

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Bülent Batuman

Kentin Suretleri

BÜLENT BATUMAN

KENTİN SURETLERİ

Mekân ve Görsel Politika



*dipnot

*dipnot

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

BÜLENT BATUMAN
KENTİN SURETLERİ
Mekân ve Görsel Politika

***dipnot yayınları**

Bülent Batuman: Bilkent Üniversitesi Kentsel Tasarım ve Peyzaj Mimarlığı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi aldıktan sonra doktorasını 2006 yılında Binghamton Üniversitesi'nde, Sanat ve Mimarlık Tarihi ve Kuramı alanında tamamladı. Araştırma alanları arasında modern mimarlık tarihi ve kuramı, görsel kültür, kent tarihi ve kentsel politika bulunmaktadır. Çalışmaları çeşitli ulusal ve uluslararası dergilerde yayınlanmıştır. Halen sürdürmekte olduğu ve Türkiye'de İslamcılığın mimari ve kentsel politikasını konu alan araştırmasının ürünü olan *New Islamist Architecture and Urbanism: Negotiating Nation and Islam through Built Environment in Turkey* başlıklı kitabı Routledge tarafından 2018 yılında basılmıştır. *Journal of Urban History* ve *Praksis* dergilerinin yayın kurulu üyesidir.

Kentin Suretleri: Mekân ve Görsel Politika

© Bülent Batuman, 2019

© Dipnot Yayınları, 2019

ISBN: 978-605-2318-34-8

Dipnot Yayınları: 306

Sertifika No: 14999

1. Baskı, 2019/Ankara

Düzeltili: Ümit Özger

Kapak Tasarımı: Duysal Tuncer

Kapak Fotoğrafı: Cihan Özalevli

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Bas. Yay. Paz. Ltd. Şti.

Baskı: Sözkese Matbaacılık (Sertifika No: 13268)

İvedik O.S.B. 1518. Sok. Mat-Sit İş Merkezi No:2/40

Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 395 21 10

Dipnot Yayınları

Selânik Cad. No. 82/24 Kızılay / Ankara

Tel: (0 312) 419 29 32 / Faks: (0 312) 419 25 32

e-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

www.dipnotkitap.com

Bülent Batuman

KENTİN SURETLERİ

Mekân ve Görsel Politika

***dipnot yayınları**

İçindekiler

ÖNSÖZ	9
-------------	---

GİRİŞ

KENTSEL TAHAYYÜL, MEKÂN TEMSİLLERİ VE GÖRSEL POLİTİKA.....	11
---	----

BÖLÜM 1

ULUS-DEVLETİN NAZARI: BELGESEL BİÇEM VE GÖRSEL-POLİTİK ARAÇ OLARAK (BAŞ)KENT İMGESİ.....	19
Kriz ve Sonrası	23
Belgesel Film İçinde Mimari İmge: <i>Ankara: Türkiye'nin Kalbi</i>	26
Filmografi Açısından <i>Ankara: Türkiye'nin Kalbi</i>	33
Filmin Ardından: Başkent İmgesini İnşa Etmek	37

BÖLÜM 2

AYKIRI BAKMAK: YEREL KARTPOSTALLAR VE BAŞKENT ÜZERİNE ALTERNATİF TAHAYYÜLLER	51
Görsel Temsil Olarak Kartpostal	53

Oryantalist Tahayyül ve Ötesi.....	57
Dönüşen Kent ve Yeni Tahayyül Biçimleri	66
Devletin Nazarını Kesintiye Uğratmak.....	69

BÖLÜM 3

ZENGİNLİĞİN MİMARİ İMGELERİ: SİNEMADA

ARZU VE NEFRET OBJESİ OLARAK EV.....	83
Ev Özlemi	86
Apartman	93
Burjuva Evi.....	97
Burjuva Ev İmgesinin Dolaşımı.....	103

BÖLÜM 4

KENTSEL SİYASETİN GÖRÜNTÜSÜ: SÖYLEMİN,

EYLEMİN VE İMGENİN AKTÖRLERİ	109
Araçsal Kentin Ortaya Çıkışı.....	111
Bilimsel Araştırma ve Ekonomik Fayda Konusu Olarak Kent	121
İkili Kent.....	129
Sınıf Mücadelesinin Kenti	132

BÖLÜM 5

FOTOĞRAF (YENİDEN) GÖREV BAŞINA:

“ERKEN CUMHURİYET ANKARA’SI” VE NOSTALJİ SİYASETİ	139
“Erken” Cumhuriyet Ankara’sı.....	143
Nostalji Siyaseti.....	147

Nostalji Nesnesi Olarak “Erken Cumhuriyet Ankara’sı”	149
Matbuat Umum Müdürlüğü’nün Ankara’sı: Referans Olarak Arşiv	156
Nostalji Siyasetinin Yenilgisi ve Tasfiyesi.....	160

BÖLÜM 6

KAMUSAL ALAN OLARAK GÖRÜNTÜ: SİYASAL İSLAM, DİJİTAL DÖNEMEÇ VE KENTSEL MÜCADELE.....	165
Siyasal İslamın Başkent Tahayyülü	170
Küresel Kente İslami Çehre.....	177
Görsel-Mekânsal Siyasetin Dijital Dönemeci	185
Karşı-iktidar Pratiği Olarak Mekân Temsili	190
SONUÇ	199

ÖNSÖZ

Türkiye’de sosyal bilimler, gecekondulugusunun ortaya çıkışından başlayarak kentlere, kentsel yapıya ve kentsel siyasete yoğun ilgi gösterdi. Bu ilginin özellikle son on beş yılda daha da yoğunlaştığını söylemek mümkün. Bu yoğunlaşma, popüler ifadesini “kentsel dönüşüm” kavramında bulan yeni kentsel gelişim biçimiyle ve bunun tetiklediği siyasal süreçlerin çarpıcılığıyla yakından ilişkili. Buna karşılık, kavramsal derinlik ve eleştirel keskinlik bakımında küçümsemeyecek nitelikteki mevcut literatür ağırlıklı olarak sosyoloji ve siyaset bilimi odaklıdır. Bu da, kentsel siyasal süreçlerin kültürel boyutunun ihmal edildiği anlamına geliyor.

Türkiye’de kültür çalışmaları (burada detayına girmeyeceğim çeşitli sebeplerle) gelişmeye çok geç başladı. Halen gelişmekte olan bu alanın kent ve mekânla ilişkisi ise sifıra yakın düzeyde, mimarlık ve sanat tarihi gibi tanımı gereği kültür alanı ile ilişkili disiplinler içinde sıkışmış durumda. Üstelik bu salt akademik bir problem de değil. Yukarıda sözünü ettiğim gibi, bugün kentsel siyasetin yoğun akademik ilgi görmesinin sebebi tam da kentsel siyaset konularının ülke gündeminde öne çıkmış olması. Dolayısıyla kentsel araştırmalarda kültürel

Çalışmaların azlığı, bir siyasal surecin en azından belli boyutlarının toplumsal mcadele açısından da ihmal ediliyor oluşunun gostergesi olarak dlmeli.

Elinizdeki kitabın temel amacı, bu eksikliğin giderilmesine yönelik bir katkı sağlamak. Burada kentsel araştırmalar alanı ile kültürel çalışmalar arasında bir bağ kurmak üzere, uluslararası literatürde “görsel kültür” olarak tanımlanan çerçeveye tekabül eden bir izlek kuruyorum. Yani kültürel olanın içinde temel olarak *görsel* olana odaklanıyorum. Yapmayı umduğum şey, görsel olanı mekânla buluşturup kentsel politika çalışmalarını zenginleştirmenin imkânına işaret etmek. Dolaylı olarak da, toplumsal mücadeleler açısından, görsel olanın kentsel politika için önemli olduğunu vurgulamak.

Kitabı oluşturan metinlerin bir kısmı daha önce çeşitli konferanslarda sunuldu veya yayımlandı. İkinci bölümün farklı bir versiyonu *Arredamento Mimarlık*’ta (2009/2) yer aldı. c bölüm *Journal of Architecture* (21/3, 2016), beşinci bölüm *Journal of Architectural Education* (62/2, 2008), ve altıncı bölüm *METU Journal of the Faculty of Architecture* (25/2, 2008) dergilerinde İngilizce olarak yayımlandı. Dördüncü bölümün erken bir versiyonu ise Hamburg niversitesi’nde 2014 yılında düzenlenen “Turkey in the 1960s: Social Change and Political Radicalization” başlıklı konferansta sunuldu.

GİRİŞ

KENTSEL TAHAYYÜL, MEKÂN TEMSİLLERİ VE GÖRSEL POLİTİKA

Bu kitap kente dair toplumsal kavrayışımızın, yani kentin bütününe veya parçalarına ilişkin algı biçimlerimizin, bunlara yüklediğimiz anlamların ve içlerinde yaşadığımız deneyimlere dair oluşturduğumuz belleğin, kısacası kentsel tahayyülün, her toplumsal olgu gibi, siyasal bir nitelik taşıdığı fikrine dayanıyor. Kentsel tahayyül, her şeyden önce kentlilerin kendi kentlerini nasıl hayal ettiklerini tanımlar: Gündelik hayatın, geleneklerin, sürekliliklerin, tarihsel olayların, çatışmaların, toplumsal dönüşümlerin ve daha başka bir sürü şeyin mekânıdır kent. Ama kentsel tahayyüller basitçe hayal gücünün ürünleri değil, kentsel gerçekliğin parçalarıdır; kent hakkında ne düşündüğümüz, kentte ne yapıp ettiğimiz üzerinde etkilidir.¹ Dahası, söz konusu olan yalnızca tekil bireylerin birbirinden tamamen kopuk tahayyülleri değildir; toplumsal olarak payla-

¹ A. Huyssen, "Introduction: World Cultures, World Cities", *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in A Globalizing Age* içinde, der. A. Huyssen, Durham, NC: Duke University Press, 2008, s. 3

şılan ve toplumsal deneyimin parçası olarak bu deneyimi ve dolayısıyla kent mekânını etkileyen bir kolektif tahayyülden bahsetmemiz gerekir. Kentsel tahayyül, toplumsal bir yapı olarak kentin kurucu bir bileşeni olarak anlaşılmalıdır. Bir başka ifadeyle, Benedict Anderson'ın ulusu bir "hayali cemaat" olarak tanımlayışından ilhamla, kenti bir "hayali çevre" olarak görmek mümkündür.²

İlginç olan şudur: kentin bütünü, özellikle de içinde yaşadığımız, ele avuca sığmayacak ölçüde büyümüş, kalabalıklaşmış, hızlanmış ve karmaşıklaşmış kentin bütünü deneyim yoluyla kavramak imkânsızdır. Bireylerin kentsel deneyimleri kaçınılmaz olarak sınırlı ve parçacıdır; buna karşılık hepimizin, kente dair bütünsel kavrayışları söz konusudur ve bu kavrayışlar bedensel deneyimimizden çok zihinsel süreçler sonunda ortaya çıkarlar.³ Ancak, tekil, kapsayıcı ve monolitik bir kent tahayyülü kadar her kentinin zihninde oluşan ve birbirinden tamamen kopuk sonsuz çeşitlilikte tahayyüller olduğunu düşünmek de kavramı anlamsızlaştırır. Kentsel tahayyülü, kolektif bellekle ilişki içinde, çeşitli kültürel mecralar içinde oluşan bir birikim olarak ele almak işlevsel olacaktır. Bu kültürel etkileşimler içinde kent, çeşitli temsiller yoluyla dolaylı veya doğrudan yer bulur.

² A. Çınar ve T. Bender, "The City: Experience, Imagination, and Place", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, der. A. Çınar ve T. Bender, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2007, s. xii.

³ A. D. King, "Boundaries, Networks, and Cities: Playing and Replaying Diasporas and Histories", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, der. A. Çınar ve T. Bender, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2007, s. 2.

Kentin temsili, modern kentin ortaya çıkışına koşut olarak karmaşık bir nitelik kazanmıştır. Zira tüm dinamizmine karşın durağan görünen ve bütünlüğü içinde kavranabilir bir fiziksellik sunan ortaçağ kenti, sınırları (kent surları) ve iktidarı imleyen merkezi (şato burcu, kilise kulesi, cami minaresi gibi dikey elemanlar) ile *okunaklı* bir yapıdır. Buna karşılık, en erken ve çarpıcı örneklerinden birini Engels'in Manchester üzerine yaptığı *okumada* bulduğumuz modern kent ise, kavraması neredeyse olanaksız bir kaos olarak ortaya çıkar. Son iki cümlede "okumak" fiilini kullanmış olmam boşuna değil, zira özellikle 80'lerden başlayarak ve postyapısalcı teorisinin etkisi altında "dilsel dönemeç" olarak adlandırılan düşünsel dönüşüm, farklı kültürel yapıları metinler olarak ele almaya başladı. Kentin temsili sorunsallaştıran ilk çalışmalar da bu etki altında kenti bir metin olarak ele aldı.⁴ Kenti farklı biçimlerde okunabilir bir metin olarak görmek, kent üzerine yapılan çalışmaların da birer okuma ve yazma eylemi olarak görülebileceği fikrine yol verir.⁵ Bu çerçevede, kent temsilleri üzerine araştırmalarda ilgi odağı olan ilk mecranın edebiyat olması şaşırtıcı değildir.

Kentin temsili meselesini metinden çok mekânla ilişkilendiren ve Marksist bir çerçeveye oturtan ise Henri Lefebvre olmuştur.⁶ Lefebvre'e göre mekân toplumsal bir üründür ve mekânın üretimini ekonomik olana indirgenemeyecek, karma-

⁴ Örneğin bkz. J. Donald, "Metropolis: The City as Text", *Social and Cultural Forms of Modernity* içinde, der. R. Bocoock ve K. Thompson, Cambridge: Polity Press, 2007, s. 417-461.

⁵ A. D. King (der.) *Re-presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the 21st-Century Metropolis*, New York: New York University Press, 1996.

⁶ H. Lefebvre, *The Production of Space*, çev. D. Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.

şık bir süreçtir. Lefebvre, mekânın üretimini kavramanın, mekânın üç farklı boyutunu birlikte düşünerek mümkün olduğunu iddia eder. Buna göre mekânsal pratikler fiziksel mekâna, mekân temsilleri zihinsel mekâna ve temsil(iyet) mekânları da sosyal mekâna karşılık gelmektedir. Bir örnekle somutlamak istersek, Beyazıt Meydanı yahut Gezi Parkı'nın (görsel, metinsel, vb. araçlarla) konusu oldukları temsiller, bunlarla etkileşen mekânsal pratikler aracılığıyla yeniden üretilirler ve bu "yer"leri birer temsil mekânına dönüştürürler. Bu yeniden üretim süreci kapalı bir döngü değil, aksine olumsuzluk içeren bir süreçtir; öngörülmemiş ve hatta birbiriyle çelişkili anlamların da aynı temsil mekânında birikmesi söz konusu olabilir.

Bu kitapta yapacağım tartışma açısından kilit konumda olan kavramlardan biri, bu üçlü arasından *mekân temsilleridir*. Yukarıda söylendiği gibi, Lefebvre, mekân temsilleri kavramı ile mekâna atfedilen anlamları işaret eder; söz konusu olan "kavranan mekân"dır. Lefebvre'in mekânın toplumsal üretimi çerçevesinde kurduğu üçlü yapı içinde mekân temsilleri mekâna ilişkin kavramların üreticileri olan failerle ilişkilendirilir ve bu failer de mekânın, hakim üretim tarzı ile tutarlı biçimde yeniden üretilmesine hizmet ederler. Yani kavram, örtük de olsa, olumsuz bir tona sahiptir. Mekân temsilleri anlam üreten gösterim sistemlerinin parçasıdır ve kapitalizmin soyut mekânının üretiminde işlevseldirler. Ve kentsel mekân temsilleri iktidar ilişkilerinin söylemsel bileşenlerinden birini oluşturur. Buna karşılık, kitap boyunca böylesi bir indirgemeci olumsuzlama yerine daha olumsal bir yaklaşımı yeğleyecek ve mekân temsillerinin hem tahakküm hem de direniş için işlevsel olabileceğini öne süreceğim.

Bir temsil aracı olarak mekânı iki şekilde tanımlamak mümkün. İlk olarak mekân temsili aracı(sı) haline gelebilir;

burada söz konusu olan mekânsal temsiller olacaktır. Bu temsillere örnek olarak, olay ve olguları ifade etmek için ilişkili mekânların metonimik kullanımı verilebilir: “Türkiye Cumhuriyeti hükümeti” yerine “Ankara” demek gibi. Ama bu kullanımı masum değildir; Ankara’yı durmadan devletle özdeşleştirir ve dolaylı biçimde özgürlükten nasibini alamamış bir kenti çağrıştırır. İkinci olarak, mekân temsili konusuna haline gelebilir; ki bu durumda mekân temsillerinden, yani mekânı temsil eden ve ona anlam atfeden ifadelerden söz ediyor oluruz. Böylesi temsiller, mekânla teknik bir konu olarak ilgilenen uzmanların kullandıkları plan, kesit, harita vb. araçlarla üretilir. Bu araçlarla üretilen temsiller, mekâna dair anlamları belirler, sınırlar, içerdikleri ve dışarıda bıraktıkları unsurlarla mekânı tanımlarlar (Lefebvre’in özellikle ilgilendiği içerik budur).

Mekân temsilleri, aynı zamanda, belli bir mekânın kolektif bellekteki yerini tanımlayan (dilsel/metinsel, imgesel) temsilleri de kapsar. Politik açıdan, mekânı kimin kontrol ettiğinden daha önemlisi, mekânın nasıl ve kim tarafından tanımlandığıdır.⁷ Böyle bakıldığında, toplumsal açıdan özel anlam taşıyan mekânların temsil düzeyinde de siyasi mücadele konusu olduğunu görmek mümkündür. Taksim Meydanı, örneğin, sosyalist siyasetin izlerini taşıyan bir politik(a) alan(ı) mıdır, İstanbul’un fethi ile özdeşleşen (Taksim’de temsili gemilerin “karadan yürütüldüğü” 90’ların fetih merasimlerini hatırlatabiliriz) bir mekân mıdır, dünya kentinin turistik merkezi mi; yoksa bunların hiçbirisi ve/veya hepsi mi?

⁷ M. Wigley, “Fear Not...”, *Mortal City* içinde, der. Peter Lang, New York: Princeton Architectural Press, 1995, s. 73.

Kentsel tahayyül ve mekân temsilleri yanında kitabın üçüncü kilit kavramı –daha doğru bir ifadeyle teması– *görsellik*. Burada, mekân ve temsil arasındaki ilişkiyi genişletmeyi ve görselliği de içerecek üçlü bir diyaletik (Lefebvre’in ifadesiyle bir “triyaletik”) kurmayı öneriyorum. Bu girişim, tarihsel koşulların olumsuzluklarını hesaba katmak ve mekân temsillerinin da bir çatışma alanı olarak kavranması gerektiğini göstermek yönünde bir teşebbüs. Böylelikle, toplumsal süreçlerin mekânla ve görsellikle yalnızca ayrı ayrı ilişkili olmayıp, bu ikisinin etkileşimiyle ortaya çıkan görsel mekân temsilleriyle de ilişkili olduğunu göstermeyi umuyorum.

Birçok şeyin yanında görsel imgeler, kolektif kentsel tahayyülün önemli kurucularıdır; görsellik, modern kenti deneylemenin başlıca biçimidir zira.⁸ İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi, kentsel imajlar kentlileri izleyici olarak kurar ve izleyicileri kentliler olarak tanımlar. Görsel temsiller, gerek bir kentin bütünü, gerekse belirli kentsel mekânları tanımlamakta ve bunlarla özdeşleşme sağlamakta oldukça etkin araçlardır.⁹ Bu tartışmayı geliştirirken, görsel temsil, kentsel mekân ve öznellik üzerine iki temel argüman öne süreceğim. Bunlarda ilki, görsel özdeşleşmenin mekânsal deneyimimizin asli bileşeni olduğudur. İkincisi ise, bu temsillerin görsel özdeşleşme yoluyla özne inşasının unsurları olduklarıdır. Burada görsel özdeşleşme, hem görüntü ile –yani görsel araçlarla temsil edilen kentsel mekân ile– hem de görüntüyü kuran bakış açısıyla –yani bu mekânlara *nasıl* bakıldığıyla– özdeşleşmeyi içerir.

⁸ M. C. Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

⁹ A. Marcus ve D. Neumann (der.), *Visualizing the City*, Abingdon ve New York: Routledge, 2007.

Kitap boyunca bu tartışmayı 20. yüzyıl başından bugüne kadar Türkiye kentlerinin geçirdiği dönüşüm üzerinden yapacağım. Özellikle İstanbul ve Ankara üzerine yoğunlaşacak olan bu tartışmayı kabaca tarihsel bir dönemleme üzerine oturtuyorsa da, bölümlerin kurgusunu oluşturan öncelikli kaygı bu değil. Yapmaya çalıştığım şey, her bölümde farklı görsel mecralar (fotoğraf, belgesel film, kartpostal, melodram, karikatür, dijital imaj) ile kurulan görsel mekân temsillerini ele almak ve bu temsillerin siyasal süreçler içinde salt tahakküm aracı olmayıp farklı iktidar biçimlerinin üretiminde işlevsel olabildiklerini göstermek.

Birinci bölüm Ankara'nın başkent olarak inşasına koşut biçimde, ulus inşası sürecinin bir parçası halinde nasıl görselleştirildiğini inceliyor ve yurttaş kimliğinin, ulus-devletle özdeşleşme yoluyla kurulumunda başkent görsel temsiliinin işlevini tartışıyor. İkinci bölüm ise, ilk bölümdeki tartışmanın sınırlarını sorguluyor: ilk bölümde devletin kontrolünde yurttaş yaratma projesinin parçası olan görsel mekân temsillerinin, başka özneler eliyle tam da bu kurguyu aşındıran ve zayıflatan araçlara dönüşme potansiyelini kartpostallar üzerinden gösteriyor.

İlk iki bölüm tarihsel olarak tek parti dönemini konu alırken, üçüncü ve dördüncü bölümler 2. Dünya Savaşı sonrası döneme yoğunlaşıyor. Bu kez gecekondü olgusu ile somutlaşan hızlı kentleşme dinamiklerinin popüler imgelem ile nasıl etkileştiği ele alınıyor. Üçüncü bölüm 60'ların melodramları üzerinden kent ve mimarlığın toplumsal tahayyül içinde görsel araçlarla anlam kazanışını, dördüncü bölüm ise 50'lerde 70'lere uzanan süreçte görsel mekân temsillerinin kentsel politikanın doğrudan parçası haline gelişini inceliyor. Üçüncü bölüm popüler kültür dinamiklerinin kentlilikle (neredeyse kendiliğinden gelişen) ilişkisini ve bunun kültürel politika aç-

sından anlamını sorgularken, dördüncü bölüm politik faillerin eylemliliği içinde görsel mekân temsillerinin rolünü örnekliyor.

Beşinci ve altıncı bölümler 90'lardan bugüne uzanan süreci, yeni siyasal koşullar ve yeni temsil mecraları üzerinden tartışıyor. Beşinci bölüm, ikinci bölümde tartışılan ve başkent imajını kurmuş olan "erken cumhuriyet Ankara'sı" fotoğraflarının 90'larda nostalji siyasetinin araçları olarak yeniden dolaşıma girişini ele alıyor. Altıncı bölüm ise, siyasal İslamın yükselişini ve ona karşı ısrarlı muhalefeti özellikle kentsel mücadeleler çerçevesinde incelemekte. Bu incelemenin odağında ise, görsel temsillerin ve dijital teknolojilerin bu mücadelelerin parçası haline gelişleri yer alıyor. Kitap, görsel mekân temsillerinin, bugünün kentsel koşullarında toplumsal mücadele açısından nerede durduğuna dair kısa bir tartışmayı içeren Sonuç bölümü ile noktanıyor.

BÖLÜM 1

ULUS-DEVLETİN NAZARI: BELGESEL BİÇEM VE GÖRSEL-POLİTİK ARAÇ OLARAK (BAŞ)KENT İMGESİ

Siyasal bir proje olarak ulus-inşası, 20. yüzyılın tanıklık ettiği modernleşme süreçleri incelendiğinde açıkça görüleceği gibi, toplumsal zeminde kök salmak ve yaygınlaşmak için daima kültürel bir programa ihtiyaç duymuştur. Bu durum, uluslaşma sürecine yeni girmiş toplumlar için olduğu kadar, toplumsal parçalanma eğilimiyle başa çıkmaya çalışan (iki dünya savaşı arası dönemin ABD'si ve İngiltere'si gibi) örnekler için de geçerlidir. Böylesi programların tarihsel analizi yapılırken dikkat edilmesi gereken nokta ise, kültürel olanın özgüllüğü, bir başka deyişle, kültürel programın, siyasal projenin basit bir yansımasına indirgenemeyeceğidir. Kültürel alanın özgüllüğü –yahut “görece özerkliği”– kendisini yönlendiren siyasal eğilimin dışına taşan olumsuzluklar üretme potansiyelini de barındırır. Türkiye’de cumhuriyet dönemi modernleşmesinin

kültürel veçhesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Aşağıda tartışacağım gibi, Türkiye’de siyasal erkin kültürel bir program ihtiyacı ile yüzleşip bunu örgütleyecek uygulamalara işlerlik kazandırması ancak 30’ların ilk yıllarında gerçekleşir; ve bu anlamda da kültürel programın ideolojik açıdan belli bir araçsallık barındırdığı açıktır. Ancak, kültürel olanın indirgenemezliği, siyasal kaygıların bu alana tercüme edileceği araçları da belirler. Bu anlamda da aslında bir tercüme yerine kültür alanının kodlarıyla yapılacak bir yeniden yazımdan söz etmek daha doğru olacaktır.

Bu bölümde, ulus-inşası sürecinin kültürel yapılanması içinde yeni başkent Ankara’nın ve onun yapıli çevresinin yüklendiğı anlam ve işlevleri, görsellik ve kültür politikaları çerçevesinde tartışmayı amaçlıyorum. Aşağıda detaylandırılacağı gibi, göstermek istediğim şey, söz konusu kültürel programın oluşumunda uluslararası etkileşimlerin rolü ve özellikle Ankara’nın görsel-politik bir araç olarak önceden belirlenmiş hedefler dışında ortaya çıkışıdır. Zira 1930 sonrasında uygulamaya konulacak kültürel seferberliğin içinde Ankara’nın ulusal(cı) bir sembol olarak anlamlandırılışı Kemalist entelijensiyarın rejimin organik aydınları olarak katkılarıyla ve uluslararası etkileşim içinde gelişecektir.

Belgesel biçiminin, özellikle iki savaş arası dönemde, kitle-sel mobilizasyon yaratmak amacıyla kullanımı yeni bir inceleme konusu değildir. Siyasal altüst oluşlarla öne çıkan bu dönemde belgesel, görsel-kültürel bir araç olarak Sovyetler Birliği, Nazi Almanyası ve New Deal ABD’si gibi farklı rejimler tarafından kullanılmıştır.¹ Belgeselin gücü, izleyiciyi, kurduğu

¹ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1974.

anlatının “doğru”luğuna ikna etmekteki başarısından kaynaklanır. Belgesel, gerçekliğin dolaysız bir temsilini ürettiğini ima eder. Kullanılan araç ister fotoğraf makinesi isterse film kamerası olsun, belgeseli üreten aygıtın nötr bir kayıt cihazı olduğu varsayılır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta belgeselin izleyicilere gerçekliği “ne ölçüde” aktardığı değil, bu ikna kapasitesiyle çalışan belgeselin ulus-devlet ile yurttaş-özneler arasındaki güç ilişkilerinin üretiminde taşıdığı işlevdir.² Belgesel, ürettiği anlamın en az diğer türlerde üretilmiş eserler kadar kurgusal olduğu gerçeğini gizler; böylelikle de ürettiği anlamı tarafsız, objektif bir mesaj olarak sunar. 1930’ların, kitleleri örgütleyebilmek konusunda acil önlemlere ihtiyaç duyan rejimlerinin belgesele başvurmalarının sebebi tam da söz konusu biçimin izleyiciyi ulus-devletin nazarıyla (*gaze*) özdeşleştirmekteki maharetinde aranmalıdır.

Yukarıda belirtildiği gibi, bu bölüm belgesel biçimin Türkiye’de modern yurttaş kimliğinin üretimi amacıyla kullanımının özgül bir örneğini, Ankara kentinin görsel temsilinin bu doğrultudaki araçsallığını ele alıyor. Bu biçimin, söz konusu politik çerçeve içinde Türkiye’deki en önemli örneklerinden biri *Ankara: Türkiye’nin Kalbi* filmidir. Türkiye Cumhuriyeti’nin onuncu yıldönümü anısına üretilmiş olan film,³ salt belgesel

² John Tagg, “The Currency of the Photograph: New Deal Reformism and Documentary Rhetoric”, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, s. 153-83.

³ *Ankara: Türkiye’nin Kalbi* belgeseli Türk sinema tarihi üzerine yapılmış bütün çalışmalarda anıldığı halde, Ankara’nın görsel temsili açısından hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Filmi bu açıdan ele alan bir çalışma için bkz. Güven A. Sargın, “Ötekinin gözüyle Ankara’yı kurmak: Sovyet propaganda

formunu propaganda amacıyla kullanmakla kalmaz; Ankara'yı ilk kez görsel bir imleyen olarak yeni bir kültürel işaretler dizisinin en önemli ve üretken unsuru haline getirir. Ankara'nın kazanacağı bu yeni ideolojik işlev, daha sonra Matbuat Umum Müdürlüğü'nün yayın faaliyeti içine taşınacak, bir imge olarak Ankara, devlet tarafından "çağrılan" öznelere "yurttaş" haline gelişlerine aracılık eden özdeşleşme nesnesi olacaktır.⁴ Bu imgenin kuruluşunda belgesel fotoğraf kilit bir rol oynayacak, yapıli çevrenin görsel temsili bu özdeşleşme stratejisinin vasatı haline gelecektir.

Aşağıda, ilk olarak görsel temsillerin ulus-inşası sürecinin parçası olarak ortaya çıktıkları tarihsel bağlamı kısaca tartışacağım. Bunun ardından *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*'ni, kendi bağlamı içindeki rolü, farklı (yerli ve yabancı) izleyici grupları için ürettiği anlamlar ve filmografi açısından ele alacağım. Daha sonra ise aynı dönemde kurumsallaşan Matbuat Umum Müdürlüğü'nün, Ankara kentinin fotografik temsiliyi ulus-inşası sürecinin başat bir görsel politika aracı olarak nasıl kurduğunu tartışacağım.

filmlerinde devrimci bellek kaybı ve anımsama", *Cumhuriyet'in Ankara'sı*, der. T. Şenyapılı, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2005, s. 366-401.

⁴ Burada "çağırma", *interpellation* karşılığı kullanılmıştır. Althusser'e göre, bireyi özne yapan mekanizma Öteki'nin çağrılması ve bu çağrının birey tarafından tanınması yoluyla işler. Öznenin kendisine yönelen çağrıyı tanınması, bu çağrıyla özdeşleşmesi anlamına gelir. Althusser, psikanalitik teoriden aldığı bu modeli ideolojinin işleyiş biçimini açıklamak için kullanır. Bkz. Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Y. Alp ve M. Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

Kriz ve Sonrası

Bütün bu süreci kavrayabilmek için 1930 yılıyla başlamak gerekli. Zira 1930 yılının sonu itibarıyla genç Türkiye Cumhuriyeti, etkilerini hem ekonomik, hem siyasal hem de kültürel alanlarda gösteren ciddi bir krizin içinden geçmekteydi. Lozan Antlaşması uyarınca Osmanlı Devleti'nden devralınan ve 1930'da ödenmeye başlanacak olan borçlar Büyük Buhran'ın derinleşen etkilerini daha da yakıcı kılarken, yeni rejimin uygulamaya koyduğu reformlar da çeşitli toplumsal katmanlarda tepki yaratmış bulunmaktaydı.⁵ Bu tepki en açık ifadesini 1930 yılının Ağustos ayında kurulan Serbest Fırka'nın, kendini feshettiği Kasım ayına kadar süren kısa varoluşu sırasında gördüğü büyük ilgide bulur. Siyasal iktidarın yaşadığı bu travmatik yüzleşme, rejimin modernleşme yönünde önüne koyduğu amaçları kitlelere benimsetecek topyekûn bir kültürel programın gerekliliğini de ortaya koyar. Böylesi bir program tüm boyutlarıyla önceden tasarlanmış bir kurguya sahip olmasa da, süreç içinde gerek kendisini hayata geçirecek kurumsal yapıları, gerekse ifadesini bulacağı söylemsel araçları hızla örgütlemeye başlar. Ankara'nın görsel temsili işte bu yapılanmanın içinde ideolojik bir gösteren olarak dolaşıma girecektir.

Cumhuriyetin ilanından hemen önce başkent ilan edilen Ankara'nın, ülkenin coğrafi merkezine yakınlığıyla yurt çapında bir dönüşümün odağı olması beklenmekte ve yeni başkent, gerek barındıracağı modern yaşam biçimiyle gerekse

⁵ Modernleşme sürecinin çok boyutlu niteliği ve bu boyutların Türkiye modernleşmesi içinde toplumsal gruplardan aldığı farklı tepkilere ilişkin bir tartışma için bkz. Zafer F. Yörük, "'Tarihsel Blok', 'Merkez-Çevre' ve Bastırılmışın Geri Dönüşü", *Mesele*, 24, Aralık 2008, s. 45-51.

çağdaş planlamasıyla tüm ulusa örnek teşkil etmesi amaçlanmaktadır. Bu anlamda, küçük Osmanlı kasabasının modern bir başkente dönüşümü başlangıçtan itibaren rejimin başarısının bir göstergesi olarak algılanmıştır. Burada tartışmamız açısından önemli olan nokta, başkent inşaa sürecinin aynı zamanda tutkulu bir görsel belgeleme sürecinin de konusu olduğudur. Gerçekten de ortaya çıkmakta olan yeni yapıli çevre, parkları, caddeleri ve binalarıyla bazen bitmiş, bazen bitmemiş halleriyle yerel fotoğrafçıların ürettiğı kartpostallarda yer bulur. Bu kartpostalları ve ürettikleri anlamları bir sonraki bölümde detaylı biçimde tartışacağım. Bu aşamada, cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'nın yapıli çevresinin ve modern başkente dönüşümünün görsel olarak belgelenmekte olduğunu akılda tutmamız yeterlidir. Zira söz konusu inşaa sürecinin ulus-inşasının metaforuna dönüşmesi bu görsel üretimin ortaya koyduğu ürünlerin geniş çaplı dolaşımı sayesinde, *kendiliğinden* gerçekleşir. 1930 sonrasında ise, Ankara'nın görsel temsili yeni bir işleve bürünecek, bireyleri yurttaş öznelerle dönüştürecektir ideolojik çağırmanın aracı olacaktır.

Yukarıda değinildiğı gibi, 1930 yılı yeni Türkiye için hem ekonomik hem de siyasal sıkıntıların açığa çıktığı bir ana teka-bül eder. Cumhuriyet devriminin halk tarafından yeterince benimsenmediğı kaygısı bir dizi ekonomik, politik ve ideolojik dönüşümü gündeme getirir. Küresel kriz, ihracatın düşmesine ve ithal ürünlerin pahalılaşmasına yol açınca hükümet ithal ikameci önlemlere başvurarak iç pazarı koruma gayreti içine girer. 1932'den başlayarak sıkı bir devletçi sanayileşme programı uygulanmaya başlar.⁶ 1931 CHP Kurultayı tek parti reji-

⁶ Korkut Boratav, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, 6. Baskı., Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 45-62.

mini pekiştirerek CHP'yi ulusun yegâne temsilcisi ilan eder. Bunun sonucu devlet bürokrasisi ile parti aygıtının bütünleşmesi olur. Bunlara ek olarak 1931 yılında kabul edilen yeni Basın Kanunu ile hükümet, gerekli gördüğü durumlarda gazete ve dergileri kapatmak konusunda yetkilendirilir. Yine de, bu önlemlerin örneklediği biçimde devlet otoritesini yaygınlaştırmak, rejime destek kazanmak için yeterli olmayacaktır. Bunun için, modernleşmeci bir kültürel programı cumhuriyetçi bir siyasal gündemle harmanlayacak ulusalcı bir söyleme ve bunu yayacak bir dolaşım ağına ihtiyaç vardır. Bu söylemin üretiminde önemli rol oynayacak iki kurumdan Türk Dil Kurumu 1931, Türk Tarih Kurumu da 1932 yılında kurulur. Bu ulusalcı söylemin ülke sathında dolaşımını sağlayacak olan kurumsal yapı da Türk Ocakları'nın 1932 yılında Halkevleri olarak yeniden örgütlenmesiyle elde edilir. Hızla şubeleşmeye başlayan Halkevleri'nin Türk Ocakları'ndan farkı, tam da, Türk milliyetçiliğinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması misyonuyla yetinmeyip, bu görevi modernleşmeci bir kültür programıyla bir arada ele almasıdır.⁷ Mussolini İtalya'sının gençlik örgütlenmeleri örnek alınarak kurgulanan Halkevleri, modern yaşam tarzını yaygınlaştıracak yerel –seküler– toplumsallaşma mekânları olacaktır.⁸ Aslında devlet bürokrasisinin parti aygıtı altında yeniden örgütlenişi de İtalyan devletinin Faşist parti altında örgütlenişiyle benzeşmektedir. Nitekim 30'lu yıllar boyunca cumhuriyet entelijansiyası rejimin konsolidasyonu yönünde uygulamalar için İtalya, Almanya ve Sovyet Rusya örneklerini incelemeyi sürdürecektir.

⁷ Bu kurumlara 1933 yılında kurulan Milli Türk Talebe Birliği de eklenmelidir.

⁸ Anıl Çeçen, *Halkevleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.*
 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Belgesel Film İçinde Mimari İmge: *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*

30'ların ilk yıllarında ulus-devlet yeni bir yapılanma içinde ulusal kimliği kültürel araçlarla yaymaya çabası içine girerken, Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü kutlamaları yeni (modern) öznellik teknolojilerinin denenmesi için verimli bir fırsat sunar. Hükümetin tarihi bir olay olarak algıladığı ve kurguladığı törenlerin filme de çekilmesi kararlaştırılır. Bu amaçla iki Sovyet sinemacı, Sergey Yutkeviç ve Lev Oskaroviç Arnstam Türkiye'ye davet edilir. Kuşkusuz bu iş için Sovyet sanatçıların seçilmesi tesadüf değildir. İki yeni rejim arasında, daha Milli Mücadele yıllarında ekonomik ve siyasal düzeyde başlayan dayanışma ciddi bir kültürel alışverişin filizlenmesini de sağlar.⁹ Sovyetler Birliği açısından uluslararası ilişkiler kapsamında kültürel temas, devrimci fikirlerin (görece barışçı) ihracı anlamına gelmektedir. Bu amaçla 1925 yılında kurulan Sovyet Kültür Teşkilatı VOKS, sanatçılar, bilim insanları ve entelektüeller için değişim programları düzenlemekte, yabancı ülkeleri dolaşacak sergiler organize etmektedir. Türk hükümeti açısından ise söz konusu kültürel temas modernist kültürel kodların ithaline hizmet etmektedir. Bu çerçevede, 1925-1930 yılları arasında Sovyet sanatçıların ürettiği tiyatro oyunları ve filmler VOKS aracılığıyla Türkiye'de izleyicilerle buluşur. Bu eserlerin içeriği genellikle din karşıtı unsurlar barındırmaktadır.¹⁰ Vur-

⁹ 1921 tarihli ilk anlaşmayla başlayan Türkiye-Sovyetler Birliği ilişkileri hızla gelişmiştir. Milli Mücadeleye askeri yardımda bulunan Sovyetler, 30'lu yıllarda da genç Türkiye Cumhuriyeti'nin sanayileşmesine önemli destek sağlamıştır.

¹⁰ Raşid Tacibayev, *Kızıl Meydan'dan Taksim'e: Siyasette, Kültürde ve Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri*, Truva Yayınları, İstanbul, 2004, s. 180-190.

gulanması gereken bir nokta, VOKS'un sağladığı eserlerin, özellikle filmlerin, önce Moskova'daki Türk görevliler, sonra da Türkiye'deki bürokrasi tarafından sansür edildiğidir. Örneğin, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*, 1927'de Sovyet Film Festivali kapsamında İstanbul'da gösterildiği halde, filmin diğer şehirlerde gösterimine izin verilmez.¹¹

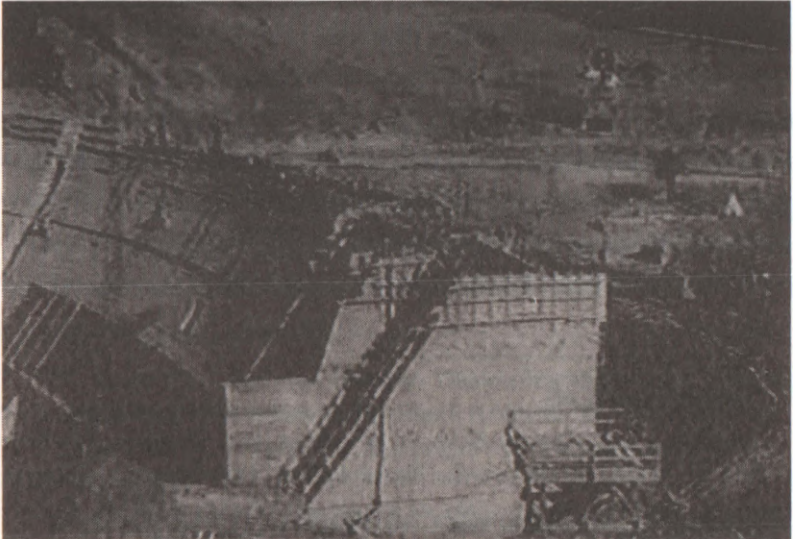
Öyleyse, 1933 yılı itibarıyla Türkiye ve Sovyetler Birliği arasında sıkı bir kültürel etkileşim hâlihazırda mevcuttur ve onuncu yıldönümü törenlerinin filme alınması için Sovyet sanatçıların davet edilmesi şaşırtıcı değildir. Bu amaçla Türkiye'ye gelen Yutkeviç'i Türk entelektüellerden oluşan ve kendisine film çekimi sırasında yardımcı olacak bir heyet karşılar.¹² Filmin tasarlanış gayesi törenlerin belgelenmesiye de, film bundan çok daha fazlasını yapar. Filmin adının da yansıttığı gibi vurgu Ankara kentinin kendisi üzerindedir ve kent, filmin asıl ilgi nesnesi olarak ortaya çıkar. Orta Anadolu bozkırını fon olarak kullanan ve Başbakan İnönü'yle yapılmış olan bir röportajla başlayan film, Ankara'yı bozkırın ortasında vücut bulan modern bir kent olarak resmeder.

Üç ana kısımdan oluşan filmin ilk bölümü Cumhuriyet'in onuncu yıl törenlerini görüntüye taşır. Ankara'nın tetiklediği dinamizm, kitlelerin yurdun çeşitli kısımlarından başkente yönelmiş hareketiyle betimlenir; dinamik bedenlerin, demiryolu ve buhar gücü ile bütünleştiği bu momentum, İstanbul'dan Ankara'ya hareket eden Sovyet delegasyonunu da

¹¹ Sargın, a.g.e., s. 375.

¹² Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, Dizi Yayınları, İstanbul, 1970, s. 33. Ekibin içinde yazarlar Fikret Adil ve Reşat Nuri'nin yanı sıra besteciler Zeki Bey, Ekrem Zeki ve Kemal Reşit bulunmaktadır. Tacibayev, a.g.e., s. 210.

içinde barındırır. Burada Sovyet temsilcilerin Türkiye’de – yetkililerden önce– halktan gördüğü ilgi dikkat çekicidir. Filmin hem Türkiye’de hem de Sovyetler Birliği’nde kitlelerle buluşacağı düşünüldüğünde, halklar arasında kardeşlik mesajının verilmek istendiği açıktır. İki ülkenin temsilcileri buluştuğunda filmin müziği yerini birbiri ardına çalan ulusal marşlara bırakır. Sovyet delegasyonunun demiryolu ile Ankara’ya hareketi, izleyici için tüm ulusun da Ankara’ya akmakta olduğunu görme fırsatı yaratır. Bundan sonra ise törenin kendisi detaylı olarak kaydedilir; geçiş yapan askerler, izciler ve öğrenciler ve onları izleyen diplomatik temsilciler art arda gösterilir. Filmin son kısmında kamera onuncu yıl kutlamalarına geri dönecek ve Atatürk imgesi üzerine odaklanacaktır. Atatürk’ün onuncu yıl nutku inşa faaliyetlerinin görüntüleriyle çakıştırılır: rejimin lideri geçen on yılın kazanımlarını ve gelecek yılların getireceklerini anlatırken, kamera izleyiciye inşa halindeki yapıları, fabrikaları ve barajları gösterir (Resim 1.1).



Resim 1.1. *Ankara: Türkiye’nin Kalbi* filminden görüntü: Cubuk Barajı inşaatı.

Filmin, tartışmamız açısından can alıcı bölümü olan ikinci kısmı ise, Ankara üzerine bir anlatı kurgular. Kentin antik tarihi *Encyclopedia Britannica*'da "Angora" maddesinin yer aldığı sayfanın çekimiyle vurgulanırken, kamera izleyiciye Ankara içindeki tarihi kalıntıları gösterir. Kentin uzak geçmişine yapılan bu göndermeye karşın, filmin anlatısı içinde Ankara'nın tarihselliği anlamlı bir yer bulmaz. Zira anlatının temel kurgusu geleneksel ile modern olanın zıtlığına dayanmaktadır. Nitekim tarihi kalıntıların ardından, önce kentin çeperlerinde süregelen köy yaşantısı ve ardından da kentin içindeki geleneksel mahalleler görüntülenir. Dar sokaklar ve küçük dükkânların önünde uyuşuk bir halde oturan insanlar pasif ve monoton bir yaşantıyı resmeder. Müziğin ağır temposuyla da vurgulanan bu imge, eski kentin barındırdığı geleneksel yaşantının rehavetini temsil eder (Resim 1.2).



Resim 1.2. *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* filminden görüntü: Çıknkçılar Yokuşu.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Eski kentin ardından, gelenekselin monotonluğuna tezat oluşturan yeni Ankara'yı geniş bulvarları ve modern binalarıyla görürüz. Filmin sunduğu Ankara anlatısı, bir yanda geleneksel çevrelerin viraneliği, diğer yanda ise modern başkentin yeni mekânlarının bulunduğu iki kutuplu bir karşıtlık üzerinden ilerler. Caddelerde dolaşan kamera Ankara'nın modern mimarisini belgelemeye koyulur: binaların cepheleri modernizmi devrimci iradenin sembolü olarak sunmaktadır.

Modernist inşa burada açıkça ulus-inşasının metaforu haline gelir; demiryolları, fabrikalar ve barajlar ulus çapında süregiden kalkınma hamlesinin kanıtları olarak sunulur. Bunlara ek olarak, modern mimarlığın yetkin örnekleri olarak sunulan henüz tamamlanmış binalar Ankara'nın yeni kentsel çehresini kurar. Bu mimarlığın dikkat çekici yanı ise (henüz) sosyal yaşantıyı içermiyor oluşudur. İki istisnai örnekte, Konservatuar ve Kız Enstitüsü binalarında aksi durum söz konusudur. Bu binalarda genç ve sıhhatli kız ve erkek öğrencileri bu mekânları işgal ederken görürüz; yine de bu öğrencilerin sergilediği pratikler –birinci örnekte müzik enstrümanlarıyla, ikinci örnekte ise öğrencilerin bedenleriyle yapılan egzersizler– kentsel gündelik yaşantının bileşeni olan aktiviteler değildir. Bunlar daha ziyade modernleşme –modern olana dönüşme– halini imleyen özgül pratiklerdir. Bu iki yapı dışında, görüntülenen Ankara'nın modern mimarisi ise neredeyse cephelerden müteşekkil bir mimaridir; bedensel olarak işgal edilmekten ziyade görsel olarak deneylenecek bir mimari. Öyle ki, bir noktadan sonra bina cepheleri birbiri üstüne çakışarak akmaya başlar; bina cepheleri hem kabuğu oldukları hacimlerden hem de kentsel bağlamlarından koparak saf görüntü haline gelirler (Resim 1.3).



Resim 1.3. *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* filminden görüntü: Genelkurmay Başkanlığı ve Milli Savunma Bakanlığı bina cephelerinin arka arkaya montajlanmış imgesi.

Yine de Ankara, filmde sadece modernist bir çevre olarak yer almaz; (baş)-kent aynı zamanda ulusun ilgi odağıdır. Tüm ulus hareket halindedir: köylüler at sırtında, öğrenciler ve izciler vagonların içinde, törenlere katılmak amacıyla Ankara'ya doğru yola koyulmuştur. Öyleyse filmde temsil edildiği biçimiyle Ankara'nın anlamı iki katmanlıdır: kent aynı zamanda hem cumhuriyet kazanımlarının elle tutulur bir örneği hem de ulus için özdeşleşilecek ideolojik bir semboldür. Modern Ankara'nın görsel temsiliinde filmin başvurduğu başlıca strateji geleneksel-modern, eski-yeni gibi zıtlıkla-

rın çarpıcılığını vurgulamak olduğundan, filmin bütününde aralıklarla kullanılan bir anlatı unsuru da yaşlı bir köylü ile genç bir izci kızdan oluşan ikilidir. Kentsel mekânların görüntüleri arasında sık sık ve dikkatli bakışlarıyla gösterilen bu ikili, kenti kendilerinin gözlerinden izlediğimizi ima ederler. Film, burada kendi izleyicisini kurmaktadır; Yutkeviç, sunduğu görsel anlatı ile izleyici arasına girmekten çekinmez ve didaktik bir biçimde izleyiciye yaşlı köylü ve izci kız ile kurduğu “yediden yetmişe tüm ulus” imgesini de sunar. Yaşlı köylü ve genç izci, eski ile yeni, geleneksel ile modern arasındaki zıtlığı maddileştirir. İkisi yurdun farklı yerlerinden, farklı vasıtalarla gelmiş ve Ankara’da buluşmuşlardır.

Burada dikkat çekici bir nokta, ulus-inşasının öznesi olan bireyler söz konusu olduğu zaman filmin (ve dolayısıyla Ankara’nın) yaşlı köylü ile genç izci arasında tercih yapmayıp her ikisini birden kucaklamasıdır. İkili, başkent(lerin)i gururla seyreder. Ve kentin yapılı çevresinin aslında yeni bir yaşantının sembolü olduğunu izci kızın şu sözleriyle anlarız: “Bu bizim şimdiki halimiz, yeni hayatımız”. Ankara tüm ulusu kucaklarken, barındırdığı ve sunduğu yaşam tarzının da yine tüm ulusça benimsenip sahiplenilmesi beklenmektedir. Burada ihtiyar köylü ile izci kızın üzerlerinde taşıdıkları kodlar dikkat çekicidir: köylünün göğsündeki madalya onun Kurtuluş Savaşı gazisi olduğunu ima ederken genç kız da basitçe bir öğrenci olarak değil, üniforması içindeki izci olarak betimlenir. Figürlerin birisi ülkesinin bağımsızlığı için askeri disiplin içinde hizmet etmiştir; diğeri ise ülkenin modernleşmesi için yine yarı-askeri bir disiplinle çalışacaktır.

Filmde Ankara, bozkınn ortasında, genç bir ulusun iradesiyle, güçlü liderin rehberliğinde yoktan var edilmiş bir baş-

kent olarak temsil edilmektedir. Bu imge hem yerli hem de yabancı izleyicilere hitap eder. Batılılar nazarında onaylanması beklenen bir modernliği anlatan imge, yurttaşlar için özdeşleşmeleri beklenen bir semboldür. Yurttaşların baktıkları yerde görmeleri beklenen şey Ankara'yı dönüştüren iradedir. Ankara'yı modern bir başkent olarak inşa eden bu irade yakında izleyicilerin bulunduğu kent ve kasabalara da ulaşacak, Ankara'nunkilere benzer bulvarlar ve bunlar üzerinde yeşerecek modern yaşantı onların da erişimine sunulacaktır. Bu noktada filmin işlevinin, geleceğe dair anlattığından çok şimdiki zamanda ürettiği etki olduğunu vurgulamak gerekli. Burada izleyiciyi yurttaş-özne yapan ulus-devletin çağrısıdır; film bu mekanizmaya katkıda bulunur. İzleyiciyi gerçekten yurttaş-özne yapan gelecekte kasabasına ulaşacak olan modern bulvarlar değil, filmin sunduğu imge aracılığıyla izleyicinin bunların olacağına ikna olmasıdır. Film, belgesel biçimin ruhuna uygun olarak, bu ikna ilişkisini anlatı(cı)nın otoritesiyle kurar.

Filmografi Açısından *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*

Filmin, rejimle yurttaşlar arasında kurulmaya çalışılan ikna/özdeşleşme ilişkisi içindeki işlevinin yanında Sovyet sineması açısından önemine de değinmek gerekli. Zira birçok açıdan *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*, olgunlaşmakta olan sosyalist gerçekçi biçimin izlerini taşımaktadır. Filmi yaptığı sırada hâlihazırda tanınmış bir yönetmen olan Yutkeviç, sanat ve sahne tasarımı eğitimi almış ve 1922 yılında Leonid Trauberg ve Grigori Kozintsev ile birlikte FEKS'in (Eksantrik Aktör Fabrikası) kurucuları arasında yer almıştır. 1930'ların başlarında, sanayileşmeyi ve tarımda kolektifleştirmeyi öngören Birinci Beş Yıllık Plan

döneminde,¹³ Yutkeviç sanayileşmenin problemleri ve bireylerin sanayileşme sürecinde yaşadıkları uyum sorunlarını konu alan filmler yaptı. Bu dönemde çektiği *Zlatye Gori* [Golden Mountains] (1931) ve Fridrikh Ermler ile yaptığı *Vstrechnyy* [Counterplan] (1932) Sovyet sinemasının ilk sesli film örneklerindendir. Özellikle *Vstrechnyy*, oluşmakta olan sosyalist gerçekçi biçimin öncü örneklerinden olup *Pravda* tarafından beğeniyle karşılanır.¹⁴ Türkiye Cumhuriyeti'nin onuncu yıldönümü kutlamalarının filme alınması için Yutkeviç'in seçilmesinde bu popülaritenin etkili olduğu düşünülebilir. Nitekim Yutkeviç'in bu iki filmi de Ankara'da devlet erkânı için düzenlenen bir Sovyet film gecesinde gösterilmiştir.¹⁵

Sosyalist gerçekçiliğin gelişim sürecinde yapılan *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*, ileride bu biçimin karakteristik özellikleri sayılacak unsurları içinde barındırır.¹⁶ Yeni rejimin sanayi ve inşaat imgeleriyle temsili, mutlu kitlelerin devletin devrimci politikalarını coşkuyla benimseyişleri gibi anlatım stratejileri sosyalist gerçekçi sinemanın âlâmetifarıkaları olacaktır. Dahası, *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* filminde açıkça görülen, lider figüründe cisimleşen siyasi irade vurgusu, henüz Sovyet filmlelerinde ortaya çıkmamıştır. Bu unsur da ilerleyen yıllarda sosya-

¹³ 1930'ların ortalarına kadarki dönemde Sovyetler Birliği'nde sanat-politika ilişkileri için bkz. Ben Brewster, "The Soviet State, the Communist Party and the Arts 1917-1936", *Red Letters*, 3, 1976, s. 3-9.

¹⁴ Peter Kenez, "The Cultural Revolution in Cinema", *Slavic Review*, 47 (3), 1988, s. 414-33.

¹⁵ Tacibayev, a.g.e., s. 211.

¹⁶ Sosyalist gerçekçiliğin katı bir doktrin olarak tanımlanışı Sovyet Yazarlar Birliği'nin Ağustos-Eylül 1934'te düzenlenen kongresinde gerçekleşir.

list gerçekçi biçemin ayrıncı özelliklerinden biri olacaktır. *Ankara* filminin 1920'lerin devrimci Sovyet sinemasından sosyalist gerçekçiliğe doğru bir adım oluşuna bir örnek de kentsel gündelik hayatın filmdeki temsilidir. Bu açıdan Yutkeviç'in sunduğu gündelik yaşantıyı, örneğin Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmiyle karşılaştırmak anlamlı olacaktır. Vertov'da kent (Odessa) dinamik bir ortamdır; gündelik hayatın kendisi devrimci bir enerjiyi üretip yaymaktadır. Buna karşılık Yutkeviç'te kent (Ankara) inşa halinde olduğu halde sakin bir çevredir; bu ortamda inşaat faaliyetinin kendisi bile kayda değer bir devrim anlatmaz. Kadraj içine girip çıkan araçlara rağmen (inşaat sahalarındaki vinçler, fabrikalardaki makineler ve caddelerdeki otomobiller) kentsel gündelik yaşantı dinamizmden çok sükûnet barındırır. Kuşkusuz burada söz konusu olan fark, filmlere konu edilen kentlerdeki (Odessa ile Ankara'daki) yaşantıların *gerçekten* farklı dinamizmler barındırması değil, dinamizm efektinin sinematik temsil aracılığıyla üretilip üretilmemesidir.

1934 yılında tamamlanan film, aynı yılın Nisan ayında Ankara'da Türk yetkililere teslim edilir. Devlet erkânından olumlu tepkiler alan film ülke çapında dolaşıma sokulur. Film, dönemin günlük gazeteleri yanında sinema dergilerinde de geniş yer bulur. *Holivut* dergisi filmin tanıtımını şu sözlerle yapar:

Hükümetimizin tasvip ve yardımı ile Sovyet film mütehassısları tarafından, Ankara ve İstanbul'da vücuda getirilen bu Türkçe sözlü muazzam film, Cumhuriyetimizin kuruluşundan bu güne kadar

vuku bulan inkılapların semeresini gösteren bir şaheserdir... [B]u film her Türkün görmesi icap eden bir eseri san'attır.¹⁷

Eleştirmenlerden de olumlu not alan film, salt "Türkiye'nin on Cumhuriyet yılı... içinde yapılan işlerin çabukluğunun... sadık bir aynası" olduğu için değil, aynı zamanda "milli sinemacılığın neler yapması icap ettiğini göster[diği]" için de takdir edilir.¹⁸ Farklı kentlerde gösterime konulan film kayda değer sayıda izleyici çeker. Çeşitli kentlerde, "herkesin görmesi lazım gelen Onuncu Cumhuriyet bayramı ve inkılap filmini görmek için", özellikle filme "toplu bir halde akın akın devam eden" öğrencilerden alınan ücret şikâyet konusu olur ve çocuklar için gündüzleri özel gösterimler düzenlenmesi önerilir.¹⁹ Bu arada filmin Sovyetler Birliği'ndeki ilk gösterimi de 8 Mayıs 1934 tarihinde, Türkiye sefiri Hüseyin Ragıp Bey başta olmak üzere Türk diplomatların yanı sıra Afganistan ve İran sefaretlerinin mensupları ve Sovyet yetkililerin katılımıyla yapılır. Moskova'daki gösterimin yapıldığı tiyatro salonu, gösterim süresince Türkiye Cumhuriyeti'nin on yılını anlatan bir sergiye de ev sahipliği yapar.²⁰ Filmin kendisi gibi, her iki ülkedeki gösterimleri de iki ulus arasındaki dostluğun pekiştirilmesi amacıyla değerlendirilir.

¹⁷ "Ankara Türkiye'nin kalbidir", *Holivut* 18, 25 Nisan 1934, s. 12.

¹⁸ Fikret Adil, "Ankara, Türkiye'nin kalbi", *Holivut* 19, 2 Mayıs 1934, s. 3, 12.

¹⁹ İlyas Rami, "Holivut Anadolu'da", *Holivut* 29, 11 Temmuz 1934, s. 12

²⁰ Cihat Muammer, "Sovyet Rusya sinemacılığı bütün dünyada bir alaka uyandırmaya başladı", *Holivut* 20, 9 Mayıs 1934, s. 3, 12.

Filmin Ardından: Başkent İmgesini İnşa Etmek

*Ankara: Türkiye'nin Kalbi'*nde üretilen Ankara temsilinin söylemsel bir araç olarak filmün ardından nasıl yeniden üretildiğini kavrayabilmek için, bir de devletin propaganda örgütlenişini incelemek gerekiyor. 1920 gibi erken bir tarihte kurulan ve sonra Hariciye Vekâleti'ne bağlanan "Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi"nin asli görevi Ankara Hükümeti'nin diplomatik çabalarını desteklemek üzere özellikle "Yunan işgali sahasındaki mezalimi tesbit eden" belgeleme faaliyetleri yürütmekti.²¹ Müdürlüğün Hariciye Vekâleti'ne bağlanması da kurumun asli muhatabının yurt dışında olduğunu, öncelikli amacın Ankara Hükümeti'nin görüş ve çabalarının uluslararası düzlemde tanınmasını sağlamak olduğunu göstermektedir. 1931 tarihli Matbuat Kanunu basın üzerinde sıkı bir denetim getirirken, Müdürlük de yeniden yapılandırılır. Önce mevcut yapı lağvedilir, sonra da 22 Mayıs 1933 tarihinde, bu kez Dâhiliye Vekâleti'ne bağlı bir Matbuat Umum Müdürlüğü kurulur.²² Yeni yapının asli kuruluş görevi propagandadan ziyade basının kontrolüdür. Ancak Umum Müdürlüğü'nün başına getirilen Vedat Nedim Tör, kitleleri rejime kazanmanın salt basın sansürü ile mümkün olmayacağını farkındadır. Ulusal söylemin yaygınlaştırılması ve ulus-devlet ile yurttaş-özneler arasındaki ilişkinin güçlendirilmesi için aktif bir propaganda seferberliğine ihtiyaç vardır. Buna ek olarak, Batı

²¹ Server R. İskit, *Türkiye'de Matbuat Rejimleri*, Ülkü Matbaası, İstanbul, 1939, s. 222.

²² A.g.e., s. 223.

dünyasının da Türkiye’de cereyan eden modernleşme süreci ve yeni rejim hakkında düzenli olarak bilgilendirilmesi gereklidir.

Bu amaçlara uygun olarak Tör, 1933 yılı içinde yeni bir Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat Kanunu için kapsamlı bir çalışma hazırlar. Kanun çalışması sürerken yayınladığı bir genelgeyle Tör, Matbuat Umum Müdürlüğü’nün görevinin “bütün matbuat ve her türlü neşriyat ve telkinlerin içeri doğru şuurlu ve olgun, dışarı doğru da vahdetli ve vazıh bir manzara gösterebilmesi[ri]” sağlamak olduğunu vurgular.²³ 1934 yılında kabul edilen kanun ise Matbuat Umum Müdürlüğü’nü, İstihbarat, Neşriyat ve Propaganda servisleri olmak üzere üç birim halinde düzenler.²⁴ Yeni kanuna göre, teşkilat “memleket içinde milliyet ve demokrasi esaslarına mugayir fikir cereyanlarının yazılmasına mani olmak için tedbirler almak ve bu gibi cereyanlarla mücadele etmek”, “memleket haricinde Türkiye’yi tanıttırmayı ve menfi propagandalarla mücadeleyi temin etmek” gibi görevlerin yanında “radyo, film ve tiyatro gibi vasıtaları murakabe etmek[ten]” de sorumludur. Bu çerçevede, “memleket dâhilinde yapılan filmlerin senaryolarını ve hariçten gelen filmleri kontrol etmek ve senaryolar hazırlamak” da teşkilatın görevleri arasındadır.

Ankara: Türkiye’nin Kalbi’nin yapımı sırasında yeniden örgütlenme aşamasında olan Matbuat Umum Müdürlüğü, filmin üretimine ancak sanatçılara danışmanlık yapan entelektüeller aracılığıyla dolaylı olarak katılır. Yine de Ankara’nın gör-

²³ Genelge metni için bkz., a.g.e., s. 223-4.

²⁴ 2559 sayılı kanun metninin tamamı için bkz. İskit, a.g.e., s. 804-6.

sel temsilinin ulusal bir simge olarak yurt içi ve dışında dolaşıma sokulması fikri, Müdürlük tarafından çabucak benimsenir. Kentsel imgenin geniş ölçekli dolaşımı için en uygun vasıta fotoğraf olacaktır.

Tör'ün yönetiminde Müdürlük, fotoğrafçılığa özel bir önem verir. Çeşitli kentlerin Halkevlerinde amatör yarışmalar ve küçük sergiler düzenlenerek fotoğrafçılık popülerleştirilmeye çalışılır. Bunlara ek olarak, Müdürlük, yurtdışına sunulmak üzere, Türkiye'ye dair geniş bir görsel yayın projesi başlatır. Burada temel amaç, Türkiye'yi yabancılara, tarihi zenginliği, doğal güzellikleri ve modernist inşa faaliyeti ile tanıtmaktır. Müdürlüğün bu amaçla 1934 yılında başlattığı önemli bir yayın *La Turquie Kemaliste* dergisidir. Dergide, Türkçe yanında Fransızca, İngilizce ve Almanca makaleler yayınlanır. Yüksek kalitede fotoğraflarla ülkenin farklı köşelerinden arkeolojik alan ve doğa görüntüleri yayımlanır. Dergi, ayrıca "Ankara Construit" başlıklı özel bir bölümle kentin inşa sürecine ait fotoğraflara yer verir. Kültürel mirasın ana konu olduğu İstanbul fotoğraflarıyla kıyaslandığında, Ankara'nın yeni olanı temsil ettiği ve görselleştirdiği görülür. Gerek *La Turquie Kemaliste*, gerekse başka yayınlarda kullanılmak üzere Müdürlük, Türkiye'ye ve Ankara'ya ait fotoğraflardan oluşacak bir görsel arşiv oluşturma çabası içine girer. İllerin valiliklerine gönderilen bir mesajla bölgelerine ait fotoğraflar gönderilmesi istenir. Fakat gönderilen fotoğraflar, Tör'ün ifadesiyle "birbirinden gudubet, birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeyler[dir]".²⁵ Tek istisna ise, İstanbul'da bir stüdyoda çalış-

²⁵ V. N. Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, Milliyet Yayınları, İstanbul, s. 23.

makta olan genç bir fotoğrafçının gönderdikleridir. Tör, İstanbul Valisi'ni telefonla arayarak bu genci bir an önce kendisine göndermesini ister.

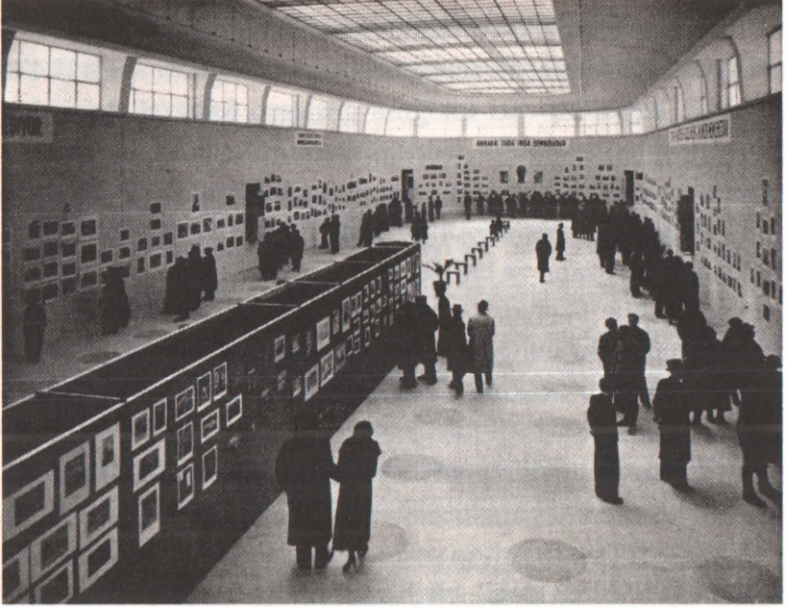
Avusturya vatandaşı olan bu genç fotoğrafçı, yabancıların çalışma koşullarını sınırlandıran yeni yasal düzenlemeler yüzünden işini kaybetmek üzere olan ve bu yüzden Mısır'a taşınma planları yapan Othmar Pferschy'dir. Tör'ün uzman fotoğrafçı olarak işe aldığı Pferschy'nin iki yıl içinde çekeceği 16000 fotoğraf Müdürlüğün arşivinin önemli kısmını oluşturacak, bu fotoğraflar onyıllar boyunca devlet yayınlarında kullanılacaktır. Çoğu yabancı izleyicilere yönelik yayınlarda yer almak üzere üretilen bu fotoğraflar, her şeyden önce cumhuriyet kadrolarının Batı'nın bakışıyla özdeşleşme çabasına hizmet eder. Buna karşılık, bu fotoğraflar aynı zamanda ulus devlet ve yurttaşları arasındaki ilişkinin de bir aracı niteliğindedir. Zira yurttaşların gözünden bakıldığında bu fotoğraflar devlet ve birey arasındaki iktidar ilişkisi bağlamında etkindir.



Resim 1.4. "Ankara'da Yeni Mimar" (Pferschy 1936)

Bu arşivin, özellikle de içinde yer alan Ankara fotoğraflarının nasıl bir özdeşleşme mekanizması kurduğunu Resim 1.4'te yer alan, başka bir dizi fotoğrafı gösteren fotoğraf üzerinden tartışmaya başlayabiliriz. Gördüğümüz fotoğraflar bir merkez etrafında simetrik bir biçimde yerleşmiş durumdadır; merkezden uzaklaştıkça küçülüyorlar. Simetrik ve hiyerarşik bir dizileş söz konusu yani; ve biz de, tekil fotoğraflardan çok bu dizileşin kendisine bakıyoruz. Yine de, tekil fotoğrafları da okumak olanaklı. Bu fotoğraflar bize binaları, caddeleri ve anıtlarıyla bir kentsel dokuyu gösteriyor. Odakta ise, bir Atatürk imgesi bulunuyor, hem fotoğrafların temsil ettiği şeyi hem de onları bir arada tutan kompozisyonu yerinde tutan merkezde.

Kompozisyonun merkeziliği dikkatimizi kaçınılmaz olarak ortadaki Atatürk figürüne çekiyor. Ancak gördüğümüz, Atatürk'ün kendisinin değil, bir büstünün görüntüsü. Yüzün sol tarafına düşen ışık izleyiciye bir an için gerçekten büstün kendisine baktığını düşündürse de, net biçimde seçilen resim çerçevesi, bunun bir illüzyon olduğunu fark etmemizi sağlıyor. Baktığımız şey, fotoğrafların ortasında, havada asılı duran bir heykel değil, heykelin iki boyutlu bir görüntüsü. Bu noktada fotoğrafın gösterdiği mekânın bir başka özelliğini fark ediyoruz; ilk andaki yanlış algılamamızın mazereti olabilecek bir özellik bu. Fotoğrafların asıldığı yüzey düz değil, içbükey; ve kompozisyonun merkezi aksı, içbükey yüzeyin de odak hattını oluşturuyor. Sergi mekânının gerçek derinliği, büst fotoğrafının göz aldatıcı sanal derinliğini destekliyor. Anlıyoruz ki, kompozisyonun merkezinde gördüğümüz bir büst değil, bir büstün fotoğrafı; yani (görsel) bir temsilin (görsel bir) temsili. Peki, bu çifte temsilin bir anlamı var mı? Varsa, bunun portreyi çevreleyen 49 fotoğrafla ilişkisi nedir? Baktığımız sahneden uzaklaşarak daha geniş bir bakış açısı sağlayan ikinci bir fotoğraf, bu sorulara yanıt vermemize yardımcı olabilir (Resim 1.5).



Resim 1.5. Ankara’da ilk fotoğraf sergisi (Pferschý 1936).

İkinci fotoğrafımız, bize, 1936 yılında, yeni tamamlanmış Sergievi binasının (dikkatli bir göz, binanın kendisini de ilk fotoğrafın içinde seçmekte zorlanmayacaktır) geniş iç mekânında gerçekleşen, Ankara’nın ilk fotoğraf sergisini gösteriyor. 29 Şubat günü açılan “Türkiye; Güzellik, Tarih ve İş Memleketi” başlıklı serginin, Türkiye’nin “güzelliklerini” sergileyen 600’den fazla fotoğraf içerdiğini biliyoruz.²⁶ Bu fotoğraflarda, doğal görüntüler ve arkeolojik kalıntılar, gelişen endüstri ve ulaşım ağı ile birlikte görülmekte. Serginin başköşesinde ise, ilk fotoğrafımızda yakın plan görüntüsünü gördüğümüz yeni başkent Ankara’nın fotoğrafları yer alıyor. Pferschý’nin sözle-

²⁶ S. A. Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 224.

riyle, “sergi mekânının merkezinde, özel bir ilgi noktası olarak Türkiye’nin sembolü Ankara’nın resimlerini, harika binaları, geniş caddeleri ve sanatsal anıtlarıyla, tasarımcısının portresi etrafında düzenlenmiş biçimde” görmek şaşırtıcı olmamalıdır.²⁷ Zira ikinci fotoğrafta görülen başlık da bunu teyit eder niteliktedir: “Ankara Türk İnşa Sembolüdür”.

Bu fotoğrafların yer aldığı yayınlar çeşitlenerek yurtdışına gönderilirken, 1936 tarihli sergi Umum Müdürlüğün koleksiyonunun ulusal izleyiciye ilk kapsamlı sunumu niteliğindedir.²⁸ Daha sonra yurtdışına da gönderilecek olan sergi, daha sonraki sergi ve yayınlarda da yinelenen bir dizi temayı içermektedir. Bunlar, ülkenin ve kültürel zenginliğinin belgelenmesi, sınaî gelişimin resmedilişi, Ankara’nın inşası ve son olarak Türk insanının temsilidir. Sergi, yeni doğmuş ulus devlet ile ülke coğrafyası arasında bir ilişki kurar; buna göre coğrafya, ulusu oluşturacak ham maddedir. Bir yandan ülkenin zenginliklerini belgeleyen *nazarı*yla devlet bu zenginlikler üzerindeki hâkimiyetini tesciller.²⁹ Bir yandan da, ulusu oluşturacak “öz”, kının pastoral görüntülerinde bulunur.³⁰ Yani, ulus

²⁷ O. Pferschy, “Die Erste Photoausstellung in Ankara”, *La Turquie Kemaliste* 12, Nisan 1936, s. 19.

²⁸ *La Turquie Kemaliste*’e ek olarak, Cumhuriyet Türkiye’sinin gelişimini anlatan *La Turquie Contemporaine* (1935) ve bir fotoğraf albümü olan *Fotoğrafla Türkiye* (1936) bu yıllarda yayımlanmıştır.

²⁹ B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, Londra, 1991, s. 163–185.

³⁰ J. Jäger, “Picturing Nations: Landscape Photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century”, *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination* içinde, der. J. M. Schwartz and J. R. Ryan, Holtzbrinck Publishers, New York, 2003, s. 117–140.

devletin *nazarı* coğrafyayı vatan olarak kodlamakta ve kendi mülkü haline getirmektedir. Öte yandan, modern bir ulusun inşası, sanayi ve mimarlık aracılığıyla görselleştirilir.

Ancak, ulusun temsili, temel bir paradoksla malûldür: ezelden beri varolan bir ulusal ruhun varlığı iddiası ulus inşası fikriyle çelişmektedir. İşte bu yüzden, kın gösteren fotoğraflarda çalışan köylüleri görürken, sanayi konulu fotoğraflarda hiç işçi görmeyiz; bu imgelemde görünen sadece sonsuz bir tekrar içinde sıralanan makinelerin mükemmel düzenidir. Çalışan köylüler, kırdan varolan ulusal ruhun ifadesidir, oysa bir sanayi mekânının içindeki bedenler makinelerin mükemmel düzenini bozacaktır. Aynı şey mimarlık için de geçerlidir. Yukarıda da değinildiği gibi, serginin doruk noktasını oluşturan fotoğraflarla Ankara'nın yeni mimarisi ulus inşasının metaforu olarak çalışır. Ancak bu, *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*'nde de gördüğümüz gibi, sosyal yaşantıdan yoksun bir mimarlıktır. (Resim 1.6).

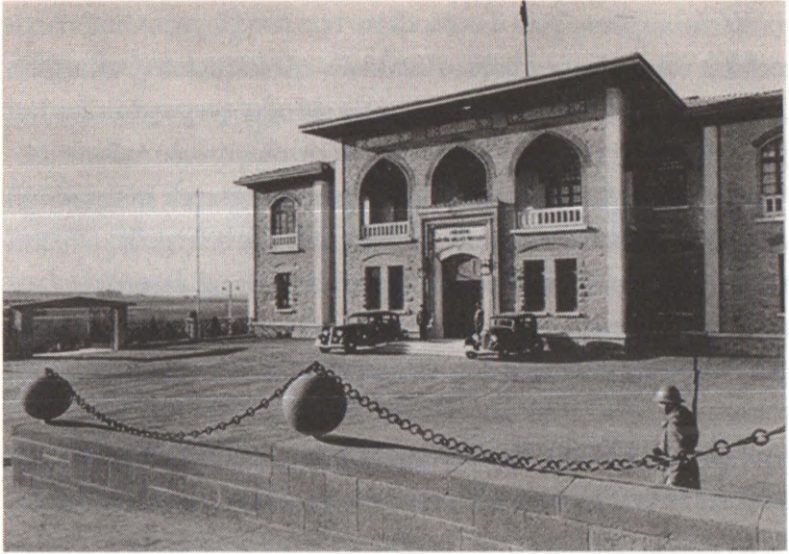


Resim 1.6. Genelkurmay Başkanlığı binası (Fotoğraf: Othmar Pferschy).

Yeni başkent, yeni ve modern bir sosyal yaşantının hem mekânı hem de sembolü olacakken, Ankara fotoğraflarında böylesi bir yaşantının öznelinin yokluğu çarpıcıdır. Bu koşullarda, serginin en önemli parçasını oluşturan Ankara bölümünün odağındaki Atatürk fotoğrafının gerçek insanı değil de onun bronz temsilini göstermesi anlamlı hale gelir. Ulusun görsel anlatısını kuran mimarlık kendini sosyal yaşantıdan soyutlamak durumunda kalıyorsa, kentin kendisi de kentlilerin işgal edeceği geleceğinden vazgeçip ulus inşasının metaforu olma rolüne sıkı sıkıya tutunacaktır. Ankara'nın fotografik temsilinde gündelik hayatın yokluğunun yarattığı boşluk, söz konusu olan "tasarımcısı" bile olsa bir insan figürüyle doldurulamaz. Bu boşluk ancak liderin bir heykeliyle doldurulacaktır, zamanda dondurulmuş bir başka mimari parça ile.

Son olarak, sergide Türk insanının da ulus kimliğiyle resmedildiği görülür. Burada ulusun iki temel niteliği birlik ve güçtür. Genç ulus, hep gençlikle görselleştirilir; diri ve enerjik bedenler hep çoklu bir diziliş içindedir. Genç bedenlerin bu imgelem içindeki tasviri, dikkat çekici bir biçimde fabrika mekânı içindeki makinelere benzer. Makine düzeninin uyumlu kusursuzluğu, tek vücut olmuş ulus için anlamlı bir analogi sunmaktadır.

Resim 1.4'te gördüğümüz ilk fotoğrafa geri dönecek olursak, Ankara'nın henüz tamamlanmış binalarını ve kentsel mekânlarını gösteren bu fotoğraflar Umum Müdürlüğün aynı yıl yayınlayacağı önemli bir çalışmada yer alacaktır. *Fotoğrafla Türkiye* adlı bu fotoğraf albümü tam sayfa fotoğraflar ve (Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca olmak üzere) dört dilde kısa fotoğraf altı yazılardan oluşmaktadır. Fotoğrafların tamamı Pferschy tarafından çekilmiş ve sergide de yer almıştır. Albümde de *sergide olduğu gibi*, Ankara'ya özel bir



Resim 1.7. TBMM (İkinci Meclis) binası (Fotoğraf: Othmar Pferschy).

bölüm ayrılmıştır. Kentin, bu fotoğraflarda sunulan imgesi mimarlığı yeni devlet binaları aracılığıyla, Türk devletinin imgesi olarak sunar: kusursuz bir biçimde ve fakat sosyal yaşamından uzakta.³¹

Pferschy'nin, Ankara'nın mimarlığını gösteren fotoğrafları, ulus devlete referansla belli bir özne (yurttaş) pozisyonu kura-
cak bir dizi temsil stratejisi barındırır. Bu stratejiler aracılığıyla, devlet tarafından "çağrılan" izleyici özne, sunulan mimari im-
gelerle özdeşleşerek "yurttaş" haline gelir. İlk olarak, yukanda

³¹ Albümde ve genel olarak Umum Müdürlüğü arşivinde yer alan fotoğraflar, İstanbul için de tutarlı bir imge kurar. Ankara'nın modernist imgesine karşı İstanbul bir müze ve bir peyzaj olarak inşa edilir. Bkz. Çağatay Emre Doğan, *Picturing the Nation: Turkish Republican Era Representations of Istanbul*, yayımlanmamış doktora tezi, Binghamton Üniversitesi, 2018.

da değinildiği gibi, bu fotoğraflarda yapılı çevrenin görüntüsü toplumsal ilişkileri göstermez. İkinci olarak, bu fotoğrafların hemen hepsi, gösterdiği bina ile izleyici arasında sınır işlevi gören bir çizgi içerir. Fotoğrafın içindeki mekânsal bir bariyerle (bazen bir kaldırım bordürü, bazen bir çit ya da bir sıra çalı ile) oluşturulan derinlik, devletle izleyici yurttaş arasındaki mesafeyi vurgulayıp sabitler (Resim 1.7). Sınır görevi gören bu çizgiler aynı zamanda fotoğraftaki perspektifin kaçış çizgileridir. Perspektifin vurgulanması derinlik algısını artırarak mimari elemanın bir obje olarak imgesini güçlendirir. Böylesi bir mimari imge, tek başına ayakta duran bağımsız konumu ile ulus devletin sağlam ve sarsılmazlığına gönderme yapar. Son-
suza uzanan sürekliliği ile kaçış çizgisi, izleyici ile izlediği mimari obje (dolayısıyla onun temsil ettiği devlet) arasındaki mesafenin kalıcılığını ima eder. Resim 1.4'te yer alan fotoğraflara yakından bakıldığında, kompozisyonun merkezi hiyerarşisinin, fotoğrafların her birindeki hâkim kaçış çizgisinin ortadaki Atatürk imgesine uzanacağı biçimde kurulmuş olduğu görülecektir.

Son olarak, Pferschy'nin fotoğraflarında yer alan binaların hemen hepsi cepheden görüntü yerine açılı konumlanışlarla üretilmişlerdir. Bu seçimin önemli sonuçları vardır. Birden fazla cephenin görüntüye girmesi, binaların tekil objeler olarak algılanışını (ve dolayısıyla sağlam devlet imgesini) güçlendirir. Aynı zamanda, cepheden görüntünün kullanılmayışı, bina ile izleyici arasında yüz yüze iletişim olanağını ortadan kaldırır.

Öyleyse bu mimari fotoğraflar basitçe kent mekânını gör-selleştirmekle kalmaz; ulus devlet ile yurttaşlar arasındaki ilişkinin kurucu bir ögesi haline gelirler. Fotoğrafların kurduğu imge, küçük Osmanlı kasabasının modern bir başkente dönü-

şümüdür. Bu fotoğraflarda anıtlara sıkça rastlanıyor oluşu da kuşkusuz tesadüf değildir. Zira anıtlar, bize, bu dönüşümün kararlı bir devlet iradesi ile gerçekleştiğini hatırlatırlar. Kısaca söylenirse, bu fotoğraflarda görülen Ankara, içinde yaşanılacak bir kentten çok bir temsili mekânlar dizisidir. Hatta bunlara temsil için üretilmiş mekânlar bile denebilir; zira bu imgeler Ankara'yı tam da bir nesne olarak temsil etmeyi amaçlamaktadır, içinde bannılmaktan ziyade kendisine bakılacak bir mimari nesne olarak.

* * *

Yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, 1930'ların ruhuna uygun biçimde, yeni Türkiye'de de ulus-devlet, görsel-politik bir anlatım stratejisi olarak belgesel biçimini kullanmış ve bu çerçevede Ankara kent imgesini dolaşıma sokmuştur. Bu kullanımın ilk örneği *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* filmidir; zira Ankara ilk kez bu belgesel film aracılığıyla, yapılı çevresinin olanca somutluğuyla görsel bir temsil halinde kodlanmıştır. Yapılı çevrenin ideolojik temsil gücünü başarılı bir şekilde örnekleyen bu görsel retorik, ulus-devletin bu amaca yönelik olarak kurgulanan organı Matbuat Umum Müdürlüğü'nce sonraki yıllarda çıkarılacak yayınlarda geniş biçimde kullanılacaktır. Başta Pferschy'nin ürettikleri olmak üzere, Ankara fotoğrafları bir yandan yurt dışına gönderilecek yayınlarda yer bulurken, aynı zamanda yurt içinde de posta kartları, takvimler, pullar ve banknotlar gibi dolaşım nesneleri ve gezici fotoğraf sergileriyle yurt sathına yayılır. Nesnesi doğrudan Ankara'nın kent-sel mimarisi olan bu görsel temsilin bir görevi Batılılara Türkiye'nin (de) modern bir ülke olduğunu göstermek, Türk ulusunun Avrupalıların dengi olduğuna ikna etmektir. Diğer yanda

ise, bu imge yurttaşları kendisiyle özdeşleşmeye çağıran ideolojik bir temsil görevi görmüştür.

Pferschy'nin fotoğraflarına bu açıdan bakıldığında, bu fotoğrafların Ankara'ya dair belirli bir imgelem ürettiği, bu imgelemin de, ilk olarak *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* belgeselinde üretilen görsel temsilin rafine hali olduğu görülür. Burada, dikkat çekici bir biçimde sosyal hayatın fark edilir yokluğuyla resmedilen başkentin yeni mimarisi ulus-devletle ilişkisi içinde tanımlı bir özne pozisyonu üretir. Yutkeviç'in eserinde ulus-inşasını başaracak iradenin kanıtı olarak kavranan Ankara mimarisinin sunumunda toplumsal yaşantının yokluğu geçici gibidir; bu binalar henüz bitirilmiştir ve yakında kullanıcılarına kavuşacaklardır. Buna karşılık, aynı imgenin Umum Müdürlüğü yayınlarında tekrar tekrar üretilmesi bambaşka bir anlam kurar. Kentsel bağlamdan kopuk çerçevelenen müstakil yapılar ulus-devleti temsil eden eril gösterenlere dönüşmüş, izleyici ile bina arasındaki mesafe, yurttaş ile devlet arasındaki ilişkiyi belirler hale gelmiştir. Bir yandan aynı dönemin farklı sanatsal alanlara ait eserleri olarak, bir yandan da aralarındaki diyalogla, Yutkeviç'in filmi ve Pferschy'nin fotoğrafları, hem belgesel biçiminin hem de mimari imgenin nasıl politik araçlar haline geldiğinin ve ulus-devletin 20. yüzyılda bu araçları nasıl kullandığının ilginç örneklerini sunmuştur.

Ancak görsel temsiller yoluyla özdeşleşme ve özne-pozisyonu inşa etme süreçleri hiçbir zaman devlet(ler)in arzu ettiği kadar pürüzsüz değildir. Çünkü yurttaşlar edilgen alıcılar olmayıp belli sınırlar dahilinde kendi tercihleri veya –bilinçli ya da bilinçsiz– aykırı tutumlarıyla bu süreçleri akamete uğratma potansiyeline sahiptir. Bir sonraki bölümde işte böyle bir olasılığı, aynı kent mekânının, aynı tarihsel dönemde, fakat farklı biçimde görselleştirildiği yerel kartpostallar üzerinden tartışacağım.

BÖLÜM 2

AYKIRI BAKMAK: YEREL KARTPOSTALLAR VE BAŞKENT ÜZERİNE ALTERNATİF TAHAYYÜLLER*

Bir görselle başlayalım: Ankara’da Augustus Tapınağı’nın yıkıntılarını gösteren bir kartpostalla (Resim 2.1). Tapınağın iki bin yıllık duvarları, yapının yüzyıllara direnen varoluşunu vurgulamak istercesine, ön plandaki iri taş parçalarıyla birlikte çerçevelenmiş. Dahası, bu durum fotografik olmayan bir başka elemanla daha –fotoğrafın negatifi üzerine işlenen el yazısı açıklamayla–belirtilmiş: gördüğümüz şey bir “asar-ı atika”, bir

* Bu bölümde tartıştığım kartpostallar üzerindeki Osmanlıca ve Fransızca el yazısı notların okunması konusundaki yardımları için Attila Aytekin ve Deniz Altay Baykan’a teşekkür borçluyum. Ayrıca benimle paylaştığı bilgi ve malzeme için, görüşme yaptığımız dönemde (2010 yılı) Koleksiyoncular Derneği başkanlığını yürütenekte olan Korkut Erkan’a ve görsel arşivlerini cömertçe paylaşan VEKAM’a (ve özellikle Alev Ayaokur’a) da teşekkür ederim.



Resim 2.1. Augustus Tapınağı'nı gösteren anonim kartpostal (VEKAM Arşivi).

eski eser. Tapınak kapısının sağladığı dar bakış açısının yarattığı derinlik, anıtın etrafındaki kentsel dokunun –kıрма çatılı geleneksel kerpiç evlerin hâkim olduğu yapıli çevrenin– niteliğine dair ipucu veriyor. Arka planda gördüğümüz evin düzensiz taş bahçe duvarı, ön plandaki tapınak duvarının kesme taşlarıyla çarpıcı bir tezat oluşturuyor.

Ama fotoğrafın en ilginç unsuru, duvarın önünde ayakta duran, takım elbiseli, orta yaşlı adam. Kendisi hafifçe bastonuna yaslanmış, siperliğinin gölgesine çekilmiş yüzü seçilmiyor. Buna karşılık duruşu, kıymetli bir eserin önünde bulunmanın farkındalığını yansıtıyor. Bedeni, bir yandan yapının ihtişamını ölçek vererek vurgularken, bir yandan da toplumsal bağlama dair referans sağlıyor. Taşdığı kıyafet, bağlamı, görüntüyü ve metayı –kartpostalın kendisini– tarihselleştiriyor. Dahası, tarihi yıkıntının önünde duran kişi, hangisinin fotoğrafın –ve dolayısıyla kartpostalın– konusu olduğunu belirsizleştiriyor: adam mı yoksa yapı mı? Bu soruları, geri dönmek

üzere kısa süreliğine bir yana bırakıp, asıl tartışma nesnemiz olan kartpostala dönelim.

Görsel Temsil Olarak Kartpostal

Yaklaşık yüz elli yıllık tarihi olmasına rağmen, kartpostalın inceleme konusu haline gelişi ancak son otuz yılda, bir dizi yeni araştırma konusunun farklı disiplinler içinde ortaya çıkmasıyla olmuştur.¹ Ucuz bir iletişim yöntemi olarak ortaya çıkmasının ardından resimli kartpostal uzak yerleri birbirine bağlayan ve coğrafi tahayyülü tetikleyen bir araç haline gelmiştir. Sömürgecilikle belirlenen bir dünya-tarihsel bağlam içine doğan kartpostalın, Oryantalist temsillerin yeniden üretiminde hızla işlevsel hale gelmesi şaşırtıcı değildir. Kartpostalın “Şark kurgusunu”² görselleştiren bir araç olarak rolü üzerine yapılmış çalışmalar söz konusu ise de burada benim özellikle ilgilendiğim konu kartpostalın kentsel mekânın temsiliinde oynadığı rol.

¹ Bunlardan ilki, fotoğrafın, dünyayı dolaysız ve nötr bir biçimde yeniden sunan bir araç olduğu kabulünü sorgulayan bakış açısıdır. Foucault’nun izinden giderek fotoğrafı, söylemsel etkiler üreten ve iktidar ilişkilerine bağımlı bir araç olarak ele alan bu yaklaşım fotoğrafın sosyal işlevlerini araştırmıştır. İkincisi, yeni bir araştırma alanı olarak ortaya çıkan mikro-tarihtir. Bu alanda fotoğraf ve onun kitlesel ölçekte tüketilen bir biçimi olarak kartpostal, kültürel ürünler olarak mikro-tarih konusu haline gelmişlerdir. Üçüncü alansa Edward Said’in ünlü çalışması *Şarkiyatçılık*’ın yayımlanması ile gelişen postkolonyal çalışmalardır. Oryantalist temsillerin görsel biçimlerini üretmek ve yaygınlaştırmakta oldukça etkin bir araç olan kartpostal, bu niteliğiyle araştırmacıların ilgisini çekmiştir.

² E. Said, *Şarkiyatçılık*, İstanbul: Metis Kitap, 2003.

Kartpostal belli bir kentsel mekân ile özdeşleşme sağlamakta oldukça etkin bir araçtır. Ve önceki bölümde gördüğümüz gibi, kentsel mekân temsilleri iktidar ilişkilerinin söylemsel bileşenlerinden birini oluşturur. Bu temsiller, görsel özdeşleşme yoluyla özne inşasının unsurlarıdır ve görsel özdeşleşme, hem görüntü ile –yani fotoğraf yoluyla temsil edilen kentsel mekân ile– hem de fotoğrafçının nazarıyla –yani bu mekanlara *nasıl* bakıldığıyla– özdeşleşmeyi içerir.

İletişim aracı olarak kullanılan bir imge olarak kartpostal alıcıya temsil ettiği çevreyi anlatmakla kalmaz; aynı zamanda göndericinin kendisine dair de bilgi aktarır –her şeyden önce göndericiyi bu mekânla özdeşleştirir. Bu anlamda kartpostalı satın alan gönderici kentsel mekâna iki kere bağlanmış olur. İlk olarak, kartpostalın izleyicisi kimliğiyle fotoğrafçının nazarıyla özdeşleşir ve bu nazarın kurduğu temsili benimser –anlatmak istediği mekânın bu görselle temsiline razı olur. İkinci aşamada, bir başkasını değil de bu kartpostalı seçerek, bir başka zaman ve mekânda –alıcının zaman ve mekânında– bu imge-meta tarafından temsil edilmeyi kabul etmiş olur.

Dikkat edilmesi gereken bir nokta Resim 2.1’de gördüğümüz kartpostalın bir *fotokart* olduğudur. Bunun anlamı, eldeki nesnenin matbaada seri üretim yoluyla değil, karanlık odada tek tek üretilmiş kopyalardan biri olduğudur. Baskı yoluyla üretilmiş olanlara kıyasla az sayıda üretilen fotokartların konu açısından da yerel nitelik taşımaları, özgül içerikli ve daha küçük bir tüketici kitlesine hitap eden geçici nesneler olmalarına yol açar.³ Litografi yoluyla üretilen ticari kartpostallar kitle tü-

³ Baskı yoluyla üretilen kartpostalların binlerce kopyası üretilirken fotokartlar için bu sayı ortalama 100 civarındadır. Bkz. B. Evren, “Anadolu Fotoğrafçılığı ve Fotokart Estetiği”, *Toplumsal Tarih* 61, (1999), s. 24.

ketimi ve popüler kültür açısından önemlidir; ancak fotokartlar, belirli bir imgeyi kartpostala dönüştürme kararını veren, bu metaı satın almayı, göndermeyi veya saklamayı seçen öz-neler düşünüldüğünde farklı araştırma olasılıkları barındıran nesnelerdir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde popüler kültürün vazgeçilmez unsurlarından olmasına karşın, fotokart araştırmacıların çok ilgi gösterdiği bir konu olmamıştır.⁴ Geleneksel sanat tarihi açısından bunun sebebi, yerel ve fazla özgül niteliğiyle fotokartın 'fotoğraf sanatının' düzeyine ulaşamamasıdır.⁵ Fotokarta karakterini veren görünüşteki bu özgül ve tesadüfi içerik, onu fotoğrafın söylemsel etkilerini araştıran güncel görsel kültür tartışmalarının da dışında bırakmıştır. Tüm bunlara karşın fotokartlar bize belli tarihsel bağlamlarda kentsel çevreye ilişkin popüler algıyı yansıtan ve inşa eden görsel araçlar olarak işlev gören 'kültürel metinler' sunarlar.⁶ Kitlesele ölçekte üretilen basılı kartpostallar piyasa güçlerinin belirlediği popüler kültür ürünleriyken, fotokartlar mevcut temsil biçimlerinden sapma olasılıkları barındırırlar.

⁴ Uluslararası literatürde fotokartlar üzerine akademik olmayan yayınlar mevcuttur; bu alandaki çalışmalar daha çok Kuzey Amerika bağlamına odaklanmıştır: örneğin. bkz. H. Morgan, A. Brown, *Prairie Fires and Paper Moons: The American Photographic Postcard, 1900-1920*, Boston, David R. Godine, 1981; D. Ryan, *Picture Postcards in the United States, 1893-1918*, New York, Clarkson Potter, 1982; L. Sante, *Folk Photography: The American Real-Photo Postcard 1905-1930*, Portland, Verse Chorus Press, 2009.

⁵ T. Alden, "And We Lived Where Dusk had Meaning", L. Wolff, der., *Real Photo Postcards: Unbelievable Images from the Collection of Henry Tullensky* içinde, New York, Princeton Architectural Press, 2005, s. 6.

⁶ C. E. Rubin, "Image and Memory: Photographers Mathias O. Bue and Walter T. Oxley", *Minnesota History* 59/3 (2004), s. 118.

Bu bölümde işte bu olasılıkları, Ankara'da 20. yüzyılın ilk çeyreğinde üretilmiş fotokartlar üzerinden tartışacağım. Ankara'nın modern bir başkente dönüşümü yerel fotoğrafçıların ilgiyle gözledikleri ve belgeledikleri bir süreçti. Bu dönemde, Resim 2.1'de gördüğümüz örnek gibi yüzlerce fotokart üretilmiştir. Bu üretimin, Ankara'nın başkent olarak yeniden inşasını görselleştiren tek külliyat olmadığını önceki bölümde gördük. Ulus-devlet kentin dönüşümünü görselleştirirken, cumhuriyetin sembolü olan bu kentin *nasıl* görülmesi gerektiğine dair bir çerçeveyi de inşa etmekte, bu yolla cumhuriyetle özdeşleşmenin de vasatını kûrmaktaydı. Yani yapılı çevrenin görsel temsilleri aynı zamanda yeni başkentle ve ulus-devletle ilişkilenenmenin araçları oldu.

Ancak devletin fotografik gözüyle özdeşleşme bu kadar basit işleyen bir süreç değildir. Ulus-devletin bu doğrultuda harekete geçtiği 1930'lara gelindiğinde, fotoğrafın bir önceki yüzyılda ulaşmış olduğu kent halihazırda fotokartlar aracılığıyla görsel temsillere konu olmuş durumdaydı. Bu yüzden devletin fotografik gözü, her şeyden önce mevcut Oryantalist görsel tahayyülün hakimiyetini yıkmak durumundaydı. Bundan başka, aynı dönemde, devlet yayınlarında yer alan fotoğraflara çok benzer şekilde kentin inşasını görselleştiren fakat bu fotoğraflardan küçük (ve can sıkıcı) sapmalar gösteren yerel fotokartlar söz konusudur ve aşağıda göreceğimiz gibi, bunlar devletin gözüyle özdeşleşmeyi zorlaştıracaktır.

Oryantalist Tahayyül ve Ötesi

Fotoğraf Ankara'ya 19. yüzyıl sonlarında, yabancı seyyahlar eliyle ulaşır ve kentteki ilk fotoğraf stüdyolarının ortaya çıkışı yüzyıl dönümünde gerçekleşir.⁷ Ticaret yıllıklarına göre 1920'ye kadar düzenli faaliyet gösteren iki stüdyodan biri Moughamian (Mugamyan) Biraderlere, diğeri ise Antranik G. Djivahirdjian'a (Cevahirciyan) aittir. Eldeki bilgilere göre Ankara'ya ait fotoğraflarla ilk fotokartları üreten Moughamian Biraderlerdir; Djivahirdjian'ın fotoğrafları Yıldız Albümleri'nde yer bulmuşsa da fotokart ürettiğine dair veri bulunmamaktadır.⁸ 1920'ye kadar Ankara üzerine üretilmiş fotokart sayısı 30 civarında tahmin edilmektedir; aynı dönemde çekilen stüdyo fotoğrafı sayısı ise 20 civarındadır.⁹ Bu rakamlar bize kartpostalın, o dönemde Ankara nüfusu nezdinde pek de popüler olmadığını göstermekte. Dönemin kişisel tanıklıkları da bu bulguyu destekler niteliktedir. Örneğin Vehbi Koç'un anı-

⁷ Fotoğraf stüdyoları aynı dönemde İstanbul'da oldukça popülerdir. Bkz. S. Faroqi, *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*, Londra, I.B. Tauris, 2000, s. 258-9. Erken dönem Osmanlı fotoğrafçılığı için bkz. B. Öztuncay, *Vassilaki Kargopoulo: Photographer to His Majesty the Sultan*, İstanbul, Birleşik Oksijen Sanayi A. Ş., 2000; E. Özendes, *Abullah Frères: Ottoman Court Photographers*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998; E. Özendes, *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: Orientalism in Photography*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

⁸ U. Kavas, *Yıldız Albümleri'nde Ankara Fotoğrafları*, Ankara, Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, 2014.

⁹ Ankara kartpostalları ve bunları üretenler üzerine yayımlanmış araştırma bulunmasa da 90'lı yıllar bu kartpostalları bir araya getiren albümlerin basımına sahne olmuştur. Bu konuyu 6. Bölümde ele alacağım.

larından en erken fotoğraflarının kendisi on beş-on altı yaşlarında-
rındayken, 1910'ların sonlarında çekildiğini öğreniyoruz.¹⁰

Aynı dönemde kartpostal İstanbul'da oldukça revaçta olan bir nesnedir.¹¹ 1890-1920 arasında İstanbul'da çalışan kartpostal üreticilerinden bazıları sınırlı sayıda Ankara konulu kartpostal da üretmiştir. Bunların en önemlisi olan Jean Weinberg 1920-1932 arasında 100'den fazla Ankara kartpostalı hazırlamıştır. Bu editörlerin ürettiği kartpostallar İstanbul'da veya Almanya'da litografik baskı yoluyla çoğaltılmaktaydı. Ankara'da yerel fotoğrafçılarca üretilenler ise stüdyoda üretilen, yalnızca siyah-beyaz bulunan fotokartlardır (bunlar arasında daha sonra elle renklendirilmiş olanlar da mevcuttur).¹²

1920 öncesine ait Ankara fotokartlarında kent mekânına, kent nüfusuna ve gündelik hayatlarına dair Oryantalist bakış açısının hâkim olduğunu görürüz. Bu bakış açısı, doğulu özneyi hem bir araştırma konusu hem de bir ilgi nesnesi olarak kodlar; onu kamera aracılığı ile zamanda ve mekânda dondurarak sabitler.¹³ Bu çerçeve sosyal ortamı ve fiziksel çevreyi birbirine bağlayarak, kente ve içinde yaşayanlara dair geri kalmışlığa işaret eden tutarlı bir imge kurar. Moughamian Bıraderlerce üretilen az sayıdaki örnekte bulduğumuz Oryantalist bakış Ankara'yı kentsel dinamizmden yoksun bir mekân olarak sunar. Gündelik hayatın temsiliinde çalışma hayatı ve

¹⁰ V. Koç, *Hayat HikâyeHikâyem*, İstanbul, APA, 1973, s. 186.

¹¹ B. Üstdiken, "Beyoğlu'nda Resimli Kartpostal Yayımcıları", *Tarih ve Toplum* 100 (1992), s. 27-34; M. Sandalcı, *Max Fruchtermann Kartpostalları*, İstanbul, Koçbank, 2000.

¹² Evren, a.g.e.

¹³ L. Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art In America* 71 (1983), s. 118-

üretim görülmez; fotoğrafın konusu işyerleri olduğunda bile sahnenin belirgin kurgusallığı izleyiciyi gördüğü üretim biçimini ciddiye almaktan alıkoyar. Kentsel çevre görüntülerinde kültürel ötekiliğin sembolü olarak minare daima mevcuttur; hatta çoğunlukla çerçevenin içinde birden fazla minare görmek mümkündür. Sokaklarda dolaşan katırlar, develer ve koyunlar kentsel yaşam kültürünün yokluğuna işarettir.



Resim 2.2. Yüzyıl dönümünden Moughamian Biraderlere ait kartpostal (VEKAM Arşivi).

Bu imgenin popülaritesi Resim 2.2'de gördüğümüz örneğin bugüne ulaşmış birden fazla kopyası bulunmasından anlaşılabilir. Moughamian Biraderlerin ürettiği bu görsel, Oryantalist bakış açısıyla tasvir edilen Ankara'nın mükemmel bir örneğidir. Burada düzensiz bir sokak, dar bir bakış açısıyla görülmektedir; düşey kompozisyon ve kameranın baktığı nesneye uzaklığı gibi unsurlar

sokağın sıkışıklık hissini destekler. Bu daracık açının içine, ki-remit kaplı çatıların arasında göze batan dört minare sığdırılmıştır. Sokakta en ön plandaki figür koyunlarını yürüten bir çobandır. Fotoğrafın en önemli yönü ise bakış noktasıdır: yerden çok yüksek bir yere konuşlanan kamera, (Avrupalı) gözlemciyi, Şark'ı ilgiyle izlediği (tanrısal) bir noktaya yerleştirir. Bu konum, kent morfolojisinin (çatı örüntüsünün kanıtladığı) düzensizliğini kavrayabilecek kadar uzak, ama geri kalmışlığın ipuçlarını gösteren detayları seçebilecek kadar yakındır. Baktığımız örnekte göndericinin bu kartı "Ankara'nın adetlerini yansıttığı için" seçtiğini belirtmesi bu açıdan anlamlıdır.

Ankara üzerine en çok sayıda kartpostalı üreten Weinberg'ün işleri de yakından bakmayı hak ediyor. Romanya Yahudisi olan Weinberg stüdyosuna "Foto Français" ismini vermiş, İstanbul'da yerleşik olmasına karşın, 1920'lerin sonlarında cumhuriyet elitinin tercih ettiği fotoğrafçılardan olmayı başarmıştır. Önceki bölümde değinilen 1932 tarihli kanun yüzünden stüdyosunu kapatarak Mısır'a yerleşmiş, orada da başarılı bir meslek yaşamı sürdürmüştür.¹⁴ 20'lerin başlarından itibaren Ankara konulu kartpostallar üretmeye başlayan Weinberg'ün erken ürünleri İstanbul'da bulunan yabancı izleyicileri hedefler. Bu kartpostallarda dar sokaklarda gezen deve kervanları, katırlar ve atlar sık görülen temalardır (Resim 2.3). Sıvaları dökülen binalar ve kırık kaldırım taşları kentin virane haline tanıklık etmektedir. Bu görüntülerde pazar yerleri bile canlı görünmez; insanlar ve hayvanlar neredeyse hareketsizdir. Minare, yine Şark'a ait olmanın en önemli hatırlatıcısıdır.

¹⁴ Weinberg'ün Mısır kariyeri için bkz. L. Lagnado, *The Man in the White Sharkskin Suit: A Jewish Family's Exodus from Old Cairo to the New World*, New York, Harper Perennial, 2008, s. 8-9.



Resim 2.3. Weinberg'e ait bir kartpostal: Ankara'ya ulaşan bir kervan (VEKAM Arşivi).

Burada, Linda Nochlin'in vurguladığı gibi, neyin görüldüğü kadar neyin görünmediğine de odaklanmak gerekir. Çarpıcı olan, tam bu fotoğrafların çekildiği sırada kentin eşi görülmemiş bir altüst oluş içerisinde olmasıdır. Meclisin açıldığı, Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü günlerde, ne bu yaşananlar, ne de kente getirdikleri yeni tipte unsurlar (insan, araç, kılık, vb.) Weinberg'ün kartpostallarında yer bulur.

Hem yetenekli bir fotoğrafçı hem de başarılı bir iş adamı olan Weinberg kısa sürede yaşanan dönüşümü kavrayacak ve 1925 gibi erken bir tarihten başlayarak, Oryantalist imgelem-den uzak kartpostallar üretmeye koyulacaktır. Artık sokak görüntüleri modern yapılarla minareleri, katırlarla otomobilleri yan yana barındıracak, bu fotoğraflar haftalık *Servet-i Fünun* sayfalarında Ankara'daki gelişmeleri anlatan haberlere eşlik edecektir. Weinberg örneğinde, kentin görsel temsilinin fotoğ-

rafçı tarafından bilinçli bir şekilde ve piyasa beklentileri gözetilerek oluşturulduğu açıktır. Geleneksel kıyafetleriyle atalet içindeki figürleri virane çevrelerde gösteren kompozisyonlar, bilinçli bir tercih sonucu yerlerini başka türde imgelere bırakmıştır.

1920 sonrasında Ankara'da kartpostala olan ilgi hızla artar. Bunun sebebi kente yeni gelenlerdir: önce İstanbul'dan gelen Kuvayı Milliye kadroları, 1923'ten sonra memurlar ve diplomatik görevliler; ve son olarak, Anadolu'dan ve yurt dışından gelen ve Ankara'nın inşasında görev yapacak olan işçiler. 1927 nüfus sayımı, kentteki erkek nüfusun yarıdan fazlasının bekâr olduğunu göstermektedir; bu oran, savaşın erkek nüfusunda yarattığı kayıp düşünüldüğünde daha da çarpıcı hale gelir. Bu koşullarda 20'li yıllar Ankara'da kartpostal üretiminin ve tüketiminin patlamasına sebep olur.

1921 Yıllığı çalışan tek stüdyo olarak Djivahirdjian'ınkini gösterse de yeni stüdyolar hızla açılacak, özellikle Müslüman fotoğrafçıların sektöre katılımıyla¹⁵ stüdyo sayısı 1931'de 9'a ulaşacaktır.¹⁶ 1921 itibarıyla günlük gazetelerde stüdyoların reklamları görünmeye başlar.¹⁷ Fotoğraf giderek gündelik hayatın benimsenen bir unsuru haline gelmektedir. Gazetelerde özellikle kadın müşterileri hedef alan ve "bayan elemanların" bulunduğunu bildiren reklamlar yer alır.¹⁸ Fotoğraf stüdyola-

¹⁵ *Annuaire Oriental*, 1921. 1915 sonrasında Ermeni zanaatkârlar, tehciye uğramaktan kurtulsalar bile zanaatlarını sürdürmekte zorlanacaklardır. Bkz. F. Dünder, *Modern Türkiye'nin Şifresi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 298-300.

¹⁶ *Annuaire Oriental*, 1931.

¹⁷ *Hakimiyet-i Milliye*, 12.7.1921; *Hakimiyet-i Milliye*, 4.12.1921.

¹⁸ G. M. Yavuztürk, "Ankaralı Bir Fotoğraf Ustası: Rıdvan Kırmacı (Foto Rıdvan)", *Kebikeç* 16 (2003), s. 301-308.

rına ek olarak, kartpostala olan talep kırtasiyecilerin de bu sektöre girmesini teşvik eder. Kırtasiyeciler, stüdyosu olmayan fotoğrafçılara (bunların çoğu devlet memurudur) ücret karşılığı fotoğraf çektirmekte, fotokartların baskı ve dağıtımını kendileri üstlenmektedir.

Yerel fotoğrafçıların fotokartları, İstanbul'da bulunan editörlerin –bunlar ciddi büyüklüğe ve piyasa etkinliğine sahip firmalardır– yarattığı bazı üslup ve yöntemleri hızla benimsemişlerdir. Örneğin, kökeni eski zaman gezginlerinin gravürlerinde bulunan panorama fotoğrafçılığı, İstanbul'dan Ankara'ya taşınmış ve hızla benimsenmiştir. Ancak yerel fotoğrafçı-

lar konu ve temsil stratejileri açısından İstanbul'da yerleşik meslektaşlarından farklılaşan üretimler de gerçekleştirir. Bazı yerel fotoğrafçılar kenti “içeriden” görmeye ve görüntülemeye başlar; bunlar, başka bir kentten gelip bakan gözlemci/ fotoğrafçıdan farklı olarak, deneyledikleri kentsel yaşamı belgelemektedirler.

Burada Ankaralı bir fotoğrafçı olan Foto Enver'in 1920'lerin ortalarında ürettiği fotokartları kentin Oryantalist temsilleri ile karşı-



Resim 2.4. 1923 civarında Karacaoglan (daha sonra Anafartalar) Caddesi'ni gösteren, Foto Enver'e ait kartpostal (VEKAM Arşivi).

laştırmak anlamlı olabilir. Oryantalist temsillerde her zaman yer bulan ve geri kalmışlığın kanutları olan unsurlar Enver için anlamlı değildir (Resim 2.4). Gördüğümüz örnekte fotoğraf çerçevesi minareyi keser –ki bu durum minarenin algılanışını önemli ölçüde zayıflatır. İnsanlar hareket halindedir; kalabalık, gündelik hayatın sıradan kaosu içinde görünür. At arabaları, el arabaları, geleneksel kıyafetler, fesler ve çarşafklar modern giysiler ve kalpaklarla birlikte sokakta yan yana görünmektedir. Bu fotokartlarda insanlar, teknolojik olarak geri biçimlerde de olsa iş yaparken görülürler. Yani gündelik hayatın görsel temsili ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşıktır. Farklı kompozisyonlar, aynı kentsel sahne konu alındığında bile farklı anlamlar üretebilmektedir. Oryantalist bakış açısı kamera ile kentsel çevre arasında belli bir mesafeye ihtiyaç duyar; zira bu nesne dışsal (hatta yabancı) bir varlık olarak algılanmalıdır. Aynı kentsel ortam fotoğrafçının kendi yaşam alanı olarak algılandığında ise görsel temsili kuran Oryantalist kodlar yok olur.

Burada yanlış anlaşılmayı önlemek için belirtmek gerekir ki ne dışarıdan gelenlerin ürettiği fotoğraflar Oryantalist olmak zorundadır, ne de yerel fotoğrafçıların çektiği fotoğraflar Oryantalist imgelemi istisnasız biçimde yadsır. Ankara konulu Oryantalist kartpostalların hepsi –Moughamian Biraderler örneğinde gördüğümüz gibi– İstanbullu fotoğrafçılar tarafından üretilmediği gibi, Ankara'ya ilişkin tek bir Oryantalist imgeden de söz etmek mümkün değildir. Ancak, inşa halindeki modern bir kent olarak Ankara'nın, Şark'a dair Batılı önyargıları sarstığı görülmektedir.¹⁹ Bu sarsıntının yarattığı etkiyi, bir

¹⁹ D. Deriu, "Picturing modern Ankara: New Turkey in Western imagination", *The Journal of Architecture* 18/4 (2013), s. 497-527.

Türk kadının Milano'daki arkadaşına 1906 yılında gönderdiği fotokartta bulmak mümkün (Resim 2.5).



Resim 2.5. Yüzyıl dönümünden Hisarönü'nden bir sokağı gösteren, Mouhamian Braderlere ait bir kartpostal (VEKAM Arşivi).

Kartın ön yüzündeki fotoğraf geleneksel evlerden oluşan bir sokak cephesini göstermektedir. Gönderici, Fransızca yaz-

dığı mesajda yaşadığı kent yeterince modern olmadığı için özür diliyor gibidir: “Kentimizde meydanlar olmadığı için, size Angora’nın en güzel sokaklarından birini yolluyorum. Kartın üstündeki evlerden biri mektup arkadaşınıza ait.” Burada Oryantalizmin salt Batılıların berımsediğı bir bakış açısı olmayıp Doğuluyu da etkisi altına alışının tipik bir örneğini buluruz; gönderici, kentte “meydan olmayışını” bir eksiklik olarak görmektedir ancak dışarıdan bakan izleyicinin, baktığı sokak cephesinde bir meydanın yokluğunu görmesi mümkün değildir.

Dönüşen Kent ve Yeni Tahayyül Biçimleri

Ankara’nın dönüşümü, kenti görmenin ve göstermenin yeni biçimlerini de tetiklemiştir. Yeni gelenler sayesinde sosyal çevre giderek daha heterojen hale gelmektedir. Özellikle siyasal etkinlikler ve törenler kentsel yaşama, önce dışarıdan izlenen bir gösteri, daha sonra kent kültürünün başat parçaları olarak eklenirler.

Kent mekânını görselleştirmenin yeni ortaya çıkan biçimlerine bir örnek, 20’lerin sonlarında kartpostalın konuları haline gelen tren ve demiryolunun temsilidir. Bacasından duman fışkıran tren imgesi, bir modernleşme sembolü olarak ancak demiryolunun Ankara’ya varışından 30 yıl sonra ortaya çıkar. Kentin güneye doğru büyümesi ile birlikte daha önce kentin sınırını belirleyen demiryolu, artık kentsel dokunun bir unsuru haline gelmiştir. Treni kentle birlikte içerecek bakış açısının ihtiyaç duyduğu mesafeden ise artık minare gibi detayları seçmek mümkün değildir. Dahası, kenti bütünlük içinde kavrayan bir bakış açısı için tercih edilen yer güney sırtlarıdır. Bu

da, ön planda yeni inşa edilmiş geniş bahçeli villaların ve düzenli mahallelerin yer almasını ve bunların, arka plandaki eski kent dokusunun düzensizliği ile tezat oluşturmasını sağlar. Bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, eski ile yerinin zıtlığı, modernleşmenin görsel temsilinde sık başvurulan bir stratejidir.²⁰

Benzer şekilde sokak görüntüleri de dönüşmektedir. Yerel fotoğrafçıların resmettiği sokak görüntüleri önceki dönemin Oryantalist temsillerine hâkim olan aylıklık ve atalet yerine artık kalabalık ve kaotik bir çevreyi anlatmaktadır. Daha önce geri kalmışlığı vurgulamak üzere bilinçli olarak kompozisyona dahil edilen katır ve develer yerlerini otomobillere, minarelerse yeni binalara bırakır. Kuşkusuz gerçekte at arabaları ve otomobiller yan yana var olmayı sürdürmektedir. Ancak bu unsurlar 20'lerin sonlarından itibaren fotokartlarda yer bulmazlar. Artık otomobil –kentte mevcut örneklerin sayısı sınırlı olsa da– hemen her cadde görüntüsünün olmazsa olmazı haline gelmiştir. Caddeler, yeni bina cephelerinin asamblajı olarak görselleştirilmekte, buna karşılık tekil binalar da fotokart konusu haline gelmektedir. Yalnızca yeni kamu binaları değil, eski yapılar ve özellikle tarihi alanlar da sıkça fotoğraflanmaktadır.

Mimari fotoğrafın kartpostallardaki yerini tartışmaya geçmeden, önceki bölümde yaptığım tartışmayı ve devletin fotoğrafik üretim içinde oynadığı rolü hatırlamakta fayda var. Mat-

²⁰ Eski ile yerinin tezatlığını temel alan görsel strateji özellikle 1930'ların devlet yayınlarında kullanılmıştır. Bkz. S. Bozdoğan, *Modernism and Nation Building*, Seattle ve Londra, University of Washington Press, 2001, s. 62-79.

buat Umum Müdürlüğü'nün öncülüğünde gelişen ve Ankara fotoğraflarına özel bir yer ayıran görsel kampanya Batılıları Türkiye'nin modern bir ülke haline geldiğine ikna etmeyi, yurttaşları ise ulus-devletle özdeşleşmeyi amaçlamaktaydı. Bu kampanyanın en önemli aktörlerinden biri olan Othmar Pferschy'nin 1926-1931 arasında Weinberg'ün yanında çalışmış olması önemlidir. 1932'de çıkarılan kanun sonrasında Weinberg Mısır'a hareket ederken Pferschy 1935 yılında Müdürlükte çalışmaya başlar.

Görmüş olduğumuz gibi, Pferschy'nin, mimariyi ulus-inşasının metaforu olarak kullanan fotoğrafları sosyal etkileşimi içermez. Yeni mimari burada ulus-devleti temsil eder: mükemmel biçimlere sahip fakat sosyal çevreden yalıtılmış binalar. Bu gösterim, dönemin mimari fotoğraf anlayışıyla da uyumludur. 1910 ve 20'lerin modernist binaları da benzer şekilde bağlamlarından koparılarak ve detayları silinerek sunulmakta,²¹ Türkiye'de yayımlanmakta olan mimari dergiler de yeni yapıları steril nesneler olarak resmetmektedir.²² Yine de mimari yayınlarda yer alan steril bina fotoğrafları ile devletin ulus-inşasına ilişkin propaganda faaliyeti arasında ciddi bir fark bulunmaktadır. Bunlardan ilki binayı, mimariyi yüceltmek için fetişleştirirken, ikincisi ulus-devletin göstereni olarak nesneleştirir.

Ankara'da ortaya çıkmakta olan yeni mimarinin hâkim görsel temsilini Pferschy'nin fotoğraflarında buluyorsak da, bu tasviri ilk olarak üretenin, tekil binaları kartpostallarında ilk

²¹ B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge ve Londra, The MIT Press, 1994, s. 101-118.

²² Örnekler için bkz. M. İzzet, "Ankara'da Bir Ev" *Arkitekt* 55-56 (1935), s. 199-200 ve B. İhsan, "Ankara'da Bir Ev", *Arkitekt* 72 (1936), s. 328-329.



Resim 2.6. Solda: Etnografya Müzesini gösteren, Weinberg'e ait kartpostal; sağda: Fotoğrafla Türkiye albümünde yer alan ve daha sonra kartpostal olarak çoğaltılan, Pferschy'e ait fotoğraf (VEKAM Arşivi).

defa kullanan Weinberg olduğunu unutmamak gerekir. İki fotoğrafçının çalışmalarını karşılaştırmak, Pferschy'de bulduğumuz temsil stratejilerinin nasıl geliştiğini görmek açısından öğreticidir (Resim 2.6).

Devletin Nazarını Kesintiye Uğratmak

Önceki bölümde görmüş olduğumuz gibi, Matbuat Umum Müdürlüğü için fotoğraf devletin nazarı ile özdeşleşmeyi hedefleyen ideolojik bir araçtır. Müdürlüğün ürettiği ve arşivlediği fotoğraflarda sosyal yaşamın yokluğuna ek olarak çeşitli temsil stratejileri ulus-devlet karşısında konumlanacak yurttaş için belli bir özne pozisyonu kurar. Burada sunulan kent, iskân edilen bir çevre değil bir dizi temsil mekânından ibarettir: be-densel olarak deneylenecek değil bakılacak bir mimari. Ve bu fotoğraflarda sunulan kentsel görüntü, izleyicileri yurttaşlara dönüştürür. Peki, yerel fotoğrafçıların ürettiği ve çok benzer konulara sahip fotokartların ürettiği anlamlar nelerdir? Bu me-taların dolaşımı sırasında, göndericiler ve alıcılar arasında ne tür özdeşleşme mekanizmaları işlemektedir?

Bu soruları cevaplamakta yardımcı olacak ipuçları, bugüne ulaşmış kullanılmış kartpostallar ve bunların üzerinde yer alan yazışmalarda mevcuttur. Bu örneklerde, bireylerin içinde bulundukları yapılı çevreyle ve onun temsilleriyle kendilerini nasıl ilişkilendirdiklerini izlemek mümkündür. Zira bu kartpostallar (çoğu fotokartır) bilinçli olarak seçilmekte ve çoğunlukla Ankara'nın yeni bölümlerini göstermektedir. Gönderilen Ankara kartpostallarında 1930'ların başlarına kadar Ulus tercih edilirken, bundan sonra Atatürk Bulvarı ve Yenışehir'in öne çıktığı görülmektedir. Gönderici tercihini belirleyen bazen takvimdir; örneğin dini bayramlarda gönderilen kartların favorisi konusu Hacıbayram Camii'dir. Çoğu zaman alıcının kimliği kartpostalın konusunu belirler; örneğin bir gönderici, İstanbul'da yaşayan bir Ziraat Bankası çalışanına göndereceği kart için, bankanın Ankara'daki yeni merkez binasının fotoğrafı bulunan bir fotokartı tercih eder. Büyüklere gönderilen kartpostallarda bir saygı jesti olarak anıt ve Meclis binası gibi kamu yapılarının fotoğraflarının tercih edildiğini görürüz. Meclis binası ulusal gururu ifade etmek için de sık kullanılan bir imgedir: bir öğretmen, 1930 yılında, Niğde'deki bir meslektaşına Weinberg'e ait bir kartpostalı çok kısa bir notla göndermiştir: "Sana!.. Türk'ün varlık Kâbesi!"

Çoğu kartpostal, kullanılan görseli desteklemek üzere yapılı çevreyi anlatan tasvirler içerir: "Ankara'nın istasyondan görünüşü. Bir yanda Meclis, diğer yanda otel [Ankara Palas], daha geride Taşhan". Yerlilerin gözünde yaşanan dönüşüm öylesine çarpıcıdır ki, bitmemiş binaların fotoğraflarını kullanmakta sakınca görmezler. Babasına inşa halindeki Meclis binasının fotoğrafını gönderen bir kişi şöyle yazar: "Muhterem pederim efendim, Ankara'nın imanına ait inşaattan". 1925 tarihli bir başka sokak görüntüsünde İstasyon Caddesi (fotokartın ön yüzünde Meclis Caddesi olarak geçmektedir), tozlu ze-

mini, iptidai görünümlü elektrik direkleri ve inşa halindeki Ankara Palas ile “Ankara’nın en güzel caddesi” olarak tanınır. Bu tasvir, yukanda kentin meydansızlığından eziklik duyan göndericinin hissiyatının tam zıddını teşkil etmektedir: toz toprak içindeki cadde halihazır durumuyla değil, içinde bulunulan dönüşümün etkisi altında barındırdığı potansiyelle ve gelecekteki haliyle, neredeyse gururla sunulmaktadır.

Tekil binaların uyandırdığı ilgi de dikkat çekicidir. Ziraat Bankası binasının Cumhuriyet Bayramı için ışıklandırılmış halini gösteren 1929 tarihli bir kartpostalda yapı kişileştirilir: “Hadiyecğim, Cumhuriyet bayramı gecesi Ziraat Bankası’nın mükellef elbisesi geçmiş olduğu halde çıkardığı resim nasıl görünür?” Mimari fotoğrafın popüler kültürün parçası haline gelişi kentsel çevreye dair bir farkındalığın göstergesidir. Daha önce sadece yaşanılan çevre olarak algılanan mekânlar dolaşıma giren fotoğrafları sayesinde yeni anlamlar kazanırlar. Bir başka ifadeyle söylersek, fotoğraf sayesinde binalar mimariye dönüşürler: bu yapılar kentsel yaşamın sıradan mekânları olmaktan çıkıp kültürel eserler olarak tanınmaya başlarlar. Ancak burada önemli bir detay söz konusudur; yerliler mimarinin steril sunumunu dert etmemektedir. Pferschy tekil yapıların ulus-devleti ve onun modernleşme projesini anlatacak şekilde temsilini mükemmelleştirirken, yerel fotoğraflar tam tersini yapmaktadır. Bu fotoğraflarda (ve onlardan üretilerek dolaşıma sokulan fotokartlarda) mimari sterilliği bozan detaylar mevcuttur. Yoldan geçen bir yaya, sokağı süpüren bir çöpçü veya bir moloz yığını kadraya girdiğinde, Pferschy fotoğraflarında bulduğumuz özdeşleşme mekanizması bu küçük sapma yüzünden etkisini yitirir. Steril kompozisyon bozulduğunda binalar da ulus-devleti temsilde başarısız olur.

Burada mimari sterillik daha yakından bakmayı hak ediyor. Bu konu dönemin edebiyatçıları tarafından da gözlenmiş

ve çeşitli eserlerde ele alınmıştır. Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında yeni köşkların iç mekânlarında bulduğumuz steril hava Kemalist seçkinlerin devrimci ideallerine yabancılaşmalarının bir ifadesidir:

Birer dişçi sandalyesini andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benziyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuvarlar ve nihayet, bütün bunların üzerlerine serpilmiş duran birtakım acayip, korkunç ve ihtilaçlı biblolar; çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üstünde soğuk bir klinik parıltısı...²³

Nazım Hikmet'in dizelerinde ise kentin yeni mimarisi burjuva devletin kibrini yansıtmaktadır:

ipodrom'un yanından geçiliyor.
ve yepyeni bir şehir karşıdadır:
kibirli ve muzaffer
inkâr ederek varoşlarını
bozkırın ortasında başıboş bir israfla peyda oluveren.²⁴

Şehrin yeni mimarisi, her iki alıntıda da, mevcut yaşamı yadsıyan yabancı bir mekânsallık olarak ortaya çıkar. Bu mimarinin steril niteliği önemlidir, zira Ankara'da sıradan insanların süregiden gündelik hayatı ile yeni ortaya çıkan modern pratikler arasındaki mesafeye işaret eder. Resim 2.7'de gördüğümüz, her ikisi de, cumhuriyet eliti için önemli bir mekân

²³ Y. K. Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999 (1934), s. 131.

²⁴ Nazım'ın gözlemleri Ankara'ya mahkûm olarak getirildiği 1938 yılına aittir. Dizeler, yazımına 1939 yılında başladığı ve 40'ların ortalarında tamamladığı *Memleketimden İnsan Manzaraları* içinde yer alır. Bu dizeler ancak ölümünden sonra, 1966 yılında yayımlanacaktır. Bkz. N. Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1996.



Resim 2.7. Her ikisi de Ankara Palas'ı gösteren, biri Weinberg'e, diğeri anonim bir fotoğrafçıya ait iki kartpostal (VEKAM Arşivi).

olan Ankara Palas'ı gösteren iki kartpostalı karşılaştırmak bu açıdan anlamlı olacaktır. Weinberg'ün 1932'de ürettiği fotoğraf binanın net bir görüntüsünü elde etmek için uğraşıldığı izlenimini verirken, diğer fotoğrafta böylesi bir kaygı yoktur. Bina'nın, o sırada kentin en işlek caddelerinden biri olan İstasyon Caddesi üzerinde olduğunu ve karşısında bulunan Meclis binası ile birlikte başkent'in en önemli politik mekânı oluşturduğunu düşünürsek, bu fotoğrafın insansız çekilebilmesi için mesai harcanmış olduğunu fark etmek zor değil. Dahası, fotoğrafçı, fotoğraftaki dramatik etkiyi yaratan cephe gölgelerini elde etmek için uygun batı güneşini beklemiş olmalıdır.

Fotoğrafçısını bilmediğimiz ikinci fotokartta ise bu ayrıntıların hiçbirine dikkat edilmemiştir. Parlak öğle güneşi cephele-
rin detaylarını, hatta binanın karakteristik soğan kubbesini seçmeyi zorlaştırmaktadır. Ön planda sokağı süpüren figürden başka, at arabaları ve kendi halinde yürüyen iki kişi binanın bir otorite sembolü olarak algılanmasını imkânsızlaştırır. Bu görüntü, binadan çok sokaktaki yaşantıyı resmetmektedir. Yani yerliler için mimarın devleti temsil etmedeki sembolik işlevi geçerli değildir. Kentin bu şekilde tasviri, Pfsrchy'nin fotoğraflarında kurduğu etkiyi tersyüz eder ve mimariyi yendi-
den sıradan kent mekânı haline getirir. Yapılı çevrenin saygın

mimari yerine yaşanan mekân olarak algılanması, kartpostal tüketicilerinin kent imgesini zaman zaman gurur ifade eden temsiller olarak kullanmaları ile çelişmez. Göndericilerin bu görüntülerden aldığı haz hem ulus-inşasına hem kentsel modernleşmeye ilişkin duydukları heyecandan kaynaklanır. Ancak, yapılı çevrenin bu “kusurlu” imgeler yoluyla temsili, devletin kontrolünün ötesine taşarak yeni anlamsal olasılıklara açılır.

Bu kartpostallarla üretilen anlamları gözlemlemek için yerlilerin gözüyle Ankara Palas’a bakmak öğretici olacaktır. Yakup Kadri’nin tasvir ettiği ünlü sahnede yerli halk, resmi teşhiri uzaktan ve merakla izlemektedir:

Bunları, ağırlaştırılmış birer sinema şeridi gibi seyre dalan yerliden ve köylüden mürekkep sokak kalabalığı için, hiç şüphesiz balo denilen şey burada [Ankara Palas’ın kapısında] başlıyor ve burada bitiyordu. Çünkü, bu kalabalık, otomobillerden inip, merdivenlerden çıkan bu insanların içeriye girdikten sonra vestiyere yanaşıp palto ve şapkalarını nasıl bıraktıklarını ve oradan dans salonuna nasıl girdiklerini, artık göremiyordu. Bundan ötesi, artık, faraziye ve muhayyelenin işi oluyordu.²⁵

Burada bulduğumuz, erişim üzerinden kurulan yeni sınırsallıklar ve kentlinin bu sınırları aşan muhayyilesidir. Kentin başkente dönüşümü yeni binalarda somutlaşan yeni bir kurumlar ağı ile hayata geçmektedir. Bu binaların içinde neler olup bittiğine ilişkin merak, onları kartpostallar yoluyla ele geçirmenin/ sahiplenmenin önünü açar. Kartpostal, yeni mimarinin kurduğu mekânsal sınırları aşmak için kullanılacak araçlardan biri haline gelir. 11 Kasım 1929 tarihli bir kartpostalda, fotoğrafta yer alan bina cephesinin üzeri “X” ile işaretlenmiştir

²⁵ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 116-7.

ve göndericinin yazdıkları, bina cephesinin kurduğu sınırsallığın tahayyül düzeyinde nasıl ilga edilebildiğini örnekler:

Galibciğim, X işaretli oda Hariciye vekaletindeki Enis Bey dayımın odasıdır. Bu bina Hariciye vekaletidir. Bu caddenin genişliği 25 metredir. Sana evkafın apartmanının kartını bulamadım. İstanbul'da böyle büyük bina yoktur.

Girilemeyen binaların imgeler yoluyla sahiplenilmesinin bir biçimi de genel görünüm içeren fotoğrafları kullanmaktır. Gönderici, kentin geneline dair geniş bir panorama sunan bir fotokart ("umumi manzara") edinir –ki böylesi görüntüler için favori bakı noktalarından biri İstasyon önüdür. Ancak bu fotokartı göndermeden önce fotoğrafın üzerine el yazısı ile önemli bulunduğu binaların isimlerini işler. Yeni binalara ilişkin bu haritalama biçimi, başkenti oluşturan kurumlar ağının deşifre edilmesine yönelik bir girişimdir. Ama aynı zamanda, tüm yapıların deşifre edilmesi mümkün olmadığı için seçici bir davranışın, dolayısıyla da gönderici açısından öznel bir okumanın ifadesidir.

Bazı fotokartlarda, görselleştirilen binaların önünde poz veren figürler görülür. Bu figürlerin varlığı, fotoğrafın konusunun ve dolayısıyla özdeşleşme nesnesinin ne olduğunu belirsizleştirir. Kartpostal özel bir fotoğraf olmayıp anonim bir meta olduğu için görülen insan figürleri yalnızca detaydır; kartpostalların konusu hâlâ binalardır. Öte yandan bu figürleri ihmal edilebilir detaylar olarak görmek de kolay değildir, çünkü gündelik hareketleri içinde olmayıp poz vermektedirler. Bu yüzden özdeşleşme mekanizması karmaşıklaşır. Fotoğraf bir nesneyi –Ankara'nın yeni binalarında birini– gösterdiğinde izleyici hem bu nesneyle (devleti temsil eden bir sembol) hem de kente bakmanın belirli bir biçimini sunan nazarla özdeşleşir. Oysa binanın önünde poz veren bir insan figürünün var olduğu durumda yeni bir olasılık ortaya çıkar. Bu fi-



Resim 2.8. TBMM (İkinci Meclis) binasını gösteren anonim kartpostal (VEKAM Arşivi).

gür hem resmedilen binanın önündeki jestiyle yapının temsil ettiği otoriteyi olumlar hem de mimarinin temsili etkisini sö-nümlendirir; mimari aracılığıyla devlet temsili, insan figürü yüzünden zayıflar. Bu figür, gündelik hayatın bedensel üretiminde temellenen, kent mekânını farklı biçimde temsil etmenin imkânına dair bir açıklık yaratır. Bir başka ifadeyle, fotoğraftaki insan figürü hem kameranın nazarını hem de görüntülenen sosyal mekânı ele geçirmenin aracı haline gelir.

Ne demek istediğimi açabilmek için, Resim 2.1’de gördüğümüz örneği de üretmiş olan fotoğrafçıya ait bir başka foto-karta bakalım (Resim 2.8). Büyük ihtimalle iki fotoğrafta gördüğümüz aynı kişidir, hatta bu kişinin fotoğrafçının kendisi olması çok muhtemeldir. Burada kahramanımız, önceki bölümde (bkz. Resim 1.7) Pferschy’nin yorumuyla gördüğümüz İkinci Meclis binasının önünde poz vermekte. İki fotoğrafı karşılaştırdığımızda, Resim 2.8’deki fotoğrafın biraz daha eski tarihli olduğu avlu duvarının geçirdiği dönüşümden anlaşıyor. Pferschy’nin fotoğrafında (devlet) mimari(si)nin otoriter etkisi

girişin iki yanındaki otomobillerle ve nöbet tutan askerle destekleniyor. Avlu duvarı ile bina arasındaki alanın devlete ait olduğu bu detaylarla vurgulanmakta, binadan uzaklaştırılan izleyici için kadrajın içinde (temsili olarak) işgal edebileceği bir alan bırakılmamakta. Resim 2.8'de ise bunun tam tersini görüyoruz. Avlu duvarı ile bina arasındaki derinlik yassılaştırılmış, buna karşılık duvarın dışında, ön plandaki mekân genişlemiş, sokaktaki insana yer açılmış. Ve takım elbiseli adamımız, bu yeri bedeniyle işgal ederek olumlamaktadır. Yani, fotoğraftaki figür önemli bir yapının önünde poz veren bir turist gibi görünse de, izleyicinin sıradan kentli olarak fotoğrafın içinde işgal edebileceği bir alan tanımlamaktadır. Kartpostalın alıcısı açısından insansız bir fotoğraf yalnızca binayı gösterecekken, insan figürü içeren bir örnek binayı yerli halk ile (buna kuşkusuz gönderici de dahildir) ilişkisi içinde gösterir.

Böylesi figürlerin gündelik hareketleri içinde olmadıklarının altını çizmek gerekir; bunlar temsil edilen kent mekânına eklenen ilavelerdir. Bu işlev, hemen tüm örneklerde gözlenen takım elbiselerle de desteklenir. Takım elbise bir yandan modern mimarının bütünleyenidir; ama buna ek olarak yerli için kendine ve çevresine dair farkındalığın işaretidir. Fotoğraftaki kişi bir özne pozisyonu tarif eder: bu özne modern kentsel deneyimi benimser ve kentsel çevreyi rutin kullanımların ötesinde anlamlar da taşıyan nesnelerin bütünü olarak değerli bulur. Resim 2.1'deki fotokarta dönecek olursak, tapınağın önünde takım elbisesiyle poz veren kişi aynı noktada binlerce yıldır süren mekânsal deneyimle yeni ortaya çıkan (modern) anlamları (kültürel miras), kendi bedeni etrafında bir araya getirir. Buna karşılık ulus-devlet, kalıntıları kendi mülkü olarak görür ve gösterir; devletin nesneleştirici nazarı insan varoluşunu dışlar. Matbuat Umum Müdürlüğü yayınlarında bulduğumuz Augustus Tapınağı fotoğrafları tutarlı bir biçimde insansızdır.



Resim 2.9. Matbuat Umum Müdürlüğü'nce yayımlanan bir turist rehberinde (E. Mamboury, *Ankara: Guide Touristique*, [Ankara, İçişleri Bakanlığı, 1933]) yer alan fotoğrafta ve anonim bir yerel kartpostalda Zafer Anıtı.

Kentin yeni heykellerini de, önlerinde poz veren insan figürleri ile birlikte gösteren fotokartlar mevcuttur. Çokça örneği bulunan bu fotokartlarda görülen figürler de resimlenen anıtın heybetini ve anıta odaklanması beklenen kompozisyonun tutarlılığını zedeler (Resim 2.9). Hatta henüz yerine yerleştirilmemiş anıtları, etraflarında işçiler veya inşaat malzemeleriyle gösteren fotokartlar bile mevcuttur. Bu görseller, kasıtsız da olsa, anıtları neredeyse alaycı bir biçimde gösterirler; ki bu durum, bu anıtların kentlilerin gözünden nasıl algılandığına dair önemli bir göstergedir. Kartpostalların çok sayıda üretilen metalar oldukları düşünüldüğünde, poz veren figür belli bir kişi olmaktan çıkıp, her izleyicinin anıtla (veya mimariyle) ilişkileneşine aracı olan anonim bir gösterene dönüşür. Bir başka deyişle fotokartta yer alan insan figürü, yerel tüketicinin özdeşleşebileceği bir mekân tanımlar; kentin gerçek ve sanal mekânlarını sahiplenilen farklı öznelliklere kapı aralar. Bir meta olarak fotokart edilgen bir biçimde tüketilecek alternatif temsiller üretmez; yeni müdahalelere olanak tanıyacak biçimde kent imgesini ele geçirmenin/ sahiplenmenin bir aracını sunar.



Resim 2.10. Solda: AOÇ içinde yer alan Karadeniz Havuzunu gösteren, Pferschy'e ait fotoğraf. Bu fotoğraf *La Turquie Kemaliste*'te (sayı 32, s. 68) yayımlanmıştır. Sağda: AOÇ içinde yer alan Marmara Havuzunda yerli gençleri gösteren anonim kartpostal (VEKAM Arşivi).

Böylesi müdahalelerin bir biçimi kamera önünde poz vermektir. Bunun ilginç bir örneğini ise dinlence halindeki genç bedenleri resmeden fotokartlarda bulmak mümkün. İki savaş arası dönemin eğilimlerine uygun olarak Türkiye'de de ulus-devlet için genç bedenlerin disipline edilmesi öncelikli bir görev oldu.²⁶ Dönemin devlet yayınları , yine önceki bölümde görmüş olduğumuz gibi, sağlıklı bedenlerini teşhir eden gençleri gururla resmeder. Ancak, yerel fotokartlarda yerli gençlerin kendi bedenlerini yeni dinlence mekanlarında (Atatürk Orman Çiftliği'ndeki Marmara Havuzu gibi) farklı biçimlerde teşhir ettiğini görürüz (Resim 2.10). Bu iki temsil arasındaki fark çarpıcıdır: ilki genç bedeni spor faaliyetinin modern ürünü olarak gösterirken, ikincisi ise cüretkâr (neredeyse küstah) bir özgüvenle kendini teşhir eder.

Kent mekânının temsiline bir başka müdahale biçiminin örneğini, editör Tarık Edip tarafından 30'ların ikinci yarısında

²⁶ A. Alemdaroğlu, 'Politics of the Body and Eugenic Discourse in Early Republican Turkey', *Body & Society* 11/3 (2005), s. 61-76.



Resim 2.11. 1930'ların ortalarından Tarık Edip'e ait kartpostal (VEKAM Arşivi).

üretilmiş olan ve Millî Savunma Bakanlığı'nı gösteren bir fotokartta bulmak mümkün (Resim 2.11). Burada binayı, devlet yayınlarında bulabileceğimiz bir şekilde görürüz ama küçük bir farkla: kamera ile bina arasında yüzü binaya dönük bir çocuk durmakta, kameranın nazarını tekrar ve taklit etmektedir. Kasıtlı veya değil, fotografik nazara tekrar, özellikle çocuğun bedensel jesti (elleri belinde duruşu) göz önünde bulundurulduğunda ironi üretir ve hâkim görsel temsil tarzını çökertir.²⁷ Bu fotoğraf, çekildiği dönemin aynı binaya ait fotoğraflarını "yankılar". Bu şekilde, fotokartın konusu binanın kendisi değil, ona bakma biçimimiz olur.

Yerel fotokartların "yıkıcı" anlamlarını devlet-odaklı Ankara tasvirine direnen bilinçli girişimler olarak görmek abartılı bir yorum olacaktır. Yine de bunların, devletin başkente ilişkin

²⁷ Ironinin "yıkıcı" etkisi üzerine, bkz. B. Scott, "Picturing Irony: the Subversive Power of Photography", *Visual Communication* 3/1 (2004), s. 31-59.

görme ve gösterme çabalarına zarar verdiğini söylemek mümkün. Bunun en açık kanıtı Matbuat Umum Müdürü Tör'ün, ülkenin ve başkentin imgesini hem yurt içinde hem de yurt dışında kontrol etme çabasıdır. Müdürlüğe ait bir arşivin oluşmasıyla birlikte yabancı yazar ve muhabirler kolaylıkla elde edilen kartpostallar yerine arşiv fotoğraflarını kullanmaya yönlendirilmişlerdir. Tör'ün önerisiyle çıkarılan 1935 ve 1937 tarihli iki yönetmelikle Posta İdaresi'ne resimli kartpostal basma görevi verilir.²⁸ Bu önlemler özellikle yurt dışında dolaşıma girecek görselleri kontrol etmeyi amaçlarken Tör yurt içinde de fotoğrafçılığı yeniden şekillendirmek amacındadır. Halkevleri fotoğrafçılık alanlarında da çalışmalar başlatır; Tör'ün kaleme aldığı Ankara Halkevi Yarışma Şartnamesi fotoğraf faaliyetlerinin amaçları arasında gençliğin "çevreyi daha iyi görmesini, sanatsal güzelliği aramalarını ve ülkelerini daha iyi tanımasını" sağlamayı sayar.²⁹ Bir başka ifadeyle amaçlanan "birbirinden gudubet, birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeylerin" yerine devletin gözüyle özdeşleşen fotoğraflar üretilmesini sağlamaktır.

* * *

Kartpostallar kent mekânını temsil etmekte oldukça etkili, yapılı çevreye ilişkin popüler algıyı yansıtan ve inşa eden araç-

²⁸ Bakanlar Kurulu kararı 36072, 26.11.1935 "Resimli ve Pullu Kartpostal ve Kartlar Çıkarılması", Başbakanlık Arşivi, Dosya 166-50, Fon kodu: 30..18.1.2, Yer: 59.90..13; Bakanlar Kurulu kararı 60282, 15.2.1937 "Posta İdaresi'nce Kartpostal Bastırılması", Başbakanlık Arşivi, Dosya 166-60, Fon kodu: 30..18.1.2, Yer: 72.12..14

²⁹ V. N. Tör, "Ankara Halkevi Fotoğraf Yarışması Şartnamesi", *Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri*, Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi, 1941.

lar. Görselleştirdikleri kentsel mekânlarla, fotoğrafçının ve izleyicinin nazarları aracılığıyla özdeşleşme kuruyorlar. Ancak bu özdeşleşme mekanizmasını daha geniş bir toplumsal süreç olarak anlamak gereklidir. Zira kartpostalın dolaşım sürecinde fotoğrafçı ve izleyici ikilisinden daha fazla aktör bulunmaktadır. Üretim aşamasındaki muhtemel ara elemanları ihmal etsek dahi yalnızca gönderici ve alıcı bile çok farklı özne pozisyonları işgal eder. Bir iletişim aracı olarak kartpostal, alıcıya, hem görüntüdeki mekâna hem de (bu mekânla özdeşleşen) göndericiye dair bir şeyler anlatır.

Genel olarak kartpostallar, fotografik konvansiyonlar, tercihler, piyasa koşulları ve benzeri geniş çaplı eğilimlerin etkisi altındayken, fotokartlar bu sınırlamalardan görece özgür kompozisyonlar sunar. Bu yüzden de kent mekânının sıra dışı temsillerine olanak tanırırlar. Bu bölümde gördüğümüz gibi, Ankara'nın başkente dönüşüm sürecinde fotokartların görsel temsil açısından barındırdığı sapmalar siyasal bir nitelik kazanmıştır. Ulus-devlet başkent imgesini ulusal gurur yaratmanın aracı olarak kullanmaya çalıştıkça, fotokartlar bu temsil biçimini ve önerdiği özdeşleşme mekanizmalarını kesintiye uğratmıştır. Dahası, bir meta olarak kartpostal aktif bir fail pozisyonu tarif eder; gönderici yaptığı görsel tercihle, onu belli bir alıcı ile eşleştirmekle veya görseli kendi koleksiyonu için saklamakla aktif bir özne konumundadır. Bu açıdan fotokartlar başkentin görsel temsili üzerindeki devlet kontrolü karşısında bir direniş alanı tarif eder.

BÖLÜM 3

ZENGİNLİĞİN MİMARİ İMGELERİ: SİNEMADA ARZU VE NEFRET OBJESİ OLARAK EV

Maalesef ülkemizde sosyal eşitsizlik olduğu doğrudur. Şanslı bir sınıf konut olanaklarını sömürerek zengin ülkelerde bile lüks kabul edilecek evlere sahip olmakta, kaynaklar çalışan sınıfların aleyhine kullanılmaktadır.¹

Bu ve bunu izleyen bölümde, 1950 sonrasında, yani çok partili sisteme geçişin yarattığı popülist demokrasi ve hızlı kentleşme koşullarında kent, mekân ve mimarlık temsillerinin politik boyutlarını tartışacağım. Bu bölümün odağında bir popüler kültür unsuru olarak “ev” imgesi yer alacak. Zira ev, bir yandan

¹ Mimarlar Odası, *Bildiri 1960: Yurdumuzda İmar Çabaları*, Ankara: Mimarlar Odası.

hızlı kentleşme koşullarının ortaya çıkardığı konut (ve gecekondlu) sorununun bir ifadesi, bir yandan da (özellikle 60'lara geçildiğinde) giderek yükselecek olan toplumsal adalet talebinin somutlaştığı bir mecra olacaktır.

Bu iki boyutuyla “ev”in siyasal bir konu olarak ele alınışını, yukarıda yer alan alıntının kaynağı olan Mimarlar Odası bildirisinde bulmak mümkün. 1960 Darbesi’nden birkaç ay sonra yayımlanan bildiri ile Oda, Menderes döneminde hükümetin yürüttüğü yıkım faaliyetlerine karşı benimsediği muhalif pozisyonu sürdürmekte, bakanlıklarda bulunan bürokrasinin işbirliğinden uzak tavrını eleştirmekte, Türkiye kentleşmesine ilişkin değerlendirmelerini sunarak kent planlama ve konut sorunu üzerine politika önerilerinde bulunmaktadır. Burada askeri rejime doğrudan bir eleştiri yoksa da, askerlerin de konut ve kentleşme sorunlarını çözecek uygulamaları hayata geçirmekte başarısız olduklarını ileri süren bu çıkış askeri idare koşullarında oldukça cüretkâr kabul edilecek, bildirinin yankısı yönetim kurulunun bir olağanüstü genel kurul ile görevden uzaklaştırılmasına sebep olacaktır.²

Burada bizi ilgilendiren nokta, alıntıda öne çıkan şekilde, bildirinin hem konut sorununun aciliyetini, hem de Oda’nın bu konudaki pozisyonunu göstermesidir. Ancak ironik olan şudur: “zengin ülkelerde bile lüks kabul edilecek” söz konusu evleri tasarlayanlar da mimarlardır. Mimarlık mesleğinin müşteriye bağımlı doğası ile Oda’nın özel sektörün yönlendirdiği

² “Mimarlar Odası 50. Yıl Sözlü Tarih Oturumu 2”, yayınlanmamış bant çözümü, 13 Aralık 2003.

kentleşme sürecine itirazı arasındaki gerilim sonraki yıllarda da sürecektir. Yine de, mimarlığın hem satın alınan bir hizmet, hem de tüketilen bir toplumsal ürün olmasından kaynaklanan bu gerilimin en üst düzeye çıktığı dönemlerden biri, kalkınma ideolojisinin baskın olduğu 60'lı yıllardır.

Bu gerilimi, 60'lar Türkiye'sinde konut sorununu kültürel politika açısından ve görsel temsilleri odakta tutarak yapacağım tartışmanın başlangıç noktası olarak kullanacağım. Burada temel argümanım şu: mimarının en temel tüketim biçimlerinden birisi görselliktir ve mimarlığın toplumsal anlamları yapılı çevrenin görsel deneyimi ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda amacım "ev"nin görsel temsilinin siyasal niteliğini 60'ların popüler kültürü içinde araştırmak. Bu görsel temsiller arasında da özel olarak sinemaya odaklanacağım; zira 60'lı yıllar Türkiye'de sinemanın zirvede olduğu ve evin kültürel temsillerini üretmekte çok etkin rol oynadığı bir dönem oldu.³ Aşağıda, popüler kültür alanının en etkin unsurları arasında bulunan sinematik temsilleri, 60'ların mimari üretiminin toplumsal bağlamına referansla tartışacağım.⁴

³ 1948 yılında Türk filmleri üzerindeki vergilerin düşürülmesi yeni bir dönem başlatmış, bu tarihten sonra yıllık film üretim hacmi giderek artmıştır. 1950'de 22 olan film sayısı 1960'ta 82'ye ulaşmış, 1965-75 aralığında ise 200'ün üzerinde bir ortalamaya kavuşmuştur. Bkz. D. Kaya Mutlu, "Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences", *Middle Eastern Studies* 46/3, 2010, s. 417.

⁴ Benzer bir tartışmayı, burada ele aldığım filmleri, 90'lardan sonra "eski Türk filmleri" biçiminde tekrar dolaşıma girişleri çerçevesine oturtarak yapan bir çalışma için, bkz. İ. Türel, *Istanbul Open City: Exhibiting Anxieties of Urban Modernity*, Londra ve New York, Routledge, 2017; Bölüm 3.

Ev Özlemi

Konut sorunu İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde başlayan ve giderek yoğunlaşan kırdan kente göç koşullarında Türkiye'nin en yakıcı problemi haline gelir.⁵ Bu dönemde konut problemi daha çok gecekondu nüfusuna sağlıklı barınma koşulları sağlamak şeklinde tanımlanmaktadır. Dönemin kentleşme anlayışı çerçevesinde, bu arz sağlandığında gecekondu nüfusunun kente entegrasyonlarının ve modernleşmelerinin kendiliğinden gerçekleşeceği varsayılmaktadır. Bir sonraki bölümde daha detaylı ele alacağım gibi, 60'ların ilk yarısı çeşitli kurumların bu soruna çözüm aradıkları bilimsel ve mesleki etkinliklere sahne olur. Çeşitli kamu kurumlarında görev yapan teknokratlar konut talebini karşılamanın tek yolunun lüks konut tüketimini engellemek ve toplu konut üretimini gerçekleştirmek olduğunu savunmaktadır. Bu bakış açısına göre lüks konut ciddi bir toplumsal adaletsizlik konusudur. Örneğin TEKSİF'in (Türkiye Tekstil, Örme ve Giyim Sanayi İşçileri Sendikası) 1964 yılında düzenlediği Konut Semineri'ne DPT'nin Sosyal Planlama Müdürlüğü'nden katılan Tulgar Can, "malzeme ve işçilikte israf derecesinde pahalıya mal edilen" lüks konutların, ülkenin "sosyal bünyesi için gecekondu kadar zararlı ve tahripkar" olduğunu söyler:⁶

⁵ K. Karpat, *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*, Cambridge, Londra ve New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1976; R. Keleş ve M. N. Danielson, *The Politics of Rapid Urbanization*, New York ve Londra: Holmes & Meier, 1985.

⁶ T. Can, "Kalkınma Planı Açısından Konut Davamız", *Konut Semineri*, Ankara: TEKSİF, 1964.

Teknokratların lüks konuta olan tepkileri genel olarak ev sahipliğine de yönelmiştir. Aynı seminer sırasında İstanbul Üniversitesi Sosyal Antropoloji Bölüm Başkanı olan ve gecekondularıyla tanınan Charles Hart gecekonduların yasa dışılaşmasını ve tapularının dağıtılmasını savunduğunda, Türk teknokratların tepkisini çekecektir. Onlara göre tapu dağıtılması geniş gecekondulara mahallelerine sahip gecekonduların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Hart teknokratların direnişini şaşırtıcı bulur: “gözlemlerime göre bir ev sahibi olmak gecekonduların sakinlerinde, hatta Türk halkının genelinde, çok kuvvetli bir arzudur”.⁷

Ev arzusu 60’ların gecekonduların sakinleri için ille de mülkiyet sahibi olmak anlamını taşımaz. Bu daha çok, sürekli yıkım tehdidi ile yaşadıkları kentte güvenli bir varoluş arayışıdır. Ve bu özlem büyük kentlerde ortaya çıkan ilk gecekondularla beraber filizlenmiştir. Orhan Veli’nin 1947 tarihli dizeleri gecekonduların ev özlemini etkileyici biçimde tasvir eder:

Kutu gibi bir dairede otururlar.
Ne çamaşıra gidilir artık, ne cam silmeye;
Bulaşıksa kendi bulaşıkları.
Çocukları olur, nur topu gibi;
Elden düşme bir araba satın alınır.
Kızılay Bahçesi’ne gidilir sabahları;
Kumda oynasın diye küçük Yılmaz,
Kibar çocukları gibi.⁸

Kutu gibi bir daire özlemi sinemanın da önemli bir teması olacaktır. *Acı Hayat*’ın (1962) açılış sahnesinde Metin Erksan

⁷ C. Hart, “İstanbul Gecekondularında Yapılan Araştırmaların İlk Sonuçları”, *Konut Semineri*, Ankara: TEKSİF, 1964.

⁸ O. V. Karık, ‘Altındağ’, *Yenisı*, İstanbul: İnkılap, 1947.



Resim 3.1. *Acı Haya*'tan film karesi: Ön planda yıkık dökük yoksul evleri, arka planda yeni apartmanlar.

“ev-lenmenin” çift anlamlılığına işaret eder. Türkan Şoray’ın canlandığı Nermin, sevgilisi Mehmet’in (Ayhan Işık) “Artık evlenelim” çağrısına şöyle yanıt verir: “Evlenelim Mehmet, bizim de bir yuvarımız olsun!” Evlenmek ve yuva sahibi olmak (aslında bir ve aynı şey olmamakla birlikte) çakıştırılır. Hayatlarını birleştirmeye karar veren yoksul aşıklar (Mehmet kaynak ustası, Nermin manikürcüdür) ev arayışına çıkar; ancak beğendikleri evler çok pahalı, karşılayabildikleri evler ise döküntü haldedir (Resim 3.1).

Bu arayış sırasında çift, karşılarına çıkan yeni apartmanların da içine bakmaktan kendilerini alamaz. “Her odanın, halen içinde yaşadıkları evler kadar geniş olduğu” bu evler alım güçlerinin çok ötesindedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde ilişkilerinin sonunu getirecek olan sosyal ve ahlaki dinamikler de hep ev teması etrafında gelişecek, Nermin’in zengin bir adam



Resim 3.2. *Acı Hayat*'tan film karesi: Eril şiddetin hem sahnesi hem de (kadın bedeni ile özdeşleştirilen) nesnesi olarak ev.

tarafından “baştan çıkarılması” ayrılmalara yol açacaktır. Bunu, acı, öfke ve hırs içindeki Mehmet’in –piyango sayesinde– zengin olup kendine yeni bir villa yaptırması izler. Burada da “evlenmenin” çift anlamlılığı devrededir: Mehmet aşkı/evliliği ev sahibi olmakla ikame etmektedir. Dahası, başka bir evi, daha önce başkasının kullandığı bir evi almak istemez, el değmemiş bir eve sahip olmalıdır.

Burada ev dişil bir kimlik kazanır. Yeni villa, zenginlerin yazlık evlerinin bulunduğu Kilyos’tadır ve bu bir rastlantı değildir; Nermin bu evlerden birinde baştan çıkarılmıştır. Henüz inşaat halindeki evin geniş iç mekanı iki eski aşık arasındaki yüzleşmenin de sahnesi olur. Mehmet öfkesini kâh Nermin’i çekiştirip savurarak, kâh duvarları yumruklayarak eril bir şiddetle dışa vururken dillendirdiği uzun monolog da ev üzerinedir (Resim 3.2):

Bak! Bu villayı kendim için yaptırdım. Ne kadar büyük, ne kadar güzel, değil mi? Belki bir eşi daha yok İstanbul'da. Ama bizim gezdiğimiz gecekondu buralardan çok daha güzeldi. Çünkü ikimiz olacaktık orada... Bir evin ruhu olmalı; böyle beton mezarlara lanet olsun! İçinde sen olmadıktan sonra neyleyim ben böyle evi?

Evlilik ile ev arasındaki ilişkinin önemli bir senaryo unsuru olduğu bir başka film de Halit Refiğ'in, Halid Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarladığı *Kırık Hayatlar*'dır (1965). Film, hikâyenin odağındaki evli çiftin yeni evlerinin içinde hayaller kurdukları bir sahneyle açılır. Ömer (Cüneyt Arkın) ve Perihan (Belgin Doruk), evli ve çocuklu bir çift olarak yeni bir ev edinmektedirler: "Herşeyiyle tam bize göre bir ev... Evlendiğimiz ilk günden beri böyle bir evin hayaliyle yaşıyorum". Ömer, aileden zenginliği olmayan, varlığını çok çalışarak kendi çabasıyla oluşturmuş bir doktordur. Ve yeni ev, sınıf atlanmanın aracı ve göstergesidir. Yalnız büyüklüğü ve güzelliği ile değil, daha ilk sahnede pencereden komşu evin sahipleri ile kurulan diyalog da Ömer'in başarılı bir doktor olarak bu üst sınıf çevreye kabul edildiğini teyit eder.

İlginç bir nokta, Refiğ'in romana genel hatlarıyla sadık kalan senaryosunda yaptığı birkaç değişiklikten birinin doktoru, evin içindeki muayenehanesi dışında da, hastane benzeri bir mekanda hasta bakarken görmemizdir. Ömer, "yasak ilişkisini" başlatacak telefon görüşmesini de ev dışındaki bu mekanda yapacaktır. Modernitenin getirdiği ev ile işyerinin ayrışması hali evi orta sınıf için sıkıcı bir yabancılaşma mekânına dönüştürür. Genç doktor karısından uzaklaşır, ailesini ihmal eder; bunun trajik sonucu kızlarının ölmesi olacaktır. Sonunda boş ev yıkılmış ailenin göstereni haline gelir. Ömer'in boş evin salonundaki intihar girişimi ve Perihan'ın yetişip kocasını engellemesini gösteren son sahne, filmin açılış sahnesini yankılar. İlk sahnede salonda bulunan Ömer evin kapısındaki Peri-

han'a adıyla seslenerek onu çağırırken, son sahnede kapıdaki Perihan salondaki Ömer'e seslenerek intihannı engellemiş olur. Çiftin barışıp yeniden bir araya geldiği ev, muhafazakar bir aile anlatısının odağıdır.

Kendi evine sahip olma arzusu Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları*'nın (1961) da ana temasıdır. Film Türk sinemasında kısa süren toplumsal gerçekçilik akımının bir örneği olarak kabul edilmektedir.⁹ Senaryosu Vedat Türkali'ye ait olan film, ev sahibi olmaya çabalayan yoksulların zengin bir müteahhit tarafından aldatılıp dolandırılmalarını anlatır. Filmin odağında yer alan, üçkağıtçı müteahhitin üniversite öğrencisi kızı Nevin (Türkan Şoray) ile otobüs şoförü Kemal (Ayhan Işık) arasındaki aşk hikâyesi, konut sahibi olmaya çalışan dar gelirli insanların aldatılmalarını ve buna karşı mücadele etmelerini anlatan (ve o dönemin gerçek bir hikâyesine dayanan) anlatının içine yerleştirilmiştir. Toplumsal eleştiriye öne çıkaran film, gecekonduyu zengin burjuva evinin olumlu antitezi olarak gösteren ilk örneklerden biridir. Bu gösterim bir sonraki onyılıda melodramlara bile sirayet edecektir. Bu olumlu tasvire karşın Göreç gecekonduyu geçici bir olgu olarak görmekte ve gecekondu sakinlerinin modern apartmanlara taşınmalarını olumlamaktadır. Bu görüş –bir sonraki bölümde de göreceğimiz gibi– zamanın ruhuna damgasını vuran kalkınma ideolojisi ile uyumludur.

⁹ Bu akımın 1960-1965 arasında varlık gösterdiği kabul edilmekte, bu akımın örneklerini üreten yönetmenler arasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu sayılmaktadır. Bkz. A. Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi Yayınları, 2005. Önceki dönemin filmleri sosyal çelişkileri köy hayatının içinde resmederken 60'larda kent sosyal ve yapı çevresiyle giderek öne çıkacaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin hızlı kentleşme koşullarında barınma sorunuyla başa çıkmaya uğraşan yalnızca gecekondlu sakinleri değildir. Gayrimenkul sektörünün ekonomi politikası konut sorununun toplumsal tabanını da genişletmektedir. Konut darlığı ev kiralarnı yükseltmekte, bu da alt-orta sınıfları da (özellikle küçük burjuva profesyonelleri ve düşük düzeyli memurları) etkilemektedir. 50'lerin ilk yıllarında büyük kentlerde arsa fiyatlarının düzeyi kent merkezinde ev sahipliğini ulaşılması zor bir lüks haline getirmiştir. Kat mülkiyetinin söz konusu olmadığı yasal çerçeve içinde ev sahipliğinin tek yolu bireysel olarak arsa temin etmektir ve artan fiyatlar bunu giderek imkânsız kılmaktadır. Buna karşılık, metropolün giderek kaotikleşen koşullarında ev sahipliği, giderek artan ölçekte ve nüfusun giderek artan bir bölümü için sosyal güvence halini almaktadır.

Maddi olanaksızlık koşullarına karşın ev sahibi olmanın ilginç bir olanağı –en azından şanslı bir azınlık için– ikramiye evleridir. Bankalar müşterilerine yönelik olarak böylesi kampanyalarla 1930'lardan beri evler inşa etmekte ve dağıtmaktadır.¹⁰ Üst sınıfları mevduat hesabı açmaya teşvik etme girişimi olarak başlayan bu uygulama kısa sürede müşteri çekmenin etkin bir yöntemi haline gelmiştir. Erken dönemde müstakil konutlarla sürdürülen uygulama sonraki yıllarda, küçük apartmanların içinde yer alan daha çok sayıda dairenin dağıtıldığı bir biçime evrilir.¹¹ İkramiye evlerinin müstakil konutlardan apartman dairelerine dönüşmesi hem ev kazanma şan-

¹⁰ U. Şumnu, "Ankara'daki (İş Bankası) İkramiye Evleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi* 2/1, 2014, s. 51-73.

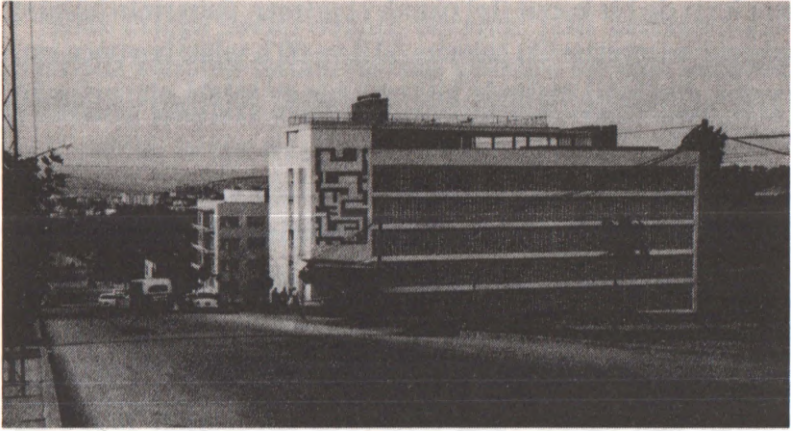
¹¹ S. Bozdoğan ve E. Akcan, *Turkey: Modern Architectures in History*, Londra: Reaktion Books, 2012, s. 150; Şumnu, a.g.e.

sını hem de bir konut tipi olarak apartman dairesinin kültürel etkisini artırmıştır. Bu sayede, 50'li ve 60'lı yıllar boyunca ekonomik gücünün ötesinde bile olsa bir ev sahibi olma olasılığı canlı kalır.

Apartman

Apartman tipolojisinin yükselişinde en önemli etken Tapu Kanunu'nda 1954 yılında yapılan değişiklik ile kat mülkiyetinin fiilen uygulamaya konmasıdır. Bu tarihten, kat mülkiyetinin tam olarak yasal çerçeveye kavuşacağı 1965'e kadarki dönem apartmanların, özdeş ve niteliksiz birimlerin bir araya geldiği değil, bütünsel bir sosyal mekân olarak tasarlanabildiği bir ortam yaratacaktır. Bunun sonucunda 50'lerin ortalarından 60'ların ortalarına kadarki süreç Türkiye'de üretilmiş en nitelikli apartman örneklerinin inşasına sahne olur (Resim 3.3). Bu apartmanların ortak kullanım alanları özenle tasarlanmış sosyal mekânlardır. Tapu Kanunu'nun revizyonu, yap-sat olarak adlandırılan küçük müteahhitlerin baş aktör olduğu apartmanlaşma sürecinin de önünü açar. Gayrimenkul piyasası canlanırken kent merkezlerinin yıkılıp yeniden inşası mümkün hale gelir. Bundan sonra Türkiye kentleri, sınırlı örneklerin dışında, tıpkıbasım apartmanlardan oluşan bir dokuyla yeniden üretilecektir. Büyük konut projeleri dahi daha önce geniş açık alanların içine yerleşen düşük yükseklikte yapılar halinde tasarlanırken, artık yüksek katlı bloklardan oluşmaya başlar.¹²

¹² Bozdoğan ve Akcan 2012, s. 150-152.



Resim 3.3. Ankara’da modernist apartman (Cinnah 19), 1958-1960.

Savaş sonrası dönem apartmanının mimari kültürü dikkate değer özgünlükler barındırır. İlk örnekler çoğunlukla aile apartmanları olarak inşa edilir ve ortak mekânlar buna göre tasarlanır. Yap-satçılığın yükselişi ile birlikte apartmanlar belli bir müşteri yerine piyasa koşullarınca tanımlanmış anonim bir kullanıcıya göre tasarlanmaya başlanır. Buna paralel olarak apartmanların ortak mekânları, modern çekirdek ailelerin kendi dairelerine çekilmelerinin semptomu olarak nitelsiz artık alanlara dönüşürler. Orhan Pamuk’un apartman boşluğunun (ışıklığının) yan parselde inşa edilen apartmanla birlikte karanlık bir kuyuya dönüşümü üzerine satırları bu metamorfozu başarıyla tasvir eder:

O zaman, aynı kabusumsu duyguyla, kuyu denenen yerde, şimdi tersine çevrilmiş bir kuyunun yükseldiğini korkuyla anladım. Esrarı ve ölümü pencerelerimize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle sözediliyordu artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı... Apartmanda yaşayanların tiksinti ve mutsuzlukla “aralık” ya da “karanlık” demeye başladıkları yeni yer[de]... pislikten renksizleşmiş beton duvarlar ve birbirlerine kendilerini ve alt katları yansıtan pencereler

arasında kuyu içinin sonsuzluğunu hatırlatan ışıksız, kıpırtısız ağır bir hava oluştu... Orası, kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibiydi; bulaşıcı ve çirkin bir hastalıktan söz eder gibi sözederlerdi ondan.¹³

Küçük müteahhitlerin hâkim olduğu inşaat sektörü mimari kalitenin hızlı düşüşüne ve apartmanın giderek kimliksizlik ve zevksizlikle özdeşleşmesine yol açar. Ama bu durum, bu konut tipinin mimari anlamı olmadığı anlamına gelmez. Aksine, anonim apartman dairesi mimar açısından müşterinin de anonimleşmesi anlamına gelecektir. Bu da sonraki yıllarda, sol ideolojiyle tanışmış yeni bir mimar kuşağının mimarlığın hizmet ettiği kullanıcının zengin azınlık değil toplumun bütünü olduğu iddiasına zemin hazırlayacaktır. Mimarlar kentleşmenin belirlediği yeni bir tarihsel durumla karşı karşıyadır; kolektifleşen mimarlık talebi (özellikle konut), mimarı da toplum hizmetinde bir teknik elemana dönüştürmektedir.¹⁴

Konut tipi olarak apartmanın toplumsal anlamlarına dönecek olursak, apartman dairesi kuytu bir kentsel mekândır; içinde ne olup bittiğini dışarıya belli etmez. Sahibinin sosyal statüsü kadar iç mekân dağılımı da dışarı açıkça yansıtan müstakil ev ile karşılaştırıldığında, apartman dairesi içini göstermeyen kapalı bir kutudur. Alt sınıflar için ulaşılabilir mesken olabileceği gibi zengin bir ailenin modern evi veya barınma dışı amaçlarla kullanılan bir mahal de olabilir.

¹³ O. Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 204-5

¹⁴ D. Kuban, "Toplum açısından mimarlığın tarihsel gelişimi ve toplumsal yapı değişikliklerinin mimarlığın evrimine etkileri", *Mimarlık Semineri*, Ankara: Mimarlar Odası, 1969.

Halit Refiğ'in eseri *Gurbet Kuşları*'nda (1964) kırdan kente göçen aile İstanbul'un çöküntü mahallelerinden birinde eski bir eve kiracı olarak yerleşirken, burjuva aile ferah bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Hikâyenin merkezindeki göçmen aile, başlarına gelen talihsiz olaylarla felakete doğru sürüklenecektir. Bu felaketlerden biri, evin kızı Fatma'nın evden kaçarak "kötü yola düşmesi" olacaktır. Kız kardeşlerinin peşine düşen ağabeyler onu bulur ve bir apartmana kadar takip ederler. Ancak apartmanın içi de ayrı bir dünyadır; Fatma'yı bulabilmek için kapılarını tek tek çalıp daireleri yoklamak zorunda kalırlar. Sonunda onu, fuhuş amacıyla kullanılan bir dairede bulurlar. Dışarıdan bakıldığında bu dairenin ailelerin oturduğu başka dairelerden farkı yoktur; her daire bir kapalı kutudur. Ama kapalı kutunun dışına çıkıldığında da apartmanın içinde sığınılacak mekân bulmak mümkün değildir. Ağabeylerinden kaçan Fatma can havliyle üst katlara doğru yönelecek, kovalamaca, iki ağabeyin Fatma'yı apartmanın çatısında kıştırmasıyla sonlanacaktır. Çatı sahnesinin arka planında kent görüntüsü başarıyla kullanılır. Bu görüntü hem İstanbul'a yukarıdan bir perspektif sunar hem de şeytani kentin tuzağına düşmüş Fatma'nın çaresizliğini görselleştirir: çıkış yoktur (Resim 3.4). Fatma'nın, bedenini çatısından aşağı bırakacağı apartman, metropolün tehlikelerini ve okunaksızlığını temsil eden düşey bir modelidir.



Resim 3.4. *Gurbet Kuşları*'ndan film karesi: Metropolda kapana kısılmak.

Burjuva Evi

50'li yıllar, Türkiye'de mimarlık mesleğinin, özellikle konut mimarisi alanında başarılı örnekler verdiği bir dönem olmuştur. Bu yıllarda yeni bir mimar kuşağı, mimari yarışmalar ve tasarladıkları aile evleri ile literatüre giren örnekler sunarlar. Bu modern evler, sanayiciler, iş adamları ve profesyonellerden oluşan İstanbul'un yeni burjuvazisi için tasarlanmış Boğaz'a nazır yalılar veya villalardır.¹⁵ Bu evlerde iç mekân da tasarımın önemli bir unsurudur ve bu mekânları süsleyecek olan eşyalar yeni bir modernleşme dalgasının ifadesi haline gelecektir. Türkiye'de bu döneme kadar varlıklı ailelere mobilya konusunda hâkim olan zevk neoklasik tarzdadır. Bu tarz, ev sahiplerinin kendilerini geç Osmanlı aristokrasisi ile ilişkilendirme arzularının bir ifa-

¹⁵ Bozdoğan ve Akcan 2012, s. 141.

desidir.¹⁶ Bu tarz mobilya genelde evlerin salonlarında, yani misafirleri karşılayan kamusal yüzünde kullanılır. Burjuva salonunda mobilya lüks aksesuarla desteklenir: avizeler, şamdanlar, vazolar sergilenmekte, bu sergi işi için sıklıkla camekânlı “vitrinler” kullanılmaktadır. Teşhir konforun önündedir. Pamuk’un hatıralarında anlattığı gibi,

... içleri tıksık tıksık Çin porselenleri, fincanlar, gümüş takımlar, şekerlikler, enfiye kutuları, kristal bardaklar, gülabdanlar, tabaklar, buhurdanlar... dolu vitrinli büfelerin hep kilitle kalması... bende her katın salonlarını dolduran bütün bu eşyaların yaşamak için değil, ölüm için sergilendiği duygusunu uyandırır... Oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı.¹⁷

Öyleyse salon, ev halkının kullanım mekânı olmaktan çok ziyaretçinin nazarı için bir vitrindir. Burjuva evinin bu niteliği, yani merkezi önemdeki bir teşhir mekânının etrafında organize oluşu burjuva yaşam tarzının Türk sinemasındaki temsilde de temel imgeyi oluşturur. Filmlerde zenginler ya büyük malikanelerde ya da modern villalarda yaşarlar; bu evler ya büyük bahçelerin içindedir ya da Boğaz kıyısında yer alırlar. Dramatik yapı zengin kız ve fakir oğlan (ya da tersi) etrafında kurulduğu için, zengin ve yoksul evlerinin zıtlığı kritik önemdedir. Burjuva evi Batılı yaşam tarzının göstergesidir; ki bu da yozlaşma, ahlaksızlık, hedonizm ve egoizmle özdeşleştirilir. Zengin evlerinin salonları şatafatı anlatan lüks obje ve mobil-

¹⁶ M. O. Gürel, “Consumption of Modern Furniture as a Strategy of Distinction in Turkey”, *Journal of Design History* 22/1, 2009, s. 51.

¹⁷ O. Pamuk, *İstanbul - Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 17-8

yalarla doludur. Bu mekânlar sıklıkla, yoksul kahramanın gözünden gördüğümüz ve burjuva hayatın yozlaşmışlığını ifade eden partilerin de sahnesidir.¹⁸

50'lerin ikinci yarısında yeni burjuvazinin beğenisi Batı modernizminin geçirdiği içerik dönüşümüyle birlikte Avrupa yerine ABD'yi referans almaya başlar. Bu dönüşümü *Arkitekt* gibi mimari dergilerdeki iç mekân temsillerinin değişiminden rahatlıkla gözlemek mümkündür: artık, yeni malzemelerle üretilmiş, yalın çizgilere sahip mobilyalar ön plandadır. Bu dönüşümde önemli bir ilham kaynağı 1952-55 yıllarında inşa edilen Hilton Otelidir.¹⁹ Hilton Otelii Türkiye'de modern mi-



Resim 3.5. *Gurbet Kuşları*'nda (1964) arka planda Hilton Otelii

¹⁸ S. Arslan, *Center vs. Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yeşilçam Melodramas*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 1997.

¹⁹ Gürel 2009, s. 55-59; Bozdoğan ve Akcan 2012, s. 116-121.

marlığı iç mekân tasarımı kadar ikonik formuyla da yeniden tarif eder. Yapı, Yeşilçam filmleri yoluyla bir imge olarak popüler imgeleme de katılır (Resim 3.5).

60'ların filmlerinde neoklasik ve modern mobilya arasında net bir ayrım olduğunu söylemek mümkün değildir. Bazı durumlarda gösterişli mobilyaların yer aldığı köşkler eski kuşak burjuvayı ve zenginliğin ataerkil yapısını ifade ederken modern mobilyalı villa yozlaşmış genç burjuvanın ahlak dışı eylemlerine sahne olur. Filmlerde iç mekânlar burjuva yaşam tarzıyla ilişkilendirilen belli mimari elemanlar barındırırlar; örneğin şömine böylesi bir elemandır. Benzer şekilde sık kulanılan bir başka eleman piyanodur. Zenginlik sembolü olarak yer verilen bu elemanlar içinde belki de en önemlisi merdivendir. Mimari bir eleman olarak merdiven lüks bir mobilyadan çok daha etkin bir mekânsal araçtır: hem evin büyüklüğüne kanıttır hem de üst kattaki mahrem yaşantıyı imler.

Film izleyicisinin özne pozisyonu salondaki misafir olarak kurulur; burjuva iç mekânları gösteren kareler çarpıcı biçimde mesleki ve popüler dergilerde yer alan mimari fotoğraflara benzer. Burjuva evinin içi, teşhir ettikleri ve gizledikleriyle şifrelenmiştir. Burada teşhir, gücün göstergesidir; mahremiyetin ima yoluyla sunumu ise fanteziyi tetikler. Bu yolla burjuva evi, özellikle melodramlarda bir aşk-nefret objesi olarak inşa edilir.

Melodram, izleyicinin burjuvaziye karşı olan ve onun tarafından arzulanmayı da içeren arzusuna dayanır; bu arzu gecekondular açısından kentin meşru bir parçası olmayı da ifade eder.²⁰ 60'lar boyunca gecekondulular için kentin parçası olmak, tanınmak, yani kabul edilebilir kentlilere dönüşmek de-

²⁰ N. Erdoğan, "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", *Screen* 39/3, 1998, s. 265.

mektir. Bu dönüşüm, değişen kimlikler ve toplumsal pozisyonlarla mümkündür. Bu yüzden filmlerde sıkı sık, mantık sınırlarını aşan şekillerde bir anda zengin ve ünlü olan kahramanlar buluruz. Kahramanlar bazen sevgililerini şaşırtmak veya intikam almak için kimlik değiştirirler. Sınıf tabanlı sosyal hiyerarşi içindeki bu hareketlilik, statü yükselişi arzusunu yansıtır. Ama burada dikkat edilmesi gereken nokta, toplumsal düzenin yerli yerinde duruyor oluşudur. Kahramanlar statü kazansa ve kötüler güç kaybetse bile sosyal hiyerarşi sarsılmaz biçimde yerindedir. Burjuva evi sosyal ilişkiler ağı içinde anlamları ve kimlikleri sabit tutan bir çapadır. 60'ların sinemasında toplumsal düzenin göstereni olarak mimarinin tahrip edilmesine tanık olmayız.

Burjuva evine dikkat çekici bir önem atfeden bir eser, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'dır (1965). Eleştirmenlerce de beğenilmiş olan filmi melodram olarak kategorize etmek de sosyal eleştiri içerdiğini söylemek de zordur.²¹ Hikâye bir imgeye âşık olmak fikrine dayanmaktadır. Bir boyacı, içinde çalıştığı villanın duvarında asılı olan fotoğraftaki kıza âşık olur ve iş saatlerinin ardından bile boş eve dönüp fotoğrafı seyrederek saatler geçirir.

Burada burjuva evi boş haliyle buluruz; ya boya işi için boşaltılmış, ya da kış mevsimi için terk edilmiştir. Filmin açılış sahnesinde hikâyenin kahramanı Halil'i (Müşfik Kenter) yağmurda yürürken görürüz. İstanbul'un zenginleri için yazlık tatil yeri olan Büyükkada, kış vakti ıssızdır. Halil eve ulaştığında bahçe çitlerinin üzerinden atlar fakat evin anahtarına sahiptir ve rahat bir biçimde girdiği evde bir yabancı olduğunu düşünmek aklınıza gelmez. Ev sahibi rahatlığıyla üst kata çıkar,

²¹ T. Yıldırım, "Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* Filminin Eleştirel Alınlanması", *Global Media Journal: TR Edition* 5/9, 2014, s. 352-371.

çalışma odasına girip perdeleri açar. Aydınlanan odanın duvarındaki resmi aşk acısıyla seyre daldığında bile, izleyici Halil'in kendi evinde olduğunu düşünür. Zira aynı rahatlıkla paltosunu çıkaracak, sigarasını yakacak ve alışkın bir biçimde fotoğrafın karşısına oturacaktır. Halil'in evde yabancı olduğunu, ancak resimdeki Meral'in (Sema Özcan) iki arkadaşıyla köşke gelip de evde bir yabancı olduğunu fark etmeleriyle anlarız. İlginç olan, resmini seyrettiği Meral'le karşılaşan Halil'in şaşkınlığının, bulunmaması gereken bir yerde yakalanmanın telaşından çok, resimle gerçek arasındaki mesafenin bir anda kapanmasından duyduğu dehşetten kaynaklı olmasıdır. Filmin ilerleyen bölümlerinde de iki boyacı arkadaş evi kullanmaya devam edecektir (Resim 3.6). Evin boş olması ve (alt sınıftan) yabancılar tarafından işgal edilmesi filmde herhangi bir politik anlam taşımaz. Yine de boş ev bizi, evin sakini olmakla sahibi olmak arasındaki fark üzerine düşündürür.



Resim 3.6. *Sevmek Zamanı*'ndan film karesi: burjuva evin sakini olarak ötekiler.

Burjuva Ev İmgesinin Dolaşımı

Burjuva evinin görsel temsilinin üretimi tek yönlü bir süreç olarak düşünülmemelidir. Zira izleyici, filmlerin edilgen alıcısı değildir. 50'lerde sinema özel sektör eliyle gelişmişse de, bu alandaki sermaye birikiminin düşüklüğü yapımcıları, yerel dağıtıcılardan aldıkları ön ödemelere bağımlı kılmıştır. Buna bağlı olarak yapımcılar, bu dağıtıcıların yansıttığı izleyici taleplerini dikkate almak durumunda kalmışlardır. İzleyici taleplerinin yarattığı bir sonuç, aktörlerin her yıl üretilen çok sayıda filmde hep birbirine benzeyen rollerde oynamalarıdır. Ve bu da, filmlerde oynadıkları karakterlerden çok kendi kimlikleriyle algılanmalarına yol açar. Buna ek olarak üretimi hızlandırma baskısı sinemada özdeşleşme etkisi yaratan aç/karşı aç ve farklı bakış açıları gibi teknik araçların kullanımını büyük ölçüde sınırlar.²² Karakterlerle özdeşleşmenin başarısızlığı, izleyicilerin kendilerini aktörlerle doğrudan ilişki içinde hayal etmelerine sebep olur.

İzleyicilerin filmlere ilişkin görüşlerini ifade ettikleri önemli bir kanal dönemin popüler sinema dergileridir.²³ Bu dergilere gönderilen izleyici mektuplarının çoğunda ya mektup konusu film yıldızlarıdır, ya da mektuplar doğrudan onlara hitaben kaleme alınmışlardır. İzleyicilerin kendilerini aktörlerle doğrudan ilişki içinde hayal edişlerinin ilginç bir ifadesi işte böyle si mektuplardır. Daha iyi bir yaşam özlemine ilişkin fantezi-

²² Erdoğan 1998, s. 266; A. Gürata, *Filmic Space in Turkish Melodrama*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 1997, s. 62-3.

²³ D. Kaya Mutlu, "Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences", *Middle Eastern Studies* 46/3, 2010, s. 417-431.

lerde aktörler de arzu nesneleri olarak yer bulur. Örneğin mektubunda Fatma Girik'e doğrudan hitap eden bir izleyici şöyle yazar:

Bir erkeğin, sizin gibi bir karısının olması ne büyük saadet!... Sizi böyle, biblo diye bir köşeye oturtmalı. Ama arada bir kalkmalısınız, dolaşmalısınız, nefes almalısınız. Yeşil gözlerinizle yeşil yeşil bakmalısınız. Allahım, ne büyük bir saadet bu... Ben, ayda 600 lira yerine, 1500 lira kazanmalıyım. Bir şahane apartman katında oturmalıyız. Teyplerimiz, telefonlarımız, pikaplarımız olmalı... Ben, akşamları saat 18'de eve gelmeliyim. Kollarımda kesekağıtları, ekmekler, etler olmalı. Sen, bana güzel bir içki masası hazırlamalısın. Saatlerce, günlerce, aylarca beraber olmalıyız. Hiç ayrılmamalıyız. Et-tırnak gibi...²⁴

İlginç olan, benzer rolleri tekrar tekrar canlandıran aktörler gibi, zengin evi olarak kullanılan konutların da tekrar tekrar kullanılıyor oluşudur. Aynı konak ve villalar izleyicilerin bu mekânları tanıyabileceği kadar sık kullanılmaktadır. Sık kullanılan konutlara bir örnek, daha sonra Boğaz Köprüsü'nün yapımı sırasında yıkılacak olan Ortaköy'deki Sadıkoğlu Yalısı'dır. Yalının iç mekânları *Kanun Benim* (1966), *Ayşecik'le Ömercik* (1969) ve *Kaderimsin* (1969) filmlerinde başka villaların dış mekân görüntüleriyle eşleştirilmiştir. Sık kullanılan diğer evler arasında, ikonik kuleleriyle bilinen Beylerbeyi'ndeki Nazım Kalkavan Yalısı (*Hıçkırık*, 1965) ve Yeniköy'deki Ziya Kalkavan Yalısı bulunmaktadır. Bu eski yalılara ek olarak Karlıca'da bulunan İkiz Yalı (*Sonbahar Rüzgarları*, 1969) gibi modern villalar da kullanılmıştır. Bu konutların en tanınmış, yukarıda tartıştığım *Kırk Hayatlar*'ın da ana mekanı olan, duvar resimleri ünlü Muammer Karaca Evi'dir (Resim 3.7).

²⁴ Aktaran, D. Kaya Mutlu, *Yeşilçam in Letters: A "Cinema Event" in 1960s Turkey from the Perspective of an Audience Discourse*, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002, s. 205.



Resim 3.7. Film seti ve ünlü evi olarak Muammer Karaca Evi: *Kırık Hayatlar* dan film karesi ve *Ses* dergisinde (21.05.1966) yayımlanan aile fotoğrafı.

Evlerin tanınırlığı, aktörlerin gerçek kimliklerinin oynadıkları karakterleri bastırmasından daha farklı bir biçimde işler. Filmlerde görülen evler gerçekte de burjuva konutudur; bu yüzden ev ile temsil edilen burjuva yaşantısına ilişkin olumsuz imge gündelik hayatın kültürel kodlarına da taşınır. Bir başka ifadeyle melodramlardaki burjuva evleri dekor olarak değil, ete kemiğe bürünmüş somut mimari olarak anlaşılır. Bu açıdan, lüks konuta karşı mevcut olan, bölümün başında Mimarlar Odası bildirisinden yaptığım alıntıda gördüğümüz düşmanca tavrı beslerler.

Aktörlerin kendileri, filmlerde üretilen temsilleri filmlerin dışında da yeniden üretirler. Bunun çarpıcı bir örneği *Ses* dergisinin 1966 yılı boyunca yayınladığı “Artistler ve Evleri” yazı dizisidir. Derginin her sayısında bir film yıldızının (bunlardan bazıları Filiz Akın, Sadri Alışık-Çolpan İlhan, Zeki Müren, Ediz Hun, Neriman Köksal ve Ayhan Işık’tır) evini fotoğraflarla okurlara sunar. Bu evler genellikle süslü dekorasyona sahip apartman daireleridir; makaleler sıklıkla evlerin ve mobilyaların fiyatlarına dair bilgi verir. Dekorasyonlar aynı evin içinde

farklı tarzların yan yana bulunduğu melez zevkleri yansıtır. Örneğin Sadri Alışık-Çolpan İlhan ikilisinin evinde,

Rönesans stili bir portmanto muhakkak dikkatinizi çekecektir... Alışıklar'ın salonu 14. Louis stilinde döşenmiştir... Oturma salonunun... tam ortasında 15. Louis stili bir yazıhane, bu yazıhanenin iki yanında Louis Philippe tarzı bal rengi iki koltuk yer alır... Sağda Picasso'nun Palyaço isimli röprodüksiyon tablosu asıldır. Gene sağ duvarda Utrillo'nun "Paris Sokağı" isimli bir tablosu duruyor. Yere bordo-lacivert karışımı Yağcı-Bedir halısı yayılmıştır.²⁵

Benzer biçimde Tamer Yiğit'in evinde "ilk dikkati çeken şey her odanın ayrı bir tarzda döşenmiş olmasıdır": "yemek odası takımı maun kaplama ve İtalyan stilinde", koltuklar "Amerikan tipi" olup koltuklardan birinin yanında "Anadolu motifli yün heybe" bulunmakta, "koltukların ortasında beyaz lake bir masa" ve bunun üzerinde "antikacıdan alınmış kıymetli bir vazo" yer alırken, "kıymeti 25 bin lira" olan yemek takımının büfe içindeki "Alman ve Çekoslovak marka sofa takımları da pahalı cinsten"dir.²⁶ Ayhan Işık'ın salonunda ise "İngiliz stili 6 koltuk durmakta", "koltuklar arasında Fransız stili sehpa" bulunmakta, "opalin, antika şapkalı üç masa lambası, kırma kristal avize üzeri oniks taşı ile kaplı Çin işi alçak masa, 10 bin lira değerindeki 'velür do jen' kaplama, üç kişilik koltuk, yeşil satenden yapılmış orijinal gazetelik, salonun zenginliğini meydana getirmektedir".²⁷

Bu salonlarda en çok vurgulanan unsurlar müzik dolapları (televizyon henüz yoktur) ve içkilerin teşhir edildiği Amerikan barlardır. Aktörler her odada gündelik halleriyle (örneğin ya-

²⁵ "Artistler ve Evleri: Sadri Alışık-Çolpan İlhan", Ses 26 Mart 1966.

²⁶ "Artistler ve Evleri: Tamer Yiğit", Ses 14 Mayıs 1966.

²⁷ "Artistler ve Evleri: Ayhan Işık", Ses 28 Mayıs 1966.

tak odalarında pijamaları veya sabahlıklarıyla) poz verirler. Bu fotoğraflarda ev hallerini “canlandırmaktadırlar”. Yani bir anlamda, bu fotoğraflarda Ayhan Işık’ı, “Ayhan Işık rolünde” görürüz. Aktörlerin evlerinin temsili en az filmlerde ikamet ettikleri burjuva evleri kadar kurgusaldır. Burada kendi kendilerini, daha doğrusu yaratmak istedikleri kamusal imajlarını oynamaktadırlar; ki bu imajlar da sık sık canlandırdıkları karakterlerden çok uzak değildir. İzleyicilerin fantezilerini beslemek üzere kendilerini pahalı mobilyalar kullanan burjuvalar olarak sunarlar. Yani aktörlerin kendilerine atfettikleri “gerçek hayat” imgeleri daha geniş bir arzu ve temsil ekonomisinin parçasıdır. Bu çaba burjuva evinin temsili de etkiler: aktörlerin gerçek hayat imajları oynadıkları karakterlere yaklaştıkça, burjuva ev temsili de filmlerin dışında etkinleşir.

* * *

1960’larda sinema, burjuva evinin görsel temsili inşaa etmekte oldukça etkili bir araç olmuştur. Bu mimari obje film aracılığıyla hem arzu, hem nefret nesnesi olarak kurulmaktadır: aynı anda hem sosyal statü göstergesi bir sembol, hem de toplumsal adaletsizliğin gösterenidir. 60’ların ikinci yarısında siyasal iklim hızla radikalleşirken, sinema politikadan giderek daha çok uzaklaşır. Bunun bir sebebi sansür ise, diğeri de izleyicilerin politik içerikli sinemaya ilgi göstermemesidir. 60’ların ortaları toplumsal gerçekliğin düşüşüne ve melodramın hakimiyetini sağlayışına tanık olacaktır. Bu koşullarda konut mimarisinin çeşitli araçlarla üretilen toplumsal anlamları dönemin mimari kültürünün de parçası haline gelir. Evler, sahiplik ve kullanım açısından özel mülkiyete konu olsalar da, kentsel objeler olarak zenginlerin de yoksulların da benzer şekilde deneyimlediği elemanlardır. Bu sayede siyasal bir problem olarak konut, kültürel bir boyut da kazanır; burjuva evi,

siyasal bir gündem olan konut sorununun bir bileşeni haline gelir.

Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, 60'ların ikinci yarısında siyaset giderek kentsel bir karakter kazanacaktır. Bu çerçevede, güçlü siyasal anlamlar yüklenmiş olan burjuva evi bir sonraki onyılda gecekondulu kitlelerin, açık siyasal çatışma biçiminde ifade edilecek barınma sorununun parçası olacaktır. Sosyal adaletsizliğin gecekonduların ezilmişliği yoluyla temsil, kentin de siyasal bir alan olarak tasvirini gündeme getirecek, 70'lerde filmlerin odağında yer alan melodramatik çatışmalar bile bu siyasal bağlamın içerisine oturtulacaktır. Konut, sıklıkla sömürünün başlıca konusu olarak kullanılacak ve burjuva evi açık biçimde siyasal öfkenin yöneldiği nesne haline gelecektir. İlginç biçimde bu dönüşüm arabeskin ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleşecektir.²⁸ 1971 yılından itibaren, aktöre dönüşen şarkıcılarla çekilen arabesk filmler ezilmekte olan gecekonduyu burjuva evin antitezi olarak temsil etmeye başlar. Gecekondulu mahallesi yoksulların birlik ve dayanışmasına ve genellikle filmin sonunda zengin kötülere bir arada karşı koymuşlarına sahne olur. Ancak bu temsil basitçe ve kendiliğinden gelişmez. Bir sonraki bölümde, bu dönüşümün bağlamını oluşturan, siyasallaşan kent temsiliinin ortaya çıkışını, özellikle kendilerine siyasal rol atfeden aktörlerin katkısını göz önünde tutarak tartışacağım.

²⁸ M. Özbek, "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, S. Bozdoğan ve R. Kasaba der., Seattle: University of Washington Press, 1997, s. 211-232; S. Arslan, *Hollywood Alla Turca : A History of Popular Cinema in Turkey*, yayımlanmamış doktora tezi, Columbus: The Ohio State University, 2005, s. 79-81.

BÖLÜM 4

KENTSEL SİYASETİN GÖRÜNTÜSÜ: SÖYLEMİN, EYLEMİN VE İMGENİN AKTÖRLERİ

Bu bölümde kente ilişkin görsel temsillerin siyaset konusu haline gelişini, bu temsillerin üreticileri açısından ele alacağım. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Türkiye kentlerinin yaşadığı dönüşüm, önceki bölümde de değinildiği gibi, ülkedeki sosyal ve siyasal ortamı da derinden etkilemiştir. Kentli kitlelerin siyasallaştığı bu süreçte kentsel sorunlar gündelik siyasetin konusu haline gelirken kentsel siyaset de özgül bir mücadele alanı haline gelmiştir. Farklı coğrafyalarda gözlenen benzer süreçlerde olduğu gibi Türkiye'de de bu özgül siyaset alanının temel bileşeni gecekonduların kentsel hizmetlere ulaşmak konusundaki talepleridir.¹ Yine de kentsel siyaset, kolek-

¹ M. Castells, *The Urban Question: a Marxist Approach*, çev. A. Sheridan, Cambridge: The MIT Press, 1977.

tif tüketim üzerine talep ve mücadelelere indirgenemez; kentsel siyaset, kentin siyasal kavranışını belirleyen ve etkileyen toplumsal ve kültürel boyutları içine alacak şekilde daha geniş bir çerçeve olarak düşünülmelidir. Bunlar arasında önemli bir unsur da, ilk bölümde tartıştığım gibi, Lefebvre'in *mekân temsilleri* olarak tarif ettiği, kentsel mekânlara dair anlamlar, sembolizmler ve tahayyüllerdir.²

Lefebvre'e göre mekân temsilleri aslen mimar, plancı, vb. teknokratların ilgi alanını oluşturan "kavranan mekân"a teka-bül eder. Bu tanım ise mekânla ilişkili meslek insanlarına dair bir olumsuzlama barındırır; bu mesleklerin, sermayenin ve onun mekânsal mantığının yeniden üretiminde işlevsel oldukları varsayılır. Bu bölümde, işte bu argümanın aksini iddia edeceğim: Türkiye'nin savaş sonrası kentleşme koşullarında mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarının, özellikle mekânın görsel temsiline dair üretimleriyle karşı-hegemonik bir kentsel siyasetin parçası olduklarını göstermeye çalışacağım. 20. yüzyıl Türkiye'sinde kentin ilk defa siyasal bir alan olarak tahayyülü, böylesi bir üretimin sonucu gerçekleşmiştir.

Yeni üretilen görsel temsillerin yalnız üretimini değil, gündelik hayata ve kentli kullanıcıya nasıl temas ettiklerini tespit etmek de söz konusu siyasallaşmanın araştırılması gereken boyutlarını oluşturur. Yani, kentin görsel temsillerinin hem mesleki hem de popüler imgelem ile ilişkilerini ele almak gerekir. Aşağıda göstereceğim gibi, 60'ların ilk yıllarından başlayarak kentin bir kalkınma aracı olarak düşünölmeye başlama-

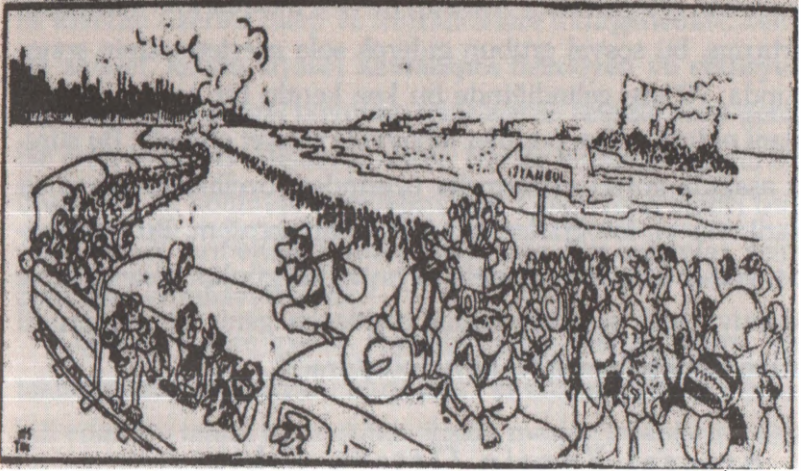
² H. Lefebvre, *The Production of Space*, çev. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991.

şı mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarının etkinliğini artırmış, bu sosyal grubun giderek sola meyletmesinin sonucunda, 70'lere gelindiğinde bu kez kentin bir sosyal çatışma alanı olduğu algısı popüler tahayyüle sirayet etmiştir. Bu süreci aşağıda görsel malzemeler üzerinden, özellikle döneme ait karikatür ve fotoğraflar aracılığıyla tartışacağım. Bu tartışmada, görsel ürünlerin mesleki yayınlardan günlük gazetelere ve kamuya açık sergilere kadar çeşitlenen geniş bir toplumsal alana yayılışı önemli bir boyut oluşturacak.

Araçsal Kentin Ortaya Çıkışı

60'ların ilk yarısı, planlı kalkınmaya dair baskın bir inançla karakterize olmuştur. Bu inanç hem kentin, hem de kentlere yönelen benzeri görülmemiş göç dalgasının algılanışını etkilemiştir. Ama yoğun göç bundan daha önce, bir önceki onyılda başlayarak, özellikle kentli orta sınıfların kent algısı içinde belli bir anlam kazanmış bulunmaktadır. 50'li yıllardan başlayarak, göçün yoğunlaşması ve kentsel nüfusun artışı kentsel hizmetlerin giderek yetersizleşmesine ve bu da kente yeni katılan kitleye karşı olumsuz bir tutumun doğmasına sebep olur. Anaa-kım gazetelerde çıkan haber ve yorumlarda 'şehir adabının kaybolduğuna' vurgu yapılmakta, göçmenler kamu hizmetlerinin yetersiz kalışından, trafik yoğunluğundan ve yozlaşmadan sorumlu tutulmakta, suç, fuhuş ve uyuşturucu ile ilişkilendirilmektedir.³

³ K. Karpat, *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization* (Cambridge, Londra, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1976), s. 62;



Resim 4.1. Mustafa Eremektar, 1957. Köylü seli farklı ulaşım araçlarıyla İstanbul'a akıyor.

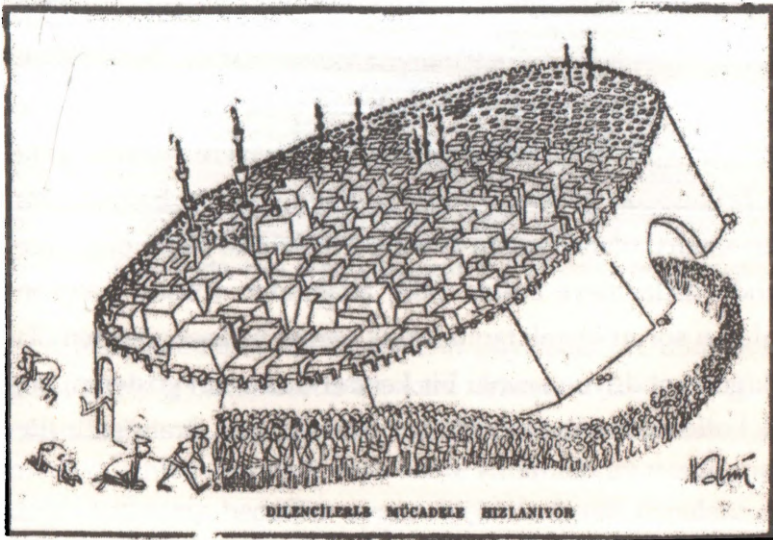
Bu görüşlerle tutarlı biçimde dönemin karikatürleri de göç olgusuyla yakından ilgilenmektedir.⁴ Bu karikatürler göçü, kente –hemen her zaman bu kent İstanbul’dur– akan köylü yığınları olarak resmeder (Resim 4.1). Karikatür literatürünün metropolü olan İstanbul⁵ bazen cami silüetiyle bazen de sadece yol tabelasıyla belirtilir. Kent sıklıkla duvarlarla çevrili kapalı bir mekân olarak tasvir edilmektedir (Resim 4.2). Göçmenler daima köy yaşantısının işaretlerini kimliklerinin ve kentle uyumsuzluklarının göstereni olarak üstlerinde taşırlar

R. Keleş ve M. N. Danielson, *The Politics of Rapid Urbanization*, New York ve Londra: Holmes & Meier, 1985, s. 123.

⁴ Burada hızlı kentleşmenin karikatürlerdeki yansımasını ele alan bir yayına değinmek gerek: Ö. Şenyapılı, *Kentleşmeyen Ülke, Kentlileşen Köylüler*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi, 1981. Bu kitap, dönemin karikatürlerini, yaptığı tartışmayı görselleştirmek üzere kullanmaktadır.

⁵ T. Oral, “Ev, Çizgi, Şehir”, içinde Y. Sey, der., *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, İstanbul: Tarih Vakfı Yay, 1998, s. 343-353.

(bıyık, kasket, çarık, vb.). Bu gösterimde göçmenlere yönelik hoşnutsuzluğu fark etmek zor değildir; ancak iki nokta tartışmamız açısından önemlidir. Bunlardan ilki, kentin, köylü işgalinin tehdidi altındaki kapalı, orta-sınıf bir sosyal çevre olarak sunumu, ikincisi ise göçün akış halindeki bir bedenler yığını olarak gösterimidir. Bu gösterim önemlidir, zira az sonra göreceğimiz gibi göçün göstereni kısa sürede göçmenlerin bedenlerinden iskân ettikleri mekâna, –gecekonduya– kayacaktır.



Resim 4.2. Halim Büyükbulut, 1957. Minareleri aracılığıyla İstanbul olarak kodlanan kent, duvarlarla çevrili bir iç mekan olarak sunulmakta. Göçmen ile dilenci arasındaki eşitlemeye dikkat.

Bu karikatürlerin toplumsal tarihine göz atacak olursak, üretime 1942 ve 1951 yılları arasında başlayan ve “50 kuşağı” olarak isimlendirilen bir kuşağın karikatüre yeni konular ve yeni temsil teknikleri getirdiğini görürüz. Daha önceki karikatürler iki kişi arasında geçen komik diyalogun altyazı ile verilmesine dayanırken, bu yeni kuşağın işlerinde yazısız karika-

türleri ve giderek artan dozda toplumsal eleştiriye buluruz. Bu yeniliğin arka planında, söz konusu kuşağın deneyimini belirlemiş olan çok partili hayata geçiş yer alır. Aşağıda kent üzerine işlerini tartışacağım bu kuşağın ortak bir özelliği de hemen hepsinin büyük kentlerde (çoğunun İstanbul’da) doğup büyümüş olmalarıdır.⁶ Bu açıdan da 50 ve 60’lı yıllarda ürettikleri karikatürler orta-sınıf bakış açısını yansıtmaktadır.⁷

Göçe dair orta sınıf imgelem, bu kuşak karikatüristlerin de katkısı ile bu şekilde kurulurken, 60’ların başında kurumsallaşmaya başlayan planlı kalkınma “kamu yararı” nosyonu ekseninde yeni bir ideolojik konsensüs üretecektir. Kalkınmacı retoriğin yükselişi, kenti işgal eden göçmenlere yönelik burjuva hoşnutsuzluğun açık biçimde ifade edilmesini baskılar. Bunun sonucu olarak göçün temsilini, mekânsal biçim olan gecekondu üstlenmeye başlar. Şehir adabından yoksun gecekonduluları sorun olarak tanımlamak yerine fiziksel gösteren olarak gecekonduyu sorunlu bir kentsel durumun göstereni olarak kullanmak daha incelikli bir olumsuzlama stratejisidir (Resim 4.3).

⁶ Bu kuşağın üyeleri arasında Ali Ulvi Ersoy, Cafer Zorlu, Burhan Sokulmuş, Mustafa Eremektar, Nehar Tüblek, Tonguç Yaşar, Semih Balcıoğlu, Zeki Boyner, Ferruh Doğan, Halim Büyükbulut, Turhan Selçuk ve Tan Oral sayılabilir. Bkz. S. Balcıoğlu, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Karikatürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 11-14.

⁷ Gecekonduların gazete fotoğrafçılığı aracılığıyla görsel temsilinin 50’lerde orta sınıf kentli kimliğinin yeniden üretiminde oynadığı rol üzerine ilgi çekici bir tartışma için bkz. İ. Türeli, *Istanbul Open City: Exhibiting Anxieties of Urban Modernity*, Londra ve New York, Routledge, 2017; Bölüm 2.



Resim 4.3. Cafer Zorlu, 1964. Şehre göçün fiziksel göstereni olarak gecekondu.

Ulusal kalkınma tüm aktörlerin paylaştığı bir ülkü olduğuna göre, gecekondu bir kent arzusunun da bu ülkü ile meşrulaştırmak anlamlı olacaktır. Artık söz konusu olan göçmenleri kentten kovmak veya kente katılmalarını yasaklamak değil, kalkınma hedefine uygun biçimde kentli öznelerle dönüşmelerini talep etmektir. Bu noktada, kalkınma söyleminin güçlenmesiyle birlikte kamuoyunda saygınlık kazanmaya başlayan mekân disiplinleri, yeni bir kent temsilinin oluşmasında etkili olmaya başlar. Bu disiplinlere mensup meslek insanları, gecekonduyu, kalkınamamanın *sebebi* olarak gören orta sınıf görüşün tersine, bir *semptomu* olarak tanımlarlar. 60'ların ortalarına gelindiğinde gecekondu, az gelişmişliğin kentsel göstergesidir; anlamı ise yetersiz kalkınmanın *sebebi* ve *sonucu* olmak arasında salınmaktadır.

Bu tahayyül içinde gecekondlu bir çatısı ve bacası olan basit bir baraka olarak resmedilir. Düzensiz çizgilerle taranan duvarlar derme çatmalığın ifadesiyken, çoğu zaman yoksulluğun göstergesi olarak yamalar da taşır. Çatıyı yerinde tutan, üzerine yerleştirilmiş taşlardır. Bu detaylar kuşkusuz o dönemin gecekondusunun gerçek üretim koşullarında mevcuttur. Ancak karikatürlerde yer bulmaları bu yapı tipolojisinin kent dokusu içindeki yabancılığını göstermeyi amaçlar. Gecekonduğun hem içerdiği yaşam koşullarının hem de üretim kalitesinin göstergesi olarak yoksulluk ve geçiciliğine yapılan göndermeler, önceki dönemin karikatürlerinde (örneğin Resim 4.1) göçmenlerin taşıdığı geleneksel kıyafet kodlarına benzer bir işlev görürler.

Bu görsel temsile paralel olarak, 60'ların ilk yarısı kentin ulusal kalkınmanın bir bileşeni olarak kavranışına sahne olmaktadır. Kentleşme üzerine akademik yazın bu olguyu sanayileşmenin bütünleyeni olarak görmekte, kent, kalkınmanın bir aracı olarak düşünülmektedir. Araştırmalar kent ve kırsal arasındaki "itici ve çekici faktörleri" mekanik analogilerle analiz ederken,⁸ Türkiye kentlerinin Avrupa'daki örnekleri takip eden bir izlekte gelişip modernleşmesi beklenmektedir.⁹ Bu arada planlı kalkınmanın kurumsallaşması, hızlı kentleşmenin kalkınma için işlevsel olabileceğinin keşfedilmesine yol açar.¹⁰

⁸ İ. Tekeli, *Türkiye'de Kentleşme Yazıları*, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları, 1982, s. 332.

⁹ M. Kıray, "Modern Şehirlerin Gelişmesi ve Türkiye'ye Has Bazı Eğilimler", *Mimarlık* 65/7, s. 10-12.

¹⁰ R. Keleş, *Şehir ve Bölge Planlama Açısından Şehirleşme Hareketleri*, Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1961.

Kentleşme, bir yandan emek-gücünün kentlere yığılmasını sağladığı için sanayiye kaynak sunmakta, diğer yandan ise kentsel hizmetler ve yatırımlar alanında yeni maliyetler yaratmaktadır. Bu yüzden, dönemin Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) raporları kentleşmenin kalkınma için optimal düzeyini hesaplamaya çalışır.¹¹ Bu koşullarda DPT ve İmar ve İskân Bakanlığı teknokratları ve Mimarlar Odası sanayileşme ve kalkınmayı yönlendirecek bir “genel yerleşme planı” gereğini savunur. 60’ların ortalarında “genel yerleşme” (nüfusun ve yatırımların ülke sathında planlı dağılımı) kentleşme sorunlarına yaklaşımın anahtar kavramıdır.

Kentleşme uzmanları kenti sanayileşmeyle ilişkisi içinde kavramaya başladıkça ürettikleri görsel temsiller de bununla uyumlu hale gelecektir. Buna ilginç bir örnek Mimarlar Odası’nın 1965 yılında düzenlediği “Dengesiz Kalkınma ve Ankara” başlıklı fotoğraf sergisidir. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nın uygulama sorunlarını teşhir etmeyi ve genel seçimler öncesinde kentleşme sorunlarına dikkat çekmeyi amaçlayan sergi 25 Eylül günü Gençlik Parkı’nda açılır. Seçim yasakları dolayısıyla sınırlı biçimde duyurulsa da, sergi kamuoyunun ilgisini çeker.¹² Anlatısını Ankara’nın modernleşme tarihi üzerine kuran sergi, bu tarihin sıfır noktası olarak kabul ettiği Ankara Kalesi’nin bir fotoğrafıyla açılır. Metinlerin eşlik ettiği 34

¹¹ Keleş, *Alternatif Şehirleşme Hareketlerinin Maliyetleri Hakkında Ön Rapor*, yayımlanmamış rapor (Ankara: DPT, 1968).

¹² *Turizm* dergisi Ankara temalı özel sayısında sergiye geniş yer verir; bir başka dergi olan *Meydan* ise, sergi üzerine, daha sonra Oda’nın yayını olan *Mimarlık*’ta tekrar basılacak olan bir makale yayımlar. Bkz. *Meydan*, 5 Ekim 1965; *Mimarlık*, 65/11: 2. Benzer bir sergi 1966’da Oda’nın İstanbul Şubesi tarafından düzenlenecektir.

fotoğrafla kurulan çizgisel modernleşme anlatısı gecekonduyu “dengesiz kalkınma”nın semptomu olarak sunar. Serginin görsel stratejisi, tezat fotoğraf çiftleri üzerine inşa edilmiştir. Düzenli orta sınıf konut alanları gecekondulu mahallelerinin kaotik görüntüsüyle, bir gecekondulu duvarı gösteren detay fotoğrafı, Türkiye’nin ilk gökdeleni olan Emek İşhanı’nın giydirme cephesiyle yan yana sunulur.

Planlı kalkınmaya dair iyimser bir inançla kurgulanan serginin anlatısı, gecekonduyu kalkınma sürecinin dengesizliğine atfedilen bir bozukluk olarak tarif ederken, kentin temsili açısından iki nokta önemlidir. Bunlardan ilki gecekonduların, modern yerleşimlerin *ötekisi* olarak tanımlanmasıdır. Gecekondulu yalnızca dengesiz kalkınmanın semptomu değildir; aynı zamanda kentin ne *olmaması* gerektiğinin bir örneğidir. Bu gösterim, kenti ikili bir yapı olarak temsil etmenin ilk adımıdır; ancak burada referans düzenli konut alanları ve gökdelenlerdir. Yani söz konusu ikilik, norm ile anomali arasındadır; gecekondulu *iyileştirilmesi gereken* bir semptomdur. İkinci nokta, bu kent temsilini izler: (gecekondulular değilse de) gecekondulu, yalnızca metaforik olarak hastalık değildir, düz anlamıyla kenti işgal eden yabancı bir organizmadır. Bu temsil içinde gecekondulu yerleşimleri kenti ele geçirmekte olan bir tümör olarak görünür. Dönemin gecekondulu temsili, algılanan tek şeyin sonsuzca yinelenen ve daima kadrajın dışına taşan kaotik bir doku olduğu kuşbakışı fotoğraflarla kurulur. Bu mesafeden, gecekonduda yaşayan bedenleri görmek, bu dokuyu sosyal bir çevre olarak algılamak imkânsızdır. Benzer fotoğraflar günlük gazetelerden mesleki yayınlara kadar çeşitli ortamlarda biteviye yeniden üretilir (Resim 4.4).



Resim 4.4. Gecekondu alanları (Mimarlık 66, sayı 1: 53). Gecekonduların kaotik dokusu fotoğraf çerçevesinden taşarak kenti işgal eder.

Yani hem mesleki, hem popüler tahayyülün içinde yer bulmaktadırlar.¹³ Burada kentin ve gecekonduların temsili için fotoğrafın göreve çağrılması önemlidir. Kentleşme uzmanları-

¹³ Burada, popüler tahayyül derken anaakım medyaya hâkim olan orta sınıf algısını kastettiğimi belirtmeliyim. Bu inceleme gecekondu sakinlerinin öz-tahayyülünü içermez. Yine de bir önceki bölümde melodramlar üzerinden gördüğümüz gibi gecekonducuların da kentin görsel temsilleri içinde özdeşleşme halleri mevcuttur.

nun, kentsel sorunların “teşhisinde” objektif olduğuna inanılan bu araca başvurmaları doğaldır; zira kendilerini, problemlere objektif biçimde yaklaşan bilim insanları olarak görmektedirler.

Bu görsel temsil iki farklı anlamı aynı anda barındırır. Kentli orta sınıflar için gecekondu bir hastalıktır, teknokratlar içinse yalnızca azgelişmişliğin semptomu. Bu iki görüş de kalkınma retoriğine bağlıdır: ilki gecekondu burjuva çevre olarak kenti kalkınmanın olumlayıcısı olarak görürken, ikincisi için sağlıklı bir kalkınma süreci gecekondu (modern proleterlere dönüştürerek) ortadan kaldıracak ve kenti ulusal ölçekte kalkınmanın aracı haline getirecektir. Burjuva perspektif gecekonduyu asıl problem olarak görürken, teknokrat perspektif için problem kalkınmanın düşük hızıdır. İki perspektifin paylaştığı ortak nokta ise gecekondu kalkınma yolunda ortadan kaldırılacak bir olgu olmasıdır. Bu iki perspektif arasındaki söylemsel ortaklığın, sanayi burjuvazisi ile (entelektüel teknokratları da içeren) devlet bürokrasisi arasındaki – 1971 müdahalesine kadar geçerli olacak – zımnî uzlaşmayla uyumlu olduğu gözden kaçmamalıdır.

60’lar, başlıca siyasal aktörler ve toplumsal sınıflar arasında ideolojik bir uzlaşmaya sahne olsa da, bu ideolojik iklimin dolaylı etkilerine daha yakından bakmak gerekir. Yukarıda gördüğümüz gibi kalkınma retoriği göçe ilişkin burjuva hoşnutsuzlukla sanayileşmeye dair teknokratik arzuyu buluşturur. Kenti araçsallaştıran bu ortaklık, kentleşme uzmanlarına ve bu alandaki meslek insanlarına daha önce mevcut olmayan bir etkinlik alanı ve meşruiyet sağlar. İşte bu durum, kentleşme söylemi ve kentin temsili açısından beklenmedik sonuçlar doğuracaktır. Her şeyden önce, kentin kalkınmanın bir aracı olarak anlaşılması genel kabul görmeye başlar. Bunda Mimarlar Odası, görüşlerini devlet kurumlarının bağlayıcı sınırlarının ötesine geçerek kamuoyuna ulaştırmak isteyen teknokratlara

sağladığı ortamla önemli bir işlev görür. Bu sayede kentleşmeye dair mesleki ve akademik söylem gündelik siyasetin parçası olmaya başlar. Örneğin, İskân ve Şehircilik Enstitüsü Müdürü Fehmi Yavuz'un *Şehircilik Ders Kitabı* başlıklı eserinin yeni baskısı, artık daha geniş bir okur kitlesinin ilgisini çekeceği düşüncesiyle *Şehircilik* adıyla yayımlanır.¹⁴ Bu arada, sanayileşme hızının bir türlü artmaması ve gecekondulara yönelik popülist politikalar kalkınma planlarına olan inancın zayıflamasına yol açmakta, bunun suçlusu olarak görülen politikacı figürünün de kalkınmanın önündeki asıl engel olduğu algısı oluşmaktadır (Resim 4.3). Popüler tahayyülde politikacı figürünün olumsuzlanması, planlı kalkınma sayesinde öne çıkan teknokrat figürünün siyasal prestijinin daha da artması anlamına gelmektedir.

Bilimsel Araştırma ve Ekonomik Fayda Konusu Olarak Kent

Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin fotoğraf kolu 1968 ve 1969 yıllarında, üyelerinin çalışmalarından oluşan iki sergi düzenler.¹⁵ İlk serginin başlığı "İçinde Yaşadığımız Kent Ankara", ikincisinininki ise "Şehir ve İnsan"dır. Başlıktaki değişim kentin kavranışına dair bir dönüşümün de göstergesidir. İlk başlık kente dair bir belgeleme ifade ederken,

¹⁴ Bkz. F. Yavuz, *Şehircilik Ders Kitabı*, Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1953; F. Yavuz, *Şehircilik*, Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1962.

¹⁵ Fotoğrafçılığa ilgi duyan mimarlar için bir sosyal faaliyet kulübü olarak 1967'de faaliyete geçen kol kısa sürede kente ilişkin bir görsel arşivin inşa aracı haline gelir. Fotoğraf Kolu, 1973 yılına kadar İstanbul'da yayımlanacak olan *Mimarlık* dergisinin Ankara temsilcisi rolünü üstlenerek dergiye Ankara konulu görseller sağlar.

ikincisi kentteki “insanlık durumunu” tespit etmeye soyunur. Bunları izleyen üçüncü bir sergi ise daha da ilginç olacaktır. 1971 yılında bir yarışma olarak düzenlenen etkinlik “İkinci Şehirde İnsan Ulusal Fotoğraf Sergisi” başlığıyla düzenlenir ve amacını “kentleşme sürecinde insanın durumunu sunmak” olarak tarif eder. Yarışma duyurusu katılımcılara “şehir ve insan ilişkileri ve Türkiye’de şehirleşme” konularında kaynak olarak Oda yayınlarını önerir. Burada amaçlanan, Oda’nın 1968-1971 arasında ürettiği kentleşme söyleminin görsel temsilini elde etmektir. Zira bu dönem, mimar ve plancıların Ankara’da giderek yoğunlaşan işbirliğine sahne olmuş, bu işbirliğine kurumsal zemin sağlamış olan Mimarlar Odası, sadece meslek insanlarının değil, kamu kurumlarında çalışan teknokratların ve üniversite mensuplarının da bulunduğu bir mecra haline gelmiştir.¹⁶ Bu işbirliğinin ürettiği söyleme koşut görsel temsili tartışmaya geçmeden önce, bu temsilin üretiminde doğrudan rol oynayan mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarına değinmek gerekli.

Kentin söylemsel temsili ile görsel temsili arasında güçlü bir bağ olduğu açıktır. Ancak 60’ların ikinci yarısında mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarının, özellikle de görsel sanatlarla temas eden mimarların kentin görsel temsiline doğ-

¹⁶ 1968-70 arasında üretilen Oda raporları ‘Boğaz Köprüsü’, ‘kıyı planlaması’, ‘kent topraklarının kullanımı’ gibi konuları ele almıştır. Bu dönemde Oda’nın rolü hakkında, bkz. B. Batuman, ‘Tarihsel Bağlamı içinde Mimarlık Semineri’, içinde 1969 *Mimarlık Semineri’ni Anımsama*, A. Şentek der. Ankara: Mimarlar Odası Ankara Şubesi, 2012, s. 7-14 ve B. Batuman, ‘70’ler: Siyasetin Odağındaki Kent, Kentin Odağındaki Siyaset’, *Toplum ve Bilim* 127, Temmuz 2013, s. 68-87.

rudan da müdahil olduklarını görürüz. Oda'nın fotoğrafçılık faaliyetlerinden başka, *Mimarlık* dergisinin, Demirtaş Ceyhun yönetiminde, toplumsal eleştiriyi giderek daha çok öne çıkaran çeşitli sanat dallarıyla temasını artırdığı gözlenir.¹⁷ Dergi, bir sayısını Türkiye'de güzel sanatlara (1970/2), bir diğer sayısını da şehir konulu karikatürlere (1970/1) ayırır. Tanınmış karikatüristler dergiye şehir konulu çalışmalarıyla katkı vermeye davet edilir. Bu çalışmaların bazıları daha önce yayımlanmış eserlerken bazıları özel olarak *Mimarlık* için çizilmiştir. Mimarlar ve karikatüristler arasındaki bu işbirliği, mesleki ve popüler imgelemler arasında etkileşim olarak anlaşılmalıdır.

Bunun yanında artan mimar sayısı, meslek dışı alanlara yönelimlere de yol açmaktadır. Bu alanlar arasında grafik tasarım ve karikatür de bulunmaktadır. Karikatürle uğraşan mimar sayısı 1970 sonrasında giderek artacaksa da burada, 60'ların ikinci yarısında etkili olan ve *Mimarlık* ile günlük gazeteler arasında köprü vazifesi gören önemli bir figür olarak Tan Oral önemlidir. Yukarıda '50 kuşağının mensupları arasında saymış olduğum Oral'ın işleri, toplumsal eleştiriyi öne çıkaran 60'ların karikatürüne mekânsal bir boyut katmıştır.

¹⁷ Daha çok edebiyatçı kimliğiyle tanınan Ceyhun mimarlık eğitimi almış, hatta bir süre mimarlık pratiği de yapmıştır. 1969 Ağustos'undan 12 Mart müdahalesine kadar *Mimarlık*'ın editörlüğünü üstlenmiştir. 1965-71 arasında Mimarlar Odası'nda oldukça aktif olan Ceyhun, askeri müdahale sonrasında mesleki faaliyetini ve Oda üyeliğini sonlandırır. 1969-71 arasında *Mimarlık*'ın Yayın Kurulu içindeki bir diğer önemli figür, Ankara'da yerleşik olan ve görsel sanatlarla yakından ilgilenen Önder Şenyapılı'dır. Bu iki isim çeşitli sanat dallarının *Mimarlık* sayfalarında yer bulmasına önemli katkı sağlamıştır.



Resim 4.5. “Gecekondu”; Gürel Eğecioğlu, “Şehirde İnsan” Yarışması, *Mimarlık* Özel Ödülü. Gecekondu ve modern apartman blokları aynı çerçeve içinde.

60’ların sonlarında kentin görsel temsiline bakacak olursak, önemli bir tema, ‘Şehirde İnsan’ sergisinde yer alan fotoğrafların ve dönemin karikatürlerinin tasvir ettiği gibi, bireyin kentteki yalnızlığıdır. Hızlı kentleşme hem kent ölçeğini hem de barındırdığı deneyimleri dönüştürmektedir. Ancak burada göçmen bireyin kentteki yalıtılmışlığı, bu kimliğin bileşeni olarak sunulmaktadır. Yarı 20. yüzyıl kent sosyolojisinin vurguladığı, modern kentte yalnız varoluşun kentsel toplumun anonim unsuru olmak anlamına geldiği tespitinden farklı olarak, burada yalnızlık kentsel yaşamdan ve onun nimetlerinden dışlanmış olmanın ifadesidir.

Artık kent ikili bir yapı çerçevesinde tasvir edilmektedir. Daha önce düzenli konut alanlarıyla gecekondu mahalleleri arasında norm ve anomali ikiliği çerçevesinde sunulan karşıtlığın bu dönemde aynı kadrageya sığdırılmaya başladığını görürüz (Resim 4.5). Birbirinden uzak iki objenin aynı çerçeveye

sokulması aynı anda hem görsel derinliği (ki bu derinlik, aradaki sosyal uçuruma işaret eder) hem de aynı kentsel yapının iki unsuru olarak yakınlıklarını anlatır. Türkiye'ye özgü olmayıp gecekondular olgusunun gözlemlendiği tüm yerlerde ortaya çıkmış bulunan bu tasvir, aynı kentte mevcut iki farklı deneyimi anlatmak konusunda oldukça güçlüdür; ancak gösterdiği bu iki dünya arasındaki ilişki konusunda aynı derecede sessizdir. Yine de şu önemlidir: kamera modern kontu bloklarına kent çeperinden bakmaktadır. Yani ikili kenti çerçeveleyebilmek için kelimenin düz anlamıyla gecekonduların yanında durmak zorundadır.¹⁸ Kente bu şekilde bakış kentleşme politikasına ilişkin bir pozisyonu da tarif etmektedir ki, bu pozisyon kentleşme uzmanlarının giderek benimsemekte oldukları bir pozisyonudur. Benimsedikleri teknokratik reformizm kentin 'objektif' bilgisine dayanmak durumundadır; bu da, gecekondulardaki yaşam koşullarına dair belli bir duyarlılık içerse de, gecekondulardan kaynaklanan toplumsal hareketlere karşı belli bir mesafeyi korur. Resim 4.5'de gördüğümüz gibi, gecekondular ön planda olsalar da hâlâ izleyicinin nazarında – "objektif"inde– nesneleşirler. Yani gecekondularla modern bloklar arasında olduğu gibi, gecekondularla bakış noktası arasında da (görece daha dar olduğunu hissettiğimiz) bir mesafe bulunmaktadır.¹⁹

¹⁸ Burada, ilk iki bölümde tartıştığım erken dönem fotoğrafları içinde kentin genel görüntüsünü sunarken eski doku ile yeni modern evleri, ikincisini ön plana alarak resimlendiğini hatırlamakta fayda var (örneğin Resim 3.7).

¹⁹ Tüm objektiflik iddiasına karşın bu görsel temsil askeri rejim tarafından sakıncalı bulunacaktır. Ankara'da 8-22 Kasım tarihleri arasında 69 fotoğrafla sergilenen "İkinci Şehirde İnsan Ulusal Fotoğraf Sergisi", Eskişe-

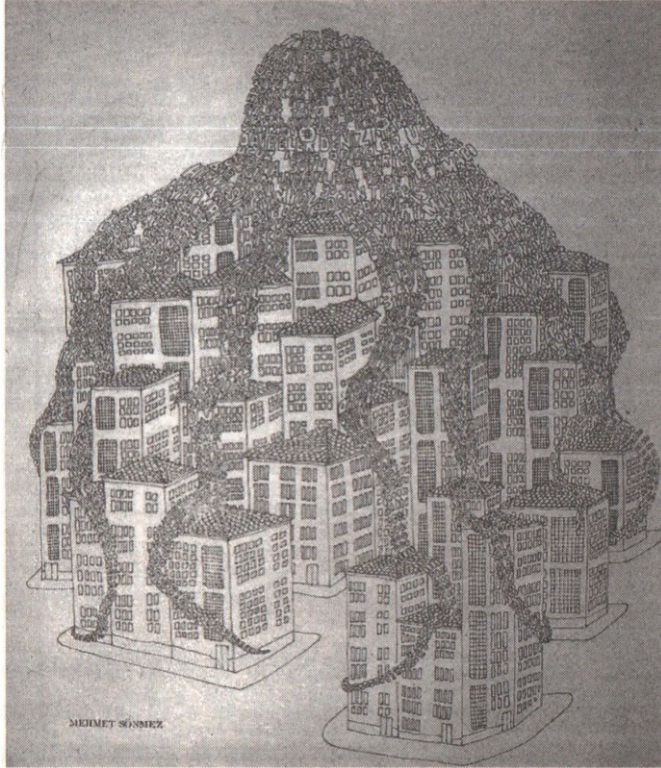


Resim 4.6. "Demokles'in Kılıcı", Mim Kemal Uykusuz, 1968.

Bu yeni temsil içinde gecekonduların sunumu da farklılaşmıştır. Yukarıda gördüğümüz gibi, gecekondular daha önce sonsuzca üreyen ve kenti işgal eden fiziksel bir biçim olarak temsil edilirken, 60'ların sonlarında, sanatın da eleştirel bir içerik kazanmaya başlamasıyla beraber, gecekondulara karşı sempatinin giderek baskın hale geldiğini görürüz. Gecekondunun görsel temsili yeniden göçmenlerin deneyimine yaklaşır ve yaşadıkları trajediye odaklanır.

Resim 4.6'de gördüğümüz gözü yaşlı gecekondular sakini, Resim 4.3'te politikacıyla dalga geçen alaycı gecekonduludan çarpıcı biçimde uzaktır. Bu dönüşüm, ülkede yaşanmakta olan toplumsal hareketlilik (toprak işgalleri, boykot ve grevler) bağlamında anlaşılmalıdır. Üçüncü Dünya'da gözlenen siyasal olayların da etkisiyle, bu hareketlilik mimarlar ve plancılar nezdinde az gelişmiş ülkelerde toplumsal dönüşüm açısından

iyimserlik yaratmaktadır. Bu iyimserlik, gecekondunun konut sorununa çözüm olarak sunulmasına dayanan ("kendi evini yapana yardım" gibi) yaklaşımlarda da ifade bulur.²⁰ Gecekondu sakinlerine yönelik sempati 1969'da yaşanan kolera salgını ve gündemden düşmeyen gecekondu yıkımlarıyla daha da artacaktır.



Resim 47. Mehmet Sönmez, "Konut Sömürüsü Açık Anlatım Yanışması" (1974) Mansiyon ödülü.

²⁰ C. Abrams, *Man's Struggle for Shelter in an Urbanizing World* (Cambridge: MIT Press, 1965); W. Mangin, "Latin American Squatter Settlements: A Problem and a Solution", *Latin American Research Review*, v.2, n.3, (1967); J. C. Turner, "The Squatter Settlement: An Architecture that Works", *Architectural Design*, v.38, (1968).

Gecekonduyun dönüşen imgesi yanında, kentin görsel temsili kentsel sisteme dair yeni bilimsel bulgularla da beslenmektedir. Giderek artan arsa spekülasyonu, yapılı çevrenin bir kâr aracı olarak ortaya çıkmasına yol açar (Resim 4.7). 60'ların son yılları Adalet Partisi iktidarının arsa spekülasyonunu teşvik eden uygulamalarına sahne olmaktadır. 1968 yerel seçimleri öncesindeki gecekondu aflarına paralel, kent merkezlerinde yapı yükseklikleri arttırılır.²¹ Hem gecekondu alanlarında hem kent merkezlerinde rant yaratılmakta, 1970'te gerçekleşen devalüasyonun da etkisiyle kent mekânı başat bir birikim aracı haline gelmekte, dahası (özellikle kentsel hizmetler ve altyapı yatırımları alanlarında yabancı sermayenin ilgisini çeken İstanbul söz konusu olduğunda) bu durum uluslararası bir nitelik kazanmaktadır. Hükümet arsa spekülasyonunu hem gecekonducuları hem de kentli orta sınıfları hedef alan popülist bir strateji olarak benimsese de, kentin temsili giderek sınıfsal bir içerik kazanmaktadır. Kentleşme uzmanları açısından gecekondu afları (gecekondu sakinlerini rantiyeye döndürdüğü için) tepkiyle karşılsa da gecekondu yapımı arsa spekülasyonu olarak yorumlanmaz. Bu nokta önemlidir, zira kentin ikili yapısının sınıfsal çelişki çerçevesinde tanımlanmasının yolunu açacaktır.

Öyleyse, 1968 ile 1971 aralığında mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarının da katkısı ile yeni bir kent imgesinin ortaya çıktığını görüyoruz. Yukarıda detaylandırdığım gibi, bu meslek insanları kentin görsel temsilini, ürettikleri görüş ve politika önerileriyle etkilemekle kalmamış, üretiminde doğrudan da rol oynamışlardır. Kent imgesi ikili bir yapıya bürünürken, kentin tanımı da modernleşme söyleminden

²¹ Mimarlar Odası, "Ankara'da Başlayan Yağma", basın açıklaması, 16 Ağustos 1969.

uzaklaşmakta, az gelişmişlik olgusunu açıklayacak yeni tanımları araştırmaktadır. Bu eğilim askeri rejim altında daha da yoğunlaşacak, kentleşme uzmanlarını devlet odaklı reformizme yabancılaştırarak gecekonduculara yaklaştıracaktır.

İkili Kent

1971 Müdahalesi ile 1973 Ekim'inde gerçekleşen genel seçimler arasındaki askeri rejim, kentin algısını da etkileyecektir. Önceki dönemde ortaya çıkan iki kentsel süreç iki buçuk yıllık askeri rejim süresince yoğunlaşır. Bunlardan biri gecekondu yıkımlarıdır; askeri rejim ülkede nizamı sağlamak konusundaki kararlılığının bir ifadesi olarak bu konuda sert bir tutum geliştirir. İkincisi ise, kentleşme uzmanlarının tepkisini çekecek olan, kentsel altyapı ve turizm alanlarında yabancı yatırımlardır. Bu yıllarda gecekonducuların medyadaki temsili (buna mesleki yayınlar da dahildir) yıkımların trajedisine odaklanmıştır. Gecekonducuların maruz kaldığı şiddetin görselleştirilmesinde, kent yoksullarına yönelik sempati kadar, 12 Mart rejiminin baskısını protesto etmek arzusunun da rol oynadığını düşünmek mümkündür. Ancak bu tahayyülün dikkate değer bir boyutu daha vardır. Bu görseller gecekondu sakinlerini evlerinin yıkıntıları arasında resmederler, fakat örneğin evlerini ısrar ve inatla tekrar inşa ettiklerini göstermek akla gelmez. Bu da, yalnızca yaşanan trajediyi görselleştirmez, gecekonducuları pasif ve iktidarsız olarak tanımlar; onlara sosyal açıdan aktif bir öznelilik atfetmez.

Tuğla ve ahşap yığını içinde zor seçilen gecekonduculunun bu tasviri, gelişen kent kavramsallaştırması içinde kendisine biçilen rolle uyumludur. Bu yeni kavramsallaştırma yeni bir kuramsal yaklaşımın ürünüdür. Modernleşme kuramından ve kültürel entegrasyon sorunsalından uzaklaşan araştırmacılar gecekondu kitleyi nüfus hareketleri ve istihdam örüntüleri

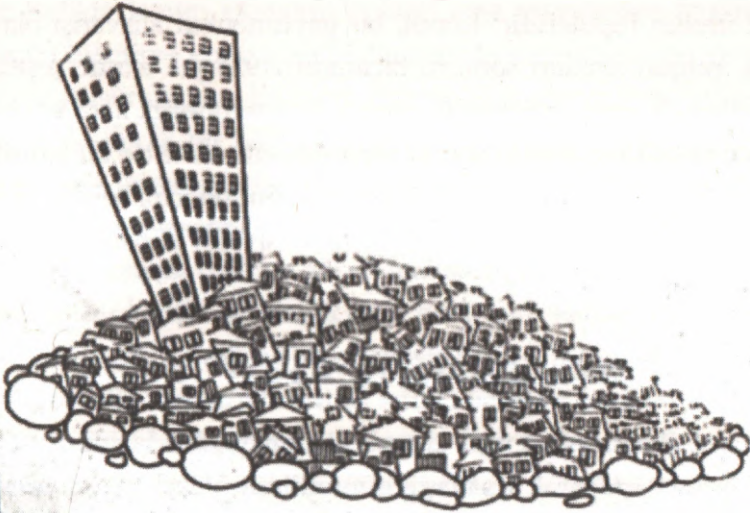
gibi yapısal araçlarla incelemeye başlarlar. Bu yeni araştırma izleğinde Latin Amerika literatüründen alınan “marjinal sektör” kavramı merkezi önemdedir.²² Bu kavram ihracı, Türkiye kentlerini Üçüncü Dünya kentleriyle paralel düşünmenin de ilk adımını teşkil eder. Marjinal sektör analizinin önemi, gecekonduları geçici bir olgu olarak görmeyip kentin bölünmüş bir yapıya sahip olduğunu vurgulamasıdır. Bu şemada kent, fiziksel mekânlar, toplumsal gruplar ve hatta ekonomiler ekseninde bölünmüştür.

Bu analizin yaslandığı kabullerden biri de arsa sahipliği üzerinden tarif edilen sınıfsal ayrındır. Yabancı sermaye Türkiye kentlerini yatırım alanı olarak seçerken, yerli sermaye de kentsel mekân ve konut sorununa ilgi göstermektedir. Ancak bu ilgi, yüksek enflasyon koşullarında daha fazla spekülasyonla sonuçlanır. Büyük inşaat firmaları konut kredilerini ve spekülasyonla mücadele etmek üzere kurulmuş olan Arsa Ofisi’nin olanaklarını kullanmakta, fakat inşaat faaliyetini geciktirerek, oluşan değer artışından gelir sağlamaktadır.²³ Bu koşullarda arsa spekülasyonu kent nüfusunu tanımlayan bir turnusol kağıdıdır: bir yanda spekülasyonla kâr sağlayanlar, diğer yanda kentte barınma maliyetinin ağırlığı altında ezilenler –ki bu ikinci gruba gecekonducular yanında durmadan artan kiralara boğuşan dar gelirli kentliler de dahildir.

1974 Yılında meslek odalarının gerçekleştirdiği *Konut Kurultayı* kapsamında düzenlenen “Konut Sömürüsü Açık Anlatım Yarışması”, adından da açıkça anlaşıldığı üzere, çarpıcı bir

²² İ. Tekeli, *Bağımlı Kentleşme: Kırsal ve Kentte Dönüşüm Süreci*, Ankara: Mimarlar Odası, 1977.

²³ A. Öncü, “The politics of the urban land market in Turkey: 1950-1980,” *International Journal of Urban and Regional Research*, cilt XII, 1, 1988, s. 38-64.



Resim 4.8. Olcay Özsever, "Konut Sömürüsü Açık Anlatım Yarışması" (1974), Mimarlık Özel Ödülü. Gecekonduların mezar taşı olarak apartman.

politikleşmenin ifadesidir. Bu yarışma, yukarıda saydığım üç boyutun politik bir içerikle bir araya gelişine sahne olur: kentin yapısal bölünmüşlüğü, sömürü olarak arsa spekülasyonu ve gecekondu halkının sömürülen kitle olarak tasviri. Burada yalnızca konut değil, kentleşme sürecinin bütünü bir sömürü alanı olarak ortaya çıkar; kentsel sistem sosyal eşitsizlik ve baskı ile belirlenmiştir.

Yarışmaya katılan eserler arsa spekülasyonunun ahlak dışı karakterini ve alt sınıfların ezilmişliğini, apartmanlarla gecekonduları karşılaştırarak anlatır (Resim 4.8). Burada apartmanın yeni bir ikonografi ile öne çıktığını görürüz. Yüksek bloklar sosyal mekânlar değil, kentsel sömürünün gösterenleri olarak kullanılmaktadır. Yarışmada mansiyon kazanan Mehmet Sönmez imzalı karikatürü (Resim 4.7) daha erken döneme ait gecekondu fotoğraflarıyla (örneğin Resim 4.4) karşılaştırmak verimli olabilir. Daha önce gecekondu kontrolsüzce yayılarak kentleri işgal eden bir hastalık iken, şimdi işgalci olan kapita-

list üretim ilişkileridir. Konut, bir gayrimenkul alışverişi olarak, çalışan sınıfları sömürü biçimidir. 1976 yılı içinde çeşitli kentleri “Konut ve Sömürü” başlığıyla gezen sergi, kent imgesinin politiklaşmasının somut göstergesidir. Yine de bu temsil aşağıdan yukarı bir politik fail içermez. Bunun için, belediyelerin merkezde olduğu yeni bir kentsel siyaset sürecini beklemek gerekecektir.

Sınıf Mücadelesinin Kenti

70’lerin ikinci yarısı kısa sürede silahlı şiddet biçimini –ve 1977’den başlayarak iç savaş görünümünü– alacak olan siyasal gerilimin yoğunlaşmasına sahne olur. Derinleşen ekonomik kriz ve anti-komünist Milliyetçi Cephe hükümetlerinin göz yumduğu faşist saldırılar, sol siyasetin gecekondularla buluşmasına sebep olur. Daha önce modern bir proletaryanın ortaya çıkmasının önünde engel teşkil eden anomali olarak görülen gecekondulular artık “halk” olarak görülmektedir. Gecekondularla, gelişen devrimci mücadeleyi birbirine yaklaştıran siyasal koşullar yeni bir kent temsilini ortaya çıkaracaktır. Bu temsilde kent, sınıf mücadelesinin özgül bir alanıdır.

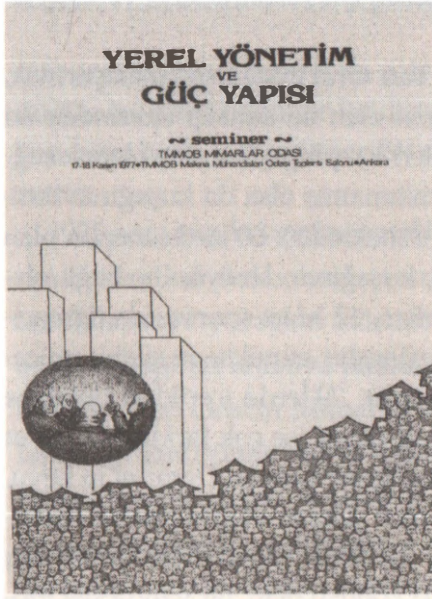
CHP’li belediyelere danışman olarak katkı veren mimar ve plancılarn geliştirdiği “toplumcu” belediyecilik hareketi kente ilişkin yeni analizler de geliştirmiş, bu araştırmaların bulguları kentsel sınıf çelişkisinin yeni bir tanımını mümkün kılmıştır.²⁴ Yukarıda tartışıldığı gibi kentsel sınıf çelişkisi bu zamana kadar arsa spekülasyonu ekseninde tanımlanırken, bu deneyim-

²⁴ Detaylı bir tartışma için, bkz. B. Batuman, ‘Toplumcu bir Belediyecilik Modeli: “Yeni Belediyecilik Hareketi” 1973–1977’, *Mülkiye Dergisi* 34/1, Bahar 2010, s. 223-241.

le birlikte kentin ekonomi politiği arsa piyasasının ötesinde toplu tüketime konu olan hizmetleri de içine alacak bir çerçevede düşünülmeye başlanır. Belediyeleri, dar gelirli kitlelere hizmet edecek bir bölüşüm mekanizması olarak ele alan uzmanların üreteceği temsiller de kentli orta sınıflar karşısında bu grupların tarafını tutacaktır.

1975 sonrası üretilen görsel temsillere baktığımızda en çarpıcı unsur kentin keskin biçimde bölünmüş tasviridir. Bu görsellerde kent, uzlaşmaz bir çelişkiyle tanımlı iki sınıftan oluşur: yüksek ofis bloklarıyla temsil edilen egemen sınıflar ve gecekondu ile görselleştirilen işçi sınıfı. İlginç olan bir nokta, 12 Mart döneminde baskının ifadesi olarak sunulan tekil gece-

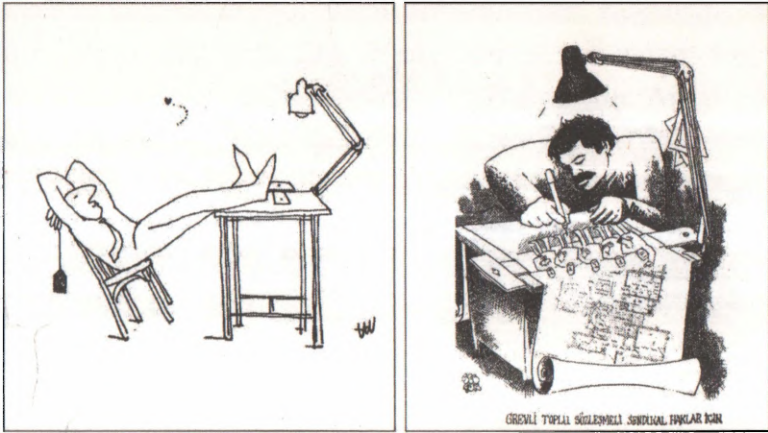
kondunun bir kez daha çokluk halinde gösterilmesidir; ancak bu kez sonsuz gecekondu denizi halkın birliğini ve gücünü gösterir (Resim 4.9). Dahası, gecekondu daha önce yoksulluğun ve derme çatmalığın göstergesi olan detaylardan da anılmıştır (Resim 4.3 ve 4.6'da gördüğümüz gibi). Daha az detayla çizilen gecekondu daha vakur bir imge sunar ve ideolojik olarak işçi sınıfı konutunun olumlanan temsili halini alır.



Resim 4.9. 1977 yılında düzenlenen "Yerel Yönetimler ve Güç Yapısı Semineri"nin afişi. Yüksek binalarda bulunan egemen azınlık karşısında halkın yaşam çevresi olarak gecekondu.

Bu görsel ürünlerin içerik ve temsil stratejileri açısından değerlendirilmesini yaparken üreticilerini de göz önünde bulundurmak gereklidir. Bu açıdan, 70'lerin karikatüründe öne çıkan bir başka isim olan Selçuk Demirel'i kısaca tanımakta yarar var. 1954 doğumlu olan Demirel, ilk çalışmalarını *Mimarlık* sayfalarında 1975 yılında, Ankara Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi'nde ikinci sınıf mimarlık öğrencisi iken yayınlamaya başlar. 1975 sonu itibarıyla üç sergi açmış ve uluslararası ödüller kazanmış durumdadır. 1978 yılında üniversite eğitimini yarıda bırakıp, dünyaca ünlü bir karikatürist haline geleceği Paris'e taşınacaktır. 70'li yıllar boyunca çeşitli sol örgüt ve kurumların broşür ve posterlerini tasarlayacak, çok sayıda sol gazete ve dergide yer bulacak çalışmaları, sergi ve kitaplarında da yayımlanacaktır.

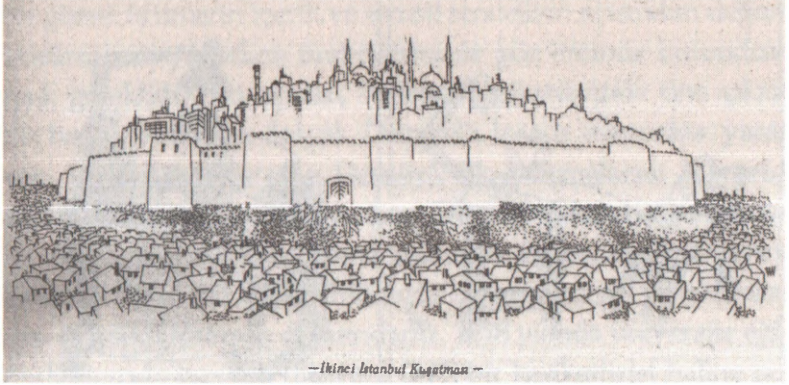
Demirel'in çalışmalarını Tan Oral'ınkilerle karşılaştırmak, her ikisi de mimar-karikatürist olan iki sanatçı üzerinden iki farklı kuşağın ürettiği temsilleri karşılaştırmamıza olanak sağlar. (Demirel eğitimini tamamlamamış olsa da kuşağın temsilcisi olarak görülmeyi hak etmektedir). 60'larda mezun olan Oral'ın çalışmalarında içerik, kuşağın deneyimine bağlı olarak zaman içinde radikalleşirken, 12 Mart sonrasında öğrencilik yapan Demirel, faşist terörü teşhir etmekte ve silahlı mücadeleyi olumlamakta çekincesizdir. 70'lerde içerikleri birbirine yaklaşan iki karikatüristin çizgi dilleri ise çok farklıdır. Oral'ın az tarama barındıran hafif çizgilerine karşılık Demirel'in koyu, kararlı ve detaylı çizgileri zaman zaman yoğunlaşarak desenlere dönüşürler. Bu farklılık ideolojik sağlamlığın yansıması olarak düşünülmemelidir. Söz konusu olan, bir yanda salt toplumsal eleştiri ile diğer yanda tutarlı ve bütünsel bir politik anlatı arasındaki farktır. İki sanatçının çizgilerinde mimar figürü de bambaşka niteliktedir (Resim 4.10). Oral'ın karikatürlerinde mimar sıklıkla gözlüklü bir entelektüel olarak ifade edilirken, işsiz olduğunda bile kravatlıdır. Her ikisinde de erkek olan



Resim 4.10. Tan Oral (*Mimarlık* 71, sayı 6-7: 24) ve Selçuk Demirel'in (*Mimarlık Haberler* 39 (27 Temmuz 1977): 3) çizgileriyle çizim masasının başında mimar.

mimarın erilliği Demirel'de çok daha açık ve baskındır: gördüğümüz sömürülen bir işçidir ve işçi temsilinin alamet-i farikası olan bıyık vazgeçilmez bir unsur olarak burada da mevcuttur.

1975 sonrasında kentin temsiline dönecek olursak, kritik bir nokta kenti objektif olarak resmetme kaygısının yerini gecekonduların ve yükselen mücadelelerinin meşruiyetini destekleyen bilinçli bir anlatıya bırakmış olmasıdır. Bu durumun bir örneğini Tan Oral'ın *Mimarlık* dergisinde (1978/1: 38) yayımlanan karikatüründe bulabiliriz (Resim 4.11). Karikatürdeki İstanbul temsili çarpıcı biçimde 50 ve 60'lı yılların karikatürlerine benzemektedir; minareler kente kimliğini vermekte, şehir duvarları gecekondu kalabalıkları dışarıda bırakmaktadır. Ancak, altyazının da ifade ettiği gibi –"İkinci İstanbul Kuşatması"– içerdiği detaylarla bambaşka bir anlam üretir. Bu kez dışarıdaki kalabalık (pankart ve bayraklarıyla ima edildiği gibi) bilinçli bir kitledir. Bu karikatürde izleyicinin özdeşleşeceği bakış açısı bile farklı kurulmuştur. Daha önceki örneklerde



Resim 4.11. Tan Oral, *Mimarlık* 78, sayı 1: 38.

(burjuva) izleyicinin konumlandığı göksel pozisyon yerine, çok katlı ofis bloklarıyla bir düşman kalesini andıran şehir merkezi karşısında kalabalıklarla özdeşleşiriz. Burada Lefebvre'in kent hakkını, gettolara sıkıştırılmak yerine kent merkezinde yer bulmak biçiminde tanımlayışını hatırlamak mümkün.²⁵

Bu görsellerin içerikleri yanında başvurdukları görsel teknikler de anlatı inşa etme kaygısını yansıtır. *Mimarlık* sayfalarında önceden beri sıkça görülen fotoğraf ve karikatürler yanında 1975'ten sonra ilk kez iki biçemi karşılaştıran montajlar görülmeye başlar. Bu yeni tarzın teknolojik bir gelişmenin sonucu ortaya çıkmadığı açıktır; zira *Mimarlık*'ın 1973'te İstanbul'dan Ankara'ya taşınması baskı teknolojisi olanakları açısından gerileme anlamı taşımıştır. Montajın, kentsel imgelemin siyasallaşmasına paralel olarak ortaya çıkışı, fotoğraf yoluyla kentin gerçekliğini anlatmaktan vazgeçiş ve yeni görsel

²⁵ H. Lefebvre, *Writings on Cities*, çev. ve haz. E. Kofman ve E. Lebas, Oxford & Cambridge: Blackwell, 2000, s. 34.

anlatılar kurmak arayışı olarak anlaşılmalıdır. Kuşkusuz, Bölüm 2’de gördüğümüz gibi, anlam üretmek konusunda fotoğraf da en az diğer görsel araçlar kadar kurgusaldır. Ancak görsel üretim içinde olan öznelerin kendi pozisyonlarını tanımlayışları açısından bu dönüşüm çarpıcıdır. Mekân disiplinlerinin mensupları, kentleşme sürecinin objektif gözlemine dayandıkları teknokratik rollerinden vazgeçmiş, gelişen toplumsal mücadelelerin müttefiki olmayı ve kenti “tarafı” gözlerle görmeyi ve göstermeyi seçmişlerdir.

Kentin görsel temsillerinin açık siyasallaşması yanında bu temsillerin dolaşımını da göz önünde bulundurmak gerekir. İlk olarak Mimarlar Odası yayınlarında (*Mimarlık ve Mimarlık Haberler*) yayımlanan bu görseller TMMOB’nin yayın organı *Birlik Haberler*’de, ve *Politika* ve *Cumhuriyet* gibi sol günlük gazetelerde yeniden basılırlar. Yani bu görseller yalnızca meslek alanında kalmayıp kitlesel tüketime de konu olmaktadır. Mimarlar Odası sık sık düzenlediği sergileri çeşitli kentlerde gezdirmekte, özellikle gecekondü mahallelerinde sergilenmelerine özen göstermektedir. Ek olarak CHP’li belediyeler de ‘sömürüyü teşhir eden’ sergiler düzenlemektedir. Bunların en çarpıcı olanlarında biri İstanbul Belediye Başkanı Ahmet İsvan’ın 1976 Haziran’ında düzenlediği sergidir. Belediyeye ait olup, küçük dükkanlardan fabrikalara kadar farklı ölçeklerde özel işletmelerin işgal ettiği arsaları gösteren fotoğraflardan oluşan sergi Cumhurbaşkanı Korutürk tarafından da ziyaret edilir. Cumhurbaşkanı’na sergiyi gezdiren İsvan’ın, bu işgallerin açıkça sınıfsal bir karakter gösterdiğini belirtmesi üzerine Korutürk aceleyle sergiyi terk eder.²⁶

* * *

²⁶ A. İsvan, *Başkent Gölgesinde İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Kentin görsel temsilini kentsel politikanın bir bileşeni olarak anlamak, kente ilişkin imgelerin nötr sunumlar olmadığını tespit etmeyi gerektirir. Bunun ötesinde, böylesi imgelerin nasıl üretildiği ve dolaşıma girdiği de önemlidir. Bu bölümde, kentin özgül bir siyaset alanı olarak ortaya çıkışının bir boyutu olarak dönüşen kent temsillerini tartıştım. Burada özellikle bu temsillerin üreticileri olan ve bu dönüşüm sürecinde kendi siyasal özne pozisyonları da dönüşüme uğrayan kentleşme uzmanlarına ve mekân disiplinlerine mensup meslek insanlarına odaklandım. Görsel temsillerin politik niteliğine dair öğretici olan bu tartışma çerçevesinde hem farklı aktörlerin kenti farklı biçimlerde görmekte –ve eğer ellerinde gerekli araçlar mevcutsa göstermekte– olduğunu, dahası kendi pozisyonlarının da değişen kent temsilleriyle birlikte dönüştüğünü gördük. Toplumsal aktörlerin siyasal özne pozisyonları, kentsel siyasetin temel bir unsuru olan bu temsiller aracılığıyla da kurulmakta ve yeniden üretilmektedir.

BÖLÜM 5

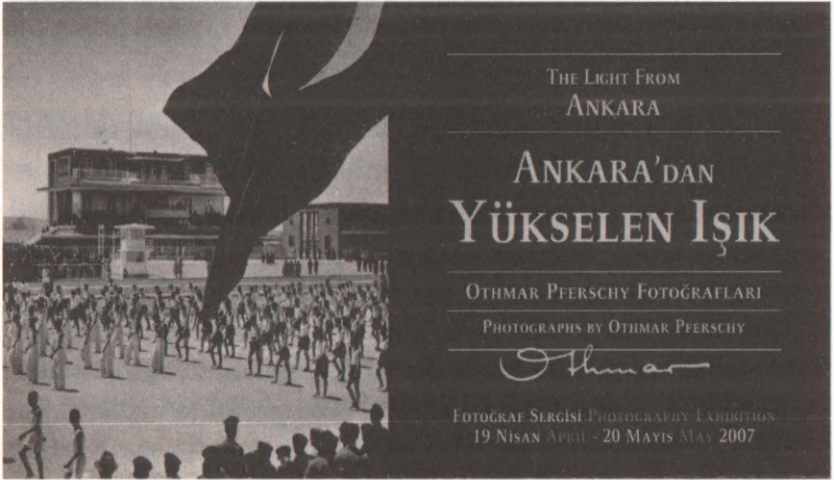
FOTOĞRAF (YENİDEN) GÖREV BAŞINA: “ERKEN CUMHURİYET ANKARA’SI” VE NOSTALJİ SİYASETİ

Önceki bölümde kentin görsel temsillerinin politik saiklerle üretimini, yoğunlaşan kentsel mücadelenin bir boyutu olarak tartıştık. Bu bölümde ise, yine yoğunlaşan bir siyasal sürecin içinde, fakat bu kez eski görsel temsilleri yeniden anlamlandırarak kurulan bir temsil siyasetini ele alacağım. Tartışacağımız dönem 90’lı yıllar ve yeniden göreve çağrılan temsiller de ilk bölümde siyasal inşasını ve işlevini gördüğümüz başkent imgesi olacak. Eski görsel temsillerin yeniden kullanımı bir kriz durumunun ifadesidir; söz konusu dönemde yeni temsiller *inşa edemeyen* siyaset eski temsiller üzerinden bir mücadele niteliğine bürünmüştür. Bu noktada Marx’ın *Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i’nin* ilk sayfalarında yaptığı hatırlatmayı anımsamak gerekir: “İnsanlar”, der Marx,

kendilerini ve şeyleri dönüştürüp, daha önce varolmayan yepyeni bir şeyler yaratır gördüklerinde, özellikle devrimci kriz dönem-

lerinde, kaygı içinde yardıma çağırdıkları geçmişin ruhlarıdır; onların isimlerini, savaş naralarını ve kostümlerini kuşanırlar, kurdukları bu yeni sahneyi saygın –yıllanmış– bir kılıkla ve ödünç bir dille sunabilmek için.¹

90'lardan 2000'lerin ortalarına kadar süren (daha kesin bir tarih vermek gerekirse 2007 eşik olarak tariflemeye uygundur) dönem, müesses nizamın Kürt hareketi ve siyasal İslam karşısında, dayandığı toplumsal tabanı mobilize etme ve genişletme çabasına sahne oldu. Bu süreçte siyasal çatışmanın önemli bir aracı, aşağıda göreceğimiz gibi, cumhuriyetin erken dönemine ait ve özellikle Ankara'yı konu alan görsel temsil dağarcığıydı. Bu görsel malzeme, özellikle siyasal İslamın iktidara yürüyüşüne karşı bir ideolojik çağrı olarak güncelleştirildi.



Resim 5.1. “Ankara’dan Yükselen Işık: Othmar Pferschy Fotoğrafları”sergi broşürü.

¹ Bu alıntının kaynağı olan *Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i* Türkçede farklı çevirilerle mevcut. Farklı İngilizce basımlar kullanılarak yapılan buradaki çeviri bana ait.

18 Nisan 2007 tarihinde, küratörlüğünü Engin Özendes'in yaptığı, "Ankara'dan Yükselen Işık: Othmar Pferschy Fotoğrafları" başlıklı sergi, Ankara Palas Devlet Konukevi'nde açıldı (Resim 5.1). Sergi, Eczacıbaşı Grubu'nun 2004'te kurduğu, Türkiye'nin ilk özel modern sanat müzesi olan İstanbul Modern'e aitti ve Eczacıbaşı Holding Yönetim Kurulu başkanı Bülent Eczacıbaşı'nın ev sahipliğinde düzenlenen açılışa iş ve siyaset dünyasının tanınmış isimleri katıldı. Eczacıbaşı'nın açılış konuşmasından öğrendiğimiz üzere, daha önce İstanbul'da (31 Ocak-14 Mayıs 2006 tarihleri arasında) açılmış olan serginin, o günden beri Ankara'ya da getirilmesi arzulanmaktaydı. Bunun sebebi "Pferschy'nin fotoğraflarının Cumhuriyet'in kuruluşunu belgelemiş ve bu girişimi dış dünyaya göstermiş" olmasıydı.² Bu açıdan bakıldığında sergi mekânı oldukça anlamlıdır. Birinci bölümde gördüğümüz gibi Ankara'nın modernleşme ve başkente dönüşme sürecinin en önemli mekânlarından birisi Ankara Palas'tır. Yani bu etkinlik çerçevesinde erken cumhuriyet Ankara'sının mekânlarını belgeleyen fotoğraflar, bu mekânlardan birinde sergilenmektedir.

Eczacıbaşı'nın açılış konuşması serginin Ankara'ya gelişinin gecikmiş olmasına değinse de serginin tam tarihine ilişkin yorum içermez. Oysa açılıştan birkaç gün önce Ankara, yaklaşmakta olan Cumhurbaşkanlığı seçimlerine yönelik olarak hükümete karşı düzenlenmiş en büyük protesto gösterilerinden birine sahne olmuştu. "Cumhuriyet Mitingleri" olarak

² <http://www.eczacibasi.com/articles/detail/detail.asp?id=832>.

isimlendirilecek bu protesto dizisi ilerleyen haftalarda da devam edecek, ordunun bir muhtırayla sürece müdahil olması sonucu siyasal gerilim daha da artacak ve bu durum Temmuz'da düzenlenecek olan erken genel seçimlere kadar devam edecektir.

Gerilimin temel konusu ülkeyi dört yıldan uzun süredir yönetmekte olan AKP'nin cumhurbaşkanını da, Meclis çoğunluğunu kullanarak, kendi başına seçip seçememesi, yani siyasal İslam'ın laik devlet bürokrasisinin en üst basamağı olarak görülen cumhurbaşkanlığı makamını ele geçirip geçirememesidir. İşte Pferschy sergisi İstanbul'dan Ankara'ya tam da bu ortamda, adındaki ufak bir değişikliklerle geldi. İstanbul'da açıldığında serginin başlığı "Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları" iken, başlığın ilk kısmı yeni sergide "Ankara'dan yükselen ışık" haline gelir. Ankara ve genç cumhuriyet arasındaki ilişki ve Pferschy'nin bu ikisi arasında bağ kuran fotoğrafları daha güçlü bir vurguya ihtiyacı duymuş görünmektedir.

Pferschy'nin fotoğraflarının, Matbuat Umum Müdürlüğü bünyesinde, ulus-devletle yurttaşlar arasında inşa ettiği kurucu ilişkiyi ilk bölümde tartıştım. İkinci bölümde ise bu temsillerin problemsiz biçimde çalışan mekanizmalar içinde değil, çelişkiler ve sapmalar göstermeye müsait toplumsal bağlamlar içinde işlediğini, bu işleyişi problemlili kılan fotokartlar aracılığı ile gösterdim. Bu bölümde, aynı başkent temsiliinin 90'lı yıllarda siyasal İslam'ın yükselişine paralel (ve ona karşı) tekrar ortaya çıkışını ele alacağım. 2007 tarihli Pferschy sergisinin, erken dönem başkent Ankara imgesini nostalji yoluyla siyasal-

laştıran bir eğilimin zirvesi olduğunu iddia edeceğim. Zira, bu kez “erken cumhuriyet Ankara’sı” olarak tanımlanan bu imge, erken cumhuriyet dönemini ideal bir sosyo-politik ortam olarak sunmanın en önemli aracı olmuştur.

“Erken” Cumhuriyet Ankara’sı

90'lara gelmeden önce kısaca, birinci bölümde inşa edilmesini gördüğümüz görsel temsilin sonraki akıbetini kısaca tartışmakta fayda var. Bilindiği gibi Demokrat Parti döneminde Ankara'nın önemi görece azalmış, yeni iktidar hem ekonomik kalkınma hem de modernleşme sembolü olarak İstanbul'a öncelik vermiştir. Yine de Ankara bu dönemde gelişimini sürdürmüştür. Önceki iki bölümde gördüğümüz gibi hızlı kentleşme Ankara'yı önemli bir çekim merkezi haline getirmiştir; kent artık Pferschy'nin fotoğraflarında gördüğümüz boş, sembolik mekânlar dizisi olmaktan çok uzaktır. Geniş bulvarlardan akan trafik, büyüyen tüketici kitlesinin sağladığı taleple gelişen ticaret, yüksek apartmanlar ve iş merkezleriyle 50'lerin Ankara'sı dünyanın çeşitli yerlerindeki muadillerinden farklı değildir. Ulusun kalbi imgesinden sıyrılan kentin görsel temsili de farklılaşır (Resim 5.2). Dinamizmi merkezine alan yeni bir modernite anlayışının etkisiyle, bu yeni temsil Ankara'yı parkları ve caddeleriyle düzenli bir kent, son model otobüsleri ve arka planda bacalardan tüten dumanlarla sanayileşmiş bir metropol olarak sunar. Önceki dönemin boş kentsel mekânları artık kullanıcılar tarafından işgal edilmiş durumdadır.



Resim 5.2. 1955 tarihli bir turist broşürü.

Bu yeni temsil bize, inşa halindeki ulusu sembolize eden cansız simgesel mekânlar dizisi olarak Ankara imgesinin ortadan kalktığını gösterir. Bu yeni temsilin varlığı, bir “erken” cumhuriyet Ankara’sı temsilinden söz etmenin de ön koşuludur. Çünkü “erken” bir dönem, ancak geride kalmış ve yerini yenisine bırakmış bir dönem olabilir. Yani erken cumhuriyet Ankara’sı, ancak, bu dönemi geride bırakan yeni bir dönem yaşandığında söz konusu olabilecektir. Yine de, “erken cumhuriyet” tanımının ortaya çıkışı için bu koşul gerekli olsa da yeterli değildir; bunun yanında, bu temsile *ihtiyaç duyulması* da

gereklidir. Bu da, böyle bir temsile neden ve hangi koşullarda ihtiyaç duyulduğu sorusunu gündeme getirir.

Cumhuriyetin kuruluş yılları çeşitli araştırmalara konu olmuşsa da, bu dönem, 90'lara kadar "erken cumhuriyet dönemi" olarak adlandırılmamıştır.³ Dönem, ya siyasi yapıya referansla "tek parti dönemi" ya da lidere atıfla "Atatürk dönemi" olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmaların çoğu siyasal tarih alanına aittir ve dönemi eleştirel olmayan bir bakış açısıyla betimlerler. 90'ların başlarıysa, bu döneme yönelik eleştirel bir bakışın doğmasına tanık olur. Siyasal alanda "ikinci cumhuriyet" tartışmalarıyla yankı bulan bu eğilim Türk siyasal tarihinin postmodern eleştirisi ile tanışmasını imler.⁴ Bu eleştiri, uluslaşmasının otoriter karakterine odaklanmakta, bunun sonucu olarak tespit ettiği, cumhuriyet döneminde devletin baskın rolünü sorgulamaktadır.⁵ Buna göre cumhuriyetin, tarihsel koşulların ürünü olan kurucu ilkeleri, yani ekonomik korumacılık ve laikliğin ve milliyetçiliğin katı yorumları artık miadını doldurmuştur.

Neoliberalizmin küresel yükselişine paralel olarak bu eleştirilerden en yüksek sesle dillendirileni (ve en çok yankı bula-

³ Bunun tek istisnası İnci Aslanoğlu'nun, dönemin mimarisi üzerine yaptığı çalışmadır. Bu çalışma 1923-1938 arasını "erken cumhuriyet dönemi" olarak isimlendirse de, bu tanıma ilişkin bir açıklama sunmaz. Bkz. İ. Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1980.

⁴ B. U. Sezer, "Postmodernizm ve İkinci Cumhuriyet", *Amme İdaresi Dergisi* 26/ 1, 1993, s. 27-42.

⁵ M. Altan, "İkinci Cumhuriyet Nedir, Ne Değildir?", *Türkiye Günlüğü* 20, 1992, s. 10-14; M. Sever ve C. Dizdar (der.), *İkinci Cumhuriyet Tartışmaları*, İstanbul: Başak Yayınevi, 1993.

nı) ekonomi alanına dair olanıdır. Zira, ironik bir biçimde, 90'lı yıllar kamu kuruluşlarının birbiri ardına özelleştirilmesine sahne olurken insan hakları ihlalleri tavan yapacaktır. Cumhuriyetin kuruluş momentine yönelik bu eleştirel yaklaşım kültürel çalışmalar alanının küresel yükselişinden de beslenmiştir ve kısa sürede modern Türkiye'nin oluşumunun çeşitli sosyal ve kültürel boyutlarını ele alan çalışmalarla gelişecektir.

Bu akademik çalışmalar içinde Ankara belirgin bir araştırma nesnesi olarak öne çıktı. Bunun bir sebebi yukarıda değindiğim eleştirel tartışmalarsa, bir diğeri de sosyal bilimlerin mekâna giderek artan ilgisiydi.⁶ İlkın erken cumhuriyet döneminin fiziksel sahnesi, sonra ise modernleşme projesinin vücut bulduğu bir unsur olarak Ankara, 90'ların ikinci yarısında sıklıkla ele alınan bir araştırma konusu oldu.⁷ Bu çalış-

⁶ Toplumsal ilişkilerin kentsel mekânla ilişkisinin araştırılması, sosyal bilimler alanında otuz yıldan fazla bir geçmişe sahip. Mekânın politik niteliğine ilişkin bu ilginin kökleri 60'lı yılların ortalarında ABD ve Avrupa'da ortaya çıkan kentsel toplumsal hareketlere kadar sürülebilse de, mekânsal boyutu önde tutan bir sosyal kuramın filizlenişi Marksizmin çeşitli disiplinlerle (özellikle coğrafya ve kentsel sosyoloji) temasının ürünüdür. Bkz. Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londra ve New York: Verso Books, 1989; Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge, MA: Blackwell, 1994.

⁷ Örneğin, bkz. Gönül Tankut, *Bir Başkentin İmarı: Ankara (1929-1939)*, Ankara: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 1990; Dilek İnci Caner, "Ankara as the Capital of Turkey: Its Planning and Development in the Early Republican Period", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1996; Margaret Anne Lynch, "The Space between: Turkish National Identity and the Urban Landscape of Ankara", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, University of Texas at Austin, 1996; Aysın Koçak, "Nation State and Architecture in Early Republican Turkey: The Building Process of Ankara as the National Capital", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ, 1998); Zeynep Kezer, "The Making of a National Capital:

malar ulus-inşası sürecini mekân üretimi, kimlik inşasında mekânsal pratiklerin rolü, sosyo-kültürel performansların kentsel ve mimari biçimleri, ideolojik temsillerin yapılı çevre aracılığıyla temsili gibi açılardan ele aldılar. Eleştirel bir karaktere sahip olmalarına rağmen bu çalışmalar analiz nesnesi olarak ele aldıkları “erken cumhuriyet Ankara’sı” temsiline oluşturmuna ve olağanlaşmasına katkıda bulunmuş oldular.

Bu akademik ilginin yanında Türkiye’nin siyasal iklimi de “erken cumhuriyet Ankara’sı”nın 90’ların ilk yarısında yükselişini desteklemiştir. Bu dönem, siyasal statükonun temel kaygılarını tetikleyen iki siyasal sapmanın yükselişine sahne oldu. Bunlardan ilki Birinci Körfez Savaşı sonrası yeni bir biçim alan Kürt Sorunu, diğeri ise seçim zaferleriyle yükselişe geçen siyasal İslamdır. Siyasal İslamın giderek artan etkisi özellikle cumhuriyetin modernist ve seküler etosunu benimsemiş olan kentli orta sınıfları tedirgin etmiş; İslamcı baskı tehdidiyle karşı karşıya olma duygusu, erken cumhuriyet döneminin altın yıllarına dair *nostalji* biçimine bürünmüştür.

Nostalji Siyaseti

Boym’a göre nostalji değişimin bir sonucudur; nostalji ve gelişme birbirinin alt-egosudur.⁸ Yani nostalji, modernite deneyiminin temel bir parçasıdır. Değişimin yarattığı kaygı ideal(leştirilmiş) bir geçmişe duyulan özlemi tetikler. Öyleyse nostalji geçmişten çok bugünle ilişkilidir. Geçmişin, bugünün bakış açısıyla hatırlanan imgesi, şimdinin sahiplenilmesini

Ideology and Socio-Spatial Practices in Early Republican Ankara”, yayımlanmamış doktora tezi, University of California, Berkeley, 1999.

⁸ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

mümkün kılar.⁹ Dahası, hatırlanan geçmiş kurgusal bir temsildir, şimdinin ihtiyaçları uyarınca üretilmiştir. Kavramın etimolojisinin yansıttığı gibi,¹⁰ nostaljik özlemin yöneldiği şey ev'dir.¹¹ Ve 90'lar Türkiye'sinde ortaya çıkan erken cumhuriyet dönemi nostaljisinin ifadesini bulduğu araçlardan birinin Ankara kenti olması boşuna değildir; zira Ankara, (erken) cumhuriyet modernleşmesinin bozulmamış çevresi olarak tahayyül edilen yuvarın ta kendisidir.¹² Kurulumunu kitabın ilk bölümünde gördüğümüz bu Ankara imgesi, tam da bu kriz

⁹ S. Westwood ve J. Williams, "Imagining Cities", *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memories* içinde, S. Westwood ve J. Williams, der., Londra ve New York: Routledge, 1997, s. 12.

¹⁰ Yunanca kökeniyle nostalji, eve (*nostos*) dönmek için acılı bir özlem (*algia*) duymak anlamına gelir. Terim ilk olarak 17. yüzyılda sıra hasreti çeken İsviçreli askerlerin semptomlarını tanımlamak üzere kullanılmıştır. Bkz. Boym 2001, s. 3.

¹¹ F. Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press, 1979.

¹² 90'larda ciddi bir okur kitlesiyle buluşan ve neredeyse kendi içinde bir tür tanımlayan bir dizi biyografik eser kaleme alındı. Bunlar Cumhuriyet'in ilk kuşağına mensup, cumhuriyetin ilk yıllarında çocukluk ve ilk gençlik yıllarını yaşamış bireylere ait anlatılardı. Bu anlatılar içinde "erken" cumhuriyet dönemi, gerçekten de bir çocukluk dönemini imler; sıklığın damgasını vurduğu (ulusun) çocukluk günleri (90'lardan bakıldığında) geri dönmek üzere yitirilmiştir. Bu kuşağın anlatılarında özel yaşantı ile dönemin kamusal yaşantısı iç içe geçer ve yer yer biri diğerinin yerine ikame edilir. Böylelikle bireyler Cumhuriyet tarihinin parçaları haline gelirken kişisel anılar resmi tarihin referanslarıyla yeniden kurulur. Detaylı bir tartışma için, bkz. Bülent Batuman, "Ey İyi Kalpli Üvey Ana: Kent Tarihi Yazımı ve Bir Çatışma Alanı Olarak Erken Cumhuriyet Ankara'sı", *Tarih, Sınıflar ve Kent* içinde, B. Şen ve A. E. Doğan der. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010, s. 67-99.

döneminde “erken cumhuriyet Ankara’sı” olarak kutsanıp, nostaljik yakınmanın kayıp nesnesi biçiminde sabitlenmiştir.

Özyürek, erken cumhuriyet dönemine yönelik olarak 90’larda vücut bulan nostaljiyi “nostaljik Kemalizm” olarak tanımlar.¹³ Bu tanıma göre, söz konusu nostaljinin başlıca taşıyıcıları 80’lerin ekonomik liberalleşme sürecinden en çok kayba uğrayan kesimlerdir. Bunlar arasında yer alan bürokratlar ve orta sınıf memurlar yalnız ekonomik açıdan yoksullaşmamış, aynı zamanda kamusal alandaki etkinlik ve prestijlerinin de zayıflamasına tanık olmuşlardır. Ek olarak, bir yanda siyasal İslamın, diğer yanda Kürt hareketinin siyasal baskısı, IMF ve AB kaynaklı ekonomik ve siyasal müdahalelerle birlikte dikkate değer bir huzursuzluk yaratmıştır.¹⁴ Yani bu nostaljiyi, 90’larda statü kaybına uğrayan belli bir toplumsal grubun ideolojik tepkisi olarak görmek mümkündür. Ve “erken cumhuriyet Ankara’sı” bu nostalji söyleminin somutlaşacağı bir imge olacaktır.

Nostalji Nesnesi olarak “Erken Cumhuriyet Ankara’sı”

Siyasal dalgalanmalara paralel olarak Ankara’nın nostalji siyasetinin bir aracı olarak öne çıktığı üç moment tespit etmek mümkündür. Aşağıda tartışacağım gibi, bunlardan ilki 90’ların başına, ikincisi 28 Şubat sürecini ve onun bir parçası olarak düşünülmesi gereken 75. Yıl kutlamalarını kapsayan 1997–98

¹³ E. Özyürek, *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007.

¹⁴ Özyürek 2007: 20–22.

aralığına, ve üçüncüsü de 2007 cumhurbaşkanlığı seçimine te-
kabül eder.

90'ların ilk yıllarında sosyal demokrat Ankara Büyükşehir Belediyesi, Ankaralıların hemşerilik bilincini artırmak amacıyla bir kampanya başlattı. Bu kampanya kapsamında Ankara'nın başkent ilan edilisinin 70. yıldönümünü anısına bir dizi yayın hazırlandı. İlk defa 1992 yılında bir *Ankara Kent Bibliyografyası* yayımlanırken, aynı dönemde yayımlanan iki kitap, özellikle görsel nitelikleri ve erken cumhuriyet Ankara'sının görsel imgesine verdikleri önem nedeniyle dikkat çekicidirler. Bunlardan ilki, erken cumhuriyet Ankara'sının görsel bir arşivini oluşturmayı hedefleyen *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*'dir.¹⁵ Diğer yayın ise Cumhuriyetin kuruluşunu kent mekânı üzerinden kuran –bir başka deyişle Cumhuriyet Ankara'sını hikâye eden– bir anlatıyı, erken cumhuriyet dönemi Ankara'sının fotoğrafları aracılığıyla sunan *Bir Zamanlar Ankara*'dır.¹⁶ Büyükşehir Belediyesi'nin yayınlanna ek olarak aynı dönemde Kültür Bakanlığı da bir kitap hazırlamış,¹⁷ ve son olarak yine aynı dönemde Ankara üzerine tarihsel analizleri, kişisel anlatımları ve edebi parçaları derleyen bir kitap, özel bir bankanın yayını olarak çıkmıştır.¹⁸

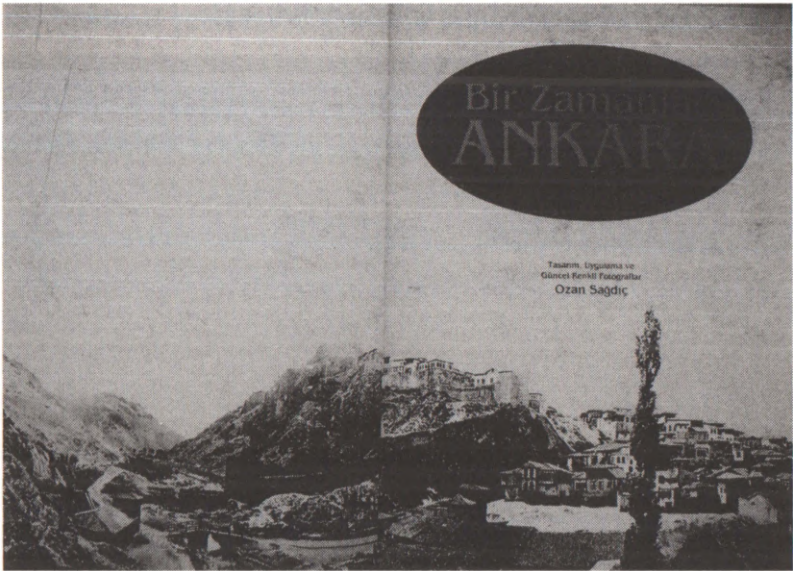
¹⁵ BELKO (1994) *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko.

¹⁶ O. Sağdıç, *Bir Zamanlar Ankara*, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 1993. Yoktan varedilen kent imgesini kurmak üzere hem virane Ankara kasabasını hem de bozkırın ortasında yaratılan modern vahayı anlatacak muğlak ve bir o kadar da melankolik bu başlık ilerleyen yıllarda tekrar tekrar kullanılacaktır. Örneğin, bkz. Nezih Başgelen, *Bir Zamanlar Ankara*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998; Cüneyt Arcayürek, *Bir Zamanlar Ankara*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2005.

¹⁷ M. Özel, *Ankara*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

¹⁸ E. Batur, *Ankara Ankara*, İstanbul: YKY, 1994.

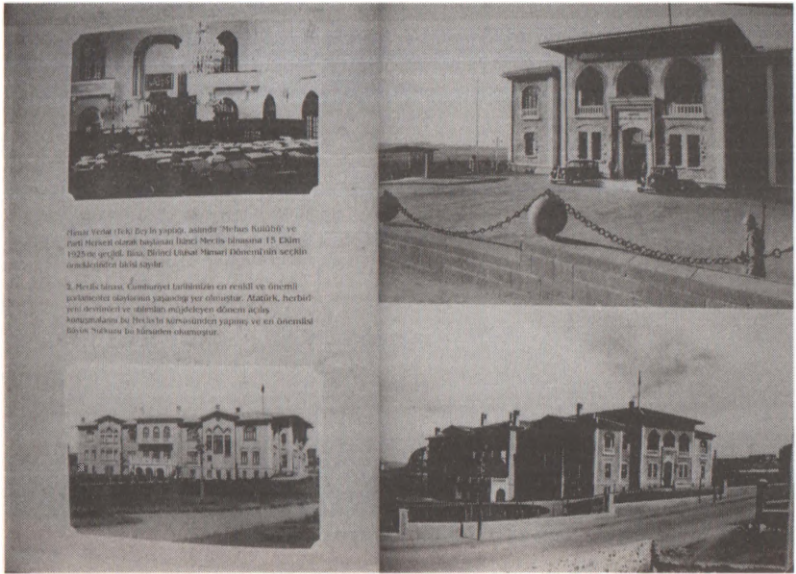
Birbiri ardına yayımlanan bu dört yayın, erken cumhuriyet dönemine ait Ankara fotoğraflarının yeniden dolaşıma girmesine de vesile oldular. Biri zaten fotoğraf albümü olarak tasarlanan ve 1920 ve 30'ların Ankara fotoğraflarını yoğun biçimde kullanan bu çalışmalar ortak fiziksel özellikler barındırır. Kitapların hepsi büyük boy olarak ve asli unsurları olan görsel malzemenin okunaklılığını artırabilmek amacıyla kuşe kâğıda basılmıştır.



Resim 5.3. Sağdıç, *Bir Zamanlar Ankara*, iç kapak sayfaları.

Bu kitaplar arasında özellikle Büyükşehir Belediyesi'nin *Bir Zamanlar Ankara'sı* ve Kültür Bakanlığı'nın *Ankara'sı* erken cumhuriyet Ankara'sına dair görsel anlatılar kurma teşebbüsleri olarak anlaşılmalıdır (Resim 5.3). Zira bu yayınlar yalnızca doğrusal (ilerlemeci) bir tarih anlatısı üretmeyip, erken cumhuriyet Ankara'sına "bakmak" üzere belli bir (mekansal) güzergâh da kurarlar. İki çalışmanın kurgusu birbirine çok benzer: Ankara'nın cumhuriyet öncesi tarihine ilişkin –antik

dönem Ankara'sından Millî Mücadele Ankara'sına kadarki dönemi kapsayan– 20-25 sayfalık bir giriş, yaklaşık 100 sayfalık asıl kısımda işlenen erken cumhuriyet Ankara'sı, ve son olarak bugünün (90'ların) Ankara'sına ait fotoğraflar.¹⁹ Bu görsel anlatı, yeni başkentin oluşumunu/inşasını görselleştirmek fikriyle tutarlı biçimde, eski –virane– Ankara ile başlar ve önce yeniden inşa edilmiş bulunan kent merkezine (İstasyon Caddesi ve Ulus), oradan da yeni devlet mahallesinin ve villaların bulunduğu Yenışehir'e ilerler (Resim 5.4).



Resim 5.4. Sağdıç, *Bir Zamanlar Ankara*, s. 34-5.

Bu yayınlar erken cumhuriyet Ankara'sına –cumhuriyetçi modernitenin ideal yuvasına– dair ortak bir anlatı kurmakta-

¹⁹ Batur'un derlediği *Ankara Ankara* ise hem farklı tarihsel dönemlere verdiği ağırlıkta daha adildir, hem de 20. yüzyıl Ankara'sının farklı dönemlerine ait fotoğraflara yer verir.

dır. Burada dikkat çekici olan şey, 1950 sonrası Ankara tarihinin bu anlatı içinde yer almayışıdır. Bu anlatıda erken cumhuriyet Ankara'sı, Ankara'nın tüm tarihi haline gelir. Ve bu tarih, bir inşa tarihidir; yoktan varolan bir kent hikâye edilmektedir. Bu hikâyede mucizevi varoluş sonrasında da yeri yoktur.

Burada, söz konusu nostaljik imgenin dolaşımı da göz önünde tutulmalıdır: Hepsi de yüksek maliyetli kağıtlara büyük boy olarak basılan bu kitapların fiyatları düşünüldüğünde, bunların protokol dağıtımına konu olacağı ve ancak üst-orta sınıf mensubu Ankaralılar tarafından satın alınabileceği görülür. Bu sınıf, 90'lar boyunca nostaljik Kemalizmin taşıyıcısı olacak ve bu dönemde emekçi sınıflardan giderek uzaklaşarak ulusalcı bir çizgiye oturacak olan CHP'nin de daralan toplumsal tabanını tanımlayacaktır.

Burada, Ankara üzerine odaklanan ve 90'ların başlarında ortaya çıkan iki farklı yayın grubu arasındaki ilişkiyi değerlendirmekte fayda var. Yukarıda tartıştığım gibi, 90'larda erken cumhuriyet dönemini ele alan eleştirel nitelikte bilimsel çalışmalar üretilmeye başlanmıştı. Bu çalışmalar, ulus-inşası sürecinde etkin olan kentsellik biçimlerini farklı boyutlarıyla ele aldı. Yine de, "erken cumhuriyet Ankara'sı"nı analiz nesnesi olarak tanımlamaları, daha sonra nostalji siyasetinin sahipleneceği bu temsilin inşasına da hizmet etmiş oldu. İkinci yayın grubu ise daha az bilimsel ve erken cumhuriyet dönemine yaklaşımları açısından eleştirel tonu çok daha zayıf nitelikteki çalışmalardan oluşmaktadır, fakat çarpıcı biçimde görsel boyutları ön plandadır. Bu iki grup yayın, bilinçli olarak veya olmayarak, nostaljik bir "erken cumhuriyet Ankara'sı" temsiline yeniden üretiminde önemli rol oynamıştır.

Erken cumhuriyet nostaljisinin ikinci dalgası ilk kez İslamcı bir partinin iktidara gelişinin yarattığı travmanın sonucunda

ortaya çıktı. 1995 seçimlerinden birinci parti olarak zaferle çıkan Refah Partisi daha sonra koalisyon hükümeti aracılığıyla iktidara gelirken, statükonun buna tepkisi ise, asker müdahalesiyle hükümetin istifaya zorlanması ve daha sonra partinin 1997 yılında yargı yoluyla kapatılması oldu. Ancak parti kapatılsa da siyasal İslamın toplumsal tabanı yerli yerinde durmaktaydı.

Bu koşullarda düzenlenen Cumhuriyet'in 75. yıldönümü kutlamaları, nostaljinin birleştirici bir ideoloji formunda yaygınlaştırıldığı bir kampanya biçimini aldı. Kutlamalar içinde özellikle iki sergi erken cumhuriyet dönemine ilişkin nostaljinin görsel biçimlerini üretmek konusunda dikkat çekicidir.²⁰ "Üç Kuşak Cumhuriyet" ve "Bir Yurttaş Yaratmak" başlıklı bu iki sergi (ilki Tarih Vakfı, ikincisi Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenmiştir) erken cumhuriyet dönemi yurttaşlarının görüntülerini sergiyi gezenlere ideal yurttaş modeli olarak sunar.²¹

Cumhuriyetin yıldönümü törenlerinin, devletle yurttaşlar arasında yeni özdeşleşme bağları kurma çabasının parçası haline gelişinin bir örneğini daha önce Bölüm 1'de de görmüştük. RP'nin koalisyon yoluyla da olsa iktidara gelmiş olması, 1930 Serbest Fırka deneyimi gibi, devletin toplumsal desteğinin zayıflığı ile yüzleşmesine ve bu siyasal kriz karşısında da,

²⁰ E. Özyürek, "Cumhuriyetle Nikahlanmak: 'Üç Kuşak Cumhuriyet' ve 'Bir Yurttaş Yaratmak' Sergileri", *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* içinde, E. Özyürek der., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 185-214.

²¹ Tarih Vakfı'nın sergi sırasında yürüttüğü bir çalışmaya göre "Üç Kuşak Cumhuriyet" sergisini gezenlerin çoğunluğu üst-orta sınıfa mensup yüksek gelir ve yüksek eğitim sahibi kişilerdir. Bkz. Özyürek 2001, s. 204.

tıpkı 10. Yıl kutlamalarında olduğu gibi görsel özdeşleşme mekanizmalarına da başvuran bir seferberlik ilan edilmesine yol açtı. Gerçekten de 75. Yıl kutlamaları, 10. Yıl kutlamalarını model almıştır; zira yaşanan kriz koşullarında 1933'ün şevk ve heyecanı aranmaktadır. Bu yüzden nostalji siyasetinin en önemli performatif araçlardan biri de 10. Yıl Marşı olmuştur.²²

Yukarıda gördüklerimize benzer, erken cumhuriyet Ankara'sı fotoğraflarının bol bol kullanıldığı büyük boy kitaplar 1998 yılında birbiri ardına yayımlanır. Başgelen'in *Bir Zamanlar Ankara* isimli çalışması erken cumhuriyet Ankara'sı kartpostallarından derlenen bir albümdür.²³ Aynı yıl yayımlanan *20'li Yılların Bozkır Kasabası Ankara* başlıklı çalışma ise, kurgusu ve görsel malzemeyle yazılı malzemenin bir arada kullanımı açısından, Sağdıç'ın 1994 tarihli çalışması ile benzerdir.²⁴ Anlatının odağında 20'lerin Ankara'sı vardır; virane kasabanın başkente dönüşümü tasvir edilir. Genellikle yarım sayfa ebacında, bazen tüm, hatta çift sayfa büyüklüğünde kullanılan kartpostallar, okuyucuyu bazen virane Ankara'nın, bazen de 30'ların yeni başkentinin gerçekliğine ikna etmeye çalışır.

Yine aynı yıl içinde Ankara Ticaret Odası'nın Ankara üzerine İngilizce hazırladığı bir kitap yayımlanır.²⁵ Bu çalışma da Ankara'nın cumhuriyet öncesi tarihini kısaca aktardıktan sonra cumhuriyet döneminde Ankara'yı, yazılı ve görsel malzemeyle betimlemeye koyulur. Özellikle kentteki ticaret tarihine

²² Özyürek 2007, s. 218-19.

²³ N. Başgelen, *Bir Zamanlar Ankara*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998.

²⁴ B. Evren, *20'li Yılların Bozkır Kasabası*, İstanbul: AD Kitapçılık, 1998.

²⁵ İ. Elverdi, *Dünden Bugüne Ankara*, Ankara: Ankara Ticaret Odası, 1998.

vurgu yapan eserin son 45 sayfası 1998 Ankara'sının fotoğraflarına ayrılmıştır. Bu yayınlara ek olarak Matbuat Umum Müdürlüğü'nün 1936'da yayınladığı –Othmar Pferschy'nin fotoğraflarından oluşan– *Fotoğrafla Türkiye* albümünün tıpkıbasımı yapılarak 12 Ekim 1998 günü yine Ankara Palas'ta düzenlenen bir törenle kamuoyunun ilgisine sunulur.²⁶

Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Ankara'sı: Referans Olarak Arşiv

Burada, 90'ların başlarında ortaya çıkan nostaljik içerikli yayınlarla 90'ların sonlarında ortaya çıkan örnekler arasındaki önemli bir farka dikkat çekmek gerekli. İlk grup, erken cumhuriyet Ankara'sına ait mevcut bütün fotoğrafları derlemeye gayret ederken, ikinci grup seçici biçimde Matbuat Umum Müdürlüğü'nün yayınlamış olduğu fotoğrafları öne çıkarır. Bu farklılık, erken cumhuriyet dönemi Ankara fotoğrafları içinde yarı bilinçli bir kategorizasyon yaratır: bir yanda Müdürlüğün arşivini oluşturan (ve çoğunu Pferschy'nin çekmiş olduğu) fotoğraflar, diğer yanda ise İkinci Bölüm'de tartıştığım aynı döneme ait yerel fotoğrafçıların ürettiği kartpostallar.

90'ların başlarında yayımlanan çalışmalarda bu iki kategoriye ait fotoğraflar yan yana yer bulurken, *Fotoğrafla Türkiye*'nin tekrar basımı bu iki grup görselin başkentin temsili açısından barındırdığı farklılıklara ilişkin bir farkındalığın işaretidir. İlk iki bölümde gördüğümüz gibi, Pferschy'nin fotoğrafları Ankara'nın yapılı çevresini ulus-inşasının metaforu ve ulus-devletin temsili olarak sunar. Burada mimarlık, ulusu ve

²⁶ Z. O. Targaç, "Othmar Pferschy", *Fotoğraf*, Nisan-Mayıs 2000, s. 86.

onun temsilcisi olan devleti eşzamanlı olarak temsil eder. Oysa kartpostalların böyle bir kaygısı olmadığı gibi, zaman zaman bu temsili zayıflatırlar da.

Fotoğrafların ürettiği anlamlar izleyicinin tarihselliğiyle belirlenir. Yani izleyicinin nazar, zamanda işgal ettiği yer tarafından çerçevelenir. Özellikle nostaljiden söz ettiğimizde bu durum açık biçimde ortadadır. Erken cumhuriyet Ankara'sının yeni mimarisine odaklanmayan fotoğraflar, bugünden bakıldığında kentin henüz modernleşmemiş halini anlatacaktır. Bu yeni mimarinin, bugünün mimari kodlarıyla da modern olarak anlaşılması gerekir. Yoksa algıladığımız sadece yeni bitmiş binalar olacaktır; hatta eğer mimariye modernitenin temsili açısından bir anlam yüklemesek bunları basitçe pre-modern Ankara'nın yapıları olarak da anlamamız mümkündür. Örneğin 20'lerin sonuna ait olan Ziraat Bankası, binası bugünkü izleyici için modern bir yapı olarak anlaşılmayacaktır (Resim 5.5).



Resim 5.5. Ankara Ticaret Odası'nun hazırlattığı *Dünden Bugüne Ankara*, s. 46-7.

Öyleyse erken cumhuriyet Ankara'sı fotoğrafları izleyicilere Ankara modernleşmesini bir etkileşim içinde, 1930'ların ve 1990'ların görüntülerinin etkileşimi içinde anlatmaktadır. Gördüğümüz ya (başkent olmadan önceki) eski Ankara'dır –ki bu durumda izleyici bu imgeyi içinde bulunduğu çevre ile kıyaslayacak ve mevcut durumu yaşanan modernleşmenin sonucu olarak olumlayacaktır. Ya da 30'ların el değmemiş modernizmini görürüz; ki bu durumda da izleyici, bugünkü koşulların karşısında ideal fakat kaybedilmiş çevre olarak gördüğü bu eski imgeyi olumlayacaktır. Bu iki karşılaştırma üçlü bir küme ile çakıştırılabilir de.

1900'lerin, 1930'ların ve 1990'ların görüntüleri yan yana geldiklerinde, yıkıntı halindeki kasabanın mucizevi bir şekilde modern bir başkente dönüştüğünü ve sonra da yozlaşıp, kalabalığa ve kirliliğe teslim olduğunu anlatırlar. "Erken cumhuriyet Ankara'sı" bugüne ilişkin nostaljik bir temsil olarak, içinde iki ayrı olumsuzlamayla ilişkilenen üç farklı Ankara imgesi barındırır: yokluğun sembolü olan 1920'lerin virane kasabası, 1930'ların ideal ve modern başkenti, ve bugünün, utanç verici biçimde kendini Siyasal İslama teslim etmiş bulunan metropolü. Açık ki virane Osmanlı kasabası ile Ankara'nın bugünü tam da ideal olan 1930'lar Ankara'sının olumsuzlamalarıdır; ve bugünden bakıldığında bu iki momentin (1920'ler ve 1990'lar) olduğundan karanlık tasviri, 1930'lara duyulan nostaljik özlemin olmazsa olmaz unsurlarıdır. Erken cumhuriyet Ankara'sı denildiğine akla gelen 1930'ların nezih yapılı çevresidir; ama bu imge nostalji siyasetinin aracı olduğunca hem 20'li yılları hem de bugünü içinde barındırır.

Yani 90'ların sonlarında bulduğumuz nostaljik anlatı, Matbuat Umum Müdürlüğü fotoğraflarının yeniden ve olumlularak sunulmasından ibaret değildir. Nostaljik anlatı bundan

daha fazlasını yaparak hem geçmiş i hem de bugünü mekansal temsiller aracılığıyla yeniden anlamlandırır. Yine de sergilenen tüm fotoğraflar, Pferschy'nin çektiği fotoğrafların, yurttaşlar için özdeşleşme nesnesi olan ideal imgeyi kurduğu nostalji retoriğinin içinde anlam bulurlar.

1930'lar imgesinin merkezi rolü öyle baskındır ki, bu imge, gösterilmediği durumda bile referans noktası olarak çalışır. Bunun ilginç bir örneğini, tamamı güncel (90'ların sonuna ait) ve renkli Ankara fotoğraflarından oluşan bir sergi katalogunda bulmak mümkündür. Ozan Sağdıç'ın çektiği fotoğraflardan oluşan, TCMB ve Kültür Bakanlığı desteğiyle 2001 Ocak ayında düzenlenen sergi, erken cumhuriyet dönemi görsellerinde gördüğümüz yapıları ve mekânları bugünkü halleriyle gösteren fotoğraflardan oluşur. Sergi katalogunda da yer alan bu fotoğrafların anlamı ise kaçınılmaz olarak erken cumhuriyet Ankara'sı referanslı olacaktır. Sergi katalogunun sunuşunu yapan Ankaralılar Vakfı Başkanı Güven Dinçer'e göre "Ankara son yıllarda büyük bir sahipsizlik, terkedilmişlik ve kimlik yok edilmesi ile karşı karşıyadır" ve "Ankara, Ozan Sağdıç'larla adeta kendini savun[maktadır]" (Sağdıç, 2001: 4).²⁷ Kaya Özsezgin'in kaleme aldığı "Ankara'nın taşı ve Ozan Sağdıç" başlıklı giriş metni bu fotoğraflarla, görmeye alıştığımız siyah-beyaz erken cumhuriyet dönemi kartpostalları arasındaki görsel ilişkiyi "anlatır":

Ozan Sağdıç'ın ... çektiği... [yapılar] bu fotoğrafların çekildiği dönemle aramızdaki zaman farkını hep açık tutarlar. Binaların belki çevreleri değişime uğramıştır, ama aradan akan zaman binayı ayak-

²⁷ O. Sağdıç, *Geçmişten Yansımalarla Ankara*, Ankara: Ankaralılar Vakfı, 2001, s. 4.

ta tutan taş yerinden oynatmamıştır. Ankara'nın taşıdır o taş, gözlerimizin yaşını silip de o taş baktığımızda ya da çekilen fotoğraflar, bilinmez hangi gizemli itişle bizi o taşların karşısına götürdüğünde, fotoğrafın aracılık ettiği tarihi yeniden yaşarız. İstedikimiz de budur zaten.²⁸

Bu alıntı, gerek görsel, gerek yazılı malzeme ile üretilen anlatının neden ve nasıl nostaljik olduğunu çok iyi özetliyor aslında. Erken cumhuriyet Ankara'sına dönüp baktığımızda görmemiz gereken, kendisiyle özdeşleşmemiz beklenen ideal başkent olarak Ankara'dır. Ancak, gördüğümüz imgeyi ideal yapan salt fiziksel çevrenin kalitesi değildir, daha da önemlisi fotoğraflarda görmediğimiz fakat fotoğrafların anlattığını bildiğimiz şeydir; bu ideal kent hem yeni rejimin hem onun yurttaşlarının çatışmasız ve uyumlu birlikteliğinin sahnesidir. Bir başka deyişle, nostaljik bir tarihsel imge olarak erken cumhuriyet Ankara'sı, içinde bulunduğumuz bağlamın ona atfettiği anlamla dolup taşar. Ulusalcı bir güdüyle devletin etrafında bütünleşmemiz gereken an, içinde bulunduğumuz bu andır; erken cumhuriyet Ankara'sı bir yandan bunun olası olduğunu "kanıtlar", bir yandan da kenti "özüne dönmeye" çağırır.

Nostalji Siyasetinin Yenilgisi ve Tasfiyesi

28 Şubat sürecinin ardından yapılan 1999 seçimleri siyasal İslam'a olan seçmen desteğinin bir miktar düşüşüne sahne olduysa da, kapatılan Fazilet Partisi'nden ayrılan bir grup tarafından Recep Tayyip Erdoğan liderliğinde yeni kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) 2002'de yapılacak erken seçim-

²⁸ Sağdıç 2001, s. 7-8.

lerden zaferle çıktı. Pozisyonunu 2004 yerel seçimleriyle de konsolide eden AKP, 2007'ye kadar statükoyla ve ordu ile mümkün olduğunca çatışmaktan kaçındı. Ancak bu yıla geldiğinde siyasetin takvimi genel seçimler için Kasım'ı, cumhurbaşkanlığı seçimi için ise Nisan'ı göstermekteydi. Yani, yeni cumhurbaşkanını belirleyecek parlamento kompozisyonu AKP'nin mutlak çoğunluğu ile oluşmuş durumdaydı. Olağan koşullarda AKP'nin yeni cumhurbaşkanını meclis çoğunluğu ile belirlemesinin önünde hiçbir engel bulunmamaktaydı.

2007 başında cumhurbaşkanlığı seçimi gündemde giderek öne çıktı ve siyasal gerilim de buna paralel olarak tırmanışa geçti. Ancak AKP erken seçime gitmemek ve cumhurbaşkanını kendi başına belirlemek konusunda kararlıydı. Statüko güçleri açısından kabul edilemez bulunan bu durum karşısında, erken seçimleri zorlamak ve bu başarılmasa bile en azından İslamcı bir cumhurbaşkanının seçilmesini engellemek üzere yeni bir kitle mobilizasyonu ortaya çıktı. Ankara bir kez daha nostaljik cumhuriyetçiliğin aracı oldu; hem imge, hem sahne olarak. Nisan ve Mayıs aylarında Atatürkçü Düşünce Derneği ve Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği gibi sivil örgütlerce çeşitli şehirlerde "Cumhuriyet Mitingleri" başlığıyla AKP karşıtı protestolar düzenlendi.²⁹ Bu mitinglerin ilki Ankara'da Tandoğan Meydanı'nda, Anıtkabir'e en yakın meydanda gerçekleşti. Mitingin en çarpıcı boyutlarından biri, Ankara'nın özgüllüğünden türeyen bir ritüeldi olarak katılımcı kitlenin meydana Anıtkabir'e yürüyüşüydü. Yoğun katılımın ardından

²⁹ Her iki örgüt de 1989 yılında kurulmuş ve 90'lı yıllar boyunca Kemalizmi savunan sivil yapılar olmuştur. 1998 ve 1999 yıllarında hâkim, savcı, öğretmen ve subay gibi devlet memurlarının ADD üyesi olmalarının önü açıldı. Bkz. N. Erdoğan, "Kalpaksız Kuvvacılar: Kemalist Sivil Toplum Kuruluşları", *Türkiye'de Sivil Toplum ve Milliyetçilik* içinde, S. Yerasimos, der., İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 235-263.

benzer içerikli mitingler başka şehirlerde de düzenlendi.³⁰ Yine de Ankara mitingi, özellikle kentli orta sınıflar açısından yaşam biçimlerine yönelik algıladıkları tehdit karşısında gösterdikleri sekülerist tepki olarak dikkat çekmiştir.³¹

Erken cumhuriyet Ankara'sının nostalji siyasetinin konusu haline geldiği üçüncü dalgayı oluşturan bu tarihsel momentin bir parçası olarak anlaşılması gereken ve Othmar Pferschy fotoğraflarından oluşan "Ankara'dan Yükselen Işık" sergisi tam da bu günlerde Ankara'ya gelir.³² Bu yeni sergide, İstanbul'daki önceline kıyasla Ankara fotoğraflarının sayısı artmış ve bölümün başında değinildiği gibi, "Cumhuriyet'in Işığın-

³⁰ Katılımcı sayısı farklı kaynaklarda farklı biçimde verilmiştir. Ankara Emniyeti'ne göre sayı 583.000 iken ADD yetkililerine göre sayı bir milyonun üzerindedir. 14 Nisan günün Anıtkabir'i ziyaret edenlerin sayısı, o güne kadarki en yüksek sayı olan 370.000'dir. Bir sonraki miting 29 Nisan tarihinde İstanbul'da gerçekleşti. Bunu 5 Mayıs'ta Manisa ve Çanakkale, 13 Mayıs'ta da yüksek katılımlı İzmir mitingi izledi.

³¹ Mitinglerin katılımcı profili, sosyal kimlikleri üzerine yorum ve açıklamaları gündeme taşımıştır. Örneğin Ayata beyaz yakalı profesyonellerin çoğunluğunu oluşturduğu yeni orta sınıflara vurgu yaparken, Oran'a göre bu kesimi 'eğitilmiş küçük burjuvazi' olarak tanımlamak gerekir. İnel, 2007 yılı boyunca yaşanan siyasal süreçte devletin rolüne vurgu yaparak Türk siyasal sistemini, ordunun etkisiyle sınırlanmış çoğulcu bir sistem olarak 'pretoryan cumhuriyet' biçiminde tanımlar. Bkz. S. Ayata, "Cumhuriyet Mitingleri: Sencer Ayata ile Röportaj", *Milliyet*, 21 Mayıs 2007; B. Oran, "Mitingler ve Laiklik", *Radikal* 2, 27 Mayıs 2007; A. İnel, "Pretoryen güçler ve Rejim", *Radikal* 2, 25 Şubat 2007.

³² 1984'te ölen Pferschy'nin 1714 negatif ve 1293 fotoğraftan oluşan arşivini, kızı Astrid von Schell 2005 yılıdna İstanbul Modern'e bağışlar. Bkz. E. Özendes, *In the Light of the Republic: The Photographs of Othmar Pferschy*, İstanbul: İstanbul Modern, 2006, s. 30. Bu fotoğrafların 160 tanesi, İstanbul Mdodern Fotoğraf Galerisi küratörü Engin Özendes tarafından organize edilen "Cumhuriyet'in Işığında: Othmar Pferschy Fotoğrafları" sergisi içinde yer alacaktır.

da" başlığı da Ankara vurgusu ile yenilenmiştir. Erken cumhuriyet Ankara'sı fotoğraflarının dolaşıma giren siyasal anlamı göz önüne alındığında sergi açılışına siyaset ve iş dünyasından yoğun katılım görmek şaşırtıcı değildir. Pferschy'nin fotoğrafları "erken cumhuriyet Ankara'sı" imgesinin paradigmatic örnekleridir ve bu sergi ile eve dönmüşlerdir. Serginin siyasal işlevine uygun olarak, sergide yer alan fotoğraflar sergi öncesinde bir albüm haline getirilmiş ve albüm açılış sırasında izleyicilere sunulmuştur. 14-15 Nisan hafta sonunda Ankara Palas duvarlarında asılı olan Pferschy fotoğrafları, Anıtkabir avlusunda ve Tandoğan Meydanı'nda yankılanan sloganların ve bu kentsel mekânları dolduran Kuvayı Milliye kostümlerinin bütünleyeni olarak anlaşılmalıdır. Bunların hepsi yurttaşları (geçmişe ait) bu sembollerle özdeşleşmeye ve (şimdiki zamanda) buna uygun biçimde davranmaya çağıran nostaljik söylemin parçalarıdır.

* * *

90'ların özgül siyasal kriz koşullarında, geçmişte kalmış görünen Ankara kent imgesinin, nostalji siyaseti aracılığıyla yeniden dolaşıma girişi, kent temsillerinin siyasal rolüne dair çarpıcı bir örnektir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında yurttaşların ulus-devletle bağ kurmasının aracı olan modern Ankara imgesi, hem modernleşmenin, hem uluslaşmanın (ve dolayısıyla yurttaşlaşmanın) aracı olmuştu. Aynı imgenin bir nostalji konusu olarak yaklaşık 60 yıl sonra dolaşıma girişi, içeriğinin yeni anlamlarla, yeniden kuruluşuna tanık olur. Bu da, ele aldığımız temsillerin, ve daha genel olarak görsel mekan temsillerinin, sabit anlamlara sahip olmayıp, tarihsel olarak dönüşebilen içeriklerle dolaşıma girebildiklerini gösterir.

Siyasal açıdan baktığımızda, 2007 Cumhuriyet Mitingleri istenilen siyasal sonuçları vermemiştir. AKP'nin ikinci ismi olan Abdullah Gül'ün 24 Nisan'da cumhurbaşkanı adayı ola-

rak gösterilmesinin ardından CHP seçimlerin ilk turunu Anayasa Mahkemesi'ne taşıdı. Silahlı Kuvvetler 27 Nisan'da web sitesinde yayınladığı bildiriyle sürece doğrudan müdahale etti; bunun ardından Anayasa Mahkemesi seçimleri iptal etti, cumhurbaşkanlığı seçimi ertelendi ve hükümet erken seçim kararı almak zorunda kaldı. 22 Temmuz'da yapılan erken genel seçimler ise bir kez daha AKP'nin zaferiyle sonuçlandı. Tekrar elde ettiği Meclis çoğunluğuyla AKP Abdullah Gül'ü 28 Ağustos'ta Cumhurbaşkanı seçti.

Siyasal İslam'ın iktidarını sağlamlaştırması sonraki yıllarda seçim ve referandum sonuçlarıyla da devam edecek, bu bölümde tartıştığımız siyasal sürecin başlıca aktörleri olan eğitimli, kentli orta sınıfın seçkinci muhalefeti cılızlaşacak, devlet bürokrasisinin direnişi de aşama aşama sönmülenecektir. Buna karşılık, AKP iktidarına muhalefet, özellikle kentsel alanda yoğunlaşan yeni mücadele kanallarıyla taze bir soluk kazanacak ve bu süreç 2013 Haziran'ına damgasını vuracak olan Gezi Direnişi ile zirve yapacaktır. 2007 sonrasında gelişen yeni siyasal süreç, kentsel mekânın ve mimarinin görsel politika araçları olarak kullanılışının yeni biçimlerini de üretecek, bir sonraki bölümde tartışacağım gibi, bu biçimleri hem iktidar hem de muhalefet etkin bir biçimde kullanacaktır.

BÖLÜM 6

KAMUSAL ALAN OLARAK GÖRÜNTÜ: SİYASAL İSLAM, DİJİTAL DÖNEMEÇ VE KENTSEL MÜCADELE

Siyasal İslamın Türkiye’de iktidara yükseliş ve yerleşme macerası birçok açıdan semboller ve temsiller üzerine bir mücadele süreci oldu. Bunun bir sebebi, uzun süre müesses nizamın reddettiği bir yapı olan İslamcılığın, iktidar olduktan sonra bile tedbirli davranmayı ve dolaylı siyaset biçimlerini tercih etmesiydi. Bir diğer sebep ise, özellikle AKP iktidarı kurulduktan sonra, yeni bir ulus-inşası projesinin –ulusu (İslami) *millet* olarak yeniden inşa etme projesinin– kültürel boyutu olmadan gerçekleşmesinin imkânsızlığıydı. Burada bu konuyu detaylı bir şekilde ele almam mümkün değil.¹ Bu bölümde sadece bu

¹ Detaylı bir tartışma için, bkz. B. Batuman, *New Islamist Architecture and Urbanism: Negotiating Nation and Islam through Built Environment in Turkey*, New York: Routledge, 2018.

sürecin görsel mekân temsilleriyle ilgili siyasal mücadeleleri de içerdiğini göstermeyi amaçlıyorum. Aşağıda göreceğimiz gibi, yaşanan süreç AKP'nin bu alandaki etkinliği kadar, AKP'ye karşı mücadele eden muhalefet yapılarının da görsel temsilleri kullanmasının önünü açmıştır.

Siyasal İslam'ın iktidara yürüyüşünde kentsel politika çok önemli bir rol oynamıştır. Türkiye kentlerinin önemli bölümü, çeşitli istisnalar ve sınırlılıklar olmakla birlikte, 90'ların ortalarından 2010'ların sonlarına kadarki yirmi yılı aşkın süreyi siyasal İslamcı yönetimlerin (RP-FP-AKP) kontrolünde geçirdi. Bu sürenin de yarısından fazlası siyasal İslam'ın (AKP) ülkede de iktidar olduğu döneme tekabül etti. İslamcılığı iktidara taşıyan kentsel politikanın iki temel bileşeni mevcuttu. Bunlardan ilki, 90'lı yıllarda Refah Partisi'nin belediyeler aracılığıyla geliştirdiği ve AKP döneminde merkezi hükümetin çeşitli devlet kurumları aracılığıyla yaygınlaştırdığı sosyal yardım modelidir. Bu model, kent yoksullarını içeren fakat bundan daha fazlasını da barındıran geniş bir toplumsal tabanı birbirine ekleyen ekonomi-politik bir modeldir. Bu modelde belediye kentsel hizmetleri piyasadan alım yoluyla ve daha pahalıya sağlar; oluşan ve kentlilere ödetilen maliyet ise yine piyasadan sağlanan sosyal yardımlarla belirli oranda dengelenir.

Bu mekanizmaların, özellikle 90'lı yıllarda şeffaf olmayan kanallarla, çeşitli hayır kurumları, dernekler ve vakıflar aracılığıyla işlemesi, hem kaynak transferlerinin denetimini zorlaştırmış, hem de yapılan yardımların, yöneticilerin yoksullara sunduğu bir lütuf olarak algılanmasına yol açmıştır. AKP iktidarının yerleşik hale geldiği 2011 sonrasında bu yardımlar merkezileşmiş, giderek parti ile devlet arasındaki farkın silindiği koşullarda, "müşfik devletin" yardımsever eli olarak görünmeye başlamıştır. Hayırseverlik temelli sosyal politika, kentli yurttaş olmanın getirdiği bir hak olarak edinilen kolektif

tüketim hizmetlerine, inayet sahibi yöneticilerin minnet duyulması gereken uygulamaları sonucu kavuşulduğu görüntüsünü doğurur.² Bu da, kentli olma bilincini, kentliliğin tanımı gereği yakın ilişkili olduğu kamusal yaşantıyı ve yurttaşların hak bilinciyle katılacakları ve ancak bu katılım yoluyla var olabilecek kamusalılık nosyonunu aşındırır. Doğan'ın "eğreti kamusalılık" tanımıyla tarif ettiği gibi,³ kentsel toplumsal yaşantıya katılım, kentlilerin siyasal haklarıyla ve özgür iradeleleriyle değil, kent ölçeğinde genişledikçe güçlenen bir tahakküm ağının varlığıyla belirlenmeye başlar.

Belediyeler aracılığıyla kentsel hizmetlerin sunumu yanında, kentsel politikanın ikinci bileşeni mekân üretimidir. 2004 Yerel seçimleri sonrasında "kentsel dönüşüm" kavramıyla hızla kurumsallaşmış olan yeni mekân üretim tarzı çerçevesinde konut üretimi, bir yandan varoş orta sınıfı için yatırım aracı, bir yandan alt sınıfların mekânsal kontrolünü sağlayan bir mekanizma, bir yandan da yeni İslami çevrelerin üretilmesi girişimi olarak, çok boyutlu biçimde ele alınmalıdır. Kentsel dönüşüm aynı anda *birikim*, *tahakküm* ve ulusun millet olarak yeniden inşa aracıdır.

Kentsel dönüşüm, tarihsel olarak, Batı ülkelerinin 70'li yıllarda deneylediği sanayisizleşme sürecinin sonucunda ortaya çıkan çöküntü bölgelerini yenilemek, temizlemek, yeni işlevlerle ve yeni yatırımlarla canlandırmak çabasını tanımlar. Türkiye özelinde ise kentsel dönüşüm kavramının özgün yanı, bu tanımın içeriğinden çok, yasal geçerliliğe ve yaptırma sahip

² A. Buğra, *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

³ A. E. Doğan, *Eğreti Kamusalılık: Kayseri Örneğinde İslamcı Belediyecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

bir yöntem olarak ortaya çıkmasıdır. Türkiye koşullarında kentsel dönüşüm, devlet yönlendirmesiyle neoliberal kentleşmenin başat mekân üretim aracı haline gelmiş görünmektedir. Bu kentleşme biçimi ise, özel yatırımlar için devletin istimlâk yapması, kamu arsaların ihalesiz devrinin mümkün hale getirilmesi, kent mekânlarının ulus-devlet sathından bağımsız odaklar olarak kavranarak uluslararası sermayenin kullanımına açılması ve bu karar süreçlerine katılımın engellenmesiyle karakterize olmaktadır. Bu süreçte kentsel dönüşümün asli aktörleri olan belediyelerin de operasyonel etkinlikleri başka kentsel politika aktörlerinin aleyhine artmaktadır. AKP döneminde özellikle TOKİ, dikkat çekici bir mekânsal iktidar mekanizması haline gelmiştir.

Dikkat edilmesi gereken nokta, kentsel dönüşüm mekanizmasının salt ekonomik bir süreç olmadığıdır. Bir birikim stratejisi olarak kentsel dönüşüm, tıpkı yukanda tartışılan belediye hizmetleri gibi piyasaya kaynak aktarımının giderek artan ölçüde önemli bir aracıdır. Ama bunun yanında, aynı süreç, bir kentsel politika ortamı değil de icracı bir erk olarak ortaya çıkan yerel yönetim aygıtının kentliler üzerindeki etkisini mekânsal boyutuyla yoğunlaştıran bir tahakküm stratejisidir. Tıpkı yaşama alanlarından kovulan gecekondu sakinleri için olduğu gibi, kentli olmanın tarımı gereği kent merkezi üzerinde hakları olan tüm yurttaşları ilgilendiren kamusal alanların dönüşümü, hem kentlilerin karar süreçlerine katılımını yadsır, hem de onların kentteki toplumsal varoluşlarının mekânlarını tahrip eder.

Son olarak, henüz yerel yönetim ölçeğindeyken başlayan toplu konut girişimleri, İslamcı çevreler üretmenin de deneyleri olmuştur. Bunların ilk örneklerinden olan Başakşehir'den, başkentte alternatif bir çevre kurmaya soyunan Kuzey Ankara

Kent Girişi Projesi'ne kadar farklı ölçek ve nitelikte (bunların kimisi gecekondü yenileme projesidir, kimi ise kent çeperinde yeni gelişme alanlarıdır) gerçekleştirilen konut çevrelerinin hepsinde sakinler İslami bir habitusu benimsemeye zorlanırlar.⁴

Geçtiğimiz yirmi yıllık dönemde Türkiye kentlerinin geçirdiği muazzam sosyal ve fiziksel dönüşüm, 'kendiliğinden' işleyen 'doğal' bir süreç değil, çatışmalı siyasal bir süreçti kuşkusuz. Bu süreci tanımlayan mücadeleler üzerine çokça akademik ve siyasal tartışma yapıldıysa da, görsel mekân temsillerinin rolü ele alınmış değil. Oysa, gerek iktidar eliyle yıkım ve inşa, gerekse bu faaliyetlere karşı gelişen muhalefet, güncel teknolojik olanakların da yardımıyla kent mekânlarına ilişkin imajların üretilmesi, dönüştürülmesi ve yaygınlaştırılması yoluyla görsel bir boyuta sahip oldu. Dahası, kentsel mücadelenin mekânsal temsillerle ilişkisi bu dönemde daha önce mevcut olmayan bir nitelik kazandı. Zira aynı dönem, "dijital dönemeç" diye adlandırabileceğimiz, imajların üretim (önce dijital fotoğraf makinaları sonra cep telefonları aracılığıyla) ve dolaşımının (internet sayesinde) benzeri görülmemiş ölçekte çoğaldığı/ yoğunlaştığı ve çoğullaştığı/ çoğulculuştığı bir dönem oldu. Bu durumun tartıştığım konu açısından önemi, öncelikle mekân temsillerinin önceki bölümlerde tartışılan konvansiyonel —gazete, dergi, ilan, sergi gibi— mecraların ötesinde bir yaygınlığa kavuşması; ikinci olarak da bu yeni mecranın —

⁴ B. Batuman, "Neoliberal Islamism and the Cultural Politics of Housing in Turkey", K. Kılınç ve M. Gharipour der. *Social Housing in the Middle East: Architecture, Urban Development and Transnational Modernity* içinde, Indiana University Press, 2019.

yani internetin— izleyiciyi salt tüketici olmaktan çıkarıp üreten (hatta bozarak/ dönüştürerek yeniden üreten) konuma getirmesidir. İşte bu iki boyut sayesinde, siyasal çatışmanın konusu kamusal mekânlar olmadığında bile, görselleştirilerek toplumsallaştırılan mekânların (örneğin bir konut alanının) kamusal bir gündem haline gelmesi mümkün hale geldi. Bir başka ifadeyle *görsel mekân temsilleri kamusal alanın parçası* haline gelmiş oldu. Aşağıda, mekân temsillerinin bu dönüşen siyasal niteliğini, siyasal İslamcı kentsel politika ile dijital teknolojilerin yükselişlerindeki çakışma çerçevesinde tartışacağım.

Siyasal İslamın Başkent Tahayyülü

Kentin temsili, siyasal İslamcı kentsel politika stratejilerinin ortaya çıkmasından daha önce, 1994 yerel seçimlerinin hemen ardından, bir ideolojik çatışma konusu olarak gündeme geldi. Daha önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, başkent imgesi ulus-inşasının ve siyasal temsiller dünyasının hep önemli bir unsuru oldu; bu açıdan, siyasal İslamın yerel iktidarını inşa etmek için ilk başvurduğu araçlardan birinin de başkent temsili olması şaşırtıcı olmamalı. 1973 yılında, Vedat Dalokay'ın başkanlığını yaptığı Ankara Belediyesi tarafından kentin simgesi olarak belirlenen Hitit Güneş Kursu, Refah Partili Başkan Melih Gökçek'in ilk icraatlarından birine konu oldu ve birkaç ay içinde Büyükşehir Belediyesi Meclisi kararıyla yeni bir amblem için yarışma açıldı.⁵ Bu yarışmanın sonucunda el-

⁵ Ankara Büyükşehir Belediyesi amblemi üzerine mücadelerin detayları için, bkz. Y. Demirer, "Simgesel Siyasette Aktörler, Süreçler ve Muhalefet Olasılıkları: Ankara Büyükşehir Belediyesi Amblem Rekabeti Örneği", *Praksis* 42, 2016: 609-634.

de edilen yeni amblem, uzun sürecek bir hukuk mücadelesine konu olacak, belediye yönetimi her seferinde küçük değişikliklerle amblemin kullanımını sürdürecektir (Resim 6.1).



Resim 6.1. Ankara Büyükşehir Belediyesi ambleminin dönüşümü.

Stilize edilmiş güneş kursu, erken cumhuriyet döneminin İslam öncesi Anadolu uygarlıklarına yaptığı atfı çağdaş tasarım anlayışıyla güncellerken, 60'lardan 70'lere taşınan sol ideolojik kavrayışı da görselleştirmiştir.⁶ Buna karşılık yeni amblem, Kocatepe Camii ile Atakule silüetlerini çakıştıran ve altta ay yıldız kompozisyonu ve üstte de –çeşitli varyasyonlarda değişen sayıda– yıldızlarla tamamlanan bir kompozisyon sunar. Burada Atakule'nin kullanımını kubbeyi meşrulaştırma stratejik bir tercih olarak görmek mümkünse de, bunu, caminin çerçevelediği bir modernizm yorumu olarak da okumak mümkündür. Dahası, cami silüeti ile ay-yıldız ikilisinin birlikteliği, Gökçek'in alamet-i farikası haline gelecek olan sağ siyasetleri İslami bir şemsiye altında bir arada tutma eğiliminin bir ifadesidir. Nitekim, amblem değişikliğini öngören Büyükşehir Belediye Meclisi kararı CHP ve DSP'li üyelerin mu-

⁶ A.g.e., s. 615.

halefetine karşı RP, ANAP, MHP ve DYP'li üyelerin oylarıyla kabul edilmiştir.⁷

Gökçek'in şahsında cisimleşen pragmatik popülizmin yaslandığı rövanşçılık, erken cumhuriyet döneminin radikal modernleşmeciliği ile 70'lerde yükselen sol dalganın birbirine eşitlenerek ve koşullara göre birbirinin yerine ikame edilerek kullanıldığı bir özdeşleştirmeye ve bunun üzerinden üretilen bir tepkiselliğe dayanır.⁸ Söz konusu popülizmin başarılı bir ifadesi olan yeni amblemin mahkeme kararlarına rağmen fiili durum yaratılarak (sadece kağıt malzemeler değil, betonla üretilen istinat duvarlarından refüj ve bordür blokları kadar çeşitli kentsel elemanlar üzerinde) geri dönülemez biçimde yaygınlaştırılması da, rövanşizmin şiddetini ve anti-demokratikliğini örneklemesi bakımından çarpıcıdır.

İslamcı siyasetin erken mekânsal girişimleri içinde en ihtirashane örnek, kentsel dönüşümün ilk yasal çerçevesini de kura-
cak olan "Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi" oldu. Ankara'nın prestij projesi olarak gösterilen ve "kente gelen yabancılara bizi mahcup eden gecekonducuları" temizleyip başkente yaraşır bir protokol yolu inşa etmeye soyunan proje kapsamında 6 bin 500 gecekonduyunun yıkımı 2005 ortalarından 2006 ortalarına kadar tamamlandı. Projenin ana fikri gecekondu tasfiyesi ile lüks konut imalatını çakıştırmaktı: yani söz konusu olan, zengin ve yoksulun yan yana ama toplumsal statü-

⁷ A. Özer, "Türkiye Cumhuriyeti'nin Başkenti Ankara için Düşünülen Amblem ve Tartışmalar", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2/1, 2002, s. 96.

⁸ B. Batuman, "Ankara'da Neoliberal Belediyeciliğin Bilançosu", *Dosya* 13, 2009, s. 6.

lerini sabit tutacak sınırlı etkileşim içinde yaşayacakları İslamcı bir ütopyadır. Paylaşılan İslami pratiklerin (ve mekânların) ideolojik harcını sağlayacağı yeni kentsel çevrenin cumhuriyetin modernist başkentine alternatif olması hayal edilmektedir.

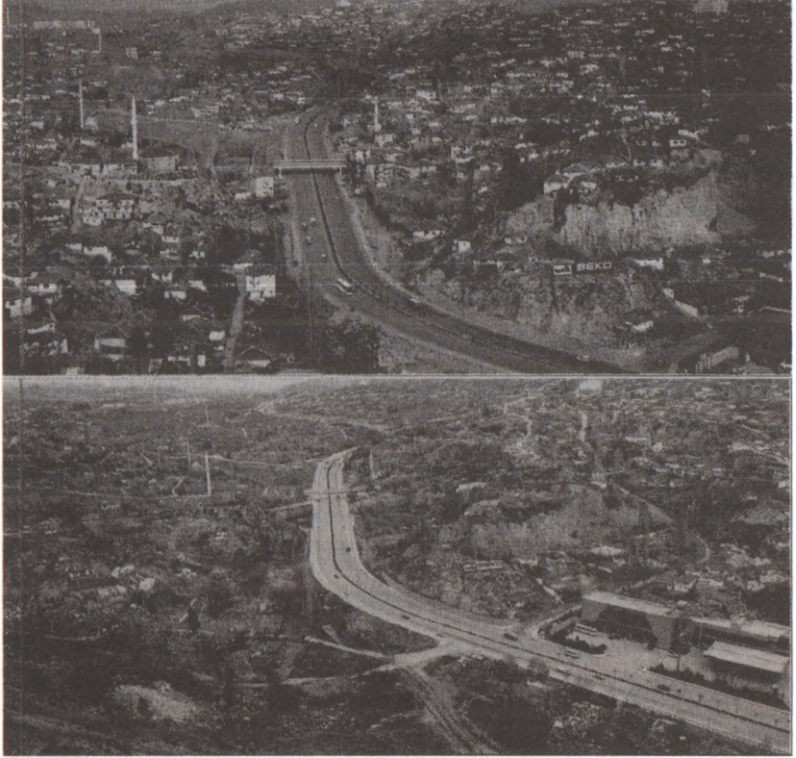
Ankara'nın ve özellikle kentin güneyinde kurulan Yenişehir'in genç cumhuriyet için önemini daha önce görmüştük. Bu çerçevede Kuzey Ankara projesi, 1920'lerin Yenişehir'inin sembolik alternatifi olmaya adaydır. Buna uygun olarak projenin hedefi "Kentsel imgenin 1923'lerde tanımlanan içeriğinden gittikçe uzaklaşan kente, tarihsel sürekliliği içerisinde gelecekle ilgili yorum ve tanım getirme[k]" olarak tarif edilir.⁹ Burada İslamcı herhangi bir referans yoktur; yalnızca muğlak bir yeni kent imgesinden söz edilmektedir. Buna ek olarak, Belediye Başkanı'nun ifadesiyle "her sokağı akıllı teknolojilerle denetlenen yeni bir yaşam alanı" olacağı belirtilmektedir.¹⁰

İslami referanslar projeye ilişkin metin ve açıklamalarda bastırılmış olsa da, bu referans görsel olarak proje alanı içinde maddeleşecektir. Bu görevi, camileri yıktığı halde kendileri işlevsiz fakat anıtsal elemanlar olarak varlığını sürdüren minareler görecektir. Dahası, TOKİ camisiz minareyi proje için uygun bir sembol olarak görecektir, kurumun adını taşıyan büyük bir pano havaalanı yoluna yakın bir tepede bulunan camisiz minarenin yanına yerleştirilecektir. Böylece camisiz minare

⁹ Ankara Büyükşehir Belediyesi, Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi Öncelikli Proje Alanı (1. Etap) 1/5000 Ölçekli Nazım İmar Planı Plan Açıklama Raporu, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2005.

¹⁰ Aktaran, S. Mutlu, Türkiye'de Yaşanan Gecekondulaşma Süreci ve Çözüm Arayışları: Ankara Örneği, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2007, s. 105.

geçici bir yıkıntı yerine, dönüşümü gerçekleştiren İslamcı iradenin görsel bir temsili haline gelir.¹¹



Resim 6.2. Kuzey Ankara Kentsel Dönüşüm Projesi kapsamında gecekondü tasfiyesinin görsel temsili.

Bu kapsamlı girişimin konvansiyonel yayınlarda yer alacak imgesi, görselliği AKP dönemi kentsel politikasının önemli bi-

¹¹ Kuzey Ankara proje alanındaki camisiz minareler üzerine daha detaylı bir tartışma için, bkz. B. Batuman, "Minarets without Mosques: Limits to the Urban Politics of Neoliberal Islamism", *Urban Studies* 50/6 Mayıs 2013, s. 1095-1111.

leşenlerinden biri olarak örnekler. Resim 6.2’de gördüğümüz fotoğraf çifti, Kuzey Ankara Kent Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi’nin paradigmatik görsel temsiliyi yansıtmaktadır. Bu fotoğraf çifti ilk olarak TOKİ Başkanı Erdoğan Bayraktar’ın imzasıyla 2006 yılında yayımlanan kitapta yer almış, daha sonra da sık sık Büyükşehir Belediyesi’nin haftalık bülteninde yer bulmuştur.¹² Bu fotoğrafların ikili kullanımı, iki görüntü arasındaki farkları, yani yıkımı anlatmaktadır. Ancak, yıkımın da farklı biçimlerde temsili mümkündür. Buradaki sunum, başka şeylerin yanında, yıkım alanının büyüklüğünü vurgular. Gerçekten de Türkiye’de o döneme kadar gerçekleştirilen uygulamalar düşünüldüğünde, bu projenin ölçeği dikkate değer bir büyüklüktedir. Buna karşılık fotoğraflar, önceki bölümlerde vurgulandığı gibi, masum belgeler değil, anlam kurucu araçlardır. Kentsel dönüşümün, dolayısıyla kentsel yıkımın, salt fiziksel değil aynı zamanda toplumsal bir süreç olduğu hatırlanırsa, bu fotoğrafların, kentsel toplumsal bir süreç olarak yıkımın bir aracı haline geldiği görülür.¹³ Zira ölçeğiyle kentin bütünü (hatta yasayla uygulandığı düşünüldüğünde ülke kamuoyunu) ilgilendiren proje, kentsel politika bağlamında meşruiyete ihtiyaç duyar. Yıkımın hızı, sürecin sorun-

¹² Erdoğan Bayraktar, *Gecekondu ve Kentsel Yenileme*, Ekonomik Araştırmalar Merkezi Yayınları, Ankara, 2006. Bayraktar 2011’de kurulacak hükümette Çevre ve Şehircilik Bakanı olarak görev alacak, 2013 sonunda yolsuzluk iddialarını gündeme taşıyan tapelerin yayımlanması ile görevinden istifa edecektir.

¹³ B. Batuman, “Camisiz Minareler: Gündelik Hayatın Ritmi ile Kentsel Dönüşümün Hızı Arasında,” *Arredamento Mimarlık*, 2010/2: 56-63.

suz bir şekilde halledildiği imasını taşır. Dahası, hızlı yıkım, hızlı inşanın muştusudur; dönüşümün en zorlu kısmı olan eski dokunun yok edilişi tamamlanmıştır. Artık modernist inşa öznesi boş levhasına kavuşmuştur, hayallerini gerçekleştirmesi an meselesidir.

Mekânın görsel temsili açısından dikkat edilmesi gereken bir nokta, önceki bölümlerde yer yer tartışıldığı gibi, izleyicinin yerleştirildiği gözlem noktasıdır. Elimizdeki fotoğraflar, plan düzleminde üstten görünüşler değil, açılı hava fotoğraflarıdır. Yüksek ve dikey hava fotoğraflarına karşı alçak ve açılı fotoğraflar yıkımın gerçekliğine vurgu yapılmak istendiğinde öne çıkar. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz uçakları tarafından bombalanan Alman kentlerinin fotoğraflarını propaganda amacıyla kullanmak isteyen taraflardan İngilizler bombardımanın başarısını görselleştirmek için soyut dikey fotoğrafları, İngiliz bombardımanın vahşetini anlatmak isteyen Almanlar ise alçaktan çekilmiş açılı fotoğrafları kullanmışlardır. Buna karşılık açılı hava fotoğrafları, İngiliz ordusu tarafından da, Alman kentlerinin bombardımanı sırasında mimari mirasın (örneğin ağır bombardıman altında yerle bir edilen Köln'deki tarihi katedralin) bombalama sırasında gösterilen özen sonucu ayakta kaldığını kanıtlamak için kullanılmıştır.¹⁴ Tartışmamızın konusu olan fotoğraflarda ise gösterilmek istenen, eskiden varolan gecekonduların şimdiki kütleli yokluk-

¹⁴ Davide Deriu, "Picturing Ruinscapes: The Aerial Photograph as Image of Historical Trauma", F. Guerin ve R. Hallas der., *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture* içinde, Wallflower, Londra, 2007, s. 196.

larıdır. Ancak bu yokluk, yıkılanların evler olduğunu hatırlatacak kişisel detayların görünmeyeceği mesafeden resmedilmelidir. Bu yüzden, fotoğraflarda kullanılan temsil stratejisi, hem yıkımın toplumsal boyutunun algılanamayacağı kadar uzak, hem de fiziksel boyutunun algılanacağı kadar yatay bir bakış noktası etrafında kurulmuştur.

Küresel Kente İslami Çehre

Bu noktada İstanbul'a dair İslamcı tahayyülü de ayrıca ele almak gerekli. AKP'nin İstanbul'a ve özellikle merkezine dair vizyonu birbiriyle hem zaman zaman çelişen hem de birbirlerini bütünleyen iki bileşenden, neoliberal birikim stratejileri ile İslamcı ideolojik eğilimlerden oluşmuştur. Bu bileşenlerin her ikisi de 90'lardan beri etkindir. Kentin modern merkezi olan Taksim 80'lerden başlayarak soylulaştırma girişimlerine ve turistik yatırımlara konu olmuş, 1996'da Habitat II konferansına, 2004'te de NATO zirvesine ev sahipliği yapmıştır. Bundan sonra İstanbul'da gerçekleşen uluslararası etkinlikler giderek artar. 2005'te İstanbul en fazla uluslararası kongreye ev sahipliği yapan şehirler sıralamasında 13. sıradadır.¹⁵

Öte yandan Taksim Meydanı, kentin başlıca kamusal mekânı olarak da İslamcılar için önem taşımıştır. İslamcı tahayyül için görünürlüğün en önemli mekânsal aracı olan cami,

¹⁵ H. A. Yalçıntaş, "Evaluating the Impact of Urban Competitive Advantages on Economic Revitalization of Deprived Inner Cities Through a Case Study Held in Istanbul," yayımlanmamış doktora tezi, İzmir: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2008, s. 208.

Taksim söz konusu olduğunda, 1950'lerden başlayarak gündemde olmuştur. Dahası, 1994 seçimleriyle büyükşehir yönetiminin kazanılması İslamcılar açısından İstanbul'un ikinci fethi olarak kutlanmış, 1453'ün anısı yıldönümlerinde çeşitli performanslarla yeniden üretilmiştir. Örneğin 1996 yılında yeniçeri kostümü giymiş ekipler tarafından çekilen maket gemiler Taksim'de yürütülmüştür. İslamcı gösterilere karşı cumhuriyetin 75. yıl kutlamaları kapsamında da Taksim önemli bir sahne olmuş, bu kez laiklik temalı sergiler ve popüler konserler (önceki bölümde değinildiği gibi) İstiklal Caddesi ve Taksim'de gerçekleştirilmiştir.¹⁶ Türban yasağına karşı olan veya onu destekleyen protesto eylemleri için de Taksim başlıca adreslerden biri olmuştur. Hatta türban üzerinden süren bu mücadelede, türbarın aksesuar olarak taşınması ve ilan panolarında reklam konusu olması da dahil olmak üzere çeşitli biçimlerde gündelik hayat dolayımıyla da sürmüştür.¹⁷

Bu sürecin sonunda iktidara gelen AKP'nin İstanbul'a –ve dolayısıyla Taksim'e– ilişkin vizyonu tahammülsüz bir fetihçilik değil, piyasa beklentileri ile ideolojik arzuları harmanlayan özgün bir karışım oldu. Bu vizyon, artık mekân üretiminin başat biçimi haline gelen kentsel dönüşüm mekanizmasının tarif ettiği çerçeve içinde bir dizi projeye somutlaştı.

¹⁶ Özyürek 2007: 101–108.

¹⁷ E. Selen, "The Work of Sacrifice: Framing Gender Politics, Racialization and the Significance of Islam in the Lives of Ajda Pekkan and Konca Kuris," *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 17 (3): 2007: 347–368.

AKP, “çılgın projeler” olarak isimlendirdiği bu projeleri 2011 seçimlerine doğru, görsel mekân temsillerinin ağırlıkla kullanıldığı tanıtım etkinlikleriyle gündeme getirdi. Bu projeler arasında, seçim tartışmaları içinde çok da önemsenmeyen, fakat çok kısa sürede AKP iktidarının gördüğü en çarpıcı muhalefet hareketini tetikleyecek olan bir tanesi Taksim’de yer alan Gezi Parkı’nın yıkılarak, yerinde daha önce bulunan Topçu Kışlası’nın yeniden inşa edilmesi idi. İlginç olan şey, bu projenin tanıtımı (propagandası demek daha doğru) için kullanılan görsellerin, bir başka projeden, niyetleri ve hedefleri bambaşka olan bir projeden aşırılmış olmasıydı.

2010 yılında İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmesi kapsamında düzenlenen etkinliklerden biri “Hayal-et Yapılar” isimli sergiydi. Kentin, artık yok olmuş bulunan 12 yapısı üzerinden, kentsel belleği canlandırmayı ve yıkımlar karşısında hayal gücünü üretken kılacak alternatifleri tartışmaya açmayı amaçlayan sergi kapsamında Taksim’de bulunan tarihi Maksim yapısı içinde bir ana sergi açıldı ve yapıların mevkileri de enstalasyonlarla işaretlendi.¹⁸ Serginin hedeflerinden biri de bu yapılar yıkılmamış olsaydı nasıl kentsel kullanımlar barındırabileceklerine dair açık uçlu senaryolar/hayaller üretilmesi ve bu yolla mevcut kentleşme halinin eleştirilmesi idi. İşte bu yapılardan biri de Taksim Topçu Kışlası’ydı (Resim 6.3).

¹⁸ C. Kozar, “Hayal-Et Yapılar Sergisi’nde Taksim Kışlası”, *Arkitera*, 29.02.2012, <http://www.arkitera.com/gorus/268/hayal-et-yapilar-sergisi-nde-taksim-kislasi> (erişim tarihi: 28.11.2017).



Resim 6.3. “Hayal-Et Yapılar Sergisi” içinde Taksim Topçu Kışlası.

Orijinal yapı 146 x 176 metre büyüklüğünde olup, ortasında geniş bir avlu bulunmaktaydı. 19. yüzyıl boyunca çeşitli eklemeler ve yenilemeler geçiren yapının 20. yüzyıla ulaşan son hali, at nalı kemerler ve soğan kubbeler gibi Oryantal elemanların yer aldığı, Arap ve Hint esintili eklektik bir mimariyi yansıtır. Taksim Meydanı’na ilişkin kapsamlı planlamanın parçası olan Gezi Parkı’nın inşası sürecinde yıkılan yapıya ait dönem fotoğrafları dışında orijinal proje ve doküman bulunmamaktadır.¹⁹

Sergiyi tasarlayanlar açısından can sıkıcı olacak bir biçimde,²⁰ kentteki yıkıp yeniden yapma süreçlerini eleştirmeyi

¹⁹ Detaylı bir tartışma için bkz. B. Batuman, “Everywhere is Taksim: The Politics of Public Space from Nation-Building to Neoliberal Islamism and Beyond”, *Journal of Urban History* 4/5, 2015, s. 881-907.

²⁰ Sergiye eşlik eden web sitesinde, diğer yapılara ait üç boyutlu görseller ve yapıların yıkılmamış olsalar bugünkü kent içinde nasıl varolabilecekleri üzerine senaryolar mevcutken, Topçu Kışlası’na ait olanlar kaldırılmıştır. Bkz. http://www.hayal-et.org/i.php/site-/building-taksim_klas (erişim tarihi: 28.11.2017).

amaçlayan görsel temsil, yeni bir yıkım/ yapım sürecinin, üstelik de ideolojik olarak hayli yüklü bir girişimin aracı haline getirildi. Seçim vaadi olarak gündeme getirildiğinde, *Hayal-et Yapılar* sergisinden aşırılan görsel dışında herhangi bir içeriği bulunmayan proje, seçimlerden sonra, meydanın yayalaştırılmasına ilişkin değişiklikler çerçevesinde plan revizyonlarında yer aldı. Profesyonel bir restitüsyon projesinin (orijinal çizimlerin) üretilmesinin bile imkânsız olduğu bu koşullarda yeni hazırlanan “ihya projesi” 22.300 metrekare alanda yer altında otopark katları ve yer üstünde alışveriş mekanları içermekteydi. Plan değişiklikleri ile birlikte İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Taksim Meydanı’nın yayalaştırılmış halini ve Topçu Kışlası’nı gösteren animasyon görüntülerini yayınlamaya başladı. Bu görüntülerde meydan, ölçeği bozulmuş kocaman bir boşluktur.

Guy Debord’a göre, kapitalist üretim tarzı bütünleşmiş ve tek tipleşmiş bir mekân yaratır; bu bütünleşme “aynı zamanda yaygın ve yoğun bir bayağılaşma sürecidir”.²¹ Debord’un tarifi somutlar biçimde, Taksim Meydanı’nın barındırdığı çeşitlilik ve biriktirdiği tarihsel anlamlar bu ölçeksiz sert yüzeyde yassılaşır ve meydan, kimliğiyle birlikte dinamizmini de yitirir. Bu imge, Lefebvre’in “soyut mekân” olarak tanımladığı şeyin iyi bir örneğidir: “Biçimsel ve niceldir, doğal ve tarihsel zamanla biriken farklılıkları siler”.²²

Gezi Parkı’nı yok etmeyi hedefleyen ve bu konuda müzakereye yanaşmayan AKP iktidarı, bugün Gezi Direnişi olarak tarihe geçmiş bulunan beklenmedik direnişle karşı-

²¹ G. Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, 165.

²² H. Lefebvre, *The Production of Space*, Londra: Blackwell, 1991, s. 49.

laştı. Taksim Meydanı'nın ve Gezi Parkı'nın iki haftalığına da olsa bir ütopyanın mekânsallığını üretmesi çeşitli boyutlarıyla çokça tartışıldı. Burada mekân ve görsel temsil ilişkisi üzerinden yaptığım tartışmadan uzaklaşmamak adına Gezi Direnişinin detaylarına girmeyeceğim. Ancak Başbakan Erdoğan'ın direniş kıvılcımının üzerine benzin döktüğü açıklamasını hatırlatarak devam edeceğim:

Biz Taksim meydanının yayalaştırma projesini yapıyoruz, yapacağız. Orası bitecek. İki, 1780 yılında Üçüncü Selim döneminde orada yapılmış olan Topçu Kışlası... Orada da aslına nasıl sahip çıkıyorsak biz de orada tarihi kışlayı yapacağız. Afedersiniz çok açık, net... AKM inşallah yıkılacak. Muhteşem bir opera olarak, kültür merkezi olarak onu da yapacağız... Evet cami de yapacağız. Ben bunun iznini gidip de CHP genel başkanundan alacak değilim, birkaç çapulcudan alacak değilim.²³

Burada AKM binası da tartışmamız açısından anlam taşıyor. Taksim Meydanı'nın cumhuriyetin sembol mekânlarından biri olarak kurgulanmasının önemli bir parçası olan ve yapımına 1946 yılında Opera Binası olarak başlanan yapı, ancak 1969 yılında tamamlandı ve İstanbul Kültür Merkezi olarak açıldı. Döneminin mimari anlayışını başarıyla yansıtan yapı 1970'te çıkan yangınla büyük zarar gördü. Onanıp yeniden açıldığı 1978'de ise adı artık Atatürk Kültür Merkezi idi.

Dönem fotoğraflarının tanıklık ettiği gibi, bina uzun yıllar kullanılmadığı halde, güneş kırıcılarından oluşan ikonik cephesi ile Taksim Meydanı'nın fonu oldu. Yani bina uzun bir süre mekân olarak değil ama kamusal bir yüzey olarak var oldu Taksim'de. 70'lerin ortalarında, zincirlerini kırmış, kolları kafasından büyük ve bıyıklarıyla maskülen işçinin Taksim'i ku-

²³ "Erdoğan: Taksim'e Cami de Yapacağız", *Hürriyet*, 02.06.2013, <http://www.hurriyet-com.tr/gundem/23419723.asp> (erişim tarihi: 18.06. 2013).

şatan kolları, 1 Mayıs'ların en tanınmış görsel ifadesiydi; ve AKM cephesi üzerindeydi.

Gezi Direnişi sırasında da AKM, özellikle Başbakan tarafından hedef haline getirilmesiyle birlikte, Taksim Meydanı'nda süren mücadelenin parçası oldu. Taksim'i tarifleyen mekânsal sınırlar barikatlarla tahkim edilirken, bu sınırların içerisi de farklı mekânsal pratiklerle işgal edilmekte, başka bir kamusal alan inşa edilmekteydi; ve AKM, bu iç mekânın parçası olmuştu. Kısa sürede, çeşitli büyüklüklerde diktörtgen pankartlar bina cephesini kaplamaya başladı. Güneş kırıcıların sağladığı asma kolaylığı ve pankartların ebatlarındaki çeşitlilik, ortogonal düzen içinde fakat oldukça dinamik bir kompozisyon yaratılmasını mümkün kıldı (Resim 6.4). Direnişin ardından da, devletin sembolik hakimiyeti, salt Taksim Meydanı'nda değil, bir mevzi olarak AKM cephesinde de sağlanmalıydı, öyle de yapıldı. Cephe, iki büyük Türk bayrağı ve ortalarında (önce küçük, sonra daha büyük) bir Atatürk posterini ile donatıldı.



Resim 6.4. Gezi Direnişi sırasında AKM cephesi.

Bina İslamcı tahayyülün düşman gördüğü sembollerden biri oldu hep; bunun bir sebebi klasik Batı sanatının cumhuriyetçi otoriterizmin bir aracı olarak algılanmasıysa bir diğeri de modernist mimariye aynı nedenden ötürü duyulan tepkiydi. Dönem dönem yıkılması gündeme getirilen bina ilk Erdoğan hükümeti tarafından 2005 yılında yıkılmaya niyetlenildiğinde Koruma Kurulu'nca tescil edilmiş ve 2008'de bir tadilat projesi uygulamaya konmuştu. Devam etmekte olan tadilat Gezi Direnişi sırasında durduruldu ve direniş sırasında oynadığı rolün de etkisiyle depreme dayanıksızlığı gerekçe gösterilerek binanın yıkımı tekrar gündeme geldi. Ve binanın yıkımı, yeni bir döneme geçişin sembolü olarak, parlamenter sistemi sonlandıran 2017 referandumu ile, yeni başkanlık sisteminin yürürlüğe geçeceği 2018 genel seçimleri arasında hızla tamamlandı. 2017 Kasım'ında yeni proje kamuoyuna sunuldu; bunu Şubat ayında yıkım kararının alınıp yıkımın başlaması ve Mayıs ayında da tamamlanması izledi.

Bu hızlı sürecin bir de bütünleyeni vardı; AKM'nin yıkımı, Maksem yapısının arkasında inşasına başlanan Taksim Camii'nin yükselişiyle eşzamanlı yürütüldü. Yani İslamcı imgelemen Taksim tahayyülünü kuran, biri olumlu diğeri olumsuz bu iki unsur aynı zamanda, aynı sürecin iki parçası olarak gerçekleştirilmiş oldu. Günlük gazetelerden internet forumlarına ve sosyal medyaya kadar her türlü görsel mecra, birbirini bütünleyen bu yıkım ve inşaa faaliyetlerinin çeşitli açılardan aynı kadraja sığdırıldığı fotoğraflarla doldu. Bu fotoğraflar arasında muhtemelen en etkileyici olanlar, Erdoğan'ın yıkım faaliyetini 'incelediği' sırada çekilenlerdi.

Bu fotoğraflarda, bağlamı bilmeyen gözlemci açısından tanınması imkânsız olan moloz yığına siyaseten anlam yükle-

yen, bir yandan Erdoğan'ın vakur görünmeye çalışan düşünceli pozları, bir yandan da AKM'nin yokluğu ile tanımlanan boşluğun belleklerdeki görüntü ile birlikte anımlanıyor olmasıdır. Bir yıl önce yıkılmış bulunan bir başka erken cumhuriyet yapısı olan İller Bankası (Başkan Gökçek de bu yıkıntının önünde —Erdoğan gibi vakur görünmeye çalışmayan, muzaffer bir ifadeyle— poz vermişti) üzerine Berin Gür'ün satırları, yıkıntının 21. yüzyıl Türkiye'si bağlamındaki siyasal anlamını çarpıcı biçimde tarif ediyor:

İller Bankası binasından geriye kalan, bağlamını ve referanslarını yitirmiş hâlde duran bir yıkıntı; yakın çevresindeki tanıdık binalar ancak bize bu yıkıntının yeri hakkında bilgi veriyor... Yıkımın yarattığı boşluk, fiziksel bir boşluk olmaktan daha da önemlisi, geçmiş ile gelecek arasında açılan bir boşluk. Bu boşluğun beraberinde gelen ise, şaşkınlık, dehşet, huzursuzluk, korku, endişe ve öfke. Binarın fiziksel yokluğuna karşın belleğimizde hâlâ taze olan görüntüsünün yarattığı muğlaklık da cabası.²⁴

Görsel-Mekânsal Siyasetin Dijital Dönemeci

Taksim Meydanı'nın dönüşümüne ilişkin projeler kentsel siyaset gündeminde öne çıktıysa da, 2011 seçim kampanyasında kamuoyuna sunulan çlgın projelerin “anası” Kanal İstanbul önerisiydi. Trakya'yı keserek Karadeniz ve Marmara Denizi'ni birbirine bağlayacak, Boğaz'a alternatif ikinci bir su yolu ve etrafında yeni bir kentsel gelişim öneren projenin ve buna karşı

²⁴ Berin F. Gür, “Yıkıntı, Merdiven ve Tarih Meleği”, *Manifold*, 13.09.2017, <https://manifold.press/yikinti-merdiven-ve-tarih-melegi> (erişim tarihi: 24.08.2018).

öne sürülen itirazların detayına burada girmeyeceğim.²⁵ Buradaki tartışma açısından önemli olan, projenin kamuoyu nezdinde kabul görmesi için yürütülen kampanyanın mekânın görsel politikası açısından yeni bir duruma —bir dijital dönemece— işaret etmesidir.

Geçtiğimiz son yirmi yılda, sosyal bilimlerden uygulamalı disiplinlere kadar çok geniş bir alan dijital teknolojilerin yarattığı yeni olanaklarla metodolojik ve epistemolojik dönüşümler geçirdi. Büyük ölçekli verinin işlenebilir hale gelmesi, yeni temsil araç ve stratejilerinin ortaya çıkması, ve bir mecra olarak internetin sağladığı imkânlar, çeşitli disiplinler içinde hem kullanılmaya hem de yol açtıkları dönüşümler açısından analiz edilmeye başlandı. Mekân temsilleri açısından da, coğrafyadan, planlama ve mimarlık alanlarına kadar dijital dönemin etkileri yoğun oldu.

Bizim tartışmamız açısından, yani mekânın görsel siyaseti açısından, 2011 seçimlerinin AKP için çarpıcı bir dönüşüme işaret ettiğini görmek zor değil. Tıpkı “Hayal-et Yapılar” sergisinden aşırılan görseller gibi, mimari görsellerin hem tekil olarak hem de animasyonlar halinde bundan sonra sıkça kullanıldığını görüyoruz. Bu araçlar seçim kampanyası sırasında Kanal İstanbul projesinin tanıtımı için de yoğun biçimde kullanıldı. Ancak burada çarpıcı bir durum söz konusuydu. Erdoğan’ın, Kanal İstanbul projesinin bütünleyeni olarak takdim ettiği Karadeniz kıyısında inşa edilecek ‘Yeni İstanbul’ projesine ilişkin verdiği bilgiler, ekranlara yansıttığı şık mimari görseller ile örtüşmüyordu. Zira bu görseller 2007 yılında üretilmiş olan bir başka “Yeni İstanbul” projesine aitti (Resim 6.5).

²⁵ Bu tartışmayı şurada yaptım: B. Batuman, “Delirious Istanbul: Rhetoric of Nation and Islam in Building Consent for New City Building”.



Resim 6.5. Karadeniz kıyısında yeni havaalanı ile birlikte kurgulanan “Yeni İstanbul”.

Hedefleri, nüfus yoğunlukları ve kurguladıkları ulaşım ağları birbirinden çok farklı olan (bu farklılıklar arasında en önemlisi kuşkusuz 2007’de henüz Kanal İstanbul önerisinin söz konusu olmamasıdır) bu projelerin görsellerinin birbiri yerine kullanılması, teknik detayları okumanın imkânsız olduğu koşullarda oldukça işlevseldir. Mimari görseller, özellikle de bilgisayarla üretilmiş dijital imajlar, fanteziler yaratmakta etkilidir ve henüz inşa edilmemiş yapıları birer gösteriye çevirerek mega projelere kamuoyu desteği sağlarlar.²⁶

²⁶ G. Rose, M. Degen ve C. Melhuish, “Networks, Interfaces and Computer-generated Images: Learning from Digital Visualizations of Urban Redevelopment Projects”, *Environment and Planning D: Society and Space* 32/3, s. 386-403.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, dijital mekân temsillerini siyasal amaçlarla kullanmak AKP'nin icadı değildir. Aksine, Türkiye'de bu kullanımların geniş çaplı ilk örneği, önceki bölümde tartıştığım 2007 momentinde hayat bulan AKP karşıtı ulusalcı bir kampanyaydı. AKP'yi, Türkiye'yi bölmeyi amaçlayan bir komplonun maşası olmakla itham eden bu uzun soluklu kampanyanın çarpıcı bir unsuru Türkiye haritaları üzerinden gelişti. Hızla alevlen(diril)ecek tartışmanın odağında, orijinali emekli bir Amerikan subayı tarafından kaleme alınmış bir dergi makalesinde yayımlanmış bulunan Ortadoğu haritası bulunmaktaydı. ABD'nin Ortadoğu'yu yeniden dizayn etme planı olarak sunulan harita üzerinden gelişen hezeyanın ulaştığı nokta, bireysel kullanıcıların internet aracılığıyla yaygınlaştırdıkları irredentist haritalar oldu. İnternette bulunan bölge haritalarının basit yazılımlar kullanılarak değiştirildiği ve ülke sınırlarının genişletildiği bu fantezi haritalar, Mısak-ı Milli haritaları biçiminde kodlanarak dolaşıma girdi ve oldukça popüler oldu.

Bu haritaların üretim ve dolaşımı, dijital dönemecin sağladığı popülist olanakları göstermesi bakımından çarpıcı. Herhangi bir harita bilgisine sahip olmayan kullanıcı, tarihsel doğruluğu bulunmayan bir mekân temsiliyi üretip kolayca dolaşıma sokabilmekte, bu görsellerin ne kadar yaygınlaşacağını ise "doğruluk" gibi bir kriterle ilişkisi bulunmamaktadır. Kritik 2007 yılında AKP açısında oldukça can sıkıcı olan bu kampanyadan iktidarın da öğrendiği şeyler oldu elbette. Bunlardan birisi dijital görsellerin etkisi ise, bir diğeri de, bugün "hakikat-sonrası" tanımlamasıyla ifade bulan ve güncel sağ popülizmin coşkuyula benimsemiş olduğu, gerçeklikle açıkça çelişen siyasal önermelerle işleyen stratejidir. AKP iktidarı, özellikle

de muhalefetin sosyal medyayı etkin biçimde kullandığı Gezi Direnişi sonrasında, böylesi argüman ve görsellerin dolaşımı için amatör taraftarlarının etkinliğiyle yetinmeyecek ve sosyal medyada faaliyet gösteren profesyonel “troll” ekipleri kullanmaya başlayacaktır.²⁷

AKP iktidarının dijital mekân temsillerini yetkinleştirmesinde Kanal İstanbul’un önemli bir aşama olduğunu yukarıda söyledim. Projenin animasyon videosu, Taksim Meydanı’nın dönüşümünü görselleştiren amatör animasyonların yanında sadece teknik (mimari) nitelik açısından değil, bu teknik gösterimin ideoloji ile mezcedilmesi açısından da çok daha başarılıdır. Sekiz dakikalık Kanal İstanbul videosu (Youtube’da hem İngilizce hem Türkçe versiyonları bulunmaktadır) İstanbul’u fethedecek kumandanı öven ünlü hadisle açılır ve proje İstanbul’un (İslam adına yeniden) fethi olarak kodlanır. Bu ideolojik girişe eşlik eden epik müzik yerini anlatıcının sesine bıraktığında öne çıkan ise “yüzyılların hayalı” olan projenin ihtişamını kanıtlayan rakamlardır. Aynı şekilde sayısal veriler, projenin merkezinde yer alan “külliye”nin büyüklüğünü anlatmakta da kullanılır. İlginç bir nokta, animasyonda görselleştirilen yapılı çevrenin, yine iktidar tarafından dolaşıma sokulmuş olan mimari proje çizimleriyle birebir örtüşmemesidir.²⁸ Yani mimari görseller, hakikat-sonrası iklimin ruhuna uygun biçimde, giderek içeriklerinden bağımsız, fakat politik olarak bir o kadar etkili araçlar haline gelmiş durumdadırlar.

²⁷ E. Bulut ve E. Yörük, “Digital Populism: Trolls and Political Polarization of Twitter in Turkey”, *International Journal of Communication* 11, 2017: 4093-4117.

²⁸ Detaylı bir tartışma için bkz. Batuman, “Delirious Istanbul”.

Karşı-iktidar Pratiği Olarak Mekân Temsili

Bu bölümde son olarak görsel mekân temsillerinin iktidar karşıtı direniş pratiklerine konu oluşunu tartışacağım. 2013 Yazına damga vuran Gezi Direnişi sırasında sosyal medya kullanımı çarpıcı biçimde öne çıktıysa da, bu kullanımda görüntü, söz kadar yer tutmamıştır. Gezi Direnişi ile özdeşleşen ikonik fotoğraflar mevcuttur; fakat bunlar direniş pratiği olarak üretilmiş imajlar değildi. Profesyonel muhabirlerin çektiği fotoğraflar yaygınlaştı ve uluslararası düzlemde direnişin gösterenleri haline geldiler. Buna karşılık, Gezi sonrası dönemde söz'ün yanında görüntü de sosyal medyada önemli bir direniş aracı haline geldi. Bu yeni durumun ilk sathı ise bir başka (ve nitelik açısından Taksim Meydanı'ndan bambaşka) bir kamusal mekân olan Atatürk Orman Çiftliği'ydi.²⁹

Gezi Direnişinde gördüğümüz gibi, kamusal mekân siyasal eylemin sahnesi ve konusu olmaktan daha fazlası da olabilir. Ulusal ölçekte tanınan, mücadelenin hem alanı hem de konusu olmuş bir kamusal mekân olarak Taksim Meydanı, 2013 Haziran'ında, çok sayıda siyasal projeyi bir araya getirip eklemlayebilen merkezî bir boşluktan aynı zamanda.³⁰ Buna karşılık, AOÇ'nin toplumsal bellekte kamusal mekân olarak yeri, belki de Taksim Meydanı'nın tam tersidir; zira, çeşitli nedenlerle kamuya mal olamamış bir alandır. Alana yapılan müda-

²⁹ Burada, daha önce yaptığım şu tartışmadan faydalanıyorum: B. Batuman, "Gezi'nin Devamı olarak AOÇ Mücadelesi ya da Rejim Değişikliğinin (ve Buna Direnişin) Mecrası olarak 'Cumhurbaşkanlığı Sarayı'", *Dosya* 34, 2015: 53-62.

³⁰ B. Batuman, "Gezi'nin Söz Hali: Mekân, Temsil, Dil", *Dosya* 33, Ağustos 2014, s. 49.

haleler Ankara’da örgütlü meslek odaları ve sivil toplum yapıları dışında tepki görmemiştir; “Cumhurbaşkanlığı Sarayı” gündeme gelinceye kadar, bir başka ifadeyle alan “yüksek siyasetin” konusu haline gelinceye kadar AOÇ mücadelesi toplumsal bir taban bulamamıştır.

Bu koşullarda AOÇ mücadelesi uzunca bir süre boyunca hukuk zemininde devam etti. Meslek örgütlerinin taşıyıcılığını yaptığı bu mücadele, özellikle 2010 sonrasında, Belediyenin inşa hızı ile yargının yavaşlığı arasındaki makasın iyice açılması sonucu işlevsizleşmeye başladı. 2012’nin Mayıs ayında kurulan Başkent Dayanışması’nın ilk eylemlerinden biri “AOÇ için Masekli Balo” eylemiydi.³¹ Bu tarihten sonra “Başbakanlık Hizmet Binası” etrafında dönen tartışmalar, özellikle Gezi Direnişinin ardından, hızla bir rejim tartışmasına dönüşmüştür. Bu dönüşümün bir boyutunu yerleşkenin aslında bir Başkanlık modeline uygun olarak programlandırılmış olması oluştururken, diğer boyutunu da Gezi sonrasında şiddetlenen otoriterleşme ve bunu kurumsallaştıran yasal düzenlemeler oluşturmıştır. Bir başka ifadeyle otoriter bir başkanlık rejiminin mimari programını içeren yerleşkenin mahkeme kararlarına rağmen inşası, hukuk tanımaz bir iktidar pratiğini gözler önüne sermiştir. Bu da, mimari bir nesne olarak yapının hem meşruiyet kazanmamış bir başkanlık modeliyle, hem de hukuk tanımayan otorite figürüyle özdeşleşmesini sağlamıştır.³²

2013’ten sonra yoğunlaşan siyasal baskı koşulları, “Gezi-sonrası” diye adlandıracağım bir durumu tarifler. Walter Ben-

³¹ Bkz. <http://www.baskentdayanismasi.org/> (erişim tarihi: 21.02.2015).

³² Yerleşkenin mimari analizi için, bkz. B. Batuman, *New Islamist Architecture and Urbanism*.

jamin'in, faşizmin her seferinde başarısız bir devrimin tanıklığında yükseldiğini söylerken kastettiği biçimde,³³ Gezi'nin ardından gelen baskı ve sindirme süreci Gezi tipi bir kamusal mekân savunusunu imkânsız hale getirmiştir (bu durum daha sonra OHAL koşulları ile daha da derinleşecektir). Sokağın kriminalize edildiği koşullarda kitlesel eylem olasılığı ciddi biçimde sınırlanır. Dahası, yukarıda tartıştığım gibi AOC, özgül koşullarına bağlı olarak zaten toplumsal bir tabandan yoksundur.

Andy Merrifield, Kahire'de Tahrir Meydanı ve New York'ta Zucotti Park gibi alanların kamusal mekân olma niteliklerini, sadece fizikselliklerine değil, sanal ve fiziksel dünyalar arasında, çevrimiçi ve çevrimdışı temaslara yol verecek buluşma noktaları olmalarına borçlu olduklarını belirtir.³⁴ İşte bu olasılık, yani sanal olanla fiziksel olan arasında bir arayüz olma potansiyeli, AOC'yi belki de tarihinde ilk kez gerçek bir kamusal mekân haline getirdi.³⁵ Bu olasılık, ironik bir biçimde, kamusal mekânın fiziksel olarak işgal edil(e)mediği koşullarda ortaya çıktı. Gezi-sonrası dönemin imkânsız kıldığı kitlesel eylemlilik AOC için zaten hiç mümkün olmamıştı; bu yüzden bu tarihsel koşullarda yeni bir direniş biçiminin imkânını en çok barındıran kamusal mekân AOC oldu.

³³ W. Benjamin, "Theories of German Fascism", *Selected Writings* Cilt 2, Cambridge: Harvard University Press, 1999; alıntıl原因 S. Zizek, *Trouble In Paradise: Communism After The End Of History*, Londra: Penguin, 2014.

³⁴ A. Merrifield, *The Politics of the Encounter*, Atina: University of Georgia Press, 2013, s. 66.

³⁵ Burada "sanal" oları sadece internet ortamı olarak anlamak yerine Habermasçı bir iletişim düzlemi olarak kavramanın yerinde olacağını düşünüyorum.



Resim 6.6. Kamuoyundan gizli başlayan “Başbakanlık Hizmet Binası” inşaatının uydu görüntüsü.

Öyleyse AOÇ, iki açıdan Gezi-sonrası dönemin çephe hattı idi. İlk olarak, AOÇ'nin hukuksuz işgalinde somutlaşan yeni rejimin odağı ve sembolü “Cumhurbaşkanlık Sarayı”, bu girişime direnişin de odağı haline geldi. İkinci olarak ise AOÇ, kamusal mekânın savunusu üzerine biriktirilmiş deneyim repertuvarının geçersizleştiği baskı koşullarında yeni bir “non-occupy” stratejisinin en olası mekânı oldu. Ve görsel mekân temsilleri bu stratejinin önemli bir unsuruydu. Buna kanıt olarak AOÇ mücadelesinin başlangıcı gösterilebilir. Orman Genel Müdürlüğü alanında bir “Başbakanlık Hizmet Binası” inşaatı-

nın başladığı ve bu uğurda yeşil dokunun tahrip edildiği bilgisi, alana girip gözlem yapmak fiziksel olarak engellendiğinden, Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin satın aldığı uydu görüntülerinin kamuya sunulmasıyla, yani *imaj* yoluyla dolaşıma girdi. Dolaşıma giren bu imajlar, yeni binanın hafriyatını yeşil dokunun içinde bir yara olarak ifade eder (Resim 6.6).³⁶

Bu yara izini görmek, bir başka ifadeyle *temel kazısını yara olarak görebilmek*, yine dijital dönemecin mümkün kıldığı bir durumdur. Kısa süre öncesine kadar yalnızca askeri kullanıma açık olan fakat artık sivil kullanıcıların da erişebildiği bir “bakış açısı” olarak uydu görüntüsü ilk defa kentsel-siyasal kullanıma konu olur. Bu kullanım aynı zamanda “Kaçak Saray”ın daha başından itibaren görsel temsil tabanlı bir mücadelenin konusu olduğuna da tarıklık eder.

Cumhurbaşkanlığı seçimlerinin ertesinde, o zamana dek ısrarla Başbakanlık hizmetine ait olduğu savunulan yerleşkenin “Cumhurbaşkanlığı Sarayı” olacağı ilan edildi; bunu takiben de, yapının iç mekân görüntüleri yayınlandı. Profesyonelce tasarlanan bu fotoğraflar, yapıyı, tartışmaya yer bırakmayacak bir biçimde otorite figürünün mekânı olarak kodlamaktaydı. Erdoğan'ın, yükselen haşmetli merdivenlerin başında poz verdiği fotoğraflar, uluslararası medya tarafından da bir güç gösterisi olarak okundu.³⁷ Bu fotoğraflara paralel olarak, ana binanın kendisi de imge olarak pul ve davetiyeler üzerinde dolaşıma sokuldu.

³⁶ T. K. Candan, A. Hakkan ve G. Bolat, *Kaçak Saray: Kibir, İsrâf, Hukumsuzluk*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2015.

³⁷ A. Withnall, “Recep Tayyip Erdogan: The ‘new sultan’ now has a new palace – and it has cost Turkish taxpayers £400m”, *The Independent*, 05.11.2014; <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/recep-tayyip-erdogan-the-new-sultan-now-has-a-new-palace-and-it-has-cost-turkish-taxpayers-400m-9841319.html> (erişim tarihi: 26.02.2015).

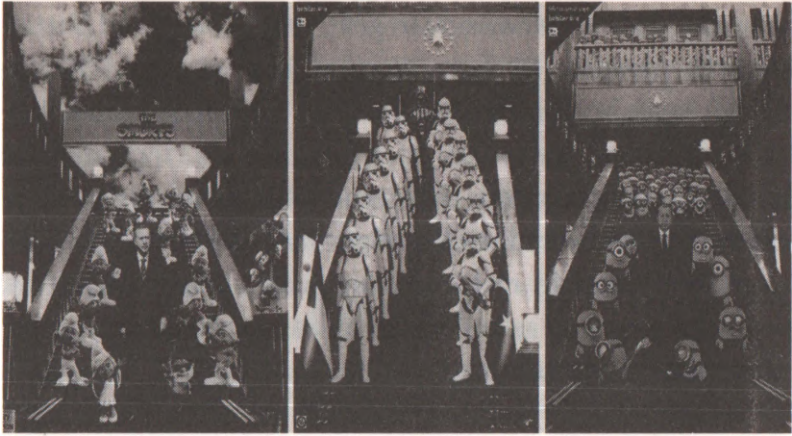


Resim 6.7. "Sağlam İrade Cumhuriyet'in Başında": Güç göstereni olarak mimari.

İktidar sembolü olarak "Cumhurbaşkanlığı Sarayı" imgesinin yeniden üretimine ilginç bir örnek de, Meclis'te haklarındaki yolsuzluk suçlamaları görüşülmekte olan bakanlara ilişkin oylama öncesinde gazetelerde yayınlanan "Sağlam İrade Cumhuriyet'in Başında" ilanıdır (Resim 6.7). İktidar yanlısı Siyaset Dayanışma Platformu tarafından verilen ilan, Cumhurbaşkanını, milletvekillerinin de diyet borcu bulunan "sağlam irade" olarak tarif etmekte, bu iradeyi de yerleşkenin ana binası ile görselleştirmektedir. İlanda kullanılan görselde, gerçekmiş yanılgısı yaratan bir montajla, yapının cephesi önünde bir miting kalabalığı gösterilmektedir. Bir AKP mitinginden alınan

bu kalabalık görüntüsünde herhangi bir parti amblemi seçilemese de, turuncu flamalarıyla kitle tanınabilmektedir. Bu imajın kuruluşunda fotoğrafa yapılan derinlik müdahalesi ilgi çekicidir. Kalabalığın görüntüsü, gerçekte binarın önünde tasarlanmış olan meydana yerleştirilmemiştir. Binayı daha da uzaklaştıracak şekilde yolun karşısından çekilen bir fotoğraf kullanılmış, ancak yol kenarındaki parmaklıklarla bina arasındaki mesafe (yani gerçekte meydanın bulunduğu derinlik) yassılaştırılmıştır. Fotoğrafın kurgusu bu açıdan oldukça başarılıdır; ortaya çıkan görüntü, bir binarın önündeki kalabalık değil, binaya *yönelen* kalabalıktır. Yapı, kitlesel gösterinin fonu değil, odağı olmuştur.

Görüldüğü gibi, iktidar, mimarisiyle beraber onun görsel temsilini de, kendisini yeniden üretmek için seferber etmektedir. Mekân ve görsel temsil, “Yeni Türkiye”nin inşası için işe koşulmuştur. Bu görsel-ideolojik taarruzun en uç örneği, ona karşı etkin bir derinliği de tetikleyen, 12 Ocak 2015 tarihinde Filistin lideri Mahmut Abbas için yapılan karşılama töreniydi. Ana binarın merdivenlerine dizilmiş olan ve Cumhurbaşkanlığı forsundaki 16 Türk devletini temsil ettikleri iddia edilen kostümlü askerler, mekâna yeni anlamlar yükleyen bir performansın dekoru oldular. Performansın kendisi ise Erdoğan’ın merdivenlerden inışı idi. Tarih tünelinden inerek en alt basamakta bütün bu tarihsel birikimin taşıyıcısı konumuna ulaşan Erdoğan, bu performatif gösteri ile hem (seçmeci) bir millet tarifi yapmış olur, hem de kendisini bu milletin baba figürü olarak kutsar (zira “ecdadın” arasına karışmıştır). İşte bu performans, hızla karikatürize edildi. Gerek fotoğrafa yapılan montaj müdahaleleri ile, gerekse fotoğrafı aynen kullanıp ona altıyazı (*caps*) ekleyerek üretilen yeni imajlar sosyal medyada yaygınlaştı (Resim 6.8).



Resim 6.8. Sosyal medyada hızla yaygınlaşan anonim mizahi görseller.

Burada detaylı tartışmak mümkün değilse de, gerek son yılların küresel direniş dalgası genelinde, gerekse Gezi Direnişi özelinde mizahın bir direniş pratiği olarak niteliğinin altı sıkça çizildi.³⁸ Egemen söylemlerin altını oyan, oyuncu katılımcılığı ile farklı bir dayanışma ruhunu yeniden üreten, sanatsal yaratıcılığı politikayla buluşturan mizahi üretimler, özellikle baskıcı yönetimlere karşı ciddi bir direniş potansiyeli barındırır. “Kaçak-Saray” örneğinde de mizah, mekân, dil ve politik anlam arasında yeni bir dolayım kurar. Otoritenin mekânsal temsili olan yapı, mekân üzerine yeni anlamlar üreterek çalışan (genellikle de sadece varolan iktidar temsilinin eksik, temelsiz, tutarsız yanlarını ifşa ederek işleyen) mizah aracılığıyla aşındırılır. Mizahın gücü, eleştirdiği nesneyi red-

³⁸ B. Shepard, *Play, Creativity, and Social Movements: If I Can't Dance, It's Not My Revolution*, Londra: Routledge, 2013; O. Varol, “Revolutionary Humor”, *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 23/3, 2014, s. 555-594; A. Yalçıntaş (der.), *Creativity and Humour in Occupy Movements: Intellectual Disobedience in Turkey and Beyond*, New York: Palgrave, 2015.

detmek yerine kullanmasından gelir; mizah, nesnesini bozundurarak olumlar. Böylece, mizahın konusu olan “Kaçak-Saray” işgale açık bir mekâna dönüşür; fiziksel değil ama iletişimsel kamusal alanın bir parçasına. Dahası, mekânsal bir temsil olduğu için imajlar dünyasında düz anlamıyla işgal edilebilir. Heybetli merdivenler, süper kahramanların, çizgi roman karakterlerinin mekânı haline gelir; böylece antik Türk ordularına mensup askerlerin de, bu karakterler kadar kurmaca oldukları açığa vurulur.

* * *

İslamcı siyaset için kentsel mekân başından beri iktidar inşasının önemli bir aracı oldu. Bu yüzden de mekân üzerine mücadele son yirmi yılın siyasetinde –Gezi Direnişinde somutlaştığı gibi– önemli bir eksen haline geldi. Ama bunun yanında, burada yaptığım, mekânın görsel temsili odaklı tartışma açısından önemli bir başka nokta daha var. İslamcılığın uzun süre anti-modern bir akım olarak görülmesi sonucu ihmal edilen bir yönü, güncel teknolojilere ve temsil odaklı kültür stratejilerine verdiği önem. En iyi ihtimalle reklamcılık başarısına indirgenen bu performans, çok daha kapsamlı bir hegemonya inşasını mümkün kılan çağdaş bir siyasal eylem biçimidir oysa. Bir tarafta kentsel mekânın, diğer tarafta da güncel teknolojilerin sunduğu görsel temsil olanakları iktidarı yeniden üretirken, yeni gerilimler ve karşı-iktidar biçimleri de yarattı. Mekân ve görüntüyü birbirine yaklaştıran bu yeni durum hem kamusal mekân ve kamusalılık açısından, hem de görüntünün üretim ve tüketiminin demokratikleşmesi açısından öngörülmesi mümkün olmayan sonuçlar üretti.

SONUÇ

20. yüzyıl başından bugüne uzanan süreçte Türkiye’de kentin ve kentsel mekânın görsel temsilleri üzerinden yaptığım tartışmanın, bu temsillerin politik niteliğini ve kentsel tahayyülün (yeniden) üretiminde oynadıkları kritik rolü gösterdiğini umuyorum. Görmüş olduğumuz gibi, fotoğraftan kartpostala, belgesel filminden melodrama, karikatürden sosyal medyada dolaşıma giren dijital imajlara kadar farklı görsel biçimlere sahip mekân temsilleri, toplumsal üretim ve dolaşıma konu oldukları ölçüde politik nitelik taşırlar; kolektif kentsel tahayyülün/ tahayyüllerin üretiminde rol oynarlar.

Birinci bölümde tartışıldığı gibi, görsel mekân temsilleri (ulus-inşası ve benzeri) yukandan aşağıya politik programlar çerçevesinde araçsallaştırıldıklarında, bu programların yaygınlaştırmak istediği anlamların, ideolojik mesajların ve özdeşleşme çağrılarının konusu olabilirler. Öte yandan, beşinci bölümde gördüğümüz gibi, siyasetin üretkenliğini yitirdiği kriz durumlarında bu tıkanıklığın semptomu haline gelebilir, yeniden kullanımlara ve yeniden anlamlandırmalara konu olabilirler. Yani mekân temsilleri sabit yapısal sistemler olarak değil, toplumsal dinamiklerin etkisine açık yapılanmalar olarak anlaşılmalıdır.

Bu akışkanlık, görsel mekân temsillerinin salt hegemonik iktidar yapılarınca kontrol edildiği veya kaçınılmaz olarak iktidarın yeniden üretiminde işlevsel olduklarına dair (siyaseten karamsar) yaklaşımı çürütür. Zira, ikinci bölümde yerel Ankara kartpostalları üzerinden tartıştığım gibi, kurumsallaşmış hegemonik anlamlara direnmenin, onları bozuma uğratmanın ve aynı temsillere farklı anlamlar yüklemenin de aracı olabilirler. Hatta, kentsel siyasetin özgül bir mücadele alanı olarak ortaya çıktığı 70'ler Türkiye'sinde (dördüncü bölümde) gördüğümüz gibi, karşı-hegemonik bir politik programın parçası olacak şekilde yeni kent kavrayışları ve yeni kentsel tahayyüller üretmeye hizmet edebilirler.

Dikkat edilmesi gerekir ki, kitap boyunca görsel mekân temsillerinin politik niteliğini gösterebilmek adına daha çok bunların bilinçli siyasal programlarla ilişkili olarak etkinleştikleri örneklerle odaklandım. Oysa, kültürel yapıların politik niteliğini siyasal programlara atfetmek, hem indirgemeci hem de işlevselci bir hata olacaktır. Özellikle üçüncü bölümde gördüğümüz gibi, görsel mekân temsillerinin politik niteliği, dolaysız siyaset araçları olmalarını gerektirmez. Hatta bunların genellikle bilinçli olmadan üretilen ancak bir o kadar etkin kültürel yapılar olarak ele alınmaları gerekir.

İzlediğimiz tarihsel sürecin içinde görsel mekân temsillerinin önemli bir niteliksel dönüşümden geçtiğinin altını çizmek gerekli. Bu dönüşümün iki temel dinamiği mevcuttur. İlk olarak, teknolojinin getirdiği yeni olanakların yarattığı (dijital dönemeç olarak tarif ettiğim) dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşüm salt teknolojinin yaygınlaşmasından ibaret olmayıp, hem görsel temsillerin dolaşımını kolaylaştıran, hem de bu temsillerin üretimini demokratikleştiren boyutlara sahiptir. Buna karşılık, bu demokratikleşme dinamiğinin, hakikat-

sonrası durumu da besleyen bir yanı olduğunu görmemek mümkün değil. Görsel temsillerin üretimi ve dolaşıma sokulması kolaylaştıkça, bu temsillerin taşıyıcısı oldukları anlamların hakikatle ilişkisi de zayıflamaktadır.

İkinci dönüşüm dinamiği ise kentseldir. 'Neoliberalizmin kentlerde yarattığı önemli bir tahribat kamusal yaşantının parçalanması, bir başka ifadeyle kenti toplumsal bir bütün ve politik bir birim olarak bir arada tutan merkezin kaybolmasıdır. Burada kastedilen fiziksel merkezin önemini yitirmesi değil, kentsel toplumsal yapının merkezci çekim kuvveti olarak düşünebileceğimiz kamusal siyasetin aşınmasıdır. İşte bu dinamik, yaklaşık son otuz yılda kent-altı ölçeklerde yerel ağların öne çıkmasına sebep olmuştur. Yükselen bu ağların en etkinleri de dini cemaatlerdir. Bu durum ne Türkiye, ne de İslam ile sınırlıdır; dünyanın çeşitli bölgelerinde farklı dinlerin hatta mezhep ve tarikatların izleyicileri aynı kentsel durumun içinde etkinliklerini artırmış bulunmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse, sözünü ettiğim ikinci dinamiğin sonucu, kamusal yaşantının parçalandığı metropol koşullarıdır.

Bu iki dinamiğin görsel mekân temsillerinin politik niteliği açısından ne anlama geldiğini anlamak için, Giriş kısmında tartıştığım kolektif bellek kavramına geri dönmemiz gerekiyor. Orada, kentsel tahayyülü kolektif bellekle ilişki içinde, çeşitli kültürel mecralar içinde oluşan bir birikim olarak tanımlamıştım. Bu tanım, hem kentsel tahayyülü, hem de kolektif belleği toplumsal olarak paylaşılan, hakim kavrayışlar olarak kabul eder. Buna karşılık, günümüz koşullarında tam da bu ortak kavrayışın (ya da farklı kavrayışların barındırdığı ortak paydanın) gücünü yitirmeye başladığını görüyoruz. Parçalanmış kentsel duruma ilişkin tahayyülü ve kolektif belleği "şizofrenik" olarak nitelemek uygun görünüyor.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir detay mevcuttur. Söz konusu şizofrenik durum, görünüşte parçalanmış, bağımsız ve her biri kendince meşru kent kavrayışlarının bir aradalığını ifade etse de, bu kavrayışlar arasında kıyasıya bir rekabetin sürdüğünü göz ardı etmemek gerekir. Nasıl ki dünyanın düz veya aşının zararlı olduğunu savunan kampanyalar basitçe eksantrik eğilimler olarak geçiştirilemezse, kente ilişkin tahayyüllerin bir aradalığı da basitçe çoğulcu bir durum olarak olumlanamaz. İşte bu yüzden, kentsel tahayyülün kurucu unsurları olan görsel mekân temsilleri aslında keskin bir siyasal mücadelenin konusudurlar.

Altıncı bölümde bu durumun örneklerini, Türkiye’de kent odaklı siyasal mücadeleler bağlamında gördük. Gerek iktidarın, gerekse muhalefet hareketlerinin, kente yönelen siyasal süreçlerde görsel mekân temsillerine (belki yarı-bilinçli bir biçimde) giderek daha çok başvurmuş olmaları çarpıcı. Türkiye’nin giderek otoriterleşen koşullarında, özellikle de 2018 seçimleri sonrasında parlamenter mücadelenin neredeyse ihmal edilebilir düzeyde cılızlaşmış olması, bu araçların ve taşıdıkları imkân ve olasılıkların toplumsal muhalefetin demokrasi mücadelesi açısından değerlendirilmelerini elzem kılıyor.

KAYNAKÇA

- Abrams, C. (1965) *Man's Struggle for Shelter in an Urbanizing World*, Cambridge: MIT Press.
- Adil, F. (1934) "Ankara, Türkiyenin kalbi!", *Holivut* 19, 2 Mayıs 1934, s. 3-12.
- Ak, S. A. (2001) *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Alden, T. (2005) "And We Lived Where Dusk had Meaning", *Real Photo Postcards: Unbelievable Images from the Collection of Henry Tulcensky* içinde, L. Wolff, der., New York: Princeton Architectural Press.
- Alemdaroğlu, A. (2005) "Politics of the Body and Eugenic Discourse in Early Republican Turkey", *Body & Society* 11/3, s. 61-76.
- Altan, M. (1992) "İkinci Cumhuriyet Nedir, Ne Değildir?", *Türkiye Günlüğü* 20, s. 10-14.
- Althusser, L. (1994) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Y. Alp ve M. Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, B. (1991) *Imagined Communities*, Londra: Verso.
- Ankara Büyükşehir Belediyesi (2005) *Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi Öncelikli Proje Alanı (1. Etap) 1/5000 Ölçekli Nazım İmar Planı Plan Açıklama Raporu*, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Annuaire Oriental*, 1921.
- Annuaire Oriental*, 1931.
- Arcayürek, C. (2005) *Bir Zamanlar Ankara*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Arslan, S. (1997) *Center vs. Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yeşilçam Melodramas*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Arslan, S. (2005) *Hollywood Alla Turca: A History of Popular Cinema in Turkey*, yayımlanmamış doktora tezi, Columbus: Ohio State University.
- Aslanoğlu, İ. (1980) *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Ayata, S. (2007) "Cumhuriyet Mitingleri: Sencer Ayata ile Röportaj", *Milliyet*, 21 Mayıs 2007.

- Bakanlar Kurulu kararı (1935) Karar no: 36072 "Resimli ve Pullu Kartpostal ve Kartlar Çıkarılması", 26.11.1935, Başbakanlık Arşivi, Dosya 166-50, Fon kodu: 30..18.1.2, Yer: 59.90..13;
- Bakanlar Kurulu kararı (1937) Karar no: 60282 "Posta İdaresi'nce Kartpostal Bastırılması", 15.2.1937, Başbakanlık Arşivi, Dosya 166-60, Fon kodu: 30..18.1.2, Yer: 72.12..14
- Balçoğlu, S. (1998) *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Karikatürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barnouw, E. (1974) *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, New York: Oxford University Press.
- Başgelen, N. (1998) *Bir Zamanlar Ankara*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Batuman, B. (2009) "Ankara'da Neoliberal Belediyeciliğin Bilançosu", *Dosya* 13, s. 3-7.
- Batuman, B. (2010) "Camisiz Minareler: Gündelik Hayatın Ritmi ile Kentsel Dönüşümün Hızı Arasında," *Arredamento Mimarlık*, 2010/2, s. 56-63.
- Batuman, B. (2010) "Ey İyi Kalpli Üvey Ana: Kent Tarihi Yazımı ve Bir Çatışma Alanı Olarak Erken Cumhuriyet Ankara'sı", *Tarih, Sınıflar ve Kent* içinde, B. Şen ve A. E. Doğan der., Ankara: Dipnot Yayınları.
- Batuman, B. (2010) "Toplumcu bir Belediyecilik Modeli: 'Yeni Belediyecilik Hareketi' 1973-1977", *Mülkiye Dergisi* 34/1, s. 223-241.
- Batuman, B. (2012) "Tarihsel Bağlamı içinde Mimarlık Semineri", 1969 *Mimarlık Semineri'ni Anımsama* içinde, A. Şentek der. Ankara, Mimarlar Odası Ankara Şubesi, s. 7-14.
- Batuman, B. (2013) "'70'ler: Siyasetin Odağındaki Kent, Kentin Odağındaki Siyaset", *Toplum ve Bilim* 127, s. 68-87.
- Batuman, B. (2014) "Gezi'nin Söz Hali: Mekân, Temsil, Dil", *Dosya* 33, s. 49.
- Batuman, B., (2014) "Minarets without Mosques: Limits to the Urban Politics of Neoliberal Islamism", *Urban Studies* 50/6, s. 1095-1111.
- Batuman, B. (2015) "Everywhere is Taksim: The Politics of Public Space from Nation-Building to Neoliberal Islamism and Beyond", *Journal of Urban History* 4/5, s. 881-907.
- Batuman, B. (2015) "Gezi'nin Devamı olarak AOÇ Mücadelesi ya da Rejim Değişikliğinin (ve Buna Direnişin) Mecrası olarak 'Cumhurbaşkanlığı Sarayı'", *Dosya* 34, s. 53-62.
- Batuman, B. (2018) *New Islamist Architecture and Urbanism: Negotiating Nation and Islam through Built Environment in Turkey*, New York: Routledge.
- Batuman, B. (2019) "Neoliberal Islamism and the Cultural Politics of Housing in Turkey", *Social Housing in the Middle East: Architecture, Urban Development and Transnational Modernity* içinde, K. Kılınç ve M. Gharipour, der., Bloomington, IN: Indiana University Press.

- Batuman, B., (yayın aşamasında) "Delirious Istanbul: Rhetoric of Nation and Islam in Building Consent for New City Building", *New Master-Planned Cities, Islam and Identity* içinde, S. Moser der. New York ve Londra: Routledge.
- Batur, E. (1994) *Ankara Ankara*, İstanbul: YKY.
- Bayraktar, E. (2006) *Gecekondular ve Kentsel Yenileme*, Ankara: Ekonomik Araştırmalar Merkezi Yayınları.
- BELKO (1994) *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: BELKO.
- Bender, T. ve A. Çınar (2007) "The City: Experience, Imagination, and Place", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, A. Çınar ve T. Bender der., Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (1999) "Theories of German Fascism", *Selected Writings* Cilt 2, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boratav, K. (1998) *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, 6. Baskı., İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boyer, M. C. (1994) *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Boym, S. (2001) *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Bozdoğan, S. ve E. Akcan (2012) *Turkey: Modern Architectures in History*, Londra: Reaktion Books.
- Bozdoğan, S. (2001) *Modernism and Nation Building*, Seattle ve Londra: University of Washington Press.
- Brewster, B. (1976) "The Soviet State, the Communist Party and the Arts 1917-1936", *Red Letters*, 3, s. 3-9.
- Buğra, A. (2008) *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, E. ve E. Yörük (2017) "Digital Populism: Trolls and Political Polarization of Twitter in Turkey", *International Journal of Communication* 11, s. 4093-4117.
- Can, T. (1964) "Kalkınma Planı Açısından Konut Davamız", *Konut Semineri*, Ankara: TEKSİF.
- Candan, T. K., A. Hakkan ve G. Bolat (2015) *Kaçak Saray: Kibir, İsrar, Hukuksuzluk*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Caner, D. İ. (1996) *Ankara as the Capital of Turkey: Its Planning and Development in the Early Republican Period*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Castells, M. (1977) *The Urban Question: a Marxist Approach*, çev. A. Sheridan, Cambridge: The MIT Press.
- Colomina, B. (1994) *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge ve Londra: The MIT Press.
- Çeçen, A. (1990) *Halkevleri*, Ankara: Gündoğan Yayınları.

- Daldal, A. (2005) *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi Yayınları.
- Davis, F. (1979) *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press.
- Debord, G. (1996) *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demirer, Y. (2016) "Simgesel Siyasette Aktörler, Süreçler ve Muhalefet Olasılıkları: Ankara Büyükşehir Belediyesi Amblem Rekabeti Örneği", *Praksis* 42, s. 609-634.
- Deriu, D. (2013) "Picturing modern Ankara: New Turkey in Western imagination", *The Journal of Architecture* 18/4, s. 497-527.
- Deriu, D. (2007) "Picturing Ruinscapes: The Aerial Photograph as Image of Historical Trauma", *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture* içinde, F. Guerin ve R. Hallas der., Londra: Wallflower.
- Doğan, Ç. E. (2018) *Picturing the Nation: Turkish Republican Era Representations of Istanbul*, yayımlanmamış doktora tezi, Binghamton, NY: Binghamton Üniversitesi.
- Doğan, A. E. (2008) *Eğreti Kamusalılık: Kayseri Örneğinde İslamcı Belediyecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donald, J. (2007) "Metropolis: The City as Text", *Social and Cultural Forms of Modernity* içinde, R. Bock ve K. Thompson der., Cambridge: Polity Press.
- Dündar, F. (2008) *Modern Türkiye'nin Şifresi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elverdi, İ. (1998) *Dünden Bugüne Ankara*, Ankara: Ankara Ticaret Odası.
- Erdoğan, N. (2000) "Kalpaksız Kuvvacılar: Kemalist Sivil Toplum Kuruluşları", *Türkiye'de Sivil Toplum ve Milliyetçilik* içinde, S. Yerasimos der., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998) "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", *Screen* 39/3, s. 259-271.
- Evren, B. (1999) "Anadolu Fotoğrafçılığı ve Fotokart Estetiği", *Toplumsal Tarih* 61, s. 24-29.
- Evren, B. (1998) *20'li Yılların Bozkır Kasabası*, İstanbul: AD Kitapçılık.
- Faroqi, S. (2000) *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*, Londra: I.B. Tauris.
- Gregory, D. (1994) *Geographical Imaginations*, Cambridge, MA: Blackwell.
- Gür, B. F. (2017) "Yıkıntı, Merdiven ve Tarih Meleği", *Manifold*, 13.09.2017, <https://manifold.press/yikinti-merdiven-ve-tarih-melegi> (erişim tarihi: 24.08.2018).
- Gürata, A. (1997) *Filmic Space in Turkish Melodrama*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

- Gürel, M. O. (2009) "Consumption of Modern Furniture as a Strategy of Distinction in Turkey", *Journal of Design History* 22/1, s. 47-67.
- Hâkimiyet-i Milliye, 12.7.1921.
- Hâkimiyet-i Milliye, 4.12.1921.
- Hart, C. (1964) "İstanbul Gecekondularında Yapılan Araştırmaların İlk Sonuçları", *Konut Semineri*, Ankara: TEKSİF.
- Holivut, "Ankara Türkiyenin kalbidir", *Holivut* 18, 25 Nisan 1934, s. 12.
- Huyssen, A. (2008) "Introduction: World Cultures, World Cities", *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in A Globalizing Age* içinde, A. Huyssen der., Durham, NC: Duke University Press.
- Hürriyet, "Erdoğan: Taksim'e Cami de Yapacağız", 02.06.2013, <http://www.hurriyet-com.tr/gundem/23419723.asp> (erişim tarihi: 18.06. 2013).
- İhsan, B. (1936) "Ankara'da Bir Ev", *Arkitekt* 72, s. 328-329.
- İnsel, A. (2007) "Pretoryen Güçler ve Rejim", *Radikal* 2, 25 Şubat 2007.
- İsvan, A. (2002) *Başkent Gölgesinde İstanbul*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İzzet, M. (1935) "Ankara'da Bir Ev" *Arkitekt* 55-56, s. 199-200.
- Jäger, J. (2003) "Picturing Nations: Landscape Photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century", *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination* içinde, J. M. Schwartz ve J. R. Ryan der., New York: Holtzbrinck Publishers.
- Karık, O.V. (1947) "Altındağ", *Yenisı*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1999) [1934] *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. (1976) *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*, Cambridge, Londra, New York ve Melbourne: Cambridge University Press.
- Kavas, U. (2014) *Yıldız Albümleri'nde Ankara Fotoğrafları*, Ankara: Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü.
- Keleş, R. ve M. N. Danielson (1985) *The Politics of Rapid Urbanization*, New York ve Londra: Holmes & Meier.
- Keleş, R. (1968) *Alternatif Şehirleşme Hareketlerinin Maliyetleri Hakkında Ön Rapor*, yayımlanmamış rapor, Ankara: DPT.
- Keleş, R. (1961) *Şehir ve Bölge Planlama Açısından Şehirleşme Hareketleri*, Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Kenez, P. (1988) "The Cultural Revolution in Cinema", *Slavic Review*, 47/3, s. 414-33.
- Kezer, Z. (1999) *The Making of a National Capital: Ideology and Socio-Spatial Practices in Early Republican Ankara*, yayımlanmamış doktora tezi, Berkeley: University of California.
- Kıray, M. (1965) "Modern Şehirlerin Gelişmesi ve Türkiye'ye Has Bazı Eğilimler", *Mimarlık* 65/7.

- King A.D. (der.) (1996) *Re-presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the 21st-Century Metropolis*, New York: New York University Press.
- King, A. D. (2007) "Boundaries, Networks, and Cities: Playing and Replaying Diasporas and Histories", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, A. Çınar ve T. Bender der., Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.
- Koç, V. (1973) *Hayat Hikâyesi*, İstanbul: APA.
- Koçak, A. (1998) *Nation State and Architecture in Early Republican Turkey: The Building Process of Ankara as the National Capital*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: ODTÜ.
- Kozar, C. (2012) "Hayal-Et Yapılar Sergisi'nde Taksim Kışlası", *Arkitera*, 29.02.2012, <http://www.arkitera.com/gorus/268/hayal-et-yapilar-sergisi-nde-taksim-kislası> (erişim tarihi: 28.11.2017).
- Kuban, D. (1969) "Toplum Açısından Mimarlığın Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Yapı Değişikliklerinin Mimarlığın Evrimine Etkileri", *Mimarlık Semineri*, Ankara: Mimarlar Odası.
- Lagnado, L. (2008) *The Man in the White Sharkskin Suit: A Jewish Family's Exodus from Old Cairo to the New World*, New York: Harper Perennial.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, çev. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2000) *Writings on Cities*, E. Kofman ve E. Lebas (çev. ve haz.), Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Lynch, M. A. (1996) *The Space Between: Turkish National Identity and the Urban Landscape of Ankara*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Austin TX: University of Texas at Austin.
- Mangin, W. (1967) "Latin American Squatter Settlements: A Problem and a Solution", *Latin American Research Review*, 2/3, s. 65-98.
- Marcus A. ve D. Neumann (der.) (2007) *Visualizing the City*, Abingdon ve New York: Routledge.
- Merrifield, A. (2013) *The Politics of the Encounter*, Atina: University of Georgia Press.
- Meydan*, 5 Ekim 1965.
- Mimarlar Odası (1969) "Ankara'da Başlayan Yağma", basın açıklaması, 16 Ağustos 1969.
- Mimarlar Odası (1960) *Bildiri 1960: Yurdumuzda İmar Çabaları*, Ankara: Mimarlar Odası.
- Mimarlar Odası (2003) "Mimarlar Odası 50. Yıl Sözlü Tarih Oturumu 2", yayımlanmamış bant çözümü, 13 Aralık 2003.
- Mimarlık*, 65/11: 2.

- Morgan, H. ve A. Brown (1981) *Prairie Fires and Paper Moons: The American Photographic Postcard, 1900-1920*, Boston: David R. Godine.
- Muammer, C. (1934) "Sovyet Rusya Sinemacılığı Bütün Dünyada Bir Alaka Uyandırmağa Başladı", *Holivut* 20, 9 Mayıs 1934, s. 3-12.
- Mutlu, D. K. (2002) *Yeşilçam in Letters: A "Cinema Event" in 1960s Turkey from the Perspective of an Audience Discourse*, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Mutlu, D. K. (2010) "Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences", *Middle Eastern Studies* 46/3, s. 417-431.
- Mutlu, S. (2007) *Türkiye'de Yaşanan Gecekondulaşma Süreci ve Çözümleri Arayışları: Ankara Örneği*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Nazım Hikmet (1996) *Memleketimden İnsan Manzaraları*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Nochlin, L. (1983) "The Imaginary Orient", *Art In America* 71, s. 118-187.
- Oral, T. (1998) "Ev, Çizgi, Şehir", *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık içinde*, Y. Seyder., İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Oran, B. (2007) "Mitingler ve Laiklik", *Radikal* 2, 27 Mayıs 2007.
- Öncü, A. (1988) "The politics of the urban land market in Turkey: 1950-1980", *International Journal of Urban and Regional Research*, 12/1, s. 38-64.
- Özbek, M. (1997) "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey içinde*, S. Bozdoğan ve R. Kasaba der., Seattle: University of Washington Press.
- Özel, M. (1992) *Ankara*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özandes, E. (1998) *Abullah Frères: Ottoman Court Photographers*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özandes, E. (1999) *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: Orientalism in Photography*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özer, A. (2002) "Türkiye Cumhuriyeti'nin Başkenti Ankara İçin Düşünülen Amblem ve Tartışmalar", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2/1, 95-108.
- Öztuncay, B. (2000) *Vassilaki Kargopoulo: Photographer to His Majesty the Sultan*, İstanbul: Birleşik Oksijen Sanayi A. Ş.
- Özyürek, E. (2001) "Cumhuriyetle Nikahlanmak: 'Üç Kuşak Cumhuriyet' ve 'Bir Yurttaş Yaratmak' Sergileri", *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası içinde*, E. Özyürek der., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özyürek, E. (2007) *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Pamuk, O. (2003) *İstanbul - Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

- Pamuk, O. (2008) *Kara Kitap*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pferschy, O. (1936) "Die Erste Photoausstellung in Ankara", *La Turquie Kemaliste* 12, Nisan 1936.
- Ramî, İ. (1934) "Holivut Anadolu'da", *Holivut* 29, 11 Temmuz 1934, s. 12.
- Rose, G., M. Degen ve C. Melhuish (2014) "Networks, Interfaces and Computer-generated Images: Learning from Digital Visualizations of Urban Redevelopment Projects", *Environment and Planning D: Society and Space* 32/3, s. 386-403.
- Rubin, C. E. (2004) "Image and Memory: Photographers Mathias O. Bue and Walter T. Oxley", *Minnesota History* 59/3, s. 110-119.
- Ryan, D. (1982) *Picture Postcards in the United States, 1893-1918*, New York: Clarkson Potter.
- Sağdıç, O. (1993) *Bir Zamanlar Ankara*, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Sağdıç, O. (2001) *Geçmişten Yansımalarla Ankara*, Ankara: Ankaralılar Vakfı.
- Said, E. (2003) *Şarkiyatçılık*, İstanbul: Metis.
- Sandalcı, M. (2000) *Max Fruchtermann Kartpostalları*, İstanbul: Koçbank.
- Sante, L. (2009) *Folk Photography: The American Real-Photo Postcard 1905-1930*, Portland: Verse Chorus Press.
- Sargın, G. A. (2005) "Ötekinin Gözüyle Ankara'yı Kurmak: Sovyet Propaganda Filmlerinde Devrimci Bellek Kaybı ve Anımsama", *Cumhuriyet'in Ankara'sı* içinde, T. Şenyapılı der., Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Scott, B. (2004) "Picturing Irony: the Subversive Power of Photography", *Visual Communication* 3/1, s. 31-59.
- Selen, E. (2007) "The Work of Sacrifice: Framing Gender Politics, Racialization and the Significance of Islam in the Lives of Ajda Pekkan and Konca Kuris", *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 17/3, s. 347-368.
- Server, R. İ. (1939) *Türkiye'de Matbuat Rejimleri*, İstanbul: Ülkü Matbaası.
- Ses, "Artistler ve Evleri: Ayhan Işık", *Ses* 28 Mayıs 1966.
- Ses, "Artistler ve Evleri: Sadri Alışık-Çolan İlhan", *Ses*, 26 Mart 1966.
- Ses, "Artistler ve Evleri: Tamer Yiğit", *Ses* 14 Mayıs 1966.
- Sever, M. ve C. Dizdar (der.) (1993) *İkinci Cumhuriyet Tartışmaları*, İstanbul: Başak Yayınevi.
- Sezer, B. U. (1993) "Postmodernizm ve İkinci Cumhuriyet", *Anıme İdaresi Dergisi* 26/ 1, s. 27-42.
- Shepard, B. (2013) *Play, Creativity, and Social Movements: If I Can't Dance, It's Not My Revolution*, Londra: Routledge.
- Soja, E. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londra ve New York: Verso Books.
- Şener, E. (1970) *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, İstanbul: Dizi Yayınları.

- Şenyapılı, Ö. (1981) *Kentleşmeyen Ülke, Kentleşen Köylüler*, Ankara: ÖDTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Şumnu, U. (2014) "Ankara'daki (İş Bankası) İkramiye Evleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi* 2/1, s. 51-73.
- Tacıbayev, R. (2004) *Kızıl Meydan'dan Taksim'e: Siyasette, Kültürde ve Sanatta Türk-Sovyet İlişkileri*, İstanbul: Truva Yayınları.
- Tagg, J. (1993) "The Currency of the Photograph: New Deal Reformism and Documentary Rhetoric", *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tankut, G. (1990) *Bir Başkentin İmarı: Ankara (1929-1939)*, Ankara: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Targaç, Z. O. (2000) "Othmar Pferschy", *Fotoğraf*, Nisan-Mayıs 2000, s. 84-88.
- Tekeli, İ. (1977) *Bağımlı Kentleşme: Kırdan ve Kentte Dönüşüm Süreci*, Ankara: Mimarlar Odası.
- Tekeli, İ. (1982) *Türkiye'de Kentleşme Yazıları*, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Tör, V. N. (1941) "Ankara Halkevi Fotoğraf Yarışması Şartnamesi", *Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi.
- Tör, V. N. (1976) *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Turner, J. C. (1968) "The Squatter Settlement: An Architecture that Works", *Architectural Design* 38, s. 355-360.
- Türel, İ. (2017) *İstanbul Open City: Exhibiting Anxieties of Urban Modernity*, Londra ve New York: Routledge.
- Üstdiken, B. (1992) "Beyoğlu'nda Resimli Kartpostal Yayımcıları", *Tarih ve Toplum* 100, s. 27-34.
- Varol, O. (2014) "Revolutionary Humor", *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 23/3, s. 555-594.
- Westwood, S. ve J. Williams (1997) "Imagining Cities", *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memories* içinde, S. Westwood ve J. Williams, der., Londra ve New York: Routledge.
- Wigley, M. (1995) "Fear Not...", *Mortal City* içinde, Peter Lang der., New York: Princeton Architectural Press.
- Withnall, A. (2014) "Recep Tayyip Erdoğan: The 'new sultan' now has a new palace – and it has cost Turkish taxpayers £400m", *The Independent*, 05.11.2014; <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/recep-tayyip-erdogan-the-new-sultan-now-has-a-new-palace-and-it-has-cost-turkish-taxpayers-400m-9841319.html> (erişim tarihi: 26.02.2015).
- Yalçıntaş, A. (der.) (2015) *Creativity and Humour in Occupy Movements: Intellectual Disobedience in Turkey and Beyond*, New York: Palgrave.

- Yalçıntaş, H. A. (2008) *Evaluating the Impact of Urban Competitive Advantages on Economic Revitalization of Deprived Inner Cities Through a Case Study Held in Istanbul*, yayımlanmamış doktora tezi, İzmir: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Yavuz, F. (1953) *Şehircilik Ders Kitabı*, Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Yavuz, F. (1962) *Şehircilik*, Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Yavuztürk, G. M. (2003) "Ankaralı Bir Fotoğraf Ustası: Rıdvan Kırmacı (Foto Rıdvan)", *Kebikeç* 16, s. 301-308.
- Yıldırım, T. (2014) "Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* Filminin Eleştirel Alımlanması", *Global Media Journal: TR Edition* 5/9, s. 352-371.
- Yörük, Z. F. (2008) "'Tarihsel Blok', 'Merkez-Çevre' ve Bastırılmışın Geri Dönüşü", *Mesele*, 24, s. 45-51.
- Zizek, S. (2014) *Trouble In Paradise: Communism After The End Of History*, Londra: Penguin.

BÜLENT BATUMAN

KENTİN SURETLERİ

Elinizdeki kitap kente dair toplumsal kavrayışımızın yani kentin bütününe veya parçalarına ilişkin algı biçimlerimizin, bunlara yüklediğimiz anlamların ve içlerinde yaşadığımız deneyimlere dair oluşturduğumuz belleğin, kısacası kentsel tahayyülün, her toplumsal olgu gibi, siyasal bir nitelik taşıdığı fikrine dayanıyor. Kentsel araştırmalar alanı ile kültürel çalışmalar arasında bir bağ kurarak, uluslararası literatürde “görsel kültür” olarak tanımlanan çerçeveye tekabül eden bir izlek oluşturuyor; kültürel olanın içinde temel olarak görsel olana odaklanıyor.

Yurttaş kimliğinin, ulus-devletle özdeşleşme yoluyla kurulumunda başkent görsel temsiline işlevi; devletin kontrolünde yurttaş yaratma projesinin parçası olan görsel mekân temsillerinin, başka özneler eliyle tam da bu kurguyu aşındıran ve zayıflatan araçlara dönüşme potansiyeli; politik failerin eylemliliği içinde görsel mekân temsillerinin rolü; Siyasal İslamın yükselişinin ve ona karşı muhalefetin özellikle kentsel mücadeleler içindeki yeri; görsel mekân temsillerinin bugünün kentsel koşullarında toplumsal mücadele açısından önemi kitapta tartışılan konular arasında.

Görsel olanı mekânla buluşturup kentsel politika çalışmalarını zenginleştirmenin imkânına işaret eden eser, toplumsal mücadeleler açısından görsel olanın kentsel politika için önemine vurgu yapıyor.

