

**KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR:
“TARİHİ YARIMADA” ÜZERİNE
ÇİZGİSEL OLMAYAN BİR KENT ANLATISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emirhan KURTULUŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

TEMMUZ 2020

**KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR:
“TARİHİ YARIMADA” ÜZERİNE
ÇİZGİSEL OLMAYAN BİR KENT ANLATISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Emirhan KURTULUŞ
(502171008)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ

TEMMUZ 2020

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502171008 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Emirhan KURTULUŞ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR: “TARİHİ YARIMADA” ÜZERİNE ÇİZGİSEL OLMAYAN BİR KENT ANLATISI ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 15 Haziran 2020
Savunma Tarihi : 20 Temmuz 2020





Aileme,



ÖNSÖZ

Bu çalışma, yalnızca bir akademik üretim olarak değil, süreç içerisindeki temaslarımın ve karşılaşmalarımın bir temsili / anlatısı olarak da görülebilir. Şüphesiz bambaşka bir bağlamda bambaşka bir bütün ortaya çıkardı, dolayısıyla içinde yaşadığım kent, her bir mekan, karşılaştığım insanlar dolaylı veya dolaysız olarak bu tezin biçimlenmesine katkı sağlıyorlar.

Gözümü açtığım günden bu yana hiç ayrı kal(a)madığım kent İstanbul, bu temasın en geniş yüzeyini oluşturuyor; bu tez çalışması için engin bir kaynak ve motivasyon sağlıyor. İçinde yaşadığım ev ve her gün baktığım pencereden gördüğüm kubbeler, kuleler, çarpık apartmanlar, tezin mekanı olan Tarihi Yarımada ile kurduğum bağı güçlendiriyor. İkinci evim, okulum ve iş yerim Taşkışla, tüm bu deneyimin bir farkındalığa ve kritik bir bakışa evrildiği mekan olarak çalışmaya değer katıyor, sağladığı etkileşimlerle bu çalışmanın gerçekleşmesine imkan veriyor.

Bu etkileşimin en kıymetlilerinden danışmanım Doç. Dr. Funda Uz'a en başta bana kattığı özgün / üretken düşünme biçimi ve eleştirel bakış için teşekkür ederim. Ufuk açıcı eleştirileri, her daim benimle aynı dili konuşması, aynı heyecanı paylaşması ve bana duyduğu güven bu tez çalışması için büyük bir itici güç olmuştur.

Tez savunma jürimdeki değerli yorumlarıyla yalnızca bu çalışma için değil ileride gerçekleştirebileceğim çalışmalar için de yol gösterici olan ve yeni ufuklar açan Prof. Dr. Ayşe Şentürer ve Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan'a sağladıkları katkı için şükranlarımı sunarım.

Yorumları ve eleştirileriyle bu çalışmaya değer katan, moral olan, aynı masada birlikte düşünüp ürettiğim, fikir alışverişi yaptığım tüm hocalarım ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Bu çalışmayı, tüm bu karşılaşmaları mümkün kılan, hayatın her safhasında maddi ve manevi destekleri ile güç veren, beni ben yapan aileme adıyorum. Güven ve sevgilerini eksik etmeyen anne ve babama; süreci çekilebilir kılan yeğenlerim Zeynep, Kerem ve Ayşe'ye teşekkür ederim.

Haziran 2020

Emirhan Kurtuluş
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
2. ANLATI	15
2.1 Mekan-Anlatı.....	15
2.1.1 Kentte anlatı kurucu olarak eylem	16
2.1.2 Kentte anlatı kurucu olarak söylem.....	27
2.2 Zaman-Anlatı.....	60
2.2.1 Meta-anlatı olarak tarih kavramından çizgisel olmayan tarih kavrayışına	60
2.2.2 Çizgisel olmayan tarihin kaynakları: Gündelik yaşam, bellek, izler	74
2.3 Harita-Anlatı.....	79
2.3.1 Bir otoriter kent temsili: Panorama	80
2.3.2 Bir çoğulcu kent temsili: Myriorama	91
3. KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR.....	101
3.1 Anıt.1: Arkadius Sütunu.....	107
3.2 Hastane.1: Cerrahpaşa Hastanesi	109
3.3 Bostan.1: Marul Bayramı	113
3.4 Mahalle.1: Sulukule.....	116
3.5 Sur.1: Futbol Antrenmanı.....	120
3.6 Sarnıç.1: Vefa Stadı.....	122
3.7 Cadde.1: Fevzipaşa Caddesi.....	124
3.8 Meydan.1: Cuma Protestosu.....	127
3.9 Çarşılı Geçit.1: Haşim İşcan Geçidi / Bisikletçiler Çarşısı	129
3.10 Cadde.2: Atatürk Bulvarı	132
3.11 Modern.1: Unkapanı Tekel Genel Müdürlük Binası.....	135
3.12 Modern.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı	139
3.13 Tat.1: Unkapanı Pilavcısı	143
3.14 Tat.2: Vefa Bozacısı	145
3.15 Modern.3: İstanbul Belediye Sarayı.....	147
3.16 Çarşılı Geçit.2: Aksaray Yeraltı Çarşısı	151
3.17 Avm.1: Ufî Mağazası	154
3.18 Cadde.3: Vatan-Millet-Ordu	156
3.19 Sur.2: Fetih Mizansenı	159
3.20 Lunapark.1: Aksaray Lunapark ve Gazinosu	162
3.21 Avm.2: Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi	165
3.22 Göçmen.1: Küçük Suriye	168

3.23 Bostan.2: Uluslararası Emniyet Terminali	171
3.24 Apartman.1: Harikzedegan / Tayyare Apartmanları	174
3.25 Meydan.2: Beyazıt Meydanı	176
3.26 Muhallebici.1: Pudding Shop	180
3.27 Meydan.3: İdam Meydanı	183
3.28 Park.1: Bahar ve Çiçek Bayramı	186
3.29 İstasyon.1: Sirkeci	190
3.30 Cadde.4: Sirkeci-Florya Sahil Yolu / Kennedy Caddesi	192
3.31 Tünel.1: Marmaray ve Avrasya Tüneli	195
3.32 Dolgu.1: İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı	198
4. DEĞERLENDİRME	201
4.1 İkili Yerine Diyalog.....	202
4.2 Tarihi Yarımada, Bugün	204
KAYNAKLAR.....	207
ÖZGEÇMİŞ	221



KISALTMALAR

Avm	: Alışveriş Merkezi
İBB	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
GaWC	: Globalization and World Cities
PTT	: Posta Telgraf Teşkilatı
TDK	: Türk Dil Kurumu
UNESCO	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Anlatının mekansallığı: katmanlar, izlekler, çağrışımlar	9
Şekil 1.2 : Tezin mekansal diyagramı: plan ve kesit	14
Şekil 2.1 : Cedric Price'ın "Yumurta Olarak Kent" diyagramı	18
Şekil 2.2 : Albert Pope'un ızgara ve merdiven kent şeması	20
Şekil 2.3 : Yenikapı'da farklı mekansal oluşumların bir aradalığı, Uydu Fotoğrafı, 2018	21
Şekil 2.4 : Maripose, Alexander Calder, 1960.....	24
Şekil 2.5 : Söylemler vasıtasıyla meta-anlatının kurulumu	31
Şekil 2.6 : UNESCO Raporu'nda Tarihi Yarımada'nın mekansal tanımı	39
Şekil 2.7 : Çöp kamyonu üzerinde "Yarımada'ya Tam Hizmet" sloganı.....	42
Şekil 2.8 : İstanbul Haritası, Cristoforo Buondelmonti, 1422	43
Şekil 2.9 : Liber Chronicarum, Hartmann Schedel, 1493.....	44
Şekil 2.10 : Yeditepe'yi simgeleyen yedi adet üçgen ile İBB amblemi	51
Şekil 2.11 : İstanbul, dış mahalleleri ve limanının zemin planı, F.G. Schlitterlau, 1810	52
Şekil 2.12 : Byzantion - Konstantinopolis - İstanbul üçlemesi üzerinden kronolojik tarihsel anlatı	53
Şekil 2.13 : Tarihin kavranışı, 1. Faz: Çizgisel, otoriter, seçmeci	63
Şekil 2.14 : Tarihin kavranışı, 2. Faz: Çizgisel olmayan, eşzamanlı, etkileşimli	67
Şekil 2.15 : Tarihin kavranışı, 3. Faz: Kesintiler, kopmalar, süreksizlikler	70
Şekil 2.16 : Tarihin kavranışı, 4. Faz: Fragmanlar, bir araya geliş, takımyıldızlar ...	72
Şekil 2.17 : Kraliçe Elizabeth'in Portresi, Marcus Gheeraerts, 1592	81
Şekil 2.18 : Hereford Mappa Mundi'den bir kesit, 14. yüzyıl.....	82
Şekil 2.19 : Theatrum Orbis Terrarum, Abraham Ortelius, 1570	83
Şekil 2.20 : Melchior Lorichs'in İstanbul panoramasından bir kesit, 1559.....	84
Şekil 2.21 : Antoine-Ignace Melling'in İstanbul panoraması eskizinden bir kesit, 18. yüzyıl sonu	85
Şekil 2.22 : Montagu B. Dunn'in İstanbul panoraması bir kesit, 1855	85
Şekil 2.23 : Robertson ve Baeto'nun Beyazıt Kulesi'nden çektikleri panoramik fotoğraf, 1857.....	85
Şekil 2.24 : Panorama ve seyirci etkileşimi	87
Şekil 2.25 : Barker'ın Londra'daki panorama yapısı.....	88
Şekil 2.26 : Barker'ın Londra'daki İstanbul Panorama sergisinde ziyaretçiler	89
Şekil 2.27 : Bentham'ın panoptikon modeli, 1785	90
Şekil 2.28 : Seyircilerin gemi yolcusu gibi panoramaları izlediği "maréorama" kartpostalları, 1900	93
Şekil 2.29 : Tiyatro sahnesinin arka planında atları hareket ediyormuş gibi gösteren hareketli panorama, New York, 1889	93

Şekil 2.30 : Seyircilerin oynatılan panoramayı balkonlardan izledikleri stereorama, Paris, 1900.....	94
Şekil 2.31 : Rulo halindeki uzun panoramik görselin izlenebildiği cyclorama	94
Şekil 2.32 : Myriorama deneyimi	95
Şekil 2.33 : John Clark'ın myrioramasından fragmanlar, 1824.....	97
Şekil 2.34 : Componium Pittoresque ve çerçeve kiti, Jean-Pierre Brés, 1825	96
Şekil 2.35 : Myriorama formunda Philip Pullman portresi, Alan Vest	98
Şekil 3.1 : Görsellerin farklı kombinasyonlarla bir araya gelişine örnekler	105
Şekil 3.2 : Görsel ve metinsel anlatılarda çağrışımlar, bir araya gelişler	106
Şekil 3.3 : Anıt.1: Arkadius Sütunu	108
Şekil 3.4 : Hastane.1: Cerrahpaşa Hastanesi.....	112
Şekil 3.5 : Bostan.1: Marul Bayramı	114
Şekil 3.6 : Mahalle.1: Sulukule.....	118
Şekil 3.7 : Sur.1: Futbol Antrenmanı	121
Şekil 3.8 : Sarnıç.1: Vefa Stadı	123
Şekil 3.9 : Cadde.1: Fevzipaşa Caddesi	126
Şekil 3.10 : Meydan.1: Cuma Protestosu.....	128
Şekil 3.11 : Çarşılı Geçit.1: Haşim İşcan Geçidi / Bisikletçiler Çarşısı	131
Şekil 3.12 : Cadde.2: Atatürk Bulvarı.....	134
Şekil 3.13 : Modern.1: Unkapanı Tekel Binası	137
Şekil 3.14 : Modern.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı	142
Şekil 3.15 : Tat.1: Unkapanı Pilavcısı	144
Şekil 3.16 : Tat.2: Vefa Bozacısı	146
Şekil 3.17 : Modern.3: İstanbul Belediye Sarayı	149
Şekil 3.18 : Çarşılı Geçit.2: Aksaray Yeraltı Çarşısı	153
Şekil 3.19 : Avm.2: UFİ Mağazası	155
Şekil 3.20 : Cadde.3: Vatan-Millet-Ordu.....	158
Şekil 3.21 : Sur.2: Fetih Mizansenı.....	161
Şekil 3.22 : Lunapark.1: Aksaray Lunapark ve Gazinosu	164
Şekil 3.23 : Avm.2: Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi	167
Şekil 3.24 : Göçmen.1: Küçük Suriye	170
Şekil 3.25 : Bostan.2: Emniyet Terminali.....	173
Şekil 3.26 : Apartman.1: Tayyare / Harikzedegan Apartmanları	175
Şekil 3.27 : Meydan.2: Beyazıt Meydanı	178
Şekil 3.28 : Muhallebici.1: Pudding Shop	182
Şekil 3.29 : Meydan.3: İdam Meydanı	185
Şekil 3.30 : Park.1: Bahar ve Çiçek Bayramı	188
Şekil 3.31 : İstasyon.1: Sirkeci	191
Şekil 3.32 : Cadde.4: Sirkeci-Florya Sahil Yolu / Kennedy Caddesi	193
Şekil 3.33 : Tünel.1: Marmaray ve Avrasya Tüneli	196
Şekil 3.34 : Dolgu.1: İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı	199

KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR: “TARİHİ YARIMADA” ÜZERİNE ÇİZGİSEL OLMAYAN BİR KENT ANLATISI

ÖZET

İstanbul’un “eski kenti” Tarihi Yarımada, çok uzun zamandır insan yerleşimlerine ev sahipliği yapıyor. Bu uzun zamanı isminde de taşıdığı “tarihi” olma haliyle mühürleyen kent, mütemadiyen bu tarihsellik söylemi üzerine inşa edilen anlatılar tarafından imgelenmekte; önceden belirlenmiş referans sistemleri ve kronolojik-ilerlemeci anlam dizgeleri üzerinden anlaşılmaya çalışılmaktadır. Tarihi Yarımada özelinde sıklıkla tarihsellik ekseninde beliren bu “meta-anlatı”, yarattığı çizgisel, tek yönlü, otoriter bakışla olası zamansal etkileşimlerin okunurluğunu zedeleyebilmekte; kentlinin deneyimlerini, belleksel süreçleri, gündelik ve sıradan olanın hikayesini, kentin “küçük anlatılarını”, göz ardı ederek kentin çoğul karakterini tariflemeye yetersiz kalabilmektedir. Bu durum, kente ilişkin alternatif/özgün bakışların ve farklı anlamlandırma olanaklarının önünü tıkayabilmekte; mimarlık disiplini için kritik öneme sahip “kent okumasında” bir takım çıkmazlara yol açabilmektedir. Oysa kent, pek çok fiziksel ve anlamsal katmanın müzakeresiyle üretilen, karmaşık, heterojen, muğlak bir yapı tarifler.

Bu bağlamda çalışma, kent anlatısının çizgisel olmayan, çoğul, deneyimsel hallerinin nasıl üretilebileceği ve “kente mümkün bakışların” (potansiyel ve olası açılımların) nasıl yaratılabileceğini tartışmayı hedefler. Kentte görünmeyen, söylenmeyen, göz ardı edilen, ötekileşen katmanların/bileşenlerin nasıl açığa çıkarılabileceği, bu çoğul katmanların kent karakterinin üretiminde nasıl rol aldığı, mimari tasarıma altlık oluşturabilecek kentsel yaklaşımların veri elde etme biçimlerinin ve kentsel temsillerin nasıl dönüşebileceği gibi sorular çalışmaya yön verir.

Parça ve bütün arasında kurulan etkileşimi neden-sonuç ilişkisine dayalı, tek yönlü ve çizgisel bir kavrayıştan öte çizgisel olmayan, mekansal, ağ örgüsel bir poetika eylemi olarak tariflemeye imkan veren “anlatı” kavramının sağladığı açılımlar; kalıplaşmış, baskılayıcı meta-anlatıların içine sızabilmek ve tek yönlü, çizgisel bakışı bozuma uğratarak çizgisel olmayan, çok yönlü, değişken, deneyimsel hale getirmek için potansiyel pencereler aralar. Kentin küçük anlatıları, meta-anlatının kapsamadığı mekansal durumlar, gündelik pratikler ve belleksel ilişkiler bu sızıntının olası açılımları olarak belirir.

Meta-anlatı ve küçük anlatı ikiliği çalışmanın yöntemi ve tez strüktürü için kurucu rol oynar. Bu ikiliğin kurulumu, olası etkileşimleri, geçişleri; mekan, zaman ve temsil (harita) olmak üzere üç eksenle tartışılır. Tezin kent bağlamında mekansal bir okuma yapma iddiası taşıması “mekan” kavramını, söz konusu mekanın sıklıkla zamansal bir mefhum olan “tarihsellik” kavramı üzerinden meta-anlatıya dönüşüyor olması “zaman” kavramını, mimarlık disiplininin temsiller vasıtasıyla düşünmeye meyilli oluşu, kent okumasının kentsel temsillerle olan organik bağı, mekan ve zamanı bir arada kapsayan “harita” kavramını çağırır. Anlatı başlıklı ana bölüm altında konumlandırılan ilk bölüm olan Mekan-Anlatı’da kentlinin eylemleri vasıtasıyla

kentin fiziksel yapısının; ve çoğunluğu iktidar yönelimli olarak ortaya konan söylemlerle anlamsal yapısının ürettiği anlatısallık potansiyelleri tartışılır. İkinci bölüm olan Zaman-Anlatı’da bir meta-anlatı olarak kente tarihsel bakış ve ona karşılık çizgisel olmayan tarih, bellek kavramlarının açtığı ufuklar ele alınır. Harita-Anlatı’da ise iki kent temsili olan panorama ve myriorama kavramsallaştırması üzerinden çalışmanın mekan-zamansal bağlamda ortaya koyduğu ikili bakışın temsil karşılıkları aranır. Üç ekseninde gerçekleşen bu tartışma ile ortaya çıkan kavram seti bir sonraki bölüm olan Kente Mümkün Bakışlar için kurucu ve yol gösterici olur.

Kente Mümkün Bakışlar adlı bölümde, Tarihi Yarımada özelinde çizgisel olmayan bir kent anlatısının kurulumu için bir alternatif okuma önerilmektedir. Bu bölümün içeriğini oluşturan maddelerde, tarihsel meta-anlatının koşulladığı büyük olaylar ve aktörler üzerinden okumaya alışkın olunan Tarihi Yarımada’da gölgede kalmış, arka plana atılmış, susturulmuş, görünmeyen, söylenmeyen mekansal ve toplumsal pratiklerin -küçük anlatıların- izine düşülür. Önyargılar, rastlantılar, karşılaşmalar, tecrübeler, mekansal ve belleksel çağrışımlar ile yönlenen literatür taraması ve arşiv kazıları, yürüyüşler/gözlemler, kentin bütününe yayılan ve bazen onun boyutlarını aşan küçük anlatıların keşif sürecinde yol gösterici olmuştur. Tarihi Yarımada’da *süreklilik, kopma, kesinti, kayma/yer değiştirme, üstdüşüm, eşik* gibi heterojen bir zamansallık tarifleyen kavramlar vasıtasıyla tanımlanabilecek mekan-zamansal oluşumlar arasından seçilen her bir küçük anlatı, hem metinsel hem de görsel olarak yeniden kurulur/üretilir ve fragmental olarak söz konusu bölüm dahilinde sunulur. Fragmental biçimleniş, bir yandan çizgisel, panoramik bakışı bozacak; diğer yandan anlatı parçalarını özgürleştirerek onları çeşitli yönlerden bağ kurmaya açık hale getirecek ve böylelikle potansiyel/olası ilişkilenmeleri, bir araya gelişleri mümkün kılacak bir teknik olarak görülür.

Önerilen okuma bağlamında, kentin birbiri içine geçmiş pek çok anlatıdan mürekkep, ağsı bir yapı olarak belirdiği söylenebilir. Kente, çeşitli söylemler ve iktidar ilişkilerinden beslenen “meta-anlatılar” ile kentlinin eylemlerinden, gündelik yaşam ve bellek ilişkilerinden beslenen “küçük anlatılar” arasında oluşan “karşıtlık/ikilik” değil “diyalog/uzlaşma” üzerinden bakmanın üretken açılımlar sağlayabileceği çalışmanın ortaya koyduğu bir değerlendirmedir. Tarihi Yarımada özelinde, kenti okuma ve anlamlandırma ediminin ne gibi düzlemlerde, hangi kavramlarla gerçekleştirilebileceğine dair ucu açık bir sorgulama ile çalışma sonlanır.

POTENTIAL/POSSIBLE PERSPECTIVES TO THE CITY: A NON-LINEAR URBAN NARRATIVE ON “HISTORICAL PENINSULA”

SUMMARY

Historical Peninsula, the “old town” of Istanbul, has been hosting human settlements for a very long time. The city, which sealed this long time in its name as the “historical”, is constantly being imagined by the narratives built upon this discourse of historicity, and it is tried to understand through predetermined reference systems and chronological-progressive semantics. This “meta-narrative”, which often appears in the Historical Peninsula in terms of the historicity, can damage the legibility of possible temporal interactions in city because of its linear, one-way, authoritarian perspective, and be insufficient to describe the city's plural character by ignoring the citizens' experiences, memorial interactions, the story of the everyday and the ordinary -the "little narratives" of the city-. This situation can block the alternative/original perspectives to the city and various possibilities of interpretation; It can lead to some dead ends in “reading of the city” which is critical for architectural discipline. However, the city describes a complex, heterogeneous, ambiguous structure produced by the negotiation of many syntactic and semantic layers.

In this context, the study aims to discuss how non-linear, plural and experiential versions of “urban narrative” can be produced and how “potential/possible perspectives to the city” can be created. Questions such as “how the layers/components that are unseen, unspoken, ignored, and otherized in the city can be revealed”, “how these multiple layers have a part in the characterization of the city”, “how urban studies that can form a base for architectural design can turn into data and how urban representations can transform” address the study.

The perspectives created by the concept of “narrative”, which allows describing the interaction between the part and the whole as a non-linear, spatial, networked poetic act, rather than a cause-effect relationship, a one-way and linear understanding; open up horizons to unfold and penetrate into stereotyped, suppressive meta-narratives for creating the non-linear, the versatile, the variable and the experiential. Little narratives of the city, spatial situations, everyday practices, and memory relations that are not covered by the meta-narrative, appear as possible expansions of this unfolding and penetration.

Meta-narrative and little narrative dichotomy play a founding role in the method and the structure of the thesis. The set-up of this dichotomy, possible interactions, and transformations between the concepts are discussed on three main axes: space, time, and representation (mapping), and the potential interaction between them are researched. The thesis has the claim of making a spatial reading in the context of the city which is Historical Peninsula, so the “space” appears as one of the main concepts. The fact that the space in question turns into a meta-narrative through the "historicity" which is a temporal issue, calls the “time” concept. The fact that architectural discipline tends to work and understand through the representations, and the organic

bond between the reading of the city and the issue of representation makes the concept of representation (mapping) one of the main axes of the study. These axes also lead to the titles of the main theoretical discussions.

The Space-Narrative, Time-Narrative, and Map-Narrative are three theoretical parts located under the main title of Narrative. In Space-Narrative, the narrative structure of the city space is discussed in both syntactic and semantic aspects. In the first part, the main physical characteristics of the post-modern city is tried to understand by some metaphors and conceptualizations in architectural and urban literature. The city is comprehended as a space of complexity, fragmentation, ambiguity, networking, superposition, and juxtaposition in its physical constitution. It is emphasized that these characters give the city a narrative quality -by referring the non-linear, spatial character of the concept of narrative-, and also make possible to interact with the city by stimulating the multiplying/varying acts of the citizens. The acts of the citizens, the everyday life, strengthen this narrative quality of the city. Thus, the city emerges as an organism both to be read and experienced. In the second part, the narrative potentials produced by the semantic structure of the city are discussed through the discursive layers and power relations, and how the historical meta-narrative is constituted in the context of Historical Peninsula is examined through the different “names” of the city: “Historical” Peninsula, Suriçi (Intra Muros -surrounded by the walls-), Yeditepe (Seven Hills), Fatih (The Conqueror), Byzantine-Constantinople-Istanbul trilogy, World City and Beautiful City.

In Time-Narrative, the temporal character of the historical perspective to the city as a meta-narrative and the alternative temporal perspectives to the city are discussed. The concept of history is emphasized as a literary, meta-narrative constitution stimulated by power. The alternative temporal perspectives to the city and history are reviewed both conceptually and methodologically in the light of the author’s death conceptualization of Barthes, the ordinary man concept of De Certeau, non-linear historiography theory of De Landa, the philosophy of Foucault and Benjamin. As a reflection of this theoretical background, memory/collective memory, everyday practices, and the temporal traces in urban space are seen potential resources of the alternative temporal perspectives to the city.

In Map-Narrative, the representational responses of the spatio-temporal dichotomy of meta-narrative and little narratives are argued by conceptualizing two urban representation techniques: panorama and myriorama. Panorama -with its wide-angle, all-inclusive, authoritative view to the city-, is commonly seen as a representation technique related to the power relations, and it situates the observer on a fixed place instead of giving a chance of dynamic perception of the surrounding. However, myriorama -with its fragmented, variable views to the city- provides more non-linear, plural, and experiential comprehension of the city. Since it consists of a series of cards that enable to create different variations of views with a different assembly of cards, myriorama gives the observer the opportunity to have an open-ended and unique experience of creating the view. These two different urban representation techniques are conceptualized for meta-narrative and little narrative perspectives to the city due to their unique characters.

The set of concepts and conception that arise from this discussion established on three main axes take a founding and guiding role in the next main chapter. In the chapter titled Potential/Possible Perspectives to the City, an alternative reading of the city is proposed for the establishment of a non-linear urban narrative on Historical Peninsula.

In the articles that make up the content of this chapter, the little narratives - muted, unseen, unspoken spatial and social situations- overshadowed by the meta-narrative are examined. Critical walking sessions, observations, the literature review and archive archaeology directed by coincidences, encounters, experiences, spatial and memorial associations have been guiding in the discovery process of little narratives that spread throughout the city and sometimes exceed its dimensions. Each little narrative chosen from the spatio-temporal formations that can be defined by the concepts of a heterogeneous temporality such as continuity/discontinuity, disjunction, interruption, displacement/replacement, threshold... is reproduced both textually and visually, then they are presented fragmentally. The fragmentation of the narrative deconstructs the linear, panoramic perspective; on the other hand, it makes narrative pieces open to bond and interact with each other in various ways. The potential/possible ways of the constitution of the narrative are multiplied.

In the context of the proposal of the study, it can be said that the city emerges from many intertwined narratives and their potential/possible interactions. It is stated that the comprehension of the city with the “dialogue” and “negotiation” rather than the “dichotomy” between the meta-narrative and little narratives might be fruitful for new perspectives and further interactions. With regard to Historical Peninsula, the study ends with open-ended questioning about the historical essence of today’s city and its dynamic transformation.



1. GİRİŞ

“Bir zamanlar...”

“Bir kral vardı!” deyiverecek küçük okurlarım.

“Hayır çocuklar, yanılıyorsunuz. Bir zamanlar bir odun parçası vardı.”

— Carlo Collodi, Pinokyo’nun Serüvenleri¹

Bu tez çalışması, doğup büyüdüğüm ve hala yaşamakta olduğum İstanbul’un Tarihi Yarımadası’nı konu edinir. Uzunca bir süre, neredeyse hiç yer değiştirmeden bir kent parçasına bağlı kalmak, onunla temasta bulunmak, esasında kente bakışımı da bir nebze etkilemiş olmalı. Bir 17. yüzyıl medresesine bitişik evde yaşamak, fırına gitmek için evden çıktığımda ister istemez İmparator Arkadius’un diktirdiği —artık sadece kaidesi kalmış olan— sütunun yanından geçmek, bildim bileli suyu akmayan bir Osmanlı çeşmesinin önündeki duraktan her gün otobüse binmek, meraklı bir turistin elinde haritayla ziyaret ettiği mekanları benim için ister istemez gündelik yaşam rutinimin bir parçası haline getirdi ve söz konusu mekanların anlamları ile birlikte zihnimdeki “Tarihi” Yarımada imgesini de farklılaştırdı. Zamanla belleğimde kurulan kent anlatısında birer motif halini alan bu karşılaşmalar ve bir eleştirel bakışa evrilen çevreyi anlamlandırma çabalarım, bu tezin omurgasını ve temel motivasyonunu oluşturmakta.

İstanbul’un çekirdek mekanı —Fatih veya Suriçi olarak da bilinen— Tarihi Yarımada, çok uzun zamandır insan yerleşimlerine aralıksız ev sahipliği yapıyor. Bu uzun zamanı isminde de taşıdığı “tarihi” olma haliyle mühürleyen kent, mütemadiyen bu söylem üzerine inşa edilen anlatılar tarafından imgelenmekte.

¹ Çeviride orijinal kaynağa en yakın bulunan İletişim Yayınları baskısı, Ümit Edeş çevirisi kullanılmıştır (bkz. Collodi, 2018, s. 11). Orijinal dilinde şu şekildedir:

“C’era una volta...”

“Un re!” -diranno subito i miei piccoli lettori.

“No, ragazzi, avete sbagliato. C’era una volta un pezzo di legno.” (Collodi, 1902).

Şayet bu tez, bundan birkaç on yıl önce yazılıyor olsaydı, şöyle başlaması muhtemeldi²: “Tarihi Yarımada. Üç büyük medeniyete başkentlik yapmış kadim İstanbul’un tarihi merkezi. Coğrafi olarak Asya ve Avrupa kıtalarının kesişim noktasında, bir yarımada üzerinde konumlanan kent bugün, II. Theodosius Dönemi’nde inşa edilen kara surları ve Marmara Denizi ile doğal bir liman olan Haliç (Altın Boynuz) tarafından sınırlandırılır.” Hemen hemen her cümlemin tarihsellik ve coğrafya konusunda birbirine referans verdiği bir döngü içerisinde bu kent parçasının tam olarak neresi olduğunun anlaşıldığından emin olunduktan sonra, tezin geri kalanında İstanbul üzerine kurulmuş literatürden, kent hakkında bugüne kadar yazılmış yazılardan ve söylenen sözlerden bahsedilecekti.

İstanbul derken asıl kastedilenin bugün Tarihi Yarımada olarak adlandırılan üçgenimsi bölge olduğunu okur zaten en baştan anlamalı ve aklında bu şekilde kodlamış olmalıydı. Çünkü Tarihi Yarımada, İstanbul’un diğer kesimlerinin aksine İstanbul’u mesken tutmuş toplumlar için daima odak noktası olmuş; kentte azınlık konumundaki gayrimüslimler ya da “Batılı” yaşam tarzını benimseyenlerin yaşadığı Pera³, kalın kent duvarlarının dışındaki Eyüp ya da kentin denizaşırı parçası Üsküdar, kendi varlığını Tarihi Yarımada üzerinden tanımlamıştır.

Böyle bir tezin girişinde, istisnasız, kentin tarihsel anlatısını kuran bilim insanlarına, öncelikle tarihçilere, mimarlara, geçmişte kenti görme şansını elde etmiş ve görüp deneyimlediklerini seyahatnamelerinde ya da anılarında anlatmış gezginlere referansla, İstanbul’un —bugüne yalnızca tortuları kalmış olmasına rağmen— aslında ne kadar zengin bir tarih yaşadığına, her dönemde küresel değere sahip köklü bir dünya

² YÖK Tez Merkezi’nin dijital ortamında kayıtlı, adında “Tarihi Yarımada” geçen 1995-2019 yılları arasında gerçekleştirilmiş 62 adet tez bulunmaktadır. Bu tezlerin içerikleri şu temel başlıklar altında özetlenebilir: Alanın kültürel miras ve tarihsel değer bağlamında korunması, Hanlar Bölgesi gibi belirli bir tarihsel çevrenin karakteristiklerinin incelenmesi, Bizans, Osmanlı veya Cumhuriyet Dönemleri’nde gerçekleştirilmiş yapıların ya da mekansal oluşumların tipolojik veya kentsel olarak mimarlık tarihi bağlamında değerlendirilmesi, fiziksel çevre ve kentsel donatı analizi, kentsel bellek ve imge bağlamında mekansal incelemeler ve son yıllarda genelde şehircilik disiplini ağırlıklı çalışmalar olan sürdürülebilir şehir, akıllı şehir, kentsel turizm kavramlarının alanda uygulanabilirliği. Çalışmaların çoğunda kent tarihini ele alan kitaplarda sıklıkla karşılaşılan kronolojik anlatı bölgenin mekansal yapısından ve geçmişinden bahsedilirken tekrar edilmektedir.

³ Öyle ki “Pera kelimesi, Yunanca ‘karşı yaka’ veya ‘öte’ anlamına gelir. Bu bakımdan ‘Pera’ adının simgesel bir önemi ve anlamı vardır; çünkü Pera, tarih boyunca, İstanbul’da tam da İstanbullu olmayan bir şeyi ya da şeyleri temsil etmiştir” (Belge, 2016). Pera, Tarihi Yarımada’nın karşısı, onun ötekisidir.

kenti⁴ olduğuna, sahip olduğu üstün coğrafi ve topografik karaktere, onu mesken tutmuş toplumlara ve farklı medeniyetlerin ardışık dizilimine, siyasal gücün en fazla temsil edildiği kentlerden biri oluşuna vurgu yapılacaktır. “Bizantion-Konstantinopolis-İstanbul” üçlemesi sıklıkla dile getirilecek, eğer tez yazımında kopyala-yapıştır komutunun bulunduğu bir kanalın kullanılabilme ihtimali varsa bu yazar için epey kullanışlı olacaktır. Bir diğer yandan da, İstanbul ile ilgili bir araştırma yapmanın zorluğuna, kaynakların genişliğine karşın yer yer tutarsızlıklarına, doğruluklarının sorgulanabilirliğine, içerdikleri bilgilerin “efsane mi yoksa gerçek mi” olduğunu saptamanın mümkün olmadığına değinilecekti.

Çalışmanın genel çerçevesinin çizildiği bu giriş bölümünün ardından gelecek bölümlerin birincisi bölgedeki ilk yerleşimleri ve kentin kuruluşunu konu edinen — muhtemelen bölümlerin en kısası olan— “tarih öncesi” temalı bölüm olurdu. Bugün İstanbul’un kent tarihi ile ilgilenen hemen herkesin aşına olduğu “Megaralı Koloniler”, “Komutan Byzas”, “Khalkedon (Körler Ülkesi)”, “Yarımburgaz Mağarası” gibi birkaç isim hızlı bir göz gezdirme ile metnin satır aralarında kolaylıkla yakalanabilecekti. Tarihi Yarımada bölgesindeki bilinen ilk yerleşimlerin tarihini günümüzden 8500 yıl geriye götüren Yenikapı kazıları henüz yapılmadığından, MÖ. 7. yüzyılda bölgeye yerleşmiş Megaralı Koloniler’in kurduğu Byzantion kentinin bölgedeki ilk yerleşim olduğu ifade edilecek, fakat bir parantez ile birlikte kentin uzaklarındaki Küçükçekmece Gölü’nün kuzeyinde bulunan Yarımburgaz Mağarası civarında 300.000 yıl önceleri de insanların yaşamış olduğu bir çırpıda söylenecekti⁵.

Tartışmaya dahi yeterince açık olmayan, tezin kronolojik/çizgisel bir kurguda ilerlemesi kararı doğrultusunda hazırlanan çalışma taslağına bire bir uyulacak olursa, tarih öncesi odaklı bölümün ardından kentin Romalı karakterinin irdelendiği bölüm peşi sıra gelmeliydi. Bu bölüm belki kentin Roma Dönemi’ne ilişkin yeteri kadar somut materyal bulunamadığından ya da Roma Medeniyeti’nin kültürel ve dinsel olarak tarih öncesine odaklanan bölümde anlatılan Yunan Kolonileri’ne benzerlikleri sebebiyle ilk bölüm ile birlikte de ele alınabilecekti. Nitekim ikinci alternatif

⁴ “İstanbul Dünya Kenti (1996)” adlı sergi ve kitap, İstanbul’un kent tarihine ilişkin olarak nispeten yakın dönemde yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biridir. Editörü Afife Batur başta olmak üzere, İlhan Tekeli, Doğan Kuban, Stefanos Yerasimos gibi birçok değerli tarihçi/mimarlık tarihçisi çalışmaya katkı sağlamıştır. Çalışmada en önemli vurgu İstanbul’un tüm tarihsel gelişimi içerisinde daima bir “dünya kenti” olmayı başarmış olmasına yapılır.

⁵ Yenikapı kazıları ile değişen kent tarihi paradigması ile ilgili ayrıntılı bilgi için (bkz. Başgelen, 2010).

uygulanırsa İstanbul'un Bizans Dönemi daha fazla öne çıkacak; aynı zamanda Bizantion-Konstantinopolis-İstanbul üçlemesini bozan, kentin “Antoniana”, “Nova Roma” gibi isimleri araya karışmayacaktı. Bizans Dönemi’ni ele alan bölüm böylelikle I. Konstantin’in tahta geçiş tarihi olan net bir tarihle (MS.324) kesin olarak başlamış kabul edilecek ve farklı bir dinsel inancın gölgesinde Roma karakterinden bir ölçüde “farklılaşan” Bizans Medeniyeti (Hristiyan Roma/Doğu Roma) ile kentin yaşadığı süreçler bölümün içeriğini oluşturacaktı. Belki bu bölüme “İstanbul’un Mor Bin Yılı”⁶ gibi bir ad konulması, tezin yazarı ve danışmanı tarafından çok öncesinde verilmiş bir karar olmuş olacaktı.

Ardından nihayet kent karakterinde radikal değişimlerin önünü açacak “fetih” ile İstanbul’un Bizans Dönemi 1453 yılında sona erecek; tıpkı daha önce 324 yılında kentin artık Bizans kenti olduğu ifade edildiği gibi 1453’te de kent bir anda Osmanlılaşacaktı. Kentin 323 yılında 324’ten ne kadar farklı olduğu ya da 1453 yılı ile 1454 yılının farkı nedir muhtemelen böyle bir kurguda okunamayacaktı. Bu bölümde geniş geniş kentin Türkleşmesi’nden, Yükseliş Dönemi’nde yeni inşa edilen anıtsal yapılar ve banilerinden, Lale Devri’nden, kentin Batılılaşma sürecinden, İstanbul’un işgal yılları ve Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşüne yakın kentin köhneleşen yüzünden bahsedilecekti. İstanbul’un bir mekan olarak göstergesel karakterinin en fazla öne çıktığı bölümlerden biri —Bizans Dönemi’ni ele alan bölüm ile birlikte— muhtemelen bu bölüm olacaktı; nitekim “Osmanlı” sözcüğünün taşıdığı yoğun anlamlar İstanbul üzerinden tartışmaya açılacak, adeta tüm Osmanlı tarihi bir süreliğine İstanbul ile ilgili bir araştırma sunulduğu unutulmuşçasına sıkıştırılmış olarak anlatılmaya çalışılacaktı. Osmanlı’da gündelik yaşam, askeri sistem, lonca

⁶ İmparatorluk moru, tiran moru, sur moru, erguvan kırmızısı gibi adlarla anılan renk, antik dönemde sadece nadir bulunan bir deniz salyangozundan üretilbildiğinden oldukça değerli bir renk olarak görülüyordu. Öyle ki Bizans döneminde bu renge sahip giysileri sadece iktidar sahipleri ve üst düzey din adamları giyebiliyor; halkın bu rengi kullanmasına izin verilmediği gibi rengin imparatorluk dışına taşınması da engellenmeye çalışılıyordu (Mango, 2008). Mor rengi zamanla Bizans’ı çağrıştıran bir metafor haline geldi. 1999’da Yapı Kredi Kültür Sanat tarafından düzenlenen iki sergide “Bizans’ın Mor Bin Yılı” ve “Akdeniz’in Mor Bin Yılı” isimleri kullanıldı. Bizans sikkelerini konu edinen “Akdeniz’in Mor Bin Yılı” ayrıca Yapı Kredi Yayınları tarafından kitaplaştırıldı (Uras, 1999). Judith Herrin’in (2004) üç Bizans imparatoriçesini konu edindiği “Women in Purple (Morlu Kadınlar)” adlı eserinde de mor rengi Bizans’ın göstereni olarak kullanır.

teşkilatı, tımar sistemi vb. birçok konu “Osmanlı İstanbul’u” gibi geniş bir şemsiye altında kendine yer bulabilecekti⁷.

İstanbul’un yakın tarihine meraklı biri eğer şanslıysa bu teze baktığında “İstanbul’un Yakın Tarihi: Cumhuriyet İstanbul’u” gibi bir başlığı da son bölümün isminde görebilecekti. Henüz tartışmak için üzerinden yeteri kadar zaman geçmediği gibi bir bahane, daha akademik bir dille metnin daha başında ifade edilecek ve tezin —en iyi ihtimalle— 1950’li yıllarda sonlanmasının gerekçesi olarak gösterilecekti.

Sonuç kısmında, tarih boyunca ev sahipliği yaptığı birçok farklı medeniyetle İstanbul’un bir “kültür mozaiki” olduğu, farklı toplumların bu eşsiz coğrafyayı mesken tutarak bir arada yaşadığı tekrar vurgulanacak; İstanbul’un bu sebepten sık sık “kentlerin kraliçesi”⁸ olarak anıldığı hatırlatılacaktı. Tezin en büyük övüncü muhtemelen İstanbul’un kent tarihine ilişkin derli toplu bir çerçeve kurmuş ve herşeyi olması gerektiği gibi yapmış olması olacak; tez, kentte üzerine odaklanılmaya ihtiyacı olan daha birçok katmanın olduğu ve —kendisinin de yaptığı gibi— her çalışmanın İstanbul literatürüne sağlayacağı katkının önemi vurgulanarak son bulacaktı.

Yalnızca akademik ortamda üretilmiş tezler, makaleler, kitaplar veya sergilerde değil, İstanbul Tarihi Yarımada ile ilgili hemen her tür anlatıda izlenen bu klasik şema / anlatı kurgusu; bu tez çalışması kapsamında kurucu bir izlek *tariflemiyor*. Aksine, kente ilişkin olarak kurulabilecek anlatının ya da anlatıların olasılıkları ve potansiyelleri tartışmaya açılıyor.

İnsanlar, karmaşık yaşam tecrübelerini, hikayeler üretmek suretiyle anlamlı modellere dönüştürürler. Hikayeler, “neden” sorusuna cevap arar, bu açıdan olayların nesnel temsilini değil, öznel bir biçimde yeniden yapılandırılması ve yorumunu sunarlar (Neumann ve Nünning, 2008, s. 8). Kentsel anlatıların da benzer bir işleve sahip

⁷ Ranciere’in (2011) Tarihin Adları isimindeki yapıtına yazdığı önsözde Hayden White şöyle söyler: “Mesela önce Napolyon gibi bir tarihsel kişiliğin var olmuş olduğu, bir zamanlar birtakım şeyler — kayda değer ve elbette tarihsel kayıtlara geçmiş şeyler— yapmış olduğunun varsayılması gerekmektedir; ama ‘Napolyon’ ve ‘Napolyon’un hayatı ve yaptıkları’ sözcükleri (veya göstergeleri), Napolyon’un ‘hayatının’ salt ‘olgusal’ bir dökümünün doğru dürüst işaret bile etmediği, daha büyük çaplı nedenlere ve sonuçlara daha temel yapıların semptomlarına karşılık gelen birtakım fenomenlerin adıdır” (s. 11). Benzer bir ilişki, İstanbul üzerinden kurulan tarihsel kent anlatısının Roma, Bizans veya Osmanlı, hatta Hristiyan veya İslam kültürü/medeniyetleriyle ilgili daha büyük meselelerin tartışılması için bir zemin/gösterge haline getirilmesi şeklinde yorumlanabilir. Tarihsel kent anlatısında “Bizans İstanbul’u” ya da “Fatih’in İstanbul’u” söylemleri bu iki farklı kültürü “farklı” yapan fenomenleri de tartışmak için İstanbul’u bir arayüz haline getirir.

⁸ Dünyanın ilk kadın kronik yazarı, Bizanslı Prenses Anna Comnena, The Alexiad adlı eserinde İstanbul’dan sıklıkla “kentlerin kraliçesi” olarak bahseder (Comnena, 2003)

olduğu düşünülebilir. Kente ilişkin kurulan anlatıların bir takım anlam çerçeveleri ürettiği ve kenti anlamlandırma noktasında ufuk açıcı olduğu söylenebilir. Ancak Tarihi Yarımada'ya ilişkin kent anlatısının kurulumu —diğer birçok eski kent gibi— uzunca bir süredir kronolojik, çizgisel bir kurguda ilerlemekte, önceden belirlenmiş referans sistemleri ve anlam dizgeleri ile tekrar tekrar kurulan kente ilişkin bu anlatı metalaşmakta, kentsel söylemin kurucu öğelerinden biri haline gelmektedir. Bu “meta-anlatı”, kent karakterini tanımlamada yer yer yetersiz kalırken kente ilişkin farklı anlamlandırma olanaklarının ve özgün bakışların da önünü tıkayabilmektedir. Tarihçiler, politikacılar, mimarlar kenti anlamaya ve anlatmaya çalışırken sıklıkla tarihsel kronoloji üzerinden inşa edilen bu kurguyu ve söylemi tekrarlayarak bir anlamda kentin asıl karakterini biçimlendiren kullanıcı deneyimlerini, belleksele süreçleri, gündelik ve sıradan olanın hikayesini, kentin “küçük anlatısını”⁹ göz ardı edebilmektedir. Bu durum mimarlık disiplini için kritik öneme sahip “kent okumasında” bir takım çıkmazlara yol açabilmekte ve kente ilişkin tekil, tek yönlü, “öteki”yi göz ardı eden, otoriter / iktidarlara yönelik bir bakışa evrilmektedir.

Nitekim kent, tekil bir dizge üzerinden anlaşılamayacak kadar karmaşık bir yapıya sahiptir. Kenti, şu ana dek kaydedilmiş ve zaman üzerine yazılmaya devam eden bir hikayeler bütünü olarak görmek mümkündür (Livesey, 1994). Dolayısıyla içerisinde yaşayanların deneyimleriyle katmanlaşan bu hikaye örgüsü, anlatıcı ve dinleyicisine göre değişen bir kent anlatısı tanımlamaktadır. Bu yaklaşımın en belirgin yansımalarından biri Italo Calvino'nun “Görünmez Kentler” adlı eserinde görülebilir. Eserde Marco Polo, Kubilay Han'a anlattığı her bir kentte esasında geldiği yer olan Venedik'i yineler, kenti her seferinde farklı bir bakış ile tekrar tekrar okur; öyle ki Venedik aynı kent olmaktan çıkar, çoğalır.

Ne var ki Kubilay, bu kez yorgunluğa yenilmeye pek niyetli görünmüyordu. "Bir kent daha anlat bana," diye tutturdu.

"...İnsan oradan yola çıkar, doğu ve kuzeydoğu rüzgârları arasında üç gün at koşturur..." diye yeniden anlatmaya başlıyor, bir sürü diyarın adını, görenek ve mallarını sıralıyordu Marco. Dağarcığı tükenecek gibi değildi ama bu kez pes eden o oldu. Şafak sökmüştü ki:

⁹ Lyotard (2014), kültürel anlatılara zemin oluşturan, anlamlılık ve geçerlilik kazandıran meta-anlatılara (master-narrative/grand-narrative/metarécit) karşı “öteki”yi tanımlayan anlatı biçimi için küçük anlatı (petit-récit/little narrative/minor narrative) tanımını kullanılır. Çalışma kapsamında “küçük anlatı” kavramı gündelik/sıradan/öteki olanın anlatsal biçimini tarif etmek için kullanılacaktır.

"Efendimiz, bildiğim kentlerin hepsini anlattım sana," dedi.

"Hiç sözünü etmediğin bir kent kaldı."

Marco Polo başını eğdi.

"Venedik," dedi Han.

Marco gülümsedi. "Bunca zaman ne anlattım sanıyorsun ki sana?" (Calvino, 2013, s.131)

Bu noktada, tez çalışması kapsamında sorunsallaştırılan bu bakışın doğasını kavramak ve kente bakışın imkanları üzerine bir tartışma başlatabilmek için “anlatı” kavramının taşıdığı potansiyelleri ve kavramın mekansal yönünü ortaya koymak; çalışmanın devamında mekan, zaman ve temsil yönüyle açılacak anlatısal meselelere birer izlek oluşturabilmek açısından faydalı görülmektedir.

Anlatının temelinde, öykü ve söylem ayrımı yatar (Dervişcemaloğlu, 2016, 76). Öykü, anlatımın malzemesi, anlatılan şey, içeriktir. Söylem ise malzemedan hareketle eserin üretilmesi, anlatma biçimi, yani üsluba karşılık gelir (Dervişcemaloğlu, 2016, s.77). Anlatı kavramının sözlük tanımlarına bakıldığında da bu ayrım üzerinden biçimlenen özünde birbiriyle son derece ilişkili fakat iki farklı tanımla karşılaşılabilir.

Bunlardan biri edebi referansların ağırlıklı olduğu “bir olay dizisinin anlatımı, hikayeleme” şeklindeki nispeten daha keskin sınırları olan tanımdır (Url-1; Url-2). Livesey (2004) bu bağlamdaki anlatıyı, bir hikaye örgüsü dahilinde biçimlendirilmiş, bir araya getirilmiş olaylar silsilesi olarak tanımlar; olay, anlatının kurucu elemanıdır. Efsaneler, romanlar, biyografiler, tarihsel kayıtlar, dedikodular/söylentiler veya rüyalar farklı anlatı biçimleri olarak değerlendirilebilir (Livesey, 2004, s.33).

Bir diğer baskın anlatı tanımı ise kavrama daha geniş ve muğlak bir çerçeve çizen “olayları açıklama ve anlamlandırma yöntemi, ayrıntılarıyla anlatma” şeklindeki tanımdır (Url-1; Url-2). Roland Barthes (1977, s.79), “Anlatı her çağda, her yerde, her toplumda mevcuttur... Anlatı uluslararası, tarih ötesi ve kültür ötesidir; tıpkı hayatın kendisi gibi tam da oradadır” der. Efsanelerin, öykülerin, biyografi veya tarihsel anlatıların neredeyse her dönemde, her toplumda, her kültürde bulunduğu; kültür veya tarihten bağımsız olmak bir yana doğrudan içinde bulunduğu kültürel ve tarihsel kavrayış çerçevesinde olduğu göz önüne alınırsa Barthes’ın anlatı kavramına çok daha geniş bir pencereden baktığı, doğrudan yukarıda tanımlanan anlatı türlerini veya bunların türevlerini kastetmediği söylenebilir. Bu anlamda Barthes’ın anlatı kavrayışı

ilk tanımda kastedilen edebi açılamdan öte, ikinci tanım ile vurgulanmaya çalışılan daha muğlak ve geniş olan metodolojik tanıma daha yakındır.

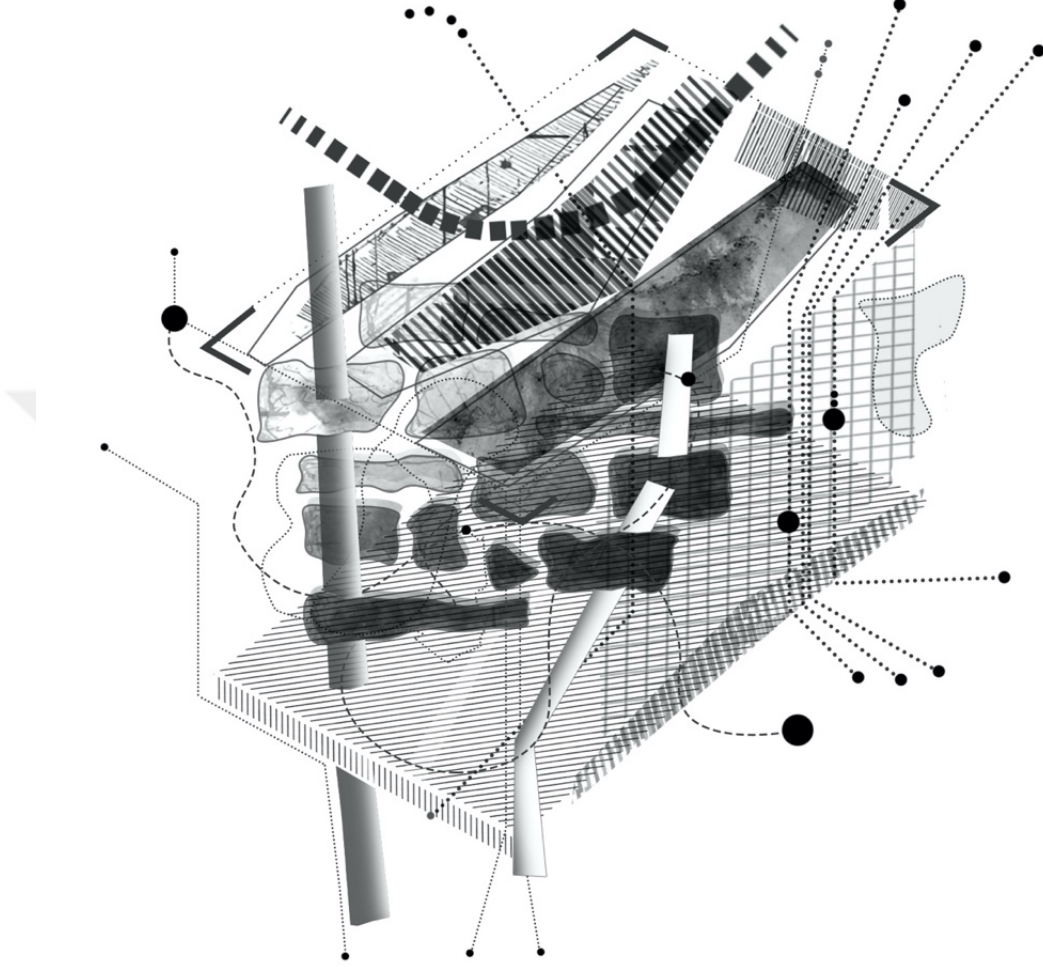
Anlatı kuramında bir otorite olarak kabul edilebilecek Paul Ricoeur (1986, s.121) de Barthes'ın dediğini onaylar biçimde, “yaşantı, anlatı üretmek zorundadır” diyerek tanımın kapsamını genişletir. Her iki düşünür bir anlamda anlatıyı yaşamdan ayrı düşünülemez bir anlamlandırma biçimi, kurgulama eylemi, bir yöntem olarak görürler ve anlatının söylemsel yanına atıfta bulunurlar. Livesey'e (2004, s. 35) göre, Ricoeur'ün anlatı kavramına getirdiği tanımlama “ayrı cinsten parçaların / olayların bir araya getirilerek bir biçim (figure) ve sonlanma hissiyatı (sense of ending) veren anlamlı bir kurgu oluşturması” şeklinde özetlenebilir. Bu bağlamda Ricoeur'ün anlatı kavramına bir “poetika eylemi” olarak yaklaşımı, anlatının ilişkileri görünür kılan yanını tartışmak, parça ve bütün arasında kurulan karşılıklı ilişkinin potansiyellerini açıklamak açısından faydalı olabilir.

Fransız yazar Michel Butor, Ricoeur'ün birbirinden farklı parçaların bir araya gelerek oluşturdukları anlamlı bütün olarak tanımladığı anlatıyı “izlek (trajectory)” kavramı ile açıklar (Livesey, 2004, s. 38). İzlek, mekanda zamansal bir harekettir (De Certeau, 1984, s. 35). Bu hareket, temas ettiği farklı zamansal / mekansal bileşenleri bütünleyen bir anlatı kurucu olarak da düşünülebilir. Ancak Butor, Ricoeur'ün anlatısal yapılara ilişkin çizgisel tanımından farklı olarak daha ağ örgüsel bir anlatı tanımına yakın durur (Livesey, 2004, s.39). “Anlatı, artık bir çizgi değil, belirli çizgi, nokta ve gruplamaları üzerinde ayrıştırdığımız bir yüzeydir” (Butor, 1968, s.19). Anlatısal yapılar, mekansal dizilimler taşır (De Certeau, 1984, s. 115). Butor'un bu yorumu anlatının mekansallık karakterini vurgulaması bağlamında tez çalışmasının metodolojik yaklaşımı ve metin kurgusunun anlaşılması açısından da oldukça önemlidir. Anlatıya ilişkin bu mekansal bakış, sadece neden-sonuç ilişkisi dahilinde kurulan, çizgisel bir kurgu değil, zihinde yaratılan çağrışımlar ve sıçramalar ile genişleyen, öngörülemez ilişkilerin kurulmasına fırsat veren potansiyel bir anlamlandırma mekanı tarifler (Şekil 1.1).

Tezin kavrama yaklaşımını daha anlaşılır kılmak açısından çağdaş edebiyatta sıklıkla başvurulan; Italo Calvino, Georges Perec gibi Oulipo'cular¹⁰ başta olmak üzere Orhan

¹⁰ 1960'da kurulmuş, farklı yazma biçimleri ve anlatı teknikleri üzerine denemeler yapan bir topluluk. Oulipo, “Ouvroir de littérature potentielle (Potansiyel Edebiyat İşliği)” sözcüklerinin kısaltmasından türetilmiştir.

Pamuk, Roland Barthes gibi çoğunlukla postmodern literatür içerisinde değerlendirilen yazar ve düşünürlerin de kullandığı bazı anlatı tekniklerini açıklamak faydalı olacaktır.



Şekil 1.1 : Anlatının mekansallığı: katmanlar, izlekler, çağrışımlar (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Yukarıda Calvino'nun Görünmez Kentler'inden alıntılanan kısımda “öykü” dahilinde kente ilişkin bakma biçimleri çoğaltılırken esasında romanın “söylem” boyutunda, yani anlatım tekniği olarak da anlatıya çeşitli boyutların katıldığını ve yaratıcı zihinsel süreçlerin tetiklendiğini söylemek mümkündür. Görünmez Kentler'de Calvino, birbirinden bağımsız kent anlatıları üretir ve bunları Marco Polo'nun ağzından Kubilay Han'a anlatır. Fakat bu birbirinden ayrı parçalar esasında bir bütün kent imgesinin kurulmasına hizmet ederler. Parçalar bütünü kurar ve Ricoeur'ün tariflediği “poetik eylem olarak anlatı” tanımını bir anlamda olumlarlar. Calvino, parça ve bütün arasında kurulan bu karşılıklı etkileşime dair metin içerisinde de bir takım ipuçları verir:

Marco Polo, tek tek her taşıyla bir köprüyü anlatıyor.

"Peki köprüyü taşıyan taş hangisi?" diye sorar Kubilay Han.

"Köprüyü taşıyan şu taş ya da bu taş değil, taşların oluşturduğu kemerin kavsi," der Marco.

Kubilay Han sessiz kalır bir süre, düşünür. Sonra ekler:

"Neden taşları anlatıp duruyorsun bana? Beni ilgilendiren tek şey var, o da kemer."

Marco cevap verir: "Taşlar yoksa, kemer de yoktur." (Calvino, 2013, s. 45)

Her bir parça/fragman kendi başına anlamlı bir bütündür, fakat farklı bir ölçekte bu parçalar bir araya gelerek kendilerinden başka bir anlam bütünü kurabilirler. Anlatıyı kuran her bir bileşen bütünün inşasında önemli bir role sahiptir. Alemdar'a (2010) göre anlatı, okunabilir veya anlatılabilir olmaktan öte, herhangi bir parçanın diğerinden üstün olmadığı, bütünün parçadan daha kapsayıcı bir yapısı olduğunu ifade eden bir ilişki ağı önerir.

Örneğin, "Benim Adım Kırmızı" adlı romanında Orhan Pamuk (2017) kurguladığı hikayeyi farklı aktörlerin gözünden fragmanlar sunarak anlatır. Bazen bir köpek, bazen bir kadın, bazen ölüm, bazen ise bir renk olan kırmızı, hikayenin fragmanlarını birer şahsiyete bürünerek okuyucuya aktarır ve bütünde hikaye, bu parçalı yapının bir araya gelişleri ile kurulur. Bir başka örnek, öndeyişinde yap-boz oyunu üzerinden başlattığı kavramsallaştırma ile bir apartmanın doksan iki yıllık hikayesini birbirinden ayrı meselelere, kişilere ve mekanlara odaklanarak anlatan Georges Perec'in "Yaşam Kullanma Kılavuzu"dur (2009). Öyle ki yazar kitabın sonunda apartmanın kat planını vererek, bir anlamda okuyucunun zihninde kurulan anlatıyı onaylamak ister. Tezin bu anlamda anlatı kavramı vasıtasıyla serimlemeye çalıştığı tam da bu parça-bütün arasındaki etkileşimli karakterdir. Bir araya gelen parçaların/fragmanların okurun zihninde önceden *belirlenmemiş* bir yeniyi oluşturması, her bir parçanın kendi karakteri dahilinde bütünün karakter kazanmasında etkin bir rol üstlenmesi potansiyel olarak görülür.

Umberto Eco (1995), "Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti" adlı eserinde metinde anlatsal karakteri orman metaforuyla açıklar. "Bir ormanda çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, vb. sağından ya da solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi güzergâhını çizebilir. Bir anlatı metninde okur her an bir seçim yapmaya zorlanır" (Eco, 1995, s. 12). "Anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli

şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister” (Eco, 1995, s. 9). Dolayısıyla Eco’ya göre her metin anlatı karakteri içermez, bir metnin anlatı metni olabilmesi için okuyucuya “ucu açık” bir anlamlandırma alanı sağlıyor, satır aralarında okurun kendi yorumuyla zihninde bütünleyebileceği boşluklar bırakıyor olmalıdır.

Nitekim “anlatı, anlatılabilirlikten bağımsızdır” (Ryan, 2002). Anlatı anlatılandan öte satır aralarında gizli kalmış nitelikleri de gün yüzüne çıkarabilmeli, farklı bir araya gelişlerin yarattığı çağrışımlar ile okura özgün bir anlamlandırma alanı açabilmelidir. Bu karakteri taşıyan anlatıları Umberto Eco (1992) “açık yapıt poetikası” olarak tanımlar.

Parça ve bütün arasında kurulan etkileşimi neden-sonuç ilişkisine dayalı, tek yönlü ve çizgisel bir kavrayıştan öte, çizgisel olmayan, mekansal, ağ örgüsel bir poetika eylemi olarak tariflemeye imkan veren “anlatı” kavramının sağladığı açılımlar; kalıplaşmış, baskılayıcı meta-anlatıların içine sızabilmek ve tek yönlü, çizgisel bakışı bozuma uğratarak çizgisel olmayan, çok yönlü, değişken, deneyimsel bir hale getirmek için potansiyel pencereler aralar. Kentin küçük anlatıları, meta-anlatının kapsamadığı mekansal durumlar, gündelik pratikler ve belleksel ilişkiler bu sızıntının olası açılımları olarak belirir. Bu noktada tez çalışması, taşıdığı potansiyeller ve mekansallık karakteri bağlamında anlatı kavramsallaştırması üzerinden kent okumasında, metalaşan/kalıplaşan kent anlatısının bozuma uğratarak “kente mümkün bakışların” nasıl üretilebileceğini tartışmayı hedefler. Tezin isminde de geçen “mümkün” ifadesi “imkanlı olan, potansiyel (potential)” ve “alternatifler arasından biri, olası (possible)” anlamlarıyla kente bakışın çeşitli sızıntılar, sökümler, alternatif izlekler üzerinden kurulması ve çeşitli bir araya gelme olasılıklarıyla kente karakterini kazandıran potansiyellerin açığa çıkarılması vizyonuna referans verir.

Bir süredir mimari tasarım alanında akademik araştırmaların odağında yer tutmayan Tarihi Yarımada, meta-anlatı ve küçük anlatı arasındaki ilişkinin sorgulanması bağlamında oldukça zengin bir içeriğe sahip, potansiyelli bir kentsel mekan sunar. Dünya üzerindeki birçok tarihi kent merkezinin aksine İstanbul’un çekirdek mekanı, bugün hala yaşayan, değişip dönüşen ve çeşitli yerel ve küresel kentsel söylemlerin gündeminde kalmayı başarabilmiş olmasıyla çalışma açısından önemli bir konumdadır.

İsmi “Tarihi Yarımada” olan bir kent parçasını soruşturma iddiasında olmak, çalışmanın bir mimarlık tarihi çalışması olarak görülmesi gibi bir yanılsamaya sebep olabilir; ancak hedeflenen, Tarihi Yarımada’nın biricik olan kentsel içeriğini araçsallaştırarak bir kent okuması vizyonu geliştirmek, kentin gizil katmanlarını temsil vasıtasıyla açığa çıkarmaktır. Kenti tüm potansiyel varlığı ve içerimleriyle okuma, anlama ve anlamlandırma gayreti içinde olan mimari tasarım disiplini için kritik öneme sahip olan “kenti var eden görünür katmanların yanı sıra görünmeyen/söylenmeyen katmanların/bileşenlerin nasıl açığa çıkarılabileceği”, “kentin fiziksel bileşenlerinin yanı sıra anlamsal bileşenlerinin kent karakterinin üretiminde nasıl rol aldığı” ve “tasarıma altlık oluşturabilecek kentsel yaklaşımların veri elde etme biçimlerinin/temsillerinin nasıl dönüşebileceği” gibi sorular bu tezin de temel araştırma sorularıdır.

Mimarlığa anlatsal yaklaşım, fiziksel ve görüngüsel (phenomenal) olan arasında bir diyalog kurulmasına ve her birinin bir diğeri açısından öneminin kavranmasına fırsat verir (Coates, 2012, s. 46). Tezin metodolojik yaklaşımı, kente ilişkin kalıplaşmış, çizgisel, iktidar yönemli “meta-anlatı” ve onu bir anlamda bozuma uğratıp içine sızmayı mümkün kılacak olan kentlinin eylemleri, gündelik yaşam, bellek ve deneyim vasıtasıyla kurulan “küçük anlatılar” arasındaki ikilik üzerinden şekillenir. Her ikisinin birbiri içine sızma, birbirini değiştirip dönüştürme olasılıkları ve bunun potansiyel açılımları tartışılır. Kente ilişkin meta-anlatı ve küçük anlatılar arasındaki ikilik; literatür taraması, temel gruplamalar, çağrışım ve yönelimler üzerinden şekillenen mekan, zaman ve temsil (harita) olmak üzere üç ayrı odakta irdelenir. Tezin kent bağlamında mekansal bir okuma yapma iddiası taşıması “mekan” kavramını çağırarak; bu mekanın sıklıkla zamansal bir mefhum olarak tariflenen “tarihsellik” kavramı üzerinden meta-anlatıya dönüştürülen Tarihi Yarımada oluşu, “zaman” kavramını devreye sokmakta; mimarlık disiplininin temsiller vasıtasıyla —ya da temsil modları arasındaki geçişlerle— düşünmeye meyilli oluşu ve bir kent okumasının yazınsal ya da görsel olarak farklı temsil modlarını kullanmayı, bir anlamda “haritalama” yapmayı koşulluyor oluşu “harita” kavramını ortaya çıkarmaktadır. Tezin kuramsal çerçevesi ve arka planının tartışıldığı bölümler de bu üç odak etrafında biçimlenir. Anlatı başlıklı ana bölüm altında konumlandırılan ilk bölüm olan Mekan-Anlatı’da kentlinin eylemleri vasıtasıyla kentin fiziksel yapısının; ve çoğunluğu iktidar yönelimli olarak ortaya konan söylemlerle anlamsal yapısının

ürettiği anlatısallık potansiyelleri tartışılır. İkinci bölüm olan Zaman-Anlatı'da bir meta-anlatı olarak kente tarihsel bakış ve ona karşılık çizgisel olmayan tarih, bellek kavramlarının açtığı ufuklar ele alınır. Harita-Anlatı'da ise iki kent temsili olan panorama ve myriorama kavramsallaştırması üzerinden çalışmanın mekan-zamansal bağlamda ortaya koyduğu ikili bakışın temsil karşılıkları aranır. Her bir bölümün içerisinde yer yer birbiriyle de ilişkili olarak açığa çıkan kavramlar ve kavram grupları dahilinde Tarihi Yarımada için içerik analizi yapılır. Tarihi Yarımada özelinde bu kavramların çağrıştırdığı/tariflediği küçük anlatılar, çizgisel olmayan bir kent anlatısının nasıl kurulabileceği üzerine yapılan denemenin yer aldığı “Kente Mümkün Bakışlar” adlı bölümü oluşturur. Bu bölüm dahilinde her bir anlatı hem metinsel olarak hem de imgesel bir kolaj olarak yeniden kurulur ve fragmental olarak sunulur. Kolaj, zaman içine dağılmış parçaları, anlatıları, imkanları kendi bağlamı içinden süzerek yeni bir kanvas üzerinde olası yeni ilişkilerle bir araya getirme potansiyeli sunarken, heterokronik imgelerin bir aradalığı üzerinden mekanın/durumun farklı boyutlarını/derinliklerini tartışmayı olanaklı kılar. Fragmental biçimleniş ise, bir yandan çizgisel, panoramik bakışı bozacak; diğer yandan anlatı parçalarını özgürleştirerek onları çeşitli yönlerden bağ kurmaya açık hale getirecek ve böylelikle potansiyel/olası ilişkilendirmeleri, bir araya gelişleri mümkün kılacak bir teknik olarak görülür.

Şekil 1.2’de verilen tezin diyagramatik kesit ve plan şemasında, Mekan-Anlatı, Zaman-Anlatı ve Harita-Anlatı başlıklı bölümler genişleme ve daralma potansiyelleri taşıyan ancak tez formatı içinde belirli bir sınırlamaya tabi tutulmuş bölümler olarak temsil edilmiştir. Her birinin kendi içindeki bölümlenme, meta-anlatı ve küçük anlatı odağında biçimlenen ikiliğe atıfta bulunur. Bu ikiliğin tarafları, iki ayrı bulut vasıtasıyla birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Kente Mümkün Bakışlar adlı bölüm ise daha deneysel bir metin formatına sahiptir. Diğer bölümlerde ikiliği olumlayan bulutlar, bu bölüm dahilinde birbiri içine geçer ve ince bir hat oluşturur. Farklı karakter, büyüklük ve çağrışımlar içeren metin parçacıkları/fragmentlar —küçük anlatılar— daha muğlak, kararsız ve ilişkisel olan bu düzlemde ortaya çıkar ve dinamik biçimde konumlanırlar.



Şekil 1.2 : Tezin mekansal diyagramı: plan ve kesit (Emirhan Kurtuluş, 2020).

2. ANLATI

Bu kısımda ele alınan üç ana bölümün herbiri, başlıklarında da geçen temalar etrafında çalışmanın konuya yönelik kavrayışını ikili boyutlarıyla tartışmaya açar. Giriş bölümünde temel hatlarıyla mekansal bir oluşum olduğu, bir poetika eylemi tariflediği ve bunun öngörülememiş yeni çağrışımlar ve bilgiler üretmede metodolojik açılımlara gebe olduğu ima edilen anlatı kavramı ve anlatısal yaklaşımın son dönemde birçok bilgi alanında ve zaman, mekan, temsil kavrayışımızda etkili olduğunu söylemek yanlış olmaz; bu bağlamda okur, aşağıdaki başlıklar altında birbiriyle doğrudan bağlantılı olmasa dahi verilen metinleri okurken sıklıkla tekrara düşüldüğü hissine kapılabilir. Ancak bunu, çalışmanın ortaya koyduğu kavrayışın çeşitli alanlarda benzer ilişki ağları doğurduğuna bir kanıt olarak görmek de mümkündür. Nitekim tez de, bu kavrayışın kent okuması bağlamında ne gibi ufuklar açabileceği üzerine odaklanır. Belki sıklıkla üzerinden geçilen sayfalara geri dönmek ve satır aralarına tekrar göz gezdirmek, bazı temel referansları, özellikle işaret edilen kavramları zihnin bir köşesinde tutmak ve her türlü çağrışıma açık olmak çalışmanın temel savının kavranması ve okurun zihninde çalışmanın önerdiği bakışların bir bütün olarak kurulması açısından faydalı olacaktır. Bu durum okurun tecrübesi bağlamında yazarın zihninde kurduğundan daha farklı bir ilişki ağı kurmasına sebep olabilir, ancak çalışmanın halihazırda “mümkünlükler” yani potansiyel ve olasılıklar üzerine kurulduğu varsayıldığında bu bir sorun olarak algılanmayacak, belki de aksine çalışmanın ortaya koyduğu savın gerçekleşmesine katkıda bulunacaktır.

2.1 Mekan-Anlatı

Çalışmanın genele yayılan kavramsal yaklaşımını tariflemek açısından anlatı kavramının mekansal bir karakter taşıdığına yukarıdaki satırlarda değinilmişti, bu kavrayış tüm bölümler için bir izlek kuracaktır. Bu bölümde ise mekanın anlatısal boyutlarının deşifre edilmesi hedeflenmektedir. Çalışma kapsamında mekan kavramı kentsel mekanı tarifler, özelde Tarihi Yarımada çalışmanın mekansal kapsamını oluşturmaktadır. Aşağıdaki iki başlık altında kentsel mekanın gerek kendinden bir

parça olarak görülebilecek kentli profilinin *eylemleri*, gerekse kent üzerine söz söyleme yetkisini kendinde bulanların *söylemleri* vasıtasıyla anlatısal içeriğe bürünerek bir “mekan-anlatı” haline geldiği; kenti fiziksel ve anlamsal olarak katmanlandıran bu ikiliğin kenti, okunması/soruşturulması gereken bir oluşum olarak tariflediği üzerinde durulur.

2.1.1 Kentte anlatı kurucu olarak eylem

Kent, onu var eden farklı fiziksel ve anlamsal bileşenlerin tarih içinde yan yana durmalarının bir göstergesi gibidir. Bu yapısıyla kent, farklı zamansal süreçlerin mekansal karşılıklarının bir arada deneyimlenebildiği çok katmanlı bir görünüm sunar. Kent bugün, bir merkez ve etrafında belirli hiyerarşiler üzerine kurulmuş parçaların belirgin bir kompozisyonu olmaktan çok; başı, sonu ve merkezi olmayan, varlığına katılan her bir yeni katman ile fiziksel ve anlamsal olarak farklı boyutlarda genişleyen bir uçsuz oluşumdur.

Kenti anlamak için yapılan her tanım, onun sınırlarını genişleten bir katmanını oluşturur (Yürekli ve şenel, 2003). Bu koşullar altında günümüz kentinin tekil bir tanımını yapmak neredeyse olanaksız gözükmektedir. Dolayısıyla kentin tariflenmesi açısından ağdaş kent literatüründe ortaya atılmış bir takım metaforları ve kavramları tartışmak, kentin fiziksel yapısını anlamak ve kentin anlatısal karakterini ortaya koymak açısından faydalı olacaktır.

Lakoff ve Johnson’a göre, “İnsanın kavrama sistemleri doğaları gereği metaforiktir ve belirli bir şeyin diğerk türden bir şey bağlamında muhayyel olarak anlaşılmasını içerir” (aktaran Stavrides, 2016, s.104). Bir kelime ancak yeni bir amaca, niyete gönderme yaptığında metafor olur; bu yüzden, kelimenin metaforik kullanımı bir yeniden örgütlenme ve deneyime yeniden odaklanmayı beraberinde getirir (Edie, 1976, s.188). Kentin metaforik olarak tanımlanması ise, kentliye veya yabancıya kentin bir bütün olduğunun kavranması açısından elverişli bir ereve sunar (Livesey, 2004, s. 55). Metaforlar vasıtasıyla anlam üretilir (Ricoeur, 1991, s. 65). Metaforik tanım, kentin değişen tarihi ile dönüşür. Farklı dönemlerin farklı nitelikteki kentleri, farklı atmosferleriyle farklı imgeler kurarlar; kent, bir canavar, bir fabrika, bir tımarhane veya yaşlı bir kadına benzetilebilir (Livesey, 2013, s. 52). Tarihte sıklıkla “kentlerin kraliçesi” olarak anılan İstanbul da çeşitli tanımlara layık görülmüş, gerek gündelik yaşamda gerekse edebiyatta çeşitli biçimlerde temsil edilmiştir.

Örneğin, Tevfik Fikret'in Sis şiirinde "bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir (el değmemiş dul)"¹¹ olarak adlandırdığı İstanbul, "güzelliğini koruyan, hala herkesi büyüleyen, insana yakın görünüşüyle aldatıcı, Doğu'nun imrenilen kraliçesidir" (Özkırımlı, 1977). Ahmed Hamdi Tanpınar (1977, s.268), söz konusu şiir için "Abdülhamid devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul'unun geniş bir vizyonda toplanmış bütün bir romanıdır" der ve benzetmenin dönemin payitahtının kentsel atmosferini vurgulamadaki önemine işaret eder. Benzer biçimde Doğan Kuban (1996, s. 2) da "gerçekten de Boğaz üzerindeki bu kent, bin yıllık bir çöküşe karşın, hala bazı köşelerde, bazı saatlerde bir genç kızın güzelliğini korumaktadır" diyerek Fikret'in benzetmesinin ne kadar yerinde olduğunu vurgular.

Dolayısıyla metaforlar, kente veya bir başka şeye ilişkin zihinde soyut bir anlam çerçevesinin kurulmasına yardımcı olarak anlam genişliği yaratılmasına yardımcı olurlar. Farklı kavramlar yardımıyla zihinde kurulacak yeni anlam ilişkileri çerçevesinde kent kavramını sorgulamak, çalışmanın kentsel mekana ilişkin kavrayışını ve kavramsal çerçevesini açıklığa kavuşturmak açısından faydalı olacaktır.

Cedric Price'in üçlü diyagramı, "The City as an Egg (Yumurta Olarak Kent)"¹², kent karakterindeki kronolojik dönüşümü üç farklı tipte pişirilmiş yumurta metaforu ile temsil eder: kaynamış (boiled) yumurta, sahanda (fried) yumurta ve çırpılmış (scrambled) yumurta (Weller, 2016) (Şekil 2.1). Pazar yeri / meydan gibi bir merkez ve merkezin etrafını saran konut topluluğunun rijid kent surları ile sınırlandırıldığı modern öncesi kent / antik kent, kaynamış yumurta ile benzeştirilir. Merkez, yumurtanın sarı kısmı; konut topluluğu, beyaz kısım; kent surları ise yumurtanın henüz kırılmamış kabuğudur. Merkez ve periferi birbirine karışmaz ve kentin dağılması engellenir. Sahanda yumurta biçimi ile benzeşen ise 17. ve 19. yüzyıllar arasında gelişim gösteren endüstri kentidir. Yumurta sarısı ile özdeşleştirilen merkez belirgin şeklini koruyor olsa dahi yumurtanın kabuğu çoktan kırılmış, bir anlamda kenti sınırlayan rijid duvarların ortadan kalkmasıyla kent dışı doğru bir genişleme/yayılma haline girmiştir. Modern Sonrası kent ise belirgin bir merkeze sahip olmayışı; onun aksine parçalara bölünmüş birden fazla alt merkezin bulunması, merkez ve periferi

¹¹ Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir / Hüsnünde henüz tazeliğin sihri hüveydâ, / Hâlâ titrer üstüne enzâr-ı temâşâ. (Fikret, 2019, s. 339)

¹² Söz konusu kavramsallaştırma, ilk olarak Reyner Banham'ın 1959 tarihli "The City as Scrambled Egg" adlı makalesinde ele alınmıştır.

arasındaki ayrımın muğlaklaşmış olması —hatta yer yer ikisinin birbirine kaynaşmış hallerde bulunması— ve sınırların ortadan kalkmasıyla öngörülemez bir yayılmanın söz konusu olması sebepleriyle çırpılmış yumurtaya benzetilir.



Şekil 2.1 : Cedric Price'ın “Yumurta Olarak Kent” diyagramı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Richard Weller (2016), şayet kent formuna ilişkin bu kavramsallaştırmanın yumurta üzerinden devam edeceği varsayılırsa farklı günümüz kentleri için farklı benzetmelerin yapılabileceğini; örneğin Dubai veya Şangay gibi hızla oluşan ve gelişen kentlerin sadece yumurta akı kullanılarak sanayiler içinde hazırlanan sufleye, Detroit'in kırılmış yumurta kabuğuna, bir başkasının ise yumurta akından yapılan merenge benzetilebileceğini ifade eder (s. 27). Ancak çağdaş şehircilik kavrayışına göre Price'ın kavramsallaştırmasında yumurtanın meydana geldiği çeşitli doğal ve kültürel çevreye ait referansların eksik olduğuna dikkat çeken Weller (2016), Price'ın tariflediği şehirlerin tamamen yumurtanın kendisi ile ilgili olduğunu söyler, tavuktan hiç bahsedilmemesini eleştirir. Bu bağlamda kenti yalnızca biçimsel olarak değil, bu biçimin ekonomik, sosyal, kültürel referanslarını da göz önünde bulundurarak soruşturmak ve metaforik yumurta tanımının farklı yönlerini de tartışmaya katmak faydalı olacaktır.

Günümüz kentinin birçok açıdan çırpılmış yumurta metaforunu hala karşıladığı, ancak kavramın farklı boyutlarıyla ele alındığında her metafor gibi farklı anlam kapıları aralayacağı düşünülebilir. Wheelwright'a (1962) göre metafor, “zihinde anlık bir parıldama” sağlar (s. 92); bir anlamda daha önce kurulmamış bir ilişki ağının belirmesine, zihinde canlanmasına vesile olur. Örneğin, kaynamış yumurta ve sahanda yumurtanın aksine çırpılmış yumurtanın görünmez bir el tarafından yapılan anlık müdahaleler vasıtasıyla bir biçime kavuşuyor olması ve mütemadiyen bu biçimin

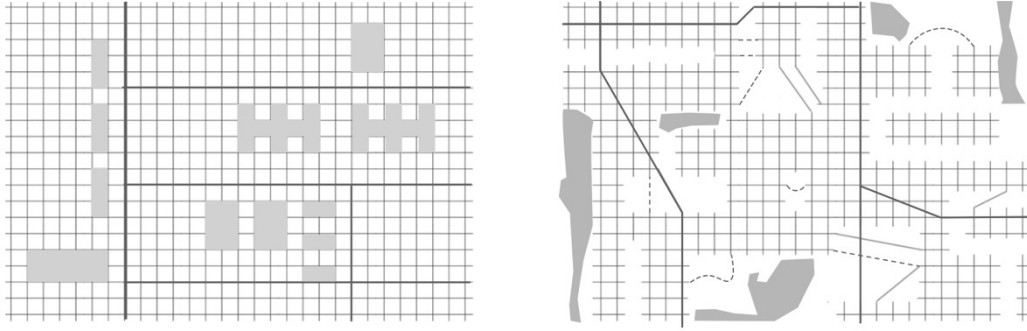
değişiyor olması günümüz kentinin iktidar ilişkilerini ve yaşayan dinamik yapısını kavramsallaştırmak açısından anlamlı görülebilir. Veyahut öngörülemez parça kopuşları, birbirine karışan sarı ve beyaz yumurta parçaları kente ilişkin farklı bakış açılarının oluşmasını tetikleyebilir. Tanju'ya (2016) göre çırpılmış yumurta olarak kent, kentsel olgu ve olayların açıklanabileceği öngörülebilir bir formdan uzak, her seferinde yeniden açıklanmak ve anlaşılmak zorundaki kenttir, kavramlar her seferinde yeniden yazılır.

Son birkaç on yıllık kentsel büyüme süreci incelendiğinde, geleneksel anlamda bilinen kentsel mekanların, biçimlerin ve elemanların çok daha karmaşık ve anlaşılması güç mekan, yapı ve teknoloji etkileşimlerine dönüştüğünü söylemek mümkündür (Livesey, 2004, s. 1). Global ekonomiler, bilişim teknolojilerindeki gelişmeler, mekanı üreten bileşenler öngörülemez biçimde artmış, fiziksel ve anlamsal olarak kent çeşitlenmeye ve genişlemeye başlamıştır.

Reyner Banham'ın tarifiyle “görünmez koordinat yapıları ya da sistemler tarafından tanımlanan/ölçülendirilen sonsuz ve homojen modernist mekan”, bir anlamda yerini daha karmaşık ve tanımsız mekansal oluşumlara bırakmış (aktaran Livesey, 2004, s. 3); kentsel yayılma mekanı, geleneksel şehirlerdeki gibi kapalı ve tek yönlü olmaktan çıkıp açık ve kararsız hale gelmiştir (Venturi ve diğ., 1972, s. 81). Kentte oldukça hızlı bir biçimde değişen ve dönüşen mekansal tanımlar mütemadiyen bir diğerini geçersiz kılmakta, Lefebvre'nin (1991, s. 8) sözleriyle “belirsiz bir mekan çokluğu” meydana gelmektedir. Yakın geçmişte ivme kazanan bu dönüşüm kentsel mekanın geleneksel kent yapısından radikal bir biçimde farklılaşmasına sebep olmuş, tek bir karakter üzerinden tanımlanan yapı stoğunu ve nispeten daha düzenli haldeki işlevsel işleyişi bozuma uğratmıştır.

İçinde bulunduğumuz çağı Foucault (2005), “eşzamanlılığın, bitişikliğin, yakın ve uzağın, bir arada bulunma ve saçılmanın çağı” olarak tarifler (s. 330). Geçmişte bir arada bulunma ihtimali elde edememiş mekansal oluşumlar bir araya gelmekte, kentin sahip olduğu karmaşık ve muğlak biçimleniş Foucault'un tanımıyla “heterotopik” bir karakter meydana getirmektedir. Heterotopya; birbirinden farklı, birbiriyle uyuşmayan mekan ve konumların tek bir gerçek yerde bir araya gelme ve bitişme gücü üzerinden tanımlanır (Foucault, 2005, s. 334). Kentte ortaya çıkan öngörülemez bir araya gelişler (juxtaposition) ve üstdüşümlerle (superposition) heterotopik karakterin, sürekli ve homojen modernist mekandan farklı olarak parçalı/fragmental bir kent yapısı ve

mekan kavrayışından beslendiğini söylemek yanlış olmaz. Albert Pope (1996) da Ladders (Merdivenler) adlı kitabında kentin fragmental biçimlenişi ve süreksizlik durumuna gönderme yaparak —modernist kentin sürekli ve homojen yapıda olan ızgara sisteminden farklı olarak— modern sonrası kenti “kısmi olarak parçalanmış bir ızgaradan geriye kalan” merdivenler topluluğuna benzetir (Şekil 2.2). Kentin yapısal karakter açısından bir bütün olmaktan çıkıp, belirli parçalar/fragmanlar vasıtasıyla tanımlanan bir kompozisyon oluşuna vurgu yapılır.



Şekil 2.2 : Albert Pope’un ızgara ve merdiven kent Şeması (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Esasında biçimsel olmanın ötesinde sosyal ve kültürel bir araya gelişler açısından da heterotopya ve fragmanlaşma kavramları kenti anlamlandırma noktasında önemli gözükmektedir. Bugün kentte farklı tipte yapı stoğundan oluşan yerleşimlerin, farklı tarihlerde inşa edilmiş yapıların, tarihi eserler ve onları saran otopark alanlarının, otoyolların, kırsal yerleşimlerin ve hepsinden arda kalan büyük boşlukların bir aradalığı kadar birbirine karışan fonksiyonların, çeşitli yaşam programları, deneyim ve aktivitelerin de bir araya gelen fragmanlar olarak sosyal ve kültürel anlamda heterotopik karakter taşıdığı, kentli için her seferinde benzersiz yaşam örüntülerinin kurulmasına vesile olduğu söylenebilir (Şekil 2.3). Farklı mekansal karşılaşmaları kısa süreler içerisinde bir arada deneyimleme fırsatı bulan kentli, birbirinden farklı fragmanlar arasındaki bağlamsal ilişkiyi zihninde üreterek kentsel mekanı bir anlamda yeniden inşa etme imkanı bulur. Nitekim farklı karakterlerin bir aradalığı, yalnızca farklı dönemlerde inşa edilmiş/üretilmiş yapıların mekansal yakınlığına işaret etmez, bu bileşenlerin zaman içinde taşıdığı/barındırdığı anlamsal dönüşüm ve karşılıklı varoluş nosyonunun da bir göstergesi olma işlevini taşır.

Kentte bulunan mevkilerin karmaşık yapısı, çağdaş kenti bir örgü, ağ, matris veya mozaik olarak tariflemeye imkan sağlar (Butor, 1968, s. 37). Her bir mevki veya potansiyel mevki, diğer mevkilerin çokluğu ve aralarındaki bağ sayesinde meydana gelir ve bu anlatısal model, modern sonrası durum için geçerlidir (Livesey, 2004, s. 96).



Şekil 2.3 : Yenikapı’da farklı mekansal oluşumların bir aradalığı, Uydu Fotoğrafı, 2018 (Url-3).

Henri Lefebvre ve Michel De Certeau gibi düşünürler, mekanın birlikte var olduğumuz ve içerisinde eylemlerde bulunduğumuz sosyal bir inşa olduğu fikrini öne sürerek kentsel mekanın modern sonrası dönemde kazandığı fiziksel karakterini toplumsal boyutta tartışırlar. Kentsel mekan, bireyin kent içindeki varlığı ve eylemleriyle üretilen bir yapılanmadır. Bu anlamda global ve ekonomik süreçler, teknolojik gelişmeler, hakim ideolojiler vasıtasıyla kent yapısında meydana gelen fiziksel değişimlerin, kentsel mekan olgusunun da toplumsal ve anlamsal bir boyuta taşınmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Karmaşıklık, muğlaklık, kararsızlık, parçalılık ve çok katmanlılık karakterleriyle tanımlanan kentsel biçimlenme kendisi kadar çeşitli bir sosyal örgütlenmeyi beraberinde getirir. Livesey’in (2004, s.8) de vurguladığı gibi çoğulcu bir kentsel heterotopya içerisinde mekansal figürler sürekli olarak üretilir, sürdürülür, değiştirilir, parçalanır; mekan, biçimden öte *eylemle* ilgisi olan uçuculuk halindedir.

Lefebvre'e (1991) göre mekan, bir "şey" değil, ancak "şeyler arasındaki ilişki kümesidir" (s. 83). Dolayısıyla çeşitli karşılaşmalar ile kurulan bu ilişki ağı, fragmental, muğlak kent biçimlenişinden beslenerek, birey vasıtasıyla her seferinde yeniden tanımlanır. Kentsel mekanın üretiminde eylemin, bireysel tecrübenin ve beden-mekan ilişkisinin önemini Lefebvre (1991), "her beden bir mekandır ve kendine ait bir mekanı vardır; orada kendini ve mekanı üretir" sözleriyle vurgular (s. 170).

"Gündelik Hayatın Keşfi (The Practice of Everyday Life)" adlı eserinde mekanın sosyal inşasını okuma, konuşma, yeme, yürüme vb. gibi gündelik hayat pratikleri/eylemleri üzerinden tartışan Michel De Certeau'nun mekanın kavranışı ve üretimine ilişkin getirdiği tarifler de Lefebvre'in sözlerini olumlar biçimdedir. De Certeau (1984) mekanı, "yerin pratiğe dökülmüş hali" olarak tarifler (s. 117). Yer, konumlanmaların oluşturduğu anlık bir konfigürasyon, bir kararlılık emaresi iken; mekandan ancak yön, hız ve zaman değişkenleri dikkate alındığında söz edilebilir, mekan hareketli elemanların kesişiminden meydana gelir (De Certeau, 1984, s. 117). Kentsel mekanın üretimi bağlamında, De Certeau kentte hareketin birincil karşılığı olan yürüme eylemini, yeri işleme sokan mekan kurucu eylem olarak görür (s. 93). Dil ya da dile getirilen ifadeler, konuşma eylemi için neyi ifade ediyorsa, kent sistemi için de yürüme eylemi odur; yürüme bir çeşit sözceleme (enunciation) olarak tarif edilir (s. 97). Yürümenin kentte mekansal olarak üç adet "sözceleme" işlevi vardır: bunlar topografyanın olumlanması, yerin eylem vasıtasıyla mekana dönüştürülmesi ve farklılaşan mevkiler arasında ilişki kurmasıdır (De Certeau, 1984, ss. 97-98). Bir anlamda yürüme, konuşma gibi bir anlatı kurucudur (De Certeau, 1984, s. 98). Ömür Harmanşah'ın De Certeau'dan aktarımıyla,

Kentin sıradan deneyimcileri olan yürüyüşçüler, aylak adımları ve gövdeleri ile kentin tüm girinti ve çıkıntılarını, izlerini sürerler ve bilmeden kentin topografik sistemini olumlarlar. Yerlerin ve rotaların bilgisi onlarda kör bir içgüdüsellikle var olur. Yürüyüşçü, ya mekansal dilin göstergeleri arasından seçim yaparak, ya da onları farklı kullanımıyla yerlerinden oynatarak bir soyutlama yaratır. Yürümenin seyrindeki bu "retorik (belagat)" sayesinde kentin haritası üzerinde hiçbir zaman tam olarak okunamayan/okunamayacak metinler yazılır. Bu hareketli ve kesişen yazıların kentte kurduğu ağ çok yönlü bir hikayeyi kurar, ki bu hikaye rota parçacıkları ve mekan dönüşümleri ile şekillenir ve temsiliyetleri ile hep gündelik kalır. (Harmanşah, 1997)

Livesey (2004), De Certeau'nun kentte yaşayanların —yürüme eylemi başta olmak üzere— çeşitli eylemleriyle "anlatılar" kurduklarını ifade ettiğini vurgular (s. 41).

Michel Butor'un anlatının mekansal karakterini tariflerken kullandığı, üzerinde çeşitli çizgiler noktalar ve izlekler taşıyan bir “yüzey” olarak anlatı tanımı (Butor, 1968, s.19), bir anlamda Michel De Certeau'nun kentsel mekanın anlatısal karakterini tartışırken kullandığı tarif ile de örtüşür. Benzer biçimde mekanın çeşitli fragmanlar ve eylemler vasıtasıyla kurulan bir bütün oluşu Ricoeur'ün bir poetik eylem olarak tanımladığı anlatı kavrayışına da yakındır. Bu bağlamda kentin, karmaşık ve fragmental yapıdaki fiziksel biçimlenişinden beslenen ve kullanıcı eylemleriyle tanımlanan bir anlatısal karakter taşıdığı; bir anlamda kentlinin eylemlerinin kentte anlatı kurucu olduğu ifade edilebilir.

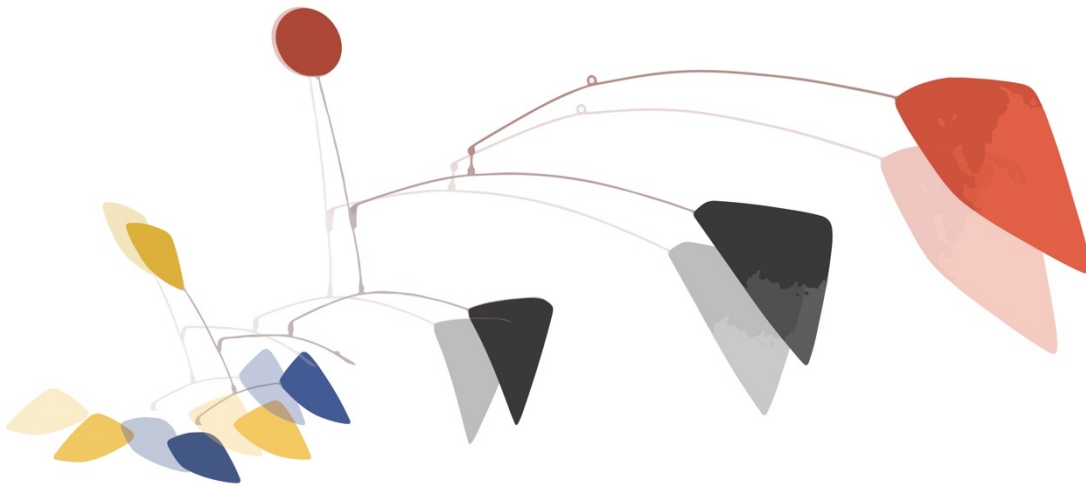
De Certeau, edebi anlatı ve kentin anlatısal karakteri arasındaki ilişkiyi metin-okur ve mekan-kullanıcı ilişkisi üzerinden tartışır. Her iki eylemin de (okuma ve yürüme/hareket), “kararsız izlekler (indeterminate trajectories)” meydana getirdiğini ileri sürer (De Certeau, 1984, s. 34). Kentin çeşitli katmanları ve fragmanları arasında mekan-zamansal bir düzlemde bedenlen ve zihnen hareket eden birey gündelik yaşamında kararsız izlekler üretir. Her zaman mekanın yapısıyla ve önceden belirlenmiş kurgusuyla örtüşmeyen kullanıcı deneyimi, kararsız yapısıyla kentte yeni anlam çerçevelerinin kurulmasına fırsat tanır.

“Tesadüfi karşılaşmaların baskınlığı ve çağdaş kent hayatının karmaşıklığı, kent sakinini yaratıcı bir gezinme zekası geliştirmeye zorlar” (Stavrides, 2016, s.112). Benzer bir biçimde okur da metnin satır aralarında gezinirken, sözcüklerin anlamları ve çağrışımları vasıtasıyla zihninde her yeni satır ile yapısı bozulup tekrar kurulabilecek kararsız bir izlek kurar. Nitekim Barthes (1977), metnin anlam birliğinin, çıkış noktası olan yazarda değil; varış noktası olan okurda olduğunu ifade eder¹³ (s. 148). Metnin bütünleşmiş ve anlam kazanmış bir biçimde değil; okurca alımlandığı süreçte bütünlük ve anlam kazanıyor olması, okurun metnin olasılıklarını kendi zihninde sahip olduğu kültür ve dil öğeleri yardımıyla seçiyor ve bütünlüyor oluşu, okuma eylemi sırasında kurulan izleklerin kararsız halini tetikler. Dolayısıyla metin ve kent arasında —okur veya yürüyüşçü olarak— “bireyin deneyimi” odağında kurulan bir bağ olduğu söylenebilir.

Kentin, bir metin olarak kavranışı kentte ilişkisel ve çağrışımsal okumaları olanaklı hale getirir. Kentte, anlatılanın ötesinde satır aralarında ve parçalar arasında kurulan

¹³ Calvino (2013) da benzer bir görüşü savunur: “Anlatıya yön veren şey ses değil, kulaktır” (s. 177).

çağrışımsal bağ okuyucuya ucu açık bir anlamlandırma ve deneyim alanı açar, çoklu okumalara fırsat vererek kenti Umberto Eco'nun "açık yapıt" tarifine yakınlaştırır. Umberto Eco (1992), açık yapıt poetikasını tariflerken, kavramı yalnızca edebiyat alanıyla sınırlı tutmaz, müzikten plastik sanatlara, hatta mimariye ilişkin örnekler verir. Örneğin besteci Henri Pousseur'un Scambi kompozisyonu her biri iki ayrı bölüme bağlanabilen on altı bölümden oluşur. Her iki bölüm de ortak karakterlerle başlayıp sonradan farklı doğrultulara evrildiğinden, icracı yolunu çizmekte özgürdür. Böylelikle sesin mantıksal gelişimi bozulmadan çok sayıda farklı kompozisyon elde edilebilir. "Yorum özgürlüğü parçanın anlatısal zincirleşimi üzerinde etkiyerek bir müzikal tümceler montajı üretilmesini sağlar" (Eco, 1992, s. ss. 11-13). Eco, açık yapıt tartışmasını farklı sanat alanlarına taşıması ve genişletmesi açısından "devingenlik" kavramına da vurgu yapar. Havada asılı olarak serbestçe yer değiştirebilen, farklı birleşimlere olanak tanıyan Calder Devingenleri sürekli olarak kendi mekanlarını ve boyutlarını üretirler (Eco, 1992, s. 22) (Şekil 2.4). Farklı bir ölçekte Eco, 2000 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne kabul edilen Venezuelalı mimar Carlos Raúl Villanueva'nın (1900-1975) tasarladığı Caracas Şehir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni stüdyoların devingen panolar ile oluşturuluyor olması ve çalışma koşullarına göre mekanın farklılaşabiliyor olmasından ötürü "her gün yeniden yaratılacak okul" söylemiyle tartışmaya dahil eder (Eco, 1992, s. 22).



Şekil 2.4 : Maripose, Alexander Calder, 1960 (Url-4)

Bu bağlamda kentin de çeşitli görünür ve görünmez, fiziksel ve anlamsal katmanlar ve bileşenler ile kurulan; kullanıcısı ve söz sahibi olan çeşitli aktörleriyle bir anlamda devingenlik içeren bir açık yapıt karakteri taşıdığı söylenebilir. Nitekim kent ve kentin

fiziksel varlığını üreten yapıtlar farklı bağlamlarda çoğul okumalara imkan veren ve tekil, bütüncül bakışı reddeden bir karaktere sahiptir. Çeşitli yapıtlarla donanmış bir meydan, meydanın ortasındaki sütun, kaidenin etrafında yemlenen kuşlar; sütunu diktiren hükümdar için, her gün okul yolunda yanından geçen çocuklar için, geçimini meydanın bir köşesinde güvercin yemi satarak sağlayan bir ihtiyar için, çeşitli dönemlerde orada yaşamış/temas etmiş her birey ve toplum için farklı anlamlar ihtiva eder. Mekanın tanık oldukları, hakkında üretilenler onu kendinden fazlası yapar ve ona ait tüm anlamları çoklayan, ilişki ağlarını kuvvetlendiren zihinsel süreçleri tetikler. Çevresinde gördüklerini, bildiklerini, bir zaman duyduklarını, zihninde birleştiren, bir nevi çağrışım havuzu yaratan bireyin, kentte bir anlatı kurucu olduğu söylenebilir. Bir lineer izlek tanımından çok, kararsız izlekler ile zihnin mekansal formu mekansal anlatıların kurulması için son derece elverişlidir. Michel De Certeau'nun (1984) da açıkça ifade ettiği gibi birey, bir gözlemci ve kentte katılımcı olarak, bir çeşit anlatı kurucudur. Bugünün kentinde mobilitenin artmış olması ve boyutlarının genişlemiş olması, kentin mekik dokumayı zorunlu hale getiren parçalı yapısı, bir anlamda kentlinin kendisini anlatı kurucu haline getirir.

Coates'a (2012) göre kentli, kentsel/mimari anlatıyı her yerde keşfedebilir, anlatılar seyir esnasında kendiliğinden meydana gelirler, içeriden dışarıya, özelden kamusal, kişisel deneyimden kolektif söylenlere... Bir şehir plancısı veya mimar tarafından yazılmış olması gerekmeyen kendi hikayelerimiz/anlatılarımız vardır. Kişisel anlatılar var olan yerler ve mekanlardan meydana gelen zihinsel mekanizmalar üzerine kurulur. "Kent/Mimarlığın yürüyen ansiklopedileriyizdir, fakat onu biçimlendirdiğimiz için değil, deneyimlediğimiz için" (Coates, 2012, s. 14). Dolayısıyla anlatisallaştıran özel bir kurgu, tüm olup bitene sonradan katılan bir kişi veya bir jest gerekmez. Kent, kentliyle bütünleşmiş; kendisi bir anlatı formunu almıştır.

De Certeau'nun kent ve yürüme arasında kurduğu ilişki ve kararsız izlekler olarak tanımladığı durum, Umberto Eco tarafından açık yapıt poetikası olarak tanımlanan ucu açık bütünleme eylemi ile benzeşir. Okur aynı yöntemle metinsel anlatıyı, kentli ise kentsel anlatıyı inşa eder.

Modern sonrası dönemde kentte ortaya çıkan karmaşıklık, parçalılık, muğlaklık, heterojenlik gibi karakterler kentin tekil bir tanımının yapılmasını ve kenti anlamlandırma çabalarını zorlaştırır. Kentin, anlık olarak dahi değişebilen çeşitli parametrelerle şekillenen bu çoğul karakteri, kenti geçmiştekinden farklı olarak

çoğulcu yöntemler ve farklı okumalar vasıtasıyla anlamlandırma girişimini gerekli kılar. Bu sebeple çoğul okuma yöntemlerini olumlayan bir ilişki ağı önermesi bağlamında kentin anlatısal bir karakter taşıdığı kabulü, mimarlık disiplini ve beraberinde kentsel çalışmalar için ufuk açıcı olabilir.

Bu çalışma; yumurta, merdiven, sözceleme, metin, dil gibi çeşitli kavramlar ve metaforlar üzerinden fiziksel ve anlamsal bileşenleriyle tanımlanabilecek modern sonrası kentin, bir anlatı olma halini kenti deşifre etme ve anlamlandırma eylemi için bir potansiyel olarak görür. Kentin anlatısal karakteri hem “okuma” hem de “deneyimleme” eylemini kent soruşturmasında araçsallaştırmaya fırsat verir. Nitekim “kenti anlamamanın tek bir yolu yoktur” (Leach, 2002, s. 3). Anlatı kavramı da yukarıda ifade edildiği gibi mekansal yapısıyla ucu açık bir anlamlandırma alanı tanımlayarak tekil bir rota çizmez, çoğul okumalara olanak tanır. Hieroglyphics of Space adlı derlemesinin giriş bölümünde Leach (2002), “mekanın hieroglifleri nasıl deşifre edilebilir?” sorusuna okuma ve deneyimleme eylemlerinin bir aradalığını çözüm olarak gösterir (s. 3). Temelde iki farklı metodolojiyi olumlayan bu iki eylemin birbirini tamamlayıcılıklarına vurgu yapılarak, bir anlamda kenti anlamak ve anlamlandırmak için önceden belirlenmiş yöntemlerden öte alternatif bir araya gelişlerin üretkenliği ve yaratıcılık potansiyelleri öne çıkarılır¹⁴.

Özetle bu bölümde, kentin modern sonrası dönemde sahip olduğu fiziksel yapı, çeşitli metaforlar ve tarifler üzerinden kavranmaya çalışılmıştır. Bir şeyi anlamaya çalışırken onun fizikselliğinden, maddi biçimlenişinden başlar, onu görür, ona dokunuruz; kentin fiziksel yapısı da onun anlamını kuran en önemli bileşenlerinden biri olarak kıymetlidir. Bu sebepten Mekan-Anlatı’dan sonra gelecek bölümlerden farklı olarak burada, kentin kentli vasıtasıyla kurulan anlatısal yapısı, küçük-anlatı meselesine bir altlık oluşturabilmek adına kentin meta-anlatısal karakterinden önce ele alındı. Bir noktada buradaki tariflerin modern sonrası kente yönelik tekrarlanan klişeler olduğu

¹⁴ Burada “okuma” eylemiyle atıfta bulunulan metodolojik yaklaşım semiyoloji, “deneyim” ile atıfta bulunulan ise fenomenolojidir. Hieroglyphics of Space’de bugün kent gibi karmaşık bir yapının belirli kuramsal çerçevelerden yalnızca biri kullanılarak anlaşılamayacağı vurgulanır ki bu da tez çalışmasının temel savlarından. Leach’in (2002, s. 4) aktarımıyla, tanınmış göstergebilimci düşünür Roland Barthes, “kent, bir dil gibi semiyolojik terimlerle analiz edilebilir; ancak edebi yollarla kodlanmış olmaktan ziyade yaşanması gereken bir dildir. Kenti yaşamak, onunla karşılıklı bir ilişki içerisine girmektir, onunla konuşmak, onu dinlemek, gezinmek ve mekanlarını deneyimlemektir” der. Esasında iki farklı bakma biçiminin/metodolojinin iç içe geçmesi/kaynaşması açısından Barthes’in yaklaşımı önemlidir.

ya da modası geçmiş teorilerden ileri geldiği iddia edilebilir, kısmen doğru olmakla birlikte bu durumlar gündelik yaşamda kentli tarafından dahi kolaylıkla deneyimlenebilmesi bağlamında çalışmanın savını desteklemekte, bu tezin gerçekleşme sebebini güçlendiren vurgular olagelmektedir. Bu biçimlenişin; kent ve kentli arasında sıkı bir diyalogun kurulmasına hizmet ettiğini, kentlinin deneyimi ve eylemleriyle kentte bir anlatı kurucu konumuna erişmesine fırsat verdiğini ve esasında kente de anlatısal bir form kazandırdığını söylemek bu çerçevede mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda kentli, kente mümkün bakışların kaynağı; kent ise “deneyimlenecek” ve “okunacak” bir mekan-anlatı olarak belirir.

Bölüm dahilinde bir takım görsellerle kısmen atıfta bulunulmuş olsa dahi, Tarihi Yarımada özelinde bir vurgu yapılmamıştır; çünkü kentle ilgili eylemleri tek başına bir bölge ile sınırlandırmak günümüz kentinde söz konusu değildir. Söz gelimi Yenikapı’dan başlayan bir metro hattı sizi Kuzey Ormanları’na kadar taşıyabilmektedir. Dolayısıyla eylemler kentin bütününe dönüştürür ve bölgesel tanımları ortadan kaldırır. Burada çizilen çerçeve kent fizikselliği ve kentli arasında kurulabilecek potansiyel bağları daha geniş bir çerçevede teorik arka planı ile birlikte ele alır. Bir sonraki bölümde ise ağırlıklı olarak kentin anlamsal ve söylemsel içeriğinin nasıl inşa edildiği, bu karakterlerin kenti okuma ve anlamada ne gibi pencereler açtığı üzerinde durulacak; Tarihi Yarımada özelinde tarihsel kent söyleminin kentin tariflenmesi ve anlatısallaşması üzerinde nasıl etkili olduğunun izleri sürülecektir.

2.1.2 Kentte anlatı kurucu olarak söylem

Oduncuysam ve kestiğim ağacı adlandırıyorsam, ağacı konuşurum, ağaç üzerine konuşmam. Bu da dilimin, işlevsel olduğunu, nesnesine geçişli bir biçimde bağlandığını gösterir. (...) Ağaç benim için bir imge değildir, edimimin anlamıdır. Ama oduncu değilsem, ağacı konuşmam artık; ağaçtan, ağaç üzerine konuşurum. (...) Ağaç, bir hazır imgedir: oduncunun gerçek dili karşısında, ikinci bir dil, bir meta-dil yaratırım, bu dilde nesneleri değil *adlarını* işlerim. (Barthes, 2018, s. 235)

Kentli ve kent arasındaki diyalogun da oduncu ve ağaç arasındakine benzediği söylenebilir. Kent, sahip olduğu fiziksel ve anlamsal içerikle bir kentli profili üretirken; kentli, gündelik pratikleri, deneyimleri ve belleğinde kurduğu çağrışımsal ilişkiler vasıtasıyla kenti dönüştürür, yeniden üretir. Lefebvre’e göre kent, “kendileri de bu eser için/tarafından seferber olan/edilen kent sakinlerinin ebedi eseri” olarak

anlaşılabilir (aktaran Stavrides, 2016, s. 193). Bu durumda kent ve birey/toplum arasında organik bir bağ kurulur. Kentlinin kendi gündelik edimleri, deneyimleri ve belleği ile kurulan “kentsel anlatı” kentin özütüdür, kentin içindendir. Ancak ikinci bir dil, “meta-dil”, kent hakkında konuşmaya başladığında, bu organik bağ doğası gereği kurulamayacağından; kent, *üzerine konuşulan* spekülâtif bir “hazır imge” olarak belirir. Bu meta-dil tarafından kurulan kentsel anlatının, kenti tanımlama, anlamlandırma ve atmosferik içeriğini yansıtmada yetersiz kaldığı iddia edilebilir. Tıpkı oduncu olmayan biri ve ağaç arasında kurulan bağ gibi. Zira “nesnenin kendisi değil *adları*” bu anlatının kurucu unsurları konumundadır. Bu adlar, büyük ölçüde baskın kalıplar ve erk sahipleri tarafından yapılan tanımlardan beslenerek, bireyin kendi zihninde kurduğu kentsel anlatıdan bir anlamda ayrışır, totaliter ve tek yönlü bir bakışın ortaya çıkmasına sebep olan “meta-anlatıya” hizmet ederler.

Meta-anlatı¹⁵, Lyotard’ın tarifıyla bir kültürün olası eylem biçimleri olarak öngördüğü belirli seçenekleri açıklayan ve onlara meşruiyet kazandıran bir tür büyük hikaye/anlatı olarak tanımlanabilir (aktaran Skordili, 2002, s. 164). Meta-anlatılar, bütünleştirici bir gerçeklik tanımı üzerinde temellenen meşruiyet anlatılarıdır (Sandercock, 2003, 70). Bir anlamda meta-anlatı, kendisiyle farklı alt katmanların temellendirildiği, üst ilkeler ve ideolojileri açıklayan kapsayıcı program olarak tariflenebilir.

Meta-anlatı kavramını Lyotard ilk defa 1979 yılında yayınlanan “Postmodern Durum” adlı raporunda modernitenin bilgi felsefesini tariflemek için kullanır. “Sonsuz ilerleme” ve “özgürlüğün anlatısı” olarak Aydınlanma ve “saf bilginin zaferi” olarak bilim, Lyotard’ın tarifıyla modernitenin iki meta-anlatısıdır ve Lyotard, modernitenin öne sürdüğü savların meşrulaştırılma sürecinde bu iki olgunun önemine sıklıkla değinir (Lyotard, 2014). Modernitenin getirisi olan çeşitli sosyal, kültürel, ekonomik eylemler bu iki temel üzerinde biçimlenir. Lyotard’ın modernite özelinde örneklediği Aydınlanma ve bilimsel retorik gibi, Sosyalizm veya Faşizm gibi toplum kuramları, dinler, büyük tarih felsefeleri de kendi içerisinde güvenli bir mantık çerçevesi kurmalarından dolayı meta-anlatı olarak tariflenebilirler.

¹⁵ Kavram, İngilizce’de “masternarrative, meta-narrative, grand narrative”; Fransızca’da “grand récit” veya “metarécit” olarak geçer. Türkçe edebi terminolojide daha çok “üst-anlatı” kavramı tercih edilmesine rağmen “meta-anlatı” veya “büyük anlatı” şeklinde de kullanılır. Çalışma kapsamında “metalaşma” kavramına yaptığı çağrışım da göz önünde bulundurularak meta-anlatı kavramının kullanılması tercih edilmiştir. Bu kapsamda, sıklıkla “üst-dil” olarak çevrilen “metalanguage” gibi kavramların da adaptasyonu için eş anlamlı “meta-dil” kavramı tercih edilmiştir.

Her meta-anlatı kendi ilişki setini kurar, bileşenlerini tanımlar (bir kahraman ya da özne, tehlikelerle dolu bir yolculuk, nihai bir hedef) ve bir fikrîsel yapıyı teşvik eder (Skordili, 2002, s. 165). Örneğin Kapitalizm meta-anlatısının öznesi bireysel girişimci, hedefi ise sermaye birikimi iken; Marksizm’in öznesi işçi sınıfı ve hedefi üretim vasıtasıyla toplumsallaşmadır. Meta-anlatı, farklı alanlarda sistematik bir anlamlandırma edimi için bilgi temeli ve güvenilir bir ilişki seti sunar. Bu kapsamda düşünüldüğünde birçok farklı bilgi alanının/disiplinin meta-anlatılar tarafından tanımlanması mümkündür. Söz gelimi Marksizm meta-anlatısı için Marksist tarih yazımı, Marksist ekonomi veya Marksist edebiyattan söz edilebilir.

Meta-anlatının dilsel olarak kurulması ve çeşitli sosyal-kültürel boyutlara intikali sürecinde en önemli bileşenlerinden biri de söylemlerdir. TDK Sözlüğü’ne göre söylemin bir anlamı “kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade”dir¹⁶ (Url-1). Yukarıda geçen “özgürlüğün anlatısı”, “sonsuz ilerleme”, “saf bilginin zaferi” gibi söylemler Lyotard’ın modernitenin meta-anlatısını tariflerken kullandığı söylemlerden yalnızca birkaçıdır. Benzer şekilde “toplumsallaşma”, “toplumsal dayanışma”, “devrim”, “sınıfsız toplum” gibi söylemler Marksizm’in söylemlerindendir.

Foucault kendi ilişkisel bağlamında tariflediği söylemin, dilsel birlikler vasıtasıyla kurallar meydana getirdiğini ve bu kuralların, yasalar, kurumlar, ahlaki-felsefi yargılar ve mimari şekiller yoluyla söylemsel oluşumun heterojen doğasını oluşturduğunu ifade etmiştir (aktaran Güneş, 2013). Söylem, dünyayı ve insanları şekillendiren güçlü bir yapıya sahiptir ve bünyesinde iktidarı ve gücü barındırır (Foucault, 1999). “Söylem yalnızca kavgaları veya baskı sistemlerini açıklayan şey değil, ama onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen erktir” (Foucault, 1993, s. 11). Foucault’nun söylemin doğasına ilişkin tarifi, söylem ve iktidar arasında sıkı bir ilişki olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Ancak burada bahsi geçen iktidar/erk yalnızca devlet, devlet adamları, bürokrasi olarak algılanmamalıdır. Foucault’un ima ettiği biçimde söylemin kendisi bir anlamda iktidar olarak değerlendirilebilir. İçeriğinden bağımsız olarak, söylenen söz ve kurulan mantıksal şemaların, bireyi/toplumu, düşünsel süreçleri etkisi altına alan, belirli bir referans sistemi kuran

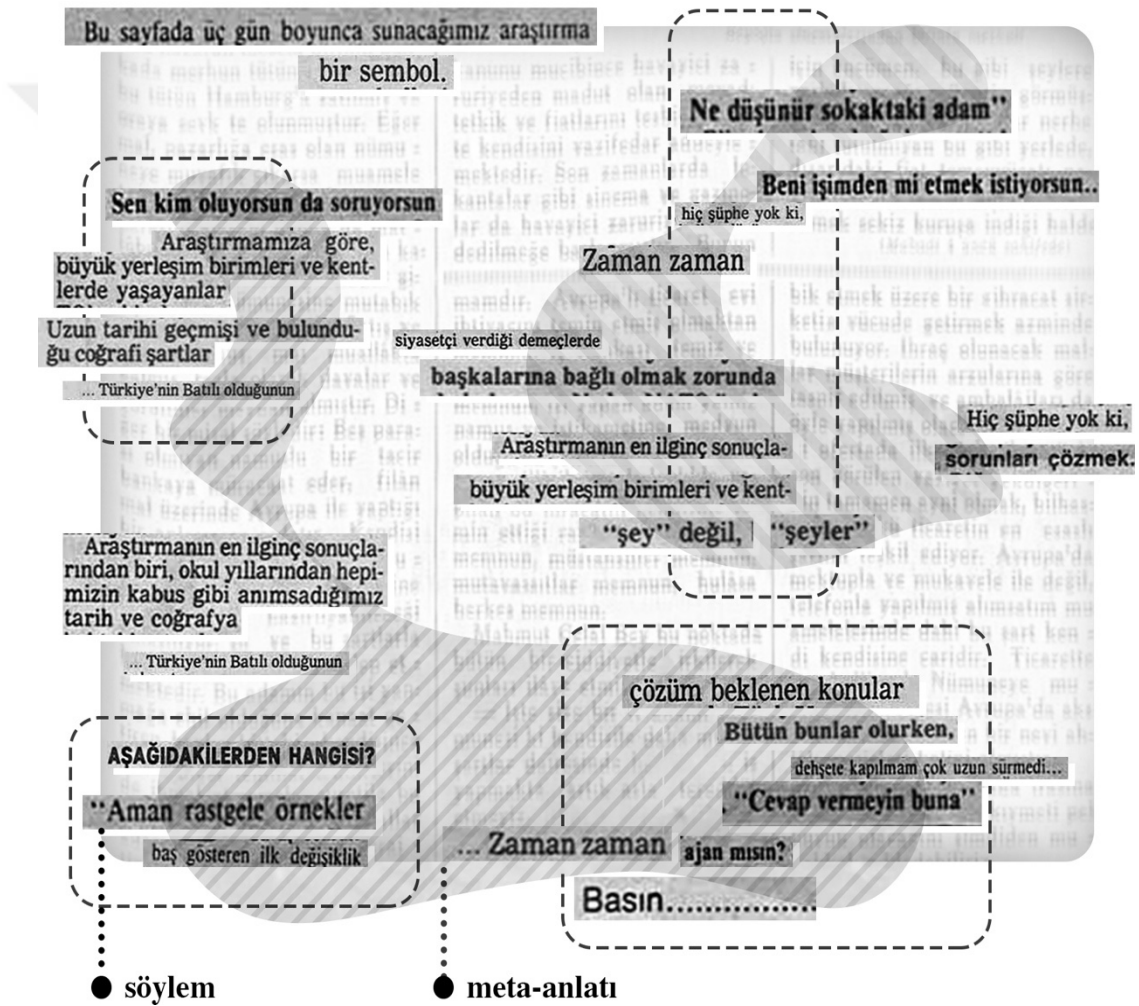
¹⁶ TDK ayrıca söylem kavramının taşıdığı diğer anlamları şöyle sıralar: “1. Söyleyiş, söyleniş, telaffuz; 2. Kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade; 3. Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez” (Url-1). Söylemin İngilizcedeki anlamı olan “discourse” sözcüğünün kökeninde “tartışma, konuşma ve koşuşturma” anlamına gelen Latince “discursus” sözcüğü bulunmaktadır (Url-5).

bir iktidar ürettiğini söylemek mümkündür. Collège de France’da yaptığı “Söylemin Düzeni” adlı konuşmasında bir yandan söyleme ilişkin fikirlerini özetleyen Foucault, bir yandan da söylemin iktidar kuruculuğuna atıfla kendi amacının söylemin parçası olmadan, iktidarlaştıran bir söylem üretmeden, *söylemleştirmeden* yalnızca bir takım sorunsallaştırmalar ortaya koymak olduğunu söyler, ancak “Foucault felsefesi” diye bahsedilebilecek “söylemin” oluşmasına ne kadar engel olabildiği tartışmalıdır.

Bugün yapmak zorunda olduğum konuşmada ve burada belki de yıllar boyunca yapmak zorunda kalacağım konuşmalarda, hiç kimseye sezdirmeden eriyip gitmeyi dilerdim. Söze başlamaktansa, sözün beni sarıp sarmalamasını ve beni, her türlü olası başlangıcın çok ötesine taşımasını isterdim. Konuşacağım sırada, kimliği bulunmayan bir sesin benden epey önce söze başlamış olduğunu farkedivermek ne hoş olurdu: o zaman sözcükleri bağlamak, cümleyi sürdürmek, kendisini, sanki bir an için, askıda tutarak bana işaret vermişçesine yarattığı boşlukların arasına, hiç kimsenin fazlaca dikkatini çekmeksizin yerleşivermek yeterdi bana. Böylece; başlangıç olmayacaktı; ve söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında, zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım. (Foucault, 1987, s. 21)

Meta-anlatılar, sıklıkla “erk yapılarıyla yakından bağlantılı sınırlandırıcı, bütünleştirici söylemler” vasıtasıyla tariflenir (Sandercock, 2003, s. 70). Toplumun dil ve kültür hazinesinde parça parça, üst üste biriken bu totaliter söylemler aşama aşama meta-anlatının kurulmasına hizmet ederler. Ağızdan dökülen sözcük gruplarının sık kullanımı onların birer söylem haline gelmesine yardımcı olur. Bu sözcük grupları toplumlar arasında hareketlilik, teknoloji ve medya vasıtasıyla seyahat ederek geniş kitlelere yayılabilir ve artık belirli bir takım durumların “kestirme” temsilleri olarak belirmeye başlarlar, kalıplaşır, “adlaşırlar”. İktidar sahipleri, bu yayılmayı/yönelimi manipüle etme gücünü elde tutarlar ve sıklıkla medya gibi kanallar vasıtasıyla bu yayılımı/yönelimi kendi yararlarına ya da kolaylarına çevirmeye meyillidirler. Gerçekleştirmek istedikleri bir kitlesel projenin leyhine kamuoyu oluşturmak için veya ekonomik fayda sağlamak için toplumun belleğinde geniş çağrışımları olan çeşitli söylemleri araçsallaştırarak kendi meta-anlatılarını inşa ederler. Örneğin “ecdad yadigarı”, “geçmiş ihyâ etmek”, “fethetmek” ve “yeniden diriliş” gibi söylemler tüm içerimleri ve çağrışımlarıyla zihinde kolaylıkla bir iktidar profili kurabilmekte, çeşitli icraatları meşru kılmaya yarayacak meta-anlatıların kurulmasına hizmet edebilmektedir.

Bu bağlamda söylemin, iktidarlarca üretilmiş, yönetilmiş veya kitlelere yayılan kullanımlarıyla kendisi iktidarlaştırılmış sözcük kalıpları, düşünce yapıları, referans sistemleri olduğu söylenebilir. Bu yapıyla söylem, meta-anlatıların toplumsal inşasında kritik bir rol oynar; benzer biçimde meta-anlatılar da yeni söylemlerin üretilmesine zemin hazırlarlar. Dolayısıyla, söylem ve meta-anlatı arasında ilişkisel bir bağıntı olduğu söylenebilir. Şekil 2.5’te şematik olarak söylem ve meta-anlatı arasındaki bağıntı anlatılmaktadır. Diğerleri arasından “seçilen” bir takım söylemler bir araya gelerek söylem gruplarını oluşturur; bu söylem grupları “vurgulanmak” ve diğerleriyle bir araya getirilmek suretiyle meta-anlatılara evrilirler.



Şekil 2.5 : Söylemler vasıtasıyla meta-anlatının kuruluşu (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Foucault’nun söylemsel olmayan hiç bir alan olmadığı fikrinden yola çıkılarak söylem ve toplumsal bir üretim olan kentsel mekan arasında da sıkı bir ilişki bulunduğu kabul edilebilir (Tuna Ultav, 2008). Barthes’ın ünlü “kent, bir söylemdir” (2005, s. 160) ifadesi, *kenti konuşan* veya *kent üzerine konuşan* bir söylemden daha da öteye

giderek kentin kendisini barındırdığı tüm yapıların, toplumun bir söylemi olarak değerlendirmesi, kent ve söylem arasındaki ilişkiyi daha da pekiştirmeye yardımcı olur.

Kentsel mekanda da gerek iktidar sahipleri tarafından üretilen gerekse tarihsel süreçte veya gündelik yaşamda toplum tarafından üretilip iktidarlaşan söylemlerden bahsedilebilir. Bu söylemler, kente ilişkin çeşitli meta-anlatıların, üst bakışların kurulmasına sebep olur ve bir anlamda bireyin deneyimi vasıtasıyla açığa çıkan kente çoğul bakışı, kentin çoğul anlamını gölgede bırakırlar.

Kentsel söylemler, kentsel bağlamı oluşturan, kentin fiziksel yapısını tanımlayan her türden unsurun (mimarlığın kapalı bilgi dünyasına ait üretimler ve erk sahiplerince ortaya konmuş kentsel sistemlere eklenen ya da mevcut bir oluşumu dönüştüren projelerin tümü), kentsel gerçekliğin dil üzerinden yeniden kurulmasıyla oluşmuş bir katmandır. (Uz Sönmez, 2007, s. 10)

Bu dilsel katman kentin anlaşılması, anlamlandırılması ve anlatılması sürecinde kilit rol oynar. Bahsi geçen edimleri kent bağlamında sorunsallaştıran mimarlık ve kentsel planlama gibi disiplinler için kentte söylem ve meta-anlatı arasında kurulan ilişki mekansal çözümler ve üretimler için “güvenilir” ve “kolay kavranabilir” bir çerçeve sunmayı vaad eder. Tıpkı Marksizm veya başka bir “-izm”in insanın çevresinde olup bitenlere bir anlamlandırma biçimi, ilişki seti sunması gibi kentsel sistemler için de çeşitli söylemler üzerinden inşa edilen belirli meta-anlatılar ve referans sistemlerinden söz edilebilir. Kente dair kurulan meta-anlatılara birkaç örnek vermek, bu durumu kentsel/mimari düzlemde tariflemek ve anlaşılır kılmak açısından faydalı olacaktır.

Örneğin, modern düşüncüsü birçok farklı ölçekte mekan boyutuna taşıyan Le Corbusier, tasarım, kent, mimarlık, mobilya üzerine çeşitli söylemleriyle bir modern mimarlık ve şehircilik meta-anlatısı üretmiştir. “Modern mimarlığın beş temel ilkesi (piloti, serbest plan şeması, serbest cephe sistemi, bant pencere, teras çatı)” söylemini de ilk olarak ortaya koyduğu 1920’lerde, şair Paul Dermée ve ressam Amédée Ozenfant ile birlikte çıkardıkları “L’Esprit Nouveau” (1920-1925) adlı dergide ve ardından “Yeni Bir Mimarlığa Doğru” (1923) ve “Şehircilik” (1925) adlı kitaplarında Le Corbusier, modern mimarlık ve şehircilik paradigmasını biçimlendirirken o günün mimarlık ve kentleşme pratiklerine dair kılavuz niteliğinde öneriler sunar. Le Corbusier’in Yeni Bir Mimarlığa Doğru adlı kitabının giriş kısmına yazdığı yazıda Frederick Etchells (1986), Le Corbusier’nin asıl amacının modern yapıların

sekisinden oluşan bir *catalogue raisonne*¹⁷ oluşturmak değil, aksine modern insanın ve dolayısıyla modern mimarın karşı karşıya kaldığı sorunları ortaya koymak ve bu sorunlara “belirgin” mler sunmak olduğunu belirtir (s. xi). Le Corbusier, modern mimarlık ve şehirciliği, gelişen teknolojiler ve değişen yaşam biçimleri bağlamında bir gereklilik olarak görmüş ve bu gereği yerine getirmek adına gerek akademik üretimleri gerekse tasarladığı yapılar vasıtasıyla bir referans sistemi, meta-anlatı oluşturmuştur. Le Corbusier’nin bugünün mimarlık ve şehircilik üretimlerinde dahi azımsanamayacak etkiye sahip fikirleri ve kurduğu modern mimarlık/şehircilik paradigması meta-anlatıların ne derece etkili kurulumlar olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir.

Benzer bir biçimde Kevin Lynch’in Kent İmgesi (1960) alışması, mimari tasarım ve kentsel planlamaya temel oluşturacak kentsel verilerin elde edilmesi noktasında oldukça tanımlı bir ereve çizmesi ve bu yönüyle kent okumasına dair bir meta-anlatı kurması bağlamında tartışılabilir. Kentlinin belleğinde oluşan, kendi algısıyla yoğrulan kent imgesini açığa çıkarma adına sistematik bir yöntem tanımlayan Lynch, kentte farklı aktörler tarafından uygulanan bilişsel haritalamalar vasıtasıyla gerçekleştirdiği çalışmasının sonucunda —Le Corbusier’in beş modernlik ilkesi gibi— kenti imgelenebilir kılan beş anahtar kavram/mekansal oluşum saptar. Bunlar yollar (paths), kenarlar/sınırlar (edges), bölgeler (districts), düğüm/odak noktaları (nodes) ve işaret öğeleridir (landmarks) (Lynch, 2018, s. 51). Ancak üzerinden 60 yıl kadar bir süre geçmesi ve kentsel mekanın bu süreç içerisinde öngörülemeyecek derecede farklılaşmasına rağmen bugünün mimarlık ve şehircilik okullarında Lynch’in tanımladığı bu mekansal oluşumların hala kentsel analizlerin ve kent okumasının belirgin referansları olarak uygulandığını, temel taşları olarak görülebildiğini söylemek abartı olmayacaktır. Bu uygulama 1960’larda ilham verici olarak nitelense de, günümüzde “güvenilir” ve “anlaşılır” bir ereve kurduğu iddiasıyla kalıplaşmış ve kent okumasında bir meta-anlatı haline gelmiştir. Lynch’in önerdiği kavramları elde etme yöntemlerinden ziyade sıklıkla bu kavramlara —adlara— başvurulur. Söz gelimi, kentte işaret öğesi olan yapılar bir harita üzerinde işaretlenir veya bölge olarak tanımlanabilecek alanlar farklı renklerle taranır; yapıların işaret öğesi olma potansiyelleri veya bölgeyi bölge yapan karakterler sıklıkla ikinci planda kalır.

¹⁷ Bir sanatçının belirli bir ortamda veya tüm medyada bilinen eserlerinin kapsamlı ve açıklamalı bir listesidir.

“Kentin imgelenebilirliği” meta-anlatısına hizmet edecek biçimde bu işaretlemeleri ve adlandırmaları yapmak daha önemli ve çoğunlukla da yeterli addedilir. Zamanla Kevin Lynch’in önerdiğinin aksine kentin bilişsel bir kurgu dahilinde anlamlandırılması değil, biçimsel oluşumlar üzerinden tanımlanması söz konusu haline gelmiştir. Bu durum, meta-anlatısal karaktere evrilen anlayışın manipülatif yönünü ortaya koyması açısından önemli görülebilir.

Meta-anlatının; kent ve mimarlık alanında Le Corbusier ve Lynch örneklerinde olduğu gibi akademik anlamda belirmesinden farklı olarak, kentin kendi fiziksel, ekonomik, politik ve toplumsal içeriği vasıtasıyla çeşitli aktörler tarafından üretildiği de söylenebilir. Bu bağlamda politikacıların söylemleri veya popüler medyada açığa çıkan toplumsal söylemler kente ilişkin baskın bir bakışın oluşmasına sebep olabilirler. “Seksenler İstanbul’u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak” başlıklı doktora tezinde Uz Sönmez (2007), küreselleşme, metropolleşme ve nostalji söylem adalarının —bir anlamda meta-anlatısının— İstanbul’u popüler kültür coğrafyasında yeni tanımlarla inşa ettiğini ifade eder. İstanbul gibi birçok dünya şehri, “dünya kenti”, “ulus-devlet aşınması”, “bölgelleşme”, “kültürel aynışma”, “kültürel kapalılık” gibi kavramlardan/söylemlerden beslenen küreselleşme; “çarpık kentleşme”, “kent çeperi”, “trafik yoğunluğu”, “nüfus patlaması” gibi kavramlar/söylemler ile biçimlenen metropolleşme; “kültürel doku”, “tarihsel miras”, “canlandırma”, “ihya etme” gibi kavramlar/söylemler üzerine kurulan nostaljileşme meta-anlatıları vasıtasıyla tanımlanır, biçimlendirilir, yeniden üretilir. Kentte meta-anlatıyı biçimlendiren söylemlerin yalnızca belirli iktidar organları veya kişiler tarafından değil popüler medya, teknoloji veya toplumsal hareketlilik vasıtasıyla yayılan toplumsal yönelimler ve kentsel gelişmeler üzerinden kurulduğu da söylenebilir.

Bu bağlamda söylem, iktidar, meta-anlatı ve kent arasında organik bir bağın kurulduğu; tıpkı diğer toplumsal ve fikirselleşme meseleleri açıklamada kullanıldığı gibi kenti anlamlandırmada da farklı söylemler üzerinden şekillenen çeşitli meta-anlatıların kullanıldığı ya da empoze edildiği görülür. Bu meta-anlatı, doğrudan iktidar sahipleri tarafından kurulabildiği gibi, toplumsal pratiklerin, düşünce biçimlerinin veya kentte meydana gelen fiziksel değişimlerin dilsel olarak iktidarlar tarafından yönlendirilmesi veya medya gibi kanallar vasıtasıyla baskın hale getirilmesi yöntemiyle ortaya çıkabilir.

Tez çalışması; söylem, iktidar, meta-anlatı ve kent ilişkisini, meta-anlatının üretilmesi bağlamında yukarıda bahsedilen çeşitli olasılıkların bir arada bulunduğu İstanbul Tarihi Yarımada bağlamında tartışmayı hedefler. “Tarihi” olma halini “adıyla” mühürleyen bu kent parçası, mütemadiyen tarihsellik eksenli söylemler ile şekillenen meta-anlatı tarafından tanımlanmakta, anlaşılmakta ve anlatısallaştırılmaktadır. Tarihi Yarımada, çeşitli mecralarda, ulusal ve uluslararası akademik yayınlarda, popüler medyada, kent rehberlerinde, tanıtımlarda, politikacıların söyleminde sıklıkla tarihsel içeriğiyle yer almakta, en masum temsilde dahi asıl içerik tarihi olma haline referans veren bir girizgahın ardından dile gelmektedir. Bir süredir mimari tasarım alanında akademik araştırmaların odağında yer almayan Tarihi Yarımada, kentlinin gündelik eylemleri üzerinden kurulan küçük anlatı ve meta-anlatı arasındaki ilişkinin sorgulanması bağlamında oldukça zengin bir içeriğe sahip, potansiyelli bir kentsel mekan sunar. Dünya üzerindeki birçok tarihi kent merkezinin aksine İstanbul’un çekirdek mekanı, bugün hala yaşayan, değişip dönüşen ve çeşitli kentsel söylemlerin gündeminde kalmayı başarabilen bir kent parçası olması yönüyle çalışma açısından önemli bir konumdadır.

İstanbul’un Fatih ilçesi, sıklıkla Suriçi olarak da adlandırılan nam-ı diğer Tarihi Yarımada, uzun yıllardır insan yerleşimlerine ev sahipliği yapmakta; bu uzun zamanın bıraktığı izleri sinesinde taşımaktadır. Dünya üzerindeki kendi kadar eski birçok kentin aksine İstanbul’un “eski şehri”¹⁸, tarihte sürekli olduğu gibi bugün de gündelik yaşamın bir sahnesi olarak, yaşayan, değişen ve dönüşen dinamik bir kentsel mekana sahiptir. Bugün de geçmişte olduğu gibi kent sakinleri, evlerinden işlerine gidip gelmekte, bir köşebaşından öteberi almakta, gür bir ağacın dibinde soluklanmakta, yaşadıkları yer hakkında söyleşmekte, çevrelerindeki onaylamadıkları müdahalelere ses çıkarmakta, olup biten inşa faaliyetlerini günbegün hayretle izlemektedirler. Kentin bin yıllar önce kuruluşundan bu yana birer insan edimi olan bu faaliyetlerde radikal bir değişimin yaşandığı söylenemez, ancak gündelik yaşamın ve içinde gerçekleştiği kentin dile getirilişinde —anlatısallaşmasında— bir takım ayrımları okumak mümkündür. Tarihi Yarımada’ya ilişkin kent anlatısının kurulumu uzunca bir süredir kronolojik, çizgisel bir kurguda ilerlemekte; kent, bu baskın tarihsel söylemin

¹⁸ Tarihi-turistik birçok şehirde kentin çekirdeğini oluşturan, genelde surlarla çevrili tarihi değere sahip yapılardan müteşekkil bir eski şehir (old town) bulunur. Bugünkü görünümü Avrupa şehirleriyle kıyaslandığında eski şehir imgesinden epey farklı olsa da İstanbul’un eski şehri Tarihi Yarımada’dır.

altında ezilmektedir. Kentin başından geçenleri anlamak ve anlamlandırmak için bir takım dönemsel ayrımlar yapılmakta, çeşitli adlar konmakta, tarihin tanımlı şemaları kentin üzerine giydirilmekte; bir anlamda “meta-dil” devreye girmektedir.

Tarihi Yarımada; “Byzantion (Roma), Konstantinopolis (Bizans), İstanbul’dur (Osmanlı)”, “üç büyük medeniyete başkentlik yapmış kadim kenttir”, “Doğu’nun Batı’ya, Batı’nın Doğu’ya açılan kapısıdır”, “her bir karışında tarih yatan medeniyetler beşiğidir”, “kültürlerin eritildiği bir potadır”, “kentlerin kraliçesidir”, “tarihin her döneminde bir dünya kentidir”... Kentin tarihsel topografyasından beslenen bu anonimleşmiş söylemler vasıtasıyla kurulan kentin meta-anlatısı, bir “Tarihi” Yarımada mitini meydana getirir.

Tanyeli (2007), fiziksel çevrenin “birileri öyle talep ettiğinden, kimileri öyle biçimlendirdiğinden ve kimileri çeşitli biçimlerde direndiği, farklı istekler dile getirdiği için” bugünkü şeklini alabildiğini ifade eder (s. 10). Çeşitli aktörlerin çevreye müdahalesi birbirinden sadece farklıdır, önemsiz değildir. Fiziksel çevrenin biçimlendirilmesinde söylemsel oluşumların da etkili olduğu kabul edildiğinde, bu söylemin kim tarafından üretildiğinden öte, içeriği ve potansiyelleri önem kazanır. Bu bağlamda kentte meta-anlatıyı kuran söylemlerin aktörleri, yalnızca söylemin üreticisi söz sahibi olan, tekil bir kimse değil; söylemi yayan ve görünür kılan çeşitli kişi, kurum/kuruluş ve topluluklar olarak değerlendirilebilir. Yayıldığı ve iktidarlaştığı ölçüde söylem, söyleyenden bağımsız olarak değer kazanır; kimi zaman anonimleşir, *adlaşır*. Dolayısıyla kitlelere hitap etme şansını elde etmiş olan tüm aktörler, meta-anlatının potansiyel kurucuları olarak değerlendirilebilir. Tarihi Yarımada özelinde bunlardan bazıları, yayınlarıyla kentin tarihsel içeriğini görünür kılan, öne çıkaran ve bu konuda ürettikleri bilgiyi yayan akademik çevreler, popüler medya, kent kimliği üzerinden siyasi emellerini temellendirme gayretinde olan çeşitli kademedeki politikacılar, kurum ve kuruluşlar olarak görülebilir. Bu aktörler tarafından, kentsel söylemlerin yayılması için kullanılan mecralar da oldukça çeşitlidir. Kitle iletişim araçları, medya, filmler/diziler, kartpostallar, gazete ve dergiler, akademik üretimler —kitaplar, makaleler, tezler, bildiriler...— gibi uluslararası çapta yayın yapılan mecraların dışında yerel ölçekte meta-anlatının bir anlamda yerleşmesi ve pekiştirilmesine de yardımcı olan, özellikle seçim dönemlerinde ve belediyenin “icraatlarını” görünür kılmak istediği zamanlarda sayıları artan pano reklamları, afişler, broşürler söylemin mecraları olarak görülebilir.

Bu bağlamda Tarihi Yarımada'nın söylemleştiren “adları” üzerinden kentte tarihsel meta-anlatıyı inşa eden söylemlere göz atmak, kentin meta-anlatısal içeriğini deşifre etmek açısından bir izlek oluşturacaktır.

Tanımlayıcı-dilsel söylem: “Tarihi” Yarımada

Binlerce yıllık bir kentin kimliğini biz saptamıyoruz. Tarihi süreç saptıyor. Evrensel imgesi o süreç içinde belirleniyor. Bunu kabul etmek ya da etmemek, bizim elimizde değildir. Uygar dünyanın parçası olmak istiyorsak, İstanbul'u evrensel strüktürler içinde görmek zorundayız. (Kuban, 1998, s. 11)

İstanbul gibi bir kentin yerleşik merkezi —eski şehri— için “Tarihi Yarımada” gibi bir adın kullanılması pek şaşırtıcı görünmez. Kentin fiziksel içeriği ve bu ad arasında sıkı bir organik bağ olduğu, gerek kentlilerce gerekse kente ilişkin az da olsa bilgi sahibi olmuş yabancılar tarafından kabul edilebilir. Nitekim kent, başka bir tanımlamaya neredeyse fırsat vermeyecek derecede “tarihidir” ve bir “yarımada” üzerinde kuruludur. Saf bir düz anlam üzerine inşa edilen bu söylem, bugünkü kadar genişlemeden önce zaten İstanbul olarak anılan, zaman zaman Suriçi olarak adlandırılan, bugün resmi olarak Fatih ilçesi olarak bilinen bölgenin bir adı haline gelmiştir. Ancak bu düz anlam ve dolaysız anlamsal bağ ile tezat oluşturacak biçimde, “Tarihi Yarımada” adının kullanımının çok eskilere gittiği söylenemez. Tez çalışması sürecinde yapılan arşiv taramaları ve araştırmalar kapsamında, “tarihi” ve “yarımada” sözcüklerinin bir sözcük öbeği olarak kullanımına ancak 1960-70’li yıllarda rastlanabilmektedir.

Bu söylem, bir ad olmaktan ziyade “tarihi yarımada” gibi küçük harflerle yazılan bir coğrafi tanım veya “İstanbul’un tarihi yarımadası”, “İstanbul kenti Suriçi Tarihi Yarımadası” gibi niteleme karakteri taşıyan bir sözcük öbeği olarak belirmektedir (bkz. Cansever, 1962; Söylemezoğlu, 1976; Eldem, 1984). Tarihi yarımada nitelemesi, sıklıkla kentsel planlama, ulaşım, yeni yapılaşma gibi konularda kaleme alınan yazılarda bölgenin, kentin geri kalanından farklı, bir anlamda daha hassas ve el üstünde tutulması gereken bir yer olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Kimi gazete haberlerinde de “tarihi yarımada (suriçi bölgesi)” şeklinde tarihi yarımada tanımının yanında “suriçi” ifadesiyle birlikte bölgenin neresi olduğu zihinlerde pekiştirilmeye çalışıldığı görülebilir (bkz. Gönültaş, 1976). Bu kullanımın da bir anlamda “İstanbul’un tarihi yarımadası” şeklindeki kullanımlarla benzer bir amaca hizmet ettiği söylenebilir. Sıklıkla laf arasında, üzerinde baskın bir şekilde durulmayan bu ifadenin

anonim bir tabir olarak kullanıldığı görülür, dolayısıyla o dönemde veya daha öncesinde halk arasında da bu biçimde bir nitelemenin kullanılıyor olma ihtimali yüksektir.

Aynı dönemde İstanbul kapsamında UNESCO çalışmalarının yoğunlaşmasının, anonim bir niteleyici ifade olan “tarihi yarımada” ifadesinin oturmasına ve adlaşmasına katkı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim kentin tarihi olma karakterini güçlendiren bir argüman olduğundan dile gelme sıklığı akademik yayınlarla da artmıştır. Yukarıda da bahsi geçen birçok araştırma esasında UNESCO kapsamında ele alınan metinlerdir. İstanbul’un tarihi alanlarının 1985’te UNESCO listesine alınmasına giden süreçte, 1978 yılında Heinz ve Metas tarafından “Türkiye Devleti’nin isteği üzerine UNESCO için hazırlanan rapor”, doğrudan “İstanbul’un Tarihi Yarımada’sının Korunması (The Conservation of İstanbul’s Historic Peninsula)” ismini taşıması ve mekansal olarak sınırlarının tariflenmesi bağlamında önemli görülebilir (Şekil 2.6). Çoğunluğu Kültür ve Turizm Bakanlığı katkısıyla UNESCO kapsamında İngilizce olarak basılan çeşitli yayınlarda da “Historic(al) Peninsula (Tarihi Yarımada)” ifadesi sıklıkla kullanılmaya başlanır (bkz. M’Bow, 1983). Benzer biçimde UNESCO çalışmalarıyla ilişkilendirilebilecek “1964 Tasdik Tarihli 1/5000 Ölçekli Suriçi Nazım İmar Planı’nın” ardından 1990’da hazırlanan nazım imar planı “1990 Tasdik Tarihli Tarihi Yarımada Koruma Amaçlı Nazım İmar Planı” ismini taşır (Planlama ve İmar Müdürlüğü, 2003). 29 Mart 2009 tarihinde yürürlüğe giren 5757 sayılı kanunla Tarihi Yarımada bölgesinde bulunan iki ayrı ilçe olan Fatih ve Eminönü birleştirilerek Fatih Sultan Mehmet’e atıfla Fatih ilçesi adını almıştır (Url-6). Dolayısıyla, Tarihi Yarımada ifadesi, birleşimden önce her iki ilçenin birlikte kapsadığı tarihi alanı niteleyen bir ifade olması gerekliliğini yerine getirdiğinden önemlidir. Nitekim, ifadenin “Tarihi Yarımada” şeklinde büyük harflerle yazılan bir özel ad gibi kullanımı da bu tarihlerden sonra yaygınlaşmıştır.

Tarihi Yarımada ifadesinin adlaşmasında bir diğer etkenin kentin tarihsel içeriğini bir kimlik meselesi olarak ortaya koyma ve kendi siyasal zeminlerini sağlamlaştırma gayretinde olan sağcı politikacıların söylemleri olduğunu söylemek de mümkündür. Nitekim modernleşme ve Batılılaşma gayretlerinin ağır bastığı İnönü Dönemi’nden sonra, cumhuriyet döneminde tarihsellikten beslenen kentsel söylemlerin baskın hale geldiği Menderes Dönemi (1950’ler) ve Özal Dönemi (1980’ler) tüm bu süreci destekleyen/tetikleyen söylemlere ve icraatlara sahne olmasıyla öne çıkar.



Şekil 2.6 : UNESCO Raporu’nda Tarihi Yarımada’nın mekansal tanımı (Heinz ve Metas, 1978).

1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin girişimleriyle büyük bir ivme kazanan kentsel müdahaleler, gözleri bir anlamda kentin çekirdeğine çevirmektedir. Menderes’in İstanbul icraatlarını vatandaşa tanıtmak için hazırlanan “İstanbul’un Kitabı” (1957) adlı broşür-kitapta her ne kadar kentin modernleşmesi ve vatandaşların ihtiyaçlarının karşılanmasına vurgu yapılıyor olsa da İstanbul’un tarihselliğinden, ecdad yadigarı oluşundan, bu sebepten ötürü bir pırlanta gibi parlamayı hakettiğinden bahsedilir (İstanbul’un Kitabı, 1957). “Halkın koruyucusu olan devlet” düzeyinde tarihi olma vurgusunun yapılıyor ve kentsel icraatların bunun üzerinde temellendiriliyor olması, mümkündür ki kentte tarihsel meta-anlatıyı kuran Tarihi Yarımada söylemini kuvvetlendirmiştir.

Tabiatın bu güzelliğini, ecdad eserlerinin ihtişamını ve nihayet iki milyona yaklaşan bir vatandaş kitlesinin ihtiyaçlarını, nasıl göz önünden ırak tutabiliriz ve İstanbul'u unutup ihmal edebiliriz? Şimdiye kadar birçok şairler gelip geçmişler, İstanbul'u terennüm etmişler, fakat hiçbirisi mısralarında hüzünden kurtulamamıştır. Çünkü birçok semtlerin ızdırabı kendilerine hüzünden başka ilham vermemiştir (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 6).

(...)

Bu şehir bu halde bırakılamazdı. İstanbul ihmal edilemezdi. İstanbul layık olduğu ihtişam ve saltanata kavuşmalıydı. İstanbul'un güzelliğine insan zevki ve şehircilik san'atı katılmalıydı (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 6).

(...)

İstanbul şimdi pejmurdelikten, perakendelikten kurtarılmıştır. Unutmamak lazımdır ki, pırlanta dahi, yontulmadan pırlanta degildir (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 7).

80'li yıllarda küresel etkenlerin devreye girmesi ve kentin yavaş yavaş bir pazarlama nesnesi haline gelmeye başlamasıyla, Özal Dönemi'nde de özellikle İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu genel müdürü Çelik Gülersoy'un katkıları ve söylemleriyle kentin tarihsel karakteri sık sık öne çıkarılmakta; kentte gerçekleştirilen birçok ameliyat, tarihsel bağlamda tartışılan kentsel ve toplumsal kimlik tanımları üzerinden biçimlenmektedir. Öyle ki ikili arasında neyin tarihi değer taşıdığı neyinse taşımadığı konusunda anlaşmazlıklar dahi olmuş, küslükleri basına dahi yansımıştır. Kentte nostaljik söylemin savunucusu olan Çelik Gülersoy'un tarihi değer taşımaları sebebiyle önemli gördüğü Soğukçeşme Sokağı'ndaki sivil mimari yapılarını restore etme arzusuna karşı Dalan, "Osmanlı Sarayı'nın sur duvarına yapılmış o zamanın kaçak evleri" diyerek bir anlamda farklı bir perspektiften yine tarih söylemine tutunarak karşı çıkar (Süsoy, 1987):

(Çelik Gülersoy) tarihten bahsediyor, sevdiğini söylüyor. Güzel. Ama Osmanlı tarihi tarih değil de, Bizans tarihi tarih ise olmaz. Hepsi tarihtir. Bütün tarihi kalıntılar aynı şekilde... Birini yaparken, birini bozuyor. Gidin, bakın... İstanbul'un Türkler tarafından yapılmış en güzel surlarını, Soğukçeşme platolarıyla rezil etti. Yapmaması için de, defalarca ikaz ettik (Süsoy, 1987).

"Dalan ve Gülersoy; idealize edilen İstanbul resmini (dünya kenti, iki kıta arasında köprü, köklü tarih...) oluşturmaya yönelik olduğunu öne sürdükleri projelerini, 'İstanbul'a Hizmet' düşüncesiyle temellendirmişlerdir. Kente bakışlarındaki farklılık, söylem kalıplarına yansımıştır ve söylemlerinin objesi, dünyaya turizm ile açılan tarihsel kent İstanbul'dur" (Uz Sönmez, 2007, s. 41). Her iki aktör de zaman zaman

farklı perspektiflerden baksalar da kentin tarihsel içeriği ve kimlik yapısı üzerinden yürüttükleri yoğun söylemlerle kentte tarih baskın bir kavrayışın oluşmasına hizmet etmişlerdir.

“Tarihi Yarımada ifadesinin tam olarak yerleşmesi, adlaşması ve bugünkü anlamda kentin bir etiketi olarak kullanıma başlanması şu tarihtedir” gibi bir çıkarımda bulunmak ifadenin taşıdığı düz anlam ve niteleyici yapı sebebiyle elbette mümkün değildir. Ancak bu çalışma kentin ifadelendirilmesi ve anlatısallaşması sürecinde ne gibi etkenlerin, ne tür söylemlerin etkili olmuş olabileceği üzerine bir pencere açmayı ve bu söylemler üzerinden biçimlenen meta-anlatısal karakteri soruşturmayı hedefler. Kentin neden tarihi yarımada gibi bir ad taşıdığından öte, bu söylemi yaratan ve yönlendiren iktidar ilişkileri, toplumsal yönelimler ve kentsel gelişmeler önem taşımaktadır.

Tarihi Yarımada, zaten içinde yaşanan, tüm fiziksel ve anlamsal bileşenlerine aşina olunan, yabancılanmayan bir bölge iken; gerek kentin yayılmasıyla kentin başka bölgelerinin de keşfi, gerek iktidarların yer ve kimlik üzerinden kendini kanıtlama ve sunma gayreti, gerekse ulusal ve uluslararası ölçekte UNESCO gibi kuruluşların da etkisiyle kentlerin tarihsel karakteristiklerinin korunması ve kimliklerinin ön plana çıkarılması nosyonunun kurumsallaşması, bir anlamda kentin asıl sahiplerinden başka, “kente dışarıdan bakan, anlamaya çalışan, onu eli altında tutup biçimlendirmeye gayret eden, kent üzerinden belirli politikalar üretmeye çalışan” iktidar yönelimli, otoriter bir bakış ürettiği söylenebilir. Bu bakış, Tarihi Yarımada özelinde zamanla tarihsel bir meta-anlatıya evrilecek, kentin fiziksel ve anlamsal imgesini, kentsel anlatıyı belirleyen baskın unsurlardan biri haline gelecektir.

Bugün “Tarihi Yarımada”, bölgenin diğer tüm adlarından çok daha baskın bir biçimde çeşitli mecralarda kendini göstermekte; kentin tarihsel-coğrafi niteliğini dışavuran bir söylem olmanın da ötesinde, dilde yerleşikliği sayesinde kentsel-politik icraatların/hizmetlerin bir reklam unsuru olarak dahi kullanılabilir. Belediyenin çöp kamyonları üzerinde “Tarihi ‘Yarım’ada’ya Tam Hizmet” şeklindeki sloganlara rastlanabilir (Şekil 2.7).



Şekil 2.7 : Çöp kamyonu üzerinde “Yarımada’ya Tam Hizmet” sloganı (Url-7).

Mekansal-fiziksel söylem: “Suriçi”

Surun anlamı, İstanbul için herhangi bir kentte olduğundan çok daha farklıdır. Sur, kent için bir savunma yapısı, bir sınır unsuru olmaktan öte neredeyse kentin tarihi kadar eski bir anıt olarak, inşa edildiği 5. yüzyıldan itibaren kentsel gelişmelerin, kentsel hafızanın, olgu ve olayların andacı haline gelmiştir. Öyle ki savunma işlevini yitirdiği Türk döneminde dahi surlar kente hizmet vermemekle birlikte korunmuştur (Kuban, 1996); 20. yüzyılın ortalarına kadar kent —Eyüp, Galata, Üsküdar gibi dış merkezler haricinde— neredeyse hiç dışarı yayılım göstermemiştir (Dorso, 2019, s. 2). Özellikle İstanbul’un kara surları; koruyan, ayıran, kentsel gelişmeyi çerçvelendiren bir sınır işlevi görmüş ve mekansal bir temsil yaratmıştır. Kent kelimesi en dar anlamıyla alınacak olursa kenti yapan surlardır (Dorso, 2019, s. 4). İstanbul’u ziyaret eden seyyahlar, ressamalar, fotoğrafçılar, yazarlar kendi mecralarında suru mütemadiyen ulu bir kentsel anıt/harabe gibi temsil etmişler ve kentin çevreleyicisi, sınırlayıcısı olarak vurgulu bir biçimde imlemişlerdir (Şekil 2.8; Şekil 2.9). Sur, kenti çevrelemesi sebebiyle birçok nokta ile fiziksel temas halinde olan, maddeselliğiyle sürekli göz önünde olan devasa bir yapı olarak gerek kentlinin, gerekse yabancıların dikkatini çeken en önemli kentsel artifaktlardan olmuştur. Bu durum, surun anlamsal



Şekil 2.9 : Liber Chronicarum, Hartmann Schedel, 1493 (Url-9).

Tarihi Yarımada'nın mekansallığını perçinleyen sur duvarları inşa edilişinden bugüne kentsel söylemin en büyük odaklarından biridir, zira daima göz önündedir, kentsel yaşamla fiziksel bir temas halindedir. Bu durum, iktidarların kent üzerindeki kararlarını gerçekleştirmede suru kolaylıkla etkili bir söylem haline getirecek yapıyı kendiliğinden hazırlamaktadır. Sur, farklı devirlerde farklı anlamların ve söylemlerin taşıyıcısıdır: kenti koruyan ve tanımlayan bir duvardır, aşılması gereken bir sınırdır, kentin dağılmasını engelleyen, İstanbul olmayı mümkün kılan, İstanbul'un kutsiyetini perçinleyen kadim toprağın çevreleyicisidir, fethin hatırlatıcısıdır, kültürel hafızanın barınağıdır, yıkılması ve korunması tartışmasında ikiliklerin mekanıdır, kentin geçmişini olumlu/olumsuz her fırsatta kulağa fısıldayan bir varlıktır, kimlik savaşlarının nesnesidir, bir sahne/temaşa alanıdır, turizm ve kentsel rekreasyon için bir arzu mekanıdır.

İnşa edilişinden günümüze değin İstanbul surları ekseninde söylemsel içeriğin tarihsel temelini oluşturan iki olayın öne çıktığı söylenebilir. Surun, algısal bir eşik olma halini korurken artık fiziksel bir sınır olmaktan çıkıp sızıntılara açık hale geldiği İstanbul'un Fethi hadisesi —ki bu olay, kentsel-kültürel söylemin dayanağı olarak günümüze kadar etkisini sürdürecektir— ve kentin öngörülemez gelişimini de bir anlamda tetikleyecek Menderes Dönemi'nde algısal eşik yok edilişi, Vatan ve Millet Caddeleri'nin açılması. Her iki olay da Suriçi'nin mekansal tanımını gerçekleyen surun sınır/eşik olma hali üzerinden biçimlenmesi ve iç-dış ilişkisini radikal biçimde etkileyen mekansal bir söylem —Suriçi— oluşturmaya açısından son derece önemlidir.

Sur ve beraberinde Suriçi kavramının söylemsel içeriğini besleyen en önemli olaylardan biri olarak İstanbul'un Fethi kendinden sonra gelişen olayları ve söylemleri de etkileyecek ve kentsel söylemin başat unsurlarından biri olacaktır. Yahya Kemal'in

de belirttiği gibi “İstanbul muhasarasının öyle bir sihri var ki bir defa tutulan uzun seneler kurtulamaz; gözünde tarihin bütün levhaları silinir, yalnız bu kalır” (Beyatlı, 2007, s. 62).

Bizans’ın “yıkılamaz/aşılamaz” dediği sur duvarları geniş kitleler tarafından büyük bir eşik olarak görülmüş olmalıdır ki, sayısız topluluğu İstanbul’u almak için teşvik eden bir söylem olagelmıştır. Bunun üzerine yıkılamaz denilen surların yerle bir edilmesiyle Türkler’in şehre hakim olması, büyük yankı yaratmış, “bir çağ kapanıp, diğeri başlamış”, “feodalite sisteminin çöküşüne zemin hazırlanmıştır”. Esasında İstanbul’un el değiştirmesi değil, surların yıkılabilir olduğunun görülmesi, “Suriçi’ne girilmesi”, küresel bir siyasi değişimin tetikleyicisi haline gelmiştir. Küresel çapta önem addedilen bu hadisenin “Türkler” tarafından gerçekleştirilmiş olması, surları Hristiyan Bizans tarafından inşa edilmesine karşın Türk-İslam kültürünün de önemli bir simgesi haline getirmiştir. Tarih boyunca surun maddeselliği üzerinden kurulan bu ikilik, kentsel kimlik söyleminin başat unsurlarından biridir. Mütemadiyen gündeme gelen surların restore edilmesi, içinden yol geçirilmesi ya da tamamen yıkılması tartışmaları, surların Bizans yapısı olması sebebiyle kentin kültürel kimliğini yansıtmadığı ya da fethin hatırlatıcısı olarak kültürel hafızanın barınağı olduğu söylemleriyle desteklenmeye çalışılmıştır.

Menderes Dönemi icraatlarının tanıtıldığı broşür-kitap İstanbul’un Kitabı’nda, kitabın genel kurgusuna aykırı olmakla birlikte İstanbul’un kara surları ve İstanbul’un Fethi’ne dair geniş bir bölüm yer alır. Bu bölümün ardından surların restorasyonu ile ilgili çalışmalar ve surları yarıp geçen yeni yollardan bahsedilir. Temelde surların tarihsel önemi, Fetih açısından değeri ve zamanla Fetih gününün bu surlarda yaşatılmasının bir gelenek haline gelmiş olmasından bahsedilir ve surların restorasyonu ile yol inşaları bu motivasyona bağlanır (İstanbul’un Kitabı, 1957). Kitabın içinde de o gün ile fetih günü arasında zoraki bir bağ kurmaya gayret eden Adnan Menderes - Fatih Sultan Mehmet benzetmesi ile tarihsel bağ kuvvetlendirilmeye çalışılır: “Fatih, Bizans’a karşı zafer kazanmıştı. Menderes, İstanbul’daki ıstıraba, avareliğe, dağınıklığa ve derbederliğe karşı, bir medeniyet zaferi kazanmıştır” (İstanbul’un Kitabı, 1957, s. 5).

Bundan yaklaşık 40 yıl kadar sonra tekrar bir sağ parti mensubu Refah Partisi Genel Sekreteri Oğuzhan Asiltürk, “Surları savunmak Bizans’tan yana tavır almaktır. Biz, Bizans havasında bir İstanbul istemiyoruz. İstanbul 600 seneye yakın bir tarihten bu

yana İslam şehridir. Bu görüntüsünün zedelenmesini istemiyoruz” diyerek; Menderes’in surların onarımı leyhine savunduğu Fetih ve Türk-İslam kültürü söylemini surların aleyhine savunur (Avcu, 1994). Aynı dönem İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olan Recep Tayyip Erdoğan, “Surların onarımı sürdürülmeyecek. (...) Bu millettten yana olun ve bu milletin değerlerine sahip çıkın. (...) Domuzdan yana olmayın” diyerek Asiltürk’e destek çıkar (Avcu, 1994).

Yahya Kemal’in şu dizeleri, farklı dönemlerde de olsa benzer siyasi görüşlere sahip politikacıların tek bir tarihsel olay üzerinden kurdukları büsbütün aykırı fikirsel yaklaşımlarının manipülatif yönünü kavramsallaştırma açısından anlamlıdır:

Yazık ki bu sene-i devriyeyi hicri takvimle tam mevsiminde idrak etmek kabil değil, yoksa zevkine büsbütün doyulamazdı; çünkü takvimlerin dini, imanı, vicdanı var; mesela sene 857¹⁹ deyince İslam’ın İstanbul’a girdiğini hissediyoruz, bu rakamda anlı şanlı bir tınnet var; 1453 deyince bilakis Bizans’ın Türklere mağlup oluşu idrak olunuyor, bu rakamda bilakis bir can çekişme, bir ufunet, bir günlük kokusu var. Bu rakamlardan biri Müslüman, biri değil! (Beyatlı, 2008, s. 63).

Menderes Dönemi’nde çoğunlukla surların leyhine şekillenen kentsel söylemlerin, göz boyayan birkaç restorasyon çalışması dışında fiziksel boyutta meydana getirilen icraatlarla tam olarak aynı doğrultuda gittiği söylenemez. Nitekim Vatan ve Millet Caddeleri’nin açılmasıyla surun mevcudiyeti üzerinden kurulan kentin iç-dış ilişkisinde radikal bir dönüşüm yaşanmıştır. Bir yandan sınır çizgisinin üzerinden geçen restorasyon çalışmaları devam ederken, diğer yandan sınır çizgisini yaran yol çalışmaları devam etmiştir. Kentin üst ölçekte planlanmasını içeren bu kararlar mütemadiyen kentin o dönemde fiziksel olmasa da hala algısal bir sınırı olan suru tehdit etmektedir. Kuban (1970), İstanbul’un bütün tarih boyunca Batı yönünde surları aşma eğilimi göstermemesini ilgi çekici bir olay olarak görür, gerek Bizans döneminde gerekse Osmanlı’da kent surları dışına ciddi bir yayılım olmamıştır. Bu durum eski İstanbul ile bugünün İstanbul’u arasındaki mekansal strüktürün önemli bir göstergesi olarak kabul edilir (Kuban, 1970). Ancak Batılılaşma gayretiyle önerilen projelerin ya da daha sonraları Prost tarafından çizilen nazım planların ancak Menderes Dönemi’nde hayata geçirilerek kentsel yönelimi farklılaştırdığı söylenebilir. 1950’lere gelene kadar kentsel altyapı ve ulaşım ile ilgili önerilmiş neredeyse tüm projelerin gerçekleşme aşamasına girdiği dönem Adnan Menderes’in başbakan olduğu 1950-1960 dönemidir.

¹⁹ İstanbul’un fetih yılı olan 1453’ün hicri takvimdeki karşılığıdır.

Fatih ve Menderes arasındaki benzetme farklı bir biçimde yeniden tarifienebilir: Fatih, suru fiziksel anlamda bir sınır olmaktan çıkarmış, Menderes ise o döneme kadar surun hala algısal bir sınır teşkil etme halini ortadan kaldırmıştır.

Politikacıların kendi kentsel icraatlarını meşrulaştırma adına tarihsel bir varlık olan suru kullanmaları, bir anlamda surun söylemleşmesi, kentte tarihsel meta-anlatının inşasına hizmet eder. Kentsel söylemin uzunca süreler iki temel dayanağı olan bu olaylar, suru bir fiziksel/algısal sınır/eşik olma hali ve temsili karakteri üzerinden kendi maddeselliğini, boyutlarını aşan, yayılan bir söylem haline getirir ve bölgenin halk ağzında yerleşmiş adlarından biri olan “Suriçi” tabirini anlamlı kılar. Kentin bir içi ve dışı vardır. Öyle ki, bu durum toplumsal düzeye dahi intikal etmiş, İstanbullu olmak veya olmamak surun iç tarafından veya dış tarafından olmaya eşdeğer tutulur olmuştur. Tanpınar gibi dönemin kent yaşamını ve kentin görünümünü eserlerinde sıkça konu edinen birçok yazar, İstanbul’u ve İstanbullu’yu bu ayrım üzerinden tanımlar. “İstanbul, yani surlardan beride olan minare ve camilerin şehri...” (Tanpınar, 2016, s. 118), kentin en basit tanımıdır. Suriçi’ne girmenin, kentin surun dışında da ciddi anlamda varlığını göstermeye başladığı 70’lere kadar, “İstanbul’a gitmek” şeklinde tarif edildiği sıklıkla dile getirilir.

Tarihin farklı dönemlerinde gerçekleşmiş çeşitli olaylar, kentsel söylemin kültürel, dini, politik dayanağı olarak günümüze değin etkisini sürdürmüş ve hala sürdürmeye devam etmektedir. Sur, bu hadiselerin meydana gelişinde başat unsurlardan biri olarak, bu söylemlerin sahnesi olmuş ve kendisi bir anlamda söylemleşerek “Suriçi” adıyla kentte tarihsel meta-anlatının mekansal temsilinde en önemli etkenlerden biri haline gelmiştir.

Topografik-imgesel söylem: “Yeditepe”

İstanbul’un eşsiz bir topografyaya sahip olduğu ve kentin tarihsel değerinin büyük ölçüde topografyasıyla ilişkili olduğunun neredeyse İstanbul’la ilgilenmiş tüm kent tarihçilerinin ortak bir kararı olduğu söylenebilir. İstanbul ile ilgili yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan İstanbul Bir Kent Tarihi adlı eserinde Doğan Kuban (1996), giriş kısmından sonra ilk bölümünü “Topografyanın Çağrısı” olarak adlandırır. Gerek jeopolitik konumu gerekse coğrafi özellikleri İstanbul’u eşsiz kılan nitelikler olarak gösterilir. Söz konusu İstanbul olduğunda, coğrafya ve topografya özellikleri kentin tarihsel meta-anlatısında dünya üzerindeki herhangi bir kentten çok daha güçlü

biçimde vurgulanır. Afife Batur (1996), Dünya Kenti İstanbul Sergisi ile eş zamanlı hazırlanan aynı adlı kitap için kaleme aldığı giriş yazısında “Tarihi, coğrafyasıyla belirlenmiş bir kenttir İstanbul” der (s. xxiv). Aynı kitapta İlhan Tekeli’nin sunuş yazısı “İstanbul’un bir dünya kenti olmasını coğrafya ve tarih belirlemiştir” cümlesiyle başlar²⁰ (1996, s. xix). “Bu kenti tanımlayan ve ona karakter kazandıran en önemli bileşen, dünyada eşi olmayan topografyasıdır. Topografya ve yarımada’nın denizle ilişkisi kentin ana strüktürünün kurulmasında en önemli rolü oynamıştır” (Toprak ve diğ., 2008, s. 16).

Bundan yüzyıllar öncesinde de kentin topografik niteliği gezginleri büyülemeyi başarmış; Busbecq, İstanbul için “Burası sanki dünyanın başkenti olmak üzere doğa tarafından yaratılmış gibidir” derken, Lamartine kenti şöyle tanımlamıştır: “Tanrı ile insan, doğa ile sanat, bu dünyada bir eşi daha olmayan bu olağanüstü güzel ve karşılaştırılması olanaksız doğa parçasını yaratmak üzere işbirliği yapmıştır” (aktaran Kuban, 1996, s. 11). Tarihin tüm dönemlerinde kentin lirik temsillerinde İstanbul, topografik karakteri üzerinden imgeselleşir:

Sana dün bir tepeden baktım aziz İstanbul!

Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiçbir yer.

Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!

Sade bir semtini sevmek bile bir ömre değer. (Beyatlı, 2007, s. 12)

Yedi tepeli şehrimde

bıraktım gonca gülümü

Ne ölümden korkmak ayıp,

Ne de düşünmek ölümü (Hikmet, 2000, s. 70)

Yedi tepe üzerinde zaman bir gergef gibi işler!

Yedi renk, yedi sestem sayısız belirişler... (Kısakürek, 2014, s. 168)

İstanbul’un Roma gibi yedi tepe üzerine kurulu olduğu söylenir²¹, ancak I. Konstantin’in surlarla çevrili ilk kenti, Lykos vadisiyle ayrılan iki plato üzerine

²⁰ Bu bakış “Tarihi Yarımada” ifadesinin adlaşma halini bir kez daha pekiştirir.

²¹ I. Konstantin tarafından kurulan kentin ismi Nova Roma (Yeni Roma)’dır. Dolayısıyla kentin Roma’ya olan özentisi, tarihsel süreç içerisinde kurulan kent anlatısında topografik söylemi de şekillendirmiştir.

kurulmuştur (Kuban, 1996). Kentin bugün de kısmen ayakta olan II. Theodosius Surlarına kadar olan kısmında, Haliç sırtlarında dört adet yükselti daha bulunur, ayrıca bir yükselti de kentin güneyinde Marmara Denizi'ne bakan taraftadır. Kuban (1996), vadilerin sonundaki yüksek noktaların tepe olarak adlandırılması âdet olmuşsa da bunların tam anlamıyla birer tepe olmadığını ifade eder (s. 12). Belge (2016) de bunu doğrular biçimde "Roma gibi 'yedi tepeli bir şehir' olma isteği bazı tepelerin abartılmasına yol açmış olabilir" der (s. 153). Birbirinden Roma'nın tepeleri kadar kolay ayırt edilemeyeceğini bildiği halde 16. yüzyıl gezgini Pierre Gilles (Petrus Gyllius), bu yükseltileri/platoları "tepe" olarak isimlendirir (Kuban, 1996, s. 12). Pierre Gilles (1729), *The Antiquities of İstanbul* adlı eserinde, İstanbul'un tarihsel topografyasını oldukça erken bir devirde "yedi tepe" üzerinden tarifler. Yalnızca tepeler değil tepeleri ayıran vadiler de ayrıntılı bir biçimde yükseklik oranları, eğim yönleri ve üzerlerindeki yapılar tariflenerek detaylıca aktarılır (Gilles, 1729). 16. yüzyılın ortalarında İstanbul'da bulunan Gilles'in (1729) tarifine göre birinci tepede padişahın sarayı (Topkapı Sarayı), Ayasofya ve Hipodrom bulunur, 17. yüzyıl başında inşa edilen Sultan Ahmet Cami'nin de bu tepe üzerinde konumlandığı söylenebilir. İkinci tepede Çemberlitaş Sütunu (Porphyry Pillar) bulunur, Nuruosmaniye Cami de 18. yüzyıl ortalarında bu tepe üzerine eklenecektir. Üçüncü tepede Gilles, bugün yerinde İstanbul Üniversitesi, öncesinde ise Harbiye Nezareti olan Eski Saray'ı görür; tepenin bir tarafında Kapalı Çarşı ve Beyazıt Külliyesi diğer tarafında ise o dönemde inşaatı devam etmekte olan Süleymaniye Külliyesi vardır. Dördüncü Tepe üzerinde Fatih Külliyesi, beşinci tepede Yavuz Sultan Selim Külliyesi vardır. Altıncı tepe aynı sırt üzerinde kent surlarına yakın konumdadır ve üzerinde bugün yalnızca Tekfur Sarayı olarak adlandırılan kısmının kaldığı Blakhernai Sarayı bulunur, 16. yüzyıl ortalarında Mimar Sinan tarafından bu civarda Mihrimah Sultan Cami inşa edilecektir. Yedinci tepe ise Arkadius Sütunu'nun bulunduğu bugünkü Cerrahpaşa semtidir; buraya da sonraları Haseki Sultan Külliyesi ve Cerrahpaşa Külliyesi inşa edilecektir.

Sosyolog Judith Adler'e (1989) göre, 17. ve 18. yüzyıl gezginlerinin yerinde gözlem yapma ve kişisel olmayan bir dil ile yazarak gördüklerini kaydetme yöntemleri kesinlik/kapsamlılık arayışı ve nesnellik sağlama hedeflerindendir. Yerleri tarif ederken kişisel atıflarda bulunmaktan kaçınmaları, herkes tarafından gözlemlenebilecek konuları seçmeleri, hava sıcaklığı, rakım, uzaklık gibi ölçüler vermeleri bu dönem gezginlerinin tasvir ettikleri yerden kendilerini soyutlama ve

kesinlik iddia etmenin farklı yöntemleri olarak belirir (Şenel, 2011). Gilles de tepeler üzerinden kentin tarifini yaparken tam da bunu uygular. Dönemin ölçü birimleriyle tepenin genişliğini, yüksekliğini, diğer tepelere uzaklığını ifade eder. Bu durum esasında bir coğrafi niceliksel ölçüt olan “yeditepe” karakterinin söylemleştirmesinde en önemli etkenlerden biri olarak görülebilir.

Kuban’a (1996) göre “İstanbul’un en büyük İslam imparatorluğunun başkenti olmazdan önce bin yıllık pagan, bin yıllık da Hristiyan yaşamı vardır. Bugünkü çağdaş megapol, hala uzun geçmişinin bazı önemli kalıntılarını korumakta ve bunlar aracılığıyla olduğu kadar olağanüstü topografyasıyla Bizantion’un, Konstantinopolis’in ve İstanbul’un tarihi imgelerini yansıtmaktadır” (s. 2). Tarihi Yarımada’ya ilişkin yedi tepe söylemi yalnızca coğrafi bir söylem değil, aynı zamanda kentin tarihi imgelerini görünür kılan, onları anıtsallaştıran ve anlatısallaştıran bir söylem olarak da görülebilir. Nitekim yalnızca Osmanlı Dönemi’nde değil öncesinde de bu tepeler üzerlerinde kurulan anıtsal yapılarla bütünleşmiştir. Tanpınar (2016), “Kim bilir, bıraksalardı, imparatorluğun kendisi kadar geniş ve zengin sanatı belki de bütün İstanbul’u yedi tepesinde yedi kubbeyle tek bir bina hâlinde işler, bu kubbeleri vadilerin üstünden aşan ve sırrı yalnız kendisinde olan kemer galerilerle birbirine bağlardı” der (s. 137). İstanbul imgeleminde her bir tepe kendisini taçlandıran bir anıt/tarihi eser ile var olur.

Tıpkı 16. yüzyılda Pierre Gilles’in yaptığı gibi Wolfgang Müller-Wiener (2007) de ilk defa 1977’de yayınladığı “İstanbul’un Tarihsel Topografyası” adlı eserinde kentin tüm tarihi eserlerini ayrıntılı bir biçimde topografya söylemi üzerinden anlatır. Benzer biçimde bugün, İstanbul’u konu edinen birçok gezi rehberinde, günümüzde sıklıkla kullanılan online gezi blogları ve vloglarda söz konusu tarihi eserlere ilişkin bilgiler verilirken tariflerin yeditepe üzerinden yapıldığı görülebilir, sıklıkla anıtsal yapılarla ilgili ilk bahsedilen hangi tepe üzerinde konumlandığı olur:

“Şimdi, Süleymaniye’nin başlıca anıtsal yapı olarak durduğu, Haliç-Atatürk Bulvarı-Beyazıt arasındaki bölgeyi gezelim. Burası ‘yeditepe’ içinde üçüncüsüdür” (Belge, 2016, s. 133).

“Bu turda, İstanbul’un yedi tepesinden ikisini, üzerlerindeki şehir silüetini süsleyen anıtsal camileriyle birlikte gezeceğiz: Fatih ve Yavuz Selim camileri” (Belge, 2016, s. 195).

“Alemdar Caddesi şimdi bizi birinci tepenin zirvesini işgal eden geniş bir meydana çıkarıyor. Solda tüm ihtişamıyla Ayasofya’yı görüyoruz, tam karşıımızda Sultan Ahmet Cami var” (Sumner-Boyd ve Freely, 2010, s. 32)

“Tarihi Yarımada’nın burnundan başlayarak 30-40 metre yüksekliğe ulaşan bu birinci tepe, tüm zamanlar şehrin kamusal merkezi olagelmıştır. Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının saray alanı olan bu tepede Topkapı Sarayı, Ayasofya, Sultan Ahmet Cami bulunur” (Url-10).

“İstanbul tıpkı Roma gibi yedi tepe üzerine kurulmuştur. Bu tepelerin birincisi Topkapı Sarayı, Sultan Ahmet Cami, Ayasofya ve Hipodrom’un bulunduru mevkidir” (Url-11).

Yeditepe söylemi, kenti deneyimlemek için bir çeşit kılavuz işlevi görür. Baskın bir iktidar halini alır. Barthes’in Guide Bleu incelemesinde olduğu gibi rehber artık, “bir körleştirme aracıdır” (2018, s. 129). Bir turisti ya da sıradan bir kentliyi yalnızca iktidar tarafından öne çıkarılan anıtsal yapıları görmeye teşvik eder, kentin imgesel içeriğini belirli bir referans sistemi dahilinde ortaya çıkarmayı amaç edinir. Böylelikle kent imgesinin tarihsel meta-anlatı üzerinden kurulmasında topografik bir söylem olarak yeditepe, kent için en önemli anlatı kurucu söylemlerden biri haline gelir. Öyle ki İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin ambleminde de kendine yer bulur²² (Şekil 2.10).



Şekil 2.10 : Yeditepe’yi simgeleyen yedi adet üçgen ile İBB amblemi (Url-12).

Kronolojik-dizgeci söylem: “Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul”

Bir kentin tarihini orada hüküm sürmüş kültürel/siyasi iktidarlar, başka bir tabirle medeniyetler üzerinden ele almak oldukça yaygın bir yaklaşımdır. Kıray’a (2007) göre medeniyetlerin tarihi aşağı yukarı kentlerin tarihidir²³ (s. 9). İstanbul gibi katmanlı bir kent için de aynı durum söz konusudur; ancak İstanbul, sıklıkla hak ettiğinden çok

²² İBB’nin bugün hala kullanılmakta olan amblemi 1969’da açılan bir yarışmayla seçilen Metin Edremit tasarımıdır. Amblem tasarımı yarışmada hem birinci, hem ikinci, hem de üçüncü ödülü alarak müellifine yüklü bir ödül kazandırmıştır.

²³ Latince kökenli “civitas (kent)” ve “civilisation (uygarlık/medeniyet)” kavramları arasındaki ilişki Arapça “medine (kent)” ve “medeniyet” arasında da görülebilir. Dolayısıyla kent ve medeniyet arasında çok eskilere dayanan bir organik dilsel bağ vardır.

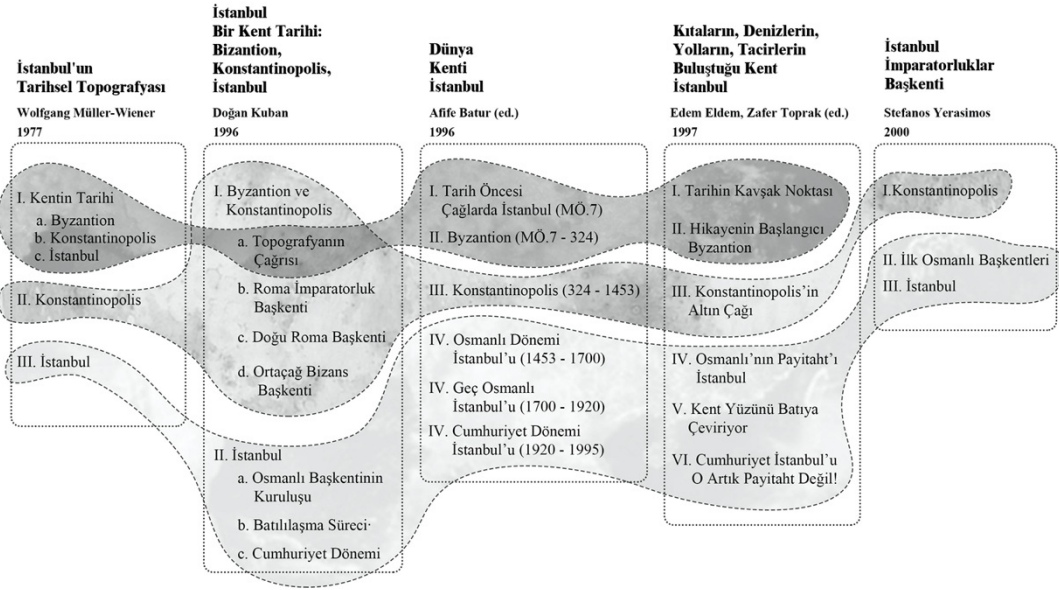
daha daraltılmış, sıkıştırılmış bir tarihsel temsile hapsedilir. “Üç büyük imparatorluğa başkentlik yapmış kadim kent” İstanbul’un tarihi de sıklıkla kültürel/siyasi olarak farklılaşan “üç medeniyet” üzerinden kronolojik temelli bir ayrıma tabi tutulur. Kente verdikleri en baskın adlarla söylemleştiren bu üç medeniyet, Roma (Byzantion), Bizans (Konstantinopolis) ve Osmanlı (İstanbul) İmparatorluğu’dur.

İstanbul özelinde bu üç ismin bir arada kullanımı, bir diğer deyişle kentin bu üç medeniyetin bir göstergesi olarak temsili çok yeni değildir. 1810 tarihli bir İstanbul haritasında Tarihi Yarımada’nın üzerinde “Bisantz, Constantinopolis, İstanpol” sözcükleri okunabilir (Şekil 2.11). Buradan hareketle kent temsillerinde bu üç medeniyetin eskiden beri vurgulandığını ve belki günümüz tarihçilerini de etkilediğini düşünebiliriz.



Şekil 2.11 : “İstanbul, dış mahalleleri ve limanının zemin planı”, F.G. Schlitterlau, 1810 (Url-13).

Şekil 2.12’de İstanbul’un kent tarihi ile ilgili öne çıkan kaynaklar kullanılarak yapılmış bir içerik karşılaştırması görülmektedir. Neredeyse her çalışmada öne çıkan Byzantion, Konstantinopolis, İstanbul adları kapsayıcı bir karakter göstermekte; daha geniş tarih aralıklarının üstünü örterek kent tarihini üç aşamaya indirgemektedir.



Şekil 2.12 : Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul üçlemesi üzerinden kronolojik tarihsel anlatı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Yalnızca İstanbul'un kent tarihi değil, kent ile ilgili herhangi bir şeyin tarihinden bahsedilen birçok metinde de bu temel dizge takip edilir ve anlatılmak istenen şey bu ayırım çerçevesi üzerinden tariflenir. Uzun bir zaman dilimine yayılan kentler veya oluşumlar için tarihsel bir çerçeve kurmak gerektiğinde belirli sınıflandırmalar yapmak ve alt gruplar oluşturmak anlatıyı genelden öze indirgeyerek daha anlaşılır kılmak açısından faydalı olabilir, ancak farklı bir araya gelme olasılıkları ve çağrışımların önünü kapatan bir model üretmesi bağlamında eleştiriye açıktır.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. ile Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi'nin işbirliği ile hazırlanan "Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi" isimli on ciltlik kapsamlı eserde geniş bir zaman aralığına yayılan farklı olgu ve olayların kent ekseninde anlatılıyor olması durumu örneklemek açısından faydalı olacaktır. Farklı temalara odaklanan her bir cilt kendi içinde alt temalara bölünmekte, bu temaların altında ele alınan makaleler ise kronolojik olarak sıralanmaktadır. Örneğin, üst tema Edebiyat, Kültür ve Sanat; alt tema Müzik ise, Müzik temasında da "Konstantinopolis'in Bizans Öncesi ve Sonrası Müzik Mirası", "İstanbul'un Sesleri: Osmanlı Dönemi'nde İstanbul'daki Müzikler", "Batı Müziği ve İstanbul" adlı makaleler ardışık bir biçimde dizilmiştir. Ayrıca farklı bir ölçekte, makaleler özelinde de bu dönemsal ayrımların kullanıldığı görülebilir. Aynı eserde "İstanbul'da Sağlık Hayatı" adlı makalenin alt başlıkları sırasıyla "Bizans İstanbul'unda Sağlık", "Fetih'ten Sonra Tıp ve Sağlık" şeklindedir (Yıldırım, 2015).

Benzer sınıflandırmalara farklı disiplinlerde de rastlandığı görülebilir. Kentle doğrudan ilişkili olmayan sağlık, müzik, edebiyat gibi geniş bir olgu, kent ekseninde ele alınırken “üç büyük medeniyet” söylemi tarafından tanımlanan “ilişki seti”, “tanımlar/tarifler” ve “kronolojik dizge” sıklıkla kullanılır.

İstanbul’un tarihinde —bazıları aynı adın çeşitli dillerdeki söylenişi ola — 135’ten fazla ada sahip olduğu söylenir, dünyadaki hiçbir kentin bu kadar fazla ada sahip olmadığı tahmin edilmektedir (Toprak ve diğ., 2008, s. 24). Byzantion, Antonina, Nova Roma, Megalopolis (büyük şehir), Kalipolis (güzel şehir), Konstantinopolis, Konstantiniyye, İslambol, Dersaadet, Asitane, bugünkü İstanbul’un geçmişteki adlarından yalnızca birkaçıdır (Toprak ve diğ., 2008, s. 24). Ancak bu isimlerin dahi birçoğunun bu üçlü kronolojik kurgu dahilinde okunamaması, bir anlamda temsil edilmemesi, kentin tarihinde de belirli aralıkların göz ardı edilmesi anlamına geliyor. Söz gelimi, İstanbul’un fethedilmesinden çok önce İstanbul yakınlarına gelen Araplar’ın kullandığı “Konstantiniyye” isminin bu baskın üçlü tarih kurgusu içerisinde kendine yer bulamıyor olması, tarihin geniş sayfaları içinde bu hadisenin de sönümlenmesine yol açarak kente ilişkin farklı bir niteliğin söylemsel olarak yok olmasına sebep oluyor olabilir. Nitekim, her isim kente dair farklı bir pencereyi aralamakta, esasında baskın söylemler tarafından tam olarak da vurgulanmak istenen kentin “çok kültürlülük” halini beslemektedir.

“Üç büyük medeniyet” söyleminin, kentin tarihsel içeriğini basitleştirmek ve kolay anlaşılabilir kılmak üzere genelde akademik çevrelerce kullanılmanın yanı sıra, kentin marka değerini yükseltme amacıyla da yer yer iktidarlarca devreye sokulduğu ve çeşitli türevleri olan “medeniyetler beşiği”, “kültür başkenti” gibi sloganlarla beslendiği söylenebilir.

Kentlerin, kendilerine has özelliklerini kullanarak da birer marka haline gelebilmeleri mümkündür (İlgüner ve Asplund, 2011, s. 4). Zeren’e (2012) göre kentlerin markalaşma sürecinde, üzerlerine yerleştikleri medeniyetlerden istifade etmek adına büyük avantajlara sahip oldukları söylenebilir. Günümüzde fiziksel mekânsal engellerin giderek öneminin azaldığı küresel ortamda, sermayenin mekânsal içeriğin farklılığına olan duyarlılığı artmaktadır (Harvey, 2014). Dolayısıyla kentin sahip olduğu “özgün” içerik —ki bu İstanbul özelinde “üç büyük medeniyete başkentlik yapmış olmak” olarak tarifienebilir— önem kazanmaktadır. “Yerel yönetimler, kentlerin kendine özgü özelliklerini koruyarak ve öne çıkararak, küresel sermayeyi,

uluslararası kurumları, nitelikli iş gücünü ve ziyaretçileri cezbedecek farklı bir imaj oluşturarak, dünya çapında söz sahibi olmaya çabalamaktadır. Kısacası “kitlesel ölçekte ‘pazarlanabilirlik’ ve ‘imaj sahibi olma’ artık sadece ürünler için değil, kentler ve bölgeler için de geçerlilik kazanmaktadır” (Birol Özerk ve Akgün Yüksekli, 2011). İstanbul’da düzenlenen çeşitli uluslararası kültürel-turistik organizasyonların (Url-14; Url-15; Url-16; Url-17), UNESCO’nun (Url-18), Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın (Url-19), İstanbul Valiliği’nin (Url-20) internet sitelerinde mutlaka yer alan kent tarihi ile ilgili sekmelerde, bu anonimleşen söylemlere sıklıkla başvurulduğu görülebilir.

Kentte hüküm sürmüş üç büyük medeniyetin adlarının kullanılması ve bunların kent tarihini anlamak için bir araç haline getirilmesi, zamanla bu söylemlerin adlaşmasına, sloganlaşmasına sebebiyet verir. İçeriğin ikinci plana düşüp, adların öne çıktığı bir söylem biçimi tarihsel anlatının kalıplaşması ve metalaşmasına zemin hazırlar.

Düşsel-ilerlemeci söylem: “Dünya Kenti” ve “Güzel İstanbul”

İstanbul’a “dünya kenti” yakıştırmaları, kentin binlerce yıllık tarihiyle kıyaslandığında çok yakın bir zamandan beri yapılıyor. Türk basınında dünya üzerindeki diğer büyük/küresel kentler için dünya kenti terimi sıklıkla kullanılmasına karşın İstanbul için dünya kenti ifadesinin kullanımı 80’lerin ortalarından sonra yaygınlaşıyor. II. Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı (HABITAT II) nedeniyle Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı tarafından 1996 yılında “Dünya Kenti İstanbul” adlı bir sergi düzenlenir ve sergi ile birlikte genel koordinatörlüğünü Prof. Dr. Afife Batur’un yaptığı İstanbul’un bir dünya kenti olarak kavranışını tarihsel perspektiften aktaran aynı adda bir kitap basılır. İstanbul üzerine çalışmış çeşitli bilim insanlarının²⁴ yazıları bulunan bu kitap, temel olarak İstanbul’un var olduğu günden bu yana tarihsel ve coğrafi içeriği gereği bir dünya kenti oluşuna odaklanır (Batur, 1996). Dünya kenti teması etrafında İstanbul’un geçirdiği tarihsel periyotlar bir kez daha okuyucuyla buluşur.

Küreselleşme hamlelerinin dramatik biçimlerde arttığı 1980’ler ve 1990’larda Türkçe ve İngilizce olarak çift dilli basılmış bu kitap ve geniş çaplı sergi, kentin özgün karakterini görünür kılmakla birlikte, onu diğer dünya kentleri arasına sokma

²⁴ Afife Batur, İlhan Tekeli, Doğan Kuban, Cyril Mango, Semavi Eyice, Halil İnalcık, Robert Mantran, Stefanos Yerasimos, İlber Ortaylı, Mehmet Özdoğan, Ayla Ödekan, Edhem Eldem, Atilla Yücel kitaba katkıda bulunan isimlerdendir.

gayretinin —bir anlamda küreselleşme söylemini gerçekleştirme girişiminin— de bir göstergesi olarak görülebilir. Nitekim 1998 yılından beri dünya üzerindeki kentleri, nüfus yoğunluğu, uluslararası şirketler ve organizasyonlarla sağlanan işbirlikleri, ulaşım sistemlerinin olgunluğu, dünya ekonomisine katkısı gibi çeşitli karakteristikleri üzerinden bir sıralama yaparak alfa, beta, gama gibi sınıflara bölen Loughborough Üniversitesi temelli Küreselleşme ve Dünya Kentleri Çalışma Grubu (Globalization and World Cities - GaWC), İstanbul’u 1998’de herhangi bir sınıfa dahil etmezken 2000 yılında Beta(+) sınıfına dahil eder (Url-21). Dünya Kenti İstanbul sergisi ve kitabı gibi çeşitli akademik ve siyasi girişimlerle desteklenen bu süreçte İstanbul, 2012’de Alfa(-), 2016’da ise Alfa sınıfına dahil olarak bir anlamda resmen dünya kenti olur (Url-22). Belki sahip olduğu bu yeni “ad” kentte yeni icraatların da önünü açacaktır.

“Dünya Kenti” ifadesi esasında kentte bin yıllardır hüküm süren, bugün varlığını sık sık hissedebildiğimiz ve muhtemelen gelecekte de kentte iktidar kuracak bir düşsel kent tasavvurunun son 30-40 yıllık bir süre içerisindeki dışavurumu olarak görülebilir. Bir dünya kenti olan İstanbul’un “küreselliği” bu ad ile birlikte nihayet tescillenmiştir. İstanbul, herkes için, her kesim için farklı düşlerin/hayallerin mekanlaştığı kenttir. İstanbul, tarihinin hemen her döneminde bir düş nesnesi olagelmiş; fırsatı ele geçiren hemen her iktidar sahibi bu kentin eşsiz karakterini “kendince” ortaya çıkarmak, bu eşsiz kenti dünya üzerindeki diğer kentler arasında birinci yapmak, ileriye taşımak, topluma refah içinde yaşayabilecekleri bir çevre sunmak, kentin güzelliğine güzellik katmak ya da sadece “bu güzel kente hizmet etmiş bir kul olmak” düşüyle çeşitli icraatlarda bulunmuştur. Fikirselleşim ve icraatları birbirinden çok farklı olsa da tümünün ortak gayesi kenti daha “güzel” ve “modern” yapmak —ya da en azından öyle görmek ve göstermek— adına ilerlemeci düşler kurmaları olmuştur. “Kentın kalbi” Tarihi Yarımada, barındırdığı yoğun zamansal-toplumsal katmanlar ile bu ilerleme düşünün mekansallaştığı en hareketli yerlerdendir, nitekim eski ve yeni ikilemi kente yöneltilen her bir hamlede kendini ortaya sermektedir.

İstanbul, bakımsız kaldığı, harap olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda ve I. Dünya Savaşı dönemine denk düşen 20. yüzyıl başlarında dahi kente gelen seyyahlar ve yazarlar tarafından bir güzellik unsuru olarak görülmüş, Doğu’nun mistik karakteri burada tadılmış, kentin kendi halindeki “pitoresk” gündelik yaşamı birçoklarını kente aşık etmiştir. İlk karşılaşmasından itibaren kentten gözlerini alamayan Edmondo De

Amicis (1896), en kötümser seyyahın dahi İstanbul’da kendini en azından güvende hissettiğini; İstanbul’un kimseyi hayal kırıklığına uğratmadığını yazar. “Tüm dünya İstanbul’un yeryüzündeki en güzel nokta olduğunda hemfikirdir” der (De Amicis, 1896, s. 11). Seyyahlar, bıraktıkları eserlerde İstanbul’daki gündelik hayatı, yapılı çevreyi, Türk-İslam kültürünün çeşitli boyutlardaki etkilerini farklı üsluplarda aktararak dünya ölçeğinde bir İstanbul imgesi yaratırlar ve uzun yıllar yabancının gözünde İstanbul imgesininin sürekliliğini sağlayacak oryantalist bakışın inşasına temel hazırlarlar.

Yalnızca Osmanlı’nın son döneminde İstanbul’u ziyaret eden seyyahlar değil, Cumhuriyet’in ilk yıllarında henüz çöküntü halinde olan İstanbul’u şevkle anlatan yerli aktörler de mevcuttur.

Yahya Kemal ve Tanpınar “fakir ve ücra İstanbul’u”, arka sokaklarda bütün gücüyle yaşayan geleneksel hayatı över, Batılılaşma yüzünden bu “halis” kültür yok oluyor diye dertlenir, bu mahallelerin sunduğu “güzel” görüntülerin tadını çıkarır ve bu mahallelerde bir lonca ahlakı ve çalışma terbiyesiyle yaşayan “atalarımız, ecdadımız” düşüncesini icat edip kabul ettirmeye çalışırlar. (Pamuk, 2016, s. 242)

Pamuk (2016), bu aktörler arasında en çok öne çıkan isimlerden Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar’ın İstanbul’u “güzel şehir” olarak görmek istemelerinin altında siyasi-ideolojik bir altyapı olduğunu savunur.

Türk edebiyatının yirminci yüzyıldaki en büyük şairiyle en büyük romancısı olacak Yahya Kemal ve Tanpınar bu hüznü, ücra semtlerde dolaşırken sanki kaybettikleri şeyleri ve melankoliyi daha da fazla içlerinde duymak istiyorlardı. Niye? Siyasi bir amaçları vardı: İstanbul’un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkıldığını, ama onu yapan Türk milletinin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğer azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti Devleti’yle birlikte unutmaya hevesle hazırdılar) hüznü de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı. Ama Türk milliyetçiliği fikrini, milliyetçi olmaları gerektiğini öğrenir öğrenmez, güzellikten yoksun otoriter bir söylem kullanan milliyetçi Türk devletinin ideologları gibi değil, emir ve zordan uzak bir “güzellik” ile geliştirmek istiyorlardı. (Pamuk, 2016, ss. 235-236)

Tanpınar ve Yahya Kemal, kentin “güzelliğini” öne çıkararak kurdukları söylemde pitoresk mahallelerin ve eski yaşantının hüküm sürdüğü bir İstanbul düşü vasıtasıyla Türkçülük politikası güderler. Aynı dönem için siyaset cephesinde de farklı bir durum görülmez. 1944 basımı “Güzelleşen İstanbul” (1944) adlı broşürde İnönü Devri’nin İstanbul’daki icraatları anlatılır. “İstanbul gibi yalnız Türkiyemiz değil, dünya ölçüsünde büyük olan bir şehrin imarına” verilen önem vurgulanır (Daver ve diğ.,

1944). İcraatların temel hedefi, harap haldeki kenti tarihinde yaşamış olduğu altın çağlara tekrar kavuşturmadır.

Tarihimizin itila devirlerinde büyük mimari, bedii ve medeni eserlerimizin muazzam abideler halinde kurulduğu zamanlarda ecdadımızın şehircilik telakkilerinin de ne kadar yüksek bir derecede bulunduğunu eski İstanbul'a ait resimler karşısında derin bir takdirle görür ve hayranlık duyarız. Fakat, maalesef son intihat asırlarının zevksiz, üslubsuz hatta saygısız inşa ve tecavüzleri yavaş yavaş temiz ve asil Türk şehircilik orijinalitesini öldürmüş, eski güzellikleri değersiz, adi sarmaşıklarla asıl bünyeyi de kısmen tahrib ederek sarıp örtmüştür. (Daver ve diğ., 1944).

Bir anlamda Tanpınar ve Yahya Kemal'de yoğun bir şekilde görülen geçmişe özlem (nostalji) İnönü Devri'nin icraatlarında kurucu unsurlardandır. Nitekim yapılan birçok kentsel çalışma, bu nosyonu destekler. “Harikulade tabii güzellikleri içinde Türk ruhunu ifade eden sanat eserleri” etraflarındaki “pislikten ve mezbebelikten” arındırılır. “Mısır Çarşısı çevresindeki istimlaklerle bir mezat yeri ve panayırı andıran, acayip binalarıyla bakışları ve duyguları tırmalayan Eminönü, engel tanımayan bir hamle ile, kazma darbesiyle açılmış, temizlenmiştir: büyük bir Türk mimari eseri olan Yeni Cami harabeden arındırılmıştır” (Daver ve diğ., 1944). “Paris'in ‘Etoile Meydanı’ ile kıyas edilebilecek Beyazıt Meydanı'nın, nihayet Cumhuriyet'in kuruluşu sırasında yolları düzeltilmiş, ortaya bir havuz ve etrafına tarhlar yapılmıştır; fakat burada yapılması çok lüzumlu bir iş vardır: Meydanın sol tarafındaki çürük çarık bir takım binalarla salaş sıra kahveleri, çerden çöpten barakaları kaldırmak...” (Daver ve diğ., 1944). Tanpınar ve Yahya Kemal'in fikirsel olarak inşa ettikleri “güzel İstanbul” söylemi, İnönü ve sonrasında birçok politikacı fiili olarak inşa edecektir. Benzer bir fikirsel arkaplanla gerçekleştiği icraatları “Güzelleşen İstanbul”da olduğu gibi Menderes de yaklaşık 15-20 yıl sonra “İstanbul'un Kitabı”nda ilan edecektir. Benzer bir şekilde Bedrettin Dalan, “İstanbul dünya durdukça Türklüğün merkezi olarak kalacaktır” (İstihbarat Servisi, 1988) diyerek sözde Türk olmayan kentsel çevrelerin yok edilmesini meşru kılacaktır. Yıllar sonra “Onlar yıktı biz inşa ediyoruz!” diyen Recep Tayyip Erdoğan, fiili olarak karşı bir hamlede bulunduğunu öne sürerken de Türk-İslam medeniyetine vurgu yapar ve adeta 1950'lerde Menderes'e atfedilen “İstanbul'u yeniden fethetme” söylemini yineler (Yaman, 2017). Burada öne çıkarılan politikacıların tariflediği çerçevede, birçok başka yönetici ve belediye başkanı çeşitli zaman aralıklarında benzer söylemleri tekrarlar ve çeşitli icraatlar gerçekleştirirler. Lütfü Kırdar, Haşim İşcan, Kadir Topbaş gibi İstanbul ile özdeşleşen isimler hemen

akla gelmektedir. 2013 yılında açılışı yapılan Marmaray, Sultan Abdülmecid ve II. Abdülhamid dönemlerinden yadigar bir proje olması yönüyle “asrın projesi” olarak öne çıkarılmış; “hayaldi gerçek oldu” sloganı ağızlara pelesenk olmuştur.

Dünya kenti söylemiyle küreselleşen, seyyahların gözünde oryantal bir tavra bürünen, Tanpınar ve Yahya Kemal gibi yazarların/düşünürlerin zihninde Türklüğün nişanesi olarak fikrîsel anlamda inşa edilen, İnönü, Menderes, Dalan ve Erdoğan başta olmak üzere çeşitli politik aktörlerce Türklük ve Türk-İslam kültürünün nişanesi olarak fiilen uygulamaya dökülen İstanbul düşü, kentte tarihsel bağlamından beslenen bir ideal kent ve ilerlemeci söylemin başlıca unsurları haline gelir; tarihsel meta-anlatının kurulmasına hizmet ederler.

Özetle, bu bölümde söylem, kentsel söylem ve meta-anlatı arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği, kentte meta-anlatının karşılıkları ve Tarihi Yarımada özelinde “tarihsel kent söyleminin” tarihsel meta-anlatıyı nasıl inşa ettiği tartışılmıştır. İstanbul Tarihi Yarımada’nın dile getirilişinde tarihsel anlatının son derece baskın olduğu, boyutlarını dahi aşan pek çok alana yayılım gösterdiği, adeta kentin algılanışında tekil bir karakter olarak öne çıktığı iddia edilebilir. Sayısız aktörün katkısıyla zamanaşırı olarak üretilen söylemler, kentin tek yönlü olarak kavranması ve algılanmasına yol açabilmekte; kentin sahip olduğu farklı karakterlerin iktidar yönelimli bu söylemler karşısında ezilmesine, ötekileşmesine sebebiyet verebilmektedir. Söz gelimi Tarihi Yarımada’yı ziyaret eden bir turist, “tarihi” yapılar ve anıtları ziyaret edecek, modern dönemde inşa edilmiş onca nitelikli yapının varlığından dahi belki haberdar olmayacaktır. Ya da bu tarihi anıtların çevresindeki gündelik hayat ve toplumsal eylemler, bir imar planı hazırlanırken yetkililerin öncelikleri olmayacak, “tarihi” olanın çevresinin “temizlenmesi” kararı ivedilikle verilebilecektir. “Kenti konuşmayıp, kent üzerine konuşmak” biçiminde kavramsallaştırılabilecek meta-anlatı ve onu kuran baskın söylemler kenti harici bir unsur olarak görür, bir anlamda tepeden bakarlar; kentin meta-anlatısı, kentlinin eylemleri ve deneyimleri vasıtasıyla kentte kurdukları mekansal anlatılar ve inşa ettikleri kentin anlatısal formundan bu yönüyle ayrışır. Kentin kendisinden ve kentlinin eylemlerinden belirli ölçüde arındırılmış bir anlamsal katman inşa eder.

2.2 Zaman-Anlatı

Her anlatısal yapının sergilediği dünya zamansal bir dünyadır hep.

— Paul Ricoeur, Zaman ve Anlatı

Bir önceki bölümde kentsel mekanın fiziksel ve anlamsal bileşenleri bağlamında eylem ve söylem üzerinden anlatısal boyutları tartışılmıştır. Bu bölümde ise tarih meselesi bağlamında zamansal kavrayış ve bu kavrayışın kentteki açılımları üzerinde durulacaktır. Tarih kavramının doğasını çözümlemek ve sıklıkla tarihsel meta-anlatı ekseninde anlaşılmaya çalışılan Tarihi Yarımada için kente mümkün bakışların önünü açabilecek alternatif zamansal yaklaşımların izini sürmek bu bölümün başlıca hedeflerindendir. İlk alt bölümde, meta-anlatı olarak tarihin kavrayışından çizgisel olmayan, parçalı ve katmanlı bir tarih kavrayışına doğru giden süreç çeşitli düşünürlerin görüşleriyle birlikte dört fazda ele alınır ve diyagramatize edilir. Bir meta-anlatı olarak tarihe karşın çizgisel olmayan, ağ örgüsel tarih kavrayışı çalışmanın metodolojik eğilimini de büyük ölçüde tariflemesi açısından önem taşımaktadır. İkinci kısımda ise çizgisel olmayan bir tarihin referansları/kaynakları neler olabileceği, geçmişe ilişkin bilginin nerelerde birikebileceği tartışılır.

2.2.1 Meta-anlatı olarak tarih kavramından çizgisel olmayan tarih kavrayışına

Yedi kapılı Teb şehrini kuran kim?

Kitaplar yalnız kralların adını yazar.

Yoksa kayaları taşıyan krallar mı?

Bir de Babil varmış boyuna yıkılan,

kim yapmış Babil'i her seferinde?

Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar

altınlar içinde yüzen Lima'nın?

Ne oldular dersin duvarcılar Çin Seddi bitince?

— Bertold Brecht, Okumuş Bir İşçi Soruyor

Geçmiş, şimdi ve gelecek insanın yalnızca zihninde var ettiği kavramlardır. Tek bir gerçek zamandan bahsedilebilir, bu da geçmiş ve geleceği içinde barındıran —ancak sınırları muğlak ve devingen olan— şimdiki zamandır. İnsan; bireysel/kolektif bellek, çeşitli izler, kayıtlar vasıtasıyla kurduğu geçmişi ve ümitler, arzular, hayaller ile kurduğu geleceği *şimdide* tasarlar.

Geleceğe dönük bir tasarımın akıbeti ne kadar belirsiz ise geçmişe dönük bir düşünsel tasarımın da mahiyeti o denli muğlaktır. Dolayısıyla, şimdiki zamanda geçmişe yönelik üretilen “tarih”, her daim “o an” içinde bulunan koşullar çerçevesinde biçimlenen bir geçmiş temsili olagelmıştır. Croce’nin (1941) ifade ettiği gibi “bütün tarih, bugünün tarihidir” (s. 19).

Tarihi yazan, tüm bilgi birikimi ve içinde bulunduğu düşünsel ortamın etkisiyle olayları bir araya getirir, aralarından seçer ve yorumlar. Öyle ki Hayden White (2002), bu noktada tarih ve romanı birbirinden ayırt etmenin olanaksızlığını savunur. Hem roman yazarı hem de tarih yazarı gerçekliğin sözel bir temsilini sağlamaya çalışırlar; romancı gerçekliğe ilişkin fikrini dolaylı bir biçimde, figüratif tekniklerle anlatabilir ancak insanlık tecrübesine ilişkin bu çizdiği genel çerçeve, tarihçinin yapmakta olduğundan daha az gerçek değildir (White, 2002, s. 24). Gerek hayali olaylarla uğraşan romancıların yaptığı, gerekse gerçek olaylarla uğraşan tarihçilerin yaptığı özünde olayları bir araya getirerek bir anlam bütünü oluşturma gayreti, bir poetika eylemidir (White, 2002, s. 27). Tarih, en geniş anlamıyla geçmişe yönelik bilgilerin bir kurgu dahilinde sunulması olarak değerlendirilebilir. “Tarih bilincinin bir tarihi” olarak nitelediği Metatarih adlı eserinde White (2008) tarihin geçmişin izlerini, belgelerini toplamanın ötesinde tarihçinin meydana getirdiği dilsel bir üst kurulum olduğunu iddia eder, bir anlamda tarihi bir meta-anlatı olarak tarifler. Chartier (1998) de Michel De Certeau ve Paul Ricoeur’e atıfla tarihin, hikayeleme²⁵ temel tekniklerine bağlı olduğunu, kurgusal anlatı ya da tarih anlatısının, kişilerin olayın içine oturtulmasından yönlendirilmesine, anlatıda zamansallığın sağlanmasından neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasına kadar pek çok konuda aynı yöntemi kullandığını ifade eder (s. 16).

İnsanın bir anlamlandırma düzeneği oluşturmak için kişileri, olayları ve olguları bir düzen ve ilişki ağı içinde görmeye meyilli oluşu geçmişin temsilini bir anlatı formunda sunma güdüsünde etkili olmuşsa da, tarihin bugün bilindiği anlamda bir kurgu/anlatı olarak belirişi Aydınlanma ve modernleşme süreçleriyle alakalıdır. Ceylan’a (2015) göre modern öncesi dönemde insanların kendi deneyimleri, ritüelleri, hikayeleri,

²⁵ İngilizce’deki story (hikaye) ve history (tarih) sözcüklerinin aynı kökten gelmesi, Almanca’da Geschichte, Fransızca’da histoire sözcüklerinin birçok Avrupa dilinde olduğu gibi hem tarih hem de hikaye anlamlarında kullanılıyor olması, tarih ve anlatı arasındaki bağın dilsel-kültürel göstergelerindendir.

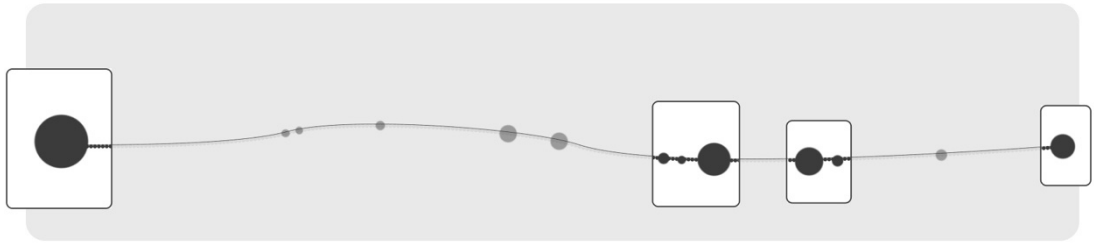
mitleri; zamanı çizgisel olarak sonsuz biçimde ilerleyen, ardışık biçimde birbirine eklenilen parçalardan oluşan bir kavram olarak değil, geçmişin ve geleceğin içinde toplandığı ve oradan yayıldığı tek bir şimdiki zaman olarak ortaya koymaktaydı. Fakat modernleşme ve Aydınlanma ile birlikte, toplumun kendi deneyimleri, görgü ve inançlarından beslenen *mitosun* yerini sözde akıl, ölçü ve oran kabullerinden beslenen *logosun* alması ve bilimsel olmadığı iddia edilen her şeyin tarihyazını malzemesi olmaktan çıkarılması, “çizgisel tarih” kavrayışı içerisinde geçmişte kalması zorunlu olan bir “geçmiş” icat ederek zaman kavramını kronolojik bir düzene soktu (Ceylan, 2015). Bu sözde bilgi parçalarının bir araya getirilmesi ve bir kurgu dahilinde sunulması, dolayısıyla tarihin bir anlatı olarak belirmesi modernleşme ile ortaya çıkan bu sürecin doğal bir sonucu olarak görülebilir. İsa’dan önce ve İsa’dan sonra ayrımı, rönesans (yeniden doğuş), reform (yeniden biçimlenme), revolüsyon (yeniden devrim) gibi kavramlar Batı toplumunun başlangıç ve sonlardan oluşan bu çizgisel, kronolojik, ilerlemeci tarih kavrayışının birer göstergesidir.

Tarihin gerçekten yaşanmış olaylar, deneyimler ve insan yaşantısı ile bağların kopartılarak, *tarihçinin* ortaya koyduğu bir bütünlük çerçevesinde ele alınıyor olması, tek biçimli soyut bir gerçeklik kurgusu olarak bir meta-anlatı yaratmakta (Safran ve Şimşek, 2011); tarihi, anlatıcısından bağımsız düşünölemeyecek bir geçmiş temsili olarak ortaya koymaktadır. Bu durum tarihin, baskın ideolojilerden, iktidar ilişkilerinden, toplumsal oluşumlardan ayrı ele alınamayacak olduğunun da bir göstergesidir. Ceylan’a (2015) göre iktidar, yapıcısı (öznesi) konumunda olduğu tarihin, bir yandan da yazıcısı (nesnesi) haline gelerek ayrıcalıklı bir konuma erişir; “geçmişte kalmış olan ve çizgisel bir zaman anlayışı içinde artık yeniden deneyimlenmesi olanaksızlaşarak nesnelleşen olaylar ile ilgili öznel olarak düşönen ve yazan bir varlığa dönüşür”. Tarihin yalnızca bir anlatı olarak yazılma hali değil, anlatıcının seçtiği/seçmediği olaylar ve olgular ile yine kendisinin tayin ettiği çizgisel bir zaman kavrayışı çerçevesinde, kronolojik olarak bu anlatıyı konumlandırıyor olması bu seçimlerin tek gerçeklik olarak algılanmasına ve bir kısır döngünün oluşmasına sebep olur (Safran ve Şimşek, 2011).

Antik çağ düşünürü Plutarch’ın “tarihçi, karşısındakinin parlak bir görüntüsünü yansıtan aynadır” (aktaran Yılmaz, 2000, s. 76) görüşü 19. yüzyılın klasik tarih anlayışı için de geçerlidir. Tarihçi —bir anlamda iktidar—, neyin önemli olduğu, nasıl öne çıkarılması ve aktarılması gerektiği konusundaki karar verici, seçici unsurdur. Bir

önceki bölümde Tarihi Yarımada bağlamında tariflenen, kentin tarihsel meta-anlatısını kuran söylemler de tarihin başı, ortası ve sonu olmayan zamansal havuzundan cımbızla çekilmiş olaylar ve olguların sahneye konulmasıyla oluşan, iktidar yönelimli seçimlerdir. Bu seçimlerin belirli bir hiyerarşi içerisinde, neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ideolojik bağlamda yeniden kurgulanması ve ardışık olarak tek yönde ilerleyen çizgisel bir süreç olarak tarih temsili; tarihi kuran bir “iktidar” profilini güçlendirirken, tarihin içinde bulunan, halihazırda deneyimlenen bir bütünlük olarak algılanmasını da engeller.

Şekil 2.13’te meta-anlatı olarak tarihin kronolojik, çizgisel, ilerlemeci formu temsil edilmektedir. Başı ve sonu belirginleştirilmiş bir zamansal hat üzerinde öne çıkan belli başlı unsurlar/olaylar tarihçinin seçimiyle belirginleşir, ayrıştırılır ve “tarih” olarak sunulur.



Şekil 2.13 : Tarihin kavranışı, 1. Faz: Çizgisel, otoriter, seçmeci (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Geçmişte meydana gelmiş bir olayın bilinmeye değer olup olmadığına karar verme aşamasını belirleyecek nesnel bir ölçüt tariflemek neredeyse imkansızdır ve geçmiş, biri/birileri tarafından belirli bir düzen ve ilişki ağı içerisinde aktarılmadıkça insanın zamansal süreçleri kavrayabilmesi pek mümkün gözükmemektedir. Bu durumda “tarihi” bizlere öğretildiği gibi kavramaya devam etmeli; geçmiş, bugün ve yarını anlamaya, deşifre etmeye çalışmaktan vaz mı geçilmelidir?

Rönesans ve Aydınlanma’dan bu yana modernleşme hareketiyle birlikte kültürel eylemin her sahasında kendini ortaya koyma gayretinde olan anlamlandırma düzenekleri, referans sistemleri olarak hem bilim hem de tarihi meşrulaştıran iktidar yönelimli meta-anlatılar; 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan iki dünya savaşı, çevresel ve ekolojik felaketler, teknolojik gelişmeler, bilgi patlaması, denetimsiz küresel kapitalizmin gelişmesi, emeğin metalaşması ve bu gibi daha birçok gelişme ile sarsılmaya ve yıkılmaya başlamıştır (Munslow, 2000, s. 19). Öyle ki Lyotard (2014), modernlik deneyinin genel başarısızlığı üzerine gelen modern sonrası durumu,

“büsbütün meta-anlatılara duyulan inançsızlık” olarak tarif eder (s. 8). Lyotard ve Foucault gibi düşünürler her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayacak bir meta-anlatının olabileceği fikrini tümüyle reddeder; Marx ya da Freud’un kullandığı geniş yorumlayıcı şemaları “bütüncül” oldukları için eleştirirken “iktidar-söylem” oluşumlarının ya da “dil oyunlarının” çoğulluğunu vurgularlar (Harvey, 2014, s. 60). Farklılıkların üzerini örtmeye, ayırım ve ayrıntıları görmezden gelmeye meyilli meta-anlatıların, çoğulluk ve farklılıkların gün yüzüne çıktığı bir sosyo-kültürel ortamda, oldukları biçimiyle varlığını sürdürmeleri pek mümkün gözükmemektedir.

Lyotard’a göre, aydınların artık yapabilecekleri tek şey, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmektir. (...) Anlatıya dayalı bilginin öne çıkarılması ile, kapitalizmin ilk anlatıcı, özgünlük, kendini yaratma kültü ve “anlatan” konumunun (birinci şahsın) mutlak egemenliği ortadan kalkarak, bilim ve sanat alanındaki denemeler arasında daha çok kesişimler yaratılabilmektedir. (Zeka, 1994)

Sosyal bilimlerin her alanında yankılarını bulabileceğimiz bu durum, temelde potansiyel taşıyan “küçük” varlıkları gözardı etme riski barındıran iktidar olgusunun etkisini kırma ve sıradan, gündelik olanı göz önüne getirme gayretiyle; kalıplaşmış, önceden belirlenmiş, güvenilirliği kanıtlanmış anlam dizgelerini geçersiz kılan bir dizi eleştirel bakışı ve farklı yönelimleri de beraberinde getirmiştir. Yalnızca bir eleştiri olmanın ötesinde değişen yaşam koşulları ve zihinsel kavrama süreçleriyle birlikte bu modern sonrası durumun sosyal boyutta organik olarak geliştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu sürecin izini sürmek ve farklı disiplinler ekseninde esasında benzer kavrayışların belirişini okumak açısından birkaç söylemi incelemek faydalı olacaktır.

Roland Barthes, ilk defa 1967’de yayınlanan Yazarın Ölümü (La mort d’auteur /The Death of The Author) adlı makalesinde hikayeyi belirleyen bir “yazar” kavramının ortadan kalkmasına giden edebi sürecin izleğini kurar²⁶. “Yazarın Ölümü”, efsanevi kral Arthur’un hikayelerinin bir derlemesi olan “Arthur’un Ölümü (Le morte d’Arthur / The Death of Arthur)” adlı kült esere cinaslı bir göndermedir. Barthes bir anlamda

²⁶ Ayrıca İngilizce yazar/müellif anlamına gelen author ve otorite/iktidar anlamına gelen authority kelimeleri arasındaki ilişki de benzer bir anlamı esinlemektedir.

kahraman olan yazarın sonunu işaret ederken, onun hikaye kurucu olma ve efsaneleşme halini de eleştirir.

Bir metin, çok sayıda yazıdan meydana gelmiş, birçok kültürden derlenmiş, parodi, diyalog ve çatışmalarla çeşitli etkileşimlere girmiştir, fakat bu çoğulluğun odaklandığı/toplandığı yer şu ana dek söylendiği gibi yazar değil, okurdur. Metnin (anlam) bütünlüğü çıkış noktasında değil varış noktasındadır. Ancak bu varış noktası, artık kişisel olamaz; okur, tarihi, özgeçmişi, psikolojisi olmayan sadece yazılı metnin oluşturulmasıyla tüm izleri tek bir alanda tutabilen “herhangi biridir”. (Barthes, 1977, s. 148)

Böylece edebi metin, yalnızca yazarın kurmuş olduğu bir anlam dizgesi (meta-anlatı) çerçevesinde anlaşılabilen bir şey olmaktan çıkıp okurun alımlamasıyla çoğalan, genişleyen bir alan olarak belirir.

Metindeki anlamın, bir madenin kendi cevherinde saklandığı gibi metnin özünde saklandığını ileri süren anlayışa karşın, metnin her okunuşta yeniden oluştuğu ve kendi okuyucusunun bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür: Okuyucu bir yazar olmadığı gibi yazarın yerini de almaz, okuduğu metinde anlatılmak istenenden çok daha farklı şeyler keşfeder, bunları özfelerinden ayırır, parçalar halinde yeniden oluşturur ve metinlerin kapasitelerinin el verdiği mekanda, farkında olmadan bir sürü anlam üretir. (Chartier, 1998, s. 53)

Barthes’in metnin birliğinin kurucusu olarak gördüğü “herhangi biri (okur)”, Fransız düşünür Michel De Certeau’nun da meta-anlatılar ve kapsayıcı-yorumlayıcı şemalara karşı kavramsallaştırdığı öznedir. Öyle ki De Certeau (1984), ilham verici çalışması *Gündelik Hayatın Keşfi*’ni “sıradan insana” adar.

Sıradan insana. Ortak bir kahramana, hazır ve nazır olana, sokakta binlercesinin arasında yürüyene. Öncesinde tanrılara ya da ilham perilerine adanan yazıyı bugün sıradan insana adadığımıza göre, sesi tarihin gürültüsünde neredeyse seçilemeyen bu kâhinden bizi neyi söylememiz için yetkilendirmesini istiyoruz? (De Certeau, 1984)

Bu girişle bir anlamda sıradan insanın gündelik pratiklerinin, sosyal bilimler için açacağı pencerelerin neler olabileceği konusunda okurda merak uyandıran De Certeau, çalışmasında okuma, yeme, yürüme gibi aktivitelerin sosyal açılımlarını tartışarak bir anlamda Lyotard’ın meta-anlatının karşısına koyduğu “küçük-anlatının” ve sıradan olanın ürettiği bu küçük anlatıyı var eden pratiklerin önemini ortaya koyar.

Bu noktada De Certeau, sıradan olanın çokluğu ve bu çokluğun analitik bir biçimde ele alınabilmesini mümkün kılan araçlara henüz sahip olunamayışına da vurgu yapar. De Certeau’nun söz konusu edindiği pratikler, onların sicilleri ve kombinasyonları yeterli ölçüde bilinemez; nitekim analiz etme, modelleme ve biçimselleştirme

araçlarımız farklı amaçlar için inşa edilmiştir (De Certeau, 1998, s. 256). Bir anlamda meta-anlatıların olumladığı referans sistemlerinin karşısına ne konulacağı ve yukarıdan aşağı, indirgemeci bakışın tersine çevrildiğinde ne tip sistemler ve araçlar ile anlaşılır kılınacağı önemli bir sorun olarak gözükmemektedir. Bu bağlamda, küçük anlatının ya da sıradan olanın daha çok veya az bilgi içerdiği değil, ancak “öteki”yi tartışma nesnesi yapmayı ve iktidarların yönelttiği bakışı farklı yönlerle de çevirmeyi hedefleyen bir potansiyel/olası (mümkün) bilgi alanı açarak değerini kanıtladığı söylenebilir.

Modern sonrası bireyin çevresini algılama, içinde bulunduğu süreçleri kavrama hallerini konu edinen her bir disiplin için geçerli olduğu söylenebilecek bu tartışma (meta-anlatının bozunumu), edebiyat, sosyoloji vb. için olduğu gibi tarihyazımı için de geçerlidir.

Modern sonrası dönemde üretim biçimlerinde radikal farklılaşmalar meydana gelen toplumun zaman kavrayışındaki dönüşümlerin kaçınılmaz bir sonucu olarak çizgisel olmayan bir tarihyazımı gerekliliği ortaya çıkmıştır (Ceylan, 2015). Yukarıda ana hatlarıyla ortaya konan klasik tarih anlayışı, tarihin anlatısal bir forma sahip olması ve bu sebeple tarihçiyi bir anlatı kurucu olarak iktidar konumuna yerleştirmesi; bunun sonucu olarak da geçmişin temsilini çizgisel-ilerlemeci, kronolojik bir düzlemde sıradan insanın deneyiminden uzaklaştıran bir meta-anlatıya dönüşmesi bağlamında eleştirilmekteydi. Bunun sonucunda büyük adamlar/kahramanlar ve olaylar üzerinden tartışılarak, farklı ilişki ağlarını görünmez kılan, ardzamanlı bir çizgisellik halinde yazılabilir olan tarih tasavvuruna karşı, tarihin konusunu siyasal olaylardan, efsanevi şahsiyetlerden toplum, kültür ve bireye taşıyan; zamansal akışın farklı parametreler üzerinden de ele alınabileceği, “çizgisel olmayan” bir tarih görüşü önem kazanmaya başlamıştır.

“Çizgisel Olmayan Tarih” adlı kapsamlı çalışmasında Manuel De Landa (2013), insanlık tarihinin, —herşey insanlığın nihai hedefi olarak uygar toplumları işaret ediyormuş gibi— düz bir çizgi doğrultusunda ilerlemediğini açıkça ifade eder. İnsanlık, sırasıyla avcı-toplayıcı, çiftçi ve kentli olarak her biri bir öncekinden daha iyi olan, önceki durumu geride bırakan, aşama aşama ileriye uzanan gelişme basamakları izlememiştir. Suyun katı, sıvı ve gaz fazlarının bir arada bulunabilmesi gibi, insanlığın her yeni fazı da yalnızca diğerlerine eklenir, önceki fazları geçmişte bırakmaksızın onlarla bir arada etkileşim içinde bulunur. Her çatallanmada farklı kararlı haller

mümkün olmakta; bu haller gerçeklik kazandıklarında da bir arada ve birbirleriyle etkileşim içinde bulunmaktadır (De Landa, 2013, ss. 14-15). Tarihin doğası gereği ardzamanlı bir çizgisellik değil, eşzamanlılık ve etkileşim üzerine kurulu olduğunu göstermesi bağlamında De Landa'nın örnekleme çarpıcıdır. Tarihin bu eşzamanlılık karakterini açığa çıkarmak ve vurgulamak üzere De Landa, kitabında yaklaşık bin yıllık bir zamansal süreci jeolojik (lav, magma, kumtaşı, granit...), biyolojik (et, genler, mikroplar...), dilsel (memler, normlar, argümanlar, operatörler...) metaforlar —bazen de düzanamlar— üzerinden ele alır. De Landa, söz konusu çalışmanın adeta insanlık tarihinin, belli bir malzemenin penceresinden okunması olduğunu ve bu anlatılara bakıp da tarih anlatısıdır demenin zor olacağını söyler (De Landa, 2013, s. 23); “insanın” tarihsel başarılarının bir tarihi değil, farklı biçimlere bürünen “madde-enerjinin” ve bu biçimlerin çoğulluk içinde bir arada bulunmasının, etkileşmesinin tarihi üzerine felsefi bir düşünme olduğunu belirtir (De Landa, 2013, s. 24). Bir anlamda tarihe, “ileri doğru akan bir zamansal kavrayış” parametresiyle değil de “materyal (malzeme)” üzerinden bakmanın; onun içerimleri, çağrışımları ve potansiyel açılımlarıyla ne gibi bir geçmiş temsili üretilebileceğini sorguladır.

Tarih, çizgisel bir zamansal hat üzerinde belirginleşen olgu ve olayların seçilip öne çıkarılmasıyla değil; zaman içinde birbirine yakınlaşıp uzaklaşan parçacıkların aralarında kurulan bağlar vasıtasıyla oluşur. Bu etkileşimler doğrusal bir hat tariflemenin ötesinde ileriye ve geriye atımlar, salınımlar vasıtasıyla kurulan çok boyutlu bir düzlem tarifler (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Tarihin kavranışı, 2. Faz: Çizgisel olmayan, eşzamanlı, etkileşimli (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Çizgisel olmayan süreçler, çizgisel ve belirli bir mantık düzleminde ilerleyen süreçlere göre çok daha zor analiz edilip anlaşılabilirler, çünkü bazı bileşimler, parçalar arasındaki etkileşimlere dayalı olarak öngörülemeyen —çizgisel *olmayan*— özellikler gösterebilmektedir. Bu durumda bütünden parçaya (yukarıdan aşağı) giden

analitik yaklaşım, parçadan bütüne (aşağıdan yukarı) giden yaklaşım ile birleştirilmeli ve öngörülemez, çizgisel olmayan dinamikler bu vasıta ile kavranmaya çalışılmalıdır (De Landa, 2013, s. 17). Önceden belirlenmiş, kapsayıcı şemaların geçmişini anlamlandırma noktasında eksik kalacağı ve tarihyazımı için parçalar arasında kurulacak ilişki ağlarının potansiyellerini arttıracak “aşağıdan yukarı ya da parçadan bütüne” denebilecek bir yaklaşımın gerekliliği meydana gelmektedir. Nitekim Manuel De Landa da çalışmasında tarihe mümkün olduğunca aşağıdan yukarı gidecek bir felsefi yaklaşımla bakmaya çalıştığını giriş kısmında ifade eder.

De Landa’nın tariflediği yaklaşım, bir “meta-anlatı olarak makro-tarih” yaklaşımına karşı 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmaya başlayan mikro-tarih yaklaşımını çağırır. Tarih disiplininin yaşadığı söz konusu krize karşı özellikle İtalya’da gelişmeye başlayan mikro-tarih; çeşitli ipuçları, işaretler, belirtiler aracılığıyla — parçadan bütüne— geçmişin bilgisine nasıl ulaşacağımız soruna yönelir ve otoriter geleneksel söylem biçimini reddeder (Levi, 1991, s. 106). Artık tarihin büyük olaylarına değil de sıradan insanın büyük olaylar karşısındaki konumuna, yaşantısı ve deneyimlerine odaklanması gündeme gelir. Kracauer (1995), küçük ölçekli mikro tarihleri filmlerde kullanılan yakın çekimlere benzetir ve “büyük” tarihlerin “küçük” olanlara kıyasla daha yanıltıcı olduklarının altını çizer; fakat makro tarihi de bütünüyle reddetmez, —De Landa’nın yukarıdan aşağı yöntemleri hiçe saymadan aşağıdan yukarı yaklaşımın gerekliliğini vurgulaması gibi— tarihçinin makro ve mikro arasında gidip gelebilmesi gerektiğini salık verir (s. 122).

Mikro tarihin birbiri içine geçmiş yaşam öyküleri, ne söz konusu edindikleri figürler ne de oluşumları bakımından makro tarihin önemli yapısal ya da istatistiksel (meta) anlatılarına benzerler (Chartier, 1998, s. 87). Mikro tarihin kapsamı, kapsayıcı tarih anlatılarının büyüklüğü altında ezilen, iktidarlar tarafından kendi emellerine ters düşükleri gerekçesiyle görülmeyen/görölmek istenmeyen, sessizleşmiş/susturulmuş, yetkisizleştirilmiş, meşruiyetini yitirmiş, farklılaşmış, ötekileşmiş ve norm dışı kalmış olanlardır.

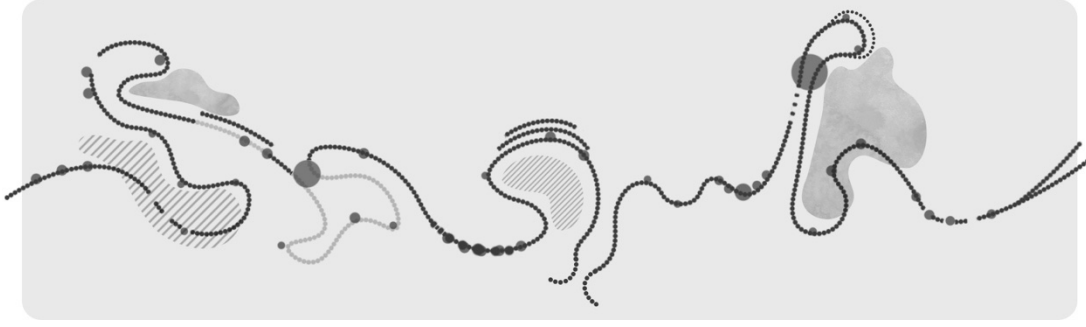
Açıklayıcı büyük tarih anlatılarının geri çekilmesiyle, “öteki”ne ilişkin bilgi için her zaman tarihçinin söyleyebileceklerinden daha zengin, daha karmaşık, tekil sözlerden oluşan kaynağa, yani arşive geri dönmüştür (Chartier, 1998, s. 11). Daha önce tarihçinin hiç adından bahsetmeyip görmezden geldikleri, arşivlerde tozlu raflarda, satır aralarında bir meraklı araştırmacıyı beklemektedir. Foucault’ya göre arşiv, bir

uygarlık tarafından muhafaza edilmiş olan metinlerin toplamı ya da yok olmaktan kurtarılabilmiş olan kalıntıların bütünü değil, fakat bir kültür içerisinde ifadelerin ortaya çıkışını ve yok oluşunu, yeniden doğuşlarını ve kayboluşlarını, olayların ve şeylerin paradoksal varoluşlarını belirleyen kurallar oyunudur (aktaran Revel, 2012, s. 17). Şeylerin farklı biçimlerde gruplandıkları, çeşitli ilişkilere göre birbirleriyle birleştikleri, özel düzenlere göre devam ettikleri ya da silinip gittikleri gerçeğini veren şeydir arşiv (Foucault, 1999). Arşiv, bize alıştığımız türden bir geçmiş sunmaz, bir anlamda geçmişin şimdisini, olayların o anki yaşanış hallerini sunar. Birbiriyle çoktan bir ilişki ağı kurmuş olan “bütün” değil, tarihte asılı kalmış bilgi tanecikleri, “parçalar” arşivin bulutsu mekanını oluşturur.

Michel Foucault, tarihi görünen-görünmeyen, söylenen-söylenmeyen şeylerin ve olayların bir birikim/katmanlaşma alanı —arşivi— olarak görür; tarihi, içerisinde kazı yapılabilecek bir arkeolojik alana benzeterek onun mekansallığını öne çıkarır (Ceylan, 2015). Tarihin bu çok boyutlu uzamında ulaşılabilen tekil “geçmiş parçaları” arasında —Barthes’in okur ve metin arasında kurduğu ilişkiye benzer— bir ilişki ağı, ağ örgüsü kurmak ve belirli anlamların açığa çıkmasını sağlamak mümkündür; kurulan bu ilişki ağının yeni bir bilgiye erişilmesi ile —tıpkı bir örümcek ağının hafif bir rüzgarda dağılabilecek karakterde olması gibi— dağılıp bozulabilmesinin bu yapının en önemli özelliği olduğu söylenebilir. Nitekim makro tarihinki gibi iktidarlarca yönlendirilmiş, kemikleşmiş, kalıplaşmış bir anlamlandırma düzeneği sunmaz.

İktidar mekanizmaları tarafından kronolojik olarak yazılagelmiş olan bütünsel tarihin saf, merkezsiz, sürekli olma iddiasına karşın; tarihsel **sapmaları**, **kaymaları**, **yerinden edilmeleri**, geçmiş kavrama açısından etkin birer araç olarak öne çıkaran Foucault; tarihi, dünyayı her yönüyle açıklama gayesinde olan hiçbir bütünsel kuramla bütünleşmeyen, merkezsiz, evrimsel, hiyerarşik bir yapı olarak değil fakat **kesinti**, **kopma**, **kırılma** ve **yarılmalar**dan oluşan ağ örgüsü biçimli bir yayılım halinde veya parçalanmış bir bilgi alanı olarak ortaya koyar. (Ceylan, 2015)

Böylelikle tarihin, parçalanmış, deforme olmuş, katmanlaşmış bir mekânsal form kazandığı ve çeşitli yönlerden içine sızılabilen, eğilip bükülebilen bir karakter taşıdığını söylemek mümkün hale gelir (Şekil 2.15). Kesintiler, kopmalar ve süreksizlikler de en az süreklilik ve çizgisellik kadar tarih kavramının bileşenleri olarak düşünülebilirler.



Şekil 2.15 : Tarihin kavranışı, 3. Faz: Kesintiler, kopmalar, süreksizlikler...
(Emirhan Kurtuluş, 2020).

De Certeau (1984), Foucault'nun tarihin kavranışına ilişkin olarak ortaya koyduğu kavramsal-metodolojik açılımların bir anlatı kuramı ürettiğini ve bunun uygulamalar kuramından ayrı düşünülemeyeceğini, çünkü bu kavrayışın uygulamalar kuramının hem gerçekleşme koşulu hem de üretiminin sonucu olduğunu ifade eder ve bu anlatısal özelliğin bilimsel bir meşruiyet de taşıyabileceğine vurgu yapar (s. 78). De Certeau'nun "bir anlatı kurma eyleminin metodolojik anlamda bilim üretme potansiyelini ne kadar açığa çıkarabileceği" sorusu, bu çalışma için de değerlidir. "Bilimsel" bir araştırma olma hedefi taşıyan tez çalışması, anlatısal temsil üzerinden kente ilişkin potansiyel/olası açılımların/bilginin nasıl elde edilebileceğini tartışmak ve uygulamaya ilişkin pencereler aralamak için elverişli bir mecra olarak görülebilir mi?

Bu noktada, ortaya koyduğu Pasajlar Yapıtı ile bir yandan tarihin çizgisel, ilerlemeci, indirgeyici bir meta-anlatı olarak kavranışını eleştiren ve çok parçalı, devingen bir tarih felsefesi benimseyen Walter Benjamin'in kuramsal görüşlerini somutluklar, uygulamalar üzerinden anlatma gayreti, bu çalışmanın metodolojik kavrayışını da desteklemesi ve yukarıdaki tartışmaları örneklemesi bağlamında önemli görülebilir.

Gürbilek'in (2015) de vurguladığı biçimiyle "Tekil ânın çözümlenmesinde bütünün kristalini keşfetmek" (s. 14), Benjamin'in felsefesini en iyi özetleyen ifadelerindendir. Tekil bir olay veya oluşumun kendinden daha büyük anlamları temsil eden bir gösterge olma halini açığa çıkarmak Benjamin'in en büyük gayretidir; bunu yaparken de soyut kavram şemaları yerine "somutlukları" kullanır ve halihazırda meydana gelmiş görüngüleri araçsallaştırır.

Tek tek parçalar öyle bir biçimde kümelenecek, bağlamından kopartılmış alıntılar öyle bir biçimde yan yana getirilecek, birbirine uzakmış gibi görünen nesneler arasında öyle yaklaşımlar kurulacak, bugünle geçmiş arasında öyle takımyıldızlar oluşturulacaktır ki,

insanın zihninde şimşek hızıyla çakan imge modernliğin ilk tarihini aydınlatmada en büyük soyutlamadan daha aydınlatıcı olabilecektir (Gürbilek, 2015, s. 14).

Pasajlar Yapıtı daha en baştan felsefi nitelikli bir hedef taşır, bu hedefe göre “tarih felsefesine ilişkin bağlamlarda ne ölçüde somut olunabileceği”, “bir örnek bağlamında” irdelenecektir; nitekim Benjamin soyut bir kurguya gitmeyip, “bir gerçekliğe ilişkin şerh” niteliğinde olmak üzere, 19. yüzyılın tarihini sergilemeye çalışır (Tiedemann, 2016, s. 13). “Pasajlar” teması; caddeler, mağazalar, panoramalar, dünya sergileri vs. gibi 19. yüzyılın modernlik meselesinin görüngülerini sunan fragmanlardan yalnızca biridir. Benjamin’e göre tekil bir görüngünün çözümlemesi bütün bir modernlik tarihine ilişkin meseleleri açımlayacak, daha önce kurulmamış ilişki ağlarının kurulmasına yardımcı olacaktır. Birbirinden bağımsız gibi görünen parçalar —Benjamin’in tarifiyle “alıntılar”— bir araya gelerek bütüne dair imgenin kurulmasını sağlayacaktır.

Benjamin, içi boş olarak tasavvur ettiği zamanı “mekansallaştırmış”, böylece tarihin birbirine eklemlenmiş anlatılar zincirini kırmıştır: “Kent birbiri ile ilişkisiz duran mekan parçaları gibi, farklı anlamların tarih içinde yan yana durmalarının göstergesidir”. Bunlar arasında kendi deneyimleri çerçevesinde kefalet ödeyerek yeni bir bütünlüğü kuracak olan ise kent gezginidir (Aslanoğlu, 1996).

Boym (2009), Benjamin’in tarih düşüncesini “şimdinin arkeolojisi” olarak tarifler. Geçmiş, şimdi ve gelecek Benjamin’in tarih kavrayışında üst üste binmiş (süperpoze) haldedir. Bir anlamda Foucault’nun mekansal tarih —arkeolojik kazı yapılacak bir alan olarak tarih— kavrayışı ve tarihin parçalı bir yapıdan oluşma halini çağrıştırması bağlamında Boym’un Benjamin’in tarih felsefesine ilişkin tanımı önemli görülebilir.

Benjamin, çağdaş fotoğraf deneylerini hatırlatan bir tarzda geçmiş, gelecek ve şimdiyi üst üste binen zamanlar olarak görüyordu. Ona göre, her çağ bir sonrakini hayal eder ve bunu yapmakla kendisinden önceki çağı değiştirmiş olur. Şimdi, geçmişin rüyalarından uyanır, ama bu rüyalarla yüklenmiş olarak kalır. Yüklenmiş olma, uyanış, takımyıldız; bunlar Benjamin’in birbiriyle ilişkili zamanlara dair imgeleridir (Boym, 2009, s. 59).

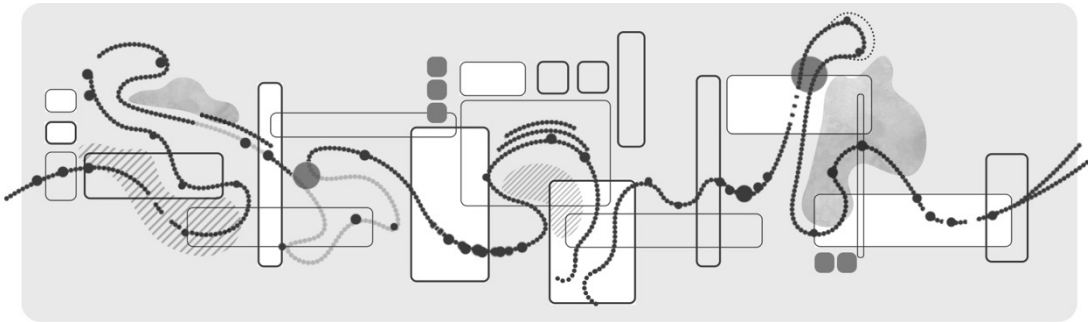
Benjamin, kapsayıcı ve evrensel olma iddiasındaki tarihsel meta-anlatıyı, gündelik hayata ilişkin deneyimleri göz ardı etmesi ve geniş bir evren içerisinde sönümlemesi yönüyle eleştirir. Benimsediği tarihsel bakış, bir anlamda meta-anlatı olarak tarihin tariflediği yukarıdan aşağı görüşün tam tersi olarak aşağıdan yukarı bir mikro-tarih görüşüdür. Benjamin olaylar ve olguların kendi başlarına birer gösterge olduğu ve aralarında kurulacak farklı ilişkilerin potansiyel taşıdığına inanır.

Tiedemann’a göre Benjamin’in Pasajlar Yapıtı’nda izlediği yöntem de bunu destekler biçimde, teoriyi tamamen dışarıda bırakmak, olgusal olan herşeyin kendiliğinden teoriyi oluşturmaya izin vermek, böylelikle de her türlü tümden gelimci soyutlamadan, öngöründen ve yargıdan kaçınmaktır (aktaran Cantürk, 2017, s.36). Bir anlamda —Foucault gibi— Benjamin de bu yöntemiyle tarih yazıcı bir iktidarı bozguna uğratar, olaylar ve olguların kendi benliklerine ve bir araya gelme şekillerindeki farklılığa atıfta bulunur. Fragmanlar/Alıntılar, kümelenmeler, yakınlaşmalar, takımyıldızlar Benjamin’in sıklıkla başvurduğu kavramlar haline gelirler.

Tiedemann (2016), Benjamin’in tarihsel felsefesinin kurucu metinlerini içeren tamamlanmamış eseri Pasajlar Yapıtı (Passagenwerk) için şöyle bir kavramsallaştırma yapar:

“Pasajlar Yapıtı’nın fragmanları, henüz yalnızca temel çizgileri belirlenmiş ya da temel çukuru kazılmış bir binanın yapı malzemeleriyle karşılaştırılabilir (...) Temel çukurunun yanında bir alıntılar yığınının rastlanmaktadır; bunlar örülecek duvarlar için öngörülmüştür. Benjamin’in kendi düşünceleri ise binayı ayakta tutacak harcı oluşturacaktır” (Tiedemann, 2016, s. 11).

Öyle ki Tiedemann, yapıtı yayına hazırlayan kişi olarak “bu büyük alıntı kitlelerini yayınlamanın bir anlam taşıyıp taşımayacağından” kendisi dahi kuşku duyar (Tiedemann, 2016, s. 11). Çünkü Benjamin, bütüncül bir anlatı kurmak yerine, fragmanları/alıntıları bir araya getirmekte, ötesine gitmemektedir. Bu niyetini “bu çalışmanın yöntemi edebi montajdır; bir şey söylememe gerek yok, yalnızca göstereceğim şeyler var” sözleriyle ortaya serer (Benjamin, 2002, s. 460). Birbirinden ayırık parçalar bir araya gelmekte; anlatı, onların birliktelik, etkileşim ve kesişimleri vasıtasıyla kurulmaktadır (Şekil 2.16).



Şekil 2.16 : Tarihin kavranışı, faz 4: Fragmanlar, bir araya gelişler, takımyıldızlar... (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Benjamin'in tarihsel felsefesinde dikkat edilecek bir diğer önemli husus, bir araya gelen fragmanların tarihsel meta-anlatı içerisinde yitip giden ayrıntılardan meydana geliyor olmasıdır. Pasajlar Yapıtı'nda yöntemini açıkça "edebi montaj" olarak tanımladıktan sonra Benjamin (2002), "Değerli olan hiçbir şeyi çalmayacak, ustaca ortaya konmuş formülasyonların üstüne yatmayacağım. Fakat paçavralar, artıklar, gözden çıkarılanlar... Onları 'kullanmak' suretiyle, kendilerini göstermelerine izin vereceğim" der (s. 460).

Yapmakta olduğu bir anlamda tarih evreninde üzeri örtülmüş tortuları ortaya çıkarmak, onları kendi varlığı ve potansiyelleri ile bugünün tartışmasına dahil etmektir. Benjamin'in ortaya çıkardığı her bir tortu değil, bunu yaparak tarihe ve zamansal sürece yönelttiği farklı bakış, bu vasıta ile tarihin çizgisel-ilerlemeci ve kapsayıcı bir iktidar ürünü olma halini bozuma uğrattığı olması bu tez çalışması için değerli görülmektedir.

Foucault'nun mekansal bir oluşum olarak tariflediği tarih kavrayışı ve Benjamin'in Pasajlar Yapıtı'nı ele alırken uyguladığı parçalar ve göstergeler ekseninde şekillenen yöntemi, bu tez çalışmasının zamansal anlatı tekniği için de benimsenmiştir. Benjamin'in farklı olaylar ve olgulardan müteşekkil fragmanlar vasıtasıyla kurduğu anlatının bir yandan 19. yüzyılın modernlik meselesini aydınlatırken, bir tarihsel anlatının nasıl kurulabileceğini de teknik olarak tariflemesi bağlamında önemlidir. Benjamin, felsefi düşüncesini kavramsal bir boyutta açıklamak ve bunu somut biçimde örneklendirmek yerine, doğrudan somutluklar üzerinden tarih felsefesini kurar ve temsil eder. Tez çalışması için de, kullanılan materyaller, bir araya gelme biçimleri, Tarihi Yarımada özelinde bir çizgisel olmayan, fragmental tarih anlatısı kurarken esasında mimarlık disiplini için bir kenti anlama ve anlamlandırma adına "mümkün bakışlar" üretme gayretinin izleğini kurmaktadır.

Benjamin'in Pasajlar Yapıtı'nda yapmak istediği de bundan çok farklı değildir. Şimdiki zaman kitabın metnini oluştururken, tarih ise bu metindeki atıflardan oluşur der Tiedemann (2016); "Tarih yazmak (...) tarihi alıntılarla demektir" (s. 31). Tez de, esasında bir tarih yazma derdinde değildir fakat, kentin tarihsel içeriğini araştırmakla, —Benjamin'in yaptığı gibi— yer yer alıntılarla, farklı parçaları bir araya getirerek anlatı kurma potansiyelleri üzerine bir bakış aralama gayretindedir. Çalışma, kentin tarihsel içeriğinin ve bu tarihsel meta-anlatı tarafından ortaya konan

baskın karakterin, mimarlık disiplini için vazgeçilmez bir eylem olarak kent okuması bağlamında nasıl ele alınabileceği üzerine bir düşündürür.

2.2.2 Çizgisel olmayan tarihin kaynakları: Gündelik yaşam, bellek, izler

Mekan, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekan buna yarar.

— Gaston Bachelard, Mekanın Poetikası

Meta-tarih anlatısının bir iddiasının da belleğin²⁷ dolduramadığı alanları doldurmak, artık hatırlanamayacak olanlara ilişkin kapsayıcı bir bilgi alanı sunmak, böylelikle belleğin geçmişe ilişkin anlatı kurucu olma halini ortadan kaldırmak olduğu söylenebilir. Böylelikle bir tarihçi profiline iktidarı tescillenecek, metalaşmış olan anlatıyı bozacak alternatif zamansal düşüncülerin önü kapanmış olacaktır. Nitekim Nora'ya (2006) göre bellek, esas işi onu yıkmak ve arka plana atmak olan tarihin nezdinde her daim güvenilmez ve şüphelidir (s.19).

Maurice Halbwachs, 1950'de yayınlanan ufuk açıcı eseri Kolektif Hafıza'da tarih ve belleği karşı karşıya getirir; geçmişin araçsallaşmış ve kalıplaşmış bir temsili olarak tarihi, sosyal koşullara bağlı olan belleğin açıkça zıddı olarak görür ve tarihin, belleğin erişemediği noktada başladığını öne sürer.

“Şüphesiz ki tarih, insanların hafızasında en büyük yeri işgal etmiş olayların bir derlemesidir. Fakat, kitaplardan okuduğumuz, okullarda öğretilip ezberletilen geçmiş olaylar, tarihin yaşayan haznesini uzun süre korumuş olan insan çevrelerine nüfuz etmeyen gereksinimler ve kurallar doğrultusunda seçilir, karşılaştırılır ve sınıflandırılır. Bunun sebebi genellikle tarihin tam da geleneğin bittiği noktada, toplumsal hafızanın söndüğü ya da ayrıştığı anda başlamasıdır.” (Halbwachs, 2017, s. 76)

Belleğin, statik bir depolama alanı olmaktan öte hatırlama ve unutma gibi zamanla ilişkili işlevlerle akışkan ve dinamik bir özellikte olduğunu ifade eden Bergson'un (2015) bireysellik vurgusunu toplumsal-kolektif bir seviyeye taşıyan Halbwachs (2017), belleği toplumsal boyutta ele alan kolektif bellek kavramını geliştirir. Hatırlama eylemi bireysel olsa dahi, hatıranın kolektif olarak inşa edildiğini savunan Halbwachs, “bir insanın başkalarının hatırlamadığı bir şeyi hatırlaması, görmedikleri

²⁷ Hafıza ve bellek kelimeleri sıklıkla birbiri yerine kullanılır. Bu çalışmada, muhafaza ile birlikte hıfz (koruma, saklama) kökünden gelen “hafıza” kelimesi yerine; yaşanan deneyimleri geçmişle ilişkili olarak zihin dağarcığında tutma anlamı taşıyan ve bellek fiili ile ilişkili bellek kavramı, zihinsel/bilişsel çağrışımları daha güçlü bulunduğu için tercih edilmiştir. Ancak bazı alıntılarda orijinaline sadık kalınarak hafıza kavramı kullanılmıştır.

bir şeyi görmesine benzer” der (aktaran Boyer, 1994, s. 26). Öyle ki erken çocukluğumuzu net olarak hatırlayamayışımızı da henüz sosyal bir varlık olmayışımız ile ilişkilendirir (Halbwachs, 2017, s. 24). Bu karakteriyle belleğin kolektif olarak üretimine ve yaşanmışlık ile olan bağına vurgu yaparak, bu bağın yok olması halinde belleğin soyut yeniden inşalar, bayağı hatıralara dönüşerek “tarih” olmaya indirgeneceğini belirtir (Boyer, 1994, s. 26). Tarih ve bellek arasındaki en büyük ayrım belleğin kolektif olarak belirli gruplar/toplumlar tarafından üretiliyor olmasıdır; çeşitli çoğul gruplar tarafından üretilen çok sayıda kolektif bellek mevcuttur, tarih ise tektir (Halbwachs, 2017, s. 81).

Halbwachs’a (2017) göre kolektif bellek, geçmişten yalnızca, onu besleyen grubun/toplumun bilincinde hala yaşamakta olanı ya da yaşama kapasitesi bulunanı aldığı için, hiçbir yapaylığı olmayan bir sürekliliğe sahiptir, kesintisizdir. Kolektif hafızanın bu sürekli gelişiminde, tarihte olduğu gibi net bir biçimde çizilmiş ayrılma çizgileri yoktur, ancak düzensiz ve belirsiz sınırlar bulunmaktadır (Halbwachs, 2017, ss. 78-80).

Tarih ve belleği birbirine zıt konumlara yerleştiren bir başka isim Fransız tarihçi Pierre Nora’dır. Hafıza Mekanları adlı eserinde Nora (2006) belleğin, yaşantının ta kendisi olduğunu, bu sebepten hatırlama ve unutma diyalektiğine açık, farklılaşmalara duyarlı, belirsizlik ve aniden dirilmelere elverişli, sürekli gelişime müsait bir karakter taşıdığını ifade eder. Bellek, günceldir; şimdide kurulan bir bağdır. Onu güçlendiren detaylarla uyumludur, duyulara yaslanan sihirli bir yapısı vardır. Buğulu, iç içe geçmiş, karmaşık, simgesel anılardan beslenir; kaynağını kaynaştığı gruptan alır, çoğuldur. Buna karşın tarih, tedavülden kalkmış olanların yeniden üretilmesidir, daima problematiktir ve eksiktir. Tarih, geçmişin bir tasavvurundan başka bir şey değildir; ayrıştırıcıdır, anıları kapı dışarı eder, bayağılaştırır; herkesin malıdır ve kimseye ait değildir (Nora, 2006, s. 19).

Huyssen’e (2003) göre bugün tarih-bellek zıtlığının altında yatan, tarihin bilimsel, objektif ve belleğin kişisel, subjektif olması gibi temel bir sıkıntı değil, —W. Benjamin ve M. Foucault gibi düşünürlerin de eleştirdiği— iktidar yönelimli tarihin kendisi ve vaad ettikleridir. Nitekim tarihin, ulusal veya evrensel geçmişleri bugünü meşrulaştırmak, anlamlandırmak ve geleceğe ışık tutmak gibi amaçlarla seferber etme ve anıtsallaştırma modeli artık işlemez olmuştur (Huyssen, 2003, s. 2). Dolayısıyla bir meta-anlatı olarak tarihin ortadan kalktığı, bozuma uğradığı ve belleğin de geçmişe

alternatif kanallar açmak adına öne çıktığından bahsedilebilir. Kolektif bellek kavramı ise çoğulluktan beslenen doğası gereği bu kanalların çoğaltılması ve geçmişe bakışın kaleydoskopik bir karakter kazanması için elverişli gözükmektedir.

Christine Boyer'ın *The City of Collective Memory* (1994) adlı çalışması, kent/mekan ve kolektif bellek kavramı arasındaki ilişkileri belleğin işleyiş şemaları ve kentlinin etkinliği ile deneyimi üzerinden açıklaması bağlamında çalışma açısından önemlidir. Daha önce, kentin modern sonrası karmaşık, çok katmanlı, parçalı ve muğlak yapıdaki fiziksel biçimlenişinden beslenen ve kullanıcı eylemleriyle tanımlanan anlatısal bir karakter taşıdığından bahsedilmişti. Boyer (1994), bu anlatısal karakter ve kentlinin —veya kentte seyreden (spectator)— belleği arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu ifade eder. Ayrı ayrı olayları birbirine bağlama sanatı olarak adlandırılabilir bellek, kaydettiklerinden fazlasına yanıt verir, beklenmedik ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar (Boyer, 1994, s. 68). Bir anlamda Foucault'un —kazı yapılacak arkeolojik bir alan olarak— tarih tanımını hatırlatan bu tarif, belleği de mekansal bir oluşum olarak görmeyi mümkün kılar. Bellek, kimisi net kimisi ise muğlak olan “şeylerin” yüzdükleri, zaman zaman birbirine yakınlaşıp uzaklaşarak belirli potansiyel ilişki ağları ürettikleri bir üç boyutlu düzlem gibidir; kentin sahip olduğu anlamları ona temas edenlerin sayısınca arttıran, çoğullaştıran bir düzeneğe benzer. Kentlinin deneyimi, kentin fiziksel ve anlamsal bileşenlerinden müteşekkil bu “şeylerin” olası karşılaşmalarını yaratarak ağ-örgüsel anlam zincirleri —anlatılar— ya da başka bir deyişle kıvılcıklar, takımyıldızlar, bulutsular üretir.

İhmal edilmiş, yıkıntı halindeki kemerler, hediyelik eşyalar, sokak işaretleri, tren istasyonları, kış bahçeleri ve panoramalar, fizik gücünün hala seyircinin bilinçaltı üzerinde hakim olduğuna —Walter Benjamin tarafından da— inanılan 19. yüzyılın kolektif hayal imgeleriydi. Bu objeler biricik bir bağlam ve konfigürasyon içine yerleştirilerek, belleği yeniden uyandıracak yeni bir “şok deneyim” biçimi almıştır. Bunlar, seyirciyi hayal imgeleri üzerinde düşünmeye sevkedebilir ve içinde bulunduğumuz anın kritik bir farkındalığını yaratabilir. (Boyer, 1994, s. 24)

Kentte seyreden bireyin, bellek vasıtasıyla geçmişi ve bugün yaşadığı deneyimleri, hayaller ve arzularıyla bir araya getirerek zihninde bir ağ-örgüsel kent anlatısı kurmasının mümkün olduğu bu bağlamda söylenebilir. Bu durum, kentin köşe bucağında beliren göstergelerin anlamlarını yeniden düşünmek, farklı anlam katmanları eklemek, bugün içinde bulundukları haller ve geçmişteki pozisyonları arasında kıyaslama yapmak ve geçmiş-bugün-gelecek arasında kentin/mekanın

potansiyelleri ve olasılıkları üzerine eleştirel bir düşünce üretmek açısından faydalı görülebilir. Bellek; tarihin tek elden çıkan, katı, kalıplaşmış, çizgisel ve ilerlemeci kronolojik anlatısına alternatif olarak çoğulcu, rastlantısal, muğlak, mekansal bir kent anlatısını açığa çıkarmak için araçsallaştırılabilir. Meta-anlatının içine sızmak, onu bozuma uğratmak için bellek/kolektif bellek kentsel mekan bağlamında elverişli pencereler aralar.

Belleğin akışkan ve dinamik karakteriyle tanımlanan mekansallığı kadar, fiziksel mekanın bellekle olan etkileşimi de kent imgesinin geçmişle ilişkisini kurmak ve kente mümkün bakış pencereleri aralamak bağlamında son derece önemlidir. Bachelard'ın (2013) da vurguladığı üzere mekan, zamanı içinde saklar.

Toplumlar, biçimlerini mekana resmederler (toprağa kazırlar)²⁸ ve kolektif hatıralarını bu şekilde tanımlanan mekansal düzlemde yeniden elde edebilirler (Halbwachs, 2017, s. 172). Kentler, kolektif belleğin en vurucu materyal ifadeleridir (Livesey, 2004, s. 119).

Anılardan akıp gelen bu dalgayı bir sünger gibi emer kent ve genişler. Zaira'nın bugün olduğu biçimiyle bir anlatısı, Zaira'nın tüm geçmişini içermeli. Oysa kent geçmişini dile vurmaz, çizik, çentik, oyma ve kakmalarında zamanın izini taşıyan her parçasına, sokak köşelerine, pencere parmaklıklarına, merdiven tırabzanlarına, paratoner antenlerine, bayrak direklerine yazılı geçmişini bir elin çizgileri gibi barındırır içinde. (Calvino, 2013, s. 62)

Kent, zamanın andacıdır. Zamanın bıraktığı izler, kentin materyal varlığına kentlilerce kolektif olarak kaydedilir, işlenir. Büyük-küçük, önemli-önemsiz ayrımı yapılmadan her bir hikaye tüm içerimleri ve çağrışımlarıyla, bu uçsuz kanvas üzerinde bir ilmdir. Harmanşah'a (1997) göre kentlinin gündelik hayat pratikleriyle kurguladığı ve mekanlar üzerine yazdığı bu anlatılar, kentsel mekanı kolektif bellek denen saydam ve şiirsel soykütüğüne kaydederler; bu söylensel-şiirsel içerik, kentin fiziksel yapısının içine sızar ve kentsel mekanı, mimari yapıları toplumun ayrılmaz bir parçası haline getirir.

Bellek ve mekan arasında, mekana kimlik ve yönelimini veren bir bağ mevcuttur; her ikisi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Kent, anlaşılır kalmak için, kentlinin eylemlerinden,

²⁸ Kolektif Hafıza'nın 2017 basımı Türkçe çevirisinde "mekana resmetmek" olarak çevrilen kısım, orijinal Fransızca metninde "toprağa resmetmek (dessiner sur le sol)" ve İngilizce çevirisinde "toprağa kazımak/nakşetmek (engrave upon the soil)" şeklinde geçmektedir. Dolayısıyla mekandan kasıt yaşanan yer ve onun materyal varlığı olarak görülebilir.

—kamusal spor aktiviteleri, bir önderin cenazesi, sokakta yürürken biriyle çarpışma gibi— büyük veya küçük olaylardan meydana gelen paylaşımlı hatıralara bağımlıdır (Livesey, 2004, s. 119). Bir anlamda, gündelik hayat pratiklerinden, rutinlerden ve ritüellerden doğan *ritim*²⁹ zamansal bir bütünleşme sağlayarak belleğin mekana yerleşmesini sağlar. Kent, her biri bir diğerine karışan fiziksel ve anlamsal, mekansal ve zamansal bileşenlerden müteşekkil bir konuma erişir. Her bir kutup bir diğerini çağırır, olumlar; mekan, böylelikle kolektif bellekte okuyucusuna göre farklılaşan bir anlatı olarak belirir. Bir kentin yaşamı, kentlinin eylemlerinden türeyen anlatılarında saklıdır.

Erwin W. Straus'un ortaya attığı “bellek izi (memory trace)” kavramı zamansal süreçlerin mekanda yerleşmesi bağlamında bir okuma yapabilmek için elverişli bir kavramsal çerçeve sunar. Bellek izi, geçmişin, şimdide geçmiş olarak korunduğu kalıntılar ve tortulardır (aktaran Livesey, 2004, s. 120). Kabaca, geçmişte gerçekleşmiş olayların, —bu olayların izlerini üzerinde depolama kabiliyetine sahip olabilecek derecede plastisiteye sahip— bir materyal üzerinde bıraktıkları etki olarak da tariflenebilir (Livesey, 2004, s. 120). Straus, doğru bir şekilde okunduğunda bu izlerin her birinin bir hikayeyi açığa çıkaracağını ifade eder (Livesey, 2004, s. 120). Doğrudan materyalite üzerinden tanımlanan bu süreç, kentin fiziksel katmanlarını oluşturan bileşenlerin zamansal ve anlamsal açılımlarını deşifre etmek bağlamında önemli görülebilir. Kentte, —tıpkı bir suçun izlerini süren dedektif gibi— geçmişin izlerini/ipuçlarını toplamak, birbiri ile farklı birleşme ve ayrışma olasılıklarına sahip parçalar arasında potansiyel ilişkiler kurmak, böylelikle kentin iktidarlar tarafından yazılan değil fakat kentli tarafından kurulan çoğul zamansal anlatısını açığa çıkarmak, bu tez çalışmasının temel hedeflerindendir.

Kolektif belleğin, kentin zamansal andacının kentsel yaşamın nesnelerinde kodlandığı düşünülürse, belleğin açılmasının ancak bu nesnelerin okunması ile mümkün olacağı belirginleşir. Kentin nesneler coğrafyası deşifre edilmeyi bekleyen bir harita-anlatı olarak karşımızda durur. Keza mimarlık, toplumsal bilincin ve tarihsel sürekliliğin bir anlatısı olarak, pencere alınlıklarından saçak kiremitlerine, kahvehanelerden kilise bahçelerine, taşıdıkları insanbiçimsel yanları ile ele alınmalıdır (Tanrıku ve Harmanşah, 1996).

²⁹ Bir mekan, zaman ve enerjinin etkileşime girdiği her yerde ritim vardır (Lefebvre, 2007, s. xv). Henri Lefebvre'in Ritimanaliz (1992) çalışması, gündelik olanın zamansallık boyutunu tartışması bağlamında önemli görülebilir.

Bu bağlamda, kentin belleksel ilişkiler, gündelik yaşam ve materyal izler vasıtasıyla kurulan küçük anlatıları, —meta-anlatının kapsamadığı, dışladığı, gözmezden geldiği olgu ve olaylar—; kente mümkün bakışların olası açılımları/kaynakları olarak belirir. Mekan üzerine bırakılan fiziksel izler olarak kalıntılar, müdahaleler, eklentiler; anlamsal izler olarak edebi anlatılar, adlandırmalar, söylemler, hikayeler, efsaneler, söylenceler; kentte yapılan gözlemler, kısa yürüyüşler, çapraz okumalar ve arşiv kazıları vasıtasıyla elde edilebilmektedir. Çalışma kapsamında, tarihsel meta-anlatının göz ardı ettiği, kronolojik bir kurguda okunurluğunu yitiren farklı dönemlere ve ideolojilere ait söylem ve eylemler arasındaki ilişki ağı, gündelik pratikler, belleksel ilişkiler ve bunların mekanın fiziksel ve anlamsal karakterini değiştirme, dönüştürme potansiyellerini deşifre etmek açısından arşiv taramaları (gazete yazıları, fotoğraflar, haritalar, kartpostallar...); buluntuları bir araya getirme, karşılaştırma, çakıştırma, haritalama ve yeniden üretme teknikleri önem taşımaktadır.

2.3 Harita-Anlatı

Birer anlamlandırma düzeneği ve referans sistemi olarak açıklayıcı, kapsayıcı, çizgisel meta-anlatıların modern sonrası dönemde ortaya çıkan karmaşık kentsel sistemler, toplumsal ilişkiler ve çağrışımsal-belleksel bağlar gibi mekan-zamansal etkileşimlerin çizgisel olmayan, ağ-örgüsel yapısını açıklamada yetersiz kaldığını ve yavaş yavaş geri plana çekildiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte bilginin üretimi, —mutlak ve kesin yargılara ulaşmayı hedef haline getirmeden— ulaşılabilen verileri/materyalleri ve izleri birbiriyle ilişkilendirme, olasılık ve potansiyeller üzerinden çıkarımlarda bulunmayı sağlayacak bir “haritalama” eylemini gerekli kılıyor gibi görünür. Birbiri ardına dizilen, tek merkezli, bütüncül bir imgeden ziyade kentin geçmiş-bugün-gelecek ekseninde biçimlenen çok katmanlı anlatısını temsil edecek; yayılma ve büzülme, genişleme ve daralma gibi karşıt edimlerin bir aradalığından beslenen; rastlantısal, çağrışımsal, muğlak bir harita imgesinin keşfi için arayışlarda bulunmak bu çalışmanın temel gayretlerindendir.

Haritada Bir Yolcu adlı denemesinde Calvino (1994), haritalama kavramının temelini teşkil eden “harita”yı “bir imgeye mekan boyutuyla birlikte zaman boyutunun da eklendiği üretimler” olarak tarfilar (s. 12). Bu anlamda, Harita-Anlatı adlı bölüm kendinden önceki iki bölümün (Anlatı-Mekan ve Zaman-Anlatı) kompozitörü gibi de görülebilir. Mekan ve zamanın taşıyıcısı olarak harita, insanın/toplumun yerle kurduğu

çok boyutlu ilişkiyi temsil eden bir anlatı olagelmıştır. Bu bölümde, harita, harita yapma ve haritalama kavramları ışığında çalışmanın mekana ve zamana yönelik olarak ortaya koyduğu ikili bakışın temsil boyutları tartışılacaktır. Birbirine yakın dönemlerde ortaya çıkmış iki temsil biçimi panorama ve myriorama, doğrudan kentsel birer temsil olarak meta-anlatı ve küçük anlatı kavramlarına referansla kente bakışın farklı boyutlarını tartışmak açısından elverişli birer çerçeve sunmaktadır.

2.3.1 Bir otoriter kent temsili: Panorama

Kente “yukarıdan bakmak” bir turist için popüler aktivitelerin başında gelir. Yüksekçe bir tepe, eski bir kule, modern bir gökdelenin terası, kente “hakim” bir bakış sağlamak için sıklıkla bu ritüelin bir parçası haline gelirler. İstanbul’da Galata Kulesi, Kız Kulesi, Çamlıca Tepesi; Floransa’da Michelangelo Tepesi; Paris’te Eiffel Kulesi; herhangi bir Avrupa kentinde neredeyse her birine ücret karşılığı çıkılabilen çan kuleleri, kubbeler ya da sırf bu amaçlar için oluşturulan “seyir terasları” kente hakim bakış noktalarıdır. Bir turist ziyaret ettiği kenti bilmelidir, dolayısıyla her bir sokağını, yapısını tekil olarak görme ihtimali bulunmadığından yüksek bir noktadan bakmak bu edimi kolay yoldan sağlamanın bir yöntemidir. Barthes (2008), Eiffel Kulesi’ni Paris’e bakmakla; kuleyi ziyaret etmeyi Paris’in özünü algılamakla eş tutar. Bu pratik, bir anlamda kente aşına olmayan birinin kenti “okuma”, “bilme” ve ona “hakim olma” dürtüsünün de göstergesi olarak görülebilir.

Michel De Certeau (1984), New York’daki 420 metre yüksekliğindeki Dünya Ticaret Merkezi’nden kente bakmanın, kentin karmaşıklığını okunur kılan, opak hareketliliğini saydam bir metnin içinde eriten bir kurgu yarattığını ifade eder, ancak bu aynı zamanda gözlem yapanı araya mesafe koyan bir gözetleyici konumuna taşıırken ona “tanrısal bir göz” atfeder (s. 92). Bu durum, kentin sokaklar arasında gezinme ile kavranabilecek gündelik asıl karakterinden ayrı olarak, gözlemleyenin kentteki tüm rollerinden soyutlandığı, yüzeysel ve bütüncül bir kent imgesinin yaratımına hizmet eder. De Certeau (1984), gözlemciye “her şeyi görme gücü/iktidarı” vererek tanrısal/göksel bir göz atfeden bu bakışın kökenlerini 15. ve 16. yüzyıllara, Rönesans döneminde üretilen haritalara kadar götürmenin mümkün olduğuna değinir. Görsel, yazılı veya sözel temsiller, içinde üretildikleri toplumun yaşantısından, geçirdiği kültürel, ekonomik, politik, teknolojik süreçlerden ve toplumun zaman-mekan kavrayışından ayrı düşünülemez. Dolayısıyla bu süreç içerisinde gerçekleşen

çeşitli olayların ve değişen dünya görüşlerinin de insanı merkezi bir konuma taşıyarak her şeye hakim olma kabiliyeti atfettiğini; insanın bakma biçiminin birer yansıması olarak kente ilişkin çeşitli temsilleri de bu vasıta ile dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Çeşitli araç-gereçlerin icadıyla deniz aşırı keşiflerin kolaylaşarak arttığı, para kullanımının yaygınlaşmasıyla meta mübadelesi ve geniş kapsamlı ticari faaliyetlerin güçlendiği 15. ve 16. yüzyıllarda, mobilitenin dış dünya hakkında yarattığı yoğun bilgi akışı, bu bilginin bir şekilde içselleştirilmesi ve temsil edilmesi gereğini doğurmaktaydı (Harvey, 2014, s. 274). Bunun neticesinde coğrafi bilgi de değer verilen bir metaya dönüşmekte ve coğrafyanın bilgisini “nesnel” bir biçimde elde tutmak, bir anlamda coğrafyanın sunduğu servet ve zenginliği de elde tutmak anlamına gelmekteydi (Harvey, 2014, s. 274). Bu durumun, yeni keşfedilen ya da ele geçirilen yerler ve kentler üzerindeki iktidarı tescillemek üzere üretilen kentsel temsilleri ortaya çıkardığı söylenebilir. 1592 tarihli Kraliçe Elizabeth’in Portresi’nde kraliçe bir yanı gün bir yanı gece olan geniş bir coğrafyada kabarık etekleriyle detaylı ve ölçekli bir biçimde çizilmiş dünya haritasının üzerini kaplar biçimde resmedilir (Şekil 2.17). Görsel, iktidar ve temsil arasında ilişkiyi en düzenli haliyle göstermesi açısından çarpıcıdır.



Şekil 2.17 : Kraliçe Elizabeth’in Portresi, Marcus Gheeraerts, 1592 (Url-23).

Ortaçağ gezginlerinin tecrübelerini aktarmak ve kendilerinden sonrakilere bilgi sağlamak amacıyla, bütüncül ve otoriter bir bakış açısı yerine gözüyle gördüklerini, etrafını adımlayarak deneyimlediklerini, farklı açılardan yapısını hissedip dokunarak algıladıklarını aktardıkları kentsel temsiller, “haritalamalar (mapping)” ya da Michel De Certeau’ya (1984) atıfla söyleyecek olursak “güzergahların bir andacı olarak harita” (Şekil 2.18); Cosgrove’un (1985) ifadesiyle iktidarın elinde tuttuklarını meşrulaştırma, kontrol etme ve bütüncül, kapsayıcı bir bakış açısıyla temsil etme yöntemlerine, haritalama mantığından bir “harita-yapma (map-making)” pratiğine evrilmeye başlamıştır (Şekil 2.19). Kentsel temsiller olarak haritalar zaman içinde, haritayı üretenin deneyimlerinden ve bununla birlikte çeşitli anlamlara gelen efsaneler, hikayeler, fanteziler, inanç unsurları ve tecrübeleri imleyen sembollerden — canavarlar, yaratıklar, gemiler, mekansal betimlemeler— arındırılarak Harvey’in (2014) ifadesiyle daha “nesnel, pratik ve işlevsel” bir konuma erişmiştir³⁰.



Şekil 2.18 : Hereford Mappa Mundi’den bir kesit, 14. yüzyıl (Url-24).

³⁰ Daha sonraları kartezyen rasyonalite ilkelerinin temeli haline gelecek olan perspektivizm ve optik biliminin de bu sürece eşzamanlı olarak gelişmesi, bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda “gerçeğe uygun” biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarmıştır (Harvey, 2014, s. 275). Cosgrove’a (1985) göre gözlenen ve gözleyeni birbirinden ayırıp uzaklaştıran lineer perspektif yöntemini kullanan Rönesans haritacıları, gözlemciden bağımsız bir dış gerçekliği temsil ettiklerini düşünüyor ve haritanın nesnellik iddiasını bu argümanla güçlendiriyorlardı (s.49). Haritanın temsil bağlamında geçirdiği bu dönüşüm, harita üretiminin doğasını değiştirmiş; insanın kentle kurduğu etkileşimi mesafeli bir konuma taşıyarak dönüştürmüştür.



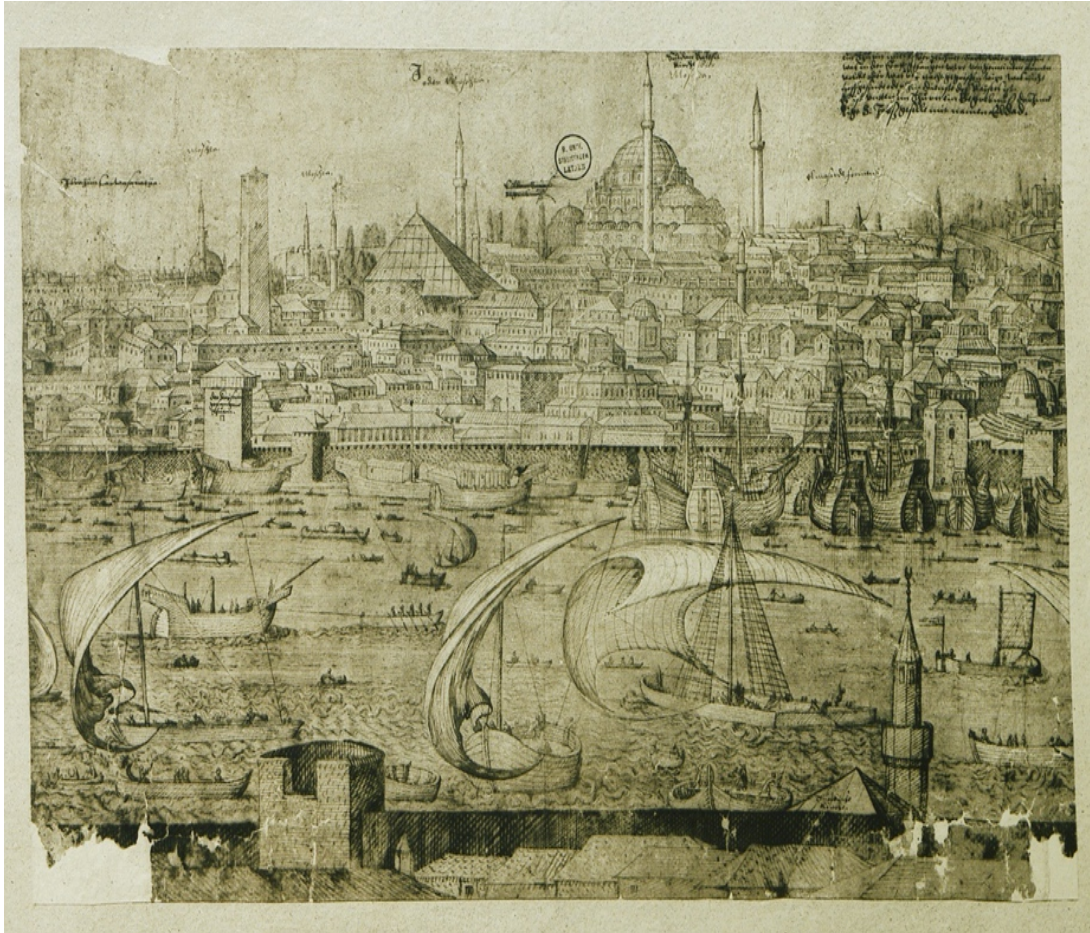
Şekil 2.19 : Theatrum Orbis Terraum, Abraham Ortelius, 1570 (Url-25).

Rönesans ve Aydınlanma'dan bugüne çeşitli sosyal, kültürel, ekonomik ve politik süreçlerle kademe kademe yaratılan kente ilişkin bu “üst bakışın”, tanrısal gözün, kapsayıcı ve kontrol edici “otoriter” tavrın izlerini farklı kentsel temsiller vasıtasıyla sürmek de mümkündür. Önceleri sıklıkla haritalara eşlik eden daha sonraları ise bağımsız bir kent temsili olarak öne çıkan panoramik manzara/peyzaj ve silüet çizimleri kente ilişkin imgenin aktarımında kritik bir önem taşır. Nitekim kentin eğimli araziler, tepeler, sırtlar gibi iniş çıkışlarıyla barındırdığı topografik karakter, kültürel gelişimin bir göstergesi olarak mimari düzen, kent dokusu ve yeşil doku kente tıpkı haritalar gibi uzaktan bakan bu görsellerin temsil kodlarında saklıdır.

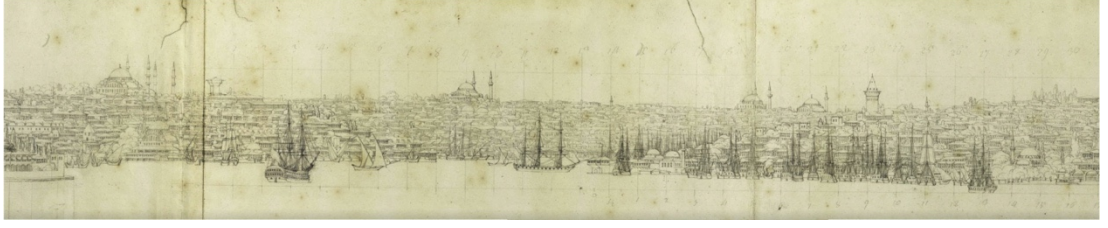
Özellikle Batı'da “Doğu imgesinin taşıyıcısı” olarak “içinden deniz geçen”, “yedi tepeli” İstanbul, bu açıdan zengin bir envantere sahiptir. İstanbul'un panoramik temsilleri, özellikle Galata Kulesi'nden Tarihi Yarımada'ya bakış, 16. yüzyıldan itibaren Batı dünyasının kent görselleştirmesinde en baskın temsillerden biri olagelir (Erkal, 2009, s. 264).

İstanbul'a Avusturya elçisi Busbecq ile birlikte gelen ve 1555-1559 yılları arasında burada kalan Melchior Lorichs'in çizdiği panorama, İstanbul'a ait en erken ve kapsamlı panoramalardan biri olarak görülür (Işın, 2008). Üsküdar'dan Eyüp'e kadar kentin neredeyse tamamını içeren görsel, Galata sırtlarından resmedilmiştir (Şekil

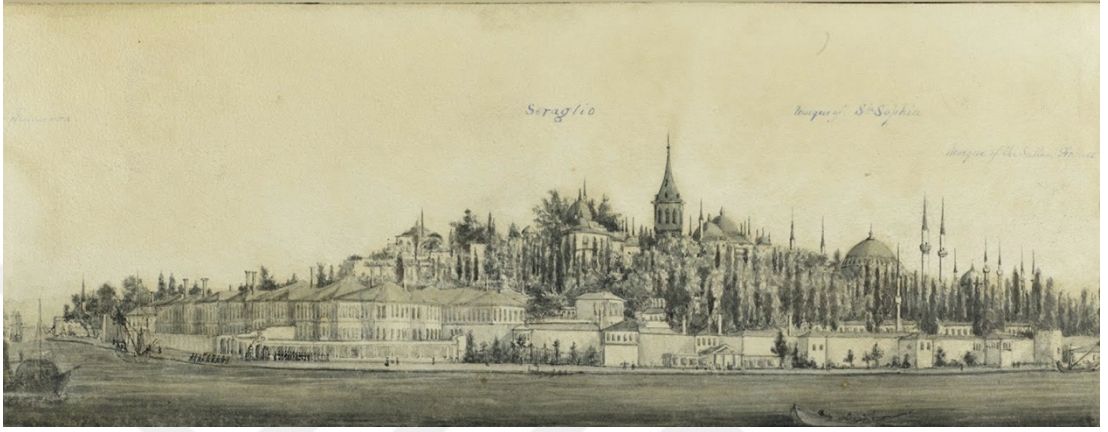
2.20). Benzer biçimde Rus elçisi Bulgakov ile birlikte 18. yüzyıl sonlarında İstanbul'a gelen Antoine-Ignace Melling, Kız Kulesi'nden çizdiği, Sarayburnu'ndan Tophane'ye kadar olan alanı resmeden gravür panoramasındaki gerçekçi üslubuyla Aydınlanma Dönemi ideallerine bağlılığını gösterir (Işın, 2008) (Şekil 2.21). Fotoğraf öncesi kentsel panorama örnekleriyle öne çıkan bir diğer isim ise 19. yüzyıl ortalarında İstanbul'a gelen Montagu B. Dunn'dır. Melling gibi Dunn'ın da Kız Kulesi'nden çizdiği panorama, Topkapı Sarayı'ndan başlar, Galata ve Boğaziçi'ni de izleyerek 360 derecelik bir görünüm sunar (Şekil 2.22). Her biri kendine has özelliklerle öne çıkan panoramalar, fotoğrafın kullanılmaya başlamasıyla bir anlamda standartlaşmış ancak fotoğrafçının konumu, kullandığı araçlar ve açılar, temsil edilen kent imgesi nispeten daha az değişmiştir. İstanbul'un ilk panoramik fotoğrafını Girault De Prangey 1843'te Beyazıt Kulesi'nden çeker (Genim, 2014). Daha sonraları James Robertson tarafından Galata Kulesi'nden çekilen beş karelik panorama fotoğrafı ve yine Robertson'un ortağı Felice Beato ile birlikte 1857'de Beyazıt Kulesi'nden çektikleri fotoğraf öncül panoramik kent fotoğraflarındandır (Genim, 2014) (Şekil 2.23).



Şekil 2.20 : Melchior Lorichs'in İstanbul panoramasından bir kesit, 1559 (Url-26).



Şekil 2.21 : Antoine-Ignace Melling’in İstanbul panoraması eskizinden bir kesit, 18. yüzyıl sonu (Url-27).



Şekil 2.22 : Montagu B. Dunn’ın İstanbul panoraması bir kesit, 1855 (Url-28).



Şekil 2.23 : Robertson ve Baeto’nun Beyazıt Kulesi’nden çektikleri panoramik fotoğraf, 1857 (Url-29).

2008 yılında küratörlüğünü Ekrem Işın, danışmanlığını M. Baha Tanman’ın üstlendiği “Uzun Öyküler: Melling ve Dunn’ın Panoramalarında İstanbul” adlı kapsamlı serginin online katalogunda panorama şöyle tanımlanır:

“Panoramalar görsel kent öyküleridir. Anlatılan her öyküde, kendi efsanelerini yaratmış kentlerin maceralarını izleriz. Uzayıp giden görüntülere imparatorların, sultanların gölgeleri düşer; göğe yükselen iktidar sembollerini gündelik hayatın kültürel dokusu, mimari kurgu ve doğa kuşatır. Panoramaların amacı, gözün ilk bakışta algıladığı bu uygarlık dekoru önünde, bir baş kahraman olarak tarih sahnesine çıkan kent imgesine tanıklık etmektir.” (Url-30)

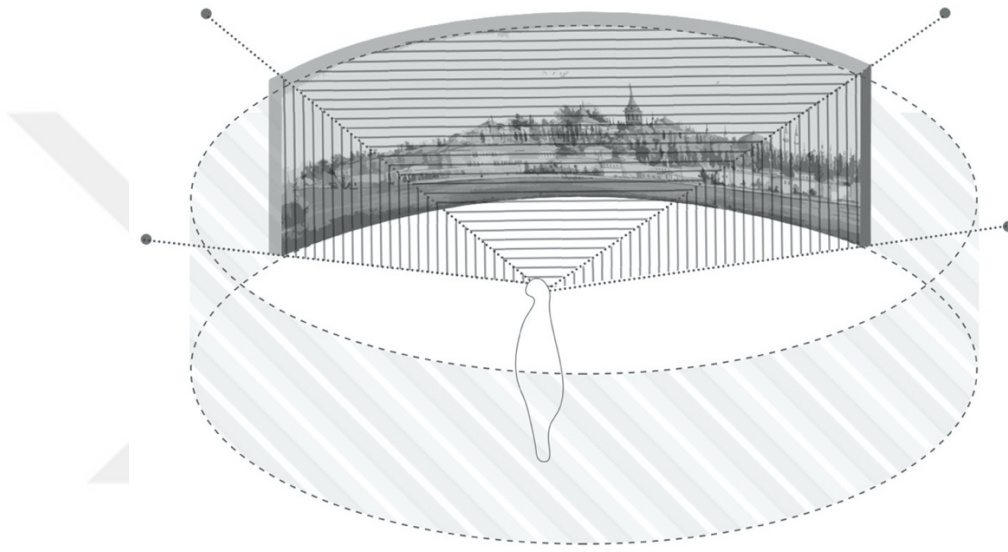
Panorama ile ilgili olarak işaret edilen niteliklerin başında kente ilişkin bir “görsel öykü” olması kadar iktidar ve otorite ile olan ilişkisi de vurgulanmaktadır. Her şeyden önce panoramik görsel, “kendi efsanesini yaratmış bir kente” ait olmalıdır. “Uzayıp giden görüntünün üzerine imparator ve sultanların gölgesi düşer”; görselin üretimi üst akıllardan, iktidar sahiplerinden bağımsız değildir. “İktidar sembollerini gündelik

hayatın kültürel dokusu, mimari ve doğa kuşatır”; asıl temsil edilmesi gerekenin iktidar sembolleri olduğu düşünülür, geri kalanlar bir anlamda görseldeki boşlukları dolduracak olan ağaç grupları ve insan figürlerinden ibarettir. Nihayetinde de panoramanın amacı -çok da yakınına yaklaşmadan, içine girmeden- gözün “ilk bakışta” algıladığı “dekor” önünde kentin bir “kahraman” olarak “tarih” sahnesine çıkışını tescillemektir. Bir anlamda panorama meta-anlatı olarak tarihi olumlamaktadır.

Yunanca “bütün/birleşik” anlamlarına gelen *pan* ve “görünüm/manzara” anlamlarına gelen *orama* sözcüklerinden türetilen “her şeyi gören” anlamındaki panorama kavramının; bütüncül, kapsayıcı, kuşatıcı bir üst bakış tariflemesi bağlamında erk ile organik bir bağ kurduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, bahsi geçen panorama görselleri dahil olmak üzere birçok örnek bu ilişkiyi kuvvetlendirmektedir.

16. yüzyıldan 20. yüzyıla çoğunlukla Batılı gözler tarafından farklı medyalar kullanılarak üretilen İstanbul panoramaları, mütemadiyen Tarihi Yarımada’ya Galata tarafından bakarlar; büyük camileri, anıtsal yapıları, kentin içine dağılmış ince minareleri, kubbeleri, servi ağaçlarını, tüten bacaları görürler. Bakan gözün kendini konumlandığı yer —çoğunlukla Batılıların ve gayrimüslimlerin yaşadığı Galata—, arzuladığı manzara —Doğu’nun tarihi ve mistik kenti İstanbul (Tarihi Yarımada)— ve manzarayı sınırlandırma biçimi söz gelimi Oryantalist söylemden ayrı düşünülemez. Üretilen temsil, kenti anlama ve anlatma biçimi, hakim bir söylem ve görgü tarafından biçimlenir. Uğur Tanyeli (2010) de Ali Taptık ile birlikte hazırladıkları Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş - İstanbul’u Resmetmek adlı kitabında Robertson ve Beato’nun Beyazıt Kulesi’nden çektikleri fotoğraflar haricinde neredeyse tüm panoramik fotoğrafların Galata Kulesi’nden çekildiğine, Tarihi Yarımada’dan Beyoğlu’na bakışın hemen hemen hiç bulunmadığına değinir. Bununla birlikte kentin yüksekçe noktalarında konumlanan Sultanahmet, Nuruosmaniye, Fatih, Cerrahpaşa, Edirnekapı Mihrimah Sultan camilerinin minarelerinden zengin panoramik görsellerin elde edilebilecek olmasına rağmen hiç tercih edilmemiş olmasını şaşırtıcı bulur ve bu durumun Oryantalist bir kent imgesini arayan müşteri talebi ile ilişkili olabileceğini ifade eder. Bir Doğu kenti olarak düşlenen İstanbul’un Batılı olan Pera’dan nasıl gözüktüğü sürekli merak edilendir ve bu kalıplaşmış bakış açısı yakın zamana kadar da varlığını sürdürmüştür (Tanyeli, 2010).

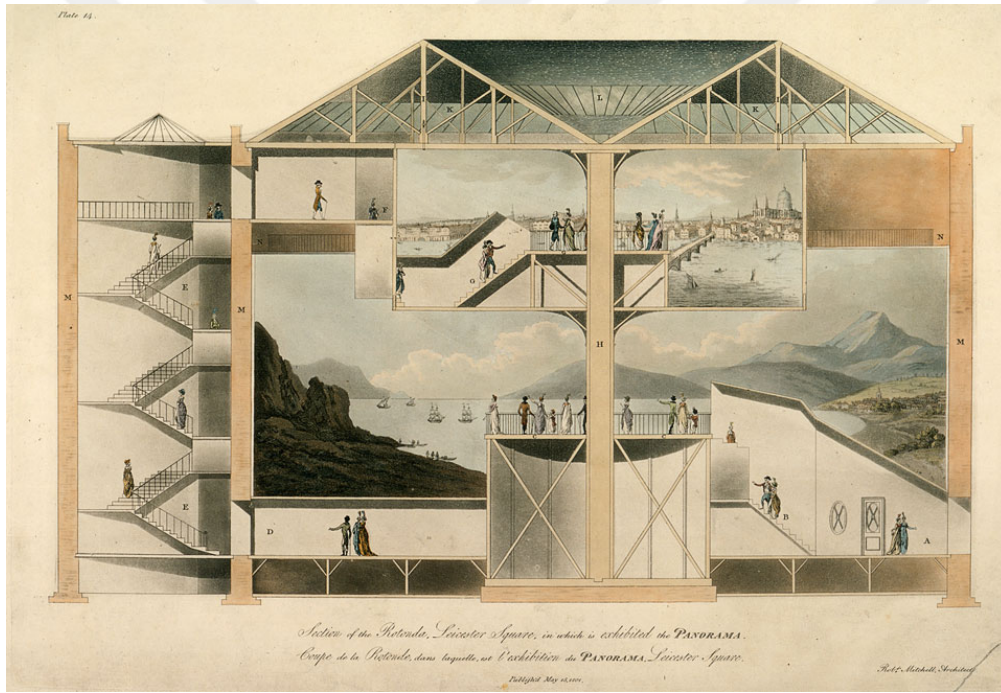
Panoramanın bir kavram olarak ortaya çıkışı, aşına olunmayan ve dolayısıyla çekici, gizemli görünen yerlere duyulan ilginin ortaya çıkmasıyla eş zamanlıdır. Dolayısıyla İstanbul ve çeşitli diğer kentler için üretilen panoramaların kentin baskın olan imgesel karakterini yansıtmaya iddiasında olması ve hatta bunu manipüle edebilme yetkisini kendinde bulması bu bağlamda değerlendirilebilir. Manzara resimlerinden farklı olarak panoramalar, **hakim** noktalardan çizilen **bütüncül**, **tek merkezli** temsiller olarak ortaya çıkarlar ve aynı zamanda yarattıkları imgeyi yaymanın bir aracı olarak da görülürler (Şekil 2.24).



Şekil 2.24 : Panorama ve seyirci etkileşimi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Panorama, her ne kadar Avrupa'nın resim geleneğinde çeşitli sanatçılar tarafından kullanılmakta olan bir teknik olsa da; bir kavram olarak ilk ortaya çıktığı 18. yüzyılın son çeyreğinde, yalnızca geniş açılı bir manzara/peyzaj görseli olmanın ötesinde yabancı bir kente ait imgenin sergilendiği, bu imgeye sahip olmayı arzulayanların ücret ödemek kaydıyla bu aktiviteden yararlanabildiği bir kitlesel medya unsuru olarak tariflenmekteydi. Oettermann'a (1997) göre panorama gerçek anlamda ilk kitlesel medya aracıdır (s. 7). Panorama kavramı ilk defa 1791'de bir İngiliz gazetesi olan *Morning Chronicle*'da, İrlandalı bir ressam olan Robert Barker'ın 1787'de patentini aldığı büyük ebatlı resimler üretme ve sergileme pratiğini tanımlamak için kullanılmıştır (Huhtamo, 2002). Panoramaların mucidi olarak görülen Barker, üzeri küçük bir kubbe ya da koni biçimli bir çatı ile örtülü silindirik bir yapının iç duvarlarına panoramik manzara resminin işlendiği geniş kanvaslar asıp, yukarıdan alınan doğal ışıkla yanılsamalı bir ortam yaratarak “tıpkı oradaymış gibi” hissedilmesini sağlamaya

çalışıyordu; seyircilerse yapının ortasında yer alan platformdan 360 derecelik görüntüyü seyretme imkanı buluyorlardı (Huhtamo, 2002) (Şekil 2.25). Aslına son derece yakın olmasıyla pazarlanan ve öne çıkarılan panoramalar, seyirciye daha önce yaşamadıkları bir deneyim biçimi sunmayı vaadediyordu (Şekil 2.26). Bu sebeple kente ilişkin imgenin, yaratılan anlatının kitlelere duyurulması ve anlatılması noktasında panorama etkin bir rol oynuyordu. Bu bağlamda panoramanın bir özelliğinin de bütünü kapsayan, otoriter bir temsil biçimi olmanın yanında kitlesel medya karakteriyle belirli ideolojileri yayması ve bunları söylemleştirek toplumda içselleştirilmesini sağlaması olduğu söylenebilir³¹. Wilcox’a (1988) göre 19. yüzyıl panoramaları, gazeteleri tamamlayan ekler gibidir; kitlelerin sanatı ve dünyayı kavramalarında belirgin birer rol oynarlar (s.13).



Şekil 2.25 : Barker'ın Londra'daki panorama yapısı (Url-31).

³¹ Daha sonraları özel olarak panorama sergileri için inşa edilen daha kompleks yapılar içerisinde birden fazla panoramik görseli bir arada sergilemek de mümkün olmaya başladı. Henry Barker'ın 1801-1802 yıllarında Londra'da açtığı İstanbul segisinde biri Galata Kulesi'nden Avrupa yakasını, diğeri Kız Kulesi'nden Asya yakasını gösteren iki panorama bir arada sergileniyordu (Thompson, 2017). Avrupa yakasına bakan panorama daha büyüktü ve farklı karakterde binalar, hem Türk hem İngiliz kıyafetli figürler ile “çağdaş” bir görünüm sergiliyordu. Asya yakasına bakan panorama ise Britanyalılar için bir Doğu kenti imgesine daha yakın olduğundan her zaman daha cezbedici olan geleneksel Osmanlı kıyafetleri giyen figürlerin kullanıldığı bir görünüme sahipti. Ayrıca her iki panoramada da Türklerin dost bir müttefik olduğunu gösteren bir de büyükelçi gemisi bulunmaktaydı (Oleksijczuk, 2011, s. 112-113). Oleksijczuk (2011) bu iki panoramanın bir arada sergilenişinin İngiliz gücünün baskın bir temsili olduğunu savunur. İktidar ilişkilerini açığa çıkaran benzer tutum, Fransız panorama ressamı Pierre Prévost'un eserlerinde de görülebilir (bkz. Comment, 1999).

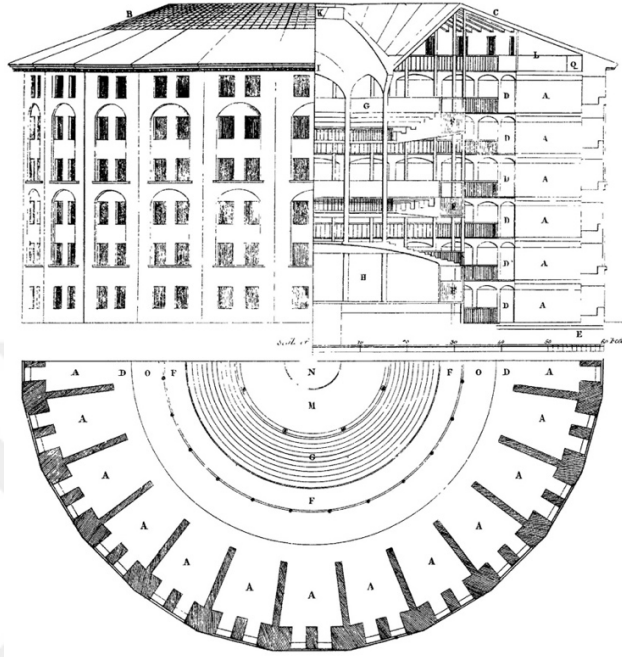


Şekil 2.26 : Barker'ın Londra'daki İstanbul panoraması sergisinde ziyaretçiler (Url-32).

Bir diğer yandan panorama, yönelttiği ufki bakış ve ürettiği baskın politik söylemlerin yanında seyirciye uzakta olanı yakına getirme kudretini vermekte; elde etmesi zor olanı ele geçirmeyi mümkün kılan bir üstünlük sağlamaktaydı. Walter Benjamin (2016) bu anlamda panoramanın “yeni bir yaşam duygusunun da ifadesi” olduğunu belirtir. Panoramayı, “taşra karşısındaki politik üstünlüğü yüzyıl boyunca çok yönlü olarak belirginleşen kentli için uzak ve gizemli olan taşrayı, kente getirme girişiminin bir tezahürü” olarak görür (Benjamin, 2016, s. 92). Hakimiyet kurma, gözlemleme ve kontrol etme ediminin toplumsal ölçekte yerleşmesi bağlamında bir kitlesel medya aracı olarak panoramanın rolü önemli görülebilir. Bu bağlamda Foucault (1992b), panorama ve benzer kelime köklerinden türeyen *panoptikon*³² kavramı arasındaki benzer bir ilişkiye işaret eder. Hapisanenin Doğuşu adlı kitabında “acaba Bentham’ın tasarımını gerçekleştirdiği panoptikon modelini kurgularken ‘bir hükümdar/egemen bakışına sahip olan ziyaretçilerin’ başrolde olup çevrelerindeki kentsel görünümü izledikleri panoramalardan haberi var mıydı” diye sorar (Foucault, 1992b, s. 260)

³² Panorama ile hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıkan panoptikon, İngiliz toplum kuramcısı Jeremy Bentham’ın ortaya attığı bir mimari modeldir. Hapishane gibi yapılar için mahkumların sürekli gözlem altında tutulmasına imkan verecek biçimde düzenlenmiş olan silindirik yapı, ortada gözlemci olarak gardiyanın bulunduğu bir kule ve etrafında hücrelerin bulunduğu çeperden oluşur. Bu gibi bir düzende gözetleyen ve gözlenen arasındaki kaçınılmaz ilişkinin mahkumları ıslah edeceği savunulur.

(Şekil 2.27). Panorama, yalnızca görsel olarak taşıdığı imler ve imgeler vasıtasıyla değil, sergilenme düzeni ve yarattığı kitlesel oluşumla da iktidar yaratan, böylelikle toplumun kente ve dünyaya bakışını dönüştüren önemli temsil biçimlerinden biri olmuştur.



Şekil 2.27 : Bentham'ın panoptikon modeli, 1785 (Url-33).

The Painted Panorama (1999) adlı kitabında Bernard Comment panoramanın ortaya çıkışı ve hızla çoğalmasını etkileyen üç temel sosyo-kültürel dinamiği şu şekilde özetler. Birincisi, insanın dünya üzerinde kendini anlamlandırma ve Sanayi Devrimi ile ateşlenerek gitgide karmaşılaşan kentsel mekanı yeniden kontrol altına alma arzusudur. İkincisi, panoramanın herkesi kapsayan bir askeri güç ve savaş kahramanları tasviri olarak savaş propagandasında kullanılmasıdır. Ortaya çıkan üçüncü dinamik ise uzak yerlere, tarihi kentlere, kolonyal ve emperyal ilkelerle ilişkili olarak görkemli diyarlara seyahat etme arzusudur (Comment, 1999). Her bir dinamik temelde insanın Rönesans'tan bu yana gelişen tanrısal gözü ve hakimiyet sağlama dürtüsü ile ilişkilendirilebilir. Her biri özünde benzer arzulardır. Uricchio'ya (1998) göre bu bağlamda panoramanın, hakimiyet, kuşatıcılık ve kapsamlılık tarifleyen bir şemsiye tabir olarak çok erken dönemlerden itibaren kullanılmaya başlanması (Political Panorama (1801), Panorama of Youth (1806), Literary Panorama (1806) vb.); bir temsil parametresi olma halinden öte algılama/kavrama biçimi olarak

tanımlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu durum, tez çalışmasının kavrama yaklaşımını desteklemesi açısından önemlidir.

Panorama, geçmişten bugüne kente ilişkin hakim, otoriter bakışın bir temsili, harita-anlatısıdır. Kente ait tüm bileşenleri bir araya getirme, bütünleme ve her birine aynı anda, tek merkezden hakim olma iddiasını güçlendirir. Bu sebeptir ki kenti okumada etkin bir yöntem olarak sıklıkla öne çıkarılmıştır. Gezilip görülmesi, erişilmesi ya da kontrol edilmesi zor olan yerlerin panoramaları, yere ait bilginin elde tutulması için —tıpkı Rönesans haritaları gibi— bir araç olarak görülmüştür. İktidarlar panoramanın sahip olduğu etkiyi, onun kitlelere erişebilme kabiliyetini çok erken bir dönemde keşfetmiş ve bunu kültürel-politik gücün mekan üzerine söylem üretme aracı olarak görmüşlerdir. Bugün kenti anlamlandırma adına baskın söylemler tarafından iktidar yönelimli olarak üretilen meta-anlatıların da kente benzer bir “panoramik bakış” yönelttiği söylenebilir. Her şeye hakim gibi gözüdürler, her şeyin kontrol altında olduğuna inanırlar, tek yönlü, çizgisel, kapsayıcı bir çerçeve çizerler, ancak kent yalnızca bu tekil, tanrısal gözle ne kadar deşifre edilebilir?

2.3.2 Bir çoğulcu kent temsili: Myriorama

Panoramanın bir temsil ve temaşa alanı olarak ortaya çıktığı dönemde benzer kelime köklerinden türetilen çokça farklı temsil ve temaşa biçimi bulunmakta ve geniş kitleler tarafından deneyimlenmekteydi. Diorama, cosmorama, neorama, georama, navalaroma, pleorama, stereorama, panstereorama, maréorama, diaphanorama, cinéorama, myriorama³³ gibi farklı aktiviteleri ve temsil biçimlerini tanımlayan bu isimler 19. yüzyılda oldukça fazlalaşmış ve popülerleşmişti³⁴. Öyle ki Honoré De Balzac, 1835’de yayınlanan Goriot Baba romanında panoramadan sonra göz yanılması daha ileriye taşıyan dioramanın icadıyla ressam atölyelerinde “-orama ekiyle konuşma” modasının ortaya çıktığına değinerek, durumun gülünç yanına işaret eder:

³³ Myrioramanın sözcük olarak Türkçe literatürde bir karşılığına rastlamadım, bu sebeple kavramı Türkçeleştirmeden kullanıyorum.

³⁴ Söz konusu dönem için literatürde “oramaların çağı” tamlamasına ve “orama’ca konuşma” modasına erken dönemden itibaren sıklıkla rastlanabilmektedir. Ralph Hyde, Panoramania!: The Art and Entertainment of the All-embracing View (1988) adlı kitabında dönemin “panorama çılgınlığını” ele alır.

Müze memuru “E, Mösyö Poiret, ‘keyforama’nız nasıl?” diye sordu. Sonra, ondan karşılık beklemeden, Madam Couture ile Victorine’e döndü: “Sizin bir derdiniz var, hanımefendiler.”

(...)

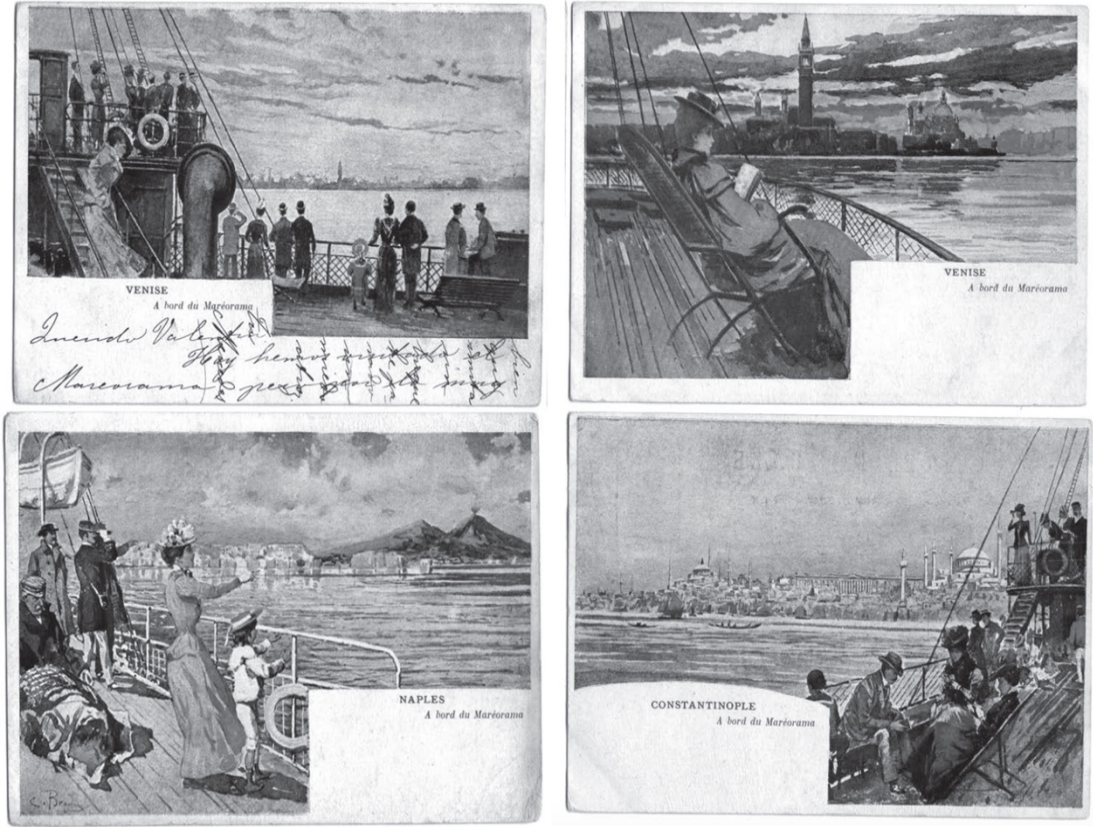
Vautrin “Hava çok soğukorama,” dedi. “Biraz kıpırdan, Goriot Baba! Baksana, ayağın sobanın ağzını tıkamış.” Bianchon “Niçin soğukorama diyorsunuz, Sayın Mösyö Vautrin?” dedi.

“Yanlış. Soğukorama olacak.” Müze memuru “Hayır,” dedi. “Dilbilgisi kuralına göre, soğukorama. Ayaklarım donuyor.”

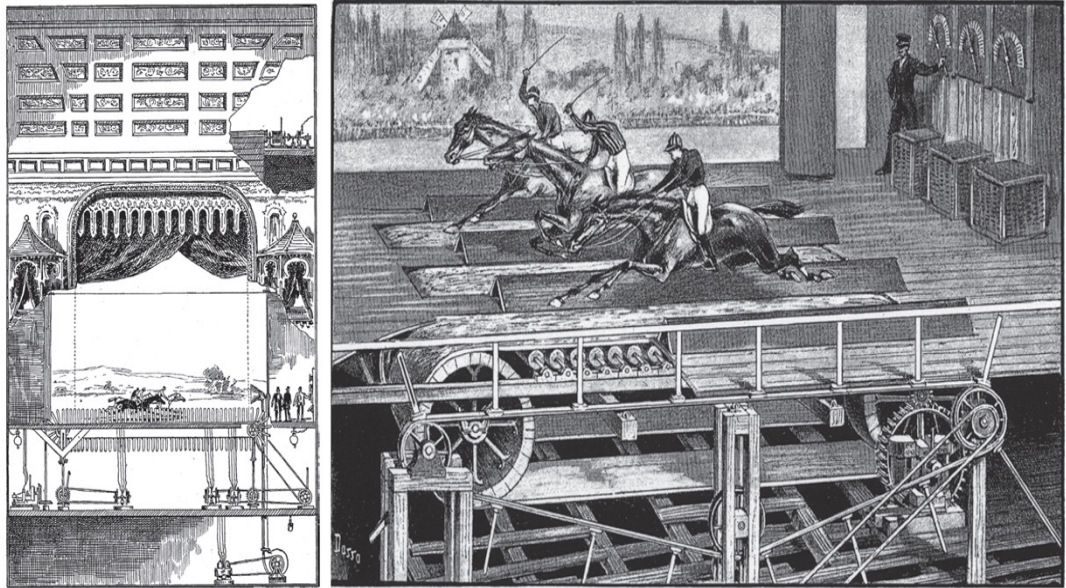
(...)

Poiret, elindeki kaseyi saygı ile tutmuş getiren Christophe’u görünce: “O! Bakın, bakın!” dedi. “Namlı bir çorborama!” Madam Vauquer “Affedersiniz, bayım,” dedi, “lahana çorbasıdır o.” (De Balzac, 2010)

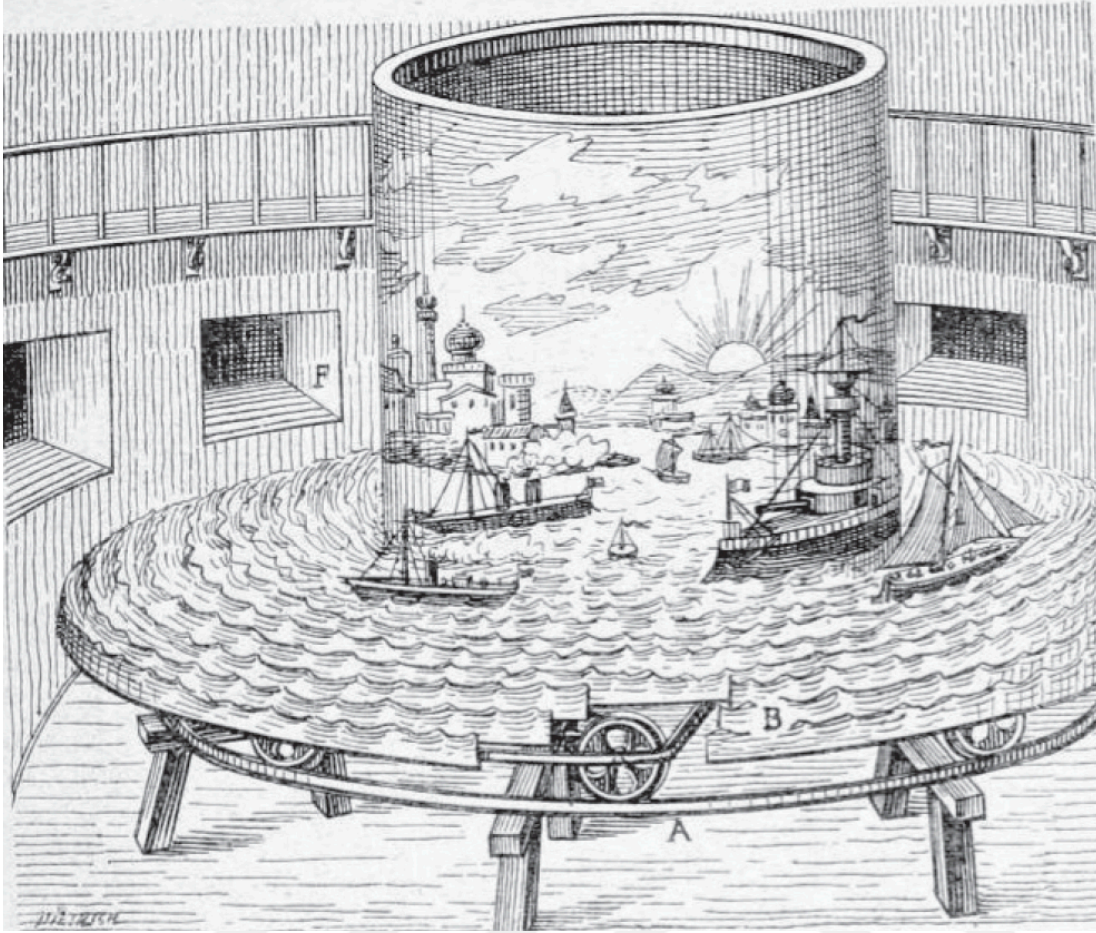
Her biri deneyim katmanlarını ışık, ses, müzik, duman, hareket ve mekansal dekorlar gibi farklı bileşenlerle arttırmayı deneyen “-orama”lar, çoğunlukla işledikleri konulara göre ya da sergilenme biçimine göre farklılaşan panorama türevleridir. Çoğunlukla panoramik görseller kullanıldığından ve/veya bir seyirci kitlesi önünde icra edildiklerinden bu temsil biçimlerinin çoğunu panoramanın taşıdığı anlamlardan ayrı düşünmek mümkün değildir. Kimisi mekanik bir düzeneğe entegre edilmiş kanvasların sirküle edilmesiyle çeşitli panoramik görselleri seyircinin önüne ardışık bir biçimde getirerek bir trende ya da gemide seyahat ediyormuş hissi verir (Şekil 2.28), kimisi seyircilerin uçan balonu canlandıran bir platform üzerinde dikey olarak panoramik görselleri izlemesine fırsat vererek dönemin bir başka fantazmagorik icadı olan uçan balonun yaşattığı deneyimi yansıtmaya çalışır, kimisi tiyatro, opera gibi aktivitelerle entegre edilerek dekorlaşmıştır (Şekil 2.29), kimisi üç boyutlu nesnelerle harmanlanmış başlı başına bir sahneye dönüşmüştür (Şekil 2.30), kimisi ise rulo halindeki uzunca bir kanvasın basit bir düzenek ile birlikte ahşap bir kutu içerisine yerleştirilerek oyuncak haline getirildiği üretimlerin yaygın adı haline gelmiştir (Şekil 2.31) (Huhtamo, 2013). Neredeyse her girişimcinin kendine ait panoramayı ve sergileme biçimini üreterek yeni bir isimle adeta rekabet yarattığı dönemde bu isimlerin sıklıkla birbiri yerine kullanıldığı ya da aynı üretimin farklı bölgelerde farklı isimlerle anıldığı da görülmektedir.



Şekil 2.28 : Seyircilerin gemi yolcusu gibi panoramaları izlediği maréorama kartpostalları, 1900 (Huhtamo, 2013).



Şekil 2.29 : Tiyatro sahnesinin arka planında atları hareket ediyormuş gibi gösteren hareketli panorama, New York, 1889 (Huhtamo, 2013).



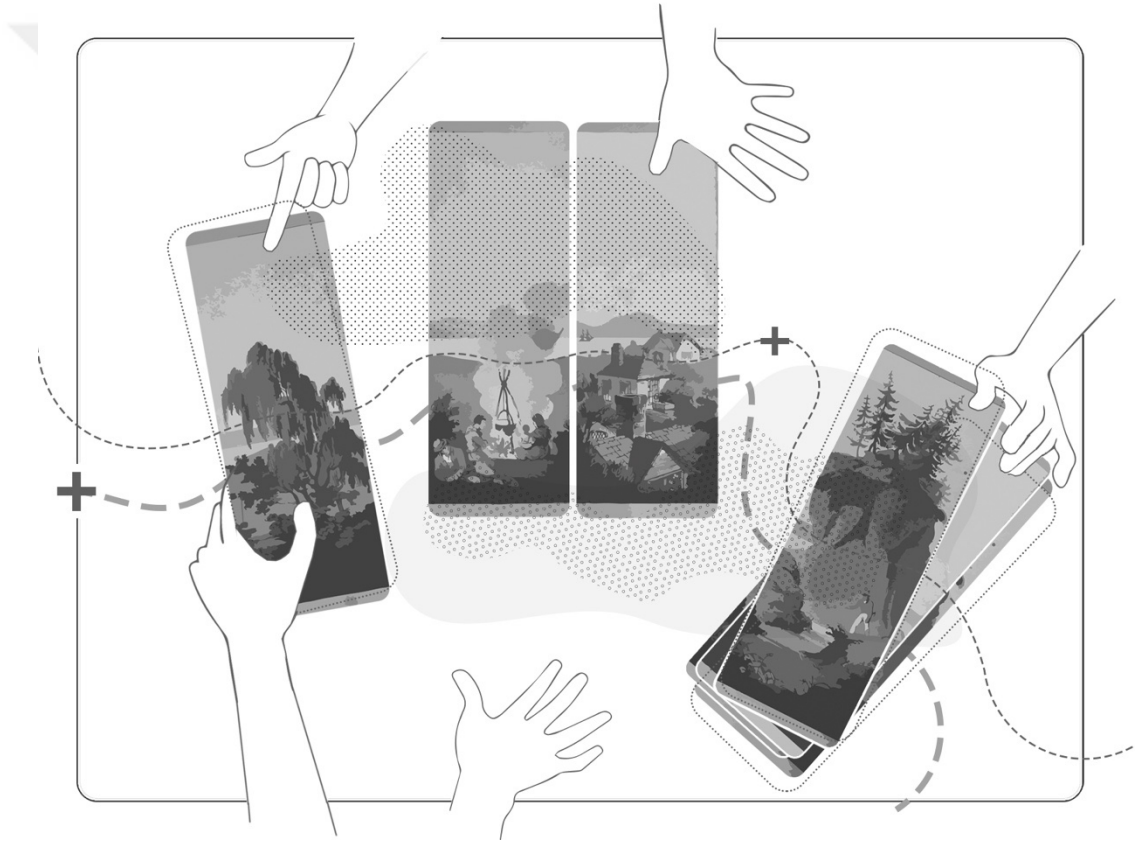
Şekil 2.30 : Seyircilerin etraftaki balkonlardan oynatılan panoramayı izledikleri stereorama, Paris, 1900 (Huhtamo, 2013).



Şekil 2.31 : Rulo halindeki uzun panoramik görselin izlenebildiği cyclorama (Huhtamo, 2013).

Bu temsil biçimlerinden myriorama, panorama kavramıyla ilişkili olması fakat diğer türevlerden farklı olarak özünde panoramik bakışı bozuma uğratarak deneyim odaklı çoğul bir bakış üretmesi bağlamında tezin kente bakma biçimini kavramsallaştırmak ve haritalamak açısından potansiyel taşımaktadır.

Yunanca “çoklu, çeşitli” anlamına gelen *myrias* ve panoramanın da kelime kökenini oluşturan “görünüm, manzara” anlamındaki *orama* sözcüklerinden oluşan myriorama, ilk defa 19. yüzyılda üretilmiş oyun kartlarına verilen isimdir. Üzerlerinde çoğunlukla pastoral görünüm, peyzaj manzaraları ve dönemin gündelik hayatından pitoresk kesitler bulunan bu kartlar, her birinde devam eden belirli görsel unsurlar ve grafik uyumları sayesinde çok sayıda kombinasyon ile yan yana getirilebilir; her seferinde anlamlı bir bütün, yeni bir “panorama” kurulabilir (Hyde, 2004). Birbirini tekrar eden izler, renk ve ton uyumları bu bütünleşmenin mükemmeliyetini sağlar, oyunculara her seferinde daha önce kimsenin üretmediği, hayal etmediği özgün bir mekansal kurgu yaratmanın hazzını yaşatır (Şekil 2.32).



Şekil 2.32 : Myriorama deneyimi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Fransız bilim insanı Jean-Pierre Brés, myrioramanın mucidi olarak bilinir. 1800’lerin başında Paris’te yayınladığı “Myriorama: Collection de Plusieurs Milliers de Paysages, par Mr Brés”, otuz iki karttan oluşuyordu ve üzerlerinde antik kalıntılar, su kemerleri, çeşmeler, kaleler, mağaralar, tapınaklar gibi mimari öğeler; arka fonda görsel devamlılığı kuran göl, nehir ve dağlar bulunuyordu (Hyde, 2004). Brés’nin ardından artan talep ve merakı karşılamak üzere ikinci bir myriorama serisi Londra’da

basıldı. “Myriorama: A Collection of Many Thousand Landscapes, Designed by Mr Clark” ismiyle Samuel Leigh tarafından yayınlanan seri, ünlü İskoç ressam John Heaviside Clark tarafından resmedilmişti (Hyde, 2004). 16 karttan oluşan Clark’ın myrioraması da benzer biçimde gotik kalıntılar, kaleler, kır evleri, bir fener kulesi gibi mimari öğeler ile balık tutan bir adam, kamp yapan çingeneler, koyun otlatan bir çoban, tarla süren köylüler gibi gündelik hayattan sahneler içeriyordu (Şekil 2.33).



Şekil 2.33 : John Clark’ın myrioramasından fragmanlar, 1824 (Url-34).

Clark'ın serisinin bir farkı kartların her birinde ardışık olarak numaraların bulunmasıydı. Numaralandırmanın bulunması esasında myrioramanın işlevsel bir yanına işaret eder. Myriorama serileri aynı zamanda eğitsel birer oyuncak olarak görülüyor ve gençlerin resimsel kompozisyonu öğrenmesi için teşvik ediliyordu; numaralandırma sayesinde kullanıcı daha önce oluşturduğu resmi tekrar oluşturabilir ve pratik yapma imkanı bulabilirdi. Öyle ki daha sonraları Brés tarafından piyasaya sürülen *Componium Pittoresque* (1825) adlı seri numaralandırmanın yanında bir de kartları bir arada tutacak çerçeve biçimli bir aparat ile birlikte geliyordu (Şekil 2.34).



Şekil 2.34 : Componium Pittoresque ve çerçeve kiti, Jean-Pierre Brés, 1825 (Hyde, 2004).

Myrioramanın, bir kompozisyon aracı olarak sağladığı yaratıcı deneyim bugün dahi sanatçılar veya yazarlar tarafından etkili bir yöntem olarak görülebilmektedir. İngiliz yazar Philip Pullman yazma pratiğinden bahsettiği bir röportajında çalışma masasında bulunan objelere değinir. Masayı örten bir kilim, çeşitli kalemler, araç-gereç ve objelerin yanında bir de sıklıkla başvurduğu bir myriorama dizisi vazgeçilmezlerindendir. Pullman bir kurgu yazarı olarak, çıkmazda olduğunda seriden çekilen bir kartın yaratıcı anlam bütünlerini tetiklediğine inanır (Şekil 2.35) (Url-35). Bu rastlantısal deneyim ve bağımsız bileşenler arasında kurulan bağ öngörülemediği anlamsal ilişkiler doğurması, bir anlatısal biçimleniş sağlaması açısından önemlidir.



Şekil 2.35 : Myriorama formunda Philip Pullman portresi, Alan Vest (Url-35).

Benzer bir ilişki ağını Calvino (2017), *Kesişen Yazgılar Şatosu* adlı romanında bu sefer tarot kartları üzerinden kurar. Romanda bir şatodaki meyhanede birbiriyle yolları kesişen farklı karakterler bir masa başında toplanır, kendi hayat hikayelerini konuş(a)madan yalnızca tarot kartları kullanarak etraftakilere anlatırlar. Hiçbiri doğrudan anlatıcısının hayatını resmetmese de tarot kartları yatay ya da dikey bir sırayla bir araya gelerek, üzerlerindeki imgeler vasıtasıyla kahramanın başından geçenlere dair dinleyicilerde çeşitli hikayeler uyandırır. Her birini anlatılanı yorumlamaya teşvik eder.

Meyhanenin müdavimleri, kağıtlarla kaplı masanın çevresinde itişip kakışıyor, iç içe geçmiş tarotlar arasından kendi öykülerini bulup çıkarmaya çalışıyorlardı; öyküler ne kadar karışık arapsaçına dörse, dört yana saçılmış kağıtlar da o kadar düzene girip mozağin içinde yerlerini buluyorlar. Bu resim, bir rastlantının sonucu mu, yoksa içimizden biri bu resmi büyük bir sabırla oluşturuyor mu? (Calvino, 2017)

Kurulan her bir anlatı, bir zincirin halkaları gibi birbirine eklenir, çeşitli zaman, mekan ve aktörlerle genişler, çoğalır. Ucu açık, bir kompozisyon yöntemi tarifler. Myriorama için de bu durum geçerlidir, kullanıcı eğer dizide 24 kart var ise 620,448,401,733,239,439,360,000 mümkün anlatı kurabilir. Somut düzlemde bu denli büyüyen sayı, görsellerin barındırdığı imgeler ve bu imgelerin taşıdığı çeşitli kodlarla kullanıcının zihninde yaratılan çağrışımlar sayesinde sonsuza ulaşabilir. Böylelikle farklı bakış açıları, anlam bütünleri yaratılabilir; yaratıcı ilişki ağları kurulabilir.

Myrioramanın önerdiği bu çoğul bakma biçimi ve mekanı okumaya yönelik kavrayış, bir anlamda panoramanın yönelttiği bakışın zıddı olarak görülebilir. Panorama tek merkezli bir hakim bakışı dayatırken; myriorama, gücünü bu bakışı çoğaltmasından, tek merkezliliği ve onun sağladığı çizgiselliği yıkmamasından alır. Myrioramanın önerdiği deneyim biçimi, panoramayı her seferinde yeniden inşa ederek yapısal ve anlamsal olarak bozuma uğratar, bir anlamda dekonstrükte eder ve tekil bir anlatı kurucu erkin varlığını ortadan kaldırır. Mutlak, kesin ve sabit bir bütün yerine kullanıcının/oyuncunun deneyimi, rastlantısal karşılaşmalar ve çağrışımlar değer kazanır.

“Her birimiz birer sanatçı olacağız” (Hyde, 2004) şeklindeki sloganlarla myrioramaların ilk yayınlandığı dönemde gazetelerde sıklıkla karşılaşmak mümkündü. Bir anlamda resim yapma eylemi yalnızca ressamların işi olmaktan çıkıp, herkesin yapabileceği bir şey olarak tarifleniyordu. Myriorama, oyuncunun/kullanıcının kartları istediği düzende dizerek kendi hayal gücü ile bir anlatı kurmasına ve yeni bir bakış açısı elde etmesine fırsat veriyor; her ne kadar önceden belirlenmiş imgeler kullanılsa da bir fikir olarak mekan deneyiminde “özgünlük” ve “açıklık” deneyimini ortaya çıkarıyordu. Böylelikle bir anlamda görseli oluşturan bir iktidar profili yerine sıradan deneyimcilere de görseli oluşturabilme kabiliyetini veriliyordu. Deneyimin büyük oranda kullanıcı odağında tanımlanması — Eco’nun tabiriyle bir çeşit açık yapıt olarak görülebilecek potansiyelde oluşu—, bir temsil biçimi olarak myrioramanın anlatısal boyutlarını açığa çıkarması açısından önemlidir.

Bu bağlamda myriorama, bir nevi haritalama eylemi olarak da tariflenebilir. Şenel’e (2014a, s. 26) göre “haritalama, durağan bir temsil yerine, haritalamayı yapanın ve haritalananın -yerin, ürünün...-, süreç içinde birbirlerini yeniden tanımlayıp konumlandırarak ürettiği bir uygulamaya işaret eder”. “Harita-yapma”dan “haritalama”ya geçiş, bir anlamda tekil, nesnel ve ölçülebilir bilgi ve temsillerin yerini öznel, niteliksel ve değişken bilginin öne çıktığı bir dünya görüşüne bıraktığının göstergesidir (Şenel, 2014a, s. 27). Tekil bir harita-yapıcı iktidarın ortadan kalktığı; onun yerine, şeyler arasındaki potansiyel ilişkilerin belirip yok olabilmesini sağlayan bir üretim sürecinin tanımlandığı söylenebilir. Haritalamayı yapan kendi deneyimi, belleği ve çağrışımları ile bu sürecin bir parçasıdır. Burada hedeflenen kesin bir bilginin ortaya konması ve katı çıkarımlarda bulunulması değil, şeyler arasında

kurulan ilişkiler vasıtasıyla neler olup bittiğini kavrama çabasıdır. Bu durum, haritalama eylemini bir performans olarak okumayı mümkün kılar (Şenel, 2014a).

Deleuze-Guattari düşüncesinde de haritalama, pasif bir üretme tekniği, pragmatik bir kaydetme yöntemi olmanın ötesinde, tamamlanmış bir üründen çok onun ucu açık olan oluşturulma sürecine atıfta bulunan performatif bir kavram olarak ortaya çıkar (Ceylan, 2015; Şenel, 2014a). Deleuze ve Guattari'ye (2004) göre haritalama çizgisel süreçlerin aksine tek bir başlangıç ve tekil bir izlek önermek yerine farklı başlangıçlar ve bağlantılara açıktır. “Harita, tüm boyutlarıyla açık ve ilişkilendirilebilirdir; sökülebilir, tersine çevrilebilir ve sürekli değişime duyarlıdır” (Deleuze ve Guattari, 2004, s. 12). Şenel'in ifadesiyle Deleuze-Guattari felsefesinde haritalama, kişiye ilişkiler, akışlar, oluş ve süreç üzerine düşünme imkanı tanır (Şenel, 2014b). Myrioramanın taşıdığı haritalama potansiyeli panoramik bir bakışın aksine kente mümkün bakışları olumlar niteliktedir.

Myriorama deneyiminde asıl önemli olan ulaşılan “mükemmel” manzaranın kendisi değil, oyunu oynama anı, performans; bir anlamda bu değişken sürece katılma, oluş halini yaşama deneyimidir. Myriorama, farklı boyutlarda ilişki kurulabilen, çeşitli giriş ve çıkışlara sahip, değişken bir yapıdadır; içerdiği ağ-örgüsel, ilişkisel yapıyla üreticisi ve okuyucusuna göre farklılaşan, çizgisel olmayan bir anlatısal karakter taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Tez çalışması kapsamında myriorama kavramsallaştırmasının taşıdığı potansiyeller kent anlatısının asıl kurucu unsurlarını deşifre etme ve kent okumasına yönelik çoğulcu bir vizyonu destekleme açısından kıymetlidir.

Bir otoriter, çizgisel temsil olarak panorama ve onun temsil ettiği dünya görüşü ile yapısal ve anlamsal olarak kurduğu güçlü zıtlık, anlatı kurucu bir iktidar yerine kullanıcının deneyimini anlatı kurucu olarak öne çıkarması, öngörülemeyen yeni ilişki ağlarının kurulmasını teşvik eden anlatısal bir yöntem tariflemesi ve gündelik hayata yönelik fragmanları, sıradan olanı —kenarda köşede kalmış yıkıntılar, bir köylünün evi, tarla süren çiftçiler, çingene kampı...— konu edinmesi bağlamında myrioramanın taşıdığı potansiyeller çizgisel olmayan süreçleri ve çoğul bakış açılarını temsil etmesi bağlamında kente mümkün bakışları gerçekleştirmek için önemli görülmektedir. Myriorama, çizgisel, kapsayıcı, tek merkezli, mutlak, baskın söylemlere karşı ağ-örgüsel, çoğulcu, çok yönlü, çok katmanlı ve muğlak olanın harita-anlatısıdır.

3. KENTE MÜMKÜN BAKIŞLAR

Anlatı başlıklı bir önceki bölümde günümüzde kentin kazanmış olduğu anlatısal karakterden, kent bazında zamansal kavrayışın çeşitli modlarından ve kente bakışın temsil boyutunu açan panorama ve myriorama kavramsallaştırmalarından, meta-anlatı ve küçük anlatı ikiliği bağlamında bahsedildi. Meta-anlatıların katı, kalıplaşmış çizgisel karakterine karşılık ucu açık, çok katmanlı, fragmental, eşzamanlı, etkileşimli, deneyimsel, çoklu hallerin nasıl mümkün olabileceği tartışıldı. Bu tartışma ile mekan, zaman ve temsil boyutlarında ortaya çıkan çeşitli kavramlar ve kavrayışların bu bölüm dahilinde aktarılan okuma için kurucu ve yol gösterici olduğu söylenebilir.

Kente Mümkün Bakışlar adlı bu bölümde, Tarihi Yarımada özelinde çizgisel olmayan bir kent anlatısının kurulumu için bir alternatif okuma öneriliyor. Bu bölümün içeriğini oluşturan maddelerde, tarihsel meta-anlatının koşulladığı büyük olaylar ve aktörler üzerinden okumaya alışkın olunan Tarihi Yarımada'da gölgede kalmış, arka plana atılmış, susturulmuş, görünmeyen/söylenmeyen mekansal ve toplumsal pratiklerin izine düşülüyor. Kimi zaman anıtsal bir yapının çevresinde zamansal süreç içerisinde gelişen gündelik pratikler, kimi zaman belki küresel çapta bir eylemin tezahürü olarak da görülebilecek yerel pratikler bu maddelerin üretimi için yol gösterici oluyor. Söz gelimi, İstanbul Kara Surları kente ilişkin meta-anlatının sıklıkla konusu olabiliyor ve Suriçi ismine kadar gelen çeşitli söylemlerin mekanı olarak görülebiliyorken; suru mesken tutanlar, sura yaslanan yaşamlar ve onun aurasında gelişen birçok gündelik pratik bu tarihsel meta-anlatının içinde kendine yer bulamıyor.

Bu çalışma ise en az büyük yapılar, olaylar ve aktörler kadar kente karakter kazandıran “küçük anlatıların” izine düşüyor ve meta-anlatı ile aralarındaki karşılıklı ilişkiyi tartışıyor. Meta-anlatı olarak tarihin, büyük olan üzerinden kurduğu kapsayıcı, panoramik bakış ve çizgisel, tek yönlü kavrayışın; daha küçük parçalar ve onlar arasındaki mümkün (olası/potansiyel) ilişkiler vasıtasıyla bozuma uğratılabileceğini, meta-anlatının içine sızılıp sökülebileceğini iddia ediyor. Bu bağlamda söz konusu küçük anlatılar, Tarihi Yarımada özelinde süreklilik, kopma, kesinti, kayma / yer değiştirme, üstdüşüm, eşik gibi heterojen bir zamansallık tarifleyen kavramlar

vasıtasıyla tanımlanabilecek mekan-zamansal oluşumlar arasından seçiliyor ve fragmental bir biçimleniş dahilinde sunuluyor. Bu fragmental biçimleniş, bir yandan tarihin çizgisel, kapsayıcı, bütüncül, panoramik bakışını bozuyor; diğer yandan da anlatı parçacıklarını —ya da “küçük” anlatıları— özgürleştirerek onları çeşitli yönlerden bağ kurmaya açık hale getiriyor, böylelikle potansiyel/olası ilişkilene ve bir araya gelişleri (takımyıldızları) mümkün kılıyor, okurun içinde gezinebileceği üretken bir *anlatı ormanı* yaratıyor.

Dolayısıyla aşağıda yer alan maddeler için esnek, ucu açık bir okuma pratiği önerilmektedir. Her biri Tarihi Yarımada mekanına bağlı olarak inşa edilen metinsel ve görsel anlatı paketi, farklı sıralamalar ile okunabilir, yer değiştirerek birbiri ardına takılabilir, böylelikle yeni bütünler oluşturulabilir (Şekil 3.2). Böyle bir kurgu için en ideal çalışma muhtemelen, kente ilişkin olarak sayısı sonsuza ulaşabilecek madde üretmek ve uçsuz bucaksız bir düzlem üzerinde yerleşen bu maddelerden kimisini seçip çeşitli anlam bütünleri kurarak kente mümkün bakışlar üretebilmek olurdu.

Tez formatı içerisinde maddelerin ardışık sayfalara yerleşme zorunluluğu, bu anlatı parçalarını bir düzen dahilinde aktarma gereğini doğurmaktadır. Bu sebeple, şeyleri anlamlandırma ve bütünleme noktasında kavrayışımızın büyük ölçüde mekansal düzlemde kodlandığı düşünülerek maddelerin diziliminde çoğunlukla mekansal ilişkileri ya da kavramsal çağrışımlar esas alınmaktadır. Söz gelimi, her bir madde dahilinde temas edilen mekanlar bir harita üzerinde işaretlendiği varsayılırsa Tarihi Yarımada içinde gezinen birkaç rota belirecektir. Benzer biçimde olaylar ve olgular arasındaki kavramsal ilişkiler, benzer karakterler de maddelerin dizilimi için değerli görülür. Söz konusu maddelerin seçimi ve yazım pratiği de benzer bir yöntemle şekillenmiştir. Önyargılar, rastlantılar, karşılaşmalar, tecrübeler, yürüyüşler/gözlemler, mekansal ve belleksel çağrışımlar kentin bütününe yayılan ve bazen onun boyutlarını aşan küçük anlatıların keşif sürecinde yol gösterici olmuştur. Bu süreci çeşitli mecralarda (kentte, arşivde, kütüphanede, çevrimiçi ortamda...) gerçekleştirilen bir *dérive* gibi tariflemek yanlış olmayacaktır.

Bu bağlamda, tez kapsamında metinsel ve görsel olarak kurulan küçük anlatıların, tez yazarının yönelişleriyle —bir anlamda iktidarıyla— kurulduğu; dolayısıyla içinde bir ölçüde “çizgisellik” barındırdığı öne sürülebilir. Şayet bir başkası, keşif sürecinde farklı durumlarla karşılaşabilir, bunlara farklı ölçüde değer atfedebilir ya da başka bir çerçeveden bakabilirdi; metinsel anlatıyı farklı sözcükler ve cümle kalıpları seçerek

kurabilir, görsel malzemeyi farklı kodlarla bir araya getirebilirdi. Haklılığı kısmen kabul edilebilir olan bu eleştiri ile birlikte, çalışmanın vurgu yaptığı noktanın tam da bu anlatı kurma halinin gerçekleştiği kaygan zemin ve mümkünlükler coğrafyasına açılan kapılar üzerinde olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla söz konusu eleştiri, tezin ortaya koyduğu ikili tartışmayı beslemesi, meta-anlatı ve küçük anlatı arasındaki bağı sorgulatması açısından önemli görülmektedir. Nitekim panorama ve myriorama ikiliği de buna atıfta bulunur. Bir diğer yandan, maddelerin her birinin başında daha genel bir isimle birlikte kodlanan etiketler (cadde.3, bostan.1 vb.), okumanın yazarın diziminden farklı parametreler ile de yapılabileceğini ima eder. Yalnızca —tezde verildiği gibi— mekansal-kavramsal bir ilişki ağı içerisinde değil, söz gelimi aynı karakterdeki mekanlar, açık/kapalı alanlar, gündelik pratikler vb. gibi parametrelerle de kentin çeşitli çapraz okumalara tabi tutulabileceğine ilişkin bir vizyon taşımaktadır. Benzer biçimde metin içinde vurgulanan bazı isimler ve kavramlar maddeler arası çağrışımları olanaklı kılma hedefi taşır. Ayrıca birçok maddenin tez içerisinde bir ikinci formu bulunmamasına rağmen, söz gelimi “lunapark.1” şeklinde adlandırılmış, maddenin çoğaltılıp saçaklanabileceğine dair ucu açık bir sistem olarak yaratılmaya çalışılmıştır.

Maddelerin üretiminde metinsel ve görsel temsillerin bir arada ele alınması, çalışmanın bahsi geçen hedeflerini gerçekleştirme noktasında bir diğer vurgulanması gereken teknik olarak belirir. Temsilin, nesnesini dönüştürme ve böylelikle bilgi üretme hali değerli görülmektedir. Bilgi alanındaki nesneleri bir mizansene yerleştirmek, yeniden düzenlemek, bellekte birikenleri bir anlatıya dönüştürmek çalışma açısından özgün bir üretkenlik tarifler.

Söylemsel yanı nispeten daha kuvvetli olan metinlerin anlatıyı manipüle etmeye, tek yönlü hale getirmeye meyilli olduğunu; buna karşın görsellerin, barındırdıkları imgelerle daha ucu açık bir anlamlandırma alanı açtığını söylemek mümkündür. Görseller, üretilme gayelerinin ötesinde de potansiyel çağrışımlar sağlama açısından elverişlidir. Bu yapıyla görsel anlatılar, çalışma açısından meta-anlatının katı ve kalıplaşmış yapısına karşı araçsallaştırılan özgün üretimler olarak değerlendirilir. Maddeler için üretilen görsel kartları, bütüncül bir imgeyi çağrıştırmaktan öte; zamanın heterojen yapısına atıfla, tarih içerisinde yayılan farklı anlatıların aynı mekan

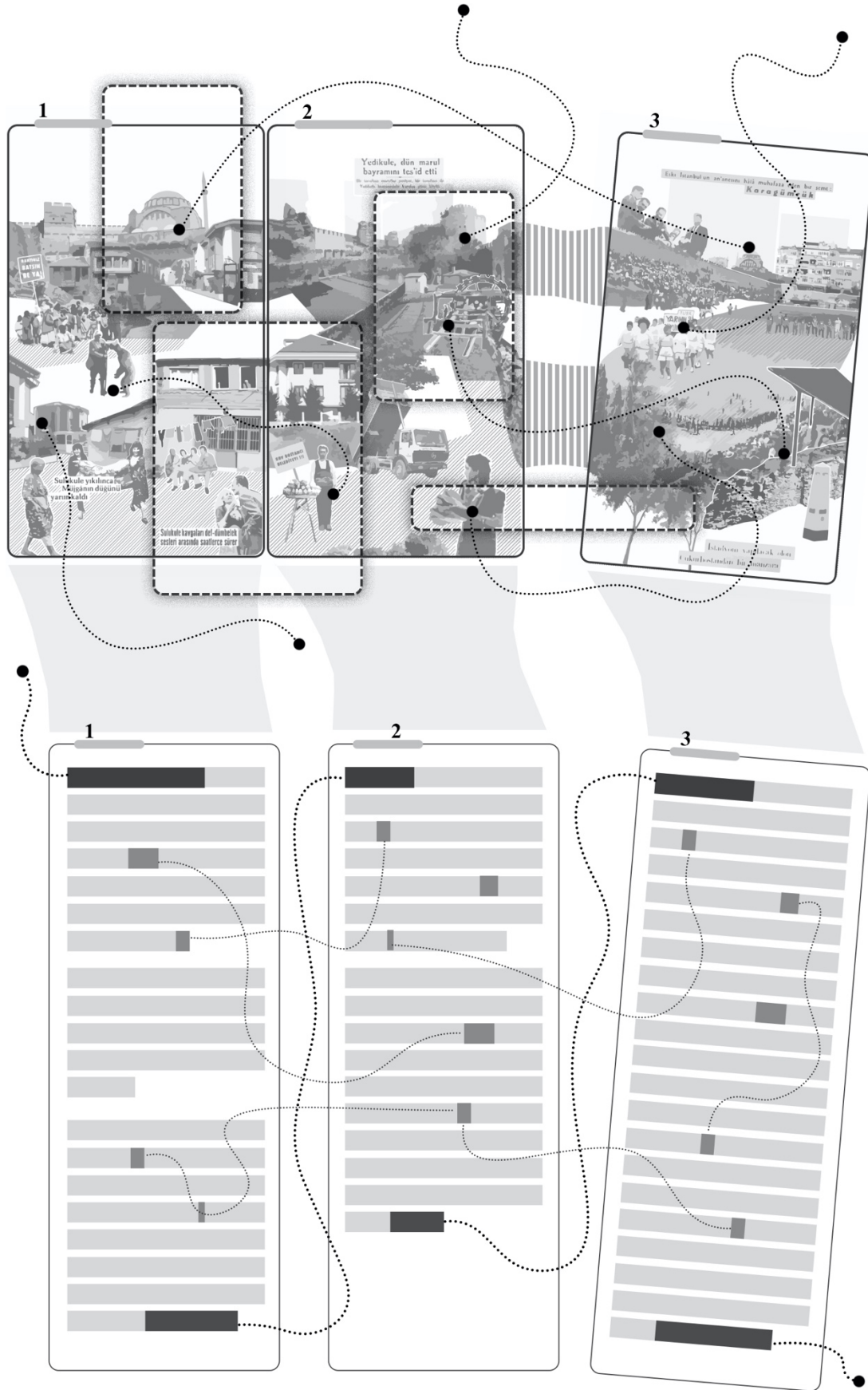
odağında yoğunlaşarak bir araya gelişlerini temsil eder³⁵. Çalışma kapsamında bulunan imgelerle biçimlenen kolaj; zaman içine dağılmış parçaları, anlatıları, imkanları kendi bağlamı içinden süzerek yeni bir kanvas üzerinde olası yeni ilişkilerle bir araya getirme potansiyeli sunarken, heterokronik imgelerin bir aradalığı üzerinden mekanın/durumun farklı boyutlarını/derinliklerini tartışmayı olanaklı kılar. Beyaz yüzeyler ve vektörel taramalar zamansal boşluklara, süreklilik ve süreksizliklere referans olur. Görsel anlatılar, bünyesinde bir araya gelen pek çok farklı imgesel katman ile söz konusu anlatının alt katmanlarına dair izler taşır, dolayısıyla —metinsel anlatı içinde vurgulanan kelimeler gibi— çağrışımsal sıçramaları olanaklı hale getirir. Aynı zamanda görsel kartlarını kendi aralarında ilişki kuracak ve yeni görsel anlatılar ortaya çıkaracak biçimde —bir myriorama gibi— birleştirmek/ayrıştırmak ve anlatı olasılıklarını arttırmak mümkündür (Şekil 3.1).

Metinsel ve görsel anlatı, her bir madde için spesifik bir pratik ya da mekansal durum odağında kurulur. Örneklemin Tarihi Yarımada gibi gündelik pratikler açısından zengin bir kent parçası oluşu, yakalanabilecek küçük anlatıların da sayısını sonsuza yakınlaştırmakta ve her biri için kapsamını genişletmektedir. Bu durum, tezde ele alınan küçük anlatıların ölçeğini bir miktar farklılaştırabilmekte, kurulan her bir anlatı kendi içinde bölünebilme potansiyeli taşıyan hacimlere erişebilmektedir. Söz gelimi “mahalle.1: Sulukule” anlatısı, temelde mahallenin mütemadiyen dönüşümlere, yerinden edilmelere tabi tutulduğu ve bu anlamda bir süreklilik taşımasını konu edinirken, sulukule gecesi, eğlence evleri konsepti, sokakta olma kültürü, sulukule kavgası, TOKİ evleri gibi alt anlatıları da içinde barındırır. Bu anlatılardan her biri kendi içinde çeşitli okumalarla genişletilebilecek, bir anlamda “daha küçük” anlatılar yaratılabilecektir. Çalışma, bu bağlamda okurun zihninde yaratılacak çağrışımları ve sıçramaları da, önerdiği anlatısal karakterin bir kurucusu olarak değerli görür (Şekil 3.2).

³⁵ Foucault (2005) heterotopya kavramını heterokronik mekanlar olarak tanımlıyor; farklı zamansallıkların, belirli bir mekanda sıkışarak bir araya gelmesi şeklinde tarifliyordu.



Şekil 3.1 : Görsellerin farklı kombinasyonlarla bir araya gelişine örnekler (Emirhan Kurtuluş, 2020).



Şekil 3.2 : Görsel ve metinsel anlatılarda çağrışımlar, bir araya gelişler... (Emirhan Kurtuluş, 2020).

3.1 Anıt.1: Arkadius Sütunu

İstanbul'daki sayısız sütundan biri olan Arkadius Sütunu, günümüzden yaklaşık 600-700 yıl öncelerine kadar aynı adı taşıyan forum alanının ortasında bulunuyordu. Banisi olan imparatorun zaferlerinin anlatıldığı sarmal şeklinde kabartmalarla süslü sütun, ayakta olduğu dönemlerde çeşitli yazılardan, anılardan, görsel temsillerden anlaşıldığı kadarıyla büyülediği gezginler kadar muhtemelen etrafında gündelik hayatını sürdüren “sıradan” insanları da 50 metreye yaklaşan yüksekliği ve heybetiyle büyülüyordu. Müller-Wiener'e (2007) göre zaman içinde yapılarla dolan forum/mezdan yok oldu, sütunun çevresi kendisine bitişen yapılarla kapandı. Etrafındaki yapılar için tehlike arz eden harap haldeki sütun gövdesi de 1715 yılında sökülerek başka yere taşındı ve çeşitli yapıların inşaatında kullanıldı. Bugün önünden geçenler sadece iki katlı bir bina yüksekliğinde olan kaidesinin tek cephesini görebiliyor. Bir taş yığını andıran yapının üç yanı binalarla çevrili bulunuyor (Şekil 3.3).

Terlikli Giriş

Kaidenin gövdesini oluşturan taşlar üzerinde yer yer motifleri okumak mümkün. Yapının içinde dışarıdan belli olmayan bir merdiven bulunmakta; öncesinde bu merdiven evini aydınlatan açıklıkların, boyutları daha küçük taşlarla doldurularak kapatıldığı görülebiliyor. Belge (2016), sütuna komşuluk eden eski ahşap evin içinden bu merdiven evine girilebildiği ve kaidenin üzerine çıkılabildiğini yazıyor, ancak bunun için evin yaşlı sahibesinden izin almak ve içeriden geçerken verdiği terlikleri giymek gerektiğini de ekliyor. Böylesine bir yapı ile fiziksel temasta bulunmak için gerçekleştirilmesi gereken ritüeller yapının yüzyıllar önce taşıdığı karakterden oldukça farklı nitelikte. Giriş kısmını ahşap ev kontrol ederken, yapıya diğer yandan yaklaşmak istendiğinde de artık bir özel mülke dönüşmüş olan fırının servis girişini kullanmak gerekiyor. Yapı her ne kadar yasal olarak olmasa da bir özel mülk muamelesi görüyor.

Kamusal Anıt

16. yüzyıl dolaylarında Avrat Pazarı olarak anılan bu bölgede alıcı ve satıcılarının kadınlar olduğu bir pazar kuruluyor ve sütun da yüzyıllar öncesinde kapsamlı ticari faaliyetlerin yürütüldüğü ve gündelik hayatın aktığı forum alanında olduğu gibi bu hengamenin belirteci olan bir kamusal anıt olarak varlığını sürdürüyordu. Öyle ki sütun bir dönem etrafında kurulan Avrat Pazarı'na atıfla Avrat Taşı olarak da anılmaktaydı.

Koruma kurullarının kurtaramadığı
Arkadius Sütunu

Şekil 3.3 : Anıt.1: Arkadius Sütunu (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Odağında Arkadius Sütunu'nun bulunduğu geniş forum alanın ya da daha sonraki Avrat Pazarı alanının kapladığı bölgede bugün kamusal bir boşluk olarak yalnızca sütunun tel örgülerle çevrili kaidesinin tam karşısında yer alan park bulunuyor. Bir tarafında kahvehane bulunan alanın büyük kısmı günümüzde birçok yerde bulunanlardan farklı olmayan çocuk parkına ait. Tıpkı sütunun kaidesi gibi yapılarla çevrili alanın, yakın çevre için vakit geçirilebilecek tek açık alan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Artık sütun yapısal karakterini ve heybetini tam anlamıyla korumadığından olsa gerek odakta değil, ancak kavramı eğer en saf anlamıyla ele alacak olursak bir çeşit “anıt” olma halini hala taşıdığı söylenebilir. Nitekim kent ölçeğinde olmasa dahi yerel ölçekte gündelik aktivitelerin, anlamların biriktiği bir yığın olarak fiziksel ve anlamsal sürekliliğini koruyor. Birileri her gün kedi mamalarını başka bir yere değil kaidenin önündeki dar boşluğa döküyor, parka gelen çocuklardan bazıları elinden tuttıkları ebeveynlerine “bunun ne olduğunu” soruyor, kahvehanede oturanlar her seferinde elinde haritalar ve not defterleriyle bu sokak arasındaki “taş yığını” görmeye gelen gruplara hayretle bakıyor, o sırada sokaktan geçmekte olan biri “ne varmış burada” diye sormadan edemiyor. Çeşitli sorular, meraklar, hayaller ve çağrışımlarla bu taş yığını andıran yapı, farklı zamanların fiziksel bir göstergesi, izi haline geliyor.

3.2 Hastane.1: Cerrahpaşa Hastanesi

Önceleri Arkadius Forumu ile çevrelenen ve sonrasında Avrat Pazarı olarak anılan bölge, Tarihi Yarımada'nın güney kanadında merkezi bir konum teşkil eder. Cerrahpaşa ve Haseki semtleri arasında kalan bölgede bugün yoğun bir yerleşim dokusu hakim; artık herhangi bir meydan veya forum alanı bulunmamasına rağmen bölge, hareketli bir gündelik yaşama sahne olmaya devam ediyor (Şekil 3.4).

Tıp Mıntıkası

Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Hastanesi, İstanbul Eğitim ve Araştırma Hastanesi (Samatya), İstanbul Tıp Fakültesi Hastanesi (Çapa) ve Haseki Hastanesi'nin birlikteliği ile oluşan çekim gücü, bu hareketli gündelik yaşam devamlılığının en güçlü kaynaklarından biri olarak görülebilir. Daha sonraları eklenen küçük ölçekli özel hastaneler ile birlikte pek çok sağlık yapısının bu bölgede konumlanması tesadüfi bir kentsel gelişme olarak belirmez. 1930'lar ve 1940'larda davetli olarak İstanbul'da bulunan şehir plancısı Henri Prost, kente ilişkin nazım planı önerileri geliştirir. Kentin

“harap” halinden kurtulması ve “modern” bir görünüme kavuşabilmesi için kapsamlı bir planlama yapılır. Bilsel’in (2010) aktardığına göre Prost, kentte yoğun bir yapılaşma bulunmasına rağmen, yangınların geniş boşluklar oluşturduğunu, mülkiyet bölünmelerinin düzensiz olduğunu, parsellerin küçük ve sokakların çok sayıda olduğunu saptar. Cerrahpaşa bölgesi de bu bağlamda gelişmeye müsait bir alan olarak, merkezi/yüksek konumu ve gelişimi önerilen sahil aksına yakınlığıyla “Tarihi Yarımada’nın modern bir kent merkezine dönüşmesi” vizyonunda önemli bir rol üstlenecek; bölgede kurulacak olan “Tıp Mıntıkası”, Prost’un deyimiyle “bilginin akropolü” olan İstanbul Üniversitesi ile birlikte kentteki dönüşümün nirengi noktalarından biri olacaktır (Bilsel, 2010).

Bölgenin merkezi konumu ve o dönem yeni bir kuruluma olanak tanıyan fiziki arsa yapısının yanı sıra çevrede konumlanan köklü sağlık yapılarının da Prost’un önerisi için ilham olduğu söylenebilir. Haseki Hürrem Sultan tarafından 1550’de kendi adını taşıyan külliyesinin bir parçası olarak inşa ettirilen Haseki Kadın Darüşşifası, köklü bir sağlık kurumu olarak halihazırda kente hizmet vermektedir. Cerrahpaşa Hastanesi’nin konumlandığı alanda bulunan Taküyiddin Paşa Konağı ise 1890’larda geçici kolera hastanesi olarak kullanılmış, daha sonra II. Abdülhamid’in tarafından kalıcı hastaneye çevrilmiş, ek yapılar ve barakalar inşa edilmiştir. Bu yapı 1916’da yıkılarak yerine bugün Tıp Müzesi olarak kullanılan Cerrahpaşa Belediye Hastanesi Merkez Dairesi ve dekanlık yapısı olarak kullanılan Cerrahi Pavyonu inşa edilmiştir (Dinç, 2020). Prost’un 1943 tarihli 1/2000 ölçekli Yedikule-Yenikapı-Fatih Sektör Planı’nda bölgede bulunan Cerrah Mehmed Paşa Külliyesi, Haseki Sultan Külliyesi, Arkadius Sütunu gibi pek çok tarihi eserin etrafının “temizlendiği”, sokak dokusuna daha rasyonel bir görünüm kazandırıldığı, parsellerin büyütüldüğü ve bugün yaklaşık olarak Cerrahpaşa Hastanesi, Haseki Hastanesi ve İstanbul Tıp Fakültesi Hastanesi’nin konumlandığı alanların Tıp Mıntıkası için ayrıldığı, kampüslerde rasyonel bir mimari kurgunun önerildiği görülür.

Modern Yerleşke

Prost’un Tıp Mıntıkası önerisinin bütüncül olarak olmasa da günümüze gelen süreçte çeşitli ekler ve genişletmeler ile büyük oranda gerçekleştiği söylenebilir. Cerrahpaşa Hastanesi, bu sağlık üssünün merkezi olarak bugün çok sayıda departmanı ile hem sağlık hizmeti hem de eğitim için hala kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra geniş arazisi, dingin ağaçaltı bölgeleriyle çevrede yaşayanlar için de bir açık alan/park işlevi görür.

Farklı dönemlerde inşa edilen farklı yapılarla kampüs, bir modern mimarlık müzesi gibidir. Özellikle kurumun üniversiteye dönüşmesinden sonra inşa edilen amfi yapıları kampüse modern bir yerleşke görünümü kazandırır. Hasta odalarının bant pencereleri ve ritmik balkonları, poliklinik binalarında merdiven evlerini çevreleyen özgün kafesli cephe kaplamaları, iyi tasarlanmış giriş saçakları, peyzajdaki kot farkını ustaca aşan brütalist merdiven ve parapetler kampüs içindeki kısa bir yürüyüşle farkedilebilir.

Bu yapılardan kimisi aynı zamanda nitelikli sanat yapıtlarına da ev sahipliği yapar. 1970’lerde inşa edilen Temel Tıp Bilimleri binasının girişi için seramik sanatçısı Filiz Özgüven tarafından yapılan seramik pano (1977) ve Bedri Rahmi Eyüboğlu anısına Eren Eyüboğlu tarafından, Dahiliye binası Reşat Garan ve Celal Öker amfilerinin önündeki alan için yapılan mozaik pano (1997) bunlardan bazılarıdır (Dinç, 2020). Ayrıca Cerrahpaşa Hastanesi’ne bitişik konumlanan Sigortalar Kurumu İstanbul Hastanesi’nin (bugünkü adıyla İstanbul Eğitim ve Araştırma Hastanesi) giriş holünün duvarında bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu tasarımı bir diğer mozaik pano görülmeye değerdir. Hastanenin 25. yıl özel hizmet kitapçığının ilk sayfasında mozaik panonun bulunduğu duvardan bir fotoğraf olması, kurumun kendi kimliğini temsil etmede sanatsal ifadeye atfettiği önemi de gözler önüne serer.

Yıkım

Kent için olduğu kadar çevresi için de özgün bir ekosistem kuran Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Hastanesi 2009 yılından bu yana çeşitli tartışmaların odağında yer alıyor. Hastanenin taşınacağı, yenileneceği; İstanbul Üniversitesi’ne bağlı eğitim kurumunun bölüneceği/devredileceği gibi konular sıklıkla gündeme geliyor. 2018 yılında bu tartışmaların bir parçası olarak öğretim elemanları ve öğrenciler başta olmak üzere geniş bir kesim tarafından kapsamlı protestolar düzenlenmiş, hastanenin içinde bulunduğu durum basına yansımış ve ulusal çapta ses getirmişti. Üniversitenin resmi internet sitesinde “yeniden yapılanma projesi” (Url-36) olarak ifade edilen proje 2012 yılından bu yana uygulamalı olarak kademe kademe işletilmekte, bu kapsamda hastane kampüsü içerisinde yer alan yapılar peyderpey yıkılarak sağlık faaliyetleri prefabrik yapılara taşınmaktadır. “Cerrahpaşa Yerleşke ve Hastanesinin Yenileme ve Yeniden Yapılandırma Projesi” kapsamında yerleşkenin yerinde yenilenmesi ve “çağdaş” bir hastane kompleksinin inşası öngörülmektedir.



Şekil 3.4 : Hastane.1: Cerrahpaşa Hastanesi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Günümüze kadar, arazi içerisindeki Osmanlı ve erken Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlenen yapıların restore edildiği; buna karşın, nispeten daha yeni olan yapıların yıkımına devam edildiği görülmektedir. Dinç'in (2020) aktardığına göre Filiz Özgüven tasarımı seramik pano da Temel Tıp Bilimleri Binası'nın yıkımı sırasında yok edilmiştir.

Yıkımlardan önce çevresindeki mahallenin ve gündelik yaşamın bir devamı niteliğinde olan hastane yerleşkesinin, hasta ziyaretine gelenlerin doldurduğu çay ocakları, civardaki çiçekçi dükkanları ve hastanenin uzantısında sokaklara/caddelere yayılan eczaneler, medikal mağazaları ile yerleşik bir kültür ürettiğini söylemek mümkündür. Hastane, sahip olduğu işlevsel içeriği böylelikle aşarak gündelik yaşamı sosyal, kültürel ve ekonomik yönden besler.

3.3 Bostan.1: Marul Bayramı

Bizans Dönemi'nden beri faaliyette olup yakın zamana kadar varlığını koruyan kent içindeki bostanların her biri çeşitli ürünleriyle tanınıyor; Langa salatalığıyla, Bayrampaşa enginarıyla, Yedikule maruluyla biliniyordu. Özellikle Yedikule marulu İstanbul'da bir marka haline gelmiş ve marul bostanları yerel halkın belleğinde tarımsal üretimin de yapıldığı bir mesire yeri olarak imlenmişti (Şekil 3.5).

Bir bahar bayramı olarak Ermeni halk tarafından kutlanan Hampartsum'un İstanbul'da sadece Yedikule'de kutlanıyor oluşu, aynı zamanda bölgede yoğun olan Rum halkın Paskalya'sı, Türkler'in Hıdırellez'i ve Nevruz'u, Yedikule marulunu da bu bahar kutlamalarının başrollerinden biri haline getirmiş ve zamanla bostandan taze toplanan yeşilliklerle pikniklerin yapıldığı, bol müzikli ve oyunlu Marul Bayramı ortaya çıkmıştır (Şatana, 2015). Yedikule'de yere özgü bir pratik olan bostancılık ve çok katmanlı kültürel-dinsel pratiklerin kaynaşmasıyla meydana gelen Marul Bayramı, Yedikule bostanlarında yetişen meşhur "yağlı marulun" önderlik ettiği bir bahar bayramı olarak mayıs aylarında kutlanmaktaydı. 30 Mayıs 1938 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin "Yedikule dün marul bayramını tes'id etti (kutladı)" başlıklı haberinde Yedikule Hastanesi'nin 106. kuruluş günü ile birlikte Marul Bayramı'nın da "hastane karşısındaki bahçede, vur patlasın çal oynasın" kutlandığı ifade edilirken, marulun hastane bahçesinde neşenin ve sağlığın bir sembolü haline geldiği vurgulanır: "Marul, bu umumi eğlenti sofrasının baş yemişi idi. Ağızlarda tatlı bir dedikodu gibi, hep o dolaşıyordu: Yedikule marulu..." (Güngör, 1938).

bostan.1: Marul Bayramı



Şekil 3.5 : Bostan.1: Marul Bayramı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Shopov ve Han (2013), çeşitli Bizans kaynaklarında ve Osmanlı kefil defterlerinde Yedikule’de bulunan bostanlarla ilgili ayrıntılı bilgilerin yer aldığını, dolayısıyla bölgede yapılan kent içi tarım faaliyetlerinin yüzyılları kapsayan bir süreklilik hali olduğunu ifade ederler. Dönemi için geniş çaplı kentsel tarım üretim faaliyetinin önemli bir halkası olan Yedikule Bostanları, Suriçi bölgesinde yakın zamana kadar yerel halkın küçük çaplı tarım faaliyetleriyle etkin kalabilmiş tek bostan alanıdır. Yedikule Bostanları ve uzantısında Kara Surları boyunca yeşil bir kuşak halinde devam eden Hendek Bostanları ile bu kentsel tarım bölgesi, uzun süreler semt pazarlarına kaynak sağlamış, birçok insan için geçim kapısı haline gelmiş, en önemlisi İstanbul gibi bir metropolde tarım yapılabilmesini göstermiştir.

Koruma Amaçlı Yıkım

Kentin yalnızca tüketen değil, aynı zamanda üreten bir organizma olarak görülmesi bağlamında da bostanlar son derece önemli görülebilir. Ancak adına bayramlar, kutlamalar yapılan meşhur Yedikule marulunun tadına bakmak bugün mümkün değil. Yedikule’nin marulu ile birlikte Marul Bayramı da artık yok. 2011 tarihli İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı’nda surlara bitişik alanlarda konumlanan bostan alanlarının korunacağı açıkça ifade edilmesine rağmen 2013 yılında “Yedikule Kapı ile Belgrad Kapı Arasında Kara Surları İç Koruma Rekreasyon Projesi” kapsamında bostanların bir kısmı söküldü ve kot yükseltme amacıyla üzerlerine moloz yığılarak kullanılmaz hale getirildi; yüzyıllardır devam eden kentsel tarım kültüründe bir kopma yaratıldı. Proje, isminde her ne kadar “koruma” ifadesi taşıyor olsa da neyi, nasıl koruduğu konusunda çeşitli tartışmalara sebep oluyor; adeta cumhuriyetin erken dönemlerinde etrafını “temizleyerek” anıtları sözde koruma altına alan kentsel müdahaleleri hatırlatıyordu. Son derece şiddetli bir biçimde ilerleyen inşaat çalışmaları, bir süre sonra sorumlu firmanın usulsüzlük yapıldığı gerekçesiyle ihalesi iptal edilerek durduruldu.

Bu süreçte yerel halk, çeşitli kolektifler ve sivil toplum kuruluşları devreye girerek bostanların korunması ve bu kent kültürünün yaşatılması amacıyla birçok girişimde bulunmaya başladı: atölye ve paneller düzenlendi, alan içerisindeki bostanlarla birlikte tarihi bostan evleri, ahırlar, depolar, taş örgüsü su kuyuları, su havuzları ve su kanallarıyla ilgili tescil başvuruları yapıldı, belediyenin önerdiği projenin iptali için çeşitli kurumlara başvurularda bulunuldu (Ertaş, 2016). Nitekim tüm bu sürecin başlangıcından kısa bir süre evvel 2012 yılında bostan alanlarının yanı başında inşa

edilen Yedikule Konakları adlı “lüks” kapalı site, bölgenin geleceği için tedirgin edici bir simülasyon olarak görülüyor, yalnızca yerel halk için değil Tarihi Yarımada’daki kentsel karakterin bütünlüğü için de tehlikeli bir sinyal niteliği taşıyordu. Çevredeki gelişimin bu yönde ilerleyecek olması muhtemelen çevredeki konut fiyatları ve kiraların artması, yerleşik profilin başkalaşması anlamına geleceğinden yerleşik halkı tedirgin etmekteydi. Dolayısıyla Yedikule Konakları direnişin kuvvetini arttıran bir unsur olarak öne çıkmaktaydı. Bir süre sakin kalan ortamın ardından 2018 yılında tekrardan İBB tarafından bostan alanını da içine alan bölgede “Kentsel Tarım Parkı” yapılacağı, bostanların korunarak ek fonksiyonlarla destekleneceği duyuruldu. Ancak projenin gerçekleşmesi yönünde herhangi bir girişimde bulunulmadı. 2013’ten günümüze farklı projelerin önerildiği, parça parça yıkımların yapıldığı, protesto ve alternatif etkinliklerin düzenlendiği, halkın mütemadiyen dozerler ile karşı karşıya geldiği sürünceme halindeki süreç devam etmektedir.

Bir tarafı Kara Surları ve Yedikule Zindanları ile diğer tarafı konut bölgesiyle çevirili olan sit alanı, bugün tanımsız bir boşluk gibi görünmekte ve kentin herhangi bir yerindeki inşaat izni olmayan bir boş arazide ne bulunuyorsa burada da aynıları bulunmaktadır: Geniş otopark alanları, futbol sahaları, belediyenin inşaat malzemelerini yığıldığı depolama noktaları, adaklık kurban satış yerleri... Bostanların büyük ölçüde yok edilmiş olması kentsel-kırsal mekan arakesitinde kendini var eden bir takım gündelik pratiklerin de yitmesine sebep olarak kent kültüründe büyük bir eksiklik yaratmıştır; buna karşın yerelde, bahsi geçen yeni pratikleri ve mekansal oluşumları meydana getirdiği görülmektedir.

3.4 Mahalle.1: Sulukule

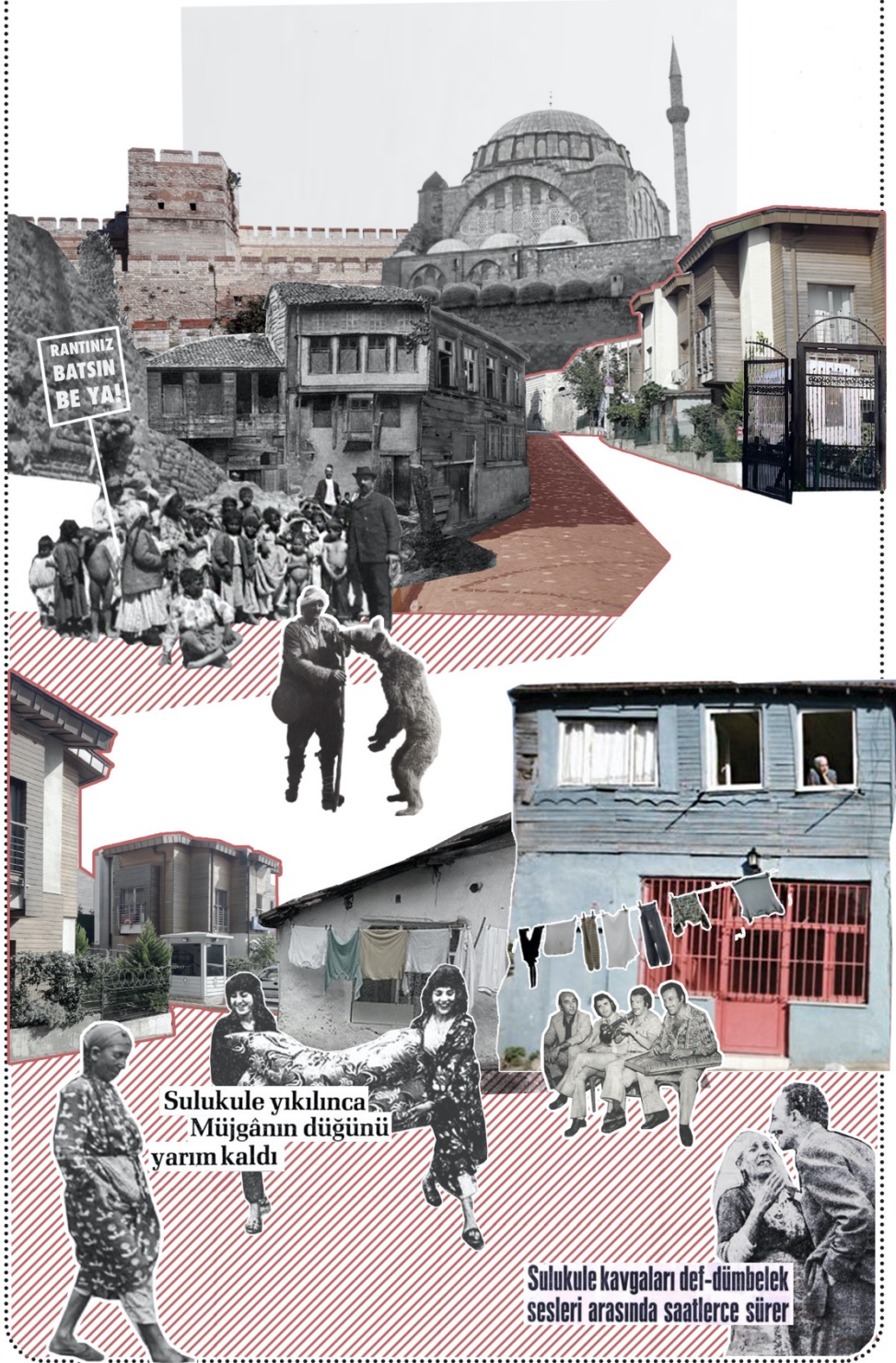
Tarihi Yarımada içinde Kara Surları’na bitişik konumda yer alan Sulukule Mahallesi, 2005-2012 yılları arasında yaşadığı yıkımla bir anlamda Yedikule Bostanları ile benzer bir kaderi paylaşır. Bir farkı, Yedikule Bostanları’nın yerini tanımsız boş alanlara bırakmış olmasıyken Sulukule Mahallesi’nin yerine mahalledeki gündelik yaşamın kabına sığmaz ruhuyla taban tabana zıtlaşan fazlaca tanımlı bir kentsel strüktürün getirilmiş olmasıdır. Önceleri ağırlıklı olarak Romanların yaşadıkları “derme çatma” eski yapılardan oluşan Sulukule Mahallesi ya da Sultan Mahalle olarak anılan bu bölgede 2012 yılında inşaatı tamamlanan TOKİ konutları yer alıyor. Betonarme sistemle inşa edilen birbirine bitişik 640 konutta Türk evi cumbalarına

öykünen çıkmalar, kırma çatı, saçaklar ve yer yer ahşap cephe kaplamaları bulunuyor. Zemin kotta yapıları sokaktan ayıran duvarlar ve üzerlerindeki teller de yapıların mimari karakterinin bir parçası olarak birbirine benzeyen sokaklar boyunca görülebilir. Bir kapalı site olarak adlandırılmayacak nitelikte olsa dahi kimi sokakların girişinde boylu boyunca demir kapılar ve içleri boş güvenlik kulüpleri bulunuyor (Şekil 3.6).

Sulukuleler

Ortaylı'ya (2002) göre ismi “Sulukule” olan mahalle, 1960'larda yıkılıp tahliye edilmiş, sakinleri —çoğu yakın civarda olmak üzere— başka yerlere yerleşmiştir. 2005-2012 yılları arasında dönüşüme uğrayan ve popüler medyada Sulukule olarak tanımlanan yer ise, daha sonra Karagümrük Mahallesi adı altında birleştirilen Neslişah Mahallesi ve Hatice Sultan Mahalleleridir (s. 137). Bir anlamda sakiniyle birlikte mahallenin isminin de farklı bir noktaya taşındığını söylemek mümkündür. Yer değiştirmeden önce Sulukule Mahallesi, Kara Surları'nı bir dördüncü duvar olarak kullanan ahşap evlerden oluşmaktaydı. 1950'lerin ikinci yarısından başlamak üzere 1966'daki yer değiştirmeye kadar Sulukule Mahallesi'nin taşınmasının söz konusu olduğu haberlere ulaşılabilmektedir. Bu durumla ilgili çeşitli gerekçeler ortaya atılır. Bunlardan biri kenti surun dışı ile bağlamayı hedefleyen çeşitli girişimlerin Sulukule Mahallesi'nin üzerinden geçmesi gereğidir. Surun dışında inşa edilecek yüz bin kişilik bir stadyumun yol hazırlıkları için Milliyet Gazetesi'nde şu ifadeler kullanılır: “Birbirinden 60 metre açıklık ve 25 metre genişliğindeki iki gidiş ve geliş yolu, Topkapı -Edirnekapı surlarını tam ortasından keserek şehir içine girecektir. Bunun için Sulukule Mahallesi kaldırılarak Topkapı-Edirnekapı yollarına muvazi üçüncü bir yol tesis edilecektir” (Karakaya, 1957). İlerleyen dönemde parça parça istimlakler yapılır ve Sulukule'nin taşınması için çeşitli yer önerileri tartışılır. “Modern bir Sulukule Mahallesi'nin kurulması” fikri manşetlerde belirir. Modern mahallede “evler tek tip olarak, fakat eski evlerin bir kısım hususiyetleri aynen bırakılarak inşa edilecektir” (Modern bir Sulukule, 1957). Bir yandan da Sulukule sakinleri için yeni bir isim aranmaktadır; belediye meclisi üyelerinin kimisi Çıgan, kimisi Kıpti ismini önerirken, kimisi de Sulukule sakinleri tabirinin kullanılmasını teklif eder (Sulukule sakinleri, 1958).

mahalle.1: Sulukule.....



Şekil 3.6 : Mahalle.1: Sulukule (Emirhan Kurtuluş, 2020).

1960'ların ortasına gelindiğinde surların iyice deforme olmuş olması ve zaman zaman parça kopmalarının yaşanması mahallenin tamamen ortadan kaldırılması için bir başka gerekçe olarak belirir. Nihayetinde 1966'da mahalle tamamen yıkılarak ortadan kaldırılır. Yıkım ile birlikte mahallelinin gündelik yaşamı da yarıda kesilir. Hürriyet Gazetesi, sırtlarını sura dayamış tarihi Sulukule'nin rengarenk ahşap evlerinin yıkıldığı haberini "Müjgan'ın düğünü yarım kaldı" manşetiyle duyurur (Ersan, 1966). Ancak Sulukule sakinlerini bağlandıkları bölgeden koparmak çok kolay olmayacak, bir kısım Sulukuleli civar mahalleleri mesken tutacak ve 2009'da Sulukule Mahallesi ikinci defa yıkılana kadar bu bölgede kendi inşa ettikleri derme çatma yapılarda ikamet etmeye, özgün kültürler ve yaşam biçimlerini sürdürmeye devam edeceklerdir. Tarihte ikinci kez yerinden edilen Sulukulelilerin bir kısmı bugün hala Vatan Caddesi'nin üst kesiminde Karagümrük bölgesinde yaşamaktalar, civarda gezinen biri, mahallede öbekler halinde sohbet eden, kapı önlerini işgal eden insanları görebilir. Artık kendilerine has bir çevrede değil, kentin geri kalanındakiler gibi birer apartman dairesinde oturduklarından pek mümkün gibi gözükmese de, mahallelinin içe dönük toplum yapısını korumaya çalıştıklarını söylemek yanlış olmayacaktır³⁶.

Sulukule Eğlencesi

Sulukule Mahallesi'nin tarihte birçok kesinti yaşadığı, fakat çeşitli sürekliliklere de sahne olduğu bir gerçektir. Mahallelinin bulunduğu yeri terk etmemek üzere direnmesi gibi; yaşattıkları eğlence ve çalgı kültürü de bu sürekliliğin bir kurucusu olarak görülebilir. Bir marka haline gelmiş olan Sulukule eğlencesinin ve eğlence evlerinin namı, 1950'lerden bu yana yerel ölçeği aşmış, kent için temel kültürel karakterlerden biri olagelmıştır. Hilton Oteli, Büyük Tarabya Oteli, Maçka Taşlık Gazinosu başta olmak üzere birçok ünlü otel, gazino ve kulüplerde, 1950'lerde kutlanan Bahar ve Çiçek Bayramı gibi kentsel ölçekli eğlencelerde, düğünler ve yılbaşı eğlencelerinde düzenlenen "Sulukule Gecelerinin" izini gazete küpürleri ve reklamlar vasıtasıyla sürmek mümkündür. Bugün TOKİ konutlarının yanı başında 2015 yılında açılan Fatih Belediyesi Sulukule Sanat Akademisi bulunuyor. Açılış konuşmalarında ve haberlerinde Sulukule'deki eğlence ve çalgı kültürüne hiçbir atfa rastlanmasa dahi akademinin bu mahallede kurulmuş olması ve belediye tarafından basılan broşürde "Tarihin hafızasını ve hatırasını himaye eden Fatih'te, kültürel zenginliğin korunup

³⁶ Mahalleli yabancılara karşı mesafelidir, çevrede fotoğraf çekilmesine izin verilmez.

geliştirilerek, gelecek nesillere aktarılması ortak değerlerimiz etrafında toplumsal bütünlük ve dayanışmanın sağlanması hedefiyle yola çıktık” (Url-37) sözleri kullanılarak konunun üstü kapalı bir şekilde ele alınmasını bir kültürün kırımına dair günah çıkarma olarak yorumlamak mümkündür.

3.5 Sur.1: Futbol Antrenmanı

İstanbul Surları, bir dönem Sulukule Mahallesi’nde sırtını sur duvarlarına vererek ayakta kalmayı başarabilmiş ahşap evlere bir dayanak olduğu gibi, mütemadiyen göçle İstanbul’a gelen evsizler için bir barınak, kirasını ödeyemeyen aileler için yuva, illegal ticaret için bir ara durak, aşıklar için bir buluşma noktası, çocuklar için bir oyun alanı olarak gündelik yaşamda çeşitli alternatif geçici kullanımlara sahne olur.

Bunlardan ilgi çekici bir tanesi Yedikule Gençlik Spor Kulübü’nün semtteki sur duvarları ve yıkıntı bölgelerini antrenman amaçlı kullanılmasıdır. Takımın antrenörü, öğrencilerinin maçlarda sık sık dengelerini kaybederek düşmeleri üzerine sorunun çözümüne ilişkin böyle bir taktik geliştirir. Antrenör-futbolcu Faruk Sipahi, “Son maçlarımızda bu şekilde çalışmanın faydalarını görmeye başladık. Futbolcular, daha fazla düşme ihtimali olan surlar üstünde, dikkatli çalıştıkları için düşmemeyi öğrendiler. Ayrıca böyle bir çalışma şekli bize kondisyon yönünden de çok şey kazandırdı” diyerek uygulanan çalışmaların epey faydalı olduğunu vurgular (Torlak, 1973).

Savunma amaçlı olarak yüzyıllar evvel inşa edilmiş surlar; üstüne çıkılabilen, içine girilebilebilen, içinden geçilebilen, bir parçası alınıp götürülebilen bir kentsel varlık tarifler. Katı ve sürekli fiziksel varlığı sayesinde her daim kent ve kentli ile temas halindedir. Bu yapıyla çevredeki yaşantı ile etkileşime açık hale gelen bir kısmı yıkıntı halindeki sur duvarları, yerel ölçekte gündelik yaşamın çözüm odaklı mekanları haline gelir, bünyesine katılan her bir kullanıcı ve onun zihnindeki çağrışımları ile anlamından farklılaşır ya da yeni anlamlar, tanımlar kazanır (Şekil 3.7).

sur.1: Futbol Antrenmanı



Şekil 3.7 : Sur.1: Futbol Antrenmanı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

3.6 Sarnıç.1: Vefa Stadı

Karagömrük Spor Kulübü; Yedikule Gençlik Spor Kulübü ve Vefa Spor Kulübü ile birlikte Tarihi Yarımada'nın köklü semt takımlarındandır. 1926'da kurulan kulüp, futbol alanında semt ölçeğini aşan önemli başarılar elde etmiş, uzun süre 1. ligde oynamış, İstanbul'da en büyük taraftar kitlesini Fenerbahçe ile paylaşmış ve çevrede günümüze kadar devam eden bir futbol kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Takım kırmızı-siyah renklerini, ahşap evlerin ve dolayısıyla yangınların yoğun olduğu dönem kendilerini sakınmadan yangına müdahale etmeleriyle İstanbul'da nam salan Karagömrük tulumbacılarının kullandığı renklerden alır (Yoker, 2014, s. 251). O dönem sporu da temsil eden tulumbacılar her semtte farklı renkte üniformalar giyerler. Semtin delikanlılık raconunun kaynağı da bir anlamda cesaretini sakınmayan bu tulumbacılar yadigar olarak görülebilir (Şekil 3.8).

Çukurbostan

Karagömrük Spor'un faaliyetlerinin mekansallaşması da mahallenin sahip olduğu tarihsel değerler ile ilişki içerisinde gerçekleşiyor. Kulübün kuruluşundan bu yana saha olarak kullandığı yer Tarihi Yarımada içinde inşa edilen Bizans Dönemi'nde suyun depolandığı üç büyük açık sarnıçtan biri olan Aetius Sarnıcı. Bugün Fındıkzade Çukurbostan Parkı olarak bilinen Mokios Sarnıcı ve Çarşamba Çukurbostan Parkı olarak biline Aspar Sarnıcı gibi Karagömrük'teki Aetius Sarnıcı da Osmanlı Dönemi'nde artık suyun depolanmadığı çukur yeşil alanlardandı ve bostan olarak kullanılıyordu. Karagömrük Vefa Stadı'nın bulunduğu çukurbostandan farklı olarak diğer çukurbostanlar, günümüzde futbol ve basketbol sahalarının yanında yürüyüş yolları ve parklar da içeriyor³⁷. Belediye'nin tek tip, rasyonel tasarımına karşın, yoğun kent dokusu içerisinde çukurbostanlar kentlinin nefes aldığı kısıtlı yeşil alanlar olarak gündelik yaşama katılıyor.

³⁷ Fındıkzade Çukurbostan Parkı yakınında bulunan Çapa Atatürk İlköğretim Okulu'nda okurken bahar geldiğinde Beden Eğitimi dersleri sarnıçtan dönme parkta yapılırdı.

sarniç.1: Vefa Stadi

Eski İstanbul'un an'anesini hâlâ muhafaza eden bir semt :
Karagömrük

İstadyom yapılacak olan
Çukurbostandan bir manzara

Şekil 3.8 : Sarnıç.1: Vefa Stadı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Ufak Egzersiz Sahası

Karagömrük Çukurbostanı'nın Vefa Stadı'na dönüşüm sürecini eski futbolcu Asaf Ayçıl (1982) şöyle aktarıyor. Kulübün kurucusu Muhtar Bey yakınlardaki çukurbostandan antrenman sahası olarak faydalanmak istiyor. Ayçıl'ın da aralarında bulunduğu birkaç futbolcunun yanına gelerek “Bey kardeşlerim, bu gece el ayak çekildikten sonra sizinle Çukurbostan’a gidelim, birkaç ağaç keserek ufak bir egzersiz sahası açalım” talebinde bulunuyor. Epey heyecanlanan takımdan kimisi marangoz olduğunu ve testere temin edebileceğini söylüyor. Etrafa bir gözcü koyarak ağaçları kesmeye başlıyorlar, bu durum çevrede de büyük ilgi uyandırıyor ve birkaç gecede kesecek ağaç kalmayana dek çalışmalar sürüyor. Alanın içerisindeki bostan kuyusu büyük bir zahmetle dolduruluyor ve tesfiye ediliyor. Ayçıl (1982), kulübe epey faydalı olan bu girişim için semt sakinlerinin de canla başla çalıştığını vurguluyor.

Beleş Tepe

Günümüzde içerisinde yönetim binaları da bulunan Vefa Stadı, amatör lig maçlarında dolup taşan büyük bir stadyuma dönüşmüş durumda. Kaldırım üzerinde yer alan dikilitaş formundaki bilgilendirme panosunun haber verdiği Aetius Sarnıcı ve sarnıcın istinat duvarlarını oluşturan taş örgüsü, alanı dolduran yapılar ve tentelerin arasından kısmen seçilebiliyor. Yol kotundan aşağıda kalan stadyumda yapılan maçlar kaldırım kotundan da kısmen izlenebildiğinden, bir zamanların piyasa caddesi olan kalabalık Fevzipaşa Caddesi maç günleri bir rutin olarak her zamankinden daha kalabalık bir hale geliyor. Seyyar satıcılar ve maçı ücretsiz izlemek isteyen çocuklar etrafı dolduruyor.

3.7 Cadde.1: Fevzipaşa Caddesi

Geçmişte Mese ya da Divanyolu olarak anılan kadim cadde, Tarihi Yarımada için yalnızca kralların/padişahların geçit alaylarına sahne olmuş olması, çeşitli törensel/anıtsal yapılarla bezeli olması yönüyle değil, yakın döneme kadar kentsel sürtüktürün gelişimini etkileyen bir aks tariflemesi bağlamında da son derece önemli görülebilir. Cadde, Ayasofya yakınlarındaki Milion Taşı'ndan başlayıp Çemberlitaş ve Beyazıt'a doğru ilerledikten sonra biri Fatih Külliyesi üzerinden Edirnekapi'ya doğru giden, diğeri ise Aksaray ve Kocamustafapaşa'dan Yedikule istikametine

ilerleyen iki kola ayrılır. Fatih Külliyesi üzerinden Edirnekapı'ya ilerleyen aksın bir kısmı bugün Fevzipaşa Caddesi olarak biliniyor (Şekil 3.9).

Piyasa Caddesi

Fevzipaşa Caddesi, mağazaları ve çeşitli yeme-içme lokasyonlarıyla Tarihi Yarımada'da yaya trafiğinin en yoğun olduğu caddelerden biridir. Yoker (2014, s. 264), birçok ünlü giyim mağazası ve pastanenin ilk şubelerini Fevzipaşa Caddesi'nde açtığını, 1960'larda gençleri cezbeden çok sayıda açık ve kapalı sinemanın da bulunduğunu, buranın semtin “piyasa caddesi” olarak anıldığını ifade eder. Bugün hala kalabalık olan cadde, Tarihi Yarımada için bir nevi açık alışveriş merkezi işlevi görüyor. Özellikle kadın giyim mağazalarının çok sayıda olduğu caddeyi çevreleyen apartmanların ilk birkaç katını istisnasız bu mağazalar işgal ediyor. Zemin kattaki mağazalara düz ayak veya —aşağı inen ya da yukarı çıkan— birkaç basamakla ulaşılabilirken, ikinci kattaki mağazalara ise dışarıdan bağlanan bir merdivenle ya da apartman içlerinden erişilebildiği görülüyor. Genellikle 1950'lerden önce inşa edilmiş binaların kot düzenlemesinde görülen bu aksak sistemin ilk bakışta işlek bir cadde üzerinde bulunmaları sebebiyle üretilmiş özgün bir tipoloji olduğu düşünülebilir; kısmen doğru olmakla birlikte bu durum, geçmişte gerçekleşmiş kentsel müdahalelerin bir göstergesi olarak belirir.

Kot Farkı

İlki 1914'te hizmete giren elektrikli tramvay, İstanbul gündeminde geniş bir yer tutar; Fatih-Beşiktaş ve Peyami Safa'nın aynı adlı romanına ilham olan Fatih-Harbiye hatlarının başlangıç noktaları bugün Fevzipaşa Caddesi üzerindeki Millet Yazma Eserler Kütüphanesi önünde bulunuyordu. Daha önceleri planlanan Fatih-Edirnekapı hattı ise karmaşık sokak dokusu sebebiyle ancak 1929'da Fevzipaşa Caddesi'nin Fatih Külliyesi ile Edirnekapı arasındaki kısmı açıldıktan sonra gerçekleşir (İlter ve Pilehvarian, 2018) ve cadde Fatih-Edirnekapı Tramvay Caddesi olarak anılmaya başlanır. Cadde açılırken Fatih Külliyesi'nin tetimme medreseleri ve Karagümrük Çukurbostanı'nın bir kısmı ile birlikte çok sayıda konut, tarihi eser ve bostan istimlak edilir. Caddeye sevilen bir paşa olan Fevzi Paşa'nın isminin verilmesi de halkın medreselerin yıkılmasına verdiği tepkiyi yumuşatmak amacını taşıdığı ileri sürülmektedir (Göncüoğlu, 2013, s. 19).

cadde.1: Fevzipaşa Caddesi



Şekil 3.9 : Cadde.1: Fevzipaşa Caddesi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

1958’de caddenin ortasından geçen tramvay hattının kaldırılması ve caddenin tekerlekli taşıt trafiğine uygun olarak genişletilmesi söz konusu olur. Yoker’in (2014, s.214) Akın Kurtoğlu’ndan aktarımıyla tramvay rayları kaldırılır, asırlık ağaçlar kesilir, mozaik parkeler sökülür ve caddenin iki ucu arasındaki kot farkını azaltmak için iki uçtan ekipler kazı çalışmasına başlar. Ancak bir hesap hatası yüzünden ekipler ortada buluştuklarında yarım metrelik bir kot farkı görülür. Ekiplerden biri tekrar bir caddenin bir ucundan başlayarak yolu traşlarlar, fakat bu sefer iyice düşen kot sebebiyle birçok binanın bodrum katları zemin kata dönüşür, temelleri açığa çıkar. Bunun üzerine temeller güçlendirilerek cephesi caddeye bakan bodrum katlar da mağazalara dönüştürülür. Bir yandan da caddeyi dik kesen birçok sokağın cadde kotuyla buluşabilmesi için günümüzde de kullanılan merdivenler inşa edilir. Bugün dahi o dönemden kalan bazı eski yapıların zemin ve 1. kat kot düzenlerinde görülen aksaklığın sebebi bu şekilde belirir. Kimi yapıların neredeyse tamamı tabelalar ile kaplı olan cephesinde 1. katta kalmış olan eski zemin kat giriş kapılarının açıklıklarını okumak mümkündür.

Çok sayıda kentsel ameliyattan geriye kalmış bu cadde üzerinde dizili mağazalar arasında mekik dokuyan kadınların elinden tutan çocuklar; can sıkıntılarını, her biri içerisinde çeşitli mekansallıklar, iniş-çıkışlar barındıran dükkanların basamaklarında gidermeye çalışır. Kimi zaman içleri abiye kıyafetler, pardesüler, eşarplarla dolu bu dükkanların içindeki garip merdivenler, ışıksız dip köşe mekanlar, yarım katlar bir oyununun farklı aşamaları haline gelir; bir çocuğun zihninde bir dükkandan diğerine taşınır.

3.8 Meydan.1: Cuma Protestosu

Tarihi Yarımada’da sıklıkla gerçekleşen pratiklerden biri Fatih Cami’nin önündeki geniş meydanda toplanıp oradan Fevzipaşa Caddesi’ne çıkılarak Saraçhane’ye doğru ilerlendikten sonra Saraçhane Meydanı olarak bilinen yerde ya da -trafik kapatılmışsa- İstanbul Belediye Binası önünde Haşim İşcan Geçidi’nin tam da üzerinde bir konuşma ile sonlanan protesto yürüyüşleridir. Genelde muhafazakar sağ kesimin hassasiyet gösterdiği toplumsal ve siyasi olayları protesto etmek amacıyla gerçekleştirilen bu yürüyüşlerin ana temalarından birkaçı Kudüs’te ve Gazze’de uygulanan ambargolar, diğer İslam ülkelerinde gerçekleşen darbe ve savaşlar, Doğu Türkistan’da müslüman kesime uygulanan işkenceler gibi olayların kınanmasıdır (Şekil 3.10).

.....meydan.1: Cuma Protestosu.....



Şekil 3.10 : Meydan.1: Cuma Protestosu (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Çoğunlukla cuma namazlarında bir araya gelen topluluk, dışarıdan katılanlarla birlikte ellerinde çeşitli bayraklar ve pankartları sallayarak sloganlar eşliğinde yürüyüşe başlar. Protestolara destek veren yerel, ulusal ya da uluslararası kurum ve kuruluşların katılımıyla yürüyüş daha da resmi bir görünüm kazanır, geniş pankartlar arkasında gruplar cadde boyunca ilerlerler. Birçok yerde olduğu gibi burada da bir anda civar sokakları ve kaldırım kenarlarını saran seyyar satıcılar bu sefer simit, su gibi ürünlerin dışında o gün hangi protesto yapılıyorsa ona uygun bayraklar, flamalar, atkılar satmaya başlarlar.

Özellikle Fatih Cami çevresinin Kudüs ile ilgili protestoların yerleşik mekanı haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır, hemen her cuma günü büyüklü küçüklü grupların çeşitli çaplardaki eylemleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu süreklilik çevredekiler için yadırgatıcı bir durum teşkil etmez. Benzer bir biçimde Saraçhane Parkı, 2013'te Mısır'da gerçekleşen darbe sonrası protestoların yapıldığı Rabia Meydanı'na atfen İstanbul'daki Rabia Meydanı olarak anılmış, darbeyi ve katliamı kınayan çeşitli gruplar günlerce parktan ayrılmamıştır. Aynı park üç sene sonra Türkiye'de gerçekleşen darbe girişimi sonrası da aylar boyu süren “demokrasi nöbeti”ne ev sahipliği yapacak; bugün önündeki bayrak direklerinde ve cephesinde hala görülebilen kurşun delikleriyle darbe girişiminin sembol yapılarından biri haline gelen İstanbul Belediye Binası'nın cephesi ve önündeki havuzlu meydan protestolar süresince bir sahne olarak kullanılacaktır.

Anıtsal bir yapının çevresindeki meydanda toplanmak, bir yol boyunca sloganlar ve flamalar eşliğinde yürümek, bir parkta kurulan çadırdaki yatıp kalkmak, parka yüzünü dönen bir yapının cephesini kullanmak söz gelimi Taksim'deki Gezi Olayları ya da 1 Mayıs yürüyüşlerinde de gerçekleşen mekansal pratiklerdendir. Tarihi Yarımada ölçeğinde kentsel mekana toplumun mekansal örgütlenişi bağlamında bakmak toplumsal boyutta çeşitli bağların kurulması, süreklilik ve benzeşimlerin yakalanmasına fırsat verebilecek niteliktedir.

3.9 Çarşılı Geçit.1: Haşim İşcan Geçidi / Bisikletçiler Çarşısı

Fevzipaşa Caddesi ya da Vezneciler yönünden gelenlerin üzerinden; Unkapanı ya da Yenikapı taraflarından gelenlerin ise altından geçtikleri Haşim İşcan Geçidi, Atatürk Bulvarı üzerindeki en yoğun kavşak noktalarından biridir (Şekil 3.11).

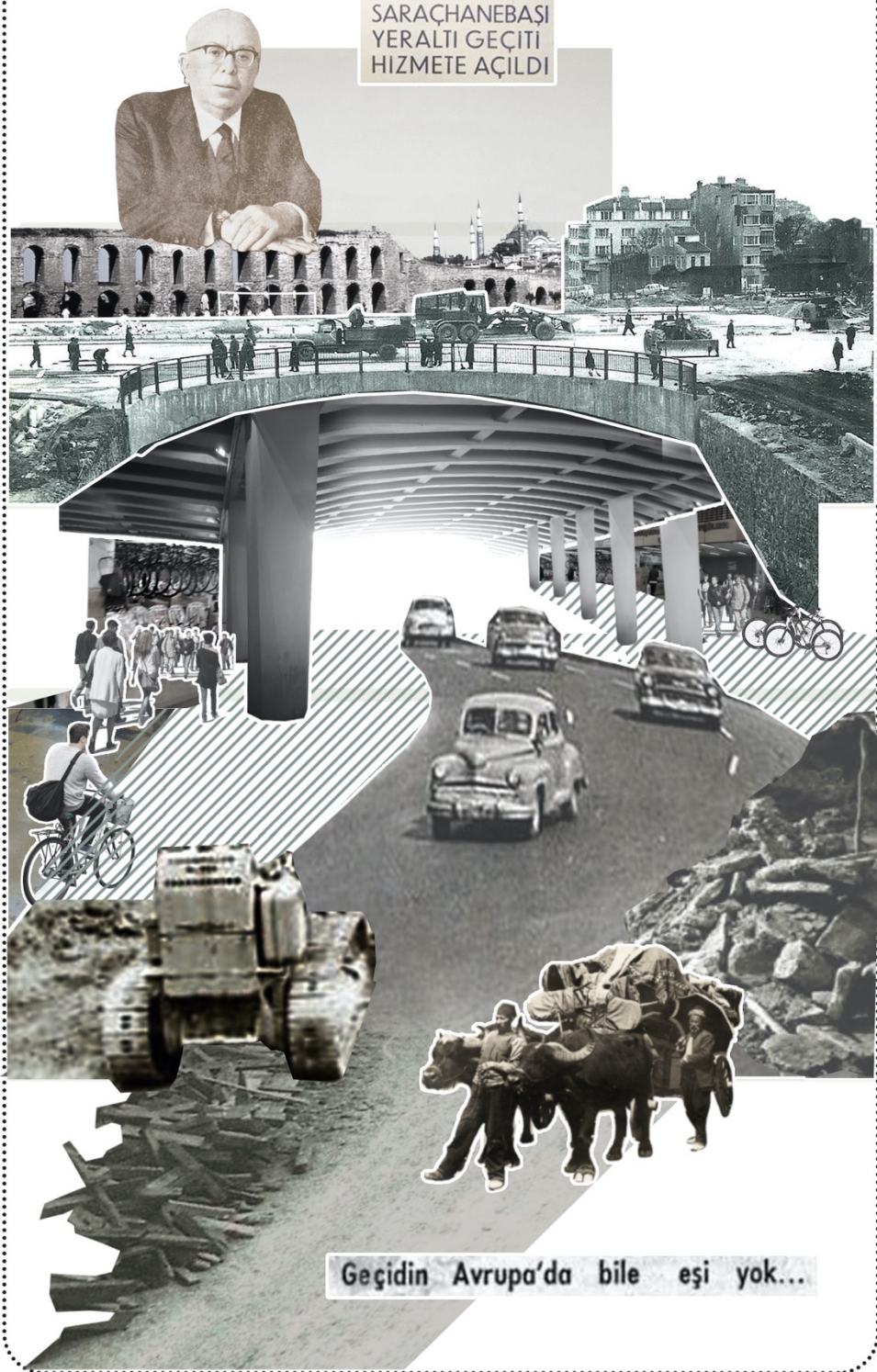
Çarşılı Geçit

1963-1968 yılları arasında İstanbul Belediye Başkanı olarak görev alan Haşim İşcan, kendini büyük oranda İstanbul'un trafik sorununu çözmeye adanmış. Birkaç yıl öncesinde Adnan Menderes önderliğinde geniş bulvarlar açılmış, ancak kent belirli bir imar planına yönelik olarak gelişmediğinden trafik sorunu giderek artmıştır (Arayıcı, t.y). Haşim İşcan döneminde gerçekleştirilen bir takım icraatlar, trafik sorununu giderme amacı güderken bir yandan da kenti insan ölçeğinden koparan yeni yolların insanla ve gündelik yaşamla yeniden nasıl entegre edilebileceğine dair çözümler önermesi bağlamında kent yaşamı için değerli görülebilir. Şehremini Geçidi, Beyazıt Meydanı ve Divanyolu'nu bağlayan Çarşıkapı Geçidi, Karaköy Yeraltı Geçidi, Atatürk Köprüsü'nün hemen ağzında bulunan yonca yaprağı biçimli Unkapanı Geçidi ve ölümünden sonra kendi adı verilen Saraçhanebaşı Geçidi, Haşim İşcan'ın kente kazandırdığı çarşılı geçitlerdendir. İşcan'ın ölümünden bir yıl sonra inşaatına başlanan ve dönemi için kentin en büyük çarşılarından biri olacak olan Aksaray Yeraltı Çarşısı için de bu icraatların ilham kaynağı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Her biri spesifik bir noktadaki trafik akışını düzenlemek için inşa edilen bu “çarşılı geçitler” yalnızca araçlara değil, içlerinde barındırdıkları dükkanlar ile araç bekleyen ya da gelip geçen kent insanına da hizmet eder, gündelik yaşama katılırlar. Zamanla belirli ticari fonksiyonlarla özelleşen bu geçitlerden 1966'da açılan Saraçhane'deki Haşim İşcan Geçidi, İstanbul'da Bisikletçiler Çarşısı olarak da bilinir. Bisiklet, akülü araba, bebek arabası gibi ürünlerin alışverişi için önemli bir durak olan bu geçit sıklıkla çocukların sevinç çılgınlıklarına, koşturmalarına sahne olur.

Transfer Merkezi

Geçit, aynı zamanda kent için önemli iki ana aks olan Fatih-Beyazıt ve Yenikapı-Taksim doğrultuları arasında aktarma yapmak isteyenler için bir transfer merkezi olarak işlev görmektedir. İstanbul'da yaşayıp da Haşim İşcan Geçidi'nden geçmemiş bir kentli ile karşılaşmak zordur. Geçidin altındaki otobüs durağında bekleyen insanları ve geçide inen merdivenleri mesken tutmuş —hatta kendi ihtiyaçlarınca basamaklandırarak dönüştürmüş— seyyar satıcıları günün her saati görmek mümkündür.

..... çarşılı geçit.1: Haşim İşcan Geçidi



Şekil 3.11 : Çarşılı Geçit.1: Haşim İşcan Geçidi / Bisikletçiler Çarşısı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Modern

Her gün binlerce insanın temas ettiği bu yarı karanlık geçit, hızlı bir gündelik yaşam ritmine sahne olsa dahi dikkatli bir gözden kaçmayacak mimari niteliklere sahiptir. Bu anlamda bir modern mimarlık okuması yapmaya fırsat verecek nitelikler taşır. Geçit üç ana bölümden oluşur. Bunlar; her iki yanda bulunan, alt-üst ilişkisini kuran merdivenler, dükkan dizileri ve dükkan önlerindeki bekleme peronlarını içeren kısımlar ile araçların iki yönlü olarak transit geçtiği orta kısımdır. Bu üç bölüm, zeminden sekizgen kesitlerle başlayıp yukarı doğru özgün bir geometrik biçimlenişle kare kesite dönüşen betonarme kolon dizileri ile birbirinden ayrılır. Peron kısmı ile yol kısmını ayıran bu kolonların taşıdığı ana giriş üzerindeki geometrik desenler bir anlamda işlevsel olarak ayrışan bu iki kısım arasında görsel bir eşik de oluşturur. Araçların geçtiği orta kısmı örten kavisli betonarme döşeme, aşağıdan da görülebilen sık kirişlerle taşınır. Geçidin her iki yanındaki giriş kısımları da bu kavise uyum sağlayacak şekilde oyulmuş, döşemenin olduğundan daha ince bir plaka olarak algılanması sağlanmıştır. Dükkanların ve yukarı ulaştıran merdivenlerin bulunduğu kısımlarda, kolonlar ve duvarlar dönemin popüler kaplama malzemesi olan cam mozaik (betebe) ile kaplanmıştır.

Haşim İşcan Geçidi, kentsel bir problem olan trafik sorununu çözme girişiminin gündelik yaşamın ritmine uygun bir mekan kurgusuna dönüşmesi ve kentsel yaşam kalitesini arttıracak nitelikli bir mimari üretme gayretinin ortaya çıkması bağlamında “bulvar açma”, “yol yapma”, “asfalt dökme” gibi işlemlerin ötesinde bir kentsel inşaat aktivitesi tarifler. Geçidin kent ölçeğinde ürettiği karşılaşmalar ve barındırdığı gündelik pratikler, taşıdığı anlamları ve işlevleri çok boyutlu olarak katlar.

3.10 Cadde.2: Atatürk Bulvarı

Cumhuriyet ile birlikte başkentin Ankara’ya taşınması, 1930’larda yaşanan ekonomik buhran, devlet eliyle sanayinin Anadolu kentlerine kaydırılması gibi girişimler İstanbul’un aktivite kaybı yaşaması ve küçülmesi anlamına gelmekteydi. Bu sebeple 1930’lar ve 1940’larda gerçekleştirilen kentsel gelişmelerin çoğunlukla küçülen şehrin sorunlarına çare bulma ve ona modern bir görünüm kazandırma odağında gerçekleştiğini söylemek mümkündür (Bilgin, 1995). Bu bağlamda İstanbul’u modern bir kente dönüştürmek üzere devreye sokulan Fransız plancı Henri Prost’un planları

İstanbul geneli için olduğu kadar Tarihi Yarımada özelinde de kentsel gelişimi etkilemesi bağlamında önemlidir (Şekil 3.12).

Öncül Operasyon

Taksim-Şişli ekseninde güçlü bir şekilde belirmeye başlayan yeni kentsel oluşumlar, eski kent merkezi için de modern bir görünüm elde etme amacıyla Tarihi Yarımada'ya taşınır. Atatürk Bulvarı'nın açılması Prost'un hazırladığı nazım imar planında birincil öncelik taşıyan operasyon olarak belirir; bu bağlantıyla birlikte eski kent merkezi ve Taksim çevresindeki yeni merkez birbirine bağlanacaktır (Bilsel, 2010). Unkapanı (Atatürk) Köprüsü ile Yenikapı arasındaki bölgenin büyük oranda yıkılarak Atatürk Bulvarı'nın açılması, beraberinde gelecek olan yapılaşma ile birlikte Tarihi Yarımada'nın kentsel imajını şekillendirecek önemli bir *eşik* olarak görülebilir. Atatürk Bulvarı'nın açılabilmesi ve Henri Prost'un cüretkar önerileri, ilerleyen dönemde Menderes operasyonları için de ilham kaynağı olacak; Vatan Caddesi ve Millet Caddesi'nin açılmasıyla öngörülemez kentsel gelişimin tohumları atılacaktır.

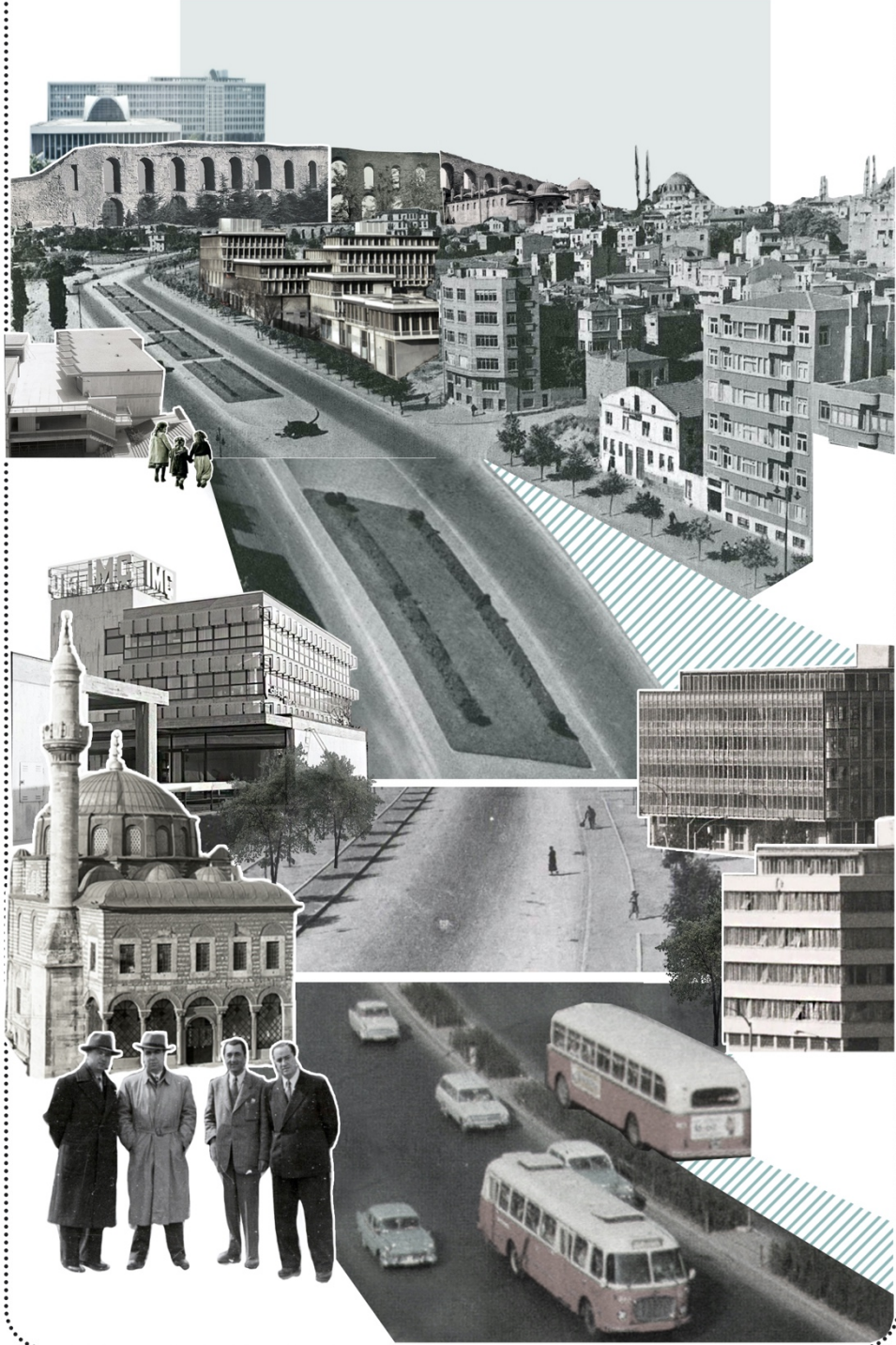
Bilgin'e (1995) göre, bu girişimlerin devamı olarak 1950'lerde gerçekleşecek olan Menderes operasyonları, açılan bulvarların üçüncü boyuttaki imajlarıyla ilgilenmez ve bu yönüyle 1930'lar ve 1940'ların girişimlerinden ayrışır. Bu durumun gerçekleşmesinde yaygınlaşan otomobilin payı büyük olmuş, daha önceleri Avrupa'daki benzerleri ilham alınarak seyir amacıyla inşa edilmiş bulvarların yerini ulaşım meselesini öne çıkaran otoyollar almıştır. Ancak Atatürk Bulvarı için Avrupa'daki selefleri gibi, kente modern bir görünüm kazandırma dürtüsü daha ağır basar.

Modern Hareket Merkezi

Milliyet Gazetesi'nin 1953 tarihli bir haberinde hazırlanan tasarılar göre resmi binaların Atatürk Bulvarı üzerinde konumlanacağı, böylelikle bu mıntıkanın şehrin hareket merkezi olacağı belirtilir (Yeni Belediye Sarayı, 1953). Cumhuriyet Dönemi'nin kentsel ideallerinin İstanbul üzerindeki gerçekleşme mekanı, bulvar ve çevresi olur.

İnşası sırasında onlarca cami, hamam, sıbyan mektebi ve çeşme yapısıyla birlikte kentin en köklü mahallelerinden biri olan Saraçhane Mahallesi'nin de ortadan kaldırıldığı Atatürk Bulvarı'na bu bağlamda bakıldığında, bir modern kent imgesi yaratma gayretinin büyük oranda gerçekleşmiş olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

cadde.2: Atatürk Bulvarı



Şekil 3.12 : Cadde.2: Atatürk Bulvarı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

1960’larda Taksim istikametinden gelip Unkapanı Köprüsü üzerinden bulvara giren biri, caddeyi çevreleyen pek çok modern yapı ile karşılaşacak, belki “Tarihi” Yarımada’ya ayak bastığını ancak caddeyi dik kesen Bozdoğan (Valens) Kemerini ya da ilerisindeki Pertevniyal Valide Sultan Camii ile karşılaşana kadar farkedemeyecektir. Bulvarı sınırlandıran modern yapılar ardışık olarak şöyle sıralanabilir: Unkapanı Tekel İdare Binası (İnhisarlar Umum Müdürlüğü) (1960), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (1967), Zeyrek Sosyal Sigorta Kompleksi (1962), Hıfzıssıhha Enstitüsü (1952 ?), Şehir Tiyatrosu (1961), İstanbul Belediye Binası (1953), Emlak Kredi Bankası Blok Apartmanları (1957). Ayrıca yol üzerindeki diğer betonarme apartmanlar ile birlikte sırasıyla karşılaşılan Unkapanı Geçidi (1966), Haşim İşcan Geçidi (1966) ve Aksaray Geçidi (1972) de bu izlenimi kuvvetlendirecektir.

3.11 Modern.1: Unkapanı Tekel Genel Müdürlük Binası

Unkapanı Tekel Genel Müdürlük Binası —ya da tasarımı için açılan yarışmanın başlığında belirtildiği üzere İnhisarlar Umum Müdürlüğü Binası— Atatürk Köprüsü ağzında, Atatürk Bulvarı girişinde bulunur. Giydirme cam cephesiyle bugün görmeye alışkın olunan bir yapısal karakter taşısa da, inşa edildiği dönemde cadde üzerindeki diğer binalardan ayrıştığı gibi kent genelinde de yeniyi temsil ediyordu.

Yapının mimarı, Enver Tokay ile birlikte tasarladıkları Ankara’daki Emek İşhanı (Gökdelen) (1959-1964) ve İstanbul Tarihi Yarımada sınırları içinde bulunan İstanbul Özel İdare ve İl Genel Meclisi Binası (1973), Vatan Lisesi (1973) gibi yapıların da mimarı olan İlhan Tayman’dır³⁸. Ayrıca, bugün yıkılmış ve yeniden yapılmakta olan Taksim’deki Atatürk Kültür Merkezi’nin (İstanbul Opera Binası ve Kültür Merkezi) (1969) yıkılırken korunmaya değer görülen tek kısmı olan cephesinin tasarımı da Hayati Tabanlıoğlu önderliğindeki İstanbul Opera İnşaatı Müstakil Proje ve Kontrol Fen Heyeti’nde görev alırken tasarım alanında saygın bir yeri olan Tayman’a aittir (Şekil 3.13).

³⁸ Yapının mimarlarından biri olarak Yılmaz Sanlı’nın ismi de anılmaktadır (Hasol, 2018), ancak 1958’de Arkitekt Dergisi’nde yayınlanan yarışma sonuç raporunda müellif olarak yalnızca İlhan Tayman ismi geçmektedir.

Giydirme Cam Cephe

Unkapanı Tekel Genel Müdürlük Binası, jüri başkanının Sedad Hakkı Eldem olduğu bir yarışma neticesinde birinci seçilerek 1959'da inşa edilir. Yapının cephesi, ülkedeki ilk giydirme cam cephe uygulamalarından biri olarak görülür (Hasol, 2018). Alışkın olunmayan yeni bir sistemin deneniyor oluşu, yarışma jürisini de bir miktar tedirgin etmiş olacak ki, 1958 tarihli Arkitekt Dergisi'nde yayınlanan yarışma sonuç raporunda şu ifadeler geçer:

Cephe tertibi memleketimiz yapı sanayii kudreti üstünde bir işçilik kalitesini şart koşturmaktadır. Kaldı ki bu keyfiyette nazarı itibare alınmazsa elde edilecek netice, termik izolasyon bakımından tatminkâr olmayacaktır. Bu sebepten dolayı cephe sisteminin yeniden etüd edilmesi gerekmektedir. Bununla beraber elde edilen netice mimarî bakımdan âzamî derecede tatminkâr bulunmuştur. (Anonim, 1958)

Buna ilaveten, yapının geniş açıklıkları mümkün kılan bir taşıyıcı sistem önermesiyle plan serbestliği sağlamış olması, fonksiyon değişikliği sırasında planın yeniden organizasyonuna fırsat verebilmesi bağlamında değerli görülmüş; ofis katlarında sakin bir modüler sistem kullanılırken zemin katın davetkar bir karakter taşıması uygun bulunmuştur (Anonim, 1958).

Oynak Çatı

Raporda üzerinde durulan bir diğer husus, dam (çatı) katında hiçbir “oynaklığa” heves edilmemiş olmasının yapıya yüksek bir mimari kalite bahşetmiş olduğudur (Anonim, 1958). Özellikle yapının inşaatından önceki on yılda dünya çapında popüler olan Uluslararası Üslup'un çatı katlarında önerdiği eğrisel formlar bir anlamda yarışma kapsamında üstü kapalı olarak eleştirilmektedir³⁹. Tekel Genel Müdürlük Binası'ndan yaklaşık 6 yıl kadar önce yapının biraz ilerisinde aynı bulvar üzerinde inşa edilmiş olan İstanbul Belediye Sarayı'nın Uluslararası Üslup'a uygun olarak inşa edilmiş olması ve çatı katında son derece baskın eğrisel formlu elemanlar bulunduruyor olması; aralarındaki kentsel bağ gözetildiğinde, raporda özellikle vurgulanan bu eleştirinin kaynağı olarak yorumlanabilir.

³⁹ Yarışmanın jüri başkanı olan Sedad Hakkı Eldem'in 2. “Ulusal” Mimarlık Akımı'nın önde gelen isimlerinden biri olması ve Uluslararası Üslup eleştirisi bu bağlamda anlamlı gözükmektedir.

modern.1: Unkapanı Tekel Binası

*Tekel'in
kültür ve sanat
kapsamında
hizmetleri
devam ediyor...*

Şekil 3.13 : Modern.1: Unkapanı Tekel Binası (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Mimarlık Etiği

Yarışma raporu, uygulama aşamasında bu mimari özelliklerin gerçekleştirilebilmesi ve korunabilmesi yönünde bir temenni ile bitirilir. Nitekim öncesinde belirtildiği üzere gerek giydirme cam cephe teknolojisinin uygulanabilmesi, gerekse mimari karakterin içinde bulunulan toplumsal ve siyasi koşullar bağlamında korunabilmesi, dönemi için oldukça zor gözükmetedir. Doğan Hasol (2018), Tayman ile birlikte yapının inşaatı sırasında şantiyede yaşadıkları bir olayı şöyle aktarır: Müteahhit giriş saçağında tasarıma aykırı bir uygulama yapar, Tayman bunun üzerine öfkelenerek müteahhite “bu yaptığınız meslek şeref ve haysiyetine uymaz” diye sitem eder. Müteahhit ise “boşuna yoruluyorsunuz, söyledikleriniz beni bağlamaz zira ben meslekten değilim” diyerek karşılık verir. Yapının 1970’lere tarihlenen eski fotoğrafları, tüm zorluklara rağmen giydirme cephenin büyük oranda aslına uygun olarak inşa edilebildiğini, mimari karakterin genel anlamda korunduğunu ve ilk tasarıma büyük oranda sadık kalındığını gösterir.

1950’ler ve 1960’larda yaşanan bir takım olayların ve anlaşmazlıkların benzerlerine mimarlık alanında bugün de rastlamak olasıdır. Tüm umutsuzluk, karamsarlık ve güvenilmezlik ortamlarına rağmen vazgeçmeden tasarımın peşinde giden mimarın ve çeşitli çabalarla ortaya koyduğu mimarlık nesnesinin taşıdığı değer; sıklıkla göz ardı edilebilmekte, yapılar bir çırpıda ortadan kaldırılabilmekte, değiştirilebilmekte ya da el değiştirmektedir. Çoğunlukla yapı ile birlikte sağladığı sosyo-kültürel fayda da yok olur. Tekel Binası da bünyesindeki sanat galerisi ile uzun yıllar geniş çaplı resim sergilerine ev sahipliği yapmış, pek çok ünlü sanatçıyı halkla buluşturmuştur.

Tarihi Mimari

Pek çok ilki barındıran Unkapanı Tekel Genel Müdürlük Binası da Tekel özelleştirmesinden sonra Özelleştirme İdaresi Başkanlığı tarafından Maliye Bakanlığı’na devredilmiş, ardından 2009 yılında “kamu yararına dönük” olarak Medipol Üniversitesi’ne 49 yıllığına kiralanarak üniversitenin dış hastanesi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Url-38). Medipol Üniversitesi Dış Hastanesi’nin resmi internet sitesinde ulaşımı kolay olan hastanenin, konumu ile stratejik öneme sahip bir noktada bulunduğu; “tarihi mimari yapısını” ileri tıp teknolojisi ve güçlü sağlık kadrosuyla birleştirdiği vurgulanmaktadır (Url-39). Yapı bugün özgün giydirme

cephesini kısmen yitirmiş, yarışmada birinci olmasını sağlayan düz çatı örtüsü yerini yapıyı boylu boyunca örten tonoz biçimli bir kaçak kata bırakmıştır.

Tasarlandığı dönemde bağlı bulunduğu Tekel kurumu ile yapının modern görünümü arasında temsil ilişkileri bağlamında organik bir bağ bulunduğu söylenebilir; söz konusu kurumun ortadan kalkmış olmasıyla bugün bu bağın kırılmış olması, yapıyı “herhangi bir yapı” olarak görmeye sebep olabilmekte ve onu bağlamından tamamen kopuk söylemlerin tarihsel nesnesi haline getirebilmektedir.

3.12 Modern.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

Atatürk Bulvarı’nı Süleymaniye Mahallesi’ne bağlayan sınır boyunca Hıfzısıhha Enstitüsü ve Unkapanı arasında uzanan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın mimari projesi 1960 yılında açılan bir yarışma sonucu elde edilir. Çoğunluğu Eminönü Hanlar Bölgesi’nde ticaret yapan manifaturacı esnafı 1950’lerde güçlenen imar girişimlerinden ilhamla bir kooperatif kurar ve yeni bir çarşı inşaatı için yer arayışına girerler. Bulvar’ın hemen kıyısındaki alan, imar faaliyetlerinin getirdiği yıkımdan nasibini almış, yangınlarla çözülmüş boş bir alan olarak bu girişim için elverişli bir yer olarak göze çarpar. Önce 1958’de bir mevzi imar planı yarışması açılır, daha sonra ilk üçe giren takımlar arasında tekrar bir yarışma yapılır ve rakiplerine göre genç sayılabilecek Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler takımı birinciliği üstlenir (Erkol, 2017).

Modern Çekincesi

Yapı grubunun İstanbul’un en önemli akslarından biri üzerinde bulunuyor olması, İstanbul’un tarihselliğiyle ön plana çıkan iki mahallesi Süleymaniye ve Zeyrek’i birbirine bağlıyor oluşu, Mimar Sinan eseri Süleymaniye Cami’ne fon oluşturuyor olması ve bulunduğu parsel gereği Unkapanı Değirmeni, Şebsefa Hatun Cami gibi yapılar başta olmak üzere pek çok mescid, mezar, sarnıç, ahşap konut yapısıyla iç içe oluşu projenin tasarımı için belirleyici unsurlar olarak belirir. Söz konusu ikinci yarışmanın açılma sebebinin de bu niteliklerin göz önünde tutulmasını sağlamak amacıyla daha nitelikli bir tasarım elde etme isteği olduğu söylenebilir. Arkitekt Dergisi’nde yer alan yarışma ile ilgili yazıda projenin mimarları, Belediye İmar Müdürlüğü ile İller Bankası Planlama Müdürlüğü ve plançı-mimar Prof. Luigi Piccinato’nun tavsiyeleriyle ilk yarışmanın neticelerinden mülhem yeni prensiplerin

elde edildiğini ve bunları uygulamak için ikinci yarışmanın açıldığı belirtirler (Tekeli ve diğ., 1960). Tekeli'nin (2012) aktarımıyla Piccinato projeyi monoton bulmakta ve hareketlenmesini istemektedir. Ayrıca süreç içinde parsel yapısında gerçekleşen değişiklikler ve Şebsefa Hatun Cami çevresinde bulunan mezarlar da proje için revizyon gereğini doğurmaktadır. Bu doğrultuda gerekli revizyonlar yapılır. İlk tasarımında caddeye paralel konumlanan ve birbirine köprülerle bağlanan kütleler açılı olarak yerleştirilir, kütle biçimlenişi olgunlaştırılır, Süleymaniye silüeti defalarca etüt edilerek mimari kurgu ile maksimum adaptasyonu sağlanır; ancak bu sefer de 1960 darbesi sebebiyle bürokratik meseleler aksayacak, yapının “modern” mimarisine karşı çekimser tavır bir takım gecikmelere yol açacaktır. 1962’de nihayet Belediye Başkanı Refik Tulga, çevreye saygılı bir tasarım oluşturulacağına ikna edildikten sonra proje için temeller atılabilecektir (Tekeli, 2012). Yapının ilk kısmı 1967’de, ikincisi ise 1968’de başbakan Süleyman Demirel başta olmak üzere siyasilerin, esnafın ve halkın geniş katılımıyla açılır.

Dönemi için kentte tek seferde inşa edilmiş en büyük yapı olma sıfatını taşıyan İMÇ, bugün dahi pek çok değişime rağmen tasarımındaki inceliklerle bu büyüklüğün üstesinden gelebilmiş gibi gözükür. Yatayda ve düşeyde birbiri içine akan mekanlar, avlular ve pasajlar yapının bütünlüğünü parça parça kurarken, hemen arkasındaki mahallede bulunan eski ahşap konutlara gönderme yapan çıkmalar, ritmik balkon dizileri, cepheyi kaplayan prefabrike kafes elemanlar, hemen caddenin karşısında bulunan Zeyrek Cami’ne (Pantokrator Manastırı), Süleymaniye’ye, Haliç’e baktıran vistalar yapıyı insan ölçeğine yakınlaştırır ve gündelik yaşam ile olan bağııı kuvvetlendirir.

Yapının bünyesinde barındırdığı —yine yarışma sonucu elde edilmiş— sanat eserleri de mimari tasarımı zengin sanatsal içerikle beslemesi bakımından son derece önemlidir⁴⁰. Genelde yapının yaya aksları üzerinde ve toplanma mekanları çevresinde konumlandırılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve Nedim Günsür’ün mozaik panoları, Füreya Koral ve Sadi Diren’in seramik panoları, Yavuz Görey’in havuz heykeli, Teoman Germaner’in rölyefi ve Kuzgun Acar’ın soyut kompozisyon heykeli,

⁴⁰ 1950’lerde kamusal yapılara sanat eseri yerleştirme trendinin ortaya çıkması ve yapı maliyetinin %2’sine denk düşecek biçimde binaların bu eserler ile donatılmasını teşvik eden yönetmeliğin uygulanması, sanat eserlerinin kentteki karşılaşma aralıklarını arttıran etmenlerden olmuştur (Yavuz, 2008).

yapının sanatsal içeriğini güçlendiren eserlerdendir. Özellikle yapının bulvara bakan ana cephelerinden birinde bulunan Kuzgun Acar tasarımı Kuşlar heykeli yapının en önemli sembollerinden biri haline gelmiştir⁴¹.

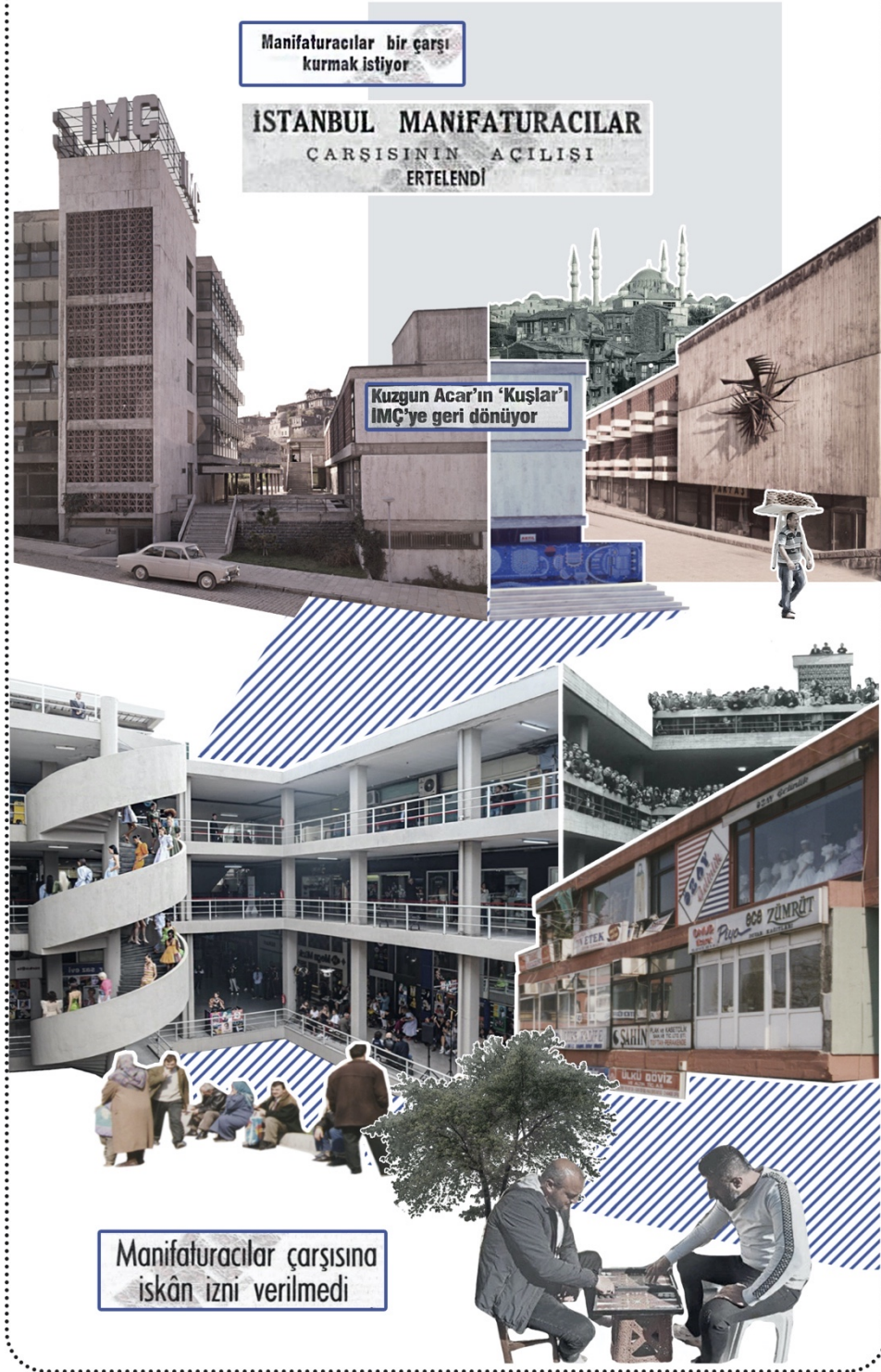
Alışılmış Modern

Yapının mimarlarından Doğan Tekeli (2012), “Mimarlık: Zor Sanat” adlı kitabında “Yaşadığımız kentin caddelerinde, sokaklarında yürürken, önlerinden geçip gittiğimiz yapıların, pek çoğunun farkına varmayız. Arada bir gözümüze çarpanların da ne zaman, ne zorluklarla, kimler tarafından inşa edildiklerini düşünmeyiz” der. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı tam da bu tarifi karşılar niteliktedir. Atatürk Bulvarı’ndan geçen binlerce araç İMÇ’nin sağladığı cephe boyunca seyrederek, yapının aralıklarından mütemadiyen Süleymaniye Cami’nin silüetini görürler. Büyüklü küçüklü avlulara açılan yarı açık koridorlar, şiirsel merdivenler, bulvar ve mahalle arasında yapının varlığıyla tanımlanan akslar üzerinde gidip gelmekte olan yayaları mekanlar arasında akıtır. Yapının gölgelik saçakları altında seyyar satıcılar arabalarını dinlendirmekte, esnaf birbiriyle tavla oynayıp sohbet etmektedir. Yapı gündelik yaşam ile öylesine hemhal olmuştur ki, kimi zaman varlığı farkedilmez, çevrede asla yadırganmaz; bir anlamda Piccinato’nun tasarıma ilişkin önyargılarını ya da Belediye Başkanı Refik Tulga’nın yapının çevreye duyarlı olmasına ilişkin tedirginliklerini boşa çıkarır. Yapı çevre kurgusunu yeniden tanımlar, çevreyi kendinde yeniden yaratır.

Zaman içinde cephe elemanlarının kimi kısımları tahrip olmuş, değiştirilmiş, üzerleri tabelalar ile kapanmış; sanat eserlerinin kimi kısımları yığılan malzemelerle erişilemez / görülemez olmuştur. Bu durumlar yapının mimari bütünlüğü açısından olumsuz gibi gözükse de yapının yaşayan bir organizma olarak gündelik yaşam ile adaptasyonunu yapısal ölçekte gözler önüne seren en önemli kanıtlardan görülebilirler. Yapı, içinde gerçekleşen eylemlerden soyutlanmaz, ayrılmaz, barındırdığı yaşamı dışavurur; kendi karakterini içerisindeki yaşantı ile birlikte, zamanla tayin eder (Şekil 3.14).

⁴¹ Arka koltuğunda oturduğum araba ile sıklıkla geçtiğimiz bulvarda, gözlerim her seferinde pek çok imge ile bağdaştırdığım bu heykeli yakalamaya çalışır, kaçırmamak için yapının içeri girip çıkan cephesini tarardı.

modern.2: İMÇ



Şekil 3.14 : Modern.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Koruma Amaçlı Yıkım

Yapının gündelik yaşam ile böylesine bütünleşmiş, bir anlamda çevrede alışılmış bir varlık haline gelmiş olması mimarlık ve toplum/gündelik yaşam ilişkisi bağlamında çeşitli ufuklar açarken, zaman zaman yapının ilk fırsatta ortadan dahi kaldırılabilir kadar sıradan bir oluşum olarak belirmesi gibi bir yanılsamaya da sebep olabilmektedir. Nitekim, 2005 tarihli Tarihi Yarımada Koruma Amaçlı Nazım İmar Planı'nda İMÇ arazisi, ticari ve orta yoğunluklu konut bölgesi olarak işlenir (Url-40). Alanda tarihi yapıya uygun arasta biçimli çarşılar ve Osmanlı mimarisine uygun (!) prestij villaları inşa edileceği söylentileri ortaya çıkar. Nitelikli mimarisi, barındırdığı sosyo-kültürel içerik ve gündelik yaşamın yanısıra Unkapanı Plakçılar Çarşısı'na ev sahipliği yaparak bir dönem müzik sektörünün kalbi olarak nitelendirilen, manifaturacı esnafının ve onlara eklenen pek çok ticaret kolunun aktif olarak ticaret yaptığı İMÇ'nin; boş, işe yaramaz bir merkez olarak lanse edildiğini fakat bunun aksine %90'ının dolu olduğunu söyleyen esnafın girişimiyle 2006'da plan kararına karşı dava açılır ve mahkeme kararı yürütmeyi durdurur. Bugün yapı grubu yerinde gündelik yaşama sahne olmaya, kentin ana akslarından biri üzerinde çevresinde gelişen yaşama adaptasyonunu sağlamaya devam etmektedir.

3.13 Tat.1: Unkapanı Pilavcısı

İMÇ yapı grubunun Vefa'ya doğru kıvrıldığı köşebaşında, Füreyâ Koral'ın tasarımı olan 1965 tarihli soyut kompozisyon seramik panonun üzerinde panoyla aynı genişlikte ve aynı tonda siyah arka fona sahip büyükçe bir tabela göze çarpar: Unkapanı Pilavcısı. Tabelanın ve seramik panonun bulunduğu duvarın hemen arkası bugün işini kurumsala çevirmiş olan Unkapanı Pilavcısı'nın dükkanıdır. İMÇ bünyesindeki dışa bakan bu küçük dükkan, sürekli sıkışık ve kalabalıktır. Duvarlarında birçok ünlünün Unkapanı Pilavcısı'nda çekilmiş fotoğrafları bulunur (Şekil 3.15).

İstanbul'un pek çok yerinde hatta şehir dışında, "meşhur" bir Unkapanı Pilavcısı'na rastlamak mümkündür. Bu ünvanı yaratan ise uzun yıllardır Unkapanı'nda İMÇ bloklarının etrafında satış yapan seyyar pilavcılardır. Sıklıkla orijinalinin hangisi olduğu tartışmalarına sahne olsa da bu bölgedeki pilavcılar, yerel bir sokak yemeği kültürünün oluşmasını sağlamış, kendine has bir pilav yeme ritüeli üretmeyi başarmıştır.

Şekil 3.15 : Tat.1: Unkapanı Pilavcısı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Bu seyyar satıcılardan biri, bugün adını taşıyan tabela ile imlediği dükkanda satışını yapmakta, havanın kararmasıyla da dükkana bitişik meydana çıkardığı “nostaljik” pilav arabasıyla müdavimlerini ağırlamaktadır. Seramik pano ve ışıklı pilavcı tabelasının fon sağladığı bu açık alanda plastik tabureler ve sehpa, gündüz pilav dağıtımını yapan kurye motosikletlerinin yerini alır. Benzer bir sistemi İMÇ yapı grubunun Haliç ucunda Teoman Germaner’in rölyefi ile bezeli duvarın önünde de bulmak mümkündür. Burada da küçük bir dükkana yerleşmiş olan bir başka meşhur Unkapanı Pilavcısı, aynı pratiği başka bir meydancıkta sürdürür. Paydos veren İMÇ esnafı, civardaki yurtlardan öğrenciler, Reşat Nuri Güntekin Sahnesi’nden dağılan izleyiciler, taksi şoförleri, camı buğulu pilav arabalarının ardında uzun bir kuyruk oluşturur. Plastik tabaktaki sıcak pilavı ve plastik kaşığı alanlar yer bulabilirlerse plastik taburelerde bulamazlarsa ayakta sohbet ederek pilavlarını yerler.

Kentin diğer yerlerindeki meşhur Unkapanı Pilavcıları gibi Unkapanı’ndaki bu pilavcılar da artık seyyar pilav arabasını geçmiştekinin aksine bir pazarlama nesnesi olarak kullanmakta fakat yerin sağladığı atmosfer —orijinali bu mudur bilinmez ama— pilavcılığı özel kılmaktadır. İMÇ, seramik pano, pano ile yarışan tabelalar, bulvarın kalabalığı ve çevredeki diğer yapılar vasıtasıyla bu atmosfere katılan kendine has profiller mekanı özelleştirmekte, yerin sosyo-kültürel içeriğini kuvvetlendirmektedir.

3.14 Tat.2: Vefa Bozacısı

Bugün hala Tarihi Yarımada’nın konut ağırlıklı semtlerinde kış vakti geldiğinde gece geç saatte boğuk bir sesin “bozaaa!” diye bağırdığını duymak mümkündür. Genelde yaşı ilerlemiş olanların gençliklerine özlemle bahsettikleri bu geleneğin, kurumsallaşmanın arttığı günümüzde dahi yer yer yaşıyor olması ilginç görünebilir. Fakat bozanın sokaklarda satışının yaygın olduğu dönemlerde İstanbul’da bugünkü gibi boza dükkanları da bulunuyordu. Evliya Çelebi’nin aktarımına göre 17. yüzyıl ortalarında dahi İstanbul’da 300’den fazla boza dükkanı ve bu dükkanlarda çalışan 1005 kadar bozacı bulunmaktaydı (Yoker, 2014) (Şekil 3.16).

Kentteki bozacılardan en tanınanı ise Vefa semtinde, İMÇ yapı grubuna paralel uzanan Vefa Caddesi üzerinde bulunan ünü semti aşmış Vefa Bozacısı’dır. Döneminde saraylı üst sınıfın oturduğu Vefa semtinde 1876 yılında kurulan bu işletme, boza ürününün ilk resmi ticarethanesi olarak görülür (Url-41).

tat.2: Vefa Bozacısı



Şekil 3.16 : Tat.2: Vefa Bozacısı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın tasarım kriterlerine uygun nitelikler barındıran tarihi bir kargir yapıda bulunan yüksek tavanlı dükkana 144 yıldır içeri girip çıkanların başışıyla aşınmış mermer bir eşikten girilir. Dükkanın ortasındaki ayna kaplı iki sütun, duvarlardaki ahşap çerçeveler, ince bacaklı tabureler, deri döşemeli koltuklar, bir kavukluk üzerinde sergilenen Atatürk'ün boza içtiği bardak, mekana kendine has bir atmosfer katar; ancak çoğunlukla müşterilerin bu atmosferi deneyimleyecek dikkatleri olmaz, dükkanın kalabalığından sıyrılıp bozasını kapalı kendini dışarı atar, sokağın kuytu köşelerinde elinde boza bardaklarıyla küçük gruplar belirir. Özellikle kışları arabayla gelip, elinde tepsiyle boza dağıtan garsondan bozalarını alanlar, Vefa Caddesi'nde yoğun bir araç trafiğine sebep olurlar. Akşamları bozacının etrafında hızlı kurulup dağılan bir sosyal ortam oluşur. Bu gruplardan bir kişi, boza dükkanının hemen karşısındaki kuruyemişçiden taze kavrulmuş leblebi almak için görevlendirilir. Bozanın leblebi ile tüketilme adeti, Vefa Bozacısı'nın hemen karşısındaki bu kuruyemişçinin varlığına zemin hazırlamış, iki işletme arasında karşılıklı kazanç ilişkisi doğmuştur. Yakın zamanda leblebicinin hemen yanında açılan Vefa Gazozcusu, Vefa Helvacısı, Vefa Salepçisi gibi dükkanlar da bozacının müşterileri sayesinde kısa zamanda ünlenmiş, sundukları alternatif tatlarla yerel ölçekte kurulan bu ticaret ağına hızlı bir biçimde adapte olmuşlardır.

Bu “geleneksel” içeceğin muhtevasında asırlardır değişiklik olmamış olmasına ve hala sokaklarda bağrılarak satışının da yapılabiliyor olmasına rağmen, Vefa Bozacısı'nın kendi ekseninde boza deneyimini farklılaştırdığı, mekansallaştırdığı ve sosyal bir boyuta taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu küçük dükkan, karşısındaki leblebici, caddeye dizilen arabalar, soğuk havada sokakta arkadaşlarla hızlı hızlı içilen bozanın tadını değiştirmiştir.

3.15 Modern.3: İstanbul Belediye Sarayı

İstanbul Tarihi Yarımada'nın imgeleşmiş silüeti içerisinde kendine yer etmeyi başaramamış tek modern dönem yapısının İstanbul Belediye Sarayı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Büyüklüğü ile Bizans kiliseleri ve Osmanlı camilerine yaklaşan bu yapı, Cumhuriyet Dönemi'nde kentte gerçekleşen en kapsamlı yapım faaliyetlerinden birinin ürünüdür. Atatürk Bulvarı üzerinde resmi yapıları sıralama ve kente modern bir görünüm kazandırma gayretinin ilk aşaması Saraçhane'deki Belediye Sarayı'nın inşasıdır (Şekil 3.17).

Büyük Bina

Arkitekt dergisine yazdığı bir yazıda Sedat Hakkı Eldem (1945), Belediye Sarayı inşasının gündeme geldiği sıralarda Zeki Sayâr, Şevki Balmumcu ve Vasfî Egeli'den oluşan bir mimar heyetinin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lütîfî Kırdar'ı ziyaret ederek yapının, herhangi bir yabancı veya Türk mimara sipariş ile yaptırılmamasını ve bu millî eserin açılacak bir müsabaka ile elde edilmesini teklif ve temenni ettiklerini yazar. Lütîfî Kırdar da sırası gelince Türk mimarları arasında yapı için bir yarışma açtıracağını ve “kente ait olan bu temsilî binanın ancak bütün Türk mimarlarının fikrine müracaat yolu ile yapılmasının doğru olacağına inandığını” ifade eder (Eldem, 1945). Mimarlık camiası ve yerel yönetim arasındaki bu sıkı ilişki ve fikir birliği, meslek etiği ve kentsel çevre estetiği için son derece önemli olmakla birlikte muhtemelen, inşa edilecek yapının günümüze kadar yaşamış ve kentin en önemli imgelerinden biri haline gelmiş olması üzerinde de etkilidir.

1953 yılında açılan yarışmanın kazananı mimar Nevzat Erol olur. Biri kısa diğeri yüksek iki bloktan oluşan, rasyonelist-pürist cephe düzeni ve çatı katındaki eğrisel örtü ile dikkat çeken yapı, o yıllarda inşası sürmekte olan İstanbul Hilton Oteli ile birlikte Uluslararası Üslup'un Türkiye'deki en önemli örneklerinden biri olacaktır. Yapının kısa süre içerisinde ihalesi yapıp inşaatına başlanır. Dönemin gazetelerinde inşaatın aşamalarının tek tek duyurulduğu küpürlere sıklıkla rastlanmaktadır. Yapının ihalesinin yapılması, temel atılması, beton dökümüne başlanması, çatının kapatılması gibi süreçler haberlerde ardışık olarak izlenebilir. Kullanılan çubuk demirin Türkiye'nin etrafını bir kez dolanabileceği, kullanılan mermer ve mozaiklerle 16 dönümlük bir alanın döşenebileceği, tüm malzeme ile 150 apartman inşa edilebileceği gibi söylentiler yayılır. Kentin orta yerinde⁴² gerçekleşen, dönemi için son derece büyük çaplı bu inşa faaliyetinin halk tarafından da ilgiyle izlendiği ve takip edildiğini söylemek bu haberler vasıtasıyla mümkün olabilmektedir. Ancak bu ilginin kaynağı sadece yapının büyüklüğü, betonarme olması, yenilikçi malzemelerin kullanılması ve kentin merkezinde bulunması gibi nitelikler değildir.

⁴² Belediye Sarayı'nın karşısındaki Şehzade Külliyesi'nin köşesinde bulunan yeşil sütunun İstanbul'un ortası olduğu kabul edilirdi.

modern.3: İstanbul Belediye Sarayı.....



Şekil 3.17 : Modern.3: İstanbul Belediye Sarayı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Kazı

Belediye Sarayı'nın inşaat sırasında ortaya çıkan antik mozaikler de büyük bir merak uyandırır. İstanbul halkı, yol ve altyapı çalışmalarının hızlanması vasıtasıyla bir süredir çeşitli inşa faaliyetlerine tanık olmaktaydı, fakat bu çalışmalar çoğunlukla yer üzerindeki yapıları yıkmaya ve yüzeysel kazı çalışmaları yapma şeklinde gerçekleşiyordu. Oysa Belediye Sarayı gibi büyük binaların temel inşaatı toprağın derinine kadar inmeyi gerektirdiğinden halk için yeni bir seyirlik aktiviteyi meydana getirmekteydi. Kazı çalışmalarının yapıldığı sırada mozaiklerin bulunması üzerine Milliyet Gazetesi'nde yayınlanan Ümit Deniz'in (1954) haberinde halkın kazı alanına ilgisi şöyle ifade edilir: "Tramvay veya otobüsle geçerken bakacak olursanız orada kadın-erkek, çoluk çocuk yüzlerce halkın günün her saatinde temel kazılan çukurun başına toplanıp dikkatle aşağıyı seyrettiğini görürsünüz. Bizim halkımız meraklıdır, orası malum. Fakat bu seferki merakları boşuna değil!"

Halkın merakla takip ettiği mozaiklerin bir kısmı müzeye kaldırılır ve bittiğinde cephesi mavi tonlarda mozaik (betebe) kaplanacak olan Belediye Sarayı'nın inşaatı devam eder. Fakat bölgede kazı yapmaya duyulan ilginin ne imar faaliyetlerini yürütmekte olanlarca ne de halk tarafından azaldığını söylemek mümkün olmayacaktır. Kısa süre sonra Haşim İşcan Geçidi'nin inşası için Belediye Sarayı'nın yanı başında yeniden kazı başlar. Bu sefer kazılar esnasında bir takım Roma mezarları ve İstanbul'un Aya Sofya'dan sonra en büyük bazilikalarından biri olarak görülen Aya Polyeuktos Kilisesi'ne ait kalıntılar bulunur, yetkililer bu civarda başka kıymetli eserlerin bulunabileceğini de ifade ederler (Saraçhane'de Romalılara ait mezar, 1964). Bölgede mütemadiyen yapılan kazılardan ve bulunan eserlerden ilhamla ilgililerden gerekli müsaadeleri alan defineciler de yeni inşa edilmiş Belediye Sarayı'nın hemen karşısındaki alanda "küp dolusu altın" bulmak ümidiyle kazılara başlarlar (Şahin, 1961).

Bugün asfalt yollarla çevrili Belediye Sarayı'nın yakın çevresi kazı yapmak için pek uygun gözükmese de bulvarın ayırdığı karşı taraftaki park, hala bir kazı alanını andırmaktadır. Saraçhane Arkeoloji Parkı olarak da adlandırılan parkta etrafı tellerle çevrili olan Aya Polyeuktos Kilisesi'nin metruk kalıntıları kontrolsüzce alanı kaplamış olan yeşilliklerin arasından görülebilir. Parkın geneline dağılmış olan sütun başlıkları, kaideler ve kadim taş parçaları birer oturma elemanı ya da sehpa olarak parkta yatıp kalkmakta olanların, soluklanmak için uğrayanların hizmetindedirler. Yeni, eskinin

keşfine vesile olur; eski, bugünün yaşantısına karışır, yenilenir. Her fırsatta birbirini dönüştürür, yeniden üretirler.

3.16 Çarşılı Geçit.2: Aksaray Yeraltı Çarşısı

1950'ler ve 1960'larda bulvarların açılması, caddelerin ve sokakların genişlemesiyle baskın bir yol ağının belirdiği kentte, araç trafiği de günden güne artıyor; iki boyutlu bir düzlem üzerinde tasarlanan yolların bağlantı noktalarında trafik düğümleri oluşuyordu. Bu düğümleri çözmenin yolu ise ilk bakışta yolu katmanlaştırmak, alt ve üst geçitlerle trafiği rahatlatmak olarak görünüyordu. İstanbul gibi bir kentte bu girişimlerin kimi zaman bir takım bedeller ödemeyi de gerekli kılmakla birlikte, kent yaşamına katılan yeni mekanlar ve ilişki ağlarının da oluşmasına vesile oluyordu.

Atatürk Bulvarı, Vatan Caddesi ve Millet Caddesi'nin kesişiminde, kentin kuzey-güney ve doğu-batı akslarını birbirine bağlayan Aksaray bölgesi de yalnızca Tarihi Yarımada için değil, İstanbul'un geneli için trafik açısından bir kilit görevi görmekteydi. Araç ve yaya trafiğin sıklıkla birbirine girdiği kavşak noktası için bir geçit projesi planlanmaya başlandı (Şekil 3.18).

Proje

Hürriyet Gazetesi'nin 19 Ekim 1962 tarihli haberinde Pertevniyal Valide Sultan Cami önünde bulunan dairesel çiçeklikli kavşak alanının 4,5 metre altında yayalara mahsus bir alt geçit inşa edileceği, geçitin dört farklı yöne açılan dört ayrı çıkışının olacağı ve kesintisiz yaya trafiğinin akacağı belirtilir. Ayrıca bu geçitte 34 tane aynı tip dükkan bulunacak ve kiraları inşaata fon sağlayacaktır (Feyizoğlu, 1962). Ancak takip eden yayınlardan ve geçidin güncel halinden projenin bu yönde gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. Proje yalnızca bir yaya alt geçidi olmaktan çıkmış, muhtemeldir ki artan trafiği de çözmek için araçların da alt ve üst kotlara taşındığı bir kurgu sağlanmıştır.

Avan projenin mimarı Niyazi Duranay'ın (1972) Arkitekt Dergisi için kaleme aldığı yazıda Pertevniyal Valide Sultan Cami önündeki kavşak için önce trafik sorunlarını çözmek üzere düşünülen projenin sonradan iki katlı bir çarşı ve yeraltı otoparkı eklenerek genişletildiği belirtilir. Bir anlamda yayalar için düşünülen proje ve araçlar için düşünülen alt-üst yolları barındıran projeler harmanlanmış, kentin ana arterlerinden biri üzerinde kapsamlı bir değişikliğin önü açılmıştır. İnşaat çalışmaları

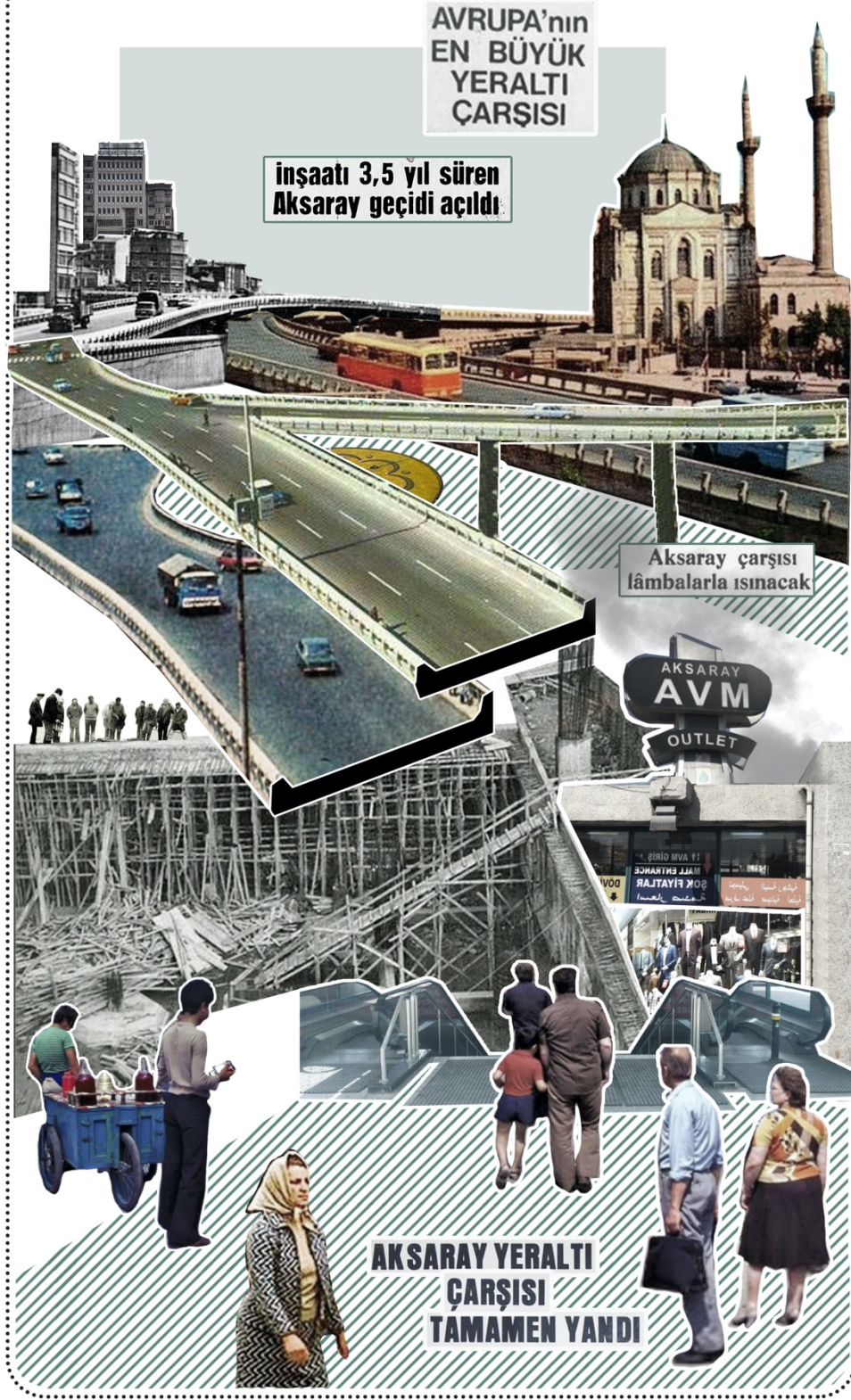
sırasında bulvarlar açılırken kıyıda kaldığından yıkımdan kurtulabilmiş olan pek çok eser bu sefer kurtulamayacak; araçları yeraltına ve zemin kotlarının üstüne taşıma gereğinin doğurduğu eğimi sağlamak üzere inşa edilen kıvrımlı yollar ve rampalar, tarihi yapıların yerini alacaktır. Atatürk Bulvarı açılırken Pertevniyal Lisesi'nin bahçesi ile birlikte avlusunun bir kısmı da istimlak edilen Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi bugün de yerinde görülebileceği gibi yolun birkaç metre altında kalacaktır.

1969 yılında başlayan inşaat 1972 yılında tamamlanır. Üzerinden “üç büyük kamyon” geçirilerek sağlamlığı sınanan geçitte “bir eğilme ya da çatlama görülmemesi üzerine” kapsamlı bir törenle Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay, Aksaray Geçidi'nin açılışını yapar. Bundan 1 yıl kadar sonra da Cumhuriyet'in 50. yılına denk düşen 1973'de Aksaray Yeraltı Çarşısı açılır. 27 Nisan 1973 tarihli Milliyet Gazetesi'nde Oral'ın haberinde bu çarşının Avrupa'nın en büyük yeraltı çarşısı olacağı manşetle belirtilir. Çarşıda 143 dükkan ve 200 kişinin yemek yiyebileceği 300 metrekaarelik havuzlu bir lokanta bulunacaktır. Ayrıca avan projede yer almamasına rağmen çarşıya bir de birahaneler bölümü eklenmiştir. Yüklenici firma sahibi mimar Taylan Karatuna, çarşının koridorlarına ve dükkanlara 3200'den fazla lamba takılacağını ve bu lambaların ısıtma için yeterli olacağını ifade eder. Karatuna, kiralık dükkanlar için ilginin yüksek olduğunu, fakat en çok kira başvurusunun tuvalet bölümü için yapıldığını ekler (Oral, 1973).

Yangın

1975'te çarşıdaki dükkanlardan birinde çıkan yangınla birlikte Aksaray Yeraltı Çarşısı tamamen yanar. Açılışından iki yıl sonra yaşanan bu hadisede can kayıpları olmuş, yanan çarşı ile birlikte asfaltı kabarıp yarılan yol da statığı bozulduğundan kullanılamaz hale gelmişti (Yiğit, 1975). Daha öncesinde gerekli yangın terbibatının bulunmadığını belediyeye ileten esnaf dönüş alamamış ve korkulan olmuştu. İnşaatından çok daha yüksek bir tutar gerektiren tamirâtı belediye sağlayamayınca, İmar ve İskan Bakanlığı devreye girdi ve çarşı 7 ay içinde onarıldı. Önceleri trafik sorunu, yıkımlar ve yangınlarla mücadele eden geçit ve çarşının talihsizliği bugünde sürmekte, altyapının sorunlu olduğu bölgede yoğun yağmur yağışlarında sıklıkla su baskınları yaşanmaktadır.

çarşılı geçit.2: Aksaray Yeraltı Çarşısı.....



Şekil 3.18 : Çarşılı Geçit.2: Aksaray Yeraltı Çarşısı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Alışveriş Merkezi

Aksaray Yeraltı Çarşısı bugün hala halk tarafından yoğun biçimde kullanılmakta, bir geçiş mekanı olmaktan çok alışveriş için gelenlerin de yoğun olduğu gözlenebilmektedir. Laleli-Beyazıt-Eminönü hattında yoğunlaşan ticaret bölgesi ve hareketli gündelik yaşamın kentin batı tarafına uzanan Vatan ve Millet Caddeleri'ne taşınması noktasında Aksaray'da inşa edilen geçit ve ona eklenilen Aksaray Yeraltı Çarşısı önemli bir bağlantı noktası olarak görülebilir. Laleli'de toptan satışı yapılan pek çok tekstil ürününü Aksaray Yeraltı Çarşısı'nda perakende olarak düşük fiyatlara bulabilmek mümkündür. Kentin kilit noktasında gerçekleşen bu kapsamlı müdahalenin, dönemi için tüm kenti etkileyen, bugün ise çoğalan alışveriş yerleriyle birlikte daha çok yerele hizmet eden bir odak yarattığı; sağladığı geçiş imkanıyla bu odağı gündelik yaşamla harmanlamayı başardığı söylenebilir.

3.17 Avm.1: UFİ Mağazası

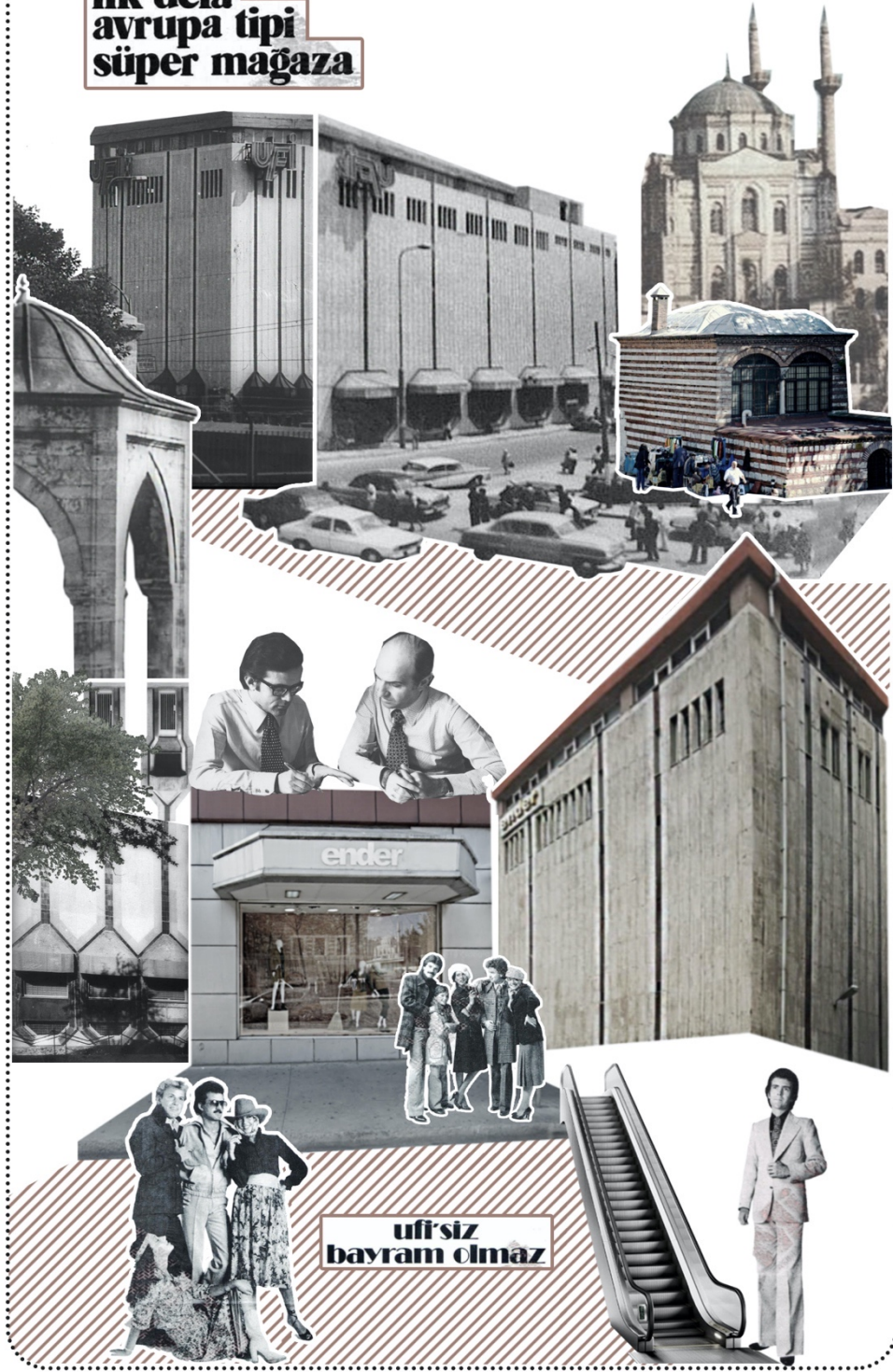
Aksaray Meydanı'na bakan UFİ Mağazası, 1970'lerin Aksaray Yeraltı Çarşısı ve pek çok bağımsız mağaza ile aynı çevrede yer alan bir başka popüler alışveriş merkeziydi. Millet Caddesi'nin uç noktasındaki 8 katlı mağaza, gazetelere verdiği reklamlarında kendini “Türkiye'deki ilk Avrupa tipi süper mağaza” olarak ilan ediyor; kendini, yurtdışındaki *department store* konseptini Türkiye'ye getiren, “batının ileri mağazacılık anlayışına uygun bir perakende mağazalar zinciri” olarak tanımlıyordu (UFİ Genel Satış Mağazaları, 1975) (Şekil 3.19).

Ucuz Fakat İyi

“Ucuz fakat iyi” sözcüklerinin baş harflerinden ismini alan mağazada, giyimden ev eşyasına, orta gelirli Türk vatandaşına hitap eden çeşitli ürünleri bir arada bulmak mümkündü. Mağazadaki ürün çeşitliliğinin yanı sıra mekanın fiziksel koşulları ve sağladığı imkanlar da reklam küpürlerinde sıklıkla göze çarpmaktadır. “Güçlü ve otomatik jeneratör” sayesinde mekanda kesintisiz elektrik vardır, “güçlü havalandırma tesisatı” sayesinde mağaza yazın soğuk, kışın sıcak hava ile klimatize edilmektedir. En çok üzerinde durulan özelliklerden birisi de katlara “yürüyen merdiven” ile çıkılabilmesidir (UFİ'de Kiralık Yerler, 1980). Türkiye'deki ilk yürüyen merdivenlerden biri bu mağazada bulunur ve bu yeniliği görmek için mağazaya gelenlerin hatırı sayılır bir müşteri popülasyonu yarattığı söylenir.

modern.4: UFİ

türkiye'de
ilk defa
avrupa tipi
süper mağaza



ufi'siz
bayram olmaz

Şekil 3.19 : Avm.2: UFİ Mağazası (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Modern

Sunduğu alışveriş pratiği ve konfor koşulları kadar mağazanın modern mimari yapısı da bulunduğu tarihi çevre için yenilikçi bir biçimleniş sergilemektedir. Yapının mimari projesi Doğan Tekeli, Sami Sisa, İrfan Ertem tarafından üretilmiş ve inşaatı 1975 yılında tamamlanmıştır. Mimarların Arkitekt Dergisi'ne yazdığı Bir Büyük Mağaza başlıklı 1976 tarihli yazıda “üç yanı açık, oldukça düzgün biçimli arsanın asıl öneminin 15. yüzyıl yapısı olan Murad Paşa Cami ve 19. yüzyıl yapısı Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi ile birlikte algılanıyor oluşu; ayrıca çocuk kütüphanesi olarak kullanılan Ebubekir Paşa Sıbyan Mektebi'nin 18. yüzyıl'dan kalma heyecan verici küçük yapısı ile karşı karşıya olması olduğu” ifade edilir. Yapının teknolojisi ve mimari yaklaşımında tamamen çağdaş kalınarak eski olanla kültürel ve estetik devamlılığın nasıl sağlanacağı, tarihsel çevre ile uyumun romantizm ve biçim taklitçiliğine düşmeden nasıl yakalanabileceği temel tasarım soruları olarak belirir. Müelliflerine göre yapı, eski eserlerde izlenen inancı ve dürüstlüğü aksettirmeli fakat çağdaş bir görünüm sergilemelidir. Çevre ile uyum, yapının doluluk ve tokluğu ile sağlanmaya çalışılır; yapı kabuğu sadece girişler ve vitrinlerle dışa açılan devamlı ve kapalı bir yüzey olarak tasarlanır. Traverten, mermer ve seramik yüzeyler yapının dokusunu oluşturur (Tekeli ve diğ., 1976).

Yapı mimari bütünlüğünü bugün de büyük oranda korumakta ve hala ilk tasarlanma amacına uygun biçimde mağaza olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Ender Giyim Mağazası olarak hizmet veren yapının zemin kat dış cephesi, vitrinlere gölge sağlayan özgün üçgensel formlu saçaklarla birlikte sonradan kompozit panel ile kaplanmış ve cephenin malzeme bütünlüğü bir miktar zedelenmiştir. Ayrıca çatı katına da bir takım eklemelerin yapıldığı görülür. Dönemi için tasarım ve işlev bütünlüğünün, tasarımın ortaya çıkardığı çekim gücünün önemli bir sembolü olan yapı, Aksaray Meydanı'nın ikonik yapılarından biri olur. UFİ, kurduğu güçlü imge ile kentlinin belleğinde yer eder, çevrenin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

3.18 Cadde.3: Vatan-Millet-Ordu

1950'de Demokrat Parti iktidara geldiğinde, her iktidar gibi kendinden öncekilerin yapmadığını yapmayı, savunmadığını savunmayı bir anlamda kendi ideolojisini ortaya koyabilmek açısından gerekli görüyordu. Bu bağlamda “ecdad yadigarı” İstanbul, CHP'nin köyden kente dönüştürdüğü modern Ankara'ya karşı oynanacak en önemli

kozlardan biriydi. Vatan, Millet ve Ordu Caddeleri'nin açılması da İstanbul'u çağdaş kent seviyesine taşıma amacıyla Menderes Dönemi'nin sıklıkla dile getirilen en büyük icraatlarından (Şekil 3.20).

Bu icraatlar, ilk bakışta İnönü Dönemi'nde 1930 ve 1940'lar İstanbul'unda Henri Prost'un önerisiyle gerçekleşenlerden pek farklı gözükmez, hatta Prost Planı'nın hayata geçirilme safhaları olarak yorumlanır. Artun'ın (2019) ifadesiyle İstanbul'u geçmişine bağlama girişimleriyle, Tarihi Yarımada'yı boydan boya kesen 50-60 metre genişliğindeki yolların açılması ve şehrin baştan aşağı yenilenmesi paradoksal biçimde birlikte yürümektedir. Nitekim bu yollar açılırken başta İstanbul Kara Surları'nın bir kısmı olmak üzere çok sayıda tarihi yapı ve sivil mimarlık örneği de ortadan kaldırılacaktır. Ancak Demokrat Parti icraatları söylem boyutuyla kendinden öncekilerden bir miktar farklılaşmaktaydı. "İstanbul'u yeniden fethetmek", bu "büyük milletin şanına layık" icraatlar gerçekleştirmek gibi söylemler Menderes Dönemi'nin broşür-kitabı İstanbul'un Kitabı'nda sıkça geçer. Bu icraatlar, kente modern bir görünüm kazandırmanın ötesinde geçmişle bir bağ kurma aracı olarak görmektedir. Bir üçleme olarak vatan-millet-ordu kavramlarının yeni açılan üç caddenin isminde kullanılması da dönemin söylemsel iddiasını dışavuran bir girişim olarak görülebilir.

Törensels Akslar

Aksaray Meydanı'nda birbirine bağlanan bu üç caddenin trafiği rahatlatma, kenti otomobil kullanımına adapte etme gibi gayretlerin ötesinde birbirini anlamsal olarak tamamlayan ortak bir törensel içeriğe sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ordu Caddesi, geçmişte sultanların ve alay geçitlerinin gerçekleştiği Divanyolu'nun Aksaray ve Beyazıt arasındaki kısmına denk düşer. Yeni yolların tanzimine göre kotlandırılan ve genişletilen bu cadde, asırlar öncesinin törensel içeriğini genetik kodlarında zaten barındırmaktadır. İstanbul'un Kitabı'nda belirtildiği gibi, Edirne-İstanbul yolunun kent içindeki devamı niteliğinde olan Millet Caddesi ise surlar arasından kıvrılıp kente giren yapısıyla Avrupa'dan İstanbul'a gelenlere Fatih'in askerlerinin kente girişini hatırlatacaktır. Benzer biçimde, 60 metrelik genişliğiyle "memleketin en geniş caddesi" olan Vatan Caddesi ise sahip olduğu "harikulade İstanbul manzarası" ve "her iki tarafında inşa edilecek büyük blok yapılar" ile anıtsal bir karakter kazanacaktır. 1959'da alınan kararla daha fazla İstanbullu'nun katılımını sağlamak amacıyla resmi geçit törenlerinin bu caddede yapılması, caddenin iki tarafında tribünlerin kurulması kararlaştırılır (Resmi Geçitler, 1959).

cadde.3: Vatan-Millet-Ordu



Şekil 3.20 : Cadde.3: Vatan-Millet-Ordu (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Tankları İzlemek

İstanbul halkının belleğinde özellikle Vatan Caddesi, resmi bayramların bugün de devam etmekte olan geçit törenlerine sahne olan mekandır. Günler öncesinden caddenin bayraklar ve flamalar ile süslenmesi bayramın yaklaştığının habercisidir. 23 Nisan, 19 Mayıs, 30 Ağustos, 29 Ekim tarihlerinde trafiğe kapatılarak törene hazırlanan caddenin iki yanında toplanan kalabalık; tanklar ve resmi araçların konvoylarını, atlı polisleri, bando takımlarını, öğrencilerin ve askerlerin nizami yürüyüşlerini, çeşitli tematik gösterileri izler. Bilhassa çocukların heyecanla beklediği beklediği milli bayramlarda, herkes elindeki bayraklarla caddenin etrafında bir araya gelir ve cadde büyük bir sahneye dönüşür.

3.19 Sur.2: Fetih Mizansen

Vatan Caddesi'nin milli bayramlarda geçit törenlerine ev sahipliği yapan bir sahneye dönüşmesi gibi; cadde yapılırken bir kısmı yıktırılan, belirli kısımları ise paradoksal bir biçimde caddenin anıtsallığını vurgulamak üzere restore edilen Kara Surları da geçmişinde temsil ve temaşa alanı olarak sıklıkla kullanılmaktaydı. Bunlardan en öne çıkanı, surun mevcudiyeti ile aralarında organik bir bağ bulunan İstanbul'un Fethi kutlamalarıdır (Şekil 3.21).

500. Yıl

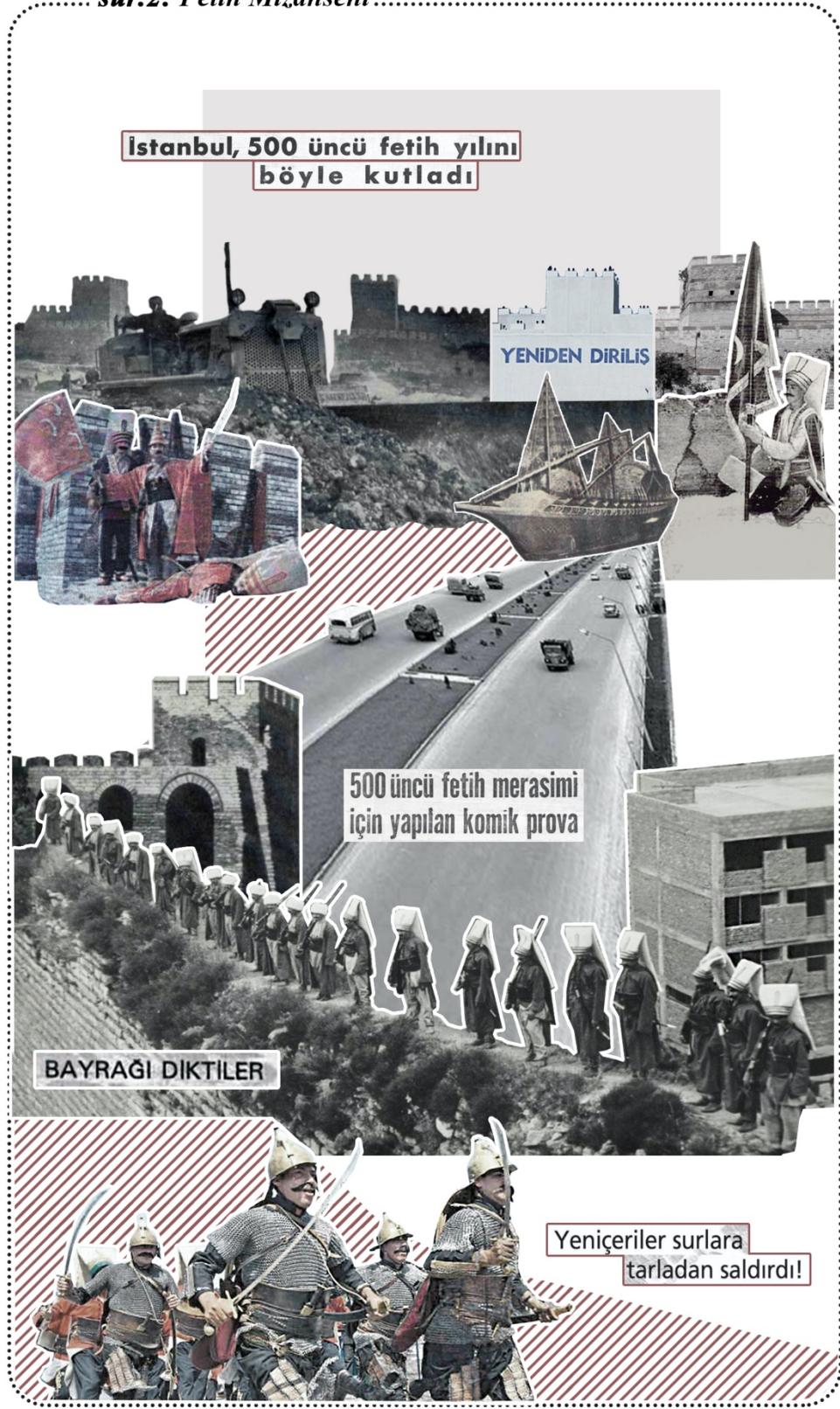
Bir milli bayram olarak olmasa da İstanbul'un Fethi, Osmanlı'da İkinci Meşrutiyet'in ilanından itibaren kutlanmaktadır. Ancak kutlamalar ilk defa 1914 yılında İttihat ve Terakki Dönemi'nde kapsamlı törenler ve organizasyonlara sahne olur. Kapsamlı bir kutlamanın İttihat ve Terakki'nin Türkçülük söylemini yayma ve aynı zamanda yaklaşan dünya savaşı için bir gövde gösterisi yapma girişimlerinin yansıması olduğu düşünülür. Araya giren savaşlar nedeniyle kesintiye uğrayan kutlamalar, Atatürk Dönemi'nde de devam etmez. 1939 yılında İnönü'nün arzusuyla yaklaşmakta olan fethin 500. yıldönümü için gerçekleştirilecek kutlamalara dair planlamalar yapılmaya başlanır (Tağmat, 2014).

1939'dan 1953'te kutlanacak olan 500. yıldönümüne kadar geçen süre zarfında İkinci Dünya Savaşı meydana gelir; Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle Türkiye'nin siyasi tarihinde önemli bir dönüm noktası yaşanır. Ancak fethin 500. yılına ilişkin kutlama hazırlıkları bu siyasi kırılma noktalarına rağmen kesintiye uğramaz (Özcan,

2013). Bir anlamda pek çok kültür ve sanat alanına yayılan “fethin 500. yılı” mitinin yaratıldığını söylemek, dönemin süreli yayınlarında çıkan haberlerin izi sürüldüğünde kolaylıkla görülebilir. Hazırlıklar için oluşturulan komisyonun planları arasında birçok yeni proje yer alır. Fatih ve İstanbul’u konu edinen konferanslar, uluslararası sergiler, olimpiyatlar planlanır. Başta Fatih Dönemi eserleri, Fatih’in türbesi gibi eserler olmak üzere pek çok restorasyon çalışmasına girişilir. Fatih Sultan Mehmet’in heykelinin yapılması kararlaştırılır, heykelin nereye konacağı üzerine tartışmalar yürütülür. Milli Eğitim Bakanlığı’yla ortak çalışmalar yapılır, okullarda fetih ile ilgili resim ve tiyatro programları yürütülür, provalar yapılır. Tekel idaresi fethin 500. yılı için paketinin üzerinde Fatih’in portresi bulunan yeni tip bir sigarayı fetih tarihi olan 29 Mayıs’ta piyasaya çıkarır. Fetih temalı pullar basılır. Özellikle 1953 yılına yaklaşıldığında fetih temasıyla rtan faaliyetlerin toplum nezdinde de “fetih yılına” ve kutlamalara ilişkin heyecanı ve beklentileri arttırdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

1953 yılı geldiğinde kutlamaların daha detaylı bir programı medyada yer almaya başlar. Milliyet Gazetesi’nde 21 Mayıs 1953 tarihli haberde bir haftadan uzun sürecek kutlamaların Topkapı Surları’nda başlayacağı, 101 pare top atışı ile surların temsili olarak bombalanacağı ve nizami hareket eden alay tarafından Ulubatlı Hasan’ın şehit düştüğü yere çelenk bırakılacağı belirtilir. Ardından Topkapı’dan giren alay şimdiki Vatan Caddesi aksından Aksaray’a, oradan da Atatürk bulvarı üzerinden Saraçhane’de Fatih Meydanı’na yürüyecektir. Bu sırada Haliç’te toplanan donanmadan çıkarılacak kadirga levendler tarafından çekilerek, Cibali-Unkapanı-Saraçhane üzerinden yine Atatürk Bulvarı boyunca Fatih Meydanı’na taşınacaktır. Bu fetih mizanseninden sonra aynı gün Fatih Türbesi ziyaret edilecek, bu sırada hava kuvvetleri türbeyi “tavaf edecektir”. Akşamında Taksim Belediye Gazinosu’nda Kız Olgunlaşma Enstitüsü’nün fetih temalı defilesi sergilenecek, oyun ekiplerinin gösterisi olacaktır. İkinci gün Gülhane Parkı’nda Bahar ve Çiçek Bayramı açılacak, Şehir Komedi Tiyatrosu’nda temsiller gerçekleşecektir. Takip eden günlerde spor ağırlıklı aktiviteler, tiyatro gösterileri, sergiler, konferanslar devam edecektir (Ersin, 1953). Programda belirtilen kimi aktiviteler daha sonra programdan çıkartılsa da kutlamalar İstanbul halkının yoğun katılımına sahne olur ve kentte haftalara yayılan bir hareketlilik meydana getirir.

sur.2: Fetih Mizansenı.....



Şekil 3.21 : Sur.2: Fetih Mizansenı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Sahne

Takip eden yıllarda da fetih kutlamaları, 500. yıl kutlamaları kadar kapsamlı olmasa da benzer biçimlerde gerçekleşmeye devam eder. Genelde de surlar etrafında/üzerinde gerçekleşen fetih mizansenini ile bütünleşir. Fethin sembolü olan surlar, istisnasız, süregelen kutlamaların vazgeçilmez sahne mekanıdır. Surların mehter takımının marşları eşliğinde temsili olarak top atışına tutulması, yeniçeri kılığındaki askerlerin ipler, tahta merdivenler ve koçbaşı topuz ile surlara taarruzu, Ulubatlı Hasan kılığına giren bir oyuncunun surlara Türk bayrağını diktikten sonra şehit olması gibi canlandırmalar fetih kutlamalarında sıklıkla karşılaşılan ve halk tarafından da ilgiyle beklenen pratikler olarak belirir.

Günümüze kadar gelen süreçte kutlamaların ana odağı olan fetih mizansenini ne eksik ne fazla, aynı şekilde devam eder. 2006'da gerçekleşen 553. yıl kutlamalarında da takma bıyıklı yeniçeriler, etrafında marulların ekili olduğu surlara tarlalar içerisinde taarruz ederler (Demirci, 2006). Yenikapı'daki İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı inşa edildikten sonra fetih kutlamaları ilk defa 2015 yılında bir siyasi parti mitingi havasında Yenikapı'da gerçekleşmeye başlar. Surların fiziki mekanından soyutlanan kutlamalar, bu geniş dolgu alanı üzerinde büyük ölçekli maketleri kurulan yapay surlar etrafında gerçekleşmeye devam eder. Fetih mizansenini sur platolarına yansıtılan video mapping gösterileriyle entegre biçimde —geçmiştekinden sadece daha teknolojik olarak— yeniden canlandırılır. Kutlamaların, artık sur kalıntılarından üzerinde gerçekleşmiyor olsa da, sahil boyunca uzanan Kennedy Caddesi açılırken yıktırılmış olan deniz surlarının tam da üzerine yıllar sonra inşa edilen Yenikapı'daki bu dolgu alanında yapılıyor olması; kentin sahip olduğu değerlerin varlık ve yokluk hallerini düşünmek ve insan aktivitelerinin, kültürel oluşumların sürekliliğini okumak açısından pek çok pencere aralar.

3.20 Lunapark.1: Aksaray Lunapark ve Gazinosu

Vatan Caddesi, açılışından bugüne birçok törensel faaliyete ev sahipliği yapar, sahne olduğu çeşitli aktiviteler, tartışmalar ve söylemlerle bir “cadde” olmanın yükünü en ağır biçimde göğüsler. Bununla birlikte de kentte gündelik hayata hızlıca adapte olur. Kadim Lykos Deresi'nin güzergahı üzerine inşa edilen ve öncesinde yerinde hiçbir belirgin yol aksı bulunmayan caddenin etrafı inşaatından sonra kısa bir süre içerisinde o dönem için yüksek katlı denebilecek betonarme yapılar ile dolar. Üst gelir sınıfının

ikamet ettiği apartmanlar, büyük ölçekli kamu yapıları ve siteler dışında kent yaşamına değeri katan başka odakların da cadde üzerinde kısa zaman içinde yerini aldığı söylenebilir. Aksaray Lunapark ve Gazinosu da bunlardan biridir (Şekil 3.22).

Eğlence Odağı

Vatan Caddesi'ni paralelindeki Millet Caddesi ve Fevzipaşa Caddesi'ne bağlayan ana kavşak noktası üzerinde yer alan Lunapark, bir anlamda İstanbul'un yeni nirengi noktalarından en baskın olanının üzerindedir. 1962'de gazinocular kralı olarak anılan Osman Kavran tarafından kurulan İstanbul'un ilk lunaparkı ve gazino, merkezi konumuyla tüm İstanbulluların eğlence odağı haline gelir. Yoker'in (2014) aktarımıyla lunapark alanı içinde her yaşa hitap eden çeşitli eğlencelerin sunulduğu pavyonlar — atış poligonu, çarpışan araba, atlıkarınca, uçak, salıncak, dönme dolap, aynalı oda...— bulunur. Ayrıca oyun alanları dışında biri yazlık, diğeri kışkık iki büyük gazino bulunmaktadır. Yaz aylarında kışkık gazino düğün salonu olarak kullanılmakta, yazlık gaziroya eklenen çay bahçeleri akşamları lunaparka akın eden ailelere semaverle çay ve nargile hizmeti sunmaktadır. Fevzipaşa Caddesi'ndeki sinemalar, muhallebicilerde vakit geçiren gençler için de lunapark özellikle yazın bir buluşma noktası haline gelir. Lunaparkla birlikte işletilen Lunapark Gazinosu da özellikle 1980'lerde “nezih” bir eğlence mekanı olarak önemli çekim noktalarından biridir. Bülent Ersoy, Ajda Pekkan, Zeki Müren gibi ünlüler sık sık burada sahneye çıkar; çeşitli kurumlar tarafından yardım geceleri ve davetler burada düzenlenir. Aksaray Lunapark ve Gazinosu, 1990'lı yıllara kadar faaliyette kalır, ardından kaldırılır.

Geçmişte Aksaray Lunapark ve Gazinosu'nun kapladığı alan, uzunca bir süredir otopark olarak kullanılmakta, genelde boş bir asfalt düzlük görünümü sergilemektedir. Daha önce gazinonun kullandığı yapı ise, bir süre Migros Mağazası olarak kullanılmış; 2018 yılında alan için, belediye tarafından önerilen Molla Gürani Parkı Projesi kapsamında yıkılmıştır. Ancak proje günümüze değin gerçekleşmemiş ve alanın tamamı otopark olarak kullanılmaya devam etmiştir. 1960'lardan 1990'lara kadar yerleşik bir kültür oluşturmayı başarmış olan aile çay bahçelerinin yerini ise farklılaşan profile uyum sağlamak üzere caddenin geneline yayılan nargile kafelerin aldığı söylenebilir. Aksaray'dan Topkapı'ya uzanan cadde üzerinde sayısız nargile kafe, çoğunluğu Arap kökenli göçmenler ve turistler başta olmak üzere müşterilerini ağırlamaya devam eder.

lunapark.1: Aksaray Lunapark ve Gazinosu



Şekil 3.22 : Lunapark.1: Aksaray Lunapark ve Gazinosu (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Lunaparkta İnecek Var

Bugün Vatan Caddesi üzerinde seyretmekte olan bir minibüste arkadaki yolcunun “lunaparkta inecek var!” dediğini duyan bir yabancı, etrafına baktığında —diğerleri gibi— bir lunapark göremeyecek ve belki bu durumu yadırgayacaktır. Başka bir yolcu bindiği takside, şoföre “lunaparkın yanından dönelim” dediğinde taksici bu isteği sorgulamayacak, Vatan Caddesi’nden Oğuzhan Caddesi’ne direksiyon çevirecektir. Lunapark uzun zaman önce yerinden kaldırılmış olsa da, belki kentin en işlek ve merkezi noktalarından birinde bulunması sebebiyle, ismi hala yol tariflerinde, durak isimlerinde yaşamakta, kentlinin belleğindeki yerini korumaktadır.

3.21 Avm.2: Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi

1980’lerde hızlanan küreselleşme hamlesi ile birlikte Tarihi Yarımada, İstanbul’un “eski kenti” olarak turizm odaklı gelişmenin merkezi konumuna yerleşmekteydi. Bu doğrultuda kentin tarihsel içeriğini öne çıkaran politikalar, kentsel gelişmeler, restorasyon ve canlandırmalar ile birlikte çekim yaratacak aktiviteler ve yapılanmalar da hız kazanıyordu. Günümüzde hala anahatlarıyla geçerli olan bu politikalar, farklılaşan boş zaman faaliyetlerine ve kente gelen, kentin kullanıcısı haline gelen profillere adapte olmaya çalışmakta; yeni ihtiyaç ve aktivite yönelimlerini destekleme gayreti içerisine girmektedir. Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi de benzer amaçlı politikaların Tarihi Yarımada’daki görece yeni müdahalelerinden biridir (Şekil 3.23).

Yüzde Elli

Alışveriş merkezi, Vatan Caddesi üzerinde 5-7 katlı yoğun bir apartman dokusu içerisinde bulunur. 4 katı bodrum olmak üzere toplam 8 katlı olan yapı, standart bir alışveriş merkezinden farklı değildir. En üst katlarında fast food mağazaları, sinemalar ve yönetim ofisleri; alt katlarda ise tanınmış markaların mağazaları bulunur. Özçakı’nın (2014) aktardığına göre yapı programına Fatih Belediyesi tarafından halka yapılan bir anket sonucunda karar verilir. Ankete sonucuna göre alışveriş ve kültür ağırlıklı bir programın istendiği belirlenmiş, ancak belediyenin yorumuyla ticaret fonksiyonunun ağır bastığı bir alışveriş merkezi ortaya çıkmıştır. Yapının isminde bulunan “yaşam merkezi” sıfatıyla vurguladığı niteliklerin, hemen her alışveriş merkezinin içinde bulunan sinemalar ve yiyecek alanları olarak yorumlanmış olması

muhtemeldir. Özçakı (2014) yapının %50 hissesinin belediyeye ait olduğunu, dolayısıyla alışveriş merkezinin belediye için de bir kazanç kapısı sağladığını belirtir. Bu durum bağlamında finansal verimliliği yüksek olan ticaret fonksiyonunun ağır bas(tırıl)mış olması belediyenin çıkarları için de anlamlı gözükmektedir.

Postmodern

İhalesini Gül ve Keleşoğlu inşaat şirketlerinin üstlendiği yapının mimari projesi Proses Mimarlık tarafından üretilir; inşaat, 2006’da başlar ve 2008’de alışveriş merkezi hizmete açılır. Yüklenici şirketin ifadesiyle Historia’nın en önemli iddialarından biri, “Tarihi Yarımada’daki ilk ve tek alışveriş merkezi olmasıdır” (Url-42). Asırlık Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı, yüzlerce han ve ticaret merkezi, yeraltı çarşıları, İMÇ ve UFİ gibi modern dönem mağazaları hesaba katıldığında ilk alışveriş merkezi gibi gözükme de, Historia’nın kapitalist eğilimlerle biçimlenen günümüz alışveriş merkezlerinden biri olarak Tarihi Yarımada’da bu anlamda ilki göğüslediği söylenebilir.

Historia’nın, Tarihi Yarımada’da yenilikçi/özgün olma ve çağın gereklerine uygun bir alışveriş pratiğini kentin kalbine taşıma iddiasına karşın eklektik ve öykünmeci bir mimari karakter taşıdığı söylenebilir. Çevredeki yapılarla hemen hemen aynı yükseklikteki tek parça masif kütleden oluşan yapı, simetrik bir plan ve cephe kurgusuna sahiptir⁴³. Cephedeki kat silmeleri, alınlıklar, söveler; bir taç kapıyı andıran giriş ve girişin her iki yanında yükselen piramit biçimli çatıya sahip kuleler, yapıya eklektik bir görünüm katar. Ayrıca yapının içinde bulunan yapay palmye ağaçları, tıpkı kapısının önündeki gerçekleri gibi daha “doğulu” bir atmosfer yaratmaktadır.

Yalnızca mimarisi ve çevre peyzajı değil, alışveriş merkezinin kendi isminde bulunan Asitane ve Historia sözcükleri de bu tarihselci-eklektik yaklaşıma referans vermektedir. Asitane, İstanbul’un eski isimlerinden biridir, Historia ise İngilizce tarih anlamına gelen *history* sözcüğünden türetilmiştir. Kendini çağın gereklerine ve alışveriş pratiklerine uygun, modern bir alışveriş merkezi olarak tanımlayan yapının, isminde söz konusu ifadeleri içermesi tıpkı mimarisinde taşıdığı tarihselci unsurlar gibi anlamsal bir çelişkiyi de beraberinde getirir.

⁴³ Fatih Belediyesi’nin yapının %50 hissesine sahip olması, dolayısıyla gelirlerinin de %50’sini alıyor olması yapının mimari kurgusuna da yansımıştır (Özçakı, 2014).

avm.2: Asitane Historia



Şekil 3.23 : Avm.2: Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Historia, 2000'lerin başından itibaren artmakta olan özellikle Arap kökenli turistlerin Tarihi Yarımada'daki turistik mekanlarla birlikte vazgeçilmez destinasyonlarından biri haline gelmiş gibi görünmektedir. Mağaza vitrinlerinde dahi Türkçe ile birlikte Arapça yazılara sıklıkla rastlamak mümkündür. Gerek günümüz turisti için vazgeçilmez bir turistik aktivite olan "alışveriş" yönelik sağladığı imkanlar, gerekse "otantik" ve "yerel" olma vurgusu söz konusu turist kesimi için Historia'yı Tarihi Yarımada içindeki odak noktalarından biri haline getirir. Bölgede farklılaşan profille birlikte kentsel çevrenin de değişimini izlemek açısından Asitane Historia Alışveriş ve Yaşam Merkezi kritik bir perspektif sunar.

3.22 Göçmen.1: Küçük Suriye

2011 yılında Suriye'de başlayan iç savaş ile birlikte ülkedekilerin yarısı yerinden edilmiş, yaklaşık 5,5 milyonu ülkesini terk etmek zorunda kalıp komşu ülkelere ve Avrupa'ya göç etmiştir. İçişleri Bakanlığı, İl Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'nün Nisan 2019 verilerine göre 3,5 milyon civarında Suriyeli Türkiye'de bulunmakta, bunların 550 bin kadarı İstanbul'da ikamet etmektedir. İstanbul'da Sultanbeyli ve Sultangazi ilçeleri ile birlikte Fatih, Tarihi Yarımada en büyük Suriyeli göçmen oranına sahiptir (Kavas ve diğ., 2019). Tarihi Yarımada'da göçmen yoğunluğu Aksaray merkezli mahallelere dağılmış, bölge günümüzde "Küçük Suriye" olarak anılır hale gelmiştir.

Göç

Tarihi Yarımada sokaklarında pek çok farklı dilin konuşulduğunu duymak mümkündür. Yalnızca turist kalabalığı değil, yerleşik olarak burada ikamet etmekte olan farklı milletten göçmenler bu çeşitliliğin kaynağını oluşturur. Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra, artık yurtdışı olarak tanımlanan alanlarda kalan Türkler ya da kendini bu kültüre bağlı hissedenler ülkeye göçmen olarak gelmeye başlamış, Balkanlar ve Ortadoğu bu göç hareketlerinde başı çeken bölgeler olmuştur. Balkanlar'da yakın zamana kadar süren siyasi çatışmalar ile birlikte Ortadoğu'daki Arap ülkelerinde yaşanan iç savaşlar bu hareketliliğin günümüze dek devamlılığını sağlamıştır. Ayrıca Sovyetler Birliği'nin dağılma süreci ile birlikte 1980'ler ve 1990'larda Rusya, Ukrayna, Moldova ve Orta Asya'daki Türk Cumhuriyetleri'nden yoğun bir göç dalgası, iş imkanlarının ve işgücü ihtiyacının küreselleşme hamlesiyle birlikte arttığı Türkiye'ye gelmiş, kentin eskimekte olup yerlisi tarafından terk edilmeye başlanan Tarihi Yarımada gibi bölgelerine

yerleşmişlerdir. Tüm bunlara ilaveten Avrupa ve Amerika’da da sıklıkla rastlanabildiği gibi uygunsuz yaşam koşullarından kaçan Afgan, Pakistanlı ve Afrikalı göçmenlerin de daha iyi koşullar bulabilmek için mütemadiyen İstanbul’a gelerek yerleşik profillerden oldukları söylenebilir. Türkiye’de İstanbul, İstanbul’da ise Tarihi Yarımada uzun süreler kentin merkezi olarak anılmasıyla gerek kültürel ortamın çeşitliliği gerekse iş ve konaklama imkanlarının çokluğu sebebiyle göçmenlerin ilk durağı olmuştur.

Tabela

Tarihi Yarımada’da bu demografik çeşitliliğin mekansal yansımaları birçok gösterge üzerinden okunabilir. Özellikle göçmenlerin işlettiği, çoğunluk müşterisi de yine göçmenler olan restoran ve dükkanlar, Küçük Suriye olarak anılan bölgede oldukça yaygındır. Küçük ve yerel birer işletmeden çok Arap ülkelerinde zincir mağazaları bulunan bu restoran ve dükkanlar renkli ve ışıklı Arapça yazıların bulunduğu tabelalarıyla, önceden konut dokusunun hakim olduğu nispeten sakin bölgelerde yeni bir hareketlilik, gündelik hayat ve kentsel görünüm yaratırlar. Ayrıca bölgede eskiden beri bulunan emlakçı, market gibi küçük işletmelerin de bu gelişime ayak uydurmak ve müşteri kitlesinden faydalanabilmek üzere tabelalarını yenilediği ya da Arapça yazılar eklediği görülebilir. Öyle ki İstanbul’un kent merkezinde Arapça tabela ve yazıların Türkçe olanlardan fazla hale gelmesi, bir anlamda kendi halkının bölgeye yabancılaşması ve kent imajının farklılaşmasına sebep olmuş; Fatih Belediyesi tarafından 2018 yılında yayınlanan bir yönetmelikle ilçe sınırları içerisinde faaliyette olan Suriyeli işletmelere, tabelalarında mecburi Türkçe ile birlikte yalnızca belli oranda Arapça kullanma zorunluğu getirilmiştir (Kavas ve diğ., 2019).

Bugün eskisi kadar yaygın olmasa da Arapça tabelaları görmek ve bu göçmen kültürüyle birlikte taşınan gündelik hayat pratiklerini İstanbul’un kalbinde deneyimlemek mümkündür. Humus, fetuş, tabbule, falafel ve içli köfte gibi yiyecekler Tarihi Yarımada’nın popüler tatları arasındaki yerini günden güne güçlendirmekte, erkek müşterilerin yoğunlukta olduğu nargile kafeler aile çay bahçelerinin yerini almakta, akşam saatlerinde sükunete bürünen caddeler yerini geç saatlere kadar kalabalıkların ve gürültünün hakim olduğu hareketliliğe bırakmaktadır. Kentin fiziksel ve anlamsal bütünlüğünü, içinde yaşayanlarla birlikte kazandığını göstermesi bakımından Tarihi Yarımada’da artan göçmen profilinin yarattığı kültür önemli görünmektedir (Şekil 3.24).

3.23 Bostan.2: Uluslararası Emniyet Terminali

Tarihi Yarımada'da son 10 yılda artan Arap kökenli göçmen nüfusunun yanında azımsanamayacak oranda eski Sovyetler Birliği ülkelerinin Doğu Avrupa ve Orta Asya kökenli vatandaşlarından oluşan bir başka yabancı profilin daha bulunduğu söylenebilir. Asırlardır muhafaza ettiği kozmopolit yapısını bugün de sürdüren kent, bu farklı profillerden, sosyal ve kültürel etkileşimlerden beslenir, kabuk değiştirir. Kentin orta yerinde, Laleli-Yenikapı-Aksaray üçgeninin merkezinde bulunan beynelmilel terminal, tam ismiyle İstanbul-Laleli Uluslararası Yolcu ve Transfer Merkezi Emniyet Terminali, 1990'lı yılların ortalarından bu yana bu etkileşimli ortamın varlığını perçinliyor.

Langa Bostanı

Terminal, Bizans Dönemi'nden bu yana bostan olarak kullanılan ve Osmanlı Dönemi'nde Yedikule Bostanları ile birlikte kentin üretim ihtiyacını karşılayan en büyük bostanlardan biri olan Langa Bostanı'nın yerinde bulunuyor. Eski Lykos Deresi'nin taşıdığı zengin alüvyonlarla biçimlenen bu alan, asırlardır kenti gıda yönüyle beslemesi gibi bugün de işlevini bambaşka bir formda, küreselleşme çağının gereklerine uygun bir biçimde yerine getirmeye devam ediyor.

Kapı

Özellikle Laleli'den başlayıp Mercan-Tahtakale'ye uzanan ticaret aksından beslenen tüccarlar için bu uç nokta, yurtdışına açılan bir kapı olma görevi görüyor; aynı zamanda kısa süreliğine çalışıp para biriktirmek üzere kente ucuz yollu olarak gelen çeşitli milletten insan için de İstanbul'a açılan ilk kapılardan biri olma görevini üstleniyor. Otogarın etrafında daima bir koşuşturmacanın hakim olduğu, farklı dilleri konuşan insanların hızlıca bir yerlere yetişmek için çabaladığı, el arabalarıyla ağır yüklerin, kolilerin taşındığı, kucaktan kucağa atıldığı, otobüslere ve tırlara yüklendiği, otobüs muavinlerinin bazen müşteri çekmek bazen de park etmeye çalışan bir otobüsün yapması gereken manevraları tarif etmek için bağıştığı sıklıkla görülebilir.

Otobüslerin dizildiği geniş asfalt kaplı alan, seyahat firmalarının bir cephesi Küçük Langa Caddesi'ne diğeri bu geniş peron alanına bakan küçük bürolarıyla çevrilidir. Büroların cephelerinde yer alan tabelalardan ve otobüslerin üzerlerinde bulunan güzergah listelerinden buradan başlayacak veya burada son bulacak yolculukların yoğun olarak Doğu Avrupa ve Orta Asya ülkelerine gerçekleştiği anlaşılır. Rusya,

Ukrayna, Moldova, Romanya, Gürcistan, Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Ermenistan, Irak, İran, seyahat edilen başlıca ülkelerdir. Bu güzergah listeleri aynı zamanda kent içinde dönem dönem çoğalan yabancı nüfusun da ağırlıklı olarak hangi milletten geldiğinin bir anlamda göstergesi olarak yorumlanabilir.

Bavul Ticareti

Sovyetler Birliği'nin dağılması ve Doğu Avrupa'daki rejim değişiklikleriyle başlayan süreçte, 1970'lerde Polonya'dan gelen göçmenlerin başlattığı “bavul ticareti”⁴⁴, 1990'ların ortalarında Sovyet vatandaşlarının ülkeye gelmesi uluslararası ticarete hız kazandırmış; bir yandan da özellikle Tarihi Yarımada'da Aksaray ve Laleli civarında hatırı sayılır bir Doğu Avrupalı göçmen nüfusu oluşturmuştur. Bu bölgelerden gelen göçmenlerin bir kısmı ticaretin yanı sıra gündelikçilik, yaşlı ve bebek bakıcılığı gibi enformel işlerde çalışmaya başlamış; bir kısmı da daha sonraları Aksaray-Laleli bölgesi ile özdeşleşecek fuhuş ve kumar gibi illegal aktivitelere yönelmiştir (İçduygu ve Biehl, 2009, s. 4-5). Habertürk Gazetesi'nin “Emniyetsiz Emniyet Terminali” başlıklı haberinde terminal ve çevresinde bugün de illegal ticaret, fuhuş hatta seyahat firması sahiplerinin öncülüğünde horoz dövüşü gibi faaliyetlerin gerçekleştiği, özellikle geceleri tekinsiz bir ortamın oluştuğu iddia edilir. Ayrıca bölgenin terminal olarak işletilmesinin hukuki açıdan yasal olmadığı, sit alanı olması ve tarihi eserler barındırması sebebiyle alanın imara açık olmadığı ifade edilmektedir (Emniyetsiz Emniyet Terminali, 2016).

Dünya üzerindeki birçok noktanın bağlandığı rotaları, kentin en eski merkezlerinden birinde düğümleyen —bir anlamda kentin yüzyıllar içinde kazandığı bir geçiş mekanı, transfer merkezi, ara durak noktası olma halini varlığıyla olumlayan— terminal, yakın çevresinden başlamak üzere kente yayılan bir sosyal-kültürel hareketlilik, değişim ve gündelik hayatı hareketliliğini beraberinde getirir; bölgeye karakterini kazandıran önemli eşiklerden biri olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte göçmen kültürü ve kendine özgü bir ticaret ahlakıyla biçimlenen yerel ölçekli bir alt kültürün oluşmasına zemin hazırlar (Şekil 3.25).

⁴⁴ Tüccarların, gümrük sorumluluklarından ve vergi yükünden kurtulmak adına, memleketlerinden bavul içinde getirdikleri ürünleri elden çıkarıp, tekrar ülkelerinde satmak üzere bavul içine doldurdukları ürünlerle dönmeleri şeklinde tariflenebilecek bir nevi ticaret usulü.

bostan.2: Emniyet Terminali



Şekil 3.25 : Bostan.2: Emniyet Terminali (Emirhan Kurtuluş, 2020).

3.24 Apartman.1: Harikzedegan / Tayyare Apartmanları

Eski Divanyolu/Mese aksının Aksaray'dan Beyazıt'a kadar olan kısmına karşılık gelen Ordu Caddesi üzerinde Laleli civarında bulunan Tayyare Apartmanları, 1918'de Cibali, Fatih ve Altımermer civarında yaşanan yangında evlerinden olanların barınabilmesi için —bu sebepten Harikzedegan Apartmanları da denir— 1919-1922 yılları arasında Mimar Kemaleddin tarafından 25 dükkan, 124 daire ve ortak alanları barındıran altışar katlı dört simetrik blok olarak tasarlanmış ve Laleli Cami Külliyesi'ne bağlı Koska Medresesi'nin olduğu alanda inşa edilmiştir (Görgülü, 2016) (Şekil 3.26).

Betonarme

Tayyare Apartmanları, İstanbul'da betonarme iskelet sistem ile inşa edilmiş ilk çok katlı apartman grubudur. Hem yangına ahşaptan daha dayanıklı olması sebebiyle afetzedelere güven vermesi hem de afet sonrası nispeten acil bir kapsamlı üretim gereksinimi sebebiyle betonarmenin tercih edilmiş olması muhtemeldir. İstanbul'da Galata, sıklıkla apartmanlaşma süreci ile birlikte anılır, Tarihi Yarımada'daki ilk apartmanların ise Tayyare Apartmanları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Toplu Konut

Görgülü'ye (2016) göre yapı grubunda betonarme kullanımının yanı sıra, inşaat için vakıf arazisinin tahsis edilmesi, açılan yardım kampanyaları ile ekonomik kaynağın temin edilmiş olması ve merkezi yönetim eliyle gerçekleştirilen ilk toplu konut olması sebebiyle yönetsel ve toplumsal olarak da son derece önemli görülmektedir. Yapı grubu Cumhuriyet'in İlanı'ndan kısa bir süre sonra maddi sıkıntılar sebebiyle Türk Hava Kurumu'na devredilmiş ve 80'li yıllarda küreselleşme hamlesinin getirisi olarak otele dönüştürülmüştür (Görgülü, 2016). Yapı otele dönüştürülürken bir takım değişiklikler de geçirmiştir. Artık ismi Ramada İstanbul olan yapının otele dönüştürülme sürecini yürüten mimar Ertem Ertunga Milliyet gazetesinin 9 Eylül 1987 tarihli haberinde dönüşümden şöyle bahseder:

Türkiye'deki ilk betonarme yapılardan biri olan Ramada İstanbul, mimari yapısı ve tarihi bakımından gerçek anlamda eşi örnek gösterilmeyecek bir eserdir. Mimar Kemalettin Efendi'nin çizgisine hiç el sürmeden bu projeyi iki yıl içinde tamamladık. Küçük bir takım değişiklikler oldu, ancak bu değişimler binayı dört ayrı yerden ayıran mini sokakların köprüleştirilmesidir. Bu köprüler, kırılmaz, su, ısı ve ses geçirmez bir malzemeden yapılmıştır. Bu yenilik Türkiye'de ilk kez uygulanmıştır. (Arslan, 1987).

apartman.1: Tayyare Apartmanları.....



Şekil 3.26 : Apartman.1: Tayyare / Harikzedegan Apartmanları (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Bugün mimari olarak alışlagelmiş bir toplu konut görünümünden epey uzak olan yapı grubu, inşa edildiği dönem için kentin nispeten merkezinde sayılamayacak bir kesiminde yaşayan yangınzedelere kent merkezindeki ana aks üzerinde bir bölgede yerleşim önermesi ve bunu mimari açıdan döneminin lüks denebilecek bir kurgusu içerisinde gerçekleştirmesi bağlamında ilgi çekicidir. Bugünkü uygulamalarda tam tersi durumlar meydana gelebilmekte, kentin çekirdeğinde ikamet eden vatandaşlar üstelik bir doğal afet değil rant uğruna yapılan “kentsel dönüşümler” bahane edilerek kentin saçaklarına sürgün edilebilmektedir.

Koska Helva

Apartman grubunun zemin kotlarının bugün hala ticari fonksiyonlar için kullanıldığı görülür; orijinal tasarımda binaları birbirinden ayıran ara sokaklar kapatılarak lüks giyim mağazalarına dönüştürülmüş ve bölgenin ticari yoğunluğuna uyum sağlamış durumdadır. Ordu Caddesi’ne bakan cephede yer alan Koska Helva Mağazası ve aynı şekilde önceden yapı grubunun bulunduğu arazide konumlanan Koska Medresesi, isimlerini önceleri Koska semti olarak bilinen bu bölgeden alır. Harikzedegan Apartmanları’nın Tayyare Apartmanları’na sonra da Ramada İstanbul’a dönüşmesi gibi, Koska ismi de zamanla bir helva markasına dönüşmüştür.

3.25 Meydan.2: Beyazıt Meydanı

Beyazıt Meydanı, bir yanı Ordu Caddesi’ne açılan, diğer yanları ise Beyazıt Cami ve Medresesi, eski Harbiye Nezareti olan İstanbul Üniversitesi, Beyazıt Kütüphanesi ve Sahaflar Çarşısı ile çevrili olan geniş bir alana yayılır. Koçu’nun (1960) ifadesiyle Sultanahmet Meydanı (Hipodrom) ve Aksaray Meydanı ile birlikte dönemi için İstanbul’un üç büyük tarihi meydanından biri olan Beyazıt Meydanı, gerek Laleli’den gelen ticaret aksını Mercan üzerinden Eminönü’ne bağlayan kestirme yollardan biri üzerinde bulunması; gerekse Ordu Caddesi’nin uç noktasında, hemen Kapalı Çarşı’nın ana kapısı önünde bulunan otobüs ve tramvay duraklarını İstanbul Üniversitesi’nin Süleymaniye taraflarında bulunan kampüslerine bağlaması sebebiyle, geçmişte olduğu gibi bugün de günün her saati kalabalık ve işlektir. İsmet İnönü Dönemi’nde İstanbul’da yapılan icraatları anlatmak için basılan Güzelleşen İstanbul XX. Yıl adlı propanaganda kitabında da belirtildiği gibi, “denilebilir ki iş güç sahibi olup da Beyazıt Meydanı’ndan geçmeyen yoktur” (Daver ve diğ., 1944) (Şekil 3.27).

Meydan Rüyası

Kentte gündelik hareketliliğin en yoğun olduğu noktalardan biri olan Beyazıt Meydanı geçmişte, bu kalabalığa daha iyi hizmet edebilmek ya da günün şartlarına uygun bir “meydan” fikrini hayata geçirmek adına yapılan birçok müdahaleye sahne olmuştur⁴⁵. Bir meydanın, Avrupa’dakilerden ve günümüzde ülkemizdeki yansımalarından farklı olarak, insanların bir kahvehane, ibadethane ya da pazar etrafında bir araya gelme fırsatı bulabildiği küçük boşluklar olarak tasavvur edildiği Osmanlı ve Doğu kentlerinde, anıtsal büyük kent meydanları bulunmaz. Beyazıt Meydanı da Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar buna benzer bir görünüm sergiler. Beyazıt Cami’nin heybetli kütlesi ve ulu çınarların gölgesinde çok sayıda kahvehane ve dükkan bugünkü boşluğu doldurmaktadır. Cumhuriyet sonrası başlayan inşa faaliyetleriyle yıkılmadan önce caminin hemen yanında bulunan Küllük Kahvesi de meydanın en gözde mekanlarından. Türk sanat ve edebiyat camiasının en değerli isimlerini ağırlamış, pek çok esere konu olmuş olan kahvehane, uzun yıllar, şairlerin, sanatçıların, akademinin, öğrencilerin ve halkın buluştuğu bir kültür ortamı sunmuştur.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında meydandaki yollar düzenlenmiş, ortada fiskiyeli bir havuz yapılmış ve etrafı çiçek tarhları ile çevrilmiş; ülkenin her yanında olduğu gibi İstanbul’da da bu meydanın adı Cumhuriyet Meydanı olarak değiştirilmiştir. 1926’da inşa edilen Beyazıt Havuzu, yıkıldığı 1957 yılına kadar çokça eleştirinin odağında yer almış; Koçu’nun meydanı öldürdüğünü iddia ettiği havuzu, Peyami Safa bir arıza olarak görmüş, Turgut Cansever ise alakasız bir su yüzeyi olarak tanımlamıştır. Ancak havuzun uzun yıllar buluşmalar için bir nirengi noktası olarak görüldüğü, halkın havuz çevresinde keyifle vakit geçirdiği de sıklıkla vurgulanmıştır (Bayrak, 2019). 1940’larda Güzelleşen İstanbul’da ifade edildiği üzere “meydanı daraltmak ve çirkin bir manzara teşkil etmekle kalmayıp, İnkılap Müzesi’ne çevrilmiş Beyazıt Medresesi’ni de saklayan, çürük çarık bir takım binalarla salaş sıra kahveler ve çerden çöpden barakalar kaldırılmıştır” (Daver ve diğ., 1944). Merkezi havuz ve genişleyen alanı ile meydan, söz konusu müdahalelerle giderek günümüzün boş bir düzlüğü andıran meydanlarına daha yakın bir görünüme kavuşmaya başlamıştır.

⁴⁵ Sevince Bayrak (2019), Beyazıt Meydanı’nın katmanlı hikayesini büyüklük, boşluk ve müellif meseleleri üzerinden tartıştığı “Bir Meydan Öyküsü Beyazıt (1914-1964)” adlı kitabında meydanın zamanlararası bir okumasını yaparken meydan fikrine dair de eleştirel bir pencere aralar.

meydan.2: Beyazıt Meydanı



Şekil 3.27 : Meydan.2: Beyazıt Meydanı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Ardından Menderes'in imar hareketleriyle birlikte Ordu Caddesi'nin de genişletilmesi ve kotlarının değiştirilmesi üzerine, meydanın zaten eğimli olan arazisinin de yeniden düzenlenmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bayrak'ın (2019) aktarımıyla, belediye tarafından Sedat Hakkı Eldem'e bir proje hazırlanmış, meydana araç girişini de öngören proje 1958'de kısmen uygulanmıştır. Ancak projenin genel bir memnuniyetsizliğe sebep oluşu üzerine Hans Högg, meydanın altında 200 dükkanlık bir çarşılı geçitin bulunduğu, üzerinde iki adet havuzun yer aldığı projesiyle eğim sorununa kökten bir çözüm önerir. Sonraları cami silüetini olumsuz etkilediği gerekçesiyle Högg'ün projesi de rafa kalkar ve Piccinato, Högg ve çoğu eleştirinin sahibi Turgut Cansever arasında davetli bir yarışma açılması kararlaştırılır. Fikir birliğiyle Cansever'in projesi birinci seçilir. Cansever, önceki projelerin aksine eski Harbiye Nezareti Kapısı'nı merkeze alan anıtsal bir meydan kurgusunu benimsemez, alandaki eğimi küçük dokunuşlarla mimari olarak çözmenin ve gündelik hayatın devamlılığını sağlamanın yollarını araştırır. Önerdiği teraslamalar, duvarlar ve setler, merdiven ve rampalar, bir yandan eğim sorununa çözüm üretirken diğer yandan var olan yaya akslarını düzene sokar. Ayrıca alan içinde tasarımını öngördüğü küçük ölçekli yapılar, kahvehane ve dükkanlar etraflarında gelişecek gündelik hayat ile meydanın belleğini canlı tutacak, aynı zamanda meydanı çevreleyen anıtsal yapılar ile insan ölçeği arasında bir ara ölçek meydana getirecektir. Cansever'in projesi, meydanın sınırlarında önerilen küçük ölçekli yapılar haricinde büyük ölçüde aslına uygun olarak uygulanır. Bu sırada, meydanın ismi 1960 Darbesi sonrası tekrar değiştirilerek Hürriyet Meydanı olacaktır.

Şantiye-Meydan

Cansever projesi, günümüz mimarlık ve peyzaj anlayışına yakın bir tavırla tasarlanmış olması ve az müdahale ile sorun çözme odaklı bir yaklaşım sergilemesi bağlamında yakın zamana kadar varlığını sürdürmüş ve korunmuştur. Belki bu sebepten 2000'li yıllarda yapılan pek çok müdahale ile belirli noktalarda özgünlüğünü yitiren proje, belediye başkanlarının gündeminden düşmez. 2018 yılında belediyenin önerdiği yeni projeye tamamına yakını tahrip edilen meydan için özellikle üniversite önündeki merdivenlerin bilinçsizce yıkılmasının yarattığı büyük tepki üzerine dönemin İstanbul Belediye Başkanı Mevlüt Uysal projenin tekrar değerlendirilmesi talimatını verir. Cansever'in projesinin restore edileceği haberleri yayılır. 2019'da belediyenin el

değiştirmesi süreci duraklatsa da yeni gelen belediye başkanı Ekrem İmamoğlu da Turgut Cansever projesini, meydan için öne çıkan söylemlerden biri haline getirir.

Bugün bir şantiyeyi andıran meydan, geçmişte yaşadığı müdahalelerin çentiklerini yüzünde taşır. Altından geçen araç yolu, kenarda köşede kalmış küçük merdivenler ve özgün tuğla kaplamaları, medresenin çıplak duvarı birçok aktörün, politikanın, teknolojinin ürünü olarak varlığını çekingen bir biçimde sürdürür. Bu parçalanmış yapısına rağmen meydan, çukurların etrafına dizilmiş bariyerler ve yığılmış inşaat malzemelerinin arasında kıvrılan yayaların güzergahına, başrol oyuncusu Şair Hüseyin Avni Dede olan bit pazarına, sahafların uzantısındaki kitap satıcılarına, kuşları yemlemeye gelen çocuklara ev sahipliği yapar.

3.26 Muhallebici.1: Pudding Shop

Sahaflar Çarşısı'nın Beyazıt Meydanı'na açılan kapısı önündeki büyük çınar ağacının altında kurulan bit pazarında kasetler, pullar, efemeralar ile birlikte kendi şiir kitaplarını satan Şair Hüseyin Avni Dede, bohem yaşam tarzını da yansıtan uzun saçları ve sakalı ile kentin en ikonik karakterlerindendir. Hüseyin Avni Dede'nin kendine özgü tarzı, 1970'li yıllarda İstanbul'u mesken tutan Hippiler ile kurduğu yakın ilişkiden beslenir.

Çiçek Çocuklar

Avrupa ve Amerika'da 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranın ardından gelen hızlı sanayileşme ve kapitalist düzenin dayatmaları, soğuk savaş döneminin gerilimi, Batı'da gençlerin çeşitli karşı eylem ve protestolarına sahne olmakta; gençlerin eğilim gösterdiği temel olarak iki hareket, 1960'lı ve 1970'li yıllara damgasını vurmaktaydı. Bunlardan biri daha sonraları "68 Kuşağı" olarak literatüre girecek sol yönelimli siyasi hareket, diğeri ise özellikle Amerika'da Vietnam Savaşı'nı protesto eden gençler arasında başlayan, barışı ve sevgiyi savunan Hippiler'in (Çiçek Çocuklar) ortaya koyduğu pasif özgürlükçü hareketti.

Bu karşı hareketlerin yansımalarını ve uzantılarını aynı yıllarda Türkiye'de bulmak mümkündü. Nitekim aynı dinamiklerle şekillenmese de Türkiye'de de gençler arasında bir direniş kültürü oluşmaya başlamıştı. Gençlerin bir kısmı, askeri darbeler ve dirayetsiz yönetimden bunalmış, mütemadiyen darbeyle başa gelip ülkeye kendince çeki düzen veren iktidarlara karşı tavır almıştı. Dolayısıyla o dönem Londra'dan

başlayıp Güney Asya'ya uzanan yolculuklarında, İstanbul'u durak noktası olarak kullanan Hippiler, gençler üzerinde gerek dünya görüşleri gerekse yaşam tarzlarıyla büyük bir etki bırakmaktaydı. Yoker'in (2014) ifadesiyle Türk gençleri —her ne kadar akşam olup hava karardığında aile evlerine dönüp sofralarına otursalar da— memlekette birer turistten fazlası olarak görülen Hippileri taklit ediyor, günlerini eğlenerek, çimenler üzerinde uzanıp enstrüman çalarak değerlendiren gruplarla birlikte vakit geçiriyordu. Şair Hüseyin Avni Dede de bu gençlerden biriydi.

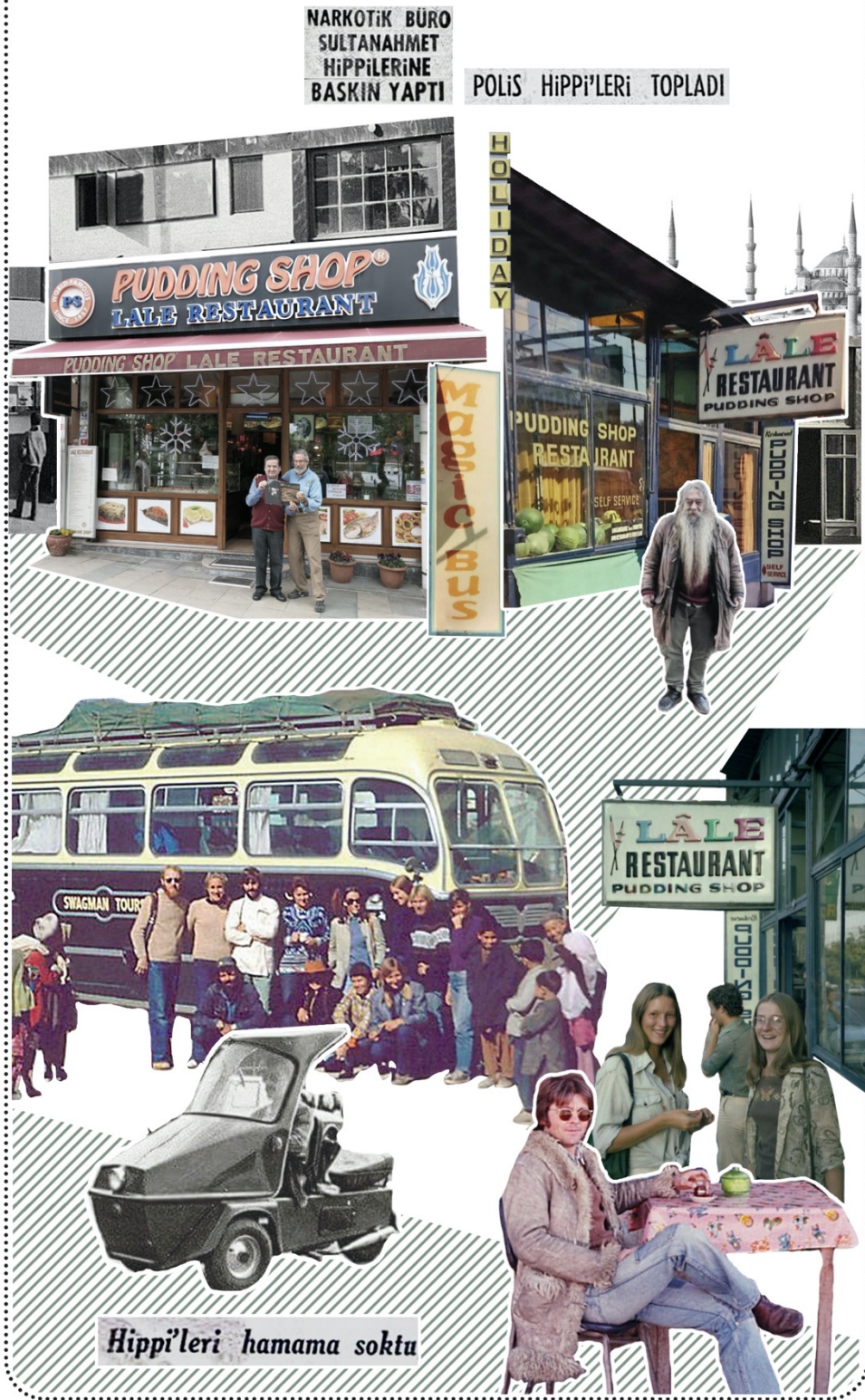
Doğu'ya Açılan Kapı

Avrupa'dan rengarenk minibüs ve otobüslerle yola çıkıp, “Batı'nın bitip de Doğu'nun başladığı” İstanbul'da ilk molalarını veren bu uzun saçlı, renkli giysili, serbest tavırlı gençler, Sultanahmet civarını mesken tutmuştu. Sultanahmet Meydanı boyunca park ettikleri çiçek desenli minibüsler, karavanlar meydanı renklendiriyor; kentin ana meydanlarından birinde kurulan çadırlar muhtemelen ilgi topluyordu. Kimisi parkta kurdukları çadırlarda ya da karavanlarında kalmayı tercih eden bu marjinal turist grubu içerisinde kimisi ise ucuz otelleri tercih ediyor, kısa süre içerisinde Sultanahmet'in çehresini de değiştirecek olan otellerin açılmasına yönelik büyük bir teşvik oluşturuyordu.

Lale Pastanesi

Otellerle birlikte pek çok mekan da bu hareketlilikten beslenmekteydi. Bunlardan biri de Lale Pastanesi'ydi. 1957 yılında Divanyolu üzerinde Sultanahmet Meydanı'na bakan bir konumda iki kardeş tarafından açılan pastane, diğer işletmelerden farklı olarak kente gelen bu marjinal yabancılara karşı daha ılımlı bir tavır içindeydi. Kısa süre içerisinde Lale Pastanesi, Hippiler'in buluşma mekanı haline geldi ve esasında bir muhallebici olarak işletilen dükkana Hippiler aslına uygun olarak Pudding Shop adını taktılar. Hippiler'in başlangıçta yerel tatları deneyimlemek için uğradıkları bu dükkan, zamanla kendi aralarında bir iletişim kurma yöntemine evrildi. Dükkanın alt katındaki duvarda bugün de yerinde asılı duran bir pano bulunmaktaydı ve İstanbul'a gelen Hippiler kendilerinden sonra gelecek olanlara yol göstermek adına buraya deneyimlerini aktaran notlar bırakabilmekteydi. Buraya kimlerin geldiği, ne zaman nereye gidecekleri, arabalarında yer olup olmadığı gibi bilgiler bu pano vasıtasıyla bu kitle içinde yayılırdı (Yoker, 2014) (Şekil 3.28).

muhallebici.1: Pudding Shop.....



Şekil 3.28 : Muhallebici.1: Pudding Shop (Emirhan Kurtuluş, 2020).

İllegal

Hippiler'in kentin en merkezi noktalarından birini mesken tutması, serbest tavırlar içinde bulunmaları ve esrar kullanımı gibi faaliyetlerin bu gruplar çevresinde artması gerek yönetimler tarafından gerekse halk tarafından pek hoş karşılanmamaktaydı. Özellikle uyuşturucu kullanımının yaygın olduğu Güney Asya ülkelerinden dönüştü, ucuz olduğu için uyuşturucu madde taşıyanların sayısı artmaktaydı. Dönemin gazetelerinde Hippiler'in yoğunlaştığı bölgelere, pastane ve otellere sıklıkla yapılan baskınların haberlerini okumak mümkündür.

Milliyet Gazetesi'nin 4 Eylül 1968 tarihli bir haberinde yapılan baskınlar neticesinde nezarete alınan Hippiler'in üzerinde uyuşturucu bulunduğu ifade edilir. Gazete haberinde yakalanan gençlerden birinin “Eğer Hilton'da kalıyor olsaydık bizi yine yakalayıp dışarı atar mıydınız?” sorusuna ve grup içinden bir kızın Emniyet Müdürlüğü koridorunda kaval çalmış olmasına vurgu yapılır (Baştan, 1968). Hippilerin ülkeye girişi ve yasal olmayan faaliyetlerde bulunmaları, yönetimler tarafından da çeşitli yöntemlerle engellenmeye çalışılır. Milliyet Gazetesi'nin Daily Mirror'dan aktardığı 2 Ağustos 1969 tarihli haberinde Hippilerle en iyi savaşı, yakalananları “Türk hamamına götürüp yıkatmak, saçlarını normal şekilde kestirmek ve elbiselerini kuru temizlemeden geçirmek” suretiyle İstanbul Belediyesi'nin yaptığı iddia edilir (Hippilerle En İyi Savaş, 1969).

Zamanla Hippiler'in, bu macera dolu seyahatleri azalmış, İstanbul bu marjinal turistlere mesken olmaktan çıkmıştır. Geriye —bugün daha çok sulu Türk yemekleri servis ediliyor olsa da— Pudding Shop gibi mekanlar, Şair Hüseyin Avni Dede gibi renkli karakterler kalmıştır, o zaman aralığının hatırlatıcısı olarak kalmıştır.

3.27 Meydan.3: İdam Meydanı

Geçmişinde pek çok olayla özdeşleşen Sultanahmet Meydanı'nda (Hipodrom), Bizans Dönemi'nde atlı araba yarışları ve spor müsabakaları yapılıyordu, Osmanlı Dönemi'nde özellikle şehzadelerin sünnet düğünleri bu meydanda günler süren kutlamalar ve alaylarla gerçekleşiyordu, Milli Mücadele Dönemi'nde Halide Edip Adıvar'ın başrolünde olduğu Sultanahmet Mitingi yine burada gerçekleşmişti. Bunların yanı sıra meydan, her dönemde talihsiz olaylara da sahne olmaktaydı. Bizans İmparatoru I. Iustinianus'a karşı çıkan Nika Ayaklanması'nın merkezi bu meydan

olmuş, şehrin bütüne yayılan ve Ayasofya'nın da büyük zarar görmesiyle sonuçlanan olayda binlerce ayaklanmacı bu meydan sıkıştırılarak yakılmıştır. 17. yüzyılda Vakayi Vakvakiye ya da Çınar Vakası olarak anılan olayda, yeniçerilerin kışkırtmasıyla birçok devlet adamı hakkında IV. Mehmet tarafından idam kararı verilmiş, mahkumlar meydandaki çınar ağacına asılarak öldürülmüştür (Şekil 3.29).

Pratik Bir Seçim

Tarih boyunca idamların Beyazıt Meydanı ve Eminönü ile birlikte Sultanahmet Meydanı'nda gerçekleştirilmesi geleneği yakın zamana kadar sürmüştür. 1970'lerde barışı ve özgürlüğü savunan Hippiler'in mesken tutmasıyla sıkça gündeme gelen Sultanahmet Meydanı (Hipodrom), esasında bu iskandan birkaç yıl öncesine kadar halka açık idamların gerçekleştiği bir meydan olarak anılıyor ve biliniyordu.

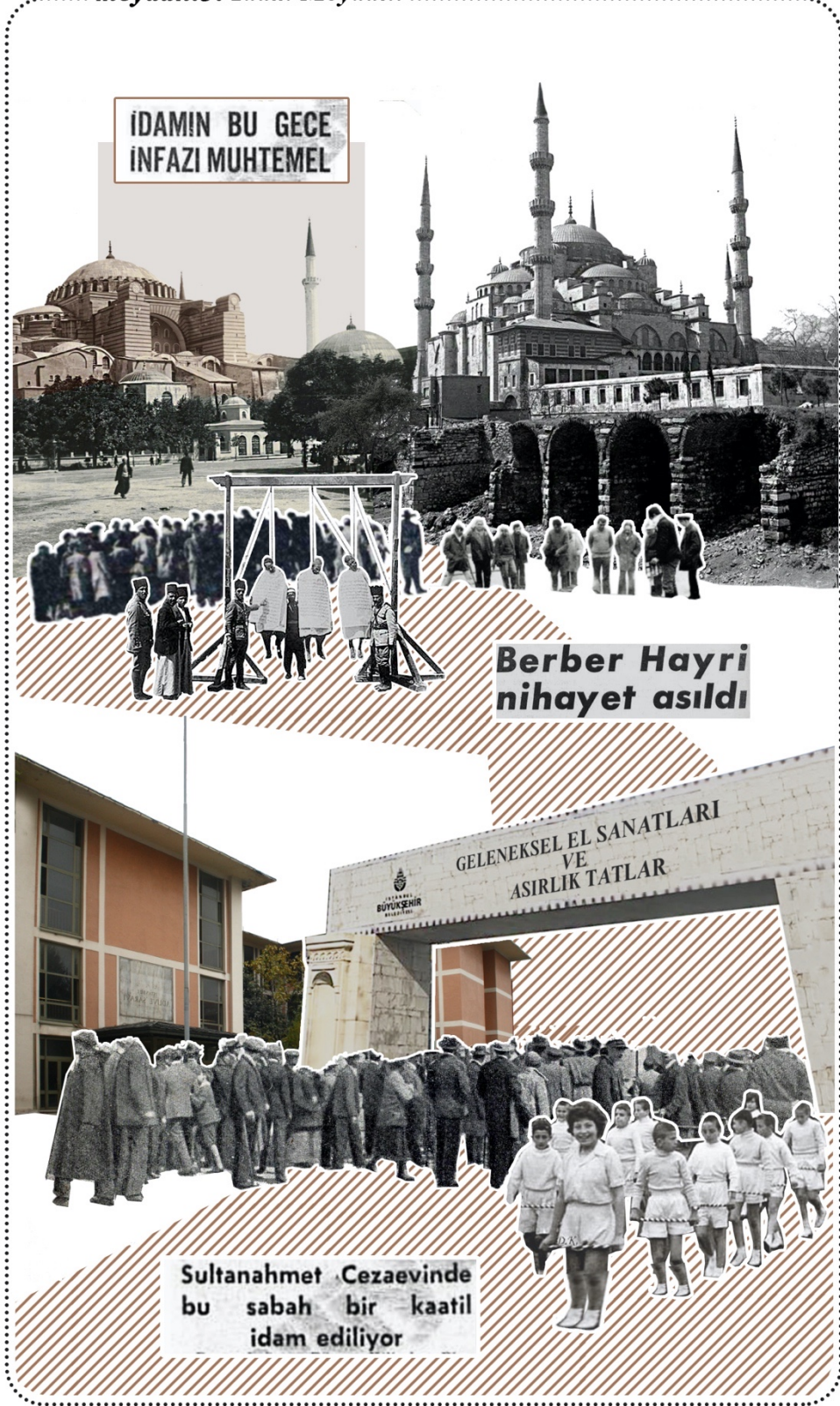
Cumhuriyet Dönemi'nde Sultanahmet Meydanı, henüz turizmle tanışmadığı sıralarda, sonraları lüks bir otele dönüştürülecek olan Sultanahmet Cezaevi ve Adliye Sarayı⁴⁶ olarak kullanılan Darülfunun Binası'na ev sahipliği yapıyor, günümüzde olduğundan çok daha farklı bir ziyaretçi kitlesini ağırliyordu. Adliye ve cezaevinin burada bulunmasının, Osmanlı Dönemi'nden bu yana idamların burada gerçekleşiyor olması ile ilişkili olduğu düşünülebilir, nitekim idam kararının verilmesi, mahkumun kontrolünün sağlanması ve idamın gerçekleşmesi süreçleri düşünüldüğünde pratik bir seçim olarak göze çarpmaktadır.

Seyirlik İdam

Meydanda gerçekleştirilen idamlar halka açık olarak yapılmakta ve geniş bir izleyici kitlesi bu olay için toplanmaktadır. İdam cezalarının halka açık gerçekleşmesi ve idamdan sonra da ertesi güne kadar cesedin “boynuna asılan yafta” ile sergilenmesinin asıl amacı suçu işleyenlerin ne surette cezalandırıldığının gösterilerek ibret olgusunun sağlanmasıdır. Bunu bir toplumsal görev addeden medya kanalları günler öncesinden idamın gerçekleştirileceği yeri ve saati duyurur, halkın ilgisini bu yöne çekmeyi hedeflerdi.

⁴⁶ Darülfunun Binası'nın 1933'de yanmasının ardından Adliye Sarayı, projesi bir yarışma sonucu elde edilen, Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem tasarımı binaya taşınır. Yine Sultanahmet'te bulunan yeni yapı inşa edilirken İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kısmının istimlak edilmesi ve ortaya çıkan arkeolojik buluntuların üzerinde inşaatın devam etmesi büyük tartışma yaratır.

meydan.3: İdam Meydanı



Şekil 3.29 : Meydan.3: İdam Meydanı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Öyle ki 1939'da Sultanahmet Meydanı'nda gerçekleşen “meşhur” infazlardan biri olan Ali Ürkmer'in idamında medyadaolaya oldukça geniş bir yer verilmesi ve halkın büyük katılımı, daha sonra gerçekleşecek idamların halka kapalı olarak yapılması kararını beraberinde getirmiştir, fakat buna karşın idamlar yasal olmasa da halka açık olarak yapılmaya devam eder (Yıldırımaz, 2001). Ali Ürkmer idamında halkın geniş katılımı ve gösterilen büyük ilgi ile ilgili olarak Yeni Sabah Gazetesi'nin 19 Temmuz 1939 tarihli haberinde, “her gece erkenden kepenklerini kapatan meydanın iki tarafındaki kahvelerin yanan ışıkları altında tıklım tıklım dolu olduğu, kaldırımlar, havuzbaşı ve caddelerin insan kümeleriyle kaplandığı ifade edilir. Sık sık gelen otomobil ve otobüsler meraklı kabileleri meydana taşır, saat ilerledikçe meydandaki kalabalık artar” (Cemal, 1939).

1940 ve 1950'lere denk gelen çocukluk yıllarında halka açık idamların hala gerçekleştiğini ifade eden Ece Ayhan (1992) da idamların, Ayasofya hizasında, Divanyolu'na bakacak biçimde kurulan darağacında gerçekleştiğini; herkesin görmesi için sabah 11 sularına kadar yerinde bırakıldığını, hatta Cankurtaran İlkokulu öğrencilerinin yurttaşlık bilgisi dersinin uygulaması için ziyarete götürüldüklerini ifade eder. 1965 yılında yasadaki değişiklikle idamların halka açık olarak gerçekleşmesi yasaklanır⁴⁷. Böylelikle halkın yoğun ilgisini toplayan bu seyirlik aktivite de rafa kalkmış olur. Sultanahmet Meydanı'nı bir idam meydanı olarak hatırlayanlar ya da Hippilerle renklenmiş bir cümbüş yeri olarak bilenlerin azınlıkta kaldığı günümüzde meydan, Ramazan aylarında geleneksel ürünler ve el sanatlarının tanıtıldığı standlarla dolan, bir yanında ilahiyatçı Nihat Hatipoğlu'nun geniş bir kitleye hitap ederek meşhur televizyon programlarından birini gerçekleştirdiği tursitik bir alan olarak varlığını sürdürür.

3.28 Park.1: Bahar ve Çiçek Bayramı

Kentte halkın geniş katılımına sahne olan olaylar yalnızca halka açık idamlar ya da geniş bulvarların açılış törenleri değil, aynı zamanda toplumsal bir kaynaşma aracı olarak da görülen bayram ve festivallerdir. 1950 yılında İstanbul Valisi Fahrettin Kerim Gökay'ın girişimleriyle Gülhane Parkı'nda kutlanmaya başlayan Bahar ve

⁴⁷ Ölüm cezası 1984'ten itibaren fiili olarak uygulanmayacak, 2004 yılında ise tamamen Türk Hukuku'ndan kaldırılacaktır.

Çiçek Bayramı da bunlardan biridir. İstanbul'a özel bu yerel bayram, baharın gelişini kutlamak, halkın eğlenmesini ve birbiriyle kaynaşmasını sağlamak amacıyla kutlanır. Bahar ve Çiçek Bayramı'nın belirli bir tarihi yoktur, ilkbahar-yaz aylarını kapsayan ve zamana yayılan bir festival biçiminde gerçekleşir. Gerekli hazırlıklar belediyenin oluşturduğu bir komisyon tarafından yürütülür (Şekil 3.30).

Herkes İçin Bayram

Özellikle kentte yaşayan orta ve dar gelirli halkın da çocuklarıyla birlikte eğlenebilmelerini amaç edinen bayramın toplumsal bir görevi de üstlendiği söylenebilir. Aynı zamanda bir arada eğlenme kültürünün oluşturulması ve vatandaşlık duygularının geliştirilmesi de hedeflenmektedir.

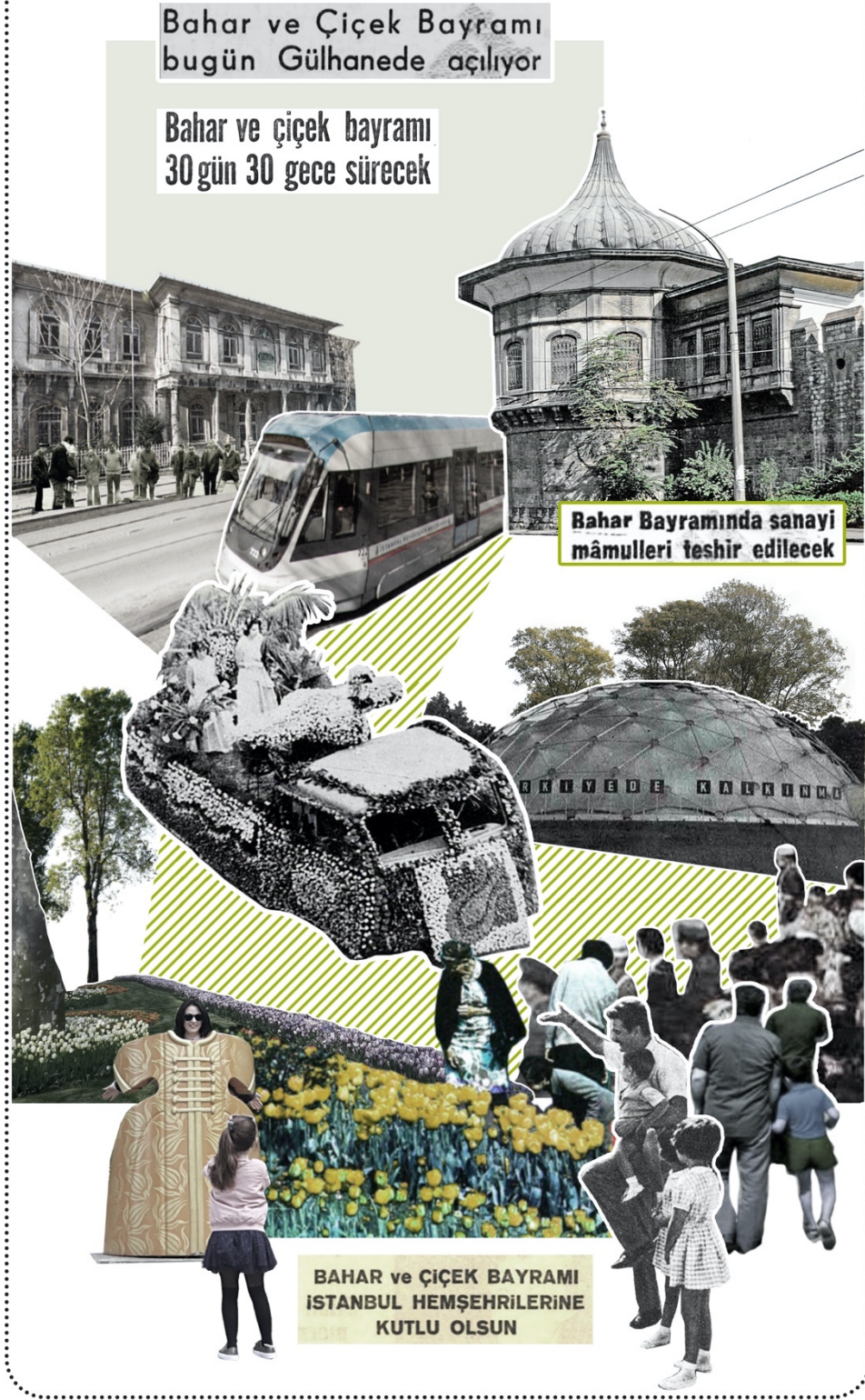
Bayramın kentte yaşayan tüm kesimleri kucaklama gayreti yer seçiminde de etkili olmuştur. İstanbul'daki mesire yeri formundaki eğlence mekanlarının, koruların çoğunlukla Anadolu Yakası'nda olması, salon eğlencelerinin ise Beyoğlu civarında toplanmış olması halkın geniş katılımını hedefleyen bu festival için nispeten ulaşımı daha kolay olan ve açık havada geniş katılımın sağlanabileceği Gülhane Parkı'nı öne çıkarmış; park, Bahar ve Çiçek Bayramı'nın mekanı olmuştur. Böylelikle 1912 yılında İstanbul Şehremini Cemil Topuzlu'nun girişimiyle park haline getirilen eski saray bahçesi, zamanla ihmaller yüzünden geldiği atıl halden ve tekinsiz ortamından da kurtarılmıştır (Mutlu, 2016).

Aynı zamanda psikiyatrist olan vali Fahrettin Kerim Gökay, insanın bir takım ihtiyaçlarını sosyal hayata karışarak karşılayabileceğinin farkındadır. Bu durumu aynı zamanda siyasi iktidarını güçlendirecek biçimde kent yaşamı ile harmanlama konusunda mahir bir tutum sergileyen vali, bayram hakkındaki gazete söyleşilerinde amaçlarını şöyle ifade eder:

Ben hemşehrilerinin bol bol eğlenmesini istiyorum. Bunun için parasızlık bir mani teşkil etmemelidir. Vatandaş pahalı olduğu için eğlenceye mi gidemiyor, eğlenceyi biz onun ayağına getireceğiz. Nitekim işte bu bahar şenliklerini de onun için yapıyoruz. (Deniz, 1954)

Gülhane parkı deniz ile ormanın bileştiği, dünyanın en güzel bir yeridir. Arzum, buranın Viyana'nın meşhur parklarına benzetmektir. (...) Aynı zamanda bir memleket için, çiçekçiliğin gelişmesi o memleketin iktisadiyatı ve ticari hayatı için önemlidir. Kan'da ve Nis'te bulunduğum zaman çiçek bayramlarını görmüştüm. Bunu İstanbul'da da yapmak isterim. Ayrıca bir ruh hekimi olmaklığım dolayısıyla, neşenin hayattaki kudretinden hemşehrilerimin de faydalanmalarını isterim. Şuna kaniim ki, cemiyet için yaşamak insanın ömrünü uzatır. (İlkbahar Eğlenceleri, 1950)

park.1: Bahar ve Çiçek Bayramı



Şekil 3.30 : Park.1: Bahar ve Çiçek Bayramı (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Bir yandan toplumsal ve kentsel yarar sağlanırken diğer yandan, bu yararı gözetilen siyasi iktidarlar da payına düşeni alacak, konumlarını güçlendireceklerdir.

Bayram Ritüeli

Bahar ve Çiçek Bayramı, genelde Taksim’de yapılan törenle açılır. Ardından halktan da katılımın sağlanabildiği, çiçeklerle süslenmiş araçların geçit alayı başlar. Çiçek arabaları, yolda alaya katılan halk ile birlikte şehir bandosu eşliğinde Taksim-İstiklal Caddesi-Tepebaşı-Atatürk Bulvarı-Aksaray-Beyazıt üzerinden Gülhane Parkı’na ulaşır. Gülhane Parkı’nda sanatçıları ağırlayan gazino, kukla oyunları, Karagöz-Hacivat, orta oyunları ve hokkabazlıkların sergilendiği çeşitli mekanlar, çocuklara ayrılan oyun alanları ve lunapark ziyaretçilerini bekler. Bayram boyunca pek çok devlet kurumu veya özel kurumun katılımıyla kurulan pavyonlarda çeşitli sergiler düzenlenir, müsabakalar gerçekleştirilir. 1954 yılında bayram kapsamında 1000 çocuk ücretsiz olarak belediye tarafından sünnet ettirilir (Mutlu, 2016).

Etkinliğin ölçeğini, devlet ve toplum nezdinde atfedilen değeri bayrama özel olarak üretilen çeşitli ürünler vasıtasıyla okumak da mümkündür. Tekel İdaresi bayram süresince Gülhane parkında açılan Tekel Pavyonu’nda satılmak üzere üstünde Bahar ve Çiçek Bayramı’nın lale motifli amblemi olan sergi sigarasını piyasaya sürmüştür. Türkiye PTT İdaresi tarafından bayrama özel pul bastırılmış; Gülhane’de açılan postahane özel bir damga kullanılmıştır. Bahar ve Çiçek Bayramı isimli özel bir gazete çıkarılmış, duyurular ve haberler burada yayınlanmıştır.

İstanbul’un Kitabı’nda Bahar ve Çiçek Bayramı’nın 1957 yılında 3 milyona yakın ziyaretçiyi ağırladığı ifade edilir. Bayram için parkta hizmet alanlarının inşa edildiği, yolların asfaltlandığı ve lambaların takıldığı vurgulanır. Ayrıca bir akvaryum ve hayvanat bahçesi meydana getirilmiş ve bu tesislerin devamlılığı sağlanmıştır (İstanbul’un Kitabı, 1957). O dönemde kurulan ve ilerleyen yıllarda da Gülhane Parkı ile özdeşleşecek olan hayvanat bahçesinin Bahar ve Çiçek Bayramı için gösteriye gelen sirk ekiplerinin, yaşlandığı veya hastalandığı için geride bıraktığı hayvanlardan oluşturulduğu da söylentiler arasındadır.

İstanbul Lale Festivali

Bahar ve Çiçek Bayramı 1950’den 1962’ye kadar sürer. Zaman zaman kapsamın genişlemesiyle festivalin bir kısmı Vatan Caddesi, Yenikapı ve Üsküdar’da da gerçekleştirilmeye devam ettiği görülür. 1987’de benzer bir temayla Gülhane

Şenlikleri düzenlenmiş, bu şenlikler de 1994’e kadar sürmüştür (Mutlu, 2016). Günümüze daha yakın bir dönemde, 2006-2018 yılları arasında nisan ayı boyunca gerçekleştirilen İstanbul Lale Festivali’nden de bahar ve çiçek temalı kutlamalardan biri olarak bahsedilebilir. Geçmişteki festivaller gibi kapsamlı olmayıp, toplum yararının daha sınırlı bir ölçüde gözetildiği bu festival genelde Gülhane Parkı ile birlikte kentteki koru alanlarına ve yol kenarlarına lale ekilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Sultanahmet Meydanı’nda renkli lalelerden oluşturulan büyük ölçekli bir “lale halısının” ziyaret edilmesi, İstanbul Lale Festivali kapsamında gerçekleşen en geniş katılımlı faaliyetlerdendir.

Pek çok yönden kent yaşamına katkı sağladığı söylenebilecek Bahar ve Çiçek Bayramı, hem toplumun kaynaşması ve sosyal hayatın canlanması, hem atıl haldeki Gülhane Parkı’nın yeniden kente kazandırılması hem de çiçekçiliğin gelişmesi ve ticari aktivitelerin çeşitlenmesiyle ekonomiye can katılması bağlamında çeşitli avantajları beraberinde getirir. Geçmişte Topkapı Sarayı’nın gül bahçesi olan Gülhane Parkı’nın, kesintilerle de olsa üstlendiği misyonu yakın zamana kadar sürdürmesi mekan özelinde çok katmanlı tartışma boyutlarının açılması bağlamında önemli görülebilir.

3.29 İstasyon.1: Sirkeci

Tarihi Yarımada’nın mütemadiyen göçmenler tarafından mesken tutulması, halka açık bayram ve kutlamaların Gülhane ve Sultanahmet çevresinde gerçekleşmesi ve yine Sultanahmet’in 1970’lerde Avrupa’dan gelen Hippiler’e mesken oluşu, tesadüf değildir. Kente dışarıdan gelenlerin bu bölgede yoğunlaşmasında, geçmişten beri çeşitli ulaşım ağlarının nihai noktası ve kesişim mekanı olan Sirkeci, önemli bir rol üstlenmektedir. Asya ve Avrupa kıtalarındaki yerleşimlerin birbirine en çok yaklaştığı noktada, İstanbul Boğazı’nın girişinde bulunan Sirkeci, tarih boyunca kente gelenlerin ilk ayak bastığı yerlerden biri olmuş; Avrupa’dan deniz yoluyla gelen seyyahlar, İstanbul silüetiyle Sirkeci açıklarında karşılaşmışlardır. Konumu sebebiyle kentin dışı açılan yüzü haline gelen bölgede, çeşitli ulaşım mekanları ve pratikleri de zamanla oluşmaya başlamıştır. Önceleri Eminönü-Sirkeci hattının liman olarak kullanılması, bölgeyi deniz taşımacılığının ayrılmaz bir bileşeni haline getirmiş; Sirkeci, gerek kent içi gerekse kent dışı ulaşım ağının terminal noktalarından biri haline gelmiştir (Şekil 3.31).

İstasyon.1: Sirkeci



Şekil 3.31 : İstasyon.1: Sirkeci (Emirhan Kurtuluş, 2020).

19. yüzyılda tüm Avrupa’da demiryolu ağının gelişmesi, gözleri Doğu’yu ve Batı’yı birbirine bağlayan İstanbul’a çevirmiş ve Avrupa kentlerinden kıtanın uç noktası olan İstanbul’a uzanan Rumeli Demiryolu hattının inşasına başlanmıştır. Demiryolu ağının İstanbul’a bağlandığı Sirkeci-Edirne hattı 1873’de açılmıştır. Hattın açılışı, İstanbul’a ulaşacak demiryolunun Topkapı Sarayı bahçesinden geçecek olması söz konusu olduğunda, “memleketime demiryolu yapılsın da isterse sırtımdan geçsin” diyen Sultan Abdülaziz’in bindiği özel vagon ile yapılmıştır. Çok sayıda edebi esere ve filme konu olan dünyaca ünlü Orient Express treni, son durağı olan İstanbul’a ilk kez 1889’da ulaşmıştır (Kayserilioğlu, 2011, s. 199).

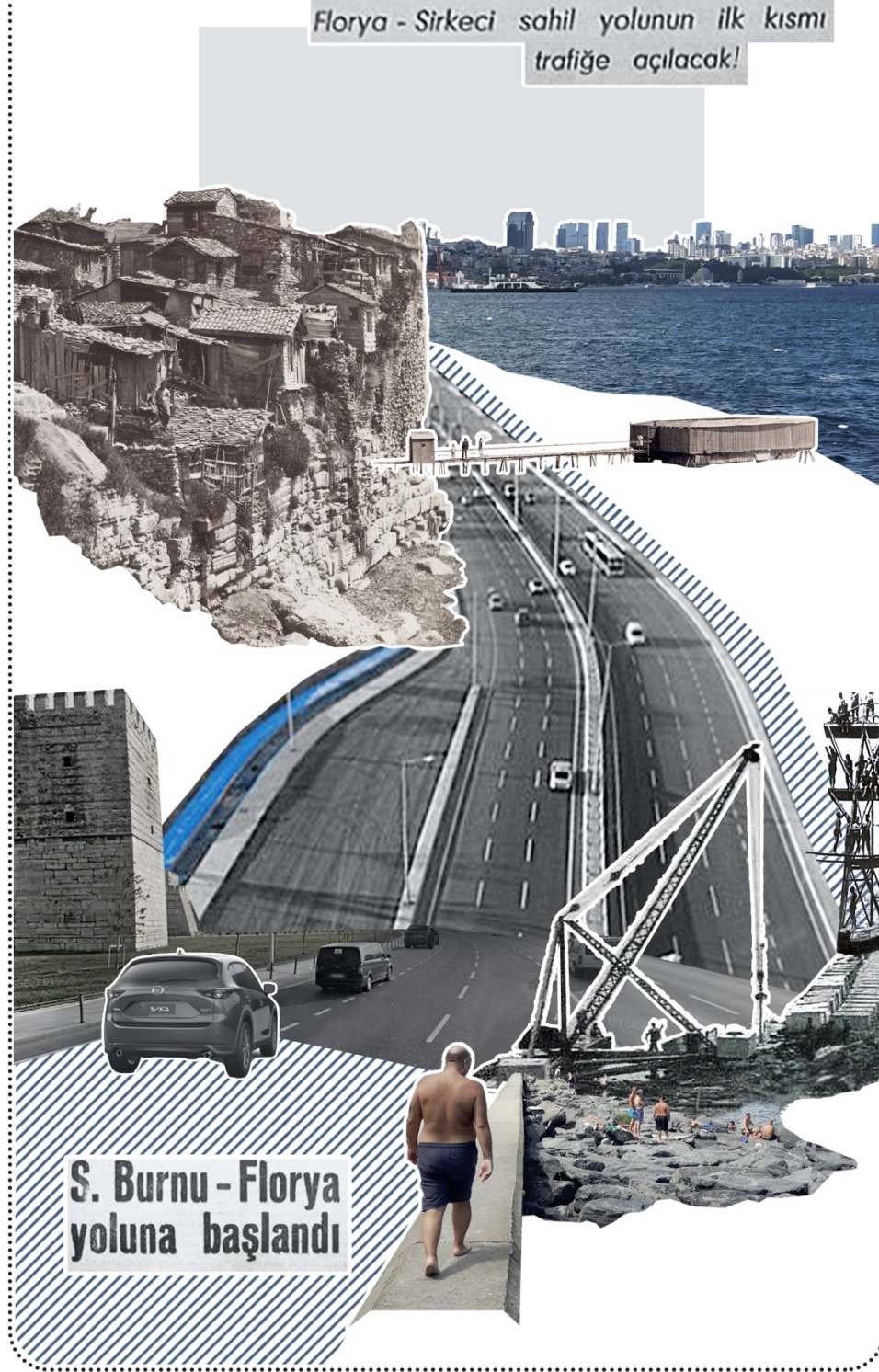
Batı’nın Doğu’daki uzantısı, Doğu’nun Batı’ya açılan kapısı olarak imlenen Sirkeci Garı, pek çok toplumsal olaya da sahne olmuştur. Balkanlar’dan Türkiye’ye ellerindeki tek parça sandık ile göç etmek zorunda kalanlar gözlerini bu istasyonda açmış, Almanya’ya işçi olarak gidenler buradan uğurlanmıştır. Gar, ayrılıkların ve birleşmelerin mekanı, yeni bir hayata açılan kapı olarak halkın belleğinde yer etmiştir.

Kentin genişlemesiyle Sirkeci’nin İstanbul’un kent merkezi olma niteliğinden uzaklaşması gibi, Sirkeci Garı da kentin yegane karşılama kapısı olmaktan çıkmıştır. Tren garı, garı karşı yakaya bağlayan arabalı vapurlar, motorlar ve garın civarında oluşan enformel otogar, kentin başka noktalarında açılan ulaşım merkezleriyle zaman içinde işlevlerini kaybetmiştir. Sirkeci Garı bugün aktif olarak kullanılmaz, ancak taşıdığı tali işlevlerle gündelik hayatın merkezinde yer almaya devam eder. Garın altından geçen metro hattına buradan ulaşmakta, gar yapsının odalarından birindeki küçük müze ziyaret edilebilmekte ve demiryolunun işlediği dönemden kalan lüks restoranda yemek yenebilmektedir. Ayrıca gar zaman zaman sergiler, defileler ve küçük çaplı fuarlar için kullanılmaktadır.

3.30 Cadde.4: Sirkeci-Florya Sahil Yolu / Kennedy Caddesi

Tarihi Yarımada’nın Marmara Denizi ile bütünleştiği güney kıyı hattı, 19. yüzyılın sonlarında Edirne-Sirkeci demiryolu ve 1950’lerde Sirkeci-Florya Sahil Yolu inşa edilene kadar kısmen harap durumdaki Bizans Surları ile tanımlanmakta ve temel formunu korumaktaydı. Kentin açık deniz ile temas ettiği bu benzersiz hat, özellikle sahil yolunun açılmasıyla büyük oranda farklılaşmış ve kentin suyla kurduğu etkileşimi dönüştürecek bir dizi müdahalenin de önü açılmıştır (Şekil 3.32).

..... **cadde.4: Sirkeci-Florya Sahil Yolu / Kennedy Caddesi**



Şekil 3.32 : Cadde.4: Sirkeci-Florya Sahil Yolu / Kennedy Caddesi (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Dolgu

Marmara'ya açılan sahil hattı için ilk projelerin ve bir sahil yolunun inşa edilmesi fikrinin Henri Prost'un çizdiği planlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Fakat bu icraatın da kentteki diğer inşa faaliyetleri gibi ancak Menderes Dönemi'nde hayata geçirilebildiği görülür. Menderes yönetimi, "Sirkeci-Florya Sahil Yolu ile İstanbul'un manzarası ve tabiatı dünya yüzünde emsalsiz olan harikulade kıyısını çirkin görünüşlü bir mezbelelik veya mahdut kimselerin faydalanabildiği bir bölge olmaktan çıkarmakta ve sahili İstanbullu'ya iade ederek tüm hemşehrilerin faydalanabileceği bir hale getirmektedir" (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 69).

Sirkeci Meydanı'ndan başlayan 22 kilometre uzunluğundaki yol, Topkapı Sarayı eteklerindeki Sarayburnu'ndan, Ahırkapı, Kumkapı, Yenikapı, Yedikule hattı ile Baruthane'ye kadar uzanmaktadır. Yolun inşası için belirli kısımlarda denizin doldurulması gerekmekte, dolgu malzemesi ise kent içindeki bulvarlar açılırken bolca elde etme imkanı bulunan molozlardan sağlanmaktadır (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 73). Bulvarlar açılırken yıktırılan tarihi eserlerin parçalarını belki de bugün Marmara kıyısında bulmak mümkündür.

Kentliyi Denizle Buluşturmak

İktidarın Sahil Yolu'nun açılmasındaki en büyük motivasyonu, ulaşımı rahatlatmanın ötesinde, İstanbul'un Kitabı'nda ifade edildiği üzere "surlarla ve bunların etrafını saran teneke gecekondularla adeta kale gibi örülü olan sahil kordonunun" İstanbullular tarafından efektif olarak kullanılamıyor olması ve kentin denize sırtını çevirmiş bulunmasıdır (İstanbul'un Kitabı, 1957, s. 72). Sahil Yolu'nun kentli ile denizi buluşturmak ve kıyı hattını yaşanır kılmak gibi bir misyonu bulunmaktadır. Ancak Bilgin (1995), bu operasyonun İstanbul'un kendine has suyla ilişki kurma tarzını gözetmediğini, Sahil Yolu'nun açılması neticesinde sahillerin homojenleştiğini ve çeşitli özellikler gösteren semtler arasındaki farklılıkların ortadan kalktığını ifade eder.

Söz gelimi sahil hattındaki Kumkapı semti, Koçu'nun (1960) aktarımıyla İstanbul'da denize girmek için en gözde noktalardan biriydi ve sahilinde erkekler için büyük bir umumi deniz hamamı bulunmaktaydı. Yaz mevsiminde ahşap kazıklar üzerinde çürümez kerestelerle kurulan deniz hamamına kıydan bir köprü ile ulaşılmakta, içerisindeki soyunma odalarında üst değiştirildikten sonra denize girilebilmekte ve

güneşlenme imkanı bulunabilmekteydi. Yaz aylarında hizmet veren hamam, kışın tekrardan sökülerek toplanmaktaydı. Sahil Yolu'nun açılmasıyla birlikte bu pratikten de ortadan kalktı. Suyla iç içe olan ahşap evler yıkıldı ve günümüzde de görülebilen beton kaplı sahil hattı oluşturuldu.

Daha sonraları suikast sonucu öldürülen Amerikan başkanı Kennedy'nin ismi verilen caddenin, 1950'lerden günümüze ismi gibi aynı kalmadığı, birçok müdahale ile değiştiği söylenebilir. Dolgu alanları ve yeni eklenen bağlantı yollarıyla günden güne farklılaşan hat, bugün daha da araç baskın bir hal almış durumdadır. Öyle ki hat boyunca yaya olarak caddeyi aşp deniz tarafına geçmek pek çok noktada mümkün değildir.

3.31 Tünel.1: Marmaray ve Avrasya Tüneli

İstanbul'un iki kıtaya bölünmüş olması, bir yandan kentin şiiirsel içeriğini katmanlandıran bir karakter olarak ortaya çıkarken; diğer yandan birbirine neredeyse degecek olan bu iki parçayı bağlama arzusunu ortaya çıkarmıştır. Bu arzu çeşitli dönemlerde kentlinin ve iktidarların muhayyilesini tetiklemiş, iki yakayı birbirine bağlayacak “çılğın projeler” ard arda gelmiştir. Sanayileşmeyle birlikte kentlerin genişlediği, mesafelerin kısaldığı dünyada bir yerden diğerine kesintisiz bir şekilde ulaşabilme yollarının arandığı sıklıkla görülür. Demiryollarının yaygınlaşması, köprü ve geçitlerin inşası bunun göstergelerindendir. İstanbul'un iki yakasını bağlama fikri de ilk defa bu hareketlenmenin yaşandığı 19. yüzyılda ortaya çıkar (Şekil 3.33).

Tünel Rüyası

Eugene-Henry Gavand'ın 1876'da İstanbul için önerdiği planlama, boğazı denizin altından geçen bir demiryolu tüneli de önermektedir. Sultan Abdülaziz'in takdirini toplayan proje yalnızca bir öneri olarak kalır, detaylanmaz. 1891'de Fransız Demiryolu Şirketi S. Preault, II. Abdülhamid'e Gavand'ın projesini anımsatan detaylı bir tünel projesi sunar. Tarihi Yarımada'nın uç noktası Sarayburnu'nu Üsküdar'a bağlayan bu proje de gerçekleşme imkanı bulmaz. 1900'de Fransız mühendis Arnodin, üzerinde camiye benzer minareli yapıların bulunduğu bir köprü projesi hazırlayarak II. Abdülhamid'e sunar, bu projeyi de 1902'de bir grup Amerikan mühendis tarafından yeniden hazırlanan tünel projesi izler. Bir yenisi çıkana kadar önceki projeler, tekrar tekrar gündeme gelmeye devam eder (Akdeniz ve diğ., 2013).

tünelleri: Marmaray ve Avrasya Tüneli

İki firma Boğaz'a tünel teklif etti

Tüp geçit için düğmeye basıldı

Marmaray, Yenikapı'da bazı binaları yıktıracak

Şekil 3.33 : Tünel.1: Marmaray ve Avrasya Tüneli (Emirhan Kurtuluş, 2020).

Köprü

Avrupa ve Asya, fiziksel olarak ilk defa Cumhuriyet'in 50. yılında 1973'te açılan Boğaziçi köprüsüyle birbirine bağlanır. Büyük bir coşkuyla açılan köprü, kısa zamanda kent imgesinin kurucu öğelerinden biri haline gelir. Boğaz ikinci defa 1988'de Fatih Sultan Mehmet Köprüsü ile geçilir. Köprünün henüz boş ovaları andıran iki tarafı, kısa süre içinde gecekonducularla ardından gecekondu mahallelerinden dönüşen yeni semtlerle dolar. İkinci köprünün yarattığı kaçınılmaz değişimi yineleyeceği yönündeki kaygılara karşı Yavuz Sultan Selim Köprüsü, 2016'da kıtaları üçüncü kez bir araya getirir.

Asrın Projesi

Köprülerin inşasına karşın 150 yılı aşan tünel projesi hiçbir zaman unutulmaz. Koçu (1966), Asya ve Avrupa'yı Sarayburnu-Ahırkapı'dan Salacak-Harem'e bağlayacak bir denizaltı tüneli fikrinin mütemadiyen medyada yer tuttuğunu, o günün şartları için dahi imkansız olmayan bu projeye ilişkin 1965 yılında İsviçreli bir firma ile masaya oturulduğunu ifade eder. Bu asırlık hayal, 2010'lu yıllarda açılan Marmaray Metro Hattı ve Avrasya Tüneli'nin de en vurucu söylemlerinden biri haline gelir. Kentteki metro ağının bir parçası olan "asrın projesi" Marmaray, 2013'te; karayolu ve demiryolu taşımacılığına aynı anda hizmet verecek olan Avrasya tüneli ise 2016'da açılır. 2013'te başbakan, 2016'da ise cumhurbaşkanı olan Recep Tayyip Erdoğan; Edirne-Sirkeci Demiryolu açılırken Sultan Abdülaziz'in, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü açılırken Turgut Özal'ın yaptığı gibi tünelden ilk geçen ve açılışı resmen gerçekleştiren kişi olur.

Ulaşım Merkezi

Marmaray Metro Hattı ve Avrasya Tüneli'ni geçmişte gerçekleşen köprü projelerinden farklı kılan ve ortak bir zeminde tartışmaya olanak veren, yalnızca deniz altından geçiyor olmaları değil, her iki projenin de Tarihi Yarımada'nın Güney kıyı hattı ile ilişkili olarak kurgulanmış olması ve 1950'lerden sonra Tarihi Yarımada'nın kademe kademe kaybettiği merkez olma halini tekrardan öne çıkarmasıdır. Marmaray'ın açılmasıyla Yenikapı, İstanbul'un toplu taşımada ulaşım merkezi haline gelmiştir. Yaya hareketliliğini arttıran Marmaray gibi Avrasya Tüneli de Tarihi Yarımada'daki araç trafiğini gözle görülür biçimde arttırmış, kenti ağırlaştırmıştır.

3.32 Dolgu.1: İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı

Her ne kadar bir meydan olarak tanımlanmasını sağlayacak nitelikler yönüyle noksan olsa da sıklıkla “Yenikapı Meydanı” olarak anılan “İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı”; Tarihi Yarımada’nın Güney kıyısında Kennedy Caddesi ile bölünen hattın deniz tarafında yapılan dolgu sonucu elde edilmiştir.

Dolgu

Erkal’a (2009) göre dolgu zemin, kıyı kentlerinde zaman-mekansal dönüşümün bir göstergesi, kent-deniz arayüzünün fiziksel ifadesidir. Doğal ya da yapay olarak oluşabilen dolgu alanı, kentsel dönüşümün kıyı ölçeğindeki yansımalarındandır. İstanbul kıyısı da bu tarihsel gelişim ve dönüşümün en çarpıcı mekanlarına ev sahipliği yapar (Erkal, 2009). Marmaray kazılarında meydana çıkan Bizans Dönemi’ne ait antik liman, Osmanlı Dönemi’nden Cumhuriyet’e inşa edilen limanlar, rıhtımlar, mendirekler, kıyı yolları dolgu alanlarına örnek olarak gösterilebilir.

İki Milyon Kişi

Kıyı hattındaki değişimle kentin havadan görünümünü büyük ölçüde farklılaştıran İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı, kent tarihindeki en büyük dolgu faaliyetlerinden biridir. Yapımına 2012 yılında başlanan miting alanı, 2014 yılında tamamlanmış; aynı yıl yapılan Türkiye Yerel Seçimleri için AK Parti’nin düzenlediği “Yeniden Milli İrade Mitingi”nde ilk defa kullanılmıştır. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından 673 bin metrekarelik alanda gerçekleştirilen mitinde 2 milyon kişinin toplandığı iddia edilmiştir (Başbakan 2 milyon kişiye mi seslendi?, 2014).

Yenikapı’daki alan, geçmişte daha çok işlevsel amaçlarla, nispeten daha çekingen bir tavırla inşa edilen dolgu alanlarının, günümüzdeki toplumsal değişimle birlikte kentsel mekanı nasıl etkilediğini göstermesi bakımından değerli görülebilir. Siyasi mitingler için —hem de denizde büyükçe bir dolgu yapılarak— üretilen alan, bi anlamda Erkal’ın (2009) kentte bir gösterge olarak vurguladığı dolgu zemin tarifini olumlar.

Başlangıçta bir miting/gösteri meydanı ile birlikte park olarak tariflenen ve açık alan sıkıntısı yaşayan Tarihi Yarımada başta olmak üzere İstanbul’a nefes aldırarak bir açıklık sunmayı vaadeden proje, zamanla yalnızca siyasi parti mitinglerinin düzenlendiği bir boşluk haline gelmiştir. Bugün dolgu alanının üzerinde bir de Avrasya Gösteri Merkezi isminde bir yapı bulunmaktadır (Şekil 3.34).

dolgu.1: İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı.....



Şekil 3.34 : Dolgu.1: İstanbul Metropolü Miting ve Gösteri Alanı (Emirhan Kurtuluş, 2020).



4. DEĞERLENDİRME

Bir kitap ne başlar ne de biter; olsa olsa öyle gibi görünür.

— Umberto Eco, Açık Yapıt Poetikası

Bir kitap olarak nitelemek —henüz— pek mümkün gibi gözükme de, bu çalışmanın da burada bir sonlanma gayesi taşımadığını; aksine, gücünü başı ve sonu olmayan ucu açık bir sürecin parçası olma halinden aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu sebepten söz konusu bölüm için her şeyin nihayete erdirildiği, düğümlerin çözülmediği bir “sonuç” yazmak yerine, çalışma kapsamında şu ana kadar gerçekleşen sürecin, açılan pencereler ve yaratılan çağrışımların serildiği bir “değerlendirme” yazısı yazmak çalışmanın bütünüyle tutarlılık sağlamak açısından daha anlamlı gözükmemekte.

Bu tez, savını öncelikle kente yönelik bakışın kalıplaşmış, tek yönlü, çizgisel karakterine yönelik bir eleştiri üzerine kuruyor ve Tarihi Yarımada özelinde kurulan kent anlatısının mütemadiyen baskın bir tarihsellik bağlamında ele alınışını sorunsallaştırıyor⁴⁸. Buna karşın kente bakışın potansiyel/olası hallerinin nasıl yaratılabileceği ve çoğaltılabileceğinin peşine düşüyor.

Meta-anlatı ve küçük anlatı ikiliği çalışmanın yöntemine ilişkin kurgusu ve tez strüktürü için kurucu kavramlar olarak beliriyor ve mekan, zaman, temsil eksenlerinde bu ikiliğin kurulumu, olası etkileşimleri ve dönüşümleri tartışılıyor. Anlatı kavramının çeşitli potansiyelleri ve taşıdığı mekansallık karakteri; kalıplaşmış, baskılayıcı meta-anlatıların içine sızabilmek ve söküme uğratabilmek, böylelikle tek yönlü çizgisel bakışı bozuma uğratarak, çizgisel olmayan, çok yönlü, değişken, deneyimsel hale

⁴⁸ Bu çalışmanın Tarihi Yarımada ekseninde gerçekleşiyor olması ve bu mekana ilişkin meta-anlatının “zamansal” bir mefhum olan tarihsellik bağlamında şekilleniyor oluşu, metin içinde “zaman-anlatı” olarak yer bulan bölümün şekillenmesine öncülük ediyor. Şayet başka bir kent parçası seçilmiş olsa, söz konusu bölümün içeriği de farklılaşabilirdi. Söz gelimi İstanbul içinde Levent, Maslak gibi bir yer olsa meta-anlatı zamansallık ekseninde değil belki sermaye, metropol ilişkileri ekseninde biçimlenir; ya da bir uç örnek olarak Bilbao gibi bir kent seçilse küreselleşme, markalaşma, turizm gibi kavramlar kurucu unsurlar olurdu. Tarihi Yarımada ile hemen aynı kavramların öne çıkacağı kentlerden birkaçı ise belki de Roma, Atina gibi zamansal katmanların gündelik yaşamın bir parçası olduğu kentler olurdu. Bu bağlamda çalışma, yerel ölçeği aşan bir tartışmayı da içinde saklı tutmaktadır.

getirmek için bir aralık olarak görülüyor. Kentte, sıklıkla meta-anlatının yörüngesine girmeyen, görünmeyen / söylenmeyen, göz ardı edilen karakterler, mekansal durumlar, gündelik pratikler, belleksel ilişkiler bu sızıntının olası açılımları olarak ortaya konuyor. Bu bağlamda Kente Mümkün Bakışlar adlı bölümde Tarihi Yarımada üzerine çizgisel olmayan bir kent anlatısının kurulumu için alternatif bir okuma öneriliyor.

Bu okuma önerisi ile ilişkili olarak tezin değerlendirme bölümünde tartışılacak iki eksenin belirlediğini söylemek mümkündür. Bunlardan ilki tezin ortaya koyduğu kent okuması vizyonu bağlamında meta-anlatı ve küçük anlatı ikiliği üzerinedir, ikincisi ise tezin konu edindiği Tarihi Yarımada özelinde kentsel karakterin inşasına yönelik tartışmalardır.

4.1 İkilik Yerine Diyalog

Meta-anlatı (*grand récit* / master narrative) ve küçük anlatı (*petit récit* / little narrative) kavramları, ilk bakışta kelime anlamları da düşünüldüğünde birbirine karşıt konumlara yerleşiyor gibi görünürler. Nitekim bu tez çalışması da ilk etapta bu karşıtlığa kısmen inanıyor, kent okumasında küçük anlatıları meta-anlatıya karşı araçsallaştırmayı ve böylelikle kente ilişkin bakışı çoğaltmayı savunuyordu. Bu sebepten doğrudan meta-anlatı ve küçük anlatı arasındaki ikiliğin nasıl kurulduğuna ilişkin bir soru ile yola çıkılmadı. Belki öyle yapmak çalışmaya daha net bir ifade kazandırabilir, daha bilgece görülebilirdi. Nihayetinde de “meta-anlatı ve küçük anlatı birbirini etkiler mi?” gibi bir sorunun tek kelimelik bir cevabı olurdu. Ancak çeşitli eksenlerde gelişen tartışmalar bağlamında bu sorgulamanın gelişmesi ve olası etkileşimlerin “keşfi”, bu değerlendirme yazısını yazarken daha fazla güç veriyor.

Çalışma sürecinin çeşitli aşamalarında birbiri içine geçen —ve bu haliyle şaşırtan— bu iki kavrayış yer yer söz konusu zıtlık ilişkisini sorgulamayı gerektirdi ve aralarındaki diyalog bu sorgulama neticesinde organik olarak belirdi. Anlatı-Mekan adlı bölümde kentin meta-anlatısının kurulumu ele alınırken, esasında meta-anlatıyı kuran her bir söylemin bir küçük anlatı etrafında tarifledebileceği görülür. Zaman-Anlatı’da tarih ve kolektif bellek tartışması için birbiri içinde eridiklerini, üstü kapalı olarak birbirini üretebildiklerini, temas noktaları meydana getirdiklerini söylemek mümkün hale gelir. Harita-Anlatı adlı bölümde ele alınan panorama ve myrioramanın gücünü birbirinden aldıklarını; panoramanın münferit görünümünden beslendiğini,

myrioramanın ise mütemediyen bir panorama üretmeyi arzuladığını söylemek yanlış olmaz.

Benzer biçimde tüm bu tartışmadan beslenen Kente Mümkün Bakışlar adlı bölümde dizilen “küçük anlatılar” üretilirken, sıklıkla meta-anlatılara referans verilmek durumunda kalındığı; anıtsal yapıların, büyük kentsel müdahaleler ve süreçlerin, nam salmış aktörlerin mütemediyen metinsel ve görsel anlatının içine sızdıkları görülebilir. Üretilen maddelerin fragmantal biçimlenişi ve deneyimsel bir kurulum önermesi bir anlamda okur için de bu durumu sınama ve deneyimleme imkanı verir. Söz gelimi sur duvarlarına yaslanan bir mahallenin kendi varlığını ancak anıtsal bir yapı olup meta-anlatının parçası olan surun varlığı üzerinden tanımlayabildiğini, Tarihi Yarımada’nın tarihi karakterini bir nebze saptıran modern yapıların kadim kentsel akslar ile olan ilişkisini görmek; meta-anlatı ve küçük anlatı kavramlarını zıt konumlardan ziyade kesişimler ve yer yer bir aradalıklar üzerinden tanımlamayı mümkün kılar. Çeşitli söylemler ve iktidar ilişkilerinden beslenen meta-anlatılar ve kentin anlatısal yapısından, kentlinin eylemlerinden, gündelik yaşam ve bellek ilişkilerinden beslenen küçük anlatılar bir yandan birbirinden güç alırken, diğer yandan da ürettikleri gerilim ile dinamik bir biçimde birbirini dönüştürür, biçimlendirirler. Dolayısıyla kente bu gerilim odağında bakmak, meta-anlatı ve küçük anlatı “ikiliğini” bir “karşılıklı diyalog” olarak görmek kente mümkün bakışları sağlamak için elverişli bir alan açmaktadır.

Bununla birlikte küçük olanın rolünü yadsınamaz kılması ve kavram üzerinden kent okumasında olduğu gibi mimarlık disiplininin yörüngesine giren pek çok uygulama alanında söz konusu olabilecek bir kavrayış önermesi, çalışma bağlamında değerli görülür. Meta-anlatı ve küçük anlatı kavramlarına atıfla parça ve bütün ilişkisinin çizgisel olmayan, ucu açık, muğlak, ilişkisel, deneyimsel kurulumlara, süreç ve etkileşimlere açık olarak ele alınabileceği öngörülmektedir. “Büyük” olana karşı arzusunun arttığı günümüzde “küçük” olanın sesini duymak, mimari tasarımı ve tasarım bağlamında kent yaşamını değerli kılmak açısından önemlidir. Söz gelimi mahalleleri ortadan kaldırarak gündelik yaşamı zedeleyen inşa çalışmaları, insan ölçeğini ve kent belleğini hiçe sayan bütüncül tasarımlar ve katılımcı olmayan üretim süreçleri bu bağlamda tartışılabilir kılınmaktadır.

4.2 Tarihi Yarımada, Bugün

Şu dışarıda uzanan kentin henüz bir adı yok, kaldı ki romanın dışında mı kalır yoksa mürekkep karası onu içine alıp yoğurur mu, bu da belli değil.

— Italo Calvino, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu

Tarihi Yarımada, kente ilişkin meta-anlatı ve küçük anlatı kavramları üzerinden bir alternatif kent okuması vizyonu üretebilmek için oldukça verimli bir kentsel mekan sunar. Kendini “kadim” kentin muhafızı olarak gören iktidarlar için ya da içinde yaşayan, gündelik eylemleri bağlamında kentle mutlaka temasta bulunan kentli için çeşitli anlamlar ihtiva eder. Çalışma kapsamında da görülebildiği gibi bu söylemsel ve eylemsel faaliyetler sıklıkla aynı potada eritilir. Bu bağlamda kent, birbiri içine geçmiş pek çok anlatıdan mürekkep, ağsı bir yapı olarak belirir.

Tez kapsamında kente ilişkin olarak üretilen anlatı parçaları (maddeler), bu ağsı yapı içerisinde beliren bir takım yumaklar gibi görülebilir. Her biri, bir anlamda çeşitli yönlerle uzatılabilecek, dallanıp budaklanabilecek, sökülebilecek niteliktedir. Bu anlatılar, kimi zaman metinler ve görseller içinde de vurgulandığı gibi kendilerinden daha büyük olayların, mekansal dönüşümlerin göstergeleri haline gelirler ve bu ağsı yapının bir parçası olma halini olumlarlar. Böylelikle kente ilişkin bütüncül imgenin (ağın) kurulmasına hizmet ederler. Nitekim üzerlerindeki krema sıyrıldığında, ayrı ayrı ele alınan pek çok anlatının esasında aynı hammaddeden üretildiği, bir imgenin farklı yansımaları olduğu; benzer iktidar müdahalelerinin, hayata tutunma çabalarının, çevresel koşullara adapte olma gayretinin, olumsuzlukları fırsata çevirme girişimlerinin, direnişlerin, dönüşümlerin, süreklilik ve süreksizliklerin birer tezahürü olduğu görülebilir. Söz gelimi, kenti ihya etme, güzelleştirme, modernleştirme gayretlerinin ideolojiler, aktörler üstü bir girişim olarak kentin ilk defa kurulduğu bin yıllar öncesinden bugüne çeşitli dönemlerde mütemadiyen gün yüzüne çıktığını ve benzer sonuçlar doğurduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Çalışmanın, söz konusu açılım ile birlikte Tarihi Yarımada’nın bir kentsel mekan olarak zamansal kavranışı bağlamında kritik bir bakış penceresi araladığı da iddia edilebilir. Bu bağlamda Tarihi Yarımada’ya bugün yeniden bakmak için güçlü bir motivasyon doğar. Tez kapsamında, “modern” yapıların kentin mimari karakterini biçimlendirmede tarihi yapılara karşın yadsınamaz bir rol üstlendiği; sultanların geçitlerine sahne olmasıyla anılan cadde ve meydanların, tarihsel aralık dikkate

alındığında pek de kısa gözükmeyen bir zaman diliminde bambaşka eylemlerle bütünleştiği görülür. Kent, dünya üzerindeki birçok eski kentten farklı olarak bugün dahi yaşayan, değişip dönüşen, gündelik hayatın hengamesine sahne olan, yeni tarihleri kendi kalemile yazan zamansız bir oluşum olarak belirir. Dolayısıyla bir kentin imgesini ve tarihselliğini hangi dönem bağlamında, nasıl kazandığı ya da kentte gündelik yaşamdan öte olan tarihin ne olduğu gibi sorularla birlikte, bu karakterleri atayanların hangi profiller olduğu, ne gibi pratiklerin kent imgesini tayin etmede söz sahibi olduğu tartışılabilir duruma gelir. Kenti okuma ve anlamlandırma ediminin ne gibi düzlemlerde, hangi kavramlarla, hangi “adlarla” gerçekleştirilebileceği tartışmaya açılır. Kentin hala bir *adı* var mıdır? Tarihi Yarımada, Suriçi, Fatih, Yeditepe... bu adlardan biri midir sorgulanabilir kılınır.





KAYNAKLAR

- Adler, J.** (1989). *Origins of Sightseeing*. Annals of Tourism, 16 (1), 7-29.
- Akdeniz, G., Erişmiş, M. ve Gezerman, A.** (2013). Connecting Üsküdar and Sarayburnu with Tubular Passage Way from Abdülhamid II. Period. *International Journal of Modern Social Sciences*, 2 (2), 109-132.
- Alemdar, Y.** (2010). Anlatıya Dayalı Bir Kent Okuması: Kayseri, Sahabiye Mahallesi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29 (2), 283-306.
- Anonim.** (1957). *İstanbul'un Kitabı*. İstanbul: İstanbul Vilayeti Turizm ve Neşriyat Müdürlüğü.
- Anonim.** (1958). İnhisarlar Umum Müdürlüğü Binası Proje Müsabakası. *Arkitekt*, 23-30, 290.
- Arayıcı, Z.** (t.y.) Dosya No: 85 - Haşim İşcan. *Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi*. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/11498/31244>, erişim tarihi: 07.06.2020.
- Artun, N.** (2019). İstanbul'un Mimarlık Mirası ve Koruma İdeolojisi. İçinde B. Bal (Der.) *Muhafaza/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanoğlu, R.** (1996). Kent, Bellek, Kimlik ve Bursa. *Birikim Dergisi*, 86-87.
- Ayçıl, A.** (1982). *Dünden Bugüne Karagümrük Gençlik Kulübü*. İstanbul: Arpaz Matbaacılık.
- Ayhan, E.** (1992). Ece Ayhan'ın İstanbul'u. *Arkitekt Yaşama Sanatı Dergisi*, 1.
- Aydın, M. A., ve Yılmaz, C.** (2015). *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Avcu, A.** (1994, 27 Aralık). Domuzdan Yana Olmayın. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=domuzdan%20yana%20olmay%C4%B1n&isAdv=false>, erişim tarihi: 22.11.2019
- Bachelard, G.** (2013). *Mekanın Poetikası* (A. Tümertekin Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Banham, R.** (1959). City as Scrambled Egg. *Cambridge Opinion*, 17, 18-23.
- Barthes, R.** (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath Çev.). London: Fontana Press.
- Barthes, R.** (2005). Semiology and the Urban. İçinde N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (ss. 158-164). New York: Routledge.
- Barthes, R.** (2008). *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi* (M. Rıfat, S. Rıfat Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Barhes, R.** (2018). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Başbakan 2 milyon kişiye mi seslendi?** (2014, 24 Mart). *Milliyet Gazetesi*, erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/basbakan-2-milyon-kisiye-mi-seslendi-1856206>
- Başgelen, N.** (2010). İstanbul Tarihî Yarımada'da Marmaray-Metro Projeleri Kazıları ve Sonuçlarına Genel Bir Bakış. *Mimarlık*, 356.
- Baştan, İ.** (1968, 4 Eylül). Polis Hippileri Topladı. *Milliyet Gazetesi*, s. 3.
- Batur, A.** (1996). *Dünya Kenti İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Bayrak, S.** (2019). *Bir Meydan Öyküsü Beyazıt (1914-1964)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Benjamin, W.** (2002). *Arcades Project* (H. Eiland and K. McLaughlin Çev.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Belge, M.** (2016). *İstanbul Gezi Rehberi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bergson, H.** (2015). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Beyatlı, Y. K.** (2007). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Beyatlı, Y. K.** (2008). *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bilgin, İ.** (1995). Modernleşmenin Şehirdeki İzleri, *Defter*, 23, 86-101.
- Bilsel, C.** (2010). "İstanbul'un Dönüşümleri": Prost Planlaması ve Modern Kenti Yaratmak, İçinde İ. Y. Akpınar (Ed.), *Osmanlı Başkentinden Küreselleşen İstanbul'a: Mimarlık ve Kent, 1910-2020* (s. 49-67). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Birol Özerk, G., ve Akgün Yüksekli, B.** (2011). Küresel Kent, Kentsel Markalaşma ve Yok-Mekân İlişkileri, *İdealKent*, 3, 82-93.
- Boyer, M. C.** (1994). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Boym, S.** (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butor, M.** (1968). *Inventory: Essays by Michel Butor* (R. Howard Ed.). New York: Simon and Schuster.
- Calvino, I.** (1994). *Üç Deneme* (B. Karasu Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Calvino, I.** (2013). *Görünmez Kentler* (I. Saatçioğlu Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Calvino, I.** (2017). *Kesişen Yazgılar Şatosu* (S. Sayıt Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, T.** (1962). Türkiye'deki Eski Ederlerin Korunması İle İlgili Çalışmalar Hakkında Rapor. *Arkitekt*, 173, 390.
- Cantürk, E.** (2017). *Konut Üzerinden Bir Mikro-tarih Anlatısı: İstanbul, Bağdat Caddesi*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Cemal, H.** (1939, 19 Temmuz). İki Cana Kıyan Katil Nasıl Asıldı? *Yeni Sabah Gazetesi*, s. 2.

- Ceylan, E.** (2015). *Tabula Rasa Değil, Palimpsest: Çizgisel Olmayan Bir Mimarlık Tarihi Düşünmek*. İçinde E. Ceylan, E. Duyan (Der.), *Kuram, Yaşantı ve Tasarım Bağlamında Mimarlık ve Özerklik* (ss. 151-233). İstanbul: DAKAM Yayınları.
- Chartier, R.** (1998). *Yeniden Geçmiş* (L. Arslan çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Coates, N.** (2012). *Narrative Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- Collodi, C.** (1902). *Le Avventura di Pinocchio*. Firenze: R. Bemporad e Figlio. Erişim adresi:
<<https://archive.org/details/laavventuredipin00coll/page/2/mode/2up>>, erişim tarihi 03.02.2020.
- Collodi, C.** (2018). *Pinokyo'nun Serüvenleri* (Ü. Edeş Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Comment, B.** (1999). *The Painted Panorama*. New York: Abrams Books.
- Comnena, A.** (2003). *The Alexiad* (E. R. A. Sewter Çev.). London: Penguin Classics.
- Cosgrove, D.** (1985). Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10(1), 45-62.
- Croce, B.** (1941). *History as the Story of Liberty* (S. Sprigge, Çev.). London: Georg Allen and Unwin Limited.
- Daver, A., Günay, S., ve Resmor, M. N.** (1944). *Güzelleşen İstanbul XX. Yıl*. İstanbul: İstanbul Belediyesi.
- De Amicis, E.** (1896). *Constantinople* (M. L. Lansdale Çev.). Philadelphia: Henry T. Coates & Co.
- De Balzac, H.** (2010). *Goriot Baba* (Ş. Hulusi Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Certeau, M.** (1984). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall Çev.). Berkeley: University of California Press.
- De Certeau, M., Giard, L. ve Mayol, P.** (1998). *The Practice of Everyday Life Volume 2: Living and Cooking* (T. J. Tomasik Çev.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- De Landa, M.** (2013). *Çizgisel Olmayan Tarih Bin Yılın Öyküsü* (E. Kılıç Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi Çev.). Londra: Continuum
- Demir Güneş, C.** (2013). Michel Foucault'da Söylem ve İktidar, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21, 55-69.
- Demirci, Ş.** (2006, 30 Mayıs). Yeniçeriler Surlara Tarladan Saldırdı. *Milliyet Gazetesi*, s. 19.
- Deniz, Ü.** (1954, 12 Nisan). Bahar ve Çiçek Bayramı'nın Bu Seneki Hususiyetleri. *Milliyet Gazetesi*, s. 6.
- Deniz, Ü.** (1954, 1 Mayıs). Bu şehrin altı da üstü de tarihi eserlerle mi dolu? *Milliyet Gazetesi*, s.6.
- Dervişcemaloğlu, B.** (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Dinç, G.** (2020). Tıphane'den Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'ne (1827-2019). *Cerrahpaşa Medical Journal*, 44(1), 1-20.
- Dorso, F.** (2019). *İstanbul'un Kalbinde Belirsiz Bir Mekân: 2001'de II. Theodosius Surları*. İstanbul: Institut français d'études anatoliennes. Erişim adresi: <https://books.openedition.org/ifeagd/2870>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Duranay, N.** (1972). Aksaray Geçidi. *Arkitekt*, 345, 20-21.
- Eco, U.** (1992). *Açık Yapıt* (Y. Şahan Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eco, U.** (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (K. Atakay Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Edie, J. M.** (1976). *Speaking and Meaning: The Phenomenology of Language Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- Eldem, N.** (1984). Tarihi Yarımada'da Mekan Dokusu ve Ahşap Konutların Geleceği, İçinde E. Batur (Haz.) *İstanbul'dan Göreme'ye Kültür Mirasımız*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Eldem, S.** (1945). İstanbul Belediye Sarayı Projesi. *Arkitekt*, 262, 167-168.
- Emniyetsiz Emniyet Terminali.** (2016, 28 Kasım). *Habertürk Gazetesi*, erişim adresi: <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1329509-emniyetsiz-emniyet-terminali>
- Erkal, N.** (2009). Dolgu Zemin, İçinde U. Tanyeli, B. Tanju, P. Derviş (Eds.), *İstanbullaşmak: Olgular, Sorunsallar, Metaforlar* (ss. 81-84). İstanbul: Garanti Galerisi.
- Erkal, N.** (2009). Panorama, İçinde U. Tanyeli, B. Tanju, P. Derviş (Eds.), *İstanbullaşmak: Olgular, Sorunsallar, Metaforlar* (ss. 264-267). İstanbul: Garanti Galerisi.
- Erkol, İ.** (2017). Yerel ile Evrenselin Ara Kesitinde Mimarlık: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, *Mimarlık*, 396.
- Ersan, A.** (1966, 26 Nisan). Renkli Mahalle Dün Tarihe Karıştı. *Hürriyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.gecmisgazete.com/haber/sulukule-yikilincamujganin-dugunu-yarim-kaldi>
- Ersin, F.** (1953, 21 Mayıs). Fetih Yılı Programı. *Milliyet Gazetesi*, s. 7.
- Ertaş, H.** (2016). Şehir Hasadı. *XXI Dergisi*, 147, 24-31.
- Feyizoğlu, D.** (1962, 19 Ekim). Aksaray Meydanı'na yayalar için dört girişli yeraltı geçidi yapılıyor! *Hürriyet Gazetesi*. Erişim adresi: <https://emlakkulisi.com/1962-yilinda-aksaray-meydanina-altgecit-yapilacakmis/308752>
- Fikret, T.** (2019). *Rübab-ı Şikeste*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Foucault, M.** (1987). *Söylemin Düzeni* (T. Ilgaz Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Foucault, M.** (1992a). *Ders Özetleri, 1970- 1982* (S. Hilav Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M.** (1992b). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M.** (1999). *Bilginin Arkeolojisi* (V. Urhan Çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.

- Foucault, M.** (2005). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. İçinde N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (ss. 330-336). New York: Routledge.
- Genim, S.** (2014). Yüzyıllar Boyu İstanbul Panoramaları. İçinde F. M. Emecen, E. S. Gürkan (Ed.), *Osmanlı İstanbul'u - I.* (s. 455-473). İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- Gilles, P.** (1729). *The Antiquities of İstanbul*. London: Printed for Benefit of the Translator.
- Göncüoğlu, S. F.** (2013). *İstanbul'un Kitabı: Fatih*. İstanbul: Fatih Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları.
- Gönültaş, G.** (1976, 4 Şubat). İstanbul'da eski ev ve mahalleler canlandırılacak. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1976/02/04>
- Görgülü, T.** (2016). Apartman Tipolojisinde Geçmişten bugüne; Kira Apartmanından "Rezidans'a" Geçiş. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri*, 14, 165-178.
- Güngör, S.** (1938, 30 Mayıs). Yedikule dün marul bayramını tes'id etti! *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Gürbilek, N.** (2015). *Sessizin Payı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwachs, M.** (2017). *Kolektif Hafıza* (B. Barış Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harmanşah, Ö.** (1997). Mekansal Hikayeler: Kentin Kalbine Bir Yürüyüş. *Mimarlık*, 274, 22-25.
- Harvey, D.** (2014). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hasol, D.** (2018). İlhan Tayman'ın Ardından. *Mimarlık*, 399.
- Heinz, A. ve Meats, A.** (1978). *Sauvegarde et mise en valeur de la péninsule d'Istanbul / The Conservation of Istanbul's Historic Peninsula*. Paris: UNESCO.
- Herrin, J.** (2004). *Women in Purple: Rulers of Medieval Byzantium*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hikmet, N.** (2000). *Yeni Şiirler* (1951-1959). İstanbul: Adam Yayınları.
- Hippilerle En İyi Savaşı İstanbul Belediyesi Yaptı.** (1969, 2 Ağustos). *Milliyet Gazetesi*, s. 3.
- Huhtamo, E.** (2002). Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century. *Art Inquiry: Recherches Sur les Arts*, 4, 193-228.
- Huhtamo, E.** (2013). *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Huyssen, A.** (2003). *Present Past: Urban Palimpsests and The Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hyde, R.** (1988). *Panoramania!: The Art and Entertainment of the All-embracing View*. London: Barbican Art Gallery.

- Hyde, R.** (2004). Myrioramas, Endless Landscapes: The Story of A Craze. *Print Quarterly*, 21(4), 403-421.
- Işın, E.** (2008). *Uzun Oykuler - Melling ve Dunn'in Panoramalarında İstanbul*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- İçduygu A. ve Biehl K. S.** (2009). *Göçmen Şehirler: İstanbul'daki Göçmenler: 2000'lerden Bir Görünüm*. İstanbul: British Council Living Together.
- İlgüner, M. ve Asplund, C.** (2011). *Marka Şehir*. İstanbul: Markating Yayınları.
- İlkbahar Eğlenceleri.** (1950, 4 Mayıs). *Milliyet Gazetesi*, s. 2.
- İlter, F. ve Pilehvarian Kara, N.** (2018). Fatih Fevzipaşa Caddesi'nin Açılışı ve İstanbul'un Kentsel Gelişimindeki Yeri. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 11, 263-291.
- İstihbarat Servisi.** (1988, 30 Mayıs). Fethi kutladık. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=fethi%20kutlad%C4%B1k%20dalan&isAdv=false>
- Karakaya, N.** (1957, 29 Mayıs). 100 Binlik Stadın Avan Projesi Hazır. *Milliyet Gazetesi*, s. 6.
- Kavas, A., Avşar, İ., Kadkoy, O. ve Bilgiç, E.** (2019). *İstanbul'da Suriyeliler ve Savaş Sonrası Suriye Gettoları*. Ankara: TEPAV Yayınları.
- Kayserilioğlu, S.** (2011). *Osmanlı'da Ulaşımın Serüveni-I*. İstanbul: İETT İşletmeleri Genel Müdürlüğü.
- Kıray, M.** (2007). *Kentleşme Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kısakürek, N. F.** (2014). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koçu, R.E.** (1960). Bayazıd Meydanı. *İstanbul Ansiklopedisi* (c.4, s. 2251-2256). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi.
- Koçu, R. E.** (1966). Denizaltı Tüneli. *İstanbul Ansiklopedisi* (c.8, s.4399-4400). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi.
- Koçu, R.E.** (1966). Deniz Hamamları. *İstanbul Ansiklopedisi* (c.8, s. 4438-4441). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi.
- Kracauer, S.** (1995) *History: The Last Things Before the Last*. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers.
- Kuban, D.** (1970). İstanbul'un Tarihî Yapısı. *Mimarlık*, 79, 26-48.
- Kuban, D.** (1996). *İstanbul Bir Kent Tarihi*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Kuban, D.** (1998). *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*. İstanbul: YEM Yayın.
- Leach, N.** (2002). Introduction. İçinde N. Leach (Ed.), *The Hieroglyphics Of Space*. London: Routledge.
- Le Corbusier.** (1986). *Towards a New Architecture* (F. Etchells Çev.). New York: Dover Publications.
- Lefebvre, H.** (1991). *The Production of Space*. (D. Nicholson-Smith Çev.). Oxford: Blackwell.

- Lefebvre, H.** (2007). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (S. Elden ve G. Moore Çev.). London: Continuum.
- Levi, G.** (1991). On Microhistory. İçinde P. Burke (Ed.), *New Perspectives on Historical Writing* (ss. 93-113). University Park: Penn State University Press.
- Livesey, G.** (1994). Fictional Cities. İçinde A. Perez-Gomez, Stephen Parcell (Eds.), *Chora I: Intervals in The Philosophy of Architecture* (Vol.1, ss. 109-122). Québec: McGill-Queen's University Press.
- Livesey, G.** (2004). *Passages : Explorations of The Contemporary City*. Alberta: University of Calgary Press.
- Lynch, K.** (2018). *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lyotard, J.** (2014). *Postmodern Durum* (İ. Birkan Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Mango, C.** (2008). *Bizans Yeni Roma imparatorluğu* (G. Ç. Güven Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- M'Bow, A. M.** (1983). *International Campaign for İstanbul: Topkapı and Yıldız Palaces*. İstanbul: Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Antiquities and Museums.
- Modern Bir Sulukule Mahallesi Kuruluyor.** (1957, 23 Aralık). *Milliyet Gazetesi*, s.2.
- Munslow, A.** (2000). *Tarihin Yapısökümü* (A. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mutlu, M.** (2016). İstanbul'da Halka Adanmış Bir Bayram: Bahar ve Çiçek Bayramı. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 58, 177-194.
- Müller-Wiener, W.** (2007). *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Neumann, B., ve Nünning, A.** (2008) *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen.
- Nora, P.** (2006). *Hafıza Mekanları* (M. E. Özcan Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oettermann, S.** (1997). *Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Oleksijczuk, D. B.** (2011). *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oral, Ö.** (1973, 27 Nisan). Avrupa'nın en büyük yeraltı çarşısı 50. yılda açılıyor! *Milliyet Gazetesi*, Erişim adresi: <https://emlakkulisi.com/1973-yilinda-aksaray-yeralti-carsisi-cumhuriyetin-50-yilinda-acilacakmis/325341>.
- Ortaylı, İ.** (2002). *İstanbul'dan Sayfalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, Ö.** (2013). İstanbul'un Fethi'nin 500. Yıldönümü Kutlama Hazırlıkları. *Türk Yurdu*, 33(316).

- Özçakı, M.** (2013). *Yirmibirinci Yüzyılda Tarihi Yarımada: Projeler Üzerinden Bir Okuma*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özkırmı, A.** (1992). Sis Şairi Tevfik Fikret. *Birikim Dergisi*, 34-35.
- Pamuk, O.** (2017). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Perec, G.** (2009). *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (İ. Yerguz Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Planlama ve İmar Müdürlüğü.** (2003). *Tarihi Yarımada Eminönü-Fatih : 1/5000 ölçekli Koruma Amaçlı Nazım İmar Planı Raporu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
- Ranciere, J.** (2011). *Tarihin Adları* (C. Yardımcı Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Resmi Geçitler Vatan Caddesi'nde Yapılacak!** (1959, 28 Temmuz). *Milliyet Gazetesi*, s. 3.
- Ricoeur, P.** (1986). Life; A Story in Search of a Narrator. İçinde M.C. Doeser and J.N. Kraay (Eds.), *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives* (ss.121-132). Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- Ricoeur, P.** (1991). Word, Polysemy, Metaphor: Creativity, Language, İçinde (M. J. Valdes, Ed.) *A Ricoeur Reader: Reflection & Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ryan, M.** (2002). Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media, *Poetics Today*, 23(4), 581-609.
- Safran, M. ve Şimşek, A.** (2011). Anlatı Bağlamında Tarih yazımının Sorunları. *Bilig*, 59, 203-234.
- Sandercock, L.** (2003). *Cosmopolis II*. London: Continuum.
- Saraçhane'de Romalılara Ait Bir Mezar Bulundu.** (1964, 05 Ağustos). *Milliyet Gazetesi*, s. 1.
- Shopov, A. ve Han, A.** (2013). Osmanlı İstanbul'unda Kent İçi Tarımsal Toprak Kullanımı ve Dönüşümleri Yedikule Bostanları. *Toplumsal Tarih*, 236, 34-38.
- Skordili, B.** (2001). Grand Narrative. İçinde V. E. Taylor, C. E. Winquist (Eds.), *Encyclopedia of Postmodernism* (ss. 164-166). London: Routledge.
- Söylemezoğlu, K.** (1976). Darüşşafaka Binasının Tarihi Üzerine. *Arkitekt*, 134-135, 363.
- Stavrides, S.** (2016). *Kentsel Heterotopya*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sulukule Sakinleri İçin İsim Aranıyor.** (1958, 8 Şubat). *Milliyet Gazetesi*, s.3.
- Sumner-Boyd, H. ve Freely, J.** (2010). *Strolling Through İstanbul*. New York: Tauris Parke Paperbacks.
- Süsoy, Y.** (1987, 27 Eylül). Soğukçeşme platoları tarihi surları rezil etti. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=so%4%9fuk>

%C3%A7e%C5%9Fme%20platolar%C4%B1%20tarihi%20surlar%C4%B1%20rezil%20etti&isAdv=false

- Şahin, Ö.** (1961, 17 Şubat). Saraçhanebaşı'nda Define Aranıyor. *Milliyet Gazetesi*, s. 1.
- Şatana, T.** (2015, 3 Mayıs). Çıtır kıtır yeşil bir bayram, İstanbul'un marul bayramı! *Radikal Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tuba-satana/citir-kitir-yesil-bir-bayram-istanbulun-marul-bayrami-1348209/>
- Şenel, A. (2011).** Bir Topografik Pratik Olarak Mimarlık Rehber Kitabı Okumak. *Mimarlık*, 359, 28-32.
- Şenel, A. (2014a).** Haritalama: Bir Anlama, Eleştirme ve Tasarlama Eylemi. İçinde A. Şentürer, N. Paker, Ö. Berber, A. Şenel (Eds.) *Taarla: İstanbul İçin Öngörüler* (ss. 26-33), İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Şenel, A. (2014b).** Mapping as Performing Place. *Disclosure: A Journal of Social Theory*, 23(1), 91-119.
- Tağmat, Ç. D.** (2014). Fetih Derneği ve İstanbul'un Fethinin 500. Yılı. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 3 (4), 46-60.
- Tanju, B.** (2016) *Pazar Sekmeleri: Reyner Banham Los Angeles'ı Seviyor!* Erişim adresi: <<https://manifold.press/pazar-sekmeleri-reyner-banham-los-angeles-i-seviyor>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Tanpınar, A.** (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A.** (2016). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkulu, A. ve Harmanşah, Ö.** (1996). Ayvalık İçin Bir Öndeysi. *Birikim Dergisi*, 86-87.
- Tanyeli, U.** (2007). *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri.
- Tanyeli, U. ve Taptık, A.** (2010). *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş - İstanbul'u Resmetmek*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tekeli, D.** (2012). *Mimarlık: Zor Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekeli, D., Sisa, S. ve Ertem, İ.** (1976). Bir Büyük Mağaza. *Arkitekt*, 364, 149-152.
- Tekeli, D., Sisa, S. ve Hepgüler, M.** (1960). İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Proje Müsabakası, *Arkitekt*, 300, 122-132.
- Thompson, S.** (2017). Re-Presenting Cultural Heritage with VR Panoramic Photography: Lessons Drawn from Media Art History, *International Panorama Council Journal*, 1, 51-58.
- Tiedemann, R.** (2016). Pasajlar Yapıtına Giriş. İçinde W. Benjamin, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toprak, Z., Eldem, O. Baydar, M. Koraltürk ve M. Güvenç.** (2008). *İstanbul: Kıtaların, Denizlerin, Yolların, Tacirlerin Buluştuğu Kent*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Torlak, H.** (1973, 18 Mayıs). Yedikuleli Futbolcular Surlarda Çalışıyor. *Milliyet Gazetesi*, s.10.

- Tuna Ultav, Z.** (2008). J.G. Ballard Yazınında Mimari Söylem. *Mimarlık*, 341.
- UFİ'de Kiralık Yerler.** (1980, 30 Nisan). *Milliyet Gazetesi*, s. 10.
- UFİ Genel Satış Mağazaları.** (1975, 13 Temmuz). *Milliyet Gazetesi*, s. 3.
- Uras, G.** (1999, 20 Şubat). Bizans'ın "mor"u Galatasaray'da sergileniyor. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/gungor-uras/bizansin-moru-galatasarayda-sergileniyor-5256458>
- Uz Sönmez, F.** (2007). *Seksenler İstanbul'u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Venturi, R., Brown, D. S., & Izenour, S.** (1972). *Learning From Las Vegas*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Weller, R.** (2016). The City Is Not An Egg: Western Urbanization in Relation to Changing Conceptions of Nature. İçinde F. R. Steiner, G. F. Thompson, and A. Carbonell (Eds.), *Nature and Cities: The Ecological Imperative in Urban Design and Planning* (ss. 27-45). Cambridge: Lincoln Institute of Land Policy.
- Wheelwright, P.** (1962). *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- White, H.** (2002). The Fictions of Factual Representation. İçinde D. Arnold (Ed.), *Reading Architectural History*, (ss. 24-33). London: Routledge.
- White, H.** (2008). *Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem* (M. Küçük Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Wilcox, S. B.** (1988). Unlimiting the Bounds of Painting. İçinde R. Hyde (Ed.) *Panoramania!: The art and entertainment of the "all-embracing" view*. London: Trefoil Publications.
- Yaman, Z.** (2017, 12 Kasım). Tarih ve kültür cellatları kol geziyor. *Sabah Gazetesi*. Erişim adresi <https://www.sabah.com.tr/gundem/2017/11/12/tarih-ve-kultur-cellatlari-kol-geziyor>
- Yavuz, D.** (2008). Mimarlık-Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. *Mimarlık*, 344.
- Yıldırım, N.** (2015). İstanbul'da Sağlık Hayatı. İçinde M. A. Aydın, C.Yılmaz (Eds.), *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (Vol 4, ss. 92-102). İstanbul: İBB Kültür A.Ş. : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yıldırım, S.** (2001). Halka Açık Olarak Gerçekleştirilen Bir İdam. *Toplumsal Tarih*, 18-22.
- Yılmaz, L.** (2000). Tarih Nasıl Yazılmalı? Ya da Yazılmalı mı? İçinde Z. A. Kızılyaprak (Ed.), *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme* (ss.73-82). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yiğit, E.** (1975, 26 Aralık). Aksaray Yeraltı Çarşısı tamamen yandı. *Tercüman Gazetesi*. Erişim adresi: <https://emlakkulisi.com/1975-yilinda-aksaray-yeralti-carsisi-tamamen-yanmis/328668>
- Yoker, M.** (2014). *Nefs-i İstanbul*. İstanbul: Çatı Kitapları.

- Yürekli H. & Şenel, A.** (2003). Kent Katmanlarının Etkileşimi ve Gelişimi Üzerine. İçinde 2. *Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu ve Sergisi*, (ss. 258-262). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 24-27 Nisan.
- Zeka, N.** (1994). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. İçinde N. Zeka (Ed.) *Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan Çev.), (ss. 7-30). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Zeren, H. E.** (2012). Kent Markalaşması Sürecinde İç Girişimcilik Faktörü, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 95-104.
- Url-1**<<https://sozluk.gov.tr>>, erişim tarihi 22.11.2019.
- Url-2**<<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/narrative>>, erişim tarihi: 22.11.2019.
- Url-3**<<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>>, erişim tarihi: 29.05.2020.
- Url-4**<<https://www.bonhams.com/auctions/21021/lot/111/>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-5**<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse#other-words>>, erişim tarihi: 03.02.2020
- Url-6** <<http://www.fatih.bel.tr/fatih-tarihi>>, erişim tarihi: 03.02.2020
- Url-7**<<http://www.fatih.bel.tr/icerik/15606/fatihte-yeralti-cop-konteyneri-sayisi-400-oldu/>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-8**<[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Map_of_Constantinople_\(1422\)_by_Florentine_cartographer_Cristoforo_Buondelmonte.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Map_of_Constantinople_(1422)_by_Florentine_cartographer_Cristoforo_Buondelmonte.jpg)>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-9**<http://1.bp.blogspot.com/-V0ujdsepxfM/Um-zKBHNvTI/AAAAAAAAAHXo/_q-8xFDttu5E/s1600/Schedel+Istanbul+face.jpg>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-10**<<http://howtoistanbul.com/tr/istanbuls-seven-hills/2479>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-11**<<http://www.fatih.bel.tr/pageflip.aspx?mode=flip&GalleryID=1589#sayfa/1>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-12**<<https://www.ibb.istanbul>>, erişim tarihi: 29.05.2020.
- Url-13**<https://www.etsy.com/listing/687283466/world-map-wall-art-istanbul-map-digital?ref=shop_home_active_62&pro=1>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-14**<http://howtoistanbul.com/tr/list/istanbul_guide/old-city>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-15**<<http://istshopfest.com/istanbulun-tarihi/>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-16**<<https://www.goturkeytourism.com/things-to-do/historic-areas-of-istanbul-unesco-turkey.html>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-17**<<https://istanbeautiful.com/tr/istanbul-hakkinda/>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-18**<<https://whc.unesco.org/en/list/356/>>, erişim tarihi: 03.02.2020.

- Url-19**<<https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-165066/tarihce.html>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-20**<<http://www.istanbul.gov.tr/uc-imparatorluga-baskentlik-yapan-sehir-istanbul>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-21**<<https://www.lboro.ac.uk/gawc/world2000t.html>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-22**<<https://www.lboro.ac.uk/gawc/gawcworlds.html>>, erişim tarihi: 03.02.2020.
- Url-23**<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Queen_Elizabeth_I_%28%27The_Ditchley_portrait%27%29_by_Marcus_Gheeraerts_the_Younger.jpg>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-24**<<https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/hereford-world-map-mappa-mundi-facsimile#&gid=1&pid=21>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-25**<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/OrteliusWorldMap1570.jpg>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-26**<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Mosque_of_Sultan_Ahmed_I_in_Constantinople_-_Lorck_Melchior_-_1559.jpg>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-27**<<https://artsandculture.google.com/exhibit/uzun-%C3%B6yk%C3%BCler/kQLSBgy2fIKsLw?hl=tr>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-28**<<https://artsandculture.google.com/exhibit/uzun%C3%B6yk%C3%BCler/kQLSBgy2fIKsLw?hl=tr>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-29**<<http://www.eskiistanbul.net/6315/beyazit-kulesi-nden-panorama-james-roberson-ve-felice-beato-1854#lg=0&slide=0>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-30**<<https://www.iae.org.tr/Sergi/Uzun-Oykuler/147>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-31**<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Cross-section-of-the-rotund_0.jpg>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-32**<<http://mappingbirmingham.blogspot.com/2013/01/art-experiences-immersion-and-panorama.html>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-33**<<https://tr.wikipedia.org/wiki/Panoptikon#/media/Dosya:Panopticon.jpg>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-34**<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodleian_Libraries,_Myriorama.jpg>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-35**<<https://www.theguardian.com/books/2017/dec/23/philip-pullman-writing-day-coloured-pencils>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-36**<<https://hastanecerrahpasa.istanbulc.edu.tr/tr/content/yeniden-yapilanma-projesi/yapim-projesi-sureci>>, erişim tarihi: 08.06.2020.
- Url-37**<<https://www.fatih.bel.tr/sulukule-akademi#sulukule-akademi/2-3>>, erişim tarihi: 30.05.2020.
- Url-38**<<https://www.arkitera.com/haber/istanbul-medipol-universitesine-arazi-devrinin-sonu-gelmiyor/>>, erişim tarihi: 30.06.2020
- Url-39**<<https://www.medipol.com.tr/hastanelerimiz/medipol-unkapani>>, erişim tarihi: 30.06.2020.

Url-40<http://www.ibb.gov.tr/trTR/kurumsal/Birimler/PlanlamaMd/PublishingImages/harita_6.jpg>, erişim tarihi: 05.06.2020.

Url-41<<http://www.vefa.com.tr/index.php?dil=tr&sayfa=tarihce>>, erişim tarihi: 06.06.2020.

Url-42<<http://www.kelesogluholding.com/projeler/historia/>>, erişim tarihi: 02.06.2020.





ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Emirhan Kurtuluş
Doğum Tarihi ve Yeri : 1994, İstanbul
E-posta : emirhankurtulus@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2017, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2020-.... İstanbul Teknik Üniversitesi / Araştırma Görevlisi
- 2018-20 Altınbaş Üniversitesi / Araştırma Görevlisi
- 2018 Emine & Mehmet Öğün Mimarlık / Mimar
- 2018 MİTA Kentlerin Geleceği Proje Yarışması / Eşdeğer Ödül
- 2017 MİMED Öğrenci Proje Yarışması / 1. Ödül
- 2017 7İklim7Bölge Ulusal Mimari ve Kentsel Tasarım Yarışması /Mansiyon
- 2016 Çuhadaroğlu Alüminyum Öğrenci Proje Yarışması / 1. Ödül
- 2016 Kerem Piker Mimarlık / Stajyer Mimar
- 2015 DAP Yapı / Stajyer Mimar
- 2015 Han Tümertekin + Mimarlar / Stajyer Mimar

YAYINLAR VE SUNUMLAR:

- **Kurtuluş, E.** 2018. İstanbul Esnaf Hastanesi. *DOCOMOMO Türkiye – Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XVI. Poster Sunuşları Toplantısı*, 27-29 Nisan, 2018 Zonguldak, Türkiye.
- **Kurtuluş, E. ve Eflatun, M.** 2018. 109, 213, Süreli, Çatı: Alternatif Bir Yapı Okuması, Betonart – Beton, Mimarlık ve Tasarım Dergisi, 60:12-18, ISSN:1304-494X.