

## Kentin Sanatı, Sanatın Kenti

Funda Şenol Cantek  
Takdim

Bahar Şimşek  
Karşılaşmanın Büyüsü, Kentin Sineması: Yetim'den Hejar'a Değişen İstanbul  
Hakikati

Özgür Yaren  
Post-Yugoslav Bağlamda Belgrad ve Sinema

Bilge Taş  
Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri

Ahmet Suvar Arslan  
Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden Talebi ve Kamusal Alanda Sanat

Levent Şentürk  
Kent+Sanat=İsyan": Güzel Sanatlardan Biri Olarak Direniş

Neslihan Ercan  
Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı

Methiye Gül Çötel  
Bir Sanat Eseri Olarak Kent: Görsel Düzensizlik

Senem Kurtar  
Bir Şehir Filozofu Olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı

Müge Akkar Ercan  
Kamusal Sanatın 'Kamusalılığı': Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı

Pınar Kılıç-Çalgıcı  
Gündelik Hayatın Tiyatrosu: Alsancak'ta Teatral Etkinlikler

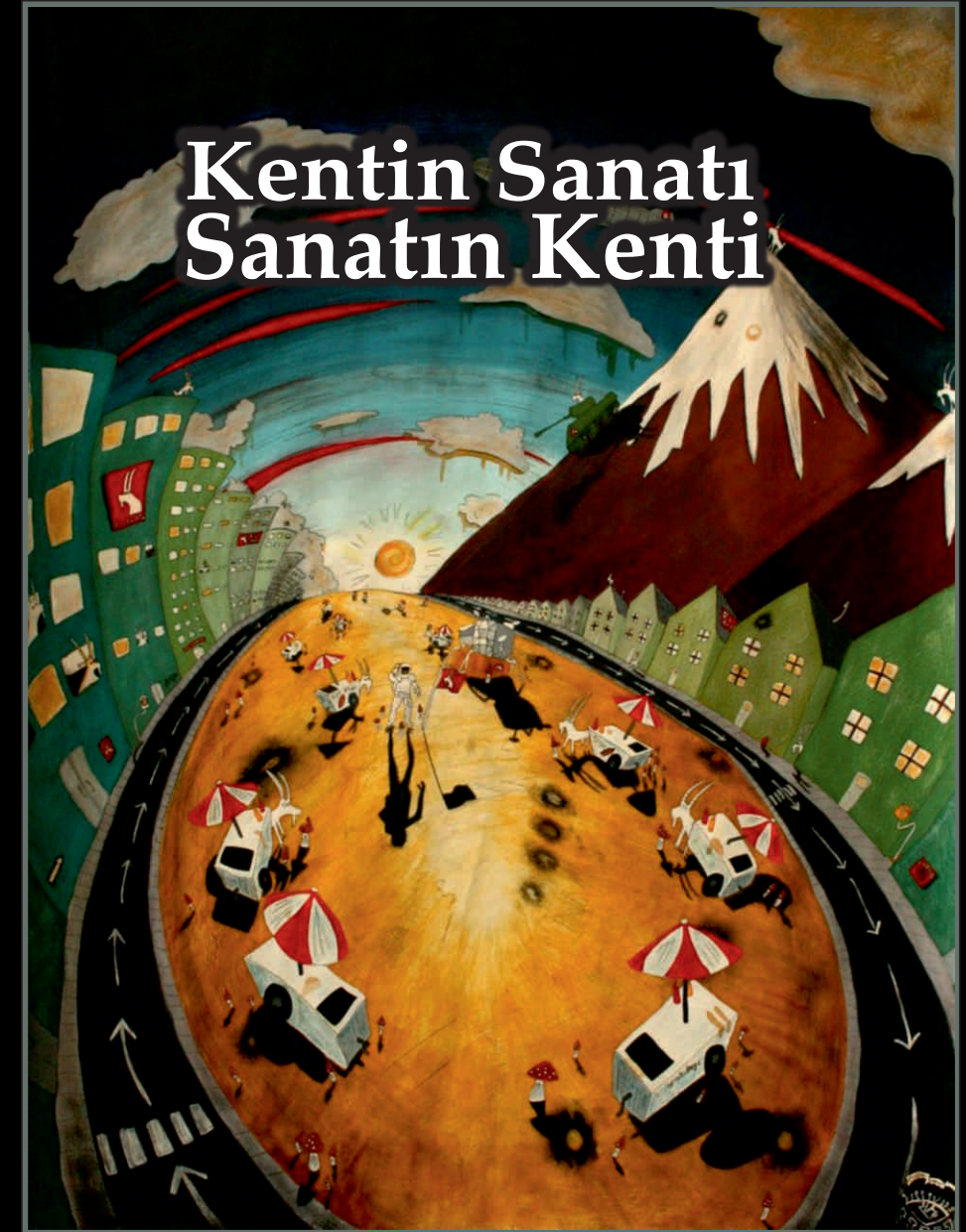
Fatih Çalmaz  
"Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri" Üzerine Turgay Anar ile Söyleşi

Fatih Çalmaz  
"Ankara'da Edebiyat Mahfilleri" Üzerine Mehmet Aycı ile Söyleşi

Esra Can  
"Kentin Sanatla Olan Hikâyesi" Üzerine Deniz Artun ile Söyleşi



12.50



## Kentin Sanatı Sanatın Kenti



# **Kentin Sanatı, Sanatın Kenti**

Sayı 10 • Eylül 2013



**Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü Owner and General Director**

ADAMOR Araştırma Danışmanlık Medya Ltd. şti. adına  
Emir Osmanoğlu

**Editörler Editors\***

Mustafa Altunoğlu • Zafer Çelik • Orçun İmga

**Sayı Editörü Issue Editor:** Doç. Dr. Funda şenol Canteke

**Hakem ve Danışma Kurulu Advisory Board\***

Ahmet Kemal Bayram (Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi), L. Funda şenol Canteke (Doç. Dr., Ankara Üniversitesi), Tayfun Cınar (Doç. Dr., Ankara Üniversitesi), şebnem Gökçen Dündar (Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi), H. İbrahim Düzenli (Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi), Tahire Erman (Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi), şerife Geniş (Doç. Dr., Adnan Menderes Üniversitesi), Kemal Görmez (Prof. Dr., Gazi Üniversitesi), İlhan Kaya (Doç. Dr., Dicle Üniversitesi), Hakan Kaynar (Yrd. Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi), Ruşen Keleş (Prof. Dr., Ankara Üniversitesi), Mehmet Ali Kılıçbay (Dr.), Göktuğ Morçöl (Doç. Dr., The Pennsylvania State University), Tuncay Önder (Doç. Dr., Gazi Üniversitesi), Metin Sözen (Prof. Dr., Çeköl Vakfı Başkanı), Yusuf şahin (Prof. Dr., Aksaray Üniversitesi), H. Tank şengöl (Doç. Dr., ODTÜ), İlhan Tekeli (Prof. Dr., ODTÜ), Korkut Tuna (Prof. Dr., İstanbul Ticaret Üniversitesi), Mehmet Tunçer (Prof. Dr., Ankara Üniversitesi)

**Yayın Danışmanı Publishing Consultant**

M. Ali Erdem

\* Soyadına göre alfabetik sırada *In alphabetical order*

**Abonelik**

Yıllık: 30 TL

Kurumsal Yıllık: 50 TL

ADAMOR Araştırma Danışmanlık Medya Ltd. şti.

Yapı Kredi Bankası Kızılay şubesi:

IBAN:TR61 0006 7010 0000 0083 7963 30

**Reklam ve Halkla İlişkiler**

Bekir Ateş

bilgi@idealkentdergisi.com

idealkent@gmail.com

**İletişim Correspondence**

A. Öveçler Mah. 1312. Sok. 5/1 Öveçler-Çankaya/ANKARA

Tel: 0312 285 53 59 / Faks: 0312 285 53 99

Web: www.idealkentdergisi.com

E-posta: idealkentdergisi@hotmail.com

**Yayın Türü**

Dört Aylık, Yerel Süreli Yayın

**Baskı**

Eylöl 2013

idealkent, yılda üç sayı yayınlanan ulusal hakemli bir dergidir.

Yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. © Yayınlanan yazıların telif hakları idealkent'e aittir, yayınının izni alınmadan yazıların tümü, bir kısmı ya da bölümleri çoğaltılamaz, basılamaz, yayımlanamaz.



## **İçindekiler**

|                  |            |                                                                                                                            |
|------------------|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Takdim</b>    | <b>5</b>   | <i>Funda Şenol Canteke</i>                                                                                                 |
| <b>Makaleler</b> | <b>8</b>   | <i>Bahar Şimşek</i><br><b>Karşılaşmanın Büyüsü, Kentin Sineması: Yetim'den Hejar'a</b><br><b>Değişen İstanbul Hakikati</b> |
|                  | <b>48</b>  | <i>Özgür Yaren</i><br><b>Post-Yugoslav Bağlamda Belgrad ve Sinema</b>                                                      |
|                  | <b>72</b>  | <i>Bilge Taş</i><br><b>Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri</b>                                             |
|                  | <b>86</b>  | <i>Ahmet Suvar Arslan</i><br><b>Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden</b><br><b>Talebi ve Kamusal Alanda Sanat</b>  |
|                  | <b>108</b> | <i>Levent Şentürk</i><br><b>"Kent+Sanat=İsyan": Güzel Sanatlardan Biri Olarak Direniş</b>                                  |
|                  | <b>134</b> | <i>Neslihan Ercan</i><br><b>Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı</b>                          |
|                  | <b>164</b> | <i>Methiye Gül Çöteli</i><br><b>Bir Sanat Eseri Olarak Kent: Görsel Düzensizlik</b>                                        |
|                  | <b>200</b> | <i>Senem Kurtar</i><br><b>Bir Şehir Filozofu Olarak Henri Lefebvre ve</b><br><b>Gündelik Yaşam Sanatı</b>                  |
|                  | <b>220</b> | <i>Müge Akkar Ercan</i><br><b>Kamusal Sanatın 'Kamusallığı': Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı</b>                            |
|                  | <b>256</b> | <i>Pınar Kılıç Çalgıcı</i><br><b>Gündelik Hayatın Tiyatrosu: Alsancak'ta Teatral Etkinlikler</b>                           |
|                  | <b>272</b> | <i>Fatih Çalmaz</i><br><b>"Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri" Üzerine Turgay</b><br><b>Anar ile Söyleşi</b>       |
|                  | <b>279</b> | <i>Fatih Çalmaz</i><br><b>"Ankara'da Edebiyat Mahfilleri" Üzerine Mehmet Aycı ile Söyleşi</b>                              |
|                  | <b>284</b> | <i>Esra Can</i><br><b>"Kentin Sanatla Olan Hikâyesi" Üzerine Deniz Artun ile Söyleşi</b>                                   |





## Contents

- Editorial** 5 *Funda şenol Cantek*
- Articles** 8 *Bahar şimşek*  
**The Magic of Encounter, The Cinema of the City: The Changing Reality of İstanbul from Yetim to Hejar**
- 48 *Özgür Yaren*  
**Belgrade and Cinema in a Post-Yugoslav Context**
- 72 *Bilge Taş*  
**Film Festivals: Cities, Audiences and Industry**
- 86 *Ahmet Suvar Arslan*  
**Reclaim of Public Sphere in the Context of Right to the City and Art in Public Sphere**
- 108 *Levent şentürk*  
**“City + Art = Revolt”: Resistance As a Fine Art**
- 134 *Neslihan Ercan*  
**Urban Activism Protest, Counter-Memory and Possibility of De-creation**
- 164 *Methiye Gül Çötel*  
**City as a Work of Art: Visual Irregularity**
- 200 *Senem Kurtar*  
**As a City Philosopher Henri Lefebvre and The Art of Everyday Life *Urban Writings***
- 220 *Müge Akkar Ercan*  
**The ‘publicness’ of Public art: Access, Actor, Interest Approach**
- 256 *Pınar Kılıç Çalgıcı*  
**Theatre of Everyday Life: Theatrical Events in Alsancak**
- 272 *Fatih Çalmaz*  
**Interview with Turgay Anar on “Literary Gathering Places in New Turkish Literature”**
- 279 *Fatih Çalmaz*  
**Interview with Mehmet Ayıcı on “Literary Gathering Places in Ankara”**
- 284 *Fatih Çalmaz*  
**Interview with Deniz Artun on “The Story of the City with Art”**

## Takdim

“Şehrin havası özgür kılar” sözü, Ortaçağ şehirlerinden günümüze içinde kaybolma imkanı yaratan yerleşimlerin vaad ettiği imkanlara gönderme yapar. Birey olma, yalnızlaşma ihtimali bulunsa bile birincil ilişkilerin yarattığı baskılardan büyük ölçüde kurtulma, yeni ve farklı ilgiler/alışkanlıklar geliştirme, üretken ve yaratıcı olma imkanına işaret eder. Hem geleneksel, hem de modern sanatlar şehirle birlikte anılan ilgi alanlarıdır. Sinema, edebiyat, sahne sanatları, güzel sanatların her türü ve modernite sonrasında yeni sanatları farklı yaklaşımlar ve araçlarla ortaya çıkardıkları ürünlerle çoğunlukla kentsoyludurlar. Birçok sanat dalının öğrenilip tatbik edilebileceği, icra edilip sergilenebileceği mekanlar yine kentlerdedir. Sanatlara hamilik eden kişi ve kurumlar, kent zenginleri ve ticari kurumlardır. Öte yandan, bağımsız ve alternatif sanatın membaı ve yuvası da kentlerdir.

Sanatın, tasarımın ve bunların uygulama alanı olarak, rahatlıkla sanatın bir kolu diyebileceğimiz zanaatın izleri yapılarda, şehir planlarında, anıtlarda sürülebilir. Benzer biçimde, sokaklar, meydanlar, evler de sanat yapıtlarında boy gösterirler. Kent kimi zaman bir romanın kahramanı, kimi zaman bir filmin başrol oyuncusu, kimi zaman bir resmin ana teması, kimi zaman da bir şarkının sözüdür. Dostoyevski ile yeraltına inilir; Calvino’yla Marco Polo’nun peşine takılarak yeni kıtalar keşfedilir; De Sica ile II. Dünya Savaşı’ndan artakalmış Roma’da dolaşılır; Orhan Kemal’le Adana sokakları arşınlanır. Bazen kentin fiziksel mekanı sanata

malzeme teşkil eder. Bir kentin sokakları için üretilmiş, oralara yerleştirilmiş/nakşedilmiş sanat eserleri vardır. Binaların duvarlarında, parklarda, meydanlarda karşılaşırız bunlarla. Böyle bakınca, sanat olmadan kent, kent olmadan da sanat olmaz diyebiliriz rahatlıkla.

İdealkent'in, Kentin Sanatı/Sanatın Kenti dosyasına ilham veren de kent ile sanatın organik ilişkisi oldu. Dosya için yazı çağrısı yaptığımızda bu kadar büyük bir ilgi beklemiyorduk. Farklı alanlardan ve yaklaşımlardan kent-sanat ilişkisini ele alan çok sayıda yazı geldi. Bir kısmını, özellikle görüşmeleri de biz ısmarladık. Bu sayıdaki yazılara gelecek olursak; sinemada kent/kentte sinema literatürü, bu konuya yönelik akademik ilgi nedeniyle de hayli zengin. Bu ilginin ürünlerinden üçünü dosyamızda sizinle paylaşıyoruz. Bahar Şimşek, farklı dönemlerden seçtiği yerli yapımlarda kentte etnik karşılaşmaları yorumluyor; Özgür Yaren Post Yugoslav Dönem Belgrad'ında totaliter rejim, sokak muhalefeti ve kentlilik-köylülük gerilimini sinemasal üretimler bağlamında ele alıyor. Bilge Taş ise "Bir film festivali nasıl organize edilir ve kente ne katar?" sorularına, sinema endüstrisi ve izleyici dolayımıyla cevap arıyor. Toplumsal hareketler büyük şehirlerde, onların meydanlarında başlar. Oradan yayılır. Sizin de göreceğiniz gibi, dosyada bu yılın yaz aylarında deneyimlediğimiz, İstanbul, Taksim Gezi Parkı'nda başlayan Gezi Olayları'ndan ilham alan çalışmalar var. Ahmet Suvar Aslan, Levent Şentürk ve Neslihan Ercan, Gezi Olayları vesilesiyle kamusal alan, direniş, kamusal hareketler ve kentsel sanat kavramlarını tartışıyorlar. Kentler inşa etmeyi ve kentlerde yaşamayı birer sanat olarak ele alan çalışmalar da var bu sayıda. Methiye Gül Çötelli, tarih içinde şehir düzenlerini konu ediyor ve bu düzenlemelerin şehirleri birer sanat eserine dönüştürdüğünü savunuyor. Senem Kurtar, isabetli biçimde şehrin filozofu olarak nitelediği Henri Lefebvre'nin gündelik yaşam analizi aracılığıyla modern kentin şifrelerini çözmeye girişiyor. Müge Akkar Ercan kamusal sanat kavramını analiz eder ve onun anavatanı kentle ilişkisi üzerinde dururken, Pınar Kılıç Çalgıcı ise İzmir örneğinde, gündelik hayatın bir parçası

olan sokak tiyatrosunu ele alarak Akkar Ercan'ın çalışmasını adeta tamamlayan bir metin ortaya çıkartıyor. Turgay Anar ve Mehmet Aycı ile yazarların, yayıncıların ve okurların genelde ülkemizdeki, özelde ise Ankara'daki buluşma mekanları, yani edebiyat mahfilleri hakkında Fatih almaz konuşuyor. Sanat galerileri ve sanatın şehir halkıyla buluşması hakkında etraflı bir değerlendirme ise Esra Can'ın yaptığı Deniz Artun görüşmesinde yer alıyor. Bu sayıya yaptıkları katkılar için, hem yazarlarımıza hem de hakemlerimize teşekkür ederiz.

Funda Şenol Cantek  
Sayı Editörü



# Karşılaşmanın Büyüsü, Kentin Sineması: Yetim'den Hejar'a Değişen İstanbul Hakikati

\*

The Magic of Encounter, The Cinema of the City: The Changing Reality of  
İstanbul from Yetim to Hejar

Bahar Şimşek

## Özet

Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez dekoru olarak Türkiyeli izleyicilerin belleğine kazınan İstanbul, son yirmi yılda değişen siyasal ve kültürel ikliminin izlerinin takip edilebileceği bir kent olarak beyaz perde-deki yerini almıştır. 1991 yapımı *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar) ve 2001 yapımı *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi) filmlerinin karşılaştırmalı analizi ile ilerleyen bu makalede amaç, İstanbul'un değişen temsilleri bağlamında yeni Türkiye sinemasının beslendiği kimlik çatışmalarına (sınıfsal, etnik, cinsel) has gerilimlere dair bir çerçeve sunabilmektir. Bu doğrultuda kurucu ideolojinin mekânsal politikalarına odaklanan makale, İstanbul'un yeni seslerine kulak vermeyi denemektedir.

**Anahtar kelimeler:** İstanbul, karşılaşma, Kemalizm, Türklük, Kürtçe.

## Abstract

İstanbul, which was settled in mind of Turkish spectator as being the indispensable setting of Yesilcam movies, has been on screen as a city by which marks of last twenty years' political and cultural climate could be read. The aim of this article which can be taken as a comparative analysis of two movies namely *Camdan Kalp* (1991, Fehmi Yaşar) and *Büyük Adam Küçük Aşk* (Big Man, Little Love, 2001, Handan İpekçi) is to introduce a framework of the tensions of identity clashes (class antagonism, ethnic and sexual) by which new Turkish cinema is dominated. In this respect, focusing on spatial politics of founder ideology of Turkey the essay pay attention to new voices of İstanbul.

**Keywords:** İstanbul, encountering, Kemalism, Turkishness, Kurdish

hava kararmaya başladığında  
kent hışırdadı  
“özgürkalmışbeyinler örgütü”  
Leyla Erbil

Türk sinemasının vazgeçilmez kentsel dekorlarından birisi olan İstanbul, 90'lı yıllarda yaşanan kültürel ve siyasal kırılmanın etkisiyle yeni sesleri ve yeni renkleriyle perdedeki yerini almıştır. Asuman Suner, söz konusu kırılmanın başlıca kaynağını 90'lar itibariyle kamusal alanda görünür olmaya başlayan Kürt, Alevi, Ermeni ve “İslamcı” kimliklerin kendi meşruluklarının zeminini inşa etmekle kalmayarak beri yandan üst-orta sınıf Türk kimliğini yeniden tanımlanmaya zorlamaları olarak tespit eder (2006, s. 23). Bu bağlamda süregiden bir arka plan olarak değişen İstanbul'un değişen temsilleri, yalnızca Türk sinemasının değil yakın dönem tarihinin de panoramasını sunabilecek bir analizin mevziidir. 1950'lerden 90'lara biricik pozisyonunu koruyan İstanbul'un ayrıcalıklı konumunun 90'larla beraber sarsıntıya uğradığı açıktır. Büyük bir taşra kenti olarak karşımıza çıkan *yeni* İstanbul'un görünür yüzünün karakteristik özelliği ise klostrofobik iç mekânlar ve taşra zevkiyle döşenmiş yoksul apartman daireleri, iş yerleri, devlet daireleridir (Suner, 2006, ss. 217-223). Bu durum, bir yandan Türk sinemasında İstanbul'un biricikliğini tehdit ederken beri yandan yeni *Türkiye* sinemasının olanaklarını gözler önüne sermektedir. 90'ların başlarından *Camdan Kalp* ve 2000'lerin başlarından *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinin karşılaştırmalı analizi aracılığıyla geliştirilecek olan bu makale, söz konusu olanakların fay hattında yer alan hayali kimliği sarsıntıya uğratan karşılaşmaların mekânı olan *yeni* kentsel gerçekliğe odaklanmaktadır.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Başrollerini Genco Erkal (Kirpi) ve Şerif Sezer'in (Kiraz) paylaştığı *Camdan Kalp* (1991, Fehmi Yaşar), bir zamanların ünlü sanat yönetmeni Kirpi'nin değişen kültürel iklimi anlama çabasıyla, düzenli olarak evinde gördüğü gündelikçi kadın Kiraz'ın sorunlarına yönelişini hikâye etmektedir. Kirpi'yle hayat bulan burjuva aydının yaşadığı entelektüel krizin, İstanbul'un yeni sakinlerinin hayatına dâhil olma çabası, yoksul köylüler, kumalık ve yetim çocuklarla senarist-yönetmen Kirpi'nin yaşamını kelimenin tam anlamıyla alt üst edecektir. Başrollerini Şükran Güngör (yargıç emekli Rıfat Bey), Dilan Erçetin (Hejar) ve Füsun Demirel'in (Sakine) paylaştığı *Büyük Adam*

Belli bir coğrafi sınır içerisinde ortak dil, kültür ve değerlerin mevcudiyetini modern projeler aracılığıyla sağlamlaştırma gayesindeki ulus devlet, hayal edilmiş cemaatini, “hayal edilmiş mekânlar”la birlikte var eder. Bu noktada mekânın kimliği, hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir sistem içerisindeki özgül konum ile bir topluluk ya da yerellik olarak temsil ettiği kültürel yapının kesişimi olarak tanımlanabilir (Gupta&Ferguson, 1992, s. 10). Modern bir millet yaratmanın en önemli görsel göstereni olan modern kentlerin kimliğini belirleyen kurucu öğelerin, sakinlerinin modernleşmesine esin kaynağı olup, onları dönüşüme yönlendirmesi beklenir (Berman, 2009, s. 186). Bu anlamda Berman’ın istenmeyen karşılaşmalara karşı “sistemik olarak tasarlanmış ve örgütlenmiş” kentsel planlamanın set işlevi gördüğüne dair vurgusu dikkate değerdir (2009, s. 207). Dolayısıyla, ulus devletin bekasının hizmetinde “bireysel ve kolektif olanı milli karaktere” yükseltirken, farklılaşan uzamı “yuva”ya indirgemekten kaçınmayan milliyetçi ideolojiler için kent (Alonso, 1994, s. 386) ihlali olası kılan dinamik yapısıyla aynı zamanda bir tehdit unsurudur. Çünkü modern devletlerin modern kentlerinin modern bireylerinin gündelik hayatı, kentsel düzenlemeler aracılığıyla sadık oldukları ideolojinin maddi tezahürlerini bir yandan görünmez kılarken, beri yandan da yeniden yapılanışına dair eleştirel bir yaklaşımı olası kılmaktadır.

Ana Maria Alonso, egemen etnik aidiyetin temsil ettiği grubu milli kimliğin omurgası kabul edip, milli kimliğin dışında kalan Ötekiliklerin onun çevresi olarak değerlendirilebileceğini yazar (1994, s. 394). Alonso’nun argümanını bir adım ileri götürerek milli özneye has kentli merkezi konumu, “medenileştirilemeyen” göçmen grupların yaşam alanı olan çevreyle birlikte okumak, örgütlü modern kentin kuralını ihlal eden

---

*Küçük Aşk* (2001, Handan İpekçi) ise gündelikçi kadın Sakine ile ömürlük işvereni Rıfat Bey’in, Kürt kızı Hejar aracılığıyla ortaya çıkan ertelenmiş tanışmasının hikâyesini anlatmaktadır. Hejar’ın çocukluğu ve Rıfat Bey’in yetişkin ve yorgun bedeni arasındaki karşıtlık ve mücadele, Kürt “sorununa” özgü en önemli olgulardan birisi olan bir arada yaşama deneyimine dair bir anlatı sunmaktadır. Kirpi için de Rıfat Bey için de, bilinen ve göz ardı edilen gerçekliğe bizzat başvurmanın kaçınılmaz hale geldiği filmlerde, kent ve gecekondü ilişkisine dair makale boyunca başvurulacak çarpıcı öğeler yer almaktadır.



karşılaşmaların anlaşılmasında faydalı olacaktır. Bu doğrultuda, Edward Shils'in mekansal olarak konumlandırılmış bir kavram olmadığının altını ısrarla çizdiği merkezi (1975, ss. 5-10), topluma hükmeden semboller, değerler ve inançların yansımaları görebileceğimiz kent ve kentlilik olarak ele almak, otoritenin mevcudiyetini olumlamak bir yana, tekilliğini ve homojenliğini tartışmalı hale getiren kentin marjinal sakinlerinden oluşan çevre ile arasındaki ilişkinin niteliğini gözler önüne serecektir. Toplumun farklı alt gruplarını nihai olarak bir arada tutan şeyin "onu meydana getiren bölümlerin aritmetik toplamından" ziyade "yapısal toplamı" olduğunu belirten Shils'e kulak verecek olursak, bu analojinin sağlayacağı perspektif, kentsel gerçekliğin gündelik yansımaları aracılığıyla milli kimliğe amade egemen ideolojinin çatlaklarına karşı eleştirel bir pozisyonu mümkün kılabilir (1975, s. 53). Bu minvalde, Türklük tahayyülünün beslendiği kültürel, siyasal politikaları anlamak ve kent düzlemindeki yansımalarının izlerini takip etmek, kentin ve milli idealin merkezi ve çevresi arasındaki ilişkinin/ilişkisizliğin sinemasal gösterenlerini anlamlandırmak açısından kaçınılmazdır.

### **Kentin Ötekisi, Kimliğin Çeperleri**

Biçimin içeriği dönüştürebileceği varsayımına sadakatle gündelik hayatın ince ayrıntılarına varıncaya değin pek çok konuda resmi düzenlemelerle yol alan erken dönem Cumhuriyet ideolojisi nazarında kent imgesi, dönemin ruhunu ifade eden aydınlanmacı ideallerin yuvası olmuştur. Öyle ki, "yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik arzunun en güçlü görsel simgeleri" olan modern mimari ve şehircilik, "ulus inşa etme işi"nin başlıca gösterenleri olmuştur (Bozdoğan, 2008, s. 72).<sup>2</sup> Ancak, Bozdoğan'ın kaydettiği üzere, büyük

---

<sup>2</sup> Bu anlamda en çarpıcı örnek, başkent Ankara'nın inşasıdır. "İstanbul'un 'İmparatorluk ve hanedan gelenekleri, kozmopolit kirlenmişliği ve soysuzlaşmışlığı'nın" karşısına "saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi" temsil eden Ankara imgesiyle çıkan Cumhuriyet, dönemin hâkim mimari yönelimlerinin izinde, çağdaş bir kent yaratmıştır (Bozdoğan, 2008, s. 82). Ayrıca kapsamlı bir araştırma için bkz. *Yabancılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara* (Cantek, 2003).

kentlerin mimari kuruluşunun yanı sıra ülke sınırları dâhilindeki tüm yerleşim yerleri arasında bağlayıcı işlev görmesi beklenen “ulaşım ağları ve yapılarına” (1937’de Siirt-Diyarbakır yoluna inşa edilen Gerzan Köprüsü gibi) da ihtimam gösteren Cumhuriyet mefkûresi, kalkınmacı ideallerini vatan topraklarının her köşesine taşımakta başarılı olamamıştır (2008, s. 137). Bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak, 1950’lerden itibaren, kırsal kesimlerden kasaba ve kentlere göçün niteliği değişmeye başlamıştır. Özellikle 1970’lerdeki patlamanın<sup>3</sup> ardından kentlerde görünürlükleri artan, köylü değerleriyle *birlikte* kente göç etmiş yeni sakinlerin varlığı, Atatürkçü dogmaları benimsemiş ve yönetici sınıftaki konumlarını Batı’ya yönelik pozitivist bakış açısının temsilcileri olmalarına borçlu olan eğitilmiş seçkinler nazarında kültürel hegemonyalarını ve siyasal alandaki ve devlet aygıtındaki tekellerini tehdit eden bir öge olarak görülmüştür (Zürcher, 2008, ss. 340-368).

Mekânsal olduğu kadar, toplumsal devingenlik anlamına da gelen göç, Türkiye gibi geniş kitlelerin çok kısa bir döneme büyük göç hareketleri sığdırabildiği ülkelerde, merkezi yapıyı ve işleyiş kurallarını etkileyebilecek ve hatta değiştirebilecek kudrete sahiptir (Erder, 2006, s. 15). Bu aşamada karşımıza çıkacak başlıca sorun ise fail sorunudur. Meltem Ahıska, başlıkları sebebiyle modernlik sahnesinden dışlanmış öğelerin, milli hakikatin taşıyıcısı olması beklenen halka dair tasavvurun kendinden menkul bir ruhtan öteye geçemediği Cumhuriyet’in seçkin bakışı nazarında, denetlenemeyen potansiyel tehditler alanının belirleyicileri addedilerek toplumsal ilişkilerin bozulmasının ve yozlaşmasının başlıca faileri olarak kodlandığını belirtir. Emek eksenli göçün başlıca hedefi olan İstanbul’un 90’ların başları itibarıyla ülkenin “mikrokozmos”una dönüşmesinin faileri de bu bağlamda düşünülmelidir. 1990’lar itibarıyla Kürt illerinde daha yoğun biçimde karşımıza çıkan köy boşaltmaların,

<sup>3</sup> 1970’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan göçün özneliği çoğunlukla Alevi kökenli vatandaşlardan oluşmaktaydı. 17 Mayıs 1978’te Malatya’da, 3 Eylül 1978 Sivas’ta, 23-25 Aralık 1978 Maraş’ta ve 27 Mayıs 1980’de Çorum’da kitlesel saldırılara ve linçlere maruz kalan, maddi manevi yıkıcı zararlar gören Alevi gruplar için kalıcı göçten, bir anlamda gönüllü sürgünden başka bir alternatif kalmamıştı (Bruinessen, 2008, s. 107; Massicard, 2007, s. 62).

çatışmaların ve yangınların sebebiyet verdiği göçün öznesi olan Kürt nüfusu, merkez ve taşra arasındaki fiziki uzaklığın yol açtığı mekânsal ayrımı kat ederken, kenti ülkenin “mikrokozmos”una dönüştürmüştür.<sup>4</sup> Merkez ve çevre arasındaki asimetrik ilişkinin doğasını görünür kılan bu durumun ihmal edilmemesi gereken bir diğer sonucu ise, kendisine benzemeyenle açtığı diyalog kanalının, tanınmasına vesile olacağı farklılığa gösterdiği dirençtir. Kentin yeni sakinleriyle özdeşleşen “toplum tehdidi”ni (anarşi, terör, bölücülük vb.) savuşturabilmek için, herhangi bir şekilde ‘çevre’nin karmaşık gerçekliğine denk düşmeyen soyut bir halk imgesi üretilmiş ve gelenekselliğin alanı olarak işaretlenmiştir” (Ahıska, 2006, ss. 13-20). Dahası Keyder, hali hazırda dinamik yapısını koruyan bu sürecin taraflarının, Kemalist elitlere “hayali bir halk” imgesi sunan kitlesel sessizliğe biat etmekten uzak olduğunu belirtmektedir (2010, s. 48). Söz konusu durum daha ziyade Açık’ın ifade ettiği üzere: “Sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelerinin; köksüzleşmiş yığınların; periferinin, taşranın zincirlerinden boşalmış enerjisinin; arabeskin ‘ben de Allahın kuluyum’ diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklemelenmesidir” (1996, s. 163). Dönemin ruhuna sesiyle can veren İbrahim Tatlıses’in “Ben de İsterem” şarkısına dair Gürbilek yorumu da bu tespiti destekler niteliktedir: “[...] ‘Ben de İsterem’ yalnızca İbrahim Tatlıses’in mahrumiyetten imkâna açılan hayat hikâyesini değil, aynı zamanda tüm toplumun, kendine artık yalnızca bir külfet olarak gelen bir feragatin yükünden kurtulma isteğini de dile getirdiği için bu kadar popüler olabildi” (2004, s. 17). Bu aşamada taşralılığın gerici, muhafazakar ve dindar tonlarına ek olarak etnik farklılığın da devreye girdiğinin altını çizmekte fayda var.

---

<sup>4</sup> Milli kimliğin bütünlüklü anlatısında sarsıntıya sebep olanın yalnızca yoksullukla özdeşleşen kenar mahalleler ve kentlin yeni sakinleri olmadığının altını çizmekte fayda var. Lozan Antlaşması’yla mübadele edilmelerinde bir sakinin görülmeyen 900.000 civarında Ortodoks Rum halkının yanı sıra mübadeleye dahil olmayan İstanbulluların ve Ermenilerin, 6-7 Eylül 1955 tarihindeki linçin ardından toplu göçleri, kimliğin kutsal duvarları üzerinde geçmişe ait bir gölge olarak yerini almıştır (Zürcher, 2008, s. 239).

Erder, göçle beraber ortaya çıkan kenar mahalle ve konut alanlarının toplumsal etkileşimin ve toplumsal güçler ilişkisinin belirginleştiği ve mekânsal olanla toplumsal olanın iç içe girdiği mekânlar olduğu göz önünde bulundurarak, ilk göç dalgasıyla gelen kentin yeni sakinlerinin barınma sorunlarına buldukları gecekondü çözümünün, merkezdekiler nazarında, adlandırılmayan çözümsüzlüklere dair bir fazlalık taşıdığını belirtir (2006, s. 90). “Göç eden grupların yeni gelen bu yabancı ortamda ‘kendileri’ ile ‘diğerleri’ni ayırabilmelerine ve kendi ‘farklılık’larını büyük ölçüde hissetmelerine temel oluşturan ‘kültürel’ özellikler”in taşıyıcısı olan “kökene bağlı ilişki ağları”nın yuvası olan bu yerleşim alanları farklı bir “kültürel katmanlaşmaya” ev sahipliği yapmaktadır (Erder, 2006, s. 226). Kültürel çeşitliliği olası kılan bu durumun pozitif bir dönüşümün destekleyicisi olarak mı yoksa sınırları belirgin bir ayrışmanın habercisi olarak mı okunması gerektiğine dair farklılaşan bakış açıları mevcuttur. “Formel olarak adlandırılan [devlet güdümlü] ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dışında, enformel süreçlerde doğan ve gelişen” gecekondulaşma, “moralizm, eğitimsiz ve örgütsüz olarak kırdan kente göç etmiş kitleler”e sunduğu yaşama alanının yanı sıra, “toplumsal yaşamın ulaşılmak istenen özelliklerini uhdesinde barındıran” (Işık & Pınarcıoğlu, 2009: 50-51) resmi ideallerin sınırlarını netleştiren Ötekilere ev sahipliği yapmak suretiyle karşı bir söylemin geliştirilmesini olası kılmaktadır.<sup>5</sup> Yazarlar, bu yaşam alanlarını kuran sakinlerin dil bilmez, kültüre yabancı gerçekliklerine rağmen hayata tutunma gayretlerinden doğan yapıcı enerjilerini, radikal bir dönüşümün olmasa dahi görünmezlik kılıfında meydana gelecek çatlağın öznesi olarak değerlendirmektedir. Kendileri gibi olmayanlarla ilişkileri en aza indirerek hayatını idame ettirmeyi tercih eden 90’lı yılların orta sınıf öznesinin içe kapanma ya da kopma eğilimi göz önünde bulundurulduğunda, bu yaşam adacıklarının yumuşak-bütünleştirici potansiyellerine dair soru işaretleri çoğalmaktadır (Işık & Pınarcıoğlu, 2009, ss. 136-163). 2000’li yılların orta sınıf öznesine yöneldiğimizde söz konusu

<sup>5</sup> Daha erken bir çalışma için, Şükrü Aslan’ın *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent* (2010) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

eğilim daha da güçlü bir hal alacaktır. Tam da bu sebeple orta sınıf değerlerini ve kültürünü koruması beklenen sınırları ihlal eden karşılaşma mekânlarına odaklanmak anlamlıdır. Konuya dair yakın dönemde yapılan çalışmalardan birisinin sahibi olan Cenk Saraçoğlu, sınıflar arası ve kültürler arası etkileşiminin kaçınılmaz olduğu kamusal alanlar ve merkezi değerler sistemine yakın bireylerin “vasıfsız emek gücü” (pazarcılık, işportacılık, kâğıt toplayıcılığı, selpak satan çocuklar, gündelikçi kadınlar vs.) ihtiyacının karşılandığı durumlardaki karşılaşmaların önemine dikkat çekmektedir (Saraçoğlu, 2011, s. 81). Bu durumun başlıca örneklerine Jean-François Pérouse'un, *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek* çalışmasında rastlamaktayız. Pérouse, merkezi değerler tarafından savuşturulan toplumsal tehdit öğeleri olarak betimlediği “anarşi” “kargaşa” ve “terör”le mimlenen gecekondu semtlerini, Türkiye'nin favelaları olarak okumayı mümkün kılan İstanbul gerçeğini gözler önüne sermektedir. Zira egemen anlatılar, İstanbul'un en çok göç alan, politik olarak da aktif bir bölgesi olan Gazi Mahallesi'ndeki “anarşiyi” Alevilik, solculuk ve Kürtlük ile; Ayazma'daki eski huzurlu günleri aratan “kargaşayı” “bölücü Kürtler” ile; eskiden azınlıkların yoğun olarak yaşadığı Tarlabası'ndaki “ahlaksızlığı”, Kürtler ve travestiler (Pérouse, 2011, s. 73, 107 & 287) ile ilişkilendirerek kimliğin korunaklı homojen yapısını tehdit eden tüm öğeleri gecekonducularla, yaşama standardı düşük yerleşim alanlarıyla özdeşleştirmiştir. Ele alacağımız filmlerin hikâyelerinde merkezi öneme sahip gündelikçiler ve yetimler, gecekondu mahalleleri ve şehir içi yolculuklar da bu bağlamda düşünülmelidir.

### Karşılaşmalar Şehri İstanbul

Kurucu kadrolarca reddedilen Osmanlı mirasının son varisi olan İstanbul, kendilerine “kurtarıcı baba figürü” misyonunu biçen Cumhuriyet kadroları nazarında, “işgalci güçler, gayrimüslim nüfus ve en az onlar kadar ‘yabancı’ sayılan, imparatorluk yandaşları”nın iktidarında bir şehir olması sebebiyle mimli bir eski başkent olmuştur (Şenol-Cantek, 2003, s. 83). Bu gerilimin edebiyattaki izlerinin takipçisi olan Orhan Pamuk, şehrin tarih-

sel serüvenine tanıklık eden Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı'nın İstanbul gezintilerinin saikine dair yorumunda söz konusu gerilimin yansımalarına dair çarpıcı bir çerçeve sunmaktadır: "İstanbul'un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıldığı, ama onu yapan milletin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğer azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti Devleti'yle birlikte unutmaya hevesle hazırdılar) hüznü de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı" (2008, s. 233). Bu durum, taşradan kente göçün yoğunlaştığı ve nitelik değiştirdiği dönemlere geldiğimizde farklı bir biçimde geçerliliğini korumuştur. Kentli olamayan yeni sakinler karşısında kentsoylu Cumhuriyetçi seçkinlerin vazifesi yalnızca iktisadi temellerde ayrıcalıklı oldukları için değil aynı zamanda Batılı ve pozitivist oldukları için hükmetmelerinde bir beis görülmeyen "tuhaf" itikatlı "cahil" insanlara memleket çıkarları lehine karşı çıkmak olmuştur (Pamuk, 2008, s. 172). Ama görünen o ki emir kipinde telaffuz edilen "ödevler" arzuyu gerçek kılmakta yetersiz kalmıştır. Mevcut durum dâhilinde "geleneksel kültürle Batı kültürü arasında ve aşırı zengin küçük bir azınlık ile milyonlarca yoksulun yaşadığı kenar mahalleler arasında, sürekli göçlere açık ve bölünmüş" bu şehirde "kendini bütünüyle evde hissetmek" hiçbir sakin için mümkün olmamıştır (Pamuk, 2008, s. 112). Kimlik ve ev arasında sıkça kurulan analogi göz önünde bulundurulduğunda, resmi ideoloji kısıracındaki yurttaşlık formunun tehdit altında olduğu açıktır.

Asu Aksoy ve Kevin Robins, kent kökenli bir ideoloji olan Kemalizmin gerçeklikle uzlaşmayan idealizmini göz önünde bulundurarak "farklılığın reddi ya da inkârı ile kolektivitinin narsistik idealizasyonu"nın beslediği, "derin millet" adıyla kavramsallaştırdıkları bir kimikleştirme mekanizmasının üzerinde dururlar (1999, s. 183). Bu bağlamda Kemalist ideolojinin milli kimlik tahayyülünün yapısını da göz önünde bulunduran yazarlar, "milli imgelem alanında kültürel homojenlik ve birlik ideali, (...) daha doğrusu yanılsaması"nın kaçınılmaz olduğunu eklemektedir. Dolaşısıyla yanılsamanın en güçlü ihlalcı öğeleri, varlığını Kemalist ideolojinin

varlığına bahşetmesi beklenen imgesel yatırım alanlarından birisi olan kentin imgelem alanında karşımıza çıkacaktır. “Farklılıklar alanı, bir buluşma, bir karşılaşma alanı” olan kentin, çelişkilerin gün yüzüne çıkacağı girift dokusu gözler önüne serilmektedir. Bu anlamda Kemalist ideolojinin Türklük algısına rakip “Osmanlı kozmopolit şehri İstanbul”, Türkiye toplumuna hâkim sosyal ve siyasal iklimi anlamakta bir çeşit “simgesel harita” sağlamaktadır (Aksoy & Robins, 1999, s. 192). Bu simgesel haritanın ücra köşelerine sinmiş melankoliye dikkat çeken Umut Tümay Arslan, bunu “yitip gitmiş bir medeniyetin üzerine kurulan ulusal kimlik”in “Doğu-Batı bölünmesinden türeyen asimetrinin yol verdiği yoksullaşmayla, kendi ortaya çıkışını mümkün kılan kayıplarla baş etme” yolu olarak yorumlar. Arslan, İstanbul hatırası ve İstanbul hayaliyle örtüşen melankolik anlatının, kişisel “koruma meskenleri ve sığınakları” sunmasının yanı sıra “mücadele ve zulüm alanları” ürettiğini savunmaktadır. Dahası, “ulusal kimliğe çağrılmayla normalleştirilemeyen, asimile edilemeyen kalıntıları”ın devreye girdiği bu “mücadele ve zulüm alanları”, “tek dilli, tek sesli bir yere dönüşen İstanbul”a “Müslüman Türk” olmayan ötekilerini, kayıplarını hatırlatmaktadır. Arslan bu hatırlamayı kategorize ederek, “İstanbul melankolisinin ilan etmediği, konuşmayı mümkün kılan ve idare eden ama konuşulamaz kalan iki şey”den bahseder. Bunlardan ilki “İstanbul imgesini bize ait ve sahiplenilebilir kılan, bizi İstanbul’da kendimizden başka bir şey görmekten alıkoyan, Türk-Müslüman İstanbul manzarasına mihlayan Türklüğümüzle yaşadığımız çatışma” iken diğeri de “İstanbul’a dair men edilmiş sevgi biçimleri, İstanbul’un kayıp ve yası tutulmamış ötekileri, yokluklarını daraltmaya zorlandığımız-Türk-Müslüman olmayan İstanbullular”dır. “‘Biz’ diyebilmenin, kendimiz üzerine konuşabilmenin, iç dünyanın konuşan bir biz olarak anlatılar üretebilmesinin imkânını” yaratan melankolik yörünge, “içe çekilmiş” kaybın, “temsil olarak doğması”na izin vermektedir (Arslan, 2010, ss. 148-200). 2000’lere gelindiğinde değişen siyasal iklimle birlikte Türklüğün çatışma eksenindeki öğelerin çeşitliliğine dair kanının pekiştiği göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul resminde vücut bulan simgesel haritanın, şablonlaşmış çevrenin

sınırlarını zorlamak suretiyle merkezi kendi üzerine düşünmeye ittiği iddia edilebilir. Bu kendi üzerine düşünme halinin ilksel tezahürlerinin mevzisinin, kültürel temsiller aracılığıyla şekilleneceği açıktır.

Söz konusu kültürel temsillerin sinemadaki izlerini takip edebilmek için *Politik Kamera* kitabının yazarları Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın seslerine kulak verilebilir. Kellner ve Ryan, kişinin varoluşunun, "kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca" biçimlendiği ve "o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla" tanımlanabileceğini belirtmektedir. Yazarların kültürel temsillerin "toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda [ki]" belirleyiciliğine yaptıkları vurgu da bu bağlamda düşünülmelidir. "Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde" yer alan sinemanın, "dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası" olduğu ihmal edilmemelidir (Kellner & Ryan, 1997, ss. 36-38). İzleme edimi ile ortaya çıkan idrak etme biçimlerinin "toplumun temellendirici figürlerini özgül sinemasal biçimlere dönüştüren daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşaması" olduğunu ifade eden Kellner ve Ryan, eksik ve hayati olan şeyin daha ziyade, "toplumsal sistemin bir sistem olarak neye benzediğini soyut olarak temsil etme[k] ya da kavramsallaştırma yeteneğiyle ve aynı zamanda, sistemin kurbanlarına daha adilce bir eşduyumla yaklaşma[k] ve bu kurbanların gayri şahsiliğinde sistemin kurallarını görebilmek" olduğunu yazar (1997, s. 418). Bu bağlamda, göçlerin ve heterojen dokunun olduğu kadar Türk sinemasının da merkezi olan İstanbul'un sinemasal temsilinde yaşanan dönüşümün izlerinin sürülebileceği filmlerin, kurucu ideolojiye ve Türklük ideale musallat olan gölgeleri anlama yolunda anahtar pozisyonda durdukları açıktır. Arslan'ın tespit ettiği üzere İstanbul, "zenginliğin, şehrin, merkezin, Batı'nın kışkırttığı arzuların, cazibesi karşısında sevgi, erdem, vicdan, iyilik ve ahlak gibi değerleri yüceltirken,



Batı'nın kıyısında kalmış olmakla toplumun kıyısına düşmüş olmayı birbirine yapıştırarak, yoksun, yoksul ve taşralı olmaktan duyulan ıstırapı ulusal gurura, vicdana, erdeme çeviren" güçlü bir sinemasal mekân olmuştur (2010, s. 80). Erdoğan'ın İstanbul'un "Doğulu ve yerli" olanın temsil ettiği "kırsaldan gelen altınıfları", "Batılı ve yabancı kültürün" temsil ettiği "kentsoylu üstsoylular"la karşılaştıran Yeşilçam melodramlarının değişmez mekânı olduğu yönündeki yorumu da bu bağlamda düşünülmelidir (1995, s. 197). Ancak kent imgesinin, kentin ve ülkenin değişen siyasal ve kültürel iklime kayıtsız kalması söz konusu değildir. Arslan'ın Türkiye siyasi hayatında önemli kırılmaların yaşandığı 1960-80 arası dönemin temsilleri dönüştürdüğü moment olarak işaret ettiği 1970'lerin<sup>6</sup> ardından (2001, s. 20), 1990-2010 arası dönemde iz bırakan toplumsal olaylar ve yükselen kimlikler siyaseti bağlamında 2000'lerde ikinci bir kırılmanın yaşandığı iddia edilebilir. 70'ler itibariyle billurlaşan sınıf çatışması, 2000'lere gelindiğinde kimlikler mücadelesinin gitgide güçlü çıkan sesiyle birleşerek, kentin karşılaşmalar alanında yerini almıştır. Modern Türk şehirleşmesinin bir krizi olarak kodlanan gecekondu ve değişen kitlesel dokusu, gecekondulaşmanın merkezi olan İstanbul özelinde de gözlemleyebileceğimiz gibi kent dokusunda estetik bir tahrifattan fazlasına mal olmuştur. Mekânsal izolasyonu delen emek hareketi, gündelikçi kadınlar, taşralı üniversite öğrencileri seçkin halk tahayyülüne dair seslerini yükseltebildikleri ölçüde İstanbullu olmuş, İstanbulluluk (*Türklük*) anlayışını değiştirmişlerdir. Tepeden inme modernleşmeye koşut bir hızla gerçekleşmeyen bu dönüşümün kavranmasında kilit bir pozisyona sahip temsiller sistemi içerisinde sinema, gecikmiş karşılaşmaların üzerindeki perdenin kaldırılmasında aracı rolü üstlenmiştir.

---

<sup>6</sup> Arslan yaşanan değişimi şöyle özetlemektedir: "Yoksulluğun nedenleriyle, gündelik hayatın maddi ve fiziksel ihtiyaçlarıyla daha birebir bağlantılar kurulurken, fabrikalar, işçiler, grevler, toplumsal eylemler, gecekondu, kenar mahalleler, şehrin caddeleri daha fazla görünür hale gelir. Her durumda iyi ve erdemli olmayı içeren tümüyle metaforik bir yoksulluk temsili yerini, yoksullukla maddi bağlantılar kuran metonimik temsiller, ev ya da aile metaforunun yerini apartmanlar, yüksek bloklar-gecekondu karşıtlığı alır" (2001, s. 20).

Bu bağlamda, Türkiye tarihinde ortalama on yıllık zaman dilimlerinde yinelenen emek eksenli göç hareketlerinden farklılaşan bir göçün gölgesinde geçen 90'lı yılların "hem Türkleşmenin hem de modernleşmenin eş zamanlı ve birbirine uyumlu yürüyebileceğinin kanıtı ve başarılı bir örneği" olması planlanan modern kentleri "Kürt kalmak"ta ısrarlı yeni sakinlerle karşı karşıya bıraktığını not etmekte fayda var (Saraçoğlu, 2011, ss. 22-23). Ancak 1970'ler ve 80'lerin idealize edilmiş kültürel ikliminde bir leke olarak beliren arabesk sorununun faili olarak mimlenen ancak adlandırılmayan Kürtlerin (Stokes, 2009: 168) ve Kürtlüğün beyazperdede tanınma arzusunun emarelerini 90'ların başından itibaren göstermeye başladığı ve 2000'lere gelindiğinde billurlaşmanın kaçınılmaz bir hal aldığı altı çizilmelidir. "*Muhsin Bey*'in (1987, Yavuz Turgul) efendiliğinden lezzetinden sonra (...) ancak lahmacuna karşı koyan pizza" (Şamlı, 1993: 153) olarak değerlendirilen Kirpi'nin (Genco Erkal) hikâyesinde öncüllerine rastladığımız söz konusu durum, "Zeytini ekmekle dört kere katık edip yemenin" ne demek olduğunu bilen emekli yargıç Rifat Bey'in (Şükran Güngör) hikâyesiyle dilini bulma yolunda şekillenmiştir. Bu anlamda, tarihsel ve sınıfsal olarak hayli farklı iki dünyaya ait bu iki karakteri merkezlerine alan *Camdan Kalp* ve *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinin İstanbul merkezli olay örgüleri ve çok değişkenli göç teması anlatsal ve biçimsel olarak ciddi farklılıklar gösteren iki filmi, Türklük, Kürtlük ve anadil ekseninde okumaya izin vermektedir.

## Dilde Kırılma

Erken dönem Türkçü düşünürlerden Ziya Gökalp, dil konusundaki hassasiyetini "Dilde Türkçülük" alt başlığı altında toplayarak, bilinmesi Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığının asli gerekliliklerinden olan Türkçe'yi "İstanbul halkının ve özellikle İstanbul hanımlarının konuştuıkları" dille sınırlandırarak (2011, ss. 98-99) genel bir eğilimin kurucusu olmuştur. Arslan söz konusu genel eğilimin eseri olan İstanbul Türkçesi'ni "'lekesiz', 'defosuz', anlam, yorum ve vurgu açıklığının yerini homojen-

lik ve şeffaflığın aldığı bir ulusal bütünlük kurgusunun Ana-Göstereni" olarak değerlendirmekten yanadır (2010, s. 44). Bu anlamda, İstanbul Türkçesi'nin önemine sadakatle uygulanan politikaların, kurucu ideolojinin çıkmazlarının en açık biçimiyle karşımıza çıktığı alanlardan olacağı açıktır. Ulus Baker'in 1 Kasım 1928 tarihli Harf Devrimi'ni "travma"yla birlikte anması da bu bağlamda düşünülmelidir.<sup>7</sup> Baker'in, erken dönem Cumhuriyet'in tek dil tek bayrak şemsiyesinin kapsayıcılığına amade homojen bir kimliğe biat eden kültürel politikalarına sadık steril dil arayışının doğal ürünü olan edebi arayışların<sup>8</sup> izlediği yolun akıbetine dair yorumu şöyledir:

*Türkiye'nin "uluslaşma" tecrübesinde, Harf Devrimi'nin müthiş travmasında, güneş-dil kuramında, Cumhuriyet dönemi edebiyatı kateden "öztürkçecilik" kav-galarında, bugün de edebiyatın "'ulusallığını" kendiliğinden verilmiş bir nitelik olarak gören ve edebiyatın esas olarak "Türkçeyi doğru kullanmak" asgarisinden itibaren başladığını varsayan yüzeysel bir bakış açısında yerini çok şiddetli bir biçimde alacaktır (1999, ss. 9-10).*

Baker'in argümanının nesnesini, edebi metinler değil de Yeşilçam sineması olarak ele aldığımızda, ulusal edebiyat ve ulusal sinema arasın-

<sup>7</sup> Nitekim Orhan Koçak da Meclis'te Latin alfabesini kullanma önerisi görüşülürken yaşanan gerilimlerinden yola çıkarak üç ana kaygıyı not düşer: "[Latin alfabesini kullanmak] Düşmanların (Batı'nın) kültürünün çok temel bir öğesini benimseyerek üstünlüklerini resmen tanımış olmak ve böylece ellerine bir koz vermek; İslam âlemine karşı zor duruma düşmek; geleneksel kültür ve öğrenimle her türlü süreklilik ilişkisinin kopması" (2002, s. 389). Süreklilikte yaşanacak bu kopuş, filozof ve estetikçi Auerbach tarafından Walter Benjamin'e yazılan bir mektupta da karşımıza çıkmaktadır: "'Kan ve toprak' ülküleriyle karışan bir kültürel Esperanto anlayışı... On yıl içinde yirmi beş yaşından küçük tek bir kişinin, yirmi yıl önce yazılmış herhangi bir felsefi, edebi, siyasi eseri anlayamaz hale gelmesi" (aktaran Baker, 1999, s. 10).

<sup>8</sup> Seçkin Kemalîst modernleşme söyleminin Türk edebiyattaki öncü isimlerinden Peyami Safa örneği bu arayışın homojen kimlik tahayyülüyle arasındaki organik ilişkiyi gözler önüne sermesi açısından dikkate değerdir. "'Üstünde azınlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştanbaşa öz Türklerin yaşadığı bir toprakta' yapılan millî medeniyetçi hamleyi bir cerrahi müdahale ('büyük ameliyat', 'kangren', 'ölü taraflar', 'kesip atmak') olarak savunan" Safa yazınında, 1930'ların sonuna kadar takip edilebilen ana hat "dilde ister yeniliği ister muhafazakârlığı savunuyor olsun, canlılığı ve sağlığı kendi hanesine, ölümü ve hastalığı karşı tarafına yazıyor olması"dır. Bu minvalde, alaturka müzik "sarı benizli hasta inilti", "millî ideal oluşturamamış toplumlar 'yatalak cemiyetler'", Arapça ve Farsça artıklardan kurtulamamış dil "hasta Türkçe" dir (Gürbilek, 2011, ss. 145-146).

daki ilişkiye dair açıklayıcı bir örneklem uzamına ulaşırız. Açık bir örnek ise, Baker'in edebi yaratıcılığı dilin resmi kurallarına sadakate indirgeyen yaklaşımın doğal sonuçlarından birisi olarak ele aldığı köyde geçen olayın karakterlerinin karikatürleştirme düzeyinde bir vurguyla köy dilinde konuşması ya da Kürt bir gündelikçi kadının İstanbul Türkçesi'yle konuşmasına (Baker, 1999, s. 23) benzer durumlara Yeşilçam melodramlarında da sıkça rastlıyor oluşumuzdur. Bu indirgemeciliğin toplumsal karşılığına dair yorum ise Cemil Koçak'a aittir. Koçak, "önce 'güzel Türkçe'nin gereği olan sesleri çıkaramayan, sonra da zaten çıkarmak istemeyen, hınçlı bir gururla 'güzel olmayan' sesler çıkaran kuşakların" istilasına maruz kalmış bir İstanbul Türkçesiyle karşı karşıya olduğumuzu belirtir (2002, s. 396). Baker'e geri dönecek olursak, "lehçelerinden, deşikelerinden, azınlık formüllerinden, sokağın, kırın, kentin, gecekondu'nun 'ağız' ve 'ifade' tarzlarından yana" çoğullaşması ve zenginleşmesi olarak estetize edilebilecek bu durumun, "dolaylı serbest söylem" in daha güçlü biçimlerde ortaya çıkmasını sağlama potansiyelinden söz edebiliriz (1999, s. 11). Ancak, Yeşilçam sineması özelinde pek çok örneğine rastladığımız bu söyleyiş biçimlerinin -Laz karakterlerin şivesi (Güllü, Atıf Yılmaz, 1970), Rumların kendilerine has Türkçeleri (*Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964), gecekondu'nun kaba dili (*Sultan*, Kartal Tibet, 1978), ağaların, marabaların Türkçesi (*Kibar Feyzo*, Atıf Yılmaz, 1978)- Türkiye mozaikini zenginleştirici dekoratif unsurlar olmaktan öteye geçemediği açıktır. Baker'in "biricik bir atılım" olarak gördüğü, senaryosu Yılmaz Güney'e ait *Yol* (Şerif Gören, 1981) filmi (1999, s. 23), sinemayla ilişkisi Güney Film ile başlayan Fehmi Yaşar'ın yönetmen koltuğuna oturduğu tek filminde Yılmaz Güney sinemasında kilometre taşı olan filmlere yaptığı göndermeler sebebiyle ayrıca dikkate değerdir.

Yılmaz Güney'i, Türkiye sinemasında eşine az rastlanır bir "halk sinemacısı" olması sebebiyle sahiplendiğini belirten Yaşar'ın (Hocaoğlu, 1993, s. 15) 1990'lar başı Türkiye sinemasına dair eleştirileri, *Camdan Kalp*'in can damarını ele verir: "Türkiye Sineması'nda egemen göstergelerden biri cehalet. Öyle ki, yaşadığı ülke üzerine doğru dürüst düşünebilecek bir okuma

şansından yoksun. [...] Kapitalizmi bir anlamda onayladılar. Feodal değerlerin çözülmesini her zaman ayakta alkışladılar ama yerine ne koyacaklarını hiç düşünmediler" (Hocaoğlu, 1993, s. 16). Modern bir evde, lüks bir hayat yaşayan, "Adanalı çocukların anlayacağı filmler yapmak"tan vazgeçmiş, "bir ekmeğin parası"nı bilememenin yabancılığı ile "anlamadığı kitaplar, yarım yamalak düşünceler, kafası karışık avantacılar" arasında sıkışıp kalmış Kirpi adlı karakterin ardı sıra yitip gittiği arayışın arka planında Yaşar'ın kapitalizm ve feodalite arasında tespit ettiği bu gerilim vardır.<sup>9</sup> 2000'lere geldiğinde senaryo danışmanlığını yaptığı *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde ise, bu arada kalmışlığın yeni bir dil aracılığıyla kat ettiği yol gözler önüne serilmektedir. "Parasızlık hep vardır" diyen gündelikçi Kiraz'ın (Şerif Sezer) sesine kulak veren *Camdan Kalp*'in, sınıf çatışmasını yekpare gösteremezken, dile dökülmesine fırsat tanımadan gösterdiği şey *Büyük Adam Küçük Aşk*'la sesini bulacaktır. Bu anlamda iki filmin anlatı eksenlerinin kesiştiği başlıca odak, İstanbul Türkçesi'nin gölgesinde göçebe bir dilin varlığının yarattığı tedirginliktir.

*Camdan Kalp*'in yazgısı, sesiyle Marilyn Monroe'ya can veren Naciye'nin (Deniz Gökçer) kıskançlık krizi sırasında sattığı kitaplarla birlikte ortadan kaybolan –kütüphanede kendisine yer bulamamış- *Tractatus*'u "felsefe tarihinin belki en ilginç kitabı kılan" yorumdur:

*Söylenecek olanı söylemenin yolu, onu söylenemeyen olarak göstermektir; işte, dil, bir şeyleri söylerken, bir şeyleri gösterir –söyledikleri, hep, gösterdikleridir- birer "tasarım", birer "resim"dir, dilin dile getirdiği "anlam"lar. Ama bir de söylemeden (çünkü söyleyemeden) gösterdiği anlamlar vardır dilin –asıl önemli ve değerli olan da budur: Söylenemeyen; ancak gösterilebilir olanlar (Aruoba, 1993, s. 141).*

Bu tespitin ışığında Gürbilek'in metinleri, "metinlerin üzerinde gezinen, her an yer değiştiren gölge"yle (2005, s. 12) birlikte okuma çabasına sadakatle takip eden Utku Akgün'ün önerisine (2010, s. 66) kulak vermek, *Camdan Kalp*'in söyle(ye)meyerek gösterdiği şeyi dile dökme şansı tanımaktadır. Ancak temel bir farkla: filmsel metnin üzerindeki gölgeyi

<sup>9</sup> Burada başvuru itihamlar, hararetili bir kavga sırasında Naciye tarafından Kirpi'ye yöneltilen eleştirilerdir.

Akgün'ün uygun gördüğü "Batı'nın kalabalık kütüphanesi ve modernî sindirmiş yeni eğilimleri karşısında bu coğrafyada ortaya çıkan hep 'geri kalmışlık' duygusu" (Akgün, 2010, s. 67) ile değil de "şehri, İstanbul'u, yerleşikliği" tehdit eden "taşra, Anadolu ve göçebelik" (Aruoba, 1993, s. 142) ile birlikte düşünerek. Bu doğrultuda film esasen, Kirpi'nin sık giysiler, konforlu yaşam ve nezih bir dilin hakim olduğu idealler dünyasının dışına adım attığı anda başlamaktadır. Bir gece önce Boğaz'ın sularında bulduğu "helezonik yaylar"<sup>10</sup> yardımıyla başka türlü görmeye çalıştığı Kiraz adındaki gündelikçi kadına hakaret etmek için telefona sarıldığı o anın ardından gecekondu mahallesine yapılan yolculukla film yatağını bulur. "Düşünceler ve değerler adına eyleme 'soyunan' aydın tipi" (Aruoba, 1993, s. 143) olarak resmedilen Kirpi'nin, -gerçeküstü bir karakter olan Yetim dışında- tüm sakinlerin doğallıktan uzak bir şiveyle konuştuğu gecekondu mahallesi Gülsuyu'nda geçirdiği zaman, bilinmeyen bir dünya, beklenmedik bir yolculuk ve yabancı bir dil ile aradaki mesafenin izlerini taşımaktadır.

Gecekondu semtine yapılan yolculuğun, evin, vatanın, kimliğin sınırlarının, sınırlılığının göstereni vasfıyla yarattığı *tekinsiz* hava *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de rastlayacağımız bir motiftir. Ancak Kirpi'nin hikâyesinin karakterini bekleyen sarsıcı bir yolculuk daha vardır: Kiraz'ın "trenle tez gidilen" köyüne yapılacak yolculuk. Kirpi'nin bilgisinden mahrum olduğu coğrafi ve kültürel gerçeklikle arasındaki mesafeyi kapatacak kent rehberi ise *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*<sup>11</sup> romanıdır. Ferit Edgü'nün kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı bu roman, Kirpi'nin filmin belirsizlikler evreninde yiten arayışının kaynağında yer alan toplumsal dinamiklerin en açık biçimiyle ifadesini bulduğu öncü

<sup>10</sup> Filmin senaryosunda, Sakal adıyla geçen "entel" dostundan esinlenen Kirpi, "Varoluşun çok sarmallı helezonik yapısını anlamak ve anlamlandırmak" için maddi bir gerçekliğe sığınır adeta. Bir çeşit dürbün, belki de kamera gibi değerlendirilebilecek bu yaylar aracılığıyla "daha güzel bir hayat"ın olanaklılığı sorunsallaştırılır.

<sup>11</sup> Söz konusu romanın *Camdan Kalp* ile gösterdiği paralelliklerle ufuk açıcı bir okumayı olası kılmaktadır. Metin boyunca yeri geldikçe başvurulacak bu paralelliklerin yanı sıra Erden Kırıl'ın filminde Öğretmen rolünde karşımıza çıkan Genco Erkal'ın bu kez Kirpi olarak Doğu'ya yaptığı yolculuk farklı dönemlerin bunalımlarının aktörlerini işaret etmektedir.

metinlerden birisidir. Edgü'nün romanının ana karakteri isimsiz, dünsüz bir Öğretmen ve Öğretmen'in öyküsünü anlatmasını istediği "kırık kalem"dir (2010, s. 19). *Camdan Kalp*'in anlatı ekseninde yer alan temel motifler ise yalnızca lakabını (Kirpi) bildiğimiz "isimsiz" bir yönetmen ve bu yönetmenin yaşadığı dünyayı anlamlandıracak bir hikâye bahşetmesini umduğu "kamera"dır. Kurucu öğelerde karşımıza çıkan bu paralellik, *Camdan Kalp*'in gösteremediği şeyi adlandırmak için Kirpi'yi Öğretmen'in kılavuzluğunda anlama çabasını anlamlı kılmaktadır. Tren yolculuğunun sonunda vardığı yerde, minibüs içerisinde Alman sanılan Kirpi'nin yalnızca Almanca *da* bilen gencin aracılığıyla -tercümanlığıyla- ve askerliğini İstanbul'da yapmış (Türkçe'yi burada öğrenmiş olma ihtimali yüksek) bir diğer adamla iletişim kurabilmesi; "Tanrım, ne zaman anlayacağım bu insanların dilinden" (Edgü, 2010, s. 57) diye yakınan Öğretmen'i hatırlatır. Kış mevsimi sonunda köyden kurtulacağını uman Öğretmen gibi Kirpi de kent meydanında sevgilisi Naciye'yi hatırlatan Marilyn Monroe'lu kilimi gördüğünde "Burası bana verilmiş bir *oda*. Hem benim ne bir karım ne çocuklarım var burada" (Edgü, 2010, s. 72) diye düşünür belki de. "Tanrı'ya inansa, sabahtan akşama, akşamdan sabaha oturup yakaracak" (Edgü, 2010, s. 95) Öğretmen gibi Kirpi de "huzur için" oruç tutan taksi şoförüne imrenerek saf bir imana sahip olup, yarı-aydın olmanın yol açtığı gerilimden kurtulmak ister belki de. Köy hayatının vazgeçilmezi olan köpek (Edgü, 2010, s. 99) midir, Gülsuyu'nda peşine takılan köpek? Nihayetinde soru eklerinin yokluğunu vurgularla telafi eden, bütün fiilleri üçüncü tekil şâhısa göre çeken köylüler (Edgü, 2010, s. 112) gibi konuşan ahalisiyle Gülsuyu'ndaki düzenin, Cumhuriyet mefkûresinin ulaşamadığı dağ köylerinin kalıntısı olarak resmedildiği açıktır. Edgü'nün Ramazan'ı, Kiraz'ın Kirpi'ye söylediği gibi, yalanlar söylemektedir Öğretmen'e, ama açıklaması vardır: "Yalana inanmak daha kolaydır da onun için Öğretmen" (Edgü, 2010, s. 144). Dehşete düştüğü ve hayran kaldığı yoksulluk ve cehaletin peşi sıra ilerleyen Kirpi'nin yenilgisinin sebebi tam da bu noktada aranmalıdır zira telafisi mümkün yoksulluk ya da cehalet gibi mahrumiyetlerden ileriye

doğru atılacak adımın uğrağı burasıdır. Gülsuyu'nun asli sorununun yoksulluk, oradaki ayrı dünyanın yegâne kaynağının da cehalet olduğuna inanmak, o mahallin (gecekondunun) kendine özgü varoluşunu yadsımayı gerektirmektedir. Ancak Öğretmen'in düşmediği hataya Kirpi düşer; yalana inanmanın olanca hafifliğiyle adeta içine düştüğü bu dünyayı, derinlemesine sorgulama gereği duymaz.

Dil ve düş arasındaki hat boyunca ilerleyen Edgü'nün kalemıyla anlatısal paralellikler gösteren *Camdan Kalp*'in metinsel bağlamda romanın başarısını yakalayamamasının temel sebebi de budur. Orhan Barlas'ın da belirttiği üzere bir yerden sonra kara mizaha dönen anlatısal parçalarıyla gerçekliği askıya alan, varlığını şaibeli kılan film, kahramanı Kirpi'yle "aydın-seçkin takımı ile' halk yığınları arasındaki onulmaz iletişimsizliği" (1993, s. 144) kat etmeye çabalamaktadır. Barlas'ın tespitine hak vermekle birlikte üzerinde durulması gereken esas konu ihmal edilmemelidir. *Camdan Kalp*, Kemalist ideallerin homojen halk idealini gölgeleyen asli unsuru, töre, otlı peynir, kaçak çay, şehir olamamış yerleşim bölgeleri, yoksulluk ve cehalet ile filme dâhil ederken, ondan dilini ve kimliğini esirgemektedir. Hak. Kenti'nin Pir Köyü'nde en azından "Na"<sup>12</sup> kelimesini duyan Öğretmen'in aksine, Kirpi, bölgede yaşayan halkın Türkçe'de karşılığı olmayan sesler toplamı olarak değerlendirilebilecek ya da dilde hiçbir karşılığı bulunmayan adları (Kör Xamo, Şıxo, Sinten) ve doğallıktan uzak şiveleri ile askeri güçlerin keyfi müdahalelerinin sorgulanabileceği zeminini sarsıntıya uğratan gerçeküstü unsurlarla yetinmektedir. Büyük adam Rıfat Bey'in hikâyesi ise "Daye"<sup>13</sup> sözcüğü-nü duyduğu anda başlar.

*Büyük Adam Küçük Aşk* filminin emekli yargıcı Rıfat Bey'in mesleği, gündelik hayatı, takip ettiği *Cumhuriyet* gazetesi ve katiyen ihmal etmediği ritüeller (bayramlarda bayrak asmak) gibi gösterenlerle pekiştirilen imajı odağında, adeta gökten düşen bir Kürt kıızıyla (Hejar) karşılaşmanın ardı sıra gelişen anlatısı, on yıllık bir süre zarfında kat edil(emey)en

<sup>12</sup> Kürtçe "Hayır" anlamına gelen sözcük.

<sup>13</sup> Kürtçe "Anne" anlamına gelen sözcük.



yolun gözlemlenebileceği kritik bir pozisyonda durur. *Camdan Kalp*'te kişisel bir arayışın tekinsiz mevzisi olarak karşılaştığımız sorunun maddi gerçekliği didaktik denebilecek bir açıklıkla karşımızdadır nihayet. Çelişkilerin netleşmesini mümkün kıldığı gibi kendi metinsel tutarsızlıklarının işaretlerini taşıma potansiyeli de olan bu üst dil, film zamanına dahi sızmıştır. Adeta dekorun vazgeçilmez bir parçası haline gelen bu zaman, Cumhuriyet'in ilan edilişinin 75. yılı, 1998'dir. "Teslim olun!" çağrısı yapılmadan taranan ev ve yaralının "Ateş etme" yakarışına yanıt olan bir el silah sesi ile taçlandırılan "olağan" baskının ardından polisin banyoda bulduğu radyoyu kurcaladığı sırada, "Cumhuriyet'in 75. yıl coşkusunun" damgasını vurduğu bir futbol maçının anonsu ile seyirci bilgilendirilir. Peşi sıra, düzenli takip edilen, bulmacaları çözülen *Cumhuriyet*<sup>14</sup> gazetesinin başlıkları ("Cumhuriyet İçin El ele" ve "Yaşasın Cumhuriyet" gibi) aracılığıyla coşkun "kitleliliği", yeniden üretilmeye, ayakta tutulmaya çalışılan bir toplumsal refleksten ziyade hep oradaymışçasına perdeye yansır.<sup>15</sup> Halbuki 90'lı yıllar, Esra Özyürek'in gözlemlediği üzere kamusal alana hâkim olan laik modernleşme projesinin kaçınılmaz başarısı olması planlanan "güçlü, bağımsız, kendine yeten" Türkiye idealinin "Siyasal İslam ve ayrılıkçı Kürt hareketinin yükselişiy-le" sarsıntıya uğradığı ve dolayısıyla "Mustafa Kemal'in kurduğu laik, modernist ve kalkınmacı cumhuriyetin maruf resmi ideolojisi olan Kemalizm"ın sembollerinin özel alanlara taşındığı ve "kuruluş günlerine

<sup>14</sup> Filmin dokusunda bu kitlese coşku gibi *Cumhuriyet* gazetesi de, yayın hayatına başladığı andan itibaren politik ve ideolojik duruşunu muhafaza edebilmiş bütünlüklü bir ikon olarak sunulmuştur. Ancak yakın zamanda yayımlanan Emine Uşaklıgil'e ait *Benim Cumhuriyet'im* adlı çalışma *Cumhuriyet* gazetesi tarihini sürekliliklerden ziyade kırılmaların tarihi olarak gözler önünde sermektedir. Bu durumun en açık örneği "1950'lerin sonuna kadar çoğu gazete gibi ateşli bir anti-komünist politika güden *Cumhuriyet*"in, kendini "ilerici, aydınlanmacı ve solcu sıfatları" bağlamında yeniden konumlandırışıdır. 1956 sonunda Yaşar Kemal'in "Anadolu Notları" röportajları ve *Yön* dergisinin kuruluş bildirgesinde imzası olan İlhan Selçuk'un 1962 senesinden itibaren yazdığı köşe yazıları bu yeni durumun getirileridir (Uşaklıgil, 2011, ss. 154-155).

<sup>15</sup> Yönetmen ve senarist Handan İpekçi, senaryonun ortaya çıktığı koşulları şöyle aktarmaktadır: "1998'de Susurluk kazası olmuştu, toplum dibe vurmuş bir yandan Güneydoğu'daki çatışmalar öte yandan da Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. yıldönümü görkemli bir şekilde kutlanıyor. Yani çok büyük çelişkiler iç içe yaşıyor. Sanki bu öykü böyle birdenbire bir ay içinde çıkıverdi" (aktaran S. Ruken Öztürk, 2004: 301-302).

nostalgik bir bağlılığın” geliştirildiği bir siyasal iklimin hakim olduğu dönemdir (2008, s. 9).<sup>16</sup> Dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’in, 75. yıl kutlamaları için yayınladığı “Türkiye terör, irtica ve örgütlü suçlar gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Bunların hepsini hukuk devletinin meşru zeminleri ve yollarını kullanarak aşacaktır” temennili mesaj da bu tespiti desteklemektedir. Rıfat Bey’in, polisin kapısını hoyratça çalışından biraz önce eline aldığı, “*devlet iktidarının kazanılması, kullanılması ve sınırları ile ilgili hukuk kuralları*”ndan müteşekkil anayasa hukukuna dair *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş* (Tanilli, 2007, s. 11) metninin varlığı ile ev baskınının eşzamanlılığı Demirel’in temennisi ile uygulanan şiddet arasındaki kapanması güç mesafeyi gözler önüne sermektedir.<sup>17</sup> Nitekim polis evini terk ettikten sonra daktilosunun başına geçen Rıfat Bey’in attığı başlık da bu minvaldedir: “Polis Devleti mi Hukuk Devleti mi?”.

Bir adım daha öteye gidilmeden üzerinde durulması gereken başlıca mesele, Rıfat Bey’in çalışma odasının duvarında asılı Mustafa Kemal portresiyle pekiştirilen makbul vatandaşlığının, iktidarda olan Refah Partisi’yle gündeme gelen siyasal İslam iklimini neredeyse görmeyerek, Kürt dilinin meşruluğunda yolunu bulan bir hikâye ile sınıyor oluşudur. Kemalist modernleşme projesinin üç temel saikini, laikliği, kalkınmacılığı<sup>18</sup> (devletçilik) ve milliyetçiliği, (sırasıyla) sadece gözleri açık

<sup>16</sup> Tanıl Bora ve Ümit Kıvanç, Atatürkçülüğün ideolojik ve politik görünümünde yaşanan ayrışmaların ve çeşitlenmelerin anlaşılmasında 12 Eylül’ün üstlendiği role dikkat çeker. Resmi ideolojinin özü olma vasfını muhafaza eden Atatürkçülük, muhalif ve sivil olma iddiasında alternatif bir forma bürünmüştür. İslamcılar, sosyalistler ve Kürt hareketinin güçlenmeye başladığı 80’lerin ikinci yarısına dikkat çeken yazarlar, bu hareketlerin resmi tarih bağlamında mücadelelerinde Atatürkçülüğü karşılarına alarak ideolojik cevherde tahrifata neden olduklarını belirtmektedir. Bu yeni Atatürkçülüğün başmüessilinin *Cumhuriyet* gazetesi olması dikkate değerdir. Bu gazetenin yazarlarından İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu’nun, Atatürkçülüğü tutarlı bir ideolojik bütünlüğe kavuşturmak adına mesai harcadıklarına dikkat çeken yazarlar, 90’ların ortalarında Atatürk ve Atatürkçülük imgelerinin ve simgelerinin, milli birlik ve beraberlik söylemi çevresinde farklı siyasal ideolojilerce kullanıldıklarını eklemektedir (Bora & Kıvanç, 1995).

<sup>17</sup> Vurgular Tanilli’ye ait.

<sup>18</sup> Söz konusu kalkınmacı idealizm, *Camdan Kalp* filminde Kirpi’nin Hakkâri’de kaldığı otelin lobisinde, Kiraz’ın kardeşleriyle yaptığı konuşmanın ardı sıra gelen diyalogta karşımıza çıkar.

kalacak şekilde örtünmüş çarşafli bir kadın imgesi, yol boyu gösterilen gecekondular ve aracın içerisinde konuşulan Kürtçe ile başarısızlığa mahkûm eden dolmuş yolculuğu, filmin dönemin siyasal iklimini özetlediği yegâne sahnedir. Ancak bütünsel olarak bakıldığında anlatının beslendiği çatışmanın Türkçe ve Kürtçe arasındaki gerilim aracılığıyla şekillendiği açıktır. Kürtçe cümlelerin gürlüğüyle tetiklenen kalp spazmları (ilk olarak “Dayê” kelimesiyle beraber kendini gösteren spazm, dilin varlığı ağırlığını hissettirdikçe tekrarlanmıştır) bu durumun en açık gösterenidir. Ancak iki ayrı sahnede karşımıza çıkan daha hayati bir vurgu vardır. Müzeyyen Hanım'ın (Yıldız Kenter) ömürlerinin kalan kısmını Rifat Bey'le beraber geçirme arzusunu dillendirdiği mektubunun ardından, Rifat Bey'in Kürt kızıyla kalmak ya da Müzeyyen Hanım'ın teklifini kabul etmek arasında bocaladığı akşam yürüyüşü bu sahnelerden ilkidir.<sup>19</sup> Tam o sırada yoldan geçen asker uğurlama konvoyunun, bayraklarla donatılmış araçlardan haykırdığı “En büyük asker bizim asker” naraları, Rifat Bey'i hızla, kendisini “Kürt” kızından kurtaracak telefona yönlendirir. Bir anlamda, dilin ve dili konuşan öznenin varlığı savaşla özdeşleştirilerek yok sayılmaktadır. Söz konusu ikinci sahnede ise anadilde eğitim tartışmalarına atıfla “Bir millet diline sahip çıkmalı!” vurgusundan vazgeçmeden, Türkçe öğretmek için öğrenilen Kürtçe kelimelerle renklendirilen akşam yemeği sırasında açılan televizyonda ardı ardına gösterilen şehit cenazeleri, pervasızca sergilenen gerilla bedenleri ve polis-devlet-mafya ilişkilerinin ortaya çıktığı trafik kazasının haberi ardından Rifat Bey'in yaşadığı duygusal patlamanın taşıdığı sembolik an-

---

Keyiflenip içecek bir şeyler (bira, cin, votka, vb.) isteyen Kirpi'yle oteldeki görevli arasında geçen sohbet şöyledir:

*Katip:* Sen burayı Hilton sanıysan abey.

*Kirpi:* Bak bunlara alışmalısın. Bir gün burası da öyle olacak. Mesela bak şurayı bar yapacaksınız, boydan boya... Şuraya masalar... Şuraya da piyano... Çay değil, viski cin içilecek o zaman viski cin (Yaşar, 1993: 119).

<sup>19</sup> Rifat Bey'in zihnini meşgul eden bu gerilim ve Sakine'nin ev içindeki rolü, eşini kaybetmiş ve çocuklarından ayrı düşmüş bir erkeğin yeniden iktidar kurma çabası olarak da okunabilir. Ev içi sorumlulukları kusursuzca yerine getirmesi anlamında ölen hayat arkadaşının ikamesi olan Sakine ve Hejar ile yeni bir aile tasarımıyla karşı karşıyayızdır. Rifat Bey'e bir kez daha “Baba” olma şansı tanıyacak bu ailenin eklektizmi filmin potansiyel anlamları açısından dikkate değerdir.

lam önem kazanmaktadır. Rıfat Bey bir zamanlar bir yerlerde var olan ama faili meçhul bir biz tarafından saf kalmasına izin verilmemiş bir yapının yasını tutar gibidir: “İnsanlar bozuldu. İnsanları bozduk. Biz bozduk, dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk” demektedir. Savaşa dair imgeler ve görüntülerle bir arada gösterilen dilin varlığının katlanılabilir bir hal almasıyla, toplumsal mühendislik projesinin başarısızlığı dile dökülebilme olanağını bulmuştur adeta.

Demokrasi arayışında bir aydın olarak resmedilen Rıfat Bey, aydınlanmacı Kemalist modernleşmenin ilkelerine sadık bir portre çizmektedir nihayetinde. Yersiz duygusallıklara dahi izin vermeyecek bir akılcılıkla, kurallar kaideler çerçevesinde şekillendirdiği gündelik hayatı ile (çocukların giremeyeceği çalışma salonu, aksatılmayan sabah yürüyüşleri, ikili ilişkilerde korunan mesafe), kargolarını evden alan gence kitap vermekten Türkçe konusundaki “hassasiyetine” pek çok konuda kendisinden beklenileni layıkıyla yapmaktadır. Ama yaşlıdır, kendi deyimiyle ölüme yakındır ve yalnızdır. Yıllardır evinde çalışan, Sakine (Fusun Demirel) adıyla bildiği kadınla gerçek anlamda tanışması için yaşlanması ve yalnızlaşması gerekmiştir adeta.

### **Kadın, Emekçi, “Yabancı”**

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini sınıf ve ırksal etnisite ilişkilerinden ayırmayın imkânsızlığına dikkat çeken Cynthia Cockburn, mülkiyet esasına dayalı ekonomik sınıfın iktidar sisteminden, devletler ve medeniyetlerle ifade bulan etnik-milliyetçiliğin iktidar sisteminden ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet hiyerarşisini oluşturan iktidar sisteminden müteşekkil toplumsal yapının üç ana ötekisini, bu iktidar odakları minvalinde emekçi, yabancı ve kadın olarak sıralar (2009, ss. 301-307). Türkiye özelinde kentli orta sınıfın ortaya çıkışıyla beraber hızla gelişen kentleşmenin başlıca ürünü olan orta sınıf konutlaşmasındaki artış, kırsal kesimden göç eden yığınların orta sınıfın ev alanlarına dâhil edilmesini teşvik etmek suretiyle evi, kentli köylü karşılaşmasının güçlü bir fiziksel ve simgesel alanı kılmıştır (Özyeğin, 2005, s. 61). Bu karşılaşmaya vesile olan emek mübadelesinin

taşralı muhatabının kadın olması durumunda, ilişki “aile içindeki cinsiyete ve yaşa dayalı hiyerarşik ilişkilerin üzerine” kurulmaktadır (2005, s. 67). Bunun başlıca tezahürü ise, düzenli olarak evde beliren yabancınn varlığının, bir aile ya da akrabalık teriminin (abla, gelin gibi) kullanımıyla doğallaştırılmasıdır (2005, s. 74). Türkiye’de ücretli ev hizmetleri sektörünün tarihsel gelişiminde kadınlığın inşasına odaklanan Aksu Bora da, gündelikçi ev ahalisinden birisi gibi göstermesi sebebiyle akrabalık bildiren terimlere sıkça başvurulduğunu belirtmektedir (2010, ss. 77-82). *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin gündelikçisi Sakine’nin hikâyesinde yansımaları bulan bu tespit (Neriman Teyze’den örgü örmeyi öğrenmiş olan Sakine, Rifat Amca’sının huzurevine yerleşme fikrine “Ne gerek var!” diyecek kadar “aileden”dir) söz konusu *Camdan Kalp* olduğunda temel bir farklılık göstermektedir. Evin hanımıyla (Naciye) yan yana dahi görmediğimiz Kiraz’ın muhatabı Kirpi’dir ve değil akrabalık belirten bir ek, ismini dahi duymayız. Bu durum, Naciye ve Kirpi karakterleri arasındaki rol değişimini (çalışıp eve ekmek getiren Naciye, evde oturup düşler kuran Kirpi’dir) erillik krizinin göstereni olarak okuyan Nazlı Bayram’ın (1997, s. 23) tespitini desteklemektedir. Gündelikçinin aile sorunlarıyla ilgilenip (Bora, 2010, s. 24) onun için kahırlanan Kirpi, evin hanımının rolünü üstlenmiştir. Ancak bu filmler bağlamında esas yeniliği tespit edebilmek adına Türkiye’nin entelektüel ve kültürel tarihi içerisinde alt sınıftan kadınların temsil pratiklerinin (hizmetçiler, cariyeler, gündelikçiler, vs.), Türkiye’de sınıf zihniyetinin oluşum ve dönüşüm biçimlerine dair aydınlatıcı olacağını belirten Necmi Erdoğan’ın (2010) sesine kulak vermek anlamlı olacaktır. İki filmin anlatı ekseninde de önemli pozisyonlara sahip gündelikçi kadın temsilleri, farklılaşan etnik aidiyetlerin -Cockburn’u olumlayan bir kabulle- homojen kimlik tahayyülünde sebep olacağı sarsıntının gözlemlenebileceği bir zemin sunmaktadır. Erdoğan’ın belirttiği üzere, etnik ve cinsel karşılaşmanın, modern insanın ve modern zamanlarla şekillenen mahremiyetin mabedi olan evde gerçekleşiyor oluşunun, sarsıntının şiddetini arttıracakı açıktır (2000). Gül Özyeğin bu durumu şöyle ifade eder:

*Modern ev yaşamını oluşturan unsurların ve ilişkilerin çoğunun yaratıldığı ve modern kimlikler ile bağdaştırılan duyarlılıkların, alışkanlıkların ve zihniyetlerin kendini gösterdiği yer olan orta sınıf ev ortamlarında yaşayan ve çalışan kapıcıların ve gündelikçilerin deneyimleri, geleneksel ile modern arasındaki karmaşık etkileşimi temsil etmektedir (2005: 79).*

Erdoğan'ın arkaik-popülist kaygı olarak konumlandığı “Halka gitme” arzusuyla (2010) hareket eden Kirpi'nin, evine temizliğe gelen, kent hayatına “uyum sağlamış” (“Beufstragonof” ya da “beşamelli tavuk agroten” pişirmeyi bilmekle pekiştirilen bir uyum) gündelikçisi Kiraz'ı “koca dayacağından” ve “kumadan” kurtarmak için çıktığı yolculuğun durakları (gecekondu mahallesi ve Kars'ın bir köyü), Kiraz karakterini filmin kilit noktası haline getirmektedir. Temizlik yaparken arabesk müzik dinleyen, geleneksel bir giyim tarzı olan Kiraz (Şerif Sezer), bir diğer kadın karakterin, Sinten'in (Fusun Demirel), kırmızı giysileri, çantası, ruju ile pekiştirilen tutkuları ile arasındaki uzlaşmazlık aracılığıyla cinsiyetsizleştirilir adeta. Gecekondu mahallesine yolculuktan önce ev içinde zaman zaman arzu nesnesi olma potansiyeli gösteren Kiraz (Kirpi'den Sinten'i aramasını istemek için yatağına oturduğunda giysisinin üst düğmelerini açarak telefon numarasının yazılı olduğu kâğıdı çıkarırken), Sinten'in “Erik kurusu” yakıştırmasından sonra evinde, hasta yatağında, çocuklarıyla görüldüğü andan itibaren korunması kollanması gereken fedakâr anne ve eş olmuştur. Kiraz'ın “cinsiyetsizliği”, Naciye'nin erotik dansları, Kirpi ve Naciye çiftinin porno filmlerle renklendirilen cinsel hayatları, Sinten'in kötü Türkçe'sini maskeleyen giyim tarzıyla defalarca pekiştirilmiştir.<sup>20</sup> Bu durum beri yandan Aksu Bora'nın gündelikçi kadınlar deneyiminden yola çıkarak, “Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası” alt başlıklı çalışmasında değindiği bir noktayı da işaret etmektedir.

<sup>20</sup> Bu anlamda film dâhilinde gönderme yapılan *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1981) filmlerinde işlenen feodal yapıda kadın temsilleriyle bir karşılaştırma anlamlıdır. İki filmde de “feodal düzende törelerin baskısı altında yaşayan kişilerin sığınacağı bir liman görevi” üstlenen aşk, kadınlardan ziyade erkeklerin aşkı olarak vardır. Feodal yapının baskısı altında daha çok ezilen kadın için pek fazla alternatif yoktur; ya sessizliğe gömülecek (*Sürü*'de Berivan) ya da törenin gereğine boyun eğecektir (*Yol*'da Zine) (Yüksel, 2006, s. 101).

Temizlikçiler ve işverenlerin birbirleri hakkındaki fikirlerine yoğunlaşan Bora'nın not ettiği üzere, temizlikçi kadınlar için "başkaları" işverenleri değil "kendileri gibi ev işine giden diğer kadınlardır" (2010, s. 131). Wittgenstein okuyan kadın sekreter (Jülide Kural), ekonomik özgürlüğünü kazanmış modern bir kadın olan Naciye ve istekleri söz konusu olduğunda yırtıcı olabilen Sinten'in yaşadığı İstanbul'da, Kiraz'ı anlamının ve yardımcı olmanın belki de tek yolu doğduğu topraklara doğru yola çıkmaktır. Resmi nikâha gerek duymayan, şeyhin sözü etrafında toplanan dini bir cemaat, erkek kardeşlerden bahsetmek için kullanılan "Ağalarım" sözcüğü, kumalık ve yoksulluk gösterenlerinin bir arada imledikleri kimlik açıktır, ancak dile dökülemez. Öyle ki film üzerine yazılan yazılarda dahi bir belirsizlik hâkimdir. Dahası, bu belirsizliğin Batı merkezli yayın organlarındaki yansıması iki farklı yorumu olası kılmaktadır. *Middle East Review* Kiraz'ı Kürt kadını, köyünü Kürt köyü olarak değerlendirirken (İsimsiz, 1993, s. 190), *The New York Times* yazarı Janet Maslin, filmde Kirpi'nin yoksul bir Türk kasabasına sürüklenişinin anlatıldığını yazar (1993, s. 192).<sup>21</sup> Bu durum etnik farklılıklardan bihaber bir medyadan ya da aksine etnik farklılıkları vurgulamaya değer bulan bir medyadan söz ettiğimiz anlamına gelmektedir.

*Büyük Adam Küçük Aşk* filminin gündelikçisi Sakine karakterinin hikâyesinde göremediğimiz arabeskin, şivenin, haritanın doğusu ve güneydoğusuyla özdeşleştirilen/indirgenen aile içi şiddet gibi öğelerin yokluğunun sebep olduğu boşluğu dolduran şey dilin kendisidir. İstanbul Türkçesiyle konuşabilen Sakine, işini kusursuz yapışı, Rıfat Bey'in kurallarına itirazsız uyuşu (yaralı bir kız çocuğunu eve almakta dahi sakınca görerek Rıfat Bey'e danışır), dinginliği ve ilişkilerinde koruyabildiği mesafe ile kent hayatına, İstanbul'a ve Türklüğe gerçek anlamda uyum sağlayabilmiştir. Ancak Hejar'ın (dilinden "Daye" sözcüğü çıktıktan sonra ilk ve son itaat-sizlik perdede belirir: "Ez qurbana te. Qurbana te me tamam, tamam huş

<sup>21</sup> Türkiye basınında film üzerine kaleme alınan yazılarda ise durum daha da ilginçtir, zira yazarların köyün olduğu şehri adlandırırken dâhi uzlaşamadıkları görülmektedir; "Doğu köyü" (Arslan, 1993, s. 162), "Hakkâri" (Albayrak, 1993, s. 155), "Kars köyü" (Dorsay, 1993, s. 166; Özgüç, 1993, s. 181).

be. Derbas bû huş be derbas bû qurban".<sup>22</sup> Rıfat Bey'in "Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?" sorusunun peşi sıra gelen diyalog şöyledir:

*Sakine:* Ne yapayım ben Rıfat Amca ha? Ben ne yapayım? Ha sen beni on yıldır tanırsın, ben böyleyim işte. Ne yapayım?

(Yere çömelmiş Sakine'nin kucığında Hejar vardır; arkalarında Rıfat Bey'in oğlunun askeri üniformalı fotoğrafı görülmektedir.)

*Rıfat:* Yoksa tanıyor muydun karşıkileri?

*Sakine:* Ağzından yel alsın Rıfat amca, hâşâ! O nasıl söz? (Ağlayarak)

*Rıfat:* Tamam, tamam. Bir daha duymayayım Kürtçe konuştuğunu.

Bu diyalog dâhilinde üzerinde durulması elzem iki konu göze çarpmakta. Bunlardan ilki, Sakine'nin tanımaktan dahi imtina ettiği "karşıdaki", Hejar'ın emanet edildiği avukat Serpil'dir. Hejar'ın hayatta kalan tek akrabası olan dede Evdo Emmi'nin ulaşabildiği tahsilli akraba Serpil, gecekondu sorununu aşan, kentli olabilmiş eğitilmiş bir kuşağın temsilcisidir.<sup>23</sup> Baskının hemen ardından evi arayan polislerin küçümseyen bakışları ile gördüğümüz geleneksel nesnelerin (duvarda asılı kilim, eski bir elek, kömürlü ütü) dekoratif unsurlar olarak kullanıldığı modern bir evde yalnız yaşayan Serpil, "Teslim olun sizi savunurum" dediği siyasi "suçlular" ile "Ateş etmeyin" diyerek kapıyı açtığı polis arasında ölüme mahkûm edilmiş bir kadındır. Demokrasi ve hukuk temelli bir ülke ideeline dair fikirlerin tartışıldığı kitaplar okuyan emekli yargıç Rıfat Bey'in kelimenin tam anlamıyla karşısında duran Kürt asıllı kadın avukatın akıbetinin meşruluğu filmsel metin dâhilinde verilmez ancak şu açıktır: Rıfat Bey'i kontrol edilemeyecek öfke nöbetine sürükleyen saygısızlıkla muhatap eden polis baskını, Kürt asıllı genç avukat Serpil'in hayatına mal olmuştur. Sakine ve Rıfat Bey arasında geçen diyalogun arka planında yer alan diğer sorunsal ise, Kürtçe yasağının,

<sup>22</sup> "Kurban olduğum. Kurban olurum ki sus, tamam sus. Geçti, sus, geçti kurban olduğum."

<sup>23</sup> Türkiye sinemasında 90'lı yılların savaş iklimi ardından görünür olmaya başlayan Kürt kimliğinin, Cumhuriyet tarihi için yeni bir olgu olduğu açıktır. Gecekonduyla, yoksullukla, töreyle beyazperdede var olabilmiş Kürtlerin (Yücel, 2008), 1960'lı ve 1970'li yıllardaki kanaat önderleri arasında "Kürt elitleri" olarak adlandırılacak "düzenli gelir sahibi, varlıklı ailelerin üyeleri ve üniversite öğrencileri" de yer almaktaydı (Güneş, 2010, s. 71). İçlerinde Musa Anter gibi isimlerin de yer aldığı bu Kürt aktivistlerin, Türkiye'de demokrasi mücadelesi dâhilinde pozisyonlarının önemi göz önünde bulundurulduğunda Serpil karakterinin kısa ömürlü varlığının, yadsınamayacak önemde bir gösteren olduğu açıktır.



Müzeyyen Hanım'dan "bölücü" olduklarını öğrendiğimiz "karşıkiler" in varlığıyla temellendirilerek geçerliliğini koruyor oluşudur. "Kural olarak asimilasyonist yurttaşlık pratiklerinin muhatabı" olan Kürtlerin, "ayırıcı yurttaşlık pratiklerinin menziline" girdikleri başlıca mevzi olan Kürtçe önemini korumaktadır (Yeğen, 2009a, s. 47). Ancak, bu asimilasyoncu politikaların başarılı bir örneği addedilebilecek "sözde vatandaş" (Yeğen, 2009a, ss. 74-82) profili çizen Sakine'nin, Rıfat Bey'in Hejar'la yaşadığı "değişimin" ("Kürtçe yok Sakine"den, Türkçe öğretebilmek için dâhil olsa Kürtçe öğrenmeye rıza göstereceği bir pozisyona) ardından tanıklık ettiğimiz itirafı, kurucu ideolojinin "Müstakbel-Türkler olarak Kürtler" (Yeğen, 2009a, s. 49) fikrinden müteşekkil üst algısının zayıfladığının göstergesidir. Sakine, Rıfat Bey'in Kürtçe öğrenmek için evine geldiği akşam, evden çıkmasından biraz önce "Rojbin" der, "Adım Rıfat amca, Rojbin".

Nihayetinde, bu filmler özelinde anlatının merkezinde yer alan erkek karakterle temsil edilen makbul vatandaşlığın kadınlarla "sınıyor" oluşu, milliyetçiliğin eril dilinin Öteki kadınla kurduğu ilişkiye dair sunulan çerçeveye dikkat çekmektedir. Kiraz'ın köyünden Rojbin'in diline uzanan yolda, "milli terbiye"ye biat etmenin mükâfatı kimliğin dile gelmesi olmuştur.

### **Olağanüstü Hal Çevresi**

Fethi Açıkel'in, Türkiye'de merkez-çevre dinamiklerinde meydana gelen radikal değişimin faili olarak adlandırmakta bir beis görmediği Kürt meselesi, Türkiye'deki etnik kimliklerin ulusal kimlikle arasındaki gerilimli ilişkinin başlıca göstereni olarak perdede de yerini almıştır. Modernleşme ve merkezileşme sürecinin, en az seküler-bürokratik kadrolar ve muhafazakâr kitleler arasındaki karşıtlık kadar önemli bir diğer uzantısının da uluslaşma süreci altında ulusal kimliğin ve yurttaşlığın inşası süreci olduğu gerçeğinin hakkının 2000'lerde verildiği (Açıkel, 2006, s. 62) göz önünde bulundurulduğunda, bu durum olağan bir hal almaktadır. *Camdan Kalp*'te özgüllüğü ortaya konmaya başlayan Kürt meselesi-

nin *Büyük Adam Küçük Aşk*'la beraber, bir anlamda, kurucu ideolojiyle hesaplaşma çabasına girdiği iddia edilebilir.

Erder'in genel itibarıyla erkekler-arası ilişkiler ağı aracılığıyla görünür olduğunu tespit ettiği, göç eden kitlelerin kendilerini ve benzerlerini tanımlamak için sığındıkları kimlik adacıklarını güçlendirme çabası (2006, ss. 245-247), *Camdan Kalp*'te karşılığını bulmaktadır. Film dâhilinde kabalığı, şiddete meyli, feodal yapının sürekliliğinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkan Beşir, kız kardeşlerini (Kiraz) "kollamak" için Kirpi'yle İstanbul'a gelen Şıxo'yu ve Maho'yu karşısında gördüğünde geleceğe dair planını bir çırpıda söyleyiverir: "(Sinten'in evinden bahsederek) O evi satıp, bu yanımdaki arsayı alayım. Buyurur yanıma gelerseniz, başımın üstüne sizi de yerleştiririm. (...) Elele verip bir de kayfe açarsak, daha sıkıntı bilmeyiz...". Bu noktada Erder'in, genellikle akrabalar dışında hemşerileri de kapsamı sebebiyle daha geniş bir ilişki ağına ev sahipliği yapan kahvehanelerin gecekondu hayatında "sivil mekânlar olarak taşıdığı öneme yaptığı vurguyu hatırlamakta fayda var (Erder, 2006, s. 248-276). İstanbul'a adım atar atmaz, "bacılarının namusu"nu korumak için cinayet işlemekten sakınmayan bu iki erkeğin geride bıraktıkları coğrafyanın kaderiymişçesine olağanlaştırılan "gerçekliği" ise gerçekdışı bir öge olarak geride bırakılmıştır. Sadık Albayrak, çatışma sahnesi özelinde film dilinin handikabını –filmin tamamına mal etmek pahasına- şöyle tanımlar:

*Bugün o bölgede yaşanan gerçeklerden olabildiğine uzaktır anlatılanlar. Yaşayan insanlar için vurdumduymazlıkla sulandırılmıştır. Kirpi bir çatışmanın ortasına düşer. Evde pencereden ateş edenler, nereye niçin ateş ederler, bütün bunlar "önemsizdir". Burada gerçeklerin yalnızca dışyüzü vardır. İçerdekilerinden soyutlanmış biçimlere dönüştürülmüştür. Doğuda çatışma varsa işte çatışma. Akıl, bir çatışmayı toplumsal-bireysel temellerine oturtmayı gereksinir. Ama zaten akıl, Camdan Kalp'te gereksizleşmiştir (1993, s. 155).<sup>24</sup>*

<sup>24</sup> Çatışma sahnesi boyunca konuk olduğu evde ağırlanan Kirpi'nin hayran kaldığı beyazlar içindeki genç kadının üzerine kurulan yemek sofrasının, içeride kalan soyutlamalar evreninde dahi anlamını bulmak zordur. Hareketlerin pratikliğinden ritüel olduğu anlaşılan bu yemek yeme adabını anlayamadan jandarma evi basar.

Kirpi'nin Kiraz'a yardımcı olabilmek için çıktığı Kars yolculuğu sırasında tanıklık ettiği görücü usulü evlilik ve ardı sıra düğünün ortasında beliren çatışmanın film boyunca anlamlandırılmamasının yanı sıra *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filmindeki tepeye (define aradıkları, tek ağaçlı çıplak tep) ve tren yolculuğu sırasında kompartımanın kapısında beliren *Yol* filminden aşına olduğumuz fahişeye açıkça gönderme yapan film, Yılmaz Güney'in 80'lerin başında dillendirmeye başladığı "bölge gerçekliği"ne hapsedilmiştir. Hâlbuki senaryoda yer alan ancak filmde karşılığını bul(a)mayan bir diyalog, bu kısıtlılığı aşma potansiyeli taşır. Ayvalık'taki arsayı satıp dünyayı trenle ve gemiyle dolaşarak gençlik düşlerini gerçekleştirmeyi teklif eden Naciye ile Kirpi arasında geçen ve filmde yer almayan diyalog şöyle gelişmektedir:

*Kirpi:* Ama daha ülkemizi bile dolaşmadık. Doğu Anadolu hakkında ne biliyorsun Naciyeşko.

*Naciye:* Sen ne biliyorsun Kirpişko.

*Kirpi:* Hiçbir şey bilmiyorum... Acı değil mi...

(Susarlar)

*Kirpi:* Bir doğu köyüne yerleşelim ister misin? Ağrı'nın eteklerinde bir köy.

*Naciye:* Bunca terör varken. Başımıza ne geleceği belli mi? (Yaşar, 1993, ss. 95-96).

Kirpi'nin, Kars yolculuğu sırasında tanıştığı gencin vatan borcunu ödemek için Doğu'ya geldiğini öğrendiği anda, aklında bu gerçeklik var gibidir. Genci ilk sigaraya itmesi muhtemel bir korkudan şüphelenmektedir Kirpi ancak bir temelden mahrumdur. Olağanüstü hal, askeri yönetime keyfilikler ölçüsünde serbestlik verildiği imasıyla filmde yerini alır. Düğün sırasında çıkan çatışma ardından el konulan kameranın sahibi olan Alman vatandaşı Fritz anlatıcı araçtan mahrum bırakılmıştır. Ancak Olağanüstü Hal muhatabı olan bölge halkına, "misafirleri" olan yönetmenler kadar müsamaha göstermemiştir. 19 Temmuz 1987 günü, 285 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı illerde yürürlüğe konmuş ve 30 Kasım 2002 senesine kadar sürdürülmüş "Olağanüstü Hal Uygulaması", "gerilla ile asker arasında kalmış" Evdo'nun ailesine mal olmuştur. Beyaz puşisi, şalvarı, tütün tabakasıyla "kurşunlardan bedenini siper edip koruduğu" Hejar dışında kimsesi

kalmamış Evdo'nun yoksulluğu ve yurtsuzluğunun sebebi olan köy boşaltmalar temelli zorunlu göç, Yeğen'in tespit ettiği üzere Kemalist ülkünün Türklük idealine sadık iskân siyasetinin bir uzantısıdır (Yeğen, 2009a, s. 60).<sup>25</sup> Ancak Kürt sorununu bir anlamda savaş-sonrası sorun haline getiren süreç, bu siyasetin sonuçlarına dair kontrol edilemeyen bir dönüşüme yol açmıştır:

*On beş yıllık savaş kültürüyle buluşan bu yoksunluk [savaş sırasında insansızlaşan bölgenin kalkınma potansiyelindeki düşüşe binaen] durumunun birebir sonuçlarını tespit etmek güç olsa da, bugün Türkiye'de sokakların her zamankinden daha "tehlikeli" oluşunun, açıklanması güç intihar oranlarının, sokaklarda yaşayan çocukların sayısındaki inanılmaz artışın, yükselen şiddet kültürünün ve giderek genel toplumsal çözülme gibi daha makro süreçlerin hepsinin şu ya da bu ölçüde yıllarca süren düşük yoğunluklu savaştan beslendiği iddia edilebilir (Yeğen, 2009a, s. 42).*

Rıfat Bey'i, anlam veremediği "bozulma"ya tanık olmanın ağırlığıyla muhatap eden bu değişimin kaynağında yer alan Evdo'nun teslimiyetinin (Hejar'ı, ona iyi bakacağını bildiği emekli yargıca bırakmakta tereddüt etmez) gerçekliği bu anlamda sorunlu hale gelmektedir. Evdo "gönüllü asimilasyonu"<sup>26</sup> olumlayan bir karakter resmi çizmektedir. "Bizim için hayat bitmiştir" diyen Evdo'nun karın tokluğuna şükran duygusuna biat edişi (Serpil'in bütün itirazlarına rağmen Hejar'ın onunla kalmasındaki ısrarı), "Biz zaten ölmüşek bari o yaşasın" vurgusuyla tek paylaşımı beraber içtiği çay olan güngörmüş Rıfat Bey'in evinde sonlanmaktadır. "Cumhuriyet'in bütün yasaklayıcı, aşındırıcı faaliyetine rağmen, (...) Kürtçeyi, Kürtlüğü geleceğe tutunabilir kılan sosyolojik, kendinde durum" (Yeğen, 2011, s. 72) göz önünde bulundurulduğunda, Rıfat Bey'in

<sup>25</sup> Yeğen, zorunlu göç üzerine yapılan çalışmaların, zorunlu göçün mağdurlarının gerçek sayısının belirlenmesinde yaşadıkları soruna dikkat çekmektedir. 1980'ler itibarıyla başlayan zorunlu göçün mağdurlarının sayısal niceliğine dair resmi rakamlar 378.000 sivil olarak belirlenmişken, sivil toplum kuruluşlarının raporlarında bu sayı 1,5 milyon ile 3 milyon arasında değişmektedir (Yeğen, 2009a, ss. 66-67).

<sup>26</sup> Jimmy M. Sander, "Ethnic Boundaries and Identity in Plural Studies" başlıklı makalesinde, çok kültürlü topluluklarda, göç sonucu yer değiştiren topluluklarda gözlemlenebilecek gönüllü ya da olası asimilasyonu mümkün kılan şeyi, ikinci üçüncü kuşaklar özelinde geride bırakılmış geleneksel değerler ya da aidiyetlerle kurulan duygusal bağın zayıflamasıyla açıklar (2002, ss. 332-342). Rojbin için geçerli olabilecek bu argümanın, çatışmaların ortasında kalmış, hâlâ geleneksel ritüellerini sahiplenen bir karakter için gerçekçi durduğunu iddia etmek zordur.

Hejar'dan önceki dünyasından da Hejar'la yaşadığı değişimden de haberdar olmayan Evdo'nun pozisyonu kolaycıdır zira bütün ailesini kaybetmesine, İstanbul'da güvendiği (köylüsü ya da akrabası) Serpil'in ölümüne, mağduru olduğu yoksulluğa dair bir sorgulamadan mahrumdur. "Canından bir parça" saydığı Hejar'ın üzerinde gördüğü yeni giysiler, Rifat Bey'in hali vakti yerinde, güngörmüş duruşu, torununu tanımadığı bir evde kalmasında sakınca görmemesi için yeterli olmuştur. Bir diğer deyişle, film özelinde, Yeğen'in tezini destekleyecek biçimde, devlet söyleminde Kürt meselesini maskeleyen "bölgesel mahrumiyet" durumunun işaret ettiği "fiziksel yoksunluk" hali, bizzat mağduru tarafından onaylanmıştır (2009b, s. 164). Bu noktada son kararın ölüme yakın iki erkek arasında kalan kız çocuğuna bırakılmış olması önemlidir.

### Devlet Dersinde Kalmış Çocuklar

Zorlu Kars yolculuğu ardından İstanbul'a dönen Kirpi'yi göç filmlerinin vazgeçilmez mekânı Haydarpaşa Garı'nda<sup>27</sup> görürüz. Kiraz'ın kardeşlerinden kurtulmak için yaptığı hamle işe yaramamıştır. İstanbul'u bilmeyen "garibanlara" son bir iyilik yapıp Kiraz'ın evine sağ salım ulaşmalarını sağlayacaktır. Son defa olacağı umuduyla gecekonduya giden Kirpi'yi modern ve renkli giysilerinden eser kalmamış, başı yazmalı Sinten karşılar. Sinten'in yatalak kocası öl(dürül)müş, Sinten Kiraz'a kuma gelmiş; gecekonduya Sinten'le beraber gelen modern eşyalarla (kanepeler, televizyon, buzdolabı) birlikte "lüks" bir hayata adım atılmıştır. Kiraz'ın ağabeylerini görünce heyecanla geleceğe dair planlar yapan Beşir (kahve açıp köşeyi dönmek gibi), Kirpi'yi görünce öfke nöbetine kapılır ve bir yalanla Kirpi'nin ölüm fermanını imzalar: "Aha bacınız... Koynunda yakalamışam...". Gecekondu mahallesindeki bu ikinci kovalamacada bir kez daha Yetim'in evine sığınan Kirpi bu defa kurtulacak kadar şanslı

---

<sup>27</sup> Kirpi'yi, Ağâh Özgüç'ün Türk sinemasında iç göç filmlerinin plato mekânı olarak adlandırdığı Haydarpaşa Garı'nda (2010, ss. 137-146) görmemiz anlamlıdır. Kirpi'nin yaşadığı, yuvası bildiği kente yabancılaşmasının bir görüngüsü olarak değerlendirilebilecek bu sahne, yanıt alınamayan telefonla pekiştirilir.

değildir. Kirpi'nin Gülsuyu'nda bıçaklanarak öldürülüşü estetize edilmiş gerçeklik ve şiddet arasındaki gerilimin eseri gibidir. Ulusun hayali cemaatinin bütünlüğünü tehdit eden *gecekondu* gerçekliği, marjinal karakterler, şiddet ve yoksulluk aracılığıyla sunulmaktadır. Bu anlamda, ait olmadığı bir dünyayı değiştirmeye çalışan Kirpi'nin ölümü kaçınılmaz. Halk ve seçkinler arasındaki mesafeyi kat etmek adına somut bir adım atan Kirpi'nin ölümü, çabasını anlamsızlaştırmak suretiyle aradaki mesafenin onulmazlığını imlemektedir. Albayrak, mahallenin çocuklarının viyadük altında buldukları Kirpi'ye ait ceset ile dönemin ana haber bültenlerinde sıkça karşılaşılan gerilla görüntüleri arasındaki benzerliğe dikkat çeker (1993, s. 154). Hâlbuki daha ilk karşılaşmalarında Yetim'in de söylediği gibi, Kirpi "terörist" değildir. Annesi ve babası öldürülmüş (öldürülme nedenlerine dair politik hiçbir gönderme yoktur), bir gecekonduya ayak-kabı boyacılığından kazandığı parayla hayatını sürdüren Yetim, filmin geçmiş ve gelecekle kurduğu ilişkinin temsilcisidir. Türkiye sinemasının Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak serileriyle aşına olduğu yetimlik, bu filmlerde gördüğümüz karakteristik özelliklerle taban tabana zıt bir temsille karşımızdadır. "Çocuk yaşta acı çekmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ve şiddetten arınmış" bu çocukların saflıklarını pekiştiren sarışınlıklarının (Gürbilek, 2004, s. 39) aksine Yetim, "80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte kalıbın içine sızmaya başlayan" (2004, s. 43) esmerlikten mustarıptır.<sup>28</sup> Tam da bu sebeple Yetim'in yetimliğini, Gürbilek'in izinde, gerçek bir babanın yoksunluğundan ziyade "adil" bir [devlet] babanın yokluğuyla ilişkilendirmek olasıdır (2004, s. 44). Bu doğrultuda, ilk karşılaşmalarında yerde baygın yatan Kirpi'yi evine getirip onunla ilgilenen Yetim'e "yardım etmek" isteyen Kir-

<sup>28</sup> Nazlı Bayram, Yetim ile Türkiye sinemasında daha önce örneklerini gördüğümüz yetimler arasındaki farkın belirleyeni, Yeşilçam'dan farklılaşma isteğinin bir sonucu olarak değerlendirir (Bayram, 1997, ss. 28-29).

pi'nin teklifleri, [devlet] babanın boşluğunu doldurma arzusunu dillendirmektedir adeta:

*Seni bir işe yerleştirebilirim... Uсталık öğrenebileceğin, meslek olabilecek bir işe. Ya da ne bileyim okumak istiyorsundur. Bu ülkenin öksüz mektepleri var. Parasız Devlet bursları var. Hayır dernekleri, hayır kurumları, hayırsever insanlar var. İstersen, tanıdıklarım çok. Mutlaka bir şeyler yapabiliriz, mutlaka...*

Bütün bu tepkilere kayıtsız kalan Yetim'in isteği, Johannesburg'a, dostlarının yanına gitmesini sağlayacak bir pasaporttur. Bir "beyaz" olarak "Apartheid"e inanan Yetim'in, onu faşistlikle itham eden Kirpi'ye yanıtı nettir: "Hangimiz değil ki?" Ölümünden kaçmaya çalışan Kirpi'nin Yetim'den aldığı son mesajın da bu minvalde olması dikkate değerdir: "Johannesburg'dayım. Mutluyum. Burada beyazlar için güzel bir hayat var... Oralarda fazla kalma..." Üzerine vazife olmayan bir "iyiliğin" ardı sıra ölüme doğru ilerleyen Kirpi'nin hayata dair duyduğu son nasihatın ve "örgütlenme ve düzenleme günü"ne dair bir umudu ya da inancı olmayan yönetmenin (Hocaoğlu, 1993, s. 19), Kirpi'yi "olması gereken belki de budur"la baş başa bıraktığı bu sahnenin taşıdığı anlam içerik olarak faşizandır. "Milli bir acz duygusunun metaforu değil, horlanan çocuğun sonunda yetişkinden intikam alacağı korkusuyla birleşmiş sınıfsal bir korkunun nesnesi"si (Gürbilek, 2004, s. 51) olabilecek Yetim, bir dış göçle iktidarın gücüne ulaşmayı tercih etmiştir. Nihayetinde kentin esmer sakinleriyle bir arada yaşamayı beceremeyen Kirpi'nin hikâyesi, imlediği gerçekliği, burjuva aydınının soyut ahlaki idealizmine lağvetmek suretiyle töre ve kalkınma sorununa indirgemenin bedelini Kirpi'ye ödetmiştir.

Öznelliğin ancak ve ancak öznenin dışsal bir duvara çarpmasıyla, tehlikeye girmiş özneliğini görmesiyle mümkün olduğunu yazan Gürbilek'in (2004a: 128) tespiti ışığında ilerlediğimizde *Büyük Adam Küçük Aşk* filmini, Kemalist modernleşme projesinin seçkin misyonerlerinin, yenilgileriyle eşzamanlı olarak ortaya çıkan özneleşme çabası olarak değerlendirebiliriz. Güne ölüm haberlerini okuyarak başlayan emekli bir yargıcın, *Cumhuriyet* gazetesiyle canlı tutmaya çalıştığı vatan tahayyülü-

nü ve yerleşik düzenini sarsıntıya uğratan dışsal duvar, muhtaç<sup>29</sup> bir Kürt çocuğuyla görünür olmuştur. Bir kez daha annesi babası öldürülmüş esmer bir çocukla karşı karşıyayızdır ancak bu defa hikâyesine dair daha fazla ayrıntıya vakıf olarak. Parçalanmış giysilerinden saçındaki bite, halının üzerine işemesinden küpe niyetine kulağına takılan iplere, çatal bıçak kullanmadan yaptığı kahvaltıya, medeniyet elinin uzan(a)madığı, geri kalmış bir coğrafyadan geldiği tekrar tekrar vurgulanan Hejar'ın Rıfat Bey'le ilişkisindeki toleransı olası kılan yegâne şeyin çocukluğu olduğu açıktır. Zira saçlarındaki bitleri temizlemek için giysileriyle banyoya konduğunda Rıfat Bey'in öfkesinin hedefi nettir: "Türkçe konuşacaksın Türkçe! Anladın mı? Bu memlekette Türkçe". Yeni kıyafetler için girdikleri mağazada Türkçe bilemeyişi açıklamaya çalıştığı görevliye Hejar'ın "(müstakbel-)Türk" olduğunu ama Almanya'da yaşamaması sebebiyle Türkçe bilmediğini söyleyerek durumu kurtaran Rıfat Bey'in yeni elbiseler karşılığında beklentisi açıktır: Türkçe bir sözcük. Huzurevine yerleşmekten korkan Rıfat Bey için Hejar'ı medenileştirmek anlamlı bir çabadır ancak Rıfat Bey'in kendisiyle yüzleşmesini kaçınılmaz kılması sebebiyle de zorlu bir mücadele alanıdır. "İnatçı Kürt" diye burun kıvırdığı çocuğa alışması zaman alan Rıfat Bey'in hediyeleriyle geçmişi unutulması beklenen Hejar'ın tekrar tekrar annesini sayıklaması anlamlıdır. Nihayetinde Evdo onları bulduğunda, bütün güzel elbiseleri gerisinde bırakıp Evdo ile gitmeyi tercih eden Hejar'ı yoksulluk ve bilinmez olanda çeken tanıdık tek gösterense *anadilidir*. *Büyük Adam Küçük Aşk* son itibarıyla Rıfat Bey hakkında da, Hejar hakkında da net bir şey söylemez esasında. Filmin meselesi, uzlaşmaz bu iki kimliğin aynı çatı altındaki etkileşimidir adeta. Devlet babanın adaletsizliğini, Hejar'a evini açarak telafiye girişen Rıfat Bey'in zayıflama sürecinde kendisini sivil toplum alanında meşrulaştırmak zorunda kalan merkezin temsilcisi olduğu açıktır. Ancak bu sürecin faillerinin çeşitliliği ve çoğul yapısı, Hejar'ın tercihinde vücut bulan yeni bir çevrenin ve merkezin de habercisidir. Bu anlamda *Büyük Adam Küçük Aşk*, egemen anlatıya sadık sine-

<sup>29</sup> "Hejar" kelimesinin Türkçe karşılığı "yoksunluk, muhtaçlık"tır.



ma dilinde “terör” mağduru köylüler (*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996) ya da tinerici ve kapkaççı çocuklar (*Sır Çocukları*, Aydın Sayman&Ümit Cin Güven, 2002) öznelliğinde vücut bulan bir soruna “çocukluk” ile hayat vererek yetişkinlik dönemi için atılacak adımlara öncülük etmiştir.

## Bitirirken

Küreselleşmeyle birlikte, artan dozlarda şiddet ve güvensizlikle kodlanmaya başlanan yeni bir kent imgesiyle karşı karşıya kalan ulusal anlatılar, dünyanın dört bir yanında modern kente tayin ettikleri çerçevedeki taşkınlığın muhatabı ve mağduru olmuşlardır (Jaguaribe, 2005, s. 68). Geçerliliğini koruyan ve süregiden bu durum, olanla değil de temsille ilgili bir mesele haline gelen gerçekliğin, modernlikle örtüştüğü dayatmasını yürürlükten kaldırmıştır. Bu anlamda kentsel marjinal diyebileceğimiz ulusal kimliğin çeperlerine yerleşmiş Öteki'yle karşılaşmanın sebep olacağı sarsıntılar, duygusal anlamda yüklü imgeler ve anlatıların doğallaştırılmış sıradanlığını kırmak için negatif bir görüntü sunarken kurtarıcı bir tefekkürü dayatmaktan ziyade katartik uyanışı yoğunlaştıran deneyimler olarak değerlendirilmelidir (Jaguaribe, 2005, ss. 70-72). İstanbul özelinde de göz önünde bulundurulması gereken sav budur. Bu doğrultuda bu makale kapsamında yapılmaya çalışılan şey, ulusal nostaljinin şaibeli adresi olmaktan ziyade adeta istila edilmiş bir iç kente dönüşen İstanbul'a dair hakikat rejimlerinin şekillenişinin izlerini taşıyan bir sinemasal hattı takip edebilmektir. Bir zamanlar bir yerlerde bıraktığımız “biz”e ait bir kentten, anlam verilemeyen bir kültürel yabancılığın esiri olmuş kente dönüşümün yarattığı gerilimin şekillendirdiği bu hat, nihayetinde sinemasal söylemi güçlendiren bir zemin sunmaktadır. Belleklere kazınmış İstanbul manzaraları ya da tarihi bir güzelleme sunmaktan imtina eden söz konusu filmlerin eve, trafiğe, kahveye, gecekondu semtlerine sıkıştırılmış hikâyeleri *başka* bir İstanbul'la karşı karşıya olduğumuzun altını çizmektedir. Bu başkalık, bir yandan da, anlamlandırılmayacak kadar yabancı addedilen bir kültürün öznelarini görünür kılmaktadır. Göçe alışkın bir şehrin imajındaki tahrifatın faileri bellidir an-

cak adlandırılmaları güçtür zira bu adlandırmanın kendisi bizzat bir “yenilginin” göstereni olarak kodlanmıştır. Kurucu ideolojinin yerleşik değerlerini, merkezlerine bu değerlerin temsilcilerini almak suretiyle görünür kılan filmlerde Kemalist ideolojinin halk idealinin çöküşünü temsil eden taşralılar ya da uğruna bir ömür adayacak kadar bağlanacak bir ideal göremeyen vatandaşlar çevresinde gelişen hikâyeler bu yenilgi eşliğinde görünür olabilmışlerdir. Kirpi’nin ucundan kıyısından gördüğü gecekondu hayatının kendi yerleşik kodlarının ve dünyasının anlatıldığı *Kara Köpekler Havlarken* (Maryna Gorbach&Mehmet Bahadır Er, 2008) ya da Gazi mahallesinde geçen *Başka Sementin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008); avukat Serpil’in parçalı hikâyesinin, üniversite öğrencisi olarak geldiği İstanbul’da Kürtlüğünü keşfeden Cemal’in hikâyesiyle sesini bulduğu *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) ya da Kürt çocuklarının Türkçe’yle imtihanını anlatan *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2009) bu eşğin ardından karşımıza çıkan başlıca filmlerdir. Nihayetinde, Türkiye sinemasından söz etmeyi mümkün kılacak eşikten söz ettiğimiz göz önünde bulundurulduğunda, karşılaşmaları maskeleyen büyüün bozulduğu açıktır.

#### Kaynakça

- Açıkel, F. (1996). “Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153- 197.
- Açıkel, F. (2006). Entegratif Toplum ve Muarızları: “Merkez-Çevre” Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar. *Toplum ve Bilim*, 105, 30-69.
- Ahıska, M. (2006). Hayal Edilemeyen Toplum: Türkiye’de “Çevresiz Merkez” ve Garbiyatçılık. *Toplum ve Bilim*, 105, 11-29.
- Akgün, U. (2010). Kalp Ezeli Mağluptur: Camdan Kalp. *Altıyazı*, 100, 66-69.
- Aksoy, A. & Robins, K. (1999). Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü (E. Gen, Çev.). *Toplum ve Bilim*, 82, 180-198.
- Akyıldız, K. (2010). Büyüyen Çöl: Vatan, Türklük ve Kalıcılaştırmış Olağanüstü Hal. *Toplum ve Bilim*, 117, 19-40.
- Albayrak, S. (1993). Bir Karartma Filmi; Camdan Kalp. *Camdan Kalp* (ss. 154-158). İstanbul: Oyunevi.

- Alonso, A. M. (1994). The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, 23, 379-405.
- Arslan, U. T. (2001). Popüler Sinema ve Sol Siyaset. *Mürekkep*, 16, 8-28.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Aslan, Ş. (2010). *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*. İstanbul: İletişim.
- Aruoba, O. (1993). Aydınımın Kirpi Olarak Portresi. *Camdan Kalp* (ss. 141-143). İstanbul: Oyunevi.
- Baker, U. (1999). Ulusal Edebiyat Nedir?. *Toplum ve Bilim*, 81, 7-25.
- Barlas, O. (1993). Taşyürekli. *Camdan Kalp* (ss. 144-146). İstanbul: Oyunevi.
- Bayram, N. (1997). İnsan Üzen Eğlenceli Bir Film. S. Büker (Ed.). *Onat Kutlar'a Armağan: Sinema Yazıları* (ss. 21-38). Ankara: Doruk.
- Berman, M. (2009). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Bora, T. & Kıvanç, Ü. (1995). Yeni Atatürkçük. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 11, 777-780.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bruinessen, M. van (2008). *Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*, (H. Yurdakul, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Cantek, L. F. (2003). *"Yaban"lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Cockburn, C. (2009). *Buradan Baktığımızda: Kadınların Militarizme Karşı Mücadelesi* (F. Özlen, Çev.). İstanbul: Metis.
- Dorsay, A. (1993). Kültür Farkları Öldürücüdür. *Camdan Kalp* (ss. 166-167). İstanbul: Oyunevi.
- Edgü, F. (2010). *O/Hakkari'de Bir Mevsim*. İstanbul: Sel.
- Erder, S. (2006). *İstanbul'da Bir Kent Kondu: Ümraniye*. İstanbul: İletişim.
- Erdoğan, N. (2000). Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair "Aşağı" Sınıflar, "Yüksek" Tahayyüller", <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=122&dyid=2777&dergiyazi=G%FCndelik%E7i%20Kad%FDnlar,%20Emir%20Erleri%20ve%20Benzerlerine%20Dair%20%22A%FEa%F0%FD%22%20S%FDn%FDflar,%20%22Y%FCksek%22%20Tahayy%FCller>

- Erdoğan, N. (2010). Sınıf Karşılaşmaları (2): Entelektüel ve (gündelikçi) "kadın". *Birgün*  
[http://www.birgun.net/cultures\\_index.php?news\\_code=1289927440&year=2010&month=11&day=16](http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1289927440&year=2010&month=11&day=16)
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 67, 178-196.
- Gökalg, Z. (2011). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılâp.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1992). Beyond "Culture": Space, Identity and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7 (1), 6-23.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Güneş, C. (2010). Türkiye'de Kürt Siyaseti: İdeoloji, Kimlik ve Dönüşümler. *Toplum ve Kuram* 4, 69-78.
- Işık, O. & Pınarcıoğlu, M. M. (2009). *Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulluğu, Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim.
- Hocaoğlu, M. K. (1993). Kendi Kuyusunu Kazan Yönetmen: Fehmi Yaşar. *Camdan Kalp* (ss. 11-32). Fehmi Yaşar (Ed.). İstanbul: Oyunevi.
- Jaguaribe, B. (2005). The Shock of the Real: Realistic Aesthetics in the Media and the Urban Experience. *Space and Culture* 8, 66-82.
- Kellner, D. & Ryan, M. (1997). *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Keyder, Ç. (2010). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 39-53.
- Koçak, C. (2002). Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları. Tanıl Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik* (ss. 37-43). İstanbul: İletişim.
- Massicard, E. (2007). *Türkiye'den Avrupa'ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Özgüç, A. (1993). Bu Projeyi Komisyondan Çıkarmayanlar Utansın. *Camdan Kalp* (ss. 181-182). İstanbul: Oyunevi.
- Özgüç, A. (2010). *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: Horizon.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.
- Özyeğin, G. (2005). Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri: Türk Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar. D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.). *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* (ss. 57-83). İstanbul: Metis.
- Özyürek, E. (2008). *Türkiye'nin Toplumsal Hafızası: Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2008). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim.

- Pérouse, J.-F. (2011). *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*. İstanbul: İletişim.
- Sanders, J. M. (2002). Ethnic Boundaries and Identity in Plural Societies. *Annual Review of Sociology*, 28, 327-357.
- Saraçoğlu, C. (2011). *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler: İnkâr'dan "Tanıyarak Dışlama"ya*. İstanbul: İletişim.
- Shils, E. (1975). *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Stokes, M. (2009). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis
- Şamlı, C. (1993). "Camdan Kalp ve "Nostaljisi Kandilli". *Camdan Kalp* (ss. 149-151). İstanbul: Oyunevi.
- Uşaklıgil, E. (2011). *Benim Cumhuriyet'im*. İstanbul: Everest.
- Yaşar, F. (1993). Senaryo [Camdan Kalp]. *Camdan Kalp* (ss. 37-137). İstanbul: Oyunevi.
- Yeğen, M. (2009a). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaş: Cumhuriyet ve Kürtler*. İstanbul: İletişim.
- Yeğen, M. (2009b). *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*. İstanbul: İletişim.
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora.
- Zürcher, E. J. (2008). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim.

**Bahar Şimşek:** ODTÜ Matematik Mezunu, halihazırda Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü doktora öğrencisi ve asistanı.



# Post-Yugoslav Bağlamda Belgrad ve Sinema

\*

Belgrade and Cinema in a Post-Yugoslav Context

Özgür Yaren

## Özet

*Bu çalışma Yugoslavya'nın 1990'lar boyunca yaşadığı uzun, sancılı ve şiddetli dağılma sürecine paralel olarak Belgrad merkezli film yapımının, Sırp ulusal sinemasına dönüşürken Yugoslavya'nın dağılışıma, totaliter ve militarist Milošević rejimine, savaş ve çatışmaların kentte ve ülkede neden olduğu çöküntüye nasıl tepki verdiğini ele alır.*

*Belgrad hem bir ulus devletin başkenti hem de ulusal kültürün ötesinde sofistike bir metropoldür. Çalışma özellikle Belgrad merkezli bir bakış açısıyla militarizm, totalitarizm, şiddet kültürü, ekonomik kriz, ahlaki dekadans, kentli-köylü yarılması, politik muhalefet, Milošević sonrası dönem, yüzleşme ve apoloji gibi temaları kullanan filmlere odaklanır.*

**Anahtar kelimeler:** Post-Yugoslav, Belgrad, Balkanlar, Savaş sineması, Milošević

## Abstract

*This paper deals film production centered in Belgrade, which transformed into Serbian national cinema along with long, painful and violent disintegration process, Yugoslavia experienced during 1990's. It also inquires how does this Belgrade centered cinema relate to disintegration of Yugoslavia, totalitarian and militarist*

*Milošević regime and breakdown in Belgrade and rest of the country caused by war and clashes.*

*Belgrade is both capital city of a nation state and a sophisticated metropolis beyond national culture. The study particularly focuses on films with a Belgrade centered point of view, dealing themes such as militarism, totalitarianism, culture of violence, economic crisis, moral decadence, urban-rural rupture, politic opposition, post-Milošević era, settling and apology.*

**Keywords:** Post-Yugoslav, Belgrade, Balkans, War films, Milošević

Yugoslavya'nın dağılması ve Bosna savaşıyla başlayan, Kosova savaşı ve NATO bombardımanı ile biten 1990'lar, Yugoslavya sonrası bölgesel krizin kendini en şiddetli gösterdiği dönemdir. Bu on yıla iç savaşlar, etnik temizlik, mülteci akınları, ambargo, izolasyon, ekonomik kriz, hiperenflasyon, yükselen milliyetçilik ve din, artan suç oranları ve bir çok alanda toplumsal çöküş eşlik eder. Dünya savaşı sonrasında Balkanların büyük bir bölümünü kaplayan Yugoslav imparatorluğunun başkenti Belgrad, sıcak çatışmaların yaşandığı savaş cephelerinin uzağında olmasına karşın hem savaşın etkisini doğrudan hisseder hem de Milošević rejiminin (ve muhalefetine de) odak noktası olarak bu on yılın önemli ölçüde belirlendiği kent olur. Bu çalışma, Belgrad'ın bu on yıllık çöküşten nasıl etkilendiğini, Belgrad merkezli sinemanın kendine bakışı üzerinden okuma denemesidir. Bu okuma denemesi, totaliter rejim ve sokak muhalefeti, kentlilik-köylülük gerilimi gibi Belgrad'ı savaşların uzağında bir çatışma cephesi haline getiren hatların filmlerdeki izlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilecektir.

\* \* \*

Sosyalizmin yıkılması Balkanlarda kocaman bir ideoloji boşluğu yaratır. Tito dönemi Yugoslavya'sında dondurucuda bekletilen etnik/dinsel milliyetçilikler böylece çözülüp tekrar işlemeye başlarlar. Siyasal düzlemde milliyetçiliklerin canlanması önce Yugoslav federasyonunda iktidarın federal cumhuriyetler lehine yerelleşme istekleriyle, Sırbistan ve Belgrad lehine daha da merkezileşmesi çatışmasını doğurur. Bu güç çekişmesini siyasal paradigma içinde merkez kazanınca, Slovenya ve Hırvatistan'dan başlayarak federal cumhuriyetler bağımsızlıklarını ilan ederler. Böylece var olan siyasal paradigma geçersizleşir. Özellikle Hırvatistan ve Bosna'da önceden çizilmiş federal sınırları dikkate almayan ve bir çok bölgede birbiriyle çatışan etnik toprak iddiaları bu durumu salt merkezle federal cumhuriyetler arası bir sorun olmaktan, farklı etnik grupların birbirine girdiği çok şiddetli ve kanlı bir iç savaşa çevirir.

Bağımsızlıklarını ilan eden Hırvatistan ve Bosna Hersek ile bu cumhuriyetlerde yaşayan Sırp'ların çoğu durumda etnik temizlik operasyonlarına dönüşen çatışmasında, Yugoslavya'nın merkezini temsil eden Belgrad'ın da Yugoslav ordusu ve Sırp paramiliter gruplarla aktif olarak yer alması, II. Dünya savaşından bu yana Avrupa'nın gördüğü en kanlı iç savaşı yaratır.

Yugoslavya'daki iç savaş, Sırbistan'da Milošević'in Sırp milliyetçiliğini ve Ortodoks dinsel kimliği kullanarak muhaliflerine var olma şansı tanımayan totaliter bir rejim kurup tüm olumsuz koşullara rağmen on yıl boyunca bu rejimi yaşatabilmesine olanak sağlar. Mirjana Prosić-Dvornić, Milošević döneminde yoğun medya propagandası ve bir dizi popülist hareketin daha önce bastırılmış milliyetçi duyguları canlandırdığını, milli tarihin yüceltildiğini ve seçilmiş belli geleneksel değerlerin öne çıkarıldığını kaydeder. Milliyetçi ve dinci her türlü aşırılığa kapı açan bu durum lidere meşruiyet sağlar ve kitleleri homojenleştirir. Böylesi bir dönüşüm kuşkusuz akut toplumsal ve ekonomik sorunları çözemez ama sınıf çıkarları yerine milli çıkarları yerleştirmeyi başarır. (...) (Bu otoriter düzenin) en etkili yöntemi, sorumluluğu ve suçu "dış düşmanlara" ve "içerideki hainlere" yüklemektir. Bu da sonuçta dış ilişkilerin kötüleşmesine, iç çatışmalara, demokratikleşmenin sürüncemeye bırakılmasına yol açar (Prosić-Dvornić, 1993:127).

Milja Radović, 1990'ların Milošević dönemine iç savaş, suç ve toplumun ekonomiden kültüre her alanda bölünmesi gibi olguların damgasını vurduğunu kaydeder. Bu dönemde üretilen birçok film ideolojik söylemdeki değişikliği, milliyetçi ideolojinin ortaya çıkışını, suçun ve şiddetin giderek artışı, yolsuzluğun politik praksise bulaşmasını ve toplumun tabakalara ayrılmasını anlatır (Radović, 2008:168-69).

Özellikle Srdjan Dragojević'in iki filmi, iç savaşın Belgrad ve Sırp toplumu üzerindeki yansımalarını pek çok eleştirmene göre Milošević rejimine karşı artan bir eleştirel tonda dile getirir.<sup>1</sup> Daha önce Belgrad'ın kentli ruhuna odaklanan bohem bir gençlik filmi olan *Mi nismo andjeli / Biz Melek Değiliz* (1992) filmini yöneten Srdjan Dragojević, *Lepa Sela Lepo*



*Gore/Güzel Köy Güzel Yanar* (1996) ve *Rane/Yaralar* (1998) ile savaşı ve savaşın getirdiği, Belgrad'da hissedilen çürümeyi ele alır. *Lepa Sela...* Bosna'daki kanlı iç savaşı ve köy yakmalarla ilerleyen etnik temizlik hareketlerini neredeyse tüm tarafların katılmaya mecbur olduğu, kaçınılmaz bir kader gibi sunar. Buna göre Sırp ya da Boşnak (Müslüman) Bosnalıların katılmaktan başka çarelerinin olmadığı savaş, Sırpların anavatanı Sırbistan'da devlet televizyonunda yapılan milliyetçi propagandanın dolayımıyla algılanmaktadır. Belgradlılara göre ise savaş ekonomik krizin ve zorlukların kaynağıdır. Savaşın kente getirdiği mülteciler ve yaralı Bosnalı askerler yük olarak görülür. Bir tarafta etnik temizlik kampanyaları yoluyla ölüm kalım mücadelesi verilirken, Belgrad'da olan bitenden haberi olmayan, savaştan kaçınmanın imkansızlığını görmeyen, naif pasifistler grotesk gösterilerde romantik savaş karşıtı sloganlar atarlar.

Dragojević'in sonraki filmi *Rane* ise yönetmenin nihayet Milošević rejimini doğrudan karşısına aldığı film olarak kabul görür. Film devlet medyasında propagandası yapılan milliyetçi ve savaş yanlısı politikanın ortaya çıkışını, milliyetçi değerlerin ve dünyadan soyutlanmanın Sırp toplumu üzerindeki sonuçlarını, özellikle suç ve şiddetin yükselişini ve kendi kültürel dünyasını yaratmasını oldukça keskin eleştirel bir dille ortaya koyar.

Belgrad'ın banliyösünde geçen film, Pinki ve Švaba adlı iki yeni yetmenin küçük bir suçludan savaş yağmacısına dönüşüp güçlenen gangster Kure'nin yönlendirmesiyle suç ve şiddet dünyasına girmelerini, kısa zamanda kendilerini kahramanlaştıran bir televizyon programına çıkacak kadar dikkat çekmelerini ve Balkanların geri kalanında olduğu gibi kendi kendine zarar verme kültürünün etkisinde birbirlerini öldürmelerini anlatır.

*Rane*, savaşın patlak verdiği ve Belgrad sokaklarında güle oynaya savaşa giden askerlerin geçit yaptığı 1992'den Belgrad'da Milošević'e karşı aylarca süren sivil sokak gösterilerinin düzenlendiği 1997'ye kadar süren çalkantılı beş yılda geçer. Bu beş yılda savaş ve ekonomik ambargo eko-

nomiyi allak bullak eder, akıl almaz bir hiperenflasyon insanları sefalete ve çaresizliğe sürükler, gangster çeteleri ve kanun kaçkınları paramiliter örgütlerle katliam, yağmalama ve etnik temizlik için sınır ötesine uzanarak ulusal kahramanlara dönüştürler. Devlet kontrolündeki medya, kanun kaçaklarının ulusal idollere dönüştürülmesi işini üstlenir. *Rane*'nin kara mizah yoluyla dile getirdiği bu çöküş ortamını Igor Krstić şöyle betimler:

*Aralık 1995'de Dayton Barış Anlaşmasından sonra Sırbistan BM ambargosu ve Milosević'in izolasyoncu politikaları nedeniyle tekrar ağır ekonomik ve toplumsal krizlerle karşılaştı. Ötekine karşı paranoyak şiddet sarmalı farklı yön- lere yöneldi. Sırp ordusu Kosova'da Kosova Kurtuluş Ordusu'yla iç savaşa girerken Sırp polisi "içerideki hainlere" (bağımsız gazeteciler ve muhalif politi- kacılar) karşı harekete geçti. Kamusal şiddet, gençlerde suç artışı, uyuşturucu bağımlılığı ve suç çeteleri Belgrad, Niş, Novi Sad gibi Sırbistan'ın kent merkez- lerinde gündelik bir fenomen haline geldi. Özellikle kent periferleri ve kentlerin varoşlarında 1990'lar boyunca yeni bir suç dalgası belirdi (2002).*

Belgrad merkezli B92 televizyon kanalının yaptığı belgesel *Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz* (Janko Baljak, 1995) bu suç iklimini doğrudan küçük suçluların ve gangsterlerin ifadeleriyle anlatır. Suç kül- türünün serpilmesinde ve toplumda meşruiyet kazanmasında, ilgi ve hayranlık uyandıran savaş suçlusu ve katliamcılarının ve bu figürleri ulu- sal idoller olarak sunan Milošević medyasının (devlet televizyonlarının ve iktidarın güdümündeki yandaş basının) rolü büyüktür. *Rane*'de kar- şımıza çıkan, irili ufaklı kriminal figürlerin, mafya liderlerinin ve paramiliter çete üyelerinin, program sunucusunun çanak soruları eşli- ğinde bilgeliklerini paylaştıkları *Puls Aslfata* (Asfaltın Kalp Atışları) adındaki televizyon şovu, medyanın kriminal propagandasının bir eleş- tirisidir. Ancak filmin yeniyetme kahramanları Pinki ve Švaba'nın katıl- mak için can attıkları televizyon şovu salt bir karikatürden ibaret değil, gerçek bir televizyon şovu olan ve gerçekten de zaman zaman çete lider- lerini, savaş suçlularını ve *ratni profiteri* (kaçakçılık ve yağma gibi yasa

dışı işlerle savaştan rant sağlayan savaş fırsatçıları) figürleri stüdyoda ağırlayarak röportaj yapan *Crni Biseri*'nin gevşek bir uyarlamasıdır.

Haydutların ve katliamcılarının ulusal idoller olarak ortaya çıkmasının en bilinen örneği, banka soyguncusu, hırsız ve hapisane kaçkını Zeljko Raznatović “Arkan”dır. *Arkanovi Tigrovi* (Arkan’ın Kaplanları) adını verdiği paramiliter çeteye Hırvat ve Boşnak bölgelerine düzenlenen pek çok baskına katılan Arkan özellikle turbo-folk müziğinin en popüler ve seks ikonu şarkıcısı Ceca’yla evlenip *Obilić Beograd* futbol takımını satın aldıktan sonra ulusal ‘kahraman’ ve yeni kuşak banliyö çetelerinin gözünde efsane statüsüne yükselirken, Slobodan Milošević ve eşi Mirjana Marković ile de yakın ilişkiler kurar. Krstić’e göre Arkan patolojik Sırp kamusal alanı içinde simgesel bir figür olur ve düşmanlara karşı ilkel antagonizma fantezilerini sergileyerek milliyetçi kitlenin beden bulduğu bir birey haline gelir (2002). Krstić, kayıp bir toplumsallığın nostaljik uyanışı olarak tanımladığı Sırp folklorü ve Sırp savaş suçlularının gerçekleştirdikleri kitlesel katliamlar arasında pek çok kesişen nokta bulabileceğini iddia eder. Ona göre ulusal düşmanları kitlesel katliamlarla yaralamak, yeni folklorcü Sırp toplumsallığının alanı haline gelmiştir ve belki de bu kesişimi en iyi gösteren olay Arkan ve Sırp folk yıldızı Ceca’nın “sembolik” evliliğidir (Krstić, 2002).

Krstić’in çözümlemesinde vurguladığı yeni folklorcü Sırp toplumsallığının kendisini gösterdiği önemli bir alan, 1990’larda Sırbistan’da ortaya çıkan, folklorik ezgilerle tekno ritmleri en bayağı ve lümpen sözlerle birleştiren, çoğunlukla vulgar bir teşhircilikle giyinen ve bedenini abartılı estetik protezlerle hiper seksüel bir figüre dönüştüren şarkıcıların yorumladığı Turbo-folk müziğidir. Devlet televizyonu RTS’de ve sahibinin Milošević rejimine yakınlığından faydalanarak açıp büyüttüğü (bugün de Balkanların en büyük medya baronu olarak bilinen) *TV Pink*’de promosyonu yapılan Turbo-folk, 1990’ların politik aşırılığına meşruiyet sağlayarak dönemin ideolojik ve kültürel değerlerini görselleştirmiştir. Turbo-folk’un göz alıcı ve sorunlu ünlü imgeleri, ekonomik açıdan yorgun düşmüş Sırbistan’ın yeni “kolay para” değerlerini ve “hiçbir ahlaki sınırı

rın olmadığı” yaşam tarzını destekler (Radović, 2008:173). Dönemin salt estetiğini değil, haydutluğu ve savaş suçlarını meşrulaştıran moral değerlerini de simgeleyen turbo folk, bu çürümenin diğer meşruluk kaynağı olan saldırgan milliyetçilikle sözde yerli ve folklorik ortak referanslarından dolayı yakınlaşır. Turbo-folk şarkıların da saldırgan milliyetçiliğin de göndermede bulunduğu mitsel tarih ve mitsel halk, 1389 Kosova yenilgisinin öncesindeki belirsiz dönemle ve bugün Sırbistan’ın taşrasında ya da Kosova, Bosna, Krajina gibi dışında kalan, toprak iddialarının çakıştığı kırsal bir coğrafyayla ilgilidir. Bu nedenle disko ritimleriyle karıştırılarak anımsatılan halk ezgileri 19. yüzyılın Belgrad’ında ve Sırbistan’ın şehirlerinde çalınan ve orta Avrupa tınıları taşıyan *Starogradske* (eski şehir şarkıları) değil Sırp halkının mitsel çekirdeğini barındıran kırsal taşranın köylü ezgileridir. Düğün için cepkenli, şalvarlı ve çarıklı folklorik kostümlere bürünmüş haydut ve savaş suçlusu Arkan’la turbo-folk seks ikonu Ceca’nın evliliği bu nedenle ağır bir simgesel değer taşır.

### Asfalt-Çamur Kavgası

Sırp milliyetçiliğinin hayali bir ulusal öz olarak kırı ve köylülüğü benimsemesi, Balkanlardaki diğer milliyetçi söylemlerle benzerlik gösterir. Jansen’e göre birbirleriyle rekabet halindeki post-Yugoslav milliyetçi söylemler doğallık, saflık, gerçeklik, fedakarlık ve bunların bozulma tehlikesini dile getirerek köylülüğün ve kırsal hayatın idealizasyonuna sıklıkla başvurur.<sup>ii</sup> Bu idealleştirme canlanan kilise tarafından da desteklenir (2005:156).

Emir Kusturica’nın özellikle Sırp milliyetçisi bir söylem benimsediği son filmleri milliyetçi köylü idealleştirmesinin sinemadaki en belirgin örneklerindendir. *Zivot je cudo/Hayat Bir Mucize* (2004) ve *Zavet/ Söz Ver* (2007) filmlerinde, şehirden uzak dağ köyü, alçakgönüllü ve dürüst köylülerin otantik bir uyum içinde yaşadığı pastoral bir mekan olarak, çürümüş, ahlaki olarak düşkün şehrin karşıtı biçiminde tasvir edilir. Kusturica’nın milliyetçi söylemi köylülerin saflığını, geleneksel ahlaki

değerleri, Ortodoks dayanışmasını ve Batı karşıtı politik duruşu vurgulayan popülist bir güzelleme biçimindedir.

Yugoslavya sonrası Sırp milliyetçiliğinin kırı ve köylülüğü yüceltmesinin pratik bir gerekçesi, etnik çatışmaların yaşandığı sıcak savaş cephe-lerinin genellikle kırsal alanlara denk gelmesidir. Bosna'nın güneyi Hersek, Hırvatistan'ın güney doğusu Krajina gibi ana yurdun uzağında, savaşın, çatışmaların ve etnik temizlik hareketlerinin tam merkezinde, bunların hem uygulayıcıları hem de kurbanları olan cephe hattı köylüleri, dolayısıyla anayurttaki soydaşlarından daha milliyetçilerdir. *Lepa Sela Lepo Gore*'nin ana karakteri Bosnalı Sırp Milan bu cephe hattı köylülerindendir. Milan, takımındaki çılgın milliyetçiden ve vicdansız eski hırsızdan farklı, olumlu bir karakterdir ama cephe hattında yaşadığı için savaşa katılmak onun için yaşamsal bir zorunluluktur. Bu nedenle şiddet sarmalının dışında kalamaz, kendisi Sırp askerlerle köy yakıp etnik temizlik operasyonlarıyla ilerlerken annesi de Müslüman Bosnalılar tarafından katledilir.

Kuşkusuz Sırp milliyetçiliğiyle köylülük arasındaki bağ salt mitsel bir öze ya da anayurdun dışına düşmüş soydaşların etnik mücadelesiyle sınırlı değildir. Kıvrak bir biçimde Yugoslavya'da miras kalan sosyalizmi milliyetçi, popülist ve batı karşıtı bir politik söyleme dönüştüren, başından itibaren milliyetçiliği pompalayan ve dinsel uyanışa ortam hazırlayan Milošević öncelikli olarak bir tarım ülkesi olan Sırbistan'ın kırsal kesimlerinden güç alır. Jansen'e göre Sırbistan'ın kırsal kesimleri ilk çok partili seçimlerden beri Milošević'in oy deposu olurken, muhalefet ise özellikle kentlerde boy gösterir. Bu nedenle milliyetçi olmayan partilere *gradjanska* muhalefet denir. *Grad* (kent) sözcüğünden türetilen bu kavram hem yurttaş hem de kentli hemşehri anlamı taşır (Jansen, 2005:152).

Milliyetçiliği, otoriterliği, güçlü bir batı karşıtlığını ve izolasyonculuğu taşra ve köylülükle birbirine bağlayan Milošević rejimi, karşısında kozmopolitan idealleri ve Batı'yla bütünleşmeyi savunan, kentli, liberal ve demokrat bir muhalefet yaratır. Böylece savaşın yarattığı mülteci akını ve kentlere yığılan göçmenlerin yarattığı gerilimin de hızlandırması-

la birlikte Milošević ve karşıtları, kökü Yugoslavya öncesine, Avrupa modernleşmesi paradigmasının yarattığı çalkalanmaya uzanan kentli-köylü gerilimine otururlar (Jansen, 2005:160). Yugoslavya döneminin kente ilişkin yaklaşımı tartışmalıdır. Jansen'e göre kimi eleştirmenler Yugoslav komünizminin son derece kent temelli bir ideoloji olduğunu, geri kalmış kültürel örüntüleri silip yerine eşitlikçi ve modern toplumsal ilişkiler kurmayı hedeflediğini söylerler. Öte yandan II. Dünya savaşında Partizanların zaferini ve sonrasında gelen Tito rejiminin aslında ince bir kentli kabuğun altında çok belirgin bir köylü karakteri olduğunu iddia edenler de vardır (Jansen, 2005:160-161).

Gorčin Stojanović'in Bosna savaşı sırasında Belgrad'da geçen ve geridönüşlerle II. Dünya savaşı, partizan mücadelesi yıllarını hatırlayan *Ubistvo s predumišljajem/Taammüden Cinayet* (1995) filmi, kentli-köylü geriliminin iki boyutunu ortaya koyarak, bu gerilimin tarihsel devamlılığını ima eder. Filmde 1992'de Belgrad'da savaş karşıtı öğrenci gösterileri sırasında fotoğraf çeken Bulika, hastanede Hırvatistan doğumlu olduğu için ilgilenilmeyen Sırp askeri Bogdan'la tanışır. Bogdan'a yardım etmek için eve götüren Bulika onun naif milliyetçi nefret söylemine karşı pasifist duruşunu dile getirir. Uzun süren çekişmelerden sonra bu uyumsuz ikili birbirlerine sevseler de Bogdan'ın vatanseverliği baskın gelir ve cepheye geri döner. Bu arada büyükannesinin günlüğünü keşfeden Bulika, Tito'nun partizanları tarafından konakları müsadere edilen büyükannesi Jelena'nın üvey babasını hapisten kurtarmak için bir yandan nefret ettiği bir yandan da cazibesine kapıldığı acımasız partizan lider Krsman'la birlikte olduğunu öğrenir.

Tito döneminde hırslı yoksul köylülerin partizanların zaferi sonrasında Belgrad'da kentli ve zengin ailenin konağını kamulaştırarak el koyduğu *Ubistvo s predumišljajem*, Tito Yugoslavya'sında servetin yeniden dağıtılmasını, köylü partizanların kentli zenginlerin servetini çalması olarak görür. Bundan yarım yüzyıl sonra 1992'ye gelindiğinde köylü ve kentli arasındaki uçurum kapanmış değildir. Belgradlı kozmopolitan Bulika pasifisttir, savaş onun için anlamsızdır. Köylü Bogdan ise savaş

Sırp halkının ölüm kalım meselesidir. Bu yüzden Belgrad'ın ruh halinin savaştan uzak olmasını, cephede yaralandığı halde hastanelerden geri çevrilmesini kabullenemez.

## Belgrad'ın 'Gezi' Eylemleri

Totaliter Milošević rejimi, en sert karşılaşmalarını Belgrad'da yaşayan kentli-köylü geriliminde yeni bir sayfa açar. Belgrad'ın uzağında süren savaş, bütün genç erkek nüfusunu askere alınma tehdidi altında tutarak savaşa katılmak istemeyenleri ülkelerini terk etmeye zorlamakta, kente ekonomik kriz, yokluk, izolasyon gibi sıkıntıların yanı sıra çoğunluğu köylü savaş mültecileri de getirmektedir. Jansen, özellikle 1990'lardan sonra kırsal bölgelerden çoğu askeri şiddetten kaçarak şehre sığınan göçmenlerin Belgrad'da kızgınlık yarattığını, bu rahatsızlığın gerisinde ekonomi-politik ve kültürel nedenler olduğunu ileri sürer (2005:150).

Belgrad'da savaş yıllarında (1991-1993) ve 1996 kışında düzenlenen yerel seçimler sonrasında parlayan Milošević karşıtı gösteriler ve rejimin kotardığı kontra-gösteriler Marko Živković'in çoklukla asfalt ve çamur karşıtlığı üzerinden simgeselleştirildiğini aktardığı (bir de daha kaba olsa da kentli tarihi daha geriye giden Türkçe *kaldırma* var) kentli-köylü antagonizmasının ön planda olduğu ya da her zaman varlığını hissettirdiği kamusal sahnelerdir (Živković, 2011: 17).

İlk kez iktidarın muhalefeti yenilgiye uğrattığı 1991 seçimlerinden sonra parlamentoda farklı sesler yeterince temsil edilemeyince Milošević rejiminin otoriterleşmesine karşı düzenlenen öğrenci gösterileri, 2013 Mayıs ve Haziran'ında Taksim Gezi Parkında kıvılcımlanıp tüm Türkiye'ye yayılan Gezi eylemlerini çağrıştıran kentli ve yenilikçi bir söylem benimser.

[Bu gösterilerde] *şehrin en merkezi meydanını "işgal eden" öğrenciler tamamen yeni bir protesto tarzı benimserler. Kullandıkları sloganlar yeni bir ikonografiye, tarihi referanslar yerine modern dünya fenomenine dayalıdır. Folklorik stereotipler yerine gençlerin kentli diline dayalı farklı bir söz dağarcığı kulla-*

nırlar. Folk şarkılar yerine rock müzik de buna dahildir. Bu yeni bir politik dildir (Prosić-Dvornić, 1993:127).

Prosić-Dvornić'in bahsettiği bu yeni politik dil daha önce politik sahnede rastlanmayan, "parodi ve *detournement* (anlam aşırma) yöntemleriyle" üretilen esprili sloganları içerir (Prosić-Dvornić, 1993:133). Bu yöntemler göstericilerin Milošević'e karşı geliştirdikleri kentli ve kozmopolitan duruşun retoriğini oluşturur. İktidarın "beşinci kol" ya da farklı etnik kökenlerden gelen (yani aslında Sırp olmayan) 'kökü dışarda' suçlular olarak nitelediği öğrenciler, Prosić-Dvornić'e göre oturma eylemlerinde ülkede baskın olan folk müziğe karşı klasik müzik dinlerler. Bunu yaparken aynı zamanda Sırp toplumunun yalnızca köylülerden oluşmadığını, kentli ve kozmopolitan bireylerin de kendini ifade etme hakkı olduğunu göstermek istemektedirler (Prosić-Dvornić, 1993:129).

Yugoslavya sonrası savaşlar sona erdikten sonra 1996 kışında yapılan yerel seçimlerde Milošević rejiminin hile yaptığından kuşkulanan muhalifler, yine Belgrad'da yaklaşık üç aya yayılan sokak gösterileriyle yeni bir muhalif dalga başlatırlar:

*Muhalefet partilerin koalisyonu ve üniversite öğrencilerinin düzenlediği bu gösterilerin sosyolojik tabanı genç ya da orta yaşlı, eğitilmiş, kentli, orta sınıf yurttaşlardan oluşan görece homojen bir taban olsa da göstericiler barış aktivistlerinden ateşli milliyetçilere, politik olarak çok farklı perspektiflerin oluşturduğu ve Milošević karşıtlığının bir araya getirdiği bir yelpazeye yayılmaktadır. Milošević'in politik söylemini değiştirebilme stratejisi nedeniyle komünist Milošević'i ülkenin çürümesi için suçlayan milliyetçilerle, milliyetçi Milošević'i eski Yugoslavya'ya savaş ve yoksulluk getirmekle suçlayan milliyetçilik karşıtları bir araya gelir (Jansen, 2001:36).*

Savaş zamanı Milošević karşıtı gösterilerine benzeyen '97 protestoları amacına ulaşmasa da uzun süreye yayılarak etkili olur ve bu sayede sinemayı da etkiler. Dragojević'in *Rane*'si, Pinki ve Švaba Belgrad'da bir caddeye park etmiş araba içinde etraflarında olup bitenin farkında olmaksızın oturup konuşurlarken açılır. Genç gangsterler dikkat etmeseler de caddede '97 protestoları sürmektedir. Yaralı ve bitkin Pinki tuhaf



maskeler takıp şenlikli bir protesto gösterisi düzenleyen göstericileri ne olduğunu kavrayamadan izlemektedir. Bu açılış sahnesinden sonra Tito'nun öldüğü ve Pinki'nin doğduğu günden başlayan büyük bir geri dönüş paranteziyle izlediğimiz herşey, bu iki gencin ve bu arada ülkenin nasıl bu hale geldiğini anlatarak Belgrad sokaklarında süren gösterilerin gerekçesini açıklar gibidir.

Jansen'e göre 1996-97 gösterilerinde göstericiler, rejimin kontrol etme iddiasını taşıdığı kentsel alanı bir yandan yürüyüş, kitlesel gösteriler, trafiği durdurma gibi eylemlerle fiziksel olarak kaplar, bir yandan da bağırıp şarkı söyleyen, ses sistemlerinden müzik çalan ve düdük öttüren (düdük bu gösterilerin en önemli amblemlerinden biri haline gelmişti) insanların yarattığı gürültüyle bölgeselleştirmeye çalışırlar. Böylece bütün Belgrad kentsel alanı politik bir alana dönüşür (Jansen, 2001:40). Totaliter rejimle göstericiler arasındaki bu inatlaşma, şehir merkezindeki belli noktalarda yoğunlaşır. Prag okulunun kıdemli sinemacılarından Goran Marković'in 1997 gösterileri sırasında bir çevik kuvvet polisi takımını izleyen *Kordon* (2002) filmi, Belgrad'da göstericilerle polis arasında süren bu alan mücadelesini anlatır. Belgesel görüntülerle açılan *Kordon*, kentin göbeğinde sergilenen bir alan mücadelesini, göstericilerin şehir merkezindeki önemli bir alan olan *Teraziye* meydanına girmeye çalıştığı ve polisin oluşturduğu kordonla göstericileri engellediği haftalarca süren bir inatlaşmayı görüntüye bindirilmiş yazılarla anlatır. Rejimin kendilerini de çaresiz bırakarak kurbanlaştırdığı polisler boşuna harcadıklarının farkında oldukları uzun mesailerinin sonunda gösterici bir çocuğu döverek hastanelik ederler. Acımasız ve karanlık bir film olan *Kordon*, gösterici çocuğun kör kaldığı, polis takımı şefinin kalp krizi geçirdiği, takımda görevli iki polis memurunun ailevi sorunlarının krize dönüştüğü ve yaşlı polis şefi yerine içlerinde en körü körüne itaat eden, 'seljak' (köylü) takma adlı polisin yeni şef olduğu kötümser finalini, günler sonra belli bir gerekçe olmaksızın *Teraziye* girişindeki polis kordonunun kaldırıldığını, bundan kısa bir süre sonra da neredeyse dört aydır süren gösterilerin sona erdiğini bildirerek tamamlar. Böylece karamsar-

lığa bir de acıların boşu boşuna çekildiği karanlık bir boşluk duygusu da eklenir.

*Kordon'*da herkesin *seljak* diye seslendiği, Belgrad'ı bilmediği için görev sırasında sokaklarda kaybolan, her fırsat bulduğundan köyünden bahseden, kaba saba ve cahil köylü karakterin görevden ayrılan yaşlı polis şefi yerine görevlendirilmesi, yani polis rejiminin en muteber memurunun stereotipik bir köylü karakter olması, Milošević karşıtı gösterilerde sabit bir motif olan kentli-köylü gerilimini simgeler. Muhaliflere göre başta Belgrad olmak üzere kentlerde yeterince onay alamasa da 1999 NATO bombardımanına kadar taşrada büyük destek gören Milošević rejimi, “taşranın kente karşı zaferini simgeler” (Jansen, 2001:38). Bu yorum Sırbistan bağlamında kentli/köylü ayrımının salt topografik bir mesele olmadığını ortaya koyar. Jansen'e göre *seljaci* (köylüler), pejoratif anlam yüklü köylülük, ilkel, eğitimsiz, kaba ve kentli olmayan insanları tanımlar. Muhaliflere göre hükümetin yetkililerinin de çoğu *seljaci*'dir. Bu kavramın karşısında ise *gradjani* (kentli) sözcüğü, sadece kentte yaşayan değil, eğitilmiş, uygar ve bilinçli politik özne anlamında kullanılır (Jansen, 2001:48).

Kentin köylüler tarafından işgal edildiği ve Belgrad'ın kentli, kozmopolit havasının ve asfaltının, cahil, kaba saba köylülerle ve *çamurla* bozulduğu söylemi, muhalif gösterilerde de kendine yer bulur. “Kendilerini kentli olarak görenler, hayatlarını köylüler tarafından seçilen köylülerin yönettiğinden şikayet ederler” (Jansen, 2005:150). Bu nedenle göstericiler, kendilerini gücünü taşradan alan ve ülkeyi dış dünyadan yalıtın Milošević rejiminden, hayali bir folk milliyetçiliğinden, uygar ve kozmopolit kent kültürüne uymadığını düşündükleri köylülükten, kenti *işgal* eden köylülerden, özellikle rejimin desteklerine bel bağladığı için çeşitli ayrıcalıklar bahsettiği savaş mültecisi soydaş Sırp köylülerinden farklılaştıracak biçimde gösterilerini kurgularlar. Örneğin muhalifler asla *narodnjaci* (folk şarkılar ya da türküler) ya da (Milošević rejiminin nefret edilen bir sembolü haline gelmiş) *turbofolk* müziği kullanmazlar. Muhalefet lideri Zoran Djindjic, Belgradlıları ayaklanma ya da şehri ele geçirme vurgusu olmayan, uygar, kentli ve makul bir tavırla “Burası bizim şehrimiz, haydi bu güzel şehirde

biraz gezelim” diyerek protestolara çağırır (Jansen, 2005:150).

Öte yandan Milošević rejiminin düzenlediği gösteriler bu tablonun tam karşısında yer alır. 2013 Gezi protestolarına karşı AKP’nin düzenlediği *Milli İradeye Saygı* mitinglerini akla getiren bu karşıt gösteriler için on binlerce SPS (Milošević’in partisi) destekçisi Kosova’dan ve Sırbistan’ın kırsal bölgelerinden Belgrad’a getirilir. 24 Aralık 1996’da *Sırbistan İçin* adıyla düzenlenen bu gösteriye bir örnek pankartlar ve Milošević portreleri hakimdir. Jansen, bir muhalifin bu gösteriyi nasıl tanımladığını şöyle aktarır:

Bu kontramitingi görmem gerekirdi. Ancak o zaman anlardın. Sadece bir bakışta bunun protestolardan çok farklı olduğunu anlardın. Yüzler herşeyi anlatıyordu. Bunlar seljaci (köylü)’lerdi. Köylerinden otobüsle getirtilmişlerdi. Hepsine bedava yemek dağıtılmıştı. Kendilerine ne söylenirse onu yapmaya alışıktilar (Jansen, 2001: 48).

SPS’in taşradan destekçilerini Belgrad’a getirterek düzenlediği bu gösteriler Belgradlıların belleğinde hala tazedir. Bu gösteriler sırasında gruptan koparak Belgrad’da kayboldukları için panik halinde koşuşan ve ağlayan taşralı Milošević destekçileri hakkındaki hikayeler bugün de anlatılır. Şehirde yolunu kaybeden SPS’li göstericilerle ilgili hikayelerde “onlar-biz”, “köylü-kentli”, “cahil-politik bilince sahip” gibi karşıt konumlandırmalara dayanan bir kendini meşrulaştırma çabası görülür. Kendiliğinden, sivil, kolektif ve dayanışmacı muhalif gösterilerle iktidarın örgütlediği, otobüslerle getirilen ve kumanya dağıtılan karşı gösteriler arasındaki karşıtlık, kendi iradesi olmayan yığınlarla irade ve politik bilinç sahibi kitleler arasındaki ayrım olarak yorumlanıp muhalefetin kendini meşrulaştırması için fazladan moral zemin hazırlar.

Goran Marković’in *Kordon*’da da kullandığı belgesel görüntülerden kurguladığı *Poludeli Ljudi/Delirmiş İnsanlar* (1997) belgeseli, 1997 kışını anlatırken Milošević karşıtı ve yanlısı gösterileri yan yana kurgularken de bu konumlandırmaya dikkat eder. Belgeseldeki muhalif gösteriler şenliklidir, çok renklidir, uygar ve kentli karakteriyle dikkat çekerler. Örneğin göstericiler yeşil ışık yandığında caddeye fırlayıp kutlama ya-

par, kırmızı ışık yandığında trafiği kapatmamak için tekrar kaldırımlara dönerler. Özgüvenli ve gülyüzlü muhalifler iyi örgütlenip zekice sloganlar atarken, taşralı SPS'liler, kamerayı karşılarında gördüklerinde kararsız, sinirli, tereddütlü ve şaşkın görünürler ve kendilerini ifade etmekte sıkıntı yaşarlar.<sup>iii</sup>

### Milošević Sonrası

Drama yazarı ve yönetmen Dušan Kovacević'in 1990 yılında yazdığı oyundan aynı adla uyarladığı, bir rejim muhalifi ve onu izleyen polis ajanını anlattığı *Profesionalac/Profesyonel* (2003) Milošević rejiminin hüküm sürdüğü 1990'ları ve bu arada kaçınılmaz olarak muhalefetin gerçekleştirdiği protestoları işler. Milošević'in istifası sonrasındaki 'yeni' dönemde Bora Todorović'in canlandığı polis memuru emekli olmuş, onun son on yıldır gölge gibi takip ettiği önceki dönemin muhalifi Teja ise kamuya ait bir basım evinin müdürü olmuştur. Milošević sonrası dönemin koalisyon hükümetinde Kültür Bakanı olan Branislav Lecić'in canlandığı Teja, hayatının son on yılının bazılarını kendisinin de bilmediği tüm ayrıntılarını yüzleşmek için kendisine gelen emekli polis memurundan dinlerken seyirci de 1991 seçimlerinden sonraki protesto gösterilerinden başlayarak Sırbistan'ın son on yılını, 1995 Hırvatistan Sırplarının göçü, 1996-97 protestoları, 1999 NATO bombardımanı, 2000-Milošević'in düşüşü gibi dönüm noktalarına ilişkin belgesel görüntülerle birlikte kurgulanan kurmaca içinde izler.

Filmde Milošević sonrası hükümetin Kültür Bakanı'nın rol almasına karşın deneyimli yazar ve yönetmen Kovacević, umutlu güzel günlere ilişkin çekincelerini korur. *Profesionalac*, iktidarın değiştiğini ve bir dönemin muhaliflerinin artık güç sahibi olduklarını kaydetmekle birlikte, büyük biraderin herkesi izlemeye devam ettiğini, polis devletinin sürdüğünü ima ederek sona erer. Nitekim filmde hemen sonra gerçekleşen gelişmeler Kovacević'in endişelerini haklı çıkarır. Milošević'i deviren muhalefet koalisyonunun başbakanı Zoran Djindjić, 2003'de görevi başındayken

suikaste kurban gider. Sırp mafyasıyla bağlantılı eski bir özel tim görevlisi olan katili yakalanır ancak cinayetin mafya ve derin devletle bağlantıları örtülü kalır. Sonraki yıllarda farklı dozlarda milliyetçi söylemlerin Sırbistan siyaseti üzerindeki egemenliği, savaş suçlularının yakalanıp Hague'daki uluslararası savaş suçları mahkemesine teslim edilmesinde ve Kosova sorununun çözümünde tıkanıklığa yol açar. Böylece Milošević iktidarı sona erdikten sonra beklenen bahar bir türlü gelmez.

Yönetmen Srdjan Golubović, Milošević sonrası hayal kırıklığını, ekonomik sorunların ve yoksulluğun getirdiği çaresizlik hissini *Apsolutnih sto/Mutlak 100* (2002) ve *Klopka/Tuzak* (2007) ile dile getirir. Her iki film de sıkışmışlık haliyle baş edemeyen, çaresizlik durumundan çıkış için cinayet işlemek zorunda kalan sıradan insanları anlatır. Böylece 1990'lar boyunca ülkeye egemen olan şiddet kültürü ve mafya örgütlenmesini çoğu kez seyirlik yönünü ön plana çıkarıp şiddete eğilimli karakterlerini yücelterek ya da cümbüşlü bir seyirlik haline getirerek işleyen onlarca filmin ardından Golubović'in filmleri, savaşlar, ambargo, NATO bombardımanı ve hatta Milošević geride kaldıktan sonra bile koşulların düzelmediğini, geçmişin hayaletlerinin hala aramızda olduğunu, çaresizliğin sürdüğünü onaylamış olur.

Özellikle *Apsolutnih sto*, karakterlerinin içinde bulunduğu sıkışmışlık ve çaresizlik hissini görselleştirmek üzere kentsel topografya kullanımıyla dikkat çeker. Hikayenin geçtiği *Novi Beograd* ya da Yeni Belgrad, Sava nehrinin batı kıyısında, eski kent merkezinin karşısında Yugoslavya döneminde toplu konut alanı olarak kurulan, kutu gibi dairelerin yer aldığı devasa beton bloklardan oluşan bir yapay kenttir. TOKİ yerleşimlerini hatırlatan Yeni Belgrad, "pek çok Sırp filminde bir anti-kent, ruhsuz bir yığın, komünizmin ve genel olarak toplumun başarısızlığının metaforu olarak kullanılır" (Pavičić, 2010:53). *Apsolutnih sto*'da Yeni Belgrad, hikayenin arka planı olmanın ötesine geçer. Hemen her sahnede fonu ve gökyüzünü kaplayan boğucu gri beton bloklar olarak ezici varlığını hissettirir. Pencerelelerinden sadece diğer blokların görüldüğü dar ve sıkışık dairelerde hikayenin çaresiz karakterleri (eski şampiyon atıcı, Bosna

savaşında *sniper*, artık sadece uyuşturucu bağımlısı abi ve onun gelecek vaat etse de koşulların fırsat vermediği kardeşi) neredeyse hapsedilmiştir. Bir parça rahat nefes alabilmek için blokların çatısına çıkmayı deneler ancak hem metaforik olarak hem de olay örgüsü içinde, çatıya çıkmak karakterlere bekledikleri kurtuluşu ya da rahatlamayı sağlamaz. Hikayenin sonunda atıcılık yeteneğini ve abisinin tüfeğini kullanarak sorunlarından kurtulmaya çalışan genç sporcunun elinde, abisinin intihar etmeye zorlandığı bir Pirus zaferi kalır. *Klopka*'da benzer bir içinden çıkılmaz sorun yumağı (kıt kanaat geçinen ortadirek ailenin küçük çocuğunun ameliyatı için paraya ihtiyaç vardır) yine benzer bir denemeye (kiralık katil olmayı kabul ederek) çözülmeye çalışılır.

Milošević sonrası Sırp sinemasında, her biri Golubović'in karamsarlığını paylaşmasa da 'Belgrad'ı ve şehrin metropol ruhunu yansıtan, stilistik ve tematik benzerlikleri olan kentli filmler' dikkat çeker. Kent topografyasında geçen, popüler kültür, ideoloji, yaşam tarzı, olaylar, ahlaki değerler, kimlik ve duyarlılık temsiliyetleri gibi alanlarda kentli bir söylemi benimseyen anlatılardan oluşan bu filmlerin hepsi de<sup>iv</sup> 1970'lerde doğup Belgrad Dram Sanatları Fakültesi'nden mezun olan Yeni Belgrad Okulu sinemacılarına aittirler (Daković, 2007:180). Daković, bu kent filmlerinin ya da Belgrad anlatılarının metinlerinin, büyük bir altüst oluşla yıkıma uğramış Belgrad'ın (şehrin tarihiyle çatışan) yeni kültürel kimliğini ifade ettiğini kaydeder. Ona göre korku, neo-noir, sulu komediler, metamelodramlar gibi her biri son derece öz düşünümsel türleri içeren bu metinlerin yazarları kendilerini ideolojik bir yükün altında dumura uğramış devlet kültürünün dışında konumlandırırlar (Daković, 2007:180, 81).

### Sonuç Yerine, Kendi Kendini Balkanlaştırmının Faydaları

Maria Todorova'nın (2009) kendi kendine atfedilen bir kimlik olarak tanımladığı ve Balkan teması üzerine oryantalist bir çeşitleme olduğunu kaydettiği Balkanizm, aşırı, grotesk ve stereotipik Balkanlı motifleriyle 90'lar boyunca Yugoslavya sonrası sinemanın çok sık başvurduğu bir

estetik taktik olarak karşımıza çıkar. Kusturica'nın ve Dragojević'in hemen tüm filmleri ya da Goran Paskaljević'in *Bure Baruta/Barut Fıçısı* (1998) gibi birçok film bu taktiği eğlenceli bir seyirlik çıkarmak için sömürürlerken bir yandan da savaşın ve kötülüklerin suçunu anonim bir çılgınlığa ya da sebep değil ancak sonuç olabilecek günah keçilerine yükleyerek ideolojik bir arınma için de kullanırlar.

Kendi kendini Balkanlaştırma, yukarıda ortaya konmaya çalışan, Yugoslavya sonrası temel bir ideolojik/kültürel çatışmaya dönüşmüş kentli-köylü geriliminin her iki ucu tarafından da cömertçe kullanılan bir taktiktir. Ya dünyayla barışık, kentli, kozmopolit kimliği ön plana çıkararak oryantalist Balkanizmin Balkanlı stereotipini taşraya yıkmak, dolayısıyla köylü-kentli geriliminde moral üstünlük sağlamak ya da mitsel, saf ve bozulmamış bir halk söylemini savaş suçlarından temizlemek, günah keçisi çılgın kötü adamlara (moral değer tanımayan savaş fırsatçılarına) yüklemek için kullanılır. Her durumda elleri temizlemeye yarar.

Hollywood korku türünde kentli karakterlerin içinden geçerken 'mahsur kaldıkları' tekinsiz taşra, dar kafalı ve tehlikeli taşralı klişesini takip eden *Točkovi/Tekerlekler* (Djordje Milosavljević, 1998), ilk durumun anksiyete belirten aşırı bir örneği olarak değerlendirilmelidir. Ancak listenin bu tarafındaki filmlerin çoğu, Belgrad'da geçen "kentli anlatılardır". Bu filmler tüm yaşanan olumsuzlukların günahsız ve edilgen kurbanları olarak kentte yaşama mücadelesi veren Belgradlı 'normal insanlarla', kenti sömüren suç makinelelerini, katliamcıları, savaş suçlularını ve savaş fırsatçılarını, hepsini de kente sonradan gelmiş ontolojik köylüler olarak betimleyen kalın moral fırça darbeleriyle ayrıştırır. Bu hikayede eksik olan, onlara güç vaat eden liderlerini seçip savaşları ve savaş suçlarını değil savaşların kaybedilmesini sorgulayan, dolayısıyla kötülükte payları olan yurttaşlardır.

Listenin öte yanında ise etnik/dinsel milliyetçiliği folklorcü bir popülizmle pazarlayan köylü güzellemleri vardır. İdilik bir uyumun mekanı olarak otantik köy hayallerini perdeyle sınırlı tutmayıp devletten karşılıksız aldığı araziye *Droengrad* adında *etno selo* (etnik köy) temalı bir tematik parka çevirip işletmeye girişen Kusturica<sup>v</sup> katliamların suçunu

Žižek'in deyimiyle yiyip içen, şarkı söyleyip çiftleşen, sonsuz bir orji içinde yaşayan stereotipik Balkanlı formülüyle (Žižek, 1996) ete kemiğe büründürdüğü savaş fırsatçılarına yıkar. Kusturica'nın *Underground* ve *Zivot je cudo*'da, Dragojević'in *Lepa Sela Lepo Gore* ve *Rane*'de parmaklarıyla işaret ettikleri aşırılıkların kralı savaş fırsatçıları, savaşta yağmalayarak, hırsızlıkla ve acımasızlıkla elde ettikleri güç ve parayı fahişelerle, uyuşturucuyla, sınır tanımayan bir gösterişçilikle savururlarken, pirinç çalgılı orkestrayı peşlerinden sürükleyip tren raylarına serptikleri kokaini fahişelerin yardımıyla eğilip burunlarına çeken (*Zivot je cudo*) bu grotesk Balkanlılar, hem onları beyaz çorap giyen ve şehrin asfaltına çamur bulaştıran sonradan görme köylüler olarak gören Milošević karşıtı kentlilerin hem de Kusturica'nın idealize ettiği saf ve bozulmamış köylülerin günah keçisidir. Bu günah keçileri 90'lar boyunca yaşanan tüm kötülüklerin müsebbibi olarak yağmalar, öldürür ve tecavüz ederken *Lepa Sela*'da ve *Zivot je cudo*'da savaşmaktan başka şansı olmayan dürüst kahramanlar ise kötü adamların yaptığı bazı işleri onaylamadıkları halde onlara birlik olarak 'can havliyle' etnik temizliğe katılırlar. Bu anlatılar etnik temizliği sorunsallaştırmaktan çok, bize gerçek yurtseverlerin etnik temizlik yaparken yağmalamayacağını söyler.

Pavičić, Sırbistan'da Milošević sonrasına denk gelen 2000'lerden sonra tüm eski Yugoslav ülkelerinde kendi kendini Balkanlaştıran sinemanın terk edildiğini ileri sürer:

*Tüm post-Yugoslav toplumların 'normallik' sergilemeye ve 'normal' statüsüne erişmeye çalıştıkları (AB üyeliği ya da aday üyelik gibi) bu dönemde self-Balkanization sinemasının tipik retorik stratejisi olan 'farklı olma hali' birdenbire zarar verici olarak görülmeye başlanır ve popülerliğini yitirir. Bir zamanların Yugoslavya'sında kimse 'farklı', ya da 'kaçık' olarak görülmek istemez. Bu nedenle 'ne yapalım, biz böyleyiz, bakmayın, seviyoruz bu halimizi' retoriği birden ortadan kaybolur. Self-Balkanization hakim biçim özelliğini yitirir ve bundan sonra sadece (genellikle yabancı) seyirciler için bir sömürü (exploitation) nişi ya da Emir Kusturica gibi açıktan batı karşıtı ideolojik bir duruş benimseyen auteur'lerin biçimsel tercihinin indirgenir (2010:47).*

Ancak Srdjan Koljević'in *Sivi Kamion, Crvene Boje/Kırmızı Renkli Gri Kamyon* (2004) ya da Makedon sinemacı Darko Mitrevski'nin *Bal-Can-*



Can (2005) gibi grotesk çatışma sahneleri ve daha bir dolu Balkan deliliğine yer veren mizahi savaş filmleri bu dönemde de yapılmaya devam ederken, özellikle Sırp sinemasında eski kendi kendine Balkanlaştırmanın gülünçleştirmeye dayanan aşırılık taktikleri *Srpski Film/Sırp Filmi* (Srdjan Spasojević, 2010) ve Mladen Djordjević *Zivot i smrt porno bandel/Yaşam ve Ölüm Porno Kumpanyası* (2009) *snuff* ve şiddet pornosu filmlerle arasındaki moral ve estetik sınırları kaldırıp tiksindirmeye dayanan bir aşırılığa evrilir. İşin tuhafı, gülünçleştirme yerini tiksindirmeye bırakırken kendi kendini Balkanlaştırma devam eder ve Pejković'in iddia ettiği üzere "tüm suç, insanları uyuşturup onların kulaklarına fısıldayarak kötü işler yapmasına neden olan suç dehalarına (Milošević olarak okuyunuz) yıkan bu yeni aşırılık anlatıları, böylece ideolojik aklama görevini sürdürür (Pejković, 2011).

90'larda savaş suçluları ve kentlerin banliyölerinde boy gösteren mafya çeteleri giderek serpilip para ve güç kazanırlarken, *Vidimo se u citulji*'de yeraltı dünyasının kurallarını sıralayıp kendilerine asalet payesi biçmeye çalışan kabadayılardan 'normalni ljudi' (normal insanlar) diye adlandırdığı sıradan kentliler, savaşların ve ambargonun sıkıntısını ekonomik kriz, hiperenflasyon ve yoklukla hissederler. Paranın değerini tamamen yitirdiği ve kentlerde yiyecek kıtlığının başgösterdiği yokluk yılları, Belgradlıları tekrar taşradaki akrabalarına bağımlı kılar. Belgradlılar yokluğa köylerden gönderilen yiyecek kolileriyle direnmeye çalışırlar.

Kentli filmler, savaşın günahlarını yıkacak günah keçileri ararken bir yandan da "savaş, şiddet sarmalı ve ekonomik krizin yarattığı çaresizliği "erkeklik krizi" olarak teşhis ederler" (Kronja, 2006:18). Krstić, II. Dünya savaşından bu yana Yugoslav tarihinde ödipal anlatının başarısızlığı ve eril kimlik krizinin söz konusu olduğunu, özellikle üç filmin, *Underground*, *Lepa Sela...* ve *Rane*'nin, üç kuşak erkeğin, (II. DS'de partizanlarla birlikte savaşan) dedelerin, (milliyetçi fantezilere kapılıp komşularıyla etnik savaş tutuşan) oğullarının ve Tito'nun ölümünden sonra doğan torunların krizini anlattığını iddia eder (Krstić, 2002).

Bu (eril kimlik) krizi Milošević'den sonra da devam eder. Goran Marković'in *Kordon* (2002)'unda gösterici pataklayarak ülkesini korumaya çalışan polis şefinin kızı, protestocu gençlerden biriyle birlikte olarak babasına meydan okur. *Profesionalac*'da motif aynen tekrarlanır. Gizli polis babanın kızı, önce adamın takip ettiği muhalif akademisyenle birlikte olur, sonra da 90'lar boyunca ve bugün de pek çok eğitilmiş Sırp gencinin yaptığı gibi ülkesini ve babasını terk ederek uzaklara, Kanada'ya yerleşir. Babaların bu durumu tersine çevirmeye güçleri yoktur.

Yugoslavya sonrası çeyrek yüzyıl, Sırbistan'ın geneline ve Belgrad'a aşılaman bir güçsüzlük duygusu ve karamsarlıkla damgasını vurur. Sırpların dağılan Yugoslavya'nın diğer milletleri karşısında hissettiği güçsüzlük, önce bu güçsüzlüğü kullanarak iktidara gelen otokrat lidere karşı duyulan güçsüzlüğe, sonra savaş ekonomisinin yarattığı kıtlığa, yoksulluğa ve güçlerini hukuk dışına çıkmaktan alan suç figürlerine (savaş suçlularına, kentli mafya çetelerine ve savaş fırsatçılarına) karşı hissedilen güçsüzlüğe dönüşür. 2000'li yıllarla birlikte otokrat Milošević figürü ortadan kalkıp çatışmalar sona erdikten sonra da beklenen bahar bir türlü gelmez, politik arenada esaslı bir dönüşüm gerçekleşmez ve ekonomik sıkıntıların sanılandan inatçı olduğu ortaya çıkar. Bu devamlılık, güçsüzlük ve karamsarlık duygusunu pekiştirerek bugüne dek getirir. Günah keçileri kullanmadan geçmişle hesaplaşamayan, bu nedenle nihilist görünümlü (aslında son derece apolojist) şiddet pornografisinin karamsarlığıyla bugünü (*Zivot i smrt porno bande, Srpski Film*), sıcak filtrelerle ve ağdalı nostaljik milliyetçi anlatılarla Yugoslavya öncesini anlatmaya çalışan (*Montevideo*) Sırp filmleri de belli ki bu güçsüzlük duygusunun ve onun yarattığı krizin etkisindedir.

## Filmografi

*Mi nismo andjeli / Biz Melek Değiliz* (Srdjan Dragojević, 1992)

*Lepa Sela Lepo Gore/Güzel Köy Güzel Yanar* (Srdjan Dragojević, 1996)

*Rane/Yaralar* (Srdjan Dragojević, 1998)  
*Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz* (Janko Baljak, 1995)  
*Zivot je чудо/Hayat Bir Mucize* (Emir Kusturica, 2004)  
*Zavet/ Söz Ver* (Emir Kusturica, 2007)  
*Ubistvo s predumišljajem/Taammüden Cinayet* (Gorčin Stojanović, 1995)  
*Kordon* (Goran Marković, 2002)  
*Profesionalac/Profesyonel* (Dušan Kovacević, 2003)  
*Apsolutnih sto/Mutlak 100* (Srdjan Golubović, 2002)  
*Klopka/Tuzak* (Srdjan Golubović, 2007)  
*Točkovi/Tekerlekler* (Djordje Milosavljević, 1998)  
*Poludeli Ljudi/Delirmiş İnsanlar* (Goran Marković, 1997)  
*Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz* (Janko Baljak, 1995)  
*Srpski Film/Sırp Filmi* (Srdjan Spasojević, 2010)  
*Zivot i smrt porno bande/Yaşam ve Ölüm Porno Kumpanyası* (Mladen Djordjević, 2009)  
*Sivi Kamion, Crvene Boje/Kırmızı Renkli Gri Kamyon* (Srdjan Koljević, 2004)  
*Bal-Can-Can* (Darko Mitrevski, 2005)  
*Bure Baruta/Barut Fıçısı* (Goran Paskaljević, 1998)

#### Kaynakça

- Daković, Nevena (2007). "Cityscape and Cinema". *Cultural Transitions in Southeastern Europe: Impact of Creative Industries*. (ed.) Švob-Đokić, N., Zagreb: Institute for International Relations. 173-184.
- Ilić, Saša (2012, 5 Eylül). "Multietnička crnina: Emir Kusturica i poricanje genocida". *E-Novine*. <http://www.e-novine.com/stav/70892-Emir-Kusturica-poricanje-genocida.html>
- Jansen, Stef (2001). "The Streets of Beograd: Urban Space and Protest Identities in Serbia". *Political Geography*. 20(1):35-55.
- Jansen, Stef (2005). "Who's Afraid of White Socks? Towards a Critical Understanding of Post-Yugoslav Urban Self-Perceptions". *Ethnologia Balkanica*. 9:151-167.
- Kronja, I. (2006). "The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema: Masculinity in Crisis". *Film Criticism*. 30(3), 17-37.

- Krstić, Igor (2002). "Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture". *Other Voices*. 2(2) <http://www.othervoices.org/2.2/krstic/> (19.07.2013)
- Pavičić, Jurica (2010). "Cinema of Normalization: Changes of Stylistic Model in post-Yugoslav Cinema after the 1990s". *Studies in East European Cinema*. 1(1)43-56(14).
- Pejković, Sanjin (2011, 25 Şubat). "Prekranje historije uz pomoć kamere: Srbi su nevini na filmu". *E-Novine*. <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/45128-Srbi-nevini-filmu.html>
- Prosić-Dvornić, Mirjana (1993). "Enough! Student Protest'92: The Youth of Belgrade in Quest of" Another Serbia". *Anthropology of East Europe Review*, 11(1 & 2), 127-137.
- Radović, Milja (2008). "Resisting the Ideology of Violence in 1990s Serbian Film". *Studies in World Christianity*. 14(2)168-179.
- Todorova, Maria (2009). *Imagining The Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Živković, Marko (2011). *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*. Indiana University Press.
- Žižek, Slavoj (1996). "Underground, or, Ethnic Cleansing as the Continuation of Poetry with Other Means". *InterCommunication*. Vol. 18. Güz. <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/underground-or-ethnic-cleansing-as-the-continuation-of-poetry/>

**Özgür Yaren**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde sinema ve fotoğraf üzerine dersler veriyor. Aralarında Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* ve Martha P. Nochimson'un *Bir Dünya Sinema* adlı yapıtlarının da olduğu çevirileri, film çalışmaları alanında makaleleri ve *Altyazılı Rüya: Avrupa Göçmen Sineması* adlı bir kitabı var.

---

<sup>i</sup> Srdjan Dragojević hakkında farklı düşünen film eleştirmenleri de vardır. Sanjin Pejković, Dragojević'in SPS (Milošević'in lideri olduğu *Socijalistička partija Srbije/Sırbistan Sosyalist Partisi*) üyesi olduğunu, filmlerindeki eleştirilerin aslında tarihi temizlemekten başka bir anlama gelmediğini ileri sürer (Pejković, 2011). *Rane*'nin önce devlet desteğiyle çekilmesi, sonra ise gösteriminin engellenmeye çalışılması, buna karşın Dragojević'in engellenmekten şikayet etmeyişi, yönetmenle SPS arasındaki ilişkinin tipik totaliter iktidar-muhalef aydın ilişkisine benzemediğini gösterir. Nitekim 2010'da

Dragojević resmen SPŠ'e katılır ve partinin yönetim kurulu üyesi olur (bkz. [http://en.wikipedia.org/wiki/Srđan\\_Dragojević](http://en.wikipedia.org/wiki/Srđan_Dragojević)).

<sup>ii</sup> Bu durum Hırvatistan için de geçerli olmakla birlikte, Hırvat milliyetçilerin Avrupalı kimlik vurgusu ve aynı zamanda köylülüğü Balkan gerikalmışlığı ve Sırp kimliğiyle eşleştiren kavrayışları, kırsal saflık çağrışımlarına engel çıkarır (Jansen, 2005:156).

<sup>iii</sup> Milošević yanlısı kontra mitinglere katılanlar hakkında Belgrad'da anlatılan hikayeler ve *Poludeli ljudi* 'de protestocularla Milošević yandaşlarının kendini ifade, politik bilinç, özgüven gibi değerler açısından karşıtlıklarla yan yana getirilmesi, protestocuların haklılığını ve moral üstünlüğünü kendiliğinden gösteren bir karşılaştırma olarak sunulur. Bu karşılaştırmanın temelinde de kentli-köylü karşıtlığı yer alır. Bu durum 2013'ün Mayıs ve Haziran aylarında Taksim Gezi parkında başlayıp Türkiye'nin birçok kentine yayılan ve pek çok açıdan Milošević karşıtı sivil gösterileri hatırlatan Gezi eylemleri sırasında protestocularla AKP'nin kontra mitinglerindeki kendini ifade etme sıkıntısı yaşayan partililer arasında kurulan karşıtlığı hatırlatır.

<sup>iv</sup> Srdjan Dragojević'in daha 1992'de bugün kültleşmiş *Mi nismo andjeli/Biz Melek Değiliz* (1992) filmiyle başlattığı bu kentli sinemayı, Radivoje Andrić (*Kad porastem biću Kengur/Büyüyünce Kanguru Olacağım*, 2004), Milutin Petrović (*Jug-Jugoistok/Güney-Güneydoğu*, 2005), Stevan Filipović (*Šejtanov ratnik/Şeytan'ın Savaşçısı*, 2006; *Šišanje/Dazlak*, 2010) devam ettirir (Daković, 2007:180).

<sup>v</sup> Kusturica'nın bundan sonraki projesi de Bosna Hersek'in Sırp Cumhuriyeti bölgesindeki Vişegrad'da Drina nehri kıyısında Andrićgrad adını verdiği tarihi kent temalı bir kompleks oldu. Taksim Gezi parkına Topçu Kışlası projesinin mantalite bakımından yakın akrabası olan bu tarihi görünümlü alışveriş merkezi, Drina'da nehir yatağı doldurularak Ivo Andrić'in romanlarında konu ettiği tarihi köprüyü gölgede bırakarak inşa edildi. Kusturica'nın çok etnili bir kent projesi olduğunu ileri sürdüğü bu tema parkı, Vişegrad ve civarında düzenlenen etnik temizliği ve Bosna savaşı öncesinde şehrin çoğunluğunu oluşturan Boşnak nüfusu unutturmakla suçlanıyor (Ilić, 2012).



# Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri

\*

Film Festivals: Cities, Audiences and Industry

Bilge Taş

## Özet

*Bu yazı Ankara'nın film festivalleri ile ilgili özellikle İstanbul üzerin-den karşılaştırmalı bir inceleme yaparken festivalleri ve amaçlarını; kültür endüstrisi içindeki pozisyonlarını ve kentler için önemlerini değerlendirmeye çalışacaktır. Festivaller, farklı paydaşlarının talep-lerini kendi bakış açılarını, gündemlerini ve konumlarını kaybetmeden uzun vadedeki amaçlarını ve festivaller içindeki pozisyonlarını nasıl koruyabilirler?*

*Bu yazının temel amacı güncel sanatın alanında sık sık gündeme ge-len kültürel alan içinde sponsorların konumuna dair soruları ve eleştiri-leri film festivallerinin alanına da taşımaktır. Ayrıca kentlerin kültürel sermayesinin önemli bir parçası olan film festivallerinin hangi iktidar ilişkilerini içerdiği ve onları nasıl gizlediği, Ankara ve İstanbul'da kent kimliği ile bağlantılı olarak nasıl farklı tezahürler gösterdiğine de değinilecektir.*

**Anahtar kelimeler:** Film festivalleri, kültür endüstrisi, sponsorlar, Ankara UFF, İstanbul UFF, kültürel politikalar

## Abstract

*This article compares and contrasts the film festivals in Ankara with those in Istanbul, while at the same time attempting to analyze film festivals, their aims and purposes, their positions within the cultural industry as well as their importance for cities. How can festivals maintain their long term goals and demands from different stakeholders, without having to compensate from their own approach, stance and agendas?*

*The main purpose of this article is to open to discussion questions and comments with regards to the position of sponsors within the cultural sphere as a part of contemporary arts. Moreover the article will elaborate on the power relations within film festivals, which are important cultural capitals of cities, and how these relations are dissembled as well as ways in which festivals differ under Ankara and Istanbul identities.*

**Keywords:** Film festivals, cultural industry, sponsors, Ankara International Film Festival, Istanbul International Film Festival, cultural policies

## Giriş

Bir süredir sinema sektöründe dijital teknolojiler ve ev sineması tekniklerinin hızla gelişmesinin de etkisiyle film festivallerinin geleceği konuşulmaya başladı. Ticari sinemalara karşı son kalelerden biri olan festivaller gitgide “sokağa hep beraber çıkmaya hazır” kitlelerin mekanı olmaktan uzaklaşıyor. Yusuf Atılgan’ın sokağa ve geleceğe dair umudunu bağladığı, “salt çıkarını düşünmeyen ve insanlarla barışık” olarak tarif ettiği “sinemadan çıkan insan” artık bu filmlerin gösterimine aracı/destek olan kurumların filmlerden ve içerikten daha da görünür olmasıyla içinde bir sıkıntıyla ayrılıyor sinemalardan.

Güncel sanat ve güncel sanata destek veren kurumların ilişkisi hakkında süren hararetli tartışmalar 13. İstanbul Bienali, düzenleyici İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) ve bienal sponsoru Koç Holding üzerinden sert bir şekilde devam ediyor. Süreyya Evren ve Burak Delier’in *Birikim* dergisinin web sayfasında yer alan eleştirileri ile bu tartışmaların içeriğine film festivalleri de dahil oldu (“İyi de Bana Ne? - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politikğine Dair Güncel ve Gerekli Bir Müdahale”, 2013). Evren ve Delier (2013), haklı olarak şu soruyu soruyorlardı: “Film festivaline gideceğiz, filmler seyredip duygular yaşayacağız ve Akbank hissedeceğimiz tüm bu duygularda mad-di/manevi payı olduğunu açıktan billboardlarla gönenerek anlatacak. Biz böylece tüm bu duygularımızı sermayeye kaptırmış neden olmuyoruz peki?”. Bu yazı yayınlanana kadar, festivalin ana sponsoru olan ve “tüm duyguların destekçisi” sloganını kullanan Akbank’ın festival ile ilişkisi açıktan sorgulanmazken, Koç Holding’in bienal sponsorluğu üzerinden ağır eleştiriler yazılıyor ve hatta protestolar düzenleniyordu.

Kültür endüstrisinin ve dolayısıyla onun bir parçası olan film festivallerinin hangi iktidar ilişkilerini içerdiği ve onları nasıl gizlediği hala en güncel ve tartışılması gereken meselelerden biri ve birçok araştırmanın konusu olabilecek derecede farklı bileşenler içeriyor. Barış Çakmur’un da belirttiği üzere, “ Toplumsal gerçekliğin (belki de) gizlenmiş bu yü-

zünün bilinir kılınması, farklı mecralarda gerçekleşen kültürel üretim süreçlerinin ve ilişkilerinin hemen hepsinin içinde bulunan tahakküm ve tabi olma mekanizmalarının ortaya serilerek çözümlenebilmesine bağlıdır” (1998: 117-118). Kültürel ürünlerin ideolojik yapısı Çakmur’un da belirttiği üzere ihmal edilmektedir. Dolayısıyla, bu yazı bağlamında, Ankara’nın film festivalleri ile ilgili özellikle İstanbul üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme yaparak, festivalleri ve amaçlarını, kültür endüstrisi içindeki pozisyonlarını ve kentler için önemlerini değerlendirmek elzem görünmektedir.

Film festivallerinin başlangıç tarihi ideolojik angajmanı itibarıyla oldukça manidardır. Dünya üzerinde gerçekleştirilen ilk film festivali 1932 yılında Venedik bienaline eklenilen Venedik Uluslararası Film Festivali’dir. Festival, Mussolini tarafından faşist rejimin ivmesini arttırmak, İtalyan filmlerinin uluslararası alanda tanınırlığını/dağıtımını hızlandırmak ve milliyetçiliği teşvik etmek amacıyla organize edilir. Sinema, faşizmi pekiştirmek ve Mussolini’nin kendisini ve güçlü bir ulus olarak İtalya’yı tanıtmak amacıyla belki de Mussolini ve rejiminin kullandığı en etkili sanatsal araç olmuştur (“A study of the Venice Film Festival as a Product of Mussolini’s Italy”, 2011). 1934-1942 yılları arasında verilen en iyi film ödülünün adı da *Mussolini Cup*’tır. 1939 yılında Lois Lumiere başkanlığında Venedik Film Festivaline rakip olarak planlanan Cannes Film Festivali ise ancak 2. Dünya Savaşı bittikten bir yıl sonra 1946 yılında yapılabilir.

80’li yıllara gelindiğinde dünya genelinde film festivali sayısı giderek artmaya başlar. 2003 yılında, Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu tüm dünyada yaklaşık 700-800 festivalin yapıldığını ve sektörün uzmanlarının günümüze kadar bu sayının 3500’ü bulacağını tahmin ettiklerini açıklar (Rüling & Pedersen, 2010: 318).

80’li yıllar batıda özellikle sanatsal aktivitelerin özel sektör tarafından finanse edilmeye başladığı döneme denk gelir. 1980’li yıllar ile Reagan ve Thatcher yönetimindeki Amerika ve Britanya’da uygulanan sağ politikalar ve “devletin küçülmesi” nedeniyle kültürel destekler kısıtlanır ve



devletin çekildiği bu alana özel sektör dahil olur. Kültürel pratiklere katılan, destek olan şirketlerin sosyal statü ve değeri artarken aynı zamanda gündelik hayatımız, siyasi ve bireysel seçimler üzerinde de etki oluşturmaya başlarlar (Wu, 2005:15-24). Yeni zenginler de sanat ve kültürel aktivitelere katılım, sanat koleksiyonculuğu veya film yapımcılığı gibi yollarla seçkinlik edinirler.

1980 sonrası Türkiye'nin geçirdiği neo-liberal dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkan tüketim alışkanlıklarındaki değişiklikler, elit kentli sınıfların da ortaya çıkmasını sağlamıştı. Giderek artan orta sınıf kültür/sanat tüketicileri için 1983 yılında İstanbul'da İstanbul Film Günleri, Ankara'da da 1988 yılında Ankara Film Şenliği adıyla başlayan sinema etkinlikleri daha sonra uluslararası film festivallerine dönüştüler. İstanbul'da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen festival; Ankara'da Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı tarafından hazırlanır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadamı ve sanatsever tarafından kurulurken<sup>1</sup>, Ankara Film Festivali akademisyen Mahmut Tali Öngören önderliğinde yine akademisyen ve sanatseverler aracılığıyla kurulur. Bu iki kentin festivalleri ve sponsorları ile ilişkisine bakmadan önce festivaller ve kategorilerine kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

## Film Festivalleri

Tanımı itibarıyla film festivalleri bütün yıl hizmet veren ticari sinemalara ve yıl boyunca düzenli gösterim yapan sanat sinemalarına alternatif olarak, birkaç günlük süre içinde (genellikle bir ile iki hafta arası) yapılan etkinliklerdir (de Valck& Loist, 2013). Gezici festivaller de olmasına rağmen birçok festival genelde aynı şehirde yılda bir veya iki yılda bir yapılırlar ve yapıldıkları kentle özel bir bağ kurarlar. Festivallerin hangi

<sup>1</sup> <http://www.iksv.org/tr/hakimizda/tarihce>

çeşit filmleri gösterdiği, seyirci profili, hangi kaynaklarla fonlandığı, film endüstrisine katkıları gibi birçok unsur festivalleri birbirinden farklılaştırır.

Bu bağlamda festivallerin birbirinden türsel olarak nasıl farklılaştıklarını anlamak amacıyla aşağıdaki gibi bir ayrıştırmaya gidilebilir.

İlk planda festivalleri türlerine göre üçe ayırmak mümkün olabilir:

1- Uluslararası film festivalleri veya şehir festivalleri olarak adlandırılan genel film festivalleri

2- Belirli bir film türünde uzmanlaşan festivaller: kısa, uzun, belgesel, animasyon vs.

3- Toplumsal bir konu ile bağlantı festivaller: kadın film festivalleri, LGBTT film festivalleri, işçi film festivalleri, kimlik merkezli festivaller vs.

Bu üçlü ayrımı Türkiye örneğinde değerlendirmeye alırsak; erken dönem film festivalleri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de şehir festivalleri olarak başladılar ve ulusal sinemayı güçlendirmeyi ve uluslararası dağıtım ağlarına giremeyen bağımsız sinema örneklerini seyirciyle buluşturmayı hedeflediler. Şehir festivallerinin şehre kültürel bir değer katmanın yanı sıra şehrin tanıtımına da yardımcı olduğu varsayılır. Türkiye için Adana Altın Koza ve Antalya Altın Portakal film festivalleri bu kategorinin karşılığını oluştururlar. İstanbul ve Ankara film festivallerini bu gruptan ayıran en önemli özellik kent ve imaj-tanıtım gibi unsurların bu festivallerin ana amacı olmamasıdır. Kültür Bakanlığı’nın kentsel turizmi geliştirmede bir araç olarak belirlediği sinema Adana ve Antalya’da en etkin biçimde kullanılır.

Belirli bir film türünde uzmanlaşan festivaller ise bizzat sinemacılar veya bu türün sevenleri tarafından düzenlendiler. Kendisi de belgeselci olan Necati Sönmez ve Emel Çelebi’nin yönetmenliklerini yaptığı belgesel festivali Documentarist bu alanda örnek gösterilebilir.

Toplumsal bir konu ile bağlantılı festivaller ise genellikle sosyal bir konunun gündeme gelmesini veya toplumda temsil edilmeyen grupların temsilini amaçlarken filmleri araç olarak kullanmak üzere aktivistler

tarafından kurulurlar. Bu gruba dair örnekler olarak en son 16'ıncısı yapılan Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest ve İşçi Filmleri Festivali sayılabilir.

Festivaller ile ilgili bir başka önemli kategorizasyon ise Mark Peranson tarafından yapılır: Ticari festivaller ve izleyici festivalleri (Loist, 2011: 391). Berlinale, Cannes gibi dağıtım ve yapım ağlarının bir araya geldiği film marketleri olan festivallerde, filmler daha ilk gösterimlerini yaparken dünyanın çeşitli ülkelerine gösterim hakları satılır. Festival izleyicilerinin büyük bir çoğunluğunu da sinema sektörünün farklı bileşenleri oluşturur. İzleyici festivallerinde ise festival başarısının ölçütü biletli seyirci sayısıdır.

### **Film Festivali-Kent İlişkisi: İstanbul ve Ankara Örnekleri**

Film festivallerinin, bulundukları şehrin kültürel hayatına renklilik kattığı ve medya desteği yoluyla kültürel profilini bir üst seviyeye taşıdığı varsayılır. Kentin yerel ve idari makamları festivale altyapı sağlar ve destek olurken festival filmlerini izleme alışkanlığına sahip bir kitlenin oluşmuş olduğu varsayılarak; kent sakinlerinin de festivalleri ilgiyle bekledikleri düşünülebilir. Film festivalleri ile kentin kimliğinin örtüşmesi önemlidir. Birbirinden farklı paydaşların kamu yararını ve festivalin kente kazandırdığı kültürel atmosferin getirdiği katma değeri gözetecek festival için işbirliği yapması ideal olandır.

Kent festivalleri çoğu zaman finansal destek bulunması en kolay ve seyirci ilgisine göre sponsorlara geri dönüşü en yüksek olan festivallerdir. Varlı Görk'e göre, kentsel turizm kurgusunda pazarlanan ürün, bizi 'kent kültürü' ya da (...) 'kentin kolektif kültürel sermayesi' olduğu için, kentsel turizm siyasaları güden kentler giderek üretim merkezlerinden tüketim merkezlerine dönüşürler (2010: 12). Varlı Görk'ün bu tespiti Antalya Altın Portakal Film Festivali için oldukça doğruyken İstanbul için aynı şey söylenemez. İstanbul Uluslararası Film Festivali (İUFF) sadece bir tüketim nesnesi değildir. Skaidi Loist'un araştırmasında belirtti-

ği gibi birçok festival önce bir inisiyatif tarafından film günleri veya sinematek olarak başlayıp daha sonra pazar merkezli ticari girişimlere veya uluslararası kültürel etkinlikten küresel bir şehrin imaj taşıyıcısına/temsilcisine ve en son aşamada bir endüstri etkinliğine ve hatta kültür endüstrisinin aktif bir oyuncusuna döner (2011: 391-393) .

İstanbul'un kentsel estetiği, ticaret hacmi, kültürel merkezleşme nedeniyle ülkenin her yerinden sadece sinema alanında değil kültür ve sanatın diğer alanlarından da göç alışı gibi birçok etken festivalin uluslararası alanda da nitelikli ve saygın bir festival olarak tanınması ile sonuçlanır. Festival artık dev bir kültürel monopol olan İKSV tarafından kurulması hasebiyle şehrin imaj taşıyıcılarından biri haline dönmüştür.

İstanbul Film Festivali her ne kadar programı, konukları, içeriği, bölümleri, tarihi ve ekibi ile ününü hak etse de, kullandığı sert rekabet teknikleri ile de bilinir. Organizasyon komitesinin gösterim için anlaşılan filmlerin ilk gösteriminin festival kapsamında yapılmasını zorunlu kılması nedeniyle Türkiye'deki birçok festival bu filmleri başka şehirde dahi olsa İKSV'den önce gösteremez. Daha önce anlaşılrsa da Türkiye'deki ilk gösterimin en kıymetli mekanının İstanbul olacağını bilen film dağıtımçıları gösterimleri geri çekebilmektedirler. Ayrıca sponsor anlaşmalarının sadece bu festivalle sınırlı olması başka film festivallerinin aynı sponsorlar tarafından desteklenmesinin önünü de kapatır.

2001 yılında İstanbul Film Festivali'ne alternatif olarak düzenlenmeye başlanan İf İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali için ise durum artık daha vahimdir. 2013 yılı itibariyle festival, Türkiye genelinde Cinemaximum markası altında 23 şehirde 499 sineması olan Mars Entertainment bünyesinde gerçekleştirilmeye başlamıştır. Birçok kentte sadece alışveriş merkezlerinin (AVM) içinde hizmet veren Cinemaximum sinemalarında düzenlenen festival, dağıtım ve yapım aşamalarının yanı sıra konularıyla da ana akım filmlerden farklılaşan filmleri izlemek isteyen festival seyircilerini yine festival atmosferiyle uyuşması mümkün olmayan

AVM'lerin içine hapsetmiştir<sup>2</sup>. Bir gün ticari sinemaların imajlarını düzeltmek ve seçkinleşmek için bağımsız film festivallerini kendi bünyelerinde finanse edecekleri fikri ise halen idrak sınırlarını zorlayıcıdır.

İstanbul'un karşısına mütevazı bir modernizm projesi olarak çıkan Ankara da bu haksız rekabetin bütün dezavantajlarını yaşar. En son 24'üncüsü düzenlenen Ankara Uluslararası Film Festivali ana akım bir festival olarak ne finansal, ne sanatsal, ne de hacim olarak İstanbul Uluslararası Film Festivali ile rekabet edecek güçte değildir. Sadık seyircisine rağmen profili ve "kaderi" her yıl maddi olanaklar ve festival profesyonellerine göre değişen, kurumsallaşmasını bir türlü tamamlayamayan bir festival olarak uluslararası bir değere erişmesi mümkün olmamıştır. Uluslararası katılımcı sayısı düşük olan ve marketi olmayan Ankara Film Festivali, Peranson'un kategorizasyonu çerçevesinde bir izleyici festivali olarak sınıflandırılabilir. Yine de gösterim mekanlarındaki özensizlik her yıl seyirciyi biraz daha hayal kırıklığına uğratmaktadır.

Yılın sadece festivalin yapıldığı 10 günlük döneminde açılan ve teknik altyapısı yetersiz olan Batı Sineması'nda gösterilen filmlerde yaşanan teknik sorunlar özellikle 23'üncü festivalde zirve yapmıştır. Festival en son senesinde Kızılırmak Sineması'nı tercih etmiştir. Tarihi sinema sahiplerinin de duyarsızlığı nedeniyle festivaller her ne kadar sanat sinemalarında gösterim yapmak isteseler de, kalitesiz gösterim koşulları festival ekibi kadar, izleyici, katılımcı yönetmen ve oyuncular da mutsuz etmektedir. Karanlık projeksiyon, ses problemleri, altyapı yetersizlikleri ve aslında maliyeti de düşürecek olan teknolojik gelişmelere bir türlü yatırım yapılmayışı sanat sinemaları konusunda festival ekiplerini uzun zamandır zorlamaktadır. Üstelik Kızılırmak Sineması, *Eurimages* tarafından desteklenmektedir.

Ankara'nın merkezinde yer alan ve bir AVM içinde hizmet vermeyen sinemalar arasında Büyülü Fener Kızılay Sineması dışında büyük bir teknik yetersizlik söz konusudur. Festival düzenleyicilerinin, filmini

<sup>2</sup> Her yıl İstanbul, Ankara ve İzmir'de düzenlenen festivalin Ankara ve İzmir ayakları AVM'lerde gerçekleştirilmektedir.

perdede izleyen yönetmenlerin ve izleyicilerin festival keyfini kaçıran bu yetersizlikleri gidermek ve kentin kültürel mirası olan sanat sinemalarını korumak için de herhangi bir çaba sarf edilmemektedir. Son altı yıl içinde Kavaklıdere, Batı, Derya, Mithatpaşa, On, Ankapol, Nergiz sinemaları kapanmıştır. Bu mekanların kapandığı tarihlerde Türkiye genelinde vizyona giren film sayısının hızla artmakta olduğunu hatırlayalım.

Son iki yılda Ankara'daki festival, neredeyse Kültür Bakanlığı'nın desteğini dahi kaybetmeye yaklaşacak kadar kötü yönetilmektedir. Bir önceki dönem çalışan festival ekibi işten tazminatlarını dahi alamadan ayrılmak durumunda kalmışlardır. Festivalin film sayısı önceki yıllara göre büyük bir düşüş göstermiştir ve etkinlik olarak sadece iki panel ve bir atölye çalışması düzenlenmiştir. Bütün bu aksiliklere rağmen seyirci filmleri takip etmeyi sürdürür.

Buna karşın İstanbul'daki festival her yıl ulusal ve uluslararası kurumsal sponsorları ile sürekli festival niteliğini arttırarak devam ettirme imkanını bulmuştur. Festivalin 2013 yılı sponsorları arasında Eczacıbaşı'nın yanı sıra Akbank, THY, DHL, Vodafone ve Efes gibi ulusal ve uluslararası dev özel sektör kuruluşları ile Kültür Bakanlığı, Başbakanlık Tanıtma Fonu ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi de bulunmaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş aynı zamanda İKSV yönetim kurulunda yer almaktadır. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Türkiye'de alanında uluslararası değeri en yüksek festivallerden biri olmasının yanı sıra en yüksek biletli seyirci sayısı, ulusal sinema ödülleri'nin yüksekliği, yeni film projelerini destekleyişi ve seyirci ile uluslararası sinema aktörlerini buluşturmasıyla eşsizdir.

Bir festival Berlinale, Cannes, Venedik ve Türkiye'de İstanbul gibi sektörü yönlendirici ölçüde büyük olmasa dahi yerel filmleri destekleyerek ve ödüllendirerek bu filmlerin dünya dolaşımına girmesine katkıda bulunabilir. Ne yazık ki Ankara Uluslararası Film Festival son yıllarda bu işlevini de yitirmiş görünmektedir. Festival arenası büyüyüp, rekabet şartları kuvvetlendikçe artan bir filmin "dünya ilk gösterimini" gerçekleştirmek gibi alanlarda da görece başarılı değildir festival. Dünya sine-

masının küçük ama gelecek vaat eden örneklerini bularak da festival arenasında özgün bir örnek olmak elbette mümkündür. Festival ve sektör ağlarına dahil olmak, programcılar toplantılarına katılmak, yapımcı ve dağıtımcılar ile tanışıp bu ilişkileri sürdürülebilir kılmak da festivalin en az sponsorları kadar büyük bir sermayesidir. Netice itibarıyla festivaller aynı zamanda bağımsız ve deneysel yapımların nasıl daha büyük bir seyirci kitlesine ulaşabileceklerinin de cevabının arandığı mercilerdir.

Ankara'nın ana festivali her ne kadar hayal kırıklığına uğraticı bir profil çizse de toplumsal bir konu ile bağlantılı olarak nitelendirebileceğimiz festivalleri bir o kadar şehrin yüz akı olabilecek seviyededir. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Pembe Hayat KuirFest, İşçi Filmleri Festivali ve Ankara merkezli olarak çalışan ve festivalin ana durağı olarak Ankara'da başlayan Gezici Film Festivali ulusal ve uluslararası festivaller arasında kıymetli bir yere sahiptirler. Özellikle Uçan Süpürge, Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği (FIPRESCI) jürisinin seçtiği "en iyi kurmaca film" ödülüyle dünyadaki diğer kadın filmleri festivalleri arasında da profesyonellik standardı oldukça yüksek bir festivaldir.

Ankara'daki KuirFest dışında saydığımız bu festivallerin ana finansal destekçisi Kültür Bakanlığı'dır. Kültür Bakanlığı'nın finansal desteği olmadan var olmaları mümkün olmayan bu festivaller kendi önemlerini politik olarak durdukları yer, programlarında yer alan itinayla seçilmiş filmler, sektörden onları destekleyen yönetmen, akademisyen, yapımcı, senarist ve film eleştirmenleri gibi sinema sektöründen entelektüeller ve filmleri destekleyen iyi örülmüş sözel bölümler yoluyla inşa ederler.

### **Kültür Endüstrisinde Pozisyonunu Korumak**

Festivaller ile destekleyicileri arasında zaman zaman ayrılıklar ve talep çatışmaları yaşanabilmektedir. Politikacılar, şirketler, kamu kurumları ve belediyeler, film yapım ve dağıtım şirketleri, uluslararası destekleyiciler ve festival programcılarının farklı gündemleri ve bakış açıları vardır.

Belediye ve kamu kurumları festivalin en düşük bütçe ile en yüksek tanıtım yapmasından hoşnut kalırken; film endüstrisi güçlü bir vitrin ve seyircinin ilgisini çekebilecek birçok farklı film türünün festivalde yer almasını arzular. Festivaller ise farklı paydaşlarının taleplerini kendi bakış açıları ve gündemlerini kaybetmeden, festivallerini uzun vadedeki amaçlarını ve festivaller içindeki yerini/pozisyonunu koruyarak oturtmaya ihtiyaç duymalıdır. Festivaller finansal ve organizasyonel alanda dengeye ihtiyaç duydukları kadar organizasyonun devamı ve kültür endüstrisi çalışanlarının bu rekabetçi alanda ayakta kalabilmeleri için orijinal bir program ve ana akım bir cazibe merkezi olmak arasındaki dengeyi de tesis etmelidirler.

İstanbul Festivali, neo-liberalleşen sistem içerisinde sadece sponsorları aklamaz veya elitleştirmez. Aynı zamanda bünyesinde sermayenin kendine uygun tüketici kitlesi yaratma fikrini barındıran bir mantığa da hitap eder. İKSV'nin organizasyonlarında farklı sınıflara uygun olanaklar sunan Lale Kart üyelikleri kültür endüstrisinin kendini sembolik süreçlerde gizlemek yerine açık etmeyi tercih ettiği pazarlama unsurlardan biri. İmece Şehircilik Hareketi'nin bienal özelinde "kültür odaklı kentsel gelişimin aslında rekabet, soylulaştırma, orta sınıf tüketimi ve mekânsal pazarlama değerlerine sadık kalan, bir demet kültürel liberterlik ve çağdaş kentsel tasarım motifleri eklenmiş katıksız bir neoliberal ekonomik tahayyül içerdiğini" ("13'üncü İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya", 2013) serimleyen zihin açıcı makalesi son dönem kültürel politikalara dair en kapsamlı eleştirilerden birini yaparken herkesi bulunduğu durumu sorgulamaya itiyor. Peki ya Todd Gitlin, 1920'ler için "dönemin tecimsel kültürü sosyal demokratik ideallerin ardına gizleniyor ve kapitalist tahakküm bu şekilde işliyordu" derken bir yüzyıl sonrasında kültür endüstrisinin durumunun uzun dönemli bir falına bakmış olduğunu tahayyül edebilir miydi?

Ankara'da ise durum karışık. Büyükşehir Belediye Başkanı ile kültür endüstrisinin istikbali için dahi uzlaşabilecek bir kurum bulmak mümkün değil. Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekler ise öldürmeden yaşatı-



yor. Ankara'nın sınırlı özel şirketlerinin sponsorluk için kapılarını aşındırmadıkça çalışanların bir sömürü düzeni içinde çalıştığı, sigortaların hep asgari ücret üzerinden ödendiği; çok kapsamlı bu işin makine daire-sinden, gümrük işlerine kadar uzayan farklı cephelerine dair birçok işin az sayıda personel tarafından üstlenildiği ağır ve karmaşık işler yumağı festival. Bu ağır ve nitelikli işler yumağını sürekli yuvarlamak marifetini gösterenlerin sayısı gitgide azalıyor. Dolayısıyla yola devam eden kültür çalışanları hızlı bir döngüyle bu alandan "birbirinden fazla iş kaleminde, haddinden fazla çalışmış olarak büyük bir tükenmişlik hissiyle" ayrılıyorlar.

Bir Ankaralının kentine dair ruh hali Chris Marker'ın *Güneşsiz/Sans Soleil* (1983) filminde geçen şu cümleyle özetlenebilir: "bütün dünyayı gezdim, ama hâlâ ilgimi çeken tek şey banallik."

Ankara sanki sıradanlığı ve her parlamaya çalışan yeniye bu sıradanın parlamazlığı içinde eritişiyse kentlilerin sürekli çocukluğundaki eve ait bir parçasını bulduğu bir mekandır. Bu sıradanlığın kültür endüstrisinin içinde çalışanlar için hem kolaylıklar hem de zorluklar yaşattığı muhakkak. Her şeyin parlaklığını anında yitirdiği bir kentte kültürel etkinlikleri parlatmak, çekiciliğini arttırmak bu zorluklardan birini oluştururken; yapacağınız her türlü kültürel etkinliğe gelecek bir katılımcı kitlenin olduğunu bilmek ise sektördekilere bir güven aşılardır. Film festivalleri kentin kültürel sermayesinde özellikle izleyici için en önemli yerlerden birini tutmaktadır.

Bir tarafta kentle ve onun bütün ticari unsurlarıyla birbirlerini besleyerek büyüyen, aşırı profesyonelliğin hakim olduğu, gösterilenlerden ve konuklardan asla şikayet edemeyeceğiniz bir dev, diğer tarafta bir aile şirketinin az karlı, az prestijli, borçsuz ve karsız vitrini. Ankara'nın banallığına bir övgü ile bitirmek istesem de; hem bir izleyici hem de bir sektör çalışanı olarak çalışanlarını ve izleyicilerini zenginliğe boğmasını beklemeden ve kültür endüstrisinin birbirini besleyen neo-liberal güçlerinden birine dönüşmeden de bir festival yapmanın yolu üzerine kafa yorulmalı. "Popüler kültür daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; o

daima egemenlik altına alma ve tabi kılınma arasındaki, iktidar ile ona direnmenin çeşitli biçimleri arasındaki, askeri strateji ile gerilla taktikleri arasındaki değişmez mücadelenin izlerini taşıyor" (2012: 32). Galibi bu kadar belli olmayan bir mücadele içinde Ankara'nın toplumsal temalı festivalleri iyi bir gerilla mücadelesi veriyor. İmece Toplumcu Şehircilik Hareketinin de belirttiği üzere "kültür emlakçılığına" düşmeden ve "duygularımızı sermayeye kaptırmadan" bir festival düzenlemek ve şehre katma değer sağlamanın imkanları üzerine düşünürken "ağzımızın kenarına yamuk bir sırtış" oturuyor. Banallığın rantının düşük olması kentimizin tamamen kaybetmesine engel olacak.

### Kaynakça

- SİYAD, (2009). 16 Günde Tam 162.000 kişi!.  
<http://www.siyad.org/article.php?id=2020>
- Çakmur, B. (1998). Kültürel Üretimin Ekonomi Politikası: Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler, *Kültür ve İletişim*, 1-2, 111-147.
- Çelenk, S. (2008), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, Ankara:De Ki.
- De Valck, M.& Loist, S. (2013) Festivals.  
<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0155.xml?rskey=i3Sp1C&result=1&q=skadi%20lost#firstMatch>
- Evren, S. & Delier B. (2013) İyi de Banane - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politikasına Dair Güncel ve Gerekli Bir Müdahale.  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=953&makale=%DDyi%20de%20Banane%20-%20Onat%20Kutlardan%20Bug%FCne%20Sanat%20D%FCnyas%FDn%FDn%20Ekonomi-Politi%F0ine%20Dair%20G%FCncel%20ve%20Gerekli%20Bir%20M%FCdahale>
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev: S. İrvan, Ark Yayınları.
- Varlı Görk, R. (2010) Nedir Şu Yeşilçam'ın Meyvesi 'Altın Portakal'? Antalya'nın Yeniden Yapılandırılması Sürecinde Antalya Altın Portakal Film Festivalinin Metalaştırılması, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*(20), 1-40
- Johnson, M. (2011). A study of the Venice Film Festival as a Product of Mussolini's Italy.

<http://venice11.umwblogs.org/the-venice-film-festival-a-study-of-the-venice-film-festival-as-a-product-of-mussolinis-italy/>

Loist, S. (2011 ). On the Relationship Between Film and Industry, Busan Cinema Forum. 391-400

Rüling, C.C. Pedersen, J.S. (2010). Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective, *Scandinavian Journal of Management* 26, 318-323.

Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: iletişim.

**Bilge Taş:** Birçok film festivalinde çeşitli görevler aldı. En son Pembe Hayat KuirFest'in festival yönetmenliğini üstlendi. Halen, Ankara Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü'nde doktora yapmaktadır.



# Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden Talebi ve Kamusal Alanda Sanat

\*

Ahmet Suvar Arslan

## Özet

Cumhuriyetin simge yapılarından Atatürk Kültür Merkezi'nin ve Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın tanımladığı Taksim Meydanı, toplumsal belleği canlı tutacak olaylara sahne olan önemli bir kamusal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkezi yönetim ve yerel yönetimin birbiri ile uyumlu olduğu, birlikte hareket ettiği dönemlerin en iyi örneği, 2004 yılından beri AKP iktidarında geçen ve geçmekte olan süreçte karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yerel ve merkezi idarenin bürokrat ve teknokrat kadroları, iktidarın hedefiyle uyum içinde çalışarak sermaye birikim modelinin temeline kenti yerleştirmişlerdir. Artık, kentler ve öncelikli olarak İstanbul, sermaye ve devletin birlikte çalıştığı, ortak kararlar aldığı, alana giriş kurallarını kendi çıkarları üzerinden belirlediği düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Kentsel dönüşüm projeleri bu yeni dönemin alamet-i farikası olarak belleklere kazınmaktadır.

Türkiye'nin en bilinen kamusal alanı olan Taksim Meydanı'nın da kentsel dönüşüm uygulamalarından azade olması beklenemezdi. Taksim Meydanı yayalaştırma projesi ile bağlantılı olarak Gezi Parkı'na AVM ve rezidans işlevli Topçu Kışlası'nın yeniden yapımı öngörülmekteydi. Yayalaştırma projesi kapsamında Gezi Parkı'ndaki ağaçları kesmek için başlayan müdahale, İstanbullular tarafından kent hakkı temelinde kamusal alanı geri alma mücadelesine döndü. Günler süren bu mücadele kamusal alanın yeniden üretilmesine sahne olurken, sokak sanatı açısından da yaratıcı bir sürecin başlamasına vesile oldu. 13. İstanbul Bienali'nin ana gündemi olan siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri, bienale ve onun sponsorlar ve küratörler denetimindeki ilişki ağına gerek olmadan özgür ve anonim olarak hayat buldu. Kent hakkı kavramı kamusal sanat için de yeni bir alan açmış oldu.

**Anahtar kelimeler:** kent hakkı, mekânsal politikalar, kamusal alan, kentsel toplumsal hareketler, kamusal sanat, bienal, kültür endüstrileri.

## Reclaim of Public Sphere in the Context of Right to the City and Art in Public Sphere

\*

Ahmet Suvar Arslan

### Abstract

*Taksim Square, defined by symbolical buildings of Republican Period such as Atatürk Cultural Center and Taksim Cumhuriyet Monument, appears to be an important public space, witnessing the social events that keep urban collective memory alive. The period in which central and local governments are compatible with each other and act together is illustrated best by the period of rule of AKP government since 2004. During this period, bureaucrats and technocrats of local and central government place the city as a basis of capital accumulation model by working in harmony with the aim of the current government. Afterwards, cities and especially İstanbul, appear in the platform in which the capital and the state work together, take joint-decisions and determine the rules for accessing the area through their own interests. Urban renewal projects have been engraved in memories as typical marks of this new era.*

*Taksim Square, Turkey's best-known public space, not expected to be saved from these kind of urban renewal projects. In connection with the Pedestrianization Project of Taksim Square, it is projected to re-construct Artillery Barracks (Topçu Kışlası) in the same area of Gezi Park, by destroying the present use of the public green area and giving different functions to the new structure: shopping center and residence. As a part of Pedestrianization Project, the intervention that begun for cutting down the trees in Gezi Park has turned into an struggle for getting back the public space by İstanbulites in the basis of the right to the city. Lasting for many days, this struggle witnessed the reproduction of public space while conducting the outbreak of a creative process in terms of street art. 13th İstanbul Biennial whose main agenda is the idea of public space as a political forum has took place in a free and anonymous way without the need for biennial and its networks under the control of its curators and sponsors. The concept of the right to the city has opened a new field for public art.*

**Keywords:** *the right to the city, spatial policies, public place, urban social movements, public art, biennial, cultural industries.*

## 1. Mekânı Tanımak

Beyoğlu ilçesi ülke kentleşmesinde ve belleğinde tarih boyunca kayda değer bir yer tutmuştur. Cumhuriyetin simge yapılarından Atatürk Kültür Merkezi'nin ve Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın tanımladığı Taksim Meydanı ise bu belleği canlı tutacak olaylara sahne olan önemli bir kamusal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. "1 Mayıs 1977 Taksim Meydanı" Lefebvre'in tanımı ile somut mekân<sup>2</sup> olarak belleklere kazındığı önemli tarihlerden biridir (1996). Daha sonraki dönemler; özellikle 1970 sonrası yapılan lüks oteller ve benzeri yapılarla Taksim Meydan'ı devletin ve sermayenin mekânına dönüştürülerek yine Lefebvre'ye atıfla soyut mekân haline getirme çabaları ve bu çabalara karşı duruşlarla geçmiştir. Taksim Meydanı'nın mekânsal karakterine dair yaşanan en önemli mücadelelerden biri 27 Mayıs 2013 gecesini 28 Mayıs'a bağlayan gece başlamıştır. Olaylar ilk gece orada olan bir kaç kişinin tahmin bile edemeyeceği boyutlara ulaştı. Gezi Parkı olayları olarak adlandırılan bu olayların çıkışı temel bir hak talebi ve sloganı olan kent hakkı üzerinden şekillendi. Bu hak talebinin neden gündeme geldiği sorusu tartışmanın başlangıç noktası olabilir.

Menderes dönemi Beyoğlu'nun, İstanbul'un dışarıya açılan kapısı işlevinin yeni bir döneme girmesinin başlangıcıdır. Merkezi yönetim ile uyumlu belediye başkanlığı zamanlarının iyi örneklerinden biri Bedrettin Dalan dönemidir. Bu yıllarda, Beyoğlu üzerinden büyük kentsel müdahalelere girilmiştir. Dalan dönemindeki Tarlabası Yıkımları, Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarına kadar olan süreçte, sermaye ve devlet desteği ile gerçekleşen İstanbul'un en büyük kentsel müdahalesi sayılabilir. Merkezi yönetim ve yerel yönetimin birbiri ile uyumlu olduğu, birlikte hareket ettiği dönemlerin en iyi örneği, 2004 yılından beri AKP iktidarında geçen ve geçmekte olan süreçte karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yerel

<sup>1</sup> 2863 sayılı yasa kapsamında 1. grup tescilli kültür varlığıdır.

<sup>2</sup> Lefebvre üç farklı mekân türünden söz etmektedir. Kentsel alanda doğal mekânın şehirleşme ile tükendiğini, buna karşın mekânın sistem tarafından yeniden üretildiğini belirtir. Somut mekân insanların kullanımına hizmet eden ve insanların günlük yaşamı ile zenginleşen bir doğaya sahiptir. Soyut mekân ise sermayenin ve devletin mekânıdır.

ve merkezi idarenin bürokrat ve teknokrat kadroları iktidarın hedefiyle uyum içinde çalışarak sermaye birikim modelinin temeline kenti yerleştirmişlerdir. Artık kent ve öncelikli olarak İstanbul sermaye ve devletin birlikte çalıştığı, ortak kararlar aldığı, alana giriş kurallarını kendi çıkarları üzerinden belirlediği ve mekânı yeniden üretmek için bazen Çılgın Projeler geliştirdiği bir düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Devlet bu süreçte sadece kuralları belirleyerek süreci sermaye için uygun hale getirmeye çabalayan bir aktörden ziyade, başta Toplu Konut İdaresi (TOKİ) eli ile süreçte hem yasal zemini hem de uygulamayı yapan başat aktör olmayı tercih etmiş, alandaki oyuncularını belirleyen baş eyleyici olmuştur. Bu yaklaşım, Harvey'in belirttiği üzere neo-liberal kentleşmenin kent toprağını sermaye birikiminin merkezinde görmesinin bir sonucudur. Kentleşmenin sermaye birikim sürecindeki önemi David Harvey'e (2012) göre,

*Şehirler artı ürünün toplumsal ve coğrafi olarak yoğunlaşmasından doğmuştur. Dolayısıyla kentleşme daima sınıfsal bir olgu olagelmıştır, zira artı ürün bir yerden ve birbirleri üzerinden elde edilmiş, artı ürünün nasıl kullanılacağına denetimi de daima küçük bir grubun elinde olmuştur (...) Kapitalizm mütemadi olarak ürettiği artı ürünün söğrülmesi için şehirleşmeye ihtiyaç duyar. Böylelikle kapitalizmin gelişimi ve kentleşme arasında içsel bir bağlantı ortaya çıkar. Öyleyse kapitalist üretimin zamanla artış grafiği ile dünya nüfusunun kentleşmesinin çizdiği grafik arasında büyük oranda paralellik olması şaşırtıcı sayılmamalı. (s. 45)*

Merkezi ve yerel iktidarın AKP'nin elinde olduğu İstanbul Büyük Kenti için son dönemlerde birbiri ardına kentsel dönüşüm projelerinin açıklandığı görülmektedir. Kentsel dönüşüm projeleri ile yeniden dağıtılan kentsel rantların daha büyük ölçekte ve yeniden düzenlenmeye başlanacağı çılgın projelerin açıklandığı 2011 genel seçimleri öncesinde anlaşılmıştır. İstanbul'da yeni kentsel müdahaleler artık sadece dönüşüm alanları üzerinden olmayacaktır, İstanbul'u bir ada haline getirecek olan Kanal İstanbul projesi 27 Nisan 2011'de müjdelenmiş, daha sonra ise seçim meydanlarında bu projenin tek mega proje olmadığı anlaşılmıştır. Kamuoyu ülkenin en önemli kamusal alanlarından biri olan Taksim Meydanı için Başbakan tarafından açıklanan mega bir proje önerildiğini 1 Haziran 2011 tarihinde

öğrenmiştir. Bu yeni proje ile Taksim Meydanı yayalaştırılacak<sup>3</sup> ve Topçu Kışlası rekonstrükte yoluyla "ihya" edilecekti.



Görsel 1 Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi 3D

Bu Gezi Parkı'nın ortadan kaldırılacağı, kamusal bir mekânın Alışveriş Merkezi<sup>4</sup> olacağı anlamına gelmekteydi. Bunların dışında temelinin plan-da olmayan güzergaha göre atıldığını yakın tarihte öğrendiğimiz İstanbul kuzey ormanlarının çarpan etkisiyle tamamen yok olmasına sebep olacak olan 3. Boğaz Köprüsü ile kentin kuzeyindeki su havzasına oldukça yakın olan 3. havalimanı projesi yine Ankara'daki teknokrat ve bürokratlar tarafından planlanarak hayata geçirilmeye çalışılan diğer mega projelerdir. Bütün bu mega projeler, İstanbul için hazırlanmış olan ve İstanbul Büyükşehir Meclisi'nin 13.02.2009 tarihinde aldığı 103 sayılı kararı ile uygun bulunan 1/100.000 ölçekli Çevre Düzeni Planı'nda bulunmayan, plan ilke ve kararlarına ise açıkça uymayan müdahaleler olarak önümüzde durmaktadır. İstanbul'da mega projelerin yanında devam eden Fatih'te Sulukule,

<sup>3</sup> Yayalaştırma projesi inşaatı halen devam ediyor olmasına karşın, 3 Temmuz 2013 tarihinde "Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi"nin yürütmesinin durdurulması istemiyle açılan davada, İstanbul 1. İdare Mahkemesi tarafından verilen projenin iptal kararı davacı kurumlara tebliğ edildi.

<sup>4</sup> Topçu Kışlası için ilk başta başbakan tarafından kamuoyuna bir AVM ve Rezidans yapılacağı belirtilmiş, Gezi Parkı olayları sonrasında ise yapının illa AVM olacağına dair bir şeyin söz konusu olmadığı belirtilerek AVM veya Kent Müzesi olabileceği söylenmiştir.



Ayvansaray, Fener-Balat, Beyoğlu'nda Tarlabası, Küçükçekmece'de Ayazma, Maltepe'de Başbüyük ve Gülsuyu-Gülensu, Güngören'de Toz-koparan üzerinde tartışmaların sürdüğü kentsel dönüşüm projeleridir. Diğer taraftan Afet Yasası<sup>5</sup> kapsamında Beyoğlu'nda Hacıhüsrev, Örnektepe, Söğütözü, Sarıyer'de Derbent ve Baltalimanı ve diğer ilçelerde başka alanlar afet alanı olarak ilan edilmektedir. İstanbul özelinde afet alanı ilan edilen kentsel mekânlara baktığımızda, bu mekânların afet alanı ilan edilmesi mekânsal dönüşümde devletin rıza yerine zor kullanmayı tercih ettiği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Neo-liberal ekonomi politikaların egemen olduğu Türkiye'deki kentsel dönüşüm aynı politikaları benimseyen ülkelerden farklı sonuçlara yol açmamaktadır. Kentsel dönüşüm David Harvey'e göre (2012)

Kentsel dönüşüm aracılığıyla artı sermayenin emilmesi daha da karanlık bir manzara arz ediyor. "Yaratıcı yıkım" yöntemiyle birbiri ardına gelen kentsel dönüşüm evreleri hemen her zaman sınıfsal bir boyut arz eder, zira süreçten ilk ve en fazla etkilenen çoğu kez yoksullar, yoksunlar ve siyasi iktidarın marjinalleştirdiği kesimler olmaktadır. Eskinin yıkıntıları üzerine yeni bir dünya kurmak için şiddet gereklidir. (s. 58)

Yukarıda sayılan projeleri alt alta yazdığımızda kentsel alana karşı büyük bir taarruzun olduğunu söylemek mümkündür. Bu taarruz sonucu kent mekânına müdahaleler yapılmaktadır. Yapılan müdahaleler, karar alma süreçlerinde yer alamayan mekânın asıl kullanıcılarına ait özel ve kamusal alanların, bu karar alma süreçlerinde aktif rol oynayan sermaye ve teknokratik elitin istekleri doğrultusunda şekillenmesine sebep olmaktadır. Böylece mekânın mevcut kullanıcılarının yerinden edilmesi daha da kolay hale gelmektedir.

Kente neo-liberal politikalar üzerinden bakan ve alanı bu çerçevede şekillendirerek sermaye birikimi için kentsel rantı başat hale getiren bu uygulamalara karşı meslek örgütleri ve çeşitli sivil toplum kuruluşları bir

<sup>5</sup> Van Depremi sonrasında 31 Mayıs 2012 tarihinde Resmi Gazetede yayınlanan Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun kamu oyunda genel olarak Afet Yasası olarak bilinmektedir. 4 Ağustos 2012 tarihinde ilgili kanunun uygulama yönetmeliği çıkarılmış ve 13 Eylül 2012 tarihinde ise Dönüşüm Projeleri Özel Hesabı Gelir, Harcama, Kredi ve Kaynak Aktarımı Yönetmeliği ile finansal detaylar tanımlanmıştır

direnç ortaya koymaya başladıkları gözlenmektedir.. Ayazma'daki yıkımlardan, Derbent'teki yıkımlara kadar kentsel mekânın "değişim değeri" üzerinden yürütülen projelerde bu mekânların "kullanım değeri"ni öne çıkarmaya yönelik çabaların olduğu görülmüştür. Gezi Parkı olaylarına kadar kamusal alanda en görünür olan eylem ise Emek Sineması'nın yıkımı sürecinde ortaya çıkmıştır. Bir kamu mülkü olan Serkildoryan'ın korunabilmesi için önce yıkılması sonra yeniden yapılmasını öngören proje kapsamında yeni binanın işlevi AVM olarak belirlenmiş, tarihi Emek Sineması'nın ise taşınarak AVM'nin üst katına çıkarılacağı belirtilmiştir. Bu korumama projesi ciddi bir dirençle karşılaşmış, eylemler olmuş, kamuya ait olanı yeniden kamuya açma temelindeki bu eylemler sonuçsuz kalmış, yapıda inşaat faaliyetleri başlamıştır.<sup>6</sup> Diğer taraftan bu eylemler kent hakkı kavramının bilinirliğini bir halka daha genişletmeyi başarmıştır. 27 Mayıs 2013 tarihini 28 Mayıs 2013'e bağlayan gece Gezi Parkı'na giren iş makinelerinin parkta bulunan ağaçların kesilmesini engellemek için oraya gidenler arasında Emek Sineması'nın yıkılmaması için mücadele edenlerin de olduğu görülmüştür<sup>7</sup>. Gezi Parkı'ndaki yıkıma karşı çıkışın temelinde yine kent hakkı olarak adlandırılan temel hak talebi olduğu görülmüştür. Yazıda Gezi Parkı olayları olarak adlandırılan bu olaylar, kent hakkı bağlamıyla kamusal alan ve kamusal alandaki sanat üzerinden değerlendirilecektir.

## 2. Kent Hakkı

Lefebvre tarafından kavramsallaştırılan "kent hakkı" kavramı, daha sonra Harvey tarafından geliştirilerek bugün kavramın daha geniş çevreler tarafından kabul görmesinde etkili olmuştur. Harvey (2008) kent hakkı'nı şu şekilde tanımlar:

*Ne tür bir kent istediğimiz sorusu ne tür toplumsal bağlar, doğa ile ilişki, yaşam biçimleri, teknolojiler ve güzel duyu değerleri arzuladığımız sorusundan ayrılmaz. Kent hakkı kent kaynaklarına ulaşma bireysel özgürlüğünden çok öte bir şeydir: Kenti*

<sup>6</sup> Mahkeme süreci devam etmektedir.

<sup>7</sup> Deniz Özgür'ün Express Dergisi, Gezi Parkı Özel Sayısındaki röportajı

*değiştirerek kendimizi değiştirme hakkıdır. Ayrıca bireyselden çok ortak bir haktır çünkü bu dönüşüm kaçınılmaz olarak kentleşme süreçlerini yeniden şekillendirmek üzere ortaklaşa bir gücün kullanımına dayanır. Kentlerimizi ve kendimizi yapma ve yeniden yapma özgürlüğünün en değerli ama aynı zamanda en çok ilgisiz kalınmış insan haklarımızdan biri olduğunu ileri sürmek isterim (s. 23).*



Görsel 2

Kent hakkı kavramsallaştırması alandan dışlananların o alana girişi için bir birliktelik öngörse de eyleyiciler tarafından kavram tırpanlanarak kendi tahakküm süreçlerine dahil edilmeye çalışmaktadır. Böylece kent hakkı kavramı küçük bir siyasi ve iktisadi

elite hizmet eder hale gelmektedir. Taksim Meydanı'na yapılması planlanan Topçu Kışlası'nın temel dayanaklarından biri, Beyoğlu için hazırlanan Koruma Amaçlı İmar Planı'dır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ilgili mevzuatı<sup>8</sup> kapsamında bu planların yapılabilmesi için iki halk toplantısının yapılması zorunlu koşullmaktadır. Beyoğlu Belediyesi bu toplantıları yapmıştır. Katılımı kısıtlı ve katılanların mekânın kullanıcıları olup olmadığı meçhul olan bu toplantıların yapılmış olması kent hakkına riayet edildiği izlenimi doğurmaktadır. Bu durum kent hakkı kavramının yönetici elit tarafından kentlilere karşı nasıl kullanıldığına örnek oluşturmaktadır. Gezi Parkı olaylarının çıkış noktasının kent hakkı olduğunu düşündüğümüzde ise yönetici elitin katılımcı bir planlama sürecinde hazırlandığı izlenimi verdiği koruma amaçlı imar planının aslında öyle olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu ve bunun gibi diğer müdahaleler ile Gezi Parkı'nda yapılması tasavvur edilen projenin yurttaşların kent hakkını gasp ettiği ve

<sup>8</sup> Koruma Amaçlı İmar Planları ve Çevre Düzenleme Projelerinin Hazırlanması, Gösterimi, Uygulaması, Denetimi, Müelliflerine İlişkin Usul ve Esaslara Ait Yönetmelik

böylece kamusal bir alanının niteliğini sermaye ve devlet ortaklığı ile değiştirme amacı güttüğünü söylememiz mümkündür.

### 3. Kamusal Alan ve Kamusal Alanda Sanat

En önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olması olan Kamusal Alan (Habermas, 1995) kavramı, kullanıldığı düşünce sistematiğine göre farklı kavramsallaştırmalar ile karşımıza çıkar. Bu farklı kavramsallaştırmalar kendilerini kentsel mekânda açığa çıkarırlar. Kentsel mekân farklı kimliklerden ve sınıflardan gelen insanların isteyerek veya istemeyerek de olsa bir araya gelmek zorunda olduğu ve bu bir araya gelişlerle yeni bir hayatın üretildiği alanlardır.

Meral Özbek'e (2004) göre,

*Demokratik ilke olarak kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) halletmeye çalıştığı yerdir. O yüzden bir toplumda var olan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı (eşitlik, çokluk ve farklılık) belirler (s. 32).*

Habermas'a göre kamusal alan

*Batı toplumlarında toplumsal, kültürel ve siyasal unsurları örgütleyen burjuva kamusal alanı, pratikte kaçınılmaz olarak alt sınıfları dışlasa da, ilkel olarak onların meşruiyetini tanımak zorunda olmuştur (Habermas'tan aktaran, Batuman, 2002, s. 47).*

Batuman, modern yaşam tarzının yapısı gereği siyasal olduğunu belirttikten sonra (2002, s.44) modernliğin birçok görüngüsünden birinin, tıpkı Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Yaşam" isimli makalesinde belirttiği üzere yabancı olan ile karşılaşmanın kaçınılmazlığı olduğunu açıklar. Bu bağlamda, modern bireyin siyasal meşruiyet düzlemi olarak kamusal alan, çeşitli sosyal kimliklerin hem söylemsel hem sosyal düzeyde üretildiği, meşru ve görünür olarak karşılaştığı ve etkileştiği bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.

#### 3.1. 13. İstanbul Bienali

"Anne, Ben Barbar mıyım?" sorusu ile bu yıl düzenlenecek olan 13. İstanbul Bienali'nin odak noktası, siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri

üzerinde tasarlanmıştır. 8 Ocak 2013 tarihinde açıklanan kavramsal çerçevede "kamusal alan, bir sanat yapıtının varlığından sosyal medyanın sağladığı özgürlük ortamına ve kentsel mekânların kamusal alan olarak belirlenmesine kadar, toplumsal buluşma ve siyasi tartışmanın mümkün olduğu son derece geniş bir alanı içerebilmektedir. Serginin öne çıkarmayı amaçladığı da kamusal alan söyleminin işte bu potansiyelidir." ("13. İstanbul Binali Kavramsal Çerçeve Metni", 2013, parag. 2) denilmektedir. Piyasa ve devletin kenti dönüştürerek artı değer üretimini kentsel alan üzerinden kurmasının ortaya çıkardığı sorunlarını tartışma hedefinde olan 13. İstanbul Binali'nin kavramsal çerçevesinde, İstanbul'da iyi bir vatandaş olmanın ne olduğu sorusu ve bu iyi vatandaşın yaşanan kentsel dönüşüm projelerine karşı hangi tavrı alması gerektiği sorusu gündeme taşınmaktadır. Binal merkezine kenti almakta, mekânsal politikaları sorgulama vaa-dinde bulunmakta, bunu yaparken kentsel kamusal alanların dönüştürücü potansiyellerine örnek olarak Arap Baharı'nın vücut bulduğu Tahrir gibi meydanlar ile Batı dünyasındaki "Occupy" hareketlerine atıfta bulunmaktadır.

Binal için özel olarak üretilecek projelerin bir bölümü, İstanbul'u ve özellikle Tarlabası, Sulukule, Fener-Balat veya Başakşehir gibi bazı mahalleleri örnek vaka olarak ele alarak, bu dönüşüm süreçlerini incelemeyi hedef olarak tanımlamaktadır. İstanbul'daki kentsel kamusal alanlara odaklanan Binalin Taksim Meydanı ve Gezi Parkı'nda da olabileceği belirtilmiştir.

İstanbul'daki kültür ve sanat alanının en büyük oyuncularından olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen 13. İstanbul Binali'nin yayınlanan kavramsal çerçeve metninde, binalin yapılması öngörülen mekânlar net olarak ifade edilmemiştir. Buna karşın kavramsal çerçevede "İstanbul'daki kentsel kamusal alanlara odaklanan binal, kentsel dönüşüm sonucunda geçici olarak boş bırakılan kamusal binaları kullanacak. Bunlar arasında adliyeler, okullar, askeri yapılar, postaneler ile tren istasyonları gibi eski ulaşım merkezleri, depo veya tersane gibi eski endüstriyel mekânlar ve yoğun tartışmalara konu olan Taksim Meydanı ve Gezi Parkı

yer alabilir" ("13. İstanbul Binalı Kavramsal Çerçeve Metni", 2013, parag.28) denilmektedir. Buradan çıkan güzergah ise Beyoğlu-Tarihi Yarımada ve Haliç olmaktadır. Bienalin yapılması öngörülen alanlar dahilinde Ağaoğlu tarafından yıkılarak kentsel dönüşüme uğratılan Küçükçekmece'deki Ayazma Mahallesi veya Maltepe'deki Başibüyük ve Gülsuyu-Gülensu, Sarıyer'deki Derbent, Güngören'deki Tozkoparan gibi bölgeler ve bu bölgelerdeki kamusal alanların düşünülüyor olması ebetteki politik bir tercihtir. Kültür endüstrilerinin işleyebileceği bir güzergahın seçilmiş olması, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkentliği öncesinde gündeme gelen "yaratıcı kent" tartışmasının halen popüler ve alıcısı olduğu anlamını da taşımaktadır. Boş tersanelerde yapılacak olan sanat üretimi yakın tarihte bu mekânların<sup>9</sup> ihaleye çıkmış olması ile birlikte değerlendirildiğinde kamusal sanat için öngörülenin devlet ve sermaye eli ile yürütülen mevcut kentsel dönüşüm projelerine ruh verme amacı güttüğü görülecektir. Bu noktada "Yaratıcı Kent" kavramına çok kısa bakmak faydalı olabilir.

### 3.2. Yaratıcı Kent

Sanayi sonrası kentsel ekonomik kalkınmada, yüksek bilgi tabanlı ileri teknolojilerin ve yaratıcı endüstrilerin (yazılım ve programlama, sanat, film, müzik, moda, medya, tasarım vb.) dikkat çekici katkıları olduğu Richard Florida'nın başını çektiği bazı beşeri coğrafyacılar tarafından ileri sürülmüştür. Bu iddiaya göre mekân; yaratıcılığın, yeniliğin ve yeni endüstrilerin kuvvözleri olma rolünü üstlenmektedirler.

Florida, yaratıcı endüstrilerin benzer firmaları bir araya toplayarak kümelenme eğilimi taşımasının nedenini, yeniliği ve ekonomik büyümeyi sağlayacak yetenekli kişilerden yararlanmak olarak açıklar. Sanatçılar, şairler, yazarlar, aktörler, akademisyenler, mimarlar, tasarımcılar, müzisyenler, bohemler vb. kesimlerden oluşan bir "yaratıcı sınıf" tanımlayan

<sup>9</sup> Güzergah İstanbul'da oluşması için yoğun çaba harcanan kültür endüstrisi'nin uğrak noktalarına göre belirlenmiş olup seçilen mekânların bir kısmı ise ya ihaleye çıkmış ya da boşaltılarak rezidans/AVM karma kullanımın uygun görüldüğü kamu yapıları olduğu belirtilmelidir. Bu yapılara verilecek en çarpıcı örnek Haliç Tersanesi'dir. Tersane için teknik şartname satın alan 3 gruptan 2'si 2 Temmuz 2013 tarihinde tekliflerini sunmuştur.

Florida, yaratıcı ekonomide şirketlere rekabet avantajı sağlayacak kaynak olarak yetenekli insanları göstermektedir (2003).

Richard Florida'nın sanatçıları kentsel canlanmanın itici gücü ilan eden yaratıcı sınıf tezine göre, yaratıcı sınıf üyeleri ve yaratıcılık ancak teknoloji (technology), yetenek (talent) ve hoşgörünün (tolerance) bir arada olduğu mekânlarda ortaya çıkmaktadır. "3 T" olarak formüle edilen bu tezde hoşgörü, açıklık, kapsayıcılık, tüm etnik, ırk ve yaşam tarzı çeşitliliklerine sahip olma; yetenek, lisans ve üstü eğitim; teknoloji ise bir bölgede inovasyon ve ileri teknolojinin her ikisinin de yoğun olarak bulunması olarak tariflenmektedir (Florida, 2003).

Yaratıcı olarak tanımlanan bu kişilerin, yenilikçi, farklı ve toleranslı yerleşimleri tercih ettikleri varsayılarak onları çekme kapasitesine sahip olan kentlerin, küresel yarışta diğerlerinin önüne geçtiği ve bir avantaj elde ettikleri ileri sürülmektedir. Florida'nın bu tezi İngiltere'den Kanada'ya kadar birçok ülke tarafından kabul görmüştür. Diğer taraftan kültür endüstrilerinin gelişiminin, kentlerin ekonomik büyümesine doğrudan katkısı olduğu savı ise güncelliğini koruyan bir tartışma konusudur.

Kültür ve yaratıcılık odaklı kentsel büyüme söylemi neo-liberal kentsel yeniden üretim sorunlarının kültür yoluyla sağaltılacağına yönelik bir "yaratıcı tamir" stratejisinden ibarettir. Kültür odaklı kentsel gelişim rekabet, soylulaştırma, orta sınıf tüketimi ve mekânsal pazarlama değerlerine sadık kalan, kültürel liberallik ve çağdaş kentsel tasarım motifleri eklenmiş katıksız bir neo-liberal ekonomik tahayyül içerir (İMECE, 2013, parag.5). Bu çerçevede Haliç bölgesinin piyasa ve kamu eli ile kültür endüstrisi için bir merkez yapılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu merkezin olabilmesi için ise yaratıcı sınıfa dahil olmayan mekânın asıl kullanıcılarının bölgeden çıkarılması gerekmektedir. Yeni kullanıcılara uygun alanların açılması için ilk enstrüman piyasanın kendi iç işleyişiyle bu sürecin tıkandığı durumlarda devletin devreye girerek "sorunun" aşılması öngörülmektedir. Bu öngörüye destekleyen en büyük hamle ise Haliç Tersanesi için yürütülen ihale çalışmalarıdır. 13. İstanbul Bienali'nin odak yerlerinden birinin de Haliç Tersaneler bölgesi olması elbette tesadüf değildir.

### 3.3. Sanat ve Sponsorluk

Kültür ve sanat alanını yönlendiren kurumların sponsorluk bağları ve büyük sermaye gruplarıyla olan ilişkisi, bu kurumların sanatı yönlendirirken bağımsız olup olmayacakları sorusunu akla getirmektedir. 13. İstanbul Bienali için belirlenmiş olan güzergah ve bu güzergahtaki boş "kamusal" alanların seçim kriterleri arasında sponsor firmanın bir telkini olup olmadığını bilmemekle birlikte bu güzergahın ve yapıların seçilmiş olması, halihazırda soylulaştırma tehdidi altındaki bu alanlar üzerinde oluşan baskıyı arttıracaktır. Diğer taraftan Bienal'in kavramsal çerçevesinde sanat ve sponsorluk ilişkisinin sorunlu yanlarına değinilirken, "kamusal alanı sahiplenilen sanatsal pratikler yaygınlaşırken, özelleştirmenin büyümesine kapılan sanat kurumları da özel fonlara ve ticari desteğe bağımlı hale geldiler. Bu bağımlılık arttıkça, büyüme sancılarını neden oldu: Bazı durumlarda, güncel sanat dünyası neo-liberal kültür ve mekanizmalarını yaygınlaştıran bir merkez üssü işlevi görmeye başladı. Bienal araştırmaları büyük bir "patlama" yaşayan sanat dünyasının, özellikle de sanat pazarının İstanbul'da ve başka yerlerde nasıl işlediğine dair bir incelemeyi ve bu patlamanın izlerini sürmeyi de kapsıyor" ("13. İstanbul Bienali Kavramsal Çerçeve Metni", 2013, parag.23) denilmektedir.

Neo-liberal dönemde, özel sektöre tanınan vergi muafiyetleri gibi çeşitli ayrıcalıklar ve yasal düzenlemeler, şirketlerin sanatsal üretime yatırım yapmaya yönelmelerine sebep olmuş ve zamanla bu şirketler sanat alanında hakim konuma yükselmişlerdir. Sanat kurumları, giderek daha fazla özel fonlara ve ticari desteğe bağımlı hale gelmiş; bu bağımlılıkla birlikte bu kurumların, neo-liberal kültürü ve bu kültürün mekanizmalarını yaygınlaştıran fonksiyonunu üstlenir durumda kaldıkları gözlenmektedir.

Bienal ana sponsoru olan Koç Holding'in 1980 Askeri Darbesi sonrasında darbeci general Kenan Evren'e yazdığı mektup 12. İstanbul Bienali açılışında karşı etkinlik olarak kazı-kazan metoduyla paylaşılmış ve oldukça ses getirmişti. Kamusal Sanat Laboratuvarı'ndan Niyazi Selçuk, Bienal'e yaptığı açıklamada, "bienalin kendisine karşı olmadıklarını, bilakis önem verdiklerini ancak darbeye destek veren birinin şirketinin sanat



etkinliğine sponsor olmasını istemediklerini" ("Darbe Destekçisinden Sanat Sponsoru Olur mu?", 2011 parag.3) belirtmişti. Koç Holding hem kentsel dönüşüm alanında hem Anadolu'da yerel halk tarafından istenmemesi ile sıkça gündeme gelen HES projelerinde önemli bir aktördür. Aynı zamanda, Gezi Parkı Direnişi'nde tüm ülkenin yakından tanıdığı Akrep isimli zırlı araçların üretici firması olan OTOKAR'ın sahibidir. Diğer taraftan Gezi Parkı olayları sırasındaki polis müdahaleleri sırasında direnişçilerin sığındığı Divan Oteli'nin sahibinin yine Koç Holding olması, böylece büyük ve karmaşık ilişkiler ağına sahip sermaye ile sanat sponsorluğu ilişkisinin yeniden sorgulanması gerekliliğini işaret etmektedir.

#### 4. Gezi Parkı Olayları

Kültür ve sanat alanındaki en önemli olaylardan biri olan İstanbul Bienali kamusal olanı siyasi bir forum şeklinde düşünmenin hesaplarını yapıp kentsel dönüşüm projeleri üzerinden işlerin üretilmesi hedeflenirken bir gece vakti bir anda küçük bir grup ile başlayan Gezi Parkı olayları 13. İstanbul Bienali'ni de sarstı. Direniş kendi estetiğini, sanatını daha önce yapılan 12 bienalin toplamından daha özgür, daha rafine, daha estetik olarak anonim bir şekilde ortaya koyarken, Gezi Parkı eylemleri sırasında tesadüfen İstanbul'da bulunan 1993 Venedik Bienali'ndeki performansı için doğum tarihini Mayıs 1968 olarak değiştirecek kadar politik Güney Afrikalı sanatçı Kendell Geers (2013) eylemler için şunları söyledi:

*Örneğin, İstanbul Bienali'nin 'Anne ben barbar mıyım?' sorusundan hareketle kent ve kamusal mekân temasını ele alacağımı biliyorum. Ama Gezi Parkı'na bakınca bu bienalin iptal edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü orada, halkın mekân üzerinde çok spontan, enerjik bir şekilde tekrar hak iddia etmelerinin bir örneği var. Sadece politik bir hak iddiası değil aynı zamanda sosyal de bir hak iddiası... İnsanlar "Bu park bize ait, politikacılara ya da alışveriş merkezlerine değil, burası bir kamusal alan" diyor. Ve inanılmaz bir cömertlik, yardımlaşma söz konusu. Resmi bir yardım alınmadan denge kuruluyor, AKM böyle kontrol ediliyor. Bu şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstalasyon, en büyük bienal. Bir küratöre veya idareciye, yani insanlara ne yapmaları gerektiğini söyleyecek birilerine de ihtiyacı yok. Çünkü zaten taban hareketiyle gerçekleşen bir oluşum ("En Büyük Bienenl Gezi Parkı'nda" Geers, 2013, parag.3).*

Gezi Parkı'ndaki direnişin bir kent hakkı mücadelesi olarak doğduğunu, onu aşarak kitleselleştğini ve neredeyse tüm ülkeye yayıldığını söylemek mümkündür. Kent hakkı üzerinden doğan bu mücadelede, sesini duyurma arzusunun kendini bulduğu alanların başında duvarlara, kaldırımlara, pankartlara yazılan sloganlar ve yapılan grafikler geldi. Stencil tekniğini kullanarak yapılan işler olduğu kadar tek seferlik anlık performanslara da şahit olundu. Bu tek seferlik işlerde, kamusal alanın sesini duyurmanın yolu olarak yeni keşfedilmiş olması ve bu alanda sesini duyurabilme arzusu vardı. Direniş hızlıca devasa bir sanat olayına dönüştü; "kim olursan ol gel" diyen gaz maskeli semazen de vardı, Yokuş Yol'a şiirini yazan da vardı, twitter üzerinden çok geniş kitlelere ulaşmayı başarabilen "kahrolsun bağzı şeyler" de vardı. Spontanlık, anonimlik direnişi biricik kılmayı başardı. Bienalin kavramsal çerçevesinde belirtilen sosyal medyanın sağladığı özgürlük ortamı, kentsel hak iddiasında bir aktör haline geldi. Bu noktada sosyal medyadaki özgürlüğün önemli oranda anonimlikten geldiğini, olaylar henüz çok sıcakken İzmir'de kendi isimleri ile twitter kullanan insanların attıkları tweetler yüzünden gözaltına alınmış olması kanıtlar niteliktedir. Twitter'daki kullanıcıların kendi isimleri yerine bir mahlas ile yazmaları onlara belirli oranda özgürlük tanıyarak anonim kalmalarını sağlamış oldu.

Direnişe katılanlar arasında rakip futbol taraftar grupları da vardı, bunların birliktelikleri hazırlanan bir grafik ile sosyal medyada bir anda *Istanbul United* olarak yayıldı. Direnişin parçası olan futbol taraftarları doğal olarak tribün kültürünü de beraberlerinde getirdi ve bunlar duvar yazılarında kendi gösterdi. Bunun üzerine feministlerin duvarlardaki cinsiyetçi sloganları düzelttiği görüldü ve bu düzeltme eylemi herhangi bir hoşnutsuzluk yaratmadı.

Eylemlerin başında CNNTÜRK kanalının penguin belgeseli göstermesi ve diğer haber kanallarının eylemleri ele alış biçimi, 3 numaralı görselde görüldüğü üzere eylemcilerde konvansiyonel medyaya karşı bir tepki oluşturdu. 3 Numaralı görselde "Biz Diyarbakır'ı 30 Yıldır Bu Medyadan İzledik" yazısı, medyanın daha önceki yayınlarının da güvenilirliğinin sorgulanmaya başladığını göstermektedir.



Görsel 3

Direnişin spontanlığı, iktidarın ona karşı kullandığı silahları hızlıca soğurmasına ve iktidara karşı kendi silahına dönüştürmesine tanıklık etti. Bunun en büyük örneği direnişçiler için çapulcular benzetmesinde görüldü, aşağılama olarak kullanılan sözcük direnişçiler tarafından yeni ve güçlü bir silaha dönüştürüldü ve uluslararası literatüre "Everyday I'm çapulling" diye girdi. Polisin aşırı kullanımını devletin de kabul ettiği biber gazı içinse, 4 numaralı görselde görüldüğü üzere, bir kozmetik mağazasının kepenginin üzerine "biber gazı cildi güzelleştirir" yazılmıştır. Direnişin lokomotifi olan topluluk bugüne değin apolitik olarak adlandırılan 12 Eylül 1980 darbesi sonrası doğumlulardır. Bu yeni topluluğun kültür kodları mevcut iktidarın o güne kadar uğraştığı diğer siyasal yapılardan çok daha farklıydı, yıllardır uygulanan metotların başarıya ulaşmadığı görüldü. Bilgisayar oyunlarından, fantastik kurgu romanlarından etkilenen bu kuşağın sloganları da farklıydı. The Lord of the Rings serisinden "5. günün sabahında doğuya bakın" en popüler olan sloganlardan biri oldu. 15 Haziran gecesi aynı slogan bu sefer Gazi Mahallesi'nden yürüyüşe geçenler için sosyal medyada yankılanıyordu. "Tayyip Winter is Coming" ile popüler bir fantastik kurgu roman ve aynı zamanda onun kadar popüler olan dizi film Game Of Thrones'tan başkasına ait değildi. Kamusal alanda yapılan bu spontan ve anonim sanat üretimi için "1. İstanbul Direnali" de diyenler oldu.



Görsel 4



Görsel 5

15 ve 16 Haziran 2013 günlerinde Taksim Meydanı direnişin ilk gününden o güne yaşadığı en büyük polis müdahalesine tanıklık etti. 16 Haziran günü Avrupa Birliği Bakanı olan Egemen Bağış ise o andan itibaren Taksim'e giden herkesin terörist muamelesi göreceğini, "ben özellikle bu eylemlere bugün destek veren tüm vatandaşlarımızdan rica ediyorum. Lütfen evlerine dönsünler. Şu saatten sonra orada bulunan her kişiyi devlet maalesef terör örgütünün mensubu olarak değerlendirmek zorunda kalacaktır"<sup>10</sup> sözleriyle açıkladı. 17 Haziran 2013 günü Taksim Meydanı, Türkiye'de daha önce örneğine pek rastlanmayan bir eyleme tanıklık etti. Eylemini bir performansa dönüştüren kişi yüzü AKM'ye dönük olmak üzere saatlerce meydanda durdu, bu olay sosyal medya üzerinden duran adam olarak duyulmaya başladı ve duran adamın yanında yavaş yavaş başkaları da durmaya başladı. Erk bu yeni eylem/performans karşısında şaşkıncı, bir süre sonra toplanan kişi sayısı artınca meydanda bulunanları gözaltına almak için gerekli olan bürokratik prosedür tamamlanmış oldu.

Direnin merkezi elbette sokaktı ve bir anlamda performansa dönüşen bir eylemlilik süreci sadece sokakla sınırlı kalmadı. Direnişin ruhuna uygun olarak çoğu anonim olmak üzere profesyonel ve amatör grafik sanatçıları tarafından hızlı, yaratıcı ve direnişçilerin kültür kodları ile şekillenen bir üretim süreci yaşandı.

<sup>10</sup> [http://www.radikal.com.tr/politika/egemen\\_bagis\\_taksime\\_cikan\\_terorist\\_muamelesi\\_gorur-1137822](http://www.radikal.com.tr/politika/egemen_bagis_taksime_cikan_terorist_muamelesi_gorur-1137822)

Bu örnekler ve daha fazlasının 13. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesiyle detaya girmediğimizde örtüşüyor olması elbette ki tesadüf değildir. Bienal'in kavramsal çerçevesinde konu edinilen "Occupy" hareketi de, "Arap Baharı" da, kent hakkını hiçe sayarak yürütülen kentsel dönüşüm projeleri de Bienal için seçilen konuyu belirlemede etkili olduğu gibi Gezi Parkı olaylarının çıkmasında da etkili olmuştur. Tesadüf sadece yılların kesişmesi olabilir. Gezi Parkı olayları 2014'te de olabilirdi, 2015'te de; lakin Harvey'in belirttiği gibi, başkaldırı veya ayaklanma ruhu kentsel şebekeler üzerinden adeta bulaşıcı bir virüs biçiminde yayılmaktadır. Birkaç yıl önce dünya çapında gençlerin önderliğinde büyüyen ve Kahire'den Madrid'e, Santiago'dan Londra'daki sokak ayaklanmalarına, New York'tan ABD'nin ve giderek dünyanın sayısız şehrine yayılan "Wall Street'i İşgal Et" hareketine uzanan eylemlilik dalgası, şehir havasında dile getirilmeyi bekleyen siyasi bir şeyler olduğuna işaret etmekteydi (Harvey, 2012, s. 172-73).

Harvey, Sintagma Meydanı, Kahire'de Tahrir Meydanı, Barselona'da Plaza de Catalunya'yı birer müşterek alan haline getiren şeyin, insanların siyasi görüşlerini ifade etmek ve taleplerde bulunmak üzere bu mekânlarda toplanması olduğunu belirtir. Sokak, tarihte pek çok kez toplumsal eylem aracılığıyla devrimci bir hareketin ortak alanına dönüştürüldüğü gibi, kanlı bastırma hareketlerine de sahne olmuş bir kamusal mekândır (Harvey, 2012, s.125). Ölçeği farklı olsa da Harvey'in bahsettiği kanlı bastırma hareketlerinin bir benzeri "Gezi Parkı Direnişi" sürecinde ülkenin farklı kentlerindeki kamusal mekânlarda gerçekleşti.

İstanbul'daki 15-16 Haziran 2013 tarihlerindeki büyük polis müdahaleleri sonrasında direniş form değiştirerek kentin diğer kamusal alanlarına sıçradı ve birer foruma dönüştü. Beşiktaş'ta Abbasağa Parkı'nda, Kadıköy'de Yoğurtçu Parkı'nda, Cihangir'de Cihangir Parkı'nda ve kentin diğer parklarında toplanan insanlar yeni bir dil oluşturma peşine düştüler. Hemen her gün akşam saatlerinde parklardaki forumlara giden insanlar doğrudan demokrasi deneyimini yaşamaya başladı. Lice'de, resmi yetkililerin iddiasına göre askerin havaya açtığı ateş sonrasında sırtından vurularak ölümüne sebep olduğu 18 yaşındaki Medeni Yıldırım'ın hayata

veda ettiği 28 Haziran 2013 günü bu parklarda toplanan insanlar Diren Lice sloganıyla Kadıköy ve Beşiktaş'ta yürüyüş yaptılar.

## 5. Sonuç Yerine

Kent hakkını arayan yurttaşların, kamusal bir mekâna sahip çıkması üzerine başlayan Gezi Parkı olayları süresinde ve sonrasında kavramın görünürlüğü, bilinirliği arttı, kamusal alanlara yönelik sermaye-devlet işbirliği sorgulanır oldu. Sokak sanatı Türkiye'de görülmediği kadar görünür oldu, kamusal alanı sorgulayarak onu ortak çıkarlar çerçevesinde, "kazan-kazan" formülü ile dönüştürme derdindeki İKSV destekli 13. İstanbul Bienal'inin kendini sorgulaması gerektiği, yapılmasına lüzum kalmadığı, hiçbir şekilde ortaya daha özgür ürünler konulamayacağı ve devlet destekli sermayenin çıkarlarının halk yığınları ile çakıştığı durumlarda kazan-kazan formülünün yaşamasının mümkün olmadığı söylenir oldu.

4 Temmuz 2013 tarihinde Cihangir forumuna katılan bienal küratörü Fulya Erdemci, bienalin ortaya attığı "Kamusal alan mümkün mü?" sorusuna Gezi Direnişi'nin güçlü ve gerçek bir cevap verdiğini ve gerçekleştirmeyi planladıkları bazı projelerin Gezi'den sonra etkisiz kalacağı gerekçesiyle iptal ettiklerini belirtmiştir. Ayrıca bienal kapsamında ayrılacak bir bölümde Gezi Direnişi içinde üretilmiş görsel ve yazılı malzemeler için bir merkez düşündüklerini açıklamıştır. Forum katılımcılarından gelen bienalin ücretsiz olması fikri forumda büyük destek görmüştür. Bienal sayfasından yapılan açıklamaya göre bu yıla özel olarak bienalin ücretsiz gerçekleştirileceği duyurulmuştur.

Gezi Parkı olayları Türkiye'nin birçok konusunda olduğu gibi kamusal alanındaki sanat için de bir kırılma noktasıdır. İktidar ile güçlü ilişkilere sahip, mekânsal kararlardan rant elde eden sermaye gruplarının desteklediği sanatsal performanslara verilen desteklerin tamamen koşulsuz olduğunu söylemek mümkün değildir. Kamusal alandaki farklılıklarla birlikte özgür ve bağımsız ürün vermenin mümkün olduğu görünür olmuştur. Bu noktada, "Korkuyu Unut: Sanat için Eyle" başlıklı 7. Berlin Bienali örneği de verilebilir. 7. Berlin Bienali küratörleri Artur Zmijewski ve Joanna

Warsza, sanatçılar dışında Amerika ve Avrupa'daki işgal (Occupy) hareketlerini de Bienal'e katılmak üzere davet ederler. Çağrıya olumlu cevap veren aktivistlere, kendilerini ifade edebilecekleri ve eylemler düzenleyebilecekleri "Occupy Berlin Biennale" alanı açıldı. İşgal hareketlerini Bienal'e getirmeyi amaçlayan, Bienal'in ana binasının hemen yanındaki bu alan, işgal mekânlarını simgeleyen öğelerle dekore edilerek etkinliklere başlandı. Bir süre sonra aktivistler, Bienal gibi kurumların işgal hareketinin karşı durduğu çağdaş neo-liberal yapılanmalardan biri olduğu söylemiyle, Deutsche Bank binasını işgal etti ("Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem" Fırat, Bakçay, 2013, parag. 1).

Kent hakkının yeniden düşünülmesi ve bu hak talebi üzerinden yeni bir politika üretilmesi Türkiye'de bugün hiç olmadığı kadar daha güçlü bir seçenek olarak karşımızda durmakta ve bu olaylar Harvey'in önerdiği yeni bir model inşa etme hakkının imkansız olmadığını göstermektedir. Bu yeni modeli Harvey şu şekilde kavramsallaştırmaktadır (2012) :

*Hardt ve Negri'nin önerdiği gibi, metropolün kendisi, şehir mekânının da bu mekân üzerine sarf edilen kolektif emeğin ürettiği dev bir müşterek alan olarak düşünmeye kalksak ne olur? Bu durumda ortak alanı kullanma hakkı onun üretiminde payı olan herkese ait olmalıdır. Şehri meydana getiren kolektif emekçilerin şehir hakkı talebine temel oluşturan da zaten budur. Şehir hakkı mücadelesi, başkalarının ürettiği ortak yaşamı dur durak bilmeksizin sömüren ve ondan rant devşiren sermayenin iktidarını hedef alır (...). Bu nedenledir ki kent hakkı, halihazırda var olan bir şey üzerinde iddia edilen bir hak olmaktan çok, şehri sosyalist bir siyasal topluluk olarak, yoksulluğu ve toplumsal eşitsizliği ortadan kaldıracak, çevre üzerinde yaratılan tahribatı onaracak tümüyle farklı bir model üzerinde yeniden inşa etme hakkı olarak anlaşılmalıdır. Bunun gerçekleşebilmesi için mütemadi sermaye birikimini mümkün kılan tahripkar kentleşme biçimleri durdurulmalıdır (s.131-198).*

Gezi olayları, İstanbullular tarafından kent hakkı temelinde kamusal alanı geri alma mücadelesine döndü. Günler süren bu mücadele kamusal alanın yeniden üretilmesine sahne olurken sokak sanatı açısından da yaratıcı bir sürecin başlamasına vesile oldu. 13. İstanbul Bienali'nin ana gündemi olan siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri, bienale ve onun sponsor, küratör

denetimindeki ilişki ağına gerek olmadan özgür ve anonim olarak hayat buldu. Kent hakkı kavramı sokak sanatı için de yeni bir alan açmış oldu.

### Kaynakça

- Alkan, A., Duru, B. (2007). Türkiye’de Kent Çalışmalarının İzinden Giderken, Toplumsal Adalet, Eşitsizlik ve İktidar Nereye Düşer?. Ayşegül Mengi (Der.). *Ruşen Keleş’e Armağan, II. Kitap: Kent ve Planlama* içinde (s. 87-110). Ankara: İmge.
- Bakçay, E. (2013). Orantısız Hayal Gücü. *Express*, 136, 48-50.
- Batuman, B. (2002). Cumhuriyetin Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı, Güven Arif Sargın (Der.). *Ankara’nın Kamusal Yüzleri* İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2010). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Nazlı Ökten (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Florida, R. (2003). Cities and the Creative Class. *City & Community*, 2: 3–19. Advance online publication. doi: 10.1111/1540-6040.00034
- Gottdiener, M. (2001). Mekan Kuramı Üzerine Tartışma: Kentsel Praksis’e Doğru. *Praksis*, 2, 248-269.
- Habermas, J. (1995). Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale. *Birikim Dergisi*, 70, 62-66.
- Harvey, D. (2008). The Right to the City, *The New Left Review* 53.
- Harvey, D. (2012). *Asi Şehirler*. İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H. (1991). *Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Özbek, M. (2004). Giriş: Kamusal Alanın Sınırları. Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde (s.19-89). İstanbul: Hil.
- Özgür, D. (2013). Gerçek Katarsis. *Express*, 136, 31-34.
- Simmel, G. (2005). Metropol ve Zihinsel Yaşam, Ahmet Aydoğan (Haz.), *Şehir ve Cemiyet* içinde (s. 167-184). İstanbul: İz.
- Sengül, T. (2001). Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı. *Praksis*, 2, 9-31.
- Türkün, A., Kurtuluş, H. (2005). Giriş. Hatice Kurtuluş (Haz.), *İstanbul’da Kentsel Ayrışma* içinde (s. 9-24). İstanbul: Bağlam.
- Wirth, L. (2002). Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme. Bülent Duru, Ayten Alkan (Der. ve Çev.), 20. *Yüzyıl Kenti* içinde (s. 77-106). Ankara: İmge.



### Elektronik Kaynaklar:

13. İstanbul Bianeli Kavramsal Çerçeve Metni. (8 Ocak 2013). Erişim tarihi 25 Haziran 2013, <http://bienal.iksv.org/tr/basin/basimbultenleri/2013>
- Cihangir Parkı'nda 13. İstanbul Bianeli Forumu. (16 Temmuz 2013). *Gezi Postası*, 12, 6, Erişim Tarihi 17 Temmuz 2013, <http://gazetegezipostasi.blogspot.com/>
- Egemen Bağış: Taksim'e çıkan terörist muamelesi görür. (16 Haziran 2013) Erişim tarihi 16 Haziran 2013, [http://www.radikal.com.tr/politika/egemen\\_bagis\\_taksime\\_cikan\\_terorist\\_muamelesi\\_gorur-1137822](http://www.radikal.com.tr/politika/egemen_bagis_taksime_cikan_terorist_muamelesi_gorur-1137822)
- Fırat,B.Ö. Bakçay, E. "Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem" (09 Temmuz 2013) Erişim tarihi 14 Temmuz 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384>
- İMECE/ Toplumun Şehircilik Hareketi. 13. İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya (20 Haziran 2013) Erişim tarihi 16 Temmuz 2013, <http://birdirbir.org/13-istanbul-bienali-buyrun-simyaya/>
- İzmir'de 29 Kişiye Twitter Gözaltısı. (2013, 5 Haziran). *Hürriyet*, Erişim Tarihi 5 Temmuz 2013, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/23436732.asp>
- Söylemez, A. (2011, 20 Eylül). Darbe Destekçisinden Sanat Sponsoru Olur mu?. *Bianet*, Erişim Tarihi 9 Temmuz 2013, <http://bianet.org/bianet/sanat/132840-darbe-destekcisinden-sanat-sponsoru-olur-mu>
- Uncu, E. A. (2013, 10 Haziran). En Büyük Banel Gezi Parkı'nda. *Radikal*. Erişim Tarihi 10 Temmuz 2013, [http://www.radikal.com.tr/hayat/artik\\_bienale\\_gerek\\_yok-1136916](http://www.radikal.com.tr/hayat/artik_bienale_gerek_yok-1136916)  
<http://fotogaleri.ntvmsnbc.com/basbakanin-taksim-projesi.html?position=7>  
<http://gezisekmeleri.tumblr.com/>

**Ahmet Suvar Aslan:** Yıldız Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olan Ahmet Suvar Aslan, 2004 yılında Şehir ve Bölge Plancısı olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden mezun olmuş, 2008 yılında aynı üniversitenin Kentsel Koruma ve Yenileme Yüksek Lisans Programını bitirmiştir. 2010 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde Doktora eğitimine başlamıştır. 2005-2007 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı BİMTAŞ'ın Fatih ve Küçükçekmece İlçeleri için hazırladığı kentsel dönüşüm projelerinde şehir plancısı olarak çalışmış; 2007-2012 yılları arasında da Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü'nde görev yapmıştır.

**E-mail:** ahmetsuvaraslan@gmail.com



# “Kent+Sanat=İsyan”: Güzel Sanatlardan Biri Olarak Direniş

\*

“City+Art=Revolt”: Resistance As a Fine Art

Levent Şentürk

## Özet

*Bu yazı, kent ve sanat bağlantısını isyan ve direniş temelinde ele almayı denemektedir. Bu yazıda Gezi direnişinden hareketle, parktaki polis ablukasıyla bir açılış yapılmaktadır. Pomi’nin (Potansiyel Mimarlık İşliği) direniş sırasındaki bir deneyimi ve Almanya’daki kentsel/mimari bir başka deneyimin ardından, Agamben’in dispozitif kavramı ele alınmıştır. Kentte isyan konusu, önce kentsel ve mimari mevziler temelinde, ardından da gezi direnişi özelinde değerlendirilmektedir. İsyen konusu Scott okumaları çerçevesinde, biyopolitika/altpolitika karşılığı ile yorumlanmaktadır. Son bölümde, sanatla direnişin özgürlük, mücadele ve yaratıcılık ile ortak paydasına dair altı önerme ortaya konmaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** kent, mimarlık, direniş sanatları, dispozitif, POMİ (Potansiyel Mimarlık İşliği), İsyen, Gezi Parkı direnişi.

## Abstract

*This article discusses the connection between art and the city on a theoretical basis by the concepts of resistance and revolt. This article, starting with the Gezi occupation, opens with the siege of the police in the park. An urban experience of POMI (Postar: Studio for Potential Architecture) during the resistance followed by another urban/architectural workshop experience in Germany is undertaken; afterwards, Agamben’s concept of dispositive is argued. Revolting city is first discussed on the basis of urban and architectural positions; particularly the Gezi resistance is assessed. The subject of revolt is interpreted within the framework of Scott readings by the biopolitics/infrapolitics duality. In the concluding episode, six propositions are put forth about the common denominator of art and resistance with freedom, controversy and creativity.*

**Keywords:** the city, architecture, art of resistance, dispositive, POMI (Studio for potential architecture), revolt, the Gezi Park resistance.

Bu metinde –zayıf bağlarla da olsa– bir taraftan Gezi parkının polis ablukası altındaki hallerini, isyan boyunca Eskişehir’de tanık olduklarımı ve sonrasında Almanya’daki bir başka deneyimimi birbirine bağlamayı denedim. Bir taraftan da, olan-bitenin –başta Michel Foucault’nun temellendirip– Giorgio Agamben’in güncel olarak kuramsallaştırdığı dispozitif kavramıyla ilişkisini hatırlatmaya çalıştım; buradan da tartışmayı ağırlıklı olarak Scott’un altpolitika kavramı etrafında yürüttüm. Son bölümde ise bir dizi önermeyle, sanat/kent/mimarlık bağlamındaki ele alışı özgülleştirmeyi deneyerek yazıyı tamamladım.

## Gezi Direnişinden Sonra Polisiye Parodi ‘Gezi Parkı Enstalasyonu’nun (!) Düşündürdükleri

“Bu daha başlangıç! Mücadeleye devam!”  
(*Gezi Direnişinin sloganlarından*)

### Sanat ve Muhaliflik

Taksim Gezi Parkı’nda, ülke tarihinin gelmiş geçmiş en kapsamlı ‘kentsel sanat’ işi sergilenmekte [Haziran 2013]: Yalnızca erkek polislerin bedenlerinin kullanıldığı, sarı basın kartına sahip gazeteciler arasından rastgele seçilenler ile belediyenin park işçileri dışında kimsenin bedenine ihtiyaç duyulmayan bir kentsel-mimari enstalasyon sergileniyor.

Gösteri için, ilk land-art çalışmaları, Mayıs ayından önce başlatılmıştır; nitekim, 1 Mayıs’ın Taksim Meydanı’nda yapılmasının engellenmesinin tek nedeni, söz konusu “Büyük Çukur ve Etrafı Metal Çitlerle Çevrili Taksim” adlı, neo-paternalist akıma dahil edilebilecek iştir. Bilindiği gibi, hükümet ve İstanbul yerel yönetimi, gerek çağdaş sanatın bu deneysel neo-paternalist versiyonuna verdikleri önem, gerek enstalasyonu gerçekleştiren sanatçıların telif haklarına duydukları saygı nedeniyle, bu yapıtın aura’sının, içine düşebilecek bir insan bedeniyle onarılmaz biçimde bo-

zulması ve harcanan sanatsal emeğin heba olup gitmesi tehlikesini göze almayarak, dünya sanat piyasasına ve çağdaş müzeciliğe örnek olacak bir tutum sergilemişlerdir (!).

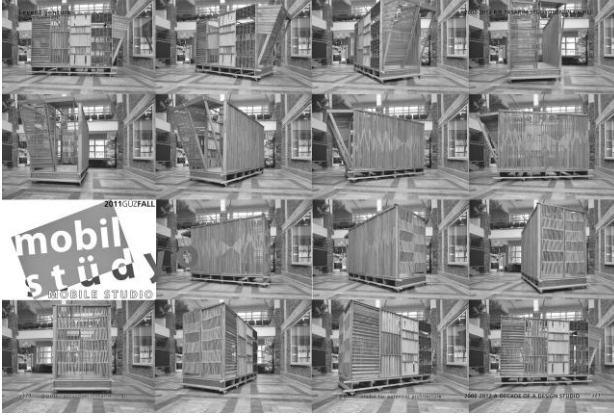
Ardı sıra patlak veren ve haftalar süren Gezi Direnişinin ardından, parkın bir yandan iş makinalarıyla, bir yandan her türlü polis aracıyla kavramsal anlamda ablukaya alındığını hissettiren enstalasyon, parkın içinde onlarca sivil veya üniformalı polisin, küçük gruplar halinde icra ettiği kavramsal sanat performanslarıyla, günün yirmi dört saati aralıksız sürmekte ve tüm dünyada büyük yankı uyandırmaktadır.

“Gezi Parkı Halka Açıldı” adlı işin gerçekleşmesi için, işgal sırasında parkta oluşturulan onlarca mekânın yok edilmesi yolunda büyük çaba gerekmiştir. Bu iş için ilk yangın çalışmaları, daha Mayıs sonunda sabaha karşı başlamıştır.

“Gezi Parkı Halka Açıldı” adlı bu mimari enstalasyonun gerçekleşmesi için yapılan büyük yatırım, neo-paternalist “Büyük Çukur”dan ibaret değildir. Otoriterleşen hükümete karşı Türkiye sathına yayılan yüzlerce gösteride yer alan milyonlarca insanın isyanı bastırılmaya çalışılırken, yüz binlerce gaz bombası halkın üzerine atılmış, eldeki bütün Toplumsal Olaylara Müdahale Araçlarıyla sınırsız miktarda tazyikli su ve tanımlanamayan kimyasal sıvılar püskürtülmüş; bolca plastik mermi, silahlardan ateşlenip göstericilerin vücutlarına isabet ettirmek suretiyle kullanılmıştır.

Hükümetin açıklamalarına göre, bu büyük sanat olayında binlerce insanın yaralanmış, dövülmüş, işkence görmüş veya tacize uğramış olması, kuşkusuz kötü bir rastlantıdır. Onlarcasının sakat kalmış, gözünü kaybetmiş olması da aynı minvalde ele alınmıştır. Yüzlercesinin yaşam mücadelesi vermeye devam ediyor olmasını ve beş kişinin hayatını kaybetmiş bulunmasını, herhangi bir sanatsal olgu ile açıklamaktan imtina eden hükümet yetkililerinin ardından söz alan en üst düzey hükümet sanatçıları bile (namı diğer Akil İnsanlar) bu gelişmeleri kendilerine açıklamakta kifayetsiz kalmış bulunmaktadır. Her konuda olduğu gibi, enstalasyon konusunda da son sözü devlet söylemiştir: “Bir işgal olacaksa, onu da biz yaparız.”

## Kent / Sanat TOMA’ya Karşı POMİ: Birinci Deneyim



**Mobil stüdyo 1:** Pomi’nin (Potansiyel Mimarlık İşliği) 2011 Güz dönemi üretimlerinden biri, gerçek ölçekli bir öğrenci barınma birimi ya da mobil stüdyo olmuştur. Bu birim, geleceğin mimarlık okulunu hayal etmek için

üretilmişti. Birim, tümüyle geri dönüştürülmüş kayın ağacından, öğrencilerin işçiliğiyle, demonte edilebilir modüler bir ünite biçiminde tasarlanarak üretilmiştir. İki yıl sonra da, Eskişehir’deki Direniş Meydanı’na kütüphane olarak kullanılmak üzere demonte edilip yeniden kurulmuştur.



**Mobil stüdyo 2:** Mobil stüdyonun tasarım aşamasındaki 1/10 ölçekli modeller. Bir mimarlık öğrencisinin, öğrenim hayatı boyunca içinde yaşayacağı, üretim yapacağı ve diğer stüdyo birimleriyle eklemlenerek evrimleşecek olası mobil birim tasarımlarından örnekler.

*“Taksim’de neler oluyor? Haber kanalları nerede? Canlı yayın yapmaları için ille Başbakan’ın konuşma mı yapması gerek?”*

31 Mayıs 2013 tarihli bir tweet.

Gezi Direnişi sırasında, biri Eskişehir’de, diğeri Almanya’da gerçekleşmiş iki farklı ‘kentsel sanat’ işiyle bu makaleyi yazdığım süreç

çakışıyor. Söz konusu deneyimlerin, yukarıda sarkastik biçimde betimlediğim türden ‘polis güzel sanatları’ ile ilgisi yok. Bu deneyimler birbirinden elbette kopuk; ama buna rağmen kent, mimarlık, sanat ve direniş bakımından, yazarının hayli dağınık düşüncelerini bir araya getirmekte işlevsel olabilirler. Bununla beraber, her iki deneyim Gezi Direnişi’nin, her şeyi olduğu gibi, Türkiye’de ‘kent ve sanat’ bağlamını (da) baştan sonra değiştiren etkisine dayanmakta.

ESOGÜ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi) Mimarlık bölümünden bir grup öğrenciyle beraber, POMİ’nin (Potansiyel Mimarlık İşliği: ESOĞÜ’deki bir mimari stüdyo dersinin adı) 2011 bahar sömestrinde ürettiği Mobil Stüdyo’yu, 6 Haziran 2013 günü Eskişehir’de bir alışveriş merkezinin hemen önündeki *Direnış Meydanı* olarak ilan edilen yere indirmeye karar verdiğimizde, aynı grupla beraber Almanya’da Ruhr bölgesinin Batı ucunda küçük bir yerleşim olan Lohberg’de gerçekleştireceğimiz workshop’un hazırlıklarını tamamlamak üzereydik ve gitmemize iki gün kalmıştı.

Mobil stüdyo, bu tarihten yaklaşık iki yıl önce, geleceğin mimarlık okulunun öğrenci barınma ve çalışma biriminin prototipi olarak, grubun bazı üyelerinin de dahil olduğu bir başka öğrenci projesinde 2011’de üretilmiştir. Mobil stüdyo demonte edilebilir, ahşap ve tekerlekli bir ünitedir; Direniş Meydanı’nda, tıpkı Gezi’de olduğu gibi, bir kütüphane olarak yeniden-işlevlenebilirdi. Boyutları bakımından küçük bir odaya benzemesine (planda 180 x 360, yük. 240 cm.) karşın, bir taşıtı da andırmıyor değildir; belki bu nedenle “TOMA’ya karşı POMİ” sloganı daha uygun düşer.<sup>1</sup> Mobil’in Bademlik’teki mimarlık bölümünden sökölüp meydana kurulması yarım günden az sürmüştür; kurulmasına yirmiden fazla kişi destek vermiştir. Kütüphane olarak ömrü ise, bir haftayı ancak bulmuştur. Bu sürenin sonunda, bir sabah meydana bir dozerle beraber damperli kamyonların, işgale son vermek üzere sokulduğu, işgalcilere

<sup>1</sup> Pomİ’nin Mobil Stüdyo deneyimiyle ilgili bkz. Şentürk, L. (2012). *Pomİ Potansiyel Mimarlık İşliği 2002-2012 Bir Mimarlık Stüdyosunun Onyıllı, Pomİ Studio for Potential Architecture 2002-2012 A Decade of a Design Studio*. Çev. Şişman, O., Güçyeter, B. Eskişehir: Esogü Yayınları.

ait her şeyin dağıtıldığı bilgisi gelmiştir: Böyle sonlanacağı, elbette herkesin malumudur.

Eskişehir’deki direniş meydanı, birçok kentteki işgal eylemleriyle benzerlik göstermiştir: Gün boyu süren işgalin ardından akşamları yapılan yürüyüşler, gece geç saatlere kadar meydanda eylemcilerin söz alması ve atılan sloganlarla.

## Kent x Sanat

### Kentte Mimari ve Grafik Enstalasyonlar: Lohberg’de İkinci Deneyim





**Lohberg 1- Lohberg 5:** Lohberg’de Haziran 2013’de gerçekleştirilen kentsel/mimari enstalasyonların bazılarından örnekler. Bir okulun avlusundan başlayarak, pazar alanına, konut bölgesine ve endüstriyel alana doğru, bir güzergâh oluşturacak şekilde yayılan bir dizi ip enstalasyonu. Enstalasyonlar, üç aylık bir mimari-kentsel tasarım hazırlığının sonucunda, kentteki önemli bağlantı noktalarına işaret etmek üzere emprovize üretilmiştir.

Batı Ruhr’da (Almanya) yetmiş bin nüfuslu küçük bir kent olan Dinslaken’in Lohberg yerleşiminde, 9-15 Haziran 2013 tarihleri arasında katıldığımız çalıştay’ın hazırlıkları, 2013’ün Ocak’ından başlayarak, altı aya yayılmıştı. Lohberg, Dinslaken’in yüz yıllık geçmişe sahip madenci yerleşimidir. Yüzyıl başında kömür madenleri işletmeye açılırken kurulan *Garden City* (Bahçe Şehir), önceleri Alman maden işçileriyle yönetici-



lerine ve memurlara ev sahipliği yapmıştır. 1960’lardan başlayarak, büyük bölümü Türklerden oluşan nüfus Lohberg’e göç edince, yirmili yaşlarındaki bu genç Türk işçilerin Alman ailelerin yanında bir yıl kadar barınıp, Almanca öğrendikten ve hayata adapte olduktan sonra kendi hayatlarını kurmalarını öngören bir plan uygulanmıştır. Lohberg’de, *Garden City*’deki Türk nüfusu, yarım yüzyılı aşkın süredir meskun.

Lohberg’deki maden alanı, Batı Ruhr’da yer alan Duisburg, Essen, Obhausen ve Düsseldorf gibi kentlerde anıtsal örnekleri korunmakta olan endüstri mirasının parçası olarak, birkaç yıldan beri dönüşmektedir. Bu kapsamda, alandaki mevcut binalardan bir bölümünün yıkılmasına karar verilmiştir. Yıkım kararı, son derece rasyonel bir biçimde, Ruhr bölgesinde daha iyi durumda muadili bulunan binaların korunmaması yönünde verilmektedir.<sup>2</sup> Alanın kuzeyinde, bahçeli dublekslerden oluşan bir konut yerleşimi, güneyinde yeni bir gölet ve rekreatif bir alan inşa edilmektedir. Daha güneyde ise maden alanına ait yapılar bulunmaktadır. Lohberg’de koruma altındaki alanda, kömür madenciliği geçmişini ayakta tutan, anıtsal çelik kuleler dikkat çeker. Bölgenin ünlü *Zeche Zollverein* adlı müzesinin, sanat ve kültür alanındaki yapılarıyla dönemsel ve tipolojik benzerliklerini gözlemlemek zor değildir.

ESOGÜ mimarlık bölümü ve Braunschweig üniversitesi grafik sanatlar yüksekokulu öğrencilerinin bu bölgede ortaklaşa bir kentsel sanat çalıştayında bir araya getirilmesi fikri, Ute Helmbold ve Gerhard Seltsmann’a aittir. Eski maden bölgesi şirketlerle atölyelerin, işliklerle galerilerin, bürolarla müzelerin oluşturduğu enerjik bir merkeze doğru evrilmeden önce, yarım yüzyıldır bölgede meskun olan Türklerin bu dönüşümün parçası olduğunu hissettirmek amacıyla, bir sanatsal birlik-telik yaratmanın yollarını arayan Helmbold ve Seltsmann, “Ein Teppich für Lohberg” [“Lohberg için bir Halı”] temasını ortaya atmıştır. Bu kap-

<sup>2</sup> Bu çelik konstrüksiyonlu, tuğla dolu duvarlı binalar, tesis devre dışı kaldıktan sonra ısıtım yetilerini yitirdiklerinden dolayı hızla korozyona uğrayıp çürümektedir. Bu binalar, barındırdıkları makineler için bir muhafaza olarak iş görmek dışında herhangi bir mimari prensiple inşa edilmeliklerinden dolayı, bu süreç olağandır. Sonuç olarak, yapılardan bir bölümünün yeniden işlevlendirilmesi gündemdedir; geri kalanlar yıkılmaktadır.

samda, Türkiye’den ve Almanya’dan Lohberg’e gelecek iki öğrenci grubunun, çalıştay süresince, seçilen gönüllü Lohberg’li Alman ve Türk ailelerce ağırlanması planlanmıştır: Tıpkı yarım asır önce buraya göç eden ilk Türk işçilerinin ağırlandıkları gibi. Her evde bir Alman ve bir Türk öğrencinin, bir haftalığına da olsa zorunlu ve dostane birlikteliğinin, öğrencilerin yaşayarak birbirlerini tanımalarını ve ortak fikirler üretmelerini stimule etmesi; evlerini açan ailelerin varlığının, Lohberg halkının katılımını teşvik eden genel bir merak uyandırması öngörülmüştür.

Süreç, Braunschweig ve ESOĞÜ üniversitesi öğrencilerinin bir hafta boyunca yaratıcı üretimlerinin Lohberg’in sokaklarına yayılmasıyla işlemiş; ürünler, yerel basın da katkısıyla, her yaştan yüzden fazla kişinin katılımıyla izlenmiştir. Lohberg’liler, yürütücü rehberler eşliğinde, Johannesplatz’taki okulun avlusundan başlayıp pazaryerinden maden alanına uzanan Hünxerstrasse’yi izleyerek, bir kilometrelik güzergâh boyunca, her iki üniversitenin öğrencilerinin işlerini adım adım keşfetmiştir: Bazen asfalt bir zeminde, bir duvarın üzerinde, bazen ağaçlarda, bir avlunun geçidinde, bir yapının korkuluklarında, büyük bir reklam panosunun çevresinde ve nihayet maden alanını tanımlayan, yol kıyısındaki ağaçlı bir girişte. İşler bu güzergâh boyunca on beş ayrı noktaya yayılmıştır.

Bu çaba, bir yanıyla, Lohberg’in Türk nüfusunun meskun olduğu konut bölgesiyle, oluşmakta olan ve *Kreativ Quartier Lohberg* [Lohberg Yaratıcılık Meydanı] isimli eski maden bölgesini ‘birbirine dikmek’ gibi metaforik bir kentsel haritalama faaliyetinin ürünü olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan, halıyı kültürel nesne olarak gündeme alan iki öğrenci ekibinin, halının anlamlarını kent mekânında esneterek, başkalaştırarak ve bozarak, yaratıcı bir deneyim üretmesi olarak da değerlendirilebilir. Mimarlar anonim bir çabayla, önceden belirledikleri kentsel noktalarda mevzilenen çeşitli büyüklükte ve yoğunlukta ip enstalasyonlarıyla bir kuşatma yapmayı tercih ederken, grafik öğrencileri ortaklaşa bir anlatının olanaklarını araştırmıştır. Bu üretim biçimi, yaşantılara, mekânlara,

yüzlere, nesnelere; kısacası Lohberg’in yerel özelliklerine odaklanarak bir toplumsal kesiti tanımlama ve yorumlama çabası olarak da görülebilir. Otuza yakın öğrenciyle gerçekleşen “Lohberg için bir Halı” çalıştayının süreci ve sonuçlarına dair bir okuma, bu yazının sınırlarını aşıyor.

İşler, Johannes lisesinin iki sınıfındaki sergi mekânından başlayarak, kente doğru yayılmıştır.<sup>3</sup> Sergide, Helmbold’un çalıştay boyunca yaptığı, Lohberg’de yaşayan yüz kişinin portrelerinden oluşan işi dikkat çekmiştir. Sergide, öğrencilerin Lohberg’de yaşayan Türklerin gündelik hayatlarına dair illüstrasyonlarından oluşan bir anlatı da yer almıştır. Lohberg’deki mimari elemanların biçimlerinden oluşturulmuş Lohberg yap-bozu, izleyicilerin bitimsiz varyasyonlar oluşturmalarını mümkün kılmıştır.

Sergi salonlarından ayrılıp, okul bahçesine çıkıldığında, ESOGÜ grubunun ip enstalasyonu izleyiciyi karşılar. Bir sundurmanın altındaki hacmi kuşatan dinamik ip örüntüleri, “Lohberg için bir halı” temasına dair, grubun ilk yorumudur.

Bahçeden ayrılırken, ahşap bir çocuk oyun elemanının renkli ekolojik kâğıt iplerle sarılıp paketlenmiş hali, işaretel bir çağrı niteliğindedir.

Okulun meydana açılan kavşakta yer alan yangın merdiveni, renkli iplerle ışınsal olarak işaretlenerek kente doğru bir davet anlamı üstlenmiştir. Bu işin altındaki çitler boyunca, Helmbold’un öğrencileri tarafından, iplerle oluşturulan tipografik bir örüntüyle Lohberg şarkısının sözleri işlenmiştir. Merdiven ve çitteki şarkı işleri, bütünleşerek okulun kreş bölümünde yer alan neşeli ve çocuksu bir etki yaratmaktadır. Yine Helmbold’un grubu, okulun hemen karşısındaki boş bir dükkânın cephesini grafik bir iş için kullanmıştır: Maden alanındaki büyük bir yapının kırılmış pencerelerinin oluşturduğu biçim grubu yorumlanarak, gerçek ölçülerinde yeniden üretilmiş, yapıştırılarak uygulanmıştır.

<sup>3</sup> Ute Helmbold yönetiminde Braunschweig üniversitesi grafik sanatlar ve endüstriyel tasarım bölümü öğrencilerinin işleriyle, ESOGÜ mimarlık bölümünden Yrd. Doç. Dr. Duygu Kaçar ve benim yönetimimdeki öğrencilerin işleri, Lohberg’de çizilen güzergâh temel alınarak betimlenmiştir.

Johannes lisesinin meydana bakan köşesinde yer alan ulu bir ağacın gövdesinin etrafı, renkli iplerle sarıldıktan sonra, üzerine ahşap çubuklardan ve ip örüntüsünden bir kuş yuvası yapılmıştır. Okulun hemen karşısında, güneye doğru uzanan avlunun girişi, bir geçit olarak yeniden yorumlanmış ve buraya da bir ip enstalasyonu yerleştirilmiştir. Geçidi tanımlayan üç boyutlu ahşap bir çerçevenin yüzeyleri boyunca gerilmiş ip düzeneği, kırılğan ve renkli bir yorumdur; içinden geçilebilen bir halı olarak, avlunun etrafındaki çeper bloklarda yaşayanların gündelik hayatına katılmıştır.

Sokağın doğu ucu Hünxerstrasse'ye ve maden alanına açılmaktadır. Burada ve bir sonraki paralel sokakta asfalt zemine aplat edilen boyama, metrelerce uzanan davetkâr bir kırmızı halı soyutlamasıdır ve sünger kalıp baskı tekniğiyle uygulanmıştır. Endüstri alanıyla yerleşim alanı arasında bir kentsel geçiş sağlamaktadır.

Ledigenheim'ın (bekâr yurdu) girişindeki korkuluklarda renkli bir ip işinin yanı sıra, Hünxerstrasse'ye açılan Lohbergstrasse üzerindeki bazı ağaçlara da işaretel ip sarma işlemi yapılmıştır.

Maden alanının sınırı boyunca bir tuğla duvar uzanmaktadır. Bu duvar üzerinde, okuldaki illüstrasyonlardan birinin büyük ölçekli kopyası uygulanmıştır.

KQL'in [*Kreativ Quartier Lohberg*] vaziyet planını gösteren ve caddeye bakan büyük panoyu kapsayan ışınsal bir ip işinden sonra, maden alanının girişindeki son enstalasyona ulaşılmaktadır. Burada zeminde metal kancalarla oluşturulan on metrelik bir patikanın zemini beyaz ipe kırılğan bir dokumaya dönüştürülmüştür. Patikayı oluşturan sınırdaki tüm kancalardan fosforlu renkli ipler fışkırmakta, bunlar patikanın çevresindeki üç büyük kestane ağacına uğrayıp yeniden zemine dönmektedir. Işın demetleri, ağaçlardan sızan güneş ışınlarının etkisini yorumlarken, aynı zamanda "Lohberg için bir halı" temasının "yerleşim alanıyla maden alanını birbirine kentsel olarak dikmek" diye özetlenebilecek mimari araştırma sürecine gönderimde bulunmaktadır. İp enstalasyonlarının yapımında, 2011 yılındaki Antalya'da ilki düzenlenen Uluslararası An-

talya Mimarlık Bienali’nde *Pomi*’nin dokuma fabrikası deneyimi işlevsel olmuştur.

Workshop hazırlıklarının büyük bölümü, Şubat-Mayıs ayları arasında, vaziyet planı ölçeğinde bu problemin irdelenmesiyle geçmiştir. Her öğrenciden iki bölge arasında yeni bağlar kurmaya yönelik alternatif tematik/kentsel tasarımlar üretmeleri beklenmiştir. Bu sürecin fikri çıktıları, çalıştay sürecindeki uygulamalara ilham vermiştir.

### Kent – Sanat = Dispozitif Tertibatların Ekonomisine Giriş

“NTV too late baby.”

3 Haziran tarihli bir tweet.

Dispozitifler kent ekonomisinde cirit atar. Giorgio Agamben, dispozitifleri (*tertibat, alet, aygıt* veya *teçhizatlar*) acil durumlara karşılık vermek, verirken de gecikmeden sonuç almak amacını taşıyan pratikler ve düzenekler bütünü, “...dilsel ve dil dışı unsurlar; hukuk, teknik ve askeriye” olarak tanımlamıştır (Agamben, 2012:23). Saymayı, tasnif ve müdahale etmeyi mümkün kılan bütün devletli veya devlet-dışı mekanizmalar bu kapsamda örneklenebilir: Vatandaşlıktan cep telefonu ve hesap numaralarına kadar, ‘olağanüstü hal’lerde devreye sokulabilen teknolojiler. O halde, nesnelerin, bilhassa da tasarlanmış olanların dispozitif ekonomisinde bir kavşak olduğunu söylemek hata olmaz. Nesneler sayısız, ihtiyaçlar sınırlıdır ve bu da metaların üzerinde dispozitiflerin izi olmasını açıklar. Agamben’in dispozitif kavramsallaştırması, Michel Foucault’nun temellendirmesine dayanır.<sup>4</sup>

Agamben, dispozitiflerin ekonomik işleyişinin tarihsel kökenini teşhis ederken, ekonomiyle teoloji arasındaki bağı açığa çıkarır: İsa ve Allah arasındaki görev dağılımı, Giorgio Agamben’e göre, Allah gökleri yönetirken, yerdeki işlere de İsa’nın bakacağı şekilde yapılmıştır. İsa’ya emanet edilen

<sup>4</sup> Revel, J. (2012). *Foucault Sözlüğü*. (ss. 64-66). İstanbul: Say Yayınları Çev. Urhan, V.

insan ekonomisi, faal bir idare anlamı taşır. Günahkârların ıslahı (*redenzione*) ve kurtuluş (*salvezza*) ekonomisi böyle kurulur. *Oikonomia*, takdiri ilahi kavramıyla kaynaşır “kainatın ve insan tarihinin kurtuluş doğrultusunda yönetimi” haline gelmiştir (Agamben, 2012: 25, 26).

Agamben burada bir ayrıma varır: Ekonominin varlıkta bir temeli yoktur. Varlıkta temeli olmayan saf bir yönetme eylemi bir şeyle veya o şey yoluyla gerçekleşiyor ise, Agamben bu şeye dispozitif adını verir. Agamben, varlıkla (insanla) dispozitifin eklemeliğini, özneleşme sürecine bağlayarak bir adım daha atar. Dispozitiflerin, işleyebilmek için, kendi özneleşme süreçlerini yaratmaları şarttır; bunu yapamadıkları durumda kaba kuvvete başvururlar (Agamben, 2012: 27). Yaşayan varlıklarla dispozitifleri karşı karşıya koyarken kurduğu çatışma bağlantısı önemlidir: “Öznenen anladığım, canlılarla dispozitifler arasındaki ilişki, adeta göğüs göğüse mücadeledir” (Agamben, 2012:30). Demek ki, canlıları tertibatlara, metalara, pratiklere, makinalara bağlayacak şey, ayartıcı bir güç olarak özneleştirmedir. Görünen o ki, ekonomiyle dispozitifleri birbirinden ayırmak neredeyse imkânsızdır; ortak noktaları ise, Agamben’in ifadesiyle, “davranışlarını, vücut dillerini, düşüncelerini, yararlı olduğu sanılan bir doğrultuda yönetmek, denetlemek, yönlendirmek”tir (Agamben, 2012: 28).

Bu kaçınılmazlık hali, şu soruyu da beraberinde getirmekte: Dispozitiflerin dışı var mıdır? Sözgelimi, anti-heteronormativizm veya *queer*, dispozitifin dışı diyebileceğimiz bir mntika oluşturur mu? Devlet aygıtlarına veya devletin ideolojik aygıtlarına direnen ‘başka’ dispozitifler mi aranmalıdır, yoksa dispozitifleri başka türlü kullanmaya teşvik edecek, ‘organsız beden’leştirmelerin mi peşine düşülmelidir? Agamben (2012: 30), dispozitiflerin kapsayıcılığını

*...yaşayan varlıkları yakalama, yönlendirme, belirleme, önleme, modelleme, denetleme; bu varlıkların vücut diline, davranışlarına, fikir ve söylemlerine dayanaklık teşkil etme yetisi olan her şey. Yani sadece hapishaneler, akıl hastaneleri, panoptikon, okullar, dinler, fabrikalar, disiplinler, yasal önlemler değil. ...Fakat bunlardan başka, gazetecilik, yazarlık, edebiyat, felsefe, ziraat, sigara, internette gezinme, bilgisayarlar, cep telefonları ve dahası belki dil bile var*

sözleriyle tanımladığında, okuru öznel kavramının kıyısında, büyük bir soruyla baş başa bırakır: “O halde, ne yapmalı?”

Tertibatların, direniş karşısında midye gibi kendi üzerine kapandığı bir gerçektir: Cezbeden, yönlendiren, teşvik eden, koşullayan bütün biyo-politik araçlar, direniş karşısında ansızın bariz bir kapanma sergiler. Sözgelimi, yakın zamanda merkez medyanın Gezi Parkı karşısındaki suskunluğunun ‘kral penguen’ ile simgeleşmesi, alışveriş merkezlerinin kapılarını derhal kapatarak işkence altındaki direnişçileri ortada bırakması, hükümet güdümündeki gazetelerin yedisinin birden aynı manşetle çıkması,<sup>5</sup> birçok finans kurumunun direnişi görmezden gelişi, polislerin eylemcilere uyguladıkları şiddet, dispozitiflerin Agamben’in tanımladığı gibi, ‘acil durum’ veya ‘olağanüstü hal’ karşısında nasıl harekete geçtiklerinin veya kasten hareketsiz kaldıklarının somut kanıtlarıdır.

## Kent x İşyan

### Gezi Direnişinden Önce: Kentsel ve Mimari Mevziler

31 Mayıs 2013 tarihinden önce de, İstanbul’da Taksim Meydanı merkezli mimari tartışmalar yıllardır gündemdeydi.<sup>6</sup> Gezi Parkı, Topçu Kışlası, Taksim Meydanı’na cami, Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi ve AKM, direniş eylemlerinin merkezi mekânını ilgilendiren ve her biri için

<sup>5</sup> Direnişin mevcudiyeti, korku içinde rıza gösteren ve dilsizleşmiş itaatkâr kitlelere, az da olsa verdiği toplumsal destekle, özgürlük olasılığını göstermekle, bir miktar itaatsizlik ve özgürleşme, hizada çıkma düşüncesi zerk etmiş olabilir. Aynı nedenle iktidar, medya üzerinde belki on bir yıllık geçmişinde görülmemiş bir hamleyle, tarafgirliğin en büyük meydan okumasını sergilemiş oldu: Yedi gazetenin de manşetinin Başbakan’ın aynı sözleriyle atılmış olması, yirmiyeye yakın tv kanalında başbakanın konuşmasının canlı olarak verilmesi, bu duruma iki örnektir. Bu davranışların ılımlı hegemonya kalıplarını nasıl zorladığını, hamlelerin masif niteliğinin nasıl tarihselleşeceğini zaman gösterecektir.

<sup>6</sup> Bu konuda yakın tarihli bir yayın, AKP’nin on yıllık kentsel rant ve dönüşüm ekonomisini irdeleyen, *BirGün* gazetesinde yayınlanmış yazıları bir araya getirmektedir: Koca, A., Çalışkan, Ç. O. vd. (der.) (2013). *Kentleri Savunmak. Mekân, Toplum ve Siyaset Üzerine*. Ankara: Notabene Yayınları. Kitapta 2012’nin son günlerinde Akif Burak Atlar ile yapılmış, “İstanbul’un Büyük Ölçekli Projeleri” başlıklı söyleşide, Gezi parkına ve Taksim meydanı projelerine değiniler dikkat çekicidir (Atlar, 2013: 61-66).

hükümetin başka başka taktiklere başvurduğu kentsel mevzilerdir.<sup>7</sup> Böylesine çok yönlü bir kentsel neo-liberal sermaye kuşatmasının ortasında patlak veren Gezi Olayları'nda Divan Oteli ve Valide Sultan Cami, yaralıların sığındığı ve tedavi gördüğü yapılar arasındadır. Aynı nedenle bütün muktedir dispozitiflerin hedefinde bu mekânlar yer almıştır.

Asuman Yeşilirmak, “Üçüncü Köprü Kararını Verenler Kalemlerini de Kırırsınlar” adlı yazısında (2013: 144), Türkiye’de kentsel yasa dışılık geleneğinin altını çizerek, 1971-73 yıllarında ilk boğaz köprüsünün mevcut nazım imar planına göre değil, bir mevzi imar planına göre inşa edildiğini; ikinci köprüünün de benzer şekilde, İstanbul Metropolitan Alanı Nazım İmar Planına riayet edilmeksizin, kısmi bir planla inşa edildiğini hatırlatmaktadır. Yeşilirmak’ın, bir tür kentsel “olağanüstü hal” içinde hareket edildiğine dikkat çektiği söylenebilir (Yeşilirmak, 2013: 144). Gezi Direnişine konu olan hiçbir başlık yeni değildir; birçoğu yıllardır gündemdedir.

Taksim Gezi Parkı eylemleri ile beraber, direniş kültürü ve estetiği yeniden gündemin ana başlığı haline gelmiştir. Bir kentsel ve mimari hak arayışından hareket eden eylemciler, Taksim Meydanı ve İstiklâl Caddesinin çehresini tamamen değiştirmek için, bütün direniş yöntemlerini kullanmıştır: Polis şiddetinin alevlendirdiği öfkeyle kitleler sokakta yürüyüşe geçerken, işgal çalışmaları ve barikatlar, her yanı kaplayan stencil ve grafitiler, apartmanlarda ışıklarını yakıp söndürerek direnişe katılanların yarattığı manzaralar ve geleneksel bir direniş biçimi olan tencere tava çalma eylemiyle yükselen sesler, kentlerde çığırından çıkmış, şenlikli bir protesto havasının oluşmasını ve Türkiye’nin haftalar

<sup>7</sup> Emek Sineması, Taksim sahnesi, Demirören alışveriş merkezi başta olmak üzere, yakın çevresindeki Salıpazarı’nın veya Tarlabası’nın kentsel dönüşümüne dair süregiden tartışmalar, gündemdeki sorgulamalar arasındadır. Haydarpaşa gar binası ve liman bölgesinin kentsel dönüşümü, Fındıklı’da rekonstrükte edilme aşamasındaki yapılar, üçüncü köprüünün yol açmakta olduğu çevre felaketi gibi konular kadar, Okmeydanı, Fener-Balat, Süleymaniye gibi semtlerin kentsel dönüşümü yıllardır mimarların, kentçilerin, sosyal bilimcilerin eleştirel gündemlerinin ayrılmaz parçasıdır.



boyunca yalnızca sistematik bir şiddet ve toplu işkence alanına değil, aynı zamanda bir karnaval mekânına dönüşmesini sağlamıştır.<sup>8</sup>

## Kent + İsyan

### Gezi Eylemleri: Direniş Sanatlarına Giriş

*“Ay resmen devrim!”*

Gezi Direnişi duvar yazılarından.

Türkiye genelinde gerçekleşen sokak gösterilerinin kategorik olarak üç görünümü olduğunu söylemek yanlış olmaz: Bunlardan ilki, birçok kentte sokağa dökülen heterojen kalabalığın yarattığı, çoğunlukla şenlikli protesto görünümleridir. İkincisi, polisin bu protestoları bir anda savaş alanına çevirdiği şiddet manzaralarıdır: Gaz bulutları, TOMA’lar; çevik kuvvetin orantısız güç kullanımıyla kaçışan, yaralanan, ölen insanların etrafa saçılmış korkunç görünimleri. Üçüncüsü, iktidarın mobilize ettiği, faşistik lider kültü etrafında monolitik hale getirilmiş partili kitlelerin görünümleridir.

Gezi parkı işgali sırasında esen devrimci rüzgârlara ve bilgi akışının hızına yetişmek, çoğu gözlemciye nasip olmasa da, Gezi parkı eylemlerinin ülkenin siyasi konjonktürünü yeniden belirlediği söylenebilir. Başlangıçta mimari / kentsel bir dayatma etrafında büyümüş olsa da, kavga temelde kentin fiziksel mekânının gücünü ortaya koymuştur.<sup>9</sup> İkinci temel sonuç, korku imparatorluğunun çöküşüdür.<sup>10</sup> Üçüncü sonuç, Türkiye’de Gezi parkı direnişiyle beraber, direniş kültüründe yeni bir mevzi açılmış olma-

<sup>8</sup> Makalenin ilerleyen bölümlerinde, ‘altpolitika’ bağlamında karnaval konusuna yeniden döneceğim.

<sup>9</sup> Panzehirinin ne iktidarda ne muhalefette bulunduğu, bir virüs gibi yayılan isyan, ülkedeki ege-men siyasi kodları ve bu kodlarla kurulmuş komplocu, milliyetçi, eril, cinsiyetçi, ayrımcı, nefrete dayanan, ulusalcı, dinci bütün söylemlerin sarsılmasını sağlamıştır. Bu da şimdilik fazla bir id-dia... “sarsılmasını” belki...

<sup>10</sup> Ana-akım olmayan / muhalif / bağımsız medyadaki (özellikle bianet.org, t24.com.tr, birgün.net, radikal.com.tr, sendika.org, etha.com.tr, vb.) tartışmalardan da izlenebileceği üzere, iktidarın her alanda gittikçe faşizan hale gelen kitlesel sindirme araçlarına başvurmasına karşın, yaratılmış olan korku imparatorluğu çökmüştür ve ‘apolitik’ 90 kuşağı bunda önemli bir rol oynamıştır.

sıdır.<sup>11</sup> Dördüncüsü, merkez medyanın itibarsızlaşmasıdır.<sup>12</sup> Beşincisi, 1990'lardaki polis şiddetinin dönüşüdür.<sup>13</sup> Altıncısı uluslararası tepkilerin on bir yıllık hükümetin meşruiyetini yitirmesine yol açışıdır.<sup>14</sup>

Otoriter araçlar devredeyken, bir yandan hükümet bloğundaki çatlakların görünür hale gelişi, diğer yandan *Redhack*, *Kızıl Hacker*'lar, *Anonymous* gibi siber grupların direniş sırasındaki eylemleri, hegemonya teorisinin çöküşünün habercileri olarak görülebilir mi?

Gezi parkının işgali sırasında, Taksim meydanının, AKM'nin ve Gezi parkının geçirdiği mekânsal dönüşümün somut bileşenleri, polisin işgali sonlandırmasının ardından hızla ortadan kaldırılmıştır. Bunların işlevsel ve sembolik mekânsallaştırmalar olduğu söylenebilir. Özellikle AKM'nin cephesi, direnişçilerin afişlerini özgürce astıkları benzersiz bir kolaj-cepheye dönüşmüştür.<sup>15</sup> AKM'nin cephesinin bu kurlsız ve düzensiz

<sup>11</sup> Özgürlük doğrudan sokakta talep edilir hale gelmiştir. İsyanın ülke geneline ve tüm sınıflara yayılmasına aynı özgürlük talepleri yol açmıştır.

<sup>12</sup> Televizyonlar haber bültenlerini manipüle ederek, gelişmeleri önce çok geç duyurması; sonraki haftalarda dezenformasyon, aldırmaçlık, cadı avları, kara propaganda gibi yollarla bu tavrı sürdürmesiyle gelişen itibarsızlaşmadır. Ana akım medyanın itibarsızlaşmasına paralel olarak, sosyal medya sansür ve oto-sansüre karşı küresel, anonim, moleküler ve ağsal bir biçimde önem kazanmayı sürdürmüştür.

<sup>13</sup> Linç kültürünün tekrardan alevlenmesiyle beraber, işkencenin yeniden kitleselleştiği endişeleri artmış, hükümetin emrindeki polis gücüne para-militer grupların da katılmasıyla, linç provokasyonları yaygınlık kazanmıştır.

<sup>14</sup> AKP elitinin yoğun engelleme girişimlerinin beslediği uluslararası tepkiler çok yoğun olduğundan, Gezi Direnişi haberleri dünyada birçok ülkenin ana-akım medyasında ilk sıralarda yer bulmuştur. Avrupa Parlamentosu'ndan devlet başkanlarına, başbakanlardan dünyanın önde gelen entelektüellerine (Noam Chomsky'den Tarık Ali'ye, Slavoj Žižek'ten Alain Badiou'ye kadar yüzlercesine) ve uluslararası insan hakları kuruluşlarına kadar herkes, AKP'nin polis şiddetini hemen durdurması yönündeki uyarılarını ve taleplerini haftalar boyu dünya gündeminde çarpıcı biçimde dile getirmiştir. Bu durum, otokratik ve hegemonik iktidar güçlerinin söylem, uygulama ve sermayesinin bütün yüzleriyle küresel bakımdan afişe edildiği, görünür kılındığı çok önemli bir eşiği temsil etmektedir.

<sup>15</sup> Duvarlarına yazı yazılan boş bir binanın Gezi Direnişi Müzesi ilan edilişi, kütüphaneye dönüşürülen yakılmış bir belediye otobüsünün grafiti kaplanmış yüzeyleri, parkta sabahlayan direnişçilerin çadırları, bir kafenin revir olarak kullanılması, bağışlanan yiyeceklerin konulduğu beton tuğlalar, birçok yiyecek-içecek standı, başvuru noktaları, politik mesaj ve taleplerin üzerine iliştilildiği bir tür dilek ağacı, sökülen ağaçların yerlerine dikilen çiçeklerle oluşturulmuş bahçe, direnişçilerin sebze dikerek kurdukları gezi bostanı, Hrant Dink'in adının verildiği sokak, bunlardan bazılarıdır.

hali, alınan önlemlerle, Atatürk portresi ve bayraklarla yeniden resmi söylem çerçevesinde görselleştirilmiştir.<sup>16</sup> Bunun bir tür devlet rövanşizmi olduğu ortadadır.

Gezi Direnişi, birçok fotoğrafla kendi mitolojik alanını yaratmıştır. Onlarca direnen, kentli sivil vatandaş figürü, sosyal medyada, ulusal yayınlarda ve uluslararası basında Gezi’nin sembolik direnişçilerine dönüşmüştür. Bu figürlerin ortak özelliği, şiddet karşısında neşeli, özgüvenli ve onurlu duruşlarıdır.<sup>17</sup>

‘Eylem’ veya ‘eylemci’: Kelimenin Türkçe’deki tınısının ne kadar olumsuz olduğuna bakarak bile çok şey söylenebilir. Gezi eylemlerinin neşeden yoksun, slogancı ve klişelerle dolu protesto kültürüne yepyeni bir soluk getirdiği aşikâr: Ortalığı kaplayan küfürlü grafitilerden sonra mizojenik, homofobik ve transfobik olmayan küfür atölyesi açılmasından, devrimci müslümanların faaliyetlerine; Gezi Parkı işgalinden sonra Abbasağa Parkı başta olmak üzere ülke genelinde birçok parkta başlayan forumlara varana kadar, mizah, kahkaha ve alay dolu yeni direniş kültürü, siyasi iklimin yıllardır ülkeyi içine hapsettiği kavgacı restleşme üslubunu geçersiz ilan etmeye yetmiştir.

<sup>16</sup> Direnişin simgelerinden biri haline gelen duran adam’ın, AKM cephesinin bu ‘devletli’ görselliğine yüzünü dönmüş olması ulusalcı cephede büyük alkış toplasa da, duran adam’ın AKM’nin anarşik halinin anılarına yüzünü dönmüş olabileceği ihtimali pek dillendirilmemiştir.

<sup>17</sup> Bir çevik kuvvet polisinin yüzüne doğrudan biber gazı püskürttüğü kırmızılı genç kadın; Toma’nın göğsüne su püskürttüğü, kollarını iki yana açmış siyahlı kadın; maskeli ve başörtülü, orta yaşlı Anadolulu kadın, Taksim meydanında bikinisıyla tek başına dans eden genç kadın; protez bacağını çıkarmış engelli vatandaş; tekerlekli sandalyesinden inerek ‘duran adam’ olan genç erkek, gözünü kaybeden, ağır yaralanan insanlar; duran insan(lar); öldürülen insanlar; önceki direnişlerde hayatını kaybetmiş olanların anıları; Çapul TV; ana akım medyanın oto-sansürüne kapılmayan Halk TV, Hayat TV ve +1 TV; polise kitap okuyan direnişçiler, gazaba gelmiş polis şiddeti karşısında, barışçıl direnişi figürler olarak anıtaşdırılanlardan sadece birkaçıdır. Polis şiddetinin ve hükümetin hedefindeki sanatçılar, avukatlar, doktorlar ve gazeteciler bu gruba dahil edilebilir. ‘Duran adama karşı duran adamlar’ veya Rize’de ‘meydanda dönüp duran adamlar’, salt faşist veya karşı-devrimci linç refleksinin çekingen tezahürleri olmayıp tabi grupların meşru bir gerekçe arkasında sahneye çıkıp bir biçimde mevcut isyan iklimine eklemlemeleri olarak görülebilir mi? İlk defa, iktidarı değil, alay edilmesi serbest kılınmış da olsa iktidara isyan eden sivilleri muhatap alan bir söz söylemeye kalkışmaları bakımından ele alınabilir mi? Bu konuya Scott’un (1995) altpolitika kavramı çerçevesinde döneceğim.

Diğer taraftan, Gezi Direnişinde sergilenen anonim ‘yaratıcılık patlaması’nın alkışlanmasında, ‘eylemci’ye yüklenen negatif anlamların varlığı hissedilmektedir. Toplumsal kanaate egemen olan, eylemcinin, en azından şuursuzca ve etki altında eylediğidir. Bu kanaat, yönetici veya entelektüel elite yetke tanıma alışkanlığına dayanır; sadece yönetici zümre nasıl eyleneceğini belirleyen düşünceleri ve direktifleri üretebilir. Geri kalanların böylece eylemesine gerek kalmaz; onlar eylemci değil, olsa olsa takipçilerdir. Genç, ‘apolitik’ eylemci ise, Akil Adam’ın tersidir: Ondan bir ‘terörist’ üretmekte acele eden muktedirler, egemen kanaatteki vandal ve barbar prototipi kerteriz alır. Aynı nedenle, bilançoların savaşına tanıklık edilir: Devlet nezdinde sekiz bine yakın yaralıdan hiç söz edilmeyip eylemcilerin yakıp yıktıklarının TL cinsinden karşılığının hesaplanması, konuyu salt asayişe ve adi suç seviyesine tenzil etmenin ifadesidir. Eylemci kanattan bile bu minvalde sayısız apoloji üretilmiş olmasını ‘korku imparatorluğu’nun içselleştirilmesinde okumak mümkündür.

Eylemin -tanım gereği- muktedire muhalefet içermesinin önüne geçmeye, daha zihinsel düzlemde başlanmış olmasını kavramak zor değildir: Eylemcinin ‘şiddetten uzak durması’ zorunluğu, egemen iktidarın kendi şiddet otoritesini doğallaştırmasının başı ve sonudur. Pederşahi biat perspektifine uygun bir ‘eylem’ tanımı nasıl olabilir: Kalkışma, isyan veya ayaklanma, masumlaştırılarak, temelinde yatan -Agamben’ci karşılığıyla- ‘ekonomik’ anlamını yitirir, içi boşalır, varlık nedeni ortadan kalkar.<sup>18</sup>

Gezi Direnişinin geleceğine dair aceleci beklentiler ‘Geziden bir parti çıkmalı’ cümlesinde özetlenmiştir. Bu, mevcut politik rejimde içselleştirilmiş istikrar düşüncesinin bir tezahürüdür: Kimlik, tanımlanmışlık, güvenlik kavramları etrafında kurulacak bir düzenin tekrar bir ikizi inşa

<sup>18</sup> Polis devletinden çıkış yolu nedir? Cevap, polisle devletin arasına halkın ve toplumun yerleştirebilmesi ise, devletin üst kademesinden Gezi Direnişi boyunca sık sık yapılan: “İsyancılar, evinize dönünüz” mealindeki çağrılarını, doğrudan polisiye bir nitelik taşıdığı görülmelidir. Çünkü bunun, kalabalığa var gücüyle müdahale etmeden önce son uyarılarını yapan tehditkâr bir komiserin megafon anonsundan hiçbir farkı yoktur.

edilip, iktidar dolabındaki boş çekmecelerden birine yerleştirilmesi neye yarayacaktır?

Türkiye’de Türk-İslâm sentezi söyleminin öteden beri klişesi, ülkenin %99’unun müslüman olduğudur. Görünen o ki, yüzde ellici yazı-tura siyaseti bunun yerini almış durumdadır. *Occupy Wall Street (Wall Street’i İşgal Et)* eylemlerindeki kışkırtıcı metin, Gezi Direnişinin geleceği üzerine düşünürken öğretici olabilir çünkü 2011’deki OWS eylemleri, altı milyarlık nüfusu felâkete sürükleyen, dünyanın en zenginlerini, yani %1’i hedef almıştır:

*Biz %99’u oluşturanlarız. Çoğunluğa sahibiz, ve bu çoğunluk egemen olabilir, olmalı ve olacak da. Parasal güç bize bütün diğer ifade kanallarını kapattığına göre, görüşlerimiz işitilene ve ihtiyaçlarımız karşılanana kadar yaşadığımız şehrin park, meydan ve sokaklarını işgal etmekten başka seçeneğimiz yok (Harvey, 2013: 223).*

## Kent / İsyan = Biyopolitika / Altpolitika

Kamusal alan kavramına Jürgen Habermas’ın yüklediği “devletin egemen gücü karşısındaki direngen kentsel güç” anlamına bir ek yapılması kaçınılmazdır (Habermas, 2004: 95). Nitekim, J. C Scott *Direniş Sanatları*’ndaki (1995) temel savlarıyla, devlet ve kamusal ikiliğini yeni ikili-lerle sorunsallaştırır: *Kamusal senaryo*’ya karşı *gizli senaryo*; *politika*’ya karşı *infrapolitika*<sup>19</sup> veya *altpolitika* (Scott, 1995: 45). Bu, açık açık karşı koyma gücü bulunmayan ‘tabi’ grupların otoriter gruplar karşısındaki direniş pratiklerini tanımlayabilmek bakımından önemlidir. Türkiye’de Gezi Direnişiyle kent sahnesinde toplumsal, sivil, yeşil muhalefetin popülerlik kazanmakta oluşu, kent mekânında sanatı ve mimarlığın geleceğini olduğu kadar, bütününde kamusal etkinliklerin yaratıcı potansiyellerini de yakından ilgilendirmektedir.

Gezi olaylarının ideolojik açıdan hedef haline getirildiği ‘Milli İradeye Saygı’ mitinglerinden birinde, mikrofon uzatılan birinin, lideri karşısın-

<sup>19</sup> “...tabi grupların alt politikası [*infrapolitics*] dediğim şeye yöneleceğiz. Bundan, kendi adlarına konuşmaya cesaret edemeyen, dikkat çekmemeye dayalı çok çeşitli direniş biçimlerini kastediyorum” (Scott, 1995: 45).

da kendisini hiçleştiren “... gılıym” ifadesi, televizyonlarda canlı yayında yer aldıktan sonra, sosyal medyada da -beklenebileceği üzere- geniş yankı bulmuştur. Bu olay daha çok, tiranlığın tabanda nasıl meşrulaştırıldığına dair sarkastik yorumlara yol açmıştır. Ancak pornografik hale getirilen lider, *infrapolitik* (*altpolitik*) bir çarpıtmayla, taraftarın güçlü liderine kendi tabiyetini/kulluğunu sunmasının bir yolu da olabilir. Bu örnekte görülen, kendini aşırı-değersizleştirmenin anlamı, liderin otoriter niteliklerinden beklentileri de içermektedir: “Kendimi karşında değersizleştirmeme karşılık, gücünü hasımlarımı aşırı-değersizleştirmekte kullan!” Bu durum, Scott’un “gücsüz grupların, hegemonik görünüşlerin pekiştirilmesinde suç ortaklığı etmelerinde kişisel bir çıkarları olduğu” (Scott, 1995: 16) savıyla açıklanabilir. O halde, “... gılıym” ifadesi, iğrenç olmak bir yana, “ihtiyatlılık, korku ve göze girme arzusu nedeniyle, güçlünün beklentilerine hitap edecek” şekilde, bilinçli ve politiktir (Scott, 1995: 24).

Kişilerin birbirlerinin yüzüne söyleyebildiği sözlerin içerdiği iktidar oyunu anlamında ‘kamusal senaryo’nun, üç temel amacı vardır: Ya maddi bir temellük alanı yaratmaya yöneliktir, ya bir kamusal egemenlik / tabi kılma alanı oluşturmaya yöneliktir, ya da eşitsizlikleri ideolojik olarak gerekçelendirmek için bir alan inşa etmeye yöneliktir. Kamusal senaryonun temellük boyutu, erk sahibinin, vergilerle veya el konabilecek her türlü artı değerdeki hak iddiasıyla ilişkilidir. Bunu kentsel bağlamda neo-liberalizmin bütün zenginlik kaynaklarına el koyma çabası olarak genişletebiliriz. Kamusal senaryonun egemenlik boyutu, hiyerarşi kurma, hürmet oluşturma, konuşma biçimleri, cezalandırma ve aşağılama ritüellerine ilişkindir. Gerekçelendirme boyutu ise, hakim elitin “kamusal, dinsel ve politik dünya görüşü”nün ifadesidir (Scott, 1995: 159).

‘Kamusal senaryo’nun da bir sahne arkası vardır kuşkusuz. Scott’un deyişiyle, ‘egemenlerin’ karşısında ‘tabi olanların’ kurduğu sahnenin arkasında, ‘gizli senaryo’nun işlediği söylenebilir. Bu sahne arkası, egemenlerin görüş alanı dışındadır ve “kamusal senaryoda ortaya çıkanları onaylayan, onlarla çelişen ya da onları değiştiren sahne arkası konuşmalardan, jestlerden ve pratiklerden oluşmasıyla onun türevidir.” (Scott,

1995: 27) Gizli ve kamusal senaryo arasındaki saklambaç, arada kalın bir duvar olduğu anlamına gelmez; iki senaryo, harita üzerinde mevzileri ve biçimleri değişen, bitmek bilmez bir mücadele içindedir (Scott, 1995: 39).

Kamusal senaryonun giderek hegemonikleşmesi, iktidar faaliyeti olarak, “kaçınılmaz her şeyi ihtimal dışına dönüştürmek” anlamına gelir ve aşırı baskıcı toplum, kendi alternatiflerini etkili bir şekilde ortadan kaldırmaya yöneldiğinde (Scott, 1995: 115), tahakküm sürecine içkin bir temellük pratiğini devreye sokar. Ama bu süreç,

*kaçınılmaz bir şekilde güçsüz olana şu ya da bu türden hakaretler yönelten sistematik toplumsal itaat biçimlerini gerektirir. Gizli senaryoyu besleyen öfkenin, infaalin, engellenenin ve sineye çekilen kızgınlığın serpilmesine yol açan şey bu hakaretlerdir (Scott, 1995: 159).*

O halde hegemonik kamusal senaryo aracılığıyla, gizli senaryonun ürettiği bütün mekânlar, tarihsel olarak (meyhanelerden protestoların yapıldığı sokaklara kadar) otoriterliğin hedefi olagelmıştır. Scott’un altpolitikaya dair tespitleri, direnişin kamusal alan sahnesine çıkmadan önceki biçim(sizli)ğini anlamaya katkıda bulunmaktadır. Altpolitika hiçbir kamusal talepte bulunulmayan, hiçbir açık simgesel çizginin çizilmediği; politik eylem ve niyetlerin gizlendiği bir hal, bir tür virtüelliktir. Hiç kimse kendi adına, itiraf edilen amaçlarla hareket etmez:

*Toplanacak liderler, araştırılacak üyelik listeleri, ihbar edilecek manifestolar, dikkat çekecek kamu etkinlikleri yoktur. ... [A]ltpolitika gayri resmi liderliğin ve elit olmayanların, sohbetin, sözlü söylemin ve gizli direnişin alanıdır. Altpolitikanın mantığı geçtiği yerde pek az iz bırakmaktadır. Altpolitika kuşkusuz gerçek politika-dır. Gözetim veya cezalandırmadaki herhangi bir gevşemeyle birlikte, ayak sürüme ilan edilmiş bir greve, dolaylı saldırganlık ifade eden halk masalları yüz yüze meydan okuyucu küçümsemeye, binyılcı hayaller devrimci politikaya dönüşme tehlikesi taşırlar (Scott: 269-70).*

Scott’a göre, yığın halinde toplanma ediminde kolektif gücün görsel etkisi, “belli bir anonimlik ya da gizlenme olanağı” sağlar; böylece “ortak bir gizli senaryo açık hale” gelerek “iktidarın karşısında nihayet kendini ilan etmenin kolektif coşkusu” ortaya çıkar (Scott, 1995: 103). Yazar, bu

kitlesel ifadelerin matbaanın yaygınlaşmasıyla ilişkisini vurgularken, on altıncı yüzyılda tüm Avrupa’da yaygın olan ve hiyerarşiyi tersyüz eden mizahi afişlerden örnekler verir:

*Fareler kedileri yiyor, çocuklar anababalarını dövüyor, yabani tavşan avcısını tuzağa düşürüyor, araba atı çekiyor, balıkçı balık tarafından sudan çıkarılıyor, kadın kocasına dayak atıyor, öküz kasabı kesiyor, yoksul adam zengin adama sadaka veriyor, kaz aşçıyı tencereye koyuyor, kral yaya olarak at üstündeki bir köylüyü çekiyor, balıklar havada uçuyordu. Seyyar kitap satıcılarının çantalarındaki standart malzemeler olan bu broşürlerin her biri genellikle alışılmış bir hiyerarşi veya yirtıcılık ilişkisini tersine çeviriyordu (Scott, 1995: 228-9).*

“Ayakların baş olduğu” bu imgeler, altpolitikanın güçlü ifadeleridir. Kitlelerin muktedire karşı dile geldikleri karnavallar ise, altpolitikanın doruk noktasını temsil etmektedir: Karnaval çatışmalı kamusal alanın erken biçimleri arasında saymayı mümkün kılan, karnavalın “elitlerden zorla alınmış muğlak bir politik zafer” olmasıdır (Scott, 1995: 243). Karnavallar, maskeli/anonim halk eylemleridir; hiciv şiirlerinden muktedirlerin kuklalarının yakılmasına, efendilerin meydanlarda diz çöktürülüp özür dilemeye zorlanmalarından saldırılara kadar, çeşitli ritüellerin mekânıdır. Kutsal olan her şey karnavalda saldırıya uğrar ve hiçbir şey, bu heterodoks halk dininin hiyerarşik dine karşı alaycı saldırısından kendini kurtaramaz. Üstelik erken modern Avrupa’da, sadece dini değerler değil; üst sınıfları temsil eden her statü ifadesi (hukuktan unvanlara, yüksek zevklerden askeriye) karnavalda saygısızlıktan, alaycılıktan ve saldırganlıktan nasibini alır (Scott, 1995: 238, 241).

2013 yılında kentleri saran isyanlar, yaratıcı pratiklerle doludur. Her kesimden yüz binlerce insan, mevcut hegemonyayı kırmak için sokağa indiklerinde, kenti bir direniş alanına çevirip hazırda bekleyen şiddet dispozitiflerine karşı gövdelerini kullanıp yaşamlarını riske ettiklerinde, bundan nasibini alan, başta otoriter yönetimi temsil edenler olmak üzere bütün baskıcı ve ayrımcı işleyişlerdir.



## Sanat + Direniş = Kent ve Altı Önermede Özgürlük, Mücadele ve Yaratıcılık

Gezi işgalinden sonra parkın ‘olağanüstü hal’i gözlerden kaçmamaktadır: Bu halin sarkastik bakışı uyarması kaçınılmazdır, çünkü polis devleti ile kamusal mekân arasındaki gerilim, ilk kez bu kadar apaçık hale gelmektedir. Türkiye’nin müzmin kamusal sorununu, burada ‘aç-kapa’ mekanizmasıyla mizahi hale getirilmiştir: Kentsel mekânı “devlet lehine halka kapalı tutma gücü”, egemen ideolojinin kendini tanımlayan refleksidir. Bu derin çelişki, kamusal mekânın “boş tutulan erk [k harfi italik] meydanı’ biçimindeki bildik polis devleti tutumunun da şahıkasıdır. Parkın -isyanın dinamiklerine göre- polislerce gün içinde birkaç kez açılıp kapatılabilmesi, kara mizahi kent sahnesinde ‘yeni’dir: Devletin, katı/faşizan tutumunun ideolojik bakımdan sanki nötrmüş gibi gösterilmeye çalışılırken, olağan (kamusal) dinamikler karşısında hijyenize edici bir tutumla parkın temiz (kapalı) tutulmaya çalışması, bizi sorunun kaynağına götürmektedir: Gerçekte park zaten bir tür mekânsal otoritenin (mimari tasarımın) form bulmuş halidir. Hal böyleyken, devlet aygıtlarının burada yeniden taraf olması kamusal dinamikleri kriminalize etmeye yönelik bilinçli bir tercih olmaktan öteye gitmez.

Türkiye’de ve dünyadaki yaratıcı özgürlük mücadeleleri, hammadde si kent olan birçok pratik üzerine yeniden düşünmeye yol açmaktadır. Kurumsallaşmış sanat, yapıtın bünyesindeki kurucu direniş çarpanını ayıklayarak, onu dispozitiflere ve biyo-politikalara eklemeler. Oysa gereken özgürlük, mücadele ve yaratıcılıktır.

‘Özgürlük’ (fark, çokluk, heterojenlik ve çeşitlilik), ‘mücadele’ (dünyevilik, birey, alan genişletme ve çatışma) ve ‘yaratıcılık’ (deneysellik, arzu, üretim, bedensellik): Kentle sanatı bir arada düşünebilmek için vazgeçilmez olan bu sözcükleri, şu matris-manifesto ile bir araya getirmeyi deneyebiliriz:

**Birinci önerme:** Özgürlük, mücadelenin yaratıcılığıdır.

Fark, çatışmayı üretime dönüştürür. Çokluk, alan genişletmeyi deney-selleştirir. Heterojenlik, bireylerin arzularındadır. Çeşitlilik, dünyeviliğin bedenselliğidir.

**İkinci önerme:** *Özgürlük, yaratıcılık mücadelesidir.*

Fark, bedensellikteki çatışmalardır. Çokluk, arzunun alanını genişletmesidir. Heterojenlik, üretimin bireyselliğinde yatar. Çeşitlilik, deney-selliğin dünyeviliğidir.

**Üçüncü önerme:** *Mücadele, özgürlüğün yaratıcılığıdır.*

Dünyevilik, farkın arzusudur. Birey heterojenliğin üretimidir. Alan genişletme, çokluğun deney-selliğidir. Çatışma, çeşitliliğin bedenselliğidir.

**Dördüncü önerme:** *Mücadele, yaratıcılığın özgürlüğüdür.*

Dünyevilik, üretimin heterojenliğidir. Birey, deney-selliğin farkıdır. Alan genişletme, arzu çokluğudur. Çatışma, birey çeşitliliğidir.

**Beşinci önerme:** *Yaratıcılık, özgürlük mücadelesidir.*

Deney-sellik, heterojenliğin alan genişletmesidir. Arzu, çokluğun birey-liliğidir. Üretim, farkın çatışmasıdır. Bedensellik, çeşitliliğin dünyeviliğidir.

**Altıncı önerme:** *Yaratıcılık, mücadelenin özgürlüğüdür.*

Deney-sellik, çatışmanın farkıdır. Arzu, bireyin çokluğudur. Üretim, alan genişletmenin çeşitliliğidir. Bedensellik, dünyeviliğin heterojenliğidir.

## Kaynakça

- Agamben, G. (2012). *Dispozitif Nedir*. Çev. Dedeoğlu, E. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Atlar, B. A. (2013). İstanbul'un Büyük Ölçekli Projeleri. *Kentleri Savunmak. Mekân, Toplum ve Siyaset Üzerine*. (ss. 61-66). Koca, A., Çalışkan, Ç. O. vd. (der.) Ankara: Notabene Yayınları.
- Habermas, J. (2004). "Kamusal Alan". *Kamusal Alan* (ss. 95-102). (der.) Özbek, M. Çev. Özbek, M. İstanbul: Hil Yayın.
- Harvey, D. (2013). "# OWS: Wall Street Partisi Gazap Bıçıyor". *Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (ss. 220-26). Çev. Temiz, A. D. İstanbul: Metis Yayınları.

- Koca, A., Çalışkan, Ç. O. vd. (der.) (2013). *Kentleri Savunmak. Mekân, Toplum ve Siyaset Üzerine*. Ankara: Notabene Yayınları.
- Revel, J. (2012). *Foucault Sözlüğü*. (ss. 64-66). İstanbul: Say Yayınları Çev. Veli Urhan.
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Çev. Alev Türker.
- Şentürk, L. (2012). *Pomi Potansiyel Mimarlık İşliğı 2002-2012 Bir Mimarlık Stüdyosunun Onyıllı, Pomi Studio for Potential Architecture 2002-2012 A Decade of a Design Studio*. Çev. Şişman, O., Güçyeter, B. Eskişehir: Esogü Yayınları.
- Özbek, M. (2004). Kamusal Alanın Sınırları. *Kamusal Alan* (ss. 19-90). İstanbul: Hil Yayın.
- Yeşilirmak, A. (2013). Üçüncü Köprü Kararını Verenler Kalemelerini de Kırsınlar (2013: 144), *Kentleri Savunmak. Mekân, Toplum ve Siyaset Üzerine*. (s. 144) Koca, A., Çalışkan, Ç. O. vd. (der.), Ankara: Notabene Yayınları.
- URL: [readlists.com/919501ec/](http://readlists.com/919501ec/) (Uluslararası basında Gezi Direnişi için okuma önerisi.)

**Levent Şentürk:** 1974, Eskişehir. Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Öğretim Üyesi. Kitapları: *İşaretname ve İntermezzo* (YKY, 1998), *Doxa Yazıları* (YKY, 2003), *Yerdeğiştirmeler Seçkisi* (YKY, 2004), *Lilliput Masallar* (2004), *Dozerin Rüyalari* (645, 2010), *Le Corbusier Modüler'un Bedeni* (645, 2011), *Kış Dönencesi* (645, 2012), *Pomi 2002-2012* (Esogü, 2012), *Mimarlığın Biyopolitika Sözlüğü* (645, 2013). 2011'den beri Codex Mimarlık Kitaplığı'nı (Esogü) yayına hazırlamaktadır. 1997'den beri, çeşitli dergilerde makaleleri yayımlandı, kimi kitaplara yazılarıyla katkıda bulundu.



# Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı

\*

Urban Activism Protest, Counter-Memory and Possibility of De-creation

Neslihan Ercan

## Özet

*Bu makalede kentsel hareketlerin kamusal sanat bağlamında protesto, kent ve sanat arasında kurduğu ilişkiler tartışılmaktadır. Protesto, kent ve sanat arasındaki ortaklık, kentsel gözeneklilik metaforunun iyi betimlediği bir sosyal mekân ve kamusal alan tahayyülüdür. Kentsel gözeneklilik, sosyal mekânda ortaya çıkarılması, yaratılması gereken hareketliliği ya da durağanlığı betimlemektedir. Bu tahayyülde kurmacanın rolü önemlidir. Karşı-hafıza ve karşı-kültür kurmaca öğeler kullanmaktadır. Kentsel hareketler karşı-hafızayı ve kültürü canlı tutabilmeyi isterler. Bunun için eleştirel düşünce, muhaliflik ve örgütlenme vazgeçilmeyecek ölçütlerdir. Kentsel hareketlerin eleştirelliklerini korumaları ve yeni baskı kurma biçimlerine direnç gösterebilmeleri, görsel-işitsel kayıtları sadece kendilerini temsil etmesi için değil, aynı zamanda analiz ve sentez için de kullanmaları kaçınılmazdır. Montaj, görsel-işitsel kayıtlardan başlayarak her alanda yapılmaktadır. Önemli olan montaj sırasında bir araya getirilenlerin ilişkisinin nasıl tahayyül edildiğidir. Kentsel hareketlerin neye karşı nasıl bir direnç gösterdikleri, yaptıkları montajın bu niteliğine bağlıdır.*

**Anahtar kelimeler:** gözeneklilik, sosyal mekân, kamusal sanat, kurmaca, karşı-hafıza, muhaliflik, deneyleme, montaj, yersizyurtsuzlaşma, 'işgal et' eylemleri, Gezi Parkı, olay, yönetimsellik, gündelik hayat, video, fotoğraf.

## Abstract

*This paper is an assessment of the links urban activist movements create between the city, protest and art. The common ground between the city, protest and art is the imagination of a social space and public sphere which is best described by urban porosity. Urban porosity describes the movements or stasis to be revealed or created in the social space. In this imagination, fiction plays an important part. Counter memory and counter culture also incorporate fictional elements. Urban movements want to keep counter memory and counter culture vivid. In order to achieve this, critical thinking, counteraction and organization emerge as criteria. For the urban movements to keep their resistance against new oppression and control techniques and forms, audio visual recording is not only indispensable in terms of keeping track of their activities but also analyzing and synthesis. Montage is made in other areas than the audio-visual field as well. The links imagined between the convergent and divergent series created during the montage become important. What is resisted and how depend upon such an imagination.*

**Keywords:** porosity, social space, public art, fiction, protest, counter-memory, counteraction, experience, montage, deterritorialization, occupy movement, Gezi Parkı, event, governmentality, everyday life, video, photography.

Sanat ve hayat birdir.

*Tristan Tzara, Dada Manifestosu, 1918*

## Kent ve Karşı Hafıza

Mekânsal ve zamansal ilişkilerin birbirinden ayrılamayacağını öne çıkaran kavramlar, bu birlikteliğin farklı boyutlarını öne çıkarmaktadırlar. Fiziksel mekân kadar mevcut, onu üreten ve onun tarafından üretilen "sosyal mekân" kavramını önererek, buna dayanan üçlü bir mekânsal tasnif yapan Henri Lefebvre,<sup>1</sup> sadece mekân-zaman ilişkilerine dair lügatı genişletmedi, kentsel çalışmaların akademik bir disiplin olmasına da yol açtı. Lefebvre'in tasnifinden yola çıkan kent bilimci, coğrafyacı ve antropologlar kapitalizm, denetim-gözetim ve iktidar ilişkilerini değerlendirdikleri, Lefebvre'in ayrıntılandığı mekân-zaman ilişkilerindeki farklı öğeleri öne çıkardıkları birbirinden farklı kavramlar ürettiler.

Sayıcı artan, öğelerinin ağırlıkları değişen mekân ve zaman ilişkilerinin farklılıklarını taşıyan kavramların henüz literatürde yer almadığı bir tarihte (1925) Walter Benjamin ile Asja Lacis, Napoli (1986) başlıklı metinlerinde bu ilişkileri 'gözeneklilik' olarak tahayyül etmişler, sosyal ilişkilerin alması düzenine, uzun bir süre sonra Lefebvre'in ritmanaliz (Lefebvre, 1996) kavramına yakın bir zamansal çağrışım yükleyerek mekân ve zamanın iç içe geçtiği çok katmanlı bir kentsel hareketliliği söze

---

<sup>1</sup> Lefebvre (1998), sosyal mekânın üretimini, mekânsal pratik, mekânın temsili ve temsili mekân olarak tasnif etmiştir. Mekânsal pratik, mekânın deneyimlenmesi ve kullanılması boyutudur. Beden ve duyular dolayısıyla algılanan mekândır. Mekân temsilleri, üretim ilişkilerinden gelen kodlar ve göstergelerle bilimsel, kuramsal ve teknolojik bilginin uzmanlar tarafından örgütlendiği mekândır. Mekânın temsillerinin üretiminde rol alan ilişkiler ve pratikler, üretilmiş mekânda tezahür etmezler; bu ilişkilerin ve pratiklerin görünür kılınmasının yolu, mekân temsillerine karşı direnç gösterebilen temsili mekânlardan geçer (Hetherington, 1997: 22). Temsili mekân, hayal gücü ile deneyimlenen katmandır (Işık, 2009: 21). Lefebvre, mekânsal tasnifini, sırasıyla, algılanan (mekânsal pratik), yaratılan (mekânın temsili) ve yaşanan mekân (temsili mekân) olarak ifade eder (1998: 38-39). Bu üç katman ayrı değerlendirilebilir, ancak çoğunlukla iki ya da üç katmanın bir arada olması, birbirini etkilemesi söz konusudur. Bu yüzden, üç mekân türünü ayırdetmenin, fiziksel mekândan yola çıkarak mekânsal bir okuma yapmanın güçlüğü, kapitalizmin üretilmiş mekânının bu katmanlaşmayı karmaşıktırmasıyla ilgilidir.

dökmüş, bu hareketliliğe ifade kazandırmışlardır. Napoli metninde gözeneklilik, sadece mekânsal ve zamansal olarak değil, sosyal ilişkilerin hareketi ve özel ile kamusal arasındaki geçişlilikle de tanımlıdır. Binaların eskimişliği, bitmemişliği ve griliği, aslında fiziksel özelliklere değil, kentsel bölümlenimin ve hareketliliğin yeni bir biçimde tahayyül edilmesine dair niteliklerdir. Özel ve kamusalın fiziki sınırlarla tanımlanmadığı ve bu ayrımın nihai karşıtlığının çözülüp aralarındaki ilişkinin yeniden kurgulandığı bir yüzey olarak gözeneklilik, bir anlatısal araç ve imgedir. Bir imge olarak rolü, bilindiği haliyle ayrımları ve bölünmeleri yeniden dağıtmak, zaman, mekân ve sosyal ilişkiler arasında yeniden bağlantılar kurmaktır. Hareket, yeni bağlantıların oluşmasını sağlarken mekânların nihai olmayan tanımlar edinmesine sebep olmakta, karşıtlıklar, birbirine dönüşebilen iç ve dış mekânlarda erimekte, mekân akışkan hale gelmektedir. Napoli, yeni bir kentsel mekân tanımının eşiği olmaktadır. Napoli metninde, kentin tasvirinin ya da tarihinin yapılmakta ya da aktarılmakta olduğu söylenemez. Öte yandan, metinde rivayet edilen öyküler, geçmişte yaşanmış olayları ve bu olayların ortaya çıkardığı, görünür hale getirdiği ilişkileri anlatan kolektif öykülerdir. Napoli niteliklerin, yeni olasılıkların, bağlantıların ve ayrımların geçici olarak belirlendiği bir çerçeveye dönüşmektedir.

Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği'nde* (2009), Antik Yunan'dan gelen hafıza sanatındaki (*ars memoria*) alışılan çevreyi hikâyelerle yeniden oluşturmak üzerine kurulu teknikleri kullanarak, geçmişte yaşadığı ve ziyaret ettiği 'kentlerin gözenekleri'ni ortaya çıkarmaktadır. Boym'a göre, hem radikal modernleşme projeleri hem de geçmişin aslına sadık yeni inşaları, daha bütünlüklü bir kent hayali yaratarak bu gözenekliliği yok etmeyi amaçlarlar (2009: 124). Hafıza sanatı teknikleriyle çevre ile hikâyeler arasında kurulan bağlar, bir kentin gözeneklerini telafi edebilirler. Öte yandan, söz konusu olan bağlantılar, sembolik olmaktan ziyade semiyotiktir.<sup>2</sup> Yeniden kurgulandığında bu bağların, geçmişte bir

<sup>2</sup> Boym'un hafıza sanatındaki hatırlama tekniklerinin simgeselden ziyade semiyotik olduğuna dair sözlerinden, bu tekniklerin hem doğal hem kültürel, hem zihinsel hem bedensel, hem bilince hem de

aralık belirmiş olasılıkları yeniden gündeme getirmesi söz konusudur. Dolayısıyla geçmişin üretilmiş mekânına özlem duymak değil, gerçeklik kazanmamış başka kurgulara, geleceğe dair tasavvurlara olasılıklarını ifade etmek söz konusudur.

Geçmişle yeniden kurulan bağlantılar, karşı hafızanın<sup>3</sup> da kaynağıdır. Karşı hafıza, Foucault'a göre, resmi tarihin süreklilik anlatısına dirençli bir toplumsal damardır. Foucault, tek bir kolektif hafıza olmadığına, hafızanın, ancak kendi alternatiflerinin mevcudiyetinin farkında olduğunda ve onlarla mücadele halindeyken çalıştığına dair savını ifade etmek için bu kavrama başvurmaktadır (Natalie Zemon & Starn, 1989). Belleğe dair imgelemde bir eğilim, unutma ve hatırlama arasında kurulan bir karşıtlıkla, ilgilidir.<sup>4</sup> Karşı hafıza ise, unutma ile hatırlama arasındaki bağların mevcudiyetinin kabul edilmesiyle oluşmaktadır. Unutmak,

bilinçdışına ait göstergelerden oluşan bir anlam yaratma sürecine dahil oldukları anlaşılmaktadır. Boym'un 'semiyotik' ve 'keyfi' (*arbitrary*) olarak nitelendirdiği, göstergebilimin (gösteren-gösterilen) ikili sistemindeki (Roland Barthes'in önerdiği gibi) dil öncelikli sisteme karşıt olarak, sözcüklerle mekân arasında betimleyici ve sabit olmayan bir mütakabiliyet ilişkisinin kurulduğu, mekânın sözcüklerle katedildiği ya da okuma eylemi süresinde "okuyucunun göstergeler sisteminden oluşan metinsel 'yer'i mekâna dönüştürmesi"nde olduğu gibi (de Certeau, 1984: 117), bu tekniklerle her seferinde farklı bir gösterge sistemi oluşturulmaktadır. Mekân, ancak hız, yön ve zamansal verinin de algıya dahil edilmesiyle oluşmakta, bu hareketli öğelerin keşişiminde meydana gelmektedir. De Certeau'ye göre yer, konuşurken telaffuz edilen sözcükle eşdeğerdir. Öykülerde hem 'yer'in mekâna hem de mekânın 'yer'e dönüştürülmesi mümkündür ve aralarındaki ilişkilerin organizasyonu sürekli değişebilir (118). Mekânsal pratik de Certeau'ye göre bu anlamda yayanın 'söz edimi' dir: Sözce dil için ne ise, yürümek de kentsel sistem için odur (de Certeau, 1984: 97). Mekânsal pratik, planlanmış kenti katederken yorumlamak ya da bilimsel veri toplamak değil, görme, duyma, düşünme ve hatırlama bağlamları oluşturmak, böylelikle meskûn mahaller yaratmaktır. Deleuze ve Guattari'ye göre ise, semiyotik sistem göstergebilimden ibaret değildir. Göstergebilimin (ve onun uzantısı olarak televizyon ile radyoda uygulanan iletişim modelinin) tek semiyotik sistem olarak her alandaki egemenliğini eleştiren yazarlar, 'göstergenin egemenliği' olarak nitelendirdikleri bu sisteme karşıdrlar, onun yerine, farklı gösterge rejimleri olduğunu ve örneğin her edebi metinde farklı bir göstergeler rejimi yaratıldığını söylemektedirler (1987: 111-149).

<sup>3</sup> Karşı hafızanın kavramsal kökeni için yapılabilecek bir araştırma, bu makaleye dahil edilemezdi, zira bu konuda bir araştırmanın, Benjamin'in Tarih Felsefesi Tezleri'ndeki maddi tarih yönteminin başlayarak Nietzsche'nin Tarih Üzerine metnindeki unutkanın devrimci rolüne varana dek, Proust'un metnindeki istemsiz hafıza, Bergson'un bellek teorisi ve dolayısıyla Deleuze'ün "zamanın kristalleri" kavramlarına uğramaması düşünülemezdi. Bu metinde önemli olan, karşı hafızanın tanımından çok sanatlarda görsel, işitsel ve sözel ifade edilme biçimleri ve muhalif rolüdür.

<sup>4</sup> Sanat tarihinde 'unutma' bağlamına odaklanan bir çalışma için bkz. (Ryan & Lethen, 1989).

hafızanın silinmesi değil, bazen bir anının istemsiz hafıza ile canlanana dek hatırlanmamasında olduğu gibi, deneyimiyle beraber muhafaza edilmesidir. Karşı hafıza ve karşı anlatıların da gerçekleşme imkânı olduğu, gündelik hayatı bir süreliğine duraklatan olaylarda görünürlük kazanmaktadır. Bir olayda, gerçekliğin kurgulanmışlığı bir süreliğine berraklaşmakta, tarihsel olayların da gerçekleşmeden önce en az gerçekleşmemiş karşı anlatılar kadar 'kurgu' olduğu fikri doğmaktadır. Kurumların mevcudiyeti kurgusal fikirlerin gerçekleşebileceğine dair ispat sunmasına rağmen bunu saklamaktadır. Bir olay ile herşeyin aslında başka türlü de olabileceği fikri zihinlerde belirlemektedir. Birden fazla bakış açısından algılanan olay, bir süreliğine duyuların farklı örgütlenmesine ve gerçekliğin askıya alınmasına sebep olmaktadır.<sup>5</sup>

### Sanat ve Muhaliflik

Karşı hafızanın gündelik hayatı dönüştürücü olması, eleştirel düşüncenin muhalif pratiklerine bağlıdır. Boym, 1960'lardan 1980'lere kadar Doğu Avrupa'da yaygın olan karşı hafıza biçimlerinden söz ederken, kavramın, o zamanlar, kişinin resmi tarih anlatısında ve kendi yaşamında kusurlar bulması anlamına geldiğini söylemektedir. Boym'un aktardığı üzere, o sıralarda Milan Kundera, karşı hafızanın bilinçli bir şekilde korunması için Doğu Avrupalı aydınların özel bir rol üstlenmesine öncülük etmiştir (2009: 102-103). Boym, 1980'lerden sonra Doğu Avrupa ülkelerinde karşı hafızanın bölünmüş ve geniş bir yelpazeye yayılmış niteliğini, dolayısıyla, 1980 öncesi kazanımların kalıcılaştırılamamasını, eleştirel düşüncenin muhalif pratiklerinin gözden düşmesine bağlamaktadır.

<sup>5</sup> Susan Buck-Morss, Benjamin'in savaştaki şok deneyiminin modern gündelik hayatta norm haline geldiği fikri üzerinde dururken, modern teknoloji koşullarında, insan duyularının gerçeklikle "temasta" olma tarzı olmaktan çıkıp gerçekliği karartmanın bir aracına dönüştüğünü, duyuların bilişsel kapasitesinin uyuşması haline geldiğini, bu uyuşmanın da kendini koruma söz konusu olduğunda bile insan organizmasının siyasi tepki verme gücünü ortadan kaldırdığını anlatır (2004: 118).



Eleştirel düşüncenin kazanımlarını korumak, sanatın muhalifliğinin ölçütlerinden biridir.

Sanatın 1960'lardan bu yana üstlendiği muhalif rolle, toplumsal sorunları ve toplumun demokratikleşmesi sürecindeki engelleri görünür hale getirmek gibi bir amaçla, bir süredir kamusal alana yönelmekte olduğunu söyleyen sanat eleştirmenleri, kamusal sanatın yükselişiyle, sanat ve siyaset arasındaki bağlantıların yeniden ele alındığına, farklı alanların bir araya geldiğine dikkat çekmektedirler. Rancière (2007), sanatın siyasallığını gerçeğe ulaşmakla değil, gerçeğin ve kurgusallığın var olan dağılımını değiştiren kurgular üretmekle siyasallığı etkinleştirdiğini söylemektedir. Sanat, Rancière'e göre, "sosyal tahakküm biçimlerini yapılandıran zaman ve mekânın sıradan koordinatlarını askıya alarak belirli bir algısal modeli biçimlendirmesiyle" siyasaldır (2007:130).

Güncel pratiklerin aksine, kamusal sanat, ilk başlarda, sanatı kamusal alana yerleştirmekle yetinmişti. Bu tanımlamayla bile, hem modern sanatın sergileme mekânı, hem de izleyici kitlesi ve izleyicilik kavramı değişmişti. Öte yandan karşı-kamu kavramı, zamanla, bir kamunun verili mevcudiyetinin ya da onun yansımasının kabulü yerine, farklı bir kamusal kurgusunu öne çıkarmış (Sheikh, 2007), böylece kamusal sanatın farklı mekân, izleyici ve izleme tanımları çoğaltılmış, verili kamusal kurgusal yaklaşımın öne çıkartılarak başka kurgusal yaklaşımların mümkün olduğu fikrinin doğmasına yardım edilmişti. Kamusal sanat üretkenler, Negt ve Kluge'nin deneyime kazandırdığı "politik içerik" ve "proleter kamusalılık" (Özbek, 2004) tanımını benimsemektedirler. Negt ve Kluge'nin tanımında kamusal alan, "belirli kurumlar dışında aynı zamanda genel bir toplumsal deneyimin ufkudur" ve ancak içinde toplumsal deneyim örgütlenebildiği takdirde, bir kullanım değerine sahip olmaktadır. Ancak Kluge ve Negt'in kamusal alan kavramı, "sadece politik tartışma ve politik eylemle sınırlı olmayıp, bir aysbergin ucu gibi dilde, öykülerde ve bellekte taşınan bir tarihsel proleter bilinçaltını, geçmiş ve gelecek hafızasını oluşturan ütopyik fantazyaları da içerir" (Özbek, 2004:

54). Dolayısıyla sanatın muhalifliği için bir diğer ölçüt, bu türden bir kamusal alanda toplumsal deneyimin nasıl örgütleneceğidir.

### Sanat ve Protesto

İyi protestolarda deneyimlenebilen, "eylemcileri kendi iradi tercihlerinin konusuyla ilgili bilinçlerini geliştiren, bu bilinç temelinde paylaşım ve dayanışma tecrübesi sağlayan bir yan" olduğunu söyleyen Tanıl Bora (2010: 112), protestocunun hakikati bildiğine dair mutlak güveninin protestoyu araçsallaştırdığına dikkat çeken James Jasper'a yer verir. Jasper'a göre, kötü bir protestoda süreç önemsenmez. Buna karşıt olarak 'etik bir protesto',<sup>6</sup> sanatta olduğu gibi, "ham sezgileri alıp ete kemiğe büründürür, protestocular olağan çevrelerinde yapamadıkları şeyleri yapabilirler, kuramadıkları etkileşim tarzları kurabilirler" (2010: 114). Jasper'ın "etik" protesto olarak adlandırdığı protestolarda da çoklu bakış açılarının sarmalı çalışmaktadır.

Sanat, kentte gündelik yinelemeler içinde kaybolan kurgusallığın yeniden keşfini ve gündelik hayata iadesini içermektedir. Sanatın gündelik hayata müdahalesi, katılımı, özgürleştirilmesi ya da muhalifliği gibi niteliler, "sanat ve hayat" olarak ifade edilen bir birlikteliğin tasavvurundan yola çıktılar. Bu tasavvur, Tristan Tzara'nın 1918 Dada manifestosunda, "sanat ve hayat birdir" önermesinden (Clark vd., 2013) farklılaşarak, ayrı düşünülenlerin birbirine bağlanması tartışmasına dönüştü. Bu bağın niteliğini incelemek için, sanat yapıtının politik bağlamını oluşturan 've' bağlacına odaklanmak gerektiğine vurgu yapılmaktadır (Lütticken, 2002).

Son onbeş yılın güncel sanatında fotoğraf, film ve video alanlarında yoğunlaşan işler üretildi (Lütticken, 2002: 120). Kitle iletişim araçlarının imge, ses ve söz yoğunluğuna karşı başka sanatları da kendi bünyesinde toplayabilen görsel-işitsel işlerin çokluğu, dışarıyı içeriye taşıyabilme kabiliyeti olduğu kadar, birbirinden farklı alanları yakınsaklaştırmasıyla

<sup>6</sup> Burada Jasper'ın metninde 'ahlâki protesto' olarak geçen kavram, sosyal mekân ile bağlantıları düşünülerek 'etik' olarak nitelendirildi.

da bağlantılandırıldı. Bu yakınsaklaşma sayesinde siyasetin ve kentin kurgusalılığı ortaya çıkarılmakta, başka türlü kurgular da olabileceği hatırlatılmaktadır. Bir eylemde çekilmiş bir fotoğraf, dünyanın başka bir yerindeki eylemle eklenilebilmekte ve aynı "soyut eleştiriyi temin edebil[mektedir]". Bu haliyle "söylenmemiş bir şeyi gösterebil[mektedir]ler" (Bora, 2010: 115). Bu görselleşmenin, "kent içinde kent", "bir sesin içinde bir başka ses", görüş noktalarının birbirinin içinde devam ettirilerek yerlerinin değiştiği bir perspektife koyma içinde gerçekleştiğini (Zourabichvili, 2008: 142) düşünmek mümkün. Daha iyi bir ifadeyle kentin, "herhangi bir şeyin yaşanılması, kıvam tutması" için önerilen bir 'perspektivizm modeli' olduğu fikrine yer vermenin faydası olabilir: "en az bir başkası bizim içimizde düşündüğü ölçüde canlıyız, yeğiniz ve düşünüyoruz". Gezi Parkı eylemlerinde dolaşıma giren örneğin, 'kitap okuyan', 'polise çiçek uzatan eylemci' fotoğrafları, tahayyül edilenle, dünyanın başka yerlerindeki eylemlerle ya da geçmişteki bir eylemle, fotoğraf aracılığıyla etkileşim halindedir. Bu görsel yineleme ya da çağırışım, karşı hafızanın ulusal sınırları tanımayan yönüne de vurgu yapmaktadır.

Karşı hafıza ve karşı anlatılar, görsel-işitsel, bedensel ya da sözlü olarak yeniden oluşturulabilir, sınanabilir, yaratılabilir ve dolaşıma geçirilebilir. Bir olay<sup>7</sup> da görsel-işitsel olarak yaratılabilir, imgelerin ve seslerin kaydı ya da bu kayıtların montajı, çoklu bakış açılarının sürekli üretilmesine yol açabilir. Protestolarda karşı hafıza harekete geçirilmektedir. Protestonun bir olaya dönüşmesi, çoklu bakış açılarını üretmesine ve protestocu da dahil bakış açılarının dönüşümüne yol açmasıyla olanaklıdır. Protestonun kaydı, bir olayın kaydını başka olaylarla montajlama ve bu

<sup>7</sup> Olay kavramı, *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*'in (2012) Türkçe baskısı için Bülent Diken'in yazdığı sunumda, şöyle özetlenmektedir: Edimsel olay, Deleuze ve Guattari'de iki ayrı biçim alır. İlkin, aktör anı yakalayarak olayı edimselleştirir. Ama edimselleşmenin ötesine uzanan bir görünüm daha vardır. Aktör de olayın içinde dönüşür. Ediminin bir sonucu olarak, bir "karşı-edimselleşme" süreci vasıtasıyla, kendisinden, edimsel kimliğinden sapar. Edimselleşmede birisi olayı yakalarken, onu şimdi kılarken, karşı-edimselleşmede olay onu yakalar ve "alt eder." Birisi olayı yakalamamanın peşindeyken, olayın anında o da dönüşmelidir. Onu arzulamayanlar olayı fark etmezler. Onun tarafından yakalanmayanlar anı yakalayamazlar.

bakış açılarını çoğaltma olanağını sunmaktadır. Bir protestonun yer, zaman, ses, bir araya getirdiği bireyler, sloganlar, taktikler gibi bileşenlerle bir "yer-yurt yaratma gücü" (Thoburn, 2012) ve bir hareketi başlatma, kendisine bağlı bireyleri, toplulukları ve karşısında olduğu uygulamayı, kurumu ya da siyaseti, bu hareketle taşıma, dönüştürme ya da yıkma potansiyeli bulunmaktadır. Eylemin ve protestonun biçimi önemlidir; Steyerl'e göre organizasyonun ve ilişkilerinin ifadesidir.

Protestoda her birey için ayrı ayrı mevcut mahallerin yeniden ve kolektif biçimde deneylenmesi söz konusudur. Protestonun niteliği, bu deneylemede etkilidir. Her hatırlama, "mekân ve zamanın iç içe geçtiği senkretik bir algı macerası" ve deneylemesidir (Proust'tan aktaran Boym, 2009: 89). Protestonun görsel işitsel kaydı ve montajı, bu değerlendirmeyi sağladığı gibi, protestonun ifadesine bir katman daha eklemektedir. Hito Steyerl'e göre protesto, henüz organize edilirken bile bu katmanların eklenmesinden oluşan bir süreçtir. Bu süreç,

*bir yandan, protesto için bir dilin bulunmasına, yani siyasi protestonun seslendirilmesine, söze dökülmesine ya da görselleştirilmesine işaret eder. Fakat diğer yandan, bu kavram kombinasyonu, protesto hareketlerinin yapısını ya da iç organizasyonunu belirler. Başka bir deyişle, farklı öğeler, iki değişik şekilde birbirine bağlanmaktadır: ilki semboller seviyesinde, diğeri ise siyasi güçler seviyesinde gerçekleşmektedir. Farklı öğelerin arzu edilmesi ve reddedilmesi, çekilmesi ve itilmesi, çatışması ve yakınsaması, her iki seviyede de gözler önüne serilir. Protesto-yla ilişki içerisinde, eklenme sorunu, sadece protestonun ifadesinin organizasyonu için değil, organizasyonunun ifadesi için de geçerlidir (Steyerl, 2002).*

İfadenin organizasyonu, montaj düzeyinde eklenmelerin karakterini belirleyicidir. Protesto sırasındaki eklenme kadar, bu eklenmenin diğerlerine eklenmesini sağlayacak görsel işitsel kayıt da bir mekânsal pratik olabilir. Burada kullanılacak olan dil, egemen gösterge sistemiyle uzlaşma içinde olacaksa, içeriğindeki her ses, bu uzlaşmaya dahil olmuş olacak, muhalif karakterini yitirecektir. Steyerl'e (2002) göre "bu sorunlu konunun temel bileşenleri, seslerin ve görüntülerin nasıl organize edildiği, kurgulandığı ve düzenlendiğidir" ve ifadedeki sorun, eklenmenin karakteriyle ilgilidir, siyasal alanın bu eklenme açısı

sından sorgulanmasıdır. Buna göre eklemlemenin politik anlamı tek değildir. Montaj prensibiyle bakınca, ayrı düşünümeyenlerin ayrışabil-diği, uzak sanılanların yaklaşabildiği farklı diziler ortaya çıkmaktadır.

Bazı birliktelikler, ayrışık halde iki farklılığın kaynaşmadan karşılaş-masıdır (Zourabichvili, 2008: 125),<sup>8</sup> birimlerin ayrı türdenliği sayesinde, ayırdedilemedikleri bir etkileşimdir.<sup>9</sup> Montaj, olayların ıraksak dizilerini bulmakla ve bunlardan bazı parçaları çıkarmak ve bir araya getirmekle ilgilidir. Montaj bu açıdan her alanda yapılabilir; bir araya getirme, her mecranın kendi rejimi uyarınca kavram, algılayım ya da duyum üret-mektir. Her bir söyleme, yazma, görme, gösterme, ifade etme pratiği bu bağlamda birer olaydır. Konuşmak ve yazmak ile görmek ve okumak çiftlerinde farklı ama ayrılamayan iki olay vardır. Hayat bu olaylarda bir değişim bulmakta, konuşan ve gören de bu hayatla birlikte oluşmakta-dır. Birey, bir bakış açısına yerleştiği ölçüde geçici bir öznedir ve üçlü bir değişim sürecinin geçici birimidir. Gördükleri uyarınca değişmek, gör-düğünün değişmesine sebep olmak ve bu sürece tanıklık eden dünyanın da bu değişime katılması asıl sorundur.

*Temsiliyet görüş noktalarını eşitler ve yalnızca görelî bir ıraksamayı, çeşitli açılarda algılanan bir ortak nesneyle ilişki yoluyla elde tutar. Oysa görüş noktalarını duyulur kılan farktır (...) Fark, aynı zamanda bir iletişimdir, ayrı türden olanların buluşmasıdır (...) Ayrışma bir ayrılık aracı olmaktan çıkar; birlikte olanaksızlık şimdi bir iletişim aracıdır... Yüklemlerin birbirini dışlamasının yerine olayların iletişimi gelmiştir (Deleuze'den aktaran Zourabichvili, 2008: 124).*

<sup>8</sup> Deleuze, Kıvrım'da (2006) uyum, birlik ve montaj hakkında şunları söylemektedir: İki şeyin gerçekten ayrı olmaları, ayrılabilir oldukları anlamına gelmeyecektir. Uyum ve birliğin işleyişi bu şekildedir: ruhun ve bedeninin önce kurulmuş olan uyumu onların gerçek ayrımlarını düzenlerken birlik, ayrılmazlıklarını belirler: katlar ve rejimler arasındaki farka rağmen her bir monada bir beden. İki kat arasındaki bir montaj prensibi gibi işleyen bu birlik, "bütün ifadelerde ifade edilebilir olan" ve "bütün gerçekleştirmelerde gerçekleşebilir olarak kalan" olayla bir başlangıç kazanmaktadır.

<sup>9</sup> Başka bir deyişle saf bir fark, diğer farklarla yalnızca fark ilişkisi içindedir, ama kendini fark olarak tam da diğerlerinden uzakta olumlamaktadır. Görüş noktaları, yalnızca karşılıklı birbirini içererek, yalnızca her biri eşitsiz bir değiş tokuş içinde, diğeri olarak ıraksarlar. Kent bu görüş açılarının birbirini sarmalayışının ve birbirini içermelerinin modelidir.

Çoklu hakikat, birçok hakikat değil, bakan, bakılan ve her iki birimi de gören birimin birlikteyken kaynaşmadan dönüşüp durmalarıdır; bu deneyimde yaşam, katedilen her yeni mesafede, perspektifte, bölünürken doğasını da değiştirmektedir (Zourabichvili, 2008: 132). Kentteki karşılaşmalar başlı başına bir deneylemeye dönüşmeyecektir. Ancak bir olay, karşılaşmaların deneyime dönüşmesini sağlayacak, bir karşılaş(tır)mada, her ikili karşıtlığın, aslında birbiriyle sonsuzca bağlandığını hissettirebilecektir. Farklılıkların buluşma mekânı kenttir, bununla beraber, bir protestoda yakınsaklaşan ve ıraksaklaşan bu farklılıkların eklenmesi hangi türden olmaktadır?

### Protesto ve Kent

Protesto, kent ve sanat arasındaki ortaklık, bir topluluk fikrine, imgesine dair tahayyüldür. Kamusallığın ifade edildiği, "performatif olarak işaret edildiği" ölçüde var olduğu gibi (Buck-Morss, 2007: 124) kentin de ifade edildiği ölçüde var olduğu söylenebilir. Kentin kurgusalılığı, işbölümüyle ve hem mekânın hem de zamanın bütünlüksüz oluşuyla uyum içindedir. Bu uyum ise kentin kurgusallığını gizlemektedir. Kent sakinleri, bu uyum görüntüsü içinde ancak belli belirsiz rastlantılarla uyum yanılmasını fark etmektedirler. Protesto sırasında ise kentin kurgusalılığı ortaya serilebilmektedir.

Kentsel hareketler ve aktivistler, kamusal sanat olarak tanımlanan bir alanda protestoyu, kentsel meselelere müdahale etmek üzere sanatla bir araya getirdiler. Sanatta kamusallaşma ve düşünümSELLİĞE, protestoda ifade gücünün ağırlık kazanmasına dayalı olarak daha önce ayrı olan iki ve daha fazla sayıda alan, birbiriyle irtibat halinde çalıştı. Bu buluşmanın müşterek meselesi kent olmasına rağmen, kentin, sadece her iki faaliyetin de gerçekleşme ortamı olmaktan ibaret olmadığını, hem onüç yıldır dünyada yapılan eylemlerin yol açtığı tartışmalardan hem de kamusal

sanat alanındaki tartışmalardan görmek mümkün.<sup>10</sup> 'İşgal et' protestolarının biçimlerindeki ortaklık, söylemlerindeki "yataylık", "hiyerarşinin reddi", "dayanışma", "deneyim", "kendiliğindenlik", "anonimlik", "gönüllülük" gibi kavramlardan kaynaklanmaktadır. Kavramların biçimsel ve ifadeye dayalı karşılıkları bulunmaktadır. 'İşgal et' eylemlerinde bir araya gelenlerin heterojenliği, manifestoları ve görsel-işitsel arşivleri, karşı kamusalılık yaratarak direnç göstermeye yöneliktir.

Seattle, Prag, Cenova, Atina, Londra, Madrid, Paris, New York, Rio protestolarının bir başka ortak özelliği, devletleri tarafından muhatap alınmamaları ve orantısız bir güçle engellenmeye çalışılmalarıdır. Bu eklemlenme, kentsel hareketlerin kapitalizme gerçek bir sorun yarattıklarına dair yeterli bir işaret olarak algılanmaktadır. David Harvey, *Asi Kentler*'de, Marksist kuram içerisinde kentsel altyapı ve konut yatırımları ile rantın, üretimin değil, yeniden üretimin alanına dahil sorunlar olarak görüldüğünü, bu kayıtsızlığın Marksist kuramı, 2008 finans krizlerini çözümleyecek araçlardan yoksun bıraktığını öne sürmektedir. Bunun sonucu olarak, kent hakkı, kısa bir süredir eylemlere ve protestolara sebep olmuştur. Kentsel dönüşüm projeleri, devletler tarafından rahatlıkla uygulanmıştır. Buna karşın Harvey, kentin ortak alanlarının emeğin kolektif üretiminin sonucu olduğuna, dolayısıyla ortak mekânlara dair hak talebinin, emeğin kendi ürünü üzerinde hak iddia etmesinden başka bir şey olmadığına dikkat çekmektedir. Kentler, günümüzde yatırımcının ütopyasının (yurttaşın distopyasının) gerçekleştiği sahneler içermektedir.<sup>11</sup> Ütopya ve distopyanın bileşimi sorunsuz değildir, "sermayenin kente geri dönüşü" (Harvey, 2013) ya da "sermayenin kentleşmesi" (Şengül, 2013) çeşitli gerekçelerle ve tanıtım kampanyalarında, kültürel olarak hedeflenen kitleye uygun retorikle sunulurken, bu bileşim, gözlerden

<sup>10</sup>İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin yayınlarından çıkan ve bu metinde de içindeki bazı makalelere başvurulmuş Olasılıklar, Duruşlar Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları, bu konuda iyi bir derlemedir. Ayrıca Red Thread projesi ([www.red-thread.org](http://www.red-thread.org)) ve eipcp, european institute for progressive cultural policies ([eipcp.net](http://eipcp.net)) internet üzerinden erişilebilen ve sürekli eklemeler yapılan güncel birer arşiv oluşturuyor.

<sup>11</sup>Esra Akcan'ın (2004) kolajları, bu durumu iyi anlatmaktadır.

uzak tutulabilmektedir. Devletlerin yurttaşlarını muhatap almadan, bazen de bir kesimi (yerinden edilenleri) dışlayarak yürüttüğü mekânsal dönüşümler, kişilerin ve mekânların bireyselleşmesine ve parçalanmasına sebep olan denetim tertibatlarının yerleştirilmesine ve üretim ilişkilerinin gizlenmesine yönelik, kolektif ve bireysel bellek için de doğrudan bir yıkım (hem düz anlamıyla yıkım hem de yeniden inşa etme) anlamına gelmekte, bu tehdit karşısında, özel mülkiyetin ele geçirdiği açık ve kamusal mekânların iadesini talep etmek için, dünyanın farklı yerlerinde birbirine eklenilen protestolar gerçekleştirilmektedir. Kentlerdeki hafızaya, kent mekânına ve topluma yönelik bireyleştirici girişimlere karşı, kentsel mücadelelerin dünya genelinde eklenilmesi, birbiriyle uyumsuz sanılanların bir araya gelmesine sebep olmuş, bu eklenilmede kamusal sanatın bir alanı olan kent hareketlerinin de katkısı olmuştur. Karşı kamusal oluşumlar ve bunların arasındaki bağlantılara vurgu yapanlar, karşı kamusallığın başka özneleri ve başka tahayyülleri muhatap alması, muhalif söylemleri dolaşıma geçirmesi ve mevcut mekânların farklı kimlik ve pratiklere uydurulmasını öngörmesi dolayısıyla, aslında, hâkim kamusalılıklarla paralel olduğunu öne sürmektedirler (Sheikh, 2007: 25). Tanıdık olmayanın dolaşıma geçirilmesi ölçüsünde 'karşı' olunmaktadır. Sanatçı ve aktivist grupların gündelik hayatı değiştirme arzusu, muhaliflikleriyle ölçülmektedir.<sup>12</sup>

Kentsel hareketler, platformlar ve sanat inisiyatifleri, kent hakkının politik olduğunu ifade etmeyi üstlenerek, bu konuda kendi kendilerini yetkilendirerek, taktikler üretmekle, kent belleği krizine direnç göstermenin yollarını icat etmekle uğraştılar. Kent hareketlerinin estetik, politik ve etik bir buluşmayı arayışları, kent hakkı konusunda pedagojik, ajitatif, çözüm öneren muhalif eylemlere ve sergilere dönüştü. Bu hareketlerden bazıları Yunanistan'da *Astiko Keno* [Türkçe anlamı Kentsel Boşluk] (Bahtsetzis, 2007), İtalya'da *Stalker* [Tarkovski'nin filmine atıfla]

<sup>127</sup>. Berlin Bienali'nde işgal hareketlerine yapılan çağrı ve 2012'de kurulan ve Açık Toplum Enstitüsü tarafından desteklenen *Center for Creative Activism*, protesto tasarımı ve sanatta protestoyu kurumsallaştırma çabaları olarak görülüyor. Bu çabalar, aktivistin sanatçı, sanatçının ise aktivist gibi davranması gerektiğini vurguluyor.



(Lang, 2008), Almanya'da ve Rusya'da işgal evleri komüniteleri (*squatter communities*), Almanya'da *Tacheles* sanat inisiyatifidir (Boym, 2009:300).<sup>13</sup> Son yıllarda Türkiye'de de kamusal sanat ve aktivizmin yollarını kesiştiren ve kentlerdeki parçalı durumun sonucu ayrıştırılmış ve bağdaştırılamaz imgeler, sesler, sözler ve metinler arası örgülerle çalışan kentsel hareketlerin farkı, doğrudan ve sadece kentle ilgili olmaları, kent mekânıyla ilgili protestolara öncülük etmeleri ya da destek vermeleridir. Bunlara örnek olarak Sulukule Platformu, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Yayıgara, Direnistanbul, Toplumun Kentcilik Hareketi - İmece, İsyantul Kültür Sanat Varyetesi, Exociti ve Gezi Parkı eylemleri sırasında oluşan Videoccupy, Ankara'da Vadililer (Dikmen Dayanışması), Mühye Kolektifi, Küf Project, Ajitativ Kolektif verilebilir.<sup>14</sup> Bu gruplar, kentsel konularda sözce üreterek, iktidarla ve polisle karşı karşıya gelerek, kentle ilgili ironiler yaratan eylemler, yerleştirmeler, performanslar yaparak kamusal alana dikkat çektiler.<sup>15</sup>

## Deneyleme, Muhaliflik ve Örgütlenme İçin Montaj

Can Altay (2013), Gezi Parkı'nın ikinci müdahaleden önceki halini tasvir etmek için "açık bir kitap" imgesini kullandığı ve öğrenme deneyiminden söz ettiği makalesinde, "kamusal mekânı yeniden kurgulama olasılıklarının" sanat, mizah, edebiyat, sinema ve müzikten beslendiğini ve Gezi Parkı'nın "hayal gücünün içinde yaşanan sınırları yeniden düşündürdüğünü", "daha farklı nasıl olabileceğini hayal etmeye zorladığı"nı söylerken, karşı kamusallığın olanaklarını ve "gerçekliğin somutluğunun

<sup>13</sup>Burada belirtilenler, bu makale sürecinden önce çeşitli makaleler, kitaplar ve belgesellerde rastlayıp bu yazı için bir araya getirdiklerimden oluşuyor.

<sup>14</sup>Her birlikteliğin ayrı bir isim (hareket, kolektif, inisiyatif, laboratuvar, platform, atölye) alması, çalışma ve eylem biçimlerine dair de fikir vermektedir. Bu konuda yerel ve ülkeler arası farklılıklara da değinen bir yazı için bkz. H. Ayça İnce, 'İnisiyatif Nedir?', art-ist, Kasım 2006. 57-60.

<sup>15</sup>Ankara'da Karahaber video-eylem atölyesi, kenti asıl konuları edinmese de, kent bağlamında çalışıyor olması sebebiyle bu gruplara eklenebilir Aralarında Karahaber video eylem atölyesinin de olduğu farklı ülkelerin kentlerindeki video aktivistleri konu edinen bir çalışma için bkz. S. Ezgi Sarıtaş, Video in the City: Possibilities for the Emergence of Differential Space. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Vrije Üniversitesi Brüksel, 2007.

geri alındığı" bir montaj tarzını hatırlatmaktadır (Agamben, 2002). Bu montajda deneyleme olanakları, eleştirel düşünce ya da muhaliflik nasıl örgütlenecektir? Steyerl'in ortaya attığı soruyu devam ettirerek, örgütlenmenin niteliğine nasıl karar verilmektedir?

Agamben, her sanatsal yaratımın aynı zamanda bir direnç gösterme eylemi olduğunu söyleyen Deleuze'e (2006) atıfta bulunarak, şöyle anlatır: "Sanatçının tek işi yaratmak değil, bazen de yaratmamaktır; 'olgular' karşısında, onlardan daha güçlü olmak ve karşısında durduğu somut gerçekliğin somutluğunu, ondan geri almaktır".<sup>16</sup> Buradaki tasavvur, hazır verili imge, ses ve söz bileşiğinden oluşmuş ve 'bitmiş' ya da 'tamamlanmış' bir gerçek fikrinden dışarı çıkmak için bu bileşiklerin ayrıştırılmasına dayanmaktadır.

İçinde yaşadığımız güncel toplumun denetim ve gözetim ile tanımlı olduğunu söyleyen düşünürler, bu durumun yarattığı akışkan mekâna dikkat çekmektedirler.<sup>17</sup> Zaman ve mekân arasında kurulan yeni bağlan-tılar, mekânın akışkanlığı olarak dile getirilmekte, halen mevcut ve kul-lanılan iletişim modeli ise, bu akışkanlığı ve denetim toplumunun çalış-ma prensibini gözlerden uzak tutmaktadır. Yeni zamansal ve mekânsal rejimde de, disiplin toplumunda da farklı biçimlerde var olan özgürleş-tirme ve köleleştirme biçimleri çarpışmaktadır (2006: 199); ancak bu ikili durum, farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda hapishane yerine açık havada ve evde denetim teknolojileri, hastane yerine istatiski ve tıbbi bilgi olarak kaydedilerek evde uygulanan psikiyatrik tedavi yön-temleri, işveren tarafından başka işyerlerine kiralanın işçiler, evden ça-lışmanın işçi açısından bir 'rahatlık' olarak tanıtılması gibi biçimlerden söz edilebilir. Görünürdeki özgürleşmelerin, yine seçkin bir sınıfın eri-

<sup>16</sup>Agamben'e göre Debord'un filmlerindeki tekrar ve durdurmadan oluşan montaj tarzı, yaratmak kadar yaratmamayı da içerir, Debord'un montaj tarzı bir mecaza gibi işler ve mecranın kendisini durdurma ve yineleme ile görünür hale getirmesi söz konusudur, yaratılan imgenin içinde gözden kaybolmayan bir montaj tarzını benimsemiştir Debord.

<sup>17</sup> Paul Virilio, bu düşünürlerin başında gelir. Deleuze de Virilio'nun kavramlarına başvurarak Foucault'nun tespit ettiği 'disiplin toplumları'ndan William Burroughs'un 'denetim toplumları' adını taktığı (Foucault'ya göre gelecekte karşılaşacağımız) bir döneme geçtiğimizi söylemektedir (Deleuze, 2006: 198-204).

şimine açık olduğu, daha açıkça ifade edilecek olursa, mekâna erişimin bir yetki ve güç olarak seçkinliğin ölçütü haline geldiği bir toplumsal mekân yaratılmaktadır. Fiziksel mekânın teknolojik olanaklarla dolu görüntüsü, yeniliği ve 'hijyen'i içinde, işbölümüyle yine ve yeni biçimlerle ayrılmış topluluklar, bu olanaklardan aynı biçimde yararlanamamaktadırlar. Mekânsal yenilemelerle, görece zorluklarla dolu olduğuna inanılan 'eski zamanların' geride bırakıldığı (medyada, siyasette, işyerinde) vurgulanırken, denetim mekânizmaları ve güvenlik sistemlerindeki yenilikler, 'suçlu'nun yasal tanımına getirilen değişiklikler, (saklı olmakla birlikte) gözlerden uzak bırakılmaktadır. Öte yandan, yeniliklerin iyi bir analizi ve sentezi, özgürleşmiş ve erişime açıkmiş gibi sunulan mekânın gerçek yüzünü göstermekle kalmayabilir, akışkanlığı sadece bir gösteri olmaktan çıkarabilir. Tek yönlü iletişim sistemini teşhir etmek ve alternatiflerini ortaya çıkarmak ya da erişimi herkese açık olmayan veriyi herkese açmak gibi eylemlerle karşı kültürel hareketler, yeni direniş biçimleri yaratmaktadırlar. Bu alanlarda yaratıcılık, yorumlamakla değil, 'deneyleme'yle ilgilidir. 'Deneyleme', olayların nasıl oluştuğunu görünür hale getiren "bir yüzeyin oluşturulması"dır (Deleuze, 2006: 190). Deleuze'un tespit ettiği üzere bu yüzey, (Foucault'nun 'arkeoloji' dediği) bir yazma yüzeyidir. Saklı olmadığı halde görünür olmayanın görünür hale getirilmesi, ister bir yazma yüzeyi ister söyleme ya da görme yüzeyleri olsun, Deleuze'e (ve Foucault'ya) göre yorumlamayla değil, deneylemekle mümkün hale gelmektedir.<sup>18</sup> Buna göre bir olayın gerçekleşmeden önce görülebilmesi, deneyleme sayesinde oluşturulan yüzeye bağlı olmaktadır. Böylece oluşum halinde bir olayı görebilmek, denetimden kaçıp kurtulan küçük olaylara yol açabilmek, "hacmi küçük de olsa yeni mekân-zamanların doğmasını sağlamak", karşı-kültürel, karşı-kamusal

<sup>18</sup>Zira bir olayın oluşmasının koşullarını anlatan "tarih, deneyleme değildir" (Deleuze, 2006: 101). Devrimler tarihi, sadece gerçekleşmiş devrimleri anlatmakta, gerçekleşmemiş ya da bir anlığına parlayıp sönmüş olayların oluşumu ve kayboluşunu anlatmamaktadır. Dolayısıyla devrimlerin tarihsel anlatısına, nasıl gerçekleştiklerine dair koşullar dahil edilmekteyken toplumların 'devrimci bir oluşu' deneylemesi bu anlatıya dahil edilmemektedir.

kolektiften, sanatsal bir ifadeden beklenebilecek eylemlerdir (Deleuze, 2006: 197).

Disiplin toplumlarından denetim toplumlarına geçiş, hem yeni direniş biçimlerini olanaklı hale getirmekte, hem de mevcut direniş biçimlerinin farklı kavramlarla yeniden düşünmeye yol açmaktadır. Disiplin toplumlarındaki mekân içinde dağıtım ya da zaman içinde sıralamadan, mekânda hareket etme olanaklarının yönetildiği, yaşamsal faaliyetlerin hiç sona ermediği, deneyimin ve öğrenmenin bitimsiz sürelerle tanımlandığı sınırsızlıkla tanımlı bir erteleme haline geçilmektedir. Mekânın ve zamanın ilişkisinin farklılaştığı bu durumu en iyi anlatan kavram, yersizyurtsuzlaşmadır (Deleuze & Guattari, 1988). Aile, fabrika, hapishane, hastane gibi kurumsal mekânların rolleri dağıtılmakta, öznenin bu egemenlik biçimlerini içselleştirmesi sağlanmakta, böylece kolektif arzu, 'özel' ilişkiler içinde denetim altında tutulmaktadır. Toplumsal olan, veriye dönüştürülmekte ve ona dışsal tekniklerle yönetilebilmekte ve denetlenebilmektedir. Üretim, tüketim ya da bilgiye ulaşmak için geçiş hakkına ya da şifreye sahip olanlar, finansal ya da kültürel ayrıcalıkları olanlardır. Mekân böylece açılmış ve hareket imkânları kısıtlanmamış gibi görünmekle beraber, sınırlar sayısal olarak belirlenmekte, toplumsal mekân, fiziksel mekândan ayrışmakta, fiziksel olarak kurumları temsil eden binalarla bölümlenmiş mekân, bir yandan kurumların yarattığı bölümlenmeyi yeniden üretirken, toplumsal mekândaki akışkanlık buna karşıt bir görünüm sergilemektedir. Arzu yatırımlarının toplumsal alana yapılmasının önündeki engeller, maddi değildir. Deleuze ve Guattari'ye göre, herşeyden önce baskı yöntemleri yersizyurtsuzlaşmıştır. Herhangi bir arzu, böylece bulunduğu sosyal ortamından kopartılmak ve yersizyurtsuzlaşarak başka bir yere yöneltilmek zorunda kalmaktadır. Toplumsal alanın dışında kalan herhangi bir soyut hedef, yersizyurtsuzlaşmış arzunun yöneltileceği bir yerdir. Arzunun yeniden yerliyuurtlulaşmasıyla sonuçlanacak bu soyut hedeflerin doyuma ulaşması ise faşizmde gerçekleşmiştir (Goodchild, 1996: 198). Her birey ve toplum için farklı farklı olan bu soyut hedefler oluşmazsa,

yersizyurtsuzlaşmadan duyulan dehşet, bireylerin uyum sağlamasıyla sonuçlanmaktadır. Sorun mekânlara kapatarak insanları ve üretim ilişkilerini yönetmekten çıkmış, arzunun yöne(l)tilmesine dönüşmüştür. Sonuçta kolektif arzu, çoğunlukla kendi baskılanmasını arzulayan özel bir arzuya dönüşmekte, faşizm kendini bir arzu politikası gibi gösterebilmektedir. Arzu ve baskılanmayı arzulamak, yersizyurtsuzlaşmış bir denetim sisteminde kolaylıkla birbirine karışmaktadır. Yersizyurtsuzlaşma ve yeniden yerliyurtlulaşma hareketleri, Deleuze ve Guattari'ye göre (2012), kolaylıkla birbirinden ayırdedilememekte, birbirine geçişli ya da dönüşebilen eylemler olduklarından ancak analiz ve sentezle ayırdedilmektedirler. Denetim toplumu, yersizyurtsuzlaşmış arzuya yaslanmaktadır. Kolektif arzunun 'özel' bir arzu olarak yeniden yerliyurtlulaşması, özel ve kamusal alanlar arasındaki sınırın belirsizliği, bireylerin denetim altında tutulduğu çevreler lehine kullanılmaktadır. Denetim toplumunda, disiplin toplumundan kalma biçimler halen mevcut olmasına rağmen, mevcudiyetleri yanıltıcıdır. Örneğin iletişim modelinin tek yönlü çoğaltma ve yeniden üretim şeması, bu yeni toplumsal durumu analiz edebilmek için yetersiz kalmaktadır. Bununla birlikte bu şema karşı kültürel ve karşı kamusal hareketler, devrimci manifestolarıyla öne çıkan kolektifler ve örgütler tarafından da kullanılmaktadır. 'Karşı' olmak ve 'muhaliflik', kendi kendini tanımlarken telaffuz edilmesine rağmen, sözcede ya da bir araya gelişlerde, karar alma ve tartışma süreçlerinde, başka örgütlerle bağlantılarda ya da "organizasyonun ifadesinde" yer almayabilmekte, açığa çıkmayabilmektedir. Bunun temelinde egemen göstergebilimin kabulünün, biçim ve içerik ayrımının benimsenmesinin yattığını söyleyebilirsek eğer, karşı kültürel hareketlerin kendi semiyotik sistemlerini kurmalarıyla gösterdikleri direnç arasında doğrudan bir ilişki olduğunu da düşünme imkânı da doğar.

Agamben, içinden geçtiğimiz süreçte, bildiğimiz kentin gelişip büyümesi süreciyle karşı karşıya olmadığımızı, bu sürecin, Foucault'nun özneleştirme tertibatlarıyla ayrıştırılabilen yönetsellik (*governmentality*) adını verdiği yeni bir paradigmanın tesis edilmesi ola-

rak tanımlanabileceğini düşünmektedir (2007).<sup>19</sup> Foucault'nun tanımına göre, bu paradigmanın sonucu olarak, özel ve kamusalın ayrıştırılamadığı yeni kent dokusunda, mekândan dışlayan ve olduğu yerde denetleyen olmak üzere yakınsayan iki paradigma çalışır haldedir: Kapatıcı ve dışlayıcı, gözetimci ve denetleyici. Gözetimci ve denetimci olan ikincisi, kentsel mekânların denetim ekseninde eklemelenmesine yol açmaktadır. Hem eski ikili karşıtlıklar hem de karmaşık bireyleştiren denetleme tertibatları ve teknolojileri iç içe geçmiştir. Foucault'ya göre, modernliğin politik mekânı, her iki paradigmanın sonucudur. Agamben'e göre, bu tertibatlarla yüzleşmek, ancak bireyleştirme süreçlerine nüfuz ederek ve bu süreçlerin işleyişine, yönetilemez hale gelinceye dek zorluk çıkartarak mümkündür. Çift yönlü olan bu paradigma, bireyi, bir yandan bir bilgi şebekesinin içine yerleştirip sabitleştiren ve orada izleyen panoptik gözlem fikrinden, bir yandan da ona bir müelliflik potansiyeli atfeden iktidarın yeni tasnif tertibatından oluşmaktadır. Bir sanat ve hayat eklemelenmesinin, denetim toplumunu tahlil etmeksizin, eski rejimin eleştirisiyle yetinmekle mümkün olamayacağı aşikâr hale gelmekte, bu tahlil olmaksızın tek başına deneyleme<sup>20</sup>, muhaliflik ve örgütlenme de bu tertibatlarla yüzleşmeyi sağlamayacaktır.

Foucault, denetim toplumunda dilin (bir suçun yasada telaffuz edilmesiyle) performatif etkisinden söz etmektedir (Massumi, 2002: xvii-xx).<sup>21</sup> Sanatın, bir iletişim modelini temel alması ve bu modeldeki temsiliyete uygun ya da ona muhalif kamusalıklar üretmesi, denetim toplumunun bu modelle analiz edilebilen çalışma biçimini dikkate almaması anlamına gelmektedir. Deleuze'ün, Deleuze ile Guattari'nin ve Agamben'in dikkat çektiği üzere, mesele sadece karşımıza çıkan temsilî bariyerler değildir; mevkilendirme ve yerini belirleme pratikleri, iki ayrı

<sup>19</sup>Yönetimsellik kavramını derinlemesine ve şiddet artışıyla ilişkili olarak inceleyen bir makale için bkz. (Gambetti, 2009).

<sup>20</sup>Deneyleme (*expérimenter*). Deleuze, (2006: 101) bu sözcüğü, yorumlamanın karşıtı olarak kullanırken 'duyusal olarak deneyim edinmek' anlamını vurgulamaktadır (1997:197).

<sup>21</sup>Deleuze ve Guattari, bu etkiyi Hjelmslev'in modeliyle analiz etmektedirler. Bu modele göre, bir ifadenin ve içeriğin ayrı ayrı biçimleri bulunur ve birbirine geçişliliği söz konusudur.

yönetim biçiminin bir aradalığı ve birbirlerinden kolaylıkla ayrıştırılabilirlikleridir. Buraya kadar muhaliflik ve örgütlenme, bir montaj mantığı içinde düşünülmesi gereken kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Protesto ve protestonun ifadesi, muhalifliğini nasıl muhafaza edecektir? Bir eylemde ifade edilmiş bir eleştiri, görsel işitsel olarak nasıl montajlanmalıdır? Protestonun ifadesi, örgütlenmenin ve eleştirel düşüncenin bir parçası olabilir mi? Protestoyla mekânlaştırılmış bir yer, montajda 'uzlaşmış' bir yer olmaktan nasıl kurtarılabilir? Protesto, sadece gerçekleştiği mekân ve zaman içinde ifade edilmekle yetinmeli midir?

Kentsel aktivizm adı altında buluşan kent, sanat ve protestonun öncüsü elbette Sitüasyonist Enternasyonel'dir (SI). SI, kent, protesto ve sanat arasında kavramsal, taktiksel ve oyuncu bağlar kurdu. Gösteri kavramı, Guy Debord'un kavramsallaştırdığı, kitle iletişim araçlarıyla imgeselleşen kapitalist birikimin ve bunun üzerinde gelişen kültürel ortamın adı oldu ve Crary'ye göre, Horkheimer ile Adorno'nun 'kültür endüstrileri' kavramlarıyla, Baudrillard'ın 'simulakra' kavramıyla yakınlaşmaktadır (1989).

Dünyadaki (Kahire'de Tahriri Meydanı'nda, New York'da Wall Street yakınındaki Zuccotti Parkı'nda, Berlin'de müzelerde, Londra'da bir üniversite ve kilisede, Madrid ile Barselona'da meydan ve caddelerde yapılan) "işgal et" protestolarında SI'de olduğu gibi bir sanat, siyaset ve kentsel mekân montajı yapıldı. Aralarındaki ortaklık sitüasyonist taktikler ve onların görsel kaydından ibaret değildir. "İşgal et" eylemleri, paylaşılmayan bir bolluğun ifşası üzerine kuruldu. Bir eylemin 'yokluk' sebebiyle değil, yaratılmış ve üretilmiş 'bolluk'tan hakkını talep etmek için yapılabileceğini göstererek, herşeyi paraya endeksleyen devletlerin sanatı özelleştirmesi ve mülke dönüştürmesiyle sanatın devrimciliğini ve muhalifliğini yitirmesine de karşı durdular.<sup>22</sup> Eylemler bu açıdan, sergi

<sup>22</sup>7. Berlin Bienali'nde müzeleri işgal etmek üzere yapılan çağrıda, müzelerin sanatı araçsallaştıran tavrına örnek olarak Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde 2012'de gerçekleştirilen "Müze İçinde Bir Müze" proje sergisi kapsamında yaşananlar örnek verilebilir. Bilgi için serginin küratörünün söylediklerine şuradan ulaşılabilir: <http://firatarapoglu.blogspot.com/>

mekânlarının, bienallerin ve müzelerin sanatı, kentsel dönüşümün ise sanatçıları araçsallaştırdığı<sup>23</sup> bir ortamda, sanatın 'izleyici kitlesi' olmaktan çıkıp bizzat uygulayıcısı haline gelen, sanatın gündelik hayatla beraberliğini gerçekleştiren, icra eden bireylerin bir araya gelmesidir.

Sitüasyonistler, kentlilerin iskân ettikleri mekânın nasıl örgütleneceği ve tasarımı hakkında söz sahibi olması gerektiğini söylemişlerdi. Onlara göre, bürokrasi, sermaye ve emperyalizmin altını oyacak olan tam da buydu. Kentsel yaşamın yeniden örgütlenmesi, diğer kurumlarla birlikte profesyonel mimarlığın çözüldüğü ve "yaratıcı oyun" ile tanımlanabilen göçebe bir hayatın, çalışma hayatının yerini almasıyla gerçekleşecekti. Sosyal yaşam, mimari bir oyuna dönüşecekti. Mimarlık, *SI*'in stratejilerinde, etkileşim halindeki arzuların dönüşümlü bir vitriniydi. Esasen kentsel yaşama dair bir tutum olan *SI*, yaşayanların müdahil olabildiği bir çevrede, sanat ve teknolojinin, insanî çevreler için kesişmesini önermekteydi (McDonough, 2002).

Sitüasyonistlerin toplumsal değişime yol açabilmek için geliştirdikleri kavramlar ve pratiklerden bazıları: psikocoğrafya (farklı çevresel koşulların, insanların duygu ve eylemlerini etkileme biçimlerinin keşfi), sürüklenme (*dérive*: hedef belirlemeden kentte yürüyüş), durum (*situation*: insanları, senaryosunu kendilerinin yazdıkları oyunlarda rol almaları) ve sapırmadır (*détournement*: kentin aşına olmayan yerlerinde gezintiden, popüler filmler gösterilirken diyaloglarını değiştirerek seslendirmeye varan bir taktik).

Bu taktik ve pratikleri çağrıştıran imgeler, 'işgal et' eylemlerinden sonra, Gezi Parkı protestolarında da dolaşıma girdi. Gezi parkı protestoları, 'işgal et' protestolarından farklı koşullar içinde gerçekleşti. Protestonun biçimi, ifadesi, tarzı ve kent hakkını savunuyor olması bakımından, Gezi Parkı'nın da 'işgal et' eylemleriyle ortak bir yönelim taşıdığını düşünebiliriz.

<sup>23</sup>Sanatçıların araçsallaştırıldığı kentsel dönüşüme dair, 21 Eylül 2010'da yaşanan Tophane olayı hakkındaki tartışmalara bakılabilir. İnternette ulaşılabilenler için bkz. [birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/](http://birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/), [birdirbir.org/o-duyariligi-yemiyoruz](http://birdirbir.org/o-duyariligi-yemiyoruz), [odaprojesi.blogspot.com/2010/09/8-yl-boyunca-ayn-mahallede-guncel-sanat.html](http://odaprojesi.blogspot.com/2010/09/8-yl-boyunca-ayn-mahallede-guncel-sanat.html) ve [academia.edu/357522/Tophanede\\_ne\\_oldu](http://academia.edu/357522/Tophanede_ne_oldu).



'İşgal et' eylemlerinde olan, Gezi Parkı eylemlerinde yinelenen öğelerden söz edilebilir: Çadır, alışveriş sepetinin saptırılarak kullanımı, İstanbul dışındaki kentlerin yol tabelalarında görülen "Taksim" yazılması, açık havada yapılan forumlar, mizah ve şiir yazılamaları, "çapulcu" sözcüğünün pejoratif kullanımı, hem İstanbul hem de Ankara'da yinelenen 'dilek ağacı', Gezi Parkı'nın ve Taksim'deki yol kazısının altından çıkan Ermeni Mezarlığı ile birlikte anlatılmaya başlanan karşı hafıza anlatıları, forumlar, reklam sektöründe işten çıkarılanların hazırladıkları karşı-kamu spotları ve internette bloglarda toplanan duvar yazıları arşivleri, "saptırma" yoluyla Boğaziçi Korosu'nun türküleri yeniden söylemesi, alışveriş sepetinin ilkyardım arabasına dönüştürülmesi, eylemlerde kullanılan bir dozerin POMA<sup>24</sup> olarak adlandırılması, atölyelerin spot videolarında çocukların dilinden ortak kavramlara yapılan vurgu, imeceyle toplanan çöpler, yapılan kütüphaneyi ve erzak taşıma işlerini anlatan fotoğraflar, takas etkinlikleri, kitap okuma eylemleri, "park kütüphanesi" ve "park müzesi" fotoğrafları, 'yurttaş habercileri'nin her eylemden yaptıkları yayınlar, android telefonlara yüklenebilen telsiz uygulamalarla kentin engelsizce dolaşılabilmesi gibi.

Brezilya'da "Aşk Bitti, burası Türkiye!" sloganının Gezi Parkı'na yaptığı atıftan da yine ulusal sınırları tanımayan bir eklemelenmenin<sup>25</sup> örneği olarak; *Zübük* (Kartal Tibet, 1980) filmine yapılan atıftan,<sup>26</sup> kültürel ve zamansal bir eklemelenmenin tezahürü olarak söz edilebilir. Paranın geçmediği takas eylemleri, inşaat ile kalkınan bir ülkenin kaybettiği düşünülen nitelikler için verilen bir alarmdır. Bireylerin gündelik yaşamına ve bedenlerine, sözcesi ile müdahale eden yeni iktidar etme biçimi, her-

<sup>24</sup>"TOMA" yerine "POMA: Polisin uyguladığı gereksiz şiddete işaret etmek üzere, "Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı", "Polis Olaylarına Müdahale Aracı" haline getiriliyor.

<sup>25</sup>OWS (*Occupy Wall Street*) eylemlerinde, 2011'in başında Kahire'deki eylemlerden benzer biçimde öğeler alındığı ve onun da İspanya'da Mayıs 2011 eylemlerinden alıntılar olduğuna dair bkz. [thelinknewspaper.ca/article/1951](http://thelinknewspaper.ca/article/1951).

<sup>26</sup> *Zübük*, Aziz Nesin'in 1961'de ilk baskısı yapılan romanıdır. Film, 1980'de Atıf Yılmaz tarafından bu romandan uyarlanmış, Kartal Tibet tarafından yönetilen filmde, Kemal Sunal -"İbrahim Zübükzade" rolünde-, Nevra Serezli, Kadir Savun, Osman Ayanak, Ali Şen, Metin Serezli, Nubar Terziyan gibi oyuncular yer almaktadır.

hangi bir gündelik faaliyetin birer eyleme dönüşmesine sebeptir.<sup>27</sup> Zamanlar, kültürler, biçimler arası önermelerin ve imgelerin bir karışımı ve kolajı içinde oryantasyonun kaybedilmesi, mekânın ve zamanın sabitletiren bir süreliğine kopulması, tahayyül edilenin gerçekliğe hâkim olması, fiziksel mekânın belirlediği hareketin eylem süresince fiziksel mekânı değiştiren bir harekete dönüşmesi, duvar yazılarında bilgisayar oyunlarından isimlerin görülmesi ve geçmişten gelen anekdotların yüzeylere yazılması da bunlara eklenebilir.



Solda Bernie Boston sağda Marc Riboud tarafından 21 Ekim 1967 yılında yapılan Pentagon'a yürüyüş eylemi sırasında çekilen fotoğraflar.



Solda Adana'da sağda İstanbul'da Gezi Parkı eylemleri sırasında çekilen fotoğraflar.

<sup>27</sup>De Certeau'nün gündelik hayat taktığı olan yürüyüş, doğrudan politiktir artık. Haziranın ilk iki gününde Ankaralılar, kavşakta kesişen dört koldan Kızılay'a yürüyüşün polis tarafından engellenmesiyle, yürüyüşün, bir 'işgal et' eylemine dönüşmesini deneylediler. Kızılay'ın bir meydan olmaması ise, eylemin her gün yinelenmesi için sebeplerden biriydi.

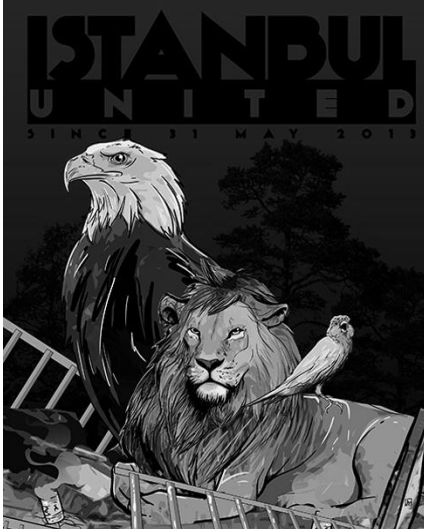


#occupygezi

Gezi Parkında eylemcileri temsil eden penguen (Çizer: Oğuzcan Pelit)



OWS için bankaları (özellikle Goldman Sachs) temsil eden dev mürekkep balığı (Çizer: Molly Crabapple)



Gezi Parkı eylemlerinde takımların desteği (Çizer: Serhan Küçükahmetler)

Kentsel hareketler, *SI* yöntemlerini kullanmaktadır. Bununla beraber, Crary (1989), "gösteri toplumu"nın 1970'lerin ortalarında nihayete erdiğini öne süren Baudrillard'a katılmaktadır. Kamusal ve özel arasındaki ayrımın belirgin olduğu zaman, gösterinin yeri, zamanı, amacı ve seyircinin yeri bellidir. Gösterinin sonuna dek götürülerek tüketileceği fikri hakimdir.<sup>28</sup> Crary, "gösteri"nin tüketilmesinin ve *SI* tarafından geliştirilen karşı hafıza stratejilerinin günümüzde geçerli bir çözüm olup olmadığını sorgulamaktadır makalesinde.

Görsel-işitsel kayıt, farklı yerlerdeki ve ayrı zamanlardaki eylemleri mukayese olanağını ve bir 'farklılık etiği'ni olumlamakta, sityasyonistlerin taktiklerini yeniden kullanıma katmaktadır. Bunda amaç, 'gösteri'yi aşikâr hale getirmek değildir; olayların deneyime ve yaşantıya dönüştürülmesidir. Bu yöntemlerin geçerliliğinin sınanmasından başka bir zorluk da,

<sup>28</sup> Fernand Léger, Crary'nin (1989: 106) aktardığına göre, böyle bir programı dile getirmiştir.

Foucault'nun tespit ettiği ikili paradigmanın değişen birimlerini bulup çıkarmaktır. Görmek ve göstermek yerine görürken fark etmek, anadamar medya tarafından bir iletişim ve gösteri biçimine uygun biçimde, olgular halinde sunulan bilgiyi, imgelerine ayırmak ve bu imgelere yansıtılmış denetim toplumunun ipuçlarını yakalamak, kamusalıklar olarak bir araya gelen farklılıkların niteliğini ve muhalifliklerinin mahiyetini, görsel-işitsel yüzeylerin ve internetin sunduğu analiz ve sentez olanakları ile sınamak

gibi bir iş öne çıkmaktadır.



OWS eylemine çağrı için *Adbusters* dergisinin kapağı

Video ve fotoğrafın olanaklarının çoğaltılıp birbirine eklemlendikçe deneyimin oluşmasında, bakış açılarının üretiminde, ayrılmış birlikteliklerin farkındalığını yayan, sorgulayan eleştirel bir muhalifliği muhafaza edebilmesi için bir program, şüphesiz ilk kez burada düşünülmüdü. Bu programın yinelenmesine gerekçe olarak, yeni koşullar ve birikimlerin, yakın zamanlarda gerçekleşen olayların ışığında sorulmasına, yeni olasılıklara işaret etmenin heyecanına yaslanmak mümkün. Görsel-işitsel kayıtların geniş bir topluluğa aktarım olanağı, daha önce demokratikleşme odaklı iyimserliklere ve bir kötümser-

liğe kaynaklık etmişti. Bu yazıda taşınmaya çalışılan iyimserlik ise, karşı kamuların sadece seslerini duyurmakla yetinmeyip, ifade biçimlerinin ayırında olmaları, başka bir deyişle yabancılaşma ve parçalanmaya karşı ses çıkarmakla kalmayıp, "bunları kaydedebilme ve bunların etkileriyle bu yolla başedebilme yeteneği" kazandıklarına dair belirtilerden kaynaklanmaktadır (Özbek, 2004: 483).

'Kent'in gözenekleri'nin yeniden ortaya çıkarılması ve karşı-hafızanın muhalif eleştireliliğinin sürdürülmesi, birbiriyle bağlantılıdır. Farklı sanat alanları arasındaki uzanımdan söz eden Deleuze'e göre, sanatlardaki uzanım, her sanat alanının birbirinin çerçevesinde kendini gerçekleştirmesidir. Sanatların uzanıma dayalı bu birliği, "evrensel bir tiyatro" kurmaktadır. Bu tiyatronun hazır örneği ise Deleuze'e göre, kenttir: "Gerçek kişiler heykellere dönüşür, kent ise bir dekordur, seyirciler bile resmedilmiş imgeler ya da heykellerdir. Sanat baştan sona kamusal toplumsal alan haline gelir" (2006: 183). Deleuze'ün sanatların uzanımı için söyledikleri, Jasper'ın etik protestosu ile aynı kapsamda düşünülebilir mi? Eylemlerin ve kentsel hareketlerin birbirine ses, imge ve söz bulaştırmasıyla eleştirel bir eklemleme, teknolojik olanakların çeşitliliğiyle beraber ise sanatların uzanımı yeniden imkân dâhiline girmektedir. Kent ve sanat birlikteliği, ne yeni ne de iki ıraksak dizi oluşturur. İkisi arasındaki ilişki, birbirine eklemlemekten çok, ikisini de dönüştürebilen deneyimle ilgilidir. Protesto, kent ve sanat arasındaki ilişkinin ta kendisi olabilmektedir.

Kentin temsili mekânlarının ve gözeneklerinin yok edildiği bir süreçte, kentsel hareketler, gündelik hayatın tekrarı içinde soyut mekân ve mekân temsilleri aracılığıyla sıradanlaştırılan şiddeti gözler önüne sererken, oyun ve şenlik dolayısıyla yabancılaşmayı ve deneyim kaybını hatırlatarak karşı hafızanın oluşumuna etki etmekte; kamusal alanda sanatın olanaklarıyla karşı kamusalılıkları tetiklemektedirler. Bununla birlikte, kentsel hareketler, karşı hafızanın eleştirel muhalifliğini sürdürebilmek zorundadır, bunun için de sürekli bir analiz ve sentez kaçınılmazdır. *SI* taktiklerinin kullanımının geçerliliğini, her eylemde yeniden analiz etmek, *ad hoc* kullanımların her zaman egemen kamusalılık tarafından da kullanılabileceğini unutmamak bir zorunluluktur.<sup>29</sup> Buna rağ-

<sup>29</sup>Skop'un internetteki adresinden sanatın manipüle edildiği olaylar hakkında makalelere ulaşılabilir. Bunlardan ilki, 2012 Ağa Han Ödülünü alan Fabrika projesinin "Mimarlık ve Gösteri" başlıklı sergisinde Guy Debord filmlerinin duvarlarda fon olarak kullanılması (ayrıntılı bir anlatım için bkz. Ali Artun, 'Mimarın Şöhret Düşkünlüğü: Emre Arolat Ve Guy Debord', (2012), [eskop.com/skopbulten/mimarın-sohret-duskunlugu-emre-arolat-ve-guy-debord/611](http://eskop.com/skopbulten/mimarın-sohret-duskunlugu-emre-arolat-ve-guy-debord/611). [erişim: Ağustos, 2013]. Başka olaylar arasında *Radikal* gazetesinin *Radikal Art* başlığıyla açtığı sergi, kentin otobüs duraklarında sergilendi; Nişantaşı/Tepebaşı Yaya Sergisi ve son olarak Tarlabası'ndaki

men, *ad hoc* kullanımdan kaçınmak için bu taktiklerin reddi ise, toptancı bir reddediş olacaktır. Kentsel hareketlere analiz ve sentez olanaklarını sağlayacak olan, protestolarının görsel işitsel kaydı ve bunların montajı, eylemlerin analizi ve kentsel bir arşivdir. Eylemlerin görsel işitsel kayıtları ve bunların başka hareketlerin kayıtlarıyla yapılabilecek montajı, kayıtların farklı hareketler arasındaki dolaşımı, protesto öncesi ve sonrasında tartışılması ve farklı bakış açılarının oluşumu, hareketin dönüşümü ve pedagojisi açısından önemlidir. Tarihe not düşmek<sup>30</sup> ya da eylemlerin arşivlenmesi, belgelenmesi gibi pratik ve önemli amaçları dışında, kentli video ve fotoğraf deneyiminin<sup>31</sup> tanıklıktan başka roller üstlenmesinin imkânları araştırılabilir, kentsel aktivizmin küresel eklemlenmelere rağmen yerel olarak ifade gücünü ortaya çıkarıp çıkarmayacağı tartışılabilir.<sup>32</sup> Kentteki çoklu bakış açılarını fark etme imkânı, hem protestonun niteliği hem de karşı kamusal bir kültürel birikim açısından dikkate değerdir.

Gezi Parkı eylemleri, kent hakkına yaslanarak açık mekânın olduğu gibi korunmasını sağlamak için hareket eden bir kolektifin küçük bir eylemiyle başladı. Karşılaştığı tepkinin şiddetine karşı eylemler, bütün bir ülkede vuku buldu. Kentteki mekânların, "kent sakinleri için perde anılar, ihtilaflı anımsamaların izdüşümü" olduğunu söyleyen Boym (2009:124) gibi, Gezi Parkı'nın neden yıkılıp inşa edilen ve edilmiş başka mekânlardan (Ankara'da Gençlik Parkı, AOC) daha fazla yankı uyandırdığı, yapılmış bütün kül-

---

kentsel dönüşüm uygulamasından önce gerçekleştirilen "sanat festivalleri" sayılabilir. İlk ikisi için bkz. (Bakçay, 2007). Üçüncüsü için bkz. (Fırat, 2012).

<sup>30</sup>*Videoccupy*, Gezi Parkı eylemlerinin arşivini oluşturmak üzere, eylemlerin başlangıcından 2-3 gün sonra oluşturulmuş bir gruptur. Grupla birlikte bir oturum gerçekleştiren *Altıyazı* dergisi ekibinin en sık dile getirdikleri "tarihe not düşmek", "tanıklık" ve "belgelemek"tir. Bkz. *Altıyazı*. Temmuz-Ağustos, 2013.

<sup>31</sup>Gerilla videosunun tarihinde tanıklık etmenin ve belgelemenin bu tarzı üreten sebepler olduğunu unutmamak gerekir.

<sup>32</sup>Video ve fotoğrafın çerçeveler arası uzanım potansiyelinin kullanıldığı işlerde, sergileme mekânından bağımsız olarak ifade gücünü kaybetmemiştir. 9. İstanbul Bienali'nde, seçilmiş bienal mekânlarının çok tartışılmış oryantalizmini etkisiz kılmak, sadece video ve fotoğraf işleriyle mümkün olmuştur. Bu konuda, seçilen mekânların oryantalizmi ile ilgili bir makale için bkz. (Yardımcı, 2005) ve aynı sayıdaki Selçuk Seçkin'in Bourdieu ile söyleşi.

türel, politik ve estetik baskıların sembolü haline dönüştüğü bu yazıda sunulmaya çalışılan çerçeve içinde şöyle özetlenebilir: Gündelik yaşamın ortasında, tam da onu sembolize eden açık mekân, kamusal bir mekân, yıkılmış bir kışla binasının yeniden inşa edilmesiyle karşı karşıyadır. Hem gündelik hayata hem de kamusal mekâna doğrudan yapılan bir müdahale, militer bir yapının yeniden inşa edilmesi yoluyla yapılmaktadır. Mimari değeri hesaba katmaksızın, kışla tipi bir binanın alışveriş mekânı olarak yeniden inşa edilmesi, tüketimin militer bir estetikle buluşturulması, tam da Batının yüzyıllardır sürdürdüğü mülkiyet temelli politik sistemin benimsendiğini göstermektedir. Kendisini geleneksel ve muhafazakâr olarak tanımlayan bir iktidarın yıkıcılığı ise belli bir zaman dilimine karşıdır. Mekânlara kazınmış olan zamanı, o zaman dilimi içinde inşa edilmiş yapıları yıkıp, yıkılanları yeniden inşa ederek geri döndürmeye, bellekten bu zaman ve ilişkileri silmeye çalışmakta, bu haliyle Boym'un terimleriyle yeniden kurucu nostaljiye uymaktadır. Gezi eylemcileri, bu mekânı muhafaza etmek istemekle nostaljik değil, oradaki (mükemmel olmayan) gelecek tasavvurunun bilincinde, bu tasavvur gerçekleşmeyecek olsa da onun kaydını tutmakla ilgilidirler. Bir zamanlar beliren imkânların, koşulların hatırlanması, mekâna kazınmış zamansal sosyal izlerin bir kaydını tutmaktır. Bundan daha öncelikli olarak belki de, gündelik yaşama, kamusal mekâna ve özel alana yapılan müdahaleye analiz ve senteze imkân verecek şekilde direnç göstermektir. Bundan sonra ne olacağı, bu protestonun dünyadaki başka protestolara eklemelenme olasılığı kadar, yersizyurtsuzlaşma deneylemesine, görsel işitsel mecrada çoklu bağlantılar yaratmanın ve montajlamanın imkânlarını her alanda görmeye bağlı olacaktır. Yaşanan bir olayı, kaydetmek ve kurgulamak, deneylemekle birlikte yürüyen bir süreçtir. Fotoğraf ve videonun eklemelenmesine sebep ya da aracı olduğu zamanlar ve mekânlar, analiz ve sentez için ortam ve dirençli yüzeyler sunmaktadır. Yaratmak kadar yaratmama eylemi, başka bir deyişle gerçekliğin verili halini sorgulamak, bunu yaparken de analiz ve sentezden yararlanmak, görülebilen gerçekliği bozarak direnç göstermek, görülebilen gerçekliğin kurgulanmışlığını hatırlatmak, farklı kurguların da olabileceğine ve gerçekleştirebileceği fikrine yaklaşmak için,

kentsel hareketlerin ilgisini bekleyen görsel işitsel arşivleme, bu ortam ve yüzeylerin hammaddesini oluşturacaktır.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2002). *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*. T. McDonough (Der.), *Guy Debord And The Situationist International: Texts And Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Agamben, G. (2007). *Metropolis*. [www.generation-online.org/p/fpagamben4.htm](http://www.generation-online.org/p/fpagamben4.htm)
- Akcan, E. (2004). *Dolgu İstanbul: Küresel Şehre Oniki Senaryo*. İstanbul: 124/3.
- Altay, C. (2013). Gezi Parkı'nda Kamusal Mekân. *Sanatatak*. [sanatatak.com/view/Gezi-Parkinda-Kamusal-Mekân/344](http://sanatatak.com/view/Gezi-Parkinda-Kamusal-Mekân/344).
- Bahtsetzis, S. (2007). Kamuyu Sınamak: Yunanistan'da Yeni Kamusal Sanat. Tan, P. ve Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bakçay, E. (2007). Kent Dönüşürken: Kamusal Alanda Sanatın Olanakları. *art-ist*, Haziran, 32-39.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. P. Demetz (Der.). New York, Londra: Schocken Books.
- Bora, T. (2011). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. 2.Basım, İstanbul: Birikim.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Buck-Morss, S. (2007). *Küresel Bir Karşı-Kültür*. İstanbul: Versus Kitap.
- Crary, J. (1989). Spectacle, Attention, Counter-Memory. *October* (50), 96-107.
- Dehaene, M. and De Cauter, L. (2008). Stalker unbounded: Urban activism and the terrain vague as heterotopia by default. M. Dehaene, M. & L. De Cauter (Der.), *Heterotopia And The City: Public Space In A Postcivil Society* (s.215-224). New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1997). *Negotiations*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2006) *Kıvrım: Leibniz ve Barok* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. (2006). *Müzakereler* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze G. & F. Guattari (2012). *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (F.Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Gambetti, Z. (2009). İktidarın Dönüşen Çehresi: Neoliberalizm, Şiddet ve Kurumsal Siyasetin Tasfiyesi. İ.Ü. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, 143-164.
- Harvey, D. (2013). *Asi Kentler* (A.D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis.
- Hetherington, K. (1997). *Badlands of Modernity*, Londra, New York: Routledge.
- Işık, E. (2009). Mekân ve Toplum. Işık, E. (Der.), *Öznel, Durumlar ve Mekânlar : Toplum ve Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- İnce, H.A. (2006). İnisiyatif Nedir? *art-ist*, Kasım, 57-60.



- Lang, P. (2008). *Stalker Unbounded: Urban activism and the terrain vague as heterotopia by default*. Dehaene, M. ve De Cauter, L. (Der.), *Heterotopia And The City: Public Space In A Postcivil Society*. New York: Routledge.
- Lefebvre, H. (1996). *Writings On Cities*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1998). *The Production of Space*. Oxford, UK; Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Lütticken, S. (2002). Secrecy and Publicity: Reactivating the Avant-Garde. *New Left Review*, Eylül-Ekim, 129-48.
- Massumi, B. (2002). Introduction: Like A Thought. Massumi, B. (Der.) *A Shock To Thought: Expressions After Deleuze and Guattari*. Londra, New York: Routledge.
- McDonough, T. (Der.). (2002). *Guy Debord and the situationist international : texts and documents*. Cambridge, Mass. : MIT.
- Natalie Zemon, D., & Starn, R. (1989). Introduction. *Representations*(26), 1-6. doi: 10.2307/2928519.
- Özbek, M. (2004). Kamusal Alanın sınırları. Özbek, M. (Der.) *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Özbek, M. (2004). Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe. Özbek, M. (Der.) *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Özden Fırat, B. (2012). Yıkıma Dek Görülebilir. *express*, Aralık, 6-9.
- Rancière, J. (2007). Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme. Tan, P. ve Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ryan & Lethen (1989). The Rhetoric of Forgetting: Brecht and the Historical Avant-Garde. Theo D'haen, Rainer Grubel, & Helmut Lethen (Der.), *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- Sheikh, S. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? : Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya. Tan, P. and Boynik, S. (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Süalp, Z.T.A. (2004). Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge. Özbek, M. (Der.), *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil.
- Steyerl, H. (2002). Protestonun Eklemlenmesi. [eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu](http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu).
- Şengül, T. (2013). Distopya ve Ütopya. *Bir+Bir*, Nisan, 20-26.
- Thoburn, N. (2012). Minor Politics, Territory and Occupy. *metamute*. [www.metamute.org/editorial/articles/minor-politics-territory-and-occupy](http://www.metamute.org/editorial/articles/minor-politics-territory-and-occupy).
- T. J. Clark, vd. (2013). İsyan, Sanat Ve Gündelik Hayatta Kesintisiz Devrim. *esko*. [esko.com/skopbulten/isyan-sanat-ve-gundelik-hayatta-kesintisiz-devrim/1364](http://esko.com/skopbulten/isyan-sanat-ve-gundelik-hayatta-kesintisiz-devrim/1364).
- Yardımcı, S. (2005). Kent, Mekân, Bienal ve Olanaklar. *art-ist*, Aralık, 24-31.

**Neslihan Tanju Ercan:** ODTÜ Mimarlık mezunu, Ankara Üniversitesi RTS anabilim dalında yüksek lisans tezi tamamladı, aynı yerde Doktora öğrencisi.



# Bir Sanat Eseri Olarak Kent: Görsel Düzensizlik

\*

City as a Work of Art: Visual Irregularity

Methiye Gül Çöteli

## Özet

Kent ve planlama tarihi boyunca şehrin kaosunu ortadan kaldırmak amacıyla çeşitli şehir düzenleri geliştirilmiştir. Sanatsal kategoriler içerisinde kent yer almazken, kentte aranan estetik ölçütün şehrsel düzen ve dokudaki görsel düzenlilik olduğu iddia edilmektedir. Bu araştırmada amaç tarih boyunca geliştirilen şehrsel düzenlerin farklılıklarını belirlemek ve kentin estetik bir değer taşıyan sanat ürünü olarak tezahürüne katkısını tespit etmektir. Araştırma sayısız düzen çeşitlerinin öznelitliklerinin analizine dayanır. Araştırma bulguları görsel düzensizlik olarak görülen şehir düzenlerinin “yaşadığımız sanata” imkân tanınması sebebiyle kentin sanat eseri algısını güçlendirdiğidir. Araştırmanın en önemli sonuçlarından biri uyumlu biçimsel unsurların, emics ve etics kanunlarına ve bir parçası olduğu doğaya göre doğru ve uygun yerde olması sonucunda ortaya çıkacak olan şey, fiziki anlamda görsel bir düzensizlik tanımlasa bile “güzelleştiren bir güzellik” yarattığıdır.

**Anahtar kelimeler:** Sanat, kent planlama, kent tarihi, şehrsel düzen, görsel düzensizlik, güzelleştiren güzellik

## Abstract

Through the history of urban and city planning, several urban orders were implicated in order to eliminate the chaos of city. It is stated that the criteria of a city's aesthetic is determined by the visual regularity of urban order and pattern, whereas the city is not involved in the classification of art. The purpose of this article is to determine the differences of urban orders that appeared in the history of city planning and to argue the contribution into the manifestation of the city as a work of art, with an aesthetic value. This study depends on the analysis of the features of various urban orders. The findings of the study is that the urban orders, seen as a visual irregularity, strengthens perceive of the city as a work of art, on account of enabling a “living art”. One of the main results of the research is that the urban order which was constituted by the formal materials, located in an appropriate place according to the emics and etics and also the nature, produces “a beautifying beauty”, even it creates a visual irregularity.

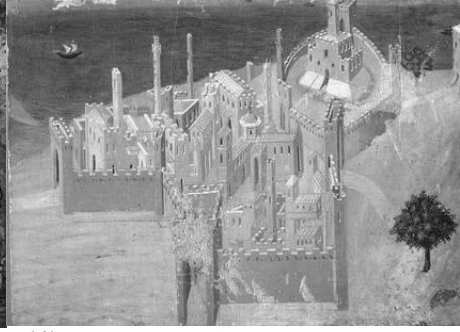
**Keywords:** Art, urban planning, urban history, urban order, visual irregularity, beautifying beauty

## 1. Giriş

Sanat kuramcılarının önemli bir bölümü yalnızca sanatı tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda sanatın bireyselliğini yüceltmiş ve sanat eserini bu sayede ortaya konulmuş estetik objeler olarak tanımlamıştır. Buna göre bir bina, heykel, tablo, şiir, roman, beste gibi estetik değeri olan her şey bir sanat eseridir<sup>1</sup>. Resim sanatında pek çok ressam kent görünümünü, silüetleri ve sokaklar, bulvarlar, kent mobilyaları gibi kentsel öğeleri, sanat eserlerinin objesi olarak yakın zamana değin hep kullanagelmışlerdir. Bir başka deyişle Madrid, Paris, Delft, New York gibi kentler sanat yapıtlarının konusu olarak ele alınmıştır.



Şekil 1. Renkli Kent ("Painted City", 2012)



Şekil 2. Deniz Kenarında Kent (Lorenzetti, 1335)



Şekil 3. Paris Sokağı (Caillebotte, 1877)



Şekil 4. Broadway Otobüs Durağı (Estes, 2010)

<sup>1</sup> Sanat kategorileri arasında Mimarlık, Resim, Grafik ve Plastik sanatlar, Müzik, Edebi sanatlar, Sinema – Tiyatro sanatları ve Dans yer alır.

Roma dönemi Trajan Hamamı'nda bulunan "Renkli Kent" freskosu (Şekil 1), Ambrogio Lorenzetti'nin "Deniz Kenarında Kent" (Şekil 2), Claude Monet'in "Capucines Bulvarı", Henri Matisse'in "Saint-Michel Köprüsü", Gustave Caillebotte'in "Paris Sokağı, Yağmurlu Gün" (Şekil 3), Richard Estes'in "Broadway Otobüs Durağı, Lincoln Merkezi Yakınında" (Şekil 4) isimli eserleri bunlardan sadece bir kaçıdır.

Benzer bir biçimde şiir sanatında da kent geniş bir yer tutan imgedir. Örneğin İstanbul şiirleri denince ilk akla gelen isim olan Yahya Kemal Beyatlı'nın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", "Koca Mustafa Paşa", Orhan Veli Kanık'ın "İstanbul'u dinliyorum"<sup>2</sup> ve Edgar Allan Poe'nun "The City in the Sea", Mark Doty'nin "Metro North" bunlar arasındadır. Diğer yandan pek çok farklı sanat anlayışını yansıtan sanatsal ürünler ve yenilikçi kültürel ortam ile iç içe geçmiş olan kentler ise sanatçıların yaratıcı edim gücünü artıran yerleşmeler olarak tanımlanmaktadır (Woodhouse, 2013). Bu kentler arasında Venedik, Paris, Barselona, Londra, San Francisco, İsfahan, Pekin, San Miguel de Allende sayılabilir (Şekil 5-8).



Şekil 5. Barselona, İspanya (Gagnon, 2009)

<sup>2</sup> İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı / Serin serin Kapalıçarşı / Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa / Güvercin dolu avlular / Çekiç sesleri geliyor doklardan / Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları (Kanık, 1982, s. 110).



Şekil 5. San Miguel de Allende, Meksika (Woodhouse, 2013)

Ancak estetik değer taşıyan bir obje olarak tanımlanan ve sanatın pek çok alanına konu teşkil eden kent(ler) mimarlık, resim, heykel gibi başlı başına bir sanat kategorisi olarak ayrıştırılmamıştır. Buna

rağmen, kuramcılar arasında yer alan Hegel'in (1975) sistematik olarak kurguladığı estetik fenomenleri içinde din, politika ve estetik arasındaki ilişkilerde bir rolü olduğunu iddia ettiği kent, kategorik sanatsal sınıflandırmada olmamakla birlikte üstü kapalı bir biçimde "yarı estetik" olarak adlandırılabilir bir kategoride ortaya çıkar (Lampert, 2001, s. 312).



Şekil 6. San Fransisco, USA (Kwirotek, 2011)

Talen ve Ellis'e göre (2004, s. 11-13) kentlerin sanat ürünü olarak varsayılmamasının başlıca sebebi sanatın tanımında yatmaktadır. Zira sanat yalnızca müzelerde seyredilen, duvarda asılan, kentsel açık ve yeşil alanları, özellikle meydan ve parkları süsleyen, sahnede sergilenen bir şey olarak nesneleştirilmiştir. Oysa estetik kavramı farklı ve zıt gibi görünen sanat ile kent kavramlarını birbirine kaynaştırabilecek olarak tanımlanır-

ken, sanatı kent planlama ile birleştirecek olanın şehirsîl düzen ve dokudaki güzellik olduğu ileri sürölmektedir.



Şekil 7. İsfahan, İran (Gerster, 2009)

Kent tarihçilerinin büyük bir bölümü kent ve kent planlamada estetik olanın, bilhassa grid düzenleme olduğunu ileri sürmektedir. Ancak bu noktadaki tartışmalı olan ve aynı zamanda araştırmanın temel problemini teşkil eden konu; “güzelleştiren” şehirsîl düzenin fiziki olarak görünen mi yoksa duyumsal olarak algılanan bir nitelik mi olduğu üzerinedir. Bu nedenle bu araştırma disiplinli görsel düzenlilik yerine işlevsel düzen sağlayan anlamlı sistemlerin oluşturduğu görsel düzensizliğin hâkim kılınması halinde kentin sanat eseri algısının güçleneceği hipotezine dayanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı tarihsel bir süreç içerisinde uygulanmış şehirsîl düzenlemelerin farklılıklarını belirlemek ve kentin estetik bir değeri taşıyan sanat ürünü olarak tezahürüne olan katkısını tespit etmektir. Araştırmada literatür taramasına dayanan tarihsel bir yöntem kullanılmıştır. Bu çerçevede kentlerin şehirsîl düzenleri, sokak dokuları üzerinden elde edilen veriler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Ancak tarih öncesin-

den 20. yüzyıl modern şehircilik uygulamalarına kadar olan sürede, kent ve planlama tarihindeki şehrsel düzen (urban order) yaklaşımlarının her birini kronolojik esasta ve detaylı olarak tanımlamak yerine, çalışmanın amaçları doğrultusunda kalan şehircilik yaklaşımlarının ele alınması yöntem olarak benimsenmiştir.

## 2. Sanat, Güzellik ve Kent

Sanat ve güzellik arasında tesis edilmiş olan bağda Platon, Aristo, Kant, Shiller, Hegel, Vischer, Heidegger gibi pek çok sanat felsefecisi tarafından güzellik kavramı ve güzel olanın nitelikleri tanımlanmıştır. Güzelliğin içsel niteliklerinin dışında biçimsel niteliklerinin orantı, simetri ve harmoni (uyum) olduğu kabul edilir. Güzelliğin tanımı tartışmalı olmakla birlikte Aristoteles gibi güzelliği matematiksel olarak değerlendiren ve ahenk, düzen ve sınır olarak açıklayanların yanı sıra Kant gibi güzeli bir estetik değer olarak hoş, iyi, doğru ve faydalıdan ayıran yaklaşımlar da söz konusudur. Güzelliğin iyi, hoş, yüce ve fayda ile ilişkisi probleminin içerisinde güzelin çevre ile ilişkisi problemi mekân düzenleme pratikleri açısından daha verimli bir tartışma olacaktır. Bu anlamda Carlson (2009), Berleant (1992, 1997) ve Sasaki'nin (2001) çalışmaları estetiğin çevre ve doğa ile ilişkili olduğunu savunmuştur.

Sasaki (2001, s. sy) Batılı kaynaklardaki estetik kavramının yalnızca görsel ve biçimsel bir içerik taşıyan güzellik fikri ile anlaşılamayacağını ifade eder. Buna göre güzellik tüm çevresine ışıyarak yayılan bir güce sahip olup “güzelleştiren güzellik” olarak tanımlanır. Dahası Sasaki'nin ifadelerinde güzelliğin yalnızca çevresini güzelleştirmekle kalmadığı aynı zamanda çevresine mutluluk verici olduğu savunulmaktadır. Bu vechi ile güzellik çevresindekilere, dahası insanlara, olumlu yönde sirayet eden bir enerji olarak değerlendirilebilir. Mutluluk gibi sanatın insan üzerindeki etkileri hedonistik sanat kuramında renk, ton, şekil, koku, tat gibi duyumsal niteliklerde hissedilen “estetik memnuniyet” biçiminde sunulmaktadır.

Bu minvalde meydana getirilen sanat eseri izleyicinin yaşamını değiştirebilir, memnun edebilir, hareket ettirebilir veya şaşırtabilir (Hospers, 2013).

Dewey kısaca sanat veya güzellik felsefesi olarak tanımlanan estetiği, güzellik kavramının ötesinde bütün duyularımızla eşit oranda algıladığımız ve yaşadığımız, kendi deneyimlerimiz içinde bir anlam kazanan olarak açıklamaktadır (1934, s. 88, 113). Bu bakımdan sanat eseri estetik olarak deneyimlendiği için her zaman yeniden yaratılan, yeni anlamlar kazanan bir şeydir. Dolayısıyla sanatın bilimden net farklarından biri ifade edilen anlamın sürekli olarak değişmesidir.

Nietzsche (1997) sanattaki üslup ikiliğini ve bir anlamda sanat kategorilerini;

- düş ve imgelerle beliren, varlığa ve doğaya rasyonel bir biçim, form ve düzen vermeyi amaçlayan ve plastik sanat ile özdeşleşen Apollonistik üslup,
- doğaya bir dış biçim vermeksizin elde edilen, varlık ve doğa ile bütünleşen bir düzeni coşku, vecd hali ile yaşatan, ve müzik sanatı ile özdeşleşen Dionysosistik üslup

olarak net bir biçimde tanımlar. Bu ikiliği ve bunlardan teşekkül eden düzenin niteliğini Erzen'in sözel ve okur-yazar toplumlardaki farklılığı açıklamaya getirdiği "göz – kulak ayrımı" olarak okumak mümkündür (2006, s. 60-61). Apollonistik üslupta sanata ve sanat eserine olan yaklaşım onu göz ile kavramayı, zihinsel bir tanımayı ve algılamayı gerektirirken, Dionysosistik üslup kulak ile kavramayı, sezgisel bir tanımayı ve algılamayı ihtiyaç kılar.

Göze ve kulağa hitap eden sanat karşılaştırmasında, Cansever'in (1991, s. 35) sanat kategorilerini; varlık ve çevre bilinci yerine bireylerin kişisel tercihlerini seyretmeye imkân tanıyan "insanın seyircisi olduğu sanat"<sup>3</sup> ve çevrenin güzelleştirilmesi bilincini aşıl原因 "yaşanan sanat" olarak temelde iki bölümde ele alışı dikkat çekicidir. Buna dayanarak Cansever İslam sanatında mimarının dünyayı güzelleştiren bir sanat olarak diğer sanat dallarından farklı bir önemi olduğunu ifade eder.

Sonuç olarak sanat göz ve/veya kulak ile kavramayı gerektiren bir frekans aralığında seyredir. Bu nedenle görmeksizin ya da duymaksızın

<sup>3</sup> İnsanın seyircisi olduğu sanat, yönlendiren sanat olarak da adlandırılabilir.



sanatı ve sanat eserini tanımlamanın güç olduğu söylenebilir. Bu bağlamda duyularımızla çevresini güzelleştirdiğini algıladığımız her bir eser estetik, güzeldir. O halde güzelleştiren güzellik kavramını çevre ile hem fiziksel hem tinsel bir uyum kurabilme kabiliyetine sahip olan sanat olarak görmek gerekir.

### 2.1. Bir Sanat Eseri Olarak Kent: “Politik Sanat Formu”

Kentin bir sanat eseri, bir estetik ürün olduğu görüşü (Erzen, 2006, s. 115) ve kent planlamanın sanat ile yakın bir ilişkide olduğu savı yeni dile getirilen bir düşünce değildir. Lampert’e göre kent planlama ve tasarım; materyalleri sokaklar, meydanlar, kentin surları, komşuluk birimleri, çarşılar, vb. olan bir sanattır. “Kent sanatı” olarak adlandırılacak olan bu sanatsal kategori diğer kategoriler gibi bireysel bir sanat olmayıp, diğerlerinin birleşiminden meydana gelen karma, “hibrit” bir sanattır (2001, s. 313).

Hegel’in tanımladığı sanat formlarından<sup>4</sup> biri olan ve doğanın bütünlüğünü bozan bir biçimde teşekkül eden “politik sanat formu” (2004, s. 240, 250), kent sanatı ile eşleştirilebilir. Hegel Yunan kent dünyasını politik bir sanat ürünü olarak adlandırırken, kenti açık bir biçimde bir sanat eseri olarak varsaydığını söylememiştir. Ancak sanat felsefecileri arasında güzellik kavramı bağlamında kent, sokak ve yapılardan söz ederek kent ve sanat arasındaki ilişkiyi kurmaya en çok yaklaşan Hegel olmuştur. Buna göre doğa güzelliği ve estetik güzellik yanı sıra politik sanat eliyle üretilmiş olan üçüncü bir tür güzellik daha bulunur (Lampert, 2001, s. 322). Bu güzellik türü, doğa ve este-

<sup>4</sup> Hegel güzelliği doğa dışında bulur ve bunu “güzelliğin ideası” olarak adlandırır. İdeal olan formun (dış fiziksel yön) ve anlamın (iç tinsel yön) mükemmel uyumu ve dengesinden ortaya çıkar. Hegel’deki “tin” yaratıcı bir imge olarak kendine bir form yaratır. Böylece “tin” bireysel sanatlar sistemi içerisinde mimarlık’ta Sembolik; heykel’de Klasik; resim, müzik ve şiir’de Romantik sanat formlarını yakalar (Hegel, 1975, s. 90). Hegel’in politik sanat anlatımında yapı tasarımının önemli bir parçasını oluşturan sokaklar ve meydanlar yerine yapılar üzerinde durması dikkat çekicidir (Lampert 2001, s. 317).

tik güzellik arasında yer alan, izlemek yerine yaşadığımız ve bu haliyle “yarım yamalak” olarak tanımlanan bir güzelliştir.

19. yüzyılın önemli ressamlarından biri olan Jean François Millet düz biçimde mi, yoksa eğri şekilde mi bir ağacın daha güzel olduğu sorusuna “en iyi konumda olanın güzel olduğu” yanıtını verir. Millet’e göre “bir eserin tüm parçaları arasında kurulan karşılıklı ilişkiler ve iki taraflı bağımlılıklar onun güzelliğini oluşturur” ve kendini uygun bir zaman ve yerde bulan her şey kendini adilane bir tavır ile “güzel” olarak adlandırabilir (Aktaran: Michel, 1887, s. 70).

Güzellikteki uygunluk ilkesi Millet’ten bir kaç on yıl sonra mimarlar ve plancılar tarafından da dile getirilmiştir. İlkın, John Nolen güzellik tanımını Millet’e benzer biçimde “uygun ve yerinde oluş (*fitness and appropriateness*)” olarak ele almış ve bu amaç doğrultusunda topografyaya uyan sokakların ve caddele-  
rin tasarlanması gerektiğini savunmuştur (Aktaran: Beck, 2013, s. 151; Talen, 2013, s. 26).

Kentin ve kent planlamanın sanat ile birleştirilmesi noktasında sunulan “Güzel Kent”<sup>5</sup> hareketi ve “İşlevsel Kent”<sup>6</sup> hare-

<sup>5</sup> Ortaçağ Londra kenti sokak dokusuna düzen getirmeyi amaçlayan 1811 tarihli John Nash tarafından uzun vista noktaları oluşturularak planlanan Regent Street (Barnett, 1987, s. 22, 52) hem Londra’daki ilk planlı gelişmelerden biri hem kentsel tasarımda “Beaux Arts” yaklaşımının bir örneği olarak önemlidir. Ne var ki Nash’in Regent Street ve Regent Park tasarımları “gücün konvansiyonel biçimi” olmakla birlikte, kentsel mekâna açılan yapıların ön yüzlerindeki uygulamalar, bir dizi klasik tarzdaki teraslı ev görünümü sayesinde cephelere anıtsal bir nitelik kazandırdığı için bir gösteri sahnesi yaratmakla itham edilmiştir (Habraken ve Teicher, 1998, s. 308). Güzel Kent hareketi ile birlikte “Şehir Sanatı (*municipal art*)”, “Toplum Sanatı (*civic art*)” ve “Sokak Sanatı (*outdoor art*)” gibi yaklaşımlar da söz konusudur. Şehir Sanatı kullanılan renkler gibi şehrin görünümünü bir bakıma vitrinini düzenleme çalışması olarak kalır. Leon Battista Alberti, Charles Mulford Robinson, Camillo Sitte, John Ruskin, William Morris, Elbert Peets ve Werner Hegemann’ın temsilciliğini yaptığı Toplum Sanatı ise savunduğu denge, fayda ve güzellik ilkeleri ile Ortaçağ kentinin yeni bir şekillendirilmesi olarak yaşamıştır.

ketinin takipçilerince benimsenen zamana ve yere uygunluk ilkesi kent planları yapılırken sokaklar, meydanlar, anıtlar gibi kentsel öğelerin birbirine göre ele alınması olarak tanımlanmıştır (Talen, 2005). Bu bağlamda Hendrik Petrus Berlage'ın tasarladığı Amsterdam planı<sup>7</sup> “çeşitlilik içinde birlik” ilkesi üzerine temellendirilmiştir. Berlage tasarımı birlik ilkesinin yakalanabilmesini geometriye, düzene ve kurallı sisteme ve aynı zamanda çevre koşullarına ve ilişkilerine uygun olmaya dayandırmaktadır (Talen ve Ellis, 2004, s. 15; Zarzar, 2010). Benzer bir biçimde, Klaus Günther bütünlük ilkesini uygunluk ilkesi olarak belirtir (1993, s. 283).

Millet'e çok daha yakın bir çizgide duran Turgut Cansever uygunluk ilkesini adalet kavramı ile eşleştirerek mekânsal konfigürasyonların ele alınmasına bir öneride bulunur. Cansever İslam mimarisinin tasarlanması için yapılması gerekenlerden ilkinin dar manada herkese kendi hakkını vermek; geniş manada her şeyi diğer şeylere göre doğru yerine koymak olarak kabaca tanımlanabilen “adalet”<sup>8</sup> olduğunu belirtir (1997, s. 27).

Kent ve kent planlamanın sanat ile birleştirilmesi düşüncesine yöneltilen eleştiriler arasında öncelikli bir yeri olan Jane Jacobs'ının “Şehir sanat eseri olamaz” (1961, s. 375) ifadesidir. Bunun yanı sıra eleştirilerde yönetici bireylerin, ideolojinin ve-

<sup>6</sup> İşlevsel Kent (*the city efficient*) hareketi aşırı bir düzen ve kontrol etmeye odaklanmış, teknoloji ve verimlilik ile güzellik ve sanatı bir araya getirmeye gayret etmiştir (Talen, 2005, s. 135-136).

<sup>7</sup> Planda yer alan kıvrımlardan ve oval biçimlerden oluşan çizgilerdeki evlerin birbirini rahatsız etmeyecek bir biçimde sıralanması uygulaması ile Amsterdam Menkul Kıymetler Borsa binası ve çevresindeki düzenlemeler bu ilke uyarınca şekillenmiştir.

<sup>8</sup> Cansever adaletin sağlanabilmesinin her şeyi diğer şeylere göre doğru yerine koymakla, diğer bir deyişle maddi varlık düzeyinin unsurlarına, bio-sosyal, dini hakikatler ve kanunlara göre doğru yere yerleştirmekle olabileceğini ifade eder.

ya bir kurumun tahakkümü, otoriterlik sınırlarının genişlemesi, soyut tasarımlarla fiziksel mekânın ve toplumsal yapının mutlak gücün kontrolü altında ezilmesi sorun olarak tanımlanır.

Aslında eleştirilerin hedefinde kenti ekonomi ve istatistikî modellerle algılayan, “şehirleri disipline edilmiş sanat eserlerine çevirmeyi” amaçlayan ve estetik perspektifi “günlük yaşamın estetikleştirilmesi” (Boyer, 1988) olan modern şehircilik ilkeleridir. Zira sanat ve kent arasındaki ilişkinin kopuşu büyük oranda II. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiş ve “harekete geçirilmiş şehircilik (*activated urbanity*)” yaklaşımından “yapmacık şehircilik (*contrived urbanity*)” hareketine olan sapmayı, kentsel tasarımda biçimlilik ile biçimsizlik arasındaki estetik ayrımını beraberinde getirmiştir. Talen ve Ellis’e göre (2004, s. 14-19) bu eleştirilerdeki temel yanlış sanatın yerleşik otokrasi-nin görkemini sembolize etmek üzere kullanılması ile estetik değer taşıyan, hatırlanabilir ve tatmin eden kentler yaratılmasında kullanılmasının birbirine karıştırılması sebebiyle gerçekleşir.

Sonuç itibarıyla kentin bir sanat eseri olarak tanımlanabilmesinde şehirselleşme düzende uygunluk ilkesine olan bir duyarlılık göze çarpmaktadır. Bu nedenle kent planlamanın uygunluk ilkesi uyarınca çevresine, yani bir parçası olduğu doğaya yerinde, adaletle muamele etmesi sonucunda “güzellik” ortaya çıkabilecektir. Ancak böylesine bir süreçte gelişen kent Hegel’in sembolik, klasik ve romantik sanat formlarını bütünleyebilen bir politik sanat formuna, başlı başına bir sanat eserine dönüşecektir.

### 3. Şehirs el Düzen Biçimleri

Yeryüzünün veya insanın bir parçası olduğu çevrenin mevsimlerin gelişi, gecenin gündüzü takip etmesi gibi sayısız çevrimsel işleyiş mekanizmaları vardır. Kozmik/Çevresel düzen evrensel fizik, sosyal ve biyolojik kanunlar ışığında ortaya çıkan bu mekanizmanın adıdır. Sınırsız yeryüzünün sınırlı mekân parçaları olan şehirlerin de bir düzeni vardır. Diğer yandan insanoğlu yeryüzünde duyumsadığı her şeyde, her sistemde, - bilimde, sanatta, dinde, felsefede ve hepsinden ötesi yaşamda - içerisinde bir takım kurallar dizesi ihtiva eden bir düzen arayışı içinde olmuştur. En büyük erdemi kent inşa etme sanatı olarak kabul etmiş olan pek çok tarihsel, politik, otoriter aktör her zaman kente ve yol, yapı gibi kentsel öğelere değıştirmek, yönlendirmek, düzen vermek maksadıyla müdahale etme arzusu taşımıştır. Klasik çağın Büyük İskender'i, Bizans döneminin Konstantin'i, Osmanlı döneminin Fatih Sultan Mehmet'i, Sosyalist dönemin Lenin'i bunlar arasında sayılabilir.

Düzeni tanımlayan faktörler; düzen olarak algılanan bütünü n öğeleri ve bu öğeler arasındaki ilişkilerdir (Kuntz, 1968, s. xxxiv). Rapoport (1977) bir düzen içinde olması gereken öğeleri, sabit nitelikli olup olmamalarına göre değerlendirir. Buna göre yapılar, yollar, caddeler, köprüler, vb. kalıcı nitelikli öğeler; kent mobilyaları, bitkiler gibi düzenin anlamını pekiştirmekte kullanılabilen yarı-kalıcı nitelikli öğeler; canlı varlıklar kalıcı olmayan nitelikli öğelerdir.

Düzen ya da düzenleme biçimleri hangi yöntemlerle inşa edilirse edilsin "güven ve huzur" olarak tezahür eden bir algı yaratırken, bunun tam tersi yani düzensizliğin hakim olduğu bir görünüm ise "kaos ve huzursuzluk" biçiminde sezilir. Düzen kendi içerisinde hiyerarşiler, kurallar ve ilkeler içermesi sebebiyle kentsel dokuların, mimarlığın ve aynı zamanda sanatın yaratılmasında ifade özgürlüğünü kısıtlayan ve innovasyonu ortadan kaldıran bir nitelik olarak görülür (Aktaran: Talen, 2002, s. 304). Bu nedenle kolay kontrol edilmeyen, serbest bırakılmış uyumlu bir düzen arayışı vardır. Bu minval üzere Jacobs "şehir düzeni yalanı" olarak ifade

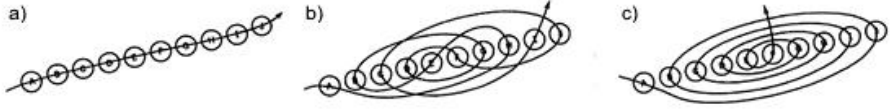
edilen kopyalayarak üretilmiş düzenin şehir düzenini temsil etmediğini, bunun yerine sonbaharda düşen ağaç yaprakları gibi “işlevsel düzen sağlayan karmaşık sistemleri kaos değil düzen olarak görmek” gerektiğini savunur (1961, s. 375). Benzer bir biçimde Talen ve Ellis, şehirselsel düzenin düzen-düzensizlik arasında hibrit bir yapıda olması gerektiğini ileri sürer. Buna göre mekânsal yapının düzeni daha çok kaosa benzeyen; ne tamamen keyfi, rastgele, öznel ve yukarıdan- aşağıya dikte edilmiş bir yapıda ne de gerekçeli, rastgele olmayan, nesnel ve aşağıdan-yukarıya ayrıksılık gösteren bir yapıda, bir başka deyişle “düzen ile düzensizlik” ya da “klasizm ile anarşi” arasındaki sınırda olması durumunda kent güzelliğe bürünür (2004, s. 27).

Kültürel kavramlar (emics) ve ahlaki kategoriler (etics) bağlamında ortaya çıkan ilişkiler, ayarlamalar, kurallar, dokular gibi konularda düzen ötekilere göre farklılığı hatırlanabilir ve durağan olmayı gerektirir (Rapoport, 1984, s. 52-53, 59). Bu bağlamda hem doğal çevrenin, hem yapı- lı çevrenin, bilhassa kentlerin, toplumun kültürel alanı ve dini hassasiyet- leriyle derinlemesine bir ilişki kuran bir düzeni içerdikleri söylenebilir. Dolayısıyla şehirselsel düzeni anlayabilmek için arka planda yatan kültürel- dini şablonu ayırtılabilmek gerekir.

Rapoport’a göre (1977, 1982, 1984) mekânsal düzen zaman, anlam ve iletişim ile yakından ilişkili olup, hiçbir düzen rastgele olmayan olarak açıklanamaz. Anlam içeriden ve dışarıdan bakana göre değişeceğinden sosyal ve fiziki bir düzenlemenin olmaması kaos olarak okunurken, kültü- rel ve sosyal ilişkileri yansıtan bir organizasyonun da farklı kuralları olan bir düzen olduğu kabul edilebilir. Zira kaos olarak algılanan organizasyon bir takım toplumsal normlar, kültürel değerler, ahlaki kurallardan teşek- kül eden bir düzen olabilir.

Eylemler ve mimarlık arasındaki ilişki “eylemler sistemi, yerleşmeler sistemi içinde cereyan eder” olarak ifade edilir (Rapoport, 1990, s. 14). Buna göre toplumun kültürüne göre eylemlerin mekândaki dizilişleri üç farklı tipte gerçekleşir. Yerleşmenin konfigürasyonu yakınlık/verimlilik, araçsallık vurgusuna (Şekil 9a); sosyal/toplumsal statü ilişkilerine (Şekil

9b); ve gizli/örtük ilişkilere (Şekil 9c) dayanmasına bağlı olarak farklılık gösterir.



Şekil 8. Farklı kültürlere göre yerleşmelerin mekânsal dizilişi (Rapoport, 1990, s. 14)

Merkezi bir mevkide yerleşimi söz konusu düzenlemenin önemine ve toplumsal konum ya da statüsüne ışık tutmaktadır. Ancak bunun doğru orantılı olarak gerçekleşip gerçekleşmediği tartışmalıdır. Rapoport düzen - düzensizlik yerine “yüksek bir üslup”<sup>9</sup> ve “yerel bir üslup” kavramlarını öne sürmektedir. Buna göre mekânsal organizasyonun düzenliliği yüksek bir üsluba ve toplumsal konumun üstünlüğüne işaretler. Örneğin; Antik Nubia ve Mısır kent düzenleme örneklerinde toplumun elit tabakası için ayrılmış mekânlarda yüksek bir üslup; toplumun alt tabakası için ayrılmış mekânlarda daha yerel ve daha organik bir düzenleme kurgulanmıştır (1977; 1984, s. 59-60).

Sonuç itibarıyla tarih boyunca toplumların kültürel ve ahlaki nitelikleri doğrultusunda ızgara, radyal ve üçgen sistemlerin kullanımıyla elde edilmiş farklı mekân düzenleme pratikleri ile karşılaşmıştır. Rapoport (1984) şehrsel düzen farklılıklarını Meksika yerleşmeleri, geleneksel Çin kenti, Roma kenti ve Müslüman kenti; Spiro Kostof (1991, 1992) organik, grid, diagram ve büyük tarz başlıklarında incelemiştir. Michael E. Smith (2007) kentsel yapıların ve mekânların biçimlerini yarı ortografik<sup>10</sup>, bütünleşik ortografik, modüler ortografik, diğer geometrik formlar olarak ele alırken bunların erişebilirlik, anlam, mekânsal doku, oryantasyon niteliklerini değerlendirmiştir. Ancak burada her üç yaklaşıma belli bir mesafede

<sup>9</sup> İngilizce “high-style” yüksek bir üslup olarak tercüme edilmiştir.

<sup>10</sup> Ortografik’in kelime anlamı dik açılara ait, dik açıları kapsayan veya dik açılardan oluşandır.

bir paralellikte mekân düzenleme çeşitleri Euclidian bir bakışa dayandırılıp dayandırılmamasına göre mekanik ve organik olarak temel iki kategoride incelenecektir.

### 3.1. Mekanik Düzen

Mekanik düzenlemeler; yarı mekanik, modüler mekanik, çizgisel mekanik, kümeli mekanik ve ortografik olmayan mekanik düzenden oluşmaktadır.

#### 3.1.1. Yarı Mekanik Düzen<sup>11</sup>

Yarı mekanik düzen dik açılı öğelerin dik açılı olmayan bir konfigürasyonu sonucu ortaya çıkar. Bu düzenlemenin en önemli örnekleri Neolitik dönem kenti Çatalhöyük, Sümer kenti Ur ve Harasan kenti Mohenjo-Daro'dur (Morris, 1994, s. 19, 23, 33; Smith, 2007, s. 13-14).



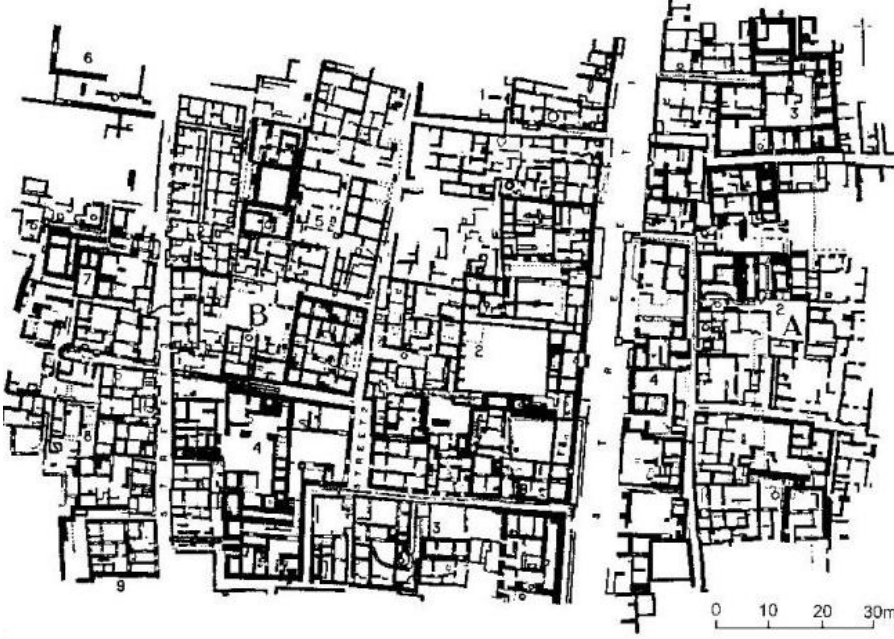
Şekil 9. Çatalhöyük kenti (Mellaart, 1964)



Şekil 10. Ur kenti ("The Ah site...", t.y.)

<sup>11</sup> Bu şehrsel düzen Michael E. Smith'in sınıflandırmasında yer alan yarı ortogonal (*semiorthogonal urban blocks*) ile benzerdir.





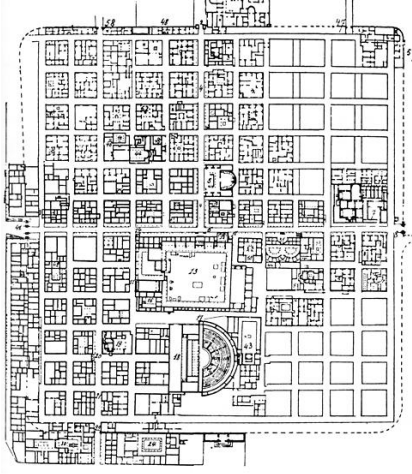
Şekil 11. Mohenjo-Daro kenti ("Plan of Mohenjo Daro...", 2008)

Çatalhöyük'te (Resim 10) avlu çevresinde oda düzenindeki konutlar arasında bir sokak yapısı olmaması sebebiyle yapılara erişim tam kontrol altındadır. Ur kentindeki (Resim 11) mekânsal düzen oda-avlu sistemindeki konutlar arasında organik sokakların ve hatta cul de sac'ların varlığı İslam kenti dokusuna benzerdir. Mohenjo-Daro kentinde (Resim 12) ise dikdörtgen biçimdeki büyük ölçekli avlu-oda sistemindeki içe dönük konutlar tali sokaklar aracılığıyla kuzey-güney doğrultusundaki ana caddeye uzanır.

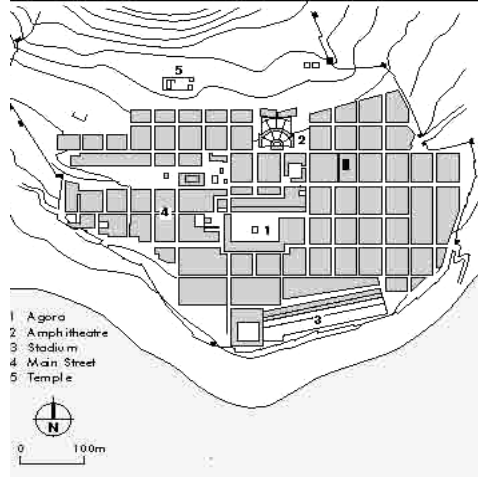
### 3.1.2. Modüler Mekanik Düzen

Modüler mekanik düzen iki seri paralel çizginin kesişmesi ile elde edilen ve seri halinde kendini tekrarlayan eş büyüklükteki modüllerin bir araya gelişinden ortaya çıkan bir (gridal) örüntüdür. Bu örüntü sabit bir dizi alan tanımlarken bir araya gelen mekânların büyüklükleri ve işlevleri değişse bile modüller arasındaki ilişki hep sabit kalır. Bakılan noktadan son-

suzluğa uzanıyor gibi görünen, değişmeyen görüş açısıyla sokaktaki hareket kabiliyeti özgürlüğünün yanında sokak çatışmalarını kontrol altına almaya imkân tanıyan ve görsel fiziki güzellik algısına hizmet eden uzun, dümdüz yollar bu düzenin önemli bir niteliğidir.



Şekil 12. Timgad kenti ("Plan of Timgad", t.y.)



Şekil 13. Priene kenti ("Plan of Priene", t.y.)



Şekil 14. Kahun kenti (Vendel, 2001)

Roma kenti Timgad, Pompei, Yunan kenti Priene, Delos, Miletos (Morris, 1994, s. 29, 44, 89) eşbiçimlilik üzerine kurulmuş kentlerden sadece bir kaçıdır. Gridal örüntünün içinde sürekliliğin kesildiği noktalarda kamu yapıları inşa edilir ve kamusal alanlar örüntünün içinde tanımlı ikinci bir örüntü ortaya çıkarır. Örneğin, Priene kentinin sabit kare modülleri arasında kalan boşluklar güçlü negatif mekân etkisi ile örüntünün niteliğini pekiştirir.

### 3.1.3. Çizgisel Mekanik Düzen

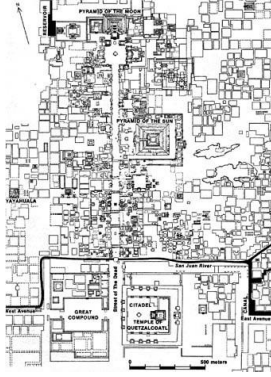
Çizgisel mekanik düzende, bir dizi ortografik mekân ya birbirine doğrudan doğruya bütünleştirilmiş ya da ardışık mekânlar dizisi çizgisel bir mekân aracılığıyla birbirine bağlanmıştır. Örneğin; Kamboçya'nın Angkor kentinde



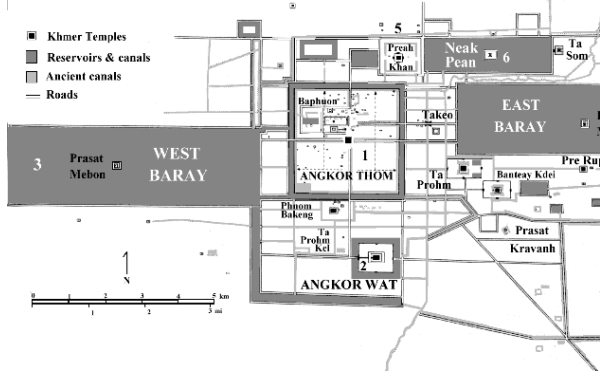
Şekil 15. Tenochtitlán ("Map of Tenochtitlán", 2008)

east baray, angkor thom, angkor wat ve west baray mekânları (Zieger, 2010) birbiri ile doğrudan ilişkilidir. Meksika kentlerinden Tenochtitlán ve Teotihuacán kentlerinde ise tapınaklar, piramitler veya pazar alanları arasındaki bir cadde zincirleme ilişkiyi yaratmıştır. Ardışık mekânlar dizisi içinde kutsal veya simgesel açıdan önemli olan mekânlar hem büyüklük hem çizgisel mekâna göre konum itibarıyla diğerlerinden farklılaşır. Teotihuacán kentinde "avenue of the dead" cad-

desi üzerinde ve bu caddenin başı ve sonunda yer alan tapınak mekânları kentin diğer yapılarından daha önemli bir anlam taşır.



Şekil 16. Teotihuacán (Smith, 2011)

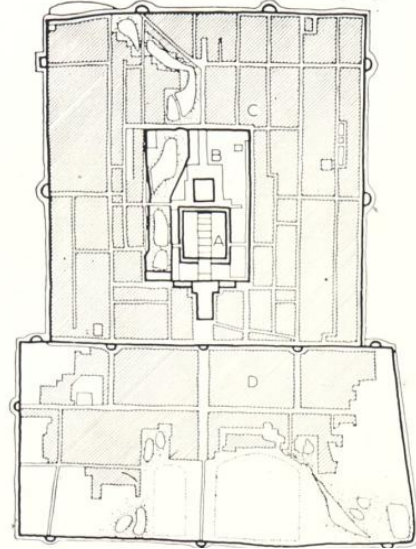


Şekil 17. Angkor kenti (Zieger, 2010)

### 3.1.4. Kümeli Mekanik Düzen

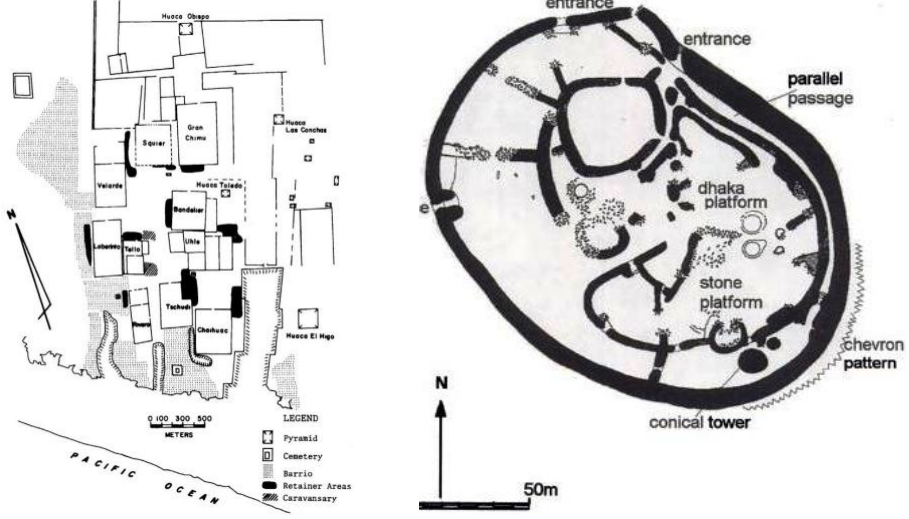
Kümeli mekanik düzen yinelenen mekânların tanımlanmış bir alan vb.

etrafında kümelenmesi, gruplanması ile elde edilir. Bu düzenleme birkaç mekânın şehir düzenindeki önemini ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Örneğin, Pekin’de (Resim 19) toplumsal konumlara bağlı olarak geliştirilen kümeli mekanik bir düzenlemeye rastlanır. Şehrin görsel alanında duvarlar içerisine alınmış bölgeler önce iç ve dış kent olarak ikiye, daha sonra içkent olarak adlandırılan bölge; tartar, imparatorluk ve saklı kent olmak üzere üç parçaya ayrılır (Morris, 1994, s. 403). Birbirinden katı bir biçimde ayrıştırılmış bu bölgeler



Şekil 19. Pekin kenti (Filipovitch, 2006)

iç içe (döngüsel) ve yan yana (yol boyunca) geometrik olarak birbirine tutturulmuştur. Böylece bölgelerarası erişim kontrol altına alınmakta ve kent içi hareketlilik kısıtlanmaktadır (Smith, 2007, s. 23). Zira Pekin’de bölgelere sınır kazandırma yapıları biçim vermenin önündedir.



Şekil 18. Chan Chan kenti (Topic, 2003) Şekil 19. Great Zimbabwe kenti (Pikirayi, 2001, s. 138)

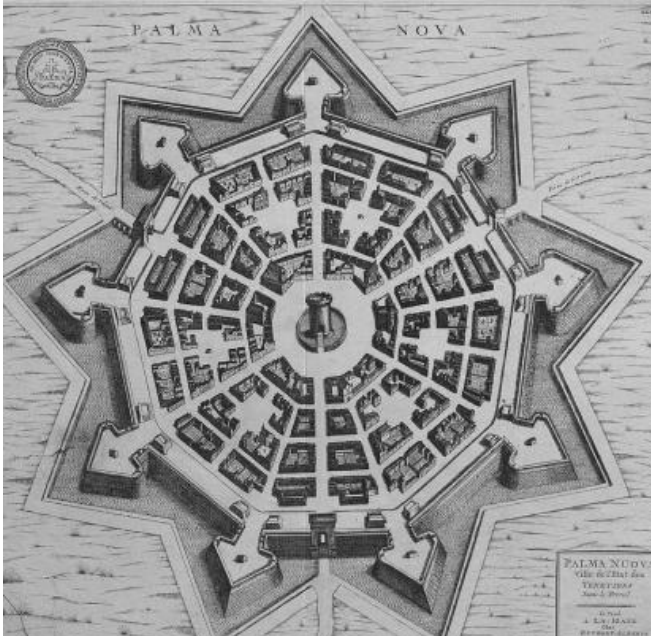
Şehrin diğer bölgelerinden duvarlar ile ayrıştırılan bölge toplumsal açıdan kutsal veya elit sınıf niteliği taşır. Bu nedenle böyle bir düzenlemede kümelenmeyi sağlayan duvarlar mekânsal düzenleme açısından savunma amaçlı olmanın ötesinde aynı zamanda sembolik anlamlar taşıması nedeniyle farklıdır. Kümeli mekanik düzenin mekânları Peru kenti Chan Chan’daki (Morris, 1994, s. 310) gibi dik açılı olmak zorunda değildir, biçim Güney Afrika kenti Great Zimbabwe’deki (Pikirayi, 2001, s. 136-138) gibi esnek de olabilir.

### 3.1.5. Ortografik olmayan Mekanik Düzen

Ortografik bir düzenleme yerine ışınsal ve mekanik bir düzenleme arayışı Filarete’nin (1965), merkezindeki meydandan kırsala doğru uzanan yolların ve çevresindeki sekiz kollu yıldız biçimindeki kent surlarının

oluşturduğu simetrik bir planda olan Sforzinda kenti<sup>12</sup> ile kendini gösterir. Palma Nova'da (Şekil 22) hayat bulan bu ideal kent planı Rönesans döneminin tek merkezli perspektifinin, yani yapıyı/nesneyi tek bir yönden algılayan bir üslubun eseridir.

Pierre Charles L'Enfant tarafından Washington D.C. için 1791 tarihinde tasarlanan planda (Şekil 23), doğu-batı ve kuzey-güney doğrultusunda



Şekil 22. Palma Nova ("Plan of Palma...", t.y.)

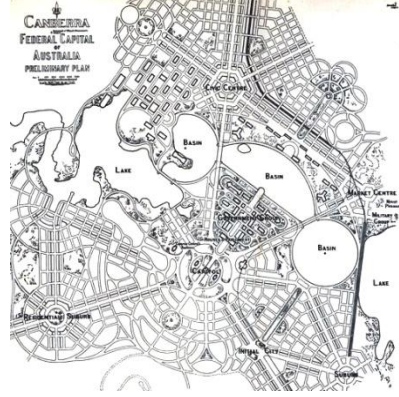
yönlendirilen ve grid bir düzende ortaya çıkarılan sokakların, diyagonal olarak yönlendirilen geniş caddeler ile kesiştiği noktalarda kentin açık alanlarının, meydanlarının yerleştirildiği görülür. Walter Burley Griffin'nin 1912 tarihli Canberra şehri tasarımı (Şekil 24), iki dağ arasındaki arazi

ekseni ile bunların arasında kalan su eksenini birleştiren bir diyagonal yollarla kesilen grid bir örüntü ortaya koyar (Kostof, 1992, s. 192).

<sup>12</sup> Sforzinda ortaçağ kentlerinin oransızlığına ve karmaşasına karşıt olarak doğmuştur. Planda "süreklilik, güzellik ve fayda" değerlerine bağlı kalındığı görülür ("Sforzinda...", 2007).



Şekil 20. Washington D.C. (L'Enfant, 1792)



Şekil 21. Canberra (Griffin, 1914)

Temsilcileri arasında Soria y Mata'nın "doğrusal kenti", Eugene Hearnard'ın "Motorlu kenti", Tony Garnier'in "Endüstri kenti" ve Le Corbusier'in<sup>13</sup> "İşçi kenti", Frank Lloyd Wright'ın "The Broadacre kenti"nin bulunduğu modern şehircilik, şehirsiz düzen açısından o zamana değin görülen en radikal başkalaşımın adıdır. Şehir düzeninin alacağı şekil sert bir biçimde telkin edilir. Bu hareket makine çağında hem toplumu hem fizik mekânı makineleştirme iddiasını benimser (Ragon, 2010). Zira bu kent içinde yaşayan yayalar için değil şehir trafiği sorununun çözülmesi için tasarlanmıştır<sup>14</sup>.

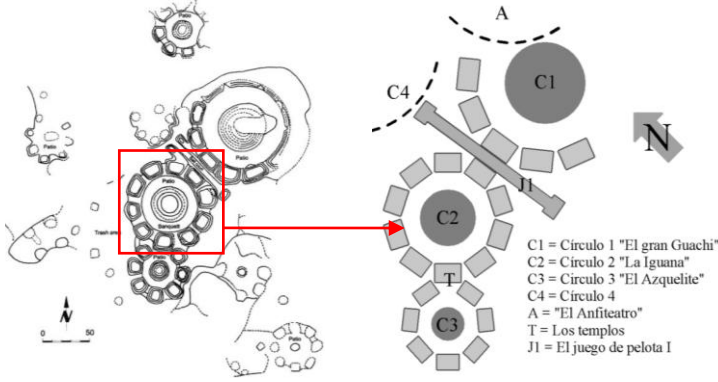
Sanayi döneminin getirdiği düzensizliği ya da karmaşayı kurduğu "düzen" ile terbiye etmeye çalışan modern şehircilik hareketi kente bireyselleşme, bağlamdan kopma ve mekânı parçalama özgürlüğü tanıırken, kentin sanat ile bütünleşmesini müze mekânlarına bırakır (Talen ve Ellis, 2004). Bu tür düzenlemelerde kusursuz, katı bir geometrik mekânsal düzenleme hâkimdir. Bu şehirsiz düzen kozmik düzen içerisine adeta ka-

<sup>13</sup> Le Corbusier'in aşırı sınıflandırma konusundaki saplantısını "insan arı gibi geometrik hücreler inşa eden bir hayvandır..eğri yol eşeklerin doğru yol insanların yoludur...sokakları öldürmeliyiz" (Ragon, 2010, s. 434) ifadeleri net bir biçimde ortaya koyar.

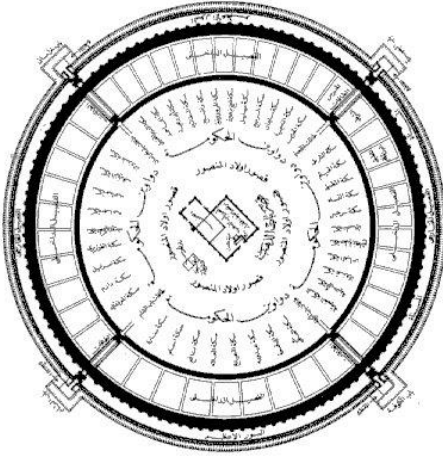
<sup>14</sup> Le Corbusier'in aşırı sınıflandırma konusundaki saplantısını "insan arı gibi geometrik hücreler inşa eden bir hayvandır..eğri yol eşeklerin doğru yol insanların yoludur...sokakları öldürmeliyiz" (Ragon, 2010, s. 434) ifadeleri net bir biçimde ortaya koyar.



zınmış gibidir. Bu nedenle topografya, iklim, insan gibi faktörlerin önceden belirlenen düzene uymaları zorla kabul ettirilir. Dolayısıyla çevre ile bütünleşme yerine düzeni oluşturan öğelerin birbirine uyumu daha önemlidir.



Şekil 22. Teuchitlán / Guachimontones konut bölgesi  
 (Weigand, 1996, 2010; "Esquema ... Guachimontones," 2008)



Şekil 26. Bağdad kenti ("Plan of Baghdad,")

Ortografik olmayan mekanik düzenlemeler içinde az sayıda dairesel planlı düzenlemelere de rastlanır. Bunlar arasında Meksika'da, Teuchitlán kentinde yer alan Guachimontones konut bölgesi ile Halife al-Mansur'un inşa ettirdiği Bağdad şehri önemlidir. Guachimontones bölgesini merkezinde basamaklı konik piramitlerin, çevresinde ise dairesel bir hat üzerinde dizili 8-12 adet konutun bulunduğu üç tanesi ortak bir

noktada toplanmış konsantrik formdaki tören alanları tanımlar ("Esquema...Guachimontones," 2008). Abbasi başkenti Bağdad için tasarla-



nan dairesel formdaki şehir düzeni ise büyük bir avlunun merkezinde bulunan cami, saray vb. birimleri ile avlunun çevresinde yer alan konut birimlerinden oluşur (Kostof, 1992, s. 185).

### 3.2. Organik Düzen

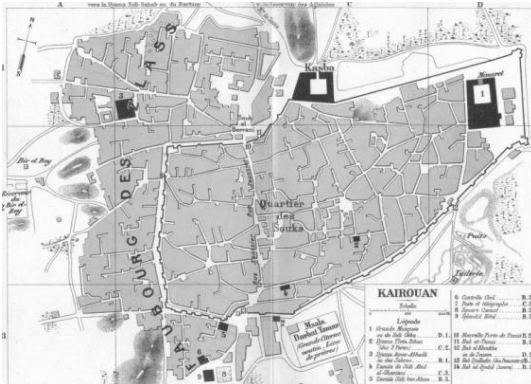
Organik düzen genellikle önceden planlanmış bir müdahale olmaksızın ortaya çıkan bir mekânsal düzenleme olarak tanımlanabilir. Bu düzenin



**Şekil 27.** Arras, Fransa (Pounds, 2005, s. 33)

ortaya çıkışında topografya, arazi bölünmesi ve *synoikisis*<sup>15</sup> etkilidir (Morris, 1994, s. 52-69). Bu şehirseldüzenin en iyi örnekleri Ortaçağ Avrupa kentlerinin (Resim 27) bir bölümü ve İslam kentleridir (Resim 28).

Rapoport'un düzeni meydana getiren olarak gösterdiği kalıcı, yarı-kalıcı ve kalıcı olmayan nitelikli öğeler, İslam kentleri için fânîlik ve kalıcı-



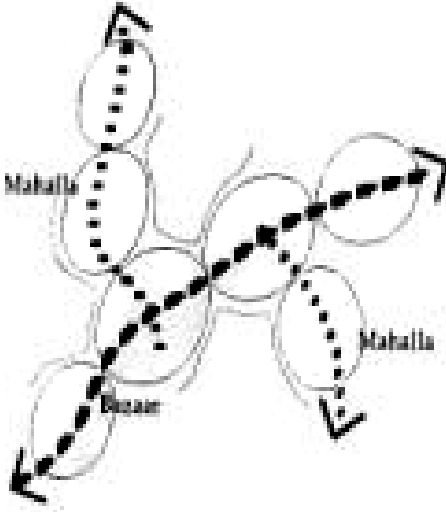
Şekil 28. Kayrevan, Tunus (Delt, 1909)

lık iddiasında olan yapılar olarak iki başlıkta değerlendirilmektedir (Cansever, 1997). Kentin konut alanları fâniliği sembolize eden geçici bölümler iken, anıtsal yapı ve yapı grupları kalıcı olması istenilen bölümlerdir. İslam kentlerinde genellikle çarşı bölgeleri ve anıt-

<sup>15</sup> Synoikisis, antik Grek terminolojisinde farklı halkların yönetim düzenlerini birleştirip yeni tek bir yönetim organı belirlemeleridir.

sal yapı grupları haricinde konut bölgelerinde kökten etkileyici bir dik açılı iz göz ile duyumsanamaz. İslam kentlerine özgü olarak konut alanlarının farklı sosyal nitelikler çerçevesinde kümelenmesi ve yaygın bir biçimde “mahalle”<sup>16</sup> adıyla gruplanması söz konusudur. Bu fiziki anlamda bir “zoning”<sup>17</sup> değildir (Rapoport, 1984, s. 59). Tam tersine fiziki nitelikler içermeyen ancak gruplamaya dâhil olan toplumsal sınıfların örgütlenmesini, sosyal bir düzeni gerçekleştirir.

İslam kentlerinde mekânsal düzenlenme, önceden belirlenmiş bir form



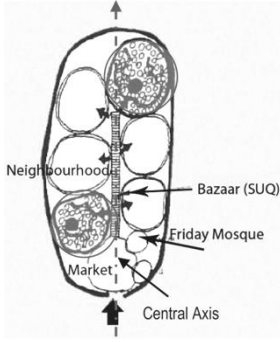
Şekil 29. Mahalle (Khan, 1982, s. 29)

olmaksızın tamamen komşuların birbirleri arasındaki davranış eğilimlerini belirleyen gelenekler, adetler ve toplumsal normların üzerine inşa edilen “sosyal anlaşmadan” (Habraken ve Teicher, 1998, s. 289) ortaya çıkar. Sokak toplumsal eylemlerden uzak kapalı bir mekândır. Görsel alanda sokakların etrafı, evlerin yüksek ve süslemeden yoksun avlu duvarları ile çevrilmiştir. Sokakta avlu kapıları önünde yer alan oturma birimlerinde, yine avlu giriş kapısı üzerinde yer alan lentoda ve bazen de evin damında biriken

suların toprağa akması için yapılan su oluklarında süsleme detaylarına rastlarız.

<sup>16</sup> Bir çeşit sosyal örgütlenme biçimi olan mahalle İslam dünyasında farklı adlarla anılabilir. Örneğin, Hindistan’ın Gujarat eyaleti gibi bazı bölgelerde mahalleler “pol” veya “pol houses” olarak adlandırılır.

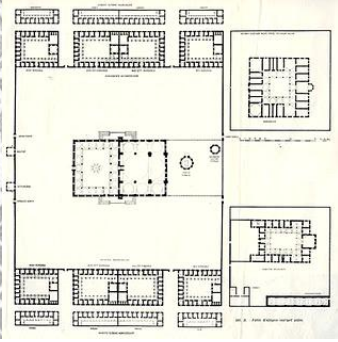
<sup>17</sup> Modern şehircilik ilkelerinden biri olan zoning kent içinde işlevlerin farklı bölgelere ayrılması işidir.



Şekil 23. Çarşı (Ferdous, 2012; Rapoport, 1977)



Şekil 24. Konut ("Arab City...", 2010)



Şekil 25. Anıtsal Yapı (Ayverdi, 1973)

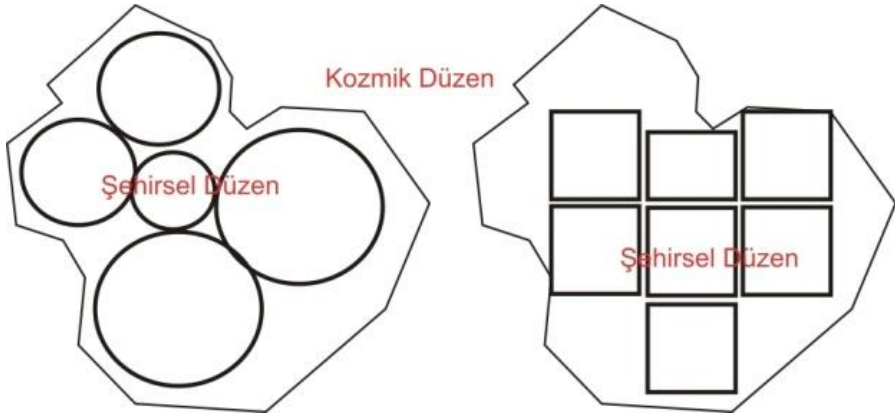
Konutların sosyal olarak homojenleştirilmesi sosyal bir düzenin belirtisidir (Rapoport, 1984, s. 63). Osmanlı kentinde sokak, avlu, bahçe, konut düzlemindeki mekânsal birleşmelerde avlu duvarları, bahçe girişleri, konut kapıları toplumsal yapıdaki farklı gruplar arasındaki iletişimi<sup>18</sup> kontrol altında tutmaktadır. Dik açılı olmayan sokak düzenlerinde gelişmiş olan İslam ve Ortaçağ kentleri konut alanlarında yapılacak bir yolculuk ki bu Erzen'e göre (2006, s. 118-119) "eski bir yapının etrafında spiral şeklinde dönüş aynı zamanda onun etrafında (Hac'da olduğu gibi) saygı ile dönmek şeklinde bir davranıştır", kutsal bir anlam taşır.

Selçuklu, Osmanlı ve Ortaçağ kentlerinde tek merkezli bir sisteme göre görsel alanı hiyerarşik bir kademelenme ile yönlendiren ve dik açılı olarak düzenlenen kentlerden farklı bir biçimde mekânsal düzenleme söz konusudur (Erzen, 2006, s. 83-84, 118-122). Buna göre görsel alanda bir tür ters perspektif etkisi uyandıran ve her noktayı kendi merkezine yönlendiren "labirent" örüntüsünde bir düzenleme yer alır.

<sup>18</sup> Avlulu, duvarlı ve kapılı fiziksel öğelerin kullanıldığı düşük yoğunluklu kentlerde gruplar arasındaki iletişimin düzenlenmesi bireyler arasındaki iletişimden daha fazla oranda önceliklidir (Rapoport, 1984, s. 64).

#### 4. Sonuç

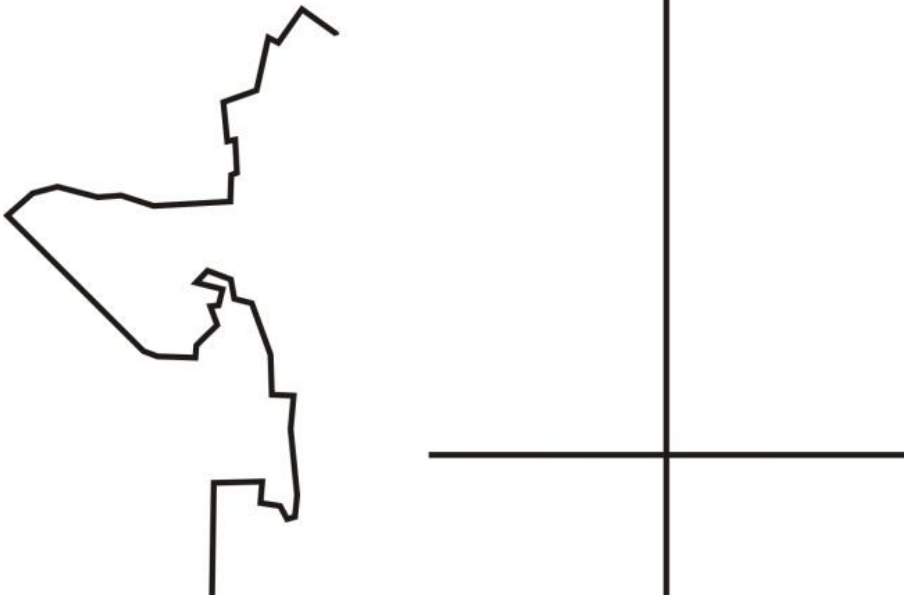
Hegel'in "yarı estetik" kategorilendirmesinde yer alan kent şüphe yok ki, politik bir sanat ürünüdür. Yukarıdan aşağıya indirgemeci bir tavırla üretilen mekân düzenlemeleri, uzmanlarınca "estetik", "güzel", "iyi" projeler olarak kabul görse dahi, içinde yine tekrar eden kontrolcü, şekil verici, hizaya sokucu bir üslup barındırır. Kentlerde görsel alanın estetik biçimler; parklar, meydanlar, anıtlar, çeşmeler, vb. ile donatılması günlük yaşamın estetikleştirilmesi hatta estetiğin metalaşması anlamına gelmektedir. Böyle bir düzenlemenin güzellik tanımı yalnızca orantı, simetri ve harmoniden mütevellittir. Bu bakış açısına göre sanat müzelerdeki objelerle sınırlı olan ve yalnızca seyredilen güzellik olmaktan başka bir şey değildir. Oysa estetik bir obje, duyumlarımızla eşit oranda algıladığımız, yaşadığımız ve kendi deneyimlerimiz içinde bir anlam kazandırdığımız her şeydir. Kent planlama ve tasarımın materyallerinin sokaklar, meydanlar, kentin surları, komşuluk birimleri, çarşılar, vb. olması nedeniyle kentlerin sanat ürünü olarak varsayılmasını sağlayacak olan sanatın tanımının kendisi yani, şehir düzeni ve dokusundaki "güzellik" ölçütleridir.



Şekil 33. Kozmik düzen ve şehirsel düzen algısı

Şehirsel düzenler Euclidian bir bakışa dayandırılıp dayandırılmamasına göre mekanik ve organik olarak temel iki kategoride ele alınabilir. Mekanik düzenlemeler; yarı mekanik, modüler mekanik, çizgisel mekanik,

kümeli mekanik ve ortografik olmayan mekanik düzen olarak alt kategorilere ayrılabilir. Yarı mekanik ve kümeli mekanik düzenler sosyal ve toplumsal statü ilişkilerine göre ortaya çıkarken; modüler mekanik, çizgisel mekanik ve ortografik olmayan mekanik düzenler yakınlık/verimlilik niteliklerine göre meydana gelir. Ancak organik düzen gizli/örtük ilişkilerce şekillendirilen bir yapı gösterir.



Şekil 34. Şehirsel düzende temel hareket

Mekânsal konfigürasyonun çevresi ile bütünleşmesi ve uyum arayışı organik düzenlemeleri kaos gibi göstermektedir. Zira şehirsel düzen ile çevresi keskin bir biçimde ayrıştırılamaz hale gelir. Mekanik şehir düzeninde kozmik düzenin kaosuna son vermek amaçlandığı için kozmik düzene uyum esas değildir (Şekil 33). Mekanik düzen kozmik evrenin düzensizliği içerisinde şehirsel düzeni yaratırken, temel hareket noktası varlığı tek bir yönden kavramayı gerektiren belli bir eksen ya da eksenler üzerinde kayma biçimindedir. Organik düzen ise kozmik evrenin düzensizliğine uyumlu bir şehirsel düzeni yaratırken, kozmik evrene duyduğu saygı gereği onu bütün yönleriyle kavramayı gerektiren kozmik evreninde ken-

di içinde sürekli döngüler ile gerçekleştirdiği spiral biçiminde bir dönüş temel hareket biçimidir (Şekil 34).

Topografik farklılıkların keskin olmadığı yerlerde mekanik bir düzenleme ile oluşturulmuş sokakların üç boyutlu algısında sonsuza uzanan sürekli ve düz bir hat meydana gelir<sup>19</sup>. İzleyicinin gözüne sabit tek merkezde toplanan değişmez ve kesilmez bir görüntü yansır. Böylece içinde yaşayanda bir bunalım psikolojisi doğurması olasıdır. Organik düzenlemenin oluşturduğu “düzensiz”, dolambaçlı, yeryüzünde spiraller çizen sokakları her dönüşte algımızı tekrar açar. Bu sokaklar mekanik düzenin disipline edilmiş, tek yönlü, dümdüz bir hat çizen sokaklarından daha dinamiktir. Böylece bir yandan dolambaçlı sokaklardaki görsel kesintiler içinde sezgisel ve fiziksel olarak yaşarken, diğer yandan Dewey’in tanımladığı estetiği yaşayarak öğrenir ve düzenlenmemiş bir estetik ortamı Dionysosca yaşarız. Buna karşın organik düzenin sokaklarında kaybolma psikolojisinden kurtulunamaz.

Kaotik gibi görünen organik şehir düzenleri içerisinde yaşayan kent sakinlerine veya gezinen yabancılara keşfetme, merak etme, şaşırma gibi psikolojik durumlarda ortaya çıkan bir haz verir ve aynı zamanda bir anlam çıkarma imkânı tanır. Oysa kuralları okunan bir şehir düzeninden yaşayanların ve gezinenlerin çıkarabileceği tek mana telkin edilen şeydir. Düzendenden mahrumiyetlik ya da düzensizlik olarak görülen organik düzenlemeler sezgisel düzen kuralları ile inşa edilmiştir. Dolayısıyla organik şehir düzeninin mekânsal ve sosyal yapılanmasının temelinde algoritmik olmayan, sistemleştirilemeyen ve hesaplanamayan sezgiler; komşuluk birimlerinin temelini oluşturan sosyal mesafeler bulunur. Mekanik düzenlemede ise bunun tam tersi aritmetik, geometrik, harmonik, vb. matematiksel düzen kuralları yoluyla şehrsel düzen inşa edilir.

<sup>19</sup> Mekanik düzenlemelerin bazılarında görsel manzara olan sonsuzluk kesintiye uğrayabilir. Jane Jacobs’a göre (1961, s. 394-395) düz ve sonsuz bir görsel manzara sunan ızgara planda geliştirilmiş sokaklarda görsel kesintiler yaratarak ızgara planlı Amerikan şehirlerinin çirkinliğinin önüne geçilebileceğini savunur. Buna göre görsel kesinti yaratmanın birinci yöntemi topografik farklılığın çok olmadığı Manhattan Batı yakasındaki gibi T biçimindeki ek sokak uygulamalarıdır. İkinci yöntem dik yokuşlar ve inişler ile dalgalı bir topografyası olan San Francisco şehrindeki sokak düzenlenmeleridir.

Katı ve statik bir varlık telakkisinin ürünü olan mekanik düzen ile harmonik birliktelikler kurmayı amaçlayan ve dinamik bütünlük telakkisinin ürünü olan organik düzenin nitelikleri Tablo 1’de gösterilmektedir.

**Tablo 1** Mekanik ve Organik Düzen Niteliklerinin Karşılaştırması

| <b>Mekanik Düzen Nitelikleri</b>                                       | <b>Organik Düzen Nitelikleri</b>                           |
|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Kozmik düzene düzen vermek                                             | Kozmik düzene uyum sağlamak                                |
| Matematiksel düzen kuralları                                           | Sezgisel düzen kuralları                                   |
| Mekanik despotizm                                                      | Organik demokratlık                                        |
| Dayatmalı tekbiçimlilik                                                | Özgürlükçü/katılımcı çokçeşitlilik                         |
| Geometrik kötentutuculuk                                               | Esnek yenilikçilik                                         |
| Eksende tek yönlü hareket                                              | Eksende dönüş                                              |
| Fiziksel mesafe                                                        | Sosyal mesafe                                              |
| Tekdüze kent formu                                                     | Esnek, eklemeli kent formu                                 |
| Hizaya sokulmuş sokaklar                                               | Labirent örüntüsünde sokaklar                              |
| Düz bir çizgi üzerinde yönlenme                                        | Spiral bir çizgi üzerinde yönlenme                         |
| Görsel düzen iddiası                                                   | Görsel düzensizlik yanılması                               |
| Deterministik bir güzelliği zorunlu olarak sunan şehrsel düzen öğeleri | Güzelleştirme sorumluluğu sezinleyen şehrsel düzen öğeleri |

Buna göre şehrsel düzenleri üslup nitelikleri açısından ele aldığımızda ortaya şu sonuçlar çıkar:

- şehrsel düzene matematiksel düzen kuralları: eş biçimlilik, tekrar aracılığıyla rasyonel bir biçim vermeyi amaç edinen Apollonistik üslup, mekanik düzenler yaratır. Bu tipteki şehrsel düzenlerde “insanın seyircisi olduğu sanat” ve güzellik anlayışı gelişir. Zira sanat yukarıdan aşağıya doğru telkin edilir.
- şehrsel düzene bir dış biçim vermeksizin elde edilen, varlık ve doğa ile bütünleşmeyi bir düzeni coşku, vecd hali ile yaşıtan ve müzik sanatı ile özdeşleşen Dionysosistik üslup, organik düzen meydana getirir. Bu düzenlemelerde ise “yaşadığımız sanat” ve güzelleştiren, mutluluk veren bir güzellik anlayışı gelişir. Böylesine bir gelişme aşağıdan yukarıya doğru demokratik ve katılımcı bir yol ile üretilmiş olduğundan sanat telkin vermek yerine özgürleştiren bir içerik kazanır. Esasen bu

düzenlemeyi gösteren kentler içinde sanata yer veren değil kendisi başlı başına bir sanat eseri olan kenttir.

Şehircilik tarihinde kentin güzelleştirilmesi çalışmalarının Ortaçağ kentinin denge, fayda ve güzellik ilkelerinin yanı sıra organik formların yeniden ele alınmasıyla gerçekleştiği bir gerçektir. Ancak sanatın yalnızca Dionysosistik bir üsluptaki eğri biçimlerle ya da Apollonistik üsluptaki düz biçimlerle yakalanabileceği konusundaki saplantı bizi yine biçimsel ve pratik bir sanat algısına götürecektir. Oysa estetik bir sanat algısının yaratılmasında sokaklar, meydanlar, anıtlar gibi kentsel öğelerin birinin diğerine göre uygunluğu yeterli değildir. Aynı zamanda öğelerin bulunduğu yere uygunluğu önemlidir. Zira kentler, toplumun kültürel alanı ve dini hassasiyetleriyle derinlemesine bir ilişki kuran bir şehrsel düzenin sonuç ürünüdür.

Kentin sanat eserine dönüştürülmesinde temel estetik ölçüt ise güzellikteki uygunluk ilkesi olabilir. Bu ilke güzelleştiren güzellik olup yaşanılan bir sanatı doğurur. Bu nedenle uyumlu biçimsel unsurların, *emics* ve *etics* kanunlara ve bir parçası olduğu doğaya göre doğru yere koyulması sonucunda ortaya çıkacak olan şey, fiziki anlamda görsel bir düzensizlik tanımlasa bile güzel olacaktır. Bu aynı zamanda “güzelleştiren” şehrsel düzenin niteliklerini oluşturacak ve kenti estetik olarak algılanan bir sanat eserine dönüştürecek. Kopyalayarak üretilmiş disiplinli görsel düzenlilik yerine, işlevsel düzen sağlayan sistemlerin oluşturduğu görsel düzensizlik kentin sanat eseri algısını güçlendirecek ve Birlik içinde Çokluk, Sonsuzluk içinde Sınırlılık, Açıklık içinde Kapalılık, Görsel Düzensizlik içinde Düzen ortaya çıkacaktır. Zira böylesine bir mekânsal düzen izlenilen değil yaşadığımız bir güzelliği şehir düzenine hâkim kılmaya çalışır. Ancak bu düzenleme ulaşım, arazi yönetimi, kentsel saçaklanma gibi devasa problemlere sahip olan bilhassa metropoliten kentlerin kabul edebileceği bir mekânsal düzenleme olamayacaktır. Dolayısıyla kaos yaratmadan estetik değeri yüksek bir metropoliten kent yaratmanın ihtiyaç duyacağı estetik ölçütler hem matematiksel dü-



zen kuralları hem de sezgisel düzen kurallarının bir arada kullanılmasını gerektirebilir.

### Kaynaklar

- Arab City Cul-de-sacs in Medina district –Tunis [Fotograf]. (2010). Erişim tarihi: 23 Haziran 2013, [http://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Arab\\_City\\_Cul-de-sacs\\_in\\_Medina\\_district\\_-Tunis.jpg](http://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Arab_City_Cul-de-sacs_in_Medina_district_-Tunis.jpg)
- Ayverdi, E. H. (1973). *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri: 885-886 (1451-1481)* (c. 3). İstanbul: Baha Matbaası.
- Barnett, J. (1987). *The Elusive City : Five Centuries of Design, Ambition and Miscalculation*. London: Herbert.
- Beck, J. (2013). *John Nolen and the Metropolitan Landscape*. London; New York: Routledge.
- Berleant, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, A. (1997). *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Boyer, M. C. (1988). The Return of Aesthetics to City Planning. *Society*, (May/June), 49-56.
- Caillebotte, G. (1877). *Paris Street, Rainy Day* [Resim]. theArtWolf.com Online Art Magazine. Erişim: 21 Haziran 2013, <http://www.theartwolf.com/articles/cityscape-painting.htm>.
- Cansever, T. (1991). Mimarlık Mirasımız ve Kültürümüzün Geleceği. *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 20(2), 35.
- Cansever, T. (1997). *İslam'da Şehir ve Mimari*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Carlson, A. (2009). *Nature and Landscape: an Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Delt, L. T. (1909). Kairouan [Harita]. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.antiquaprintgallery.com/tunisia-kairouan-1909-map-62503-p.asp>
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Erzen, J. N. (2006). *Çevre Estetiği*. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Esquema simplificado de la ubicación de las edificaciones en la zona arqueológica Guachimontones [Harita]. (2008). Erişim: 23 Haziran 2013, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guachimontones.gif>
- Estes, R. (2010). *Broadway Bus Stop, Near Lincoln Center* [Resim]. theArtWolf.com Online Art Magazine. Erişim: 21 Haziran 2013, <http://www.theartwolf.com/articles/cityscape-painting.htm>.
- Ferdous, F. (2012). The Spatial Analysis and Morphological Evolution of the 'Bazaar Streets' and Urban Structure of Dhaka City. *Urban Design International*, 17(3), 206-220.

- Filarete, S. J. R. (1965). *Treatise on Architecture; Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*. New Haven: Yale University Press.
- Filipovitch, T. (2006). Beijing Plan [Harita]. *Minnesota State University URSI 110–The City course*. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://aytch.mnsu.edu/URBS110/Asia/China/Beijing%20plan.jpg>
- Gagnon, B. (2009). *Houses in Park Güell designed by Antoni Gaudi, Barcelona, Spain* [Fotograf]. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.gettyimages.com/detail/photo/park-guell-barcelona-catalonia-spain-high-res-stock-photography/128084294>.
- Gerster, G. (2009). *The Shah Mosque in Esfahan, Iran 1978* [Fotograf]. *Paradise Lost, Persia from Above*. New York: Phaidon Press.
- Griffin, W. B. (1914). *Canberra Federal Capital of Australia Preliminary Plan* [Harita]. Melbourne: Dept. of Home Affairs. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://nla.gov.au/nla.map-gmod34>.
- Günther, K. (1993). *The Sense of Appropriateness Application Discourses in Morality and Law*. Albany, NY: State Univ. of New York Press.
- Habraken, N. J., ve Teicher, J. (1998). *The Structure of the Ordinary : Form and Control in the Built Environment*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics : Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (2004). *The Philosophy of History*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Hospers, J. "Philosophy of Art". (2013). *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Erişim: 21 Haziran 2013, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36433/philosophy-of-art>.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.
- Kanık, O. V. (1982). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Khan, I. M. (1982). *Alternative Approach to the Redevelopment of Old Dacca*. Katholieke Universiteit, Leuven.
- Kostof, S. (1991). *The City Shaped : Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston: Little, Brown.
- Kostof, S. (1992). *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*. London: Thames and Hudson.
- Kuntz, P. (1968). *The Concept of Order*. Seattle: University of Washington Press.
- Kwirotek, H. (2011). *Cablecar on Nob Hill* [Fotograf]. *Time Out San Francisco*. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.timeout.com/san-francisco/features/325/20-great-things-to-do-in-san-francisco>.
- Lampert, J. (2001). Why Is There No Category of the City Hegel's Aesthetics? *British Journal of Aesthetics*, 41(3), 312-324.
- L'Enfant, C. (1792). *Plan of the City of Washington* [Harita]. Erişim: 21 Haziran 2013, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Enfant\\_plan.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Enfant_plan.jpg).
- Lorenzetti, A. (1335). *City by the Sea* [Resim]. *theArtWolf.com Online Art Magazine*. Erişim: 21 Haziran 2013, <http://www.theartwolf.com/articles/cityscape-painting.htm>.

- Map of Tenochtitlan [Harita]. (t.y.). *American History Course: Conquering the Aztec Empire*. Erişim tarihi: 23 Haziran 2013, [http://aventalearning.com/content168staging/2008AmHistA/unit1/html/section\\_3\\_page\\_12.html](http://aventalearning.com/content168staging/2008AmHistA/unit1/html/section_3_page_12.html)
- Mellaart, J. (1964). Excavations at Çatal Hüyük, 1963, Third Preliminary Report. *Anatolian Studies*, 14, 39-119.
- Michel, A. (1887). Jean François Millet and the Late Exhibition of His Works at the Paris School of Fine Arts. *The Connoisseur*, 2(2), 55-76.
- Morris, A. E. J. (1994). *History of Urban Form : Before the Industrial Revolutions*. Harlow, Essex, England; New York: Longman Scientific & Technical : Wiley.
- Nietzsche, F. N. F. S. D. (1997). *The Birth of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Painted City [Fotograf]. (2011). Apollo Mosaic Found in Rome Tunnel: Photos. *Discovery News*. Erişim: 21 Haziran 2013, <http://news.discovery.com/history/archaeology/apollo-mosaic-rome-archaeology-110729.htm>.
- Pikirayi, I. (2001). *The Zimbabwe Culture : Origins and Decline of Southern Zambezi States*. Walnut Creek, Calif.: AltaMira Press.
- Plan of Baghdad [Harita]. *The Abbasid Caliphate*. Erişim tarihi: 23 Haziran 2013, <http://www.angelfire.com/nt/Gilgamesh/images/rndcity.jpg>
- Plan of Mohenjo Daro, c. 2600-2000 bce, Indus Valley civilization, Pakistan [Harita]. (2008). S. Helft. *ARTH 101-910 European Art & Civilization before 1400, Lecture 4: Bronze Age India and China*: University of Pennsylvania, Pennsylvania. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide4.4.jpg>.
- Plan of Palma Nova [Harita]. *Geometrical*. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.anatomyofnorbiton.org/anatomy%20pages/geometrical.php>.
- Plan of Priene [harita]. Priene (Güllubahce). Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.travellinkturkey.com/priene.html>.
- Plan of Timgad, Algeria, ca.100. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.tumblr.com/tagged/timgad>.
- Pounds, N. J. G. (2005). *The Medieval City*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rapoport, A. (1977). *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford; New York: Pergamon Press.
- Rapoport, A. (1982). *The Meaning of the Built Environment: a Nonverbal Communication Approach*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Rapoport, A. (1984). Culture and the Urban Order. J. A. Agnew, J. Mercer ve D. E. Sopher (Ed.), *The City in Cultural Context* (s. 50-76). Boston: Allen & Unwin.
- Rapoport, A. (1990). Systems of Activities and Systems of Settings. S. Kent (Ed.), *Domestic Architecture and the Use of Space : an Interdisciplinary Cross-Cultural Study* (s. 9-20). Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.
- Sasaki, K. (2001). Beautifying Beauty. K. Sasaki (Ed.), *The Great Book of Aesthetics XVth International Congress of Aesthetics, Japan 2001* (c.5, sy.). Tokyo; Japan: International Association of Aesthetics.

- Sforzinda: Filarete's Ideal City. (2007). Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.sforzinda.com/english/idealcity.html>.
- Smith, M. E. (2007). Form and Meaning in the Earliest Cities: A New Approach to Ancient Urban Planning. *Journal of Planning History*, 6(1), 3-47.
- Smith, M. E. (2011). Defining Cities and Urbanism. *Wide Urban World*. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://wideurbanworld.blogspot.com/2011/11/defining-cities-and-urbanism-again.html>.
- Talen, E. (2002). Help for Urban Planning: The Transect Strategy. *Journal of Urban Design*, 7(3), 293-312.
- Talen, E. (2005). *New Urbanism and American Planning : the Conflict of Cultures*. New York: Routledge.
- Talen, E. (2013). Contradiction and Consensus in American Urbanism. *Architectoni.ca*, 2, 23-29.
- Talen, E., ve Ellis, C. (2004). Cities as Art: Exploring the Possibility of an Aesthetic Dimension in Planning. *Planning Theory & Practice*, 5(1), 11-32.
- The Ah Site: Plan of Larsa Houses [Harita]. *Archaeological Map of City*. Erişim tarihi: 23 Haziran 2013, [http://www.anth.ucsb.edu/faculty/stsmith/classes/anth3/Ur\\_cityplan.jpg](http://www.anth.ucsb.edu/faculty/stsmith/classes/anth3/Ur_cityplan.jpg).
- Topic, J. R. (2003). From Stewards to Bureaucrats: Architecture and Information Flow at Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 14(3), 243-274. Erişim: 27 Haziran 2013, <http://chanchanarch.wikispaces.com/>.
- Vendel, O. (2001). Kahun - Home of the Workers [Harita]. Erişim: 27 Haziran 2013, <http://www.nemo.nu/ibisportal/0egyptintro/5egypt/5bildsidor/kahun.htm>
- Weigand, P. C. (1996). The Architecture of the Teuchitlan Tradition of the Occidente of Mesoamerica. *Ancient Mesoamerica*, 7(01), 91-101.
- Weigand, P. C. (2010). The Evolution and Decline of a Core of Civilization: The Teuchitlan Tradition and the Archaeology of Jalisco. M. S. Foster ve S. Gorenstein (Ed.), *Greater Mesoamerica: The Archaeology of West and Northwest Mexico* (s. 43-58). Utah: University of Utah Press.
- Woodhouse, J. (2013). *Church of San Francisco, looking up Recreo* [Fotograf]. S. Flint. Living in: Cities Known for Art and Culture. Erişim: 23 Haziran 2013, <http://www.bbc.com/travel/feature/20130319-living-in-cities-known-for-art-and-culture>.
- Zarzar, K. M. (2010). *Innovation, Identity and Sustainability in H.P. Berlage' Stock Exchange* [Bildiri]. Generative Art Proceedings of the 13th International Conference Generative Art GA2010, Milan. Milano.
- Zieger, J. R. (2010). Archaeological Map of Anghor Region [Harita]. *The Comprehensive Angkor Brief Guide*. Siem Riap, Cambodia. Erişim: 23 Haziran 2013, [www.angkorguide.com](http://www.angkorguide.com).

**Yrd. Doç. Dr. Methiye Gül Çöteli;** 2001 yılında Gazi Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümünden mezun oldu. 2005 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalında yüksek lisans derecesini, 2011 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir Planlama dalında doktora derecesini tamamladı. Halen Erciyes Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümünde öğretim elemanı olarak görev yapan Dr. Methiye Gül Çöteli'nin kent ve planlama tarihi, 19. Yüzyıl Anadolu kentleri, kentsel ağlar, tarihsel - ekonomik coğrafya ve sürdürülebilir kentsel gelişme üzerinde çalışmaları bulunmaktadır.

**Methiye Gul Cotelı** is Assistant Professor of Planning at the Faculty of Architecture, Erciyes University. Graduated in city and regional planning in Ankara, she received a MA in history of art and a PhD in city planning from Yıldız Technical University, Istanbul. Her recent research and publications focus on urban and planning history of Ottoman Empire, urban networks in Anatolia, and on planning policies for a sustainable urban development and tourism.



## Bir Şehir Filozofu Olarak Henri Lefebvre ve Gündelik Yaşam Sanatı\*

\*

Senem Kurtar

### Özet

Şehir, somut ve sınırlı bir üretim alanı değil; yaşayan, canlı, değişken, karmaşık olanaklardan oluşan bir oeuvre gibidir. Onu, tüm bu oluşumsallığı içerisinde görebilmek için bakışlarımızı içerisinde var olduğumuz yere yani gündelik yaşama çevirmemiz gerekir. Şehrin kalbi gündelik yaşamda atar. Bu nedenle, çağımız modern kent insanı için, tek bir ülküden söz edilebilir: Gündelik yaşam sanatı. Çünkü modern kent insanı, artık ne alet yapmasıyla, ne iş gücü ya da emeğiyle ne de ussallığıyla tanımlanamaz. Tüm bunlardan geriye tek bir şey kalmıştır: Şehrin devasa akışında tutunan gündelik insan varoluşu. O, tarihteki tüm anlamlarını kapitalizmin hızlı gelişimiyle birlikte yitirmiştir. Bu yitim, beraberinde, gündelik yaşamın anlamını sorgulama çabası getirmiştir. Gündelik yaşamı düşünsel izleğinin temel sorunu ve hatta kaynağı olarak konumlandırılan ve bu yolla, şehrin ve kentliliğin anlamını sorgulayan gerçek bir şehir filozofu olarak Henri Lefebvre, bu konudaki en köktenci çaba olarak karşımıza çıkmakta ve bize çarpıcı bir çözümleme yapmaktadır. Onun gündelik yaşam çözümlemesi, bir eleştiridir ve modern gündelik yaşama eleştirel yaklaşımın devrimsel niteliğine yoğunlaşmıştır. Çünkü ona göre, insan varoluşu, yaşam ve kentlilik olgusunu birbirine zincirleyen kapitalizm, artık ekonomiye değil; tümüyle gündelik yaşama dinamiklerine özgü bir şeye dönüşmüştür. Lefebvre'in bir gündelik yaşam manifestosu sunan bu düşünceleri bütünüyle tek bir şeye işaret eder: Bugün, kapitalizmin yıkıcı etkilerini ortadan tamamen kaldırmaksa arzulanan, başka bir deyişle, bir devrim söylemi ise tüm ülküleri, düşleri ya da kent ütopyalarını süsleyen, o halde, en köktenci dönüşüm için, ne ekonomi ne de politikaya bakılmalıdır. Bakışların kilitlenmesi gereken tek bir yer vardır: Gündelik yaşam ve modern kent insanı. Bu bağlamda, Lefebvre'in eleştirel köktenciligi, gündelik yaşamı, kapitalizmin ürettiği mekân ve zaman algısında çözümlemesindedir. Çünkü ona göre, insan varoluşu, şehir ve yaşamın akışının bir arada oluşması, zaman ve mekân duygusuyla ilintilidir. Bu çalışma, Lefebvre'in dondurulmuş zaman ve onun en belirgin açılımı olan kapitalist mekân arasına sıkışmış şehrin eleştirel felsefesini yapma ülküsünü, gündelik yaşama sanatı ışığında tartışmayı hedeflemektedir.

**Anahtar kelimeler:** şehir, gündelik yaşam, kapitalizm, kentli(lik), mekân, zaman.

---

\* Bu çalışma, Şehir ve Felsefe/ City and Philosophy, II. Uluslararası Felsefe Kongresi, Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, 11-13 Ekim 2012'de sunulmuş ancak basılmamış olan bildirinin yeniden gözden geçirilmiş halidir.

## As a City Philosopher Henri Lefebvre and The Art of Everyday Life

\*

Senem Kurtar

### Abstract

*City is not a concrete and limited production area but a living, variable, complex, consisting of facilities like an oeuvre. For to see it in this formation, we need to convert our outlook on everyday life in that place we'd have. City's heart assigns in everyday life. For this reason, in modern times for modern urban there can be only one ideal mentioned: The art of everyday life. The reason is that the modern urban is no longer identify with neither his/her work force, labor or toolmaking nor rational animal. After all of them there is one thing left: the city, clinging to the huge flow of everyday human existence. With the rapid development of capitalism human existence have lost his/her historical meanings. This loss is accompanied that the effort of inquiry about meaning of the everyday life. Literally as a city philosopher Henri Lefebvre situates everyday life as a basic problem and even an origin for his intellectual trajectory. In this way he proposes the meaning of the city and urban life. So that his thinking is the most radical effort we faced in this matter, and an analysis is striking to us. His analysis of daily life, approaching a revolutionary criticism and it is concentrated that the critical nature of modern everyday life. Because according to him, capitalism that chained together human existence, life, and the phenomenon of urban is no longer special to the economy now. But it is turned into something completely unique to the dynamics of everyday life. Lefebvre offers a manifesto for everyday life and refers to the one thing all these thoughts: Today, If most desirable is completely eliminate the destructive effects of capitalism, in other words, if a revolution in the discourse of all the ideals, dreams, utopias that adorning the city, then, for the most radical transformation, neither the politics nor the economy should be consulted. There is only one place to lock glances: Everyday life and modern urban. In this context, the critical radicalism of Lefebvre is analysing everyday life in the perception of space and time that produced by capitalism. Because for him, concurrence of the human existence, the city and the flow of life is related to a sense of time and space. This paper aims to discuss Lefebvre's ideal that making the critical philosophy of the city that pinched between frozen time and its most obvious expansion of capitalist space in light of the art of everyday living.*

**Keywords:** city, everyday life, capitalism, urban, space, time.

## Giriş

Bizler, akademisyenler, uzmanlar, planlamacılar, teknokratlar ya da kentin gündelik akışındaki tüm aleni varoluş tümüyle şehre yazgılıyız. Bu yazgının kaynağını görebilmek için, şehrin bir yaşam biçimi olarak nasıl olanaklar sunmakta olduğuna bakmak ve bu olanakları çözümleme çabası vermek temel bir gereksinimdir. Şehirler için yapılabilecek şeylerin yani şehirde yaşamın ya da şehri yaşamının olanakları ise oldukça fazladır. Bir şehrin yaşanabilirliği ve de estetik bir alan olarak düzenlenmesi kadar büyüleyici ve etik olması da gerekir. Bunun için, “şehrin, düzenli olduğu kadar düzenlenmemiş olanı da taşıyan ve yönetildiği kadar kendiliğinden oluşmakta olanı da koruyan mekânlar olarak açığa çıkmasına izin verilmelidir” (Merrifield, 2000, s.173). Şehir konusundaki kökensel soru tam da şudur: Şehrin yazgısı mı, yoksa şehre yazgılı olmak mı? Belki de bu ikisini birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Çünkü şehirlerin yazgısı, aynı zamanda orada yaşayan, oluşmakta olan her şeyin de yazgısıdır. Bu ikili birbiriyle kaçınılmaz, sürekli ve yineleyici bir ilişki içerisinde. Bize bu bütünlüklü ve yeni oluşumlara açık ilişkinin eşsiz anlatısını sunan ve şehri bir özgürlük alanı olarak göstermekle birlikte kapitalizmin devasa gelişimiyle kente ve kentliliğe kayışı da diyalektik bir evrilme olarak temellendiren bir şehir filozofu olarak Henri Lefebvre, insan varoluşunun özgürlüğünü şehrin özgürlüğü ile ilişkilendirmektedir. Ona göre, özgürlüğü, varoluşsal ve ahlaksal söyleminden kurtarıp onu somut olarak yaşayıp gerçekleştirmenin gerçek arenası şehirlerdir. Modern insan şehre aittir. Bu nedenle, günümüzde insan olmanın anlamını ve de belirlenimini ne homo sapiens’in alet yapma ustalığı, ne de homo faber’in iş gücü ve emeği verebilir. Bununla birlikte, modern dünyada insan olmanın anlamını, her ne kadar Modern Kartezyen düşünme biçiminin başlangıcını biçimlendirse de, düşünüyor olmanın düşünülmesi ya da kendi üzerine dönen düşünce olarak cogito me cogitare de betimleyemez. Çünkü cogito ergo sum olarak kendini kendine tanıtlayan insan varoluşu için yaşamın temel dinamikleri açısından bu tanıtlama daima bir soyutlama olarak kalacaktır. Bu nedenle,



modern insan varoluşunu dünyasıyla bir arada anlatacak nitelikler, ayrıcalıklar, duygular, yaşantılar tüm bu belirlenimlerin sınırlarını olanaklı olduğunca genişletmeyi gerektirir. Kapitalizmin hızlı gelişimi ve onun en somut uzantısı olan kentleşme görüngüsüyle birlikte tüm tarihsel belirlenimlerini yitirmiş olan insan varoluşu için geriye kalan yalnızca sıradan, gündelik yaşamın ve onun temel oluşumlarının örüntüsüdür. Bu bağlamda, temel sorun gündelik yaşamda insan varoluşunu tanımlayanın ne olduğu ya da olabileceğidir. Lefebvre, gündelik insan varoluşunu belirleyen en temel iki anlamı *homo ludens* (oynayan) ve *homo ridens* (gülen, neşeli) olarak açımalar (1996, s.12-13). Çünkü neşesi, hüznü, öfkesi, sevgisi ve oyun oynayabilmesiyle insan varoluşunu gündelik yaşamın bir yandan kör ve rutin diğer yandan değişken ve yaratıcı akışında anlamlandırabiliriz.

Lefebvre'a göre, şehir ve insanı birbirine zincirleyen gündelik yaşamın tüm bu çelişkileri, modern teknoloji dünyasında ve onun temel ekonomik-politik-kültürel dinamiklerinde şehri anlamının daha doğrusu, şehri yaşamının etkin ve daima gerçekleşmekte olan alanıdır. Diğer yandan, gündelik yaşamın derinliklerini yani söz konusu çelişkilerini açıklamayı hedefleyen bir sorgulama, şehri, somut ve sınırlı bir üretim alanı olarak değil; yaşayan, canlı, değişken, karmaşık olanaklardan oluşan bir *oeuvre* gibi duyabilmeyi gerektirir (Elden, 2004a, s.98). Çünkü şehrin durmak bilmeyen oluşumu, her şeyin onda kesintisizce değişmesi, yaşamın ve şeylerin yeniden üretilmesi gündelik yaşamın ta kendisidir. "Şehrin nabızı gündelik yaşamda atar." (Elden, 2004a, s.124-5). Bu nedenle, çağımız modern kent insanının kendini bir bütün olarak anlamlandırabilmesinde geriye kalan tek ülküsü gündelik yaşamını olanaklı olduğunca bir sanata dönüştürmesidir. Gündelik yaşamı düşünsel izleğinin temel sorunu ve hatta kaynağı olarak konumlandırıran ve bu yolla, şehrin ve kentliliğin anlamını sorgulayan Lefebvre, bu konuda yapılmış çalışmalar söz konusu olduğunda en köktenci çaba olarak karşımıza çıkmakta ve bize çarpıcı bir çözümleme yapmaktadır. Onun gündelik yaşam çözümlemesi, bir eleştiridir ve modern gündelik yaşama eleştirel yaklaşmanın devrimsel niteliğine yoğunlaşmıştır. Çünkü ona göre, insan varoluşu, yaşam ve kentlilik olgusunu

birbirine zincirleyen kapitalizm, artık ekonomiye değil; tümüyle gündelik yaşama dinamiklerine özgü bir şeye dönüşmüştür (Lefebvre, 1991a, s.16). Bana göre, Lefebvre'ın bir gündelik yaşam manifestosu sunan tüm bu düşünceleri bütünüyle tek bir şeye işaret etmektedir: Bugün, kapitalizmin yıkıcı etkilerini ortadan tamamen kaldırmaksa arzulan, başka bir deyişle, bir devrim söylemi ise tüm ülkeleri, düşleri ya da kent ütopyalarını süsleyen, o halde, en köktenci dönüşüm için, ne ekonomi ne de politikaya bakılmalıdır. Bakışların kilitlenmesi gereken tek bir yer vardır: Gündelik yaşam ve modern kent insanı. Bu bağlamda, Lefebvre'ın eleştirel köktencilği, gündelik yaşamı, kapitalizmin ürettiği mekân ve zaman algısında çözümlemesindedir. Çünkü ona göre, insan varoluşu, şehir ve yaşamın akışının bir arada oluşması, zaman ve mekân duygusuyla ilintilidir. O, bu konuda (zaman ve mekân felsefesi açısından) önceliği mekâna tanımış ve uzun yıllardır düşünce tarihinde ya kuramsal olarak sınırlanmış ya da zamanın güdümünde anlaşılmış olan mekânın derin bir çözümlemesini yapmayı önermiştir. İşe mekânın derinlikli çözümlemesi ile başlamış olması onu, şehrin ya da kentliliğin çözümlemesi açısından merkezi bir yere oturtmaktadır.

### **Kapitalizm, Mekân ve Gündelik Yaşam**

Mekânın üretimi açısından en temel motto şu olabilir: Öyle bir mekân düşlemeliyiz ki kendimizi, düşüncelerimizi ve şehirlerimizi özgür bırakalım. Bunun için ivedilikle yapılması gereken ise modern kapitalizmin ürettiği mekân algısına ve onun kaynağındaki düşünme biçimine yönelmektir. Bu noktada, kapitalizmi tüm oluşturucularıyla birlikte kökensel olarak çözümlemenin olanağı gündelik yaşam eleştirisi olarak kendini gösterir. Lefebvre bunu, gündelik yaşam eleştirisini modern kapitalizmin her alanında çözümleme çabasıyla açılar. Bu çaba, Hegel ve Marx çizgisinde dönüşen yabancılaşma olgusunun modern dünyada bütünlüklü bir biçimde görülmesi önerisiyle de taçlanır (Lefebvre, 1971, s.12). Yabancılaşma her yerdedir. Her şeye sinmiştir. Onu ne tinin diyalektik gelişimine ne de

tümüyle ekonomik ya da politik yapıya indirgeyerek kökensel olarak anlayamayız. Stuart Elden'in şu çarpıcı sözleri bu düşüncüyü destekler niteliktedir: "Lefebvre, Marksizmi gündelik yaşam felsefesi olarak okur. Marksizm, gündelik yaşamın eleştirel tanıklığıdır. Ancak Lefebvre için, Marksizm'in bu konudaki temel eksikliği bütünlüklü olmamasıdır" (Elden, 2004a, s.110).

Yabancılaşmanın her yerde kendini duyurduğu düşüncesi, bu bir şarkı sözü, okunan bir şiir, gazetelerin satır araları, bir poster ya da alışveriş edimi olabilir, insan varoluşunun anlamı sorununu bütünlüklü olarak ortaya koyması açısından çarpıcıdır. Modern düşünce, insanı iyelikler varlığı olarak tanımlarken tam da bu çıplak gerçeği gözden kaçırır. Çünkü artık insan varoluşunu ayrıcalıklı kılanın ne olduğu belirsizdir. İşçilerin öyküsünü yalnızca iş alanları anlatamaz. Marksizm bu konuda kendi kendisiyle örtüşmemektedir. İşçi ya da emekçiler, toplumsal yaşam, aile yaşamı, politik kimlik, boş zaman ve bu zamanı biçimlendiren tüm etkinliklere bakılarak tanınmalı ve tüm bu alanların eleştirel çözümlemesi yapılmalıdır. Dolayısıyla, gündelik yaşam eleştirisi bizi toplumsal kılan ve de insan varoluşu olarak nitelendiren yapıların, oluşumların sorgulanması olarak gerçekleştirilmelidir. Bu açıdan, Lefebvre'nin iş zamanı ve boş zamanın (leisure) bir arada ele alınmasının ivediliğini vurgulaması kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü yabancılaşma, iş ve emek konusunda olduğu kadar iş dışı alandaki yabancılaşmadır da. Ancak burada şöyle bir sorun açığa çıkmaktadır: Gündelik yaşam ve yabancılaşmayı bir araya getiren nedir? Yabancılaşma, gündelik yaşamın yoksullaşması ve de yağmalanmasıdır. Her şey, alınıp satılma değeriyle var olur. Öyle ki bu tavır, şeylerin kullanım değerinin gittikçe silikleşmesine neden olmuştur. Kapitalizm belki ilk olarak sanayileşmenin bir uzantısıdır. Ancak zamanla kültür, şehrin tarihselliği, mekâna değin her şeyi kuşatmıştır. Kısacası, kapitalizmin doruğu olarak beliren modern teknoloji dünyasında Lefebvre'nin gündelik yaşam çözümlemesini biçimlendiren temel soru şudur: Moderniteyi gerçekleştiren dinamikler nedir? Başka bir deyişle, boş zaman ve kültürel tüketimin modern dünyadaki rolü nedir? Bu eleştirel çözümleme, doru-

ğuna Aydınlanma Felsefesi'nde ulaşan felsefi idealizme ve Batı felsefesine alınan bir tavidir.

Aydınlanma Felsefesi, gündelik yaşamın gelip geçici şeylerin değersiz ve anlamsız dünyası olarak görülmesinin başlangıcıdır. Sanat, felsefe ve bilim gibi insan usunun daha üstün yetileri açısından gündelik yaşamın değeri çoktan biçilmiştir. Bir arada yaşama, kamusal alan ve gündelik varoluş, filozofların arı düşüncelerinin daima dışında bırakılmıştır. Lefebvre tüm bunların sonucunda mekânın da kendi payına düşeni aldığını belirtir ve ona göre, modern düşüncenin babası Descartes'ın felsefesinde açık ve pekin bilgi paradigması, ne bedensel yaşantılar ne de duyuların pekin ve açıklığı değildir. Aksine matematiğin soyut yargılarıdır ve bu yaklaşım beraberinde soyut, geometrik mekân tasarımı getirmiştir (Lefebvre, 1991a, 420). Gardiner (2001, s.73) bunu şu sözlerle yorumlar: "Ussal bir bilinç ve ünlü cogito'nun gözetimi altında mekân da arı bir biçimde zihinseldir. Descartes ve aynı doğrultuda idealist felsefe sistematik olarak gündelik yaşamın, zaman, mekân ve de bedenın yaşantısal anlamalarının, değerlerinin, açığa çıkma yollarının kötülenmesidir". Diğer yandan, bu düşünme biçimi ve onun geliştirdiği tavrın toplumsal alanda oldukça farklı yollarda açığa çıkmasından kaçınılamaz. İnsan varoluşu, özel yetileri üzerindeki kontrolünü ve tüm diğer şeyler arasında, ussal ayrıcalığının ona tanıdığı yeri yitirmiştir ve bu yitim sınırsızca dönüşen, geçici formların ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla varılan sonuç iki boyutlu olur: Bir yandan dışlanan ve kötülen gündelik yaşam diğer yandan her şeyin onda köklenmesi nedeniyle yabancılaşmanın kaçınılmazlığıdır.

Lefebvre'a (1991a, s.29) göre, gündelik yaşamın yukarıda sözü edilen yollarla idealist düşünce içerisine kapatılması, tarihsel anlamda kapitalizmin toplumsal ve ekonomik olarak ortaya çıkışı ve modernliğin yankılarının çok daha geniş bir alanda hissedilmesiyle ilintilidir. O, bu konuda, Marksizm'in idealist felsefeye yönelttiği eleştirileri temel alır. Marks, idealist felsefeyi gerçekliği tersine çevirmek, somut toplumsal edimler ve özellikle emeği soyut kanılara indirgemekle suçlar. Feuerbach üzerine yazdığı

on birinci tez'de belirttiği gibi, ona göre, "filozoflar dünyayı değiştirmek yerine yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamıştır" (Marx, 1998, s.570-571). Benzer bir biçimde, felsefeyi tamamlamak, onu geliştirmek ve onun ötesine geçmek, Lefebvre'nın da motto'su olur. Bu anlamda o, meta felsefe yaptığını savunmaktadır (Lefebvre, 1991b, s.11).

Gündelik yaşam, Lefebvre'nın kendi yaklaşımını kanıtlamak için kullandığı bir örnek değildir. Aksine doğal ve toplumsal dünyayla diyalektik olarak en derin ve doğrudan bir biçimde ilişkilendiğimiz yerin ta kendisidir. Yalnızca burada insan olmanın temel yetileri, güçleri ve de arzuları formüle edilebilir, somut olarak geliştirilebilir ve gerçekleştirilebilir. Yine gündelik yaşam, somut öteki ile en doğrudan karşılaşma alanı olduğu gibi, bireyin tutarlı bir kimliğe ve kendiliğe ulaştığı yerdir de. Lefebvre, gündelik yaşamın bu özsel niteliğinin modernlik ile birlikte dönüştüğünü belirterek modern öncesi toplumlarda gündelik yaşamın öteki ile özdeş olduğuna işaret eder. "Burada, gündelik yaşam, insan edimlerinin kayıtsız bütünlüğüdür. Yani her şey, her edim, bir stile göredir. Üretici emek, organik olarak gündelik yaşama, doğal dünyanın döngülerine ve ritimlerine bağlıdır ve nesneler öncelikle kullanım değerine göre anamlanır. En önemlisi burada çalışma ya da iş için ayrılmış bir mekân ya da zaman da yoktur" (Lefebvre, 1991a, s.30). Sonuç olarak, modern öncesi gündelik toplumsallık, popüler kutlamalar ya da kolektif ritüellerden bağımsız, iş için ayrılmış zaman ve mekân algısına sahip değildir. Bu nedenle de modern öncesi köy (ya da kırsal) toplumunu oluşturup sürdüren ilkeler, modern toplumda olduğu gibi iş ve ev yaşamının düzenlenmesi değil; Lefebvre'nın toplum, insan varoluşu, mekân ve zaman konusunda temel aldığı olgulardan biri olan festivallerdir (Lefebvre, 1991a, s.31).

Ancak kapitalizm ve burjuva toplumunun iş birliğiyle tüm bu bütünlüklü yapı dramatik bir biçimde değişir. Toplumsal etkinlikler gittikçe ayrımlaşır ve bütünlükle olan ilişki azalır. Emek daha çok bölünür, parçalanır, özelleşir, güdümlü bir hal alır, aile yaşamı ve boş zaman, iş alanlarından koparılır. Artık, doğanın ve yaşamın kendine özgü döngüsellliği teknoloji, iş ve üretimin düzenlediği, tasarladığı, kontrol ettiği bir şey olmuş-

tur (Lefebvre, 1991b, s.6-7). Burada, otantik öznelarasılığın yerini yalıtılmış, yalnız ve kendi içine kapalı bireysellik alır. Tüm bunların sonucunda organik toplum yerini mekanik topluma bırakır. Mekanik toplumsallık, hem bilinç hem de emeği ikiye ayırır. Bilinç, özel ve kamusal olarak, emek ise zihinsel ve el yapımı olarak bölünmüştür. Toplumsal etkileşim tümüyle çıkar ve manipüle etme üzerine inşa olur. İnsanlar, sabit, durağan toplumsal roller ve iş yerlerinde yaşamlarının büyük bir kısmını geçirir. Böylece gündelik yaşam, tümüyle bilinçsiz eylem ve performanslardan oluşan devasa bir hiçliğe dönüşür. Bu dönüşüm konusunda Lefebvre'nın eleştirisi çarpıcıdır: "Birçok insan ve hatta daha genel anlamda söylersek insanlık, kendi yaşamlarını en iyi biçimde nasıl yaşayacaklarını ya da bunun nasıl bir yaşam olduğunu bilmiyor" (Lefebvre, 1991a, s.94). O, bu eleştiride modernliğin yitirmiş olduğuna işaret etmektedir. Bu, insan varoluşunun yaratıcılığı ve imgeleme gücüdür. Artık tek düze ve ticari formlara dönüşen bu özsel yeti, meta fetişizmi olarak yitiminin doruğuna ulaşır. İnsan olmanın en temel ayrıcalığı olan yeniyi açığa çıkarma ve görünen, sığ gerçekliğin ötesine geçebilme yetisi metaların işgal ettiği bir alan olur. Düşlerimizi bile belirleyen artık metaldır: son model bir araba, ev, cep telefonu... vs. Bu sınırsız özgürlükler diyarı, yeni-liberal düzen, devletin gittikçe silikleşmesi ve geriye kalanın yalnızca gündelik yaşam dinamikleri olmasıyla sonlanır. Böylece gündelik yaşam da gittikçe değersiz ve anlamsız bir şeye dönüşür. Kendi somut, canlı, değişken dinamiklerini sürdüren ve yaşatan yollar açmak yerine soyut ve tepeden inme ideolojilerin gerçekleşme alanı olur (Lefebvre, 1991a, s.87).

Ancak tümüyle olumsuz bir eleştiri izlenimi veren bu yorumlarına karşın Lefebvre'nın modernliğe yaklaşımı bütünlüklü olarak bakıldığında diyalektiktir. O, ne sönüp gitmiş bir altın çağın yasını tutar ya da onu anımsatan kalıntılarla yetinir ne de gelecekte gerçekleşecek mükemmel bir toplum için bize soyut, ütöpik önerilerde bulunur (Gardiner, 2001, s.77-8). Onun bakışı ne geçip gitmiş geçmişe ne de henüz var olmayan geleceğe doğrudur. O, bu güne, şu ana bakar. Bu nedenle bize bir u-topia değil, olanaksızın olanaklılığını sunar. Çünkü u-topia, geleceğe aktarılan ve şu

an hiçbir biçimde var olmayanın anlatısıdır. Bu nedenle, Lefebvre'nin kentsel devrim ülküsü, bir u-topia değildir. Kentsel devrim, bir olanaklılıktır. Kentli bir toplumsallığın açığa çıkabilmesi için soldan özgürleşmenin anlatısıdır. Ona göre, "1968'deki kentli toplum yaratma girişimi başarısız olmasına rağmen içerisinde gündelik yaşamın dönüşmekte olduğu kentsel devrim olanaklılığını hala korumaktadır" (Lefebvre, 1996, s.18-19). Lefebvre, şehirlerin parçalanıp yıkılmasından kente ve kentte yaşama doğru evirilen tarihsel süreçte şehri bir oeuvre olarak görme eğilimindedir. Çünkü şehir bütünlüklü ve anlamlı bir melodi, bir resim ya da mimari yani bir sanat yapıtı gibi okunup yaşanabilir. Şehri derinlikli olarak kavramanın ve onunla birlikte oluşmanın tek yolu budur. Şehir ve yaşamın ortak yazgısı bu bütünlüklü oyunun gündelik yaşamda oynanabilmesidir. Bu nedenle, bütünlük ve gündelik oluş birbiriyle örtüşmektedir. İnsanın tüm edim, duygu ve düşünceleriyle (bunlar özel, tekil, bireysel ya da paylaşılan şeyler olarak yaşansa da) ait olduğu bütünsel oluşumun adı gündelik yaşamdır. Lefebvre bunu şu sözleriyle açıklar: "Dostluk, yoldaşlık, sevgi, iletişim gereksinimi tümüyle gündelik yaşamda gerçekleşir ve onunla bütünleşir. Bunlar, yaygın olarak düşünüldüğü gibi gündelik yaşamdan kopuş, özel bir alana geçiş değildir. Aksine gündelik oluşa katılmak, ona ait olmaktır" (Lefebvre, 1971, s.280). Bu nedenle, Lefebvre'a (1991a, s.95) göre, "gündelik yaşam bir sanata dönüşmelidir. İnsan yaşamını tıpkı bir sanat yapıtı gibi yaşayabilmelidir." Sonuç olarak, yaratıcılık, gündelik yaşamdan kopmak ya da uzaklaşmak değildir. Aksine gündelik yaşam içerisinde kendini ayırabilmektir ve bu, bütüne ait olan bir ayırımdır.

Bireyi, kendi kendine yeten, kendi üzerine kapanan yalnız bir atoma indirgeyen kapitalist süreç beraberinde, mahremiyet ile birlikte mahrumiyeti de getirmiştir. Buradaki mahrumiyet, gerçeklikten, dünyayla ilişkiden mahrum olmaktır. Çünkü "hızlı kentleşmenin ve şehir yaşamının karmaşık, kalabalık, açık uçlu ve de oldukça geniş alanlar olarak açığa çıkması, kırsal alanların ve de yaşam biçimlerinin aksine bireyselleşmeyi arttırmıştır" (Hubbord, 2006, s.15). Ancak buradaki bireysellik de çelişkilerle dolu-

dur. Onda her şey, insan varoluşu için yabancıdır. Bu yabancılık, her şeyin karşıt kutuplara ayrıldığı bir yaşamı üretir: "iş ve tatil, kamusal ve kişisel yaşam, kamusal fırsatlar ve özel durumlar, şans ve gizlenen sırlar, kader ve talih, sıra dışı ve gündelik. ...Her şey bireyin mülkiyetindedir. Bilinç, düşünceler, duygular, mobilyaları, ailesi ve parası. Yaşamın bu son derece yalnız, kapalı, gittikçe daralan görüntüleri insanın betimi olmaktadır. Kaba, yüzeysel bir içtenlik" (Lefebvre, 1991a, s.149). Kapitalizm olarak kendini açmayı sürdüren bu özelleşmiş bilinç beraberinde bireylerin gündelik yaşamın tek düzelighinden hobiler, spor, film ya da sanat yoluyla kaçtığı boş zaman endüstrisini getirir. Bu yolla, bireyler ivedi ve zorunlu olandan özgürleşir. Diğer yandan, boş zamanı toplumsal yaşam alanlarından ve özellikle de iş alanlarından ayırmak da olanaksızdır. Hegel ve Marx için nasıl ki zorunluluk özgürlük alanında da var olan bir şey ise aynı şekilde boş zamanın da kapitalizmden ayrı bir gerçekliği yoktur. Kapitalizm boş zamanda da kendini gerçekleştirir ve bunun sonucu olarak da boş zaman tüketilen ve sömürülen, güdümlenen bir alana dönüşür. Lefebvre, savaş sonrası kapitalizmi için üretimden tüketime geçişin temel oluşturucularından birinin "boş zaman etkinliklerinin metalaştırılması" olduğunu şiddetle vurgular. Çünkü ona göre, bu durumun en açık göstergesi "boş zamanın, gündelik yaşamın diğer görüntüleri gibi kayıtsız, anlamsız küresel bir etkinliğe dönüşmüş olmasıdır" (Lefebvre, 1991a, s.32). Bu bir kısır döngüdür. Lefebvre (1991a, s.40) bunu şu sözlerle eleştirir: "Bizler kendi boş zamanımızı kazanmak için çalışıyoruz ve boş zaman yalnızca tek bir anlam taşıyor: işten uzaklaşma, işe ara verme." Ancak yalnızca mutlu olabilmek için gerçek dünyanın yerine kurgusal bir dünya koymak ne derece doğrudur? Mutsuzluk, zaten mutluluk kurgusundan kaynaklanan bir şey değil midir? Her yana sinmiş ucuz, kasvetli bir gizem. Gerçek dünya ve onun imgeleri arasındaki kapatılamaz gedik, işte mutsuzluğun kaynağı tam da budur. "Boş zamanı anlatan tüm etkinlikler, sinema, tiyatro, müzik salonları bu mutsuzluğun üretildiği ve de birlikte tüketildiği yerlerdir. Burada, gerçek dünyadan, gündelik olandan kopuk olarak yaşanan deneyimler derin bir yabancılaşmanın kökenidir. Sahte bir



gizemlilikle örtüşmeyen sıradanlık duygusu insan varoluşunu ve onun toplumsallığını ikiye bölen bir acıdır." (Lefebvre, 1991a, s.35).

Lefebvre, kapitalist mekânın iç dinamiklerini ve oluşum anlarını tüm gizemi ve karmaşıklığıyla çözümleyerek kapitalizmin ürettiği gündelik yaşama yönelik eleştirisini sağlam bir temele oturtma çabasıdadır. Modern kapitalizmin işleyişindeki tüm çelişkiler (yaratma ve yıkıp yok etme, kullanma ve suiistimal etme ya da sömürgeleştirme ve metalaştırma, bir şey uğruna mücadele etme ve kurgusallaştırma... vs.) mekânda yaşanır. Bu nedenle, kapitalist çelişkileri bir bütün olarak mekânın çelişkilerinde görmek olanaklıdır. Böylece, mekânın çelişkilerini yani onun kendinde neleri gizlediğini, onda nelerin oluşum içinde olduğunu bilmek ya da tanımakla bir şeyin daha iyi nasıl üretilebileceğinin bilgisine de ulaşılabilir. Bu anlamda, yeni ve bütünlüklü bir toplumsal oluşum için bir şehrin ya da mekânın nasıl üretileceği de öğrenilebilir. Çünkü Lefebvre, yaşamı değiştirmenin mekânın değişimiyle, mekânı değiştirmenin de yaşamın değişimiyle gerçekleşebileceğini düşünmektedir (Lefebvre, 1991a, s.39). Bu, en çok da mimari, kapitalizm ve devrim ilişkisinde görülmektedir. Kapitalizm tıpkı mimari gibi işlemektedir. O, sürekli olarak bir şey inşa eder. İnşa ettiği şeylerde güç, iktidar, kontrol, eril olan ve homojenleşme olarak temsil edilir. Bunlar, kapitalizmin kendini caddelerde, kent merkezlerinde, sokaklarda, anıtlarda, toplumsal ya da ekonomik ilişkilerde sunma ve yaşatma biçimidir. Lefebvre, kapitalist mekânın temelinde kök salan bu başarısızlığı şöyle açıklar: "Tıpkı şeyleri kendinde ve yalıtılmış bir biçimde ele almanın tuzağına düştüğümüz gibi mekân konusunda da aynı hatayı yapmaktayız. Sanki tüm toplumsal ilişkilerden, üretim modellerinden ya da mekânın üretiminden bağımsız bir mekân varmış gibi düşünüyoruz" (Lefebvre, 1991b, s.31-32). Şehir ve insan varoluşu arasındaki kökensel ilişkiyi anlama konusundaki başarısızlığımızın kaynağında tam da bu anlayış yani mekânı kendinde bir şey, kendi başına ve soyut bir varlık alanı ya da kategorisi olarak anlayıp belirlemek bulunmaktadır. Tüm şehir planlamacıların, coğrafyacıların, mühendislerin mekâna ilişkin yüzeyselliği ve onu bütünlüklü olarak kavrayamama nedeni budur. Top-

lumsal, kentsel, fiziksel ya da deneysel olsun mekân, yalnızca üreme ya da çoğalma gereksinimlerinin sağlandığı sahnelerden ibaret değildir. Ancak aksine değişimin, ayrımın ve biçim vermenin canlı ve üretken bir üyesidir. Burada temel soru şu olmalıdır: Mekân etkin olarak nasıl üretilir?

Lefebvre mekânı oluşumsal, süreçsel bir şey olarak ele alır ve burada süreç kavramını tamamen politik anlamıyla kullanır. Ona göre mekân ölü, durağan ya da devinimsiz bir şey ya da nesne olarak ele alınamaz. Aksine mekân, organik, canlı ve akışkan ya da değişken bir şey olarak durmaksızın atan bir nabız gibi atmayı sürdürür ve başka mekânlarla birleşmeye doğru akar. Her biri farklı zamansal açılımlarla bir diğeri etkisi altına alır ve belli bir şimdide beliren mekân için bir diğeri ile mücadele eder (Lefebvre, 1991a, s.39-40). Merrifield, onun bu düşüncelerini şöyle yorumlar: "Lefebvre'in devrimsel çabası, yalnızca mekânda şeyleri değil; mekânın üretimini ve mekân olarak açığa çıkan şeyleri çözümlemektir" (Merrifield, 2000, s.178). Onun spatial triad olarak adlandırdığı mekân üçlüsü yani sırasıyla algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân, söz konusu çözümlemeye temel oluşturmaktadır. Çünkü mekânın üretimi, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân üçlüsü arasındaki karşılıklı ve kesintisiz etkileşimin praksis'inde gerçekleşir. Şimdi, bu üçlünden her birinin Lefebvre için ne anlama geldiğini ve aralarında nasıl bir ilişki bulunduğunu kısaca şöyle anlatabiliriz: İlk olarak algılanan mekân, tam olarak gündelik yaşantıların mekânına işaret etmektedir. Karmaşık sembollerden ve orada yaşayanların, o mekânı kullananların ve hatta fiziksel olarak orada ikamet etmeyen ancak oradaki şeylerin sembolik kullanımını sağlayanların imgeleri yoluyla yaşanır. Algılanan mekân, tüm bu nitelikleriyle, toplumsal yaşamın arka planı, görünmeyen yüzüdür. Birliğe, bütünlüğe dair kurallara, ilkelere uygun olma zorunluluğu da yoktur. Yalnızca ve doğru-  
dan, üzerine düşünülme-siz yaşanmanın mekânıdır. Orada birçok orada olma durumu vardır (Lefebvre, 1991b, s.39). Lefebvre (1991b, s.42) bunu şu çarpıcı sözlerle betimler: "...O, konuşur. Etkin bir merkezi vardır. Ben, yatak, yatak odası, bir yerde yaşamak, ev ya da: meydan, kilise, mezarlık. Tutkunun, eylemlerin, yaşamsal durumların yeridir ve onların kendine

özgü ruhunu kuşatır; sahiplenir. Dolayısıyla da doğrudan bir biçimde zamana işaret eder. Sonuç olarak bu mekânı tanımlamanın pek çok yolu vardır: Yönelimsel, durumsal ve bağıntısal”.

İkincisi olan tasarlanan mekân, bilimsel bakışın, coğrafyacıların, şehir planlamacıların, mimarların, mühendislerin, gelişim kuramcıları yani uzman ya da teknokratların mekân anlayışıdır. Söz konusu alanlarda oluşturulan ya da kullanılan çeşitli örtük işaretler, kodlama ve jargonlardan ya da nesneleşmiş tasarımlardan oluşur. Daima kurulan, tasarlanan bir mekândır ve ideoloji, bilgi ya da iktidar bu mekânda kendini gerçekleştirir. Yine aynı zamanda herhangi bir toplum için baskın olan mekân, tasarlanan mekândır. Çünkü üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin dayatıldığı düzenle özsel olarak ilişkilidir. Bu nedenle, Lefebvre, tasarlanan mekânı, "kapitalin mekânı" olarak yorumlar. Ona göre, mekânın üretiminde temel bir role ve özel bir etkiye sahip olan bu mekân nesnel anlatımını anıtlar, kuleler, fabrikalar, bürokratik, politik otoritenin özümsemişi bastırılmış alanlarda bulur (Lefebvre, 1991b, s.38). Üçüncü olarak, yaşanan mekân, diğer ikisinin bir araya geldiği ve ilişkilendiği birliktir. Uzamsal etkileşimler, mekânı söker ve algılanan mekânla, insanların dünyaya ilişkin algılarıyla, dünyalarıyla özel olarak da gündelik dünya ve onun mekânıyla yakın temasında açığa çıkar. İş, oyun, boş zaman etkinlikleri için yer açan gündelik gerçeklik, toplumsal ve kentsel gerçeklik, karşılıklı etkileşim yolları, ağları... Bu mekânsal etkileşimlerin temel olduğu ve biçim verdiği olgulardır. Bana göre, Lefebvre, bu üçlü birlik ve onların birbiri ile etkileşimini vurgulamakla her durumda tek bir şeye işaret etmektedir: mekânı yaşama ustalığı. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Lefebvre, bu ustalığı zamandan bağımsız bir şey olarak anlamaz. Bu nedenle, Lefebvre'in mekân konusundaki derinlikli açıklamalarının hemen ardından zamana yönelmiş olduğu gerçeğine değinmeden geçmek hata olur.

Mekânın olduğu gibi, zamanın da toplumdaki anlamını sorgulayan Lefebvre için, zaman, çoklu bir yapıya sahiptir. Bunlar: kozmolojik ya da doğanın zamanı, yaşanan ya da fenomenolojik zaman (süre ve bireysel zaman bilinciyle ilintilidir), öznel arası ve toplumsal zamandır. Zamanı

takvimlere, saatlere, ölçülere hapseden kapitalist süreçler içerisinde onun bu diyalektik ve devingen oluşumunu duyumsamak olanaksızdır. Kapitalist mekân ne derece ölü ise zaman da buna koşut olarak aynı derecede donmuş bir zamandır. Yaşam, zaman ve mekândan elini çekmiş gibidir. Şehirler, tüm bu aldatmacalardan ve iktidarın baskısından kurtulmalıdır. Zaman ve mekânda yaşamın ritimleri salınmalıdır. Duyusal, cinsel zevkin açığa çıktığı alanlar açılmalıdır (Lefebvre, 1991b, s.89-92). Gündelik yaşam ve mekân (kentsel tasarımsal mekân) kendi için yeniden sunulmalı yaşanan bir an olarak ayrılmalıdır. Bu an'lar, gündelik olana yabancılaşmayan an'lardır. Kolektif ve bireysel direniş ritüellerinden oluşmalıdır. Hem ciddi olmalı hem de oyun ruhu taşınmalıdır. İnsanlığın ihtişamlı festivalleri olmalıdır. Festivaller bürokratik egemenliğin tam anlamıyla anti tezidir. Festivaller rutinin aşılmasıdır. Her şeyin olması mümkündür. Bu coşkulu, görkemli yeme-içme günlerinin cümbüşünde ne sınır ne de yasa vardır. Kırsal festivallerde de bir uyanış vardır. Ancak bu, yadsınamaz. Bu tarz festivaller, insanı neşelendiren şeylerdir ve geçici bir izlenim olarak kalırlar. İstemsiz bellek devreye girer ve cennetin çocukluk görüntüleri tıpkı Proust'un madeleine'i gibi damakta küçük bir tat bırakır (Merrifield, 2000, s.180). Ancak Lefebvre'a göre, festivaller bunların yanı sıra daha ciddi bir role bürünmelidir: "toplumsal bağları sıkılaştırmak, kolektif disiplinin ve gündelik zorunlulukların kafese kapattığı arzuları özgür bırakmak" (Lefebvre, 1991b, s.203). Dolayısıyla, festivalleri gündelik yaşamdan ayrı düşünmek olanaklı değildir.

Lefebvre tam da bu gerekçeyle festivalleri, modern kent bağlamında açılma çabasıdır. Onun kentsel devrim ülküsü festivallere ayrıcalıklı bir anlam verir. Bu konuda, 1871 Paris Komünü'nü mekânsal bir devrim olarak yorumlaması ilginçtir. Ona göre, burada gündelik oluşun dili konuşmaktadır. Özgürlük ve kendini tanımlama gereksinimi her şeyi kuşatmıştır. Burjuva iktidarının sembolleri yıkılmak istenmektedir. Cadde-lerde akan, haykıran ve şarkılar söyleyen insanlar. Hepsinin uğruna mücadele verdiği ve ölümü göze aldığı bir tek şey vardır: Şehirde yaşama hakkı. Böylece insan olmanın ölçütü ve ilkesi şehrin yeniden yapılandırıl-

ması olur. Tam 97 yıldır bu manifesto Paris caddelerinde yeniden canlandırılır. Lefebvre'a göre, Paris Komünü, olanaklı olanın an'da gerçekleşmesidir: Orada, "imgelem, iktidarı ele geçirmiştir." (Lefebvre, 1996, s.109-110). Sonuç olarak, yortusal olan, soyut mekânın orta yerinde özgürleşmiş bir ayrımsal mekânı açığa çıkarmaktadır. Orada, güç ve zayıflık aynı anda var olur. Bu nedenle, "Lefebvre için, kentsel devrim, mekânın kendisi için geri alınması, zaman ve mekânın insanın gelişimi için olmasıdır" (Ronneberger, 2008, s.139). Peki, bu nasıl olanaklıdır? Lefebvre'ın gündelik yaşam eleştirisinin kökenini oluşturan ritim çözümlemesinde soruya bütünsel bir yanıt verme olanağı gizlenmektedir. Bu çözümleme onun, şehrin yaşanılabilir ouevre'sını, gündelik yaşamın bir sanat ya da sanat yapıtına dönüşümü ile nasıl bir araya getirdiğinin açıklanmasıyla açıklığa kavuşturulabilecektir. Böylece, geriye Lefebvre'ın şehir ve gündelik yaşam sanatı arasındaki karşılıklı ilişkiyi nasıl temellendirdiği sorunu kalmaktadır.

### **Şehir ve Gündelik Yaşam Sanatı**

Şehir ve gündelik yaşamı bir araya getiren ve bir birlik olarak sürdüren gündelik yaşamın karmaşık, bütünsel, çok sesli müziğidir. Lefebvre'ın şehirlerin akışında betimlediği bu müzik, şehrin yalnızca düşünülen ve kavranan bir şey değil; bir senfoni ya da orkestra gibi dinlenen bir şey olduğunu duyabilmeye işaret eder (Lefebvre, 1996, s.109). Bu nedenle, şehrin gündelik varoluşu kulakları gereksinir. Belki yalnızca küçük bir apartman penceresinden duyulup görülebileceklerin ne denli çok ve de karmaşık ancak bütünlüklü bir akış olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Diğer yandan, Lefebvre şehrin temel dinamikleriyle özdeşleştirdiği bu ritim çözümlemesini döngüsel ve çizgisel zaman ayrımında temellendirir. Ona göre, doğaya hükmetmeye başlamadan çok uzun zaman önce insan varoluşu doğumundan ölümüne kadar doğal ve kozmik ritimlerin açığa çıkardığı bir şey olarak yaşamını sürdürmekteydi. Günlerin, haftaların, ayların, mevsimlerin, yılların döngüsellliği ona, ritmik düzene güvenmeyi öğretirdi. Kısacası, ritmik zamanın ne başlangıcı ne de sonu vardı. Her döngü bir

diğerinden çıkar ve diğer döngüsel devinimlerin bir parçası olur, onlara dönüşürdü. Bu bağlamda, döngüsel zaman, yinelenmelerle gerçekleşmesi ve onda hiçbir döngünün, kesin olarak başladığı yere dönmeyip kendini kesintisizce yeniden üretmesiyle gündelik yaşam ve şehri birleştiren akışın en uygun anlatısıdır (Lefebvre, 2002, s.48-9). Oysaki modern insan, teknolojiyle üssal izleklerle bütünleşmiştir ve zamanın çizgisel akışına konu olmuştur. Çizgisel zaman, hem süreklilik hem de süreksizlik demektir. Onda bir şey ya da bir eylem belli bir zamanda başlar ve belli bir zamanda da biter. Başlangıcı mutlak; bir sıfır noktasından başlar ve sınırsızca büyür. Bu anlamda, teknik, parçalanmış zamanın üretimidir. Onda yalnızca yinelenen hareketler, işaretler, davranışlar vardır (Lefebvre, 2002, s.48). Döngüsel zamanın modern toplumda tamamen ortadan kalktığı da söylenemez. Saatler, temel ihtiyaç ve alışkanlıklar, cinsellik derindeki döngüsellikten koparılamaz. Lefebvre'a göre, asıl olan, modern dünyada çizgisel zamanda varlığını sürdüren ritmik zamanı görebilmektir.

Altı özenle çizilmesi gereken bir diğer nokta, Lefebvre'ın mekân ve ritim çözümlemesini beden'de doruğuna ulaştırmasıdır. O, bedeni, tüm toplumsal oluşumlar ve bu oluşumların gerçekleştiği şeylerin kaynağı olarak görür. Bu şeyler, gündelik yaşamın açığa çıktığı kullanım araçları ya da aletleridir ve bedeni ritimleriyle ya da konuşarak ve yazarak genişletir. Bunu bazen gizleyerek bazen açarak yapar. Praksis alanında, bir bütün olarak bunun yerini toplumsal işaretler ya da hareketler alır. Toplumsal işaret ya da hareketler, bedeni bir bütün olarak harekete geçirir ve etkinleştirir. Bu işaretler ya da hareketler çeşitli grupları, belli kurumlara ait olmayı ve en belirgin anlamda da emeği oluşturur. Tıpkı dil gibi onlar da sembollerden, anlamlardan ve göstergelerden oluşur. Bunlar her toplumun kendisine özgüdür. (Simonsen, 2005, s.6). Lefebvre beden ve toplumsal oluşumlar arasındaki bu ilişkiyi, bedeni ritimler yığını olarak betimlemekle temellendirir. Ona göre, felsefi düşüncenin uzun zamandır görmezden geldiği ya da usun, bilincin, düşüncenin türevi olduğunu düşündüğü bedende her organın, her bedensel işlevin bir ritmi vardır. Bu ritimler, bir arada eyleyerek bedeni dengede ve uyum içinde tutar. Bedenin

dışında olan her ne varsa ister doğa isterse toplum olsun onlar da kendi ritimlerine sahiptir ve her ritim tek bir şey ister: duyulmak. Ritimleri arayan, onları dinleyen için hiçbir şey eylemsiz değildir. O, rüzgârı, yağmuru, fırtınayı duyar. Görünürde hareketsiz bir nesne de, örneğin bir orman, hareketlidir. O da bir oluşumsallık halindedir. Ormandaki toprak, güneş, atom ya da moleküller hepsi durmaksızın ve de kendi özgün ritimleriyle devinmektedir. Duyarlı bir algı geliştirmek. Yaşamın bu biçimde yaşanması. Ritimleri dinleyen işi budur. O, nefes alıp vermeye, kalp atışlarına ve sözcüklere dikkat eder. Gündelik yaşamın görünmeyen yüzünü duyar. Onun gizlediği karmaşayı, çokluğu ve çelişkileri kendi bedeninde gerçekleştirebilir. Beden, insan varoluşunun evi değildir. O, insan varoluşunun şehridir. Şehir, bedende konuşur, dinlenir, oluşur ve hatta dönüşür (Lefebvre, 2004, s.9). Lefebvre'in bu düşünceleri temelinde, Heidegger'in Varlık ve Zaman'daki habiter'ine ve habitat anlayışına (Heidegger, 2002, s.146-147) incelikli bir eleştiri taşımaktadır. Şehir Hakkı adlı yapıtında rastladığımız bu eleştiri daha çok habiter anlayışının sanat odaklı, dokunaklı ve duyarlı, ataerkil, Alman ulusunu yaşatmaya yönelik düşünceleriyle ilintilidir ve bireysel ev (pavillonaire) kavramı üzerine yaptığı yorumları da içerir. Ona göre, asıl olan evden şehre kayıştır. Çünkü bireysel varoluşu ve bilinci açığa çıkarabilecek ve sembolize edebilecek olan ev değildir; yaşadığı şehirdir (Lefebvre, 1996, s.149-150). Bununla birlikte, Lefebvre'in da habiter kavramını kullandığı görülmektedir. O, bir yandan Heidegger'in *wohnen* yani tüm tarihselliği ve yeni olanaklarıyla bir yerde olmayı anlatan yeryüzü konukluğunu, yaşanan mekânı Kartezyen ya da Kantçı mekândan ayırması açısından övülesi bulur. Burada, Kartezyen ya da Kantçı mekânın yanlışlığından söz edilmediği; yalnızca mekâna bir yaklaşım biçimi olarak kabul edilmesi gerektiğinin vurgulandığını da belirtmeden geçmeyelim. Ancak diğer yandan, mekân ya da yer'in anlaşılmasında bu yeryüzü konukluğunun anlamının çok daha köklü olduğunu düşünür. Bu bağlamda, kavramın seçkinci ve sınıf temelli yani ideolojik açılımını eleştirir (Lefebvre, 1991b, s.) Ayrıca Heidegger'in kırsal olanı temel almasını da eksik bulur. Stuart Elden, Lefebvre'in, habiter'i yalnızca şehirle de sınırlı

kalmayan aynı zamanda modern, kentleşmiş kapitalizmi de açımlayan bir şey olarak genişlettiğini belirtir. Bu anlamda, Elden'e göre, Foucault, Althusser, Marx, Weber, Derrida ya da Lacan ile karşılaştırıldığında Lefebvre'ın yalnızca kentli ya da medeni insana (la vie urbaine, la vie parisienne) yoğunlaşmadığını onun asıl hedefinin gündelik insan varoluşu (la vie quotidienne) olduğunu görmekteyiz. O, kırsal ve kentsel bir arada ele alır. Onları birbirinden koparmaz (Elden, 2004b, s.92-94). Sonuç olarak, müstakil evden, şehre kayış Lefebvre'ın en önemli motto'sudur. Çünkü bu, kapalı, yalnız bireysellikten ritmik bir bütünlüğe geçiş demektir.

Oeuvre olarak yaşanan şehir ve kentsel yaşam. Şehrin müziği, ritimlerin görüntüsü, adeta bir resme bakar gibi bir şehir bakmak. Lefebvre Paris'i, sokaklarını, caddelerini, meydanlarını ve yapılarını böyle anlatıyor (Lefebvre, 1996, s.149). Sanat yapıtı olarak şehir ve sanat yapıtı olarak yaşam. Şehir ve insanı aynı yerde buluşturan bir uğrak. O, Paris örneğinde, bize, kuru toplumsal ve kültürel bir taslak çizmek yerine Paris'in yaşam dolu caddelerini kendi büyüğü ve dinamiği içinde sunar. Sözcükler ya da sesleri değil, bir evi, caddeyi, bir şehri senfoni ya da opera gibi dinlemek. Şehrin aktığı müziği duymak ve ondaki birliğe, anlamlı bütünlüğe ait olmak ve Lefebvre'ın kulaklarda iz bırakan sözünde işaret ettiği gibi "şehri okumak ve yazmaktan önce, onun müziğini dinleyebilmek" (Lefebvre, 1996, s.109). Modern kent yaşamının tek düze, mekanik ve ölü örtüsünün altındaki canlı, dinamik, yaşayan oluşumu yalnızca bu geriye ancak kendi iç derinliğimize değil; şehrin derinliklerine çekilerek duyabiliriz. Bir kez daha ve usanmadan Lefebvre'ın bize miras bıraktığı köktenci düşüncelerine kulak verip yinelersek, şehir, somut ve sınırlı bir üretim alanı değil; yaşayan, canlı, değişken, karmaşık olanaklardan oluşan bir oeuvre gibidir. Onu, tüm bu oluşumsallığı içerisinde görebilmenin eşsiz yolu, bakışlarımızı içerisinde var olduğumuz yere yani gündelik yaşama çevirmekte gizlidir.



### Kaynakça

- Elden, Stuart (2004a). *Understanding Lefebvre*, NY: Continuum
- Elden, (2004b). "Between Marx and Heidegger: Politics, Philosophy and Lefebvre's The Production of Space", *Antipode*, Volume 36, pp.86-105
- Gardiner, Michael E. (2001). *Critiques of Everyday Life*, NY: Taylor & Francis e-Library
- Heidegger, Martin (2002). *Being and Time*, (Translated by John Macquarrie & Edward Robinson), NY: Blackwell Publishing.
- Hubbord, Phil (2006). *City* NY: Routledge
- Lefebvre, Henri (1971). *Everyday Life in the Modern World*, Translated by Sacha Rabinovitch, NY: Harper&Row Publishers
- Lefebvre (1991a). *Critique of Everyday Life Volume 1*, Translated by John Moore, London: Verso
- Lefebvre (1991b). *The Production of Space*, London: Blackwell
- Lefebvre (1996). *Writings on Cities*, Translated and edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, USA: Blackwell Publishing
- Lefebvre (2002). *Critique of Everyday Life Volume 2*, Translated by Michel Trebitsch, London: Verso
- Lefebvre and Catherine Régulier (2004). *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, Translated and Edited by Stuart Elden and Gerald Moore, London: Continuum
- Marx, Karl with F.Engels (1998). *The German Ideology Includes: Theses on Feuerbach and the Introduction to the Critique of Political Economy*, Great Books in Philosophy Series, NY: Prometheus Books, Paperback Edition.
- Merrifield, Andy (2000). 'Henri Lefebvre: A Socialist in Space' Mike Crang and Nigel Thrift (eds), in *Thinking Space*, London:Routledge, pp.167-182
- Ronneberger, Klaus (2008). 'Henri Lefebvre and Urban Everyday Life' Kanishka Goonewardena and Stefan Kipfer (eds), in *Space, Difference, Everydaylife*, NY: Routledge, pp.134-146
- Simonsen, Kirsten (2005). *Bodies Sensations, Space and Time: The Contribution From Henri Lefebvre*, *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 87, No. 1, pp. 1-14

**Senem Kurtar**; Yrd. Doç. Dr, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi. Kurtar, 1978 yılında Akhisar'da doğdu. 2001 yılında, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü'nü "Jean Paul Sartre'in Felsefi Melodramlarında Cehen-nem Ötekiyle Gerilimli Yüzleşme" başlıklı lisans teziyle bitirdi. Aynı bölümde 2002 yılında Araş-tırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2004 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı'nda "Heidegger Felsefesi'nde Ölüm ve Doğruluk İlişkisi Üzerine Bir Dene-me" başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı. Aynı Anabilim Dalı'nda 2004 yılında doktora programına başladı. 2010 yılında "Yeni Düşünme Biçimi: Sanat Yapıtında Açıklanan Heidegger'in Şey Felsefesi" başlıklı doktora teziyle doktorasını tamamlayarak doktor unvanı aldı. Halen aynı bölümde çalışmalarını sürdürmekte olan Kurtar'ın ilgilendiği konular, Ontoloji, Meta-fizik, Varoluşçuluk ve Çağdaş Felsefe'dir.



# Kamusal Sanatın ‘Kamusallığı’: Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı

\*

The ‘Publicness’ of Public Art: Access, Actor, Interest Approach

Müge Akkar Ercan

## Özet

*Kamusal mekanda sanattan bahsedildiğinde aklımıza bir dizi soru gelir: Kamusal sanatın ‘kamusallığı’ nedir? Kamusal mekanda sergilenen herhangi bir sanat eseri ‘mutlak’ kamusal mıdır? Bir kamusal sanat eseri, diğerine göre daha ‘az’ ya da daha ‘çok’ kamusal olabilir mi? Kamusal mekanda farklı temsil biçimleriyle sunulan sanat eserinin ne kadar ‘kamusal’ olduğu tanımlanabilir mi? Ölçülebilir mi? Bu makale, kamusal sanatın ‘kamusallığı’ sorunsalına odaklanarak, bu sorulara cevap aramayı hedeflemektedir. ‘Kamu’ ve ‘özel’ kavramlarıyla ilgili yazına hızlıca göz attıktan sonra, bu kavramları tanımlamak için Benn ve Gaus’un 1983’te ortaya attığı ‘erişebilirlik’, ‘aktör’ ve ‘fayda’ ölçütlerine dayanarak, kamusal sanatın kamusallığını tanımlamayı ve tartışmayı hedeflemektedir; özellikle kent planlama ve tasarım alanlarında yapılacak araştırmalarda kullanılabilecek bir araç (ya da model) sunmaya çalışmaktadır. Makale dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümünde, kamusal sanata erişim, ikinci bölümünde kamusal sanatın aktörleri ve üçüncü bölümünde ise, kamusal sanatın çok yönlü faydalarına bağlı olarak ‘kamusal’lığının nasıl değişebileceği tartışılmaktadır. Sonuç bölümünde ise, kamusallığın üç boyutuna bağlı olarak yapılan tartışmanın sonuçları özetlenmektedir.*

**Anahtar kelimeler:** kamusal sanat, kamusal mekan, kamu, özel, kamusalılık, özellik, erişim, aktör, fayda

## Abstract

*Once we think of public art, a series of questions come to our mind: What is the ‘publicness’ of public art? Is any public artwork exhibited in a public space ‘absolutely’ public? Could a public artwork be ‘more’ or ‘less’ public than any other? Is it possible to define the extent of publicness of an artwork with different forms of representation? This article, focusing on the question of ‘publicness’ of public art, aims to find out answers to these questions. Taking a glance at the literature of the ‘public’ and ‘private’ terms, it uses the three criteria of ‘access’, ‘actor’ and ‘interest’, put forth by Benn and Gaus in 1983 to define these concepts, and it seeks to define and discuss the ‘publicness’ of public art. This research ultimately aims to provide with a model or an empirical instrument to be used specifically in the fields of urban planning and design. The article is composed of four sections. The first section discusses the accessibility of public art, the second part focuses on the actors of public art and the third section widely explains the multiple interests which public art serves for. In the final section, the article concludes the discussions on the three dimensions of publicness of public art.*

**Keywords:** public art, public space, public, private, publicness, privateness, access, actor, interest

## Giriş: 'Kamusal sanat' nedir? Kamusal mekanda 'sanat' nasıl olur?

Kamusal mekanlar, kentlerin, toplumların ve bireylerin yaşamlarının önemli parçaları olarak, fiziksel, toplumsal, sosyo-psikolojik, ekonomik, sembolik, estetik, siyasal birçok önemli roller oynarlar (Akkar Ercan, 2007). Kamusal mekanların önemi, hem kendi bütünlükleri ve çevreleriyle kurdukları ilişkilerde, hem de içlerindeki parçalarda gizlidir. Kamusal sanat, kimi zaman kamusal mekanı tanımlayan bir parça, kamusal alanda sergilenen herhangi bir sanatsal öge veya etkinlik olabildiği gibi, kimi zaman kamusal mekanın bütünüdür (Worth, 2003).

'Kamu' ve 'sanat' kavramlarını bir araya getiren 'kamusal sanat', tanımlanması karmaşık ve derinliği olan bir terimdir. 'Sanat' sürekli devinen ve devindiği için kendi tanımını sürekli yenileyen bir kuram ve uygulama alanıdır<sup>1</sup>. 'Kamu' ya da 'kamusal' kavramları ise, antik Yunan'dan itibaren 'özel' kavramının karşıtı olarak tanımlanır; "hep, bütün", "herkese açık olan", "toplumun tüm kesimlerinin erişimine açık olan", "bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme", "bütün toplumu ilgilendiren", "bir toplumu temsil eden ve toplum adına yapılması gereken işleri yürüten siyasi otorite" anlamlarında farklı dillerde kullanılır (Larousse Dictionnaire Encyclopédique, 1955; Oxford Advanced Learner's Dictionary, 1995; Türk Dil Kurumu, 1992). Bu tanımlardan da görüleceği gibi, 'kamu' ve 'kamusal', mekansal, toplumsal, ekonomik ve siyasal dinamiklere bağlı olarak değişen, gelişen ve yeniden tanımlanan kavramlardır. İşte bu iki kavramın bir araya gelerek oluşturduğu 'kamusal sanat' kavramının tanımı, hem 'özel olmayan', hem de 'sürekli devinen' bir kuram ve uygulama alanına işaret etmektedir.

'Kamusal' ve 'özel' kavramlarının alışverişi, kamusal sanatın gerekçelendirilmesini sağlar. 'Kamusal' ve 'özel' birbirine bağımlı, ama iki farklı kavramdır (Phillips, 1988: 98). Rendell'e (2002: 19) göre, 'sanat' bir nesneyi betimler; 'kamusal' ise, o nesnenin yerleştirildiği yere ya da satıha işaret eder. Rendell (2002: 19), kamusal sanatın 'iç' ile 'dış' arasındaki ilişkinin

<sup>1</sup> Bu makalenin kapsamında, 'sanat' kavramının detaylı tanımı bulunmamaktadır. Okuyucuya, gerek taraflı, gerek dar kapsamlı bir tanım sunmak yerine, bu araştırma, 'kamusal sanat' kavramını, özellikle 'kamusal' ve 'özel' kavramları üzerinde derinleşerek incelemeye çalışmaktadır.

sonucu olduğunu iddia eder. Bu açıdan, kamusal sanat, öznenin kişisel sanat etkinliğinin (öznenin içinin), kamusal mekandaki temsilidir. Miles'a (1997) göre, kamusal sanat, sanatın, müze, galeri gibi kamusal mekanlar dışında yaratılması, yönetimi ve sergilenmesidir. Sanatçının, sanatını, geniş bir izleyici kesiminin erişimine açık kamusal mekanlarda sunumu ve dışı vurumudur. Worth'e (2003: 50) göre, sanat ve tasarım, rolleriyle tanımlanan kültürel kayıt, yorum, düşünce veya müdahalelerin estetik zeka ve yetenekle sunulmasıdır; kamusal sanat ise, sanat ve tasarımın bir araya gelerek, kamusal mekanda herkese erişebilir biçimde sunumudur. Phillips (1999) ise, kamusal sanatı son derece geniş bir bakış açısıyla tanımlamıştır:

*Kamusal sanat ortam, malzeme ve süreç dışlamaz. Uzun yıllar, bir sanat ögesinin tasarlanması, planlanması, kamuya danışılması ve onayı için beklenebilir, veya aniden ve izinsiz olarak hayata geçirilebilir. Anlık da olabilir; geçici de. Kimisi geçmiş anlatır; kimisi geleceği. Kamusal kavramını genişlettikçe, kamusal sanat neredeyse her yerde, her zaman, herkesle olabilir. Az sayıda hatırlanabilir örneği de olsa, kamusal sanat, sanat galerileri, müzeler ve diğer özel alanlarda da olabilir. (Phillips, 1999: 4)*

Kamusal sanat, yukarıda da iddia edildiği üzere, farklı sanatsal temsilleri içinde bulunduran 'çok boyutlu' ve 'çok terimli' (polinom) anlatım ve dışı vurumdur. Kamusal desteklerle yapılabileceği gibi, özel kurum veya kişilerin bağışlarıyla ya da tamamen sanatçının kendi kaynaklarıyla üretilebilir. Bazen iktidarın izni olmadan, hakim güce karşı bir protesto, isyan, mücadele veya muhalefet amacıyla, bazen de iktidarın gücünü göstermek amacıyla geliştirilir ve sergilenir. Kamusal sanat, sergilendiği veya yerleştirildiği yerle bağlamsal ilişki kurularak veya onu deneyimleyecek ve içselleştirecek izleyicisiyle birlikte üretilebileceği gibi, tamamen sanatçının sanat anlayışı ve iç dünyasının dışı vurumu da olabilir.

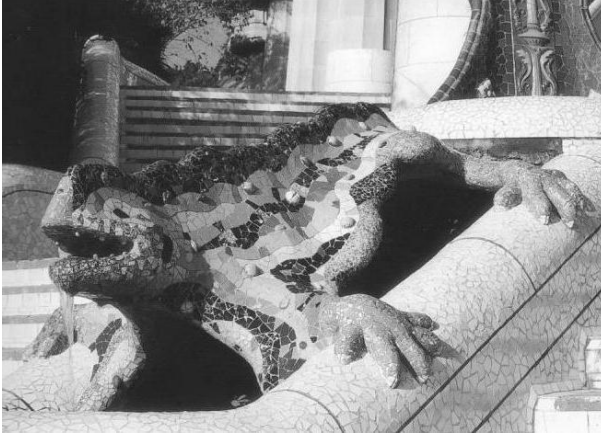
Kamusal alanda, sanatın temsili, sanat eserinin fiziki görüntüsü ve kamusal sanata yaklaşımlar nedeniyle büyük farklılıklar gösterebilir. Kamusal sanat, kamusal mekanda fiziksel bir unsur olabilir (Worth, 2003). Bir olayı kutlamak, önemini hatırlamak amacıyla dikilmiş anıtlar, abideler, kamusal mekanda salt fiziksel olarak bir sanat eserini temsil ederken, aslında resmi tarihin ve mirasın kayıtlarıdır. Bir etkinliğin, kamusal sanat olarak görünümü, açık kamusal alanlarda olacağı gibi, tiyatro, opera, gale-

ri gibi kapalı kamusal alanlarda da olabilir (Worth, 2003). Bu tür etkinlikler, planlı bir biçimde ve belirli bir amaç doğrultusunda kamusal mekanda gerçekleşebilir. Kamusal sanat, kendiliğinden, önceden planlanmadan da oluşabilir. Bu tür kamusal sanat etkinliklerinin oluşumu, tamamen, sanatçının kendi sanatını dışı vurumuna, toplumla neyi paylaşmak istediğine bağlıdır (Worth, 2003). Diğer taraftan, kamusal mekanın kendisi de bir kamusal sanat biçimi olabilir. Homojen, alelâde, yersizleşmiş mekanlar yaratmak yerine, 'yeri bir sanat eseri' olarak yaratmak, güçlü bir 'yer hissi'ni ortaya çıkaracaktır:

*Yapılı çevrede, yerin özellikleri ve altyapısını oluşturan tüm öğelerin birleşmesi ve bir sihir yaratarak, sanata dönüşmesi mümkündür. Kültürel değişimi sağlayacak ve farkındalığı artıracak kamusal alanlar, sanatsal değerleri temsil ederler ve kendileri birer sanat öğesidir. Bu tür sanat öğelerini bir kentsel çevre olarak yaratmak çok zor olsa da, kent için en önemli değerleri oluştururlar. (Worth, 2003: 51)*

Barcelona'da Antonio Gaudí'nin La Sagrada Familia ve Güell Parkı, kamusal sanatın kamusal mekan olarak temsiline verilebilecek önde gelen örneklerdir (**Şekil 1**). Bu tür tanımlamalar, "sanat eseri olarak kent" fikrinin oluşmasına neden olmuştur. Nitekim, Olsen (1986: 3), *The City as a Work of Art* (Sanat Eseri olarak Kent) başlıklı kitabında, kentin başlı başına bir sanat eseri olduğunu iddia eder: "Kentın sahip olduğu herhangi bir güzellik, onun gerçek doğasına özgüdür; kentteki herhangi bir görünen yapı, sanatsal niyetlerle değil, tarihsel gereksinimler nedeniyle ortaya çıkmıştır". Gereksinimler nedeniyle üretilse de, kentsel mekandaki güzellikler, kentin kendi niteliklerinden ve doğasından kaynaklanmaktadır. Sennett'in (1992: 16) sözleriyle, "kent zaten her detayında sanatı barındırır".

Eskiçağlardan günümüze insan eliyle yapılmış her türlü sanatsal değerle sunulan, tarihin önemli anlarını tasvir eden ve hatırlanmasını sağlayan eserler, belirli sanatçılar tarafından tasarlanmış heykeller, büstler, anıt ve abideler, mozaik ve çeşmeler, özel tasarlanmış su öğeleri, kamusal sanat eserleri olarak ilk akla gelenlerdir (Roberts, 1998). Kamusal mekanda sanatsal değerle sunulan bu geleneksel sanat eserlerinin yanı sıra, mimari eserler (binalar, köprüler, dini binalar), binalara yapılan mimari montaj ve süslemeler, geçici mimari yapılar da kamusal sanat



yelpazesi içerisinde görülebilir (Roberts, 1998). Sanat eseri, bank, ışıklandırma, çöp kutusu gibi sokak mobilyaları, vitrin çerçeveleri gibi kamusal mekanda insanların gündelik kullanımına işlevsel olarak hizmet eden bir ürün



Şekil 1. Antonio Gaudi tarafından tasarlanan Güell Park, Barselona (Fotoğraflar: M. Akkar Ercan)

olabileceği gibi, heykeller, kaldırımlardaki çiçek saksıları, yer döşemele-ri, multimedya gösterileri ve ışıklandırma projeleri gibi kamusal mekanı süsleyen, güzelleştiren, böylece mekanın estetik niteliklerini güçlendiren unsurlar da olabilir (Roberts, 1998). Kamusal mekanda özellikle tek başlarına sergilenen, sanatçının sanatsal dışı vurumunu sergileyen ve bulunduğu çevreden farklılaşarak yerin (ya da kentin) simgesi, referans

verilecek unsurlar (landmark) haline gelen ikonik sanat eserlerinin yanı sıra, vitrin, pencere tasarımları, ışıklandırma, peyzaj tasarımı ve ilgili diğer kamusal mekan unsurları gibi yapıya ya da doğal çevrenin tasarımıyla bütünleşen ve bulundukları yerle ahenk oluşturan kamusal sanat eserlerinden söz etmek mümkündür (Roberts, 1998). Kamusal sanat, yere-özel, başka deyişle, belirli bir alan için o yerin özellikleri ve dinamiklerine göre tasarlanan bir ürün olabilirken, bazı sanat eserleri, belirli bir olay ya da duruma karşı bir tavır olarak üretilir (Miles, 1997; Kwon, 1997). Bazı sanat eserleri, zamana bağlı olarak üretilirler; bazıları kalıcı, bazıları geçicidir (Hein, 1996; Miles, 1997). Yeni-nesil kamusal sanat eserleri veya etkinlikleri olarak adlandırılan, yüksek teknolojik ortamları kamusal mekana taşıyan, bilgisayar, video ve ışıklandırma gibi araçlarla hazırlanan görsel-işitsel kamusal sanat gösterileri yanında, kamusal mekanda insanların etkileşimini sağlayan tiyatro, müzik, dans, kukla gösterileri gibi geçici sanat gösterileri, festivaller, sergiler yine kamusal sanat kapsamında yer alan etkinliklerdir (Roberts, 1998; Evans, 2003). Görüldüğü gibi, sanatın, kamusal mekanda fiziksel temsili, farklı özellikler taşıyabilir. Bir sanat eseri, yukarıda sayılan bütün bu özelliklerden yalnızca birini taşıyabileceği gibi, birkaçını da taşıyabilir.

Kamusal sanat, kamusal mekanda gerçekleştiği için, tanımı ve eleştirisi, birbirleriyle üst üste çıkan bir dizi konuya uzanmaktadır. Kamusal sanatın tanımları, terim hakkında genel bir anlayış ve betimleme oluştursa da, aslında bu kavramın durağan bir tanımı yoktur. Sanatın ve kentin devingenlikleri nedeniyle, kamusal sanatın da yeni tanımları ve zenginleştirici yeni içerik öğeleri oluşacaktır. Burada üzerinde durulması gereken konulardan biri, kamusal mekanda sergilenen herhangi bir sanat eserinin mutlak 'kamusal' olup / olmadığıdır. Bir kamusal sanat eseri, diğerine göre daha 'çok' ya da daha 'az' kamusal olabilir mi? Kamusal mekanda farklı temsil biçimleriyle sunulan sanat eserinin ne kadar 'kamusal' olduğu tanımlanabilir mi? Ölçülebilir mi?

'Kamusal' ve 'özel' kavramları, yazında Bireysellik Modeli, Organik Model, Benn ve Gaus Modeli gibi modellerin yanı sıra, Hannah Arendt

(1958; 1997) ve Jürgen Habermas (1987; 1989; 1997) tarafından ‘kamusal alan’ (public sphere) kuramlarında detaylı olarak tartışılmıştır. Marksist, Feminist ve Postmodern yaklaşımların, kamusal alan kuramlarına eleştirileriyle bu yazın daha da zenginleşmiştir (Benhabib, 1993; Johnson, 1994; Kamenka, 1983; Pateman, 1983; Rendell, 2002; Steinberger, 1999; Villa, 1992). Bütün bu kuramlar arasında, Benn ve Gaus’un 1983 yılında ‘özel’ ve ‘kamusal’ kavramlarını tanımlamak üzere ortaya attığı ‘erişebilirlik’, ‘aktör’ ve ‘fayda’ ölçütleri, kamusal sanatın ‘kamusallığı’nı tanımlama ve tartışmada, özellikle kent planlama ve tasarım alanlarında önemli bir görgül araç sunmaktadır. Bu makale, bu ölçütleri kullanarak, yukarıda sorulan kamusal sanatın ‘kamusallığı’ sorularına cevap aramayı ve ileride görgül araştırmalarda kullanılabilecek kamusal sanatın kamusallığı üzerine bir model sunmayı hedeflemektedir. Makalenin ilk bölümünde, kamusal sanata erişim, ikinci bölümünde kamusal sanatın aktörleri ve üçüncü bölümünde ise, kamusal sanatın çok yönlü faydalarına bağlı olarak ‘kamusallık’larının nasıl değişebileceği tartışılmaktadır. Sonuç bölümünde ise, kamusallığın üç boyutuna bağlı olarak yapılan tartışmanın sonuçları özetlenmektedir.

### **Kamusal Sanata Erişim/Erişebilirlik**

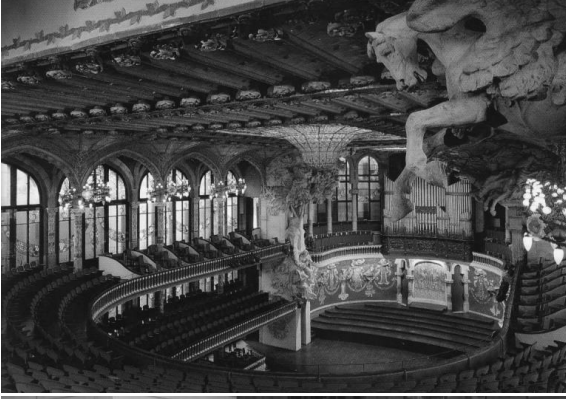
Benn ve Gaus’a (1983) göre, bir yere, mekana, etkinliğe, bilgiye ve kaynaklara erişim, kamusallığın ön koşullarından biridir. Sanata ‘kamusallığı’nı kazandıran en önemli unsurlardan biri, her türlü sanat eseri, etkinlik veya mekanın ‘fiziksel erişebilirliği’dir. Sanat, kamunun erişimine açık olduğu sürece ‘kamusal’ özelliğe sahip olur. Phillips’e (1988: 97) göre, kamusal sanatın ‘kamusallığı’ geniş kitlelere ulaşmasından kaynaklanmaktadır; kamunun sanata erişebilirliği ve anlayışı arttığı için kamusaldır. Kamusal sanat, kamuya açık meydan, sokak veya park gibi açık kamusal alanların yanı sıra, kamunun erişimine açık olan resmi binalar, kütüphane, okul, hastane, araştırma merkezi, tiyatro, dini binalar, müzeler, galeriler, üniversite kampüsleri gibi kapalı veya yarı kapalı kamusal



alanlarda da bulunabilir. Bazen, kamusal sanat, özel sektör tarafından kurulan ve işletilen müze ve galeri gibi kapalı özel alanlarda sergilenebilir. Hatta Phillips (1988), kamusal sanat kavramını daha da genişleterek, kamusal sanatın, sanal olarak her zaman, herkesle ve her yerde olabileceğini iddia etmiştir. O halde, kamusal sanatın 'kamusallığı', sanatın sergilendiği ya da gerçekleştiği alanın kamu tarafından ne kadar erişilebilir olduğuyla ilişkilidir. Geniş kitlelerin erişebilirliği daha yüksek düzeyde olacağı için açık kamusal alanda sergilenen sanat, kamusallık bakımından, kapalı veya yarı kapalı kamusal alanlarda ya da özel mülkiyet ve yönetim alanlarındaki sanattan daha kamusal olabilir.

Sanatın kamusallığı, kimi durumlarda, fiziksel erişimin farklı biçimlerini gündeme getirir. Sanatın sergilendiği alan kamusal açık alan olmasına rağmen, kimi zaman izleyicisiyle, örneğin cam veya çit gibi unsurlarla, ayrılabilir; veya duyularak, uzaktan görülerek icra edilebilir. Dolayısıyla, sanatın kamusal mekanda fiziksel erişebilirliği, özellikle görme, duyma, koku ve dokunma duyularımızın erişebilirliğine ne kadar açık olduğuyla orantılıdır.

Kamusal sanat, kamusal mekanda sergilendiği ve temsil edildiği için herkese erişebilir olmalıdır. Herkese açık olmayan ya da kısmî erişim sağlayan müze, galeri gibi özel ya da yarı kamusal alanlarda sergilenen sanat, daha ayrıcalıklı grupları, sanatsal eserlere veya etkinliklere erişebilir, sanatı deneyimleyebilir ve fayda sağlayabilir hale getirir (Roberts, 1998; Miles, 1997). İnsanlar, genelde bu tür özel mekanlara, rahatsız edilmeden belirli bir sanat eserini, etkinliği veya mekanı görebilmek için giderler (**Şekil 2**). Halbuki, açık kamusal mekandaki kamusal sanat, herkesin incelemesine, üzerinde tartışılmasına açıktır; ve toplumun tüm kesimlerinin gündelik yaşamlarının bir parçası olabilmek için vardır. Kamusallığı güçlü sanat, bulunduğu ortamı ve izleyicisiyle doğrudan ilişki kurar. Kamusal alanda, insanlar yürürken, mekanı kullanırken, kamusal sanat eseri, insanların rahatlıkla erişiminde olduğu için, günlük yaşamlarını etkileyebilme gücü vardır. Ona ulaşmak için özel bir çaba gerektirmez (Roberts, 1998). Bu nedenle, bazı yazarlar (Worth, 2003 gibi)



'kamusal sanat' terimi yerine, sırf kamusal sanat ögesinin sergilendiği alanın önemini vurgulamak amacıyla 'kamusal mekan sanatı' terimini kullanırlar. İşte, sanatın hiçbir engel olmadan, toplumun dini,



**Şekil 2:** Barcelona Opera Binası'nın içindeki sanat eserlerinin kamusalılığı, opera binasının içine erişebilenlerle sınırlıyken, Viyana'daki bir sokak dans gösterisi o anda orada bulunan herkese açık olduğu için daha çok kamusaldır. (Fotoğraflar: M. Akkar Ercan)

etnik, ekonomik veya sosyal olarak farklılaşmış tüm kesimlerine açık ve erişilebilir olmasına kamusal sanatın 'toplumsal erişilebilirliği' denir. Bir sanat eseri ya da etkinliği, toplumun farklı kesimlerine ne kadar ulaşabilir ve erişilebilir olursa, o kadar kamusaldır. Benzer biçimde, kamusal sanatın kamusallığını artıran diğer bir boyut ise, kamusal sanatın üretimiyle ilgili bilgiye ve üretim süreçlerine toplumun her kesiminin erişebi-

lir olmasıdır. Kamusal sanat hakkındaki bilgi ve üretim süreçleri, toplumun farklı paydaşlarına eşit düzeyde açık olduğu sürece, sanatın 'kamusallığı' artar; tersi koşulda ise, kamusallığı tehdit altına girer. Demokratik ve toplumsal açıdan dahil edici (socially inclusive) süreçlerle üretilen ve kullanılan sanat eserinin 'kamusal' niteliklerinin zenginleştiğini; dışlayıcı, belirli toplumsal kesimlerin hakimiyeti altında üretilen ve kullanılan sanat eserlerinin kamusallıklarının köreldiğini gözlemlemek mümkündür. Bu konu, daha detaylı olarak, hem kamusal sanatın aktörleri, hem de kamusal sanatın üretim (veya geliştirilmesi) sürecinde 'kamusal alana' (public sphere) katkıları bölümlerinde tartışılmaktadır.

### Kamusal Sanatın Aktörleri

Benn ve Gaus (1983), kamusal ve özel kavramlarını tanımlarken, kontrolü elinde bulunduran aktörlerin özel veya kamusal niteliklerinin belirleyici olduğunu iddia eder. O halde, kamusal sanatın aktörleri kimlerdir? Bu aktörler ne kadar 'kamusal' veya 'özel'dir? Rendell'e (2002: 23) göre, kamusal sanat kavramının, sanatla ilgili bölümünü, sanatçının 'özel yaşam'ından veya 'özel dünyası'ndan, kişisel ilgi alanlarından kaynaklanırken, 'kamu' ile ilgili kısmı ise, biri diğeriyle tanımlanan birçok birey veya insan grupları veya topluluktan ileri gelmektedir. 'Sanatçı' ve 'kamu', kamusal sanatın iki vazgeçilmez aktörüdür. Sanat, sanatçının kişisel dünyası ve yetenekleriyle beraber, fikir ve duygularını yorumlayarak dışa vurumudur. Kamusal sanatın 'özel' olan niteliği, sanatçının özel yaşamı, dünyası, görüş ve duygularından ileri gelmektedir. Sanatçı, kamusal sanatın özel aktörlerinden biridir. 'Kamu' ise, edilgen ve homojen bir insan grubunun ötesinde, aynı yerde veya belirli bir coğrafi yakınlıkta, etnik, cinsiyet, siyasal görüş, dini inanç, toplumsal ve ekonomik sınıf gibi farklılıklara rağmen, ortak bir kimliği paylaşan insanlardan veya topluluklardan oluşur. Kamusal sanatın üretiminde, geçmişten günümüze süregelen, sanatçının etkin ve hakim rolüne karşın, toplum, kabulenci, edilgen ve sanatçının ürettiği estetik dehayı (dışa vurumu) takdir eden bir insan topluluğu olarak düşünülmüştür (Rendell, 2002). Gün-

müzde ise, hem kent planlama ve tasarım yazınında, hem de bazı kentsel proje ve uygulamalarda, artık kamusal sanatın üretimi ‘çoğulcu’ ve ‘katılımlı’ bir süreçle tariflenmektedir (Miles, 1997; Worth, 2003). Bu üretime katılanlar, sanatçıların yanı sıra, mekanla ilgili farklı uzmanlık alanları, projenin sahibi olan kamu kuruluşları (yerel ya da merkezi yönetimler, devlet hastaneleri, okulları, üniversiteleri, vs.), özel sektör ve kimi zaman kamuyu oluşturan birçok farklı toplumsal kesimler, gönüllü kurumlar ve kişilerdir. Kamusal sanatın ‘kamusallığı’, bu farklı aktörlerin sanatın tasarım, üretim ve kullanım (veya deneyimlenmesi) süreçlerine dahil edilmesiyle ilişkilidir. Kamusal mekanda sanat, çoğulcu ve katılımlı süreçlerle, birçok aktörün işbirliğiyle üretilip deneyimlendiği sürece, kamusal nitelikleri zenginleşir; üretilen mekana ve esere karşı sahiplenme ve aidiyet duyguları toplumda gelişir (Miles, 1997; Rendell, 2002; Worth, 2003). Farklı paydaşlar arasındaki işbirlikleri, kamusal sanat eserinin üretim sürecine katılanların birbirlerine, birbirlerinin görüş, ihtiyaç ve beklentilerine yönelik farkındalıkların gelişmesi, birbirleriyle çatışan ve çelişen fikirler, istekler olsa bile, bunlara yönelik toleransın gelişimi, müzakere etme, uzlaşma gibi yetilerin kazanılmasına yönelik öğretici bir sürecin oluşmasına neden olur.

*Bir kamusal sanat projesinin hedefleri ve eğilimleri bu şekilde belirlenebilir. Belirli bir mekanla ilgili bilginin ve algının değişimi, ihtiyaçların ve arzuların ortak inceleme ve potansiyel görüşler üzerinden tartışmaları içerir. Bu süreç, devletin, kentsel tasarımın ve sanatın rollerinin toplum tarafından anlaşılmasını sağlamak için bir temel oluşturur. Daha fazla insan tarafından daha etkin kullanılabilecek kamusal mekanların yaratılması için arzuların, fikirlerin ve gerçeklerin bir araya getirilmesini sağlar. (Worth, 2003: 49)*

Yere-özel sanat eserleri, içinde bulundukları mekanı ve toplumu dikkate alarak yaratılırlar. Bu tür sanat eserleri, kentsel mekanın pratiği ve deneyimlenmesine, farklı paydaşların içinde bulundukları yerin ve topluluğun sorunları hakkında birlikte düşünmeleri, hatta bu sorunlara çözüm bulabilmeleri için aracı rol oynarlar. Gablik’e (1998) göre, katılımlı sanat, kent planlama ve tasarım alanında kullanıldığı zaman, birçok toplumsal ve çevresel sorunların çözümüne araç olabilir. Worth (2003:

51), kamusal sanatın çoğulcu, toplumsal katılım, müzakere ve uzlaşma süreçleriyle üretilmesinin önemini, "nitelikli kamusal mekan yaratım süreci, ürün kadar önemlidir" diyerek özetlemiştir. Kamusal mekan, sanatçılarla kamunun farklı paydaşlarının bir araya geldiği, fikirlerin, esinlerin, istek ve ihtiyaçların dile getirildiği bir alandır. İşte bu alanda, uzmanlar (sanatçılar, tasarımcılar, kentsel tasarımcılar, plancılar, mimarlar, sosyologlar, vb) ve toplumun farklı kesimleri arasındaki işbirliği, yerin özelliklerinin ortaya çıkarılması ve yaratılmasını sağlar (Kwon, 1997; McCarthy, 2006; Miles, 1997). Sanatçılar, kamunun farklı kesimlerinin düşünce, deneyim ve beklentilerini karşılayacak sanat eserleri yaratarak, 'anlamsal bütünlüğü' olan kentsel mekanlar geliştirilmesine önemli katkılarda bulunurlar (McCarthy, 2006). Kamusal mekanlar, ancak, profesyonel uzman grupların, kamu otoritesinin ve kentlilerin mekana sahip çıkması; kentlilerin, mekan gelişiminde karar alma süreçlerine katılması, seslerini duyurmasıyla 'kamusal' niteliklerine kavuşabilir (Akkar, 2005). Kamusal mekan gibi, kamusal sanatın 'kamusallığı', sanatın üretim (veya geliştirme) süreçlerinde 'toplumsal dahil edicilik' (social inclusion) sağlandıkça, güvence altına alınmış olur.

### Kamusal Sanatın Faydaları

Benn ve Gaus (1983), 'kamusal' ve 'özel' kavramlarını tanımlarken, incelenen konunun ne kadar kamusal veya özel fayda sağladığının belirleyici olduğunu iddia eder. Phillips'e (1988) göre, kamusal sanatın kamusallığı, bulunduğu yerin yanında, kişisel ve bireysel çıkarların çok ötesinde, toplum yaşamının içindeki ortak değerleri, toplumsal konuları, siyasi olguları ve hatta kültürel kalıpları temsil etmesinden ileri gelmektedir. Başka bir deyişle, sanatın kamusallığı, ürettiği kamusal veya özel faydaya bağlı olarak değişir. Kamusal sanat, birey, toplum ve kente çok boyutlu faydalar sağlar. Sanatın, çok boyutlu faydaları belirli bir denge içerisinde bireye, topluma ve kültürlerle hizmet ettiği sürece kamusallık nitelikleri artar ve zenginleşir; böylece sanat, kamunun bütünsel faydasına hizmet edebilir. 'Kamu yararı', bireylerin özel yararlarının toplamının ötesinde, kamunun ortak menfaatine hizmet edildiği, kamusal ihtiyaç ve taleplerin belirli bir denge içerisinde tatmin edildiği sürece ortaya çıkan

yarardır. Bu bölümde, birbirinden çok belirgin sınırlarla ayrılmaya bile, sanatın faydaları beş ana başlık altında tartışılmaktadır.

### 1. Mekana yönelik faydalar

İster kültürel işlevli bir bina içinde, ister herkesin uğrak yeri olan bir meydanda olsun, kamusal sanat eserinin, bulunduğu 'yer'le güçlü bir ilişkisi vardır. Yer önemlidir; çünkü kamusal sanatın kavramsallaştırılması ve algısını etkileyen en önemli unsurlardan biridir; kamusal sanat öğesinin 'çerçevesi'dir (Miles, 1997). McCarthy'e (2006) göre, kamusal sanat eserinin 'kamusallık' yaratma başarısı veya başarısızlığı, yeriyle ilişkilidir. Müze veya galeri gibi özel sergileme alanlarındaki sanat eserleriyle, açık kamusal alanlardaki sanat eserleri, bulundukları yerle kurdukları ilişki açısından farklılaşırlar. Birinci durumda, sanat eseri, kültürel işlevli, kapalı ve tarafsız bir çevrenin içinde konumlandırılırken, ikinci durumda, daha dinamik, açık bir toplumsal çerçeve ve konuma sahiptir (Miles, 1997). Açık kamusal alanlarda sergilenen sanat, özgür bir ortamda konumlandırıldığı için, hiçbir toplumsal grubun ya da sınıfın hakimiyeti altına girmeyecek (Miles, 1997); ve bu yüzden de, gerçek anlamda 'kamusal' olacaktır.

Kamusal sanat eseriyle, eserin bulunduğu yer arasında birbirini karşılıklı etkileyen bir ilişki bulunur (Kwon, 1997). Tekil ve özgün özellikleri olan bir kamusal mekanda sergilenen sanat eseri, bu özel mekan tarafından ayrıcalıklı konum ve koşullara sahip olur. Diğer taraftan, sanat eseri de, kendi tekil ve özgün sanatsal dışı vurumuyla, bulunduğu kamusal mekana yeni özellikler sunar; 'yerin kimliği'nin oluşmasına katkıda bulunur. Mekan, sanat eserinin varlığıyla özelleşirken, kendine has nitelikleriyle, sanat eserini de özel hale getirir. Başka bir deyişle, sanat eseri bulunduğu yerin bir parçası olurken; o yer de, söz konusu sanat eseri olmadan eksik olur (Kwon, 2002).

Kamusal sanat, mekansal, kültürel ve toplumsal kimlikleri etkileyebilir; kamusal mekan ve kent bütünü için yeni kimlikler yaratabilir; tarihsel kimlikleri güçlendirebilir (Kwon, 1997; McCarthy, 2006; Miles, 1997). McCarthy (2006), kentsel mekanda kimlik oluşumunun fiziksel ve estetik boyutlarıyla mümkün olabileceğini iddia eder. Kamusal sanat, hem form, malzeme gibi fiziksel nitelikleriyle, hem 'özgünlük, benzemezlik ve tekillik' gibi özellikleriyle, hem de estetik ve artistik nitelikleriyle me-

kanın kimliğine katkıda bulunur (Kwon, 1997). Kamusal sanat, mekanın fiziksel, tarihsel ve kültürel içeriğini ve özelliklerini, yere dair hasıraltı edilmiş bilinmeyen hikayeleri göz önüne alınarak ya da mekana yeni imgeler kazandırmak amacıyla yaratılır (Kwon, 2002). Bu sayede, sanat eseri, yerin özgün kimliklerini ortaya çıkarır veya güçlendirir. Alana-özel sanat eserleri, kent içerisinde yalnızca bir yerin tekil ve özgün niteliklerini ön plana çıkarır. Kamusal sanat eserlerinin farklı uyarlamalarını, bazen kent içerisinde birden fazla yerde görmek mümkün olur (Şekil 3). Miles (1997), ince ve dikkatle tarifi lenmiş bu tür sanat eserlerini 'alana genel' (site-general) sanat eserleri olarak adlandırır.



**Şekil 3.** Hans Hummel su taşıyıcısı heykeli, Hamburg'un sembolü olarak, kent merkezinin farklı yerlerinde, kentin tarihsel kimliğini hatırlatan 'alana genel' sanat eserlerine örnektir (Fotoğraflar: M. Akkar Ercan)

Kamusal sanat eseri, mekanın diğer öğeleriyle bir araya gelerek, insan üzerinde öncelikle görsel bir ahenk ve etki oluşturur (Worth, 2003). Daha çok görsel beğeniyi ön plana çıkaran ama diğer duyularla da desteklenen bu ahenk ve etki, mekanı, diğer mekanlardan ayıran bir özellik haline gelir. Burada bahsedilen fiziksel ve görsel nitelik(ler), aslında bireyin bir

mekana dair algısal yorumunu oluşturur (Carmona, Heath, Oc ve Tiesdell, 2003). Bireyin algıları, bilişsel süreçlerden geçerek, mekanın bir parçası ve özelliği olarak hatırlanabilecek zihinsel imgeler haline gelir. Dolayısıyla, kamusal sanat, bir yere görsel ahenk ve etki getirerek, o yeri hatırlanır bir imge haline getirir (Worth, 2003: 51).

Kamusal sanat, yere 'anlam' katan veya 'anlamı'nı veren önemli bir araçtır. Brandao'ya (2003) göre, kentsel mekanın anlamı, kamusal sanatın nesne ya da eylem biçiminde ve estetik boyutuyla birlikte, fiziksel mekanda bulunmasıyla ortaya çıkar. 'Anlam', bireylerin görme, duyma, koklama ve dokunma duyuları aracılığıyla algıladıkları ve içselleştirdikleri düşünceler ve duygulardan oluşur (Vale & Warner, 2001). Algıyı oluşturan 'çevresel uyaranlar' (environmental stimulus), insan eylemlerinden çevredeki fiziksel öğelere kadar geniş yelpazede birçok unsurdur (Carmona ve diğerleri, 2003). Kamusal sanat eserleri de, fiziksel özellikleriyle (form, ölçek, renk, doku, malzeme gibi) ve insanın duyularına hitap eden etkileriyle, çevresel uyaranlardan biridir. Bir başka deyişle, önde gelen özellikleriyle, kamusal sanat eseri, insanın 'yer'e ilgisini uyandıran, yerin 'anlamı'nın ve 'değeri'nin, insanın algısal ve bilişsel süreçleriyle oluşmasını sağlayan güçlü bir araçtır. Lynch'e (1960) göre, bir kent ya da yer, insanlara ancak o yeri okuyabildiklerinde ve imgeler aracılığıyla değer atfedebildiklerinde anlamlı olur. İşte, kamusal sanat eser(ler)i, mekanı imleyen öğeler olarak işlev gördükçe, o mekan insanlar için belirli 'anlam'lar ifade edecektir. Bu anlamın gücüne bağlı olarak, mekan geleceğe taşınabilir bir değer haline gelecektir (Vale & Warner, 2001).

Kamusal sanat, yerin toplumsal, doğal, kültürel, fiziksel, siyasal, ekonomik ve tarihsel bağlamdaki özelliklerini ön plana çıkararak sembolik ve görsel uyarılar aracılığıyla 'yer hissi' yaratabilir veya açığa çıkmasını sağlayabilir (City of London, 2009). Kamusal sanat, yerin önemini, özelliğini ve diğer yerlerden (veya mekanlardan) farklılığını ortaya çıkararak, insanların yerin kendisine has özelliklerinin farkına varmalarını sağlar (Hall & Robertson, 2001). Kamusal sanat eserleri, estetik nitelikleri, tarihsel, toplumsal, kültürel ve hatta öyküsel özellikleriyle, insan ile yer arasında güçlü bağların kurulması ve pekiştirilmesini, böylece yere 'aidiyet hissi' duymalarını sağlayan kentsel unsurlarından biridir (Hall & Robertson, 2001). Dolayısıyla, kamusal sanat, bir mekanın yenilenmesi,



yeniden canlandırılması veya sağlıklılaştırılmasında, özellikle görsel temsil öğelerini ön plana çıkararak, mekana yeni bir hayat veya ruh yaratılmasında kullanılabilir (Roberts, 1998). Kamusal sanat, diğer taraftan, mekan için yeniden anlam yaratmak veya mekan hakkındaki hakim ve yaygın anlamların yerine yenilerini geliştirmek için kullanılabilir (Hall & Robertson, 2001). Toplumsal bir sorunu veya konuyu betimleyen bir sanat eserin veya etkinliğin dikkat çekebilmesi, göze çarpabilmesi, başarısına bir işaret olarak gösterilebilir.

Diğer yandan, kamusal sanat, bir mekanı 'yer' haline getirecek niteliklerle donatılmasını sağlayarak, toplanma ve buluşma yerleri, kentsel odaklar ve merkezler yaratabilir (Roberts, 1998). Kamusal sanat eserleri, kentte referans noktaları (landmarks) veya bir yeri imleyen öğeler oluşturarak, kentin 'okunabilirliği'ni (legibility) -kolay algılanabilirliğini artırır (McCarthy, 2006; Miles, 1997; Porch, 2000).

Kamusal sanat, 'yaşam kalitesi'ne ve 'yaşanabilirliğe' doğrudan ya da dolaylı olarak katkıda bulunur (McCarthy, 2006; Miles, 1997). Kamusal sanat eserleri, mekanın güzelleştirilmesini sağlar (Hall & Robertson, 2001); estetik niteliklerini artırır (McCarthy, 2006). Bulunduğu mekanın tekilliğini ve özgünlüğünü yaratan unsurlardan biridir (Kwon, 1997). Kamusal sanat, mekan kalitesini geliştirerek, 'kente ve yere ait gurur, kıvanç' (civic pride) duygularının gelişmesini sağlar (Harvey, 1989; Phillips, 1988). Kamusal sanatın mekan kalitesini geliştirmesi, mekanın kullanıcıları ya da toplum tarafından benimsenmesine, mekanın sıkıcılığı gibi vandalizme ve suça teşvik eden olumsuz özelliklerin azalmasına neden olur (Roberts, 1998; Worth, 2003). ABD Federal Ulaşım Başkanlığı'nın (1996) yayınladığı bir genelgede, sanat ve tasarımın, yaşam kalitesine ve yaşanabilir toplulukların geliştirilmesine katkısı şöyle aktarılmaktadır:

*İyi tasarım ve sanat, bir tesisin veya yerin görünümünü ve güvenliğini geliştirir; kamusal mekana canlılık katar; ve kamusal mekan, kullanıcılarını sıcak bir biçimde karşılar. İyi tasarım ve sanat, aynı zamanda, yaşanabilir toplulukların (ve mekanların) yaratılmasına da yardımcı olur. (ABD Federal Ulaşım Başkanlığı, 1996; Miles, 1997 kitabından, s. 144)*

Miles'e göre (1997: 119), yaşanabilir kentlerin yaratılması için anlamlı kamusal mekan tasarımına ve toplulukların güçlendirilmesine ihtiyaç vardır. Bunun için, kamusal sanat güçlü bir araçtır.

## 2. Kamusal alana (public sphere, realm) yönelik faydaları

Kamusal sanatın 'kamusallığı'nı sağlayan özelliklerden biri, çoğulcu, katılımlı, müzakere ve uzlaşma süreçleriyle üretilmesi ve kamusal alanla olan ilişkisidir. Kamusal alan, en sade anlatımıyla, kamunun bir araya geldiği, çoğulcu, katılımlı, müzakere ve uzlaşma süreçlerinin yaşandığı ve kamuoyunun (public opinion) ortaya çıktığı alandır (Arendt; 1958; Habermas, 1989; 1997). Kamusal sanat, kamusal alandan bağımsız ele alınamaz; kamusal alan, sanatın kamusallaşmasının ön koşullarından biridir. Kamusal sanat, kamunun (ya da toplumun farklı kesimlerinin) bir araya gelerek, psikolojik, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, sembolik değişimlerin gerçekleştiği kamusal mekanlarda varolduğu için kamusal alanın bir parçasıdır. Kamusal sanat eseri, bazen bu değişimlerin sonucundaki değişimlerin, etkileşimlerin sentezini betimler. Kamusal sanat, kamusal mekanda üretildiği ve sergilendiği için, sanatın üretim ve gerçekleştirme sürecinden formuna, malzemesine, hitap edeceği toplumsal kesimlere ve yerle kuracağı ilişkiye kadar birçok konuda kamusal alanda tartışma yaratma, farklı toplumsal kesimler arasında etkileşim olanağı sunar. Ayrıca, kamusal sanat, sanattan, mimarlığa, peyzaj mimarlığından kentsel tasarıma, planlamadan, sosyolojiye, felsefeye, edebiyata, tarihe kadar birçok farklı bilim ve meslek alanının içinde tartışılabilir bir aracı haline gelir.

Kamusal sanatın kamusal alanda tartışılması, uzman kişilerle ya da kurumlarla sınırlı değildir. Kamusal mekanda, sanat ögesi, ister istemez, insanların dikkatlerini çeker; sanat eseri veya etkinliği hakkında soru sormaları, bilgilenmeleri, fikir alışverişinde bulunmaları ve bireysel gelişimleri için bir araç olur. Toplumun etnik, siyasi, dini, toplumsal ve ekonomik sınıflara dayalı olarak farklılaşmış kesimlerinin, kamusal mekandaki sanat eseri hakkında fikirlerini ortaya koyması, kamusal alanda farklılaşan, çelişen hatta birbirine ters düşen fikirlerin gün yüzüne çıkmasına, yüzleşmesine neden olur. Dolayısıyla, kamusal sanat, kendi başına, kamusal alan yaratabilecek güce sahiptir. Kamusal sanatın kamusal alanla kurduğu ilişki arttıkça, sanatın kamusallık niteliği de artar, gelişir ve zenginleşir.

### 3. Bireye ve topluma faydaları

Sanatçı, görsel, kavramsal, duygusal, duyuşsal, sözel ve akılcı gibi çok çeşitli dilleri kullanabilme ve uygulama yeteneğine sahiptir; ürettiği eser farklı özellikleriyle toplumun dikkatini çeker (Hein, 1996). Kamusal mekanda sanat, insanların estetik gereksinimlerini karşılar; onları motive eder; ilham verir; yaratıcı yeteneklerini artırır; ve yeniliği teşvik eder (McCarthy, 2006). Ayrıca, insanların hayal güçlerini harekete geçirir; algılarının açılmasını sağlar; bilişsel yeteneklerini geliştirir; insanlar arasında empati ilişkilerini ortaya çıkararak, birbirlerini daha iyi ve derinden anlamalarını sağlar (Erzen, 2009). İstikrarlı ve güçlü kişiliklere sahip, zorluklarla kolay başa çıkabilen, hayatta karşılaşılan durumlardan ders alabilen bireylere sahip olması için, toplumların sanata ihtiyacı vardır (Sennett, 1992).

Bireye sağladığı özel faydanın ötesinde, sanat, kamusal bir güce, ancak kamusal alana yansıdığı zaman ulaşır. Kamusal sanatın, kamusal alana katkısı, toplumsal faydanın oluşumunu sağlar. Dolayısıyla, kamusal sanat, yalnızca fiziki bir çevre aracılığıyla değil, aynı zamanda toplumsal bir çevre aracılığıyla kamusal yarar sağlar (McCarthy, 2006). Phillips'e (1988) göre, kamusal sanatın 'kamusallığı', yerinin ötesinde, sanatın kişisel ilgiler, ortak değerler, toplumsal konular, siyasal olaylar ve geniş kültürel olgularla tanımlanan kamusal yaşamla kurduğu ilişkinin doğasından ileri gelmektedir. Miles'a (1997) göre ise, kamusal sanat eserinin 'kamusallığı', yalnızca kamunun her koşulda ona erişebilirliğiyle değil, aynı zamanda, toplumun kamusal sanat algısı ve kabulüyle ilintilidir (Miles, 1997).

*Kamusal alandaki başarılı sanat, bir topluluğun değerlerini ifade eder.... Bir heykel, örneğin, heykeltraşın hayalgücünün ürünüdür. Ama, kamusal alanda bir heykel, hitap ettiği topluluğu, toplumsal konuları, kamusal alanın tarihi ve sembollerini (imlerini) dikkate almalıdır. Heykeltraşın toplulukla çalışması, ona yalnızca bir başlangıç noktası sağlamaz; aynı zamanda, sanatın özel bir alandan kamusal alana geçmesini sağlar. (Nettleship, 1989: 172)*

Günümüzde, kamunun (veya yerel toplulukların) kamusal sanat projelerinin geliştirilme süreçlerine dahil edilmesine özel bir önem verilmeye başlanmıştır (Worth, 2003). Kwon'a (2002) göre, sanat eserinin yaratım süreci,

sanatçılarla toplum ve kent arasındaki diyalog ve etkileşimin başlamasına neden olur. Böylece, sanatçılar, yere ait tarihi ve kültürel koşulları, yerel topluluğa özgü özellikleri konu alan sanat eserleri üretirler.

*Topluluk tarafından ifade edilen tercihler ve öncelikler, görünür şeyler ortaya çıkarır. Karşılıklı fikir alışverişi ve tartışmalarla, sanat eseri, topluluğun beklediği form dışında birşey olmasa da, vücuda gelen sanat eseri, bir şekilde onların olacaktır. Sanat ve tasarım, belirli bir topluluğun deneyim ve bilgisine dayandığında, o topluluğun özünde ortak konuları, özellik ve nitelikleri yansıtacaktır. (Worth, 2003: 49)*

Kamusal sanatın, sanat ve topluluk diyalektiği arasında önemli bir yeri vardır. Günümüz kamusal sanat anlayışı, edilgen bir toplumun toplumsal bilincini ortaya çıkarmaya çalışmanın ötesinde, özellikle kamu ile kamusal sanat arasında yeni ilişkileri keşfetmeye ve oluşturmaya çalışmaktadır. Son dönemde kamusal sanat yazınında, özellikle kamusal sanat eserlerinin yaratılması konusunda temel tartışma konularından biri, sanat ile kamunun birbirlerini karşılıklı nasıl etkilediğidir. Kamusal sanatın kamuya erişebilir bir eser olabilmesi için, geniş yelpazede farklı insan gruplarının görüşlerini, önerilerini, deneyimlerini, kimliklerini sanat eserinin tasarım ve üretim süreçlerine dahil ederek, katılımlarını sağlamalıdır. Başka bir deyişle, kamusal sanatın kamusalılığı, farklı toplumsal kesimlerin görüş, öneri, deneyim ve beklentilerinin sanat eserinin tasarım süreçlerine dahil edildiği sürece gelişir ve zenginleşir.

Kamusal sanat yazınında, toplumsal dahil ediciliğin sağlanabilmesi için birçok yaklaşım önerilmektedir. ‘Katılımlı kamusal sanat’ (participatory public art), ‘topluluğa-özgü kamusal sanat’ (community-specific public art), ‘topluluk-tabanlı kamusal sanat’ (community-based public art) veya ‘seyircisi-özel kamusal sanat’ (community-specific public art), bunlardan birkaçıdır. Katılımlı sanat yaklaşımı, toplumun kamusal alana katılma ve eleştirel olma kapasitesini artırmanın ötesine geçerek; sanatı, toplumsal yaşamın önemli bir parçası haline getirebilmenin yollarını aramaktadır. Topluluk-tabanlı kamusal sanat yaklaşımı, katılımlı yöntemi, toplumsal çeşitliliğe rağmen, ortak değer ve hedeflere ulaşabilmenin aracı olarak görmektedir. Topluluk-temelli kamusal sanat yaklaşımı, bu tür toplumsal işbirliklerini

ortaya çıkarabildiği ölçüde, sanatın toplumsal değişime yardımcı olacağını savunmaktadır. Sanatçı ile toplum arasındaki işbirliği, toplumun kamuyu ilgilendiren ortak konularla ilgilenmesi, hatta söz sahibi olabilmesini sağlayacaktır. Gittikçe bireyselleşen toplum yaşamında, kamusal sanat, bireylerin bir araya getirilmesi, ortak çıkarlar ve hedefler doğrultusunda işbirliği yapabilmeleri, birlikte yeni ortak değerler üretebilmeleri, ve böylece toplumsal bütünleşmeyi sağlamak için bir araç haline gelecektir.

Katılımlı kamusal sanat yaklaşımı, sanatçının farklı toplumsal kesimlerin seslerini duyurabilmek için sorumluluk almasına fırsatlar yaratmaktadır (Miles, 1997). Toplumsal iletişim ve işbirliğine dayalı sanat eseri üreten sanatçı, kamu (topluluk, kentliler), yerel ya da merkezi yönetimler, özel sektör, hatta gönüllü kurum/kişiler arasında bir 'katalizör' veya 'kolaylaştırıcı' (facilitator) olarak çalışır. McCarthy'ye (2006: 248) göre, sanata yenilikçi bir yaklaşım getirebilmek için, sanatçının rollerinde esneklik olması gerekir. Bu esneklik sayesinde, sanatta yaratıcılık ve çeşitlilik artarken, kullanıcıların ve toplumun çok çeşitli kesimlerinin ihtiyaçlarına cevap verilebilmesi mümkün olabilir (McCarthy, 2006: 248).

Katılımlı kamusal sanat projeleri, toplumsal eğitime de önemli katkılar sağlar (Miles, 1997; Worth, 2003). Kamusal sanat, insanların sanat ve tasarım deneyimlerini, çevre ve mekan anlayışlarını zenginleştirir (Worth, 2003). Kamusal sanat eseri, izleyicisini meşgul eder; düşünmeye, soru sormaya, öğrenmeye ve yorum yapmaya iter (Miles, 1997). Aynı zamanda, katılımlı süreçlerle üretilen sanat eseri, sanatçısını yer ve yeri kullanan topluluk hakkında bilgilenmeye iter (Worth, 2003). Kamusal sanatın katılımlı süreçlerle üretimi, sanat eserini toplumsal yaşamın önemli bir parçası haline getirmesini, bireyin yere ve birlikte yaşadığı topluluğa bağlanması ve sahiplenmesini, yaratıcı ve uygulamaya yönelik yeteneklerin ve nihai olarak 'toplumsal sermaye'nin (social capital) gelişmesini sağlar. Katılımlı kamusal sanat, aynı zamanda, kültürel çeşitliliğin gelişiminin desteklenmesi, marjinal grupların toplumla bütünleşmesi ve kamusal alana katılımlarının sağlanması açısından önemlidir (McCarthy, 2006).

Vandalizm (yıkıcılık), kamusal mekanda sahiplenmenin olmadığı durumlarda ortaya çıkan bir tepkidir. Kamusal sanat projelerine kamunun çeşitli kesimlerinin dahil edilmesi, bu kesimlerin yere karşı sorumluluk hislerinin geliştirilmesi, toplumda ortak sorumlulukların hatırlatılması, farkındalıkların geliştirilmesi açısından çok önemlidir (Worth, 2003). Kamusal sanat, sanatın gücünü kullanarak, kamusal mekanı toplumun gözünde önemli hale getirir; toplumun yeri sahiplenmesine ve yere dair gurur, kıvanç gibi hislerin gelişmesine yardımcı olur (Harvey, 1989; McCarthy, 2006; Worth, 2003). Sanat, bireylerle toplumu, kamusal mekanlarla kentlileri kaynaştırarak, toplumsal bütünleşmeyi artırırken, kentsel alanda suç oranlarının ve vandalizmin azalmasına neden olur (Worth, 2003). Kamusal sanat, yerel toplulukların, sanat ve mekanla olan bağını kurarak, topluluk hissinin (sense of community) gelişmesine yardımcı olur (McCarthy, 2006).

Kamusal sanat, ayrıca, sanatçıların farklı toplumsal gruplarla iletişime geçebilmesi için önemli bir platformdur. Sanatçılar, sanata, dünyaya, yaşamaya, birçok olguyla ilgili fikirlerini, bakış açılarını, sanat eserleri aracılığıyla aktarırlar. Sanat eseri, sanatçı için, bir iletişim aracı olmakla birlikte, bir araştırma ve kendini ifade etme aracıdır. Kamusal sanat, yoksulluk, toplumsal kısıtlar, savaş, düşmanlık, ayırmacılık, evsizlik, eviçi şiddet, kentsel gelişmelerin olumsuz etkisi gibi çok çeşitli toplumsal problemleri dile getirmeye, protesto etmeye çalışabilir (Hall & Robertson, 2001; Phillips, 1999). Sanat eserinin temsil ettiği toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ya da psikolojik konular ya da problemler hakkında ilgi uyandırma, tartışma, yeni düşüncelere ilham kaynağı olabilme, güçlü duygular ortaya çıkarabilme gibi seyircisi üzerinde birçok uyarıcı etkisi bulunmaktadır (Peto, 1992: 32). Kamusal sanat, hedefleri aracılığıyla da, seyircisini etkileme gücüne sahiptir. Kamusal sanatın toplum üzerinde değişim ve dönüşüm sağlayıcı rolü bulunmaktadır.

*Kamusal sanat, yaratıcı görüşün (tasavvurun) özgür alanıdır. Aslında, kamusal sanatın amacı, insanların bir adım geriye gelip, hayranlıkla izleyecekleri bir eser üretmek değil; ama, izleyiciye dünyayı yeni bakış açılarıyla görme fırsatı yaratmaktır. Bu imge, kamusal sanatın araçsalcılığı, samimiyeti ve eleştireliliğini temsil eder. (Phillips, Roberts, 1998: 122 kitabından)*

Sanat eserleri aracılığıyla temsil edilen düşünceler, kamunun kültürel deneyimini ve toplumsal farkındalığını artırmanın ötesinde, toplumsal değişimi sağlayıcı bir araç veya temel toplumsal çelişkileri ortaya çıkarabilecek etkili bir dil olabilir (Hall & Robertson, 2001). Toplumsal bir sorunu veya konuyu betimleyen bir sanat eserinin veya etkinliğin dikkat çekebilmesi, göze çarpması, başarısının işareti olarak gösterilebilir (Hall & Robertson, 2001).

#### 4. Toplumların siyasal oluşumlarına yönelik faydaları

Kamusal mekanlarda geliştirilen 19. yüzyıl anıtları ve heykelleri, devlet tarafından yürütülen reform programlarının hayata geçirilmesinin araçlarından biridir (Miles, 1997). Örneğin, Lenin, kapitalizmi temsil eden tüm heykelleri yıktırarak, yerlerine işçi sınıfının egemenliğini tasvir eden heykeller yaptırmıştır (Beech, 2005). Siyasi gücün ve ideolojisinin topluma yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi için güçlü bir araç olarak kullanılan kamusal sanat, birbirine zıt iki kavramı, 'estetik' ve 'şiddet', bir arada kullanır:

Sanat, tarih boyunca, iktidarın siyasal ve toplumsal ideolojilerinin devam ettirilmesi veya iktidarı elinde bulunduran siyasal güce karşı çıkılmasına aracılık etmek için kullanılmıştır. Önemli siyasal ve askeri kişilerin, savaş kahramanlarının heykelleri, duvar gravürleri gibi kamusal sanat eserleri, tarihin belirli anlarını statik ama son derece güçlü bir dille sunarlar. Bu eserler, herkesin rahatlıkla ulaşabildiği kamusal mekanlarda sergilenerek, toplumun günlük yaşamına kolayca nüfuz edebilirler. İktidarın gücünü, başarı ve zaferlerini sanatsal anlatımla sunan bu tür eserler, iktidarı elinde tutan güçlerin ürettiği tarihin meşrulaştırılmasında ve bu güçleri toplum önünde yüceleştirilmesinde kullanılır. Miles'a (1997) göre, tarih boyunca, heykeller, anıtlar ve diğer kamusal sanat eserleri, ulusal tarihin ve kültürel kimliğin inşasını ve hakim değerlerin sürekliliğini sağlayacak unsurlar olarak üretilmiştir; böylece iktidarı elinde bulunduran siyasal gücün toplum üzerinde belirli bir hakimiyet kurması mümkün olabilmektedir. Başka bir deyişle, kamusal sanat, varolan siyasal, ekonomik veya ideolojik güç yapısını kuvvetlendirmek, toplumların yönetiminde iktidarı elinde bulunduran güç grupları-

nın hegemonik ilişkilerini devam ettirmek, hakim güçlerin değerlerini, toplum önünde yücelten değerler haline getirmek için aracıdır.

*Ozymandias'dan Sezar'a, Napolyon'a ve Hitler'e kadar, kamusal sanat, şiddetin bir bakıma anıtsallaştırılmasını sağlamıştır ve bir şehri fetheden bir asker, ya da Napolyon yasalarını zorla benimseten bir siyasi kişilik 'barış sembolü' olarak sunulmuştur (Mitchell, 1990: 886).*

19. ve 20. yüzyılda ulus devletin gücünün yükselişiyle birlikte, kamusal sanat eserleri ulus-devletin kuruluşundaki savaşları ve mücadeleleri, kahramanları, orta sınıfın ve sıradan insanların ülkeleri için nasıl savaştığını, mücadele ettiğini betimlemiş; 'birleştirici bir güç' olarak ulus-devletin ve farklı güç gruplarının gücünü meşrulaştırmaya aracı olmuştur. Ulusal belleği oluşturmak için, sanat eserleri, devletlerin kuruluşunun altında yatan, savaş, şiddet, güç, din gibi imgeleri kullanmış; kentlerin önemli meydanları, bulvarları ve parkları yanı sıra, önemli devlet binaları, eğitim, ulaşım, iletişim alanlarında da sergilenmiştir. Bu tür kamusal sanat eserleri, iktidar ve güç gruplarının imgelerinin somutlaştırılması, topluma benimsetilmesinde aracı olurlar. Gramsci, bu süreci 'kültürel hegemoni<sup>2</sup>' aracılığıyla, 'status quo'nun korunması ve devam ettirilmesi olarak tanımlar (McGovern, 1997). Bu süreçte, kamusal sanat, ulusal kimliğin imal edildiği ve toplumsal düzenin korunduğu özellikle güçlü bir 'görsel dil' olarak toplumun karşısına çıkar. Miles'a (1997: 57; italikler yazara aittir) göre, toplumun büyük bir kesimi, kamusal sanat aracılığıyla ikna edilebilir; dolayısıyla kamusal sanat, barışçıl (ama baskıcı) bir biçimde toplumsal kontrolün sağlanmasına yardım eder.

Diğer taraftan, kamusal sanat, tabandan gelen (grassroots) hareketlerin ve toplumsal ayaklanma, protestoların temsili için üretilmiştir. Duvar resimleri, sanatçıların toplumsal ve siyasi olgular hakkında kendi görüşlerini ifade ettikleri platformlar, topluma bu düşünceleri aktardıkları iletişim araç-

<sup>2</sup> Gramsci, iktidardaki güç gruplarının toplum üzerindeki hakimiyetlerini ekonomik ve siyasal gücün yanı sıra, ideolojik olarak 'hegemonik kültür'ün aracılığıyla sağladıklarını; 'hegemonik kültür' sayesinde, hakim güç gruplarının kendi değerlerini tüm toplumun değerleri haline getirmeye çalıştığını iddia eder (McGovern, 1997).



ları olmuştur. Örneğin, Meksika Duvar Hareketi (Mexican Mural Movement), uzun süren iç savaş sonrası Meksika Devrimi'yle ortaya çıkan kamusal sanat hareketlerinden biridir. Bu hareket, 20. yüzyıl boyunca kamusal sanatın en güçlü ve başarılı eserlerinin verilmesine aracılık ederken, toplumla devrim arasındaki ilişkiyi kurmak için önemli bir görsel araç haline gelmiştir. Daha sonraları, dünyadaki birçok sanatçıyı etkilemiş; tabandan gelen aykırı ve eleştirel düşüncelerin tasvirinin birçok kentte üretilmesine ilham kaynağı olmuştur (Miles, 1997).

1980'lerden itibaren, neoliberal politikaların eşliğinde, kamusal sanat projelerine kamu desteği önemli düzeyde artmıştır (Hall & Robertson, 2001). Merkezi ve yerel yönetimler, ekonomik, toplumsal ve siyasal ihtiyaçlara göre kentlerde kamusal sanat stratejilerini biçimlendirerek önemli avantajlar sağlayabilmektedir (Hall & Robertson, 2001; Worth, 2003). Kamusal sanat projeleri, fiziksel altyapı, ulaşım, konut amaçlı projeler gibi birçok devlet desteğine dayalı kentsel projeye göre daha az masraflı, daha hızlı ve görünür sonuçlar üretebilen ve topluma kolayca erişebilir -bir başka deyişle, 'yüksek düzeyde görünürlüğü' olan- projelerdir (Hall & Robertson, 2001). Ayrıca, yerel ya da merkezi yönetimler, başlangıçta öngördükleri hedefleri tam anlamıyla gerçekleştiremeseler de, kamusal sanat eserlerinin doğuracağı olumsuz etki çok büyük olmamaktadır (Worth, 2003). Kamusal sanat projeleri, özellikle estetik nitelikleriyle, toplumun takdirini kazanmaktadır. Bu nedenle, günümüzde kamusal sanat projeleri, kent yöneticileri ve karar vericileri için az riskli yatırım projeleri olarak görülmektedir; başka bir deyişle, iktidardaki siyasi güç gruplarının, toplumun gözünde prestij ve siyasi rant elde etmek ve seçmenin takdirini kazanmak için kullandığı önemli araçlar haline gelmiştir.

### 5. Kent ekonomisine yönelik faydaları

Kamusal sanatın ekonomik işlevi, 1980'lerin başından itibaren, endüstri-sonrası kentlerin ekonomik canlılıklarını tekrar kazanması ve küresel piyasalarda kendilerine rekabetçi güçler elde edebilmek için geliştirdikleri kentsel projeler aracılığıyla ön plana çıkmıştır (Policy Studies Institute, 1994).

Özel sektör (yatırımcılar, büyük ölçekli ulusal veya uluslararası inşaat şirketleri) ve kent yönetimleri, kamusal sanat eserlerinin, mekanın estetik yönünü güçlendirdiğini, yerin farklılıklarını ve emsalsiz özelliklerini ortaya çıkararak, yere ayrı bir prestij getirdiğini, olumlu imgelerin yaratılmasını sağladığını, böylece emlağın pazarlanmasında ve emlak değerlerinin artırılmasında doğrudan etkilerde bulunduğunu farketmişlerdir (Hall & Robertson, 2001; McCarthy, 2006; Phillips, 1988; Roberts, 1998). Son 30 yıldır İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere Avrupa ve Amerika'da birçok kentsel canlandırma (regeneration) projelerinde kamusal sanata yönelik özel fonlar ve teşvik programları tasarlanmıştır<sup>3</sup> (Günay, 2010; McCarthy, 2006; Roberts, 1998; Usherwood, 2003). Kamusal sanat, ekonomik değer üretebilme potansiyeliyle, hem özel, hem de kamu sektörü için 'kar-odaklı pazar hedefleri'nin bir aracı haline gelmiştir (Roberts, 1998; Hall & Robertson, 2001).

Emlak piyasasının belirli bir kentsel alanda gelişimi, yerin farklı özelliklere sahip olmasıyla yakından ilişkilidir. Yeri farklılaştıran, emsalsiz hale getiren unsurlardan biri de, kamusal sanat eserleridir (Cameron & Coaffee, 2005; McCarthy, 2006). Kamusal sanat, mekanı güzelleştirir; kamusal mekanı ve çevresini eşsiz, özgün ve çekici kılar; bulunduğu yere kamusal bir prestij ve saygınlık getirir; mekanın olumsuz imgelerini toplum gözündeki olumlu hale getirir veya varolan olumlu imgeleri pekiştirir (Crilley, 1993; Roberts, 1998). Bu özellikler, yerin ekonomik değerinin artmasına, emlağın daha çabuk pazarlanabilmesine, yeni yatırımların çekilmesine ve dolayısıyla emlak piyasasının canlanmasına neden olur (Roberts, 1998). Bu yüzden, kamusal sanat, uzunca bir süredir, alan-odaklı kentsel projelerde önemli bir kentsel tasarım aracı ve katalizör olarak kullanılmaktadır (McCarthy, 2006). Kamusal sanat, endüstri-sonrası kentlerin yeni mekansal gelişim alanlarında da ayrı önem verilen kentsel tasarım araçlarından biridir. Alışveriş merkez-

<sup>3</sup> 'Percent for Art', hem Amerika'da, hem de Avrupa'da birçok yerel ve merkezi yönetim tarafından uygulanan ve kentlerde çok sayıda kamusal sanat projesinin geliştirilmesini sağlayan önemli bir kamusal sanat politikasıdır. Bu politika, kentsel canlandırma proje alanlarında yeni inşaat ve kentsel gelişme haklarına karşılık olarak, yatırımcıdan kamusal sanat eser(ler)i sunumu için bütçe ayrılması koşulu getirmiştir (Miles, 1997; Roberts, 1998; Hall & Robertson, 2001).

leri, ofis, ticaret, eğlence, konut odaklı çok-işlevli kentsel alanlar, yüksek gelir gruplarına yönelik tasarlanmış kapalı konut siteleri, yeni geliştirilen finans merkezleri veya kent merkezleri, özellikle orta ve üst-gelir grupları için yeni toplanma alanları sunarken, hem tasarımlarında kamusal mekanlara ve kamusal sanata, hem de gündelik yaşamda sanat etkinliklerine özel bir önem verilmeye başlanmıştır (Hall & Robertson, 2001; Roberts, 1998) (Şekil 4). Bu alanların yatırımcıları ve yönetimleri, sanatın üst ve orta gelir gruplarını çekerek, bu alanlarda zaman geçirmelerini sağlayarak, tüketimi artırdığının farkına varmışlardır (Hajer, 1993). Bu mekanlardaki sanatın ekonomik katkısı ve faydası, kamudan çok, yatırımcı ve girişimci yönünde gerçekleşmektedir.



Şekil 4: Ankara Cema alışveriş merkezinde bir sergi açılışı (solda), Bilkent Real'de Sanat Sokağı (sağda) (Fotoğraflar: M. Akkar Ercan)

Benzer şekilde, endüstri-sonrası kentlerin çekiciliğini kaybetmiş kent merkezlerinin, eski sanayi ve liman bölgelerinin canlandırılmasında kamusal sanat projelerine öncelik verilmektedir (Hall & Robertson, 2001). Günümüz kentlerinin merkezleri artık üretim mekanları olmaktan çıkmış, yerini finans, yönetim, hizmet, turizm gibi sektörlerin aldığı tüketim alanları haline gelmiştir. Bu alanların tasarımlarında yer alan dünyaca ünlü mimar ve tasarımcıların yanı sıra, kamusal mekanlara ve bu mekanlardaki kamusal sanata da ayrı bir önem verilmektedir (Crilley, 1993). Yerel ekonominin

kalkınmasında, kamusal sanat, bulunduğu yerlere ziyaretçi, turist, üst ve orta gelir gruplarını çekerek, tüketimi artırmada yine aracı rol oynamaktadır (Hajer, 1993; Hall & Hubbard, 1996). Ticari işyerleri, sanatın getirdiği bu kalabalıktan ciddi derecede ekonomik gelir elde edebilmektedir. Annabel Jackson Associate (AJA) tarafından Lanchashire, Morecambe üzerinde 2007 yılında yapılan bir araştırmada, yürüyüş yoluna yerleştirilen sanat eserlerini içeren TERN projesinin, uzun süredir ekonomik, fiziksel ve toplumsal çökme yaşayan bu sahil kentinin turizme dayalı ekonomisinin canlanmasında önemli rol oynadığını göstermektedir:

*TERN projesinin Morecambe'ye ziyaretlerin artması ve yeni tüketici kesimleri çektiği konusunda ciddi kanıtlar bulunmaktadır. Artık bu kent, %50 ile %100 arasında değişen oranda daha fazla ziyaretçi çekmektedir. TERN projesi, kendi başına günde 11.000-27.000 kişiyi Morecambe'ye çekmektedir. Bu ziyaretler, toplam olarak yılda £800.000 kazanç sağlanmasını mümkün kılmaktadır (NWTC Research Services, 2004). İngiliz Northwest Research Service'e (2006) göre, TERN projesi, Morecambe'e toplam ziyaretçi sayısını %17 artırmıştır; her ziyaretçi ortalama £7.68 harcama yapmaktadır ve günde 2937 ziyaretçi alana gelmektedir. Bu da, yılda £658.314'luk bir yıllık harcamanın oluşmasına neden olmaktadır. (AJA, 2007: 8)*

Kamusal sanat etkinlikleri, festivaller, karnavallar, gösteriler de, kent ekonomilerine önemli katkılarda bulunmaktadır. Her yıl düzenlenen Rio de Janeiro'daki Rio Karnavalı, Londra'daki Notting Hill Karnavalı, Edinburgh'un uluslararası kültür festivali, bu yönde önde gelen örneklerdendir. Avrupa Kültür Başkenti olma yarışı, kültür ve sanat endüstrilerinin kent ekonomilerinin canlandırılması ve geliştirilmesi açısından en etkin biçimde kullanıldığı etkinliklerden biridir (Evans, 2003; Günay, 2010). Bu konuda diğer çarpıcı örnek, Cow Parade (İnek Yürüyüşü) projesidir. 1999-2007 yılları arasında beş binden fazla sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen bu proje, aralarında Chicago (1999), New York (2000), İstanbul (2007) olmak üzere dünyada elliden fazla kentte sergilenmiş; 100 milyondan fazla kişi bu sergiyi görmüş; hayırsever kuruluşların müzayede satışlarından 20 milyon dolar elde edilmiştir (Cow Parade, 2011). Bu tür kamusal sanat sergileri, yerel yönetimler tarafından hem önemli bir ekonomik fayda aracı, hem de kentlerin pazarlama programlarının bir parçası olarak görülmektedir. Ör-

neğin, üç aylık Cow Parade sırasında Chicago'ya 2 milyon turist gelmiş; otel, lokanta ve diğer tarihi ve turistik alanlarda 500 milyon dolar harcamış; ve ticari işletmelerin satışları %20 artmıştır (Cow Parade, 2011). Sergi, New York'a 4 milyon turistin gelmesini sağlamış; 1 milyar dolarlık bir ekonomik gelir artışı özellikle perakende satışlarda gözlenmiştir ve bunun 1 milyon doları da hayırsever kuruluşlar aracılığıyla müzayedeler sonucu elde edilmiştir (Cow Parade, 2011).

Kamusal sanatın ekonomik katkılarından biri de, istihdam olanaklarını artırmasıdır. Kamusal sanat projeleri, sanatçılar ve sanatla ilgili meslek alanlarında çalışanlara istihdam olanakları sağlayabildikleri gibi, sanat eserlerinin kamusal alanlarda sergilenmesiyle birlikte bu alanlarda tüketim taleplerinin artması sonucunda, istihdam dinamiklerini etkilemektedir (Policy Studies Institute, 1994).

Günümüz kentleri, küresel yarışta avantaj elde etmek için kent ekonomilerinde kültür ve sanat endüstrilerini ön plana çıkarmaya çalışmaktadır (Bianchini, 1993; Evans, 2003; 2004; 2005). Kamusal sanat, estetik, toplumsal, tarihsel, siyasal ya da simgesel nitelikleriyle, kentlere yeni kimlikler yaratarak veya varolan kimlikleri ön plana çıkararak, kentlerin markalaşması ve pazarlanmasında önemli katkılarda bulunmaktadır (McCarthy, 2006; Roberts, 1998). Kwon'a (2002) göre, mimarlık, kentsel tasarım ve planlamada, kent kimliklerinin ön plana çıkarılabilmesi için özellikle 'yerle bağlantılı' kamusal sanat gittikçe daha fazla sahiplenilmektedir. Kentlerin markalaşmasında ön plana çıkarılan kamusal sanat, güçlü bir kentsel tasarım aracı haline gelmiştir (Hall & Hubbard, 1996; McCarthy, 2006; Patrick, 2002). Londra, Paris, Berlin ve Viyana gibi önemli kentler, küreselleşme yarışında sanat, tarih, kültür-odaklı müze bölgeleriyle (museum quarters) ön plana çıkmaya çalışmaktadırlar (Evans, 2003). Eski sanayi kentlerine gelince, markalaşma yarışında Bilbao'nun Guggenheim Müzesi'ni, New Jersey'nin Performans Sanatları Merkezi'ni (Performing Arts Center), Leeds'in Ulusal Silah ve Cephane Müzesi'ni (National Arm and Armouries Museum) ve Newcastle'ın Kuzeyin Meleği (Angel of the North) heykelini ön plana çıkarması, sayılabilecek sadece birkaç örnektir (**Şekil 5**). Ancak, kamusal sa-

natın özellikle ekonomik amaçlara yönelik bu denli ön plana çıkarılması, birçok açıdan eleştirilmiştir. Eleştirilerin bir bölümü, yerin kimliğiyle ilgili olarak ortaya çıkabilecek problemlerle ilgilidir:

*Kamusal sanatı, yeni imgeler yaratmak veya varolan yerel kimlikleri yansıtmak amacıyla kullanma derecesi bir problematiktir; çünkü, kamusal sanat, yerin markalaşmasına yönelik öncelikler bağlamında, kentin hegemonik imgelerini ön plana çıkarabilir. Bağlama duyarlı bir kamusal sanat politikası geliştirmenin yerine, aynı imgelerin sürekli bir biçimde tekrar edildiği bir politika, homojenliğin artmasına ve farklılaşmanın erozyonuna neden olabilir. Bu tür konular, kentlerde kültürel amaçlı geliştirilen bölgeler ve kamusal sanatla bütünleşen alanların geliştirilmesinde özellikle dikkat edilmesi gereken hassas konulardır. (McCarthy, 2006: 244)*

Kent yönetimlerinin kamusal sanatın yerel ekonomiye katkısına yönelik politikaları, kimi zaman yerin kimliğine çok fazla vurgu yaparken, kimi zaman yerin bağlamından koparılmasına (de-contextualisation), yerin diğer kimliklerinin gözardı edilmesine, kullanıcılarının zihninin yerin kimliği konusunda bulandırılmasına ve kentlilerin 'ortak belleği' (collective memory) üzerinde olumsuz etkilere neden olmaktadır (Cybsriwski, 1999; Philo & Kearns, 1993; Usherwood, 2003). Bazı kültür-odaklı canlandırma projelerinde kamusal sanatın metalaştırıldığı ve soylulaştırmanın (gentrification) bir aracı haline getirildiği gözlemlenmiştir (Cameron & Coaffee, 2005; Zukin, 1995). Miles'a (2005) göre, kamusal sanatın düşük maliyetli problem çözen bir araca indirgenmesi, sanatçının geleneksel rolünün de göz ardı edilmesine yol açmaktadır. McCarthy'e (2006: 260) göre, 'en iyi', 'en başarılı' olarak gösterilen kentsel canlandırma projeleri, kent pazarlama ve markalaştırma stratejilerinde kamusal sanat, kültür-odaklı hedeflerle ilişkili olarak özgün mekanlar yaratılmasını sağlamak; yaratıcı ortamların gelişmesini desteklemek; yatırımcı ve kentsel gelişmeyi artırmak gibi dikkat çekici performanslarına karşın, yerel toplulukların yaşam kalitesini ve toplumsal bütünleşmeyi geliştirmede yeterince güçlü bir rol oynayamamaktadır.

*Kamusal sanatın 1980'lerden itibaren güvenilirlik kazandığı ve toplumsal yarar için üretildiğine yönelik yapay iddialara karşı, kamusal sanat, artık başlı başına spekülatif ve toplumsal ayrıştırmanın aracı haline gelmiştir. ...hiçbir süslemesi olmayan kamusal sanat eseri, postmodern bir hiciv olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama, ... bu durum, bi-*

zi, bir kez daha kamu ve özel hakkında .... düşünmeye davet etmektedir. (Miles, 2008, Beech, Hewitt ve Jordan, 2008 içinde)



Şekil 5. Kuzey İngiltere'nin ve Newcastle'in yeni sembollerinden biri olan Anthony Gormley'in 'Angel of the North' heykeli (Fotoğraf: M. Akkar Ercan)

Bütün bu saptamalar, günümüz endüstri-sonrası kentlerinde kamusal sanatın ekonomik rolüne gereğinden fazla vurgunun yapıldığını, sanatın birçok farklı rolleriyle bağlantılı olarak denge- nin bozulduğunu, kamusal yarardan çok özel yarara hizmet etmeye başladığını ve dolayısıyla 'kamusallığı'nın azaldığını göstermektedir.

## Sonuç

Bu makale, kamusal sanatın 'kamusallığı'nı 'erişebilirlik', 'aktör' ve 'fayda' ölçütlerine bağlı olarak tanımlamaya çalışmıştır. Kamusal sanat, 'erişebilirlik' ölçütüne göre, herkesin erişimine açık mekanlarda sunulan ve sergilenen; dini, etnik, ekonomik ya da sosyal sınıf gözetmeksizin, farklı toplumsal grupların erişimine açık olan; üretimiyle ilgili bilgiye ve üretim süreçlerinin katılımının herkese açık olduğu sanattır. 'Aktör' ölçütüne göre, kamusal sanat, farklı toplumsal kesimlerin dahil edilerek, çoğulcu

ve katılımlı süreçlerle üretilen sanattır. ‘Fayda’ ölçütüne göre ise, kamusal sanat, belirli bir denge içerisinde bireye, toplumlara ve kültürlere çok boyutlu fayda sağlayan ve ‘kamu yararı’na hizmet eden sanattır.

Burada yapılan kamusal sanat tanımı, ‘ideal’ ya da ‘mutlak’ kamusal olan sanatın tanımına karşılık gelmektedir. Yukarıda yapılan tartışmalardan da görülebileceği gibi, kentsel mekanda sanat, ‘mutlak kamusal’ ya da ‘mutlak özel’ sanattan oluşmamaktadır. Aslında, kentte sanat, farklı ‘kamusal’lıkların ve ‘özel’liklerin içerildiği geniş yelpazede çeşitliliğin olduğu sanat eserleri, etkinlikler ve mekanlardan oluşmaktadır.

Kamusal sanat ve özel sanat arasındaki ilişkinin bir ‘karşıtlık’ (*dichotomy*) yerine, ‘süreklilik’ (*continuum*) üzerinde geliştiği kabul edilirse, kamusal sanatı farklı ‘kamusallık’ ve ‘özellik’ düzeyleriyle (ya da dereceleriyle) tanımlamak mümkündür. O halde, ‘erişebilirlik’, ‘aktör’ ve ‘fayda’ üçgeni içerisinde, kamusal sanatın ‘kamusallığı’:

- Sanatın, ne kadar fiziksel ve toplumsal olarak erişebilir olduğuna; üretimiyle ilgili bilgiye ve üretim süreçlerine katılımın herkese ne kadar açık olduğuna;
- Sanatın ne kadar çoğulcu ve katılımlı süreçlerle, toplumsal dahil edicilik ilkesi doğrultusunda üretildiğine; ve
- Sanatın, ne kadar ‘kamu yararı’na işlev gördüğüne bağlıdır.

Bu ölçütler doğrultusunda, kamusal sanatın ‘kamusallık’ ve ‘özellikleri’nin niteliksel olarak ölçülebilmesi, tanımlanması ve tartışılabilmesi mümkün olabilir. Kamusal sanatın ‘erişebilirlik’ ve ‘aktör’ ölçütleriyle incelenmesi, kimi zaman birbiriyle üst üste çakışan durumlar oluşturabilir. Kamusal sanatın ‘erişebilirlik’ analizi, farklı türde toplumsal grupların belirlenmesiyle mümkün olabilirken, ‘aktör’ ölçütünde, ne kadar farklı toplumsal grubun kamusal sanatın üretim ve kullanım (*veya deneyimleme*) süreçlerine dahil olduğunun incelenmesidir. ‘Aktör’ ölçütüne bağlı olarak, sanatın kamusallık niteliğini artıran özelliklerden biri de, kamu sektörünün, sanatın üretiminde ve sunumundaki rolüdür. Kamu otoritelerinin, kamusal sanatın geliştirme sürecini ve üretilen eseri, ‘ka-



mu' adına ve 'kamu yararı'na kontrol etmesi, finansmanını sağlaması ve yönetmesi (*gerektiğinde bakım-onarımını üstlenmesi*), sanatın kamusallığını artıran bir özelliktir. Kuşkusuz, kamu sektörünün her zaman 'kamu yararı'na hareket etmediği, yukarıdaki incelemede de, ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, 'kamu yararı'nın kamusal sanatın çok boyutlu rol ve katkıları arasındaki dengenin korunup/korunmadığının tartışılması önem kazanmaktadır.

## Kaynakça

- Akkar Ercan, M. (2007). Public spaces of post-industrial cities and their changing roles. METU Journal of Faculty of Architecture, 24(1), 115-137.
- Akkar, M. (2005). The changing 'publicness' of contemporary public spaces: A case study of the Grey's Monument Area, Newcastle upon Tyne. Urban Design International, 10, 95-113.
- Annabel Jackson Associates (AJA) (2007). Evaluation of Public Art: A literature Review And Proposed Methodology. Final evaluation report to Yorkshire Culture. <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/yorkshireimages/2007AJAEvaluationofPublicArtLiteratureReviewPublicVersion.pdf> (14 Mayıs 2013).
- Arendt, H. (1958). The Human Condition. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (1997). The public and the private realm. S.E. Bronner (ed.) Twentieth Century Political Theory: A Reader (pp. 21-26) London and New York: Routledge.
- Augé C. & Augé P. (1955). Larousse Dictionnaire Encyclopédique. Paris: Libraries Larousse-Paris VI.
- Beech, D. (2005). Sloganeering. <http://www.hewittandjordan.com/work/assets/sloganeering.pdf> (14 Mayıs 2013).
- Beech, D., Hewitt, A., Jordan, M. (2008). The economic function of public art is to increase the value of private property. <http://freee.org.uk/works/the-economic-function-of-public-art-is-to-increase-the-value-of-private-property/> (13 Mayıs 2013).
- Benhabib, S. (1992). Models of public space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition and Jürgen Habermas. C. Calhoun, C. (ed.) Habermas and the Public Sphere (pp. 73-96). London: MIT Press.

- Bianchini, F. (1993). Remaking European cities: the role of cultural policies. F. Bianchini & M. Parkinson (eds.) *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience* (pp. 21–47) Manchester: Manchester University Press.
- Carmona, M., Heath, T. Oc, T., Tiesdell, S. (2003). *Public Places, Urban Spaces*. Amsterdam, London: Elsevier.
- Benn, S.I. & Gaus, G.F. (eds.) (1983). *Public and Private in Social Life*. London, Canberra: Croom Helm; New York: St. Martin's Press.
- Brandao, P. (2003). Apocalyptic – Integrated 20 notes of “parallel thought” on public space and economy, and some new types of public spaces. *Public Arts and Urban Design, Interdisciplinary and Social Perspectives*, Barcelona: MACBA, 162-168.
- Cameron, S. & Coaffee, J. (2005). Art, gentrification and regeneration—from artist as pioneer to public arts. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), 39–58.
- Cow Parade (2011). Cow Parade websites: cow.parade.com. (16 Mayıs 2013).
- Crilley, D. (1993). Megastructures and urban change: Aesthetics, ideology and design, P.L. Knox (ed.), *The Restless Urban Landscape* (pp. 127-164). New Jersey: Prentice Hall.
- Crowther, J. (ed.) (1995). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Cybriwski, R. (1999) Changing patterns of urban public space: observations and assessments from the Tokyo and New York metropolitan areas. *Cities*, 16(4), 223-231.
- Erzen, J. (2009). Kent Estetiği ve Ankara için bir Manifesto. *Dosya* 10.2, 3-10.
- Evans, G. (2003). Hard-branding the cultural city—from Prado to Prada. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 417–441.
- Evans, G. (2004). Cultural industry quarters: from pre-industrial to post-industrial production. D. Bell & M. Jayne (eds.) *City of Quarters* (pp. 71–92). Aldershot: Ashgate.
- Evans, G. (2005). Measure for measure: evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration. *Urban Studies* 42(5/6), 959–983.
- Gablik, S. (1998). The Nature of Beauty in Contemporary Art. *New Renaissance magazine*. 8(1).
- Günay, Z. (2010). Conservation versus Regeneration?: Case of European Capital of Culture 2010 Istanbul. *European Planning Studies*. 18(8), 1173-1186.
- Habermas, J. (1987). *The Theory of Communicative Action*. T. McCarthy (trans.) Boston: Beacon Press.
- Habermas, J. (1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. T. Burger ve F. Lawrence (trans.) Great Britain: Polity Press.
- Habermas, J. (1997). The public sphere. S.E. Bronner (ed.) *Twentieth Century Political Theory: A Reader*. (pp. 21-26). London, New York: Routledge.
- Hajer, M.A. (1993). Rotterdam: re-designing the public domain. F. Bianchini & M. Parkinson (eds.) *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience* (pp. 48-72). Manchester, New York: Manchester University Press.

- Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26(1), 5–26.
- Hall, T. & Hubbard, P. (1996). The entrepreneurial city: new urban politics, new urban geographies?. *Progress in Human Geography*, (20:2), 153-174.
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler*, 71B(1), 3-17
- Hein, H. (1996). What is Public Art? Time, Place and Meaning. *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*, 54(1), 1-7.
- Johnson, J. (1994). Public sphere, postmodernism and polemic. *American Political Science Review*. 88(2), 427-430.
- Kamenka, E. (1983). Public/private in Marxist Theory and Marxist Practice. S.I. Benn & G.F. Gaus (eds.) *Public and Private in Social Life* (pp. 267-279). London, Canberra: Croom Helm; New York: St. Martin's Press.
- Kwon, M. (1997). For Hamburg: Public art and urban identities. *Public Art is Everywhere*. Hamburg: Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg, 95-109.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, London: MIT Press.
- Lynch, K. (1960). *Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- McCarthy, J. (2006). Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?. *Journal of Urban Design*, 11(2), 243–262.
- McGovern, S.J. (1997). Political culture as a catalyst for political change in American cities. *Critical Sociology*, 23(1), 81-114.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. New York: Routledge.
- Miles, M. (2005). Interruptions: testing the rhetoric of culturally led urban development. *Urban Studies*, 42(5/6), 889–911.
- Mitchell, W.J. (1990). The Violence of Public Art. *Critical Inquiry*, 16(4), 880-899.
- Nettleship, W. (1989). Public Sculpture as a Collaboration with a Community. *Leonardo*, 22(2), 171-174.
- Olsen, D.J. (1986). *The City as a Work of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Pateman, C. (1983). Feminist critiques of the public-private dichotomy. S.I. Benn & G.F. Gaus (eds.) *Public and Private in Social Life* (pp. 281-303). London, Canberra: Croom Helm; New York: St. Martin's Press.
- Peto, J. (1992). Roles and functions, Jones, S. (ed.) *Art in Public: What, Why and How* (pp. 28–43). Sunderland: AN Publications.
- Phillips, P. (1988). Out of Order: The Public Art Machine. *Art Forum*, 27(4), 92-97.
- Phillips, P. (1999). Dynamic exchange, public art at this time. *Public Art Review*, 11(1), 4-9.
- Philo, C. & Kearns, G. (1993). Culture, history, capital: A critical introduction to the selling of places. G. Philo & C. Philo (eds.) *Selling Places: The City as Cultural Capital, Past and Present* (pp. 1-32). Oxford, New York, Seoul, Tokyo: Pergamon Press.
- Porch, R. (2000). Public art-an off the wall proposition?. *Urban Design*, 76, 16-19.

- City of London (2009). City of London Public Art Program. London: City of London.
- Policy Studies Institute (1994). The benefits of public art. *Cultural Trends*, 23, 37–55.
- Rendell, J. (2002). Public art: Between public and private. S. Bennett & J. Butler (eds.) *Locality, Regeneration and Diver(cities): Advances in Art & Urban Futures 1* (pp. 19-26). Bristol: Intellect Ltd.
- Roberts, M. (1998). Art in Public Realm. C. Greed & M. Roberts (eds.) *Introducing Urban Design* (pp. 116-129). London: Addison Wesley Longman Ltd.
- Patrick, K. (2002). Foreword. S. Bennett & J. Butler (eds.) *Locality, Regeneration and Diver(cities): Advances in Art & Urban Futures 1* (pp. 7-9). Bristol: Intellect Ltd.
- Sennett, R. (1992). *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: W.W. Norton.
- Steinberger, P.J. (1999). Public and private. *Political Studies*, 47, 292-313.
- Türk Dil Kurumu (TDK) (1992). *Türkçe Sözlüğü*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK. İstanbul.
- Usherwood, P. (2003). Public art and pseudo-history. *Public Arts and Urban Design, Interdisciplinary and Social Perspectives*. Barcelona: MACBA. 60-73.
- Vale, L. & Warner, S.B. (2001). *Imaging the City: Continuing Struggles and New Directions*. New Brunswick, NJ: Center for Urban Policy Research.
- Villa, R.D. (1992). Postmodernism and the public sphere. *American Political Science Review*, 86(3), 712-721.
- Worth, M. (2003). Creating significance through public space: An inclusive and interdisciplinary practice. *Public Arts and Urban Design, Interdisciplinary and Social Perspectives*. Barcelona: MACBA. 47-59.
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. London: Blackwell.

**Müge Akkar Ercan:** 1994 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nden lisans, 1997 yılında aynı üniversitenin Kentsel Politika Planlaması ve Yerel Yönetimler Ana Bilim Dalı'ndan yüksek lisans, 2003 yılında University of Newcastle'dan 'kentsel tasarım' alanında doktora derecesi almıştır. 1995 yılında ODTÜ Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak akademik kariyerine başlayan Dr. Akkar Ercan, halen aynı Bölümde öğretim üyesi olarak görev almaktadır. İlgi alanları arasında kentsel tasarım, kamusal mekan, kentsel dönüşüm ve koruma, topluluk-odaklı planlama, sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir topluluk gelişimi bulunmaktadır. Yakın zamanda yaptığı yayınları: "Urban regeneration and sustainable community development in historic neighborhoods of Istanbul", *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. M.E. Leary, J. McCarthy, ed. (2013); "Developing sustainable communities in historic neighbourhoods of Istanbul", *Tijdschrift voor economische en sociale geografie* (2011); "Challenges and conflicts in achieving sustainable communities in historic neighbourhoods of Istanbul", *Habitat International*, (2011); "How to shape up conservation-led regeneration initiatives regarding community needs?", *METU Journal of Faculty of*

Architecture, (2010); "Searching for a balance between community needs and conservation policies in historic neighbourhoods of Istanbul", *European Planning Studies*, (2010); "Less or more public than before? Public space improvement in Newcastle city centre", *Whose Public Space? International case studies in urban design and development*, A. Madanipour, ed. (2010); "Public spaces of post-industrial cities and their changing roles", *METU Journal of Faculty of Architecture*, (2007); "The changing 'publicness' of contemporary public spaces: A case study of the Grey's Monument Area, Newcastle upon Tyne", *Urban Design International*, (2005); "Questioning the 'publicness' of public spaces in post-industrial cities", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, (2005); "Questioning 'inclusivity' of public spaces in post-industrial cities: The case of Haymarket Bus Station, Newcastle upon Tyne", *METU Journal of Faculty of Architecture*, (2005).

**İletişim:** Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Dumlupınar Bulvarı 06800 Çankaya / Ankara  
Tel: 0 (312) 210 2241 Fax: 0 (312) 210 7965 Email: akkar@metu.edu.tr



# Gündelik Hayatın Tiyatrosu: Alsancak'ta Teatral Etkinlikler

\*

Pınar Kılıç Çalgıcı

*"Herhangi boş bir mekânı alır, işte burası bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekânın ortasından yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır" (Brook, 2010,11).*

## Özet

Büyük bir sahneye dönüşen gündelik hayatımız içinde her birimiz bize dayatılmış gündelik rollerimizi eksiksiz sergiliyoruz. Rollerimizi sergilerken, gündelik hayat içinde her gün deneyimlediğimiz çeşitli eylem, olay ve davranışlarla ve çeşitli sosyal gerçeklerle karşılaşırız. Gündelik hayatın tiyatrosu işte böyle oluşmaktadır. Peter Brook'un da dediği gibi gündelik hayatın tiyatrosu iki insanın boş bir mekânda karşılaşmasından bu yana sergilenmektedir.

Bu çalışma, Sitüasyonist yaklaşımları göz önüne alıp gündelik hayatın tiyatrosunda bir dériver rolü oynamaktadır. Mekân ve performans çalışmaları kesişmesinde gündelik hayatın tiyatrosuna odaklanan bu çalışma, gündelik hayatın tiyatrosunu İzmir sahnesinde Alsancak-Kıbrıs Şehitleri özelinde olduğu gibi sergileyecek ve teatral etkinlikleri bir dériver gözüyle keşfedecektir. Performansları esnasında sanatçıların olduğu gibi gözlemlenmesi, fotoğraflanması, ve performans mekanlarının haritalandırılması ile bu çalışma ayrıca Dziga Vertov'un The Man with the Moving Camera<sup>1</sup> (Kameralı Adam) filminde dediği gibi hayat-neyse o diyecektir.

**Anahtar kelimeler:** tiyatro, performans, dérive, kamusal alan, kent.

---

<sup>1</sup> <http://archive.org/details/ChelovekskinoapparatomManWithAMovieCamera>

## Theatre of Everyday Life: Theatrical Events in Alsancak

\*

Pınar Kılıç Çalgıcı

*"I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged" (Brook, 1968,9).*

### Abstract

*In the daily life which is perceived as a huge stage, we are performing our roles in the spatial practices of everyday life. When we are performing our roles, we are facing with some social realities in the everyday life by doings, actions, behaviors, and events. Thereby, the theatre of everyday life is formed. As Peter Brook says, the theatre of everyday life has been performing since two men came across in an empty space.*

*Considering the approaches of Situationists about exploring the everyday life, this paper focuses on the theatre of everyday life through the context of space and performance studies. It presents the theatre of the daily life in İzmir through the case of Kibris Şehitleri street-Alsancak and explores the theatrical events as a *dérive*. It also tries to reflect the life as it is like Dziga Vertov did in his movie *The Man with the Moving Camera* in order to explore the theatrical events of Alsancak-Kibris Şehitleri. The performances of the street artists are observed, snapshots are taken and mapped as they are during their performances.*

**Keywords:** *theatre, performance, *dérive*, public space, city.*

## Gündelik Hayatın Tiyatrosunda Performans

1960'larda gündeliğin tiyatrosu sahnedeyken, Guy Debord'un etrafında toplanan Sitüasyonistler mevcut gösteriyi her daim eleştirdiler. Dayatılan toplumsal rollerimizle birlikte mevcut gösteriyi her daim eleştiren Sitüasyonistler, gündelik hayatın tiyatrosunu keşfetmek için yeni yollar aradılar. Bu yollardan biri *Dérive*'dir <sup>2</sup>. Sadler'a (1999)göre *Dérive* "zevkli, ucuz, popülist ve sanatsal bir aktivite olarak müze ve tiyatro gibi geleneksel sanat mekânlarının dışında olan sokağın gündelik mekânı içinde sergilenir". Bir *Dérive*'de Sitüasyonistler kent içinde adımlarının kendilerini sürüklediği kent parçalarını, sokakları, mekânları gözlüyor ve yeniden yorumluyorlardı (Sadler, 1999). Amaçları kentin görülmeyen yüzlerini de göstermek ve onların da kente değer katan öğeler olduğunu gözler önüne sermekti.

Debord (1992) gösteri toplumundan bahsetmeden önce, Goffman (1959) toplumdaki performansların gündelik hayatı şekillendirdiğinden bahsetmiştir. Goffman (1959), gündelik hayatımızda belirli gözlemciler önünde bulunduğumuz zamanlarda sergilediğimiz ve gözlemciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetlerimizi performans olarak tanımlar ve her birimizin hayatlarımızın belirli bölümlerini aile, dostlar ve iş arkadaşlarından oluşan seyirciler karşısında oynayan aktörler olduğumuzu söyler. Aslında hiçbirimiz bu performansın farkında değilizdir ve Goffman' a (1959) göre bu farkında olmayışla birlikte gündelik hayat da daimi bir performans mekânına dönüşür. Gündelik hayatta bireyin mekâna ve bölgelere bağlı değişen tüm performansları vitrin bölgesi ve kulis bölgesinde ayrı ayrı sergilenir (Goffman, 1959). Vitrin bölgesinde birey bulunduğu mekânsal pratiğe dair gündelik performansını sergilerken, kulis bölgesinde bireyin kendiliğine dair bastırılan ve saklanmak istenilen gerçekleri seyirciden uzak tutulur. Debord 'a (1992) göre de, modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumlarda gündelik hayat tamamıyla büyük bir gösteriye dönüşmüştür ve yaşanmış

<sup>2</sup> *Dérive*, Psikocoğrafik etkilerin farkındalığını içeren ve bu bağlamda klasik yolculuk ya da gezinti kavramlarından farklılaşan en temel Sitüasyonist uygulamalardan biridir. *Dérive*' lar çeşitli ortamlar arasında hızlıca geçiş yaparken kendilerini bölgenin çekiciliğine ve orada yaşadıkları karşılaşmalara bırakırlar.



olan her şey sadece birer temsilden ibarettir. Bu koşullarda gündelik hayat-taki her şey ve herkes gösterinin bir parçası ve aktörü olmuştur artık. Goffman' a (1959) benzer şekilde Lefebvre (1991) de, insanların mekânsal pratikler içinde kendilerine biçilmiş rollerini gündelik hayatlarında sahnelediğini söyler. Bireyin ailesinde, işyerinde, evinde, okulunda süregelen gündelik hayatı adeta performanslarını sergilediği yerler haline dönüşmüştür.

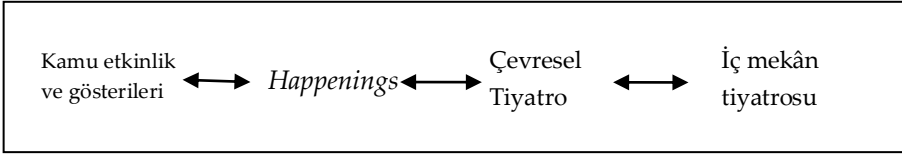
Performans alanında yürüttüğü çalışmalarla, performans alanının ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkışını sağlayan Schechner (1973), performansı ritüeller, toplumsal bir araya gelişler, bilgi, gelenek ve göreneklerin alışverişiyle oluşan ya da bu alışverişin bir parçası olan iletişimsel bir davranış olarak tanımlar. Gündelik hayatta bireyler gruplar halinde davranışlarını ritüelleştirirler ve kendilerini sergilerler (Schechner,1973). Böylece gündelik hayatta her bir araya geliş bir performans oluşturmaya başlar. Goffman (1959), gündelik hayata dair her çeşit aktiviteyi bir performans olarak kabul etse de, Schechner (2002) performansın gündelik hayat içinde çoktandır toplum tarafından oluşturulan ve anlamlandırılan tiyatro, dans, müzik ve sporda olduğu gibi davranışları, eylemleri ve olayları içeren, hazırlanan, prova edilen ve sunulan çok katmanlı bir süreç olduğunu öne sürer. Bununla beraber bir performansta herhangi bir seyirci olmayabileceğini de belirtir. Örneğin gündelik hayat içinde birden bire ortaya çıkıveren 1960'ların deneysel performansları modern tiyatronun oyuncu ve seyirci ilişkilenmesini reddetmiştir.

Gündelik hayata dair tüm bu görüşleri karşılaştırdığımızda gündelik hayatın bir koreografi bütününde sergilendiği fikrinin ortak olduğu söylenebilir. Bununla birlikte mekânsal üretim sürecinde toplumsal ilişkiler sahne önü ve sahne arkası diyalektiğinde kurulan bir sentezle biteviye yeniden üretilir diyebiliriz.

### **Performans mekânları ve teatral etkinlik**

Lefebvre (1991), Kartezyen akıl ile birlikte mekânın geometrik olarak ele alındığından bahseder. Oysa mekân sosyal olarak üretilen bir üründür.

Lefebvre (1991) , mekânın sosyal olarak üretiminde kendi içinde diyalektiği olan üç kurucu andan bahseder. Bu üç kurucu an, mekânın sosyal olarak üretilmesinde eşit öneme sahiptir. İki uçlu ve üçlü bir diyalektiğe dayanan mekân teorisinin ilk üçlüsü mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânlarıdır, diğer uçta ise yaşanan, algılanan ve tasarlanan mekân vardır<sup>3</sup>. Ayrıca Lefebvre'e (1991) göre, her kurum kendini mekânsal olarak ifade eder. Örneğin teatral etkinliğin mekânı iç mekân tiyatrosunun sahnesi ile fiziksel olarak üretilmiş olur. Bununla beraber, teatral etkinlikler iç mekân tiyatrosu ile sınırlandırılmaz, teatral etkinliklerin alanı iç mekân tiyatrosundan kamu etkinlik ve gösterilerine kadar uzanır (Bkz. Figür 1.) Dolayısıyla performansın tasarlanan mekânı sahne olsa dahi, yaşanan mekânı sokaktır. Sahnede gerçekleşen bir teatral etkinlik seyirciyi, oyuncularını, oyun metnini ve sahne mekânını içerirken, sokakta gerçekleşen bir teatral etkinlik gündelik hayatın tüm aktörlerini içerir.



**Figür 1.** Teatral etkinlikler (Kaynak: Schechner, 1973)

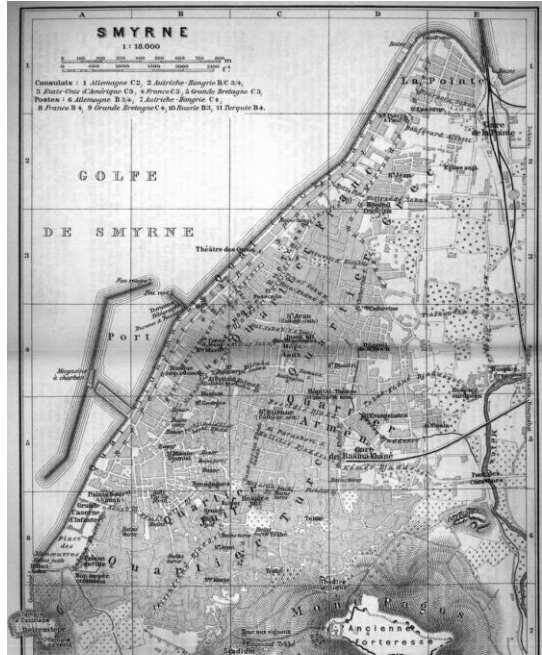
Bu sebeple bu çalışma performansın yaşayan mekânı olarak sokağa odaklanacaktır ve Alsancak-Kıbrıs Şehitleri Sokağı özelinde performansın yaşayan mekânlarını keşfetmeye çalışacaktır. Çalışma alanı olarak bu böl-

<sup>3</sup> İlk üçlü mekânsal pratikler, mekânın temsilleri ve temsil mekânlarıdır. Mekânsal pratikleri gündelik yaşamda mekâna bağlı değişen iletişim ve etkileşim şekilleridir. Mekânın fiziksel boyutunu içerir. Örneğin evimizi gündelik hayatta mekânsal pratiklerimizi gerçekleştirdiğimiz bir yer olarak örnekle-yebiliriz. Mekân temsiller mimarlar, planlar ve belediyeler tarafından gerçekleştirilen teoriler, bilimsel bilgi, kodlar, haritalar, planlar ve çizimleri içerir. Mekânın zihinsel boyutunu içerir. Üçüncü ve son boyut temsil mekânlarıdır. Mekânın kendisine değil mekânın temsil ettiği, uyandırdığı simgelere, sembollere ve güce dayanır. Mekânın toplumsal boyutunu içerir. Ev örneğinden hareketle, ev mekânsal pratikleri simgeliyorsa, konut mekân temsillerini, yuva ise temsil mekânlarını simgelemektedir. İkinci üçlü algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekândır. Algılanan mekân toplumun ev, iş ya da boş zaman faaliyetleri gibi mekânsal faaliyetlerinin kolektif üretimi anlamına gelir. Tasarlanan mekân mimarlar, planlar ve belediyeler tarafından bilgi, semboller, kodlar, işaretler ile formüle edilir. Yaşanana mekân ise kullanıcıların mekânıdır.

genin seçilmesinin iki nedeni vardır. İlki, 17. yüzyıldan bu yana teatral etkinliklerin çoğunlukla Alsancak ve civarında gerçekleşmiş olmasıdır (Sevinçli, 1994). İkincisi ise, gündelik yaşama dair performansların pek çoğunun burada sergilenmesidir. Sokak tüm aktörleriyle koca bir sahne gibidir. Satıcılar, dilenciler, deliler, sokak çalgıcıları, sokak sanatçıları, gündelik yaşama devamlılık kazandırırken bir anlamda da gündelik hayatın alışkanlıklarını bozmaktadırlar. Çalışma kapsamında, bugünü keşfetmeden önce İzmir'deki teatral etkinliklerden perspektifler sunulacak ve İzmir'de geçmişten günümüze teatral etkinliklerin temsil mekânlarına göz gezdirilecektir. Günümüze geldiğimizde ise, Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta gündelik hayatın tiyatrosunu sunabilmek için, sokak sanatçılarının performansları ve performanslarını sergilemeyi tercih ettikleri mekânlar aktarılacaktır.

### Smyrna'da teatral etkinlikler

İzmir yüzyıllardır renkli ve canlı bir tiyatro yaşamına sahne olmuştur, hatta 17. yüzyıldan sonra tiyatrolar kenti diye anılır (Sevinçli, 1994). 17. yüzyılda kozmopolit yapısıyla birlikte batıya en yakın ticaret limanı olması avantajıyla İzmir'in tiyatro yaşamı turneye gelen yabancı topluluklar ve konsolosluklarda düzenlenen gösterilerle birlikte canlanmaya başladı. Ayrıca pazar günleri İzmir Levantenleri kendi kurdukları amatör topluluklarla Frenk Mahallesi denilen bugünkü



**Resim 1.** Tiyatrolar, müzeler ve konsoloslukları gösteren 1905 tarihli eski bir İzmir haritası (Kaynak: <http://www.levantineheritage.com>)

Alsancak ve Pasaport çevresinde, kordon boyunca, bugünkü Talatpaşa caddesi civarında olan Fasula mahallesinde sokak tiyatroları sahneliyorlardı (Sevinçli, 1994). (Bkz. Resim 1,2).



**Resim 2.** Frenk Mahallesi (Kaynak : <http://www.levantineheritage.com>)

Her kurumun kendini mekânsal olarak ifade ettiğini söyleyen Lefebvre' i (1991) destekler nite-likte 19. yüzyıldan itibaren İzmir'de tiyatronun yaşayan mekânı tasarlanan mekâna dönüşmeye başlar. 1841 yılında kordonda İzmir'in ilk tiyatro binası olan 300 kişilik *Eurterpe Tiyatrosu* inşa edilir. Daha sonra kordonda pek çok tiyatro binası inşa edilmeye devam eder ve pek çoğu 1922'deki yan-ğında yanar. Bu binalar Marseilles, Pathé, Cammarona, Smyrna, Sporting Club, Kramer ve Kivoto tiyatrolarıdır (Bkz. Resim 3,4,5,6).



**Resim 3, 4. Sporting Club** (Kaynak: <http://www.levantineheritage.com>)



**Resim 5.** Kramer Tiyatrosu ve teatral etkinlikler için de kullanılan Pathé sineması (Kaynak: <http://www.levantineheritage.com>)



**Resim 6.** Smyrna Tiyatrosu (Kaynak: <http://www.levantineheritage.com>)

### Alsancak-Kıbrıs Şehitleri Sokak'ı Özelinde Teatral Etkinlikler

Kıbrıs Şehitleri Sokak'ı güneyde Talatpaşa ve Ali Çetinkaya caddelerinin kesişimiyle başlar ve kuzeyde Atatürk Sokak'ı ile sonlanır. Gündüzleri tamamıyla trafiğe kapalı olan sokak, alışveriş, eğlence, gastronomi faaliyetleri gibi birçok etkinliği sunmasının yanı sıra Alsancak limanından giriş yapan gezi gruplarının da ilk uğrak yeri olması dolayısıyla her daim kalabalıktır.



**Resim 7.** Kıbrıs Şehitleri Sokak'ı hava fotoğrafı

Yaklaşık 720 metre uzunluğundadır ve başlangıcından sonuna kadar yürümek yaklaşık 9 dakika alır (Bkz. Resim 7).

Kıbrıs Şehitleri Sokak'ın başlangıcından sonuna kadar bitişik nizam sıralanmış binalar büyük bir sahne gibi işleyen sokağın sınırlarını çizerler.

Sokağın başlangıcından sonuna kadar yüründüğünde bu sınırlar içinde sağda ve solda sokağın performanslarını besleyen pek çok kafe, büfe, alışveriş mağazaları, kitapçı, eczane olduğu görülür. Sokak satıcıları, alışveriş tutkunları, dilenciler, anketörler, travestiler, taraftarlar ve sokak sanatçılarıyla birlikte oluşan sokağın tüm performansları bu sınırlar arasında sergilenir. Kıbrıs Şehitleri Sokak sakinlerini bu performanslarla karşılar ve sokak boyunca yürürken bu performanslarından birisiyle muhakkak karşılaşılır. Örneğin, siz yürürken bir Greenpeace gönüllüsü sizi durdurup ‘Çevre için 5 dakikanız var mı?’ diye sorabilir ya da ‘Geleceğinizi öğrenmek ister misiniz?’ sorusuyla birlikte elinize bir kafe reklamı tutuşturulabilir. Bu performanslar gündelik hayatta bir yenilik oluştururken süreklilik de göstererek rutin teşkil ederler (Bkz. Resim 8-15).





Resim 8,9,10,11,12,13,14,15. Kıbrıs Şehitleri Sokak'ının gündelik performansları

Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta yürürken çeşitli teatral etkinliklerle de karşılaşmak kaçınılmazdır. Bu etkinlikler, sokak tiyatrosu ve canlı heykel performanslarıdır. Sokak tiyatrosu, kamu alanlarında ücretsiz ya da ücretli sergilenebilen, ilgi çekici ve kısa performanslarla ve genellikle güncel olayları yansıtan teatral bir etkinliktir. Çağın politikasına ve toplumsal eşitsizliklere uyarı yoluyla sokaktaki insana sorunları açmaya ve eleştirmeye yönelir (Nutku, 1985). Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta çeşitli amatör tiyatro grupları kalabalığın arttığı hafta sonlarında sokak tiyatroları sergilemektedir (Bkz. Resim 16, 17). Bu performansların içeriklerini göz önüne aldığımızda, bu performanslarını 1960'ların Sitüasyonist etkinliklerine benzetebiliriz. Çünkü sanatçılar performanslarını sergilerken sokağı kendileştirip, kendi amaçları doğrultusunda kurguladıkları dekor ve oyunlarla sokağa yön verirler.



**Resim 16,17.**Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta hükümetin politikalarını eleştiren bir sokak tiyatrosu gösterisi

Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta karşılaşılan diğer bir etkinlik canlı heykel performanslarıdır. Canlı heykel performansları da güncel olayları konu eden ilgi çekici performanslardır. Performansa başlamadan önce sanatçılar vücutlarını metalik renklere boyarlar ve önlerine bağış isteklerini dillendiren kartlar, kutular veya aksesuarlar koyarlar (Bkz. Resim 18-21). Performans sırasında gözlerini kapatıp saatlerce tek bir jest sergileyerek heykel gibi hareketsiz dururlar. Eğer performansı beğenip kutuya bir miktar para bırakırsanız sanatçının bir jest daha sergileyip duruş değiştirerek size teşekkür ettiğini görebilirsiniz.







**Resim 18,19,20,21.** Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta canlı heykel performansları

Bu performanslar da ülkenin gündemine göre değişiklik göstermektedir. Örneğin Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta yürürken birden bir çocuk geline ya da 18 Mart'ta bir Çanakkale gazisi performansına rastlayabilirsiniz (Bkz. Resim 22, 23). Performanslar ülkenin gündemine göre değişiklik gösterse de genellikle sokak tiyatrosundaki gibi sert ve politik bir eleştiri yöneltmeye çekinir.



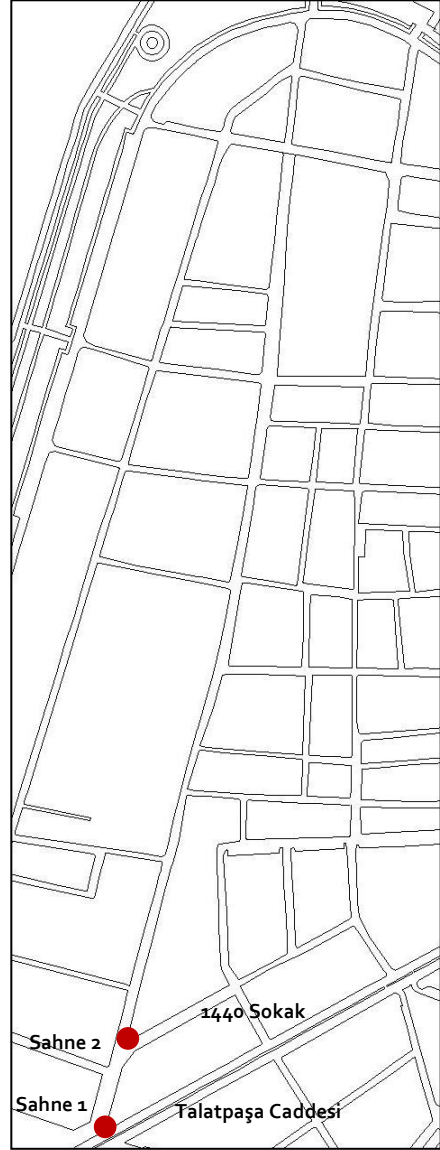
**Resim 22,23.** Performanslar ülke gündemine göre değişiklik göstermektedir.

Seyirciler de bu performanslara karşı son derece ilgilidir. Sanatçılara sarılıp, dokunup fotoğraf çektiriler, sanatçıları konuşturmaya ve güldürmeye çalışırlar (Bkz. Resim 24-31).



Resim 24,25,26,27,28,29,30,31. Seyirciyle etkileşim

Çalışma kapsamında gözlemlere ek olarak sokak sanatçılarının etkinliklerini daha iyi anlayabilmek için iki sokak sanatçısı ve eğitimleri ile bir röportaj yapılmıştır. Sanatçılar kendilerini sahneleri reddedip sanatı sahnelerden sokak kaldırımlarına taşıyan, izleyici ve sanatçı arasındaki aracıları kaldıran gönüllüler olarak tanıtmaktadır. Sanatçılar doktor, öğretmen, hemşire, araba tamircisi gibi farklı meslek gruplarından çalışanlar ve öğrencilerden oluşmaktadır. Aralarına yeni bir gönüllü kabul ettiklerinde yeni gönüllü eğitimini sahnede değil sokakta alır. Gözlemleri doğrular nitelikte sanatçılar Kıbrıs Şehitleri Sokak'ın en kalabalık ve görünür yeri olarak tanımladıkları iki alanda performanslarını sergilemeyi tercih ettiklerini söylemişlerdir. Bu alanlar Resim 32 'de Kıbrıs Şehitleri Sokak'taki teatral etkinliklerin haritasında gösterilmiştir.



**Resim 32.** Kıbrıs Şehitleri Sokak'taki teatral etkinliklerin haritası

## Sonuç

Alsancak'ta gündelik hayatın tiyatrosunun izlerini 17. yüzyıldan itibaren sürmeyi hedefleyen bu çalışma kapsamında, performansın yaşayan mekânının geçirdiği dönüşüm gözler önüne serilmiştir. Çalışmanın sınırlı kapsamı bütününde ana izlek, sanatı sokağa taşıyan Situasyonist yaklaşımları göz önüne alıp, Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta gündelik hayatın tiyatrosunu olduğu gibi yansıtmak ve teatral etkinlikleri araştırmak olmuştur.

17. yüzyıldan günümüze kadar bir süreçte performans mekânı yaşayan mekândan tasarlanan mekâna doğru kayarken, daha önceleri Talatpaşa Caddesi'nden Alsancak ve Pasaport çevresinde uzanan bir yay izinde uzanan gündelik hayatın tiyatrosunun, günümüzde Alsancak özelinde sınırlandığı görülmüştür. Bu küçülme, günümüzün tüketim toplumunun etkileri doğrultusunda İzmir'in performans mekânının da tüketim etkinlikleri odağında çerçevelendiğini göstermektedir. Kıbrıs Şehitleri Sokak'ta karşılaşılan iki çeşit performans sanatı da genellikle Kıbrıs Şehitleri Sokak'ın en kalabalık ve görünür bölgelerinde gerçekleşmektedir. Bu bölgelerden biri Talatpaşa Caddesi ve Ali Çetinkaya Caddesi'nin kesiştiği noktada olan Sevinç Pastanesi'nin önüdür. Diğer bölge ise 1440 Sokak'ta bulunan Alsancak Kültür Merkezi'nin önündeki küçük meydandır.

Çalışma sonucunda, gündelik hayatın tiyatrosunun fiziksel anlamda sınırları küçülmüş olsa da, 17. yüzyılda Smyrna'da teatral etkinliklerin gündelik hayatla bütünleşme çabasının devam ettiği görülmüştür. Kamusal mekânda kaymalar yaşanmış olsa da, kentlinin gündelik hayatı ile kurduğu ilişkide sokak bir sahneye dönüşmüştür. Öyle ki sanat, gündelik hayatın içindeki kentliyi sokağı yeniden keşfetmeye çağırır. Belki de, gündelik hayatın tiyatrosu sanat ile hayat arasındaki uçurumun sınırlarını küçültmektedir. Kim bilir belki de, Tristan Tzara'nın dediği gibi sanat ve hayat birdir artık.

### Kaynakça

- Brook, P. (1968). The Deadly Theatre. In P. Brook, *The Empty Space* (p. 9). New York: Touchstone.
- Brook, P. (2010). *Boş Mekan*. (Ü. İnce , Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Coverley, M. (2006). *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Debord, G. (1992). *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday: Anchor Books.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Mason, B. (1992 ). *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Petric, V. (2010). The Man with the Movie Camera- A Cinematic Analysis." In *Dziga Vertov: Constructivism in Film* (G. Yamaner , çev., 117-181). Ankara: Öteki Matbaası.
- Sadler, S. (1999). *The Situationist City*. Massachusetts: MIT Press.
- Schechner, R. (1973). *Environmental Theater* . New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Schechner, R. (1973). Performance and the Social Sciences-Introduction. *The Drama Review*, 17(3), 2-3.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Sevinçli, E. (1994). *İzmir'de Tiyatro*. İzmir: Ege Yayıncılık.

**Pınar Kılıç-Çalgıcı:** 1984 yılında Ankara'da doğmuştur. 2007 yılında Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş ve İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. 2008 yılından itibaren İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır ve doktora çalışmalarına devam etmektedir. Sanat müzeleri, tiyatro ve mekân, kamusal alan ve sanat, çevre psikolojisi gibi konularda araştırmaları bulunmaktadır.

Adres: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Urla-35430, İZMİR

E-mail: pinarkilic@iyte.edu.tr, prkilic@gmail.com



## “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri” Üzerine Turgay Anar ile Söyleşi

Fatih Çalmaz

**Fatih Çalmaz:** “*Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*” (Kapı Yayınları, 2012) başlıklı çalışmanızda, Türkiye’de edebiyatın membaı olmuş mekânları anlatıyorsunuz. Kitabınızı henüz okumamış olanlar için bize birkaç edebiyat mahfilinden bahseder misiniz?

**Turgay Anar:** Öncelikle mahfil kavramını açıklayarak sözlerime başlamalıyım. Arapçadan türeyen mahfil kelimesini Türkçe sözlükler, “Konuşup görüşmek için bir araya gelinen yer, toplantı yeri; toplanmış heyet, meclis; oturulacak yer, görüşülecek yer” şeklinde açıklar. Mahfil kelimesini edebiyat alanına uyarlayarak kullandığımız takdirde, kelimenin anlamı son derece zenginleşir. Edebiyat mahfili, birden fazla edebiyatçının ve “edebiyat muhibbinin” belli bir zamanda, belli bir mekânda buluşup öncelikle ve özellikle sanat-edebiyat ile ilgili çok çeşitli konularda konuşma ve sohbetler yapması ile ortaya çıkar. Edebiyat, sanat, kültür, siyaset ve daha birçok konu üzerinde görüş alışverişinde bulunan kişiler, sanat ve edebiyatla ilgili konuları öne alarak mahfil mekânını, bir “edebiyat hafızasının mekânı” haline getirir. Edebiyat mahfillerinde bir araya gelenler, aslında devrin önemli edebî kamuoyunda özgün yazar/şair kimliklerini inşa ederler. Edebiyat mahfilleri hem mahfil müdavimlerini çeşitli şekillerde besler hem de onların çok çeşitli alanda yetişmelerini sağlar. Edebiyat mahfillerine devam eden Namık Kemal’den tutun da Ahmet Hamdi Tanpınar’a kadar birçok insan, bu tür toplantılardan fazlasıyla faydalanmıştır. İstanbul’da, 1860’lı yıllardan günümüze kadar birçok edebiyat mahfili kurul-

muştur. Bunlardan dikkate değer olduğunu düşündüğüm birkaç mahfilin ismini verebilirim: Hersekli Ârif Hükmet’in Evi, Abdurrahman Sami Paşa’nın Konağı, Şair Nigâr Hanım’ın Evi, İbnülemin Mahmut Kemal İnal’ın Konağı, Abdullah Cevdet’in İctihad Evi, Çiçekçi Kahvesi, İkbal, Küllük Kahvesi, Marmara Kıraathanesi, Lebon, Baylan, Lambo, Degustasyon, Enderun Kitabevi...

- *Çalışmanızda; “Bir yerlerde toplanan insan varlığı” olarak belirginleştirdiğiniz mahfillerin iletişim ve öğrenme ihtiyacı dışında sanat ve edebiyat kanonu oluşturma ya da karşı-kanon inşa etme gibi çabalarının varlığının da dikkat çekici olduğunu belirtiyorsunuz. Kanonik metinlerin oluşumunda/dolaşıma sokulmasında vs. mahfillerin katkısının yadsınamayacağını, ne var ki kanon yaratma konusunda başarılı olamadıklarını vurguluyorsunuz. Dolayısıyla mahfillerin hasbihâl etme, iletişim ve öğrenme gibi işlevlerinin; kanon/karşı kanon inşa etme gibi iddialı ve bilinçli eylemlere göre daha ön plana çıkmış olduklarını söyleyebilir miyiz?*

- Edebiyat mahfilleri, müdavimlerinin kimliklerini inşa eden, onların yaşadıkları devirde “şöhret” basamaklarına hızla çıkmalarını sağlayacak veya gözden düşmelerine sebep olacak kadar etkili merkezlerdir. Çünkü bu tür mahfillerdeki sohbetler, aslında geleneğimizin önemli bir yönü olan “hasbihâl”e de vurgu yapar. “Hasbihâl şeklindeki eleştiri faaliyeti”, mahfil müdaviminin kaderini de şekillendirir. Kanon ise çok farklı bir konudur. Kanon, bir eser ve/veya yazarın ölümsüzlüğe ulaştığının en önemli göstergesidir. Edebiyat mahfillerindeki “hasbihâl” şeklinde icra edilen eleştiri faaliyeti ve doğal olarak bu hasbihâlin ortaya çıkmasını sağlayan mahfil müdavimlerinin oluşturduğu güç, bazen edebiyat kanonlarını desteklemiş bazen de kanona karşı yürütülen hareketlerin ortaya çıkmasına, bu faaliyetlerin edebiyat dünyasında kökleşmesine yardım etmiştir. Bir edebiyat mahfili, sadece sıradan; değersiz konu veya konularla ilgili sohbet yapmak için kurulmadığından, mahfil birlik-teliklerinde de edebiyat için önemli kabul edilmesi gerekli tür, konu, eser

ve yazarla ilgili bahisler dile getirilmiş; ayrıca edebiyat sohbetlerinde ister istemez beliren edebiyat havadislerine de değinilmiş, bunlarla ilgili olarak da bir seçme, ayıklama, düzenleme, iş ve işlemleri de doğal olarak ortaya çıkmıştır. İşte bu tür bir faaliyetin en uygun icra edileceği edebiyat mekânları mahfillerdir. Kanon, popülerliği de sağlayan bir ölçüdür. Ayrıca edebiyat mahfilleri, kanonik eser ve yazarları ortaya çıkardığı ölçüde de edebiyat dünyasında hükmünü icra eder. Edebiyat mahfilleri, doğrudan veya dolaylı olarak kanona müdahale eder, kanonik isim ve eserleri buradaki hasbîhâl şeklinde icra edilen faaliyetler ister istemez belirler.

- *Erken Cumhuriyet dönemi için merkezin/devletin dışında kamusal alanın ya da ikincil yapıların yokluğu konusunda çeşitli görüşler var (mesela Murat Belge ve Şerif Mardin'in bu minvaldeki görüşleri). Bahsettiğiniz mahfilleri -devletin dışında- kamusal alan ya da bir sivil alanın varlığının işaretleri olarak okuyabilir miyiz?*

- Edebiyat mahfilleri, geçmişten günümüze gelene kadar çok çeşitli alan ve mekânlarda kurulmuştur. Bu tür mahfillerin kuruluşunda, devlet ve dolayısıyla Cumhuriyet sonrasında da iktidar denilen aygıtın etkisi inkâr edilemez. Osmanlı yıkılmadan önce okuryazar kesimlerin kendilerine has bir alan açmak isteğiyle yaptıkları toplantılar, en geniş anlamıyla kullanarak söylemek gerekirse iktidar tarafından izlenmiştir. Bu tür toplum yapılarında mutlak güç, hükümdarın, eğer hükümdar yoksa iktidardaki şahsın varlığında somutlaşır. Bu mutlak gücü elinde bulunduran kişi veya kurum, belirlenmiş bir zamanda, genelde kamunun katılımına açık olmayan bir mekânda bir araya gelen insanlara şüpheyile bakmıştır. Bu sebepten bu tür mahfillerde toplanan insanların başı belaya girmiştir. Bu tespiti anakronik bir varsayımla sadece Osmanlı'ya hasretmememiz gerekir. 1950'li yıllarda Attila İlhan ve daha sonra Baylancılar ismini alacak şair ve yazarların toplandığı istiklâl Caddesi'ndeki Baylan Pastanesi de devletin kolluk kuvvetlerince tarassut altında tutulmuştur. Bu tür mahfillerde,



Osmanlı zamanında “devletli”ler bir araya geliyorken Cumhuriyet ile birlikte tabii ki sivililer de toplanmaya başlamıştır.

• *Cumhuriyetin kurucularının başkent olarak Ankara’yı seçmelerine rağmen İstanbul hayatında geçmişten gelen edebiyat-sanat konusundaki canlılığın uzun yıllar devam etmiş olduğu çalışmanızda net bir şekilde görülüyor. Özellikle o dönemler için Ankara’daki siyasal merkezin sanat, edebiyat ve entelektüel hayata kök salmayı önemsemiş, milli edebiyat/edebi kanon yaratmayı amaç edinmiş olduğu kabulüyle hareket edersek bunun İstanbul’daki edebiyat ve sanat ortamında (mahfillerde) nasıl yankı bulduğunu sormak isterim. Ankara’da milli edebiyatın inşa edilmesi için faaliyet gösteren aydınların/yazarların da aslında İstanbul kökenli olduğunu hatırla tutarak tabii...*

• Edebiyat kanonu, toplumun belleğini yansıtan bir aynadır. Bu kanonun oluşturulması için devlet, kurumlar ve şahıslar çeşitli faaliyetlerle kendi kanonunu yaratmak ister. Cumhuriyet sonrasındaki edebiyat kanonunu yaratmak isteyenler, bazı problemleri tercih ve yöntemler kullanmışlardır. Bu yüzden devletin “seçtiği”, üzerinde “ısrarla durduğu”, okullarında okutmak istediği eserler ve yazarlar, belli bir süre iktidar mevkiinde kalabilmişler, daha sonra asıl ölçü olan “edebî” nitelik ortaya çıkınca da unutulup gitmişlerdir. Cumhuriyet ideolojisinin temellerini bu toprağın dışına bağlamak isteyen bazı hareketler, kanonlaştırma hareketleri, doğal bir biçimde asli bünyeye monte edilememiştir. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Halikarnas Balıkcısı’nın Kemalizm’le ortaklık kurarak Mavi Anadolu hareketiyle bir edebî kanon yaratmak istemeleri bu açıdan dikkat çekicidir. Bu hareketin sahiplerinin millî kültürü kendi anlayışlarına göre yeniden yapılandırmaya çalışmaları “her şeyin kökünü Anadolu’da bulma” ve “Batı medeniyetini bu topraklara bağlayarak” onların kültürlerine dâhil olma anlayışı doğaldır ki çok fazla eleştirilmiştir. Bir devrimden sonra filizlenmeye başlayan yeni bir edebiyat, kültür ve sanat İstanbul’un, İstanbul’un köklü edebiyat mahfillerinin varlığı karşısında çok zaman bocalamıştır.

• *Edebiyat mahfilleri bakımından eski başkent İstanbul ile yeni başkent Ankara'yı kısaca kıyaslayabilir misiniz?*

• İstanbul'daki edebiyat mahfilleri İstanbul'un fethiyle birlikte oluşmaya başlar. İstanbul'daki bu tür köklü ve zengin edebiyat mahfillerinin Ankara'nın edebiyat mahfilleriyle kısaca kıyaslayabilmek pek mümkün değildir. Ama iki şehrin edebiyat mahfilleri şu yönlerden kıyaslanabilir: Ne zaman ortaya çıktılar, kimler bu mahfillere devam etti, etkileri nasıl oldu, nerelerde kuruldular ve bu mahfiller ne kadar sürdü.

• *İnsan varlığı anlamında sanat, edebiyat ve düşünce konusunda neredeyse son iki yüzyıldaki tüm kalburüstü insanların çeşitli mahfillerde boy göstermiş olduğunu görüyoruz. Ama çalışmanızdan şöyle bir sonuç çıkardım. Neredeyse istisnasız mahfillerin merkezinde şiir ve şairler var? Bu konu hakkında ne söylemek istersiniz?*

• Şairler, bu tür edebiyat mahfillerinin vazgeçilmez simalarıdır. Onlarsız bir edebiyat mahfili oldukça yavan kalır. Bu yüzden, meclisin bülbülleri olan şairler olmadan edebiyat mahfili çok kuru olur. Onlar, söze ahenk, sohbete canlılık katarlar. Şairlerin yanına şiirlerden hoşlananları da eklemeliyiz. Halis şiiri seven ve anlayan bir şiir severler kümesi, şairlerin çevresinde olmaktan mesut olur daima. Bu tür mahfiller, aslında sadece edebiyat mahfili değildir. Buralarda kültür, sanatla birlikte siyaset, günlük konular, dedikodular da eksik olmaz. Edebiyat, buradaki mevzuların niteliğine göre ortaya çıkar. Bir sohbette konu bir anda edebiyat haricine çıkabileceği gibi sıradan bir polemikten edebiyat mevzularına bir anda dönmek mümkündür.

• *Yeni Türk edebiyatı çerçevesinde edebiyat hafızasının mekânı olarak mahfillerin başrolde olduğunu belirtmişsiniz. Edebiyat tarihi yazının da/literatüründe mahfillerin bu konumuna yeterince yer verildiğini düşünüyor musunuz?*

• Edebiyat tarihlerinde edebiyat mahfillerine çok az yer verilmesinin sebebi, konuyla ilgili nitelikli ve müstakıl çalışmanın olmamasıdır. Mekândan Taşan Edebiyat, umarım bu boşluğu doldurur. Gerisi edebiyat tarihçilerinin bileceği iştir.

• Son olarak “süreklilik ve düzen”e riayet eden mahfiller kaldı mı? Mahfiller işlevlerini tamamladı mı? Sosyal medya mahfilleri soğurdu mu?

• Heraklit, güzel söylemiş: “Her şey akar.” Değişimin her alanda hızlandığı çağımızda, eski ile yeni arasında tabii ki farklar ortaya çıkacaktır. Eskiden kurulmuş edebiyat mahfilleri ile günümüzdekileri kıyaslamak çok da doğru değildir. Şartlar çok farklıdır. Edebiyat mahfilleri, “söz”e değer verildiği müddetçe canlılığını koruyacaktır. Edebiyatın ve edebiyat mahfillerinin kendi mecraları vardır. Eğer bir yerde “edebiyat” varsa, adı mahfil olmasa da edebiyatçıların bir araya geleceği mekânlar mutlaka ve mutlaka olacaktır. Belki günümüzdeki mahfillerde, eski edebiyat mahfilleri gibi “şenlikli” bir ortam ortaya çıkmayacaktır ama her devrin kendine has karakteri, konuları ve müdavimleri bu tür yerlerde edebiyatın ölmemesini sağlayacaktır. Sosyal medya denilen ve ne olduğu tam belli olmayan bir “ucube”nin edebiyat mahfillerinin yerini alması mümkün değildir. Zira sosyolojik anlamda birincil ilişkilerin yaşandığı, sıcaklığın ve samimiyetin olduğu edebiyat mahfillerini sosyal medyayla karşılaştırmamız gariptir. Sosyal medyayı aktif kullanan insanlar, bilgisayar ekranına bakarak görüşlerini, düşüncelerini dile getirirken karşılarında bu yazılanları okuyan bir “insan”ın olduğunu unutuyorlar. Bu yüzden belki de ne yazık ki bu çağa has, bilgisayara bağımlı bir hayatın içinde “söyleyen” ama söylediği “söz”ün değerini ölçmekten aciz tuhaf varlıklar ortaya çıkıyor. Bu tür bir ortamda, her yönüyle samimiyete vurgu yapan bir edebiyat mahfilini etkileri bakımından sosyal medyayla yana getirmek abestir. Edebiyat mahfilleri, edebiyatın, doğal olarak da kültürün, sanatın “atardamarıdır.” Bu atardamar sağlıklı attığı müddetçe, edebiyat capcanlı bir şekilde varlığını sürdürecektir.

**Turgay Anar:** 1975 yılında İstanbul'da, Üsküdar'da doğdu. İlkokul, ortaokul ve liseyi İstanbul'da okudu. İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi'nde yüksek lisansını (2004), İstanbul Üniversitesi'nde "Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri" çalışmasıyla doktorasını tamamladı (2011). Bu çalışması 2012 yılında Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri başlığıyla Kapı Yayınlarından çıktı. Bu eseriyle, Türkiye Yazarlar Birliği ve Eskader tarafından 2012 yılının araştırma ödülüne layık görüldü. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapı Kredi Yayınlarından 2002 yılında çıkan Mücevherlerin Sırrı (İ.Dirin ve Ş. Özdemir ile) isimli eserini derleyip yayına hazırladı. Metin Eloğlu'nun Yapı Kredi Yayınlarından çıkan İbresiz Bir Pusula (2007), İstanbullu (2009), İçli Dışlı(2010) isimli eserlerini Türk edebiyatına kazandırdı. Çanakkale Savaşlarıyla ilgili yazılmış olan kurmaca hikâyeleri, Çanakkale Savaşı Hikâyeleri (2007) (Selis Kitaplar) ismiyle bir araya getirip inceledi. Çeşitli sempozyum, kongre ve panellerde tebliğler sundu. Hece, Varlık, Toplumbilim, Yasak Meyve, Eşik Cini, Türk Edebiyatı gibi edebiyat dergilerinde makale ve denemeleri yayımlandı. Halen İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

**E-posta:** turgay.anar@medeniyet.edu.tr



## “Ankara’da Edebiyat Mahfilleri” Üzerine Mehmet Aycı ile Söyleşi

Fatih Çalmaz

**Fatih Çalmaz:** *Ankara’nın “bir yerlerde toplanan insan varlığı” anlamında edebiyat ve sanat mahfillerinin tarihi sanırım Ankara’nın başkent olması ile başlıyor. Ankara’daki ilk edebi mahfiller ve sanat mahfilleri hakkında ne söylemek istersiniz? Kimler, nerelerde bir araya geliyordu? Ne konuşuluyordu?*

**Mehmet Aycı:** Çankaya sofrası vardı canım... Bir defa “resmi” edebiyatçının, sanatçının toplanma mekânı Çankaya sofrası değil miydi? Falih Rıfkı’nın kulakları da çınlasın tabii, kulakları çınlayacak çok kişi var. Şaka bir yana da, o günün edebiyatçıları da elbette bir araya geliyorlardı. Meyhanelerde, kıraathanelerde, evlerde... Bu günkü anlamda mahfil miydi, bilmiyoruz. Öyle bir şey daha çok 1950 sonrası oluşmaya başlayan bir şey... Eğer “otel lobisi”ni veya filanın meyhanesini, Gar Gazinosu’nu mahfil sayacaksak bu başka... Kimler kimlerle bir araya geliyordu derken sanki bir ayrışma varmış gibi bir ima da var soruda... Öyle değil... O dönem zaten çokça da “gönülsüz” Ankara’da bulunan üdebanın, şuaranın birden fazla ve farklı mekânları vardı demek doğru olmaz. Bunlar zaten birbiriyle görüşüyorlar. Bir avuç Ankara içi... Biraz dumanlı, biraz gurbet hissiyle, içlerinde ikbal kaygısı olanlar da var, biraz gizli kırgın ve kederli... Sembolik bir dille söylersek CHP Genel Sekreteri Esenal’ın “Ayaşlı İbrahim Efendi”nin konağı hikayesi gibi... Değişen bir şey yoktu, konak aynıydı, arkadaşlar aynıydı, herkesin birbirini gördüğü, konuştuğu mekânlar... İstanbul’daki gibi İkbal, Meserret, Küllük tarzı bir yer bekleme-

yin lütfen... Yoktu o... Okuduklarımızdan, anılardan bunu biliyoruz. Fotoğrafı bile yok öyle mekânların... Öyle mekânlar yok çünkü...

• *Hasbihal etme, iletişim ve öğrenme dışında mahfillerin yeni edebiyat ve sanat kanonları yaratma gibi amaçları var mıydı? Ankara merkezli mahfillerden hangi ürünler ve verimler ortaya çıktı?*

• Bu biraz karışık... Bir defa Tanzimat'tan bu yana akım oluşturma, mahfil oluşturma, "bakın biz sizi yenecek daha güçlü bir çeteyiz" deme alışkanlığı var. Bu oldu hep... Başkent Ankara'ya taşınınca, Ankara'nın dönem itibariyle etkisi ölçüsünde de oldu. İşin sivil tarafıyla da, ne bileyim Halkevi, Türk Ocağı gibi kurumlar eliyle de oldu. Oldu da ne oldu, verimi ne, buna bakmak lazım. Buradan Ankara mahreçli, Ankara merkezli güçlü bir sanat edebiyat birikimi oluştu mu? Sonuca göre bakarsak yok...

• *Cumhuriyetin erken döneminde Ankara'daki yeni rejimin sanat, edebiyat ve entelektüel hayata kök salmayı önemsemiş ve bir milli edebiyat, edebi kanon yaratmayı ülkü edinmiş olduğu kabulüyle hareket edersek bunun edebiyat ve sanat mahfillerinde nasıl yankı bulduğunu sorabilir miyim? Bir kamusal ya da sivil alan olarak bakabilir miyiz bu mahfillere?*

• Az önce söyledim. Sivil alan olarak bakamayız bir dönem... Sonrasında bakabiliriz belki... Burada Halkevi'nin, Türk Ocağı'nın ne bileyim Dil Kurumu'nun filan yaptıklarını küçümseyecek değilim... Aka Gündüz romanlarının sivil etkisi neyse, o ölçüde bir sivil etki var. Resmi olan da resmi olduğu için tutmadı zaten... Ancak İkinci Yeni başlangıcından itibaren Ankara'da sahiden sivil bir etkiden bahsedebiliriz. Dergilerden, dergi çevrelerinden yayılan bir gülümseme...

• *Bir zamanlar, Attila İlhan Bilgi Kitabevi'nin editörlüyken, Tunalı Hilmi Caddesi'ndeki yayınevi bürosu, kayda değer bir edebiyat mahfili imiş. İlhan İlhan Kitabevi, Salim Şengil'in Dost ve Seçme Hikayeler'i yayımladığı O.V. Han'daki*

*yayınevi bürosu, Erdal Öz’ün Sergi Kitabevi bu tür buluşma mekânları arasında sayılabilir mi? Bu konuda malumatınız var mı?*

• Yaşım itibariyle görmüşlüğüm yok... Ancak tartışmalar, okuduklarım, gidip gelenlerin tanıklıkları buraların canlı olduğunu söylüyor. Bir defa İstanbul’dan farklı... İstanbul’da sahaf var, gazete idarehaneleri var, kıraathaneler var, Üniversite var, meyhaneler, farklı mekânlar var, bunların hepsi Ankara’daki soruda saydığınız yerlerin havasını taşıyor. Ankara’da ne var, işte birkaç yer.

• *Sağ ve muhafazakar eğilimli (ki bunlar yayınevi büroları, kafeler, kahvehaneler, pastaneler, meyhaneler, evler, vb. olabiliyor) toplanma ve sohbet etme geleneği hakkında düşünecek olursak, sizin bildiğiniz Ankara’da muhafazakar/dindar eğilimli edebiyatçıların, yayıncıların ve okurların buluşma mekânları nereler olabilir?*

• Sağ ve muhafazakar sözcüklerini dışarıda tutalım, bir zamanlar Saatçi Musa’nın dükkkanı, Akabe Kitabevi, yakın zamana kadar Ülke Kitabevi, daha öncesinden Akay’daki Edebiyat Dergisi, hadi Rumeli, ne bileyim Akman filan, bir zamanlar Ragıp Karcı’nın meclis oluşturduğu pastane, müdavimlerinin ve sahibinin etkisine göre bir mahfil özelliği, hatta mektep özelliği göstermiş. Bugün Hece’yi, Kurtuba’yı, ne bileyim İhtiyar Kitabevi’ni, Adil Han’daki Aşıyan’ı, Fatih Yurakul’un dükkkanını, Birleşik Kitabevi’ni aynı gözle değerlendirebilir miyiz, bu zor. İşte Gezgin Sahaf biraz mahfil havasındaydı, Gökkuşuğu Çay Evi, Vadi bunlar biraz daha etkindi. Az önce söylediğim yerlerde muhafazakar abiler kardeşler eyleşiyorlar, eğleşiyorlar. En azından buluşma mekânı, önemli... Ancak, kafelerin çoğalmasının başka bir tarafı da var. Ben de uğruyorum o mekânlara, ne var ki sadece benim gittiğim kafeler var. Adam senin Mehmet Aycı olduğunu bilmiyor, Mehmet Aycı kim onu da bilmiyor, ne var ki bir grup arkadaşın çıkardığı bir fanzinin yazarları orayı mahfil olarak kullanıyorlar. Böyle epeyce mekân var.

• *Günümüz Ankara’ında bu tür edebiyat mahfilleri veya en azından buluşulup edebiyattan, gündemden, sanattan konuşulan, belirli müdaviimleri olan mekânlar var mı? Nereler bunlar? Sizin de bulunduğunuz bir mahfil toplantısını betimlemenizi istesek?*

• Mahfil toplantısı çok tanımlı bir şey oldu. Öyle tanımlı buluşma, o mekânın programı ve o programın öznesi olmakla ancak mümkün... Yoksa hafta sonu çıkarsınız, sizi görmek isteyen arkadaşlar sizin hangi saatte hangi mekânlara uğrayacağını bilirler, dergilerden, okunan kitaplardan, dergilerdeki ürünlerden, gündemin edebiyata sanata taalluk eden, hayata taalluk eden taraflarından konuşursunuz. Havadan sudan konuşursunuz filan. Çay içer hesabı ödersiniz, belki birkaç arkadaşla yemeğe geçersiniz, gün biter, sonra ben Necatibey’de Cihan Kıraathanesi’ne gider, birkaç saatliğine her şeyi unuturum. Rasim Bey’in hafta sonu takriben hangi saatte nerde olacağı, Kamil Yeşil’in nerelere uğradığı, Şaban Abak’ın nerede bir manasçı heyecanıyla Diriliş’i anlattığı, Nihat Genç’in nerede bulunacağı hatta nerede ne kadar bulunacağı, Ankara’nın avuç içi merkezinde ehli tarafından bilinir zaten.

• *Kitabevleri ve sahaflar da bu tür mahfiller arasında sayılabilir. Bize tarihten ve günümüzden kimi örnekler verebilir misiniz? Bugün Zafer Çarşısı civarında bulunan kitabevleri muhafazakar-dindar okurların, yazarların, aydınların buluşma mekânıdır diyebilir miyiz? Olgunlar’daki sahaflar nasıl bir mekânsal özellik arz ediyor?*

• Elbette... Saydım zaten... Olgunlar’dakiler daha çok geçerken uğramalık... Külüstür hariç tabi... Nebi Akgüngör’ün devraldığı ve “Son Gezgin” adını koyduğu yer var bir de... Zafer Çarşısı daha çok kitap okumaz talebeye hitap eden bir yer. Ancak Adil Han farklı... Dindar kesim tabiri daraltma olur. Her kesimden ilgililerin, meraklıların uğradığı yerler sahaflar. Bizim Orhan Kandemir’in sonradan devrettiği dükkanı da öyleydi... Dükkanda yedi kişisiniz, TKP’li de, İslamcı da, ulusalcı da aynı anda orada bulunabilirsiniz ve Türk Sineması ve Zenci Müziği konuşabilirsiniz.



Öyle bir ayrışma Birleşik için, İmge İçin, Dost İçin, Akçağ için, İhtiyar için söylenebilir belki, sahaflar için söylenmez. Doğasına aykırı sahaflığın, duasına da...

• *Mahfillerin canlılığı ve çeşitliliği bağlamında Ankara-İstanbul karşılaştırması yapıldığında Ankara’daki edebi ve sanat mahfillerinin kendine özgü özellikleri var mı? İstanbul’a karşı ne hissediyorlar? Sanat ve edebiyat konusundaki düşüncelerinin kabaca bir haritası çıkarılabilir mi?*

• Eskiye göre bir ters durum var... Eskiden İstanbul munisti, şimdi İstanbul kavgacı... Tabii, mahfil anlamında söylüyorum. Ankara biraz daha devlet terbiyesi görmüş, biraz daha resmi ağır başlı, yerine göre sessiz, biraz daha ütülü bir görünüm arz ediyor. Çıkan dergiler var, çıkıp kapanan dergiler var, bunların bürolarının eskisi gibi mahfil özelliği yok... Hece ve Edebiyat Ortamı biraz sayılabilir belki. Öyle bir İstanbul takıntıları, eziklikleri filan da yok. O geçmiş zaman kuruntusuydu, geldi geçti.

**Mehmet Aycı:** 1990 yılından bu yana dergilerde şiir ve yazıları yayımlanan Mehmet Aycı, 1971 yılında Adana/Saimbeyli’de doğdu. Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi’nden(1996) mezun oldu. Ankara’da yaşıyor. Mürekkep Ten adlı kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği’nin 2007 yılı; Sonrası Şimendifer adlı kitabıyla da Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği ESKADER’in 2012 yılı “yılın en iyi deneme yazarı” ödüllerini aldı...

**Kitapları:**

**Şiir:** Mor Kitap (1. Baskı 1997; 2. Baskı 2010), Aşk Bir Deniz Rüyası (1. Baskı 1999; 2.Baskı 2010), Yakı (1. Baskı 2007; 2. Baskı 2008; 3. Baskı 2010), Derin (1.Baskı 2008; 2.Baskı 2010), Bağdat Kitabı(2010), Dil Gölgesi(2010), Bunlar Yazmaz Kitapta(2010), Yalnızlık Vergisi(2010), Aramadığım Günler(2010), Muhtasar Türkiye Tarihi(2011), Mesafe Ayarı(2013), Zeliha’nın Ön Dişi(2013)

**Deneme:** Serkisof Ahbabım Olur (3. Baskı. 2006), Mürekkep Ten (2007), Zehirli Ağaçlar Albümü(2007), Kahvede Kürt Var mı?(2009), Bunların Hepsini Okudun mu?(2009), Şirazlı Bir Türk Dilber(2010), Biblio(2012), Sonrası Şimendifer/(2012), Çarşıftan Kol Atmak(2013)

**İnceleme-Araştırma:** Nasreddin Hoca (3.Baskı 2006), Demiryoluna Hızlandırılmış İnfaz(2004), Nasrettin Hoca Fıkraları(Ş.Çağlar’la birlikte; 2005), Nasıl Bir Kentin Lanetlisi Oldum?(2011)

**Antoloji:** İçinden Tren Geçen Şiirler(‘Mehmet Saim Değirmenci’ adıyla,( 2005)

Halen Anadolu Üniversitesi’nde Demiryolu Tarihi ve Gelişimi dersleri veriyor.

## “Kentin Sanatla Olan Hikâyesi” Üzerine Deniz Artun ile Söyleşi

Esra Can

***Esra Can:** Osmanlı’dan miras alınan ve Cumhuriyet’te devam eden Türkiye’nin modernleşme projesinde ‘kent’ ve ‘sanat’ dinamikleri nelerdir? Kent-kır/merkez-çevre ikiliğinden söz etmek mümkün müdür? Mümkünse bu ikiliklere nasıl yaklaşmak gerekir?*

**Deniz Artun:** Mümkündür tabii, ancak söz konusu sanatta modernleşme olduğunda, merkezi İstanbul ya da Ankara olarak değil, Paris olarak kabul etmek ve Türkiye’yi çeperinde değerlendirmek gerekebilir. Bu değerlendirmenin anahtarı, modernleşme projesinin önemli ‘araç’larından biri, devletin yetenekli sanat öğrencilerine verdiği burslardır. Akademi kurulmadan önce, resim derslerinin askeri okulların müfredatına mahsus olduğu bilinir. Bu okullar içinden, Mühendishane-i Berri Humayun mezunu Ferik İbrahim Paşa, 1839 yılında, yani Tanzimat Fermanı ile eş zamanlı olarak “resim tahsili” için Paris’te bulunur ve masrafları padişah Abdülmecid tarafından karşılanır. Bu ilk örneği Islahat Fermanı, Birinci ve İkinci Meşrutiyet’in ilanı ve nihayet Cumhuriyet’in ilanı ile eş zamanlı başka burslu öğrenciler izler. Sayıları gitgide artan bu genç sanatçıların modernleşmenin en ciddi etaplarına eşlik etmeleri tesadüf değildir. Ferik İbrahim padişahın ta kendisine, ardından gidenler 1882’de İstanbul’da kurulacak Sanayi-i Nefise Mektebi’ne resim öğretmeni olarak atanırlar. 1923’ten sonrakiler ağırlıklı olarak Ankara’daki, 1931’den sonrakiler ise İzmir, Bursa, Antalya, derken Çankırı, Erzurum, Kayseri, Sivas’taki ortaokul ve liselerde, özellikle de öğretmen okullarında görev alırlar. Böylece, sanatta modernleşmenin başkenti Paris’ten taşınan tohumların ‘merkez’den ‘çeper’e saçılarak, sırasıyla sarayda, İmparatorluk başkentinde,

Cumhuriyet başkentinde ve ardından Anadolu’da yeşereceğine inanılır. Bu tercüme sanat anlayışını çeşitli kentlerdeki öğretmenlere aktarmak, öğrencilere aktarmaktan daha da verimli görülür; ne de olsa bir öğretmen yüzlerce öğrenciye ulaşmak demektir, öğretmen okullarına verilen önem bu yüzdendir. Öte yandan ‘ikilik’ler söz konusu olduğunda, bu Avrupa bursları ile 1938-1943 yılları arasında gerçekleşen Yurt Gezileri’ni karşılaştırmak da ilginç sonuçlar verir. Çoğu Paris’ten henüz dönen sanatçıların, CHP’nin halka sanat götürmek/sanatçıyı halkla buluşturmak misyonu ile bu defa tam aksi istikamete, Anadolu’nun çeşitli kent ve köylerine gönderilmeleri sonucunda ortaya çıkan ‘izlenimci’ kır kahvesi ya da ‘kubist’ Anadolu köylüsü tabloları, modernleşme projesinin kent/köy ve sanat arasında kurduğu karmaşık ilişkilere dair pek çok ilginç okumaya imkan verir.

- *Kentsel mekan toplumsallığını konu ve sorun edinen, kentten beslenen sanatların tarihteki izlerini nasıl sürmek gerekir? Neyin peşine düşmeliyiz?*

- Kentten beslenen ilk akım İzlenimcilik olmalıdır. Kentin ve kentlinin “icadı” ile İzlenimcilik eşzamanlıdır. T.J. Clark, “The Painting of the Modern Life” (Princeton University Press, 1984) isimli kitabında, III. Napoleon’un ünlü mimarı Baron Haussman’ın, Fransa’nın devrim tarihinin yazıldığı dar sokakları yerle bir ederek yerlerine, rahatlıkla izlenebilecek dolayısıyla da kontrol edilebilecek geniş ‘bulvar’lar açmasına referans verir. Böylece açıklıklar görünürlükleri arttırmış; görünür olmak ‘görünüş’ü de önemli kılmış; geniş bulvarlar, küçük dükkanlarla yetinemeyip, geniş ve çok katlı alışveriş merkezleriyle donanmış; buralardan alışveriş edenlerin kent içindeki karşılaşmaları artmış; hızlanan ekonomi, hızlanan hareket, hızlanan endüstriye eşlik etmiş; ve nihayet gelişen kent, kentten kaçmak isteyenleri de doğurmuş, yeni burjuva sınıfı, kendilerini café’lere, barlara ya da fahişelerin ‘görünmez’ kuytularına, kır pikniklerine, dağ yürüyüşlerine, deniz kenarı tatillerine atmış ve tüm bunlar İzlenimci resmin ikonik tablolarında tek tek tespit edilmiştir. Böylesine çok damarlı politik, ekonomik, sosyal ve sanatsal ilişkiler ağından

yola çıkararak, Türkiye’de sanatın tarihine odaklanacak olursak, bazı sanatçıların “Türk İzlenimciler” olarak anılmalarındaki bağlam kopukluğu hemen kendini gösterecektir. Sanat tarihimizi kuran iki-üç yazar, Halil Edhem, Nurullah Berk ve Sezer Tansuğ tarafından “ilk izlenimci ressamımız” olarak anılan Halil Paşa, yalnızca İzlenimci resmin doğduğu tarihlerde Paris’te bulunuyor olması dolayısıyla bu sığa layık görülmüş olmalıdır. Zira resmi, T.J. Clark’ın sözünü ettiği hiçbir kaynaktan beslenmez ve bu ‘manzaralar’ın hiçbirini yansıtmaz. Wikipedia’da dahi “İzlenimciliği Türkiye’ye getiren” olarak anılan Nazmi Ziya Güran, yaşıtı İbrahim Çallı ve “Çallı kuşağı” ya da “Türk İzlenimcileri” olarak anılan Feyhaman Duran, Sami Yetik, Namık İsmail, Avni Lifij ve Hikmet Onat ise, kabaca 1910-1914 arası Paris’tedirler. Oysa şayet İzlenimciliğin tercümesinde ‘zamanın ruhu’nu yakalamak belirleyici ise, Fransa sanat tarihi 1880’lerde İzlenimciliği terk etmeye başlamıştır bile. Dolayısıyla, söz konusu sanatçıların eserlerini bu akımın esaretinden kurtarıp, kendi coğrafyalarının eşit derecede kompleks politik, ekonomik, sosyal ve sınıtsal ilişkileri içinde değerdendirebilmek büyük önem taşır.

- *Buğünün sanatında kenti dert edinen Türkiye’den sanatçılara örnek istese, kimlerin isimleri sayılmazsa olmaz?*

- *Hafriyat.* Az önce sözünü ettiğimiz ilişkilerin tamamına son derece hakim olan dört sanatçı, Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar tarafından 1996’da kurulan bir sanatçı topluluğu idi. Üyeleri, kentin gündelik yaşamını, çoğunlukla televizyon ve gazete haberlerine yansıdığı biçimiyle ele alan pek çok iş ürettirler, beraber ya da kişisel sergiler açtılar. Zaman içinde her biri kendi üslubunu geliştirirken, bir yandan da gerçek birer kent sosyoloğu gibi davrandılar. Kenti hareketlendiren göç ya da tatille, sokaklarındaki inşaat ya da trafikle, içinde yaşayan, çalışan, kaderini belirleyen aile, işçi, polis ya da politikacılarla, markalar ya da stensillerle, en çok da bütün bunları içeren ‘kentsel dönüşüm’ ile son derece derinden ilgilendiler; ‘kendiliğinden oluşan kompozisyonlar’ı fark ettiler. Öte yandan bence en dikkat çekici özelliklerden

biri, en başından itibaren “Hafriyat” ismi konusunda gösterdikleri cömertlikti. Aynı sosyolojik bakışa değer veren sayısız sanatçı yıllar içinde Hafriyat üyesi oldu, Hafriyat sergilerine ya da kataloglarına katıldı. Yanılmıyorsam 2007’de Karaköy’de (belki de bugünün İstanbul galerilerinin Karaköy merakına öncü olan) herkese açık bir mekan kurdular ve ne yazık ki hemen arkasından dağıldılar. Hem 2002’de Galeri Nev’de açılan ve Hakan Gürsoytrak ile İrfan Önürmen’i bir araya getiren “Şehristan” sergisi, hem de 2007’de yine Nev’de açılan Murat Akagündüz’ün kişisel sergisi “Ankara” beni bir ‘sosyolog’ olarak en çok kışkırtan sergiler arasındadır.

• *Şehirlerin markalaşma serüveninin kentsel dönüşüm dinamiklerini şekillendirmekte olduğunu anlatan birçok çalışma var. Türkiye’de sanatsal etkinlikler bu markalaşmanın neresinde duruyor?*

• ‘Markalaşma’yı –kapitalizm öncesine gitmeden- marka olmak üzere bilinçli bir çaba göstermek olarak tanımlayacak olursak, on sekizinci yüzyılda Roma’nın, on dokuzda Paris’in, yirmide New York’un sanat alanında birer marka olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. İtalyanlar, Fransızlar ve Amerikalıların bunu sağlamak için son derece ciddi politik manevralar yaptıklarını, hatta New York’u sanatta bir merkez yapmanın kimi zaman CIA tarafından programlandığını okuyoruz. (Serge Guilbaut, *How New York Stole The Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, 1985) Dolayısıyla, öncelikle, sözünü ettiğiniz ‘serüven’in bugüne mahsus olmadığının altını çizmeliyiz. Öte yandan, MoMA’nın kuruluş öyküsüne, farklı binalarının kent içindeki konumlarına, şu andaki binanın ilk inşaatı ya da Rockefeller ailesinin zamanın ekonomi ve politikası içindeki rolüne (örneğin müze müdürü Nelson Rockefeller’ın aynı zamanda New York valisi olmasına) bakmak ne kadar zengin sonuçlar verdiyse, İstanbulModern’in ya da Santralİstanbul’un konumlarına ve binalarına ilişkin öyküleri de kentsel dönüşüm bağlamında ele almak aynı derecede ilginç olacaktır, şüphesiz.

• *Ankara-İstanbul ikiliği: Sanatsal etkinlik sayısı ve çeşitliliği açısından İstanbul ile yarışamaz olduğu tartışılan Ankara'nın sanatla olan deneyimini nasıl tarif edebiliriz?*

• Herkesin eskiye kıyasla çok daha kolay seyahat ettiği, bienal, fuar, sergi görmek üzere seyahat etmenin neredeyse moda olduğu ve daha da önemlisi koleksiyonerlerin, tıpkı diğer alışverişleri gibi, sanat alışverişlerinin de büyük kısmını ekrandan yaptıkları bir zamanda, bu ikiliği büyütmek gerektiğini düşünüyorum. Öte yandan, şayet mutlaka ikilik üzerinde duracaksak, ben, kendi adıma, İstanbul'daki neredeyse her varlıklı ailenin, bankanın, şirketin müze kurduğu/kurmaya heveslendiği bir zamanda, Ankara'daki 'müzesizliğin' avantajlarını fark ediyorum. Örneğin, biz Galerî Nev'i bu kentin bir müzesi olarak düşlemekte, bu bağlamda örneğin satışa kapalı sergilere, yayınlara ya da kütüphaneye ağırlık vermekte iken, izleyicilerin de burayı bir müze gibi algılamaları, kullanmaları ve anmaları heyecanımızı çoğaltıyor. Yine 'müzesizliğin' bir sonucu olarak, Ankaralı koleksiyonerler kendi 'nadire kabineleri'ni izleyiciler ile paylaşmak konusunda son derece cömert davranıyor. Bu koleksiyon sergilerinin, müze kuran ailelerin onlara mekan/imkan sağlayan hükümet ya da sponsorlarla sürdürmek zorunda olduğu karmaşık ilişkilerden, ya da şirketlerin ve bankaların politikalarından azade olması, bana eserlerin ve bu eserleler kurulabilecek alternatif sanat tarihlerinin ortaya çıkması bakımından çok daha verimli geliyor.

• *Kentli sınıfların sanat galerilerini takip etme pratik ve alışkanlıklarını kendi galericilik deneyiminizden hareketle tarif etmenizi istesek, neler anlatırsınız?*

• Biz üç farklı kuşaktan aynı sanatçıları, belirli aralıklarla sergilerken, bir yandan da Ali Artun'un Türkiye'de modernizmin zamanı hakkında galeri kurulurken geliştirdiği bir kuramı örnekliyor, çoğaltıyor, kimi zaman da tartışıyoruz. Akademisyenlerin ağırlıkta olduğu bir grup izleyicimizin otuz yıldır bu kuramı, sergilerin arkasındaki bu 'derdi' son derece iyi fark ettiklerini, izlediklerini ve bizimle birlikte tartıştıklarını söylemeli-

yim. Onun dışında, sergilerimizdeki eserleri, tarihleri, duvarları, hatta çerçeveleriyle hatırlayan bir başka gruptan söz etmeliyim: ‘akıl koleksiyonerleri’. Maddi olanakları son derece mütevazı bu kişiler, seçtikleri eserlerin sahibi olmasalar da, bu parçaları hafızalarında biriktiriyor, onlara kimi zaman sahibi olan koleksiyonerlerden daha derin bir vefa ile bağlanıyor, koruyor, sık sık ‘çıkarıp’ yeniden bakıyorlar. Ayrıca kentlilerin alışkanlıklarından söz edeceksek, Galeri’nin Cumartesi günlerine mahsus izleyicilerini de anmalıyım elbette. Genellikle kentin biraz dışında oturan, hafta sonları kendilerine kent içinde bir rota çizen, o rota içine -öğle yemeğinden sonra ya da sinemadan önce- burayı da dahil eden, hatta burayı bir buluşma mekanı olarak da kullanan sadık kişiler... Sanıyorum son olarak da, Nev’in özel olarak tutkun olduğu özgün baskı dizilerini izleyenlerden söz etmeliyim. Sergilere yakın ilgi göstermeyen, buna rağmen sezon içinde bizi sık sık ziyaret ederek, özgün baskı eserleri koruduğumuz dolabımızı ‘karıştırmaktan’ zevk duyan, kimi zaman buradan bir doktor, bir düğün, bir yeni ev için hediye seçen, kimi zaman ise yalnızca seyrine bakan, keyfine varan, bize de baskılarımızı tekrar tekrar ‘tefekür’ etme şansı tanıyanlar... Öte yandan, bu kentin genç nüfusunun büyük bir çoğunluğunu oluşturan öğrencileri, hele de bu öğrenciler içinden sanat, sanat tarihi ya da tasarım okuyanları düşündüğümde, alt katta onlar için açtığımız kütüphaneye rağmen, henüz burayı yeterince kullanmadıklarını üzümlerik belirtmeliyim.

**Deniz Artun:** 1998’de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nden mezun oldu. New York Üniversitesi’nde, kültür tarihi alanında yüksek lisansını tamamladı ve bu sırada Fransa’nın kültürel tarihi üzerine yoğunlaştı. New York’tayken Museum of Modern Art’ın (MoMA) Resim ve Heykel Bölümü’nde çalıştı. 2000 yılında Paris’te, École des Hautes Études en Sciences Sociales’de (EHESS) başladığı kültürel antropoloji doktorasını sürdürüyor; doktora tezi kapsamında, 1850-1950 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye’den Fransa’ya giden sanatçılar üzerine çalışıyor. 2001 yılından bu yana Ankara Galeri Nev’de yönetici olarak çalışıyor.

Sayı 11 • Ocak 2014

## KENT VE POLİTİKA

*Son Yazı Gönderme Tarihi: 15 Aralık 2013*

**H**iç kuşkusuz ki kentin kaderinde makro düzlemde politik olanın etkisi kadar iz bırakan başka bir kavram olmasa gerek. Kentin doğuş sürecinde kent ile kırsal arasındaki farklılığın bütün ayırıcı faktörlerini belirleyen temel unsurun kent ve politika ilişkisi olduğunu düşünürsek politikanın kentin kaderindeki rolünü anlamamız da kolaylaşacaktır.

Kentte üretilen bütün değerlerin politik aklın kentle kurduğu ilişkinin biçimine bağlı sonuçlar doğurduğunu “yönetim” kavramının nasıl hayat bulduğuna bakarak anlayacağımız gibi, sanata, kültüre, mimariye, planlamaya, kısacası “*kentin havasına*” baktığımızda da görme imkanımızın olduğu açıktır. Bir başka ifadeyle politika, kente ilişkin varolan bütün kavramları etkileyen hatta besleyen bir kavram olarak ortada durmaktadır.

Kent ve politika ilişkisini ele alacağımız İdealkent’in 11. sayısında kentin mimarisini, planlamasını, sanatını, yönetimini, kentleşme macerasını, ekolojisini vb. ele almanın ötesinde o mimariyi, planlamayı, sanatı, yönetim modelini, kentleşmesini, ekolojisini vb. belirleyen politik kavrayışı yani “kentin ruhunu” konu edineceğiz.

Katkı sağlamak isteyen araştırmacılara bir fikir vermek üzere, dosya konumuzla uyumlu bazı konu başlıkları aşağıda sunulmuştur:

- Kentleşme politikaları
- Kentin iktidarı, iktidarın kenti
- Kentleşme ve temel özellikleri
- Kentin politik olarak inşası



- Kent ve demokrasi ilişkisi
- Demokrasi ve politikanın kentteki rolü
- Kent ve katılımcı demokrasi
- Politik bir unsur olarak kamusal alan ve kent
- Tarih boyunca kent ve politika ilişkisi
- Modern dönemde kent ve politika ilişkisi
- Politik bir zemin olarak kentin anlamı
- Yerelden yönetim ve kent
- Merkezden yönetim ve kent
- Yerel ile küresel arasında kentleşme politikaları
- Yerel demokrasi ve yönetime katılım
- Uluslararası kentsel politik yönelimler
- Metropol, Megapol ya da Büyükşehir
- Kent ve çevreye ilişkin ulusal ve uluslararası politika belgeleri
- AB politikaları ve kent
- Kentin ekoloji politikası
- Politik bir araç olarak kentsel planlama
- Mimarlığın politikası
- Konut politikası
- İmar ve politika
- Kentler ve ulaşım politikaları
- Politik bir form olarak Kentsel Dönüşüm
- Rant ve politika ilişkisi
- Kent, ekonomi ve politika ilişkisi
- Kentin yoksulları ve zenginleri
- Kır-kent karşılaşmasında politika
- Kentin kültürü-sanatı ve politika
- Kentsel koruma politikaları
- Kentin kimliği ve politik bağlam

Bu çerçevede araştırmacıların hazırlayacakları çalışmalarını, en geç **15 Aralık 2013** tarihine kadar **idealkentdergisi@hotmail.com** ve **idealkent@gmail.com** adreslerine göndermelerini bekliyoruz.

Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyoruz.

## YAZARLARA NOTLAR

### *Yayın İlkeleri*

idealkent, disiplinlerarası bir yaklaşımla kenti merkez alarak hazırlanan çalışmaların yer aldığı hakemli bir dergidir. Dergi; Ocak, Mayıs ve Eylül aylarında olmak üzere, yılda üç kez yayımlanır. idealkent'in yayım dili Türkçe'dir. Bununla birlikte, yaygın kullanıma sahip dillerde yazılmış makaleler de kabul edilir. Bu makaleler orijinal biçimleriyle ya da Türkçe'ye çevrilerek kullanılır.

Dergide yayımlanan yazıların daha önce hiçbir yayın organında yayımlanmamış, ilk defa idealkent'te yayımlanıyor olması gerekmektedir. Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş olan bildiriler, bu durumun belirtilmesi şartıyla kabul edilebilir.

İlk yayımlandığı tarihten itibaren asgari 25 yıl geçmiş olan; önem ve etki bakımından klasik metin olarak değerlendirilebilecek yazı ve çeviriler, daha önce yayımlanmamış olmaları kuralının istisnasını oluşturur. Bu tür metinlere daha önce yayımlanıp yayımlanmamış olmalarına bakılmaksızın idealkent'te yer verilebilir. Buna ilaveten, dergide, kitap eleştirileri de yayımlanabilmektedir.

idealkent'te yayımlanan yazıların fikri sorumluluğu yazarlarına aittir. Yayım için kabul edilen metinlerin, fizikî ve elektronik ortamda, tam metin olarak yayımlanmak da dâhil olmak üzere, tüm yayım hakları idealkent'e aittir. Kullanılan çizim, fotoğraf ve görsel malzemelerin hakları da idealkent'e ve anlaşmalı olarak da çizer ve fotoğrafçılarına aittir.

### *Yazıların Değerlendirilmesi*

Yazılar, bilgisayar ortamında ve dizgi programlarında kullanılabilecek şekilde e-postayla ya da cd içerisinde teslim edilmelidir.

Dergiye yayımlanmak üzere yollanan makaleler, "kör hakem" yöntemiyle değerlendirilmektedir. Editörler tarafından incelenen ve değerlendirilmesi uygun bulunan çalışmalar, iki ayrı hakeme gönderilmektedir. İki hakemin görüş ayrılığı durumunda, üçüncü bir hakemin görüşüne başvurulmaktadır. Hakemlerden gelen raporlar doğrultusunda, makalenin yayımlanmasına, yazardan hakem raporuna göre düzeltme istenmesine ya da yazının reddedilmesine karar verilmekte ve karar yazara iletilmektedir. Basımı uygun bulunan yazıların, yayımlanıp yayımlanmayacağına ya da derginin hangi sayısında yayımlanacağına editörler karar verir. Yazar, süreç konusunda e-posta yoluyla bilgilendirilmektedir.

idealkent'e ulaşan yazılar için yanıt verme süresi otuz gündür. Bu süre içinde yanıtlanmayan yazılar ulaşmamış demektir. Yazılarla ilgili olumlu ya da olumsuz görüş yazara mutlaka bildirilir.

### *Yazım Kuralları*

idealkent'e gönderilen yazılar için bir sayfa sınırlaması yoktur. Ancak, yazıların 2500-6000 arası kelime sayısında olması tercih edilmektedir. Gerekli kısaltma ve uzatmalar yazarla iletişim içinde yapılabilir.

Yazılarla birlikte, toplamda 1700 karakteri (boşluklu) geçmeyen; Türkçe ve yabancı dilde özetle, 5-10 kelime arası Türkçe ve yabancı dilde anahtar kelimeler, yabancı dilde başlık ve ilaveten Türkçe kısa özgeçmiş de iletilmelidir. Ayrıca, yazarla irtibat kurabilmek için gerekli telefon numarası, adres ve e-posta bilgileri de gönderilmelidir.

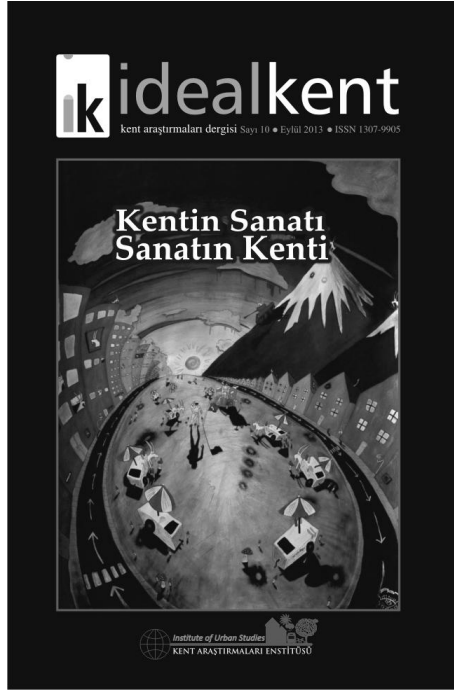
idealkent'teki makalelerin imlâ ve noktalamasında yazarın tercihleri geçerlidir. Ancak sehven yapıldığı anlaşılan yazım ve noktalama hataları düzeltilir.

Yayımlanması talebiyle idealkent'e ulaştırılan yazılarda, metin içindeki alıntı ve göndermeler, araç içinde (yazar soyadı, kaynağın basım yılı: sayfa numarası sırasıyla), APA (American Psychological Association)'nın en son gönderme ve kaynak gösterme kılavuzuna uygun olarak yapılmalıdır. Metin dışında yapılan açıklamalarda, sonnot yerine, o sayfanın altında yer alacak olan dipnot kullanılmalıdır.

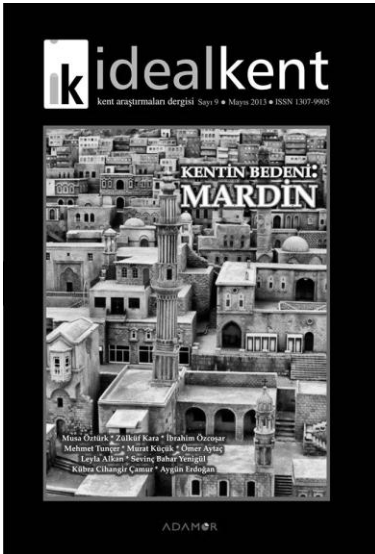
idealkent'te yayımlanan makalelerin yazarlarına, yazıların bulunduğu sayıdan iki adet verilir.

idealkent'e yazı göndermek için, [idealkentdergisi@hotmail.com](mailto:idealkentdergisi@hotmail.com) e-posta adresini veya A. Öveçler Mah. 1312. Sok. 5/1 Öveçler, Çankaya / ANKARA adresini kullanabilirsiniz. idealkent'in gelecek sayılarında işlenecek dosya konuları internet sitesinden öğrenilebilir

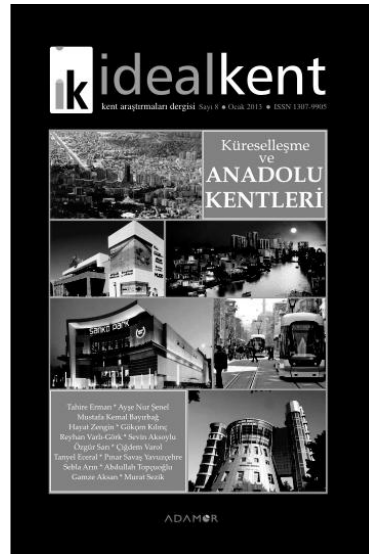
*Kentte yolculuğumuz devam ediyor...*



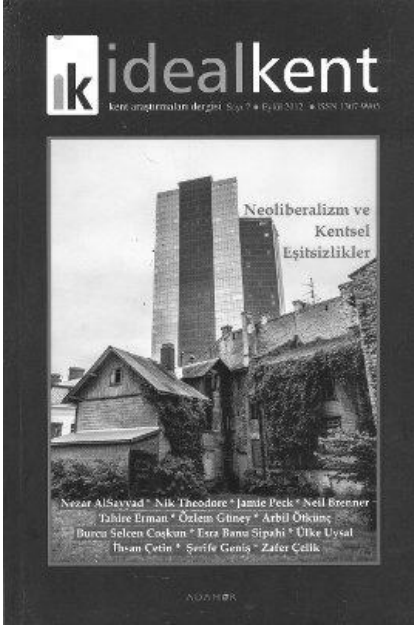
**Sayı 10: Kentin Sanatı, Sanatın Kenti**



**Sayı 9: Kentin Bedeni: Mardin**



**Sayı 8: Anadolu Kentleri**



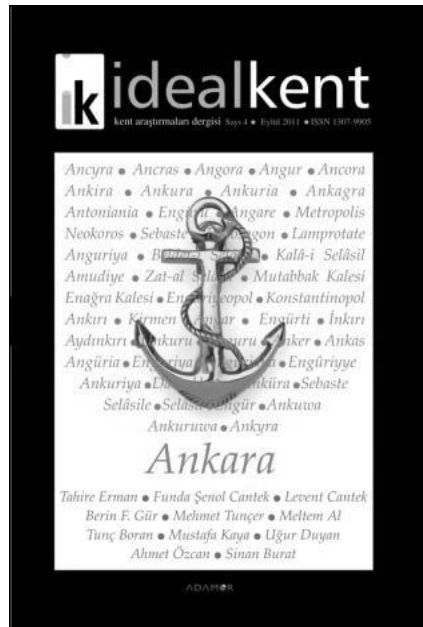
Sayı 7: Neoliberalizm ve Kentsel Eşitsizlikler



Sayı 6: Güvenlikli Siteler



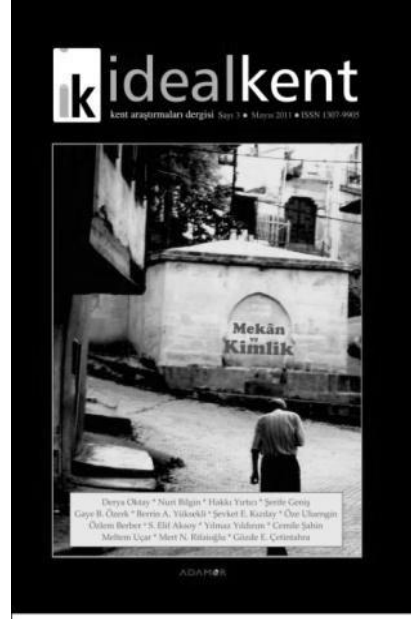
Sayı 5: Kent Ütopyları



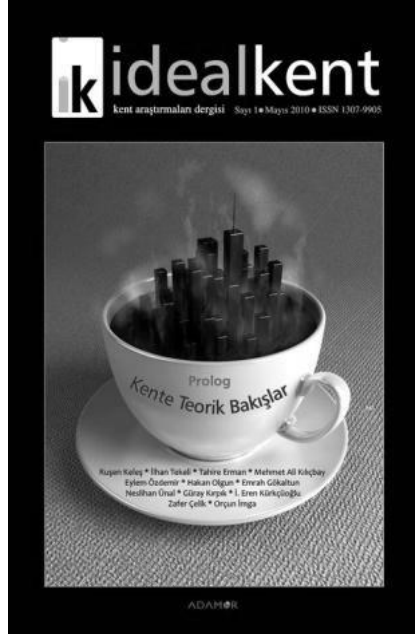
Sayı 4: Ankara



Sayı 3: Mahalle



Sayı 2: Mekân ve Kimlik



Sayı 1: Kente Teorik Bakışlar



**Kent Araştırmaları Enstitüsü**, çok karmaşık nedenlerin ortaya çıkartmış olduğu kentsel sorunların tespit edilmesini ve çözüm önerileri geliştirilmesini en temel misyon olarak benimseyip bu bağlamda çalışmalar yürüten bir düşünce kuruluşudur.

#### **KENT ARAşTIRMALARI ENSTİTÜSÜ PROGRAMLARI**

1. KENTLEşME PROGRAMI
2. KENT VE DEMOKRATİKLEşME PROGRAMI
3. KENT VE KALKINMA PROGRAMI
4. KENT VE ÇEVRE PROGRAMI
5. KENT, KÜLTÜR VE TARİH PROGRAMI

