

Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği (1941 – 1950)

Sarper Dost

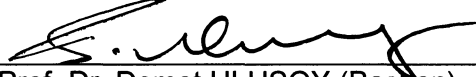
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı
Siyaset Bilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

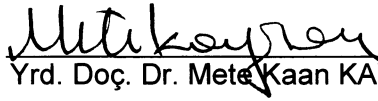
Ankara, 2007

KABUL VE ONAY

Sarper Dost tarafından hazırlanan “Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği (1941 - 1950)” başlıklı bu çalışma, 28.09.2007 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



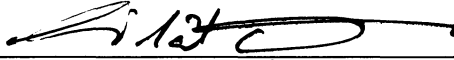
Prof. Dr. Demet ULUSOY (Başkan)



Yrd. Doç. Dr. Mete Kaan KAYNAR (Danışman)



Doç. Dr. Aylin ÖZMAN ERKMAN



Doç. Dr. Hilal ONUR İNCE



Yrd. Doç. Dr. Berrin KOYUNCU LORASDAĞI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28.09.2007

Sarper Dost



Aileme, dostlarıma ve sevdiklerime...

ÖZET

DOST, Sarper. İdeoloji ve Fotoğraf: Ülkü Dergisi Örneği (1941- 1950), Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.

Bu tez, fotoğraf ve ideoloji arasındaki ilişkiyi Ülkü Dergisi'nde yayınlanmış fotoğraflarla inceleyi amaçlamaktadır. Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğrafların, erken Cumhuriyet döneminin ideolojisi ve buna bağlı gelişen sanat politikaları çerçevesinde incelemesi gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafların incelenmesinde teorik çerçeveyi Roland Barthes'ın "studium" kavramı oluşturmaktadır. Çalışmada söz konusu fotoğraflar ile erken Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisi arasında doğrusal bir ilişki olduğu sonucuna varılarak fotoğraf ve ideoloji arasındaki ilişkinin niteliği studium analiz edilerek ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler

İdeoloji, Fotoğraf, Ülkü Dergisi, Halkevleri, Erken Cumhuriyet Dönemi

ABSTRACT

DOST, Sarper. Photography and Ideology: Ülkü Magazine Case (1941 - 1950), Master's Thesis, Ankara, 2007.

This thesis analyzes the relation between photography and ideology in the context of photographs which published in Ülkü Magazine. Analyze of photographs examined in the frame of official ideology of Early Republican Era of Turkey and its art policies. Theoretical context supplied by the concept of studium which was drawn by Roland Barthes. After analyzing the photographs, the thesis concludes the attribution of relation between photography and ideology that there is a significant relation between the photography and ideology, through the analysis of studium, in result of relation between Early Republican Era of Turkey and photographs that published in Ülkü Magazine.

Key Words:

Ideology, Photography, Ulku, People's House, Early Republican Era of Turkey

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
KISIM I: SANAT VE İDEOLOJİ	
1. İdeoloji	7
1.1. Söylem ve İdeoloji	15
2. İdeoloji Kültür İlişkisi	18
2.1. İdeolojinin Yeniden Üretimi Çerçevesinde Sanat	22
2.1.1. İktidar, Sanat ve İdeoloji	24
2.1.2. Sponsorluk Modelleri	25
2.1.3. Estetik Politika, Politik Sanat	28
3. Fotoğraf ve İdeoloji	33
3.1 Roland Barthes ve Studium	35
3.2. Fotoğrafın Sosyal Anlamı	40
3.3. Fotoğrafın Anlamının kitle İletişimi ile Yeniden Üretimi	43
3.3.1. Fotoğraf ve Kitle İletişimi	44
3.4. Görsel İdeoloji	48
3.4.1 Fotoğraf ve Görsel İdeoloji	50
3.5. Fotografik İmgenin Anlamı	55
KISIM II: ÜLKÜ DERGİSİ'NDE YAYINLANMIŞ OLAN FOTOĞRAFLARIN OKUNMASINA İLİŞKİN ÇERÇEVE	
1. Cumhuriyet Döneminde Sanat	59
1.1. Cumhuriyet Döneminde Türk Fotoğrafçılığı ve Fotoğraf Politikası	67
1.2. Dönemin Sanat Politikalarının Karşılaştırılması	70
2. Halkevleri ve Ülkü Dergisi	71
2.1 Halkevlerinin Yapısı	73
2.2 Ülkü Dergisi	79
3. Ülkü Dergisi'nde Yayımlanan Fotoğraflara İlişkin Okuma	83
3.1. Anadolu	84
3.2. Milli Kültür	94
3.3. Modern Türkiye	100
3.4. Milli Bayramlar	110
3.5. Resim Heykel Sergileri	116
3.6. Halkevleri ve Halkodaları	118

3.7. Devlet Adamları

123

SONUÇ

129

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1	84
Fotoğraf 2	85
Fotoğraf 3	86
Fotoğraf 4	86
Fotoğraf 5	87
Fotoğraf 6	89
Fotoğraf 7	89
Fotoğraf 8	90
Fotoğraf 9	91
Fotoğraf 10	92
Fotoğraf 11	92
Fotoğraf 12	93
Fotoğraf 13	95
Fotoğraf 14	95
Fotoğraf 15	96
Fotoğraf 16	96
Fotoğraf 17	97
Fotoğraf 18	98
Fotoğraf 19	99
Fotoğraf 20	101
Fotoğraf 21	102
Fotoğraf 22	103
Fotoğraf 23	104
Fotoğraf 24	105
Fotoğraf 25	105
Fotoğraf 26	105
Fotoğraf 27	106
Fotoğraf 28	107
Fotoğraf 29	107
Fotoğraf 30	108
Fotoğraf 31	109
Fotoğraf 32	109
Fotoğraf 33	110

Fotoğraf 34	111
Fotoğraf 35	111
Fotoğraf 36	112
Fotoğraf 37	113
Fotoğraf 38	113
Fotoğraf 39	114
Fotoğraf 40	115
Fotoğraf 41	116
Fotoğraf 42	117
Fotoğraf 43	118
Fotoğraf 44	119
Fotoğraf 45	119
Fotoğraf 46	121
Fotoğraf 47	122
Fotoğraf 48	123
Fotoğraf 49	123
Fotoğraf 50	125
Fotoğraf 51	125
Fotoğraf 52	126
Fotoğraf 53	126
Fotoğraf 54	127
Fotoğraf 55	128

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı ideolojik bir aygıt olarak fotoğrafın kullanımını Ülkü Dergisi'ndeki yayınlanmış olan fotoğraflar aracılığıyla tartışmaktır. Bu çalışma, fotoğraf ve ideoloji arasındaki ilişkiyi incelerken, sanatın salt estetik bir değer olmayıp aynı zamanda öznenin oluşturulmasında önemli bir görevi yerine getirdiğini savunmaktadır. Sanatın toplumsal ve kişisel bir yaratım/üretim süreci içerisinde oluşması, onu incelerken estetik değerler dışında bir bakış açısıyla da incelenmesini gerektirmektedir. Sanat, her form içerisinde belirli bir ideolojiye maruz kalmaktadır. Bu noktadan hareketle çalışma, tüm sanatın içerisindeki ideolojiyi - ve ideolojik etkiyi - fotoğraf bağlamında hem siyaset bilimsel hem de sosyolojik kavramlarla tartışmaktadır. Bu noktada, ideolojik bir aygıt olarak sanat aracılığıyla toplumun şekillendirilmesi çerçevesinde erken Cumhuriyet döneminde yayımlanmış olan Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflar incelenecektir. Böylece fotoğrafın ideolojik bağlamda nasıl kullanıldığı örneklendirileceği gibi aynı zamanda Türk siyasi hayatının temellerine dair bir analiz yapılacaktır.

Fotoğraf, Becker'ın (1992:3) vurguladığı gibi, Batı kültürü içerisinde dünyayı kopyalama ve yeniden oluşturma anlamında ideolojiyle bütünleşmiş bir yapıdadır. Fotoğraf salt fotografik uygulamalardan oluşmayan bir uygulamadır, ayrıca ona nasıl bakıldığını, hakkında ne düşünüldüğünü, nasıl kullanıldığını ve nasıl tekrar kullanıldığını da içerir. Fotoğraf sanatın diğer sanatsal temsil biçimlerine göre nitelik ve teknik farklılıkları mevcuttur. Fotoğrafın konu edindiği imgeleri daha gerçekçi sunabilmesi onun gerçeği temsil ettiğine dair bir inanç yaratmaktadır. Fotoğraf, her ne kadar, bütün sanatsal üretimler gibi bir temsildir. Başka bir deyişle, fotoğraf bir krugulamanın ürünüdür. Bu farklılık kimi zaman onu sanat dışına itse de, fotoğrafın her zaman anlatım biçimine işaret eder. Fotoğrafın teknik imkanları da hesaba katılınca fotoğraf diğer sanat biçimlerine göre iktidar açısından daha kullanışlı bir araç olmaktadır. Fotoğraf bu yüzden salt sanatsal bir etkinlik değil aynı zamanda iktidarın ideolojik bir aygıtı konumundadır. Bu sebeple fotoğraf ve ideoloji ilişkisinin iktidar bağlamında ele alınması hem iktidarın farklı bir ideolojik aygıtının ortaya konulması

hem de sanatın toplumsal işlevlerini çözümlemeye yönelmesi bakımından önemlidir. Türk siyasi hayatı içerisinde fotoğrafın ideolojik bağlamda kullanımını incelemek için Ülkü Dergisi seçilmiştir. Bu seçimin nedeni derginin Türkiye’de ulus-devletleşme süreci içerisindeki sanat politikalarının önemli bir uygulama alanı olan Halkevleri tarafından yayımlanıyor olmasıdır. Bununla birlikte Ülkü Dergisi, dönem içerisinde çıkarılmış olan Yeni Hayat, Kadro gibi dönemin önemli dergiler arasında devletin resmi ideolojisine en yakın süreli yayındır.

Ülkü Dergisi’nde yer alan fotoğraflara ilişkin bir okuma yapabilmek için öncelikle ideolojinin ne olduğunu tartışmak gerekmektedir ve bu nedenle ilk kısımda ideoloji kavramı üzerine analizlere yer verilecektir. Bu kısımda aynı zamanda fotoğrafın ideolojik bir aygıt olarak konumu gösterilecektir. İdeoloji bireyin maddi pratiklerini oluşturması, yönlendirmesi ve anlamlandırması noktasında devreye girmektedir. Bu maddi pratikler, bahsedilen toplumsal iktidar ilişkilerin ortaya çıkardığı felsefi, siyasal, dinsel, hukuksal, etik ve estetik fikirlerin oluşturduğu bir toplumsal bilince işaret edilmektedir. Bu sebepten ötürü, ideoloji soyut bir kavramdan olmaktan öte aksine somut bir kavramdır, çünkü bireylerin gündelik yaşamları ile doğrudan ilintilidir. İdeoloji kavramının ele alınışında makro düzeydeki incelemelerden, bireyin günlük hayatına ilişkin mikro çözümlemelere doğru bir akış görülmektedir ki bu da ideolojinin, felsefi fikirlerden estetik fikirlere kadar uzanan bir bilinç formu olmasından kaynaklanmaktadır. İdeolojinin *yanlış bilinçten söyleme* kadar uzanan bu yolculuğu sanat ve ideoloji konusunda çalışılmasını mümkün kılacak bir çerçeve oluşturmaktadır. İdeoloji kavramının çok geniş bir tartışma alanı yaratıyor olmasından dolayı çalışma içerisinde ideolojinin nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıkmasından çok hangi kanallar ile nasıl yayıldığı başka bir anlatımla ideolojinin nasıl yeniden üretildiği üzerine odaklanmıştır.

Birinci kısım içerisinde, ideoloji ve kültür çerçevesinde genel olarak sanatın, özel olarak da fotoğrafın ideolojiyle ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, ideoloji ve kültür ilişkisi kapsamında sanatın nasıl ideolojik bir araç olduğu tartışılacaktır. Sanat, bireylerin anlamlandırma sistemlerinin bir parçasını oluşturmaktadır. Hayata ilişkin anlamlandırmaların duyuşal boyutunun önemli bir parçasını oluşturan sanat bireylerin

algılarını şekillendirmekte önemli bir noktada durmaktadır. Ulusoy'un da (2005:11) belirttiği gibi:

Sanatçı statüsü, sanat stilleri ve formları, sosyolojik bağlamsal koşullar içerisinde sosyo-estetik kodlamalardır. Bir sanat eseri nitelemesi, belli sosyal gruplara ilişkin varsayımlar içindeki özgün yargıları da taşımaktadır. O halde, nesnelerin bir boyutu da sanatın toplumsal algılanışındadır. Bir başka deyişle, belli toplumsal ilişki formları, belli sanat formlarına ve bu formların değerlendirilmesine kaynaklık etmektedir.

Bu yüzden ki sanatın iktidarla olan ilişkisi tarih boyunca gözlemlenebilmektedir. Destanlar gibi sözel anlatı formları, kilise ikonaları gibi görsel formlar bu birlikteliğin önemli ürünleridir. Sanat ve iktidarın yakın ilişkisi çok geniş bir dönemi kapsadığı için bu ilişki çalışma içerisinde sadece totaliter model çerçevesinde ele alınacaktır. Bu model içerisindeki 20. yüzyılın başında yeni kimlikleriyle yeniden kurulan Almanya ve Rusya örnekleri ortaya konarak sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanımının örnekleri incelenerek hem totaliter model ortaya konulacak hem de Cumhuriyet dönemi sanat politikalarıyla ilgili karşılaştırma zemini sağlanacaktır. 20. yüzyılın içerisinde, devlet gibi toplumsal iktidar örgütlenmesi, ideolojinin yeniden üretimi sürecine katılan araçlar çerçevesinde sanatın hangi biçimler aracılığıyla nasıl bu sürece ortak olduğunu örneklerle destekleyerek açıklanmaya çalışılacaktır. Almanya ve Rusya örnekleri ortak noktaları olan aynı zamanda farklı süreçlere işaret etmektedir. Bu süreçlerin ortak yanı, sanatın bir devlet politikası olarak ele alınıp *izin verme* ve *yasaklama* çerçevesinde gelişmiş olmalarıdır. Bu süreçlerin farklılığı ise hem ideolojik farklılıklar çerçevesinde hem de üslup bağlamında kendisini göstermektedir. İdeolojik farklılık *koruma* ve *ilerleme* eksenlerine oturtulabilirken, üslup farklılığı ise politikanın bir sanat nesnesi haline getirilmesi ile sanatın politik bir nesne haline getirilmesi ayrımı üzerinde temellendirilebilir.

Sanatın yeni sayılabilecek bir dalı olan fotoğraf, daha önce de bahsedildiği gibi, bireylerin yaşamı anlamlandırmalarında önemli bir yer teşkil etmektedir. Diğer sanat dallarıyla kuşkusuz birçok farklılığı olan fotoğrafın önemi, 20. yüzyıldan itibaren günlük hayatın vazgeçilmez bir ögesi olmasıdır. Bu noktada fotoğraf hem bir sanat dalı hem de günlük hayatı düzenleyen bir araçtır. Başka bir anlatımla, fotoğraf; görsel ve estetik değeri bakımından sanatsal değerlere sahip olduğu gibi kanıt oluşturma, bireyleri

belirleme gibi fonksiyonlarıyla da günlük hayatı düzenler. Fotoğraf teknolojisinin her geçen gün gelişmesi ve farklı öğelerle eklemlenmesi sonucu fotoğrafın bu iki anlamı da her geçen gün daha da güçlenmektedir. Watney'e (1986:196) göre fotoğrafın kendine özgü tikel bir teorisini ortaya koymak imkânsızdır. Çünkü fotoğraf kendi içerisinde de birçok farklı alana hizmet ederek bölünmüş olduğu gibi içerisinde bulunduğu sosyal ve siyasal bağlamlar içerisinde özel olarak değerlendirilebilir. Totaliter model içerisinde fotoğrafın kullanımı, serbest piyasa içerisindeki fotoğrafın kullanım amacından farklı olduğu gibi bir okuma kurulurken de farklı etkilerin göz önünde tutulması gerekebilir. Bu nedenle sadece fotoğrafın okunabilirliğine ilişkin bir çerçeve sunmak mümkün olabilir. Bu çalışmada kullanılacak çerçeve bu sebeple, totaliter model içerisindeki iktidar ve sanat bağlamında ele alınacaktır. Fotoğrafın kendine has olan dinamiklerinin de inceleneceği birinci kısmın ikinci bölümünde fotoğrafın nasıl bir ideolojik araç olabileceği tartışılacaktır. Bu bağlantı kurulmaya çalışılırken *bir fotoğrafın oluşmasını sağlayan öğeler* ele alınacaktır. Bir fotoğrafın oluşmasını sağlayan öğelerle kastedilen, makinenin mekanik ve optik özellikleriyle baskı teknikleri değil, onu anlamlandıran ve oluşturan toplumsal çerçevedir. Dolayısıyla birinci kısmın ikinci bölümünde, fotoğrafın ortaya çıkışı ve onun toplumsal anlamda ilk kullanımlarının örneklenmesi ve ardından bu kullanımları üzerinde ayrıntıya inilerek ideoloji ile ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu konuda özellikle, fotoğraf ve görsel sanatlar üzerine önemli çalışmaları bulunan düşünürlerden Roland Barthes, Susan Sontag ve Walter Benjamin izlenecektir. Çalışma kapsamında incelenecek olan fotoğrafların bir dergi içerisinde yayımlanmış olmasından dolayı kitle iletişimi ve kitle iletişimin fotoğrafı ilişkisi de bu bölümde ayrıntılandırılacaktır. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle kitle iletişiminin fonksiyonu ve kitle iletişimin fonksiyonu çerçevesinde onun ideoloji olan ilişkisi ele alınacaktır. Çünkü kitle iletişimi ile ideolojisi arasındaki ilişki, bir dergide yer alan fotoğrafların ideoloji olan ilişkisine de ışık tutmaktadır. İnceleyeceğimiz Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflar hem kendi görsel ideolojik gücünü hem de kitle iletişimin mesaj iletim gücünü kullanmaktadır.

Çalışmanın ikinci kısmında, Türkiye Cumhuriyeti sanat politikaları ve Halkevleri ayrıntılı olarak ele alınıp Ülkü Dergisi'nde yer alan olan fotoğrafların bir kısmı çözümlenmeye çalışılacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat politikalarını yönlendiren

milliyetçilik de modern bir ideolojidir ve Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleri, devletin sanat politikasını da doğrudan etkilemiştir. Bu resmi ideoloji, Cumhuriyet politikalarını belirlediği gibi ülkenin kültürel atmosferini de fazlasıyla etkilemiştir. Yaşamın içerisinde yer alan kurumlar aracılığıyla yaratılan bu atmosfer ideoloji aracılığıyla bireylerin yaşamı anlamlandırmasına yön vermiştir. Cumhuriyet'in sanat politikaları çerçevesinde, Cumhuriyet ideolojisinin yarattığı kültür ve sanat kurumlarından en önemlisi olan Halkevleri, çalışma içerisinde ayrıntılı olarak incelenip tartışılacaktır. Çünkü erken Cumhuriyet döneminde Halkevleri, Türkiye'nin kültür ve sanat hayatında önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Halkevlerinin işleyişi ve yapısının da ayrıntılandırıldığı bu bölümde, Türkiye Cumhuriyeti sanat politikaları ve halkevleri arasındaki ilişki, Ülkü Dergisi'nin toplumsal işlevi hakkında çerçeve çizmesi açısından önemlidir.

Ülkü Dergisi hakkında verilen niteliksel bilgilerin yanında sunulan bir kısım teknik veriler, bir kitle iletişimi aracı olarak onun etkisi hakkında ipuçları sunmaktadır. Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflara ilişkin doğru bir okumanın mümkün olabilmesi için derginin yayın hayatı boyunca içerdiği tüm fotoğraflar taranmıştır. Ekim 1941- Ağustos 1950 tarihleri arasında yayımlanmış 170 sayılı Ülkü Dergisi koleksiyonu incelenerek sayfalarda yer alan fotoğrafların sayımları gerçekleştirilmiştir. Sayımlar yapılırken karşılaşılan güçlüklerin en önemlileri çok sayıda fotoğraf karesi içeren kolajlar ve yıpranmış olan dergi sayfalarındaki fotoğraflar olmuştur. İmkânlar dâhilindeki inceleme sonucunda 1576 fotoğraf karesi sayılmıştır. Fotoğrafların yıllara göre dağılımında ortaya çıkan sonuç fotoğraf sayılarının Halkevlerinin ekonomik ve siyasal destek sıkıntısı yaşadığı 1947 - 1950 yılları arasında hızla azalmaya başladığıdır. Ekonomik sıkıntılar kadar ikinci seri ile beraber 15 günde bir yayımlanmaya başlayan derginin 1947'den sonra tekrar aylık olarak yayımlanmaya başlamasıdır. Aylık olarak çıkmasından derginin yayından kaldırıldığı Ağustos 1950 tarihine kadar da fotoğraf sayılarında düzenli bir azalma mevcuttur.

Ülkü Dergisi'nde taranan bütün fotoğraflar incelemenin ve okumanın kolaylaştırılması açısından kategorilere ayrılmıştır. Bu kategoriler oluşturulurken temel alınan husus çalışmada ayrıntılı olarak açıklanacak olan *studium* kavramıdır. Roland Barthes'ın

“Camera Lucida” (2003) eserinde ortaya koyduğu bu kavram fotoğrafın genel mesajına yönelik bir ayrımdır. Barthes bağlamında *studium* fotoğrafı izleyenlerin ortak bir dilini, fotoğrafın genel mesajını oluşturmaktadır. Bu noktada fotoğrafın içerdiği gösterenlere göre sınıflandırma yapılmıştır. Sınıflandırma aşamasında *studium* çözümlenirken fotoğrafın dergi içerisinde yer aldığı bağlam ve fotoğrafın algılanışını yönlendiren fotoğraf altı yazılar da dikkate alınmıştır. Fotoğraflara ilişkin bir okuma yapılırken yararlanılacak çerçeve çalışmada ayrıntılı incelenecek olan ideoloji, fotoğraf ve Cumhuriyet’in sanat politikalarıdır. Çalışmanın birinci kısmında değinilen ideoloji ve fotoğraf ilişkisi de okuma ilişkin kuramsal bir çerçeve oluşmaktadır. Bu çerçevede fotoğraflara ilişkin bir okuma gerçekleştirilirken sorulacak sorular şunlar olacaktır: “*Fotoğraf neyi gösteriyor ve nasıl gösteriyor?*”, “*Fotoğrafın gösterdiği imgelerin ideoloji bağlamındaki anlamı nedir?*”, “*Fotografik anlamın oluşturulmasında kullanılan ortak imgeler nelerdir ve ortak mesajı nedir?*”. Ortaya çıkacak çözümleme bize ideoloji ve fotoğrafın ilişkisini örneklerle ortaya koyacaktır. Fotoğrafın ideoloji bağlamında okunmasına ilişkin geniş bir literatür olmaması çalışmayı zorlaştırdığı gibi onun Türk siyasi hayatı üzerine özgün bir çalışma olmasını da sağlamaktadır.

Çalışmada gösterilebilmesi amacıyla fotoğrafların bir kısmı Ankara’da bulunan Milli Kütüphane’nin arşiv odasında sayısal fotoğraf makinesi ve ayak ve portatif ışık gibi malzemeler yardımıyla toplanmıştır. Fotoğrafların toplanmasındaki engeller; derginin basıldığı kağıtların kalite farklılıkları, baskının zayıflığı, baskı hataları ve derginin arşivlerde gördüğü büyük zararlar olarak sıralanabilir. Dergi sayılarının birçoğunda fiziksel koşullardan kaynaklı deformasyon gerçekleşmiş olduğundan fotoğrafların kısmının toplanması imkânsızlaşmıştır. Bütün bunların yanında dergilerin dışarı çıkarılmasının yasak olmasından ve kısıtlı bireysel imkânlardan dolayı toplanabilen fotoğraflar sınırlı kalmıştır. Çalışmada gösterilmek üzere görüntü kalitesi daha yüksek olan fotoğrafların seçimi ise ayrıldıkları alt kategoriler çerçevesinde yapılmıştır. Bu noktada kategoriler içerisinde benzer imgeleri ve gönderenleri taşıyan fotoğraflar elenmiştir. Fotoğrafların hepsi çalışma içerisinde gösterilmeden önce fotoğraf yazılımları yardımıyla çerçeveleri ve ışık ayarları fotoğrafın orijinal kimliğine dokunulmadan düzeltilmeye çalışılmıştır.

KISIM I: SANAT VE İDEOLOJİ

1. İDEOLOJİ

İdeoloji, en genel anlamıyla, düzenlenmiş, yapılanmış fikirler bütünü demektir. İdeoloji, düşünürlerin, siyaset bilimcilerin ve sosyologların üzerine uzlaşamadıkları kavramlardan biri olduğu gibi sosyal bilimlerin her alanında kendine yer edinmiştir. Bunun kuşkusuz en önemli sebebi, fikirlerin dayandıkları temelleri ve geçerlilikleri üzerine bir sorgulama süreci olmasıdır. Bunun yanında ideoloji, hayatın her yanına sinerek tüm yaşamsal pratiklerin içerisine girmiş olmasından dolayı da fazlasıyla zengin bir alandır. Bu zenginlik ışığında, çalışmanın çerçevesini ideolojinin nasıl ortaya çıktığı değil toplum içerisinde ne tür araçlarla nasıl yayıldığı oluşturacaktır. Türkiye’de ulus-devlet inşa sürecinde iktidar farklı kanallar aracılığıyla yarattığı söylemlerle toplumsal alanı ve özneyi baştan kurgulama çabasına girmiştir. Ülkü Dergisi bu bağlamda resmi ideolojinin önemli araçlarından birini teşkil etmektedir. Halkevleri ve dolayısıyla da Ülkü Dergisi, Cumhuriyet’in en önemli ideolojik aygıtlarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Ülkü Dergisi’nde yer alan fotoğrafların okunabilmesi için ideolojinin sanat ile ilişkisinin de incelenmesi şarttır. Bu sebeple öncelikli olarak ideolojinin ne olduğunun ortaya konulması gerekmektedir.

20 yüzyılda ideoloji kavramının önem kazanmasının iki sebebi vardır; birincisi 1917 Ekim Devrimi’ni hazırlayan koşullar, başka bir deyişle Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği’nin kurulmasıdır. İkinci neden ise kapitalizmin neden kendi sonunu getirememesi ve öngörülen sosyalist düzene geçişin sağlanamadığı gibi aksine kapitalist sistemlerin neden gitgide daha güçlendiği sorularına cevap arayışları olarak belirlenmektedir (Üşür, 1997:25).

İdeoloji kavramının modern bağlamdaki serüveni Marx’ın düşünceleriyle başlamaktadır. Marx, her ne kadar ideolojiye yönelik sistemli bir çalışmada bulunmuş olmasa da, ideoloji kavramının sosyal bilimlerde en önemli konulardan birisi olmasına önayak olmuştur. Bundan dolayı ideoloji kavramı Marx düşünceleri üzerinden geliştirilip çoğaltılmıştır.

Marx’a göre ideoloji, kapitalist toplumun üretim ilişkilerini gizlemeye hizmet eden bir tür gizemleştirmedir ve “*sınıf çıkarlarına hizmet eden gizemleştirme (mistifikasyon)*” olarak ele alınabilir (Barrett, 2004:217). Marx, erken dönem çalışmalarında ideolojiyi salt altyapısal bir olgu olarak ortaya koyar. “Alman İdeolojisi” adlı eserinde belirttiği gibi “*egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin düşünsel ifadesinden başka bir şey değildir*” (Marx ve Engels, 1997:75). Daha sonraki çalışmalarında ise Marx, ideolojiyi değerlendirirken hem altyapısal ve hem de üstyapısal ilişkileri göz önünde bulundurmuştur. Bu belirleme, Marx’ın 1859’da kaleme aldığı “Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı” eserindeki şu paragrafta görülebilir:

...doğal bilimlerin kesinliğiyle belirlenebilen üretimin ekonomik koşullarının maddi dönüşümü ile insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları ve savaşıp çözmeye çalıştıkları hukuksal, siyasal, dini estetik ya da felsefi – kısaca ideolojik - biçimleri daima ayırt etmek gerekir. Nasıl ki, bir kişiyle ilgili fikrimiz o kişinin kendisiyle ilgili ne düşündüğüne dayanmıyorsa, aynı şekilde, böyle bir dönüşüm dönemini de kendi bilinciyle yargılayamayız; aksine bu bilinç, maddi yaşamın çelişkilerinden, toplumsal üretken güçler ile üretim ilişkileri arasındaki mevcut çatışmadan hareketle açıklanmalıdır. (Marx, 1993:23)

Marxist bağlamda, üretim araçlarına sahip olmak ekonomik ilişkilerin niteliğini belirler ve maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, zihinsel üretim araçlarını da elinde bulundurur. Zihinsel üretim araçlarından kasıt ise eğitim kurumlarından kitle iletişimine kadar büyük bir alanı kaplar. Çalışmada ayrıntılı incelenecek olan Gramsci ve Althusser’in ideoloji konusundaki görüşlerini etkileyen çıkış da bu zihinsel araçların niteliği ve işlevidir. Marx’ın ideoloji ile ilgili düşünceleri “Kapital” adlı eserinde meta-fetişizmi kavramı ile birlikte anılır.

Meta fetişizmi; kapitalizmin iktisadi biçimlerinin bunların altında yatan toplumsal ilişkileri gizlemesinin en basit ve genel örneğidir... Meta fetişizminin basitliği, onu, iktisat dışı ilişkilerin çözümlenmesinde bir başlangıç noktası ve bir örnek durumuna getirir. Bu ideoloji çözümlenmesinde ele alınabilecek, görüntü ve gizli gerçeklik arasında bir ikilik yaratır. Gerçekleşen toplumsal ilişkileri metalar ya da şeyler arasındaki ilişkiler olarak ve bu biçimde ele alır ve bu, şeyleşme ve yabancılaşma kuramına uygulanır. (Bottommore, 2003, 432)

Meta fetişizmi çerçevesinde bazı düşüncelerin gerçekliği çarpıtmasının sebebi, gerçekliğin kendisinin altüst oluşundadır. Bu aşamanın sistemli sonucu olarak özniteliğin kaybedilmesi gerçekleşir ki bu Marx'ın "1844 El Yazmaları" eserinde üzerinde durduğu "Yabancılaşma" kavramına işaret etmektedir (Marx, 1976:140-168). Sonuç olarak Marx, ideoloji kavramını olumsuz anlamda kullanmış olmasa da egemen ideoloji kavramını "olumsuz" bir anlamda kullanmıştır. Çünkü egemen ideoloji, çarpıtmayı ve toplumdaki çelişkilerin yanlış ifadesini karıştıran bir kavramdır. Bu çarpıtmanın ortadan kaldırılması da bu çelişkilerin ortadan kaldırılmasını gerektirir; bu da hem alt-yapısal hem de üst-yapısal bir dönüşüme işaret etmektedir.

İdeoloji konusunda önemli analizlerde bulunan diğer bir düşünür György Lukács, ideolojinin kapitalist sistemin devam ettirilmesi açısından kritik bir öneme sahip olduğunu ileri sürer. Lukács, kapitalist sistemin pratiklerinden birinin de işçi sınıfının örgütlenerek kendi bilincine erişmesini engellemek olduğunu belirtir ve bunu sağlayan ideolojinin ta kendisidir (Saybaşılı, 1985:44).

Lukács'a göre ideoloji ve yanlış bilinç arasında algılanan özdeşim yanlıştır çünkü;

Şeylerin gerçekte oluş biçimlerine sadık olmayan söylem değil şeylerin derinlerinde yatan yönelimler ve bağlantılardan habersiz kalıp bu biçimlere yalnızca sınırlı, yüzeysel tarzda sadık olan söylemdir. (akt. Eagleton, 2005:146)

Bu bağlamda ideoloji, bütünün bilgisinden yoksun olsa da, şeylerin gerçek bilgisinden üretilmiştir. Lukács'ın cevabını aradığı soru, *meta dolaşımı* ve onun yapısal sonuçlarının toplumun bütün yaşamını etkilemeyi ne ölçüde başarabildiğidir (Lukács, 1998:158). Bu sorunun cevabını da kendisinin *nesneleşme*¹ (*reification*) olarak belirlediği kavramla verir. İnsani özelliklerin, ilişkilerin ve eylemlerin insandan bağımsızlaşması ve onun hayatını yöneten kanunlara dönüşmesi demek olan nesneleşme sebebiyle insan, faaliyetleri dolayısıyla pazarlanabilir bir *ürüne* başka bir deyişle *metaya* dönüştürülür. Söz konusu *meta*, insana yabancı ve onun dışında yer alan bağımsız bir *şey* olarak var olur. "*Mübadelenin sürdürülmesi ve mübadele amacıyla düzenli olarak*

¹ *Reification* kavramı bazı çevirilerde "nesneleşme" bazı çevirilerde ise "şeyleşme" olarak çevrilmiştir. Bu çalışma boyunca olarak (olarak kalsın) "nesneleştirme" çevirisi kullanılacaktır.

yapılan yeniden üretim bu rastlantısallığı ortadan kaldırır” (Lukács, 1999:160). Rastlantısallığın ortadan kalkması demek, meta şeklinin toplumun bütününe yayılan evrensel bir şekil haline gelmesi demektir. Başka bir deyişle metaları yöneten sistem aslında gerçekliğin ta kendisi olarak ortaya çıkar, dünyanın yaşamaya devam etmesini sağlayan evrensel bir yasa halini alır ve bu da *bütünlük (totalité)* fikrinin her yönüyle ortadan kalkmasına yol açar (Lukács, 1998:162–163). Nesneleştirilme süreciyle parçalanmış bireyler, hiçbir zaman yaptıkları işleri ya da hizmet ettikleri sistemi bütüncül olarak algılayamazlar.

Bitirilmiş veya bütün haline getirilmiş ürün çalışma sürecinin nesnesi olmaktan çıkıyor (tarihsel pozitivizmin nesnesi haline geliyor). Bu süreç, birlik ve bütünlüğü salt hesap yoluyla belirlenen ve bu yüzden birbirine bağıllığı sadece keyfi veya rastlantı gibi görünen rasyonelleşmiş parça (özel) sistemlerin nesnel bir derlemesi veya sentezi haline geliyor. (Lukács, 1998:164)

Bu sebepten ötürü “*şeyleşmiş bir dünyada, özneler ve gerçek seçimler olamaz*” (McLellan, 1999:44).

Marxist gelenek içerisinde Antonio Gramsci üstyapısal kurumlara yaptığı vurguyla klasik Marxist çizgiden farklı bir noktada yer alır. Üstyapı içerisinde ideolojiyi inceleyen Gramsci, ideolojinin ne olduğunu ortaya koyarken bunu “hegemonya” kavramı çerçevesinde açıklar.

Hegemonya, Gramsci (1986:28) tarafından “*egemen sınıfın karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uygulayacağı zorlama*” olarak ifade edilir. Gramsci düşüncesinin büyük kısmı, hegemonya çerçevesinde şekillenen üstyapısal kurumlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda düşünür, sınıfsal mücadelenin alanına üstyapısı içerisindeki hegemonyanın kırılması olarak işaret etmektedir. Tarihsel bloğun oluşabilmesi için altyapı ve üstyapının birbirleriyle uyum içinde olması gerekir; Gramsci’ye göre bu uyum *entelektüeller* tarafından sağlanır. Gramsci’nin *aydınlar* üzerinde durmasının en önemli sebebi, kuşkusuz onların toplumsal formasyon içerisinde üstlendikleri görev ve toplumsal mücadeledeki stratejik konumlarıdır. Gramsci, tarihsel blok içerisinde konumları açısından aydınları iki kategoriye ayırır: *geleneksel* ve *organik* aydınlar. Geleneksel aydınlar; kendilerini “*toplumsal sınıflardan özerk sayan ve toplumsal*

değişimin üstünde ve ötesinde tarihsel bir sürekliliğin cisimlenişi gibi görünen aydınlardır” (McLellan, 1999:47). Organik aydınlar ise geleneksel aydın kavramının aksine “*siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlarda kendi sınıflarının kolektif bilincini ya da ideolojisini yayarlar*” (McLellan, 1999:47). Bu yüzden ki toplumsal formasyonun değişimin itici gücünü organik aydınlar oluşturur. Organik aydınlar bu çerçevede Leninist anlamda öncü bir parti ile bütünleşeceği sınıfa “*kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda homojen bir öz bilinç*” kazandıracak olan aydınlardır (Parlak, 2005:39). Lenin ve Lukács’ın Gramsci üzerindeki etkisi bu toplumsal formasyonun değişim stratejisinde belirgin olarak görülmektedir. Bu sebeple Gramsci düşüncesinde de altyapı ve üstyapı arasındaki bağı oluşturan organik entelektüellerin, geleneksel entelektüellerin aksine, pratik hayatta faal olması gerekir, ancak bu yolla kültürel, siyasal ve ekonomik alanda dönüşüm yaratma gücüne erişebilirler ve bu yolla var olan hegemonya kırılabilir.

İdeoloji ve hegemonya analizlerinin önemli bir ismi Eagleton’a göre de (1999:168) Gramsci, “*bir egemen iktidarın kendi yönetimi için, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu bütün stratejik pratikler alanı*” olarak formüle ettiği hegemonyayı “sivil toplum” üzerinden inceler. Üst yapıya ait kurumlar bütünü olarak ele alınan sivil toplum söz konusu hegemonyanın işlevini sağlayan özel ilişkiler bütünüdür. Üstyapı içerisinde sivil toplumun karşısında *politik toplum* vardır. Politik toplum ile sivil toplum arasındaki en önemli fark; politik toplumun güç kullanırken sivil toplumun oydaşmayı başka bir deyişle toplumsal rızayı kullanmasıdır. Gramsci de, egemen sınıfın halk kitleleri üzerinde hegemonya kurma sürecinde yalnızca polis ve asker gibi fiziksel anlamda baskı yaratan cebir güçlerden yararlanılmadığını; aynı zamanda kilise, eğitim, medya ve kültür gibi fiziksel anlamda baskı yaratmayan aygıtlardan da yararlandığını ortaya koymuştur. Bu çerçeve içerisinde politik toplum;

Üstyapının baskı işleviyle ilgili bütün faaliyetlerini bünyesinde toplar; bu baskı işlevini yüklenen devlet aygıtının yöneticileri (geleneksel) aydınlar tabakasının bürokratlar denen bölümüdür. (Bağla, 1977: 91)

Gramsci, burjuva iktidarlarının asıl kaynağını, baskıcı olmayan ideolojik aygıtlar aracılığıyla elde edilen *halkın rızasının* oluşturduğunu saptamıştır. Toplum, egemen sınıfın *kültürel hegemonik* araçlar üzerindeki (kitle iletişim araçları, popüler kültür vb.)

tekeli üzerinden meşruluğunu ve sistemin yeniden üretimini sağlamaktadır, böylece sistem aksamadan ilerleyebilmektedir. İdeoloji ile eşitlenemeyecek olan *hegemonya*, Marxist bağlamdaki ideoloji kavramı gibi ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçime işaret eder. Devlet ve ekonomik yapı arasındaki felsefi, edebi, sanatsal, kültürel toplumsal pratiklerin alanı olan *sivil toplum* hegemonyanın dolayısıyla da ideolojinin hareket alanıdır. Hegemonya'nın kurulması için ideolojik alanın dönüştürülmesi gerekir ki bu öznelere kurgulanmasıdır. Bu çerçevede hegemonya öznelere kurulma pratiği olarak da düşünülebilir (Parlak,2005:48-49; Üşür,1997:35). Öznelere kurulma pratiği olarak ideoloji Althusser'in düşüncelerinde daha açık bir şekilde işlenmektedir. Gramsci ve Althusser'in ortak noktası ideolojiyi üstyapısal bir araç olarak ele almalarıdır. Hall'un da belirttiği üzere:

İdeoloji çoklukla (içerisinde sınıf mücadelesinin yer aldığı) yapıyı ve karmaşık üstyapılar âlemini bir arada tutan “sıva harç” olarak nitelenmektedir. (Hall, 1985:24-25)

Gramsci'nin düşünceleri Althusser'in daha net biçimde ortaya koyduğu ideolojik aygıtlarla daha somut bir zemine taşınır. Gramsci'nin düşüncesiyle bir takım paralellikler taşıyan Althusser'in ideoloji hakkındaki düşünceleri aynı Gramsci gibi ideoloji ile iktidar arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koymakla ilgilidir. Gramsci'nin *sivil toplum* ve *politik toplum* kavramları, Althusser'de *devletin ideolojik aygıtları* ve *devletin baskı aygıtları* olarak karşımıza çıkar. Althusser'e göre ideoloji, toplumsal pratik ile iç içe geçmiştir; toplumsal yaşamın bütün formlarına bulaşmış ve sistemin her köşesine yayılmıştır. İdeolojiyi meydana getiren öğelerin ve işleyişin maddi bir oluşumu mevcuttur, Althusser, “*ideolojiyi oluşturur gibi gelen düşüncelerin ya da tasarımların, vb. ülküsel, düşünsel, tinsel değil, maddi var oluşa sahip*” olduğunu belirtir (2003:190). Kazancı'nın deyişiyle “*ideoloji maddi oluşumdan hem etkilenir hem de onu etkiler*” (2006:7). Örnek olarak dini ayinler ve pratikler onun maddiliğini ortaya koyar. Althusser'e göre ideolojinin işlevleri:

- (1) Bireylere özne olarak seslenilmesi, (2) Özne'ye tabi olmaları, (3) özne ile öznelere birbirini karşılıklı tanınması ve nihayetinde öznelere kendilerini tanıması,
- (4) Her şeyin yerli yerinde olduğuna ve öznelere ne olduklarını tanıyıp kabul

etmeleri ve buna uygun biçimde davranmaları koşuluyla her şeyin yolunda gideceği konusunda mutlak güvence. (Althusser, 2003:207)

İdeolojinin bireylere özne olarak seslenmesi “*her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile ve özneler için var olabilir*” önermesinin farklı bir ifadesidir. Başka bir anlatımla; “*ideoloji somut özneler için mevcuttur ve hedefi de ancak özne sayesinde... imkan kazanabilir*” (Althusser, 2003:196). Bu ifade ideolojinin niçin özneye tabi olduğu da açıklamaktadır. Özne ile öznelerin birbirini tanıması ve bunun sonucu olarak kendilerini konumlandırmaları Althusser’in Lacan’dan etkilendiği “öznelerin çağırılması” mekanizmasıyla ilgilidir. Özneler maddi pratikler içerisinde “*bu ritüellerin ideolojik gereksinimleriyle bağlandırılmış olarak tanımlanır, adlandırılır, çağırılır ve oluşturulur*” (Üşür, 1997:48). Bu çerçevede Althusser’in ortaya koymaya çalıştığı *özne* pasif algılayıcı bir öznedir. Son olarak, ideolojinin bireylerin itaat ve boyun eğmeleri karşılığında verdiği güvence, sistemin devamını ve yeniden üretimi sağlar. Bu Althusser’in pasif algılayıcı ve boyun eğen öznesinin bir özelliğidir. İdeolojinin bu denli maddi pratiklerle iç içe olması Althusser’in sınıf mücadelesi konusundaki karamsarlığını da ortaya koyar. Klasik Marxizm’de sınıf mücadelesi sonucu ortaya çıkacak olan toplumsal değişim kaçınılmaz, Gramsci düşüncesinde hegemonyanın bir parçası olan ideoloji altında sosyal değişim olası iken Althusser’de ise neredeyse imkânsızdır (Fiske, 2003:227).

Althusser, toplumsalın oluşma sürecini *ekonomik, siyasi ve ideolojik* süreçlere bölerek kendi analiz temelini oluşturur. Althusser’e göre ekonomik pratikleri kapsayan *ekonomik süreç* ve onun belirleyiciliği üst-yapıyı belirleyen tek etken değildir. Bu noktada Althusser, Klasik Marksizm’in altyapı/üstyapı çözümlemesinden görece uzaklaşır ve diğer toplumsal süreçlerin özerk etkisini belirginleştirir. Althusser’e göre her ekonomik, siyasi ve ideolojik pratik kendinden önce bulunan başka pratiklerin girift ilişkileriyle çözümlenebilir. Kısaca, bahsi geçen pratikler sadece altyapı ilişkilerine indirgenemeyeceği gibi sadece üstyapı ilişkileri içerisinde de ele alınamaz. *Siyasal süreç*, ekonomik süreç sonucu ortaya konulan çıktıların yeniden dağıtımıyla ilgili olan süreçtir; paylaşımın nasıl ve hangi kurallar çerçevesinde uygulanacağı belirlenir. Kanunların yaptırımları, uygulanış biçimleri, işçilerin çalışma saatleri ve ücretleri gibi konuları belirler. Siyasal sistem tarafından gözetilen bu sürece meclis, hukuk sistemi,

siyasal partiler ve sendikalar ve kolluk gücü gibi kurumsallaşmış yapılardan oluşur, Toplumsal yapıyı oluşturan üçüncü süreç ise *ideolojik süreç* tir. İdeolojik süreç sistemin devamını gerçekleştirir ve bunu gerçekleştirirken de özelleşmiş ideolojik araçları kullanır. Süreçteki kilit nokta ise ideolojiyi taşıyan ve dağıtan aygıtlardır. Din, toplumsal alışkanlıklar, gelenekler ve kitle iletişimi araçları (gazete, dergi, televizyon, radyo vb.) sistemin devamını sağladığı gibi bir dönemden diğer döneme geçişini de sağlar. Tüm bu süreçlerin yerine getirdikleri pratikler farklı olduğu için birbirinden göreceli olarak ayrıldığı gibi şiddetleri de farklıdır. Daha önce de belirtildiği gibi bu süreçlerin işleyişleri ve birbirleriyle ilişkileri karmaşıktır fakat çözümlenemez de değildir. İdeoloji, bahsi geçen süreçlerle kendini yeniden ürettiği gibi sistemi de yeniden üretir ve kurgular (Althusser, 2003:173-182).

Althusser'in iktidarın politik ve ideolojik çözümlemesinde “devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları” temel bir konuma sahiptir. *Baskı aygıtları*; polis, ordu, mahkeme² gibi kurumlar iken *ideolojik aygıtlar* bunların dışında kalan eğitim kurumları, aile, din, medya araçları gibi kurumları içerir. Tüm bu aygıtlar:

Hem ideoloji hem de baskı kullanarak işlerler. Aradaki fark, Devletin (Baskı) Aygıtının ağırlıklı olarak baskıya öncelik vererek işlemesine karşın, DİA'ların (Devletin İdeolojik Aygıtları) ağırlıklı olarak ideolojiye öncelik vererek işlemeleridir... Bunun yanında devletin baskı aygıtının birliği... İktidardaki sınıfların temsilcilerin yönetiminde birleşmiş merkezileşmiş örgütü aracılığıyla sağlanmasına karşın DİA'lar arasındaki birlik egemen ideoloji tarafından... Çoklukla çelişkili biçimlerde sağlanır. (Althusser, 2003:174)

Devletin ideolojik aygıtlarının *çoklukla çelişkili* olmasının sebebi üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde üstlendikleri role bağlı olarak aygıtların maddi oluşumlarının birbirinden farklılaşması ve toplum içinde dağınık ve düzensiz dağılmış olmasıdır. İdeolojik aygıtların birliği egemen sınıfın ideolojisinin biricikliğidir (Althusser, 2003:174).

Bu çerçevede ideoloji insanların ne düşüneceğini (ve ne düşünemeyeceğini) tanımlayan, onun hareket alanını belirleyen ve kendisini bahsedilen “devletin ideolojik” aygıtlarıyla

² Devletin Hukuki İdeolojik Aygıtı için bkz (Althusser, 2003: 61-71)

maddileştiren bir kurgudur. Bu bağlamda da öznelere özerk olmaktan çok kurgulanmış toplumsal rollerin aktörleridir. Larrain'ın de belirttiği gibi *“ideoloji bireylerin zihinlerindeki yaşam tarzıdır”* (Larrain, 1995:90).

Gramsci ve Althusser'in üstyapıya ilişkin analizleri ve saptamaları gündelik hayat üzerine önemli açılımlar sağlamıştır ve ideolojinin nasıl toplum üzerinde inşa edildiğine ilişkin çok önemli ipuçlarını ortaya koymuştur. Çalışmanın içeriği açısından da ideoloji ve üstyapısal kurumlar arasındaki ilişki oldukça önemli bir konumdadır. Gramsci ve Althusser'in analizleri Ülkü Dergisi'nin ve dolayısıyla dergide yer alan fotoğrafların toplumsal formasyondaki etkisi açısından da kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Böylelikle ideolojiyi ekonomik determinizmin dışarısından üstyapısal kavramlar ve araçlar aracılığıyla inceleme olanağı sağlanmıştır.

1.1. SÖYLEM VE İDEOLOJİ

Söylem, ideoloji çalışmaları içerisinde oldukça yeni bir kavrama işaret etmektedir. Söylem, en basit ifadesiyle anlamın dil içerisinde hareket etmesi ile ortaya çıkan şey olarak tanımlanabilir. Söylemi analiz etmek ise dilin dilbilimsel yapısına göre incelenmesi değil, sözün bildirişim özelliğine, yani konuşmanın yapıldığı yer, zaman ve şartların belirleyici olduğu, bağlam ve anlam arasındaki ilişkiye yönelmesi demektir. Anlamı belirleyen ise söylemin maddi bir pratik olarak belirlenmesine yol açan toplumsallık içinde söylemin anlamı ile toplumsal çıkarların birlikte belirlenme sürecidir (Üşür, 2001:89-94). Başka bir anlatımla söylenen şeyin kendi tarihinin ve var oluş koşullarının bulunan çağa nasıl uyduğunu anlamamıza olanak verir (Barrett,2004, 176).

Foucault çalışmalarında ideoloji yerine söylem (discourse) kavramını kullanmaktadır. Foucault, İdeoloji kavramını bir kenara koymasının sebebi olarak da şu üç noktayı göstermektedir;

Birincisi, beğenin ya da beğenmeyin her zaman doğru sayılması gereken başka bir şeyin sanal olarak karşısında durur... İkinci güçlük, ideoloji kavramının, zorunlu olduğunu düşündüğüm, bir öznenin düzeni gibi bir şeye işaret etmesidir. Üçüncü

olarak, ideoloji, kendi altyapı sistemi olarak, maddesel, iktisadi belirleyen vb. olarak işlev gören bir şeye göre ikincil konumda durur. (Foucault, 1980:118)

Bir başka deyişle, ideolojinin mutlak doğru bir kavrama işaret etmesi, öznenin belirlenmiş bir düzeni olduğu kabulü ve Marxist düşüncedeki belirlenimci altyapı-üstyapı modeline bağlı kaldığı için, Foucault ideoloji kavramını kullanmaktan çekinmektedir. Aydınlanma düşüncesinin rasyonel insan etiketine karşı çıkarak söylem içerisinde oluşturulan *özneyi* inceler ve bu çerçevede bilginin ve iktidarın aynı süreçler içerisinde oluştuğunu belirtir (Foucault, 2005:162-192). İdeoloji bağlamında söylemi inceleyen ve çalışmalarında üstyapı içerisinde dilin bildirişim özelliğini analiz alan Teun A. Van Dijk, Foucault'nun ideoloji kavramına temkinli yaklaşmasını aksine, söylemi ideolojinin bir aracı olarak görmektedir. Van Dijk'a göre ideoloji:

Bir grubun, bir sınıfın ya da öbür toplumsal oluşumların üyeleri tarafından paylaşılan bir toplumsal biliş biçimidir (...) bir ideoloji, toplumsal önyargılar da dahil olmak üzere bilgi, kanaatler, tutumlar ve toplumsal tasarımlar gibi öbür toplumsal bilişlerin oluşumunu, dönüşümünü ve uygulamasını denetleyen karmaşık bir bilişsel çerçevedir. (Van Dijk, 2005:323-324)

Van Dijk'ın bu kavramsallaştırması ideolojinin basitçe toplumsal tutumlara yönelik bir inançlar olduğu anlamına gelmemektedir. Bunun aksine ideoloji, analize açık karmaşık ilişkiler çerçevesinde toplumsal olarak anlamlı normlar, değerler, amaçlar ve ilkelerden oluşur. Bu çerçevede söylem ve iletişim ideolojinin oluşmasında kilit bir noktadır. Çünkü toplumsal iktidar sıklıkla dolaylı olarak iş görmektir ve insanların zihinleri yoluyla işlemektedir. Bunun yanında çeşitli söylem türleri, içerikleri ve üslupları dolaysız olarak uygulanır. İktidar, insanların eylemlerini planlamak, uygulamak için gereksinim duydukları bilgi ya da kanaatleri yönetmek şeklinde ortaya çıkabilmektedir. Toplumsal denetim uygulanmasının koşulu olarak, söylemin üretilmesini ve denetiminin sağlanmasını öne sürer. İktidar söylemin denetimini; kimin ne kadar, hangi konuda kimlerle konuşacağını belirleyerek sağlar. Ailesi ya da çalışma arkadaşlarıyla aktif olarak konuşmacı olan birey; derslikte, karakolda, mahkemede ya da toplumsal bürokrasinin diğer kurumlarında pasif ve etkisiz bir role sahiptir; ancak izin verildiğinde belli söylem kalıpları içerisinde pasif konuşmacı olabilmektedir. Van Dijk iktidarın kullandığı söylem biçimleri; eylemin dolaysız denetimini, ikna etmeye, gelecekteki ya

da muhtemelen gerçekleşecek olayların, eylemlerin ya da durumların önceden tanımlanması yoluyla etki ve denetim sağlama ve son olarak kitle iletişimini kullanarak gelecekteki eylemlerin istenirliğini ya da istenilmezliğini sağlamaya yönelik denetim olarak ortaya çıkar (Van Dijk, 2005:315-375).

Söylem kavramsallaştırmaları varolan her söylem ve edimin ideolojik olduğu noktasına kadar gelebilir fakat söylenen her sözün, çizilen her çizginin altında ideolojik bir oyun olduğunu düşünmek diğer taraftan da özneyi fazlasıyla pasif algılayan bir konuma indirgemektedir. Açıkladığımız farklı ideoloji kavramsallaştırmalarını dikkate aldığımızda ideoloji; *“belirli çıkarların siyasi iktidarın belirli biçimleri adına maskelenmesi, doğallaştırılmasını, evrenselleştirilmesini ve meşrulaştırılmasını sağlayan”* süreçler olarak karşımıza çıkmaktadır (Eagleton, 1997:281). Bu ortak payda çerçevesinde, varolan bütün anlamlandırmalardan ziyade somut etkiler yaratabilecek dil faaliyetleri yani söylemi ideoloji’nin kapsamı altına alınabilir. Söylem kavramının tanımının dikkatli yapılması da bu noktada hayati bir önem taşımaktadır. Nitekim az önce bahsedildiği gibi her sözün ideolojik olduğuna ilişkin şüphe bu formülasyonun kurulurken kullandığı dili de kapsayabilir. Aynı şekilde ideolojik-olmayan bir dilin var olması gerekliliğine de işaret edebilir. Başka bir ifadeyle kullandığımız dil ile gerçeklik arasında ilişkinin iktidar ve arzu oyunları ile yönlendirilmesi akıl ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi de koparmaktadır. Bu vesileyle bu ilişkiyi kurabilecek bir işaretler bütününe ne olduğu sorusunu gündeme gelmektedir. Bu da bir “meta-dil” gibi dilin varlığını belirler ki bu dilin akıl ile gerçeklik arasında kurduğu ilişkiyi denetleyecek bir meta-meta-dil problemini de ortaya çıkartır ve bir kısır döngüye sürüklenebilir. Benzer olarak Üşür de ideolojik olan ile olmayan arasında ayrımı şöyle ortaya koymaktadır

Bir düşüncenin ideolojik olabilmesi için toplumsal pratik içinde varolan insanların sınırlı maddi pratik biçimleri ve toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan ve esas olarak bu pratiğin içindeki çelişkileri görmelerini engelleyen bir niteliğe sahip olması gerekir. Yani her düşünce ideolojik değildir; sadece nesnel çelişkilerin üstünü örterek onları öznelin bilinçlerinden saklayan düşünceler ideolojiktir. (Üşür, 1997:20)

Sonuç olarak (ideolojik) söylem ile iktidarın kurmaya çalıştığı baskı arasındaki ilişki tüm söz dizimlerine yayılabilecek kadar basit değildir. Althusser ve Gramsci’nin açtığı

patika üzerinden tartışmayı daha özgül bir konuma getiren Van Dijk'ın söylem analizi bu çerçevede iletişim ve ideoloji arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır ve ideolojiye bağımlı olarak tanımladığı söylem hem denetimin kurulmasında hem de ideolojinin yeniden üretiminde kritik bir öneme sahiptir. Cumhuriyet döneminde de iktidar farklı söylem biçimleri ile toplumsalı şekillendirme çabasına girmiştir. Ülkü Dergisi bu bağlamda resmi ideolojinin önemli araçlarından birini teşkil etmektedir. Ülkü Dergisi'nde de yayımlanan fotoğraflar da Van Dijk'ın söylem kategorileri içerisinde yerini bulmaktadır. İktidarın, kitle iletişimini kullanarak gelecekteki eylemlerin istenirliğini ya da istenilmezliğini sağlamaya yönelik denetimi fotoğraf karelerinin okunmasında görülebilmektedir. Bu fotoğraflar kurduğu söylem iktidarın kullandığı söylem biçimlerinden biridir.

2. İDEOLOJİ VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ

İdeolojinin düşünce tarihindeki serüvenini incelerken ideolojiyle ilgili tartışmaların üstyapısal kurumlara doğru kaydığını ve gitgide altyapıdan daha özerk bir biçimde tanımlandığını görmekteyiz. Bu sebeptir ki, kültür ve ideoloji arasındaki ilişki daha önem kazanmaktadır. Raymond Williams'a göre *kültür* toplumsal etkinlikler tarafından biçimlendirilmiş bir düzenin doğrudan ya da dolaylı ürünü olarak, tam olarak betimlenebilen bir kültürün içinde yer aldığı bütün bir toplumsal düzendir (Williams, 1993:10). Bu yüzden bir toplumsal grubun ya da toplumsal bir sınıfın resmi ve bilinçli inanışlarıyla -ideolojileriyle- kültürel üretimleri arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Bunun yanında kültürel ilişkiler, modern toplumlarda anlamın üretimi ve dönüştürümünü sağlamaktadır. Anlamın üretimi ve dönüştürümü aracılığıyla da iktidarın kurduğu tahakküm düzenlenmiş olur. Bu çerçevede, anlamlandırma pratiklerinin sürdürülmesini sağlayan kültürel çerçeveler; sistemler ve kodlar söz konusudur (Hall, 2002:120-121).

Daha önce belirtildiği gibi Marxist düşünörlere göre, ideoloji ile kültürel alanı kapsayan üstyapı arasındaki bağ; belirli bir sınıfın ya da bir grubun düşünce ve inançları ile bunların içinde var olan kültürel anlamdaki üretimleri arasındadır. Marxist estetik de kendine bu noktada anlam bulmaktadır ve kültürel anlamda da gerçekleşen şeyleşmeye karşı kendi kurallarını yaratmaya çalışmaktadır. Lukács'ın estetik teorisinde savunduğu

“toplumsal gerçekçilik” bu söyleşme karşısında sanatın verebileceği tek cevaptır ve aynı zamanda sınıf bilincinin yerleşmesi için öncü sanatı temsil etmektedir. Marx’ın ekonomi-politik eleştirilerini temel alan ve kültür ve ideoloji ilişkilerini de çalışmalarına konu edinen Frankfurt Okulu ise Lukács’ın aksine bireyin kurtuluşunu sağlayacak olan sanatın modern olması gerektiği vurgular. Kültürü İdeolojinin yeniden üretimi çerçevesinde ele alan Theodor Adorno ve Max Horkheimer; kültür endüstrisinin üretimlerinin kitleleri pasif bireyler haline getirdiği ve bunu yaparken de bedene değil ruhu hedef alarak gerçekleştirdiği öne sürer. Kültür endüstrisi kavramı popüler kültürü manipülatif bir araç başka bir deyişle ideolojik aygıt olarak ortaya koyar. Bu çerçevede ideoloji, toplumsal harç olarak ele alındığında kültür endüstrisi bu toplumsal harcı yeniden üretilip görünmez kılarak mevcut toplumsal-siyasal yapıyı birbirleriyle uyumlu hale getirmektedir (Horkheimer-Adorno,1995:10-24). Frankfurt Okulu düşünürleri kültür endüstrinin dışında kalan sanatı sığınak olarak tanımlarlar. Bu noktada sanat artık toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalışmayacak ya da onu anlatmaya çalışmayacak fakat toplum için yol gösterici olacaktır. Çünkü sanat burjuva toplumunun bir olumsuzlamasıdır (Dellaloğlu, 2007:57-72). Frankfurt Okulu’nun sanat üzerine düşünceleri ileride ayrıntılandırılacağı üzere sanatın totaliter ve geleneksel modellere göre daha özerk olduğu kapitalist toplum içerisinde anlam kazanmaktadır. Çünkü pre-kapitalist toplumlarda sanatın maddi temellerini sağlayan kurumlardan dolayı – özellikle totaliter model içerisinde - sanatın böyle bir işlevi bulunması neredeyse imkânsızdır. Bu noktada Lukács realist gelenek üzerinden sanatın kurtarıcılığı üzerinde dururken Frankfurt Okulu düşünürleri sanatı modernist bağlamda ele alır. Marxist estetiğin en önemli iki akımını temsil eden Lukács ve Frankfurt Okulu’nun uzlaştıkları nokta ise sanatın öncü bir kurum olmasıdır.

Estetik üzerine olan bu düşünceler var olan sanat kavramından çok var olması arzulanan bir modele işaret etmektedir. İdeoloji ile sanat arasındaki bağ mutlak bir formül üzerinden işleyemeyecek kadar karmaşık ilişkiler üzerindedir. Bu ilişki tek yönde bir etkilenmeden ziyade karşılıklı etkilenmeler zincirleriyle oluşmaktadır. İdeoloji ve kültürel olan arasındaki ilişki hakkında Şerif Mardin şöyle belirtir:

İdeoloji gerçeği, kültür gerçeği ile çok yakından ilintilidir, ideolojinin saygınlığı da kültür mekanizmasının esaslarına dayanarak gelişir. İdeoloji geleneksel toplum haritalarının modern çağlarda faydalarını yitirmelerinin sonucudur: yeni bir toplum anlamları haritası türetme çabası olarak da görülebilir. (Mardin, 2003:18)

Bireyin içerisinde yaşadığı kültür, Hall'un da (2002:121) belirttiği, gibi bireyin dünyayı ve şeyleri anlamlandırmasını sağlamaktadır. İdeoloji ile kültürün bu iç içeliği, bu katmanların birbirinden özerk var olduğunun düşünülmesini zorlaştırmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi, kültür hiçbir zaman salt ideolojiye indirgenemeyeceği gibi birbirinden özerk alanlar olarak da tanımlanamaz. İdeolojinin kültürel araçların da yardımıyla özneye seslenmesi ve onu mümkün kılması onun tüm yaşamsal pratiklerini etkilemektedir. Bu iççelik Foucault'ya göre, bedensel şiddeti dışlayan iktidarın tüm topluma yayılabilmesi için “yeni ve ince” iktidar teknikleri ve stratejileri geliştirmek zorunda olmasından kaynaklanmaktadır. Foucault, iktidar ilişkilerinin somut düzenlemelere büründüğü bu yeni tekniği “dispositif”³ olarak tanımlar ve O'na göre dispositif; söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi ve ahlaki önermelerden oluşan bütünüyle heterojen bir bütündür (Foucault, 2000:118-157). Bu dil ve edebiyat alanından sanata kadar uzanan tüm kültürel pratikleri içeren bir alandır aynı zamanda. Foucault'nun düşüncesinde iktidar ve sanat arasındaki ilişkide iktidarın belirlenimciliği çok daha yüksektir.

Kültürel olan ile iktidar arasındaki bu ilişkinin niteliğinden dolayı sanat ve iktidar incelenirken ikili bir durum ortaya çıkmaktadır. Birinci durum kültürel üretimlerin ideolojik olarak tasarlanmasını kapsayan *ideolojik sanatı* tanımlar. Örnek olarak, Nazi Almanyası'nın ve Mussoli'ni İtalyası'nın mimari üslubunun bilinçli olarak insanı küçülten binalar ve geniş meydanlar üreten neo-klasik tarzı, ya da Rus Konstrüktivistler'in devrim sanatının kurallarını yaratmaya çalışmaları kültürel üretimlerin bir ideolojiyle doğrudan bağlantılı olmasını gösteren örneklerdir. Burada kültürel formların ideolojiye hizmet edecek biçimde tasarlanması ve kullanılması söz konusudur ve ortaya çıkan ürün ideolojik sanattır. İkinci durum ise *sanatçının kendiliğinden ideolojidir* (Nalbantoğlu, 1995). Oluşturulan diğer bir değişle kuşatılan

³ Düzenleniş, kuruluş; aygıt, tertibat, mekanizma.

öznenin davranışları, edimleri, yarattığı eserler ideoloji/söylemler tarafından çevrelenerek ortaya çıkmaktadır. Foucault bunu daha geniş bir perspektif içerisinde ele alarak bunu “farkında olmadan gözetlenme” olarak adlandırmaktadır. Kültürel üretim çerçevesindeki sanatçının *kendiliğinden ideolojisi* yaşama alanlarını tasarlayan mimarları kapsadığı gibi süreli yayınlarda fotoğraflarını yayımlayan bir fotoğrafçıyı da kapsar. Nalbantoğlu’nun tanımladığı *kendiliğinden ideoloji* meslek gruplarının kolektif bilinçaltıdır. Herhangi bir hâkim ideoloji içerisinde doğup büyüyen, eğitim alan, meslek edinen kişinin kendisini ve dolayısıyla mesleğini/ürettiklerini algılayışıdır.

Bir doktorun doktorluk yapmasını ya da bir tarihçinin tarih yazmasını olanaklı kılan şey, esas olarak bir bireysel yetiler kümesi değil, bütün profesyoneller tarafından önsel olarak bir bilinçdışı gibi hesaba katılan kuralları izleme yeteneğidir (Edward Said’den aktaran Barrett, 2004, 176).

Bir fotoğrafçıyı ele aldığında da benzer bir zihinsel örgütlenme görülmektedir. Bir fotoğrafçının belli bir biçimde fotoğraf çekmesini olanaklı kılan yine bu kendi tarihi ve varoluş koşullarıdır. Türkiye’de, Cumhuriyet döneminde çekilmiş bir fotoğraf karesini de sadece o fotoğrafçının yetenekleriyle değil, aynı zamanda onun kendiliğinden ideolojisiyle yani bütün profesyoneller tarafından önsel olarak yüklenmiş kuralları izlemesi ve bütün hayatını saran söylemler çerçevesiyle ele alınması gerekmektedir. Örneğin, İtalyan *fütürist* sanatçıların eserlerinde *hız* ve *değişimin* ön planda olması; hareket eden parçalardan meydana gelen eserleri, Luigi Russolo’nun (2003:75-81) kaleme aldığı *fütürist manifestoda* belirttiği gibi, eskiyi terk etme hatta yıkma ve sürekli yeni form arayışları içine girme gibi ilkeleri İtalya’nın içinde bulunduğu pro-faşist havayla oldukça uyumludur. Bu çerçevede de *fütürizm* yeni bir dönemi simgeleyen yeni bir kültür algılayışıdır. Bu algılayış kişinin toplum içindeki konumunu da belirler; onun hayatına ve mesleğine bakış açısı, mesleğinin önemi ve toplumsal yapı içinde temsil ettiği konumu gibi farklı kavramsallaştırmalarını ortaya koyar. Yine bu bağlamda Türkiye’de ulus-devletin inşası sürecinde izlenen ve gelenekten kopuşu oluşturan politikalar, yeni Cumhuriyet’in atmosferi ve bununla insanların hayatlarına giren yeni kurumlar, semboller ve alışkanlıklar tamamen farklı toplumsal anlamlandırmalar yaratmaktadır. Bu bağlamda bireylerin kendilerini tanımlamaları da bu atmosfer tarafından şekillenmektedir. Bu noktada da Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan meslek

sahibi bir kişinin mesleğini algılayış biçimiyle Cumhuriyet Döneminde yaşayan meslek sahibi bir kişinin mesleğini algılayış biçimi birbirinden farklıdır. Sonuç olarak yeni dönemin yeni özneleri - toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullara bağlı olarak - kuşaklar arası aktarılacak olan yeni kimliklere sahip olacaktır.

Sanatın iktidar olan bu ilişkisi çok geniş bir düzlem üzerinde gerçekleşmektedir. Her dönemin ve her iktidar biçimin kendine has inceltilmiş politikalarının var olmasından dolayı ve çalışma kapsamının Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflarla sınırlandırıldığı için sanat -fotoğraf- ve iktidar ilişkisi totaliter model çerçevesinde incelenecektir. Totaliter model ve bu model çerçevesinde sanatın iktidar ile ilişkisi sonraki bölümde örneklerle detaylandırılacaktır.

2.1. İDEOLOJİNİN YENİDEN ÜRETİMİ ÇERÇEVESİNDE SANAT

Bu çalışmada kültürel alana ilişkin sanat ve sanatsal üretimlerin çözümlemeleri dolayısıyla ideolojinin nasıl ortaya çıktığından çok onun toplum içerisinde nasıl örgütlendiğinin ele alınması amaçlandığından dolayı yararlanılması gereken kavram “ideolojinin yeniden üretimi”dir. İdeolojinin yeniden üretimi “*siyasal iktidarların ya da toplumsal sınıfların kendi çıkarlarını sürdürmek için ekonomik ve kültürel kaynaklarını kullanımlarını ifade eder*” (İnal’dan aktaran Parlak, 2005:69). Yeniden üretim sürecinde toplumsal pratiklerin, kültürel, siyasi ve ekonomik ilişkilerin sürekli kılınması söz konusudur. Bu da başka bir deyişle fikir, inanç ve değerleri kapsayan bir kategoridir. Bu sebeple yeniden üretim mekanizması birbirinden farklı alanlarda ve araçlarla işleyebilse de mekanizmanın temelinde yatan mantık aynıdır; sürekliliği sağlamak ve meşru kılmak (Parlak, 2005:69).

Williams (1993: 186) ise yeniden üretim kavramının eğitimin ya da geleneğin sosyolojisi yapılırken ortaya çıktığını belirtir. Eğitim sisteminin, bilgi veya kültürü mutlak biçimde aktarması onun karakteristik özelliğidir.

Bir müfredatın düzenlenişinde, eğitilmiş kişilerin seçim tarzlarında ve bu eğitim yollarında ve eğitimsel otorite tanımlarında görülebilir. Buna göre bir düzeyde

varolan ve süren mülkiyet ve diğer ekonomik ilişkilerle, devlet kurumları ve siyasal iktidarla, dinsel ve ailevi formlar tarafından güvence altına alınan mevcut toplumsal ilişkilerin daha genel bir eğitim sürecinden bahsetmek mümkündür.

Williams, örgün anlamdaki eğitimden daha genel anlamdaki toplumun eğitilmesi ile analogi kurar; daha genel bir tarih ve özelleşmiş sanat ya da edebiyat tarihleri gibi araçların (ve araçların) yeniden üretim sürecinin alternatif örnekleri olarak ortaya koyar. Bu araçlar tasarlanmış bir sürekliliği sağlamak gibi bir görevi vardır. Bu sürekliliği sağlama görevi, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nda geleneği ortaya çıkarma ve yeni bir tarih kurgulama çabasındaki politikada açık olarak görülebilmektedir. Kültürel üretim araçları olarak ele alabileceğimiz gazete ve dergiler ile şiir yazmak ve fotoğraf çekmek arasındaki mesafeler bu pratiklerin özerklik derecelerinden kaynaklanmaktadır. Sanatsal faaliyetlerin toplumsal *“örgütlenmeyle ve özellikle merkezi ilişki alanlarıyla belirli uzaklık içinde oluşuyla, tamamıyla pratik görelî özerkliklere ve hatta mutlak bir özerkleşmeye”* (Williams, 1993:192) izin verebilir. Karşı sanat türlerinin ortaya çıkışı da bu özerklik alanı içerisinde ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden herhangi bir belirleyici kurumun - sponsorun - dışında ortaya çıkan sanat başka bir deyişle egemen kültürel anlayışa aykırı olduğu için farklı tepkiler direnmeler ve dışlamalarla karşılaşmaktadır. Öte taraftan da karşı sanatın ortaya çıkışı var olan toplumsal ilişkilerin dışında da düşünülemez. Örnek olarak, Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Dada akımının toplumsala ve sanatsala yönelik bir eleştiri olması verilebilir (Sanouillet, 2003:303-316). Sanatın bu özerkliği, devletin ideolojik ve baskı aygıtları tarafından, özellikle kültürel üretim araçlarının daha belirgin rol oynadığı toplumsal dönüşüm süreçlerinde daha fazla baskı altına alınmaktadır. Bu çerçeve içerisinde sergi kapatmalar, kitle iletişim araçları vasıtasıyla yapılan karşı bilgilendirmeler (ve yanlış bilgilendirmeler), yasaklamalar ve hatta hapis cezaları gibi uygulamalar devlet aygıtları tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Çünkü egemen ideolojinin karşısında duran herhangi bir kültürel tavır rıza ve meşruluk karşısındaki bir tehlike olarak görülmektedir. Toplumsal dönüşüm süreçlerinin 20. yüzyıldaki ifadeleri olan totaliter yönetimler bağlamında sanat politikaları ortaya konularak totaliter model çerçevesinde somutlaştırılması uygulamaların niteliği açısından önem taşımaktadır ve bu sebepten ötürü Rusya ve Almanya incelenecektir. Almanya ve Rusya örneklerin

incelenmeden önce iktidar ve sanat arasındaki ilişkisinin niteliğini ortaya koyması ve teorik bir çerçeve oluşturması için *sponsorluk modelleri* açıklanacaktır.

2.1.1. İktidar, Sanat ve İdeoloji

... en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapısının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır (...) Sanatın kutsal törenden temellendirilmesinin yerini bir başka bir uygulama, yani sanatın politika temelinde oturtulması almıştır.

(Benjamin, 2004:58-59)

Birey, dünyayı ve özellikle içerisinde yaşadığı toplumu anlamlandırması dinsel, felsefi, sanatsal, siyasi ya da bilimsel araçlarla gerçekleşmektedir. Bu araçlar, birbirinden bağımsız alanlarda günümüze kadar genişleyip kendine özgü dillerinde uzmanlık alanları oluşturduğu gibi, çoğunlukla da birbirinden ayırt edilemeyen bütünler de oluşturmaktadır. Örnek olarak, sanat ve siyaset çoğunlukla birbiri içerisinde farklı derecelerde bulunan iki ayrışık araçtır. Bahsettiğimiz nokta “*sanatın ideoloji, felsefe, etik gibi diğer pratik etkinlik düzeylerinden kopuk, salt kendi için amaç taşıyan bir tarzı olup olmadığının*” sorgulanmasını içermektedir (Sağlamöz; 1994:76). Sanatın kendine ait olan bir dili mevcuttur, sanatı biricik kılan da sanatçının bireysel yetileriyle donattığı dildir.

...görme ve işitme yolları yalnızca gelişmiş ve incelmış bir sinir düzeninin değil, aynı zamanda yeni toplumsal gerçeklerin de yaratmış oldukları olanaklardır (...) Buradaki toplumsallık, nesnenin özünden doğan bir toplumsallıktır, yoksa dışarıdan herhangi bir biçimde zorlanan bir toplumsallık değildir. Çünkü her duygu ve düşünce, yalnız ben'i değil, ben'leri, biz'i ilgilendiren ve bize dayanan bir fenomendir. (Tunalı, 1979:184)

Daha önce de farklı bağlamlarda da ele alındığı gibi sanatçının bu ifade biçimi toplumsaldan ayrı düşünülemez kadar toplumsal olan ile iç içedir. Bu iç içe olma durumu bireyin kendilik algısının oluşmasından, başka bir deyişle özne olmasından ileri gelen bir süreçtir. Bu çerçevede birey, bir bakıma toplumsalın sanat eseri olmaktadır. Bu sebeple tüm tarih boyunca, dönemim politik özelliğine, düşünme yapılarına ve

zevklerine bağılı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri doğmuştur. Zevkin oluşması, insan doğasının metafiziğinden kaynaklanan salt tinsel bir olgu değil; aynı zamanda toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağılı olarak da biçimlenen bir olgudur. XVI. Louis döneminde refaha kavuşan burjuvazinin portrelerde hükümdarlar gibi ortaya konması, kendilerini hükümdarlar gibi sergilemeleri dönemin karakteristik bir özelliğidir. Bunun da sebebi o dönemin zevklerinin gücü elinde bulunduran sınıf olan soylular tarafından imgeleniyor olmasıdır (Freund, 2007:7). Toplumsal yapıdaki her değişim ideoloji bağlamında öznenin kuruluşunu etkiler ve öznedeki bu değişim sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. Bu yüzden her toplumun/dönemin sanatsal ifade biçimleri - az ya da çok - birbirinden ayrıdır.

Sanatın ideoloji olan birlikteliği çalışma bağlamında ideolojiyi kurumsallaştıran iktidar çerçevesinde ele alınmaktadır. Siyasal iktidarın sanat ile ilişkisi şiddeti farklılaşsa da her türlü siyasal biçimde var olan bir olgudur. Çünkü sanatın beşeri olması onu sosyal politikaların içerisinde değerlendirilmesi sonucunu doğurmaktadır. Sanatın önemli bir kamusal politika olmasının sebepleri; sanatın, ulusal ve yerel kimliğin sembolü olması, uluslararası prestiji temsil etmesi, önemli bir iletişim ve eğitim aracı olması, bireylerin genel sosyal yapı içindeki alt gruplarla bütünleşmesini sağlaması, değer sistemleri üzerinde oynayarak değişmeyi hızlandırması, bireyleri yeni rol fırsatları ve yaşam tarzı doğrultusunda eğitebilir olması olarak sıralanabilir (Ulusoy, 2005:39-40). İktidarların sanat politikaları çerçevesinde hareket etmelerinin sebepleri farklılaşsa da özünde sanatın özneyle arasında kurabildiği ilişki vardır. Bu sebeple sanat kaçınılmaz olarak devletin ideolojik aygıtlarından birisine dönüşmektedir. İktidarın ve sanatın bu ilişkisi Ulusoy'un sponsorluk modelleri çerçevesinde daha net bir şekilde incelenebilir.

2.1.2. Sponsorluk Modelleri

Sanat, toplumsal içerisinde belli etkilere maruz kalan beşeri bir üretilerdir. Onu eğilimlendiren de tam olarak onun bu insani olma durumudur. Sponsorluk modelleri, bu maruz kalınan etkinin şiddetini ortaya koyması ve bunun sınıflandırılabilmesini sağlaması açısından oldukça önemlidir. Ulusoy (2005:27-36), iktidar ve sanat arasındaki

ilişkiyi sponsorluk modelleri çerçevesinde ele alarak üç kategoriye ayırmıştır; bunlar, *geleneksel model*, *totaliter model* ve *demokratik model*dir.

Geleneksel modelde, sponsorun hangi kaynakların kullanılacağına, ayrıca bu kaynakların kimin kullanacağına dair karar verme yetkisi vardır. Sanatçı, üretimi için gereken materyal ve finansman desteğini veren sponsora karşı tamamen sorumludur ve sponsor aynı zamanda sanatın alıcısı, denetleyicisi ve eleştirmenidir. Osmanlı döneminde birçok sanatçının saraya bağlı olarak çalışıyor olması ve bununla beraber saray dışarısında üretilen eserlerin kontrolünün de saray tarafından yapılıyor olması geleneksel model çerçevesinde ele alınabilir. Bu modelde sanatçıların işlerinin özgünlüğü yönetim kadrolarının özgünlüğüyle sınırlıdır; çünkü bu modelde sanatsal üretimden çok yöneticilerin sınırları ön plandadır. Fakat Osmanlı örneğinde de olduğu gibi devletin bütün sanat girdi ve çıktılarını kontrol etmesi imkansızdır, bu sebeple halk sanatları saraydan bağımsız bir biçimde devam edebilmiş ve gelişebilmiştir (Ulusoy, 2005:27-30). Bunun diğer bir sebebi daha önce de belirtildiği gibi kültürün kümülatif bir ilerleme göstermesidir. Geleneksel model, diğer iki modelin aksine sadece modern öncesi devletlerde ve topluluklarda görülmektedir.

Totaliter model içerisindeki temel görüş: “*sanatçının içinde doğduğu kültürün bir ürünü ve kendini yetiştiren bu topluma karşı sorumlu olmasıdır*” (Ulusoy, 2005:30). Bu sebeple sanatçının üretiminin kriterleri de bu sorumluluk çerçevesine uygun olmalıdır. Bu bağlamda da iyi sanatın sınırları devlet tarafından çizilmiştir. Totaliter model adından da anlaşılacağı üzere totaliter sistemler içerisinde var olmaktadır.

Diktatörlükte sanat, toplum üyelerinin sistem içinde bütünleşmelerine hizmet eder. Böylelikle totaliter estetiğin kökeni, sanatsal olmayan alanlara kayar. Diktatörlük, sanattan yeni sosyal düzenin, programın başarısı vurgulayan, idealini destekleyen bir gösterim talep eder; ve bu gösterimde, herkes tarafından anlaşılacak şekilde, basit bir dil kullanılması istenir. (Ulusoy, 2005: 31)

Totaliter model, sanatın tüm ideolojik fonksiyonlarını kullanır ve bütün sanat dallarında kendini içerik ve form anlamında gösterir. Totaliter modele örnek olarak ileride daha

ayrıntılı olarak inceleneceği üzere Nazi Almanya'sı ve Sovyetler Birliği örnek gösterilebilir. Çalışmada ilerleyen bölümlerinde ayrıntılandırılacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nde hüküm sürmüş olan Tek Parti dönemi sanat politikaları da totaliter modele uymaktadır. Totaliter modelde, geleneksel modele göre, çok daha katı bir merkezi sanat politikası mevcuttur. Geleneksel modele benzer olarak sponsor hangi kaynakların kullanılacağına, ayrıca bu kaynakların kimin kullanacağına dair karar verme yetkisi vardır. İktidarın izin verme, kaynak sağlama gibi edimlerinin yanında yasaklama, sınırlama ve dışlama yetkileri de mevcuttur. Örneğin sergi kapatmalar, sanatçı sürgünleri bu çerçevede ele alınabilir. Kavram karmaşasını engellemek adına denilebilir ki *totaliter model* sadece sanat bağlamında ortaya konan bir kavramdır. Totaliter sponsorluk modeli özelliklerini taşıyan her siyasal sistemin *totaliter* olarak adlandırılması pek mümkün değildir.

Demokratik toplumlar değer yönelim farklılaşmaları olan ve birbirleriyle rekabet içerisinde olan birçok gruptan oluşmaktadır, bu sebeple demokratik toplumlarda sanat politikaları estetik ve politik ideolojilerin birleşimi içerdiklerinden çelişik olabilecekleri gibi farklı sorumluluk modelleri içerisinde yer alabilirler (Ulusoy, 2005:37-38). Demokratik modelde sanata sponsor olan birçok kurum ve özel kişi bulunur; bazı devlet kurumları, sivil girişimler, toplum elitleri vb. sanatı manipüle eden birçok farklı etmen ve eğilim bulunmaktadır. Bunun yanında sponsorluk modelleri içerisinde en özgür sanat ortamını sunan da demokratik modeldir. Bu bağlamda sanatın özerkleşmesi ile kapitalist toplum modeli arasında da doğrusal bir bağ mevcuttur. Kapitalist toplumda sanatçının bağımlılık ilişkisi piyasa dolayısıyla gerçekleştiği için sanatın ve sanatçının özerkliğinden söz edilebilir. Buna karşılık pre-kapitalist toplumlarda – totaliter ve geleneksel modelde olduğu gibi - sanatçının sanat üretebilmesi için bazı toplumsal kesimlerin doğrudan ekonomik desteği gerekmektedir. (Dellaloğlu, 2007:61). Bu sebeple totaliter model ve geleneksel model içerisinde ideoloji daha rahat bir biçimde analiz edilebilmektedir. Özellikle totaliter modeller içerisindeki sanat politikalarının profesyonel kurumlar tarafından uygulanması ve devlet ile bütünleşen politikaları sanatı özerk bir kavram olarak tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Nitekim totaliter modelde sanat devletin ideolojik bir aygıtıdır. Cumhuriyet dönemi sanat politikalarının ve çalışmanın tartışmasını oluşturan *Ülkü Dergisi*'nde yer alan fotoğrafların

anlamlandırılabilmesi açısından totaliter modeli ortaya koymak oldukça önemlidir. Bu sebeple totaliter model örnekleri ortaya konularak Cumhuriyet dönemi sanat politikalarının ana hatları da çizilmiş olunacaktır.

2.1.3. Estetik Politika, Politik Sanat

Politik iktidar, sanatçının bir araç olmasından daima medet umar. Bir sanatçının amacı çoğu kez sanat pratiğiyle sınırlı olduğu için politikanın geniş ufuklu bakışlarına yetişmeyebilir ya da ters düşebilir. Politik iktidarın ideoloji yoluyla emrettiği şey sanat da dâhil boyun eğiş çağrısıdır.

(Sağlamöz, 1994:77)

Bu bölümde, totaliter model çerçevesinde ideoloji-sanat ilişkisi örneklerle ele alınarak Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönem sanat politikalarını karşılaştırabilecek bir nokta elde edilecektir. Devlete bağlı sanat politikaları bağlamında ele alınacak “ideolojik sanat” için 20. yüzyıldaki iki önemli devlet olan Almanya ve Rusya incelenecektir. Bu iki ülkenin incelenecek olmasını sebebi yaşadıkları toplumsal dönüşüm ve bu dönüşüm sürecinde sanatı totaliter model bağlamında kullanmalarıdır.

Bir zamanlar Homeros'ta, Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizm politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir. (Benjamin, 2004:79)

Sanatın kapsamlı olarak bir ideolojik aygıt olarak kurgulanmasının ve kodlanmasının en uç örnekleri ulus-devletin inşası aracılığıyla gerçekleştirilmiş. İnceleyeceğimiz iki devlet olan Almanya ve Rusya'nın totalitaryen olmaları bağlamındaki ortak özellikleri kapsamlı sanat politikaları üretmeleridir. Bu iki devlette de gerçekleşen dönüşümlerin dayandığı dinamiklerin farklı olması sanat politikalarında izledikleri yolu da farklılaştırmıştır. Sanat politikalarındaki bu farklılaşmayı Toby Clark (2004:100) şöyle dile getirmektedir:

Komünizm ve faşizm doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temalara ideolojileri gereği farklı yaklaşmıştır. Bu ideolojik farklar her bir ulusa özgü derinlere kök salmış kültürel ve toplumsal gelenekler tarafından şekillenmiştir. Dikkat çekici zıtlıklardan biri de, önceden belirtildiği gibi, Nazizm'in geçmişi mitsel bir şekilde yüceltişi ile Sovyet komünizminin ilerlemeye yönelik tutkusu arasındadır.

Clark'ın belirttiği sanat politikalarını yönlendiren itki Hitler Almanyası'nda modern olana karşı direniş iken, Sovyet Rusya'sında ise modern olana karşı ilgi şeklindedir. Clark'a göre faşizm hiçbir zaman yeni bir sanat biçimi yaratmamıştır, varolan biçimleri yeni konulara uyarlayarak ve kendi mesajını açık biçimde iletecek şekilde uyarlamıştır ve buna ek olarak belli biçimleri de yasaklamıştır. Bu yüzden Hitler Almanya'sının da resmi olan ve tek sayılabilecek bir sanatsal biçim yoktur. Hatta bu biçimler dönem dönem değişiklikler ve çelişkiler sergileyebilmektedir. *“Ancak geçmişi kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, faşist sanatta üretilen çoğu eserde görülen ortak noktadır”* (Clark, 2004:75). Sanat eserlerinde çağrıştırılan anlam *ebedi değerler* kümesidir. Bu çerçevede pastoral anlatımlar en sık başvuru üsluplardan birisidir. Kırsal yaşam, doğa ve aile gibi geçmişe ait değerler sanat eserlerinde ön plana çıkartılarak varolduğu düşülen dejenerasyona karşı süreklilik sağlanmaya çalışılmıştır. 1933 yılında Nazi yönetimi, bağımsız sanat topluluklarını dağıtarak bunları devletle bütünleştirmiş ve bünyesinde sadece ırk ve ideolojik olarak uygun sanatçılar toplayan ulusal sanat organizasyonu oluşturmuştur. Müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema gibi alanlarda faaliyet gösteren bu kurum sanatın devlet kontrolü altına alınmasını sağlamıştır. Bu dönemde bilim adamları ve düşünürler gibi birçok sanatçı da sürgüne gönderildiği gibi bu sanatçıların birçoğu da ülkeyi terk etmek zorunda bırakılmıştır. Bu dönemimin ana akım politikasının en belirgin özelliği modern sanata karşı olmasıdır. Modern sanat ile Yahudilik, Bolşevizm, delilik ve eşcinsellik arasında bağ kurularak modern sanat çokça eleştirilmiş ve dahası yasaklanmıştır (Clark, 2004:65-95). Bunun yanında, Hitler iktidarı, ideolojileri çerçevesinde uygunsuz sayılacak - modern sanat/modern olmayan sanat karşıtlığında ele alınamayacak – eserleri de sansürleyerek kültürel alanı domine etmiştir. Dönemin ünlü fotoğrafçılarından August Sander'in portrelerindeki yüzlerin ve ifadelerin Nazi ırkı örneğine uygun olmadığı için yasaklanması, iktidarın ne yapılmasını örgütlediği gibi ne yapılmamasını örgütlediğine de işaret etmektedir (Barthes, 2000:51-52).

Faşizm kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar. Faşizmin bir liderin kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçilmesiyle, yine faşizmin kült değerlerinin üretilmesi için yararlandığı bir aygıtın ırzına geçilmesi, birbirleriyle örtüşmektedir. (Benjamin, 2004:77)

Faşizm, kültürel anlamda sadece görsel ve plastik sanatları kullanmamıştır. Örneğin neo-klasik mimarlık modern diktatörlüklerle özdeşmiş bir mimari üslup olarak Nazi Almanyası'ndan yayılmıştır. Neo-Klasik mimari Mussolini yönetimindeki İtalya'dan Stalin'in dönemi Sovyet Rusya'sına kadar birçok ülkede pratiğe geçmiş bir mimari akımdır. Bireyi küçülten bir geometri ile inşa edilmiş binalar, geniş halk kitlelerini barındıracak büyüklükteki meydanlar ve yüksek kaidelere yerleştirilen heykellerle süslenmiş şehirler itaatkâr halk kitleleri yarattığı gibi halk üzerindeki kontrol ve denetimi de sağlamaktadır. Türkiye'de de özellikle Ankara bu tipte yapılmış bir kent örneği çizmektedir. Ankara Tren Garı, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ulus Meydanı, Kızılay Meydanı ve Güven Anıtı'na ev sahipliği yapan Güven Park peyzajları ve heykelleri bu yaklaşıma örnek oluşturmaktadır.

Sovyet Rusya'nın sanat politikası incelendiğinde ise çok daha farklı itici güçlerle karşılaşılmaktadır. Clark'ın (2004:101) deyişiyle Sovyet sanatı *“temelde devlet tarafından finanse edilen, ulusal ve kitlesele izleyiciye yönelik bir sanat olmuştur”*. Öte yandan “devrimin sanatı ne olmalı?” sorusuna yönelik modern ve avangart arayışlar Sovyet Rusya'nın sanat politikasında etkili olmuştur. Özellikle Rus Konstrüktivistleri kendilerini devrim sanatının temsilcileri olarak ortaya koymuşlardır. Rus sanatındaki bu modern ve avangart açılımlar devrimin götürülmek istendiği köylü ve işçi sınıfı için yabancılaştırıcı bir öğeye dönüşmesi sanatsal üslup arayışlarını etkilemiştir. Bu noktada Marxist estetik anlayışının geliştirilmesi ve bunun yönteminin de “toplumsal gerçekçilik” olduğu kabul edilmiştir. Burjuva sanat formlarından kurtuluş bireyin kültürü ile yabancılaşmasından kurtuluş demektir. Marxist estetik kuramcılarının en önemlilerinden Lukács (1992a) da modernist sanat duruşlarını karşısına alarak toplumsal gerçekçiliği desteklemiştir. Lukács'ın modernist sanat duruşlarının gerçekçilikten uzak olması sebebiyle şeyleşmeyi çoğalttığını ileri sürmektedir. Bu

sebeple Lukács dışavurumculuk (expressionism), izlenimcilik (impressionism) ve gerçeküstücülük (surrealism) gibi akımları reddetmiştir.

Bu bağlamda sanatı, *yüksek kültür* etkinliği statüsünden kurtarıp ülke geneline yayma, işçi ve köylü sınıfın bilincinin oluşturulmasında önemli bir araç olarak kullanılması amaçlanır. Alexander Bogdanov'un (1873-1928) önderliğinde teorileştirilen *Proletarskaya Kultura* kısaca *proletkult* adıyla anılan hareket, sanatta profesyonelliği sona erdirmeye ve evrensel yaratıcılık kültürünü başlatma idealinin kurumlaşmış halidir (Mally, 1990:254-259). İleride yakından incelenecek olan Türkiye'deki Halkevlerine benzerlik gösteren *proletkult* bütün ülke çapında örgütlenen yetişkin eğitim hareketidir. Kitle ruhunun örgütlenmesi için ortaya konan avangart estetik proje, toplumcu gerçekçiliğin resmi olarak geçerli tek sanat anlayışı ilan edilmesi rafa kaldırılmıştır. Toplumcu gerçekliğin benimsenmesi avangart ve modern sanat üreten bağımsız toplulukların sonu olmuştur. Sanatın sıradan bir gerçekliği değil sosyalist gerçekliği yansıtması gerektiğinden hareketle toplumsal gerçekçilik dört prensip üzerine kurulur: *halkçılık* (narodnost), *sınıfsallık* (klassovost), *somut güncel konuları işleme* (ideinost) ve *partinin bakış açısına bağlılık* (partiinost) (Clark, 2004: 115-118). Bu noktadan itibaren devrimci sanat biçiminden çok içeriğe odaklanmıştır. Bu da Sovyet Rusya'da sanatın gelişmesinin yönünü değiştirmiştir. İlerici ve modern bir sanat yaklaşımından daha katı, parti/devlet tarafından kontrol altına alınan politik sanata yönelim gerçekleşmiştir. Bu yönelimle beraber Almanya'daki gibi sanatçı sürgünleri, sergi baskınları ve bu tür yasaklamalar artan şiddette çoğalmıştır. Sokak festivalleri ile kitlelere ulaştırılan sanat artık yerini daha katı kitlesel törenlere bırakmıştır⁴.

Almanya ve Rusya örneklerinde incelendiği siyaset ve sanat ilişkisi farklı noktalardan hareket ile gelişmiştir. *Geleneğe bağlılık* ve *gelenek kopma* gibi iki ayrı fikir üzerinde temellenen politikalar edindikleri amaç dolayısıyla aynı düşünceye hizmet etmektedir. Sanatın bir kültürel program olarak ele alınmasının altında yatan temel güdü sanatın özneye olan ilişkisinin ışığında kitlelerin ideolojik tutarlılığı sağlamak ve toplumsal birliği sağlamaktır. Bu benzerlik, Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi kültür-sanat

⁴Bu kitlesel gösteriler ve bu gösterilerin dönüşümü hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Geldern, 1993)

politikalarında da görülebilmektedir. Örgün eğitimde, yetişkin eğitimin ve kitle iletişiminde bu modeller uygulanmaya çalışılmıştır.

3. FOTOĞRAF VE İDEOLOJİ

Fotoğraf, Barthes'a (Barthes, 2000:23) göre üç farklı uygulamanın ortaya koyduğu bir nesnedir. Bu uygulamalar “*yapmak, maruz kalmak ve bakmaktır*”. Bu uygulamalar çerçevesinde fotoğrafın işleticisi fotoğrafı çeken kişidir, başka bir deyişle *yapmak* eyleminin öznesidir. İzleyici ise fotoğrafla - sergide, gazetede, dergide veya bir kitapta - yüz yüze gelen, ona göz atan herkeştir. Fotoğrafa konu olan kişi veya şey, diğer bir deyişle *maruz kalan* ise hedeftir. Bu hedef ise semiyolojinin terminolojisindeki *gönderge*dir. Fotoğraf bu bahsi geçen üç uygulamanın birleşimidir. Dolayısıyla bu uygulamalardan birinin eksik olması fotoğrafın *var oluşunu* etkiler. Başka bir anlatımla, kimsenin görmediği ya da izleyicisi olmayan bir fotoğraf imkânsız olduğu gibi göndergesi⁵ olmayan bir fotoğraf da mümkün değildir ki buna fotoğrafın bir şeyi temsil etme zorunluluğu da denilebilir. Bu noktada fotoğrafın en temel noktası da “*fotografik gönderge*”dir. Fotografik gönderge fotoğrafın amacını oluşturmaktadır.

“fotografik gönderge” görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. (Barthes, 2003: 95)

Fotoğraf icat edilmesinden bu yana, yaşamın vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir; şüphesiz kullanım alanın çokluğu, çoğaltılabilirliği ve bu çerçevedeki ulaşılabilirliği de fotoğrafın toplumsal önemini oluşturan sebeplerdir. Genel anlamda imajın yaşam içindeki hakimiyetini Mithcell “*Pictorial Turn*” (Resimsel Dönemeç) olarak ifade etmektedir (Mitchell 1994:11-33). Fotoğrafı teknik bir yeniden-üretim aracı olarak ele aldığımızda, fotoğraf kitle iletişiminin de temelini oluşturmaktadır. Her gün milyonlarca fotoğraf gazete ve dergilerle kitlelere ulaşmaktadır, bunun yanında fotoğrafın bürokrasiden kitle iletişimine kadar olan kullanım yaygınlığı imaj (görüntü) fetişizminin bulunduğu noktayı açıklaması açısından yeterli sayılabilir. Freund'un (2007:8) belirttiği gibi fotoğrafın bu denli hayatımızın içine girmesinin sebeplerinden biri kuşkusuz tüm toplumsal sınıflara ulaşabilmesi ve tüm toplumsal sınıflar tarafından aynı şekilde kabul görmesidir. Fotoğrafın kolay ulaşılabilirliği onu etkili bir mesaj taşıyıcısı olmasını

⁵ Göndergenin oluşu ile göndergenin algılanabilirliğinin her zaman ve herkes için mümkün olmadığı durumlar da vardır, başka bir anlatımla göndergenin okunabilirliği her fotoğraf için ve okuyan herkes için farklılaşabilmektedir.

sağlar. Bu özelliğinden dolayı fotoğrafın taşıdığı mesaj Barthes tarafından *fotografik mesaj* olarak adlandırılmaktadır (Barthes 1982:194-217).

Fotoğrafın önemi onun belleği oluşturmaya yönelik adımıdır ve bellek de insan zihnini oluşturan önemli bir yapıdır; çünkü hatırlamak, anlam vermek ve değerlendirmek gibi zihinsel fonksiyonlar bellek üzerinde yapılanmaktadır. Belleği örgütleyen bir unsur olarak imaj, bu göstergelere kodlanmış fotografik mesaj vasıtasıyla kurulur. İnsan gözü her şeyi fotoğraftan daha iyi algılamaktadır, bir merceğe kıyasla daha kaliteli ve daha ayrıntılı bir görüntü yakalayabilmektedir. Fakat gözün yapamadığı şey ise bu yakaladığı görüntüyü saklayamamasıdır. Fotoğraf tam bu noktada görevini yerine getirebilen bir medyan olmaktadır. Bu bağlam, fotoğrafı diğer sanat biçimlerinden ayıran en önemli özelliktir. Fotoğrafın temsil ettiği *şeyin*, başka bir deyişle onun göndergesini oluşturan nesnelerin, kişilerin ve durumların, insanların hem kişisel hem de toplumsal belleğinin bir parçasını oluşturmaya yönelik bir gücü olduğu gibi onun yerine geçmeyi de kimi zaman başarabilmektedir. Fotoğrafın önemi, sadece sanatsal bir üretim olmasından değil - ki fotoğrafın sanat olup olmaması üzerine tartışmalar halen sonlandırılabilinmiş değildir - aynı zamanda düşünceleri yönetmek ve davranışlarımızı kurmak amacıyla başvurulmuş etkili bir araç olmasındandır. Barthes'a göre fotoğrafı diğer sanat dallarından ayıran ve daha öncelikli bir konuma taşıyan şeyin onun gerçekle olan ilişkisi olduğunu öne sürer (Barthes'tan aktaran MacCabe, 1997:74). Çünkü Barthes'a göre fotoğraf her ne kadar üç boyutlu bir gerçeğin kurgulanmış iki boyutlu bir izdüşümü olsa da *orada olmuş olanı* temsil eder. Bu noktada fotoğraf, kurmaca olsa dahi göstereni belli bir gerçekliğe işaret eder.

Fotoğraf'ın *neyin artık olmadığını* söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak *neyin olmuş olduğunu* söyler... Hiçbir yazı bana bu kesinliği veremez. Dilin talihsizliği, doğruluğunu kanıtlayamamasıdır (Barthes, 2003:104)

Barthes'ın fotoğraf ile gerçeklik arasında kurduğu bu yakın ilişki fotoğraf kısmen ya da tamamen kurmaca olsa dahi onun temsil ettiği şeylerin gerçekten var olmuş olduğunu göstermesi çerçevesinde okunmalıdır. Bu noktada, fotoğrafın görsel temsilini oluşturan gösteren ile fotografik anlamdaki gösterilen arasındaki ilişki devreye girmektedir. Barthes (2003:20) bu durumu şu cümleyle özetlemektedir: “Göze nasıl görünürse

görünsün ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez; gördüğümüz şey aslında o değildir”.

Fotoğrafın diğer sanat dallarına ve temsil biçimlerinden farklı kullanım alanları ve uygulamaları da onun yerini sanattan daha farklı bir konuma taşımaktadır. Örneğin fotoğrafın başka bir fonksiyonu olan sanat yapıtının yeniden üretim (örneğin, sanat eserinin fotoğraflanarak çoğaltımı) aracı olması onu diğer sanat dallarının daha üst bir noktaya taşımaktadır. Walter Benjamin’in “*A Small History of Photography*” (1979:253) adlı makalesinde belirttiği gibi: “*Sanat eserlerinin fotografik yeniden üretiminin etkisi sanatın fonksiyonundan çok daha büyüktür*”.

Çalışmanın tartışmasına arka plan sağlayacak olan teorik ve tarihsel bilgiler çerçevesinde fotoğrafın kullanım alanları ve onun sosyal anlamı çalışmanın ileriki bölümlerde daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır. Bu noktada, fotografik mesajın çözümlenişine ilişkin teorik çerçeveyi Barthes’ın *studium* ve *punctum* kavramları oluşturacaktır.

3.1. ROLAND BARTHES VE STUDIUM

Sanat ve düşünce tarihi içerisinde fotoğraf üzerine düşünen ve eserler veren en önemli çağdaş düşünürlerden biri kuşkusuz Roland Barthes’tır. Barthes, Saussure’den devraldığı yapısalcı göstergebilim çerçevesinde fotoğraf üzerine çok önemli tartışmalar ortaya koymuştur ve bu konuda bir literatürün oluşmasına öncü olmuştur. Susan Sontag gibi fotoğraf konusunda önemli çalışmalarda bulunmuş birçok düşünüre de etkilemiştir. Bu çalışmanın teorik altyapısının çok büyük bir bölümünü oluşturan Barthes’ın “*Camera Lucida*” (2003) adlı eseri kendi özgü diliyle dikkat çeken, fotoğraf alanındaki çalışmaların en önemli referansıdır.

Barthes’a göre fotoğraf tam anlamıyla gerçeklik değildir, fotoğraf bir *analogon*’dur. Başka bir anlatımla fotoğraf gerçeğin analogik yeniden üretimidir. Bu noktada fotoğraf resim ya da sinema ve tiyatro gibi performans türlerine göre gerçekliğin üretimini daha başarılı gerçekleştirebilmektedir (Shawaross, 1997:25). Barthes, fotoğrafın gerçeklik ile

kurduğu ilişkinin en üst noktası olarak da “gerçekliğin mekanik analogisi” diye bahsettiği haber fotoğraflarını yerleştirir (Barthes, 1982:194-210).

Mit biçiminde olmadıkça, geçmiş ve tarihe inanmaya karşı umutsuz bir direncimiz olduğunu düşünüyorum. Bu dirence ilk kez fotoğraf bir son verebiliyor: bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kağıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir. Dünya tarihini ikiye bölen –hep söylendiği gibi sinemanın değil- fotoğrafın ortaya çıkışıdır. (Barthes, 2003: 106)

Bu noktada fotoğrafın gerçek ile gerçek olmayan arasında bireyi bir çelişkiye sürüklediği gerçeği vardır ve bu çelişki, fotoğrafın gerçeği temsil ettiği inancına doğru bir eğilim gösterir. Çünkü fotoğrafın gerçekliği onun temsil ettiği şeylerin “*burada olmuş olan*” olmasından kaynaklanır. “*Burada olmuş olan*” aynı zamanda inkâr edilemez de olandır

Fotoğraf şiddetlidir: şiddeti gösterdiği için değil, ama her seferinde görüşü zor kullanarak doldurduğu ve içindeki hiçbir şey reddedilemediği ve dönüştürülemediği için şiddetlidir. (Barthes, 2003:110)

Başka bir anlatımla fotoğrafı izleyen kişi fotoğrafın şiddeti altındadır. Kişinin fotoğrafla kurduğu anlık ilişki onu adil olamayan bir ilişkiye sürükler. Burada fotoğraf kişi üzerinde görsel bir iktidar kurar. Çünkü birey onu reddedemediği gibi ona bunun gerçek olmadığını da o an kanıtlayamaz.

Barthes, fotoğraf için iki öz olduğunu ortaya koyar, bu özler aynı zamanda fotoğrafı anlamamızın zeminlerini oluşturur: Materyal özler ve bölgesel özler. Materyal özler fotoğrafın fiziksel, kimyasal ve optik olarak incelenmesini gerektiren bir alana işaret eder. Diğer taraftan da bölgesel özler, fotoğrafın bir metin gibi okunmasına olanak sağlayan estetikten ve toplumsal bilimden gelen zemine işaret etmektedir (Barthes, 2003:35). Barthes fotoğrafın bölgesel öznelere yönelik olarak da iki farklı kategoriden bahseder: *studium* ve *punctum*. Studium ve punctum fotoğrafın birey ile olan ilişkisinin niteliğine tekabül eden kavramlardır. *Studium* inceleme, uygulama, çalışma ve bunların sonucu olarak bir şeye ilgi duyma, anlama, zevk alma gibi anlamları barındıran Latince kökenli bir kelimedir. *Studium*un en önemli özelliği onun hemen hemen her fotoğraf içinde bulunmasıdır ve fotoğrafın tekil anlamını oluşturmasıdır.

... *Studium*'un beni çeken ya da üzen bir ayrıntı (*Punctum*) ile geçilmediği ve kırbaçlanmadığı sürece tekil fotoğraf diyebileceğimiz yaygın (dünyada en yaygın olan) bir fotoğraf türünü meydana getirdiği sonucunu çıkarmıştım. (Barthes, 2003:57)

Salt *studium* içeren fotoğraflar tekil olmaları sebebiyle genelleştirilebilecek analizlere daha yakındır. Fakat bu genelleştirme tam anlamıyla hiçbir zaman ortaya konamaz. *Studium*, fotoğrafın göstergebilimsel okunmasına denk düşen bir kavramdır; fotoğrafın koduyla yani anlam ve mesajla ilgilidir. İmge ve işaret ettiği, gösterdiği gerçeklik arasında kurulu direkt ilişkiden ortaya çıkar ve daha önce de belirtildiği gibi gerçeklikle kurulan bu direkt ilişki - *studium* - en yoğun olarak basın fotoğraflarında bulunur.

Kişi bir fotoğrafa bakar ve görme edimini gerçekleştirir. Bu görme ediminden doğru ya da yanlış bir anlam çıkarır, mesajı beğenir ya da beğenmez; ya da estetik olarak yaklaşır, imgenin güzelliğinden etkilenir ya da onun verdiği haza odaklanır. Bütün bu okuma biçimleri, kültürel, sosyal, tarihsel bağlamlarla birebir ilişkilidir.

Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak katılıyorum. (Barthes, 2003:41)

Studium söz konusu olduğunda yapılan bu okuma, kişinin birikimi dâhilinde fotoğrafı analiz etmeye yöneliktir, bu bağlamda okumanın yapılması içselleştirilmiş bir sürece işaret eder. Bu noktada ideoloji devreye girer. Özneyi çağıran, onu oluşturan ve dolayısıyla yaşamı anlamlandıran ideoloji fotoğrafın da anlamlandırılmasında başat bir role sahip olur. *Studium* fotoğrafçı ve seyirci arasında kurulan ortak bir alandır ve bu alanda gönderge, fotoğrafçının ve izleyicinin ortak paydalarıyla anlamlandırılır. Başka bir anlatımla, ortak bir dil içinde mesajın aktarılmasına, onaylanmasına ya da reddine yol açan *studium*dur. Bu sebeple bir fotoğrafın şok edici, şaşırtıcı, bilgi verici olması tamamen *studium* ile ilgilidir. Geçmiş deneyimlerimiz doğrultusunda alışık olmadığımız bir manzara ile karşılaştığımızda şaşırırız, bir haber fotoğrafına baktığımızda konuyla ilgili eski bilgiler bilinçli/bilinçsiz okumaya dâhil edilir ve iletmeye çalışılan mesajı

çıkarılmaya çalışılır. Bu noktada fotoğrafların içerdiği fotografik mesajın kodlanması ve çözülmesi hem fotoğrafçının kendiliğinden ideolojisi veya bilinçli ideolojisiyle, hem de o fotoğrafı yayımlayan kişi ya da kurumların ideolojisiyle, hem de izleyicinin ideolojisiyle ortaya konulmaktadır. Bu girift ilişki sebebiyle fotoğrafın tekil olarak genelleştirilebilmesi studium bağlamında da kolay değildir.

Barthes (2003:42), Punctumu “*aynı zamanda ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir (...) bir fotoğrafın punctum’u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kaza*” olarak tanımlamaktadır. Fotoğrafta *punctum* ise, *studium* ile ortaya konulan ortak alanı delen ve izleyiciye sapanan öğedir. Bu sebeptir *punctum* herhangi bir ortak alan oluşturmaz, herhangi bir ortak dille veya tarihsel, sosyal ve kültürel göndergelerle açıklanamaz. Punctum fotoğraf içerisindeki kişisel bir noktaya işaret eder. *Punctum* tamamen kişi ve fotoğraf arasında kurulan iletişimin meydanını oluşturur, bu noktada fotoğrafçı yoktur. Bu sebeptir ki “*studium her zaman kodlanmış, punctum ise kodlanmamıştır*” (Barthes, 2003:69).

... tetiklense de tetiklenmese de *punctum* bir eklemedir: fotoğrafa eklediğim şey aslında zaten orada olan bir şeydir. Lewis Hine’in özürlü çocuklarına, profillerin dejenereliği bakımından hiçbir şey ekleyemiyorum: kod bunu zaten bence önce söyler, benim yerimi alır, benim konuşmama izin vermez; benim eklediğim - ve tabii ki zaten görüntünün içinde olandır. (Barthes, 2003:73)

Bu sebeple fotoğraf içerisindeki her şey *punctum* olabilir, bu bir ayakkabının bağcıkları olduğu gibi, oy sandığı başında duran adamın cebindeki mendil de olabilir. Onu fotoğraftaki diğer görünenlerden ayıran, izleyiciyi bir anda yakalaması, anlam verilemeyen ve açıklanamayacak bir ayrıntı olmasıdır. Bu ayrıntının fotoğrafa kasıtlı ya da kasıtsız yerleştirilmiş olması da önemli değildir, daha önce de belirtildiği gibi *punctum* fotoğrafçının dışlandığı bir noktadır, tamamen kişisel alan ile ilgilidir; kişi için o fotoğrafın ayırt edici noktasıdır. Barthes’a göre *studium* ve *punctum* birbirinden bağımsız olmalarına rağmen birbirleriyle ilişki içerisinde. Attridge’e göre; tekillik ve olasılık kodlanmış olan ve genel olandan ayrılamaz; çünkü tam anlamıyla özel olan anlam, genel bir mesajın fonksiyonundan ayrılamaz (Attridge, 1997:87). Bu noktada Attridge *punctum* ve *studium* arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yeltenir. Fakat Attridge bu ifadesi tam olarak da *punctuma* ve fotoğraf izleyicisinin kişisel

deneyimlerine işaret eder. Bunun yanında *punctum* oldukça kaygan bir zemin üzerinde durmaktadır ve sürekli olarak değişime hazırdır. Bunun yanında *studiumun* da değişmesi söz konusudur fakat bu *punctum* değişmesine oranla oldukça zordur çünkü *studiumun* değişmesi toplumsal, kültürel ve sosyal yapıların ya da paradigmaların değişmesiyle mümkün olabilir. Bu da hızlı gerçekleşen bir sürece tekabül etmemektedir. Örneğin, Ülkü Dergisi'nde 1941-1950 arasında yayımlanan fotoğrafların *studiumu* şu an için farklıdır. Çünkü fotoğrafların yer almasından bugüne kadar birçok siyasal, sosyal ve kültürel değişim gerçekleşmiştir. Hem zihinlerin hem de kurumların evrimi mevcuttur. Bu sebeple şuan ki sosyal durum içerisinde yapılacak bir okuma sadece şimdiyi temsil edecektir. Çünkü siyasal, sosyal ve kültürel anlamdaki değişim göndergeleri değiştirdiği gibi kodların çözümünü (decode) de değiştirmiştir. Bu sebeple bu çalışma içerisinde yapılan okumalar Cumhuriyet döneminin siyasal, sosyal ve kültürel çerçevesine oturtulmak zorundadır. Örnek olarak Cumhuriyet döneminde var olan Halkevleri başka bir deyişle yetişkinlere yönelik merkezi eğitim kurumu gibi bir yapı şu an için bulunmamaktadır. Devletin sanata sponsorluğu sadece Kültür Bakanlığı ya da daha küçük ve dağınık devlet organlarının kısmi himayesi altındadır. Bunun yanında sanat, çok farklı iletişim kanallarından yayılmaktadır ve toplumsal anlamdaki fonksiyonu büyük değişime uğramıştır, kısacası artık totaliter modelden bahsetmek mümkün değildir. Bunun gibi benzer etkiler *studiumu* değiştirme gücüne sahiptir, *punctum* ise fotoğrafın tekil analizinin kriterlerinin dışındadır. Bu çalışma içerisinde incelenecek olan fotoğrafların bir dergi içerisinde yer alması onun *studiumunu* ön plana çıkartmaktadır. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi *punctum* üzerinden tekil/genel bir okuma yapmak imkânsızdır.

Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir (tekil fotoğrafın durgun olması gerekmez). Bu görüntülerde *punctum* yoktur: belli bir şok vardır (geçek anlamda olsa belki yaralayabilirdi) ama rahatsız etme değil; "bağırabilirler" ama yaralayamazlar. (Barthes, 2003:57)

Barthes'ın da belirttiği gibi basın fotoğraflarında *punctumun* yokluğu onun etkisini azaltmaz, aksine genel bir mesajı ileterek amacına ulaşır. Sonuç olarak *punctum* fotoğrafın olumsuzluğunu yaratan etkidir, *studium* ise genel ve tekil bir anlam üzerinde yoğunlaşır. Bu sebeple bu çalışma içerisinde yapılacak olan okumalar *studiumu* çözümlemeye yöneliktir.

3.2. FOTOĞRAFIN SOSYAL ANLAMI

Fotoğrafın sanat ile olan ilişkisi, onun icadından beri gündemi meşgul eden bir tartışma olsa da oldukça sınırlı bir sorun üzerinden gitmektedir. Oysa ki, Barthes'ın, Freund'un ve Benjamin'in de belirttiği gibi fotoğraf, sanatın yeniden üretim aracı olarak büründüğü işlevsellik çok daha etkili bir soruna işaret etmektedir. Çünkü fotoğrafın icadına dek sanat eserlerine oldukça sınırlı sayıda kişi ulaşabiliyordu (Freund, 2007:89). Bu noktada fotoğrafın icadı, hem sanatı belli bir kesimin elinden sanat eserlerini daha geniş bir topluma ulaştırmıştır hem de estetik bağlamında bakma eylemine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Kendini (aynadakinden farklı biçimde) görmek: yağlıboya, karakalem veya minyatür portre, Fotoğraf'ın yaygınlaşmasına dek toplumsal ve ekonomik statünün reklâmını da amaçlayan sınırlı birer mal olduğundan, tarih ölçeğinde bu eylem yenidir –her durumda, ne kadar benzerse benzesin (kanıtlamaya çalıştığım zaten bu) bir portre resmi fotoğraf değildir (...) Çünkü fotoğraf, kendimin, bir başkası olarak ortaya çıkması, bilincin özdeşlikten kurnazca ayrılışıdır. (Barthes, 2003: 26-27)

Sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olan bir olguya işaret etmektedir, oysa sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretimi daha yeni bir olgudur (Benjamin, 2004:52). Fotoğrafın icadından önce birçok farklı baskı tekniği sanat yapıtının çoğaltılmasına olanak sağlamıştır, ipek baskı ya da özgün baskı gibi araçlar sanat eserinin yeniden üretiminden çok bu teknikle üretilmiş eserlerin birden çok basılmasına imkân sağlamıştır. İlk olarak Joseph Nicepore Niepce'nin ışığa duyarlı levhasıyla görüntüyü pozlamayı başarmıştı, Mande Daguerre'le çalışmalarını beraber yürüten Niepce'nin ölümünün ardından Daguerre buldukları tekniği ilerleterek 1839 "Daguerrotype" adını verdiği ilk fotoğraf tekniğine ulaşmışlardır. *Daguerrotype*in ortaya çıktığı yıllarda da William Henry Fox Talbot negatif aracılığıyla çoğaltılabilen "Calotype" adını verdiği baskı tekniğine yani fotoğrafa ulaşır ve fotoğraf günümüze kadar birçok farklı tekniğin birbirlerine eklenmesiyle varlığını sürdürür. 21. yüzyıl içerisinde bile teknik bağlamda fotoğraf her gün farklılaşmaktadır.

Fotoğraf, teknik bağlamdan çıkarıp onu sosyal bağlama yerleştirildiğinde onun iki farklı gücü olduğu ortaya konulabilir; bilgilendirme gücü ve etkileme gücü. Fotoğrafın bilgilendirme işlevi, onun kanıt için meşru gücünü oluşturur ve bu işlev ampirizm ile temellenir. Bu görüş içerisinde fotoğrafın bir metonimi ile gerçeği temsil eder (Sekula, 1982:94). *Metonimi*, anlatılmak istenen şey için onu hatırlatan herhangi bir imgenin/gösterenin kullanılması demektir. Bu da fotografik imgenin yarattığı bir fetişizm; parçanın bütününe yerine geçmesi, onu temsil etmesidir. Fotoğrafi bir metin olarak ele aldığımızda dilbilimin *synecdoche* (sinekdoş) kavramı fotoğraftaki *metonimi*yi karşılar. Bu *metonimi* bağlamında ise *bürokratik rasyonalizm* fotoğrafı bir araç olarak ele alır. Fotoğrafın etkileme gücü ile teorileştirilen işlevi onun biricik ve özel anlamıyla ilişkilendirilirken, onun bilgilendirici değeri imajın kitlesel yeniden üretimiyle ilişkilendirilir (Sekula, 1982:95). Sekula her ne kadar bu iki gücü birbirinden ayırarak incelese bu iki güç *studium* ve *punctum* gibi hem birbirinden bağımsızdır hem de birbiriyle ilişki içerisinde. Attridge'in de (1997:87) belirttiği gibi tekil-özel bir etkileme gücünün varolması için genel bir bilgilendirme başka bir deyişle kodlanmış genel bir mesajın da olması gerekmektedir.

Sanat eserinin yeniden çoğaltımı dışında fotoğrafın yarattığı daha büyük devrim “basın fotoğrafçılığının” doğuşudur. Basın tarihinde ilk fotoğraf 4 Mart 1880 tarihinde New York'ta yayımlanan Daily Graphic gazetesinde “Shanty Town” (Gecekondu Mahallesi) başlıklı bir haberde kullanılmıştır. Basın fotoğrafçılığının doğuşunu sağlayan teknik ilerlemeler basın fotoğrafçılığı kavramını doğurmuştur⁶. Freund'un (2007:96) belirttiği gibi fotoğrafla birlikte dünya görmeye başlamıştır. Örneğin “Shanty Town” adlı bu haberde yer alan fotoğraflar çok farklı bir gerçekliğin yaratılmasına sebep olmuştur. Şehrin üst kesimini oluşturan grupların kendi izole gerçekliklerini kırıp farklı bir göze sahip olmalarını sağlamıştır. Şimdiye sadece metinler aracılığıyla tanık oldukları gerçekliğe şimdi görsel olarak tanık olmuşlardır. Bu aynı zamanda görselin metin üzerindeki bir zafer olarak da görülebilir. Nitekim Barthes'ın belirttiği gibi:

Fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydırıveren metnin tam tersine, salt olumsaldan başka bir şey olmayacağı için (her

⁶ Basın fotoğrafçılığının doğuşu üzerine daha detaylı teknik bilgi için (Freund, 2007:95-96)

zaman temsil edilen bir şeydir) etnolojik bilginin asıl hammadresinin oluşturan “ayrıntılar” ortaya çıkarır. (Barthes, 2003:45)

Kelimelerin işaret ettiği anlamın sınırlarını bu bağlamda fotoğraf tarafından yeniden keşfedilmiştir. Daily Graphic’in haberinden sonra Jacob A. Riis’in New York Tribune’de yayımlanan ve New York’un aşağı mahallerindeki göçmenlerin kötü hayat koşullarını anlattığı haberi fotoğraflarla güçlendirerek fotoğrafı ilk defa toplumsal eleştiri malzemesi olarak kullanmıştır. Bu aynı zamanda fotoğrafın politik gücünün ilk gövde gösterisi olarak kabul edilebilir. Benzer biçimde Lewis Hine’in 1908-1914 arasında, günde 12 saat çalışan ve kötü hayat koşullarında yaşamlarını sürdüren çocukları çektiği fotoğraflar Amerika Birleşik Devletleri’nde çocukların çalışma koşullarının değiştirilmesini sağlamıştır (Freund, 2007:99). Üstelik Hem Lewis Hine’in hem de Jacob A. Riis’in amatör fotoğrafçılar olması fotoğrafın toplumsal işlevinin bambaşka bir göstergesidir. Başka bir deyişle fotoğraf diğer sanat ya da temsil dalları gibi belli bir profesyonelliği zorunluluğu değildir. Çünkü fotoğraf teknik bir meseleye işaret ettiği gibi her ne kadar – amatör ya da profesyonel bir fotoğrafçı tarafından - kurmaca da olsa temsil edilen imgeler ve görüntüler aracılığıyla “orada olmuş olanı” göstermesi kaçınılmazdır ve bu sebeple etkisi her iki bağlamda da güçlüdür.

Fotoğrafın sosyal anlamını etkileyen bir diğer özelliği de, daha önce Sekula’nın tartıştığı, onun kayıtlama özelliğidir. Fotoğrafın belgeleyici olan bu özelliği devlet gibi büyük iktidar odakları tarafından da kullanılmasını sağlamıştır. Örneğin, fotoğraflı kimliklerin doğuşu, suçluların fotoğraflanması, iktidar karşıtı etkinliklerin fotoğraflanması gibi kullanımlar fotoğrafın *telosunu* çok farklı bir noktaya kaydırmıştır. Gözetleme ve denetim altında tutma olarak görselin ilk kullanımı fotoğrafla ortaya çıkmıştır. Bu konudaki en önemli örneklerden biri 1871 komününde gerçekleşmiştir. süren *komün* sürecinde komün yandaşlarının barikatlar üzerinde çekti oldukları fotoğraflar polisler tarafından birer delil olarak kullanılmıştır ve polis bu fotoğraflardaki kişileri belirleyerek kurşuna dizmiştir. Bu aynı zamanda fotoğrafın delil olarak bilinen ilk kullanımına örneği oluşturur (Sekula, 1982:95).

Fotoğrafın taşınabilirliği, çoğaltılabilirliği ve bahsedildiği gibi gerçeği diğer kanallara göre daha iyi temsil edebilme gücü onun iktidarlar tarafından bir araç olarak

kullanılmasını yaygınlaştırmıştır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasının önemli bir bölümünü de fotoğrafın bu mevcut işlevlerinden kaynaklanmaktadır. Üstelik fotoğrafın ideolojik bir araç olarak kullanımı sadece sanatın merkezi bir politikayla yönetildiği toplumlarda değil kitle iletişiminin var olduğu bütün toplumlarda gerçekleşmektedir. Fotoğrafın ideolojik gücü onun gerçeklikle olan bu yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Gerçeğin manipülasyonu fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirilmesi ekonomik ve kolay olduğu gibi geniş kitlelere ulaştırılabilirliği de mümkündür.

3.3. FOTOĞRAFIN ANLAMININ KİTLE İLETİŞİMİ İLE YENİDEN ÜRETİMİ

Fotoğrafın hiçbir zaman tek bir anlamı olmamıştır, daha önce de değinildiği gibi fotoğrafın tekil okumasına ilişkin deneyimler fotoğrafın tümünü değil belli kültürel, sosyal ve siyasal bir çerçeve içerisindeki kodlanmış mesajını çözümlemeye yöneliktir. Bu çalışmada yapılması planlanan tam anlamıyla bu türden bir tekil okuma girişimidir. Bu sebeple Cumhuriyet dönemi bağlamında bir çerçeve yaratılması oldukça kritiktir. Aksi halde *studiuma* yönelik ve fotoğrafın bilgilendirici işlevini çözümlemeye yönelik bir analiz eksik kalır. Bütün bu faktörlerin ötesinde fotoğrafın yeniden anlamlandırılmasında bir takım fiziksel koşullar da mevcuttur. Bu fiziksel koşullar Barthes'ın bölgesel özler ile kastettiği bütünün bir parçasını oluşturmaktadır (Barthes, 2003:35). Fotoğraf'ın algılanışının bütün ile ilişkisi Richard Bolton'un da belirttiği gibi oldukça etkilidir.

Bizim (fotografik) bilgiyi kavrayışımız kontekst tarafından belirgin biçimde etkilenir – örneğin gazetelerde, (fotoğrafın) uzunluğu, pozisyonu ve sayfadaki ve geneli içindeki konumu, diğer fotoğraflarla, yazılarla ve reklâmlarla ilişkisi gibi. (Bolton, 1989:xi)

Bu fotoğrafın konteksti ile anlamın kurulma süreci arasındaki etkileşime bir örnektir. Bunun yanında diğer önemli bir mesele de fotoğrafın nerede gösterildiği ile ilgilidir. Bu bağlamda, bir fotoğrafı bir gazeteden ziyade galeride görmemiz bizim onu – klasik bir sergi izleyicisi gibi - salt sanatsal olarak anlamlandırmamıza neden olur (Durrer, 2005).

Bu sosyal kontekstin bazı okumaları mümkün kılıp, diğerlerine de imkânsız kılması gibidir. Bu noktada kurumlar bazı anlamlar üzerinde otorite kurar ve diğer anlamları dışlar. Bu noktada fotoğrafın, ya da herhangi bir kültürel objenin, yorumlanması – toplumsal otoriteler tarafından – daha önceden yapılmış seçimlerin akdedilmesidir (Bolton, 1989:x). Bu noktada fotoğrafın tekil-genel mesajının ya da *studiumun* algılanması ve kodların çözümlenmesi tam anlamıyla ideolojik bir süreç içerisinde gerçekleşir. İdeolojik bağlamda kodlanmış fotoğraflar da daha önce belirtildiği gibi özellikle basın fotoğraflarında ortaya çıkar. Çünkü bu fotoğrafların *punctumunun* algılanmasından önce daha şiddetli bir biçimde *studiumu* algılanır.

Basın ya da daha genel tanımıyla kitle iletişimi, Althusser'in ortaya koyduğu devletin ideolojik aygıtları içerisinde oldukça ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Kitle iletişimine atfedilen bu ayrıcalık onun günlük yaşamın her yerine sızmış olmasından kaynaklanır. Örneğin, eğitim kurumlarının bireyle ilişkisi oldukça önemli bir fonksiyonu yerine getiriyor olsa da sınırlı bir süre içinde bireyle etkileşim kurabilir, oysaki kitle iletişimi bireyin hayatını sürekli olarak etkiler, onunla hayatının her aşamasında etkileşir. Örneğin öznenin okul ile ilişkisi belli bir sürecin ardından sona ermesine rağmen, kitle iletişimi ile ilişkisi çok daha uzun yıllar sürmeye devam eder.

3.3.1. Fotoğrafın Kitle İletişimindeki Rolü

Eğitim, aile, din bunun gibi kurumlarda özneyi yaratan ideolojinin kullandığı en önemli araçlar dilsel algı ve görsel algıdır. Üzerinde daha az çalışılmış ve dil-kültür-iktidar ilişkisine göre daha yeni olmakla birlikte, görsel algının şekillendirilmesi de dilsel algı kadar yaygındır. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla beraber bireyler, imgesel bombardıman altına tutulmaktadır. Çoğunlukla yazılı basın, yazının etkisini artırdığı için, yazı dilini ve görseli - gözün dili - bir arada kullanmaktadır. Metnin ve fotoğrafın bu bağlamda oldukça ilişki oldukça karmaşıktır. Yazı ve fotoğrafın, gazete veya dergi içerisinde konumlandırılma biçiminin ideolojisi dışında, yazının - ve fotoğraf altı yazısının (*caption*) - fotoğrafa yönelik bir manipülasyonu mevcuttur. Dada önce de belirtildiği gibi metin, fotoğrafın *studiumunu* belirleme gücüne sahiptir. Örneğin bir at fotoğrafı tek başınayken içerdiği kodların çözümlenmesi (*decode*) ile altında

“Cumhurbaşkanının Atı” gibi fotoğraf altı yazısıyla çözümlenmesi arasında büyük bir farklılık vardır. Bunun gibi fotoğrafın Ülkü Dergisi’nde yer alması ya da iktidar karşıtı bir yayın organı içerisinde yer alması yine çözümlemesinin yönünü değiştirmektedir. İmajın ve metnin bu birlikteliği kitle iletişim organlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu noktada kitle iletişimi iki özelliğiyle kendini ortaya koymaktadır. Birincisi, kitle iletişiminin ideoloji olan birlikteliği başka bir anlatımla kitle iletişiminin iktidarın bir ideolojik aygıt olmasıdır. İkincisi ise kitle iletişimi ile ideoloji arasındaki ilişkinin fotoğraf aracılığıyla büründüğü niteliktir.

Kitle iletişimi, kitlesel boyutlarda ileti dağıtmaktır ve bu iletileri dağıtan araçlar da kitle iletişimi araçlarıdır ve bu araçlar içerisinde farklı yöntemlerle işleyen medya araçları işlenmiş kodlarını semboller, işaretler, sayılar, sözcükler ve resimlerden ya da bunların bileşkesinden oluşan iletilerle taşınır. Kitle iletişimi; toplumun yapısını ve bireylerin arasında gerçekleşen ilişkileri yeniden üretme ve tekrardan kurgulama gücüne ve yeteneğine sahiptir. Sözcükler, işaretler, resimler, sayılar ve sembollerden veya bunların birkaçının bileşkesinden oluşan iletiler sadece göstergeleri taşımaz aynı zamanda bu göstergelerin işaret etiği - gösterilen - anlamları da taşır. Bu anlamlar insanların dünyasını yeniden üretir, şekillendirir ve yorumlar. Kitle iletişimi gücünü sahip olduğu bu özelliklerden almaktadır. Kitle iletişimiyle ilgili bu etkileme/kurma/yeniden üretme işlevi sadece bireysel anlamda çalışmamakta aynı zamanda toplumsal yapının örgütlemesi, tümünden değiştirilmesi ya da bir arada tutulması gibi anlamlarda da hizmet etmektedir. Çünkü kitle iletişiminin doğası itibarıyla iletiler geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bu bağlamda medya aracılığıyla yapılan kitle iletişimi, Marxist anlamdaki üstyapıyı kontrolünde tutabilmekte ve egemen ideolojinin aracı olarak ideolojik sürece dâhil olmaktadır. Bu sebeptendir ki devlet, dolaylı ya da dolaysız olarak medyayı kontrol altında tutma eğilimindedir. Bu kontrol altında tutma ve şekillendirme devletin tek yetkin medya kanalı olmasıyla sağlandığı gibi aynı zamanda da farklı kurumlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu da üst yapının tutarlı bir biçimde kontrol altında tutulmasıdır ki iktidar bunu kitle iletişimi dışındaki birçok ideolojik ve baskı aygıtıyla da gerçekleştirmektedir.

Bütün bunların yanında, kitle iletişimi bireylerin ve toplumun iletişim ihtiyaçlarını karşılamadığını ileri sürmek fazla indirgemeci bir düşünce biçimi olabilir. Bununla birlikte toplumun ve bireylerin iletişim ihtiyacını karşılayan kitle iletişiminin, ideolojiyi barındıran dilsel, görsel ve duyuşsal kodları kullanması dolayısıyla manipülatif olmaması da beklenemez. Bu çerçeve içerisinde medyanın özerkliği sorgulanabilir. Medyanın kaçınılmaz bir biçimde “göreceli bir özerkliğe” sahip olduğunu ileri süren Hall, neden göreceli bir özerkliğe sahip olduğunu şöyle açıklamaktadır:

...tüm bu diğer toplumsal, kurumsal, teknik, ekonomik ve siyasal ilişkiler, belirli bir anda, anlaşılır anlamlar üretmek, kadın ve erkeklerin sıradan gündelik toplumsal etkinlikleri içerisinde dünyayla ilgili anlayış ve kavrayışlarını biçimlendiren, onları potansiyel toplumsal özneler olarak inşa eden ve dünya hakkındaki bilinçlerini oluşturma biçimlerini düzenleme etkisine sahip kültür şebekelerine – kültürel pratik alanına – girmek zorundadır (...) İletişim pratiklerinin anlam ve dil, temsil ve anlamlandırma alanında temellendirilmesi kaçınılmazdır. (Hall, 2002:119)

İdeolojiyi, toplumdaki birleştirici ve bütünleştirici güç olarak hizmet eden simgesel bir mekanizma olarak gören Shoemaker ve Reese de, medyanın sürekli olarak yeni fikirlerle uğraştığını, toplumsal kuralları yeniden onayladığını, sınırları yeniden çizdiğini ve tanımladığını belirtmektedir (Shoemaker, Reese, 2002:127-175). Shoemaker ve Reese’in yaptığı bu eleştiriyi, medya kanallarının birbirinden farklılaştığı ve Hall’un belirttiği göreceli bir özerklik içerisinde okumamız gerekmektedir. Ülkü Dergisi ve Cumhuriyet dönemi bağlamında düşündüğümüzde daha farklı bir portreyle karşılaşmaktayız. Çünkü Ülkü Dergisi salt bir yayın organı değil aynı zaman devletin ideolojik bir kurumu olan Halkevlerinin iletişim aracıdır. Yapılması gereken inceleme Ülkü Dergisi’nin devlet-parti kontrolü altında olan bir kitle iletişim aracı olması çerçevesinde olmalıdır. Kitle iletişim araçlarının sahipliğini ya da kontrolünü elinde bulunduran kişi ya da gruplar ya da soyut anlamda devlet, haberleri ve iletileri birçok yolla manipüle edebilmektedir. Bu haberde kullanılan dilden, kullanılan görsel malzemelere, iletilerin seçiminden onların konumlandırılmalarına ve yanlış bilgilendirmeye (dezenformasyon) kadar birçok yolla gerçekleştirilebilmektedir. Bu yöntemler çerçevesinde kitle iletişimi insanların düşüncelerini, toplumsal ve kişisel şeylere yükledikleri anlamları arzulanan yönde şekillendirme yetisini sahip olur. Bu manipülasyon, ulusal birliği sağlama, siyasi kararlar için toplumun rızasını kazanma,

kültürel anlamda topluma etki etme gibi somut amaçlara yönelik olabilir. Özellikle devletin kontrolünde olan bir kitle iletişim aracı için kaçınılmazdır, çünkü kısmen de var oluş nedeni ve kontrol altında tutulmasının sebebi budur.

David Sholle, görsel ve işitsel medya bağlamında ideoloji pratiğinin nasıl işlediğine dair sekiz farklı süreç önermektedir. Bu mekanizmalar; *çökelme*, *şeyseleşme*, *uyarlama*, *yatıştırma*, *meşrulaştırma*, *depolitizasyon*, *fosilleştirme*, *ters yönde tartışma* gibi işlevleri kapsayan süreçlerdir. *Çökelme*; kültürel olarak kabul edilen, söyleme dayanan bir düzenleme mantığının yapılanmasıdır, Bu süreç toplum içinde çökelmiş bulunan söylemler üzerinden bir alan yaratarak toplumsal desteği sağlar. Lukács'ın kavramlaştırmasına dayanan *şeyseleştirme* ise mevcut olanın doğallaştırılmasıdır, başka bir deyişle nesneleri belirli bir algıya tarzına sabit kılındığı söylemi içerir. *Uyarlama*, algıyı uyarlama yoluyla kültürü homojenleştirmedir. Bu mekanizma klişe biçimler yaratma – ikonografik temsiller, görsel ve duyuşsal algıyı tertipleştirme ya da çizgisel bir zaman anlayışını yaygınlaştırma gibi süreçleri kapsar. *Yatıştırma* ise kitleyi pasif kılma ve susturma sürecini kapsayan bir mekanizmadır. *Meşrulaştırma*, çelişkilerin sorgulanmaya açık olduğu bir toplumun gereksindiği rızanın medya aracılığıyla ile üretilmesidir. *Depolizasyon* ise var olan toplumsal, siyasi ve ekonomik sorunların gündemden dışlanması ve gündemi tekrar kurgulamasıdır. *Fosilleştirme*, dışlama sürecinin, alternatif söylemsel oluşumların önünü kesme amaçlı bir mekanizmaya işaret etmektedir. Amaç baskın söylemin değiştirilmesini engellemektir. Son olarak *ters yönde tartışma* ise; var olan söylemin kendi formülasyonu ile tartışılmasını sağlanmasıdır. Bu süreç içerisinde var olan çelişki sınırları belirlenmiş bir tartışma alanına sürüklenir (2005:255-293). Sholle'un işaret ettiği süreçlerin bir kısmı birbiriyle çelişki oluşturacak biçimdedir; bu süreçlerin mekanizmaların bir bütün oluşturmadığı açıktır. Medyanın ideoloji bağlamındaki söz konusu işlevleri farklı zamanlarda farklı şiddetlerde ortaya çıkabilmektedir. Nitekim bu süreçlerin ortak noktası medyanın sürekli olarak “konuşulabilir olanın alanını yaratan bir görme biçimi, düzenleme ve yargılama yönetimi, seçme ve tercih aracı yaratmasıdır” (Sholle, 2005:289). Sadece egemen ideolojilerin kullanmadığı bu mekanizmalar ve süreçler, Sholle tarafından yarattığı etkiler olarak ortaya konmuştur ve tartışmasının merkezine öznenin oluşturulma sürecini yerleştirmiştir. Sholle'un ortaya koyduğu mekanizmalar ve süreçler ile

Althusser'in ortaya koyduğu devletin ideoloji aygıtları tam anlamıyla birbirleriyle örtüşmektedir. Bu bağlamda ideoloji, kitle iletişimi aygıtları ile özneyi çağırır, yapılandırır ve oluşturur.

Sholle'un kodlayıcılar çerçevesinde ele aldığı medyayı, Stuart Hall çözücüler (*decoders*) başka bir deyişle *izleyiciler* çerçevesinde de ele alarak tabloyu tamamlamaktadır. Hall'un tartışması izleyiciler açısından üç farklı çözümlemeyi ortaya koyar: *egemen*, *muhalif* ve *tartışmacı* okuma. Hall, izleyiciyi hem alıcı hem de kaynak olarak görmektedir, çünkü izleyici hem kodu okuyan ve çözümleyen kişidir hem de kodlamanın var oluş sebebidir. *Egemen okuma*; doğal ve kaçınılmaz olarak hegemonik bakış açısına uygun düşerken, *Karşıt okuma*; kodlayan kişinin istediği anlama tamamen ters bir şekilde mesajın çözümlemesini içerir. *Tartışmacı okuma* ise egemen anlamların kısmen benimsemesi ile birlikte yaşanan ayrıcalıklı bir durumun etkisinde olan bir çözümlemeye işaret eder. Örneğin, izleyici içinde yaşadığı mahalli şartlar nedeniyle daha ne tam anlamıyla egemen ne de tam anlamıyla karşıt bir okuma yapar; bu bir şekilde yorum yapmayı izleyicinin kendine saklamasıdır (Hall, 1980: 128–138). Bu çerçevede mesajın amacı doğrultusunda iletilmesi, mesaj alan kişinin özneliğine de bağlı olmaktadır. Bu sebeple kitle iletişim ideolojik aygıtlar içerisinde tek başına yer almaz. Çünkü Althusser'in de belirtmiş olduğu gibi ideolojik bağlamda yeniden üretim eğitim, aile vb. gibi kurumlarla desteklenmektedir ve birbirinden bağımsız gibi duran kurumlar aracılığıyla bütün olarak oluşturulmaktadır. Bu kurumlar farklı tekniklerle kimi zaman birbirleriyle çatışan değerler üzerinden hareket etse de hizmet ettikleri ideoloji egemen ideolojidir.

3.3 GÖRSEL İDEOLOJİ

Sanat, dolayısıyla da imge, beşeri üretimler olması dolayısıyla zihinsel ürünlerdir ve bu sebeple sanat ideolojik imgelerle kodlanmış bir bütüne işaret etmektedir. Panofsky'nin ortaya koyduğu ikonografik yöntem de konusu görsellik olan alanlarda ideolojiyi çözümlemeyi amaçlamaktadır. Panofsky (1996:29-30) fotoğrafçılık, grafik sanatları gibi görsellik içeren alanlarda imgenin çözümlemesi üzerine üç aşama ortaya koymaktadır. Görseli oluşturan imgenin öncelikle birinci anlamı (düz anlam) ardından da sembollerle

ortak aklın uzlaştığı ikincil anlamı (yan anlam) oluşturan konunun incelenmesi gerekmektedir. Son aşama olarak da sosyal anlamı oluşturan “*bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi inancın temel tutumunu açıklayan*” alan ile imgenin çözümlenmesi gerçekleştirilir. Panofsky’nin bu görsel olanı anlamlandırma çabası imgelerin görsel ideoloji taşıyıcıları olduklarını da ortaya koymaktadır.

Görsel ideolojinin çok geniş bir hareket alanı içerisinde birçok amaca hizmet etmektedir; insanların estetik zevklerinin dikte edilmesinden, iktisadi yaşamın yönlendirilmesine, mekânın düzenlenmesinden, siyasal yargıların yerleştirilmesi vb. Görsel ideoloji, sözünü ettiğimiz işlevini yerine getirirken iki türlü şekilde ortaya çıkabilir: kurgulanmış görsel ideoloji ve kurgulanmamış görsel ideoloji. Kurgulanmış ve kurgulanmamış ayrımı sanatçının kendiliğinden ideolojisi ile ideolojik sanat arasındaki ayrımla eş değer ayrım oluşturmaktadır. Kurgulanmış görsel ideoloji, imgenin tasarlanma aşamasında ideolojik mesaj ile yüklenmesini ifade eder. Bu noktada sanatsal eserin amacı imge aracılığıyla ideolojik bir mesaj taşımasıdır. Kurgulanmamış görsel ideoloji ise ideolojik mesajın üreticisi tarafından özellikle kurgulanmadığı durumları ifade eder. Bu noktada sanatçının kendiliğinden ideolojisi devreye girmektedir. Bu noktada sanatçının ortaya koyduğu eser sanatçı gibi belirli bir sosyo-ekonomik koşulun ve siyasal kurgunun eseri olmasından ötürü ideolojik bir mesaj taşımaktadır. Başka bir deyişle kurgulanmış görsel ideolojide amaç ve sonuç ideolojik mesaj iken kurgulanmamış görsel ideolojide sadece sonuç ideolojik mesajdır. Bu bağlamda Ülkü Dergisi’ndeki fotoğraflar hakkında genel bir yargı vermek gerekirse bu iki görsel ideoloji kategorisinden de bahsedilebilir. Fotoğrafların tek tek incelenmesiyle kurgulanmamış bir görsel ideoloji daha fazla ortaya çıkarken, fotoğrafların toplu halde seçilerek ve birleştirilerek Ülkü Dergisi içerisinde yer alması kurgulanmış bir görsel ideolojiye işaret etmektedir. Fotoğraf ve görsel ideoloji ilişkisi ele alındıktan sonra Ülkü Dergisi’nde yer alan fotoğraflara ilişkin ayrıntılı bir analiz yapılacaktır.

3.4.1 Fotoğraf Ve Görsel İdeoloji

Fotoğraflayan gözün bu açgözlülüğü, mağaradaki yani dünyamızdaki tutsaklığımızın koşullarını değiştiriyor. Bize yeni görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin, bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor.

(Sontag, 1999:19)

Sanat tarihi içerisinde yeni bir olgu olan sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi kültür alanında büyük çaplı değişiklikler yapmıştır, bu değişikliği sadece kültürel alana ait olduğunu da söyleyemeyiz. “*Yazının teknik yoldan yeniden-üretimi demek olan baskının edebiyat alanında yarattığı dev değişiklikler, herkesçe bilinmektedir*”(Benjamin, 2004:52). Susan Sontag’ın da belirttiği gibi “*Fotoğraftaki görüntü aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolay bir nesnedir*” (Sontag, 1999:20). Fotoğraf yapısı itibariyle kolayca çoğaltılabilmektedir, fotoğrafı 20. yüzyılda etkili bir araç olmasını sağlayan da bu özelliğidir. Matbaanın icadıyla yazınsal ve kültürel alanda yaşanan değişikliklerin benzeri ve belki de daha etkili 19. yüzyılda da benzer değişiklikleri fotoğraf sağlamıştır. Görsel kültür teorisyeni W. J. T. Mitchell’in de (Mitchell, 1994:15) belirttiği gibi fotografik imajın çıkması öncelikle korku yaratmış olsa da bu korku zamanla imajın gücüne dönüşmüştür. Kendisinin *Pictorial Turn* (resimsel dönemeç) adını verdiği kavram, kökenleri *putperestlik*, *ikonkırıcılık*⁷, *ikonseverlik*⁸ ve *fetişizme* dayanan kültürün imajlar tarafından domine edilmesini işaret eden 20. yüzyıl ile küresel bağlamda içinde bulunulan süreçtir. Mitchell’in *resimsel dönemeç* kavramı imajların toplumlar ve dolayısıyla bireyler üzerinde kurduğu egemenliğe işaret eder. *Resimsel dönemeç* aynı zamanda ikonların yaşadığı evrimdir. Örneğin ikonadan, portre resmine, portre resminden portre fotoğrafına yaşanan süreç resimsel dönemece işaret eder. Bu sebeptendir devlet adamların portre fotoğrafları kutsal birer ikona gibi mekânları dönüştürür. Örneğin, okullarda bulunan devlet liderlerinin portre fotoğrafları da ikonalarındaki kutsal mitlerin dönüşmüş halidir. Resimsel dönemeç fotoğrafın icadından

⁷ *Iconoclasm*, Dini ve sosyal gelenek ve alışkanlıklara karşı çıkma, putkırıcılık.

⁸ *Putperestlik*

çok daha önceleri yaşanmaya başlamış olsa Mitchell'in belirttiği imajın küresel anlamdaki hâkimiyeti fotoğrafla beraber yaşayan bir olgudur.

Resimsel Dönemeç saf *mimesis*⁹e, kopyaya veya benzerlik temsili teorilerine ve yahut yenilenmiş bir resimsel varlığın metafiziğine dönüş değildir. Daha çok post-dilbilimsel ya da görselin, aygıtların, kurumların, söylemin, bedenin ve simgenin karmaşık karşılıklı etkileşiminin post-semiyotik yeniden keşfidir (Mitchell, 1994:16).

Resimsel dönemeç; bakış, göz atma, gözlem pratiği, gözetleme ve görsel haz ile görmenin farkına varılmıştır, görmek kavramı yeniden keşfedilmiştir. Çünkü metnin açıklayamadığı şey imajlar üzerinden deşifre edilerek, çözümleyerek ve yorumlayarak açıklanabilmektedir. Bu noktada fotoğraf resimsel dönemecin en önemli araçlarından biridir. Bu sebeple de fotoğraf toplumsal ve bireysel temelde çok önemli işlevlere sahiptir.

Becker geçmişin fotoğraflarla inşa edilmesini inceledi makalesinde fotoğrafın yerini şöyle belirler:

Fotoğrafın batı kültürü içerisindeki pozisyonu dünyayı kopyalamak ve yeniden oluşturmak çerçevesi içerisinde ideolojinin içine gömülmüş vaziyettedir. Sadece fotoğraf çekmeyi içermeyen fotografik uygulama, aynı zamanda ona nasıl bakıldığını, hakkında ne düşünüldüğünü, nasıl kullanıldığını ve nasıl tekrar kullanıldığını da kapsar. (Becker, 1992:3)

Devlet kurumları birer belge olarak kullanılmasına bel bağladığı fotoğraf kayıtlarını saklar. Bu kayıtlar tüm tarafsızlığıyla hem nesneleri –dünyanın *replikası* olarak - hem de kurumsal bakışı inşa eder. Bu süreç fotografik anlamın devlet tarafından tekrar kurgulanmasına işaret eder. Bu bağlamda:

Kurumlar, temsil etme stratejilerini ve “dünya”yı kurumsal sınırlar içerisinde yaratma ve sürdürmeyi korumak için kayıtları toplar, seçer ve muhafaza eder. (Becker, 1992:3)

⁹ Taklit yoluyla benzetme. Platoncu anlayışta öykünmecî sanat.

Kurumlar aracılığıyla biriktirilen ve toplanan fotoğraflar, karşılıklı olarak devletin söylemini doğrular. Devletin söylemi ile bu fotoğrafların karşılıklı ilişkisi fotoğrafın ideolojik anlamdaki gücünü de arttırır. Devletin kurumlar aracılığıyla ortaya koyduğu bu pratiği müzelerde de görebilmekteyiz. Müzelerde sergilenen fotoğrafların, eserlerin vb. kültürel üretimlerin seçilişi, sıralanışı ve sunuluş biçimi yine aynı noktaya denk düşmektedir. Bu bağlamdaki müzelerde sergilenen eserler gibi fotoğraflar da geçmişin yeniden kurulmasında büyük öneme sahiptir. Müzelerde sergilenen diğer eserlerin aksine fotoğraf hem geçmişe hem de şimdiye referans verebilmektedir. Bu sebeple fotoğraf, aynı zamanda hem geçmişini hem de şimdiyi kurgulayabilen bir araca dönüşmektedir.

Bir sanat yapıtını, özel olarak da fotoğrafı, sadece ideolojik süreçlere indirgemek, onun yaratıcı sürecini ve özgünlüğünü göz ardı etmektir. Bununla beraber sanatın salt sanatçının yaratıcı gücünün egemenliği altında bir forma kavuştuğunu ileri sürmek de bir o kadar da sanatçının etrafını çevreleyen ideolojiyi göz ardı etmek olur. Çünkü sanat eserini ortaya koyan öznenin oluşumu daha önce de belirtildiği gibi toplumsaldır ve ideolojiyle iç içedir. İdeoloji de daha önce belirtildiği salt kurumsal düzeyde yaratılmamakta aksine bireysel ilişkilerin içerisinde oluşturulmaktadır. Estetik algısı şekillendirilmiş olan bireyin, örneğin, çektiği bir tören fotoğrafının kadrajında da bu ideolojik kodlamalara rastlanabilir. Bu da söz konusu bireyin kendiliğinden ideolojisidir. Fotoğraf, Sontag'ın (1999:23) belirttiği gibi salt mekanik süreçler sonucunda oluşmaz.

Fotoğraf makinesinin gerçekliği yalnızca yorumlamakla kalmayıp onu gerçekten de yakaladığı duygusu yaygınsa da, fotoğraflar bir bakıma dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumudur.

Resim ya da diğer plastik sanat türlerine göre fotoğrafın algılanışı çok daha farklıdır. Fotoğrafın mekanik üretim süreçleri sonucu ortaya çıkışı ve onun doğal ve olgusal bir betimleme olarak algılanması onu izleyenlerin gözünde daha gerçekçi kılmaktadır. *“Gerçekten de belirli bir fotoğraf göndergesinden (temsil ettiği şeyden) hiç ayırt edilemez, en azından ilk bakışta, ya da genellikle ayırt edilemez”* (Barthes,2000:19). Bu da fotoğrafın anlamlandırma gücünü artırmaktadır. Derman'ın özetlediği gibi:

... fotoğraf mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte fotografik görüntünün bu inanırlılığı, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmadığından doğmaktadır. (Derman, 1991:73).

Bu bağlamda fotoğrafın söylemi doğalcı değil, doğallaştırılmış bir söylemdir. Fotoğrafın doğallaştırılmış söylemi onun doğaya dayanmayan fakat doğal olanı ürettiği iddiasını taşımasından kaynaklanmaktadır. Fotoğraf, sanki onu çerçeveleyen kareyi seçen ve sonuç olarak kurgulayan kişiden bağımsızmış gibi görünmektedir, bu fotografik imgenin keskinliğinin oluşturduğu kişisel bir yanılsamadır. Bu sebeple fotoğrafta algılanan tüm imgelerin –çeşitli tekniklerle manipüle edilmiş ya da kolaj fotoğraflar dışında – gerçeği temsil ettiği varsayılır. Fotoğrafın fiziksel anlamdaki çokluğu başka bir deyişle sayısız olarak çoğaltılıp sunulması bu doğallık mitini daha da pekiştirmektedir. Fotografik görüntünün aygıt aracılığıyla üretilmesi güvenilirlik açısından da onu diğer görsel tekniklere göre üstün kılmaktadır, her ne kadar anlam ve görüntü arasındaki ilişki mekanik süreçlere indirgenmiş olsa da.

Fotoğrafi çeken kişinin deklanşöre her basışı gerçeğin yeniden üretilmesini başka bir deyişle yeni bir kurgu yaratır. Derman'ın da işaret ettiği gibi, fotoğraf gerçeklik konusunda onu algılayan kişide herhangi bir açıklama gerekmediği sanısını uyandıracak kadar usta yalanlar söyleyebilmektedir ve izleyiciyi etkisi altına alabilmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi fotoğrafın anlattığı gerçek dolaylı bir gerçektir ve fotoğrafi çeken kişi tarafından kurgulanmıştır. Gerçek dünya ile kişi arasında; fotoğraf makinesi, fotoğraf filmi ve baskı teknikleri gibi teknik süreçler söz konusudur. Makine de optik ve mekanik bilgiler üzerinden meydana getirilmiş ve bu bilgilere göre çalışan, kendi başına bir ideoloji üretmeyen bir araçtır. Dolayısıyla makinenin kendi kendine herhangi bir veriyi saptaması mümkün olmadığı gibi, fotoğrafi çeken kişi tarafından saptanan gerçeğin makine tarafından herhangi bir değişime uğraması da söz konusu değildir. Bu yüzden gerçeği temsil eden imgelerin yarı mat bir film kâğıdı gibi bir düzleme aktarıldığı anda yeni bir gerçeklikten bahsetmeye başlanılabilir. Gerçeğin bu yeniden üretim sürecinde hem üç boyutlu evrenin fotografik gösteriminde iki boyutlu bir düzleme aktarılıyor olması hem de iki boyutlu düzleme bir aracı vasıtasıyla aktarılıyor

olması *gerçek olanı* değişime uğratmaktadır. Çünkü algısal bağlamda gerçeklik, zaman ve uzamda aynı anda var olmayı zorunlu kılar. Fotoğraf var olduğu gerçeklik içerisinde iki boyutlu bir düzleme aktarılarak çekip çıkartılmıştır ve artık o gerçekliğin bir parçası değildir. Fotoğrafi çeken kişi, çerçevenin içerisinde neyin var olacağına ya da var olmayacağına karar veren kişi olduğu için bu iki boyutlu temsilin de yaratıcısıdır aynı zamanda. Başka bir deyişle, fotoğrafı çerçevenin sınırlarını çizer, gölgeleri, ışığı, fotoğrafa konu olan şeyi, fotoğrafa konu olan şeye bakışın duruşunu seçer. Bu fotoğrafçının gözünden kurgulanmış bir gerçekliktir. Bu nedenle önemli olan nokta fotoğrafçının öznelidir. Fotoğrafçıda çeşitli etkiler içerisinde kurgulanmış bir öznedir. İşte tam bu noktada *kendiliğinden ideoloji* devreye girmektedir; fotoğrafçının kendiliğinden ideolojisi. Berger ise durumu şöyle ortaya koymaktadır:

Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür (...) Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rasgele aile fotoğraflarında da durum böyledir. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. (Berger, 2002:10)

Bunun yanında, herhangi bir fotoğrafı izleyen kişinin o fotoğrafta okuduğu şey hem fotoğrafçının bize vermek istediği imgedir hem de bizim algılamak istediğimiz imgedir. Deklanşöre basan kişi izleyiciye göre daha bağımsız görünse de izleyen kişi de en az fotoğrafçı kadar belli bağlamlar içerisine yerleşmektedir. İzleyici de yaşadığı durumdan soyutlanıp tartışılmayacak ölçüde etki altındadır. Fotoğrafi çeken kişi ve fotoğraf arasında ilişki kadar, fotoğrafı izleyen kişi ile fotoğraf arasındaki ilişki de fazlasıyla karışıktır. Çünkü “*Her imgede görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır*” (Berger, 2002:10). Bu etki onun özne haline gelmesiyle ilgili olduğu kadar izlediğinin konumlandırılmasıyla da ilgilidir. Diğer yandan izleyicinin görsel bir ürünü anlamlandırması ideolojik direktifler altındadır. Bu durum, herhangi bir imgenin özne tarafından anlamlandırmasıyla aynı süreci paylaşır.

Bu noktada beliren sorun bizim görme biçimimizin nasıl oluştuğudur. “*Fotoğraf tamamlanmamış, bazı dış koşulların matrisine ve okunabilirliği için varsayımlara*

(*présuppositions*) dayanan mesajdır” (Sekula, 1982:85). Sekula’nın belirttiği gibi “dış koşulların matrisi” birbiriyle karmaşık ama açıklanabilir olan sosyal, siyasal ve kültürel koşulların oluşturduğu bir denklemdir. Bu yüzden fotografik mesajı tamamlayan da bu karmaşık koşulların birbirleriyle olan ilişkisidir. Bu noktada toplumsaldan, ideolojiden ve insan yaşantısı çevreleyen diğer etmenlerin oluşturduğu matris mesajın iletilmesini sağlar.

3.5 FOTOGRAFİK İMGENİN ANLAMI

Fotoğrafın okumasına ilişkin teorileştirme çabaları Barthes, Burgin ve Sekula gibi fotoğraf üzerine çalışan kişiler tarafından semiyolojinin kavramlarından yararlanır. Barthes’ın önünü açtığı bu teorileştirme pratiği gösteren/gösterilen ve daha ilerisinde de düzanlam/yananlam (*denotation/connotation*) eksenine taşınır. Bu teorileştirme pratiğin temelinde de fotografik imgenin bir metin gibi algılama yatmaktadır. Barthes’ın yapısalcılıktan uzaklaşmaya başladığı noktada *punctum* ve *studium* ayrımı devreye girer. Tamamen fotoğrafa ait olan bu kavram fotoğraf okumasının aracı olmaktan çok fotoğrafın sınıflandırmasının bir aracı olarak karşımıza çıkar. Barthes böylece fotoğrafı incelemek için göstergebilimsel araçlara ulaşır. Saussure’in göstergebilim kuramında gösterge, gösteren ve gösterilen gibi iki ögeden oluşur (Barthes, 1999:44). Gösteren ve gösterilen kodlayıcı tarafından belirlenirken, düz anlam ve yan anlam hem kodlayıcı hem çözücü tarafına denk düşmektedir.

Her anlamlama dizgesinin bir anlatım düzlemi (A) ve bir içerik düzlemi (İ) kapsadığını ve anlamlamanın bu iki düzlem arasında arasındaki bağlantıya (B) eşit olduğunu varsayalım. Böyle bir A-B-İ dizgesinin, kendisini kapsayacak ikinci bir dizgenin ögesi durumuna girdiğini varsayacağız. Böylece karşımıza iç içe geçmiş, ama aynı zamanda da birbirine oranla sapma, kayma gösteren iki anlamlama dizgesi çıkar. (Barthes, 1999:84)

Bu noktada birinci anlam dizgesi *düzanlamı* (denotation) oluşturur, ikinci dizge de *yananlamı* (connotation). Bu nokta da ikinci dizge aynı zamanda bir meta dili oluşturmaktadır. Bir fotoğraf içerisinde göstergeyi oluşturan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki *düzanlam* ile *yananlam* arasındaki ilişkiye denk düşmektedir.

Bu noktada gösterge çözümlemesinde gösterilen çözümünü geniş anlamda ideoloji bağlamında ele alınacaktır. *Punctumun* genelleştirilemeyen bir ayrıntı olmasından dolayı tekil bir okumanın oluşturulma çabası sadece *studium* üzerinden yapılabilir ve bu *studiumu* da gösterilen ve gösteren arasındaki ilişki bağlamında ortaya konulmalıdır. *Studium* üzerinden gidecek bu okumada fotoğrafların *Ülkü Dergisi*'nde yer almasından dolayı çözümleme, anahtar kelimesi *fotografik mesaj* olan basın fotoğrafı çerçevesinde ele alınacaktır. Doğal olarak fotoğraf dışındaki diğer görsel temsilin yeniden üretim araçlarında da fotografik mesaj gibi kodlanmış mesajlar bulunmaktadır, fakat bu noktada verilecek cevap yeniden üretim biçimleri farklılaşması içerisindedir. Bir resimde ya da tiyatro oyunundaki mesaj benzer biçimde çözümlemeye tabi tutulacak olsa da çözümleme temsil türlerinin kendine özgü olan özellikleri içerisinden mümkün olabilir. Ortak bir formülasyon ortaya koymak gerekirse; gösterenler, imajların kendine özgü davranışlarıdır, gösterilenler ise estetik ya da ideolojik belirli kültüre yönelik mesajdır (Barthes, 1982:196). Bu noktada tekrar *düzanlam* ve *yananlamın* ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Barthes'a (1982:194) göre;

Basın fotoğrafı mesajdır. Yayının kaynağı, iletim kanalı ve algılama noktası tarafından şekillendirildiği hesaba katılan mesajdır. Yayının kaynağı gazetenin çalışanları, fotoğrafı çeken, fotoğrafı seçen, sıraya koyan ve son olarak başlık, fotoğraf altı yazısı ve yorum ekleyen bir grup teknisyenden oluşur. Algılama noktası ise gazeteyi okuyan halktır. İletim kanalı ise gazetenin kendisidir.

Yayının kaynağı ve algımla noktası sosyolojinin alanına giren bir noktadır, bu yüzden bu iki grubu ele alırken toplumsal verilerin dikkate alınması gerekmektedir. Örneğin *Ülkü Dergisi*'nde yer alan fotoğraflar için yapılacak analizde Cumhuriyet dönemi sanat politikaları, cumhuriyet döneminde fotoğraf ve Halkevleri gibi başlıklar içeren Cumhuriyet dönemine ilişkin bir çerçeve gerekecektir. Çünkü "*imajın, hem yüksek sanatı hem de kültürü belirleyerek, tarihsel arkalana oturtulmuş sosyolojisine ihtiyacımız vardır*" (Sekula, 1982:87).

Sekula'ya (1982:108) göre bütün fotografik iletişimler sembolik ve gerçekçi folklorlar arasında gerçekleşmektedir. Sembolik ve gerçekçilik arasındaki bu ayrım sanat ve belgesel fotoğrafçılığı arasındaki ayrıma benzemektedir. Ona göre bütün fotoğraflar bu

iki kutuptan birisi içerisinde izleyiciye okuma fırsatı verir. Bu noktada fotoğrafı çeken kişi şu iki pozisyona sokulabilir; gören kişi olarak fotoğrafçı ya da görgü tanığı olarak fotoğrafçı. Basın fotoğrafçılığı bağlamında ele aldığımızda ve Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflara göz attığımızda karşımıza çıkan fotoğrafçının pozisyonu “*görgü tanığı olan fotoğrafçıdır*”.

Barthes'ın *yananlam prosedürleri* (Barthes, 1982:196-204) olarak sırladığı başlıklar fotografik mesajın oluşturulması konusunda belli bir çerçeve sunmaktadır. Bu noktada Barthes, *efekt oyunu*, *poz*, *nesneler*, *fotojeni*, *estetizm* ve *syntax* gibi faktörler ortaya koyar. *Efekt oyunu*; fotoğrafın teknik yollarla fiziksel anlamda manipüle edilmesidir. Kolaj, üst üste baskı gibi baskı teknikleriyle efektler yaratılır fotoğraf olduğundan daha da farklı hale getirilir. Örneğin iki farklı yerde olan kişilerin bu tür tekniklerle bir araya getirilip fotoğrafın anlamı değiştirilir; Ülkü Dergisi içerisinde çok nadir olarak kullanılan bu teknik diğer bütün tekniklerin gücünü kullanarak mesajını iletir. Ankara'nın yeni kent merkezinde yer alan modern binaların silüetlerinin karartılarak bir araya getirilmesi ve bunların üzerine havai fişeklerin eklenmesi hem nesnelerin mesaj iletiminde efekt ile kullanılmasına bir örnek oluşturur. *Poz*, ise tamamen kültür üzerinden var olan, figürlerin fotoğraf içerisinde duruşlarını içerir. Bu noktada ikonografik geleneklerden, belli bir değer arz eden tamamen toplumsal olan duruşlar söz konusudur. Aynı amaca hizmet eden portre fotoğraflarındaki ortak noktalar poz bağlamında çözümlenebilir. Örneğin Mustafa Kemal Atatürk'ün birçok portre fotoğrafındaki yarım uzunlukta çekilen, gözlerin yukarıya odaklandığı pozu İsmet İnönü fotoğraflarında da görülebileceği gibi John F. Kennedy'nin fotoğraflarında da görülebilir. *Nesneler*, fotoğraf içerisindeki belli öneme sahip olan cansız objelere işaret eder. Konusunu nesnelerin oluşturduğu fotoğraflarda fotografik mesaj bu nesneler aracılığıyla, anlam bu nesneler ve bu nesnelerin zihinlerdeki karşılıklarıyla oluşturulur. Örneğin, bir fabrika fotoğrafı yeni kurulmakta olan bir ülke için umudun bir yansımasıdır; çünkü üretim hem kalkınmaya, hem teknolojik ilerlemeye hem de yaptıkları seçimin doğruluğuna bir kanıt oluşturmaktadır. *Fotojeni*, *yananlamın* fotoğrafın kendi temel özellikleriyle aktarılmasıdır. Işık, pozlama süresi ya da baskı tekniği fotojeninin araçlarıdır. Ülkü Dergisi'nin baskı kalitesi ve fotoğraf tekniğinin yetersiz oluşu fotojeninin kullanılmasını engellemiştir. *Estetizm*, fotoğrafı oluşturan

gösterenlerin içerisindeki mesajın farklı yollar aracılığıyla verilmesidir. Başka bir deyişle nesnenin bütün olanakların seferber edilip estetize edilmesidir. Örnek olarak tarihi bir köprüyü gösteren olarak kullanan bir fotoğraf için fotografik mesaj salt köprü olabilir. Bu köprü birçok farklı açıdan da çekilebilir; bu köprüyü ağaçların arasından çekmek ya da kadrajın içerisine farklı objeler alarak desteklemek fotoğrafı estetize eder. *Syntax*, fotoğrafların diziminin fotografik mesajı yapılandırmasıdır. Fotografik mesaj tek bir fotoğrafla farklı bir şiddette iken birden çok fotoğrafın dizimiyle daha farklı şiddete sahip olur. Örneğin Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm yıldönümünde yer alan fotoğraf diziminin şiddeti şüphesiz onun tek bir fotoğrafına oranla daha farklıdır. Fotoğraf dizimleri ile tek bir fotoğraf arasındaki fark mesajın içeriğiyle ilgilidir, bunun dışında herhangi birisinin mesajının daha yoğun olduğu ileri sürülemez.

Bütün bu *yananlam* prosedürleri imajın bir noktada metin gibi okunmasının araçlarını sağlamaktadır; çünkü fotoğraf bir metin okunmadığı sürece dile getirilemez, hakkında konuşulsa da ortak bir zemin sağlanamaz. Örneğin *punctumun* dile getirilmesi fakat bu dile getirebilmenin herkes tarafından anlaşılır olmaması bu duruma en iyi örnektir. Clarke (1997:27) göre, fotografik mesajın çözümlenmesi fotografik söylemi anlamakla ilgilidir. Fotografik söylemi çözebilmekte metinler arası bir okumayı gerektirir. Fotoğrafın metinler arasılığı farklı dinamiklere işaret etmektedir; bunlar fotoğrafın gösterenleri, fotoğrafın içinde yer aldığı bağlam ve sosyal çerçeve gibi birbiriyle etkileşim içinde olan dinamiklerdir. Bu sebeple fotoğrafa yönelik okuma yapılırken bu dinamiklerin hepsi göz önünde bulundurulmalıdır.

KISIM II

ÜLKÜ DERGİSİ'NDE YAYINLANMIŞ OLAN FOTOĞRAFLARIN OKUNMASINA İLİŞKİN ÇERÇEVE

Fotoğrafa ilişkin - sınırlı - tekil bir okuma girişimi belli bir çerçeve içinde gerçekleştirilmek zorundadır. Örnek olarak bir fotoğrafın *studiumunu* incelerken “*biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak*” katılma gerçekleşmektedir (Barthes, 2003:41). Bu imgelere kültürel olarak katılma, fotoğrafa bakan kişinin içerisinde bulunduğu maddi dünyayla ilintilidir. Çünkü fotoğrafı çeken kişi, fotoğrafı seçip yayına hazırlayan ve nihayetinde fotoğrafın izleyicisi belli kültürel ortam içerisinde belli bir ideolojinin etkisine maruz kalmaktadır. Bu sebeple geçmişe dönük bir fotoğraf okumasının başarılı olabilmesi için döneme ilişkin bir çerçeve gereklidir. Bu çalışma içerisindeki fotoğrafı okumaya yönelik çerçeve fotoğrafın *studiumunu* anlamaya yönelik olduğundan dolayı duruma ilişkin genel veriler içermektedir. Ülkü Dergisi'nde yayımlanan fotoğraflara ilişkin bir çerçeve ortaya konulurken öncelikle Cumhuriyet dönemi sanat politikalarını anlamak oldukça önemlidir. Sanat politikalarının incelenecek olmasının sebebi, hem bu politikaların Cumhuriyet ideolojisini birebir yansıtmaları hem de Ülkü Dergisi ve onu yayınlayan Halkevlerinin var oluş sebebini oluşturmalarıdır. Sanat politikalarıyla beraber Halkevlerinin de Cumhuriyet'in sanat politikalarının en önemli uygulamalarından biri olması başka bir deyişle dönemin kültürel alana ilişkin en önemli ideolojik aygıtı olması sebebiyle incelenmesi zorunludur.

1. CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT

Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi modernleşme projesi çerçevesinde ele alınarak incelenmesi gereken bir dönemdir. Bu noktada modern ve modern toplum ile modernleşme arasındaki farkın ortaya konması gerekmektedir.

Modern toplum: Rönesans, Reform ve Aydınlanma ile endüstrileşme sürecine giren ve uluslaşma ile siyasi yapısını tamamlayan Batı toplumlarını kendi kişisel tarihlerini ifade etmektedir. Modernleşme ise, Batı dışı toplumlarda bunun

kendiliğinden değil, dışarıdan gelen baskılar neticesinde şekillenmesini ifade etmektedir. (Tazegül, 2005:219)

Bu bağlamda, Osmanlı'dan başlayan modernleşme süreci başka bir deyişle kurumsal ve yapısal evrim aynı zamanda kültürel alanı da kapsayan büyük bir projeye işaret etmektedir. Bu projenin ise ulus-devlet kavramı etrafında şekillenmesi bu döneme ait bir okumanın ulus-devlet bağlamında ele alınmasını da gerektirmektedir. Anthony Giddens'ın da (1994:12) belirttiği gibi modern toplumlar ulus-devlet olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda Gianfranco Poggi de (1994:91-139) modern devletlerin gelişimini ulus-devletleşme çerçevesinde ele almaktadır. Modern devletin ve toplumun, kültürel alandaki karşılığı ise kültürel konuların ve toplumsal değerlerin farklılaşmasıdır. Perry Anderson (2004, 129) da yeni devletlerin “ulus inşa etme” politikalarından bahsederken şöyle ifade kullanır:

...gerçek, popüler bir milliyetçi coşku ile kitle iletişimi, eğitim sistemi, idari düzenlemeler ve benzeri yollarla sistematik hatta Makyavelci bir tarzda milliyetçi ideolojinin yaygınlaştırılmasını sıklıkla görebiliyoruz.

Türkiye topraklarında II. Selim ile başlayan modernleşme hareketleri, Cumhuriyet ile en büyük adımını atmıştır. Cumhuriyet de, Anderson'un da belirttiği gibi, ulus-devletin inşasıyla, sınırları dâhilindeki halkı belirli idealler, değerler, inanç ve tutumlar etrafında bütünleştirme, eğitime, dil ve tarih birliğini sağlama çatışmaya yol açacak farklılıkları giderme arayışlarına girmiştir. Bu noktada yeni Cumhuriyet'in, öne çıkan değerleri *ulus-devlet* ve *milli kimlik*dir. Bu bağlamda, toplum içerisindeki her türlü farklılaşmanın; toplumsal birlik ve beraberliğe bir tehdit olarak algılanmıştır.

Cumhuriyet sınırları dahilinde yaşayan herkes din ve etnik köken farklı gözetilmeden (...) Türklük üst kimliği altında yer almıştır. Tarih ve dil tezleriyle, geçmişle övünebilecek yeni bir ulus oluşturmak isteyen resmi ideoloji, alt kimliklerin canlanmasına ve kendini ifade etmesine hiçbir zaman müsamaha etmemiş, bunları, Türklük bilincini yıkan ve ülkenin bütünlüğünü parçalayan unsurlar olarak görmüştür. (Tazegül, 2005:222)

Kemalist resmi ideolojinin modernleşme sürecinde milli kimlik çerçevesinde kurguladığı homojen ve monist toplumsal, devletçi geleneği daha da güçlendirmiştir. Bu

sebepledir ki modern toplumların en önemli özelliği olan toplumsal anlamdaki farklılık sosyal ve siyasal yaşamda saf dışı kalan kavramlar olmuştur. Bu noktada Türk modernleşmesi sınırlandırıcı ve kısıtlayıcı bir karaktere sahiptir.

Çalışma bu çerçeve içerisinde bu ulus inşa etme sürecinin bir parçası olan fotoğraf ele alınacaktır. Osmanlı'da modernleşme salt batılılaşma üzerinden hareket ederken, Türkiye Cumhuriyeti'yle beraber ulus-devlet kavramı içerisinde hem modernlik hem de Türk kimliği etrafında şekillenmiştir. Şerif Mardin (1990:159) Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağlarını koparan yeni Cumhuriyet'in amaçlarını şöyle özetlemektedir; rejimin değiştirilmesi, Türk topluluğun bilincinin egemenliği; batı medeniyetinin ve beraberinde getirdiği müspet bilim anlayışının örnek alınması, sınıfsız bir toplum yaratılması ve geçmişle bağlarını tamamen koparmış olan yeni toplum düzenin kurulması. Çalışmanın çerçevesi nedeniyle yakın geçmişle bağlarını koparmış olan yeni toplum düzenin kurulması kilit bir konumdadır. Yeni bir toplum düzeni yaratmak, yeni öznelerin ideolojik aygıtlar aracılığıyla oluşturulması anlamına gelmektedir. Bunu gerçekleştirecek olan da Cumhuriyet ile insanların hayatına giren yeni yapılar ve kurumlardır. Geleneksel sayılabilecek toplumsal yapıdan ulus-devlet gibi yabancı sayılabilecek bir yapıya geçiş bürokratik kurumlardan, kent planlamasına, kültür ve sanattan ekonomiye çok çeşitli alanları kapsayan bir projeyi gerektirmektedir. Cumhuriyet'in ideolojisi bu çerçevede birçok kanalı kullanır; bunlar da örgün eğitim sistemi, yetişkin eğitim sistemi ve kitle iletişimi gibi birey ve aile ile en iç içe olan yapılardır. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimin millileştirilmesi eğitim alanında yapılan en önemli inkılâplardan biridir. Eğitim, devlet denetimi altına alınarak alternatiflerinin var olmasının engellenmesini ve eğitimin tek bir plan merkezi etrafında kurulmasını sağlamıştır. Daha farklı bir noktadan modernliği yakalama amacıyla olan Latin alfabesinin 1928 yılında kabulü, Osmanlı'yla ve dolaylı olarak *Doğu* ile bağları koparmaya yönelik olduğu gibi *Batı* ile uyumu artırmaya yönelik olan da bir girişimdir. 1931 ve 1932 yıllarında Türk Tarih Kurumunun ve Türk Dil Kurumun temellerinin atılması ulus-devletin inşasında önemli aşamalardır. Milli tarih ve dil birliğinin yaratılması kültür alanında yapılan sağlam dönüşümlere işaret etmektedir. Türk Dil Kurumu dilin yabancı kelimelerden arındırılmasına yönelik faaliyetler de yürütmektedir ve bu çerçevede yabancıyı oluşturan kelimeler Osmanlıcayı oluşturan Arapça ve Farsça

kelimelerdir. Eğitim ve kültür alanı üzerine yapılan inkılâplar yeni baştan kurgulanan Türk kimliğinin dolayısıyla ulus-devletin oluşturulması ve ayakta tutulmasına yöneliktir. Ayrıca bu değişimler sonucunda batı ile uyumlu bir toplum haline gelmek mümkün olacaktır.

Ulus-devlet kavramı etrafında şekillenen, Batı ile uyumlu olacak olan bu modernleşmeci proje başka bir deyişle Kemalist modernleşme birçok araç vasıtasıyla toplum mühendisliği çabası içerisine girmiştir. Bunu yaparken de Anderson'un da vurguladığı gibi (Anderson, 2004:99-158) milliyetçilik gibi bir kavrama sığır. Parlak bu proje kapsamındaki Kemalist milliyetçiliğin dışlayıcı-kapsayıcı bir milliyetçilik anlayışı olduğunu belirtir. Türk olma üzerine yapılan vurgu, hem Türk olanı hem de Türk olarak görenleri kapsar. Biz söylemi etrafında gerçekleştirilen kimlik diğer kimlikleri ötekileştirerek kendisini meşrulaştırır. Böylece *etnik-kültürel ve dışlayıcı-kapsayıcı bir yurttaşlık* anlayışıyla *kültürel temelde kapsayıcı bir yurttaşlık* anlayışı birbirini tamamlar. (Parlak, 2005:122-123). Kültürel temelde kapsayıcı bir yurttaşlık kendini kültür ve sanat politikalarıyla ortaya koyar. Böylelikle oluşturulan kimlik kültürel bağlar ile sağlamlaştırılır. Çünkü yaşamın oluşturan kültürdür ve Cumhuriyet dönemi sanat politikası bu perspektif üzerinden ele alınmalıdır.

Yepyeni bir toplum yaratma sürecinin ideolojik ifadesi olan Kemalist modernleşme ve onun çevresinde örülen ulus-devlet yapısı daha önce de belirtildiği gibi toplumun tüm alanına etki eden bir projedir. Parlak'ın (2005:123) da belirttiği üzere “*Kemalizm, bir siyasi ve toplumsal alt üst oluşun ardından gelen yeniden yapılanma ve toplumsal içeriğin yeniden belirlenmesi hareketidir*”. Örneğin modern paradigma çerçevesinde gelişen bu ideoloji milliyetçiliği dinin yerine getirerek yeni bir din oluşturma eğilimdedir. Cumhuriyet ile birlikte kurulmaya çalışılan “*biz olma*” durumu bu hareketin temelini oluşturmaktadır. Yaratılan yeni dil öğeleri, tarih kurgusu ve yaşam tarzı bir yönden batıcılık üzerinden gelişirken diğer taraftan da milli olan üzerinde durmaktadır: kökenlere dönerek modernleşme ya da başka bir deyişle köken oluşturarak modernleşme. Bu süreç içerisinde kuşkusuz sanat politikalarının büyük bir önemi vardır. Atatürk ve kadrosunun sanata verdikleri bu önemin nedenlerini Ulusoy (2005: 33-34) şöyle sıralamaktadır:

1. Sanat toplumun topyekün örgütlenmesinde ve bu bağlamda toplumsal üye yetiştirmede önemli bir eğitim ve sosyalizasyon aracıdır.
2. Sanat, hem ulusal düzeyde hem de uluslar arası düzeyde yeni Türk imajını, devrim ideolojisini anlatacak bir iletişim ve bütünleşme aracıdır.

Resimden heykele, sinemadan fotoğrafa birçok sanat dalı bu toplumsal içeriğin yeniden kurgulanmasında önemli rollere sahip olmuştur. Bu yeniden kurgulama ve yenileşme bir taraftan Anadolu kültürü üzerine odaklandığı için Osmanlı'nın idari ve kültürel merkezi olan İstanbul'dan Cumhuriyet'in yeni merkezi olarak seçilen Ankara'ya ve Anadolu'ya doğru bir kaydırılmıştır (Yeşilkaya, 2002:156). Cumhuriyet'le beraber yeniden kurgulanmaya çalışılan toplumun estetik algısı, devletin sanat politikalarıyla şekillendirilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet devrimi ve sanat arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin önemini belirten Ahmet Muhip Dranas (1941:6-7) amatör resim ve fotoğraf sergileri üzerine yazdığı kitapta şöyle belirtmektedir:

Türk inkılâbı da kendisiyle beraber bir sanat realitesi yarattı. Bugünkü Milli inşa davasında, sanatkârlarımıza büyük bir pay düşmüştür (...) Türk sanatını yaratmak bir mesele ve dava haline geldi. Irkın sanat kabiliyetiyle inkılâbın enerjisi ve ruhu, şeflerin de sanatın millet ve medeniyet bünyesindeki ehemmiyetini müdrik yapıcılıklarının birleşmesinden doğan bu dava, bir bütün halinde kendine mahsus bir inkişaf seyri takip ediyor.

Sanat politikası konusundaki ilk adımlar 1924 yılında, sanatı ideolojik olarak kullanma isteğinin bir gereği olarak Avrupa'ya yetiştirilmek üzere öğrenci gönderme kararı ile gerçekleştirilmiştir (Yasayaman, 2002:162). Bu dönemde özellikle Paris ve Münih gibi kentlere birçok öğrenci gönderilmiştir, Cumhuriyet dönemi modern sanatının temsilcisi olan *d Grubu*¹⁰ sanatçıların bir kısmı da bu yurtdışına gönderilen öğrencilerdir. Her ne kadar *d Grubu* beklentilerin çok farklı bir konumunda duruyor olsa da aralarından birçok sanatçı devletin sanatsal ifadesi peşindeki deneyimlerini sergilemiştir.

¹⁰¹⁰ d Grubu (1933-1951); Türk Resim sanatının çağdaş akımlarla bir etkileşim içinde olması gerektiğini düşünen, izlenimci teknikleri reddederek kompozisyonu, kübist ve konstrüktivist anlayışlardan yola çıkarak farklı bir yapı üzerine oturtmayı amaçlayan ressamların oluşturduğu bir topluluktur. Bu noktada d Grubu'nun birçok üyesi Cumhuriyet'in sanat politikalarından daha farklı bir yol izlemiştir. Grubun ressamlarından birkaçı; Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci gibi Cumhuriyet döneminin önemli ressamlarıdır. Ayrıntılı bilgi için (Ergüven, Yasa Yaman:2006)

Öğrencilerin ve sanatçıların yurtdışı eğitime gönderilmesinin yanı sıra CHP'nin düzenlediği yurtiçi gezilerinin de dönemin sanat atmosferine etkisi büyüktür. Bu gezilerde ressam ve fotoğrafçı belli sürelerle çeşitli bölgeleri ziyaret ederek burada çalışmalarda bulunur. Devlet Güzel Sanatlar akademisinin seçeceği, masrafları parti tarafından karşılanacak olan sanatçılar, belli süreler için Anadolu'nun belli şehir ve kasabalarına yollanarak burada yapacakları çalışmalarla *Anadolu* topraklarını resmedeceklerdi. Sanatçıların üretecekleri eserler de sergi salonlarında sergilenecek ve halka ulaştırılacaktı. Bu amaçla bu gezileri izleyen birçok sergi açılmıştır. 1938 - 1943 arasında düzenlenen bu geziler sonucu ortaya çıkan eserlerde işlenen konular ağırlıklı olarak: Anadolu'dan kent görünüşleri, yerel yaşam, yerel giysiler ve Cumhuriyet döneminde gelişen sanayileşmedir. Esatoğlu (1950:1) yurt gezileri hakkında şöyle belirtir:

Halk Partisi, Anadolu'ya gönderdiği resamlara verdiği direktiflerle memleket gerçekleriyle değil, iyi taraflarıyla görmelerini emrettiğinden bu ısmarlama resimlerle resim sanatı fonksiyonu ifa etmekten uzak bırakılmıştır.

Esatoğlu'nun bu tespiti yurt gezilerinin amacını da ortaya koymaktadır. Bu içeriğe ilişkin politikanın yanında Cumhuriyet dönemi sanat anlayışını 1930 - 1940 yılları arasında motive eden milli kültür ve milli sanat "halkçılık" olarak adlandırılabilir. Çünkü devrimin sanatı geniş halk kitlelerine ulaşarak milli olanı yakalayabilecekti (Köksal, 2004:101). Bu yüzden içerik sadece halka ulaşmak için kullanılan bir araç idi. Örneğin, "*bir resmin başarılı bulunması için birinci koşul, konunun doğru seçilmiş olmasıydı*" (İskender, 1983:1747). Esatoğlu'nun yurt gezileri sergilerindeki eserlerini eleştirdi nokta da tam bu konu üzerindedir. Bu dönem içerisinde, herhangi bir sanat eserinde işlenen konunun milli değerlere atıfta bulunuyor ya da Cumhuriyet ruhunu yakalayabiliyor olması onun iyi bir sanat eseri olduğunu ortaya koymaktaydı. Bu çerçevede Cumhuriyet'in kurulmasının ardından Türkiye'de plastik sanatlar konusunda iki önemli eksen yönlendirici olmuştur. Bunlardan birincisi daha önce değinildiği gibi millilik üzerinden sanatın gelişmesi, ikinci eksen ise batı sanatının biçimsel gereklerine göre yeni sanat arayışlarının gelişmesidir. Bahsedilen birinci eksen devlet tarafından kurumsal anlamda da desteklenmekteydi.

Atatürk'ün milli kültür anlayışı, milli ruhun araştırılmasına ve milli bilincin yaratılmasına dayanıyordu. Bu doğrultuda da, sanattan, yeni bir inkılâp sanatı yaratması bekleniyordu. (İskender, 1983: 1748)

Halkevlerinin kurulmasının hemen ardından 1933 başlayan devrim sergilerinde de görüldüğü üzere birçok sanatçı tarafından bu inkılâbın yeni sanatı benimsenmişti. Zeki Faik İzer'in *İnkılâp Yolunda* (1933) adlı çalışması Cumhuriyetin, Eugene Delacroix'nın Fransız devrimini resmettiği 1830 tarihli, *La Liberté Guidant le Peuple* (Halka Yol Gösteren Özgürlük) eseri olarak görülebilir. 1933 yılındaki bu ilk sergide ağırlıklı olarak kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet inkılâpları konuları hâkim olmuştur. Plastik sanatları yönlendiren ikinci eksen ise sanat politikaları aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle yurtdışına öğrenci gönderimleri ve yurtdışından eğitim amaçlı sanatçıların getirilmesi bu politikanın önemli bir uygulamasıdır.

Cumhuriyet döneminin sanat politikalarının uygulamalarını incelemek gerekirse, öncelikli olarak heykel sanatının ele alınması gerekmektedir. Çünkü heykel tıpkı fotoğraf gibi bireylerle sergi salonları dışarısında da iletişim kurabilen bir sanat dalıdır. Cumhuriyet döneminde heykel sanatı da yine diğer sanat dallarında da olduğu gibi devlet eliyle gerçekleştirilen atılımlarla yaygınlaştırmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet ile birlikte toplum hayatına giren heykel sanatı özellikle de anıt-heykeller kamusal alanı dönüştürebilecek ve ona yeni bir şekil verecek güce sahiptir. Heykel sanatına da devleti ve rejimi temsil etme görevi yüklenmiştir ve mimarlığın da gücüne eklenen heykel Osmanlı İmparatorluğu'ndakinden farklı, yeni bir kamusal alan yaratmayı tasarlamış ve bunu da gerçekleştirmiştir (Yasayaman, 2002:157). Cumhuriyet Dönemi'nde heykel, yeni tanınan bir alan olmasından dolayı yurtdışına birçok heykeltıraş gönderildiği gibi daha da önemlisi birçok heykeltıraş da yurtdışından Türkiye'ye getirilmiştir. Bu heykeltıraşlardan en önemlileri Alman Rudolf Belling, İtalyan Pietro Canonica, Avusturya'lı Josef Thorak, Anton Hanak ve Heinrich Krippel'dir. Belling aynı zamanda İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde heykel bölümünü de yönetmiştir. Türkiye Cumhuriyet'indeki ilk anıt heykel başka bir deyişle ilk Atatürk heykeli 1926 yılında Krippel tarafından İstanbul Sarayburnu'nda yapılmıştır ve bunun akabinde de Canonica'ya Taksim Meydanı'ndaki Atatürk heykeli sipariş edilmiştir. 1927 yılında Krippel ve Canonica tarafından Ankara'da iki Atatürk daha heykeli yapılır. 1935 yılında

ise Nazi heykeltıraşları olan Anton Hanak ve Josef Thorak tarafından Ankara Güvenpark'taki *Güven Anıtı* yapılır (Yeşilkaya, 2002: 149–151). Türkiye’de anıt-heykel geleneğini yaratan bu eserlerin hemen ardından Anadolu’nun birçok şehrinde heykel siparişleri verilmiştir. Anadolu şehirlerinin yeni ve modern meydanlarını işaretleyen bu anıt heykeller genellikle Cumhuriyet Meydanları ve Halkevleriyle bir üçgen yaratmaktadır. Heykelin Türkiye’de tanınmasını sağlayan bu anıt-heykeller, devletin önemli ideolojik söylemleridir ve kamusal alanı dönüştürmeye yönelik girişimler olarak değerlendirilmelidir.

Devletin sanat politikasından etkilenen sinema da eğitici ve öğretici bir araç olarak kullanılmıştır. Diğer sanat dallarından farklı olarak büyük şehirlerde hâlihazırda sinemaların varolması ve bu sinemalarda dönemin filmleri gösterime sunulması varolan uygulamalara yönelik değişiklikleri gerektirmiştir. Hükümetin Halkevleri aracılığıyla ve yürürlüğe soktuğu kanunlarla, eğitici ve öğretici filmlerin gösterimlerini desteklenmiştir ve sinema “1930’ların sık kullanılan ifadesiyle bir terbiye aracı olarak görülmüştür” (Öztürk, 2005:158). Eğitici ve öğretici filmlerin gösterime sokulmasının teşviki yanında 1932 yılında kanunlar aracılığıyla sinema üzerine sıkı önlemler alınmıştı. Eğitici ve öğretici filmler artık gösterime girmeden önce kontrol ediliyor ve yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı, ahlak kurallarına uygun olup olmadıkları ve ulus ile vatan duygularını rencide edip etmediklerini inceleniyordu. Yine aynı tarihlerde, sinemalara eğitici ve öğretici filmlerin gösterilmesi zorunluluğu gibi yasal düzenlemeler getirilmiştir. Bunun yanında gençlerin sinemalardan yararlanma koşulları üzerine de sıkı tedbirler alınmıştı; bunlar daha çok okul saatleri içerisinde öğrencilerin sinemaya gitmelerini yasaklıyordu ve belli yaş grupları için de farklı koşullar getiriliyordu. Bu tür uygulamalarla beraber sinemanın *halk terbiyesinin* bir aracı olarak kullanılmasının en etkin aracı Halkevleri olmuştur. Halkevleri, bünyesindeki salonlarda birçok film gösterimi gerçekleştirdiği gibi seyyar sinema uygulamaları ile daha küçük yerleşim alanlarına da sinema ulaştırılarak parti tarafından seçilen ve desteklenen filmlerin gösterimi gerçekleştirilmişti. Özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde siyasi içerikli filmlerin oranı da artmıştır (Öztürk, 2005:162-187). Sonuç olarak, Cumhuriyet Döneminde ulus-devlet inşası ile ilintili olan politikalar çerçevesinde sinemaya da diğer sanatları kadar görev düşmüştür. Sinemanın diğer sanat

dallarından farklılığı halkın üretici ya da aktif katılımından çok onların pasif konumdaki izleyici olmasıdır. Sinema ile halkın terbiyesi politikası; hali hazırda bulunan ve İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik sorunlar, eğitici ve öğretici filmlere ulaşmanın zorluğu ve bu tür filmler üretecek sektör ve uzmanlığın o dönem içerisinde ülkede bulunmaması benzeri sorunlar sebebiyle sanat politikalarının diğer alanlarında da olduğu gibi yarım kalmış bir projedir. Sinemalar üzerindeki yaptırımların tam olarak uygulanamamasına karşın Cumhuriyet döneminde devletin ideoloji doğrultusunda seçilen birçok film halka ulaştırılmıştır.

1.1 CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK FOTOĞRAFÇILIĞI VE FOTOĞRAF POLİTİKASI

Batıda var olan birçok sanat formu dini sebeplerden ötürü Osmanlı İmparatorluğu'nda icra edilememiştir ya da yeteri kadar gelişmemiştir. İslam düşüncesinde doğadaki güzel ile tanrının bir tutulmasına yönelik mutlaklaştırma sanatçıların insana ve doğaya bakışını sınırlamıştır. Bu bağlamda sanatçı, sanat varlığını yeteri kadar kişiselleştirememesine ve ona karşı eleştirel bir bakış getirememesine sebep olmuştur. Bunun yanında mutlak güzellik kavramına dolayısıyla tanrıya yöneliş ve tasvir yasağı sanatsal biçim ve formların gelişmesine engel teşkil etmiştir (Ak, 2001:46-47). Osmanlı döneminde Tanzimat ile beraber başlayan batıya yönelme İslam dünyasının sanata bakışını çok sınırlı da olsa değiştirmeyi başarmıştır. Bu dönem içerisinde Avrupa'dan birçok sanatçı Osmanlı İmparatorluğu'na gelerek birçok eser bırakmıştır. Bu dönemde Avrupa'da revaçta olan oryantalizmin de bu sanatçı ziyaretlerinde de kendini göstermiştir.

Fotoğrafın Osmanlı'ya girmesi yukarıda gösterilen sebeplerden ötürü gayrimüslimler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da gayrimüslimler birçok fotoğraf atölyesi açmıştır ve bu atölyelerde portre fotoğrafçılığına yönelik işler yapılmıştır. Müslüman Türk fotoğrafçıların yetişmesi ve ortaya çıkması ise Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemine denk gelir. Savaş döneminde orduda yetişmeye başlayan Esat Nedim Tengizman gibi Türk fotoğrafçıların sayısı 1920'de Anadolu Ajansı'nın açılması ve Cumhuriyet'in ilanından sonra Matbuat

Umum Müdürlüğü'nün yeniden teşkilatlanmasıyla artmıştır. 1933 yılından itibaren nüfus cüzdanlarında fotoğraf kullanılmaya başlanması ve basında fotoğrafın kullanılmaya başlaması Türk fotoğrafçılığının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Tan, 2003:23-25).

Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat politikaları çerçevesinde fotoğraf sanatı da Cumhuriyet'in ideolojisinin benimsetilmesi bağlamında bir aygıt olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet döneminde öncelikle devlet eliyle yapılan tüm sanayi yatırımları fotoğraflarla belgelenmeye başlamıştı. Bu belgeleme çalışmaları Cemal İşıksel, Esat Nedim Tengizman, Hayri Tolgay gibi Türk fotoğrafçıların yanı sıra Othmar Pferschy ve Jean Weinberg gibi yabancı fotoğrafçıların da gerçekleştirilmiştir (Özendes, 1999:23). Devletin resmi fotoğrafçısı sayılabilecek olan Othmar Pferschy özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki, değişme ve gelişme adına atılmış adımları fotoğraflar. Pferschy; modern fabrikaları, barajları, devasa binaları, meydanları, stadyumları, üniversiteleri ve sağlık kuruluşlarını ve elbette Türkiye'nin yeni çehresini; ata binen, tenis oynayan, eskrim yapan, piyano çalan, laboratuarda çalışan kentlileri ve mutlu köylüleri fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflamalar genç Cumhuriyet'i halka ve Avrupa'ya tanıtmaya girişiminin bir parçasıdır. Pferschy'nin fotoğrafları Türkçe, Fransızca, İngilizce ve Almanca olarak Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından basılan *Fotoğraflarla Türkiye* kitabında yer almıştır. Bunun yanında yine bu kurum tarafından basılan ve genç Cumhuriyet'i Avrupa'ya tanıtmaya girişimi olan ve Fransızca yayımlanan *La Turquie Kemaliste* (1934-1948) dergisinde Pferschy'nin fotoğrafları yer almıştır (Özendes, 1999:23-25). Dönemin en iyi imkânlarıyla basılan *La Turquie Kemaliste* dışında devletten bağımsız bazı gazete ve dergiler de Türkçeye ek olarak Fransızca nüshalar çıkarmıştır. Bu sayılar, yeni Türkiye'nin sınaî ve tarımsal üretiminden söz edilmesi ve bunların fotoğraflarla birlikte sunulması, Türkiye'de yaşanan iktisadi ve toplumsal gelişmenin batı normlarına göre geliştiğinin mesajını vermekte ve ülkedeki batılılaşma sürecini uluslararası düzeyde anlaşılır kılma çabasını içermektedir. Fotografik imge daha önce bahsedildiği gibi yazıya göre daha farklı bir güce sahiptir. Fotografik imgenin gerçekçiliği ve bireyin belleğinin bir parçası olmasına yönelik tutumu gibi özelliklerinden dolayı Cumhuriyet döneminde fotoğraf kitle iletişimi bağlamında bir propaganda aracı olarak fazlasıyla kullanılmıştır.

Bu gelişmelerle beraber Cumhuriyet döneminin en önemli fotoğrafçılarından Şinasi Barutçu'nun 1934 yılından itibaren Gazi Terbiye Enstitüsü'nde ders vermeye başlaması ve Halkevlerinin kurulmasıyla beraber fotoğraf kurslarının, fotoğraf yarışmalarının düzenlenmesi ve ülke genelinde birçok fotoğraf sergilerinin açılması fotoğrafın gelişmesini büyük ölçüde etkilemiştir. Sonraki bölümde daha ayrıntılı incelenecek olan, Cumhuriyet döneminin kültür ve sanat hayatının en önemli kurumu olan Halkevleri, fotoğrafçılığın gelişmesinde kilit bir noktada durmaktadır. Halkevlerinin açılması birçok kişiyi sanat ve zanaat bağlamında fotoğrafçılıkla tanıştırdığı gibi daha da fazlasını fotoğraf sanatı ile tanıştırmıştır.

Türkiye'de fotoğrafçılığın yayılmasına yönelik bu politikalar oldukça etkili olmuştur. Bunların yanında, Cumhuriyet döneminde fotoğrafçılık, 11 Haziran 1932'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde 2007 sayılı Türkiye'de *Türk Vatandaşlarına Tahsis Edilen Sanat ve Hizmetler Hakkında Kanun*'un yürürlüğe girmesinden sonra Türkiye vatandaşı olmayanların Türkiye Cumhuriyeti'nde ticari fotoğrafçı olarak çalışması yasaklanmıştır. Görüldüğü üzere Cumhuriyet döneminde fotoğraf, devlet tarafından bir sanat dalı olmaktan çok kitle iletişiminin bir parçası, bir tür zanaat ve insanları kayıt altında tutan bir teknik olarak algılanmıştır. Dönemin ekonomik ve sosyal koşulları da göz önünde bulundurulduğunda diğer sanat dalları gibi fotoğraf da devlet eliyle yönlendirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Halkevleri ve üniversiteler aracılığıyla kurumsallaşan fotoğrafçılık *fotoğraf servisleri* olarak da devlet içerisindeki yerini alır. Bu dönem içerisinde her bakanlığın ve resmi kurumun bir fotoğraf servisi ya da en azından bir fotoğrafçısı bulunmuştur. Kimileri teknik açıdan yeterli donanımına sahip olsa da memur olarak çalıştırılan kişilerin fotoğrafçılığı tatmin edici profesyonellikte değildir. Şinasi Barutçu'ya (1948, 25-26) göre de bu kurumlarda çalışan kişilerin hiçbirisi gerçek sanatçı değildir ve çoğu teknisyendir. Bu kişilerin fotoğraf sanatçıları olmaması çok önemli bir sorun değildir çünkü devlet, fotoğrafın arşivleyici ve belgeleyici özelliği üzerinden hareket eder. Bu bağlamda, daha önce de belirtildiği gibi, fotoğraf devlet tarafından bir sanat dalı olmaktan çok onu görsel bir arşiv nesnesi ve kitle iletişimi aracı olarak algılanır.

1.2 DÖNEMİN SANAT POLİTİKALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Avrupa’da sanatın ideolojik bir araç olarak kullanım örneklerine bakıldığında Türkiye Cumhuriyeti sanat politikaları arasında benzerlikler olduğu gibi büyük farklar da vardır. Farklılıkların en büyük kaynağı batı sanatının Türkiye’de belirgin bir geleneğinin olmamasıdır. Bunun doğurduğu birçok sonuç vardır. Öncelikle Türkiye Cumhuriyeti’nde Almanya ve Rusya örneklerindeki gibi belli bir sanat akımını mecbur kılması söz konusu değildi. Belli sanat formları devlet tarafından dolaysız ya da farklı kurumlar aracılığıyla dolaylı olarak desteklense de bu akımların dışına çıkmanın maddi bir yaptırımı bulunmamaktaydı. Aynı zamanda Rusya örneğindeki gibi devletin kendine özgü bir sanat yaratması ve kurallarını koyması mümkün değildi; bu dönem içinde bunun çabası gösterilmiş olsa bile dergi ve gazetelerdeki eleştiri ve yorumlardan ileriye gidememiştir. Devletin toplumun formasyonunu sağlayacak güçte örgütlenebilen bürokratik bir yapıya sahip olmaması aradaki farkı daha iyi ortaya koymaktadır. Cumhuriyet döneminde sanat ve kültür, tıpkı örnek rejimlerde tartışıldığı gibi halkın mobilizasyonu sağlamaya yönelik ve propaganda amaçlı özellikler taşımaktadır. Çağdaş örneklerinden farklı olarak Türkiye’de sanatın toplumsal hayata yeni girmesinin de sıkı sanat politikalarının uygulanmasını anlamsız kılmaktaydı; çalışmada da tartışıldığı birçok sanat dalı Cumhuriyet ile ülkeye girmiştir. Bu bağlamda da devlet, ulus-devlet ve devrimlerin motivasyonu altında yeni sanatçıların yetiştirilmesine yönelik politikalar uygulamıştır. Bu noktada yasaklayıcı politikalardan çok belli bir tipolojiyi destekleyici bir sanat anlayışı hâkimdir. Başka bir anlatımla biçimden çok içerik üzerine güdülmüş politikalar mevcuttu. Almanya’daki gibi modern sanatın dejenere olarak algılanması o dönem için Türkiye’de mümkün değildir, çünkü modern sanat ülke topraklarında oldukça yeni ve yabancı idi ve bu sebeple de temsil ettiği kötü bir imgesi bulunmamaktaydı. Buna karşılık geç dönem Osmanlı sanatı dejenere olarak algılanmaktaydı (Köksal, 2004:105). Cumhuriyet döneminde milli formlara dönüş ya da devrime uygun yeni formalar yaratma çabası avantgard sanat gibi akımların gelişmesini engellemiş olsa da yasakladığı söylenemez.

Cumhuriyet dönemi sanat politikaları, hem modern hem de geleneksel olana ulaşma gayreti içerisinde olması, çalışmada incelenen Nazi Almanyası ve Sovyet Rusyası’nın

sanat politikalarının arasına yerleştirilebilmektedir. Bu politika kısaca modern üzerinden geleneksele ulaşmak olarak adlandırılabilir.

Yurtdışına öğrenciler göndermek ve devlet kurumları aracılığıyla eğitim vermek ile devlet sanat politikasında doğrudan yer almıştır. Özellikle ülke çapında örgütlenen Halkevleri Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikalarını özetleyebilecek niteliktedir. Milli olanı bulma ve modern bakış açılarıyla üretme ve bu üretimi halka yayma Halkevlerinin amaçlarındandır. Sirer (1941:4), Ülkü Dergisi'ndeki bir yazısında inkılâpçılık üzerine şöyle bir açıklama getirir:

İnkılâpçılık bizim için şu manayı ifade eder: (1) Mücadelelerimizin ve inkılâplarımızın prensibiyle ülkülerine sadık kalmak, eserlerini korumak. (2) Milli ülkülerimize ulaşabilmek için usullerimizde gerektikçe değişiklikler yapmaktan kaçınmamak.

Sirer'in inkılâpçılık üzerine öne sürdükleri Cumhuriyet'in sanat politikalarının bir özeti niteliğindedir. Halkevleri ülke çapında verdiği eğitimlerle, kültür ve sanat aktiviteleriyle ve yayınlarıyla Cumhuriyet Dönemi kültür ve sanat hayatını yönlendirmeyi başarmıştır.

2. HALKEVLERİ VE ÜLKÜ DERGİSİ

1932 yılında kurulan Halkevleri fikir olarak 1910 tarihine, Türk Ocakları'na kadar uzanır. Halkevleri ilk olarak 19 Şubat 1932 tarihinde kurulmuştur. 1951 yılına kadar toplam 437 halkevi ve 2718 halkodası kurulmuştur. Halkevleriyle, Cumhuriyet'in ilke ve inkılâplarına bağlı vatandaşlar yetiştirmek, devrimi bütün ülkeye yaymak amaçlanır. Çavdar (1983:879), Halkevlerinin açılma nedenlerini dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarından kaynaklanan ihtiyaçları altında toplar, şöyle ki; 1923–29 yılları arasında kısıtlanan hak ve özgürlükler, vergi vb. yollarla ekonomik yükü alt sınıflara yükleyen politikalar, halk-bürokrat kesimleri arasındaki gitgide artan farklılıklar ve 1930 yılında ortaya çıkan Dünya Ekonomik Bunalımı iktidarı yeni arayışlara yöneltmiştir. Devletin ekonomik ve sosyal hayata müdahale ederek hayatın her noktasına ulaşmayı amaçlayan bir politika izlenmesi 1932 yılında halkevlerinin örgütlenmesine vesile olmuştur.

Sorunların somut düzeyde çözülememesi sonucu ideolojik düzeyde çözümüne ilişkin bir uygulama olan Halkevleri; dil, tarih ve sanat konularında odaklaşan bir milliyetçilik çemberine yerleştirilir. Resmi ideolojinin halka benimsetilmesi noktasında Halkevleri gibi insanların hayatlarına inebilen kurumlar kritik bir rol oynamaktadır.

Genel olarak Halkevlerinin kuruluş amaçlarının sıralanması gerekirse, bunlar; aynı ideal etrafında halkı örgütlemek ve devrimin bekasını sağlamak, örgütlenen halkı devrim ilkeleri çerçevesinde bilinçli bir toplum haline getirmek ve bunu kültür aracılığıyla gerçekleştirmek, son olarak ise devrimi Anadolu'ya taşımaktır. Tek parti dönemi süresince var olan Halkevlerinin devletin dolaylı olarak da Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültürel anlamdaki örgütlenmesini oluşturmaktadır. Halkevlerinde yeni toplumun/yeni hayat tarzının gerektirdiği alışkanlıklar ve davranış düşünüş biçimlerinin kültür, sanat ve spor aracılığıyla ve partinin denetimi altında şekillendirilmesi söz konusudur. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nin girişinde de şöyle belirtilmektedir:

Halkevleri şubelerinin bütün çalışmalarında, Parti programının göz önünde tutulması; bunların her vesile ile yayılması ve kökleştirilmesi esastır. Bu ana esasa rivayet edilmek şartı ile Halkevleri şubelerinin yapacakları işler ve bunların yapılma tarzları aşağıdaki maddelerde gösterilmiştir. (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940).

Halkevleri, talimatnamede de açık olarak belirtildiği gibi, iktidarın ideolojik bir aygıtıdır ve parti ile eşgüdüm içindedir. Yeşilkaya'ya göre Halkevlerin amacı, CHP'nin halk ile temasını artırmak ve rejimi halka benimsetme gayretidir ki bu da ideolojinin meşrulaştırma ve rasyonelleştirme işlevini tam olarak tanımlamaktadır (Yeşilkaya, 2003:63). Bunun yanında Halkevleri toplumdaki uzlaşmazlıkların başka bir deyimle hoşnutsuzlukların ideolojik alana taşınmasıdır ve çözümünün burada aranma çabasıdır (Çavdar, 1983:881).

1950'de çalışmaları durdurulan Halkevlerinin kapatılmasını hazırlayan en büyük neden 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulması ve Halkevlerinin CHP'nin ideolojik aracı olması ve Halkevlerine destek veren birçok kişinin Demokrat Parti'ye katılmasıdır. Bu sebeplerden ötürü Halkevlerine yönelik eleştiriler artmaya başlamıştır. Daha önce de

belirtildiği gibi Halkevlerinin CHP'nin bir uzantısı olması ve onun siyasi programı aracılığıyla hareket etmesi birçok insanı Halkevlerinden uzaklaştırmıştır. Bu bir anlamda da Halkevlerinin siyasetten bağımsız olarak gösterilmeye çalışılan görüntüsünün yıkılmasıdır. Halkevlerinin bulundukları bölgedeki parti örgütleri Halkevlerinin gelirlerinin büyük kısmını oluştururdu. Bunu dışındaki dergi satışları ve balolardan elde edilen gelirlerin bütçe içerisindeki payı çok yüksek değildi (Çavdar, 1983:881). Çok partili sisteme geçiş ve akabinde gerçekleşen 1950 yılında Demokrat Parti ezici çoğunlukla yakaladığı iktidar Halkevlerinin yaşadığı ekonomik krizi arttırmıştır. 11 Ağustos 1952 tarihinde yürürlüğe giren “*Halkevlerinin ve Bazı Halk Partisi Gayri Menkullerinin Hazineye İadesi Hakkındaki Kanun*” Halkevlerinin fiili olarak sonunu getirmiştir.

2.1 HALKEVLERİNİN YAPISI

Halkevleri o dönemde gelişmiş ülkelerde bulunan birçok halk kültür örgütüyle benzerlik taşımaktadır. Halkevleri Öğreneği'nde de belirtildiği gibi Macaristan'daki *Macar Ulusal Kültür Cemiyeti*, *Uranya Cemiyeti*, *İşçi Jimnazları*, *Çiftçi Dernekleri*; Çekoslovakya'da *Mazarik*; Rusya'daki *Proletkult*'ler İtalya'da *Dopolavoro* ile Almanya'daki halk cemiyetleri ve İngiltere'de kültür cemiyetleriyle benzerlikler göstermektedir. Bunun yanında Vildan Aşır Savaşır'ın Türkiye'ye tanıttığı Çekoslovakya'daki *Sokollar* düşünce yapısı olarak Halkevleriyle büyük bir benzerlik gösterir (Yeşilkaya, 2003:70-71). Bu kurumların ve Halkevlerinin ortak noktası, sanat ve kültürün devlet politikaları içerisinde belirlenmesi, sistemin meşruluğuna ve devamına yönelik girişimler olmasıdır. Bunların yanında anahtar kelimeleri *halk terbiyesi*dir. Halkevleri'nde halk terbiyesi temelinde sanat ve kültürü bulunduran araçlarla sağlanılmaya çalışılmıştır. Bireyin gündelik yaşamını şekillendiren bu araçlar Halkevleri ve halkodaları bünyesinde dokuz farklı şube tarafından sağlanmaktadır. Bu şubeler; Dil ve Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil (Tiyatro) Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Yayın Şubesi, köycülük Şubesi ve Tarih ve Müzecilik Şubesi'dir. Bu şubelerin çalışma esasları ayrıntılı olarak *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*'yle (1940) belirlenmiştir.

Halkevlerini oluşturan şubelerin büyük çoğunluğu kültür ve sanat üzerine yoğunlaşmaktadır. Güzel Sanatlar Şubesi “*müzik, resim, heykel, mimari, tezyini sanatlar ve sairede profesyonel ve amatör unsurları bir araya toplar genç kabiliyetleri korur ve bunların yetişmesine çalışır*” (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:10). *Güzel sanatlar şubesi* aracılığıyla müzik alanında, halk türkülerinin batı tekniği ile tekrar işlenmesiyle beraber yeni Türk müziği oluşturulmasının yanında halkı çok sesli batı müziğine alıştırmak da amaçlanır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun (Baltacıoğlu, 1950:142) “Halkın Evi” çalışmasında müzikten ne anlaşılması gerektiğini millileşme çerçevesinde açıklar: “*Nasıl Türkleşmeliyiz? Türk kültürünü benimseyerek..bir milliyet ve milli kültür elemanı olarak müzik..*” cevabını verir ve devam eder; “*Halkevlerindeki müzik kültüründen iki şey kasededilebilir 1) halk müzikleri, 2) garp müzik eserleri*” . Bunun yanında, Baltacıoğlu Halkevlerinde müziğin nasıl olması gerektiğine dair madde madde şartları sıralar. Halkevlerine alınması gereken enstrümanlardan bahsedilirken ayrıca hangi enstrümanların da alınmaması gerektiği de belirtilir. Alınmaması gereken enstrümanlar “ud, İstanbul kemençesi, kanun, santur, ilh” gibi *Türk* olmayan enstrümanlar olarak sıralanmıştır. Müzik alanında da Osmanlı’ya ait izler yok edilmeye çalışılırken milli ve çağdaş olana ulaşma arzusu hâkimdir.

Halkevlerinde resim ile ilgili çalışmalarda da millilik göze çarpan en büyük etmendir. Hatta resimlerde işlenen konulardan, resimlerin formuna, tekniğine, rengine kadar millilik arayışları kendisine yer bulur. “*Milli destanları yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, kendi öz benlik ve hayatımızı ilgilendiren*” (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:11) konulardaki çalışmalar Halkevleri aracılığıyla teşvik edilir. Baltacıoğlu (1950:151) şubenin amaçlarını şöyle sıralar: “*Halk resimlerini toplamak, halk ressamlarını korumak, milli resim yaratmaya yeltenmek, bu amaçla sergiler açmak ve armağanlar vermek*”. Bu çerçevede Halkevleri içerisinde birçok amatör resim ve fotoğraf sergisi ve yarışması gerçekleştirilmiştir. Kemal Ünal (1940:7), *Ülkü Dergisi*’ndeki Halkevleri üzerine yazdığı yazıda Güzel Sanat Şubesinden bahsederken; bu şubedeki resmin genel olarak da sanatın nasıl olması gerektiğinden bahsederken şu sözleri kullanmıştır:

Güzel san'at şubeleri: “Resimlerin mevzuları serbesttir. Ancak “her san'at milli vasıflarıyla büyüktür. Milli destanlarımızı yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, benliğimizi ilgilendiren mevzular üzerinde yapılacak resimler büyük klasik Türk resminin temelini teşkil edeceğinden amatörleri bu mevzular üzerinde çalışmaya teşvik yerindedir.

Sanat'ta millileşme kaygısı daha önce de belirtildiği gibi biçimden çok konu üzerindedir. Türkiye'de her hangi bir biçim dışlanmamış ya da yasaklanmamıştır görünse de Halkevleri bünyesinde gerçeğe bürünün Erken Dönem Cumhuriyet'in sanat politikası; sanat eserlerinde işlenen konuların milli kimliği ve milli olayları yansıtan eserler olması gerektiği yönünde olmuştur.

Güzel sanatların yanında kültür ve sanatta millileşme politikasının önemli bir parçasını oluşturan *dil ve edebiyat şubesi* Halkevlerinin en önemli birimlerinden birini oluşturmaktadır. Şubenin görevi talimatnamede şöyle belirtilmiştir:

Muhitin umumi bilgisinin artmasına ve Parti prensiplerinin kökleşmesine, yurt sevgisinin, yurddaşlık vazifeleri duygusunun yükselmesine yarıyacak mevzularda konuşmalar ve konferanslar tertiplemekle beraber dil ve edebiyat mevzularile de bilhassa meşgul olur. (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:5)

Burada “milli” bir dil oluşturma, milli eserleri inceleme günışığına çıkarma, milliyetçilik duygusunu yayma, konferanslar ve yayınlar ile telkin de bulunma durumu söz konusudur. Bunların dışında dergi yayımlama görevi olan bu şubeler aracılığıyla birçok dergi çıkarılmıştır. Dil ve edebiyat şubesi edebiyatı bir sanat olarak değil tam anlamıyla ideolojik bir araç olarak ortaya koymuştur ve Türk Dil Kurumu gibi resmi ideolojinin söylemini üretme görevini yüklenmiştir.

Kültür ve sanat alanında faaliyet gösteren bir diğer şube olan temsil şubesinin amacı genel olarak, tiyatroya daha geniş kitlelerin ulaşmasını sağlamak, iyi hatip yetiştirmek, gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerini geliştirmek ve sinemayı yaygınlaştırmaktır. Bu dönemde sinemanın siyasal iktidar ve onunla aynı görüşü paylaşan Cumhuriyet aydınları tarafınca halk terbiyesi aracı olarak kullanılması düşüncesi oldukça yaygın bir tutumdu (Öztürk, 2005:180-181). Halkevleri faaliyet gösterdiği yıllar boyunca 7850 film gösterimi gerçekleştirilmiştir (Çavdar, 1983:882). Bunun dışında tiyatro ögesi

taşıyan kukla ve karagöz’e yer vermek ve bu geleneği modernleştirmek de şubenin çalışma kapsamındadır. Bunların yanında sunulacak tiyatro eserlerinde milli kahramanların kullanılması, milli olaylara yer verilerek bilincin canlı tutulması ve telkininin sağlanması, yabancı eserlerin millileştirilerek adaptasyonu temsil şubesinin amacını ve işleyiş tarzını ortaya koymaktadır (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:15).

Milli kültürü yansıtmayı çerçevesinde önemli sayılabilecek eserler ile milli kimliği oluşturma çabasının başka bir ifadesi olan *tarih ve müze şubesinin* amacı, Halkevleri ve odaları çevresindeki tarihi eserlerin korunmasını sağlamak için girişimlerde bulunmak, tarihi önemi bulunan eserleri ve arkeolojik bulguları fotoğraflayıp tasnif etmek ve imkânlar dâhilinde milli kültürü yansıtan bu eserleri halkın ziyaretine açmaktır. Milli müzeler Cumhuriyet için önemlidir “*çünkü gençliği milli deha şuuruna ulaştırmanın yolu budur*” (Baltacıoğlu, 1950:155). Müzeler ideolojik anlamda oldukça güçlü etkiye sahiptir ve aynı zamanda uzun ömürlü olmaları onları önemli birer kültürel yatırım haline getirmektedir. Örneğin öğrenciler için sık sık bölgelerindeki müzelere geziler düzenlemesi halen milli eğitim politikalarını bir parçasıdır.

Kültür ve sanat etkinliklerinin yanı sıra Halkevlerinde yetişkinlere yönelik eğitimler de sunulmuştur. *Dershane ve kurslar şubesi* ve *kütüphane ve yayın şubesi*’nin bu anlamdaki görevleri “*halkın bilgisini yükseltecek her türlü okutma ve yazdırma ve yetiştirme hareketlerinin ilerleyip genişlemesini sağlamak ve korumak*”tır (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:22). Bu amaçla Halkevlerinde birçok kurs düzenlenmiş ve kütüphaneler açılmıştır. Kurslar aracılığıyla okuma-yazma oranının artırılması, Latin alfabesine geçişin kolaylaştırılmasının yanında kütüphaneler aracılığıyla da özellikle erkekleri kahvehaneler ve camiler gibi toplumsal etkileşimin var olduğu alanlardan Halkevlerine ve kütüphanelere çekilmeye çalışılmıştır. Bu noktada kütüphanelerde yer alması gereken kitaplar da talimatnamede şöyle belirtilmiştir:

Dini mahiyette olan, Türk inkılabı ideolojisine uymayan, yabancı rejim ve ideolojileri tasvir eden, alelumum milli ve realist görüşler dışında kalan hurafeleri, geri ve irticai zihniyeti istihdaf eden, bedbinlik telkin eden; cinayet, intihar gibi vak’aları tasvir eden; şehvet ve ihtiras temayüllerini kamçılayan ve gençliği

sıhhata muzır itiyatlara teşvik eden eserler Halkevi kütüphanesine konulamaz” (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:75).

Halkevlerinde beden terbiyesine, köycülüğe ve sosyal yardımlaşmaya yönelik şubeler de bulunmaktadır. Cumhuriyet döneminde kültür gibi spor da devlet eliyle kontrol altında tutulmuştur. Beden terbiyesi, İtalyan ve Alman faşist ideolojilerin *spor ve sağlam vücut* konusunda duyarlılık gösterdiği 1930-1940’lı yıllarda Türkiye’de de önem kazanmıştır ve Halkevlerinde *spor şubesi* olarak yerini almıştır. CHP’nin 1935 yılındaki programında da belirtildiği gibi Halkevlerinde “*beden, ruh ve kafa gelişmesi bir arada*”dır. Bu amaçla “*seçkin bireyler değil, gürbüz yüz binler*” hedeflenir (CHP 1935’ten aktaran Yeşilkaya, 2003:98-99). Millet halinde gelişmenin başka bir uzantısı olarak da *sosyal yardım şubeleri* ve *köycülük şubeleri* mevcuttur. Talimatnameye göre sosyal yardım şubesinin amacı:

Halkevlerinin bulunduğu bölgelerde yardıma muhtaç kimsesiz kadınlar, çocuklar, maluller, düşmüş ihtiyarlar ve hastalar gibi vatandaşlar hakkında cemiyetin şefkat ve yardım duygularını uyandırmak ve yükseltmektir. (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:19)

Yeşilkaya’nın (2003:100) belirttiği gibi “*sevinç ve dertde ortaklık*” ifadesinin o dönemde Almanya’da yaygın olan “*kraft durch freude/neşe içinde güçlenmek*” sloganının bir ifadesi olduğunu belirtir. Bu da halkın mobilizasyonuna yönelik onun canlılığını ve birlikteliğini telkin eden stratejik bir görevdir. Bu şubenin amacı çok somut olan tekil görevlerden çok genel anlamda bir yardım olgusunu içermektedir. Benzer bir amaca sahip köycülük şubesi de “*köylerin sosyal, sıhhi, bedii gelişmelerine ve köylü ile şehirli arasında karşılıklı sevgi ve tesanüt duygularının kuvvetlenmesine çalışmaktır*” (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:27). Kent ile köy arasında ilişkilerin güçlendirilmesine yönelik faaliyetler köylerde törenler düzenlenmesi, tiyatro oyunlarının gerçekleştirilmesi, köylünün görgü ve bilgi seviyelerinin yükseltilmeye çalışılması gibi etkinlikleri içermektedir. Şubenin bir diğer amacı, talimatnamede de belirtildiği gibi, köyün imarını gerçekleştirerek köy halkının daha modern bir çevrede yaşamasını sağlamaktır. Örnek Solak Köyü için yapılan imar planında öncelikle yapılması gerekenlerden birincisi “*Cumhuriyet meydanının acilen tanzimi ve köy odası inşaatının*” tamamlanmasıdır (1935 CHP programından aktaran Yeşilkaya, 2003:105).

Bu çerçevede, diğer yapılması gereken otlak ıslahları, yapı güçlendirmeleri pek de acelesi olmayan ihtiyaçlar olarak gözükmektedir. Bu tür pratik amaçlardan yoksun mekân ve beden kurulumuna yönelik adımlar Halkevlerinin köycülük üzerine kurduğu politikalarını işlevsizleştirmiştir.

Halkevlerini oluşturan şubelerin başarması gereken belli başlı amaçlar vardır: bu amaçlar da çalışmanın birinci kısmında belirtilen “ideoloji”nin işlevleri ile birebir örtüşmektedir. Bunlardan birincisi halkevinin çalışma talimatnamesinde belirtildiği gibi Cumhuriyet inkılâplarının yayılması ve kökleştirilmesi ve bu yeni bir yaşama ve düşünce tarzının oluşturulması için Osmanlı izlerinin silinmesi-geçmişle bağların koparılmasıdır. Bunun yanında, Serbest Cumhuriyet Fırkası ve Menemen olayı gibi ortaya çıkan toplumsal muhalefeti önlemek ve halkın mobilizasyonu sağlamak için geniş kitlelere seslenecek olan etkinlikler (resmi bayramlar da bunun farklı bir örneğini oluşturmaktadır) düzenlemektir. Halkevleri bünyesinde bugüne kadar toplam, 23.750 konferans, 12.350 temsil, 9.050 konser, 7.850 film gösterimi ve 970 sergi gerçekleştirilmiş. 1940’lı yıllarda Halkevlerinden yararlanan kişi sayısı da 2.557.853’e yükselmiştir; bu oldukça önemli bir sayıya işaret etmektedir.

Halkevleri aracılığıyla kültürel ve sanatsal alanda patlama düzeyinde bir gelişme sağlanacağı belirtiliyordu. Halkevleri aracılığıyla aydınlar halkla kaynaşacak ve böylece milliyetçilik düşüncesi ile beslenmiş çağdaş bir Türk kültürü yaratılacaktı. (İskender, 1983:1748)

1950 yılında kapatılan Halkevleri, Cumhuriyet tarihinin en kapsamlı projelerinden biri olmuştur. Halkevlerinin başarısızlığı siyasal anlamdaki toplumsal muhalefetin zaferi olarak görülebilir. Bunun yanında siyasal kadroların kapsamlı bir sanat politikası kurgulamaktan ve yürütmekten yoksun olması da bu başarısızlık içerisinde değerlendirilmelidir. Halkevlerinin somut düzeyde başarısı gerçekleştirebildiği etkinlikleriyle ölçülebilir, fakat asıl başarısı Cumhuriyet ideolojisinin yerleştirilmesi çerçevesinde ölçülmelidir. Sonuç olarak Halkevleri yarım kalmış bir proje olsa da mutlak bir etkisinden söz edilebilir. Cumhuriyet’in kültürel devrimi totaliter bir model arz ediyor olsa da birçok sanat dalının ülkede tanınmasını sağladığı gibi Türkiye’de şu an kurumsallaşmış olan sanatın temelini de oluşturmuştur.

2.2 ÜLKÜ DERGİSİ

Halkevleri açık olduğu süre boyunca toplam 60'ı aşkın farklı dergi yayımlamıştır. Bu dergilerin birçoğu maddi sıkıntılardan dolayı sürekli yayımlanma imkânı bulamamıştır. Halkevlerinin çıkardığı en önemli dergi Ankara Halkevi'nin yayın organı olan Ülkü Dergisi olmuştur. Çoğu derginin aksine Ülkü Dergisi Halkevlerinin ve halkodalarının bulunmadığı yerlere de ulaşmayı başararak Halkevlerini tümünü temsil eden bir dergi olmuştur. Ülkü Dergisi'nin diğer dergiler arasından sıyrılmayı başarmasının iki sebebi vardır. Erken Cumhuriyet döneminde kültür ve sanat merkezinin tıpkı devletin merkezi gibi Ankara'ya kaydırılmış olması ve birçok parti mensubunun, devlet memurunun, akademisyenin ve entelektüelin Ülkü Dergisi için yazılar yazmış olmasıdır. Bu sebeple en uzun süre ayakta kalan ve Halkevlerinin kapatılmasına kadar düzenli yayımlanan tek halkevi dergisi Ülkü Dergisi olmuştur. Tazegül'e (2005:210) göre ise misyonu bakımından Ülkü Dergisi'ni ayrıcalıklı kılan:

Cumhuriyet'in kültür kurumları olma görevini üstlenen ve Kemalizm/Atatürkçülük ilkelerine dayanarak faaliyette bulunan Halkevlerinin, Tek Parti Dönemi'nin ilkeleri doğrultusunda, partiyle omuz omuza, modern ve mili bir toplumun oluşumu için çalışması (...)

CHP'nin prensipleri doğrultusunda yayın yapan Ülkü Dergisi, bu sebepten ötürü renkli bir kimliğe sahip olan bir fikir dergisi değildir. Ülkü Dergisi devrimin birçok yönünü sayfalarında konu edinmiş olsa da; bunlar Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin sınırlarını aşan nitelikteki fikir yazıları değildir. Bu sebepten ötürü de dergi, tek bir amaca yoğunlaşmış ve bu amacın etrafında çeşitli konuları tartışan bir kimliğe sahip olmuştur (Tazegül, 2005:210).

Ülkü Dergisi, Şubat 1933-Ağustos 1950 tarihleri arasında 3 farklı seri halinde yayımlanmıştır. İlk seriyi Şubat 1933'te Ağustos 1941 arasında yayımlanan 102 aylık sayıdan oluşmaktadır. Yayımlanmaya başladığı ilk sene içerisinde baskı sayısı 4000'den 16.000'ne ulaşmıştır (Ülkü, 1934: 469). İlk seri edebiyattan, güzel sanatlara, halk

sağlığından köycülüğe birçok farklı alandaki yazılardan oluşmaktadır. Yazıların ortak kurgusu; cumhuriyet, milliyet ve Atatürk devrimleri etrafında oluşmaktadır. İlk serinin 43. sayısından itibaren son sayısına kadar editörlüğü Mehmet Fuat Köprülü üstlenmiştir. İlk seride; Nusret Fuat Köymen, Fevziye Abdullah, Hasan Ali Yücel, Yaşar Nabi Nayır ve Pertev Naili Boratav gibi yazarların incelemeleri ve yazıları yayımlanmıştır.

Yeni Seri olarak adlandırılan ikinci seri; birinci serinin aksine 15 günde bir yayımlanmıştır. Ekim 1941'den Aralık 1946'ya kadar 126 sayı olan yeni seri “Ülkü: Milli Kültür Dergisi” gibi ek bir ibareyle yayımlanmıştır. Yeni Seri olarak adlandırılan ikinci seri ile derginin boyutları ve basıldığı kağıt da değişmiştir ve İlk seriye oranla daha okunabilir olduğu gibi fotoğraf yayımlamaya da daha elverişli hale gelmiştir. Bu seride de Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kudsi Tecer, Suut Kemal Yetkin ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi dönemin önemli isimlerinin incelemeleri ve yazıları yer almıştır.

Ülkü Dergisi'nin son serisi olan üçüncü seri, Ocak 1947'den Ağustos 1950'ye kadar aylık olarak 44 sayı yayımlanmıştır. Birinci seri gibi tekrar aylık yayımlanmaya başlayan derginin sayfa sayısı artmıştır. Halkevlerinin politik alanda tartışmalara sebep olması, Halkevlerini destekleyen birçok kişinin Halkevlerinin karşısında yer almaya başlaması derginin aylık olarak yayımlanmaya başlamasında etkilidir. Bu son serinin editörlüğünü Mehmet Tuğrul ve Şevket Tezel üstlenmiştir.

Milli kültür dergisi olarak Ülkü, yayımlandığı süre boyunca sanata ve kültüre çok büyük önem vermiştir. Köksal'a (2004:105) göre Ülkü Dergisi'nin sanat anlayışı geç dönem Osmanlı devleti ve toplumu tarafından temsil edilen *dejenere sanata* karşı bir duruş üzerinden şekillenmektedir. Tanzimat Dönemi kültür ve sanat atılımlarına benzer bir biçimde Ülkü Dergisi de batılaşma ve modernleşme taraftarı olsa da batıcı anlamda bir değişimin tehlikelerine de işaret ederek temkinli yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikalarının izdüşümü olan Ülkü Dergisi'nin iki hareket noktası mevcuttur. Birincisi bahsedildiği gibi batılılaşma, ikinci ise milli olanı bulma, onu yeniden yapılandırma ve kurma üzerinden özüne dönmedir. Ülkü Dergisi sayfalarında yer alan yazılarda bu iki hareket noktası da kendini fazlasıyla hissettirmektedir.

Derginin baskı kalitesi ve boyutunun değişmesiyle fotoğraf yayımlayabilecek bir noktaya gelmiştir; derginin baskı sayısının gitgide yükselmesi de bunda etkilidir. Daha yayımlandığı ilk yıl 4000 sayılık baskısını 16000’ne ulaştırmıştır (Ülkü, 1934:496). Gitgide daha çok kişiye ulaşan derginin kalitesi kaçınılmaz olarak iyileştirilmiştir. Ülkü Dergisi’nin okuyucu kitlesine yönelik herhangi bir kayıta rastlanılmamıştır. 1934 yılında “Ülkü Dergisi Bir Yaşını Bitirirken” (1934:496) adlı imzasız makalede şöyle belirtilmektedir:

Ülkü yeni okuma öğrenenlerin değil, kültür işlerinde halka rehberlik edeceklerin mecmuasıdır; bu itibarla umumiyetle anlaşıldığı manada halkın okuyacağı bir mecmua değildir. Bütün Halkevlerinin, yani Halkevlerinde toplanan halk rehberlerinin mecmuası olmağı şiar edinmiştir

Bu noktada Ülkü Dergisi’nin amacı, bir bakıma halkı eğitecek olan eğitimli kitleye seslenmektir. Dergi içerisinde yazılan yazıların da niteliğine bakılacak olursa Ülkü Dergisi’nin bu amaç doğrultusunda yayınlandığı görülebilir. Gümüšoğlu’na (2005:147-169) göre de derginin yayınlanmasının amacı “*münevverlere rehber olması ve Cumhuriyet Halk Fırkasının prensiplerinin*” halka benimsetilmesidir. Bu sebeptendir ki derginin içeriğinin büyük bir kısmını oluşturan 1930 yılında CHP’nin parti programına alınan *altı oktur*. Bu altı ok çerçevesinde en çok ele alınan konular: cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve devrimciliktir. Ülkü Dergisi’nin amacı kitle iletişiminin temellerinden olan iletiyi alıcılara ulaştırmak ve bunun sonucunda hedef alıcıda eylem ve düşünce değişikliği sağlamak olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi eylem ve düşünce değişikliğinin itkisini de CHP’nin prensiplerinden başka bir deyişle resmi ideolojiden alır. Bu noktada çalışma içerisindeki ele alınan fotoğraf kategorileriyle ve fotoğfların her biri için belli örtüşmeler de ortaya konulabilir. Çalışma içerisinde amaçlanan genel mesajın ortaya konulması ve fotoğrafların bu bağlamda incelenmesi, fotoğrafların işaret ettikleri genel imgeler bağlamında ele alınması için daha uygun görülmüştür.

Derginin içeriğinin yanında derginin içerisinde yer alan fotoğrafların daha özensiz bir biçimde alındığı söylenebilir. Her ne kadar fotoğrafların derginin içeriğine etkisi büyük

olsa da dergide kullanılan fotoğrafların sadece birkaçında fotoğrafı çeken kişilerin imzalarına yer verilmiştir, bunların dışında dergide yayımlanan hiçbir fotoğrafta fotoğraflayana dair bir bilgi içermemektedir. Fotoğrafların anonim olmalarının sebepleri fotoğrafın sanatsal bir etkinlik oluşunun göz ardı edilmesi ve sadece onun bildirici gücünden yararlanılması, fotoğrafların farklı kişilerce çekilen amatör fotoğraflar olması ve fotoğrafların içeriklerinden anlaşıldığı üzere çeşitli devlet ve halk arşivlerinden elde edilmiş olmasıdır. Milli bayramları ve devlet adamlarını konu alan fotoğrafların daha kaliteli fotoğraflar olması bunların büyük kentlerde daha profesyonel fotoğrafçılar aracılığıyla çekilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Dergide fotoğrafın kullanımı genellikle metinsel anlamı destekleme amaçlıdır. Dergide birçok metin fotoğraflarla desteklendiği gibi, sadece fotoğraf kolajlarından oluşan görsel anlatımlar da mevcuttur. Bu bağlam içerisinde yayımlanan fotoğraflar hem fotoğrafın kendi dili aracılığıyla hem de onun kitle iletişimi içerisindeki gücüyle yer alır, bu da çalışmada değinilen iki noktaya işaret etmektedir; bu iki nokta fotografik mesaj ve fotografik anlamın kitle iletişimiyle yeniden anlamlandırılmasıdır. Ülkü Dergi'sinde fotoğrafların tam anlamıyla kullanımı 1940 yılı sonrasında başlamıştır. Dergide yayımlanan ilk fotoğraflardan biri derginin 1940 yılında çıkartılan 92. sayısındaki Sir Denison Ross'un ölümünden dolayı yer alan fotoğrafıdır. Eylül 1940'da kaza merkezlerine yapılacak olan Halkevlerinin teknik çizimleri ve model fotoğrafları bulunmaktadır. Birkaç fotoğraf ve teknik çizim dışında birinci seri içerisinde fotoğrafa yer verilmemiştir.

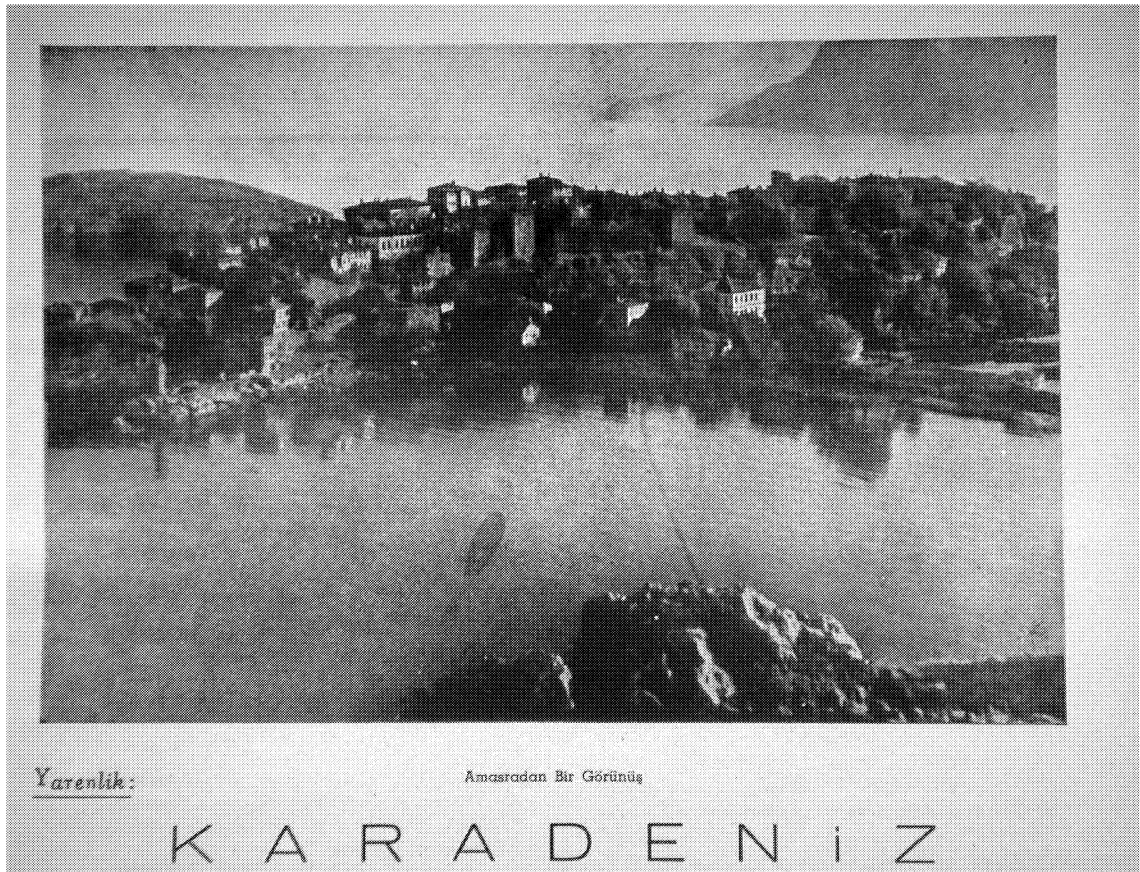
3. ÜLKÜ DERGİSİ'NDE YAYINLANAN FOTOĞRAFLARIN İNCELENMESİ

Ülkü Dergisinde yayınlanan fotoğrafların çoğunluğu dergide yer alan yazılar ile ilgilidir. Yeni Seri'nin Ekim 1941 tarihli ilk sayısından Üçüncü Seri'nin Ağustos 1950 tarihli son sayısına kadar 1500'ün üzerinde fotoğraf yayınlanmıştır. Ülkü Dergisi'nin 1941 - 1950 yılları arasında yayımlanmış olan bütün sayılarındaki fotoğrafların ayrıntılı analizlerinden önce alt başlıklara ayrılarak sayımı gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafları kategorilere ayılırken temel alınan hususlar daha önce ayrıntılı olarak incelenen fotoğrafın *studiumu*, içerdikleri görsel öğeler, fotoğrafların *studiumunu* yönlendiren dergi içerisindeki yazılar ve fotoğraf altı yazılarıdır. Fotoğraflar, içerdikleri fotografik mesaj çerçevesinde birçok başlık içerisinde toplanmıştır. Bu ayrımın temellendiği noktanın *studium* olması onun fotoğrafçı ve seyirci arasında kurulan ortak bir alan olmasından kaynaklanmaktadır. *Studiumda* gönderge fotoğrafçının ve izleyicinin ortak paydalarıyla anlamlandırılır. Başka bir anlatımla *studium*, ortak bir dil içerisinde mesajın aktarılmasını sağlar. Bu sebeple *studiuma* yönelik bir sınıflandırma hem fotoğrafların okunmasına ilişkin hem de fotoğrafların içerdikleri mesajların sınıflandırmasına ilişkin kolaylık sağlamaktadır.

Fotoğraflar, alt başlıklar halinde incelendiğinde dergide yer alan fotoğrafların çoğunluğunu Anadolu'daki şehir, köy ve kasabalara ait olan fotoğraflar oluşturmaktadır. Bunların yanında sırasıyla; Milli kültürü konu edinen fotoğraflar, yeni Cumhuriyet'i gösteren fotoğraflar, Halkevleri sergilerine ait resim ve heykellerin fotoğrafları, milli günleri ve törenleri resmeden fotoğraflar, devlet adamlarını resmeden fotoğraflar ve son olarak Halkevleri ve Halkevlerinin etkinlikleri üzerine olan fotoğraflar yer almaktadır. Bunların dışında önemli birer kategori oluşturamayacak kadar az sayıdaki özel yurtdışı gezilerinin ve buradaki önemli mimari eserlerin fotoğrafları ve hayvan fotoğrafları yer almaktadır.

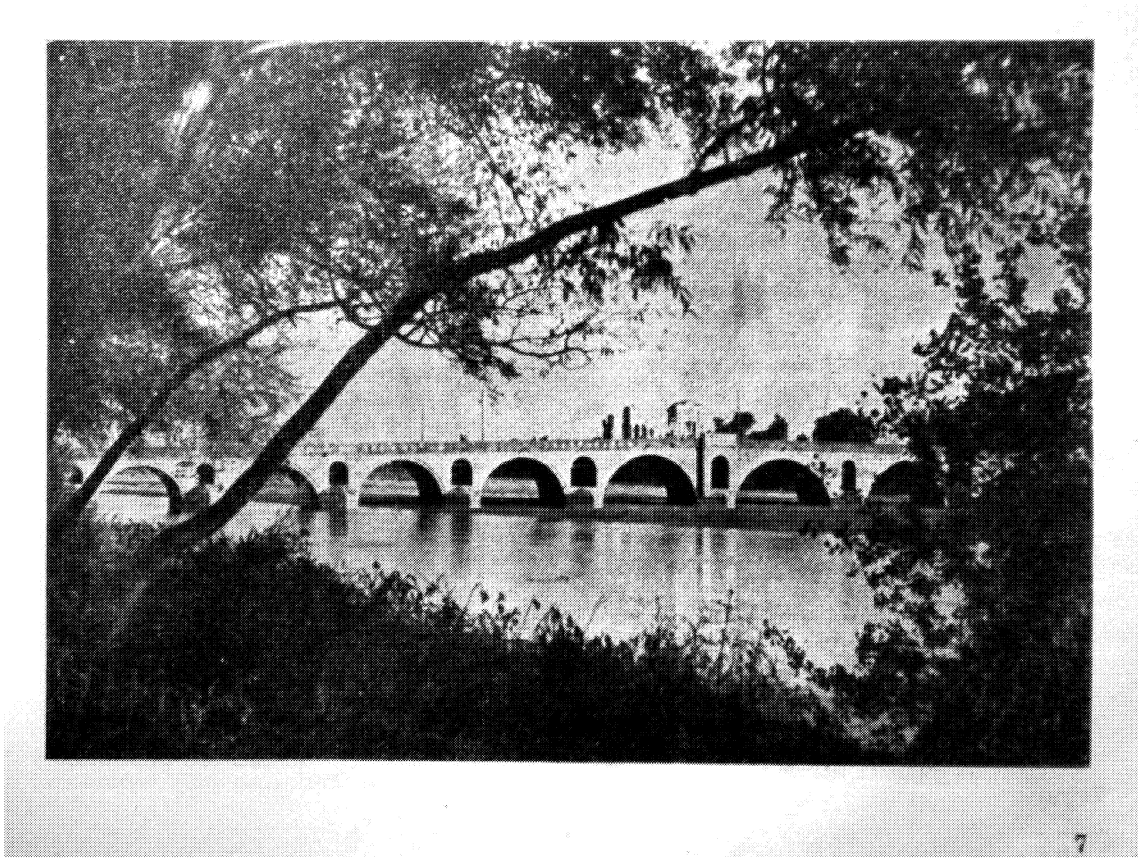
3.1. ANADOLU

Ülkü Dergisi'nde en çok yer alan fotoğraflar Anadolu'daki şehir, kasaba ve köylere ait olan fotoğraflardır. Ülkü dergisinde hemen hemen her sayısında bir ya da birden fazla şehrin, kasabanın veya köyün tanıtımı yapılmıştır. Bunlar "Yurt Gezileri", "Yurt Köşeleri", "Köylerimiz" gibi başlıklar altında yer alan gezi ve inceleme yazılarıdır. Ülkü Dergisi'nin yeni serisi ile birlikte bahsi geçen yazılarda tanıtımı yapılan yere veya bölgeyle ilgili birçok fotoğraf da yer almaya başlamıştır. Bu yazıların ve fotoğrafların amacı, vatandaşlara ülke topraklarını tanıtmaktır. *Gidilmese de, görülmese de bize ait olan* şehirler, kasabalar ve köyler, hem doğal güzellikleriyle, hem de Cumhuriyet ile birlikte yenilenen modern yüzleriyle tanıtılmaktadır. Bu fotoğraflar, bir taraftan Anadolu'yu estetize etme girişimi içerirken diğer taraftan da Cumhuriyet ile yeniden inşa edilen şehirlerin gösterimini içermektedir.



Fotoğraf 1: Yeni Seri, Sayı 103, Sayfa 9, 1946

Doğal güzellikleri ile doğayı, başka bir anlatımla Anadolu'yu estetize eden fotoğrafların konusu genellikle fotoğraflanmaya değer manzaralardan oluşmaktadır (Fotoğraf 1). Sayıları az olmakla birlikte bazı fotoğraflarda geleneksel yapılar da yer almaktadır ki bu yapılar aynı zamanda milli kültürün simgelerini oluşturmaktadır.

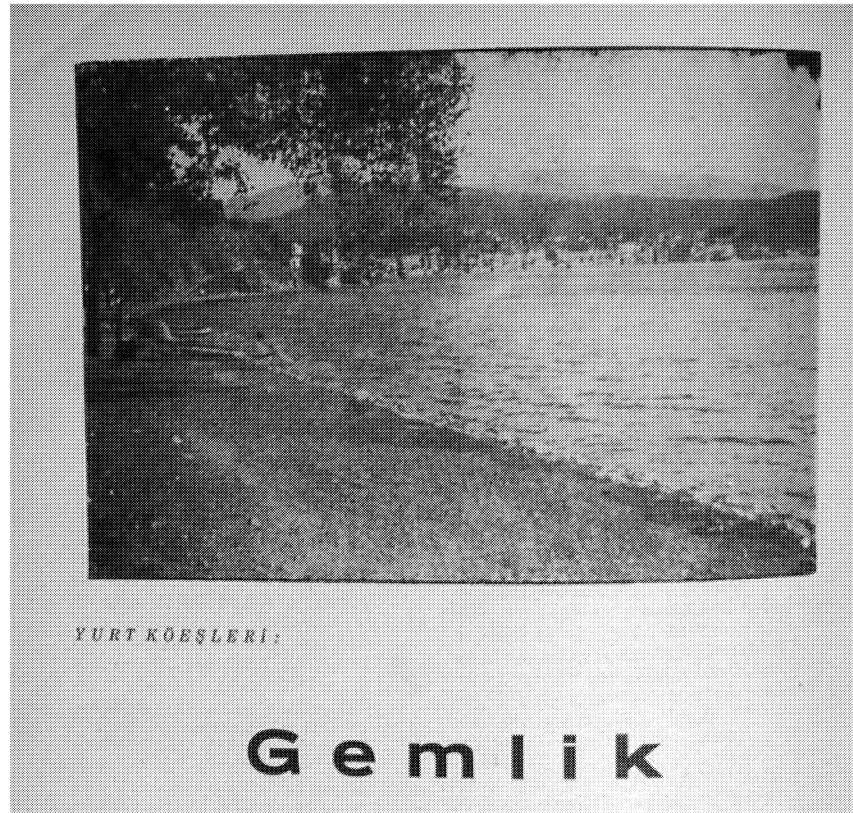


Fotoğraf 2: Yeni Seri, Sayı 92, Sayfa 7, 1945

Fotoğraf 2'teki ağaçlarla çerçevelenmiş kompozisyonda Edirne'de 1427 yılında inşa edilen *Uzunköprü* yer almaktadır. Fotoğrafın *studiumunu* oluşturan köprü salt mimari özellikleriyle değil fotoğraf makinesinin farklı bir konumlandırılmasıyla ağaçlar arasından pastoral bir kadrâj içerisinde sunulmaktadır. *Fotoğraf 3* ve *Fotoğraf 4*'de de benzer bir kadrâj mevcuttur.



Fotoğraf 3: Üçüncü Seri, Sayı 40, Sayfa 15, 1950



Fotoğraf 4: Üçüncü Seri, Sayı 10, Sayfa 24, 1947

Pastoral anlatımı güçlendirmek amacıyla ormanlar ve ağaçlar dergide birçok fotoğrafta yerini aldığı gibi özel olarak ormanlar üzerine birçok yazı da yer almıştır (Bkz. *Fotoğraf* 5). Pastoral anlatımlar herhangi bir negatif etkiden uzak kompozisyonlar oluşturmaktadır ve işlediği konuyu estetize eden bir uygulamadır. Ağaçlar, kırlar, nehirler ve dağ manzaraları gibi öğelerle süslenen bu kompozisyonlar güzel olana işaret eder. Bütün olumsuzluklarından ve kötü taraflarından arındırılan Anadolu yepyeni bir kurgu içerisinde sunulmaktadır.



Fotoğraf 5: Yeni Seri, Sayı 14, Sayfa 12, 1942

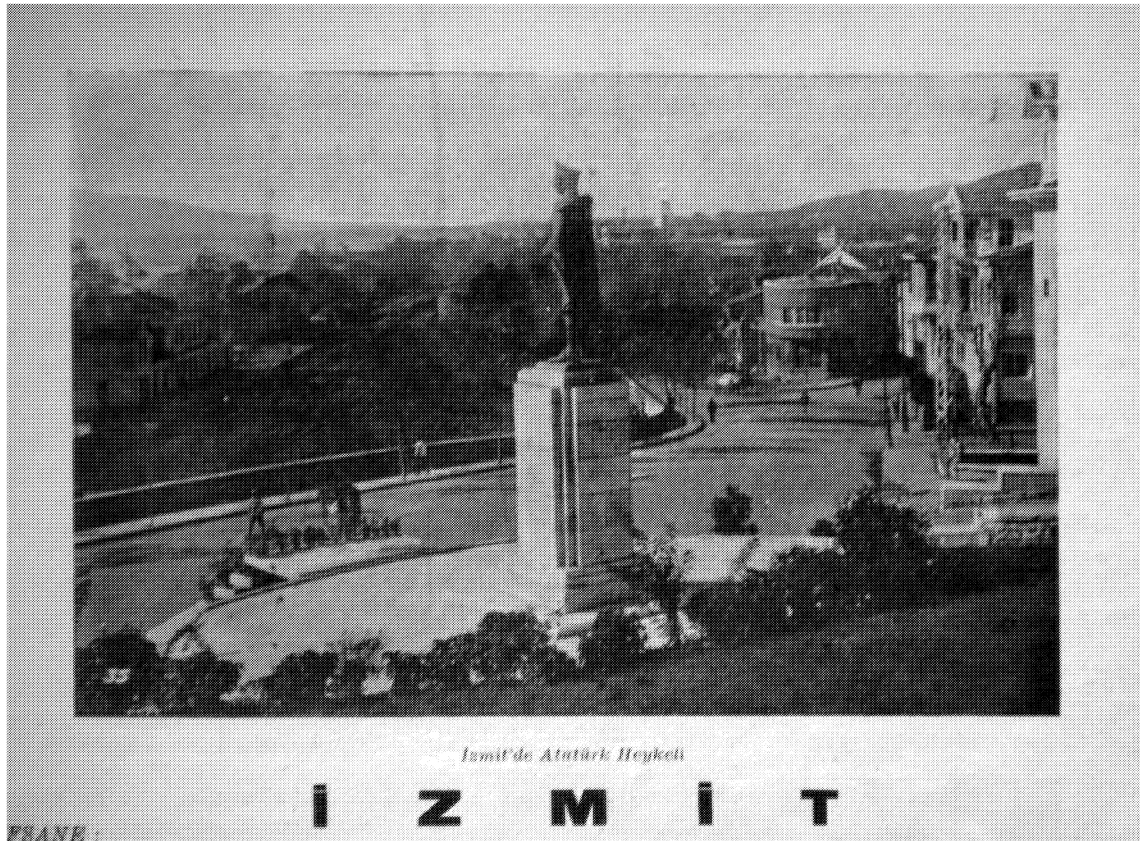
Fotoğraf 4'te örneği görüldüğü gibi dergide Osmanlı'ya ait kültürün bazı simgeleri de yer almaktadır. Dergiye konu olan Osmanlı İmparatorluğu'na ait eserler Uzunköprü örneğinde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş dönemine aittir. Dergi içerisinde Dolmabahçe Sarayı ya da başka bir deyişle yakın Osmanlı tarihine ait bir yapının tanıtımı ya da fotoğrafı mevcut değildir. Bunun tersine dergi içerisinde yer alan tarihi yapılar daha çok Selçuklu dönemine işaret etmektedir. Osmanlı'nın son döneminde ait fotoğrafların dergi içerisinde yer almamasının sebebi Osmanlı'nın son

dönemlerinin kötü olarak konumlandırılması olarak görülebilir. Başka bir anlatımla Osmanlı imgesi kötü olanı temsil ederken, Cumhuriyet imgesi diğerinin kötü olmasının gücünden de yararlanarak iyi olanı temsil etmektedir. Selçuklu dönemini işaret eden eserler dışında kimi zaman Orta Asya hakkında bilgilendirici yazıların ve fotoğrafların dergide yer alması Türklük kurgusunun başka bir uzantısıdır. Bu tür dönem kısıtlamaları Türk kimliği arasında resmi ideoloji dolayımıyla kurulan ilişkinin niteliğini ortaya koymaktadır. Türklükten çok daha geniş bir kimliğe işaret eden Osmanlı İmparatorluğu, kurgulanan bu yeni Türk kimliği oluşturulurken göz ardı edilmektedir. Halkevleri içerisine de sokulmayıp tarihsel gramerden silinmeye çalışılan Osmanlı ve Bizans dönemine ait enstrümanlar gibi yine bu dönemin yapılarına ait fotoğrafların dergi içerisinde yer almaması kurgulanmış görsel ideolojiye işaret etmektedir.

Anadolu'yu estetize eden diğer fotoğraflar ise kent ve kasaba meydanlarının ve bu yerlere ait modern alanların fotoğraflarından oluşmaktadır. Bu fotoğraflarda ağırlıklı olarak şehirlere ve kasabalara inşa edilen Cumhuriyet Meydanları, Atatürk heykelleri, resmi binalar ve parklar gibi yapıları konu edinmektedir. Cumhuriyet ile beraber inşa edilen bu tür yapılar bir bakıma ulus-devletin sembollerinin oluşturulma çabasıdır. Başka bir anlatımla, Cumhuriyet'in ve onun getirdiği modernlik anlayışının Anadolu'daki şehirlere ve kasabalara ulaşmasının görselleştirilmesidir. Şehri simgeleyen bir cami yerini yeni inşa edilmiş bir meydana, bir Atatürk heykeline ya da bütün bunların kesişimi olan bir yapı kurgusuna bırakmıştır. Fotoğraflarda da yer aldığı üzere Cumhuriyet ile beraber inşa edilen bu yapıların birçok ortak noktası mevcuttur. Ortak noktalar; bireyi küçülten ve onu boyunduruğu altına alan geniş meydanlar, yüksek kaideler üzerine dikilen heykeller ve çevresi ile hiçbir ortak kültür izi taşımayan modern binalardır.

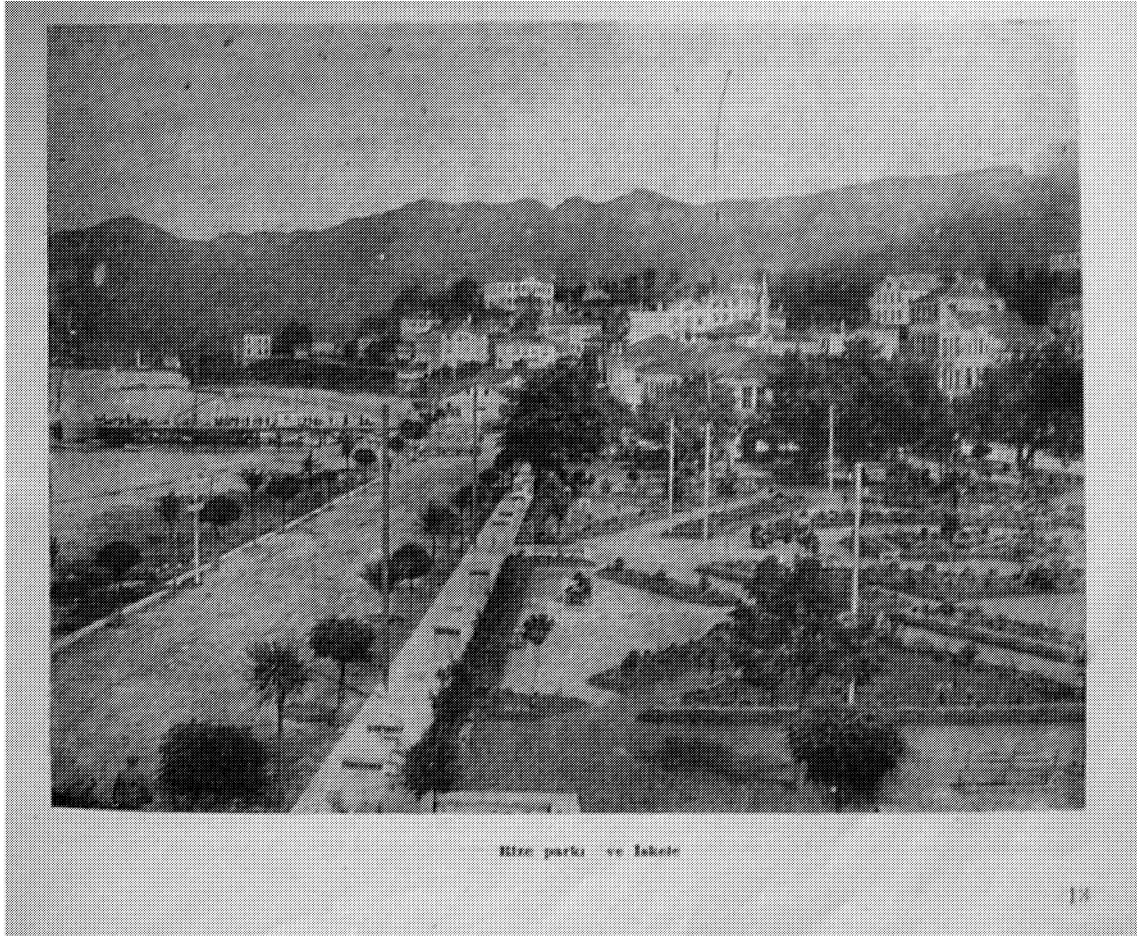


Fotoğraf 6: Yeni Seri, Sayı 52, Sayfa 11, 1943



Fotoğraf 7: Yeni Seri, Sayı 61, Sayfa 9, 1944

Bu fotoğrafların şehir tanıtımların klasikleştirilmeye çalışan öğeler olması yine görsel kültüre yönelik bir harekettir. Daha önce görülmemiş olan bir şehir artık bu yapılarla bireylerin belleklerinde yerlerini alır. Cumhuriyet dönemini estetize eden fotoğraflar ile daha önce de belirtildiği gibi Osmanlı'nın yükseliş dönemine kadarki eserlerin fotoğraflarına bir arada yer verilmesi bir yandan şanlı bir geçmişi ve güzel yurdu diğer yandan da genç ve modern bir Cumhuriyet'e sahip olunduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 8: Yeni Seri, Sayı 96, Sayfa 13, 1945

Bahsedilen fotoğrafların (*Fotoğraf 7, 8, 9*) bir diğer özelliği de çerçevelerinin neredeyse insanlardan arındırılmış olmasıdır. Bu yapılar ile bireyler arasındaki iletişimin fotoğraflara yansımamasına yol açmaktadır. Sadece bazı makro çekimlerde insanlar çerçevenin içerisinde yer alsa da, bu fotoğraflarda bireyler yapılar arasında kaybolmaktadır ve kişisizleşmektedir. Başka bir deyişle, bu fotoğraflarda yer alan

insanlar mekânın bir ögesi olarak birey değil, salt insan figürü tasvir edilmeye çalışılmaktadır. Bu fotoğrafların hepsine hâkim olan ıssızlık fazlasıyla hissedilmektedir.



Fotoğraf 9: Yeni Seri, Sayı 91, Sayfa 12, 1942

Fotoğrafların hiçbirinde şehrin yaşayan kısımları gösterilmemektedir; insanların o şehirlerdeki günlük yaşamları göz ardı edilerek yapılar üzerinden bir vurgu sağlanmıştır. Çünkü şehirlerdeki bireylerin gündelik yaşamları henüz resmi ideolojinin aşılama çalıştığı biçimde modern sayılmamaktadır. Modern bir çehre içerisinde kadrja girecek bir “eski yaşam” kalıntısı fotoğrafın ideolojik büyüsünün bozulmasına sebep olacaktır. Bu fotoğraflar çerçevesinde denilebilir ki Cumhuriyet’in bireylerin hayatına sokmaya çalıştığı modernlik sadece yapılar nezdinde gerçekleşmiştir ve bireylerin gündelik hayatlarında gözle görülür bir değişme gerçekleşmemiştir.



Fotoğraf 10: Üçüncü Seri, Sayı 27, Sayfa 32, 1949



Fotoğraf 11: Üçüncü Seri, Sayı 26, Sayfa 28-29, 1942

Kentlerin hala simgeleri olan önemli camiler de kimi zaman kadrâjlarda yerleri almaktadır. Bu fotoğrafların ortak noktası cami fotoğrafları ve modern yapıların aynı sayfa düzeni içerisinde bulunmasıdır. *Fotoğraf 10*'da Tekirdağ'ın küçük bir ilçesi olan Saray'ın tanıtıldığı yazıda sayfanın üst kısmında 1935 yılında onarılan ve hizmete giren bir okul fotoğrafı bulunurken cami fotoğrafı ise sayfanın alt kısmında bulunmaktadır. Aynı şekilde *Fotoğraf 11*'deki sayfa düzeni içerisinde de bir halkevi ve cami aynı beraber yer almaktadır. Buna benzer bir düzenleme *Fotoğraf 12*'de de görülmektedir. Bu noktada sadece fotoğrafın *studiumu* değil, onların konumlandırılmasının etkisi görülmektedir



Fotoğraf 12: Üçüncü Seri, Sayı 4, Sayfa 2-3, 1947

Bu tür sayfa düzenlemeleri (*Fotoğraf 10, 11, 12*) yine daha önce de belirtildiği gibi şehirlerin ve kasabaların simgeleri olan yapıların Cumhuriyet'in yapıları ile değiştirilmesi girişiminin bir parçasıdır. Okul ve halkevi Cumhuriyet'in modern vatandaşının kültür ve eğitim gibi gereksinimlerine işaret ederken; camiler ise sadece geçmişe ait olan ve kamusal alana sokulmayan dine işaret etmektedir. Bahsedilen sayfalarda yer alan fotoğraflar resmi ideolojinin önemli göstergeleridir. Laik bir

toplumda eğitim ve kültür doğal olarak ön planda yer almaktadır. Eğitim ve kültür kurumlarının devletin önemli ideolojik organları olması onların pozisyonunu hem önemli hem de vazgeçilmez kılmaktadır; bu sebeple de vurgu ulus-devletin bu kurumları üzerinedir. Bunun yanında, güdülen pratik amaç camilerin önemli bir özelliği olan insanların – özellikle erkeklerin – sosyalleşme mekânlarından birisi olmasından kaynaklanır. Bu çerçevede içerisinde resmi ideolojinin her anlamda kontrol altında tuttuğu Halkevleri binaları, heykellerle süslü parklar ve meydanlar yeni toplumun buluşma noktalarıdır. Önemli sosyalleşme mekânlarından bir diğeri olan kahvehaneler gibi camiler de devletin kontrolü altında olmayan mekânlar olmasına karşın alternatif olarak sunulan Cumhuriyet’in yeni mekânları birçok açıdan denetim altına tutulabilmektedir.

Anadolu fotoğrafları yeni bir görsel kültürün oluşturulmasında oldukça kritik bir noktada yer almaktadır. Seyahat etmenin çok kolay olmadığı bir dönemde farklı şehirlere, kasabalara ve köylere ulaşmak bu dergi ve gazete gibi yayın organlarında yer alan yazılar ve onlarla bütünleşen fotoğraflar aracılığıyla gerçekleşmektedir. İnsanlar kitle iletişimi vasıtasıyla Anadolu’yu tanımaktadır ve bu da Ankara ve İstanbul gibi modern sayılabilecek kentlerde yaşayan Cumhuriyet’in yeni yüzlerinin gezileri sürecinde ortaya çıkan yazılar, resimler ve fotoğraflar aracılığıyla sağlanmış olmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi bu geziler CHP tarafından organize edilmekte, bu gezilere yine CHP tarafından seçilen kişiler gönderilmektedir. Cumhuriyet’in yurt gezileri gibi faaliyetleriyle, bu mekânları sanatsal bir malzeme haline getirmesi, Anadolu’nun estetize edilme çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

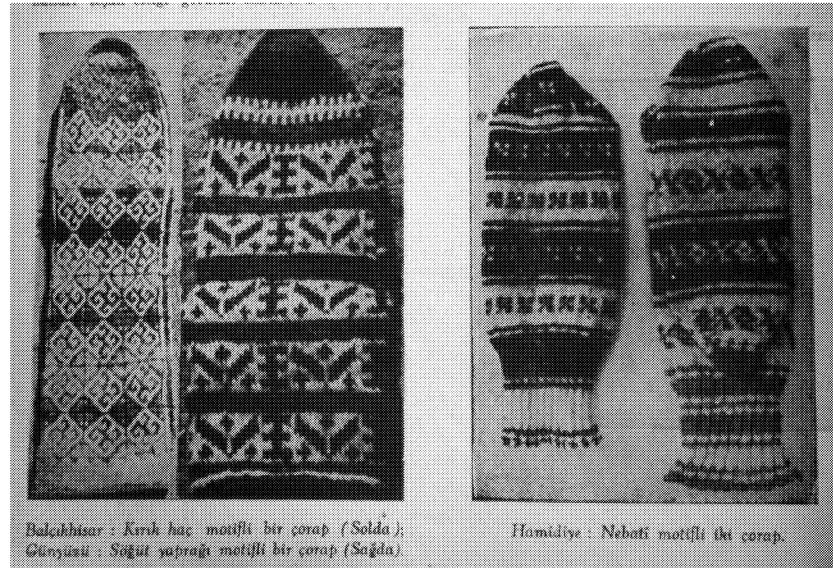
3.2. MİLLÎ KÜLTÜR

Ülkü Dergisi içerisinde Anadolu şehirlerini, kasabalarını ve köylerini gösteren bu fotoğraflardan sonra en geniş paya sahip olan, *studiumunu* milli kültür imgelerinin oluşturduğu fotoğraflardır. Kendisini bir süre boyunca “*millî kültür dergisi*” olarak tanıtan Ülkü’de milli kültür üzerine oldukça fazla fotoğraf ve yazı yayınlanmıştır. Bu yazıların ve fotoğrafların konusu; milli danslardan, güreşe ve halk sanatlarından milli motiflere kadar uzanan geniş bir yelpaze içindedir. Ülkü Dergisi’nin milli olanın

üzerinde yoğunlaşması onun yayıncılık politikasının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Nitekim Halkevlerinin milli kültüre oldukça fazla önem vermesi Halkevlerinin yapısı içerisinde daha iyi anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 13: Yeni Seri, Sayı 117, Sayfa 8, 1946



Balcıhisar : Kırık haç motifli bir çorap (Solda);
Gönyusu : Sağuk yaprağı motifli bir çorap (Sağda)

Hamidiye : Nebati motifli iki çorap.

Fotoğraf 14: Yeni Seri, Sayı 32, Sayfa 12, 1943

Milli kültürü oluşturan öğelerin sergilendiği bu fotoğraflarda yaşamın estetize edilmesi söz konusudur. Yaşamın estetize edilişi *Fotoğraf 13* ve *Fotoğraf 14*'te olduğu gibi maddi öğelerle sağlandığı gibi *Fotoğraf 15*, *Fotoğraf 16*'da görüleceği üzere insanlar ve milli kültürü oluşturan motifler aracılığıyla sağlanmaktadır.

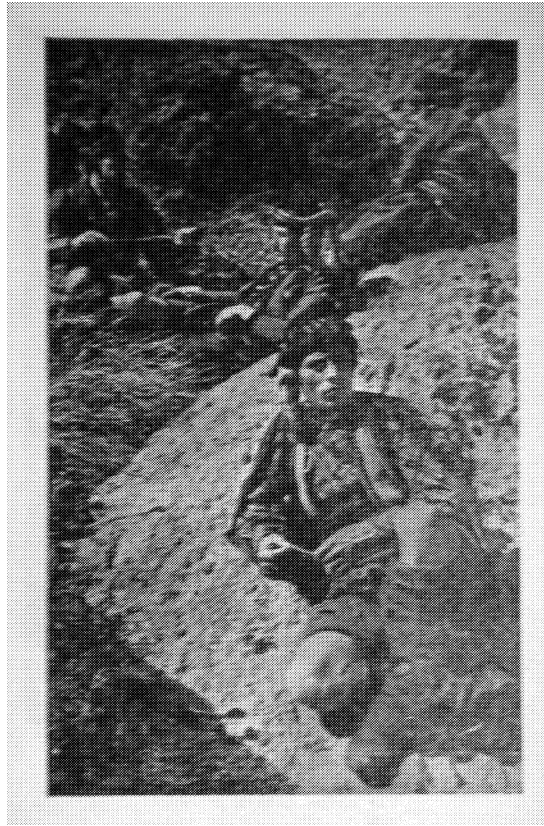


Fotoğraf 15: Yeni Seri, Sayı 109, Sayfa 20, 1946



Fotoğraf 16: Yeni Seri, Sayı 12, Sayfa 14, 1942

Milli kültür *Fotoğraf 13*'te bir nalın aracılığıyla ifade edilirken *Fotoğraf 15*'te Zeybek oynayan kadınlar tarafından ifade edilmektedir. Milli kültür, Cumhuriyet politikaları çerçevesinde Türk kimliğini oluşturan en önemli etmendir. Ulus-devlet inşası süreci içerisinde bir aidiyet duygusunun yaratılması başka bir anlatımla kimlik yaratılması toplumun parçalarının bir arada tutulmasını sağlamaktadır ki bu inşa sürecinin en önemli kısımlarından birini oluşturmaktadır. Devletin bekasına yönelik bu girişim Ülkü Dergisi içerisinde hem yazılarla hem de bu fotoğrafların yarattığı görsel ideolojiyle maddileşmektedir.



Fotoğraf 17: Yeni Seri, Sayı 116, Sayfa 14, 1946

İnsanların ve milli kültürü oluşturan motiflerin yer aldığı bazı fotoğraflarda çekimler kültürün ait olduğu mekândan bağımsız olarak gerçekleştirilirken, diğer bir kısmında kültürün ait olduğu mekânları da kapsar. Milli dansları konu alan fotoğraflar sahne ya da platform gibi bir alanda gerçekleştirilirken (Bkz. *Fotoğraf 15, 16*), köye ait gündelik yaşamı estetize eden fotoğraflarda imgeler ve imgelerin ait olduğu mekânlar bir aradadır (Bkz. *Fotoğraf 17, 18, 19*). Milli kültüre ait bazı öğelerin yaşadıkları mekândan çekip

çıkartılmaları farklı bir amaca hizmet etmektedir. Türkiye'nin her yerinde milli dans bir sanat olarak icra edilebilirken, belli bir mekâna ait olan yaşam kültürü her yerde var olamaz. Başka bir anlatımla modern bir kentte *Fotoğraf 17*'deki bir kıyafetle ya da *Fotoğraf 18*'deki köylü anne ve kızı gibi giyinerek var olunamaz. Bu noktada milli kültür ile çakışan konum Kemalist ideolojinin diğer dinamiği olan *modernlik*dir. Bu modernlik de, Milli kültürün belli konumlarda yaşatılmasına müsaade etmekte ve bunun nasıl olacağına da kendisi karar vermektedir. Cumhuriyet'in ideolojisi içerisinde öne çıkan, modernlik ve millilik üzerinden kurulan yaşam tarzı bu ideolojinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.



Fotoğraf 18: Üçüncü Seri, Sayı 16, Sayfa 35, 1948



Fotoğraf 19: Üçüncü Seri, Sayı 11, Sayfa 28, 1947

Halkevleri ve onun en önemli yayın organı olan Ülkü Dergisi milli kültür, modernleşme gibi bir politika olarak benimsemekte ve onu gündeme taşımaktadır. Yazılar ve fotoğraflarla gündeme taşınan milli kültür, böylece Ülkü Dergisi sayfalarında yeniden üretilmektedir. Fotoğraflar aracılığıyla milli kültürün bu yeniden üretimde farklı yöntemlere başvurulmuştur. Örnek olarak, bir yağlı güreşin kırsal alanda değil de Cumhuriyet ile inşa edilmiş bir stadyumda içerisinde fotoğraflanması ya da benzer biçimde milli dansların ait olduğu mekân dışında bir platform üzerinde gerçekleştirilirken fotoğraflanması bu yöntem hakkında önemli ipuçları oluşturmaktadır. Bunun yanında milli olanın ne olduğu belirtilirken aynı zamanda işaret edilen nokta modernliktir. Bu noktada neyin milli kültür içerisinde değerlendirilip neyin değerlendirilmeyeceğine ya da hangi koşullar altında milli kültür içinde var olabileceğine karar veren hem kadrajı oluşturan fotoğrafçılar hem daha etkili olarak da dergiyi yayına hazırlayanlardır. Sonuç olarak, kurumsal bağlantıları, onu oluşturan bireyler ve dönemin siyasi atmosferi nedeniyle resmi ideolojinin çerçevesi dışına çıkmayan bir kitle iletişimi aracı olan Ülkü, milli olanın yeniden üretilmesi sürecinde yukarıda değindiğimiz yöntemlere başvurmaktadır. Neyin yaşanabilir ya da neyin yaşanamaz olduğuna karar verilen bu süreç Ülkü Dergisiyle maddileşen devletin resmi ideolojisi tarafından yönetilmektedir.

3.3. MODERN TÜRKİYE

Ülkü Dergisi’nde, yazılarla ve fotoğraflarla, Anadolu ve milli kültür kadar çok üzerinde durulan konu “Modern Türkiye”yi temsil eden kişiler, kurumlar, yeni alışkanlıklar ve bu dönem içerisinde gerçekleştirilmiş olan sanayi gelişmelerdir. Cumhuriyet’in getirdiği *modernleşmeyi* gösteren bu fotoğraflar Cumhuriyet’in yeni yaşam biçimini tanımladığı aynı zamanda kendisini meşrulaştırmaktadır.

Bu noktada milli kültür ile Cumhuriyet modernleşmesi tamamlanmaktadır. Modern Türkiye’yi gösteren fotoğraflar genellikle Cumhuriyet sonrasında oluşturulan yaşam kültürü ve o yaşam kültürünü yaratan alışkanlıklar, kurumlar ve yapılar üzerinedir. Modern Türkiye kimi zaman kayak yapan kadınlar ve erkekler üzerinden yansıtıldığı gibi kimi zaman da bir petrol tesisi üzerinden yansıtılmaktadır ki bu fotoğraflarla verilmeye çalışılan mesaj Cumhuriyet’in kazanımları ve oluşturmaya çalıştığı yeni insanın bu sistem içerisindeki imajıdır.

Modern Türkiye’yi gösteren fotoğraflar iki farklı kategoride ele alınabilir. Birinci kategoride; Cumhuriyet ile birlikte gerçekleşen demokratik uygulamalar, Avrupa’dan ithal edilen ve henüz gelişmeye başlayan spor dallarını gösteren fotoğraflar, resmi ideolojinin köylerdeki örgütlenmesi olan köy enstitüleri gibi konuları işleyen fotoğraflar yer alır.



Fotoğraf 20: Yeni Seri, Sayı 113, Kapak, 1946

Cumhuriyet ile birlikte yerleştirilen demokratik uygulamaları gösteren *oy kullanma* edimi üzerine olan fotoğrafların çoğu derginin kapağında yer almıştır. Bu fotoğrafları incelediğimizde yaratılan kurgu en küçük ayrıntısına kadar Modern Türkiye'nin imgeleriyle doludur. Bu açıdan bakıldığında, *Fotoğraf 20*'de “*Sayın Mevhibe İnönü seçimde Türk Kadınlarına önyak oldular*” fotoğraf-altı yazısıyla yayınlanan kapak fotoğrafında dikkati çeken en büyük özellik kadrajın içinde bulunan kişilerin modern kıyafetleridir. Özellikle modern kıyafetler içerisinde oy kullanan kadın, fotoğraf-altı yazısıyla tamamlanarak mesajını dolaysız olarak iletmektedir. Kapakta yer alan bu fotoğraftaki kadın; kıyafetiyle, duruşuyla ve edimiyle *münevver kadını* temsil ettiği gibi, aynı zamanda, Modern Türkiye için bir kadın tipolojisi de oluşturmaktadır. Fotoğraf-altı yazısında yer alan “*önyak oldular*” ifadesi ise yaratılan bu tipolojiye işlerlik kazandırma çabası olarak görülebilir.



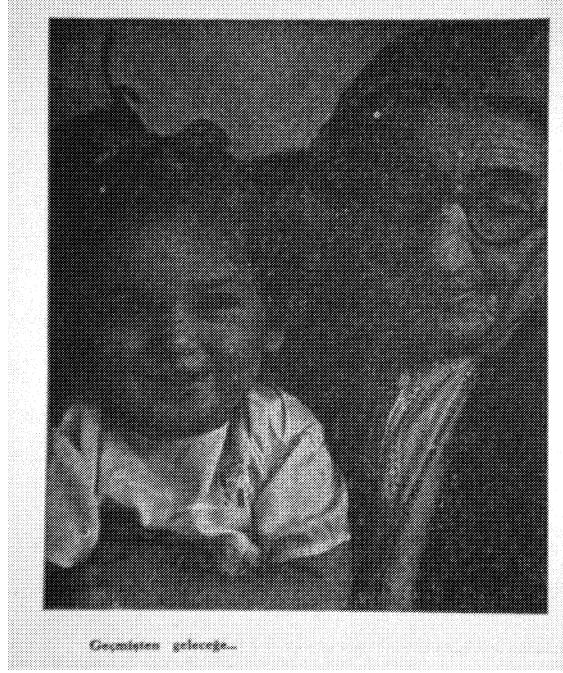
Fotoğraf 21: Yeni Seri, Sayı 117, Kapak, 1946

Fotoğraf 21'de yine benzer bir kadraj mevcuttur, fakat bu fotoğrafta modern kadının yerini modern erkek imgesiyle bütünleşen takım elbiseli ve şapkalı erkekler almıştır ve kompozisyon İsmet İnönü resimlerinin basılı olduğu kağıtlarla ile tamamlanmıştır. Bu fotoğrafta yer alan *studium* birçok farklı nesneyle güçlendirilmiştir denilebilir. Oy kullanan kadın ya da sandık başındaki takım elbiseli erkekler tek başlarına da Cumhuriyet ideolojisi çerçevesindeki bir mesajı iletebilecek konumdadır fakat farklı öğelerle tamamlanan bu kompozisyonda yaratılan *studium* modernliğin birçok imgesini aynı anda taşımayarak anlamı güçlendirmektedir. Kıyafet devrimi ve Cumhuriyet'in demokrasi kurgusu bu mesajlardan sadece birkaçıdır.



Fotoğraf 22: Yeni Seri, Sayı 115, Kapak, 1946

“Seçmek hem bir hak hem he vazifedir; Doksanlık Esrar Nine belediye seçimlerinde sandık başına gidiyor” fotoğraf altı yazısıyla tamamlanan *Fotoğraf 22*’de kompozisyonu oy kullanmaya giden yaşlı bir kadın oluşturmaktadır. *Stadiumu* yazıyla tamamlanan *Fotoğraf 25*’te Modern Türkiye’nin farklı bir canlandırması mevcuttur. Fotoğraf-altı yazısında da belirtildiği gibi, hem hakkını kullanan hem de elinde bastonuyla oy sandığına giderek vazifesini yerine getirmektedir. Bu fotoğrafta ön plana çıkan duygu saygıdır; fakat bu saygı duygusu Doksanlık Esrar Nine’ye değil Cumhuriyet’e adreslenmektedir.

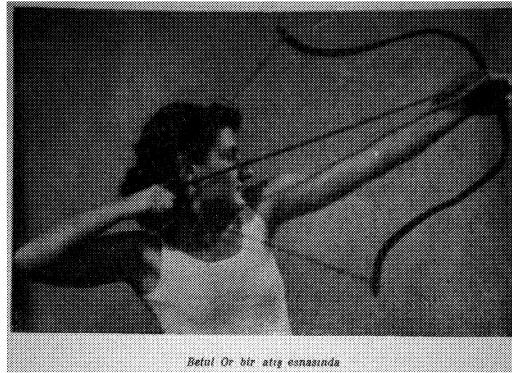


Fotoğraf 23: Yeni Seri, Sayı 15, Sayfa 14, 1942

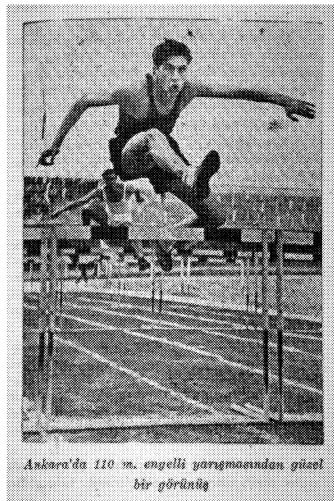
Benzer bir imgeyle yaratılan farklı bir kurguda, yaşlı bir kadın ve gülümseyen küçük bir çocuk kadraj içindedir (*Fotoğraf 23*). Fotoğraftaki anlam ise “*Geçmişten geleceğe...*” fotoğraf-altı yazısıyla tamamlanmaktadır. 23 Nisan fotoğraflarında da sık sık karşılaştığımız çocuklarla kurulan bu imgede ön plana çıkan anlam “*geleceğe duyulan güven*” ve “*Cumhuriyet*” arasında kurulan bağdadır. Geleceği oluşturan çocuklar Yeni Cumhuriyet’in vaatleriyle dolu olan neslidir; kurgulanan güven duygusu da bu yeni rejime yöneliktir.



Fotoğraf 24: Üçüncü Seri, Sayı 2, Kapak, 1947



Fotoğraf 25: Yeni Seri, Sayı 31, Sayfa 13, 1942



Fotoğraf 26: Üçüncü Seri, Sayı 5, Sayfa 39, 1947

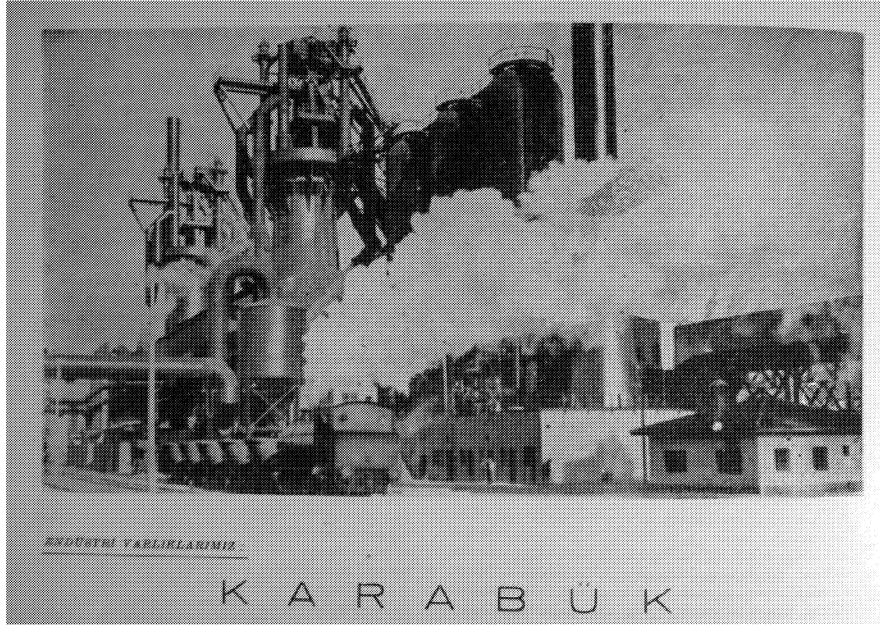
Modern Türkiye’ye farklı bir açıdan yaklaşan fotoğraflar ise Cumhuriyet ile beraber yaygınlaşmaya başlayan bazı spor dallarını içermektedir ve farklı bir Türkiye kurgusu yaratmaktadır. Kayak (*Fotoğraf 24*), okçuluk (*Fotoğraf 25*) ve atletizm (*Fotoğraf 26*) gibi sporları içeren kareler bu fotoğraflardan bir kaçıdır. Bu fotoğraflarda modern kadınlar da erkeklerin yanlarında yerlerini alarak anlatımı güçlendirmektedir (*Fotoğraf 24, 25*). Başka bir anlatımla oy kullanan kadın fotoğraflarındaki gibi kadınlar da Cumhuriyet’in modern yüzüyle bütünleşmişlerdir. Burada yinelen imge Cumhuriyet’in *münevver kadın* imgesidir.



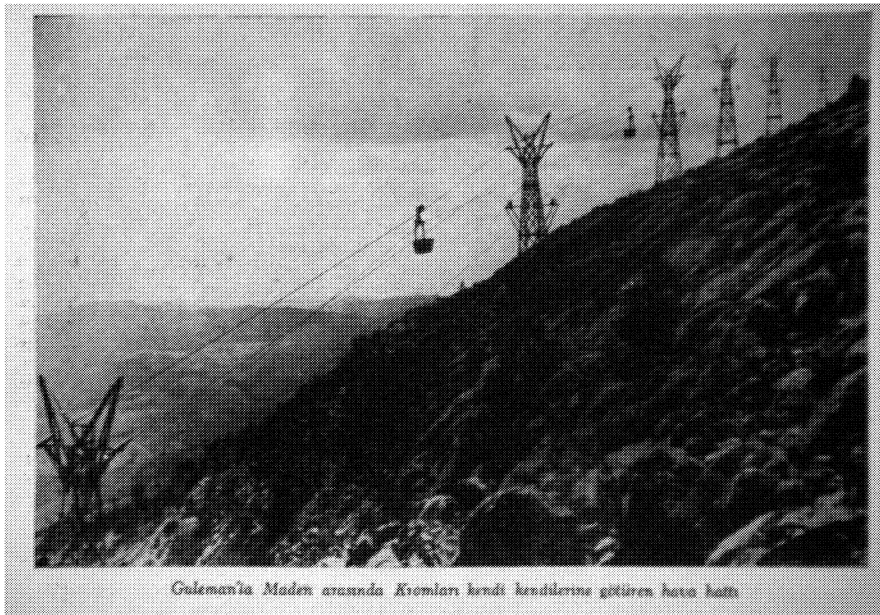
Fotoğraf 27: Üçüncü Seri, Sayı 5, Sayfa 4, 1947

Cumhuriyet aydınlanmasının önemli girişimlerinden olan köy enstitüleri de dergi sayfalarında yerini almıştır (*Fotoğraf 27*). Köy Enstitüleri’nin kurulmasıyla amaçlanan, devletin yönlendirmesi altında dayanışma ile köylerin kalkınmasıdır. *Fotoğraf 27*’de yer alan küçük fotoğraf yerleştirmelerinde göstergeler farklı imgelere vurgu yapmaktadır. Yerleştirmeyi oluşturan fotoğraflarda; köy halkı tarafından inşa edilen bir bina (büyük olasılıkla okul binası), tarlada beraber üretim yapan köylüler ve kısmen modern kıyafet içerisindeki köy kadınları yer almaktadır. Böylece modern Türkiye’nin kurgulanmasında sadece kentliler ve kasabalılar değil, bütün imkânlarını kullanmaya

alışan köylüler de dâhil edilmiştir. Başka bir anlatımla bu fotoğraflarda, Modern Türkiye'yi kurmak için bütün ülke seferberlik etmektedir ki bu da rejime karşı inancı belirtmektedir. Bu erevede Cumhuriyet'in elit bir kesimin oyun sahası olmaktan çıkartılarak tabana yayıldığı gösterilmeye çalışılmaktadır.



Fotoğraf 28: Yeni Seri, Sayı 64, Sayfa 6, 1944



Fotoğraf 29: Yeni Seri, Sayı 33, Sayfa 11, 1943

İkinci kategoriye oluşturan fotoğraflar ise; “*Milli Varlıklarımız*” ve “*Endüstri Varlıklarımız*” gibi üst başlıklarla tanıtılan, Cumhuriyet dönemindeki sanayi gelişmeleri gösteren imgelerdir (Bkz. *Fotoğraf 28, 29, 30, 31, 32*). Bu fotoğraflar; devasa sanayi tesislerini (*Fotoğraf 28, 29*), barajları (*Fotoğraf 30*), demiryollarını (*Fotoğraf 31*) ve modern araçları (*Fotoğraf 32*) konu edinmektedir. “*Yarının Görünüşü*”, “*Cumhuriyet’in Eserleri*” gibi fotoğraf-altı yazılarla desteklenen bu heybetli kadrarlar yeni Cumhuriyet’in ilerleyişini ve geldiği noktayı haber vermektedir.



Fotoğraf 30: Üçüncü Seri, Sayı 9, Sayfa 27, 1947

Genel olarak değerlendirildiğinde, yeni yaşam tarzının habercisi olan bu fotoğraflar hem Cumhuriyet’e olan inancı güçlendirmekte ve hem de iktidarın faaliyetlerini meşru kılmaktadır. Modern Türkiye’nin görsel ifadesi olan bu fotoğraflar geçmiş ile gelecek arasında kalın bir çizgi çektiği gibi özellikle birinci kategoride yer alan fotoğraflar aracılığıyla içerisinde bulunan ideoloji çerçevesinde modern bireyin kurgusu gerçekleştirmektedir. Görüldüğü üzere yaşamın her alanında devlet tarafından gerçekleştirilen modernleşme *Ülkü Dergisi*’nin sayfalarında kendine önemli bir yer edinmiştir.

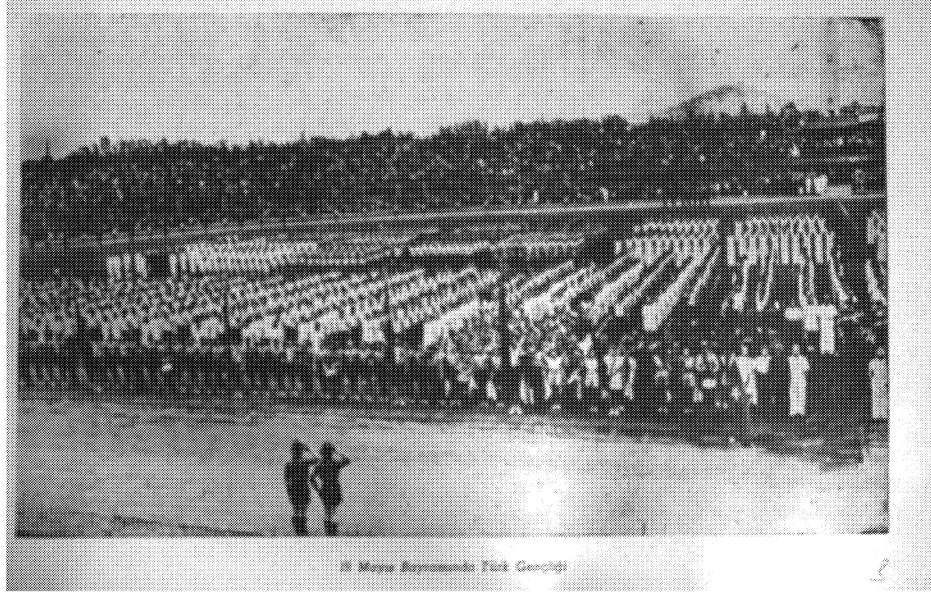
3.4. MİLLÎ BAYRAMLAR

Ülkü dergisinde sıkça yer alan bir başka konu ise milli bayramlar ve törenleridir. Yazılardan çok fotoğraflarla kendine yer edinen bu törenler birçok kez derginin kapağında yer aldığı gibi birçok kez de dergide iki sayfaya yayılan geniş yerleştirmelerle sunulmuştur. Milli bayramların en önemli özelliği sivil ve asker kesimin bir arada olduğu Cumhuriyet'i temsil eden seremoniler olmasıdır.



Fotoğraf 33: Yeni Seri, Sayı 15, Sayfa 12, 1942

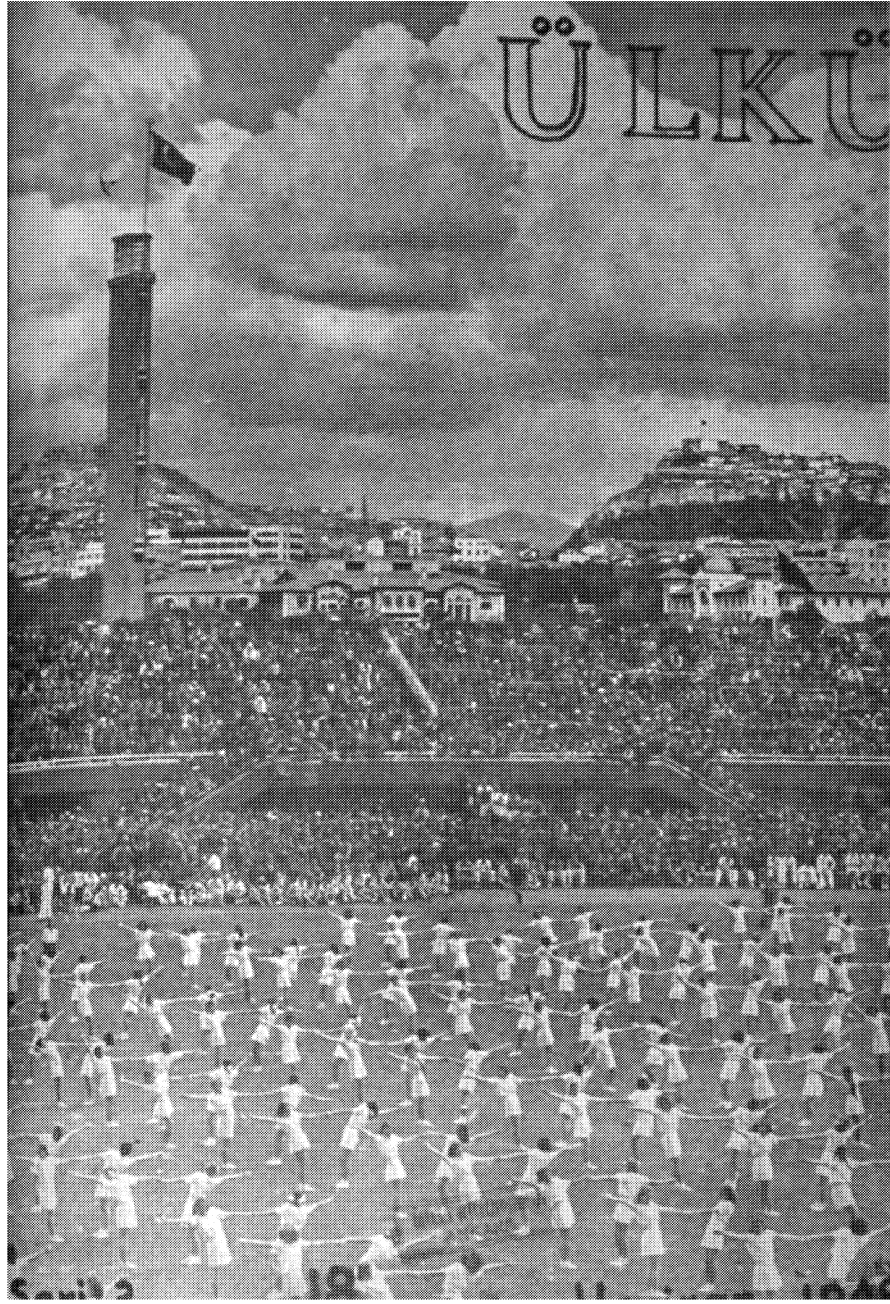
Fotoğraflarda milli bayramın ve günün niteliğine göre *studiumun* niteliği de farklılaşmaktadır. Örneğin 23 Nisan kutlamalarında güler yüzlü çocuklar kadraj içerisine alınırken (*Fotoğraf 33*), 19 Mayıs kutlamalarına Cumhuriyet'in geleceğini temsil eden gençlerin yürüyüşleri ve yaptıkları kitlesel jimnastik hareketleri fotoğraflara konu olmaktadır (*Fotoğraf 34, 35, 36*).



Fotoğraf 34: Yeni Seri, Sayı 113, Sayfa 3, 1946



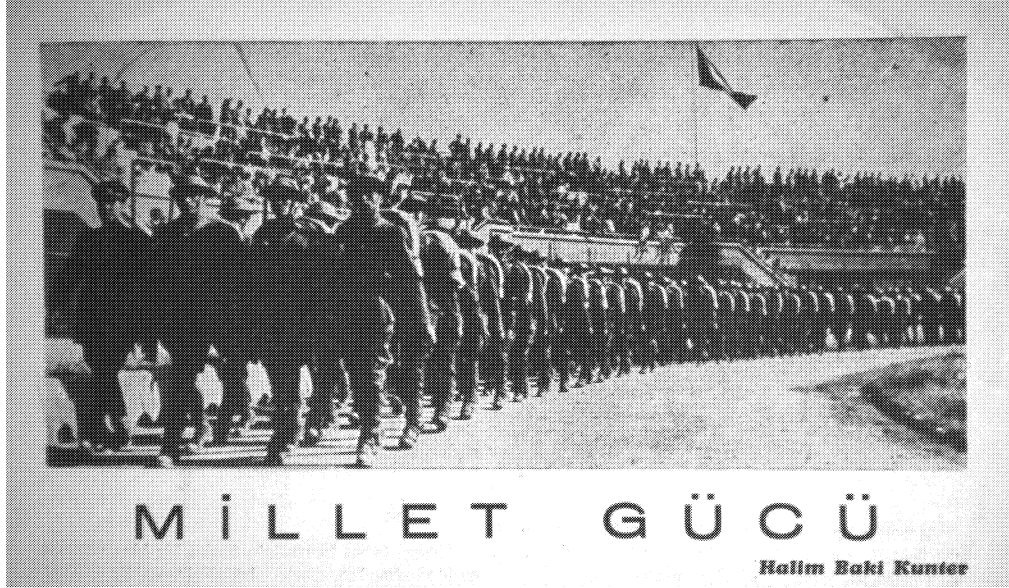
Fotoğraf 35: Üçüncü Seri, Sayı 6, Sayfa 22, 1947



Fotoğraf 36: Üçüncü Seri, Sayı 18, Kapak, 1942

Modern kıyafetler içerisinde askerler gibi düzenli sıralar halinde yürüyen gençler ve toplu halde ve eşzamanlı olarak gerçekleşen jimnastik hareketleri bu fotoğraf karelerinde yer almaktadır. Öte yandan, gençlere yaptırılan bu jimnastik hareketleri bir tür sivil askerlik provasıdır. Başka bir deyişle, bu jimnastik hareketlerinin kişilerin bedensel sağlık ya da sportif becerilerinin gelişmesine bir katkı bulunmamaktadır, bu hareketler askerlikte yaptırılan askeri egzersizler gibi kolektif eylemi temsil etmektedir. *Fotoğraf 35* ve *Fotoğraf 36*'ya konu olan kitlesel gösteriler kişiyi birey olmaktan

çıkartıp bir bütünün parçası haline getirmektedir. Ritmik ve eşzamanlı yapılan jimnastik hareketleri mekanik bir uyum çerçevesi içerisinde bütün olmayı simgelemektedir. “*Gürbüz ve yavuz evlatlar*” yaratma idealinin¹¹ bir parçası olan bu törenler sık sık dergi sayfalarında yer almıştır.



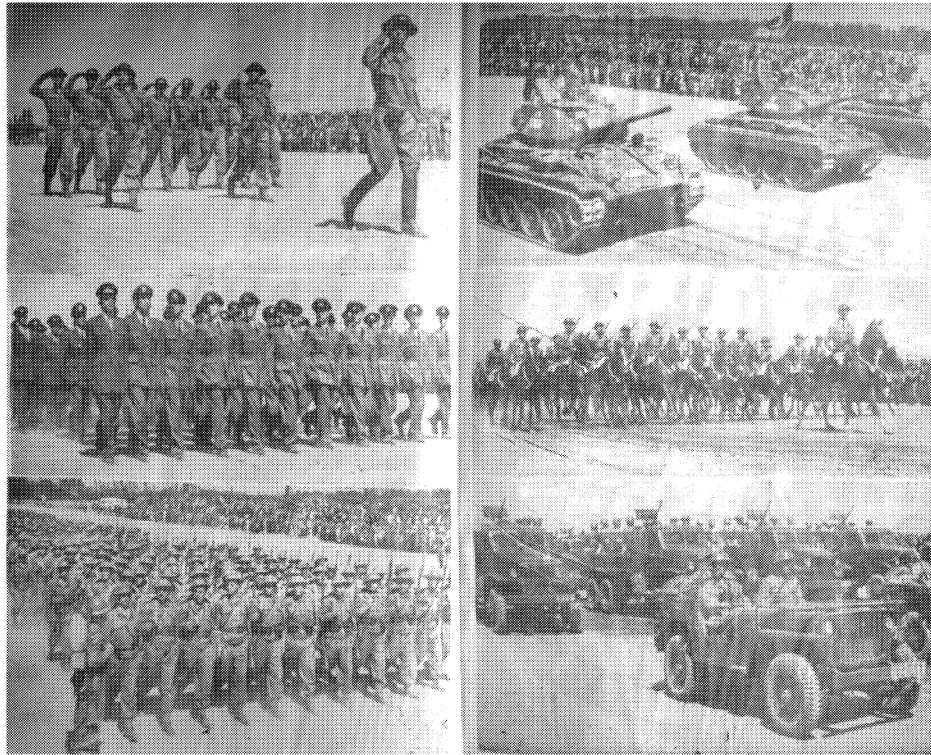
Fotoğraf 37: Yeni Seri, Sayı 47, Sayfa 9, 1943



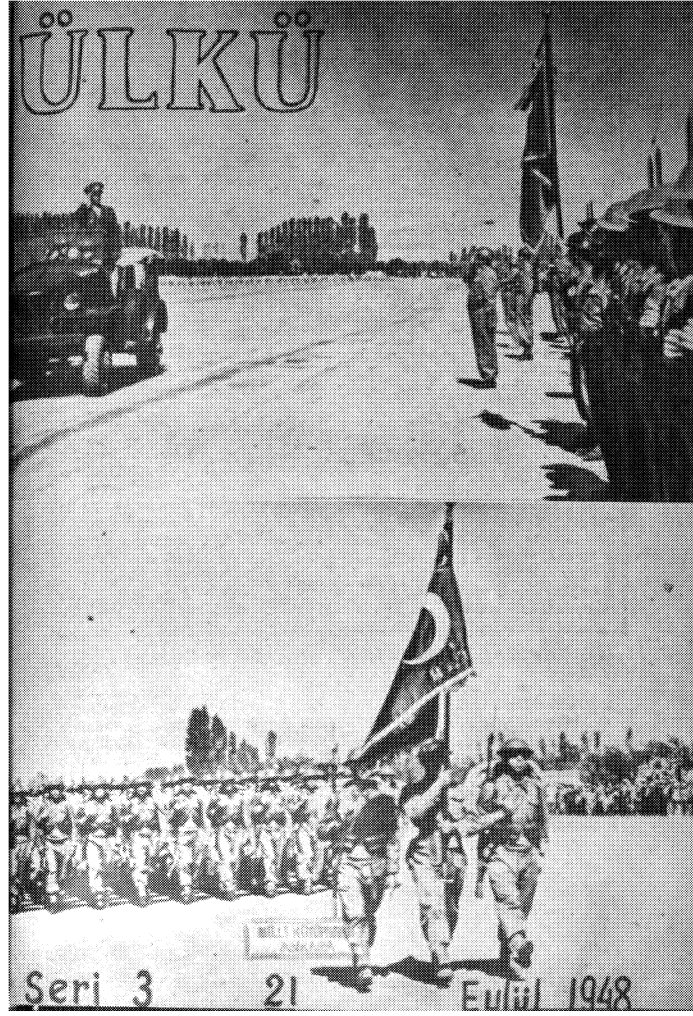
Fotoğraf 38: Yeni Seri, Sayı 99, Sayfa 16-17, 1945

¹¹ Konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Akın, 2004.

23 Nisan ve 19 Mayıs törenlerinin yanında 30 Ağustos törenleri de *Ülkü Dergisi*'nde birçok sayıya konu olmuştur. 23 Nisan ve 19 Mayıs'ın aksine 30 Ağustos törenleri sadece askeri birliklerin ve güçlerin tören geçişlerine sahne olmaktadır. Başka bir anlatımla 23 Nisan ya da 19 Mayıs törenleri, 30 Ağustos törenlerinin sivil halidir; bu sivil törenlerde de askeri törenlerdekine benzer kolektif yürüyüşler ve hareketlerden oluşmaktadır. Düzenli sıralar halinde yürüyen askerler, askeri araçlar ve tanklar fotoğrafların geneline hâkim olan görüntülerdir. Bunların yanında devlet adamları ve üst düzey askeri kişiler de kimi zaman fotoğraflar içerisinde yer almaktadır (*Fotoğraf 38*). 30 Ağustos törenlerine ait fotoğraflar incelediğinde, diğer törenlere ait fotoğrafların aksine, fotoğrafların genellikle göz hizasının altından yapılan çekimlerden oluştuğu görülmektedir (*Fotoğraf 39, 40*). Göz hizasının altından yapılan çekimler nesnelere daha farklı göz kaçış noktaları kazandırarak, onları göz hizasından çekilen fotoğraflara göre daha uzun göstermektedir ve daha derin bir görüntü sağlamaktadır. Bu da sıralar haline yürüyen askerleri daha uzun ve daha kalabalık göstermektedir. 19 Mayıs'a ilişkin fotoğraflarda ise yukarıdan yapılan makro çekimler bireyleri küçültürken bütünlüğe vurgu yapmaktadır.



Fotoğraf 39: Üçüncü Seri, Sayı 33, Sayfa 12-13, 1949



Fotoğraf 40: Üçüncü Seri, Sayı 21, Kapak, 1948

Bütün milli bayramları konu edinen fotoğrafların ortak noktası ise hepsinin içerisinde askeri birliklerin yer almasıdır. Her an savaşa hazır olunduğunu gösteren bu geçit törenleri halkın devlete karşı güven duygusu beslemesini sağlamaktadır. Fotoğraf yoluyla iletilen; kaba ve ürkütücü sayılabilecek tasarımlara sahip tanklar, büyük ve düzenli sıralar halinde yürüyen silahlı askerler, aynı biçimdeki gençler ve çocuklar, gençlerin eşzamanlı olarak yaptığı jimnastik hareketler ve kitlelerin oluşturduğu bütün gibi göstergelerle işaret edilen “*güven duygusu*”dur. Bu güven duygusu, bütün kurumlarıyla devlete karşı duyulan güveni temsil etmektedir.

3.5. RESİM HEYKEL SERGİLERİ

Halkevlerinin ve CHP'nin düzenlediği, profesyonel ve amatör sanatçıların eserlerini içeren sergiler Ülkü Dergisi'nde üzerinde durulan konulardan biridir. Halkevleri ile ilgili bölümünde bahsedildiği gibi Cumhuriyet'in sanat politikalarının uygulama alanlarından olan Halkevleri, resim ve heykel sergilerine oldukça önem vermiştir. Cumhuriyet Dönemi sanat politikalarında devlet, herhangi bir biçimin ya da akımın sıkı sıkıya savunuculuğunu yapamamıştır. Sanat politikalarında tutucu olan nokta eserlerinin konusu çerçevesinde şekillenmekteydi. Yeni Cumhuriyeti ve Anadolu'yu anlatan eserlerin teşvik edilmesi söz konusuydu ve bu teşvik genel anlamda sergilere katılabilmenin bir şartı olarak görülebilir. Ülkü dergisinde yer alan resimlerin ve sergilerin fotoğraflarına bakıldığında da bu etkiler açık olarak görülmektedir



Fotoğraf 41: Yeni Seri, Sayı 30, Sayfa 13, 1942

Dergide çoğunlukla Anadolu'yu konu edinen tablolar yer almaktadır. *Fotoğraf 41*'de yer alan resimlerde de görülebileceği üzere Anadolu'nun çeşitli yerlerini konu edinen resimler yer almaktadır. *Fotoğraf 40*'da öğrenci olarak Avrupa'ya gönderilmiş olan Refik Epikman'ın "*Oyun*" adlı eserinde, yerel kıyafetler içerisinde dans eden köylüleri gösteren bir tablo yer almaktadır. Benzer bir tablo *Fotoğraf 41*'de da görülmektedir; Çağdaş Türk Sanatının önemli temsilcilerinden Turgut Zaim'in "*Avşarlar*" adlı tablosunda yerel bir yaşayış tarzı resmedilmiştir.



Fotoğraf 42: Yeni Seri, Sayı 13, Sayfa 9, 1942

Dergi içerisinde profesyonel ressamların yanı sıra amatör sanatçıların da eserlerine de yer verilmiştir (*Fotoğraf 42*). Sanata ilgi duyan vatandaşlar yetiştirmeyi amaçlayan Halkevleri, Türkiye'nin genelindeki birçok şubesinde amatör sanatçıların eserlerini barındıran birçok resim sergisi açmıştır.



Fotoğraf 43: Üçüncü Seri, Sayı 17, Sayfa 32, 1948

Bununla birlikte dergi sayfalarında heykel ve fotoğraf eserlerine oldukça az yer verilmiştir.

Bu kategorideki fotoğraflar genel olarak incelendiğinde Cumhuriyet sanatının ve Cumhuriyet sanat politikalarını ifadeleri olduğu açık olarak görülebilmektedir. Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflardan hiçbiri avant-gard anlamda modern bir eser içermemektedir. Bu hem desteklenmemekte hem de hiçbir şekilde dergi içerisinde yer alamamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi bu dönem desteklenen sanat akımı üsluptan çok konu üzerine odaklanmıştır. Halkevlerinin ve CHP'nin sergilerinin fotoğraflarında da görüleceği gibi Anadolu'yu estetize eden eserler çoğunluktadır.

3.6. HALKEVLERİ VE HALKODALARI

Ülkü Dergisi Ankara Halkevi tarafından çıkartılıyor olmasına rağmen basım sayısı ve yurdun geneline ulaşan bir yayın olması, onu diğer Halkevlerinin yayın organlarından daha farklı bir noktaya yerleştirmiştir. Ülkü Dergisi aynı zamanda diğer Halkevlerinin faaliyetlerini duyurdukları bir platform niteliğine de sahiptir. Derginin son sayfalarında yer alan “*Halkevlerinden - Halkodalarından*” köşesi Türkiye'deki çeşitli Halkevlerinden ve halkodalarından haberlere yer verdiği gibi onların etkinliklerinin fotoğraflarına da yer vermiştir.



Fotoğraf 44: Üçüncü Seri, Sayı 38, Sayfa 43, 1943



Fotoğraf 45: Üçüncü Seri, Sayı 42, Sayfa 40, 1950

Dergi sayfalarında birçok Halkevinin ve Halkodasının çeşitli faaliyetleri konu edinilmiştir. *Fotoğraf 44*'te, Halkevleri bünyesinde gerçekleştirilen bir dikiş kursuna katılan bir grup kadını ve onların ortaya çıkardığı elbiseler gösterilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Yeni Cumhuriyet'in ideolojisi çerçevesinde oluşturulmaya çalışılan kimliğin bir parçası olan bu modern kadın imgesi yurt genelindeki tüm Halkevlerinde üretilmektedir. Modern Türk kadınına gösteren bu fotoğrafa benzer bir kompozisyon *Fotoğraf 45*'te yer almaktadır. Bu fotoğrafta, takım elbiseleri içerisinde ellerinde sazlar ile poz veren amatör halkevi sanatçıları konu edinilmiştir. Modern ve milli öğeleri içerisinde barındıran bu fotoğraf bir bakıma Cumhuriyet ideolojisinin çerçevelenmiş bir halidir. Fotoğrafta görülen yaylı sazlar yeniden oluşturan milli kültür çerçevesinde Halkevlerine kabul edilen enstrümanlardır ve bu kompozisyon takım elbiseler ve kravatlar süslenmiştir. Daha farklı bir etkiye sahip *Fotoğraf 46* ise tamamen modern öğelerle oluşturulmuş bir fotoğraftır. *Kadıköy Halkevi Amatörler Orkestrası*'nı konu edinen kare, fotoğrafı gösteren fotoğraf-altı yazısı olmasaydı fotoğrafın nereye ait olduğuna dair bir yorum yapılması imkânsız olabilirdi; başka bir deyişle bu fotoğrafta yer alan orkestranın herhangi bir Avrupa kentinde bulunan bir oda orkestrası olabileceği de ileri sürülebilirdi. Bu fotoğrafın yersiz yurtsuz oluşu ile milli kültür ile ilgili fotoğrafların yersiz yurtsuz olması arasındaki fark bu fotoğrafı oluşturan öğelerin modern toplumla başka bir deyişle Avrupa'yla özdeş olmasıdır. Ülke dergisinde yayınlanan bu fotoğrafta yer alan oda orkestrası da Cumhuriyet'le özdeşdir çünkü çok sesli müziğin Türkiye'ye girmesini ve gelişmesini sağlayan Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikalarıdır. Halkevlerinde de sık sık üzerine vurgu yapılan çok sesli müzik, Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nde şöyle yer almaktadır:

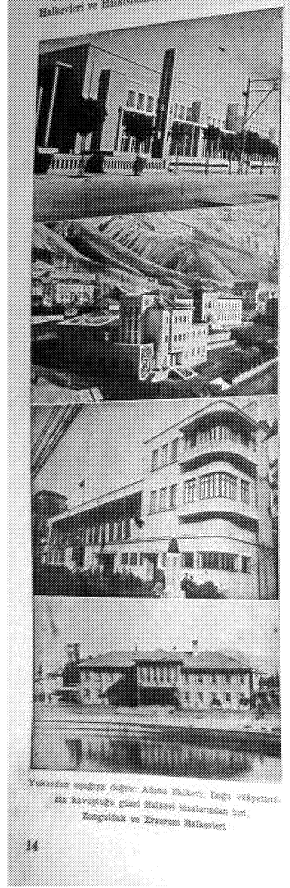
Halkevleri müzik çalışmalarında esas (...) yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsattan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinlettirmektedir. (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940:10)

Başka bir anlatımla çok sesli müziğin temsil ettiği imge Cumhuriyet'in ideolojisi ve onun görünürdeki başarısıdır.



Fotoğraf 46: Yeni Seri, Sayı 36, Sayfa 16, 1943

Bu tür fotoğrafların yanı sıra Halkevlerinin yeni binaları da fotoğraflarda yerlerini almıştır (*Fotoğraf 47*). Bu fotoğraflardaki yapılar yaşanan devrimin sembolleri gibi Anadolu'nun her yerine yayılmıştır. Modern çizgilerle tasarlanan bu yapılar Cumhuriyet ile beraber inşa edilen diğer yapılar gibi şehirlerin yeni sembollerini oluşturmaktadır. Yeşilkaya'nın Halkevleri binalarına üzerine yaptığı çalışmada belirttiği gibi "*Kemalist devrin mimarisi, şapka ve Latin harflerinde olduğu gibi yeni olan*" (Yeşilkaya, 2003:189) ile tanımlanmaktadır ve dergi içerisinde bu mimari yapıların fotoğrafları "*En yeni yapılar*" gibi fotoğraf-altı yazılarıyla yayınlanmaktadır.



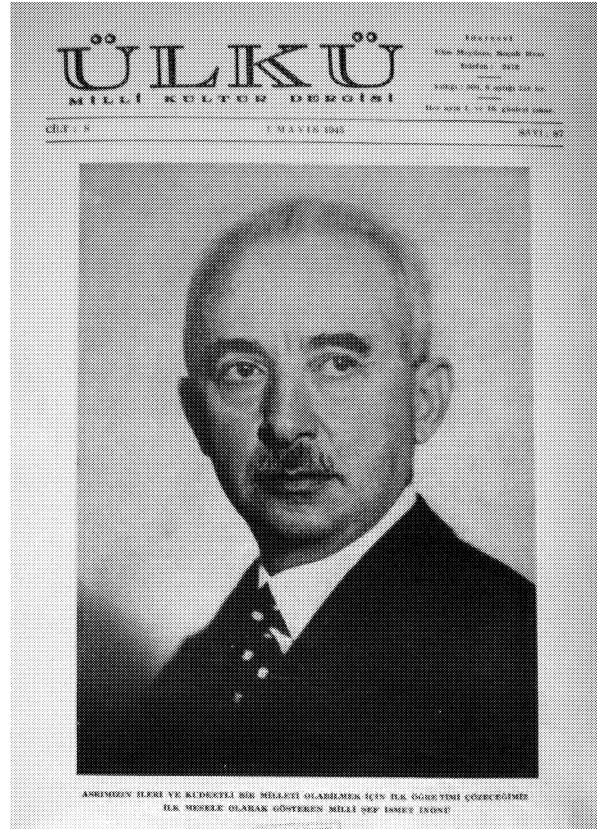
Fotoğraf 47 Yeni Seri, Sayı 75, Sayfa 14, 1944

Giriş kısmında da belirtildiği gibi birçok halkevinin kendi yayınları olsa da bu yayınlar Ülkü kadar geniş bir kitleye ulaşamamaktadır, bu yüzden Ülkü dergisi bir bakıma diğer Halkevlerinin de sözcüsü olmaktadır. Diğer Halkevlerinin ve halkodalarının faaliyetlerini gösteren bu fotoğraflar kültürel devrimin boyutları hakkında okuyuculara sunulan ipuçlarıdır. Bu ipuçlarının güçlü oluşu fotoğraflarda yer alan parlak kurgulardan kaynaklanmaktadır ve bu ipuçlarının da desteklediği Cumhuriyet ve onun ideolojisidir.

3.7. DEVLET ADAMLARI



Fotoğraf 48: Yeni Seri, Sayı 21, Sayfa 9, 1942



Fotoğraf 49: Yeni Seri, Sayı 87, İç kapak, 1945

Ülkü Dergisi'nde devlet adamlarının fotoğraflarına sıkça yer verilmiştir. Yer alan fotoğraf sayısı olarak diğer kategorilere göre en az sayıda fotoğraf devlet adamlarına ait olsa da derginin kapaklarında ve iç kapaklarında yer almış olması bu fotoğrafları oldukça önemli bir konuma taşımaktadır. Dergide yayınlanan devlet adamlarının fotoğraflarının dağılımı incelediğinde ortaya oldukça ilginç bir bilgi çıkmaktadır; devlet adamlarını içeren ve konu edinen fotoğrafların yaklaşık üçte ikisinden fazlası İsmet İnönü fotoğraflarından oluşmaktadır. *Milli Şef* olarak da adlandırılan İsmet İnönü'nün portre fotoğrafları dergi kapaklarında ve iç kapaklarda yer aldığı gibi onun daha farklı kadrajları milli günleri, fabrika ve yurt gezilerini konu edinen kareler içerisinde de sıkça yer almaktadır. Barthes'a (1982:201) göre portre fotoğraflarında mesajı ileten en önemli göndergeyi poz sağlamaktadır. Devlet adamlarının portre çekimlerinin çoğunda var olan özellikleri şöyle sıralar: yarım uzunluktaki profil çekim ve yukarı doğru bakan gözler. Barthes'a göre bu tür pozların ifade ettiği değerler ise manevilik, saflık ve tazeliştir. Bu noktada fotoğraf stereotipi tavrılar üzerinden anlamını kurar. Bu noktada kullandığı ikonografik anlatımların tarihsel grameridir. Başka bir deyişle, portre fotoğrafları günümüzün evrimleşmiş ikonalarıdır. Devlet dairelerinde, dersliklerde vb. mekânları süsleyen fotoğrafların hepsi onun ikonografik gücünden yararlanır ve işaret ettiği nesneyi kutsallaştırır. Örneğin, bu tür portre çekimlerinin hiçbirinde fotoğrafın konusunu oluşturan kişi gülümsemez ya da fon olarak kullanılan zemin her zaman tek renktir. Bu tür fotografik teknikler portre fotoğrafın ikonografik gücünü arttırmaktadır. Bu noktada imgenin ikonografik gücü aynı zamanda bu portre fotoğrafının herhangi bir kişiye değil insanların tanıdığı bir kişi olmasından da kaynaklanmaktadır. İsmet İnönü'nün resimlerinin bu kadar sık tekrarlanması onu kült bir konuma taşımaktadır; bu kült olma durumunun yönelttiği saygı kendi kişiliğine yönelik gözüktüğü de aynı zamanda partiye, devlete ve devletin ideolojisine yöneliktir. Fotoğrafların, bireylerin zihnine kazınan Atatürk heykellerinin ve temsil ettiği imgelere benzer bir etki yaratması beklenemezse de daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi fotoğraflar, kişilerin görsel kültürüne oldukça etki edebilmektedir.

Devletin temsilcisi olan İsmet İnönü, fotoğraflar aracılığıyla Cumhuriyet'in her devriminin de temsilcisi ilan edilir. Cumhuriyet tarihinin en önemli siyasal

antlaşmalarından biri olan Lozan Anlaşmasına imza atarken çekilen bu güçlü fotoğrafın (*Fotoğraf 48*) dergide yer alması gibi halkla iç içe olduğu kareler de dergide yer almıştır (*Fotoğraf 49, 50*). Güler yüzüyle halk ile konuşan ve onların dertlerini dinleyen İsmet İnönü fotoğrafları dergi kapağında da yer almıştır.



Fotoğraf 50: Yeni Seri, Sayı 116, Kapak, 1946



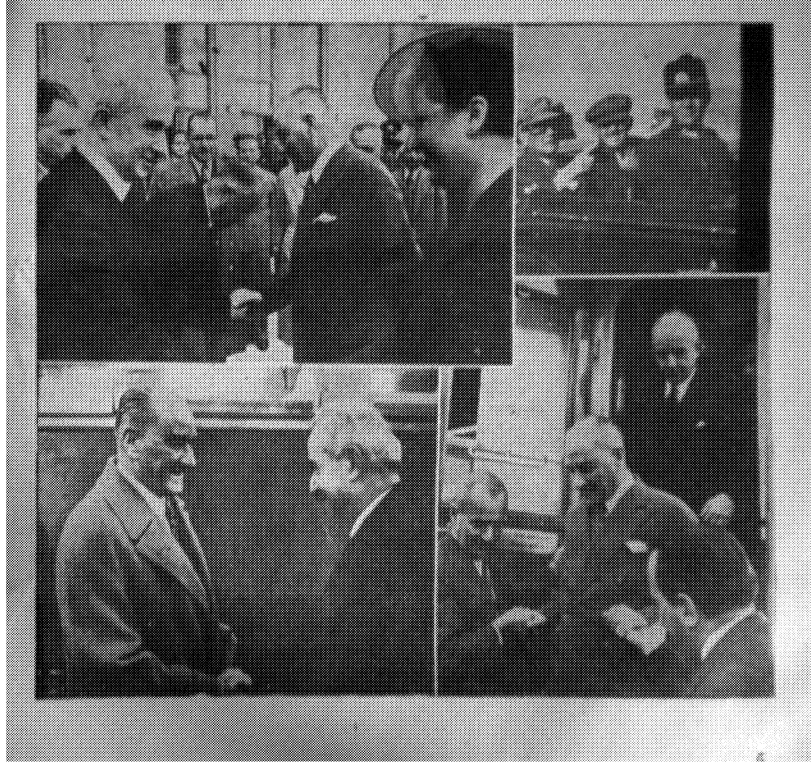
Fotoğraf 51: Üçüncü Seri, Sayı 17, Sayfa 24, 1948



Fotoğraf 52: Yeni Seri, Sayı 86, Sayfa 5, 1945



Fotoğraf 53: Yeni Seri, Sayı 76, Sayı 13, 1944



Fotoğraf 54: Üçüncü Seri, Sayı 12, Sayfa 5, 1947

İsmet İnönü ve Mustafa Kemal Atatürk fotoğrafları dışında devlet adamlarının fotoğrafları dergi içerisinde pek yayınlanmamıştır. Dergide, dönemin başbakanlarından Mehmet Şükrü Saraçoğlu'nun (1942 -1946) birkaç fotoğrafı yayınlanmıştır. Bunun yanında Mustafa Kemal Atatürk'ün ölüm yıl dönümlerinde birçok fotoğrafı yerleştirmeler şeklinde dergide yer almıştır (*Bkz Fotoğraf 55*). Bu karelerin büyük bir kısmında da Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü birlikte yer almaktadır. Atatürk fotoğrafları genellikle 10 Kasım Atatürk'ün ölüm yıldönümüyle ilintili sayılarda yer almıştır.



Fotoğraf 55: Üçüncü Seri, Sayı 24, Sayfa 8-9, 1948

Genel olarak devlet adamları kategorisi incelendiğinde devlet adamları bütün fotoğraflarda resmi kıyafetleri içerisinde görüntülenmektedir; takım elbisesiz ve kravatsız hiçbir devlet adamı fotoğrafı Ülkü Dergisi'nde yer almamıştır. Bu kıyafet tipine uymayan nadir fotoğraflardan birisi İsmet İnönü'nün köy halkı ile birlikte verdiği pozda görülebilir. Bu noktada *studium* farklılaşmış bir mesaja işaret ve devlet başkanının halka olan yakınlığını ve iç içeliğini vurgular. Devlet adamları, özellikle tek partili bir sistemde, halkın gözünde devleti temsil eden imgelerdir ve bu yüzden devlet adamları fotoğraflarında öne çıkartılan onların karizmatik görüntüleridir. Bunun yanında Cumhuriyet döneminde devleti temsil eden devlet adamlarının temsil ettiği imge de Ülkü Dergisi'nde yayınlanan diğer fotoğraflar gibi Cumhuriyet'in ideolojisidir.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı ideolojik bir aygıt olarak fotoğrafın Ülkü Dergisi'nde yayımlanan fotoğraflar aracılığıyla kullanımını ortaya koymaktır. Bu sebeple Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğrafların ideolojik bağlamda okumaları gerçekleştirilmiştir. Bu fotoğraflara ait bir okuma yapılmaya çalışılırken de ideoloji ve fotoğraf gibi kavramların açıklanması ve kesişim noktalarının ortaya konması gerekiyordu.

Çalışmanın birinci bölümünde, ideoloji üzerine ortaya konmuş ve bu tartışmaların seyrini önemli ölçüde etkilemiş düşünürlerin görüşlerine yer verildi. De Tracy'nin ilk olarak kullandığı ideoloji kavramı, modern siyaset bilimi çerçevesindeki anlamına Marx'ın görüşleriyle kavuşmuştur. Marx'ın ideolojiyi herhangi bir sınıf çıkarına hizmet eden gizemleştirme süreci olarak ele alması, onun ilk dönem yazılarındaki yanlış bilinç vurgusundan uzaklaştırmıştır. Bu gizemleştirme - Lukács'ın "nesneleştirme" olarak kavramsallaştırdığı - bireylerin bütünü algılamasını engelleyen bir süreçtir. Lenin ve Lukács aracılığıyla eylem alanına taşınan ideoloji, Gramsci ve Althusser gibi düşünürlerle farklı noktalardan ele alınmıştır. Gramsci'nin farklı toplumsal kurumlar aracılığıyla gerçekleşen hegemonyayla ilişkilendirdiği ideoloji, Althusser'de de özneyi kuran ve özneyi kurarken de fiziksel şiddetten uzak aygıtlar aracılığıyla gerçekleştiren egemen fikirler bütünüdür. Artık, Marxist bağlamdaki altyapıdan görece özerkleşen ideoloji, üstyapıya ilişkin bir gerçeklik olarak ele alınmaya başlanmıştır. Foucault ve Van Dijk ideoloji tartışmalarında söylem kavramına yoğunlaşmışlardır. Foucault'ya göre söylem, bilginin nesnelerini belirler ve üretir. Bu bağlamda iktidar tarafından kurulan söylem, bir konu hakkında nasıl konuşulacağını ve nasıl sonuç çıkartılacağını belirler. Van Dijk da söylemi ideolojinin bir yöntemi olarak ele alır ve söylem ve iletişimi, ideoloji kavramsallaştırmasının merkezine koyar. Genel olarak ideoloji, toplumsal önyargılar, bilgi, kanaatler, tutumlar ve toplumsal tasarımlar gibi öbür toplumsal bilişlerin oluşumunu, dönüşümünü ve uygulamasını denetleyen karmaşık bir bilişsel çerçeveyi oluşturmaktadır. Bu noktada ideoloji ve kültür iç içe bulunmaktadır. Kültür, toplumsal etkinlikler tarafından biçimlendirilen bir toplumsal düzendir ve bir topluluğun maddi ve manevi değerlerini kapsayan yaşam biçimini oluşturur. İdeolojinin de kültür ile ilişkisi tam bu yaşam biçimi içerisinde gerçekleşir. İdeoloji, kültür alanını

kullanarak kendini yeniden ürettiği gibi, toplum yaşamı bu çerçeve içerisinde anlamlandırmaktadır. Kültür ile ideoloji arasındaki bu sıkı bağ, kültürün ideolojiye indirgenmesini gerektirmemektedir. Çünkü kültür, belli bir zaman diliminden bağımsız bir süreç içerisinde kümülatif bir biçimde olgunlaşmakta ve bu yüzden denilebilir ki ideoloji kültüre yön verebildiği gibi, kültür de ideolojiye etkileyebilmektedir.

Sanat toplumsal bir değer olması sebebiyle kültürün ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Bu sebeple sanatın çokluğu, kültürlerin çokluğundan ileri gelmektedir, çünkü yaşam her kültür içerisinde farklı anlamlandırıldığı gibi, sanat da farklı biçimlerde ortaya konmaktadır. Sanatın üstyapı içinde yer alan bir değer olması onun ideolojik etkilere açık olmasını sağladığı gibi onun ideolojinin yeniden üretildiği bir alan olmasını da sağlar. Tarih boyunca sanat ve ideolojinin ve dolayısıyla iktidarın bir aradalığı kendini birçok farklı formda göstermiştir. Hristiyanlık dininin sanatsal ifadelerinden biri olan ikonaların varolması ya da İslam dininin egemen olduğu toplumlarda resim ve heykel gibi belli sanat formlarının gelişmemesi bu toplumsal iktidardan kaynaklanmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın yeni kurulan ve yeniden inşa edilen devletlerinde bu toplumsal iktidar ve sanat ilişkisi oldukça öne çıkmıştır. Bu öne çıkışın sebebi, yeni bir kimliğin inşası sürecinde sanatın devlet gibi merkezi bir iktidar odağı tarafından bilinçli bir politika olarak yürütülmesidir. 20. yüzyılın başlarında yeniden yapılanan iki devlet, Almanya ve Rusya'da bu durumun en uç örnekleri sergilenmiştir. Devletin sanat biçimini yaratması, dayatması ve bir kısmının da yasaklanması, sanatçıları da belirli sanat politikaları doğrultusunda ödüllendirilmesi gibi teşvikler ya da sanatçıların sürgün edilmesi gibi cezalandırmalar gerçekleştirilmiştir. Totaliter model çerçevesinde daha farklı anlamlandırabilecek olan sanat politikalarını daha geniş bir perspektifte ele aldığında büyük bir projenin küçük ama önemli bir parçası olarak gözükmemektedir. Çünkü sanat, ideoloji bağlamında tek başına bir anlam ifade etmemektedir.

Sanatın bütün dalları gibi fotoğraf da bu ideolojik kurgudan fazlasıyla etkilenen bir alandır. Fotoğrafın gerçekliği sunduğuna dair inanç, başka bir anlatımla mesajı tam anlamıyla ilettiğine ilişkin güven ve onun çoğaltılabilirliği, fotoğrafın yaşam içerisindeki önemini arttırmıştır. Başka bir anlatımla fotoğrafın, gerçeğin kendisini

temsil ettiğine ilişkin bu yaygın inanış, onun bireyin belleğini ikame edebileceği düşüncesini doğurmuştur. Fotoğrafın bu gerçeklikle olan ilişkisi, onun bireylerin görsel belleğini oluşturmaya yönelik talebidir. Göz bir görüntüyü saklayamaz; oysa ki bir fotoğraf karesi bunu uzun yıllar boyu saklayabilir. Kişilerin görsel belleği ile onların görsel ideolojileri bu kurgulanmış, yeniden üretilmiş olan iki boyutlu gerçeklikle paralel bir noktadadır. Bu bağlamda, fotoğraf kolay taşınabilirliği, çoğaltılabilirliği ve kitlelere ulaşılabilirliği sebebiyle görsel ideolojinin kurulmasında etkin bir role sahip olmuştur ve iktidarlar tarafından farklı formlarda sık sık kullanılagelmiştir. Yapısal olarak incelendiğinde ise fotoğraf, üç bileşenden oluşan bir formüldür; fotoğrafı çeken kişi, fotoğrafın izleyen kişi ve fotoğrafın göndergesi yani konusu. Kadrajı oluşturan fotoğrafçı, kültürel yapının bir parçası olarak ele alınır. Objektifin arkasında yer alan kişi, başka bir anlatımla fotoğrafçı o çerçevenin içerisinde neyin olacağına ya da olmayacağına kadar verir. Fotoğrafçı eğer bir fabrikayı fotoğraflıyorsa, o fabrikanın hangi köşelerinin, ne kadar uzaklıktan çekileceğine ve içerisinde nelerin olacağına karar verir. Fotoğrafçı, bu karar verme - başka bir deyişle belirleme sürecinde yalnız değildir. Fotoğrafçının, kendiliğinden ideolojisini oluşturan kurumlardan, fotoğrafçılığı belirleyen bütün profesyoneller tarafından önsel olarak - bilinçdışı gibi - hesaba katılan kuralları izleme yeteneğine ve fotoğrafçıyı bağlayan kuruluşlara ya da maddi sebeplere kadar birçok farklı etmen fotoğrafçının kurduğu göndergeyi önemli derecede etkiler. Bu noktada Barthes'ın *studium* ve *punctum* ayrımı bu fotografik mesajın niteliğine ilişkin kavramsallaştırmalardır. Fotoğraf genel bir mesaj (*studium*) içermesi kadar onun bireylerin kişisel gramerlerine (*punctum*) de seslenen imgelerden oluşur. *Studium* kodlayıcılar ve çözümleyiciler arasındaki ortak alana işaret eder. *Studium* yapılandırılması kurgulanmış ve kurgulanmamış görsel ideolojiye ilişkindir. Sonuç olarak *studium*, ister kurgulanmış ister kurgulanmamış bir görsel ideoloji ihtiva etsin, çözümleyici açısından ortak bir mesajın nesnesini oluşturur. Bu sebeple, fotoğrafın tekil bir okuma şansı sadece *studium* çözümlemesinde gerçekleşebilir ve bunun çözümlenmesi için fotoğrafın dönemine ait bir çerçevenin oluşturulması gerekmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın inceleme konusunu oluşturan 1941-1950 yılları arasında Ülkü Dergisi'nde yayımlanan fotoğraflar yine bu dönem içerisindeki sosyolojik okuma içerisine oturtulmuştur.

Türk modernleşmesinin amaç ve önceliklerini belirleyen resmi ideolojinin kurguladığı modernlik, milli kimlik ve ulus devlet üzerinden yapılanmıştır. Bu noktada birey ve toplumun ideolojik araçlar vasıtasıyla kurgulanarak devletin varlığı ve onun sürekliliği korunması ön plandadır. Resmi ideolojinin bir yansıması olarak Cumhuriyet dönemi ve sanat politikaları ve bu politikaların uygulanışı bağlamında Halkevleri döneme ilişkin önemli verilerdir. Çünkü bu dönemde, sanat politikaları da Cumhuriyet'in temelleri üzerinden yükselen bir değerdir. Türkiye'de sanat politikalarının Almanya ve Rusya örneklerindeki kadar sert olmamasının sebebi, Türkiye'nin kurulmaya çalışılan modern ve milli sanatın herhangi bir öncü grubu ya da geleneği olmamasıdır. Bu sebeptendir ki Cumhuriyet dönemi sanat politikaları biçimden çok eserin işlediği konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Tabi ki daha önce de bahsedildiği gibi bir eserin iyi olabilmesi ve sergilenebilmesi için konusunun belli sınırlar içinde olması gerekir; böylelikle denilebilir ki resmi ideolojiye yakın olan sanatçılar diğer sanatçılara göre daha avantajlı bir konumdadır. Milli olanı simgeleyen ve Anadolu'yu ortaya koyan sanat eserleri, bu dönemin başat çalışmalarını oluşturmaktadır. Sanatın modernleştirilmesi ve Cumhuriyet devrimlerine uygun bir sanatın yaratılması amacıyla sanat akademileri ve enstitüleri açılması, devlet konservatuarlarının oluşturulması, sanat eğitimi için Avrupa'ya her yıl birçok öğrencinin gönderilmesi ve Avrupa'dan da eğitim vermesi için birçok sanatçının getirilmesi faaliyetlerin yanı sıra, hem yetişkinlere hem de gençlere yönelik olarak Halkevlerinin kurulması gerçekleşmiştir. Milli ve modern bir kültürün ve sanatın kurulmasına ve benimsetilmesine yönelik bir girişim olan halkevleri, kısa sürede Anadolu'nun dört bir yanına yayılarak erken Cumhuriyet döneminin kültür ve sanat hayatını belirleyen önemli bir kurum niteliğine ulaşmıştır. Tek Parti dönemi içerisinde var olan Halkevleri, Cumhuriyet'in dolayısıyla da CHP'nin ideolojik bir aracı konumundadır.

Halkevleri ve Halkodaları adlarıyla birçok şubeyle örgütlenen kurumun en büyük yayın organı da Ülkü Dergisi'dir. Ülkü Dergisi esas olarak Ankara Halkevi tarafından çıkartılıyor olsa da bütün Türkiye'ye ulaşabildiği için ve devletin merkezinin aynı zamanda Halkevlerinin de merkezi olmasından dolayı bütün Halkevlerini ve Halkodalarını temsil etmiştir. 1933–1950 yılları arasında yayımlanan Ülkü Dergisi'nde fotoğrafların yer alması 1941'de "Yeni Seri" olarak adlandırılan ikinci seriyle

başlamıştır. İncelendiği üzere Ülkü fotoğraflar belli konu başlıkları altında toplanabilmektedir. Fotoğrafların bu biçimde gerçekleştirilen kategorizasyonu, fotoğrafların ilettiği genel mesaj başka bir anlatımla Barthes'ın Camera Lucida eserinde ortaya koyduğu studium üzerinden gerçekleştirilmiştir. Fotografik mesajın çözümlenmesi, onun konusunu oluşturan imgelerle ilgilidir, fotoğrafın gösterdiği şey onun konusunu oluşturmaktadır. Fotografik anlamın çözümlenmesinde bir sonraki aşama ise onun çerçeve içerisine alınıp okunmasıyla gerçekleştirilir. Ülkü Dergisi'nde yayımlanmış fotoğrafların ideoloji ve fotoğraf ilişkisi bağlamında okumasının gerçekleştirilebilmesi için Cumhuriyet'in sanat politikalarının çizdiği çerçeveden yararlanılmıştır. Cumhuriyet'in ideolojisini ortaya koyan sanat politikaları Ülkü Dergisi'nin yayın politikasını belirlemiştir. Totaliter model içerisinde sanat politikaların amacı oldukça açıktır. Bu amacı oluşturan nedenler sanatın, ulusal ve yerel kimlik sembollerini oluşturmaya, uluslararası prestiji sağlamaya, önemli bir iletişim ve eğitim aracı olması, bireylerin genel sosyal yapı içindeki alt gruplarla bütünleşmesini sağlamaya ve değer sistemleri üzerinde oynayarak, değişmeyi hızlandırması ve bireyleri yeni rol fırsatları ve yaşam tarzı doğrultusunda eğitebilmesidir. Görülebileceği üzere bu nedenlerin çoğu - totaliter bağlamda - halkı belli bir perspektif üzerinden eğitmektir. Totaliter modelin özellikle yeniden yapılanan devletlerin politikalarında görülmesi, devleti inşa eden değerlerin aynı zamanda sanat aracılığıyla da dayatılabilirliğinden kaynaklanmaktadır. Cumhuriyet dönemi sanat politikaları incelediğinde ortaya benzer bir sonuç çıkmaktadır. Fotoğrafların kategoriler vasıtasıyla incelenebilirliğini sağlayan da bu tümleşik politikadır. Hem milli olana dönüş hem de bunun aracılığıyla modernleşmeyi temel alan politikalar yeni kurulan devletin haklılığını ortaya koyup bunun devam ettirebilirliğini sağlamaya çalışmaktadır.

Anadolu'yu konu edinen fotoğraflar bütün olumsuzlukları göz ardı ederek konuyu estetikleştirmektedir. Manzaralarla güçlendirilen pastoral anlatımlar “vatan toprağını” güzelleştirirken, Cumhuriyet'le beraber çehresi değişen, modernleşen şehir mizansenleriyle de devrimin haklılığını anlatmaktadır; bütün bu Anadolu'yu estetize eden fotoğraflar yeni bir Anadolu kurgusu yaratmaktadır. Bu yeniden kurgulamada fotoğraflar, gösterdikleriyle neyin milli olduğu mesajını iletirken, göstermedikleriyle de neyin milli olmadığını belirlemektedir. Modernleşen Anadolu kentlerinin gösterimin

yanında kültürel ve sanayi anlamındaki modernleşmeyi konu olan fotoğraflar Türkiye’yi çağdaş devletler arasına taşıyacak olan yeni Cumhuriyet’i göstermektedir. Bunlar, yine Anadolu’yu estetize eden fotoğraflar gibi ilettiği mesaj devletin haklılığı ve buna ek olarak da gücüdür. Devleti simgeleştiren milli bayramların fotoğraflarda gösterilmesi milli mobilizasyonu görselleştirmektedir. Türkiye’nin geleceğini temsil eden gençlerin bireysel yeteneklerini değil birlik içerisindeki uyumunu konu alan fotoğraflar hem Cumhuriyet ideolojisinin amacını hem de bunun sonucunu ortaya koymaktadır. Devlet adamları, özellikle İsmet İnönü ve Mustafa Kemal Atatürk, portreler aracılığıyla ikonografik anlatımlardan yararlanarak kutsallaştırılarak birer simgeye dönüştürülmektedir. Görülebileceği gibi, fotoğrafların çoğunda okunabilen iki kavram, Cumhuriyet’in üzerine kurulu olduğu “millilik” ve “modernlik”tir. Kitle iletişiminin ve fotoğrafın gücünün beraber kullanıldığı Ülkü Dergisi’nde, fotoğraflarda bu iki değer farklı formlar içerisinde izleyiciye sunulmuştur. Millilik ve modernlik üzerine kurulu Modern Türkiye’yi müjdeleyen bu fotoğraflarda gösterilen imgeler ve yaratılan simgeler de bu değerlerle paralellik taşımaktadır. Bu değerlerin fotoğraflar içerisindeki sunum biçimleri hem milliği hem de modernliği yeniden üretmektedir. Bu bağlamda neyin milli bir değer olacağına veya milli olanın neyi kapsadığına *ideoloji* karar verdiği gibi, modernliğin de hangi koşullarda ve nasıl yaşanabileceğini de yine o fotoğraflar aracılığıyla belirlenir.

Millilik, çorap motifleri ya da milli dansları icra eden insanlar gibi şu an için klasikleşmiş imgeler aracılığıyla sağlanırken aynı zamanda dönem olarak da imgeler aracılığıyla kısıtlanmıştır. Fotoğraflarla sunulan millilik olgusu aynı zamanda geçmiş de yeniden üretmektedir başka bir deyişle resmi tarihi yazmaktadır. Fotoğraflarda yer alan Osmanlı’ya ait olan eserlerin sadece Osmanlı’nın yükseliş dönemine ait olması ya da Orta Asya kültürüne ilişkin fotoğrafların yer alması, hem geçmişin sınırlarını çizmekte hem de şanlı bir Türk geçmişine işaret etmektedir. Yine aynı bağlam içerisinde modernlik ise, Cumhuriyet ile inşa edilmiş olan modern binalar, geniş meydanlar, fabrikalar, modern kıyafetler içerisindeki kadınlar ve erkekler gibi imgelerle temsil edilmektedir.

Modernlik ve millilik ekseninde hareket eden Cumhuriyet'in ideolojisi halka Ülkü Dergisi'ndeki fotoğraflar aracılığıyla da ulaştırılmıştır. Fotoğrafların yazıdan daha güçlü olması ve fotoğrafı okuyabilmek için okuma-yazma edimi gerektirmemesi fotoğrafın gerekliliğine zemin hazırlamaktadır. Ülkü Dergisi devrimin rehberlerini eğitecek bir dergi olmasından dolayı içeriği bu amaç doğrultusundadır ve kullanılan dil buna uygundur. Bu sebeple okuma-yazma bilmeyen ya da okuma-yazma bilip belli bir entelektüel seviyeye ulaşmamış kişiler için yönlendirici en önemli veri fotoğraflardır. Görselin ideolojisini yeniden kuran bu fotoğrafların dışındaki farklı bir odak noktası ise yayıncılığın ideolojisiyle kesişmesidir. Fotoğrafların bir dergi içinde yayımlanmasından dolayı fotoğrafların seçimi, büyüklüğü, konumu ve dizilişi dergiyi ortaya çıkaran kadroların sorumluluğundadır. Bu kadrolarda tıpkı fotoğrafçılar gibi ideolojik bir var olma süreci içerisindedir. Görüleceği üzere bu noktada fotoğraf çeken kişilerin yanında hangi fotoğrafın yayımlanması gerektiğine karar veren editörler tartışmanın içine dâhil edilebilirler.

Çalışma boyunca ortaya konmaya çalışılan tartışma, sanatın araçsallaştırılması çerçevesinde fotoğrafın ve ideolojinin birlikteliğinin sorgulamaktır. Bu bağlamda, belli somut söylemsel etkiler yaratmaya yönelik olan resmi ideoloji, Ülkü Dergisi'nin siyah beyaz fotoğrafları içerisinde yerini bir hayli fazlasıyla edinmiştir. Fotoğraflarında modernliğin ve milliğin klasik sayılabilecek formlarını kullanan Ülkü Dergisi geniş bir okuyucu kitlesine ulaşabilen ve devlet tarafından hazırlanan en büyük ideolojik yayınlardan biri olması onu etkili bir kitle iletişimi aracı yapmaktadır. Ülkü Dergisi, *La Turquie Kemaliste* Dergisi'nin Avrupa içerisinde gerçekleştirmeye çalıştığı ideali Türkiye içerisinde gerçekleştirmeye çalışarak sadece ülkeyi halka tanıtmakla kalmaz, aynı zamanda modern Türkiye'yi oluşturan ve oluşturacak olan politikaları da halka benimsetir ve bunu yaparken de fotografik imgelerin gücünü fazlasıyla kullanır. Bu noktada bahsi geçen fotografik imgenin anlamı başka bir deyişle görselin ideolojisi, Cumhuriyet'in ideolojisidir.

Sonuç olarak, Ülkü Dergisi'nde yer alan fotoğraflar aracılığıyla incelendiği üzere fotoğraf ve ideoloji arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Çalışma içerisinde bu ilişki totaliter model çerçevesinde ele alınarak çözümlenmiştir. Demokratik model içerisinde

de kuşkusuz söz konusu ilişki mevcuttur ama bunun niteliği doğal olarak totaliter modelden farklıdır. Totaliter model içerisinde bütün siyasal yapıyla iç içe geçmiş olan sanat politikasını varlığı fotoğraf ve ideoloji arasındaki ilişkinin analizini farklı bir noktaya taşımaktadır. Sanata sponsor olan yapı, kurum ya da kişinin niteliği ne olursa olsun bütün fotoğrafların içerisinde iletilen bir mesaj mevcuttur. Fotografik mesaj olarak adlandırılan bu ileti, imgeler aracılığıyla taşınıp bireyin dünyasını anlamlandıran değerler vasıtasıyla çözümlenmektedir. Bu çözümleme aşamasında ise kodlayıcılar ya da çözümleyiciler değişse de ortak olan alanı ideoloji oluşturmaktadır. Çünkü fotoğraf kodlanırken de çözümlenirken de özneye etki eden hayatını anlamlandıran bir pratik olarak ideoloji mevcuttur. Modeller içerisinde fotoğraf ve ideoloji arasındaki bu ilişkinin niteliğinin farklılaşmasına yol açan var olan ideolojinin şiddeti ve yönelimidir. Bu sebeptendir ki totaliter model içerisinde sanatın kontrolü bizzat iktidar tarafından gerçekleştirildiği için fotoğraflardaki mesajın işaret ettiği nokta daha açıktır.

KAYNAKÇA

-----, (1934) “Ülkü Bir Yaşını Bitirirken”, **Ülkü Dergisi**, Birinci Seri, Sayı 12

-----, 1940, **Halkevleri Çalışma Talimatnamesi**, Ankara: Zerbamat

Adorno, W. Theodor & Horkheimer, Max (1995) Aydınlanmanın Diyalektiği (Çev. Oğuz Özügül). İstanbul:Kabalcı Yayınevi.

Akın, Yiğit (2004) **Gülbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor**, İstanbul: İletişim Yayınları

Althusser, Louis (2005) **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, (çev. Alp Tümertekin) İstanbul:İthaki Yayınları

Anderson, Perry (2004) Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (çev. İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.

Atatürk, Mustafa Kemal (1938) **TBMM 4. Yasama Yılıni Açış Konuşmaları**, http://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/5d4yy.htm

Attridge, Derek (1997). *Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning Meaning and Responsibilities of Commentary, Writing the Image After Roland Barthes* (Ed. Rabaté, Jean Michel), Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Balfe, J., & Wyszomirski, M. (1985). *Arts Ideology, Politics*. Westport: Praeger Publishers Inc.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, 1950, **Halkın Evi**, Ankara:CHP Halkevleri Bürosu

Barrett, Michele (2004) **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**, (çev. Ahmet Fethi), İstanbul:Doruk Yayıncılık

- Barthes, Roland (1982) *The Photographic Message*, **Barthes Reader** içerisinde (Ed. Sontag, Susan). New York: Hill And Wang.
- Barthes, Roland (2000) **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, (çev. Reha Akçakaya), İstanbul Altı kırkbeş Yayınları
- Barthes, Roland (2005), **Göstergebilimsel Serüven** (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barutçu, Şinasi (1948) “Fotoğrafçılığın Gelişmesi Neye Bağlıdır?”, **Ülkü Dergisi**, Üçüncü Seri, Sayı 24
- Batur, Enis (der.) (2003) **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Becker, Karin (1992) *Picturing Our Past: An Archive Constructs a National Culture*, **The Journal of American Folklore**, Vol. 105, No:415, Winter 1992.
- Benjamin, Walter. (1979) **One-Way Street and Other Writings**. London: Verso Books.
- Benjamin, Walter (2004) **Pasajlar**, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Berger, John (2002) **Görme Biçimleri**, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları
- Bolton, Richard (1989) **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**. Cambridge: MIT Press.
- Bottommore, Tom (2003) **Marxist Düşünce Sözlüğü** (çev. Mete Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları

Burgin, Victor (1982) *Looking at Photographs, Thinking Photography* içerisinde
(Ed. Burgin, Victor), New York: Macmillan.

Clark, Toby (2004) **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**,
(çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Clarke, Graham (1997) **The Photograph**, New York: Oxford University Press.

Çavdar, Tefik (1983) Halkevleri, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt
4. İstanbul:İletişim Yayınları

Dellaloğlu, Besim, F. (2007) **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**. İstanbul: Say
Yayınları.

Derman, İhsan (1991) **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul:Ağaç Yayınları

Dıranas, Muhip (1941) **Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri**

Eagleton, Terry (2005) **İdeoloji: Giriş**, (çev. Muttalip Özcan), İstanbul:Ayrıntı
Yayınları

Ergüven, M, Yasa Yaman, Z, (2006) **D Grubu / D Group (1933 -1951) Sergi
Kataloğu**, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Esatoğlu, Hakkı (1950) C.H.P. ve Kültür Hayatı, **Fikir ve Sanat Dergisi**. Sayı:4,
Haziran 1950

Fiske, John (2003) **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (çev. Süleyman İrvan). Ankara:
Bilim ve Sanat

- Foucault, Michel (1980) **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977**, (Ed. Colin Gordon), Brighton:Harvester Wheatsheaf
- Foucault, Michel (2005) **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar II**, (çev. Osman Akınhay/Işık Ergüden), İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Freund, Gisele (2007) **Fotoğraf ve Toplum**, (çev. Şule Demirkol), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Geldern, James Von, (1993) **Bolshevik Festivals 1927-1920**, Los Angeles: University of California Pres
- Giddens, Anthony (1994) **Modernliğin Sonuçları** (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Gümüsoğlu, Firdevs (2005) **Ülkü Dergisi ve Kemalist Toplum**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- Habermas, Jürgen (2001) **İletişimsel Eylem Kuramı**, (çev. Mustafa Tüzel) Kabalcı Yayınevi: İstanbul
- Hall, Stuart (1980) **Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79**, London - Hutchinson: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham
- Hall, Stuart (1985) **Siyaset ve İdeoloji: Gramsci** (çev. Sadun Emeraldp), Ankara: Birey ve Toplum Yayınları
- Hall, Stuart (2002) *İdeoloji ve İletişim Kuramı* (çev. Ahmet Özata), **Medya Kültür Siyaset** içerisinde(der.Süleyman İrvan), Ankara:Alp Yayınevi

- Hızal, Meriç (1983) Cumhuriyet Döneminde Heykelcilik, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 4. İstanbul:İletişim Yayınları
- Horkheimer, M, Adorno, T. (1996) **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II**, (çev. Oğuz Özgül), İstanbul:Kabalcı Yayınevi
- İskender, Kemal (1983) Cumhuriyet Türkiye'si'nde Sanat ve Estetik, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 7. İstanbul:İletişim Yayınları
- Jameson, Fredric (1985) **Estetik ve Politika** (çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınları.
- Jones, Gareth Steedman (1985) Genç Lukács'ın Marksizm Anlayışı, **Siyaset Bilimine Temel Yaklaşımlar** (der. Kemali Saybaşılı), Ankara:Birey ve Toplum.
- Kaynardağ, Arslan (1983) Yayın Dünyası, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 10. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Kazancı, Metin (2006) **Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz**, ID İlef Online Dergi, (<http://ilef.ankara.edu.tr/id/bolum.php?bodb=353&alt=1>)
- Kemal Ünal, 1940, Halkevleri'nin Çalışmalarında Bazı Yeni Esaslar, **Ülkü**, Birinci Seri, Sayı 91.
- Köksal, Duygu (2004) Art an Power in Turkey: Culture, Aesthetics and Nationalism During the Single Party Era, **New Perspectives on Turkey**, Fall 2004, No:31.
- Larrain, Jorge (1995) **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, (çev. Neşenur Domaniç), Sarmal Yayınları: Ankara.
- Li, Pei-Lin (2001) **Ülkü (1933-1950) Dergisinin Sistemik Taranması** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi, Ankara.

Lukacs, Georg (1992a) **Estetik I** (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınları.

Mally, Lynn (1990) **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, Los Angeles: University Of California Press.

Marcuse, Herbert (1968) **Tek Boyutlu İnsan**, (çev. Seçkin Çağan), İstanbul:May Yayınları.

Mardin, Şerif (2003) **İdeoloji**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, Karl (1993) **Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı**, (çev. Sevim Belli), İstanbul: Sol Yayınları.

McCabe, Colin (1997) *Barthes and Bazin: The Ontology of the Image*, **Writing the Image After Roland Barthes** (Ed. Rabaté, Jean Michel), Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

McLellan, David (1999) **İdeoloji**, (çev. Ercüment Özkaya) İstanbul Doruk Yayınları.

Mitchell, W. (1995) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Of Chicago Press.

Mitchell, W. (1980) **The Language of Images (A Phoenix Book)**. Chicago: University Of Chicago Press Journals.

Nalbantoğlu, H. Ünal (1995) **Türkiye’de Modern Mimarlık Pratiği ve Söylemi, 70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları**, Mimarlar Derneği, No: 2, Temmuz 1996, Ankara.

Parlak, İsmet (2005) **Kemalist İdeolojide Eğitim: Erken Cumhuriyet Dönemi Tarih ve Yurttaşlık Bilgisi Ders Kitapları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara:Turhan Kitabevi.

Panofsky, Erwin (1996) **İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş** (çev. Engin Akyürek). İstanbul: Afa Yayınevi.

Poggi, Gianfranco (1991) **Çağdaş Devletin Gelişimi: Sosyolojik Bir Yaklaşım**, (çev. Şule Kut, Binnaz Toprak) İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Russolo, Luigi (2003) Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto (çev. Selahattin Hilav), **Modernizmin Serüveni** içerisinde (haz. Enis Batur), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Sağlamöz, Gürsel Korat (1994) Sanatın İdeolojiyle Birlikte Tarihi, **Birikim Dergisi**, Eylül 1994, Sayı 65.

Sanouillet, Michel (2003) Dadacılığın Kökleri: Zurich ve New York, (çev. Turhan Ilgaz), **Modernizmin Serüveni** (ed.. Enis Batur), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Saybaşı, Kemali (1985) **Siyaset Biliminde Temel Yaklaşımlar**, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Sekula, Alan (1982) *On the Invention of Photographic Meaning*, **Thinking Photography** içerisinde (Ed. Burgin, Victor), New York: Macmillan.

Shawcross, Nancy (1997) **Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective**. Florida: University Press of Florida.

Shoemaker, P., Reese, S. D. (2002) İdeolojinin Medya İçeriği üzerindeki Etkisi, **Medya Kültür Siyaset** içerisinde (der.Süleyman İrvan), Ankara:Alp Yayınevi.

- Sholle, David, J. (2005) *İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye*, (çev. Mehmet Küçük), **Medya, İktidar, İdeoloji** (der. Mehmet Küçük), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sirer, Reşat Şemsettin (1941) “Halkevleri ve İnkılâpçılık”, **Ülkü Dergisi**, Yeni Seri, Sayı 3.
- Slater Phil (1998) **Frankfurt Okulu** (çev. Ahmet Özden), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Sontag, Susan (1999) **Fotoğraf Üzerine**, (çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Tan, Nail (2003) **Cumhuriyet Dönemi Kültür Çalışmalarının Dünü, Bugünü, Yarını**, Ankara.
- Tazegül, Murat (2005) **Modernleşme Sürecinde Türkiye**. İstanbul: Babil Yayınları.
- Tunalı, İsmail (1979) **Marksist Estetik**, İstanbul:Altın Kitaplar Yayınevi.
- Ulusoy, Demet M. (2005) **Sanatın Sosyal Sınırları**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Üşür, Serpil Sancar (1997) **İdeolojinin Serüveni**, Ankara: İmge Yayınevi.
- Van Dijk, Teun A (1998) **Ideology: A Multi-disciplinary Approach**, London: Sage Publications.
- Van Dijk, Teun A. (2005) *Söylemin Yapıları ve İktidar*, (çev. Mehmet Küçük), **Medya, İktidar, İdeoloji** içerisinde (der. Mehmet Küçük), Ankara:Bilim ve Sanat.
- Yasayaman, Zeynep (2002) Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950), **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, Kış 2002.

Yeşilkaya, Neşe G. (2003) **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, İstanbul:İletişim Yayınları.

Yeşilkaya, Neşe G. (2002) Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekan, **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, Kış 2002.

Watney, Simon (1986) *On Institutions of Photography*, **Photography/Politics: Two** içerisinde (Ed. P. Holland, J. Spence, S. Watney), London: Photography Workshop/Comedia.

Williams, Raymond (1993) **Kültür**, (çev. Suavi Aydın) Ankara:İmge Kitabevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	: Sarper Dost
Doğum Yeri ve Tarihi	: Ankara, 09.07.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	: Hacettepe Üniversitesi, Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	:
Bildiği Yabancı Diller	: İngilizce, Yunanca
Bilimsel Faaliyetleri	: Panepistimio Ioanninon (Ioannina Üniversitesi), Modern Greek Language Yunanistan
İş Deneyimi	
Stajlar	: Birleşmiş Milletler Mülteci Yüksek Komiserliği, Ankara.
Projeler	:
Çalıştığı Kurumlar	: Helsinki Yurttaşlar Derneği, Kitle İletişim Vakfı.
İletişim	
E-Posta Adresi	: sarper_d@hotmail.com
Tarih	:28.09.2007