

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Otoportresi 1923-38 Yılları Arasında Üretilen Heykel, Afiş ve Fotoğraflarda Devlet Mitografisinin Görsel İnşası

Yrd. Doç. Sinan NİYAZIOĞLU*

Özet

Bu makale, Cumhuriyet'in ilanından Atatürk'ün ölümüne kadarki onbeş yıllık süreçte, heykel, afiş ve fotoğraf gibi görsel propoganda araçları kanalıyla genç rejimin siyasi söylemini nasıl görselleştirdiğine ve inşa ettiği sistemlerin bütününde kendisi için nasıl bir portre çizdiğine odaklanıyor. Bu bakımdan makale, Cumhuriyet'i kuran siyasi aktörler, ulus olarak kimliklendirilen halk ve vatan olarak milli sınırları çizilen Anadolu toprakları gibi birbirlerinden farklı hafızalara sahip olguların ortak bir özgeçmişte birleştirilme ve birbirleriyle özdeşleştirilme dönemini, otoportrenin çizim süreci olarak tanımlıyor; portrenin ruhunu oluşturan yeni kimlik ve yeni özgeçmiş ilişkisini ise devlet mitografisinin inşası şeklinde değerlendiriyor. Makale, Pietro Canonica'nın Atatürk heykellerine, İhap Hulusi Görey'in toplumsal dönüşümü imleyen afişlerine ve Othmar Pferschy'nin başkent Ankara fotoğraflarına yansıyan otoportrenin çizim sürecini, Geceden Gündüze, Karanlıktan Aydınlığa ve Batan Güneşten Doğan Güneşe başlıkları altında ele alarak, portre ve mitografi arasındaki bağı belirleyen kurgu türlerini güneş metaforu ekseninden okumaya çalışıyor.

Anahtar Kelimeler: Görsel iletişim, güneş, ideoloji, imge, metafor, mitografi, propoganda, Tabula Rasa.

Self-portrait of the Early Republican Era The Visual Construction of the State Mythography Through Sculptures, Posters and Photography in 1923-38

Abstract

This article focuses on the ways in which the young regime visualised its political rhetoric and presented a self-portrait through visual means of propaganda such as sculptures, posters and photographs in the fifteen year period starting from the declaration of the Republic and ending with Atatürk's demise and the characteristics of its created self-portrait as reflected in the entire body of its constructed systems. In this sense, the article defines the period in which various phenomena with different memories, such as political actors who founded the republic, the public who were granted the identity of a nation, and the land of Anatolia with borders drawn to make it into a country, were unified around a common history and were associated with each other, as the creation process of a self-portrait. It evaluates the relationship between the new identity and the new history which constitutes the spirit of the portrait as the construction of the state mythography. The article deals with the creation process of the self-portrait – reflected in Pietro Canonica's sculptures of Atatürk, İhap Hulusi Görey's posters marking the social transformation and Othmar Pferschy's photographs of Ankara – under several topics such as, Through the Night Into the Day, From Darkness to Light and From the Setting Sun to the Rising Sun; aiming to study

* MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü.

the types of fiction defining the connection between portrait and mythography, using the sun metaphor as a pivotal point.

Key Words: Visual communication, ideology, image, metaphor, mythography, propaganda, sun, Tabula Rasa.

Geceden Gündüze: Pietro Canonica'nın Heykellerindeki Epik Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin de içinde yer aldığı ulus-devletlerin inşası süreci, Tabula Rasa'ya, yani yıkılan monarşiler üzerine kurulan yeni cumhuriyetçi rejimlerin geçmişle tüm bağlarını koparmalarına hatta reddetmelerine dayanır. Geçmişin toptan reddi, toplumun geleceğini biçimlendiren siyasi aktörlerin ütopya tasarımlarını, ulus olarak kimliklendirilen ve ezelden beri ortak bir etnisitede birleştiği iddia edilen halk üzerine temellendirir; yeni devlet kavramının tanımını içinse, yeni bir geçmiş algısının tasarlanmasını, yani devlet mitografisinin inşasını gerektirir. Mitografik anlatıların ortak özelliği, kazandığı savaşla bağımsızlığını, cumhuriyetçi yönetimle de özgürlüğünü elde eden halkların, içlerindeki cevherin ortaya çıkışını örgütleyen modernist sistemler ve normlar bütünü, zamanötesi bir bağlama dayandırmalarıdır. Bu bakımdan geçmişte dinsel ve monarşik söylemlerle iktidarlarca edilgenleştirilen halklar, zafer ve özgürlükleri sayesinde içlerindeki aydınlanmayı, kendilerine sunulan yeni rejimle fark edeceklerdir; üzeri yüzyıllarca örtülen hakikat ise yeni devlet sistemlerinde ortaya çıkacaktır. Halkların uyanışı üzerine temellenen modernist mitografi, kuldan vatandaşa evrilen bireyle, yeni seküler, pozitivist rejim arasındaki bağı, vatan olarak mekânsallaştırılan yeni coğrafi düzlemde kuracaktır. Vatan, modern ulusların özlerinin kaynağı, seküler dünya düzeninin yeni cenneti, sanayileşerek kalkınan yeni devletlerin kendilerini var edecekleri siyasi mekân ve kültürel alandır. Dönemin siyasilerince vatan, fiziksel olduğu kadar zihinsel sınırlarıyla çizilecek ve tasarlanacak ideolojik bir olgu, kendileri ve halk arasındaki ortak aidiyetlerin keşfedildiği veya icat edildiği değerler bütünüdür.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni biçimlendiren kabine üyeleri açısından, Misak-ı Milli'yle tanımlanan vatanın ne olduğunu ve neleri içereceğini yeni ulusa öğretmek, en az Kurtuluş Savaşı kadar zorlu bir sürece sahne olur. Halk, Gazi önderliğinde büyük bir savaşı kazanmıştır ama Cumhuriyet'in ilanının ardından hızla uygulamaya konan Batılılaşmacı reformlar karşısında, İstiklal Mahkemeleri'yle sonuçlanan ayaklanma ve direnmeleri de başlatmıştır. Dahası, çok yakın zaman öncesinde deneyimlediği savaşlarla bitkin düşen halktan, genç rejimin yeni kurumlarının inşası için vergi toplamak, milli savunma için askere çağırarak ve geleceklerine dair güvenlerini kazanmak bir hayli zordur. Anadolu aydınlanmasının neferleri olarak görevlendirilenler arasında yer alan Halide Edip Adıvar'ın Ateşten Gömlek (1922) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1931) isimli romanlarında da vurguladıkları gibi, Anadolu halkı tıpkı işlenmemiş Anadolu bozkırları gibi yabandır; halkı eğitime misyonuna talip olmak ise ateşten gömlek giyinmek kadar fedakârlık gerektirir.¹ Nitekim benzer gözlemleri, Atatürk'ün emriyle yurda davet edilen ünlü İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica da (1869-1959) anılarında ve Mussolini'ye yazdığı mektuplarında dile getirir. 1928'de gerçekleştirdiği Taksim'deki Cumhuriyet Anıtı için İstanbul'a ve açılışı 1932 yılında yapılabilen bir diğer heykeli için İzmir'e gelen Pietro Canonica, her iki liman kentini hayranlıkla betimlemekle birlikte, Etnografya Müzesi'nin bahçesine yerleştirdiği Atlı Atatürk heykeli için yaptığı Ankara ziyaretinde, yeni başkenti çorak Anadolu coğrafyasının minyatürü şeklinde tanımlar. Bir bozkır kentinin yeni devletin başkentine dönüştürülme projesini, Ankara'da tanıştığı siyasiler ve kültür estetleri arasında nasıl coşkuyla Anadolu Rönesansı'yla özdeşleştirildiğini belirten Canonica, Atatürk'le yaptığı özel görüşmelerde ise, bu projenin önemli bir sac ayağını oluşturan Atatürk Orman Çiftliği'nin imar sürecinde yaşanan olumsuzluklar hakkında bilgi alır. Zira, tarım ve hayvancılıkla ilgili yurt genelinde uygulanacak reformların, ufak ölçekli bir alanda denenmesi amacıyla başlatılan proje, oldukça yüksek bütçelere mâl olmasına rağmen, toprağın çoraklığı nedeniyle, o yıllarda sadece cılız mandaların ve uzun süre susuz kalabilen kavruk koyun türlerinin yaşayabildiği alan özelliğini korumaktadır.²

¹ Uysal, Zeynep, *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 320-321.

² Eyice, Semavi, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986, s. 21

Pietro Canonica, tıpkı çağdaşı olan diğer ünlü Avrupalı heykeltıraşlar gibi, Batılılaşmacı reformlarla modern Türk ulusunu yaratmayı düşleyen Atatürk'ün kamusal alandaki görünürlüğü ve halk üzerindeki etkisini arttırmak için kendilerine sipariş edilen Atatürk heykellerini ve Cumhuriyet anıtlarını tasarlamak üzere yurda davet edilir. Tüm heykeltıraşlara verilen ortak sipariş, Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan zaferi ve sonrasında ilan edilen Cumhuriyet'le elde edilen uygarlığı birlikte görselleştirmek, hatta Cumhuriyet için kazanılan savaş algısı oluşturacak kadar iki olguyu kopmaz bir bağlam içerisinde yerleştirerek, Atatürk ve genç rejim kabinelerine duyulan güveni arttırmaktır. Bu dönemde sipariş edilen heykellerin kiminin devlet bütçesinden, bazılarının da heykelin yerleştirileceği vilayetlerdeki nüfuzlu aileler, esnaf ya da halktan toplanan bağışlarla karşılandığı bilinmektedir. Bu bakımdan, kabinenin sipariş ettiği ve kimi zaman halkın finanse ettiği heykel ve anıtlar, yerleştirildikleri bölge halkının iktidara olan bağlılıklarının birer simgesi, iktidarın halk üzerinde kurduğu otoritenin de göstergeleridir. Dolayısıyla, bağlılık ve otorite arasında konumlanan Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet anıtları, önceleri propoganda araçları olarak üretilirler; yerleştirildikleri kamusal alanlarda yöneticiler ve halk arasındaki ortak aidiyetleri imgelerler ve zaman içerisinde vatan toprağını tanımlayarak ulusal hafızanın güçlü simgelerine dönüşürler. Hiç şüphesiz bu dönüşüm, savaş ve cumhuriyet, yani sebep-sonuç ilişkisine dayalı anlatıların, 1923-38 yılları arasında yurda davet edilen pek çok Avrupalı heykeltıraşın etkileyici üretimleriyle görünürlük kazanmasından kaynaklanır. Özellikle Avusturyalı heykeltıraşlardan Heinrich Krippel (1883-1945), Joseph Thorak (1889-1952) ve Anton Hanak'ın (1875-1934) lirik, dramatik ve ekspresif tasvir biçimleriyle betimledikleri anıt ve heykellerin, aynı hikâyeyi halk üzerinde farklı etkilerle aktarma amacıyla üretildiği bilinmektedir.³ Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, Atatürk, İsmet İnönü ve diğer kabine üyeleriyle en yakın ilişkileri kurabilen, anıt ve heykelleri en fazla takdir toplayan sanatçı Pietro Canonica'dır. Canonica, Alman Ekolü'ne yaslanan meslektaşlarının, Geç Alman Romantiklerinden ve Modernist Alman Ekspresyonistlerinden etkilenen üsluplarından farklı olarak, kendilerine Batı kimliğini ayna tutan kabine üyelerine Neo-Klasik Dönemin ruhunu önerir. Bilindiği üzere Neo-Klasik Dönem, Jacques Louis David'in ünlü At Üstünde Napoleon tablosuyla zirveye çıkan, devletin kurucularını ve onların ardından gelen halkı yer yer özlerinden çıkan ilahi güçlerle somutlaştırarak, izleyici üzerinde hayranlık uyandırdığı kadar, otorite kurmak gibi güçlü etkiler bırakmayı da amaçlayan, epik, yani destansı anlatılara yaslanır. Bu sayede yöneticiler ve halk arasındaki ortak aidiyetleri, ortak ülküye dönüştürebilen Neo Klasik üslup, aynı zamanda kendisinden sonra gelen Geç Alman Romantikleri'nin ve Modernist Alman Ekspresyonistleri'nin yönetici ve halk arasındaki sınırları eriten hatta kimi zaman iki aktörü birbirleriyle özdeşleştiren görsel ifade biçimlerinden ayrışarak, sınıfsal hiyerarşiyi görsel kurguda korur. Heykel ve anıtlarda sınıfsal hiyerarşinin imlenmesi, halka mal olmuş siyasi aktörlerin, çoğunlukla halkı temsil eden karakter tipolojilerinden, heykelcik ve kabartmalardan farkedilir biçimde büyük boyutta tasarlanmasına ya da grup kompozisyonlarıyla tasarlanan örneklerde, siyasi aktörün halktan bir adım önde konumlandırılarak bütünden ayrışmasına, öne çıkmasına sebep olur, bu sayede önder vasfının vurgulanması sağlanır. Canonica gibi Neo-Klasik üslupta çalışan dönemin diğer İtalyan ressam ve heykeltıraşları arasında bu kurgulama tekniğine "Ekselans'ın Halesi (*Aura di Eccellenza*)" denmesi, Neo-Klasik anlatının Romantiklerden ve Ekspresyonistlerden farklı olarak, toplum eksenli değil, devlet eksenli veya devletin yapı kurucu öznesi eksenli, ulusal hafıza ürettiğini karşımıza çıkarır.⁴ Nitekim ağırlıklı olarak İtalyan kent devletleri tarihiyle özdeşleşen bu kurgulama dili, zamanında farklı otoritelerce yönetilen her bir İtalyan kentinde öne çıkan siyasi veya dini aktör için üretilen heykellerin otoriter dilinden yararlanır. Dolayısıyla, kent meydanına ya da katedral önüne heykeli dikilen özne ekseninden hafızanın yansıtılması, her bir kenti birbirinden ayırttığı gibi merkez Roma tarafından denetlenebilen bir dil birliğini, ortak ikonografiyi de oluşturur.

³ Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası / Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 304-305.

⁴ "Ekselans'ın Halesi (*Aura di Eccellenza*)", dönemin İtalyan ressam ve heykeltıraşları arasında bir mesleki terim olduğu kadar, diplomatik bir dilden de kaynaklanır. Zira bu yıllarda devlet başkanları veya krallarla yapılan tüm özel görüşmelerde ve yazışmalarda "Ekselansları" diye hitap edilirdi.



Resim 1: Ankara Etnografya Müzesi'ndeki Atlı Atatürk Heykeli, Pietro Canonica, 1924. (Fotoğraf: Murat Caniklioğlu)

üzerine yerleştirdiği bronz dökümlü heykelde, Atatürk'ü bir Roma İmparatoru gibi karakterleştirir. (RESİM 1) Kaidenin üzerindeki tunç panolarında ise Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilanına kadarki zamansal süreci, savaş meydanında düşmanın teslim oluşu, güneşin doğuşu, Ata'nın Ankara'ya gelişi ve Büyük Millet Meclisi konulu kabartmalara yansıyan mizansenlerle görselleştirir. Heykelin Cumhuriyet'in dördüncü yıldönümüyle kurduğu zamansal bağlam dışında, yer aldığı müzenin bahçesiyle kurduğu mekânsal bağlam da anlamlıdır. Zira müze, Namazgâh Tepesi olarak adlandırılan, Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk önderliğindeki Türk askerinin cuma namazlarını kıldığı ve ardından çarpışmalara katıldığı tepenin üzerine inşa edilmiştir; Selçuklu ve Osmanlı dönemlerindeki yöneticiler, askerler ve dini kurumlara ait objeleri içermektedir. Bu bakımdan müze içerisinde yer alarak artık tarihe karıştıkları imlenen güçlü Türk devletleri ve yöneticilerinden sonra Atatürk, müzenin önünde yer alan atlı heykeliyle yeni Türk devletinin kurucusudur ve yüksek tepenin üzerinden yeni başkentini gururla izlemektedir. Ancak bu heykelin yerleştirildiği alanla kurduğu bir diğer önemli etmen, tepenin güneş ışığını en iyi karşılayan noktalardan birinde yer alması ve bu sayede sabahın ilk ışıklarından güneşin batışına kadarki zaman dilimi içerisinde, bronz dökümlü Ata'nın bedeninin güneş ışığıyla aydınlanmasıdır. Bu bağlamda, Pietro Canonica'nın İzmir için gerçekleştirdiği Atlı Atatürk heykeli de, yerleştirildiği nokta itibarıyla güneş ışığından yararlanmanın yanı sıra, kentin kurtuluş yıldönümüyle kurduğu zamansal bağlam ve Yunan askerinden 'temizlenen' Cumhuriyet Meydanı'yla imlediği mekânsal bağlamla, aynı propoganda dilini yüklü biçimlerle yineler. Heykelde Atatürk, işaret parmağıyla denizi gösterir ve kararlı ifadesi onun ünlü taarruzunu başlatan "*Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri!*" komutunu anıtsallaştırır.⁵ Heykelin kaidesindeki kabartmalarla görselleştirilen taarruz mizansenleri, izleyicinin zihninde canlanan animatik kurguyla destansı bir içeriğe kavuşur. Kaidenin ön cephesindeki Anadolu kadını figürü ve arkasından koşan Türk halkı, Delacroix'nın ünlü Fransız Devrimi tablosunu hatırlatan coşkulu bir ifadeyle adeta izleyicinin üzerine

Pietro Canonica heykelleri ve anıtlarında yansıttığı epik kurguyu, sadece genç Türkiye Cumhuriyeti için uyguladığı örneklerde değil, neredeyse yetmişbeş yıllık kariyeri boyunca Rusya, Romanya, Mısır ve Bağdat'taki devlet başkanlarından ve krallardan sipariş aldığı heykel ve anıtlarında da yineler. Özellikle at üzerinde tasvir ettiği tüm siyasi aktörlerin biçimdiline yansıyan otoriter ifade, 1923'te Turin'de gerçekleştirdiği Süvari heykelinin temasını oluşturan gururlu askerin, bir krala, generale veya imparatora dönüşmüş uygulamalarında gözlemlenir. Heykellerin süvari örneğinden ayrılan en önemli özellikleri, süvarinin dimdik duran atı yerine, devlet başkanlarının ön ayağından birini havaya kaldıran soylu atlarının marş, ileri komutunu imlemeleridir ki, bu komut savaşı sonlandıran taarruz komutuyla müjdelenen zafer kadar, toplumun kültürel aydınlanmasını sağlayacak reformları da işaret eder. Nitekim 1927'de Cumhuriyet'in ilanının dördüncü yıldönümü kutlamaları kapsamında Ankara'ya davet edilen Canonica, Etnografya Müzesi'nin bahçesine yerleştirdiği Atlı Atatürk heykelinde de bu ifade dilinden yararlanır; mermer kaide

⁵ Eyice, Semavi, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986, s. 12.

doğru yürür. (RESİM 2) Taarruz ve devrim, savaş ve cumhuriyet ilişkisinin yanı sıra, acı çekmiş bir halkın kurtuluşunu (exodus) imleyen anlatı, gecenin karanlığından gündüzün aydınlığına çıkan toplumun zaferini imler. Zira İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşu bir hayli sancılı geçmiştir; yanan kentin imarının uzaması, Sperco tarafından finanse edilen heykelin açılışının gecikmesine bile yansiyacaktır.

Pietro Canonica'nın sipariş aldığı heykellerle ilgili bir diğer finansal sorun, onun Taksim Meydanı için 1928'de tasarladığı Cumhuriyet Anıtı'nda yaşanır. Cumhuriyet'in beşinci yıldönümü anısına üretilen anıtın masrafını, önce İstanbul'daki büyük şirket sahipleri, kent nüfuzlu aileleri ve Pera'daki esnaf üstlenmek ister. Ancak Ankara'daki kabine üyelerinin direktifi üzerine, bu yardıma halktan toplanan bağışların da eklenmesi kararlaştırılır ve Hakkı Şinasi Paşa başkanlığında kurulan yardım fonuyla gerekli bütçe tamamlanır.⁶ Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'ye yerleşen, Atatürk'ü de yakından tanıyan ünlü gazeteci Willy Sperco'nun anılarında da belirttiği gibi, heykelin ne olduğunu ve ne amaca hizmet ettiğini bilmeyen sokaktaki vatandaşa projeyi açıklamak ve gönüllülerin cömertçe yaptığı yardımları kabul etmek oldukça ilginç bir süreçtir.⁷ Şurası kesin ki, Ankara'daki yönetime tam bağlılığını belirtmek isteyen İstanbul'daki yüksek zümre, kabine üyelerince Osmanlı'nın elitleri gibi konumlandırılır ve sadece onların desteğiyle sağlanan bir anıtın dikilmesine müsaade edilmez. Nitekim ortaya çıkan anıtta, bu zümreyi temsil eden hiçbir karakter de yer almaz. Çünkü Kurtuluş Savaşı, Anadolu halkının destanıdır, bu nedenle yeni başkent Ankara'dır, eski başkent en önemli bölgelerinden biri olan Pera girişinde Ankara yönetiminin ve Anadolu halkının görünürlüğü bu vesileyle sağlanmalıdır. Anıtta



Resim 2: İzmir Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atlı Atatürk Heykeli, Pietro Canonica, 1932. (Fotoğraf: Şule İlter)

⁶ A.g.e, s. 10.

⁷ Sperco, Willy, *Istanbul, Paysage Littéraire*, Nef de Paris, Paris, 1955, s. 86-87.

Atatürk, kabine üyelerinden İsmet İnönü, Mareşal Fevzi Çakmak, Türk askeri ve Anadolu köylüsü yer alır. İki bölümden oluşan anıtın Harbiye'ye bakan yüzünde Kurtuluş Savaşı mizansenleri, İstiklal Caddesi cephesinde ise Cumhuriyet'in ilanını temsil eden figüratif grup kompozisyonuyla betimler. Her iki mizansende de Atatürk gruptan bir adım öndedir ve önder vasfıyla savaşta halkı, Cumhuriyet reformlarıyla da yeni ulusu arkasından sürüklemektedir. Anıtın Kurtuluş Savaşı mizansenini bölümündeki kalpaklı asker konumundaki genç Atatürk figürü, onun Kocatepe'deki düşünen fotoğrafından yola çıkarak tasarlanan heykelidir. Genç Gazi'nin yanındaki çocuklu Anadolu kadınının, arkadaki halkın ve asker heykellerinin beden dilleriyle yansıtılan dramatik kurgu, bir toplumun trajedisini anıtsallaştırır. (RESİM 3) Cumhuriyet bölümünde ise orta yaşlı fraklı Atatürk figürü, devletin başkanı konumuyla sivil giyimlidir. Her iki yanında İsmet İnönü fraklı, Mareşal Fevzi Çakmak da askeri üniformasıyla konumlanır; Türk askeri ve halk ise onları takip etmektedir. Hep birlikte Osmanlı'nın Batılılaşmasıyla özdeşleşen Pera'ya doğru yürümektedirler. (RESİM 4) Bu gururlu ifade Anadolu halkının ve Ata'nın zaferini görselleştirir. Dahası, anıttaki Cumhuriyet bölümünün güneş ışığını iyi karşılayan cephede yer alması karşısında, savaş mizansenlerinin gölgede kalışı, savaştan Cumhuriyet'e, geceden gündüze kavuşmuş bir toplumun zaferinin ışık oyunları da vurgulanması bakımından anlamlıdır. Ancak her iki grup kompozisyonunda da, Ata'nın önde yer alması, onun yüzüne ve bedenine en fazla güneş ışığı yansıyan figür olarak algılanmasını da sağlar. Bu bakımdan, Türk siyasi tarihinde pek çok sivil direnişe, gösteriye ve kutlamalara tanıklık eden ünlü Cumhuriyet Anıtı'yla verilen mesaj, Ankara kabinesinin reformlarıyla tasarlanacak yeni aydın kesimin Anadolu halkından ve yeni yüksek zümrenin ise Ankara'dan çıkacağı gibi gözükmektedir.

Pietro Canonica'nın heykelleri yeni ulusun cesaretini, ulusun önderi Ata'nın ise yılmaz kararlılığını epik kurgu diliyle görselleştirir. Heykellerinde kullandığı tunç, bronz gibi metal malzemelerin sert özelliği, destansı kurguyu cisimleştiren figürlerin ve kabartmalardaki karakter ti-polojilerinin gücünü vurgulayarak Ankara kabinesinin ve tahayyül ettiği yeni ulusun portresini kamusal alanda inşa eder. Atatürk, Ankara, İzmir ve İstanbul'daki her üç örnekte de anlatıların yapı kurucu öznesidir. Ankara'daki heykelde, yeni başkenti, hâkim bir konumdan gururla izler, İzmir'de, düşmanın denize dökülmesini işaret parmağını kaldırarak emreder, Taksim Anıtı'nda ise halktan bir adım önde yürüyerek ulusu harekete geçirir. Bu anlamda onun heykellerde imlenen önder ve otoriter imajı kadar, yüzüne ve bedenine yansıyan güneş ışığı, "Ekselans'ın Halesi"ni kamusal alanda görünür kılar.

Karanlıktan Aydınlığa: İhap Hulusi Görey'in Afislerindeki Didaktik Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin otoportresinin çizim sürecinde, en az heykeller kadar etkin rol oynayan bir diğer görsel propoganda aracı, afiş, kitap kapağı ve ürün etiketi gibi seri olarak üretilen ve kitlelere seslenen grafik tasarım ürünleridir. Bugünün gözünden baktığımızda, devletin yeni kurumları hakkında bilgi vermenin yanı sıra, Batılılaşmacı reformlarla zihniyet değişimi geçiren Türk toplumunun aydınlanma sürecini imleyen dönemin grafik tasarım ürünleri, toplum mühendisliği ekseninden bir uygarlık tahayyülünü resmederler. Ankara kabinesinin ekonomik ve siyasal reformlarıyla çizilen bu resim, tekeli devlet politikalarının görsel kimliğini, farklılıkları bir potada eriten homojenleştirici kültür politikaları üzerine temellendirir ki, bu amaç, devletin farklı kurumlarını ve ürünlerini, ortak bir görsel kimlikte buluşturmak için bu üslubu zaman içerisinde oluşturan grafik tasarımcıyı karşımıza çıkarır. Heykel ve fotoğrafın aksine Erken Cumhuriyet Dönemi'nin grafik tasarım ürünleri, ağırlıklı olarak bir ismin, İhap Hulusi Görey'in (1898-1986) elinden çıkar ve bu nedenden ötürü onun üretimleri, dönemin ruhunu, toplumun değişen portresini, grafik tasarım disiplini ekseninden okuyabilmemiz açısından neredeyse tek kaynakçayı oluştururlar. Hiç şüphesiz portrenin değişim süreci, cahil Anadolu halkını uygarlaştırmak kadar, Trablusgarp, Balkan Savaşları ve Lozan Mübadelesi'nin ardından parçalanan imparatorluğun dört bir yanından Anadolu'ya göç eden halkları, yeni üniter devletin vatandaşlarına dönüştürme programına yaslanır ki, bu bakımdan giyimden kuşama, hitaptan nidâyâ, yemekten müzik kültürüne kadar gündelik yaşam içerisindeki sosyal ve kültürel ilişki biçimlerini düzenleyen reformların tasarladığı yeni kimlikleri, bu kimliklere rol modeli sunan yeni cemiyet yaşamını basılı mecralarda görselleştirme ve halka aktarma işlevini İhap Hulusi Görey'in üretimleri üstlenir.



Resim 3: Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın Kurtuluş Savaşı cephesi, Pietro Canonica, 1928. (Fotoğraf: Selim Adanalı)



Resim 4: Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın cumhuriyetin ilanı cephesi, Pietro Canonica 1928. (Fotoğraf: Selim Adanalı)

1898'de Kahire'de doğan Görey, Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında aristokrat bir çevrede yetişir. Babası Ahmet Hulusi, Mısır'da döneminin ünlü bir mimarı ve müteahhiti, kardeşi Nihat Hulusi ise Mısır'ın önde gelen müzecilerinden birisi olmuştur. Almanya'da Heimann Schule ve Kunstgewerbe Schule'de aldığı resim eğitiminin ardından 1925 yılında yurda döner.⁸ Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkmış ve imparatorluğu yıkılan Almanya'da yaşanan siyasi reformları, yeni sanayileşme hamlelerini ve kültürel modernizasyonu üniversite ortamında olduğu kadar, sipariş aldığı kurumlar için ürettiği işlerin programında gözlemleyen Görey, tüm mesleki yaşamı boyunca üretimlerine yansıttığı görsel grameri büyük ölçüde bu dönemde oluşturur. Ancak Görey'in üsluplaşan ilüstratif görsel dili, Bauhaus ekolünün Modernist ve ütöplast çizgisinden farklı olarak, 1890'larda Kaiser II. Wilhelm önderliğinde başlatılan "Büyük Almanya Projesi"ndeki modern Alman ulusunun inşası hamlesine yaslanır. Bilindiği üzere bu proje, merkez Almanya dışında, doğu krallığı olarak konumlanan Avusturya (Österreich), Bohemya (günümüzdeki Çek ve Slovak cumhuriyetleri) ve Lehistan (bugünkü Polonya'yı) içine alan çok geniş bir coğrafyada ana dil veya resmi dil olarak Almanca konuşan halkları, merkez Almanya'nın kültür politikalarıyla birleştirmeye yönelik eğitim reformlarını ve diplomasiyi kapsar. Henüz 18. yüzyıl Almanyasında saray ve aristokratlar arasında tanımlanan "Hoch Deutsch" (yüksek, ideal Almanca ve Alman değerleri) kavramı, yüksek zümrenin aydınlanma misyonundan çıkarak, 1890'larda kamusal yaşamı ve halkların kültürel alışkanlıklarını tanımlayan yapı kurucu etmen rolünü üstlenir; imparatorluğun farklı bölgelerindeki halkların aydınlanmasını, ideal Alman değerlerini ve düşünce dünyasını özümsemeleriyle özdeşleştirir. Şüphesiz bu misyon, kendini dil üzerinden ve dilin içerdiği tüm ideolojik olguları merkezi eğitim sistemi kanalıyla gösterir. İlkokullardaki okuma yazma derslerinde standartlaştırılan el yazısı, bugün bildiğimiz Alman el yazısını ortaya çıkarır. Avusturya ve Bohemya'da konuşulan Alman lehçelerinden farklı olarak imparatorluk genelinde veya imparatorluğun müttfeği olan devletlerde aksansız, saf bir Almancanın konuşulması için yeni eğitim programları titizlikle hazırlanır. Dahası, imparatorluğun geniş ve dağınık bir alanında konumlanan Aşkenaz yahudilerinin konuştuğu Yidiş (İbranice ve Almanca karışımı

⁸ Merter, Ender, *80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam, İhap hulusi Görey*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 7.



Resim 5: Kurukahveci Mehmet Efendi için afiş, İhap Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Kurukahveci Mehmet Efendi Mahtumları firmasının izniyle kullanılmıştır.)

bir dil) gibi 'yabancı' dillerin, kamusal yaşamda sessizleştirilmesi amacıyla, Almanca konuşmayı ve yazmayı teşvik eden mahalli okulların kurulmasının yanı sıra, Yidiş'in sadece gettolarda konuşulmasına ve yazılmasına müsaade edilir. Sonuç olarak bu projede aksan ve yabancı diller, farklı hafızaların ve aidiyetlerin göstergesi olarak kabul edilirler, bu marazların dönüştürülmesi, yani aksansız, saf bir toplumun inşası, Büyük Almanya Projesi'nin ne kadar nüfuz edebildiğinin yansımasıdır. Ancak şurası özellikle vurgulanmalıdır ki, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlatılan Büyük Almanya Projesi, ulus-devlet sistemleriyle bugün bildiğimiz milli sınırlarına henüz çekilmemiş, dolayısıyla geniş bir coğrafyaya nüfuz edebilen Kaiser II. Wilhem'in imparatorluğunda yürütülen icraatları, Alman ulusunu yaratmak kadar bu ulusun değerlerini, diğer toplumlara rol modeli olarak sunmak gibi çok katmanlı politikalarla uygulanır. Bu bakımdan aksansız dilin ve saf toplumun görsel dildeki yansımaları, dönemin kültür mühendisleri arasında yer alan ressam kökenli Alman İzlenimcileri'nin, ticari kurum ve ürünlerin tanıtımı için uyguladıkları grafik tasarım ürünlerinin görsel gramerindeki ortak dil birliğinde, üsluplaşan ilüstratif betimlemelerde de gözlemlenir. Çünkü bilindiği üzere, Wilhelm'in projesinde

yer alan büyük firmalar, eğitim, sağlık ve ulaşım alanlarında yaptıkları maddi katkılar sonrasında, bu alanlarda söz sahibi olan kuruluşlara dönüşerek, ürün ve hizmetlerinin görsel tanıtımı için iş sahası yarattıkları afiş ressamı için de yeni bir endüstri alanı oluşturmuş olurlar. Bu endüstri, Alman değerlerini, tanıtımını yaptığı ürün ve onu tüketen tüketici karakterle özdeşleştirilmesini amaçlayan, bu bakımdan ürün ve değer ilişkisini gündelik yaşama ait mizansenlerle aktaran ilüstratif afiş ve ilanların görsel dilini zaman içinde biçimlendirir. Dolayısıyla Alman İzlenimcileri'nin bu sürecin görsel dilini nasıl ele aldıklarını ve sonuçta bu dönemle özdeşleşen anonim ilüstratif dili nasıl oluşturduklarına değinmek anlamlıdır.

Etnik, dinsel veya sınıfsal farklılıklarla oldukça heterojen yapıdaki toplumu, dev bir organizma olarak tahayyül eden Alman İzlenimcileri, farklılıkların tanımlanması ve ortak görsel dil birliğinde eritilmesi amacıyla, dikkatlerini gündelik yaşamda karşılaştıkları sıradan insanların fiziksel özelliklerine, mimiklerine, beden dillerine veya onları karakterleştiren giyim ve aksesuarlara odaklayarak, onlardan ödünç aldıkları portreleri ticari ürünlerin tanıtımında kullanırlar, toplumun ayna görüntülerini imleyen karakter tipolojilerini yaratırlar. Hiç şüphesiz, bu yıllarda ilüstrasyonun grafik tasarım ürünlerinde yaygın kullanımı, fotoğrafın henüz gelişme evresinde olmasının yanı sıra, ilüstrasyonun renkli görselliğinin izleyici üzerinde bıraktığı etkiden de kaynaklanır. Nitekim kelime anlamı olarak ilüzyon, yani yanılısamadan türeyen ilüstrasyon, fotoğraftaki gibi fotoğrafı çeken gözün yorumladığı bir dünyanın gerçekliğini izleyiciye aktarmaz; gerçek yaşamdan ödünç aldığı imgelerle kurgulanmış, yanılısamacı bir gerçekliği üreterek bu etkiyi oluşturur. Bu bakımdan dönemin Alman İzlenimcileri'nin özellikle 1910'lu yıllardaki ticari üretimlerinde uyguladıkları ilüstrasyon örnekleri, görüntülerin ardında yatan özü ortaya çıkaran bir anlatı kurgusundan beslenir, gündelik yaşamda ve fotoğrafta görülemeyen 'idealleri' bu kurgu diliyle görünür kılmayı amaçlar. Oldukça didaktik bir kurgulama diline yaslanan



Resim 6: Sümerbank için afiş, İhap Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Ahmet Mithat Ramko'nun izniyle kullanılmıştır.)



Resim 7: Köy Halk Kiraatı için kitap kapağı, İhâp Hulusi Görey, 1930'lar. (Bu görsel, Ahmet Mithat Ramko'nun izniyle kullanılmıştır.)

ni afiş ve ilanlarında yansıtan Ludwig Holhwein'dır. Holhwein'dan kritik alan ve kimi zaman onun desteğiyle sipariş aldığı ticari ürün afişlerini öğrencilik yıllarında gerçekleştiren Görey, 1925 yılında yurda döndüğünde öğrendiklerini uygulayabilecek hazır bir siyasi ortam ve reformlarla dönüşüm geçiren yeni bir devletle karşılaşır. Zira, endüstrileşme, siyasi reformlar ve kültürel hamlelerin hepsi devlet tarafından tasarlanan, tekelci devlet politikalarıyla belirlenen, bu anlamda oldukça monolitik bir sistem üzerine kurulu kültürel dünyayla buluşturur Görey'i. Bu bakımdan onun Alman İzlenimcileri'nden devraldığı didaktik kurgu dilini, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin otoportresinin çizim sürecine nasıl eklediğine değinmek gerekir.

Görey, Cumhuriyet'le uygarlığa, reformlarla da medeniyete kavuşan toplumun karanlıktan aydınlığa yükselecek zihniyet değişimine, devletin gözünden bakarak odaklanır. Şapka, kılık kıyafet gibi reformların hemen ardından bu reformları benimseyen karakterleri ticari afiş ve ilanlarına taşıması, onun gerçekte dönüşüm geçiren bir toplumun portresinden öte, toplumun geleceğinin görünümünü betimlemesidir. Afişlerinde eskiye ait hiçbir simgenin bir daha yer almaması sadece onun verdiği bir karardan çok, işlerini sipariş aldığı devlet kurumları ve siyasi mekanizmaların kontrolünden de kaynaklanır. Nitekim anılarında belirttiği üzere, Çapamarka Pirinç Unları için ticari bir afiş tasarlayan Görey, ürünün güvenilirliğini vurgulamak için, fonda çarşafı bir kadın ve önde yer alan ürün ambalajının yanına *"Bu peçenin altından ne çıkacağı meçhul, ama bu paketin içinde nefis bir pirinç unu olduğu malumdur"* diye yazması, karakola çağrılmasına ve çarşaf propogandası yaptığı suçuyla sorgulanmasına neden olur.⁹ Şüphesiz Görey'in amacı, ambalajlanmış modern ürünün güvenilirliğini yobazlıkla özdeşleşen kara çarşafın içerdiğinin belirsizliğiyle karşılaştırmak, çarşaf üzerinden Cumhuriyet öncesi düzeni aşağılamaktır. Ancak yeni yönetim, mesajı aşağılamak bile olsa, eskiye ait herhangi bir simgeyi yeni kültürel ortamda

bu anlayış, karmaşık yaşamı farkedilir kılması açısından ideolojiktir; hatta ideolojinin dilde ve zihinde ürettiklerinin görselleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Dolayısıyla, Alman İzlenimcilerinin görsel dilini ve üsluplaşan ifade biçimlerini belirleyen ana etmen, 'odaklanma' olarak tarif edilebilir ve odaklanılan şey, afiş ve ilanlardaki görsel anlatıları belirleyen karakterlerin yüzlerine, bedenlerine yansıyan ışığın renkleri ve kontrast leke değerleriyle vurgulanması kadar, karakterlerin adeta özlerinden çıkan ışığın aydınlık mekânlarla tasvir edilmesi, bu betimlemenin 'aydınlanmayla' ilişkilendirilmesidir. İllüstratif dil özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ulus-devlet modeline geçen Almanya'da, daha rafineleşerek kültürel hamlelerle uygarlaşan ve sanayileşmeyle kalkınan yeni Alman toplumunun portrelerini oluşturur. Bu dil, İhâp Hulusi Görey'in Almanya'daki eğitim yıllarında, ticari ürünlerin tanıtımı için uygulanan pek çok grafik tasarım ürününün görsel dilinde gözlemlenen, yerleşmiş ve kabul görmüş olan, ana akım (mainstream) iletişimi belirlemiştir.

İhâp Hulusi Görey'in eğitim yıllarındaki en etkin figür, Alman İzlenimcileri arasında tanınan ve yeni Almanya'nın değişim süreci-

⁹ A.e, s. 46.

görmeyi reddeder. Yine aynı yıllarda bir afişte betimlediği kalpaklı asker figürü yüzünden komünistlikle suçlanması, toplumsal portrenin çizim sürecinde devlet kontrolünün etkinliğini ve bu portrenin nasıl dikkatle ele alınarak tasarlandığını netleştirir. Bu nedenle İhap Hulusi Görey'in üretimlerine, özellikle afişlerine yansıyan yeni Türk vatandaşı tipolojilerini, sipariş aldığı üç ana program üzerinden tanımlamak mümkündür. Birincisi Görey'in Sümerbank, Tekel gibi devlet kurumlarının ve ürünlerinin tanıtımı için gerçekleştirdiği afişlerdir. İkincisi, Kurukahveci Mehmet Efendi ve Çapamarka gibi devletten bağımsız ticari firmaların ürün tanıtım afişleridir. Sonuncusu ise, devletin eğitim, sağlık veya milli seferberlik için yürürlüğe koyduğu yeni uygulamaları veya yardım kampanyalarını halka aktarmayı amaçlayan duyuru afişleri ya da yayınlardır. Her üç program da, kurum-karakter, ürün-karakter, siyasi veya kültürel mesaj-karakter ilişkisiyle betimlenerek, propoganda amaçlı görsel dilde birleşirler. (RESİM 5,6,7) Nitekim bu dil, çiftçi, bürokrat, öğretmen ve asker gibi meslek gruplarına göre karakterleştirilen Türk halkının yüzlerine ve bedenlerine yansıyan kuvvetli ışıkla, cehaletin karanlığından uygarlığın aydınlığına kavuşan bir toplumun zihniyet değişimini, medeniyet güneşi ekseninden tarif eder. Kimi zaman gülümseyen kimi zaman da gururla izleyiciye bakışlarını yönelten figürler, bu güneşin yönlendirici ışığı altında Batılılaşma yolunda hızla ilerlemektedirler.

Batan Güneşten Doğan Güneşe: Othmar Pferschy'nin Ankara Fotoğraflarındaki Ütopist Kurgu

Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesinin içeriği inşa etmek kadar zorlu geçen bir diğer sınavı, gelişmiş Batılı ülkeler nezdinde oluşturduğu imajdır. Başkent Ankara'ya davet edilen Avrupa'nın saygın mimarları, bestecileri, heykeltıraşları ve bilimadamlarının neredeyse tümü, çorak bir coğrafyada konumlanan ıssız kentin nasıl refah Avrupa metropollerine dönüşebileceğine anlam veremediklerini belirten değerlendirme yazılarını ülkelerine döndüklerinde kaleme alırlar. Dahası, dönemin Amerikan Büyükelçiliği'nin, Ankara yönetiminin kendilerini hayran bırakan devrimlerine karşılık, yeni başkent yerine İstanbul'da devlet programının yürütülmesini tavsiye eden 1932 tarihli raporu, Ata'yı bir hayli kızdırır.¹⁰ Henüz Mondros Mütarekesi yıllarında İstanbul yönetimiyle tüm bağlarını koparan ve Ankara'yı yeni ulusun başkenti ilan eden Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin üyeleri, bu kararlılıktan geri adım atmanın her şeyi kaybetmekle eşdeğer olduğunda hemfikirdir. Cumhuriyet'in onuncu ve onbeşinci yıldönümlerine yetiştirilmesi amacıyla hızla yürürlüğe konan imar projeleriyle ortaya çıkacak yeni, gürbüz kentin dünyaya tanıtımı için, rejimin gözü rolünü üstlenecek sinematograflar ve fotoğrafçılar aranır. Bu süre zarfında halkevlerinin icraatlarını anlatan yayınların, Tekel İnhisarlar İdaresi'nin gelirlerini belirten kalkınma raporlarının ve gururla Tekel'de üretilen tütün ve içki mamüllerinin, Ankara'daki Büyükelçiliklere hediye olarak gönderilmesi organize edilir. Şüphesiz tüm bu gelişmeler Ankara'da veya Ankara yönetimi denetiminde yurt genelinde gerçekleşir ama Ankara'nın yüzü henüz yoktur. 1933 yılında Kemalist devrimleri, genç Türkiye'nin gelişen ve yenileşen yüzünü tüm dünyaya tanıtmak amacıyla, Matbuat Umum Müdürlüğü'ne atanan Vedat Nedim Tör, bu eksikliğin farkındadır ve halkevlerinde fotoğrafın yaygınlaşması ve geliştirilmesi için fotoğraf yarışmaları düzenler. Ancak amatör kulvarda işleyen bu yarışmalarda ödül alan fotoğraflar, Almanya'da iktidara gelen Nazi yönetiminin etkileyici propoganda diliyle karşılaştırıldığında ve Sovyet Rusya'nın yeni Rus Gerçekçiliği akımından beslenen fotografik propoganda diliyle yan yana getirildiğinde oldukça zayıftır. Tör'ün umutları tükenmek üzereyken postayla aldığı bir fotoğraf, düşüncesini değiştirir. Fotoğrafın sahibi, İstanbul'daki ünlü fotoğrafçı Jean Weinberg'in stüdyosunda çalışan, ama Meclis'in yabancı uyruklu meslek erbablarına çalışma yasağı getirdiği yeni yasası yüzünden Türkiye'yi terk etmeye hazırlanan Avusturyalı fotoğrafçı Othmar Pferschy'dir. (1898-1984) Ankara'ya çağrılan Othmar Pferschy, Vedat Nedim Tör'ün desteğiyle Matbuat Umum Müdürlüğü'nün fotoğraf uzmanı konumunda işe başlar.

Pferschy, Vedat Nedim Tör'ün önderliğinde kurulan, tüm dünyaya Türkiye'nin arkeolojik hazinelerini, turistik bölgelerini ve Cumhuriyet'in imar faaliyetleri hakkındaki gelişmeleri, görsel

¹⁰ Duran, Ragıp, *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Dış İlişkilerimiz*, Kurtuluş Yayınları, Ankara, 1990, s. 45.

propogandayla aktarmayı amaçlayan *La Turquie Kemaliste* (Kemalist Türkiye) dergisinde yayımlanan fotoğrafları çeker.¹¹ Bu fotoğraflar sonraki yıllarda üretilen pullarda, kartpostallarda, kitaplarda, takvimlerde, broşürlerde ve genç rejimle ilgili uluslararası alanda dağıtılan diğer tanıtıcı yayınlarda kullanılır. Özellikle yüzü hızla değişen yeni Türkiye'nin tanıtılması amacıyla 1936'da hazırlanan *Fotoğraflarla Türkiye Albümü*, Othmar Pferschy'nin Anadolu'da çektiği etkileyici görüntüleri içerir. Bu fotoğraflar daha sonrasında Bükreş, Belgrad, Atina ve Montreaux'de açılan fotoğraf sergilerini oluşturur. Ancak Pferschy'nin Ankara yönetiminin takdirini toplayan en önemli üretimleri, onun başkent Ankara fotoğrafları olduğu söylenebilir. *Kemalist Türkiye* dergisinin yayımlanma amacında da belirtildiği gibi, Atatürk, arkeolojik hazinelerle ve Cumhuriyet'in imarında yaşanan yeniliklerle başkent portresini oluşturmak ister. Geçmiş ve gelecek ilişkisi üzerine temellenen bu yeni imge arayışı, 1931'deki Türk Tarih Kurultayı'ndaki bildirimlerde ortaya konan, Ankara'nın Hititler'in başkenti olması ekseninden Türklerin Hititlerden geldiğini hatta Hititlerin Türk kökenli olduğunu kabul eden resmi tarih teziyle biçimlendirilir. Aynı zamanda, 1933'de Nazilerin iktidara gelişiyle Avrupa'da hızla tırmanışa geçen faşizmden etkilenen ve militer bir dil benimseyen Ankara yönetimi, dünyadaki tüm ulusların ve dillerin Anadolu'dan dünyaya yayıldığını kabul eden, bu nedenle Türkçe'yi evrensel ortak dil olarak arileştiren Güneş Dil Teorisi'ni yürürlüğe koyarak, başkent imgesini zamanötesi bir bağlamda konumlandırır.¹² Nitekim Pferschy'nin Ankara fotoğraflarındaki kent görünümüleri, inşa halindeki başkent üzerinden tahayyül edilen Modern Türk Devleti ütopyası kadar, keşfedilmiş kadim bir uygarlığın arkeolojik kazı alanları gibi etki de uyandırır. Bu etkinin kaynağı fotoğrafların ana kimliğini belirleyen 'aydınlatma' kavramıdır; bu nedenle Pferschy güneş ışığından cömertçe yararlanır. Özellikle sabah saatlerinde çektiği kareler, gölgesiz, sessiz ve dingin dış mekânları karşımıza çıkarır. Ancak ilginç olan sessizlik ve dinginliğin, terkedilmiş veya kırsal bir kent imajından öte, doğmakta olan bir uygarlığın etrafa ışık saçan cevherini imlemeleridir. Bu bakımdan ışık hem aydınlık geleceğin hem de binlerce yıldır toprağın altında kalmış, ama artık günyüzüne çıktığı için başkentten tüm Anadolu'ya yayılmaya başlayan öz cevherin ışığını işaret eder. Unutmayalım ki, Pferschy'nin fotografik propoganda dili, üretimlerini gerçekleştirdiği 1933-36 yılları arasındaki zihniyet ikliminden beslenir. Coşkuyla kutlanan Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlamaları kapsamında Ata, ünlü Onuncu Yıl Nutku'nu okumuştur. Onuncu Yıl Marşı'yla, güçlü, kendinden emin genç bir nesil, yeri geldiğinde vatanın müdafaası için savaşa girmeye hazır olduğunu imleyen tehditkâr bir dille tüm dünyaya seslenir.¹³ Bu bakımdan bugün bize sessiz görünen fotoğraflar, aslında üretildikleri dönemdeki oldukça gür bir sesin kaynağını imlerler. Ancak Pferschy'nin başkent fotoğraflarındaki mesajın tam anlamıyla tahlil edilebilmesi için, onun Ankara ile birlikte çektiği İstanbul fotoğraflarıyla birlikte ele almak gerekir. Zira bilindiği üzere, gerek *Fotoğraflarla Türkiye* albümünde gerekse *Kemalist Türkiye* dergisinin kimi sayılarında yeni başkent ve eski başkent imgeleri dikkatle yanyana, hatta karşı karşıya getirilirler. Doğan bir güneşin yansımalarını aktaran Ankara görünümünün aksine, tarihi yarımadası öne çıkartılan, geleneksel yüzü imlenen İstanbul fotoğrafları, kimi örneklerde ikinci güneşinde kimilerinde de güneş

¹¹ Özendes, Engin, *Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları*, İstanbul Modern, İstanbul, 2006, s. 13.

¹² Güneş Dil Teorisi, Türkçe'nin dünya tarihindeki ilk dillerden biri olduğunu ortaya koyan dilbilim teorisidir. Teori, 1930'lu yıllarda Mustafa Kemal Atatürk tarafından desteklendi ve bizzat geliştirildi, ancak dilbilimciler tarafından kabul görmedi ve kısa sürede önemini yitirdi. Ulus gazetesinde 1935 yılında dillerin kökeni sorunu ile ilgili *Notlarımızı Anlatan İlah* başlığıyla imzasız makaleler yayımlandı. 14 Kasım 1935 tarihinde *Etimoloji, Morfoloji ve Fonetik Bakımdan Türk Dili* adıyla makaleler kitap haline getirildi. TDK genel sekreteri İbrahim Necmi Dilmen, Tahsin Mayatepek ile yazışmasında bu notların ve açıklamalarının Atatürk'e ait olduğunu ancak kendileri isimlerinin ilanını arzu buyurmadıklarından imzasız yayımlandığını açıklar. Bu notların hazırlanmasında Rus dilci Pekarski, Fransız Hilarie de Barenton ve B. Carra de Vaux'un eserlerinden faydalanılmıştı. Necmi Dilmen'in mektubunda Atatürk'ün yazdığı anlaşılabilir *Etimoloji, Morfoloji ve Fonetik Bakımdan Türk Dili* isimli kitapta, Sırp asıllı Avusturyalı dilbilimci Dr. Phil. Hermann Kvergiç'in *Türk Dillerindeki Bazı Unsurların Psikolojisi (Fransızca: La Psychologie de Quelques Éléments des Langues Turques)* isimli 41 sayfalık basılmamış Fransızca eserinden de faydalandığı açıklanmıştır. Bu tez, yazarı tarafından 1935 yılında Viyana'dan önce Türk Dil Kurumu'ndan Ahmet Cevat Emre'ye gönderildi. Emre'nin kıymetsiz bulunduğu mektubuna cevap alamayan Kvergiç, bu kez eserini doğrudan Atatürk'e gönderdi. Teorideki esas fikir bizzat Atatürk tarafından geliştirildi ve sunuldu. Güneş Dil Teorisi, 1930'lu yıllarda Atatürk tarafından desteklenmiş, Türk Dilini Tetkik Cemiyeti'nin düzenlediği 3. Dil Kurultayı'nda katılımcılar tarafından tartışılmış ve hatta kurultay raporunda katılımcı dilbilimciler tarafından da araştırılmasını teşvik edilmiştir. (Daha detaylı bilgi için bknz: www.wikipedia.org.tr/güneş_dil_teorisi)

¹³ Onuncu Yıl Marşı, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Behçet Kemal Çağlar tarafından yazılan ve Cemal Reşit Rey tarafından 1933 yılında bestelenen marştır. Günümüzde okullarda, kırsalalarda ve resmi törenlerde en fazla söylenen marş özelliğini korumaktadır.



Resim 8: Othmar Pferschy, Sporcu Gençlik, Ankara, 1936.

İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu Astrid von Schell başışı, İstanbul Modern Sanat Müzesi izniyle

batarken çekilen görünümüleriyle kadrajlanır. Kentin Pera, Cihangir gibi modern bölgeleri hiçbir zaman modernleşme mekânları olarak ele alınmazlar, çünkü Ankara yönetimi dışında gelişen hiçbir modernite, Türk ulusunun ve devletinin modernleşme hamlesi kapsamında yer almaz. Bu bakımdan karanlıkta kalmış camileriyle, loş ışığıyla ve koyu gölgeleriyle öne çıkan İstanbul imgesi, ömrünün sonlarına yaklaşan yorgun bir adamın portresini karşımıza çıkarırken, aydınlık Ankara, gürbüz Türk genciyle özdeşleşir. (RESİM 8,9)

İki kent imgesi üzerinden yapılan karşılaştırmanın sıklıkla tekrar ettiğini belirtmekte fayda var. Dolayısıyla fotoğraflar üzerinden gerçekleştirilen propogandanın İstanbul'un yeniden başkente dönüşmesini tavsiye eden Amerikan Büyükelçiliği gibi diğer Batılı devletlere yanıt üretme çabasından kaynaklandığı söylenebilir. Batan İstanbul güneşinin karşısında doğan Ankara güneşinin Batılı otoriteler üzerinde ne kadar etki yarattığı bilinmez, ama hiç şüphesiz bu propoganda, Türk halkı ve entelektüeli üzerinde o kadar etkili olur ki, sonraki yıllarda ortaya çıkan edebiyat ve sanat üretimlerinde İstanbul, sorunlu bir hafızanın kurgu mekânıdır ve İstanbul ile kurulan ilişki sıklıkla nostalji, düş veya kaybedilmiş şeyler üzerinedir. Orhan Pamuk'un *İstanbul* (2003) isimli eserinde de belirttiği gibi, Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinâî Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurgu dünyalarını şekillendiren İstanbul imgesi, çöken bir imparatorluğun ardından yitip giden bir ışığın betimlenmesi, kentin şiirselliğinde saklı kalan ama bu üç fikir adamının farkettiği hüzdür. Bu hüznün, sonraki yıllarda Ara Güler'in siyah beyaz fotoğraflarındaki İstanbul sokaklarında, balıkçılarında ve yakın kadraja aldığı portrelerinde derinden hissedilir. Nitekim, şitopist Ankara imgeleriyle öne çıkartılan kudretli ışığın topluma yaydığı majör dil karşısında, Yahya Kemal Beyatlı'da divan şiiri gibi sessizleşen, Tanpınar'da mistikleşen, Hisar'da melankolikleşen minör dil ve bu dil etrafında örüntülenen batan güneşin şiirsel kızılığı, aynı oranda etkileyecidir.



Resim 9: Othmar Pferschy, Haliç, İstanbul, 1935
İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu Astrid von Schell bağışı, İstanbul Modern Sanat Müzesi izniyle

Sonuc

Franco Moretti'nin *Mucizevi Göstergeler*'de (2005) belirttiği gibi ideoloji, tarih denen muazzam boşluk ve kargaşa panoramasını denetim altına almanın, ona bir anlam ve çehre kazandırmanın, karmaşık yaşamı farkedilebilir kılmanın çabasıdır.¹⁴ Bu bakımdan yaşamı imgeselleştirebilen, onu totemleri ve tabuları ekseninden çerçeve içine yerleştirerek tasvir edebilen her toplum ve her yaştan birey, gerçekte ideoloji inşa eder. Hiç şüphesiz, ulus-devletlerin inşası sürecinde, Tabula Rasa ile yepyeni bir toplum yaratmayı düşleyen siyasi iktidarlar, öncelikle oranla kendilerine çok daha çetin bir görev biçerler. Zira, yeni ulus-devletin geleceğini belirlemek kadar bu gelecek- le uyumlu bir geçmiş icat etmek, önceki ideolojilerde sorunsallaştırılmamış bir olgudur. Dahası, çerçeve içine konacak ve tüm toplumsal normları tanımlayacak şeylerin zamanötesi bir kaynaktan beslenmesi, dönemin devlet mitografilerinin biçimdilini ete kemiğe bürünebilir simgelerle veya insanlık tarihine ilişkin temel arketiplerle kurgulanmasını zorunlu kılacaktır. Trablusgarp ve Balkan Savaşları'yla topraklarını kaybeden, o coğrafyalarda yüzyıllar içerisinde oluşturduğu kültürü ve hafızayı terk etmek zorunda kalan, dahası parçalanmış ve gelecekte birleştirmeyi amaçlayan Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesi de aynı çetin sınavla karşılaşır. Kazandığı Kurtuluş Savaşı'yla özgürlüğü, ilan edilen Cumhuriyet'le de uygarlığı elde eden Anadolu halkına rol modeli olarak sunulan Batılılaşma programının görselleştirilmesi, daha net ifadeyle yöneticiler, halk ve vatan ilişkisi üzerine temellenen devletin otoportresinin çizim süreci, aydınlatma-aydınlanma bağı üzerinden tarif edilir. Ancak burada ortaya çıkan temel sorunsal, Batı değerlerini kendilerine ayna tutan kabine üyelerinin, Batı olarak tanımladıkları köklü kültürel dünyanın hangi tarihsel döneminden veya hangi devletinden ödünç aldıkları sembollerini ulusal gramere dönüştürecekleridir. Pietro Canonica'nın Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet anıtlarının biçimdilini yansıyan Neo-Klasik üslup¹⁵, Görey'in toplumsal dönüşümü imlediği geç 19. yüzyıl modernitesi ve

¹⁴ Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler / Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 251.

¹⁵ Tekiner, Aylin, *Atatürk Heykelleri / Kült, Estetik, Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 103-104.

Pferschy'nin fotografik anlatımındaki Modernist dil, gerçekte Avrupa'nın siyasal tarihinde birbirlerini reddederek ortaya çıkan ideolojilerin kurgu dilini görselleştirirler. Bu bakımdan farklı tarihsel bağlamları aynı anda veya artzamanlı biçimlerde ele alma kararı, otoportrenin çizim sürecini, Kemalist reformların toplum üzerinde bırakacağı güç ve hayranlık ekseninden yönlendirir. Heykelerde epik, afişlerde didaktik ve fotoğraflarda ütöplastik kurgu türleri şeklinde karşımıza çıkan her üç propogandanın görsel grameri, ortak bir işlevde 'odaklanma' ve 'aydınlatma' kavramlarında birleşirler. Bu bakımdan aydınlanmanın odağı olarak Ankara kabinesi ve başkent Ankara modernleşmesi, aydınlanacak ise yüzyıllarca cahil bırakılmış halk olarak tanımlanır. Dolayısıyla Atatürk ve diğer kabine üyelerinin başkent Ankara'yla kopmaz bir bağ ile özdeşleşmesi, Ankara'dan tüm Türkiye'ye uzanan devlet bürokrasisini de zaman içerisinde biçimlendirecektir. Hiç şüphesiz Erken Cumhuriyet Dönemi kabinesi, tıpkı çağdaşı olan diğer siyasi iktidarlar gibi kendilerine güçlü bir simge ararlar ki, bu simge yeni devletin kudretini ve aydınlanma programını imleyen güneş metaforu üzerine temellenir. Çıplak gözle bakılamayan, yanına yaklaşılamayan ve etkisi ancak üzerini aydınlattıklarıyla görülebilen güneş gibi kudretli bir varlıktır devlet. Güneş-devlet ilişkisi Pietro Canonica'nın heykellerinde güneş ışığının aydınlattığı verimli noktalarla ortaya çıkar. Görey'in afişlerinde ise kadrajın dışında yer alan, ancak aydınlattığı mekân ve karakterlerin aydınlık çehrelerine yansıyan güçlü ışığıyla kendini gösterir. Pferschy'nin fotoğraflarında ise Ankara'nın kalbinden, kadim Hitit'in mirasından ve Ata'nın zihninden çıkan cevherin ışığıdır. Nitekim devlet mitografisindeki güneş-devlet ilişkisiyle, devletin kurucu öznesi Atatürk-güneş ilişkisi zaman zaman yer değiştirir. Güneş Dil Teorisi'nin önemli mimarlarından İbrahim Necmi Dilmen, Ankara Üniversitesi'ndeki Güneş Dil Teorisi ile ilgili derslerine, Atatürk'ün vefatının ardından son verir. Öğrencileri bunun sebebini sorduklarında "Güneş öldükten sonra onun teorisi nasıl hayatta kalabilirdi" diye cevap verecektir. Ata'nın ölümünün ardından güneş metaforu, CHP'nin logosundaki altı okun çıktığı noktada, Cumhurbaşkanlığı forsunda ve sonraki yıllarda Ankara'nın simgesine dönüşen Hitit Güneş Kursu'yla devlet ikonografisinin simgesel dilini biçimlendirecektir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde güneşin, mitografik anlatıların yapı kurucu öznesi rolünü yüklenmesi, aydınlanmanın Türk halkının özündeki cevherden kaynaklandığını imlemesi ve devlet-ulus ilişkisini zamanötesi bir bağlama oturtması, özellikle sivilleşerek günümüze kadar gelebilen Onuncu Yıl Marşı'nın sözlerinde gözlemlenir.

*Bir hızla kötülüğü geriliği boğarız,
Karanlığın üstüne güneş gibi doğarız.
Türk'üz bütün başlardan üstün olan başlarız;
Tarihten önce vardık, tarihten sonra varız.*

*Türk'üz Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi,
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri.*

Kaynakça

- Bozdoğan, Sibel**, *Modernizm ve Ulusun İnşası / Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.
- Duran, Ragıp**, *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Dış İlişkilerimiz*, Kurtuluş Yayınları, Ankara, 1990.
- Eyce, Semavi**, *Atatürk ve Pietro Canonica*, Eren Yayınları, İstanbul, 1986.
- Merter, Ender**, *80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam, İhap hulusi Görey*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- Moretti, Franco**, *Mucizevi Göstergeler / Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Özendes, Engin**, *Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları*, İstanbul Modern, İstanbul, 2006.
- Sperco, Willy**, *Istanbul*, Paysage Littéraire, Nef de Paris, Paris, 1955.
- Tekiner, Aylin**, *Atatürk Heykelleri / Kült, Estetik, Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Uysal, Zeynep**, *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle ilişkisi Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.