

2023, Vol. 4(3), 739-750  
© The Author(s) 2023  
Article reuse guidelines:  
<https://dergi.bilgi.edu.tr/index.php/reflektif>  
DOI: 10.47613/reflektif.2023.136  
Article type: Book Review

Received: 12.09.2023  
Accepted: 20.09.2023  
Published Online: 09.10.2023

Nazlı Bülay Doğan\*

## **Beyoğlu'n(d)a Mekansal ve Zamansal Dönüşler: Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse\*\* Spatial and Temporal Returns to/in Beyoğlu: Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse**

### **Öz**

İstanbul'un kent kültürünü hem şekillendiren hem de yansıtan mekanlardan biri olmayı sürdüren Beyoğlu, Türkiye'deki kültür politikalarını anlamak için kritik önemdedir. Ebru Pelvanoğlu'nun 2022 yılında yayınladığı *Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse* kitabının, kültür politikası külliyatına katkısının ve bu amaçta ilerlerken eksik kaldığı yönlerin ele alındığı bu yazıya, tarihyazımının öznelliği ve nostalji üzerine bir tartışmayla başlanmıştır. Devamında, kitabın sosyopolitik bağlamla kurduğu ilişki gözden geçirilmiş ve "Beyoğlu Kültür Yolu" üzerine yapılan tartışmalarla beraber, Beyoğlu'ndaki kültür ve sanat dönüşümleri zamansal ve mekansal olarak değerlendirilmiştir. Beyoğlu üzerine kurulan nostalji biçimlerinde, farklı geçmiş zaman kesitlerinin türlü biçimlerde hatırlanmasına ve kültürün, farklı toplumsal grupları yüceltmek ya da karalamak amacıyla araçlaştırılmasına sıklıkla rastlanmaktadır. Buna bağlı olarak, nostaljik bakışın Beyoğlu'nda dönüştürmeyi önüne koyduğu meselelerin sosyopolitik bağlamı yeniden vurgulanmış ve "düşünsel nostalji" kurmak mümkün mü sorusu tartışılmıştır.

739

### **Abstract**

Beyoğlu, which continues to be one of the places that both shapes and reflects Istanbul's urban culture, is of critical importance for understanding cultural policies in Turkey. In this article, I discuss the contribution of Ebru Pelvanoğlu's book, *Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse [If Beyoğlu Falls as a Place of Production]*, published in 2022, to the literature of cultural policies and its deficiencies. The article begins with the discussions on the subjectivity of historiography and on the concept of nostalgia. Then, the book's relationship with the sociopolitical context is reviewed and, together with the discussions on the "Beyoğlu Culture Road," the cultural and artistic transformations in Beyoğlu are evaluated temporally and spatially. When yearning for the past of Beyoğlu, it is common to recall different periods from the past positively or negatively and to instrumentalize the culture of Beyoğlu, to exalt or vilify different social groups. In relation with this nostalgic perspective evoked for Beyoğlu, the sociopolitical context of the issues that this nostalgia sets out to transform in Beyoğlu is emphasized once again. Consequently, the question of whether it is possible to construct "ironic nostalgia" is discussed.

### **Anahtar kelimeler**

Beyoğlu, kültür politikaları, nostalji, düşünsel nostalji, Beyoğlu Kültür Yolu

### **Keywords**

Beyoğlu, cultural policies, nostalgia, ironic nostalgia, Beyoğlu Culture Road

\* Işık Üniversitesi, bulaydogan@gmail.com, ORCID: 0009-0000-0631-7090.

\*\* Pelvanoğlu, Ebru (2022). *Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse*. Sel Yayıncılık.

guardo escondida una esperanza humilde  
que es toda la fortuna de mi corazon.  
Volver...  
[İçimde mütevazı bir umut saklıyorum  
Ki bu, kalbimin tek serveti.  
Dönmek...]<sup>1</sup>

*Volver* (Carlos Gardel, 1934)

## Giriş

Birçok İstanbullu için kent hayatının vazgeçilmezlerinden olan Beyoğlu, kültür ve sanat alanı açısından bakıldığında, bambaşka bir öneme sahiptir. Farklı sanat alanlarının üretim mekanlarına 19. yüzyıldan beri ev sahipliği yapması bir yana; daha geniş anlamıyla Beyoğlu, İstanbul'un kent kültürünü de şekillendiren ve yansıtan mekanların yeridir. Tam da bu ayrıcalıklı konumu dolayısıyla Beyoğlu, kültür politikaları açısından kritik bir uygulama alanı olmuştur. Beyoğlu üzerine kurulan kültür politikalarında, geçen zamana ve değişen aktörlere rağmen belirli temaların zamana meydan okuyarak yeniden ve yeniden gün yüzüne çıkmasını, farklı geçmiş zaman kesitlerinin türlü biçimlerde hatırlanmasını ve kültürün farklı toplumsal grupları yüceltmek ya da karalamak amacıyla araçlaştırılmasını, ancak ülke siyasetinin değişen koşullarını içeren bir okuma ile anlamak mümkün olabilir. Ebru Pelvanoğlu'nun 2022 yılında yayınladığı *Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse* kitabı, bu düşünsel olasılığı değerlendirmek üzere Beyoğlu'ndaki "sanat ve edebiyat dünyasının mekanlarına odaklanmayı ve bu mekanlardaki ilişkiler üzerinden 'kaybettiklerimiz'i saptamayı" (Pelvanoğlu 2022, s. 9)<sup>2</sup> kendine amaç ediniyor.

Bu değerlendirmede kitabın, kültür politikası külliyatına katkısını ve bu amaçta ilerlerken, eksik kaldığı yönleri ele alacağım. Bu bağlamda ilk kısımda, Beyoğlu tarihinin anlatısının nasıl olabileceğini sorarak; tarihyazımının özneliği ve nostalji meselelerini tartışacağım. Devamında, kitabın sosyopolitik bağlamla kurduğu ilişkiyi gözden geçirecek ve "Beyoğlu Kültür Yolu" üzerine yapılan 2022 sonrası eleştirel metinlerle beraber, Beyoğlu'ndaki kültür ve sanat dönüşümlerini zamansal ve mekansal olarak değerlendireceğim.

## Beyoğlu tarihinin kişisel anlatıları: Beyoğlu Nostaljisi'nden kaçmak mümkün mü?

*Beyoğlu Düşerse* kitabının temel aksı, "Tanzimat'tan 6-7 Eylül'e" başlıklı birinci bölüm (s. 15-154) ile "6-7 Eylül'den Günümüze Beyoğlu" başlıklı ikinci bölümden (s. 155-287) oluşur. İlk bölümün ayırt edici özelliği, kültür ve sanat kurumlarının tarihçesine geçmeden önce Pelvanoğlu'nun okuyucuya sunduğu iki metindir: Bunlardan biri, Beyoğlu'nun 15. yüzyıla giden

tarihçesi (s. 17-37); bir diğeri ise, Beyoğlu'nun Tanzimat dönemindeki kültürel gelişimine Paris Montparnasse'taki kültürel ortamın model teşkil etmesi sebebiyle (s. 12), Montparnasse'taki gelişen kültürel ortamın 19. yüzyıldan 2. Dünya Savaşı'na kadarki tarihsel dökümüdür (s. 40-54). Rancière'in (2012) sanat ve siyasetin ayrılmaz ilişkisini vurgulamasına eseri içinde de yer veren Pelvanoğlu'nun bu yaklaşımı, kültür tarihini tarihsel bağlam içinde incelemenin önemini ortaya çıkarır. Bu tarihin yazımında yazar, kendi öznel bakış açısını da dahil etmekten çekinmez. Önsözde belirttiği gibi, bu kitapta “seçilen mekanlar bir kişisel tarih anlatısına” (s. 13) dönüşür.

Burada Pelvanoğlu, bu kişisel anlatının sadece kendi kuşağının tanıklık ettiği 1990'lı yıllar ve sonrasındaki döneme dair olduğu yorumunu yapar. Bu vurgu, kişinin kendi tarihinin, deneyimlerinin ya da bunların hiçbiri olmadan, bakan göz olarak kendisinin de araştırmasının bir parçası olduğu kabulüne işaret eder. Bu bağlamda, üretilen her bilginin aslında öznel bir bilgi olduğunu savunan bakış açısında araştıranın bireysel bakışı, neyi görmeyi seçtiğini ve bunu nasıl gördüğünü belirlemektedir. Donna Haraway'in, araştırmacının durduğu ve dünyaya baktığı yerden bilgiyi ürettiğini anlattığı “konumlandırılmış bilgi” (Haraway 1988) kavramını akla getiren, kişisel bakışın araştırmanın bir parçası olması durumu, kente dair yazılarda özgün bir bilgi üretimini var eder. “Beyoğlu bir “Kültür Yolu”na sığar mı” sorusunun peşinde kenti arşınlayarak Beyoğlu Kültür Yolu'nun filtresine takılan tekinsizlikleri aradığımız rota, tam da bu öznel bilginin bağlam ile birleştiği bir değerlendirmeyi ortaya koymuştu (Doğan, 2022). Bu nedenle Pelvanoğlu'nun önsözünde bahsettiği “kişisel tarih,” her ne kadar yazarın sözleriyle “Tünel'den başlayıp Fransız Konsoloslugu'na kadarki aksı anlatmayı” (s. 9) hedeflemese de; mekansal bir rota yerine zamansal rotaları takip ederek, kendi kişisel tarihinde önem verdiği mekanları *gördüğü* bir rota çiziyor. Burada yazarın bahsetmediği ya da farkına varmadığı kısım, sadece kendi döneminden mekanları değil; çizdiği zamansal rotadaki tüm mekanları, yine kendi *gördüğü* şekliyle seçmesi ve anlatmasıdır. Bu görüşü şekillendiren en önemli unsurun da yazarın kendi içinde bulunduğu bağlam olduğunu unutmamak gerek. Wallerstein'in ünlü tarihçi Braudel için kullandığı “homme de la conjoncture” (Wallerstein 1982) sözünü ödünç alarak, Pelvanoğlu'nun da bugünün koşulları içinde yazdığını unutmamak önemli. Geçmiş hakkında yazan kişi, Benjamin'in (2002) deyişiyle, geçmiş “gerçekte nasıl olduysa, öyle” dile getirmekten çok “bir anıyı ele geçirmek” üzerine çaba sarf eder. Tam da bu nedenle, *Beyoğlu Düşerse* kitabının aslında sadece 1990'lar sonrasına dair ikinci ana bölümü değil; 6-7 Eylül'e kadar olan tarihinin anlatıldığı ilk bölüm de, bugünden yazılmış bir metin olduğu için bugünün özelemlerini ve kaygılarını yansıtmaktadır. Bu anlatıda sıklıkla tekrarlanan, kaybedilen “zarıflığe” karşı Beyoğlu'nda gerçekleştiği söylenen “düşüş,” “yozlaşma,” ve “lumpenleşme,” yazarın nostaljisine işaret eder. Pelvanoğlu, “Beyoğlu Nostaljisi” başlık sonsözde de belirttiği gibi (s. 289-293), bu kavramı incelterek benimsemektedir.

### ***Yeniden kurucu nostalji, düşünsel nostalji, modernlik nostalgisi***

Kültür teorisini Boym'un (2009) "yeniden kurucu nostalji" ve "düşünsel nostalji" ayrımına referans veren Pelvanoğlu, önsözde bahsettiği kaçınılması gereken nostalji tehlikesini (s. 14) birinci kavrama atfeder. Bu bakış açısına göre, yeniden kurucu nostalji, "yitirilmiş evin tarihasırı bir tarzda yeniden inşasına girişir" ve "kendini hakikat ve gelenek olarak görür" (s. 289). Pelvanoğlu, bu nostaljiye sahip olan aktörü, Beyoğlu'nu "geleneksel olanın karşısında" ve "temizlenmesi gereken bir bölge olarak" gören iktidarlar olarak ele alır (s. 290). Sonzözde bunu ayrıca belirtmese de, kitap boyunca kendi savunduğu pozisyonun ise, Boym'un düşünsel nostalji kavramıyla yakından benzeştiğini söyleyebiliriz. Yazar için bu nostalji türü, "yeniden kurucu nostaljinin mutlak hakikati koruma istencine karşın sorgulayıcıdır; insanın özlemlerinin ve aidiyetlerinin çiftdeğerliliği üzerinde dururken modernliğin çelişkilerinden çekinmez" (s. 290). Buradan da anlaşılacağı üzere, Pelvanoğlu için iki nostalji türünü birbirinden ayıran nokta, modernliğe sahip çıkma halidir.

Esra Özyürek'in "modernlik nostalgisi" olarak tanımladığı, 1990'lı yıllarda yükselen siyasal İslam'a karşı Kemalist kesimlerde gelişen 1930'lar Türkiye'sine özlem (2006), buradaki modernlik özlemi ile örtüşmese de benzeşmektedir. Her ne kadar Beyoğlu, eski AKM gibi Kemalist nostaljiye de hizmet edebilecek kültür mekanları barındırsa da (Doğan, 2022, s. 101), Pelvanoğlu'nun bu kitaptaki özlemi, Begüm Özden Fırat'ın sözleriyle, "kaybolan kozmopolit Beyoğlu" içindir (Fırat, 2022). Fırat'ın Beyoğlu nostalgisine ilişkin verdiği örneklerden, Cumhuriyetçi geçmişi geri getirme, kaybolan kozmopolit Beyoğlu'nu arama ya da "dejenere" Beyoğlu'nu fethetme üzerine kurulu nostaljiler, Özyürek'in kavramsallaştırmasıyla beraber düşündüğümüzde birbirlerinden o kadar da farklı değildir. Her ne kadar Fırat yazısını, Pelvanoğlu'nun da çözümü bulduğu Boym'un ikinci tür nostalgisiyle bitirse de; "kaybedilen bir eve duyulan hasret" duygusunun Beyoğlu'nun şimdisini anlamaya ve yine Fırat'ın çağrısını yaptığı "şimdinin siyaseti"ne ne kadar uyum gösterebileceği, tartışmalıdır.

Pelvanoğlu bu ikinci tür nostaljinin, "tarih ve zamanın akışı üzerine tefekkür" etmek olduğunu söyleyerek "[eskisine] benzemeye çalışmamış aksine onun ruhunu devralıp yaşatmış" kültür mekanların, düşünsel nostaljinin taşıyıcıları olduğunu söyler (s. 291). Eski Trianon Pastanesi yeni Urban Cafe'nin hikayesi gerçekten de, kitap boyunca hüznle sıralanan düşüş, lümpenleşme ve yok oluş hikayelerinden farklı bir tonla aktarılır.

### ***Nostalji nesnelere: Beyoğlu'nun düşen kültür mekanları***

Yazarın, "Beyoğlu'nun fakülteleri" (s. 128) diye adlandırdığı sanatsal üretime ve sanatçılara ev sahipliği yapan kültür mekanları restoran, kafe, meyhane ve barlar arasında gerçekten de Cumhuriyet Meyhanesi ve Trianon Pastanesi/Urban Cafe, Beyoğlu'ndaki zamansal dönüşümleri mekanlarında somutlaştırmış yerlerdir. 1890'larda Rum ve Yunan ortakların açtığı bir tavernayken Cumhuriyet'in ilk yıllarında gayrimüslim kentsel mirası kimliksizleştirme politikalarıyla isim değiştiren meyhane, 1940'lar ve 1950'ler boyunca İkinci yeni edebiyatçıları ağır-

lamıştır. Pelvanoğlu bu mekanın zamansal dönüşümünü, “saygın dönem” olarak adlandırılan bu dönemden sonra 1970’lerde “bozulan” mekan, 1980’deki restorasyon ile “eski saygınlığını kazanmıştır” (s. 130) şeklinde aktarır.

Rum bir çiftin işlettiği Trianon Pastanesi ise, 6-7 Eylül 1955’te İstanbul’daki, özellikle de Beyoğlu’ndaki Rumların işyerleri ve evlerine yönelik gerçekleştirilen yağmalardan nasibini alana kadar Leyla Erbil’in anlatımında “hayatı ve Beyoğlu bohemini” öğrendiği yerdir (s. 255). Bu dönemi anlatırken Erbil, Trianon Pastanesi ziyaretlerinde duyduğu, üzerine hayal kurduğu Rumca ile ilgili şöyle der: “Rumca... hafif, tatlı bir fon şiiri oluştururdu Trianon’da. O tarihlerde kent, zaten bizim ve onların karışımıyla nakışlanan şiirli bir kentti” (s. 255). 1955 sonrasında pastanenin yerine açılan pavyon, Beyoğlu’nun çöküşü temasına uygun gelse de, bu pavyonun Zeki Müren’li bir hikayesinin olması aslında siyah beyaz gibi anlatılan düşüş temasının o kadar da net olmadığını gösterir. Pavyon kapandıktan sonra yerine önce depo, sonrasında yoğurt imalathanesi açılır. 1995 yılına gelindiğindeyse, bir kez daha sanatsal üretime anılacak bir kültür mekanı olacak Urban Cafe açılır.

Pelvanoğlu için Urban Cafe’yi diğer örneklerinden ayıran, elbette ki güncel bir Beyoğlu fakültesi olma potansiyelidir. 1990’ların güncel sanatı için son derece önemli bir etkinlik olan “Genç Etkinlik Sergileri” (1995-1998) ile bu sergilere katılan sanatçıların kurduğu Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği’nin toplantılarına mekan olan Urban Cafe, İstanbul Bienali’ne de ev sahipliği yapmıştır (s. 251). Bu anlamıyla, özlenen ve ruhunu devralması istenen eski Beyoğlu, Urban Cafe ile geri gelmiş gibidir. Ancak Pelvanoğlu’nun nostalji duyduğu eski Beyoğlu, aslında yeni aktörlere o kadar da açık değildir.

### ***Nostaljinin dışında kalanlar***

Konuşulan ve duyulan dillerin çeşitliliği üzerinden somutlaşan Beyoğlu’nun kozmopolit yapısı, aslında Beyoğlu nostaljisinin önemli unsurlarından biridir. Aksoy ve Robins (2021), Gautier’nin sözleriyle Beyoğlu’nun birçok farklı dilin bir arada var olabildiği “asıl Babil” olduğunu belirterek; bu çeşitliliğin, yeniden kurucu nostaljiyi aşarak düşünsel nostalji imkanı yarattığını savunurlar (s. 296). Pelvanoğlu’nun kitabında da Leyla Erbil’in Rumcaya dair sözleri, bu kozmopolit yapının dışavurumu olarak idealize bir şekilde kendine yer bulur. Ancak güncel Beyoğlu’nda duyulur olan Arapça, “Arapça dışında bir dilin neredeyse konuşulmadığı Beyoğlu” (s. 12) serzenişinde olduğu gibi, bu özlenen kozmopolitliğe dahil değildir.

İlginç bir tezatla, 1930’lardaki “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyalarına Türk entelijansiyasının destek vermesi (s. 31) ya da 1980’lerde Attila İlhan gibi bir Beyoğlu müdaviminin, iktidarın Beyoğlu’nu yıkarak temizleme politikasına destek verirken söylediği Türklük övgüsüne ve Ermeni düşmanlığına (s. 161) karşı duran Pelvanoğlu, günümüz Beyoğlu’nda baskın olduğunu düşündüğü Türkçe dışı dil olan Arapçayı, yozlaşmanın ve düşüşün emarelerinden biri olarak görür. Bu düşüş teması, Beyoğlu’nun kültür mekanlarının üzerinde bir hüznü bulutu gibi dolandır.

Beyoğlu'nun tarihi boyunca sanat üretimi ile iç içe olan sosyalleşme mekanları tüm kitap boyunca, yeni koşullara dayanamamaları ve kapanışları üzerinden bir ağıtla okuyucunun zihninde yer eder. Hem bu mekanlar hem de bu mekanların müdavimlerinin üretimde buldukları sanat mekanları –tiyatrolar, sanat galerileri, dernekler– Beyoğlu'nun düşüşü diye adlandırılan dönemlerde ortadan kaybolurlar.

1940'lı yılların Beyoğlu'sunun sanat merkezini oluşturan üçgenin bir ayağı olan Adalet Cimcoz'un Maya Sanat Galerisi'nden (1950-1955) 1990'larda kurulan ve kendi kitlelerini yaratarak Beyoğlu'nda canlı müziğin önemli merkezleri haline gelen Babylon (1999-2015<sup>3</sup>) ve Hayal Kahvesi'ne (1992-2017), birçok mekan Beyoğlu'ndaki değişimler karşısında ya kapanmak ya da Beyoğlu'nu terk etmek zorunda kalır.

Bu anlatıda kentin yeni aktörleri, genellikle istismarcı ya da suçlu olarak Beyoğlu anlatısına dahil olurlar. 1964 yılında 6-7 Eylül sonrasında İstanbul'da kalan Rumların sürülmesi ve yazarın sözleriyle “kalan burjuva kesimin göçü,” Anadolulu göçmenlerin Beyoğlu'nun çehresini değiştirmesine sebep olur (s. 157). Kapıcılık yapan Erzincanlı Türklerin Beyoğlu'ndan ayrılan gayrimüslimlerin dairelerine yerleşmeleri kitapta özellikle belirtilir (s. 170). Doğu Karadenizlilerin İstanbul'a göçünden kitapta ilk olarak “Of mayfası” (s. 158) ile haberdar oluruz. 1960'lı yıllardaki bu göçü, 1970'lerde Çukurova'dan gelenlerin takip ettiği belirtilir (s. 170). 2000'li yıllara gelindiğindeyse Beyoğlu'ndaki yeni kötü aktör, Kürt mafyası olur (s. 271). Beyoğlu'nun belirli dönemlerinin adı suçlar açısından oldukça zengin olduğu inkar edilemez bir gerçektir. O yüzden burada, bu suç örgütlerinin varlığını ya da Erzincanlı kapıcılar örneğinde olduğu gibi alt sınıflardan olan insanların, devletin ayrımcı politikalarıyla mağdur olan başka insanların durumlarını istismar etmeleri gerçeğini yadsımak amacı yoktur. Ancak kitapta, 1980'deki neoliberal kırılma ile sahneye çıkan sanatsal üretim sponsorluğu yapan müşfik büyük sermayedarlar ve kültürel mekan açma sermayesine sahip küçük sermayedarlar, Beyoğlu aşıkları olarak kendilerine yer bulurken; yerli göçmenler, özellikle alt sınıftan Kürtler, kitaba ancak çeşitli suç alt dalları üzerinden ancak dahil olabilirler. Kumar, uyuşturucu ve fuhşun Diyarbakır mafyasında; park yeri ve durakların Siirt mafyasında; sokak satıcıları ve midye dolma satıcılarının Mardin mafyasında olduğunu biliriz artık (s. 271). Kürt sanatçıların kendini gösterdiği yegane sayfa ise, Genç Etkinlik Sergileri'nin üçüncü yılında, Güneydoğu'dan gelen sanatçıların kendi bölge sorunlarını yansıtmış olduklarının anlatıldığı yer olur (s. 243-244).

Bu eksikliğin bir nedeni, Kürtçe sanatın kendini en çok gösterdiği alanlardan biri olan tiyatronun, *Beyoğlu Düşerse*'de neredeyse hiç değinilmemiş bir alan olmasıdır. Yurtdışından gelen tiyatro topluluklarının sahne aldığı Atlas Sineması ve aynı pasajda yer alan Muhsin Ertuğrul'un Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosu (s. 135-136), 1940'lı ve 1950'li yıllarda Beyoğlu'nda bulunan önemli kültür mekanları arasında sayılır. Bunların haricinde tüm kitap boyunca tiyatrolara neredeyse hiç değinilmez, performans sanatlarına vurgu oldukça azdır. Dolayısıyla Beyoğlu'nda kurulduğu 1991 yılından beri İstanbul'un kültür ve sanat atmosferini derinden etkileyen Mezopotamya Kültür Merkezi (Navenda Çanda Mezopotamya)<sup>4</sup> ve 2008

yılında yine Beyoğlu'nda kurulmuş olan çağdaş Kürtçe oyunlar üreten Şermola Performans<sup>5</sup> gibi bağımsız tiyatrolar, *Beyoğlu Düşerse*'de görünmez hale gelmiştir.

Beyoğlu'nun kaybolan kozmopolit yapısına övgünün oldukça yoğun hissedildiği kitap, Beyoğlu'nun yeni kozmopolit yapısından itinayla kaçınır. Özellikle 1980'lerde “paranoyakça gelişen Beyoğlu'nu kurtarma sevdası” (s. 159) Pelvanoğlu tarafından eleştirilirken; yozlaşmaya dayanmadığı için Beyoğlu'nu terk ettiğini ya da Beyoğlu'nu terk ettiği için Beyoğlu'ndaki asıl yozlaşmanın başladığını söylediği kültür mekanları, “kime ve neye dayanamadıkları için giderler” sorusu üstü kapalı bırakılmıştır.

### **Beyoğlu'nda kültür ve sanatın sosyopolitik bağlamı**

Beyoğlu'nun değişen kültürel iklimini tarihsel bağlama oturtma amacı, *Beyoğlu Düşerse* kitabında geçen çok fazla mekan, kişi ve etkinlik isminin arasında kaybolmadan ilerleyebilmek için son derece önemlidir. Ancak bu bağlamda, seçilen belirli siyasi koşulların yine belirli bir siyasi görüş ile okuyucuya aktarılmasını görebiliriz. Tanzimat Fermanı ile başlayan dönem, İstanbul'un İngiliz işgali, Cumhuriyet'in ilk yılları, 1942 yılında yürürlüğe konan Varlık Vergisi, 6-7 Eylül 1955, 1964'te başlayan Rum sürgünü ve 1960 ve 1980 darbeleri, kitapta karşımıza çıkan belli başlı siyasi kırılma noktalarıdır. Bu tarihlerde meydana gelen olayların etkileri birer semptom gibi belirirken; olayların nedenleri ve bağlantıları üzerine gidilmemiştir. Bu da kitap-taki siyasi bağlamın oturmamasına ve siyasi analizlerin havada kalmasına sebep olur.

Bu siyasi bağlam tartışmasının eksikliği kendini en çok, Yeşilçam üzerinden Türkiye sinemasının yorumlandığı ve 1938'den 1980'lere uzanan çok uzun bir süreyi çok kısıtlı tartışmalarla genelleştirildiği kısımda göstermektedir. 40 yılı aşkın bu süre boyunca bahsi geçen yegane siyasi olay, 2. Dünya Savaşı'nın koşulları; öne çıkarılan tek toplumsal dinamik, köyden kente göç olgusu ve bahsi geçen Türkiye sinemasının tek tartışması da, milli sinema örnekleriyle aktarılan özcülük meselesi olmuştur (s. 220-228). Yerellik/evrensellik tartışması ile de beslenen bu meselenin kendini en çok “Genesis” romanlarında belli ettiğini söyleyen yazar, Yeşilçam'ın da bu romanlardan etkilendiğini söyler. Bu oldukça anlamlı bir değerlendirme olsa da; Türkiye sinemasından bahsederken temel meseleyi bununla kısıtlamak ve buradan ilerleyerek, kitapta sinemayla ilgili bahsi geçen tek siyasi kuramın Asya tipi Üretim Tarzı olması, okuyucuyu oldukça zorlar. Buradaki bir diğer sorun, tüm bu tartışmaların bağlandığı Beyoğlu'ndaki mekansallığın Arif Keskiner tarafından kurulmuş olan Çiçek Bar olmasıdır (s. 228-230). Bu da okuyucuda, kitabın içinde birbirinden bağımsız farklı kesitler okuduğu hissiyatını vererek; sosyopolitik bağlam ile kültür mekanları arasındaki bağlantıyı kuramamasına sebep olur.

Kitapta özellikle vurgulanan bir başka siyasi tartışma, kitabın sonlarında bizi karşılayan küreselleşme tartışmasıdır. Ancak burada da, daha birkaç sayfa evvel bahsi geçen neoliberal ekonomi politikalarına dair bir çözümleme yapılmaksızın küreselleşmeye dair yapılan eleştirel çözümler, yine Beyoğlu'nun kültür mekanları ile yapılan siyasi analiz arasındaki

açığı sabit tutar. Birçok yazar tarafından “neoliberal küreselleşme” olarak tanımlanan son küreselleşme dalgasındaki iki kavrama farklı yaklaşan Pelvanoğlu, yerli sermayenin Beyoğlu özelindeki hamlelerini çok daha olumlu bir bakışla okuyucuya aktarırken (s. 277-279); küreselleşme eleştirisini ise, 2013 yılındaki Gezi Direnişi’nin devamında yaparak, bu eleştiri ile kültür mekanları bağlantısını koparmayı tercih eder (s. 280-281). Başka bir deyişle kitabın akışında sanat ve siyaset, ancak bir halk ayaklanması yoluyla birbirine bağlanır. Halbuki Pelvanoğlu’nun kitabında çok üstünde durulmayan nokta, sanatın ve siyasetin üretim aşamasında da birbirinin içine girdiğidir.

### ***Sanatsal üretimde siyasetin gölgesi***

Kamusal alan uygulamaları ve Beyoğlu’nda sergilenmek üzere üretilen heykeller, bu yakın ilişkiyi gözlemlenmek için dikkat çekici örneklerine sahiptir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında, sanatın devlet destekli olması, “devlet için yapılan resimlere [sanat eserlerine de diyebiliriz] devletin alıcı olması” (s. 139) anlamına gelmiştir. Yeni bir toplum yaratma hedefinde olan iktidar, “milli sanat” anlayışıyla sanatın, iktidarın getirdiği yenilikleri görünür kılacak bir aygıt olmasını öngörmüştür (s. 138). Heykeller, daha doğrusu anıt heykeller ise, kamusal alandaki yerleriyle, resimden daha işlevsel bir aygıt olmuştur. 1960-1970 parantezi bir kenara konursa, heykel denince akla öncelikli olarak Atatürk anıtları gelecektir; ki bu anıtlar da 1960 ve 1980 darbeleri ile daha da tabulaşacaktır (s. 214). 1950’li yıllar heykelde soyut formların öne çıkmasına sahne olacak; 1960’lı ve 1970’li yıllar ise, Türkiye’deki kentlerin “Nazi estetiği dışında formlarla tanışma”nın dönemi olacaktır (s. 214). 1973 yılında “Cumhuriyet’in 50. yılı anısına” yapılan soyut heykellerin 1980’lerden itibaren kamusal alanlardan yavaş yavaş kaldırılmaları siyasi bağlamdan ayrı düşünülemez. Toplumsal mücadelenin yüksek olduğu, özgürlüklerin daha yaygın olduğu bu yıllarda yapılan heykeller, müstehcenlik (“Güzel İstanbul” heykeli, Gürdal Duyar) ya da siyasi bahanelerle kaldırılmış (“İşçi” heykeli, Muzaffer Ertoran), yer değiştirilmiş; bazıları da yol çalışmaları nedeniyle önemsiz bulunup talan edilmiş ya da artan kent yoksulluğu ile yağmalanmıştır (s. 205-210). Resmi söylemin dışına çıkan heykellerle İstanbul’un ilk defa bu çalışmayla tanıştığını belirten Pelvanoğlu, kentin ona sahip çıkamadığını söyler (s. 210). Ancak göz ardı edilen, değişen siyasi koşulların bu heykellerin simgeledikleriyle ilgili değişen yargılarıdır.

Benzer kadere sahip olacak olan “Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği” kapsamında üretilen heykellerin çoğu proje aşamasında mekansal yerleştirme olarak Beyoğlu’nu önermiştir; çünkü sanatçılar Beyoğlu’nun, birçok kültürün beraber yaşadığı metropol olması, modernizmle hesaplaşması ya da kentleşme sorunlarının en görünür olacağı yer olması gibi sebeplerle bu alanları seçmişlerdir. Değerlendirme sonucunda, heykellerin yarısı Beyoğlu’na ya da Beyoğlu’na yakın bölgelerde uygulanmıştır. Bu heykellerin de bir kısmı çeşitli sebeplerle kaldırılmış; bazıları ise, uygulandıkları bölgelerde bağlamından kopuk hale getirilmişlerdir (s. 216-219).



Şadi Çalık'ın Galatasaray Meydanı'nda bulunan "50. Yıl Anıtı" ise, "heykel estetiğine tümüyle karşı çıkan bir soyut düzenleme" (s. 215) olmasıyla Pelvanoğlu'nun kitabında yer almıştır. 1973 yılı için Yapı Kredi Bankası tarafından sipariş verilen heykel, Türkiye'de paslanmaz çeliğin heykel malzemesi olarak ilk defa kullanıldığı iştir. "İlerlemeye olan inancı" simgeleyen, "kibrit kutusunda tutuşmayı bekleyen çöplerin birbirinin önüne atılışlarına benzer" formdaki heykel (Şen, 2016), uzun yıllardır bambaşka bir siyasi bağlamın içine *hap-sedilmiştir*. Siyasal iktidar, gözaltında kaybedilen yakınları için 1995 yılından beri Galatasaray Meydanı'nda toplanan Cumartesi Anneleri'ni/İnsanları'nı bir tehdit olarak gördüğünden; onların toplanmalarını ve siyasi taleplerinin kamusal alanda görünür olmasını engellemek için Galatasaray Meydanı'nı kapatmıştır. Bu yeni meydan düzenlemesinde, "Cumhuriyet'in 50. Yıl onuru, kilitli zincir ve çelik bariyerlerle kuşatılarak esir alınmış" (Kaan, 2021) durumdadır. Çalık'ın heykelinin bugünkü bağlamı kitapta yer almasa da bu heykel, Beyoğlu'ndaki kamusal alanlarda bulunan sanat yapıtlarının siyaset ile değişen ilişkisi ve dönüşen anlamları üzerine önemli bir örnektir.

### ***Bir bağlam tartışması: Beyoğlu Kültür Yolu***

Günümüzde ise, sanat ile siyaset ilişkisi, çok daha geniş ölçekli kamusal alanlar üzerinden tartışılmaktadır. 2021 Sonbaharından bugüne, Beyoğlu üzerine düşünceleri şekillendiren ana temalardan biri, Beyoğlu Kültür Yolu olmuştur. "Beyoğlu bir kültür yoluna sığar mı" sorusu, Beyoğlu'nu geçmişten günümüze kültür politikaları ile düşünenler için birçok anlamı olan bir eleştiridir.

Asu Aksoy (2021) bu tartışmada, tasarlanan Beyoğlu Kültür Yolu'nun turizm sektörü hedefli bir Beyoğlu'nu cazipleştirme projesi olduğunu vurgulamıştır. Tıpkı Pelvanoğlu'nun kitabında belirttiği, dönemin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan'ın 1980'lerdeki imar hamlesi gibi (s. 159), Beyoğlu Kültür Yolu'nda da, cephe odaklı bir yaklaşım olduğundan bahseder. Hatta, güncel müdahalede, binaların içlerini imha ederek yeniden bir işlev verme yoluyla, o dönemden çok daha zarar verecek bir yaklaşım ortaya konmaktadır. Nazım Dikbaş (2021) Beyoğlu Kültür Yolu'nun bu "prestij eser"lerine "zombileştirilen binalar" ismini verecektir.

Aksoy bu yaklaşımın, geçmişle yüzleşmek yerine "hafızanın bir kartpostal nostalgisine indirgendiği bir yaklaşım" olduğunu söyler. Bu bakış açısı, "Beyoğlu'nun bir küresel yatırım ve fırsatlar dünyası" olarak pazarlanması ile eşgüdümlü olacaktır. Sonuç olarak Aksoy'a göre, Beyoğlu'nun tarihi görünümü müzeleştirilmiş ama içeriği hafızasızlaştırılmış yeni kurgusu, mevcut iktidarın bilinçli politikasının sonucudur. Beyoğlu Kültür Yolu'nun yeni sanat mekanları ve sanatçıları da, bu yeni kurguyu kabullenerek Beyoğlu'nun parçası olmuşlardır.

Sanat camiasının Beyoğlu'na yönelik bu müdahaleyi kabullenışı, çeşitli tepkilere sebep olmuştur. Dikbaş (2021), hem iktidarın toplumsal kesimler üzerindeki baskısı nedeniyle hem de bir direniş alanı olan Gezi Parkı'nı ve onun simgelerinden olan AKM'yi içermesi yüzünden,

sanatçıların bu projelerde yer almayı nasıl kabul ettiklerine dair eleştiride bulunur. Bir sonraki sene düzenlenen yeni sanatsal etkinlikler üzerinden bir değerlendirme yapan Papazyan ve Hisarlıoğlu (2022) ise, artık bu projelerde yer alan sanatçıları doğrudan “kent suçlarının önde gelen işbirlikçilerinden” şeklinde tanımlayacak ve sanatsal aklamının yeni Beyoğlu’nu meşrulaştırmak için kullanıldığını söyleyeceklerdir. Yazarlara göre Beyoğlu Kültür Yolu, Beyoğlu kültüründen geriye kalanı panayırlaştırarak, kamusal yaşamı ve hafızayı – turizm ve rant lehine – tasfiye etmeyi amaçlamaktadır.

Dikbaş gibi Papazyan ve Hisarlıoğlu da, Beyoğlu’nun kültür ve sanatını tartışırken, toplumsal ve siyasi olanı dışarıda bırakmaktan özellikle kaçınırlar. Gezi Direnişi kadar Beyoğlu’nun birincil aktörleri olan Cumartesi anneleri ile Feminist Gece Yürüyüşü, 1 Mayıs ve Onur Yürüyüşü katılımcılarının, Kültür Yolu metinlerinde geçen kapsayıcılığın dışında bırakıldığına vurgu yaparlar. Sınıfsal olarak da bu ayırım mevcuttur: Özel sanat kurumları, dükkanlar ve AVM’lerin işgal ettiği Beyoğlu, orta ve üst orta sınıfa hitap eden bir kamusallıkla sınırlıdır. Geri kalanlar için kolluk kuvvetleri ve onların silahları, Beyoğlu’nda, Gezi Parkı’nın önünde ve Galatasaray Meydanı’nda hazır bekletilmektedir (Papazyan ve Hisarlıoğlu, 2022).

Tüm bunların ortak okumasını teorik bir yerden yapmak için Begüm Özden Fırat, şimdilik kavramsallaştırmasını vurgular. Traverso’dan (2018) alıntılanarak, bu kavramı şöyle açıklar: “Şimdilik rejimi altında zaman, hükmedilemeyen bir geçmiş ile yadsınan bir gelecek” arasında asılı kalır (Fırat, 2022). Dikbaş da benzer bir şekilde Beyoğlu Kültür Yolu ile kristalize olan Beyoğlu politikasını, “geçmiş silen, bugünü zorlaştıran, geleceği belirsizleştiren yıkım, zengini zenginleştiren talan ve rant ve Beyoğlu’nu öteden beri bağı bilmiş öteki seslerin buluşmasının engellenmesi” olarak tanımlar.

Zamansal olarak böyle bir şimdiliğe sıkışan Beyoğlu, mekansal olarak da yaşam alanlarından mahrum bırakılarak “kendi ölü alanlarını yaratan zulmün mekanına ait” bir yere dönüşmüştür (Dikbaş, 2022). Halbuki Pelvanoğlu’nun Özdemir Kaptan referansı ile kitabında bahsettiği gibi Beyoğlu, “aynı zaman içinde bile farklı yaşam biçimlerine açık olması”yla kendi kimliğini bulur. Sanat üretimiyle de, suçuyla da bir bütündür (s. 162-163). Beyoğlu’nu Beyoğlu yapan, iktidarın filtrelemeye çalıştıklarının gerisinde kalan tekinsizliklerdir (Doğan, 2022).

Beyoğlu Kültür Yolu üzerine yapılan bu tartışmalar, Pelvanoğlu’nun kitabında eksik kalan sosyopolitik bağlamın nasıl olabileceğine dair fikirler verir. Beyoğlu’nun düşüşü, sadece iktidarın değil, özel sektörün ve sanat camiasının kendisinin de fail olduğu olduğu bir işbirliğinin sonucudur. Fethedilen bir kale metaforunu andıran “düşüş,” dış düşmanlar hayalini canlandırırsa da; asıl olan, belirli çıkarların değişen politikalarla uygulamaya geçmesidir. Tüm Beyoğlu tarihi ve Beyoğlu’ndaki kültür ve sanatın mekansal ve zamansal dönüşümü, bu somutlukla ele alınabilir.

## Sonuç: Beyoğlu'na geri dönmek

Begüm Özden Fırat'ın ısrarla belirttiği gibi, Beyoğlu'ndaki müdahale “şimdici” bir zaman rejimi üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla buna karşı mücadele de hafıza ve tarih üzerinden verilmelidir (Fırat, 2022). Ancak mevzu Beyoğlu olunca, bu mücadelenin çoğunlukla beslendiği yer eve geri dönme arzusu olmaktadır. Bu düşünsel nostalji, her ne kadar geçmiş üzerine daha sorgulayıcı bir nostalji türü olsa da; günümüz koşullarını yadsıyan bir pozisyona düşmeye meyillidir. Beyoğlu sıklıkla, uzaklaşmak zorunda kalınan, terk edilen ama bir gün geri dönüleceği kesin olan kayıp cennettir. Beyoğlu'ndan gitmek ve Beyoğlu'nu özlemek, Beyoğlu'ndan devlet zoru yoluyla uzaklaştırılmış eski sakinlerinin Beyoğlu'na atfettiği bir özellik gibi ona asılı kalmıştır.

Pelvanoğlu'nun kitabında geçen bir kültür mekanı sahibinin dile getirdiği geri dönme arzusu bu konuda iyi bir örnektir: “Bugün yarın ya da 25 yıl sonra da olsa Beyoğlu'na dönmek bizim için vazgeçilmez bir hedef olacak” (s. 268). Bu dönüş, Beyoğlu'nda neleri dönüştürmeyi önüne koyar, hangi Beyoğlu'nu kurtarmak ister ve neleri *temizleyerek* nasıl bir Beyoğlu kültürüne sahip çıkar soruları; Pelvanoğlu'nun kıymetli çabasının ürünü olan *Beyoğlu Düşerse*'nin uyandırdığı sorulardır.

- 1 Bu şarkıyla tanışmam, Almodovar'ın *Volter* (2006) filmine dayanıyor. Şarkı sözlerini kimin Türkçeleştirdiğine dair, tüm çabama rağmen bir isim bulamadım.
- 2 Kitaba dönük ileriki referanslarda sadece sayfa numarası verilecektir. Başka bir kaynak belirtilmediği sürece referans, Pelvanoğlu'nun kitabına olacaktır.
- 3 2015 yılında Babylon, Bomontiada'ya taşınmıştır. İşletmenin kapanma tarihi olmasa da, Beyoğlu'ndan ayrılma tarihi olduğu için bu tarih alınmıştır.
- 4 MKM ile ilgili bilgi için bkz. <https://m.bianet.org/bianet/sanat/229448-mkm-asimilasyonun-gobegini-patlatti>
- 5 Şermola Performans ile ilgili bilgi için bkz. <https://sermola.com/tr/hakkimizda/sermola-performans/>

## Kaynakça

- Aksoy, A. (2021). Yeni Beyoğlu kimliğinde Beyoğlu yok. *Argonotlar*. <https://argonotlar.com/yeni-beyoglu-kimliginde-beyoglu-yok/> sitesinden 26.08.2023 tarihinde alınmıştır.
- Aksoy, A., ve Robins, K. (2021). Cultural politics and conquest culture: Report from Istanbul. *Cultural Politics*, 17(3), 279-301.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar. Metis Yayınları.
- Dikbaş, N. (2021). Sokakta kahr var - Beyoğlu Kültür Yolu festivali. *Express*. 178. <https://birartibir.org/sokakta-kahir-var/> sitesinden 26.08.2023 tarihinde alınmıştır.
- Doğan, N. B. (2022). Kültür Yolu Filtresinin Gerisi: Tekinsiz Beyoğlu, İPA İstanbul, 04, 100-107.
- Fırat, B. Ö. (2022). “Şimdıcilik”ten şimdinin siyasetine doğru: Bir Beyoğlu Fantazmagorisi. *Express*. [https://birartibir.org/simdıcilikten-simdinin-siyasetine-dogru/#\\_ednref8](https://birartibir.org/simdıcilikten-simdinin-siyasetine-dogru/#_ednref8) sitesinden 26.08.2023 tarihinde alınmıştır.

- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
- Kaan, S. (2021). Cumartesi Anneleri, Galatasaray Meydanı ve Cumhuriyet Anıtı. *Artigerçek*. <https://artigercek.com/forum/cumartesi-anneleri-galatasaray-meydani-ve-cumhuriyet-aniti-175480h> sitesinden 04.09.2023 tarihinde alınmıştır.
- Özyürek, E. (2006). *Nostalgia for the modern: State secularism and everyday politics in Turkey*. Duke University Press.
- Papazyan, M. ve Hisarlıoğlu, E. (2022). Beyoğlu'nun yeni failleri: "Kültür Yolu" ve sanatsal aklama. *1+1 Express*. <https://birartibir.org/beyoglunun-yeni-failleri/> sitesinden 26.08.2023 tarihinde alınmıştır.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç. İletişim Yayınları.
- Şen, M. (2016). Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1-10.
- Şermola Performans. Hakkımızda. <https://sermola.com/tr/hakkimizda/sermola-performans/> sitesinden 04.09.2023 tarihinde alınmıştır.
- Traverso, E. (2018). *Solun Melankolisi: Marksizm, Tarih ve Bellek*. İletişim Yayınları.
- Tuncel, R. (2020). MKM, asimilasyonun göbeğini patlattı. *BirGün*. <https://m.bianet.org/bianet/sanat/229448-mkm-asimilasyonun-gobegini-patlatti> sitesinden 04.09.2023 tarihinde alınmıştır.
- Wallerstein, I. (1982). Fernand Braudel, historian, "homme de la conjuncture". *Radical History Review*, 1982(26), 105-119.