

**BELGESEL FOTOĞRAFIN PROPAGANDACI TAVRI: AFSAD FOTOĞRAF
DERGİSİ'NDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ (1978- 1979)**

GÜLBİN ÖZDAMAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Basın ve Yayın Ana Bilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Uğur Demiray

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Aralık 2005

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

BELGESEL FOTOĞRAFIN PROPAGANDACI TAVRI: AFSAD FOTOĞRAF DERGİSİ'NDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ (1978- 1979)

Gülbin ÖZDAMAR

Basın ve Yayın Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2005

Danışman: Prof. Dr. Uğur Demiray

Bu çalışma, Türkiye’de gerek sosyal gerek siyasi ve ekonomik köklü değişimlerin yaşandığı 1970’li yıllarda faaliyet göstermiş AFSAD’ın (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği), 1978 yılında çıkardığı Fotoğraf Dergisi’nin incelenmesini kapsamaktadır. Türkiye’nin içinde bulunduğu çatışma ortamında resmi ideolojiye muhalif olan bu dergi, İşçi haklarına, sosyalizm umuduna, 1 Mayıs övgülerine ve işlenen cinayetlere yer vermiştir. Bu çalışma ile Fotoğraf Dergisi’nin, salt fotoğraf ile ilgili teknik ve kuramsal yazıları değil, taraf tutan ve politik propaganda niteliğindeki sloganları ve ideolojik sembolleri de kullandığı ve fotoğraf dergisinin 1978–1980 yılları arasında politik propaganda yapmış bir karşı propagandist olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde propaganda konusu işlenmiştir. Propagandalar, yapıldıkları ülkelerin egemen siyasal, ekonomik, felsefi ideolojileriyle mevcut ekonomik ve teknolojik güç seviyelerine göre değişiklik göstermektedir. Her hedef kitleye yönelik farklı propaganda türü ve tekniği uygulanmaktadır. Kitle iletişim araçları ve sanat propaganda için vazgeçilmez araçlardır. Propaganda aracı olarak kullanılan fotoğraf ise ikinci bölümün konusudur. Görüntü üzerinden biçimlenen simge ve semboller, gerçekliği pekiştirmesi ve inandırıcılığı arttırması nedeniyle propaganda tarihinde oldukça sık kullanılmıştır. Simgelerle yaratılan görsel kültür gerek politik gerek sosyolojik ortamlarda, fotoğraf aracılığıyla hem toplumun devamını sağlarken hem de toplum eleştiri ve direnişinin göstergelerini oluşturur. Böylelikle fotoğraflar, hem tarihi bir belge hem de sistemli bir propaganda aracı olabilmektedirler.

Üçüncü bölümde ise 1970’li yılların siyasi, ekonomik ve sosyal yapılanmasına değinerek, dönemin fotoğrafı incelenmeye çalışılmıştır. AFSAD’ın kuruluşu, siyasal vizyonu, fotoğrafa bakışı ve Fotoğraf dergisinin oluşumuna yer verilmiştir. İlk kez Kasım 1978 yılında yayınlanan, ekonomik zorluklar ve baskılar nedeniyle Kasım 1979’a kadar çıkan dergide yer alan işçi fotoğrafları değerlendirilmiştir. İşçi fotoğrafları sol ideolojinin yayılmasında, işçi örgütlenmelerinde ve bilinçlendirilmelerinde kullanılmıştır. Miting fotoğraflarından, çalışan işçi fotoğraflarına kadar tüm işçi fotoğraflarında, ikonlar, mitler ve yananlam örgüleri aracılığıyla ideolojik iletiler oluşturulmuş, izleyici kitesine sunulmuştur. Bu fotoğraflar metinlerle desteklenmiş, sol merkezli, işçiden yana ideolojik tavır propagandacı bir üslupla ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

This study draws on a research of the Journal of Photography edited by AFSAD (The Association of Ankara Photographers) in 1978. AFSAD as a leftist journal had an oppositional during the 1970s in which Turkey had experienced significant social and economic developments. The Journal, which had opposed to the official ideology, had concentrated on the worker rights, the aim of socialism, praise of 1st May and terrorist murders. This study tries to prove that the Journal of Photography contains not only technical and theoretical articles but also political and ideological symbols. This study also tries to show that the Journal was an anti-propagandist by using the methods of leftist propaganda between 1978 and 1980.

The *Propaganda* is explained in the first chapter. According to the political, economic, philosophical and technological conditions of the countries, the type of propaganda changes. The Mass Communication means and the art are vital instruments in the making of propaganda. The photography as an instrument for propaganda is the topic of the second chapter. The symbols depending upon visual materials have been employed generally in the history of propaganda to strengthen reality and plausibility. The visual culture creating by the symbols in both political and sociological conditions, provides not only the continuity of society but also sociological criticism and resistance. For this reason, photographs are both a historical document and the instrument of a systematic propaganda.

In the third chapter, the photography of the period was evaluated to find out how critical the conditions under which Turkey went through in the 1970s. The foundation of AFSAD, its political vision and approach towards photography and the foundation of the Journal of Photography have been explained. The journal was published firstly in 1978 and continued to be published till November of 1979. The worker photos were evaluated in the research. The worker photos were used in the diffusion of the left ideology, organization of workers and increasing their awareness. In all worker photos including the meeting photos, ideological messages were created and transmitted to the audience using icons, myths and connotative textures. These photos were supported by texts and a left-centered and labor-supporter ideological attitude was displayed in a propagandist manner.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gülbin ÖZDAMAR'ın Belgesel Fotoğrafın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması Ve 1978- 1980 Yılları Arasında Yayınlanan Afsad "Fotoğraf Dergisi" Örneği başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Basın ve Yayın Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Uğur Demiray
Üye : Prof. Dr. Nadir Suğur
Üye : Doç. Dr. Ertuğrul Algan

Prof. Dr. Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitü Müdürü

.....

ÖNSÖZ

Fotoğraf insan yaratıcılığının parçası olan bir fenomendir. Herkesin fotoğrafçı olduğu günümüzde, fotoğraf kuramını inkâr etmemekle birlikte –çünkü bu insana düşünce gücü verir ve bakış açısı sağlar- kameranın arkasındaki gözün, bakmak ile görmek arasındaki ince çizgide yerini alması gerekmektedir ve bu hem içerik hem de biçimi doğru kullanmakla ortaya çıkar. Siz eğer teknik anlamda yeterli değilseniz gerçek anlamda etkili bir içerik yaratmazsınız. Fotoğrafçının hayatla bir sorunu vardır, hayata bakış açısı vardır, nereden, neden baktığını fotoğraflarıyla ortaya koyar. Sanatsal bir paylaşım üretir. Fotoğraf ve insan arasında gelişen bağ, yürekten sevmekle, istemekle, onun hayatının bir parçası değil, hayatının merkezi haline getirmekle kurulur.

Nasıl ki her mesleğin kendine göre kişilik tanımlaması varsa, fotoğrafı kendine meslek edinen kişinin de –ki bu zaten sadece bir meslek değildir, sanatsal ruhu da içinde barındırır- temel bazı kişilik özelliklerinin olması gerekmektedir. Fotoğrafçı mütevazı olmalıdır, insanlarla doğrudan ilişki kurmalıdır. Çünkü gündelik yaşam sizin kuram ya da teorik dediğiniz olguyu kaldıramayacak pratiktedir. O durağan değil, bir devinim içindedir. Ve siz o yaşamın bir parçası olamazsanız, iyi bir fotoğrafçı olamazsınız. Robert Capa, “fotoğrafınız yeterince iyi değilse, olaya yeterince yakın değilsinizdir” derken de bunu kastetmiştir.

“Benim yaklaşımında fotoğraf makinesi, bir not defteri, anı saptamada bir sezgi aracıdır. Anı yakalamadaki ustalık, vizörden görülen görüntüleri çok kısa bir zamanda görsel bir biçimde düzenleyebilme ve anlık kararlar alabilme yeteneğidir. Bu eylem, akıl disiplini, duyarlılığı, yerleşik geometri anlayışını, her şeyden önce bir konsantrasyonu gerektirir.” Diyen fotoğraf tarihinin en önemli fotoğrafçılarından Henri Cartier Bresson, çekim sürecinin zahmetli yaratıcılığına ve fotoğrafçının etkin rolüne değinmiştir. İşte bu nedenle her ne sebeple olursa olsun, eline her makine alanın fotoğrafçı olarak tanımlanması imkânsızdır. Hal böyle olunca fotoğrafın görsel kültürün bir parçası, yaratıcı süreç içinde gerçek bir olgu olması kaçınılmazdır.

Bütün bu düşüncelerimi, fotoğrafçılığımın idolü sevgili hocam Merter Oral’a borçluyum. Bana hayatı duyarlı bir insan gözünden bakmayı, bir fotoğrafçı ve

akademisyen olarak dürüst olmayı, fotoğrafı sevmeyi ve çok çalışmayı, yaptığım bütün işlere mükemmeliyetçi bakmayı öğreten sevgili hocam Merter Oral'ı saygı, sevgi ve şükranla anmak istiyorum. Belki de o olmasaydı, şu an bulunduğum bakış açısı ve dünya görüşü içinde olmazdım. İnsanlara sevgi dolu bakmayı, nezaketi, erdemi, kötülüğün ve adaletsizliğin karşısında güçlü ve sabırlı olmayı öğreten Merter Hocama çok şey borçluyum. Onun ani kaybı, hayatı boyunca sevdiği hiçbir insanı kaybetmemiş biçare beni derinden yaraladı. O benim sadece fotoğraf yaşamımın idolü değil, insan olma yeterliliğimin de göstergesiydi. Ondan çok şey öğrendim ve hala öğrenmeye devam ediyorum. Bundan sonra onu yaşatmak, onun kadar fotoğrafı sevebilmek ve yaşamı hep merak edebilmekle olacaktır. Bize bıraktığı emanetleri elimden geldiğince devralıp, nerede olursam olayım yaşatacağıma söz veriyorum ve yaptığım bu tezi ona ithaf etmek istiyorum. Yarım bıraktığı çalışmalarını onurla ve onun yaklaşımı içinde kendime yeni bilgiler ve edinimler katarak sürdüreceğime de söz veriyorum. Merter Hoca'nın öğrencisi olmak bir onurdur. Umarım günün birinde benim öğrencilerim de benim arkamdan aynı sevgi ve saygıyı içlerinde hissederler.

Hayatım boyunca, bana gösterdikleri sevgiden ve sıcaklıktan vazgeçemeyeceğim, bana insan olmayı, iyi niyeti, çabalamayı, idealizmi öğreten annem ve babama, beni bu yorucu süreçte yalnız bırakmayan, destekleriyle beni onurlandıran kardeşlerime çok teşekkür ediyorum. Güçlü kişiliği ile hayata ve işime yeniden sarılmamı sağlayan, en zor anlarımda dostluğu ile yanımda olan ve yol göstericiliği ile yeni bir bakış açısı kazandıran sevgili arkadaşım Hayrettin'e teşekkür ediyorum. Oda arkadaşım Erdal Dağtaş'a tüm içtenliği ile beni desteklediği ve motive ettiği için teşekkürü bir borç biliyorum. Merter Hocamın vefatı üzerine, tezi devralan ve yardımlarını esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Uğur Demiray'a, odasına her gittiğimde sabırla beni dinleyen ve ufkumu açan, bu süreçte bana destek olan sevgili hocam Prof. Dr. Nadir Suğur'a çok teşekkür ederim

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Rosenthal'in ünlü Iwo Jima fotoğrafı, 1945	55
Fotoğraf 2: Ronald ve Karen Bowen, fotomontaj poster, 1969	55
Fotoğraf 3: Ernst Thorman Der Arbeiter Fotograf Ağustos 1929	64
Fotoğraf 4: Franz Hessel, Spazieren, 1929	65
Fotoğraf 5: Ernst Thorman, 1930	67
Fotoğraf 6: Dorathe Lange, 1936	72
Fotoğraf 7: Dorathe Lange, 1936	72
Fotoğraf 8: Dorathe Lange, 1936	72
Fotoğraf 9: Dorathe Lange, Migrant Mother (Göçmen Anne), 1936	72
Fotoğraf 10: Paul Strand, American, İtalya, 1953	75
Fotoğraf 11: Walter Roseblum, Refugee, 1946	76
Fotoğraf 12: Sid Grossman, 148th Street, 1939	78
Fotoğraf 13: Daktilo Kursu, fotoğrafçı belli değil	80
Fotoğraf 14: Bizim Köylü, fotoğrafçı belli değil	81
Fotoğraf 15: Halkevini Dinleyen Köylü, Fotoğrafçı belli değil	82
Fotoğraf 16: Amasra Sokak Sergisi Açılış Fotoğrafları, İrfan Demirkol, 1974...	85
Fotoğraf 17: Amasra Sokak Sergisi Açılış Fotoğrafları, İrfan Demirkol, 1974...	85
Fotoğraf 18: Hürriyet Meydanı Mitingi, İrfan Demirkol, 1975	87
Fotoğraf 19: Demirkol'un fotomontajları	88
Fotoğraf 20: Demirkol'un fotomontajları	88
Fotoğraf 21: Demirkol'un fotomontajları	88
Fotoğraf 22: Kızılcahamam Cezaevi, İrfan Demirkol, 1977	89
Fotoğraf 23: Kızılcahamam Cezaevi, İrfan Demirkol, 1977	89
Fotoğraf 24: Kızılcahamam Cezaevi, İrfan Demirkol, 1977	89
Fotoğraf 25: John Heartfield, Milyonlar Arkamda Duruyor, 1932	94
Fotoğraf 26: Photomontage Poster, Gustav Klucis, 1930	96
Fotoğraf 27: Yeni Fotoğraf Dergisi, Şubat 1978	113
Fotoğraf 28: Fotoğraf Dergisi Sayı: 1/Orta Sayfa Fotoğrafları	128
Fotoğraf 29: Kapak Fotoğrafı, Sayı: 1, Özcan Yurdalan, 1979	130
Fotoğraf 30: İş Beklerken, Merter Oral	132
Fotoğraf 31: Madene İnerken, Sevim İpekçi	133

Fotoğraf 32:	Vardiya Sonu, Sevim İpekçi	135
Fotoğraf 33:	Yeni Çeltek'te Madenciler, Özcan Yurdalan	136
Fotoğraf 34:	Vatan Gazetesi, 23 Eylül 1977	139
Fotoğraf 35:	Grev Çadırında Sabaha Karşı, Kemal Cengizkan	140
Fotoğraf 36:	Grevciler, Merter Oral	140
Fotoğraf 37:	Ellerinize Dair, Kemal Cengizkan	142
Fotoğraf 38:	Kapak Fotoğrafı, Sayı: 8, Sevim İpekçi, 1979	144
Fotoğraf 39:	1 Nolu Fotoğraf, Ercan Öztürk, 1979	145
Fotoğraf 40:	11 nolu Fotoğraf, Ercan Öztürk, 1979	146
Fotoğraf 41:	3 nolu fotoğraf, Ertuğrul Kahriman, 1979	147
Fotoğraf 42:	5 nolu fotoğraf, Orhan Diyar, 1979	147
Fotoğraf 43:	6 nolu fotoğraf, Ali Özdemir, 1979	147
Fotoğraf 44:	7 nolu Fotoğraf, Ertuğrul Kahriman, 1979	148
Fotoğraf 45:	8 nolu fotoğraf, Ertuğrul Kahriman, 1979.....	148
Fotoğraf 46:	10 nolu Fotoğraf, Sevim İpekçi, 1979	149
Fotoğraf 47:	9 Nolu Fotoğraf, Ercan Öztürk, 1979	150
Fotoğraf 48:	2 nolu Fotoğraf, Sevim İpekçi, 1979	151
Fotoğraf 49:	Ve Yürüdü Soda İşçileri, 1979	152
Fotoğraf 50:	İşçi Aileleri, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	156
Fotoğraf 51:	İşçi Aileleri, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	156
Fotoğraf 52:	İşçi Yüzleri, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	159
Fotoğraf 53:	İşçi Yüzleri, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	159
Fotoğraf 54:	Grup Fotoğrafları, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	160
Fotoğraf 55:	Grup Fotoğrafları, Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979	161
Fotoğraf 56:	Kitle Fotoğrafı, Özcan Yurdalan, 1978	165
Fotoğraf 57:	Photoshop İle 180 derece çevrilmiş, Kitle Fotoğrafı	166
Fotoğraf 58:	1 Mayıs Detay Fotoğrafı, Merter Oral, 1978	170
Fotoğraf 59:	Adem'in Yaratılışı, Michelangelo	171
Fotoğraf 60:	Çocuk Portresi, Özcan Yurdalan, 1978	172
Fotoğraf 61:	İşçi Portreleri ve Pankartlar, Kemal Cengizkan, 1978	173
Fotoğraf 62:	Manipüle Edilmiş Çocuk Portresi, Özcan Yurdalan, 1978	176
Fotoğraf 63:	Manipüle Edilmiş Dergi Kapak Fotoğrafı	178

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA

1. PROPAGANDANIN TANIMI	6
2. PROPAGANDA TÜRLERİ	9
1.1. Temel Propaganda Türleri	11
1.1.1. Beyaz Propaganda	11
1.1.2. Siyah Propaganda	12
1.1.3. Gri Propaganda	12
1.2. Toplumsal Propaganda	13
1.2.1. Politik Propaganda	13
1.2.2. Sosyolojik Propaganda	15
1.3. Dikey ve Yatay Propaganda	17
1.4. Kışkırtıcı ve Bütünleştirici Propaganda	19
1.5. Akılcı ve Duygusal Propaganda	20
1.6. Karşı Propaganda	21
3. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE PROPAGANDA.....	23
3.1. Basılı Medya	26
3.2. Radyo	29
3.3. Televizyon	30
3.4. İnternet	32
4. SANAT VE PROPAGANDA	33
4.1. Görsel İdeoloji	34
4.2. Propaganda ve Sinema	36
4.3. Propaganda ve Plastik Sanatlar	40
4.4. Propaganda, Siyasi Karikatürler ve Afişler	44
5. PROPAGANDANIN ETKİNLİK SINIRLARI	46

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF VE PROPAGANDA

1.	PROPAGANDİST ANLATIM ARACI: FOTOĞRAF	48
2.	PROPAGANDA, FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK	50
3.	FOTOĞRAF VE MANİPÜLASYON	53
4.	BELGESEL FOTOĞRAF VE PROPAGANDA	57
	4.1. Toplumsal Belgeci Anlayış	59
	4.2. Der Arbeiter Fotoğraf: İşçi Fotoğrafı	61
	4.2.1. Resimli İşçi Dergisi ve İşçi Fotoğrafı Hareketi	62
	4.3. FSA (Farm Security Administration/Çiftlik Güvenliği İdaresi) ...	68
	4.4. Photo League –Photo Notes (Fotoğraf Birliği-Fotoğraf Notları) ...	73
	4.5. Türkiye’de Halkevleri ve Sendikaların Fotoğraf Kolları	79
	4.6. İrfan Demirkol: Belgesel Fotoğraftan Fotomontaja	
	Propagandacı Tavrı	84
	4.6.1. Demirkol’un Fotoğrafları Gözaltında	87
5.	PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOMONTAJ OLGUSU	90
	5.1. Berlin Dadaistleri ve Fotomontaj	93
	5.2. Rus Konstrüktivistleri ve Fotomontaj	95
	5.3. Dadaistler ve Rus Konstrüktivistleri Arasındaki Temel Farklar...	97

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. 1977- 1980 YILLARI ARASINDAKİ TÜRKİYE’NİN SİYASİ VE SOSYAL YAPISI ÇERÇEVESİNDE AFSAD VE “FOTOĞRAF” DERGİSİ’NİN OLUŞUMU

1.1.	1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE SİYASAL YAŞAM	99
1.2.	1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE EKONOMİK	
	VE SOSYAL YAŞAM	103
1.3.	1970’Lİ YILLARIN TÜRKİYE’SİNDE FOTOĞRAF	106
	1.2.1. Dönemin Fotoğraf Dernekleri ve Dergiler	110

1.2.1.1. İFSAK	111
1.2.1.2. Yeni Fotoğraf Dergisi	112
1.2.1.3. Fotos Grubu	114
1.2.2. Afsad'ın Kuruluşu Ve Siyasi Vizyonu	115
1.2.2.1. AFSAD'ın Kuruluşu ve Amaçları	115
1.2.2.2. AFSAD'ın Siyasi Vizyonu	118
1.2.2.3. AFSAD'ın Fotoğraf Anlayışı	120
1.2.2.4. "Fotoğraf" Dergisi'nin Oluşumu	121
2. 1978- 1979 YILLARI ARASINDA YAYINLANAN AFSAD FOTOĞRAF DERGİSİ'NDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ	
2.1. ÇALIŞMADA BENİMSENEN YÖNTEM	122
2.2. DERGİDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ	126
2.2.1. "Selam Yaratana" Sergi Fotoğrafları	126
2.2.1.1. Kapak Fotoğrafı	130
2.2.1.2. İşsizler "İş Beklerken"	132
2.2.1.3. Maden İşçileri	133
2.2.1.3.1. Madene İnerken	133
2.2.1.3.2. Vardiya Sonu	134
2.2.1.3.3. Yeni Çelttek'te Madenciler	136
2.2.1.4. Grev	137
2.2.1.4.1. "Grev Çadırında Sabaha Karşı"- "Grevciler"	140
2.2.1.4.2. Elerinize Dair	142
2.2.2. Döküm İşçileri	143
2.2.2.1. İş ortamını yansıtan genel planlar	144
2.2.2.2. Portreler	147
2.2.2.2.1. Genç İşçi Portreleri	147
2.2.2.2.2. Yemek Yiyen İşçi Portreleri	148
2.2.2.2.3. Yalnız İşçi	149
2.2.2.3. Grup fotoğrafları	150
2.2.3. "Ve Yürüdü Soda İşçileri"	152
2.2.3.1. Portreler	156
2.2.3.1.1. İşçi Aileleri	156
2.2.3.1.2. İşçi Yüzleri	158
2.2.3.2. Grup Fotoğrafları	160
2.2.4. 1 Mayıs: "Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz"	162
2.2.4.1. Kitle Fotoğrafı	165
2.2.4.2. 1 Mayıs Mitingi'ndeki Detay Fotoğrafı	169
2.2.4.3. Portre fotoğrafları	172

2.2.4.3.1. Çocuk Portresi	172
2.2.4.3.1. İşçi Portreleri ve Pankartlar	173
2.2.4.4. Manipüle edilmiş fotoğraflar	176
2.2.4.4.1. Manipüle Edilmiş Çocuk Portresi	176
2.2.4.4.2. Manipüle Edilmiş Dergi Kapak Fotoğrafı ...	178
SONUÇ VE ÖNERİLER	180
KAYNAKÇA	186

GİRİŞ

Propaganda, tarihi eskilere dayanan sistemli bir ikna etme girişimidir. Modern dünyada sosyolojik bir fenomen olarak da tanımlanan propaganda, anlamlı semboller, öyküler, söylentiler, haberler, sanat ve toplumsal iletişimin diğer biçimleri ile düşüncelerin denetimini ifade etmektedir. Tarihsel gelişimi boyunca gerek iktidarın gerekse muhalefetin sıklıkla kullandığı propaganda, belli ideolojinin benimsetilmesi ya da fikirlerin onaylatılması için kitlelere ulaşmak zorundadır. Bu nedenle kitle iletişimini ve bu sürecin etkin bir parçası olan kitle iletişim araçlarını kullanmak, propaganda süreci içinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle görüntü üzerinden biçimlenen simge ve semboller gerçekliği pekiştirmesi ve inandırıcılığı artırması nedeniyle propaganda tarihinde oldukça sık kullanılmıştır. Simgelerle yaratılan görsel kültür gerek politik gerek sosyolojik ortamlarda, fotoğraf, sinema ve sanat eserleri aracılığıyla hem toplumun devamını sağlarken hem de toplum eleştirisi ve direnişinin göstergelerini oluşturur. Böylelikle bu araçlar, hem tarihi bir belge hem de sistemli bir propaganda aracı olabilirler.

Görsel kültürün oluşumunda ve toplumların sosyolojik değişim ve gelişiminin saptanmasında önemli bir araç olan fotoğraf da öncelikle bir belge aracı olması ve “o anda” yaşanan gerçekliği saptaması açısından önemli bir tanık olmuştur. Mekanik yeniden üretim aracı olarak sürdürdüğü tarihi boyunca fotoğraf gerçeklikle kurduğu ilişki kapsamında gerek toplumlar tarihi gerekse insanın kişisel tarihinde belge görevi görmüştür. Fotoğrafın içinde barındırdığı görsel mesajlar bilen insandan gören insana geçişin bir göstergesidir. Bu nedenle yönetimler, sivil toplum örgütleri, muhalefet grupları görselliğin kullanıldığı propaganda sürecine daha çok önem vermektedirler.

Fotoğraf kullanım alanları ve biçimleri de, bize sunuluş bağlamları ile onlardan nasıl etkilendiğimizi ve onları nasıl algıladığımızı doğrudan tanımlamaktadır. Böylelikle fotoğrafa müdahale nerede ve ne için kullanılacağına göre farklılaşmaktadır. Sözün yerini imajların aldığı günümüzde fotoğrafın, çıkar gruplarının etkisi altında bir silah olarak kullanıldığı, manipüle edildiği, hem Amerikan toplumunda hem de diğer monarşik düzenlerde görülmüştür. Bu kullanımın en iyi örneklerini Tarım Çiftliği Örgütü, Fotoğraf Birliği, Rus ve Alman dada fotomontajları oluşturmaktadır.

Türkiye’de ise özellikle siyasal, kültürel, ekonomik ve sosyolojik değişimlerin ve çatışmaların yaşandığı 1980 öncesi dönemde sistemli propaganda üretilmiştir. 1970’li yıllarda değişim ve bunalım içinde olan Türk toplumu, karşıt ideolojilerin çatışması ile birlikte sınıfsal parçalara ayrılmış, ekonomik, sosyal ve siyasal yönden sıkıntılı dönemler yaşamıştır. Ülkede büyüyen istikrasızlık ve güvensizlik ortamı, askeri darbeleri beraberinde getirmiş, demokratikleşme süreci sekteye uğramıştır. Anayasa değişiklikleri, ordunun yönetime müdahaleleri, Kıbrıs sorunu, siyasi tutuklamalar ve yargılamalar ile geçen 1970’li yıllar, 1980 askeri darbesi ile birlikte, yerini sıkıyönetimlere, denetimlere ve denetçi kurumlara bırakmıştır.

Sanatın toplumun sosyolojik, siyasal ve kültürel dinamizminde etkilendiğinden hareketle Türkiye’nin 1980 öncesi yıllarda içinde bulunduğu ortam, sanatı da içine almış ve fotoğrafta da sınıfsal ayrılıklara neden olmuştur. Bu ortamda ortaya çıkan AFSAD Fotoğraf Dergisi, hem dönemin sol fraksiyonundan etkiler taşıması hem de ülkedeki sosyal belgeci fotoğraf anlayışını kurumsallaştırması açısından önemli etkiler yaratmıştır.

Çalışma ile birlikte hem dönemin bir panoraması çıkarılmış, hem de fotoğrafın kitleleri etkileme gücünün kapsamı açısından örnekler verilmiştir. Türkiye’nin 1970’li yıllarda içinde bulunduğu ortamdan hareketle, o yıllardaki fotoğraf dernekleri incelenmiş, sınıfsal farklılıkların fotoğrafa da yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu incelemenin AFSAD Fotoğraf Dergisi’nde yer alan işçi fotoğraflarını kapsamasının nedeni, sol ideoloji çerçevesinde hükümet ve devlet eleştirisi yapan, sadece fotoğraf bilgilerini değil aynı zamanda toplumsal ve siyasal eleştirileri de ortaya koyan, işçi sınıfından yana bir tavır sergileyen derginin bu dönemde propagandacı tavır sergilemesidir.

Fotoğraf ve propaganda kavramlarının Türkiye üzerinde AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) Fotoğraf Dergisi’nde birleştirilmesinin nedeni ise, derginin sıklıkla sol ideoloji merkezli sloganlar, ikonlar, semboller ve simgeler kullanmasıdır. Dönemin diğer fotoğraf dergilerinde bulunmayan bu tavır, gerek satır

aralarında gerek doğrudan yazılan metinlerde gerekse fotoğraf altları ve sergi adlarında kendini ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmada dergi ile ilgili incelemeye geçilmeden önce ilk bölümde propaganda tanımı yapılmış türleri ortaya konulmuştur. Propagandanın, mesajını aktarması için kullandığı kitle iletişim araçları ve sanatın tüm dalları örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Görsel ideoloji çerçevesinde sinema, plastik sanatlar, afişler ve siyasi karikatürlerin tarih boyunca propaganda aracı olarak nasıl kullanıldıkları ortaya konulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise fotoğrafın gerçeklik özelliği ve bu özelliğin propaganda sürecinde etkisi üzerinde durulmuş, manipüle edilen fotoğrafın nasıl etkiler yarattığı açıklanmıştır. Belgesel fotoğrafın propaganda aracı olarak kullanılması Tarım Çiftliği Örgütü, Fotoğraf Birliği, İşçi Fotoğrafı Hareketi, Türkiye’den ise İrfan Demirkol ve Halkevleri örnekleri ile vurgulanmıştır. Sanat aracı olarak fotoğrafın propaganda amaçlı fotomontajlarda sıklıkla kullanılması, Alman Dadaistleri ve Rus Konstrüktivistleri arasındaki farklar ile birlikte tartışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türkiye’nin 1970’li yıllarda içinde bulunduğu sosyolojik, siyasal ve ekonomik ortam anlatılmış, bu dönem çerçevesinde Türk fotoğrafının konumu belirtilmiştir. AFSAD’ın kuruluşu, siyasal vizyonu, fotoğrafik tavrı ile ilgili bilgilere yer verilmiş, dönem içindeki etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. *Fotoğraf* Dergisi’ndeki işçi fotoğraflarını incelerken, metin çözümleme yöntemlerinden biri olan betimsel analiz kullanılmıştır. Dergilerde yer alan 32 işçi fotoğrafı, tematik başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar ve örneklem dönemin sosyal ve siyasal ortamında işçi haklarını savunan AFSAD *Fotoğraf* Dergisi’nin ideolojik vizyonu ve dergide yer alan işçi fotoğraflarının yoğunluğu dikkate alınarak belirlenmiştir. Betimsel analiz yapılırken fotoğrafın biçimsel yönünü ve içeriğini tam anlamıyla ortaya koyabilmek için, fotoğraflara temel bazı sorular sorulmuştur. Bu sorular konunun önemi, teknik, kompozisyon, fotoğrafik yöntem ve süreç başlıkları altında toplanmıştır. Bu araçlara ek olarak *Fotoğraf* Dergisi’ni çıkaranlarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmedeki yarı yapılandırılmış sorulardan alınan

cevaplar da incelemeye dahil edilmiştir. Böylelikle, Kasım 1978- Kasım 1979 yılları arasında yayımlanan AFSAD Fotoğraf Dergisi'nde yer alan işçi fotoğraflarının yananamları ortaya konulmaya çalışılmış, sosyalist ideolojiye ait mitler, ikonlar saptanarak, propagandacı tavrı vurgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA

“Propaganda, sınırsızlığa karşı gösterilen bir tepki olup modern dünyanın mantığı ve inadıdır.”

Harold D. Lasswell¹

Propaganda, başlangıcından günümüze kadar olan gelişiminde, insanları iknâ etmenin sistemli yöntemlerini kullanarak toplumun kolektif davranışlarını yönetme çabasına girmiştir. Dünya düzenini sarsan savaşlar ile birlikte yeni stratejilerinin geliştirilmesi, teknolojinin bütün dünyayı etkisi altına alması ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, propagandanın gücünü arttırmıştır. Nazizm örneğinde olduğu gibi, propaganda sayesinde toplumların gündelik yaşamları biçimlenmiş, simgelerin yoğun kullanımı ile kitlelere yön verilmiştir.

Zararlı, ahlaksız ve adaletsiz taktiklerle ilişkili olmasına rağmen, ‘organize edilen iknâ’² olarak tanımlanan propaganda, var olan iktidarın yanında güçlenmesinin yanı sıra, karşı ideolojik direnişin de -bu iknâ yönteminden- faydalandığı bir ‘fenomen’³dir ve rejimlerin yıkılmasından, hak ve özgürlüklerin kazanılmasına, savaşlardan, iktidar ideolojisinin yayılmasına kadar geniş bir alanda etkili olmuştur.

Modern propaganda, diktatörlüklerde ve monarşik düzenlerde biçimlendiğinden, akıllarda her zaman olumsuz bir imaj bırakmıştır. Ancak Jean-Marie Domenach’ın da belirttiği gibi propaganda toplumların politik yaşamın denetimini yeniden ele almalarında, günümüzde bütün öğretiler, bütün yönetimler içinde dolaşan aldatmacaları

¹Harold Lasswell, **Propaganda**, (ed.), Dwaine Merwick, Harold Lasswell on Political Sociology (Chicago: University of Chicago Press, 1977), s. 228.

²Garth S. Jowett and O’Donnell Victoria, **Propaganda and Persuasion**, Third Edition, (Thousand Oaks: Sage Publications, 1999) s.3.

³Jacques Ellul, **Propaganda: The Formation Of Men’s Attitudes**, (New York: Knopf, 1968), (Preface) s. ix.

reddetmelerinde yardımcı olabilir. Propaganda, karşıt güçlerin saldırısına karşı toplumlarda direnç sağlayabilir.⁴

1. PROPAGANDANIN TANIMI

Propaganda kelimesini tarihte ilk kez kullanan, Roma Katolik Kilisesi Devleti olmuştur. Britanya'nın Hıristiyanlaştırılmasında, ilk yüzyıllarda sürekli başarısızlığa uğrayan Roma Katolik Kilisesi, 1622 yılında, Roma'da 'Congragatio de Propaganda Fide' - 'İtikatı Yayma Cemaati'ni kurmuş, propaganda kelimesini ise 'yayma', 'yaygınlaştırma' anlamında kullanmıştır. Bu dönem aynı zamanda Protestan kiliselerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanan dinsel devrim dönemidir (reformasyon) ve anılan cemaat, Roma Katolik Kilisesi karşı-devriminin bir parçası olmuştur.⁵ Ancak Roma Katolik Kilisesi propagandasının niyeti, protestanlığa karşı durarak, 'Yeni Dünya' inancını yaymaktır. Bu nedenle propaganda kelimesi tarafsızlığını kaybetmiş ve sonraki kullanımlarında ise propaganda, pejoratif bir anlamı ifade etmiştir.⁶

Propagandanın etkili bir araç olduğu anlaşılıp sıklıkla kullanılmaya başlandığında ise, kavram kargaşasını gidermek için birçok kuramcı propagandayı tanımlamaya çalışmıştır ve Harold Lasswell'in 'Birinci Dünya Savaşı'nda Propaganda Tekniği' adlı çalışması ilk kapsamlı araştırma sayılmıştır.⁷ J. Ellul'un da belirttiği gibi, Lasswell'in çalışmasıyla birlikte propaganda kavramı dikkatle incelenmeye başlanmıştır.⁸ Lasswel'e göre propaganda, "anamlı semboller, ya da öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerin denetimini ifade etmektedir."⁹

⁴ Jean-Marie Domenach, **Politika ve Propaganda** (Çev. Tahsin Yücel) (İstanbul:Varlık Yayınları, 2003), s.121.

⁵ Werner J. Severin ve James W. Tankard, Jr., **İletişim Kuramları** (çev. Ali Atıf Bir ve Serdar Sever) (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994), s.154

⁶Jowett and O'Donnell, **a.g.e.**, s.2. "Propagandayla eş anlamlı olarak sıklıkla kullanılan kelimeler, yalan, gerçek anlamından çarpıtma, hilekarlık, manipülasyon, düşünce kontrolü, psikolojik savaş, beyin yıkama ve palavradır." (Jowett and O'Donnell, **a.g.e.**, s.3.)

⁷ Ellul, **a.g.e.**, s.xi.

⁸ **Aynı**, s. xi.

⁹ **Aynı.**, s.62.

“Laswell propagandayı sunumların manipülasyonu ile insan eylemlerini etkileme tekniği olarak görmektedir. Özellikle görsel sanatlar, sunumlardaki manipülasyon için çok geniş bir olanak sağlamaktadır. Ancak politik güdülerin farkında olmaksızın, normalde böyle sunumlar propaganda olarak kabul edilmemektedir. Gerçekte propagandanın kanıtı olarak algılanılan şey sunumdan ziyade, bu sunumun ardındaki niyettir. Her ne kadar biçim ile içeriği birbirinden ayırmak imkânsız da olsa, gözlemlerimizi biçimden ziyade, içeriğe yöneltmemiz gerekmektedir.”¹⁰

Laswell’in sunumların manipülasyonu olarak tanımladığı propaganda, Ellul’a göre psikolojik yönlendirmedir. Toplumdaki tüm önyargılı mesajların, bu önyargılar bilinçsiz dahi olsa, propaganda niteliğinde olduğunu savunmuştur.¹¹ Bununla birlikte Ellul, propagandanın gücü ve etki alanına da dikkati çekmiş ve propagandayı ‘sosyal bir fenomen’¹² olarak tanımlamıştır. Çünkü ona göre propaganda “kendi kendine bir teknik değil, aynı zamanda o teknik ilerlemenin gelişmesi ve teknolojik bir modernleşmenin kurulması için vazgeçilmez bir şarttır.”¹³ İknâ etme yöntemi olarak bu sosyal fenomen, kimin tarafından yapılırsa yapılsın -çok dürüst ve iyi niyetli kişiler tarafından da yapılırsa- propagandadır.¹⁴ Ancak Ellul yine de propagandanın tanımlanmasındaki zorluğa dikkati çekmektedir:

“Dünyamızda propagandayı oluşturan ve propagandanın doğası olan şeyi göstermek hala çok zordur. Bu zorluk onun gizli bir eylem olmasından kaynaklanır. Bu durumda birinin kandırılmasını sağlayan ne olursa olsun “Her şey propagandadır” diyen Jacques Driencourt ile aynı görüşü paylaşıyorum çünkü her şey politik ve ekonomik alanlar içinde nüfuz ediyor görünür.”¹⁵

Ellul gibi L.W. Doob’da, 1989 yılında yayımladığı bir makalesinde propagandanın, açık, net bir tanımının ne mümkün ne de arzu edilen bir şey olduğunu belirterek, toplum içindeki inanışlarla ilişkili konuların karmaşıklığı, zaman ve kültür farklılıkları yüzünden propagandanın çağdaş bir tanımını yapmayı reddetmiştir.¹⁶ Ancak, 1966 yılında yayımladığı “Kamu Fikri ve Propaganda” kitabında, propagandayı, maksatlı ve maksatsız propaganda olarak ikiye ayırarak; “bir toplumda belli bir

¹⁰ Jamieson Harry, **İletişim ve İkna**, (çev. Necdet Atabek ve Banu Dağtaş) (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, 1996) s. 185.

¹¹ Ellul, **a.g.e** xv.

¹² **Aynı**, s.xii.

¹³ **Aynı**, s. x.

¹⁴ **Aynı**, s. xiv.

¹⁵ **Aynı**, s. x.

¹⁶ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, s.4.

zamanda, kişilikleri etkilemeye teşebbüs eden ve bireylerin bilimsel olmayan ya da şüpheli değerler olarak kabul edilen amaçlara yönelik davranışlarının kontrol edilmesi için yapılan girişim”¹⁷ olarak tanımlamıştır

Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi (1962) başlıklı makalesinde Qualter H. Terence ise, propagandanın, izleyici/dinleyici ile uyum zorunluluğu üzerinde durmuştur. Aynı zamanda propagandanın, görülmek, hatırlanmak, anlaşılacak ve harekete geçirmek zorunda olduğunu belirtmiş ve propagandayı şöyle tanımlamıştır:

“Bir bireyin veya grubun başka bireylerin veya grupların tutumlarını belirleyip biçimlendirmek, kontrol altına almak veya değiştirmek için, haberleşme araçlarından yararlanarak ve bu bireylerin veya grupların belirli bir durum veya konumdaki tepkilerinin kendi amaçlarına uygun tepkiler şeklinde olacağını umarak giriştikleri bilinçli bir iletişim faaliyetidir.”¹⁸

Ancak Harry Jamieson, İletişim ve İkna adlı kitabında, Qualter’in bu tanımına bazı eleştiriler getirmiştir: “Bu tanımdaki iletişimin ne anlama geldiği çok açık değildir. Eğer tanımda kastedilen anlam yüz yüze iletişimi dışlayan, dolaylı iletişim ise tanım yeterli değildir. Çünkü politik yarışlarda yüz yüze yapılan propagandanın önemli bir yeri vardır.”¹⁹

Son dönem araştırmacılarından ve Propaganda ve İkna kitabının yazarlarından, G. S. Jowett ile V. O’Donnell’un (1999) propaganda tanımı ise iletişim süreci ve bu sürecin tasarlanmasını kapsamaktadır. Süreç kavramının içinde, gerçekleştiği bağlam, mesaj verici, amaç, mesajın kendisi, ulaşım kanalları, hedef kitle ve alınan cevaplar bulunmaktadır. Onlara göre “Propaganda; algılamaları şekillendirme, kavrayışları yönlendirme ve propagandacının arzuladığı amaca ulaşmasına yardım edecek bir cevabın alınmasını sağlayacak davranışları tavsiye etme niyetiyle yapılan, önceden tasarlanmış ve sistemli girişimlerdir.”²⁰

¹⁷ J.A.C. Brown, **Siyasal Propaganda**, (Çev: Yusuf Yazar) (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992), s. 24.

¹⁸ Qualter Terence, “Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi” (Çev: Ünsal Oskay), **AÜSBF Dergisi**, Cilt No XXXV, No1-4:1880, (1992), s.279.

¹⁹ Jamieson, **a.g.e.**, s. 185.

²⁰ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, s. 6.

Tarih boyunca propaganda en güçlü araç olmasının yanı sıra en etkili silah da olmuştur. Bu silah kendine insan duygularını esir alabileceği, güven sağlayabileceği, inandırabileceği ve yönlendirebileceği bazı araçlar aramıştır. Bu araçlar sayesinde etkili iletisini kolayca yaymayı hedef edinmiştir. Bu yüzden propaganda tanımları, bir inancın, fikrin ya da ideolojinin belli simgeler, semboller ile belli araçlar kullanarak benimsetilmesi eylemini ifade eder.

2. PROPAGANDA TÜRLERİ

Propagandalar, yapıldıkları ülkelerin egemen siyasal, ekonomik, felsefi ideolojileriyle mevcut ekonomik ve teknolojik güç seviyelerine göre değişiklik göstermektedir.²¹ Propaganda da hedef kitle çok önemlidir. Her hedef kitleye yönelik farklı propaganda türü ve tekniği uygulanmaktadır. Propaganda bazen kışkırtarak hedef kitleyi yönlendirmeye çalışır; böylesine bir propaganda çoğunlukla önemli değişimler yaratır. Buna karşılık propaganda bazen bütünleştiricidir. Pasif, kabullenici ve direnmeyen, karşı çıkmayan bir kitle yaratmak için uğraşır.²² Propaganda tarihi, belirli ve doğrusal bir ilerleme kaydetmez, fakat önemli tarihi kıstaslar farklı zamanlarda propagandanın nasıl kullanıldığını ortaya koyarlar.²³

“Genel kanının aksine propaganda basit bir olgu değildir ve tüm şekilleri birbirlerinden farklılıklar gösterir. Propaganda çeşitleri ancak onu kullanan rejimlere göre ayırt edilebilir. Sovyet ve Amerikan propagandaları ne kullandıkları yöntemler ne de psikolojik teknikler açısından birbirlerine benzerler. Hitler’in propagandası günümüz Çin Halk Cumhuriyeti propagandasından çok farklıdır ancak Stalinist propaganda ile oldukça benzerlik göstermektedir. Cezayir’deki Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) propagandası, Fransız propagandası ile kıyaslanamaz. Bazen aynı rejimde bile farklı kavramsal yaklaşımlar beraberce var olabilirler ki Sovyetler Birliği bunun en çarpıcı örneğidir. Örneğin Lenin, Stalin ve Kruşçev, yöntemleri, temaları ve kullandıkları semboller birbirinden farklı üç değişik tip propaganda sunmuşlardır.”²⁴

²¹ Arsev Bektaş, **Siyasal Propaganda** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002), s. 35.

²² Bree Darier, **Propaganda**, <http://general.rau.ac.za/comm/OldWeb/pfi/hons/doc056.doc>. 12.04.1999

²³ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.** s. 48.

²⁴ Ellul, **a.g.e.**, ss. 61-62.

Lenin, kitleleri harekete geçirme yeteneğiyle, Troçki ise, radyoyu etkili bir propaganda aracı olarak kullanmasıyla, çağdaş biçimiyle propagandanın adımlarını atmışlardır. Devrim mesajlarını radyo, basın, sinema, tiyatro, afişler, konferanslar, gösteriler, bölge ve fabrika gazeteleri yardımıyla kitlelere ulaştırmışlardır²⁵ Diğer sosyalist rejimlerin bir takım temel özelliklerini paylaşmasına rağmen, Çin Halk Cumhuriyeti (PRC) ise benzersiz kültürel ve tarihsel koşullara sahiptir. M. Zedong sürekli teşvik edici propaganda ve kitle seferberlik kampanyalarının ulusal inşasını oluşturmak için çabalamıştır. Ona göre, ‘halk kitleleri’, Çin’i sosyalist ve eninde sonunda komünist bir devlete dönüştürmek için er geç ‘proletarya bilincini’, kavrayacaklardır. Bu süreç, M. Zedong’ın, ‘feodalizm’ ve ‘kapitalist düşüncesinden’ kendilerini arındırmak için halkı teşvik eden ‘sürekli devrim’ öğretisini de kapsamıştır.²⁶

Propagandayı her açıdan kullanmış ve kitleleri arkasına alarak kamuoyunu yönlendirmiş liderlerden en önemlisi de Adolf Hitler’dir. Alman’lara karşı yapılan propagandaya rağmen, bu durumu ustaca kendi lehine çevirmeyi bilmiş “Hitler ve Propaganda Bakanı Goebbels sayesinde propaganda kendine özgü bir sanat haline gelmiştir.”²⁷ Mussolini, yarattıkları bu sanatla, insan zekâsını hor görerek; “Yeni insan şaşılacak kadar çabuk kanıyor” ifadesini kullanmış, Hitler ise halkın büyük çoğunluğunun kadınsı bir eğilim, bir ruh hali içinde olduğunu, kanılarına ve eylemlerine düşünceden çok, duyular üzerinde yaratılan izlenimlerin yön verdiğini belirtmiştir.²⁸

Hitler, Leninci propaganda anlayışını değiştirip, her durum için kullanılabilen bir silah durumuna getirmiştir. Lenin’in parolaları, içgüdülere ve söylemlere bağlansa bile akla uygun bir temele dayanır. Ama Hitler bağınazlaşmış bir kalabalık önünde, kan ve ırk üzerine söylevlerde bulunurken kalabalığın kin ve güç isteğini harekete geçirmiştir. Bu tür propaganda, savaş çılgınlıkları, tehditler, belirsiz kehanetler biçiminde yayılmakta ve çılgınca vaatlerle kitlenin coşkusu uyandırmaktadır. Propaganda Hitlerden sonra

²⁵ Bektaş, a.g.e., s. 143.

²⁶ **International Encyclopedia Of Propaganda**, “China”, (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998) s. 110.

²⁷ Sezer Akcalı, **2. Dünya Savaşı’nda İletişim ve Propaganda**, (Ankara: İmaj Yayıncılık, 2003), s.59.

²⁸ Domenach, a.g.e., s.41.

kendine öz kuralları, taktiği ve stratejisi bulunan -diplomasi ve ordu gibi- gerçek bir ‘psikolojik harbe’ dönüşmüştür.²⁹

Amerika Birleşik Devletleri’nde ise gerek savaş gerekse barış dönemlerinde Amerikan imajını hızla yaymak için sıklıkla propagandaya başvurulmuştur. Ancak propaganda gelişimini savaşa borçludur. Savaş bilincini yerleştirmek için Komiteler, Enstitüleri kurulmuş, propaganda, toplumun her alanında önemli bir rol oynamıştır. Gazete ve dergilere sansür konmuş, ABD günlük yaşamını, kültürünü empoze eden filmler üretilmiş, halkın desteğini almak ve sağlamak için posterler yapılmıştır.³⁰

Propagandanın kullanımı, toplumlarda kültürel ve siyasal olarak değişiklik gösterse de propaganda kaynağının bilinebilirliği ve sunduğu bilginin doğruluğu çerçevesinde temel olarak beyaz, siyah ve gri propaganda diye ayrılabilir.³¹

1.1. Temel Propaganda Türleri

1.1.1. Beyaz Propaganda

Beyaz propaganda, resmi ve güvenilirdir. Kaynağı bellidir. Mesajların doğruluğu çok önemlidir. Beyaz propaganda, açık ve dürüst davranır.³² Hedef kitle, verilen bilgiyi, her zaman kabul etmeye hazır olduğu için en ufak bir şüphe bu çeşit bir propagandayı etkisiz hale getirebilir ve kitleyi farklı bir kaynak aramaya itebilir. Örneğin “Amerika’nın Sesi” ve “Moskova Radyosu” genelde bu tür propaganda yapmıştır. Resmi geçit törenleri de beyaz propaganda sayılmaktadır.³³ Bu propaganda türüne, Cumhuriyet Bayramı, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı ve 23 Nisan Çocuk Bayramı kutlamaları örnek olarak verilebilir.

²⁹ Domenach, **a.g.e.**, s.41.

³⁰ **International Encyclopedia Of Propaganda**, “World War I: USA Propaganda”, ss. 870-871.

³¹ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, ss. 12-15, Ellul, **a.g.e.**, s. 15, Henry Conserva, **Propaganda Techniques**, (This book is printed on acid free paper, 2003), s. 6.

³² Ellul, **a.g.e.**, s. 15.

³³ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, s. 12. Örneğin 1943 yılı yazında İtalya’da Mussoloni hükümeti düşmüştü. Hitler, bu olayın Alman kamuoyuna nasıl açıklanması gerektiği konusunda Gobels’i görevlendirdi. Goebbels, Mussoloni’nin sağlık problemleri nedeniyle çekildiğini açıkladı. Ancak kısa bir süre sonra bu haberin doğru olmadığı anlaşıldı ve hükümetin açıklamalarına olan güven sarsılmaya başladı.(Osman Özsoy, Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, (İstanbul: Alfa Yayınları, 1998), s.21)

1.1.2. Siyah Propaganda

Siyah propaganda da, kaynak daima gizlidir, kaynak ne kadar gizliyse propaganda o kadar başarılı olur. Asılsız, yalan ve uydurma bilgiler verilir. İnsanlar, birinin onları etkilemeye çalıştığından haberdar değildir ve belirli bir grup içine dahil edildiklerini hissetmezler.³⁴ Amaca giden her yol kullanılabilir. “Yalan, iftira, sahte deliller kullanarak gerçekleri tahrif etmek, ortalığı karıştırmak, inançları sarsmak suretiyle yapılan propaganda, amacı için her türlü gayri meşru yola başvurabilir.”³⁵ Örneğin, Alman gizli servisinin, “Deniz Aslanı Harekatı” adı verilen istila planı öncesinde İngiltere’de kurduğu ve “Yeni İngiliz Yayın İstasyonu” adını verdiği radyo istasyonunun sürekli Britanya halkının ve ordusunun moralini bozmak amacıyla yalan haberler yayınladığı bilinmektedir.³⁶

1.1.3. Gri Propaganda

Gri propaganda da, yalanla gerçek bir arada kullanılır. Kaynak kimi zaman gizli kimi zaman da açıktır. Propagandacı, olayları, kendi lehine çevirmek için abartarak ve çarpıtarak hedef kitesine aktarır. Zaman zaman da gündem saptırılır ve kitlenin dikkati başka yöne çekilir.³⁷ Gri propaganda sadece hükümetler ile sınırlı değildir. Yıllık raporlar içindeki istatistikleri değiştiren şirketler, olmayan malları satabileceğini ileri süren reklâmcılar, sadece tek bir ürünü tanıtmak için yapılan filmler ve dinsel nedenlerle para yardımı isteyen ancak kendi çıkarları için kullanan televizyonlar, gri propaganda içinde ele alınabilir.³⁸ Bu propaganda türüne örnek olarak, Amerika’nın nükleer silah bulunduğunu ileri sürerek, Irak’ı işgal etmesi verilebilir.

Konusu bakımından propagandalar, politik, ekonomik, kültürel ve askeri propaganda olarak ayrılabilir.³⁹ Ancak kuramcılar propaganda türlerini, etkilemeye çalıştığı kamu alanları ya da grup faaliyetlerini göz önüne alarak tanımlamaktadırlar.

³⁴ Ellul, **a.g.e.**, s.15.

³⁵ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, s. 13.

³⁶ Aynı, s. 13.

³⁷ Bektaş, **a.g.e.**, s. 37.

³⁸ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, ss. 15-18.

³⁹ Osman Özsoy, **Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma**, (İstanbul: Alfa yayınları, 1998), s.19.

“Gruplar, aynı yönetim içinde dahi olsalar, propaganda eylemi içinde tamamen farklı kavramları bir arada kullanabilirler.”⁴⁰ Doob propagandayı ‘maksatlı’ ve ‘maksatsız’ oluşuna göre ayırırken, Domenach, ‘politik ülkü’ ve ‘politik reklâmcılık’ olarak sınıflandırmıştır.⁴¹

Ellul ise, propagandanın genellikle siyasal ve toplumsal grup ya da kamuların davranışlarını etkilemeyi amaçladığını savunmaktadır. Bu nedenle, ona göre propaganda iki geniş sınıfa ayrılabilir: ‘politik’ ve ‘toplumsal’ propaganda. Diğer propaganda türleri ise, iki ana alt başlığın ortak alt kategorileridir. Dikey veya yatay, kışkırtıcı veya bütünleştirici, akılcı ya da duygusal propaganda olarak alt sınıflara ayrılabilir.

1.2. Toplumsal ve Politik Propaganda:

1.2.1. Politik Propaganda

Politik propagandanın ne denli önemli bir silah olduğu gerek Almanya’daki faşizmin yükselişinde gerekse Bolşevik Devrim’de açıkça görülmüştür. İktidarda kalmak ve kitleleri arkalarına alabilmek için bütün kitle iletişim araçlarından yararlanan politik propaganda, politikacıların kamuya egemen olma isteğinden dolayı hızla gelişmiştir. Propagandanın hedefi kamuoyudur, dolayısıyla en etkili ve açık şeklini siyasal arenada gösterir.⁴² Politik propaganda halkın davranışlarını değiştirme görüşündeki bir hükümet, parti veya yönetim tarafından işlevselleştirilen etkileme tekniklerini içerir. Genellikle sınırlı da olsa kullanılacak metodun seçimi önceden düşünülmüş ve tartılmıştır; ulaşılabilecek hedefler açıkça belirlenmiş ve çok dikkatli hazırlanmıştır. Konu ve hedeflerin çoğunluğu politiktir.⁴³

Politik propaganda, Fransız Devrimi sonunda ciddi olarak kullanılmaya başlanmış, devrim komiteleri, devrim kulüpleri ilk propaganda söylevlerini hazırlamış,

⁴⁰ Özsoy, **A.g.e.**, s.19.

⁴¹ Domenach, **a.g.e.**, s. 24-29.

⁴² Özsoy, **a.g.e.**, s. 240.

⁴³ Bree Darier, **Propaganda**, <http://general.rau.ac.za/comm/OldWeb/pfi/hons/doc056.doc>. 12.04.1999

ilk propaganda savaşını başlatmışlardır. Tarihte ilk defa Fransız devrimiyle, bir iç ve dış politika, bir ideolojinin yayılmasıyla birlikte yürütülmüştür.⁴⁴

Politik propagandanın iki temel eylemi vardır: ‘Siyasal açıklama’ ve ‘parola’. ‘Siyasal açıklama’, egemen sınıfların zaafalarını ve iktidarların gerçek niyetlerini ortaya çıkarmak için grevi, savaşı, politik skandalları fırsat bilerek kitlelere bu durumu göstermektir.⁴⁵ Parola ise, devrimci eylemin söze dönüştürülmesidir. Kısa, öz, anlaşılır ve vurucu olan, kitleleri harekete geçiren bir kavramdır: Her parola belirli bir politik durumun özelliklerinin toplamından çıkarılmalıdır. Parolalar tasarılar oluşturur, bu tasarılar politik güçleri, kitleler için çekici hale getirir. Parolalar kitlelerin bilinç düzeyine göre uygun olmalı aynı zamanda, propagandası yapılan konu üzerinde geniş katılımlar sağlayabilmelidir. Örneğin ‘Toprak ve Barış’, ‘Ekmek, Barış ve Özgürlük’ gibi.⁴⁶

Domenach’ın parola olarak tanımladığı kavramı, J.A.C Brown slogan olarak adlandırmıştır. Brown’a göre kelimelere başka anlamlar yükleyerek kendi propaganda anlayışlarına göre kitleleri harekete geçirmek politik propagandanın vazgeçilmez araçlarından biridir.⁴⁷

Ellul’a göre politik propaganda, bir hükümet, parti, yönetim veya baskı grubu tarafından kamunun davranışını değiştirmek için kullanılan teknikleri içermektedir.

“Kullanılan yöntemin seçimi bilinçli ve hesaplıdır; arzulanan amaçlar, her ne kadar sınırlı da olsalar, açık biçimde tanımlanır, kesin çizgiler taşırlar. Amaçlar ve kullanılan temalar, Hitler ve Stalin propagandalarının örneklerinde görüldüğü gibi siyasaldır. Siyasal propaganda ya stratejik ya da taktikseldir. Stratejik propaganda bir temel çizgi oluşturur, tezler sıralar, birbiriyle çelişmeyen kampanyalar düzenler; buna karşılık taktiksel propaganda belirli bir çerçeve içerisinde hemen elde edilebilecek sonuçlara ulaşmaya çalışır.”⁴⁸

⁴⁴Domenach, **a.g.e.**, s.27.

⁴⁵ **Aynı**, s. 31. Komünist partiler, Lenin’in “tüm halk önünde” düzenlenmiş, “politik açıklama tutkusunu” hep sürdürmüşlerdir. Bir hükümetin her yanlış adımı, her zayıflığı, her haksızlığı, her skandalı gözler önüne serilir, maskesinden sıyrılır ve temel politika izleğine bağlanır. En küçük atölyeden ilçe ve il kurullarına; meslek birliklerinden mahkemelere, parlamentoya kadar her yerde sürekli bir çaba vardır.(Domenach, 2003, ss. 34-35)

⁴⁶ **Aynı**, ss. 31-33.

⁴⁷ Brown, **a.g.e.**, s. 71.

⁴⁸ Ellul, **a.g.e.**, s. 61.

Sosyolojik propagandanın ekonomik sonuçları varken politik propagandanın politik sonuçları bulunmaktadır. Politik propaganda ya stratejik ya da taktik içeriklidir. Politik propaganda genel hatlar, tartışma ortamı, sarsıcı kampanyalar oluştururken, sosyolojik propaganda ise bir yapı içinde acil sonuçlar elde etmek için çabalamaktadır (savaş zamanı broşürleri ve ani düşman kuşatması için hoparlör kullanımı gibi).⁴⁹

Politik propaganda, siyasal reklâmcılık kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu kavram, günümüzde, çoğu ülkede, özellikle gelişmiş ülkelerde sıklıkla kullanılmaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve seçim kampanyalarının reklâma yansımalarıyla, reklâm kampanyaları siyasal bir içerik kazanmıştır. Böylelikle politik propaganda ve reklâm iç içe geçmiş kavramlar olup günümüz siyaset dünyasındaki kullanımı artmıştır.

1.2.2. Sosyolojik Propaganda

Sosyolojik propaganda, politik propagandaya göre anlaşılması daha zor bir olgudur. Geleneksel anlamdaki propaganda, “bir ideolojinin halkı bir takım politik ya da ekonomik yapılara yönlendirmek veya bazı faaliyetlere katılmasını sağlamak için kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılması”⁵⁰ anlamına gelmektedir. Bu unsur, tüm propaganda türlerinde yaygın olan tek ortak noktadır. Bir ideoloji, değişik politik hareketlerin halk tarafından kabul edilebilir hale gelmesi amacıyla yayılmaktadır.

Temelde sosyolojik propaganda bir ideolojinin kendi sosyolojik ortamında yayılmasıdır. Ekonomik, politik ve sosyolojik faktörler bir fikrin bireylere ya da toplumlara yerleşmesini sağlamaktadır. Sosyolojik propaganda da önemli olan şey, bireyin aktif olarak katılımını sağlamak ve onu mümkün olduğunca belirli bir sosyolojik çerçeveye uyarlayabilmektir. Doğal olarak sosyolojik propaganda içinde bir ya da daha fazla politik propaganda unsuru bulunabilir.⁵¹

Ellul’a göre sosyolojik propaganda “bir toplumun mümkün olan en fazla sayıda bireyi kendiyle bütünleştirme, üyelerinin davranışlarını belirli bir kalıp çerçevesinde

⁴⁹ Ellul, **a.g.e.**, s. 62.

⁵⁰ **Aynı**, s. 63.

⁵¹ **Aynı**, ss. 62-64.

birleştirme, kendi yaşam biçimini dışarıda yayarak kendini diğer gruplara kabul ettirme amaçlarıyla gerçekleştirdiği eylemlerin toplamıdır.”⁵²

Sosyolojik propagandanın sadece hükümetler tarafından değil aynı zamanda toplumun birçok katmanında sivil toplum örgütleri tarafından da uygulandığına dikkati çeken Ellul, halkı etkilemek ve sahip oldukları ideolojiyi yaymak amacıyla belli araçları kullanarak propagandadan faydalandıklarını vurgulamaktadır:

“Ayrıca Siyasal Faaliyetler Komitesi, Amerikan Tıp Birliği, Amerikan Baro Birliği, Ulusal küçük ölçekli işadamları Birliği gibi değişik baskı grupları ortaya çıkar, hepsinin de amacı Büyük iş, Büyük işçi, Büyük tarım’dan oluşan 3 büyük’e yapılacak özel girişimleri engellemektir. Amerikan Lejyonu, Kadın Seçmenler ligi, vb. gibi diğer gruplar sosyal ve siyasal reformları hedeflemişlerdir. Bu gruplar hükümeti etkilemek için lobi faaliyetleri yürütürler ve halkı etkilemek için de filmler, toplantılar ve radyo programları yoluyla klasik propaganda uygulayarak kendi ideolojik amaçlarının halk tarafından görülmesine çabalarlar.”⁵³

Sosyolojik propaganda kriz anlarında yetersiz kalır ve kitleleri beklenmedik durumlarda bir eyleme sürükleyemez. Bu yüzden de, zaman zaman eyleme sevk edecek klasik propaganda biçimleriyle desteklenmek zorundadır.⁵⁴ Böyle zamanlarda sosyolojik propaganda yapılacak asıl propagandaya zemin oluşturan bir araç olarak karşımıza çıkar ve genellikle de alt propaganda olarak tanımlanır. Sosyolojik propagandayla hazırlanan bir toplumda asıl propagandayı başlatmak daha kolaydır, hatta sosyolojik propagandanın kendisi bile asıl propagandaya dönüştürülebilir. Örneğin National Association of Manufacturers (Milli Üreticiler Birliği) 1936’dan beri solcu eğilimlerin gelişmesine karşı bu yöntemlerle karşı koymaya çabalamaktadır. 1938’de N.A.M. (Milli Üreticiler Birliği) temsil ettiği kapitalizmi desteklemek için yarım milyon dolar harcamıştır. Bu miktar 1945’de 3 milyona, 1946’da 5 milyona ulaşmış ve bu propaganda Taft-Hartley kanununun çıkmasını sağlamıştır. Bu örnek, sosyolojik propaganda oluşumunun en iyi örneklerinden biridir.⁵⁵

⁵² Ellul, **a.g.e.**, s.62.

⁵³ **Aynı**, ss. 68-69

⁵⁴ **Aynı**, s. 64.

⁵⁵ **Aynı**, ss. 66-67.

Sosyolojik propagandayı yayanlar içinde sendikalar, özel sektör kuruluşları ve hükümetler sayılabilir. Doğal olarak, sosyolojik propagandanın oldukça ayrıntılı biçimleri vardır ve bu tür propaganda bir kuramdan ziyade düşünce ve önyargıları ya da bir yaşam biçimini yaymayı hedefler, ancak harekete geçirme ya da bağlılık sağlama amaçları taşımaz.⁵⁶ Kısaca belirtmek gerekirse, örgüt ve kurumların toplumsal davranışları etkilemeye yönelik çabaları sosyolojik propagandadır. Bu propaganda türü pek çok toplumsal alanın yanı sıra, işçi-işveren ilişkilerini, sosyal devlet ilkesi çerçevesinde yapılan düzenlemeleri, insan haklarını, medeni hakları, kadınların kürtaj hakkı benzeri haklarını vb. kapsar.⁵⁷

Sosyolojik propaganda birçok şekilde kendini ifade edebilir, -Bu alanlar, reklâmlar, filmler (ticari ve apolitik filmler), teknoloji, eğitim, sanat ve toplumsal hizmetler vb. olabilir. Sosyolojik propaganda spontane olarak ortaya çıkar bir başka deyişle önceden hesaplanmış bir propaganda hareketinin sonucu değildir ve nadiren sloganlaşır. Propaganda gibi görünmeden insanları açıkça etkileyen genel bir iklime ya da atmosfere dayanır. Kişiyi, gelenekler ve en bilinçsiz alışkanlıklar yoluyla ele geçirir.⁵⁸

1.3. Dikey ve Yatay Propaganda

Klasik propaganda, aslında dikey propagandadır. Bu tür propaganda kendi egemen konumunu ve otoritesini kullanarak kitleyi veya grubu etkilemeye çalışan bir önder, bir teknisyen, bir siyasal ya da dinsel lider tarafından yapılır. Bu tür propaganda siyasetin gizli alanlarında tasarlanır, kitle iletişimin tüm yöntemlerini kullanır, kapsayıcı olmaya çalışır. Dikey propaganda, gerçekleştirilmesi kolay bir propaganda türüdür.⁵⁹

Dikey propagandanın bir diğer özelliği de propagandaya maruz kalan kimse kalabalığın bir parçası olmasına rağmen tek başınadır. Bireyin coşku veya nefret çılgınlıkları, kalabalığın bir parçası olmasına rağmen sadece lidere verilen cevap niteliğindedir. Sonuç olarak, bu propaganda, etki yaptığı grubun pasif tutumlar

⁵⁶ Ellul, **a.g.e.**, s. 67.

⁵⁷ Bektaş, **a.g.e.**, s.198.

⁵⁸ Aynı, s. 64.

⁵⁹ Ellul, **a.g.e.**, ss.79- 80.

sergilemesine gereksinim duyar. Onlar artık nesnelere dönüşmüştür yani onlardan istenileni yaşarlar, yönetilirler ve kendilerini adarlar. Mitinglerdeki topluluklar bu propaganda çeşidine iyi bir örnektir. Ancak, dikey propaganda önemli ölçüde kitle iletişim araçlarına gereksinim duyarken; yatay propaganda kapsamlı insan örgütlerine dayanır.⁶⁰

Yatay propaganda çok daha modern bir gelişme olup, Çin propagandası ve insan ilişkilerinde grup dinamiği olarak iki şekli vardır. Birincisi (Çin propagandası) bir politik propagandadır, ikincisi ise sosyolojik propagandadır ve her ikisi de genel anlamda tümleştirici propagandadır. Bu propagandanın yatay olarak adlandırılmasının nedeni, tüm üyelerin eşit olduğu ve bir önderin bulunmadığı bir grup içerisinde ve tepeden gelmeyen bir şekilde yapılmasıdır.⁶¹ Yatay propagandanın en dikkate değer özelliği ise, küçük bir grup içinde gerçekleşmesidir. Birey, üyesi olduğu bu grubun yaşamına 'samimi' ve 'canlı' diyalog yoluyla aktif olarak katılır.⁶²

Yatay propagandanın iki koşulu vardır. İlki, gruplar arası teması ihtiyaç duymamasıdır. Küçük bir grup üyesi farklı etkilere maruz kalacağı başka bir gruba üye olmamalıdır çünkü böylece kendini yeniden bulma ve karşı koyma şansı yakalayabilir. Örneğin Çin Komünistleri aile gibi geleneksel grupları parçalamakta ısrarcı olmuşlardır. Kişisel ve heterojen (farklı yaş, cinsiyet ve mesleklerden oluşan) bir grup olan aile böyle bir propaganda için en büyük engeldir. Amerikan ve Batı toplumlarında ise toplumsal yapı oldukça esnektir ve aile hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın parçalanmıştır.⁶³ İkinci koşul, propaganda ve eğitim arasındaki özdeşliktir. Küçük grup, ahlâki, entelektüel, psikolojik ve yurttaşlık eğitiminin merkezidir. Fakat o öncelikle politik bir gruptur ve yaptığı her şey siyasetle ilişkilidir.⁶⁴

⁶⁰ Ellul, **a.g.e.**, ss.80- 82.

⁶¹ Aynı, ss. 80-81.

⁶² Darier, Propaganda, [http://general.rau.ac.za/comm/Old Web/ pfi/ hons/ doc.056.doc](http://general.rau.ac.za/comm/Old%20Web/pfi/hons/doc.056.doc). 12.04.1999.

⁶³ Ellul, **a.g.e.**, s. 82.

⁶⁴ Aynı, s. 83.

1.4. Kışkırtıcı ve Bütünleştirici Propaganda

Kışkırtıcı propagandanın en belirgin özellikleri, yıkıcı olması, muhalefet niteliği taşıması ve kitleleri başkaldırıya yöneltmesidir. Ancak kışkırtıcı propagandayı, yalnızca, yönetimi devirmeyi amaçlayan bir eylem olarak görmek yanıltıcı olur. Bu propagandayı kullananlar gerekirse ufak tefek karışıklıklar (provakasyon) çıkarıp daha sonra bunları bastırarak toplumun gözünde kahraman olmayı da deneyebilir (Hitler örneğinde olduğu gibi). Kışkırtıcı propaganda, yapılması oldukça kolay bir propaganda çeşididir. Çünkü hemen her durumda en güçlü, basit duygu ve coşuklara hitap eder. Kin ve nefret hisleri, bu güçlü ve etkili duygu türlerine iyi birer örnekler.⁶⁵

Lenin ile ulaşabileceği en üst noktaya ulaşan kışkırtıcı propaganda, genelde muhalefetin bir propaganda aracı olsa da, hükümetler tarafından da kullanılabilir. Örneğin Lenin, zengin Rus köylülerini sindirmek için ajitasyon büroları örgütlemiş, Rusya da uzun dönemlik bir ajitasyon seferberliği başlatarak direnişi bastırmıştır. Benzer bir şekilde Hitler, üzüntü ve aşırı heyecan yaratma ya da sosyal ve ekonomik değişimler ortaya koyma yoluyla kışkırtıcı bir propaganda yöntemi uygulayarak, hedeflerine ulaşabilmiştir. Komünist Çin'deki propaganda kampanyaları da birer kışkırtıcı propagandadır. Sadece bu tür propagandalar 'büyük ileri sıçrama' yı doğurmaktadır. Bu tür bir propaganda, alışkanlıkları, gelenekleri ve büyük sıçrama için engel oluşturan tüm inançları yıkarak halkın davranışlarını değiştirmek amacındadır. Mao Zedong'un "düşman herkesin kendi içindedir" sözü bu duruma en iyi örneklerden biridir.⁶⁶

Bütünleştirici propaganda, kışkırtıcı propagandanın tersine günümüz uygarlığının ve gelişmiş ülkelerin gerçekleştirdikleri bir propaganda türü olup; yirminci yüzyıl öncesinde var olmayan bir propagandadır. Bu, bir uyum propagandasıdır. Amacı ise, bireyi günlük yaşamına uyumlu, davranışlarını düzenli kılmak; onun düşünce ve davranışlarını, değişmeyen toplumsal ortama uygun biçimde yeniden şekillendirmeye çalışmaktır.⁶⁷ Bu tür propaganda en yaygın biçimde ABD'de yapılmaktadır. Doğal

⁶⁵ Ellul, **a.g.e.**, ss. 71-74

⁶⁶ Aynı, ss. 71-72.

⁶⁷ Darier, **Propaganda**, [http://general.rau.ac.za/comm/Old Web/ pfi/ hons/ doc.056.doc](http://general.rau.ac.za/comm/Old%20Web/pfi/hons/doc.056.doc). 12.04.1999.

olarak bütünleştirici propaganda, kışkırtıcı propagandaya kıyasla çok daha kurnazca yapılan ve karmaşık bir propaganda türüdür. Burada kitle iletişim araçlarının yanı sıra, tüm psikoloji ve kanaat analizleri kullanılır.⁶⁸

Bir toplum birbirine ne kadar sıkı bağlanırsa onun gücü ve etkisi o ölçüde büyük olur, böylece toplumdaki her birey o toplumun bir organı ya da fonksiyonel bir unsur haline gelir ve o topluma mükemmel bir uyum sağlar. Birey toplumun ortak yapılarını, inançlarını ve reaksiyonlarını paylaşmalı, ekonomisine, ahlaki değerlerine, estetiğine ve politikasına aktif katılımcı olmalıdır. Bireyin tüm faaliyetleri tüm duyguları bu kolektifliğe hizmet etmelidir. Ve grubun bir üyesi olarak bireyin sadece bu kolektiflik sayesinde kendini tamamlayabileceği hatırlatılmalıdır.⁶⁹

1.5. Akılcı ve Duygusal Propaganda

Coşku ve duygular seslenen propaganda kısa dönemde etkili olabilir, fakat bu tesir uzun sürmez. Uzun dönem etkinlik ise, ancak akılcı propagandalarla mümkün olabilir. Bu iki propaganda türü arasında kesin çizgilerle ayırım yapmak olanaksızdır. Propaganda ile bilgi arasındaki farklılık oldukça sık ortaya konulur: Bilgi sağduyu ve tecrübeye hitap eder ve gerçek olguları ortaya koyar. Buna karşılık propaganda duygu ve ihtiraslara yönelik ve akıldışıdır. Sorun mantıklı ve gerçek unsurlar temeline dayanan akıl dışı cevaplar yaratılmasıdır. Böylesine cevaplar olgularla desteklenmek zorundadır.⁷⁰

Bir propaganda ne kadar çok akla uygun verilere, istatistiki bilgiye dayanırsa o kadar çok ilerleme kaydeder. Çünkü modern insan gerçekle bir bağ kurmaya, sonuçlarına katlanacağı davranışa kendini inandırmaya ve kanıtlanmış deneyimlere ihtiyaç duyar. Günümüzde hiçbir gerçeğe dayanmayan tamamen iddialardan oluşan sıra dışı propagandalara rastlamak neredeyse imkânsızdır.⁷¹

⁶⁸ Ellul, **a.g.e.**, ss. 74-79.

⁶⁹ Aynı, s. 75.

⁷⁰ Aynı, s. 84-87.

⁷¹ Aynı, s. 85.

Akılcı propagandayla etkilenen bireyde kalan şey büyük bir irrasyonel resim, büyük duygusal hisler ve mitlerdir. Gerçekler, bilgiler ve mantık – bunların hepsi unutulur ama sadece onların etkisi baki kalır. Örneğin, Fransızların teknolojik başarılarını konu alan *Algérie Française* filmi, ekonomik ve istatistiki bilgilerle dolu olmasına rağmen, bir propaganda filmidir. Önemli olan, filmin gösterilmesiyle bireyin her türlü sayısal tabloyu ve mantıklı kanıtları unutması ve sadece Fransa'nın Cezayir'deki başarılarıyla gurur duymasındır.⁷²

1.6. Karşı Propaganda

Karşı propaganda “karşıtın savlarını çürütmeye çalışan”⁷³ bir propaganda biçimidir. Bu yüzden her propagandanın bir karşı propagandası vardır.⁷⁴ Karşı propaganda, medyanın rekabet içinde bulunduğu toplumlarda sık görülen bir olgu olup, medyanın tek merkezde toplandığı ve kontrol altında tutulduğu toplumlarda ise yeraltı faaliyeti olarak oluşur. Bu tür propaganda yönteminde kullanılan araçların, sadece el ilanları, duvar yazıları oldukları düşünülse de, hem sanatın bütün dalları hem de kitle iletişim araçlarıyla ortaya konabilir.⁷⁵

Karşı propaganda yerinde ve zamanında yapıldığında etkili bir propaganda şekline dönüşebilir. En iyi yönetilen siyasal propagandalar bile karşı propaganda sayesinde yenilgiye uğrayabilir. Domenach, bu tür propagandanın kendine özgü, etkili bazı kurallara sahip olduğunu belirterek, kuralları şöyle sıralar:⁷⁶

- 1- **Karşıtın izleklerini bulmak:** Propagandalar kendilerini etkili kılan söz ve sembollerden ayrıldıklarında, zayıf noktaları ortaya çıkmakta ve çelişkili mantıksal yöntemlerinin çürütülmesi kolaylaşmaktadır.

⁷² Ellul, **a.g.e.**, ss. 85-86.

⁷³ Domenach, **a.g.e.**, s. 80.

⁷⁴ “L. W. Doob, *Public Opinion and Propaganda*, (New York:Henry Holt, 1966), s.253” (Bektaş, s. 209'daki alıntı)

⁷⁵ Bektaş, **a.g.e.**, s. 209.

⁷⁶ Domenach, **a.g.e.**, ss. 80-84

- 2- **Zayıf noktalara saldırmak:** Bütün propaganda türlerinin temel kuralı olan zayıf noktalara saldırmak kuralı karşı propaganda içinde çok önemlidir. En çelişkili en zayıf ve hassas noktalar üzerinde yoğunlaşarak, karşı tarafın düşünceleri çürütülmeye çalışılır.
- 3- **Güçlü olan düşman propagandasına hiçbir zaman karşıdan saldırmamak:** Aşılama kuramı gereği, “bir görüşü yıkmak için bu görüşün kendisinden yola çıkmak, bir ortak alan bulmak gerekir.” Bu yüzden benimsenmiş görüşün hemen değiştirilemeyeceği gerçeğinden hareketle, çoğunluk tarafından benimsenen propagandanın stratejileri keşfedilip, onun kurallarına göre oynamak gerekmektedir.
- 4- **Karşıta saldırmak, küçük düşürmek:** Kişisel kanıt akılsal kanıttan daha fazla etki sağlar, bu yüzden bir düşüncenin veya ideolojinin savunucusunu ya da liderini küçük düşürmek, karşı propagandanın başarısını arttırır.
- 5- **Karşıtın propagandasını olaylarla çelişkili duruma düşürmek:** Karşıt düşünceleri ya da önerileri yalanlayan herhangi bir kanıt o düşüncüyü değersiz kılmaktadır. Bu yüzden karşıt kanıtları yalanlayan bir fotoğraf, belgeleme aracı olması dolayısıyla bu tür propaganda da sık sık kullanılır.
- 6- **Karşıtı gülünç duruma düşürmek:** “Gerek rakibin biçemine ve kanıtlamalarına öykünerek, gerek hakkında birtakım kısa güldürücü öyküler yayarak, gülünç düşürme çabası Alman Nazi karşıtlarının sürdürdüğü sözlü propaganda da önemli bir rol oynamıştır. Propaganda totaliter bir nitelik kazanıp da, karşı propagandaları ortadan kaldırdı mı; alay kendiliğinden tepki olur
- 7- **Kendi güç iklimine üstünlük sağlamak:** Propaganda, kendi dilini ve simgelerini de belirtmeye çalışır. Bu simgeler bir grup, parti ya da

ideoloji için önemlidirler. İşte bu yüzden, çoğu zaman karşıtın en değerli simgesinin taşıdığı ada ya da anlama saldırılır.

Karşı propagandaya en iyi örneklerden biri Türkiye'nin Avrupa Birliği sürecine girmesi ile yoğunlaşan Ermeni soykırımı tartışmaları ile birlikte Ermenilerin, Türkiye aleyhinde propaganda çalışmalarına girişmeleri verilebilir. Atatürk'ün fotoğraflarını manipüle ederek, kadraj içine ölü çocuk fotoğrafları yerleştirip afiş haline getirmeleri, Avrupa'da düzenledikleri yürüyüş ve gösteriler, soykırımı uğrayanlar adına Fransa'ya yerleştirdikleri anıtlar, Ermenilerin Türkiye'ye karşı yürüttüğü karşı propaganda çalışmalarıdır.

Propaganda, kültürel geleneklere derinlemesine kök salmış toplumsal ve ekonomik çatışmaların yüzeydeki görüntüsüdür. Bireyler başka üyelerle ortak çıkarları söz konusu olduğunda çeşitli gruplara katılırlar.⁷⁷ Bu gruplar aracılığıyla belirli bir ideolojiyi benimserler. Domenach'e göre, propaganda, yalancı bir blöfe başvurmadan dürüstçe kullanıldığında, bir politikanın açıklanmasından, doğrulanmasından başka bir şey değildir.⁷⁸

3. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE PROPAGANDA

Sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan kitle kültürü, kapitalist ideolojinin egemen olduğu siyasalın ve kültürün bir tercihi sayılmaktadır. Jurgen Habermas, 'Siyasal Katılım Kendi Başına Bir Değer midir?' başlıklı makalesinde kitle iletişim araçlarıyla üretilen yeni kültürün, geçmiş kültürlerdeki toplumun iki karşıt yanını, yani hem egemen sınıfa mahsus 'seçkin' kültürü hem de halkın içerisinde çıkan 'folk' kültürü değişime uğrattığını belirtmiştir. Kitle kültürünün, yaşanan toplumsal düzenin değerlerini meydana getirdiğini ve potansiyel bakımdan baskıcı ve yıkıcı olan kitleyi uyum içerisindeki çoğulculuğa dönüştürdüğünü vurgulamıştır. Kitle Kültürünün bir ürünü olan kitle iletişim araçları, her hangi bir bilgiyi kısa zamanda geniş kitlelere en hızlı şekilde ulaştırabilmekte ve bu nedenle günlük yaşamda çok etkili ve önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla, "teknolojik gelişmeler sayesinde etkinlik alanları olağanüstü

⁷⁷ Bektaş, a.g.e., s. 212.

⁷⁸ Domenach, a.g.e., s.87.

ölçüde genişlemiş olan kitle iletişim araçları, bir yandan kanaatlerin oluşmasına hizmet ederken, öte yandan, usta propagandacıların emellerine de hizmet etmektedir.”⁷⁹

Jowett ve O'Donnell propaganda tarihinin iç içe geçmiş üç unsurla yakından ilişkili olduğunu belirtmişlerdir. Bunlardan ilki uygarlığın gelişimi ve ulus-devletlerin yükselişiyle halkın düşüncesine egemen olma ihtiyacının artmasıdır. İkincisi, eldeki propaganda mesajlarını ileten iletişim araçlarının niteliklerinin artması, üçüncüsü ise propaganda psikolojisinin daha anlaşılır hale gelmesi ve benzer davranışsal uygulamaların aynı oranda ortaya çıkmasıdır. Aynı zamanda tarihsel süreç boyunca bu üç unsur, propaganda kullanımı, mevcut davranışları değiştirmek, yeni düşünceler yaratmak ve propaganda kullanım sahasını genişletmek için çeşitli şekillerde bir araya gelmiştir.⁸⁰

Qualter Terence ise, 1825 yılında İngiltere’de Stockton-Darlington Demiryolu’nun açılması ile modern haberleşme ve ulaştırma çağına başladığını belirtir. Böylelikle, demiryolları insanların birbirinden tecrit edilmelerine son vermiş; parça parça topluluklar yerine, birleşmiş topluluklar olan ulusların ortaya çıkmasına neden olmuş, ulus olgusu güçlenmiştir.⁸¹ İletişimin hızla ve etkin bir şekilde yayılmasını sağlayan bir başka etmen de ucuz ve ulusal çapta posta servislerinin kurulmasıdır. Posta servisleri o dönem için, propagandacıların daha hızlı ve geniş ölçüde fikirlerini yaymasında etkili olmuşlardır.⁸²

Çağdaş propagandanın kullandığı yeni teknikleri Domenach 3 başlık altında toplamış ve tekniklerin gelişimiyle propaganda sınırlarının ortadan kalktığını vurgulamıştır:⁸³

1- Basılı yazının yayılması: Devrimci propaganda, yergi yazılarına yer vermek için kitaplara başvurdu. Ancak kitap pahalıydı ve yalnızca seçkin

⁷⁹ Jürgen Habermas, Siyasal Katılım Kendi Başına Bir Değer mi?, (Çev: Tanıl Bora), **Toplum ve Bilim**, 27 (1984), s. 52.

⁸⁰ Jowett and O'Donnell, **a.g.e.**, s. 48.

⁸¹ Terence, **a.g.e.**, s. 294.

⁸² Aynı, s. 295.

⁸³ Domenach, **a.g.e.**, ss. 21- 23.

kitleye hitap ediyordu. Fransız Devrimi'yle birlikte belirli görüşü savunan gazeteler ortaya çıktı ve propaganda eylemi içinde etkin bir rol oynadı. Böylelikle, çağdaş gazete, reklâmın kullanılması, dağıtımın ve bilişimin hızlanmasıyla, seçkinlerin elinden halkın eline geçerek, düşük fiyatı ve çekici baskısıyla, ikna gücü olan yaygın bir araç haline geldi.

- 2- **Sözün yayılması:** Mikrofonun bulunması insan sesinin büyük kitlelere duyurulmasını sağladı. Telsiz ise, sesi her türlü sınırdan kurtararak, aynı anda istenilen yere ulaşmasını sağladı. Radyo istasyonlarının çoğalması, radyoyu propagandanın en etkili aracı yaptı.
- 3- **Görüntünün yayılması:** Fotoğraf, çoğaltılabilir olması nedeniyle kopya olanağı sağladı. Bu durum fotoğrafın çeşitli eylemlerde kanıt görevi görmesine ve etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmasına neden oldu. Sinema ise etkili ve çarpıcı anlatımıyla insanların duygularına hitap etti. Televizyonun icat edilmesiyle de radyonun ses açısından yaptığı devrim, görüntü boyutuyla gerçekleşmiş oldu.

İletişim teknolojisinin gelişmesi ile birlikte etkinliği artan kitle iletişim araçları (KİA), halka mesajlar ve simgeler ileten bir sistem oluştururken, bireyleri eğlendirmek, bilgilendirmek ve onları toplumun kurumsal yapısıyla bütünleştirecek değerleri, inançları ve davranış biçimlerini aşlamak amacındadır. Bu işlevleri yerine getirmesi için sistemli propagandaya ihtiyacı vardır. Ancak, N. Chomsky ve Edward S. Herman, "Propaganda Modeli" başlıklı makalelerinde, KİA'ların propaganda amaçlı kullanımlarının, ülke ideolojisi ve yönetim biçimindeki farklılıklara göre değiştiğini vurgulamaktadır:

"Devlet bürokrasisinin iktidar aygıtlarını elinde tuttuğu ülkelerde, KİA'lar üzerinde uygulanan ve genellikle resmi sansürle desteklenen teknelci denetim, iletişim araçlarının egemen seçkinlerin amaçlarına hizmet ettiğini açıkça gösterir. KİA'ların özel sektöre ait olduğu ve resmi sansürün bulunmadığı ülkelerde ise propaganda sisteminin işleyişini fark etmek zordur. Bu durum özellikle KİA'ların sıkı bir rekabet içinde olduğu, belli aralıklarla şirketlerin ve hükümetlerin yolsuzluklarını hedef alıp bunları ortaya çıkardığı ve kendilerini genel toplum çıkarlarının ve konuşma özgürlüğünün yılmaz savunucuları olarak

sergilediği ülkelerde geçerlidir.”⁸⁴

Ancak “bazı ideolojiler, KİA’lar tarafından daha bir yüceltilerek, meşrulaştırılarak, ayrıntılı olarak ele alınırlar ve geniş izleyici kitlelerine ikna edicilik ve parıltılı bir çekicilik içinde dağıtılırlar.”⁸⁵ Kitle iletişim araçlarının ideolojik temsilleri ise, izleyicilerin gündelik yaşamı içinde kavranmakta, yorumlanmakta, yaratılmaktadır. Aynı zamanda KİA’lar, modern iletişim teknolojileri sayesinde, dünyanın her tarafındaki farklı yaşa, farklı toplumsal sınıfa ait, çeşitli kültürlerden insanlara belli bir takım değerleri, bakış açıları ve fikirleri de iletmektedirler.⁸⁶ Bu nedenlerden dolayı propaganda tarafından sıklıkla kullanılan kitle iletişim araçları, gerek kitle kültürünün geliştirilmesinde gerekse belli çıkar gruplarının ya da ideolojilerin yayılmasında önemli bir yere sahiptir.

3.1. Basılı Medya

Kitle kültürünün gelişmesini sağlayan ve modern topluma geçişin bir göstergesi sayılan basılı medya, kitle iletişim araçlarının kitle üzerindeki etkisini arttırmıştır. Özellikle gazete, propagandası yapılan ideolojileri yaymada en etkili araçlardan biridir. Çünkü gazeteler, önemli bir eğitim ve kamuoyu oluşturma aracı sayıldıkları kadar siyasal ve ekonomik mücadelenin de etkili silahlarıdır.⁸⁷ Öncelikli görevi haber vermek olan gazete, bir takım değişimlere uğramış ve birçok alanda propaganda aracı olarak sıklıkla kullanılmıştır. K. Bücher bu değişimi şöyle açıklamaktadır: “Gazeteler salt haber yayımlayan kurumlar olmaktan çıkıp kamuoyunun yönlendiricileri, parti politikasının mücadele araçları oldular.”⁸⁸

Hegel kitle haberleşme araçlarından biri olan gazeteyi, “modern insanın sabah duası” olarak nitelemiştir.⁸⁹ Bu nedenle, her bölgeye ve her meslek grubuna göre ayrı

⁸⁴ Naon Chomsky, Edward S. Herman, “Propaganda Modeli”, Naon Chomsky, Edward S. Herman David Peterson, Justin Podor, **Medyanın Kamuoyu İmalatı**, (Çev: Adnan Köymen, Ebru Kalak, Hale Alpman, Özge İnciler, Işıl Esendir) (İstanbul: Chivi Yazıları Yayınevi, 2004) ss. 35- 36.

⁸⁵ James Lull, **Medya İletişim Kültürü**, (Çev: Nazife Güngör), (Ankara: Vadi yayınları, 2001), s.22.

⁸⁶ **Aynı**, ss. 33-34.

⁸⁷ Arsev Bektaş, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, (İstanbul: Bağlam yayınları, 2000), s. 130.

⁸⁸ Jürgen Habermas, **Kamusalın Yapısal Dönüşümü**, (Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar) (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), s. 310.

⁸⁹ Naci Bostancı, **Toplum Kültür ve Siyaset**, (Ankara: Vadi Yayınları, 1995) s. 69.

ayrı gazeteler çıkarmışlardır. Sovyet düzeninde, değişik devlet işlerini de yerine getiren çok sayıda “halk muhabirleri” görevlendirilmiştir. Bunların büyük çoğunluğu kışkırtıcı ya da propagandacı olarak çalışmışlardır.⁹⁰

Naziler de -tıpkı sosyalist propaganda da olduğu gibi- propaganda aracı olabilecek her şeyi kullanmışlardır ve özellikle 1925 sonrası dönemde Naziler için basına egemen olmak zor olmamıştır. Nazi gazeteleri “*Volkische Beobachter-Halkın Gözcüsü*” ve daha sonraki “*Das Reich-Devlet*” Nazi Partisi hakkında bilgi vermelerinin yanı sıra Nazi felsefesini ve Yahudi düşmanlığını anlatan, Alman halkının kin, nefret ve bağlılık duygularına seslenen yazılara yer vermişlerdir. Ancak, Hitler’in harekete geçirici düşüncelerini sözcüklerle ifade etmek oldukça zor hatta olanaksız olduğundan, gazeteler Nazi propagandasının gerçekleştirilmesinde temel araç olamamıştır.⁹¹

Amerikan propaganda tekniklerinin temel gelişimi ise, 19. yüzyılda, mesajların kent merkezli dinleyicilere iletilmesiyle başlamıştır. Matbaacılığın teknolojik gelişmelerle birlikte önem kazanması ve Amerikan İç Savaşı’nın patlak vermesiyle birlikte politik ve ekonomik silah olan propaganda için gazete ve dergi önemli bir araç haline gelmiştir. Savaşın başlangıcında beş yüzden fazla savaş muhabiri kuzey ordularına katılarak savaş alanlarından haberler getirmeye çalışmışlar, ancak halkın moralinin yüksek tutulması için ordu, savaş hakkında yanlış raporlar vererek muhabirlere sansür uygulamıştır. 20. yüzyılın başlarında Amerika’daki günlük gazeteler, kamu fikirlerinin biçimlendiricisi ve lideri olarak kendilerini tanımlamışlardır. Ancak reklam verenlerin giderek artan etkileri ve politik baskılar nedeniyle propaganda mesajı taşıyan makaleler, hikayeler oluşturup, propagandanın birincil kaynağı olmayı sürdürmüşlerdir.⁹²

Sadece gazeteler değil, dergiler ve kitaplar da propaganda rolünü üstlenmişler, tarafsız gibi gözükseler de sahibinin değerleri ve siyaseti göz önüne alındığında bir propaganda aracı olarak kullanılmışlardır. Özellikle *Times*, *Newsweek* ve *Reader’s*

⁹⁰ Bektaş, **Siyasal Propaganda** s. 140.

⁹¹ Aynı, s. 156.

⁹² Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, ss. 93-109.

Digest gibi değişik konuları ele alan dergilerin propaganda olarak nitelendirilebilecek yazılara yer verdiği görülmüştür. Muhafız politik ve sosyal ideolojilerin, fikirlerin dergileri de, yoksulluk, göç, ticari yozlaşma ve halk sağlığı gibi konularda kamu gündemine yön vermişler, gerek hükümeti eleştirerek gerekse kendi ideolojilerinin yayılmasında etkili olmuşlardır.⁹³ Hitler döneminde politik propaganda amacıyla çıkartılan *Signal* dergisi ise slogansal söylevleri ile kitleleri etkilemede önemli bir yere sahiptir.⁹⁴

1934 ile 1948 arasında yayımlanan propaganda dergisi *La Turquie Kémaliste* de, içerdiği çok sayıda fotoğraf ve dönemin önde gelen aydınları tarafından yabancı dilde yazılmış yazılarıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nin kendini nasıl yansıttığını, uluslararası alanda meşruiyet arayışını ifade eden bir kaynaktır. *La Turquie Kémaliste*'in, “Cumhuriyet sayesinde toplumsal yaşamın, insanın ve devletin tamamıyla değiştiği” söylemi, dönemin siyasi rejiminin onaylanmasında önemli bir rol oynamıştır.⁹⁵ 1980 öncesi Türkiye’inde ise var olan siyasi kutuplaşmalar nedeniyle çok sayıda propaganda amaçlı dergi çıkarılmıştır. Bu dergiler sol içi fraksiyon farklılıklarını yansıtılmalarının yanı sıra, gruplaşmaların belirleyicisi olmuşlar, ideolojilerin aktarımında etkin rol oynamışlardır. “Bu yayınlar aracılığıyla Sosyalist ve devrimci örgütler, kendi perspektifleri doğrultusunda gündelik politikalar geliştiren, Türkiye ve Dünyadaki gelişmeleri yorumlayan yazılar yayımlamanın yanı sıra okuyucu mektupları aracılığıyla kendi tabanları ile iletişimi sürdürmüşlerdir.”⁹⁶ Bu dergilere örnek olarak *Proleter Devrimci Aydınlik, İleri, Türk Solu, Ant, Doğu, Kurtuluş, Sosyalist, Halkın Birliği, Halkın Sesi, Halkın Kurtuluşu, Kitle, Devrimci Yol* verilebilir.

Okuyucularının sınırlı olması nedeniyle kitlesel bir propaganda aracı olarak etkin bir rol almamalarına rağmen kitaplar, özgün düşünceleri derinlemesine işlemeleri nedeniyle günümüzde de hala propaganda aracı olarak kullanılmaktadırlar. Kitaplar tarih boyunca fikirlerin ve davranışların biçimlenmesinde önemli rol oynamışlardır.

⁹³ Jowett and O'Donnell, **a.g.e.**, ss. 109-110.

⁹⁴ Sadık Tumay, 90'lı Yıllarda Türk Basınında Siyasi Fotoğrafın İşlevi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), s.27.

⁹⁵ Çağla Aykaç, *Kemalist Ütopya, La Turquie Kémaliste Propaganda Dergisinin İncelenmesi (1934-1948)*, (Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2003), Özet sayfası.

⁹⁶ “Kitlesel Mücadeleler ve Sosyalist Hareket”, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 2236.

Bunun en önemli örneği, sosyal ve kültürel değerlerin kaynağı olan ve tanrının öğretilerine dayanan kutsal kitaplardır. Kutsal kitaplar, ülkeler ve insanlar tarafından hem din propagandasının hem de politik propagandanın en temel araçları olmuşlardır. Daha sonraki örnekleri ise ideolojiler üzerinden biçimlenen kitaplardır. *Hitler'in Mein Kampf-Kavgam* ve Marx'ın *Das Kapital*'i, Atatürk'ün *Nutuk*'u en iyi örnekleridir. Aynı zamanda belirtmek istenilen düşüncüyü roman konusu içine gizleyerek dolaylı mesajlar veren kitaplarda- örneğin ABD'de kölelik karşıtı düşüncüyü geniş kitlelere aşlamaya çalışan Harriet Beecher Stowe'un *Uncle Tom's Cabin-Tom Amca'nın Kulübesi* kitabı ve "Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre kitabı*"⁹⁷- tarihte kitle iknâsında etkili olmuşlardır.⁹⁸

3.2. Radyo

Yirminci yüzyıl, savaşlardan dolayı gazeteler için zorlu yıllar da olsa en temel bilgilendirme araçları olduklarından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nda henüz gelişme aşamasında olan radyo, 1923 yılında İngiliz radyo şirketinin kurulmasıyla özellikle Rusya, İtalya ve Almanya gibi totaliter ülkelerde rejim propagandasının yapılabilmesi için önem kazanmıştır. Okuma yazma bilmeyen kişilere herhangi bir bilgiyi doğrudan iletmesi ile etki sınırları genişlemiştir. Bu nedenle İkinci Dünya Savaşı öncesinde, devletler arasında ciddi bir radyo savaşı başlamıştır. Propaganda uzmanları propaganda planları hazırlayarak, ideolojilerini, fikirlerini ve nüfuzlarını bütün dünyaya yaymak için radyoyu kullanmışlardır. Radyolar savaşında, hükümetler, karşı devletin halkına kendilerini dinletmek için esir listeleri, esir kamp adresleri ve esirlerin ailelerine gönderdikleri mesajları yayınlamak gibi yöntemler geliştirmişlerdir.⁹⁹

Radyo, "dinleyiciye törensel durumlara zahiren katılma olanağı verdiği, dinleyicinin radyoya karşı kişisel bir yakınlık duygusu kazandırdığı ve neticede yüz-

⁹⁷ Nermin Abadan, *Halk Efkârı Mefhûmu ve Tesir sahalârı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1956), ss. 50-51. (Bektaş, 2002, s. 102'deki alıntı.)

⁹⁸ Jowett and O'Donnell, *a.g.e.*, ss. 110-111.

⁹⁹ Mustafa Mutlu, *Savaşlarda Kamuoyu Oluşumu*, (İstanbul: Okumuş Adam yayınları, 2003), s.142.

yüze temasa yakın bir durum yarattığı”¹⁰⁰ için dinleyicileri etkileme gücüne sahiptir. Aynı zamanda radyonun bilgi vermek yanında, eğlendirmek gibi bir işlevi de vardır. Müzik programları, piyesler ve komedi programlarıyla halkı kendine bağlamayı başarmıştır.

Radyonun propaganda aracı olarak kullanılmasının en büyük örneği Hitler Almanya’sıdır. “Siyasal ve sosyolojik propagandanın en ileri teknikleri, en yaygın ve en şiddetli biçimiyle, toplum beyninin yıkanması için kullanılmaktaydı. Bu çerçevede radyo, önemli bir kitle iletişim kanalı olarak Naziler tarafından çok iyi kullanılan bir araç oldu.”¹⁰¹ Hitler, “Radyolarınızın düğmelerini sonuna kadar çevirin ve pencerelerini ardına kadar açın”¹⁰² derken kendi otoritesini nasıl yaydığını vurguluyordu. Hitler özellikle 1933 seçimlerinde, yalnızca Nazi ve Milliyetçi partiler tarafından kullanımına izin verilen radyo sayesinde rakiplerine üstünlük sağlamıştı. Nazi Partisi, Alman halkının, Hitler’in konuşmalarını ev ve iş yerlerinden dinlemesini sağlamak için radyo bekçileri görevlendirmişti. Lokanta ve fabrika gibi kamu mekânlarında radyoların ses yükselticileri ile birlikte kullanımları zorunlu hale getirilmişti. Radyonun Nazi propagandasına sağladığı diğer bir kolaylık ise, Alman sınırları dışındaki Alman azınlıklara da seslenebilmiş olmasıydı.¹⁰³

3.3. Televizyon

Radyonun ardından keşfedilen bir başka kitle iletişim aracı da televizyondur. Televizyon, günümüzde radyonun yerini almış, hem sesli hem de görüntülü mesajları aktarması nedeniyle kitlenin ilgisini çekmiştir. “Televizyon ile köklü bir değişimin ifadesi olan yeni bir dünya oluşmaktadır. Bu aygıt, diğer iletişim araçlarının bir uzantısı değil, anlama ve görme arasındaki ilişkiyi altüst eden yepyeni bir gerçekliktir.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ Daniel Lerner, “Propaganda Etkinlik: Şartlar ve Değerlendirme”, s. 204. **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Seçilmiş Parçalar**, (Haz. Doç. Dr. Ünsal Oskay), (Ankara:A.Ü. Basımevi, 1985)

¹⁰¹ Emre Kongar, “Mario Levi İçin Yazı, Nazilerin Cinayet Çılgınlığı Tüm Toplumla Nasıl Benimsetildi?”, http://www.kongar.org/makaleler/mak_na.php, 2000/20.02.2005/14:00.

¹⁰² Akcalı, **a.g.e.**, s. 32.

¹⁰³ Bektaş, **a.g.e.**, s. 157.

¹⁰⁴ Giovanni Sartori, **Görmenin İktidarı, Homo Videns: Gören İnsan**, (Çev. Gül Batuş-Bahar Ulukan), (İstanbul: İletişim yayınları, 2004), s. 25.

“McLuhan’ a göre televizyon, dünyayı bir yandan sonsuz sayıda köye bölerken, bir yandan da kendi oluşturduğu yapay bir köye dönüştürür”¹⁰⁵ ve “öncelik görme ediminde olduğu için, görsel olarak betimlenen şeyler, sözel olarak aktarılanlardan daha anlamlı ve gerçektir.”¹⁰⁶ Televizyonun görüntü sayesinde olayları gerçek kılması, siyasetin, televizyonu sıklıkla propaganda aracı olarak kullanması ve yaşam empoze ederek kitleleri yönlendirmesi sonucunu doğurmuştur. Özellikle üzerinde durulması gereken nokta, bu kadar güçlü bir aracın kimin egemenliği altında olduğunun ortaya konulmasıdır. Çünkü televizyonun kitleye ilettiği mesajlar, onu kontrol edenler tarafından belirlenmektedir. Devlet tekelindeki televizyonları iktidarın yönlendirdiği bilinmektedir. Ancak giderek liberalleşen televizyon yayınları gelişmiş ülkelerde, uydu teknolojisinin gelişmesiyle birlikte devlet tekelinden kopmuştur.¹⁰⁷

“Televizyon, temel olarak ulusal bir araç olduğundan, uluslararası propaganda amacıyla yaygın bir biçimde kullanılmamıştır. Yayın uydularının gelişimi bu özelliği değiştirmeye başlamışsa da, ülkelerin kendi kültürlerine eleştiri getiren yüksek dozda yabancı propagandaya kayıtsız kalmayacakları açıktır”.¹⁰⁸ Batı ülkelerinin kültür empozisi, gelişmemiş ülkelerdeki televizyonlara ‘eğlence’ biçiminde yansımaktadır. Bunlara örnek olarak, müzik programları, yarışmalar, Amerika kültürünü yayan diziler verilebilir.

Uluslararası ajanslardan alınan haberler de ciddi bir propaganda aracı olabilmektedirler. Özellikle Batı’nın açtığı savaşlar da, dünya ülkelerine kendilerini haklı çıkarmak için yapılan propaganda, uluslararası ajanslar ve Batı kaynaklı kanallar aracılığıyla yayılmaktadır. Örneğin Batı’daki ya da Batı’ya yandaş ülkelerdeki bir füze saldırısı haberi, ölen olmadığı halde yürek parçalayıcı görüntülerle verilirken, dünyanın başka bir yerinde birçok kişinin hayatını kaybettiği bir olay sıradan görüntülerle biçimlenebilmektedir.

¹⁰⁵ Sartori, **A.g.e.**, s.95.

¹⁰⁶ **Aym**, s.20.

¹⁰⁷ Bektaş, **Siyasal Propaganda**, s.114.

¹⁰⁸ **Aym**, s.114.

Bununla birlikte gün geçtikçe Doğu televizyonlarının da gelişmesi Batı propagandasının eksik ve yanlış bilgisini ortaya çıkarmakta, -Afganistan örneğinde olduğu gibi- zaman zaman bir karşı propaganda görevi görmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin Afganistan'a yaptığı çıkarmada, Amerikan televizyon kanallarının yaydığı yanlış bilgiye karşı, Mısır'ın El Cezire kanalı bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Körfez Savaşı'nın tek merkezli haber akışı, günümüzde dijital ve uydu teknolojilerinin de gelişmesiyle çok taraflı bilgi akışına dönüşmüştür.

Televizyon şiddeti yüreklendirdiği, az ve kötü bilgilendirdiği ya da Habermas'ın dediği gibi, kültürel olarak geriletici olduğu için hala eleştirilmektedir. “Televizyonun radyonun icadına kadar kullanılmış olan tüm diğer iletişim araçlarından farklı olarak, bilgilendirme sorumluluğuna karşın, bilme ve anlama yetisini tahrip ettiği ortadadır.”¹⁰⁹ Televizyon, ‘egemenler’ tarafından geliştirilen ‘bilgi akışı’ni tüm dünyaya yayarken, “güçten yoksun diğer kesimleri çok düşük düzeyde temsil eden, ideolojik alanlar içinde bir pıhtılaşma olarak dikkati çekmektedir.”¹¹⁰

3.4. İnternet

1990'ların başında teknolojik ilerlemeye paralel olarak gelişen internet ise hem maksatlı hem de maksatsız propagandanın bir biçimi olan söylentilerin yayılmasına ilişkin yeni zorluklar ortaya çıkardı. “World Wide Web'in (Dünya İletişim Ağı) kendi içindeki demokrasisi ve web'e ulaşmanın kolaylığı, arzu edilen “yanlış bilginin” yayılımı için onu çok etkili bir güç yaptı.”¹¹¹

Tom Dowe, 1997'de Wired Dergisi'nde yayınlanan makalesinde, internet ağının, kolektif bilinçlerde yeni bir alan açtığını belirtmiştir. İnternetteki bilginin habere benzeyen, andıran ve hatta haber olabilen bilgi özelliği taşıması nedeniyle, interneti dikkatsizce biçimlendirilmiş yarı gerçek ve ya fazla çalışan bir zihnin ürünü olarak tanımlayan Dowe,

¹⁰⁹ Sartori, a.g.e., s. 12.

¹¹⁰ Lull, a.g.e., s. 22.

¹¹¹ Jowett and O'Donnell, a.g.e., s. 157.

“Web kanalları, elektronik posta zincirleri ve haber grupları, alanda meydana gelecek en ufak bir titreşim ne denli hafif, uzak ya da anlamsız olursa olsun iyice ayarlanmış bir sismograf gibi çalışmakta ve daha sonra tespitlerini nerede bulunursa bulunsun bilgisayarı olan herkese ulaştırmaktadır”¹¹²

yorumunu yapmıştır.

Denetimsiz bilgi yaymanın bu yeni biçimi, dikkat çekmek için bazı hikayeler yazarak kendini var etme yoluna gitmiştir. Örneğin Amerikan Başkanı Bill Clinton, internet üzerinde yayılan bilgi yüzünden devamlı baskı altında tutulmuştur. Beyaz saray’da gizli cinsel aşk maceraları, danışmanlarından birinin “katil” olduğunun iddia edilmesi ve Clinton Arkansas Valisi iken, etik olmayan finansal ilişkilerine kadar birçok hikâye yazılmıştır. Bu durum karşısında Clinton ve hükümeti bu suçlamaları açıklamak veya inkâr etmek zorunda kalmışlardır. İnternet üzerindeki bilgi -önemsiz gibi görünse de ve ne kadar kusurlu olursa olsun- başarılı propaganda teknikleriyle birlikte toplum duygularını sömürmektedir.¹¹³

4. SANAT VE PROPAGANDA

Propagandada etkinliği arttırmak, iknâ edici rolünü pekiştirmek ve kitleleri ortak bir amaca uygun olarak bir araya getirmek için bazı yöntemler kullanılır. Bu yöntemlerin en önemlisi de sanattır. Sanatın -duygulara hitap etmesi nedeniyle- politika için kullanılmasının uzun bir geçmişi vardır. Mısır’daki piramitler, imparatorlukların gösterişli ve anıtsal mimarisi, eski medeniyetlerdeki tanrıların ihtişamlı heykelleri, liderleri ilah gibi gösteren resimler, toplumlarda kontrolü ve bütünlüğü sağlamak, bireylerde topluluğun üyesi olma duygusunu geliştirmek ve var olan iktidarı güçlendirmek için kullanılan propaganda araçlarıdır.¹¹⁴ Sanatın tarihte önemli bir propaganda aracı olmasının en iyi örneği, Roma İmparatorluğu’dur. Roma İmparatorluğu’nda yoğun bir şekilde propaganda sembolleri kullanılmış, özellikle deniz aşırı fetihlerden ve zaferlerden kazanılan güç ve zenginlikle mimaride, edebiyatta ve

¹¹² Tom Dowe, “The Netizan: News You Can Abuse”, Wired, (January 1997), s. 54, (Jowett and O’Donnell, 1999, s. 157’deki alıntı.)

¹¹³ Jowett and O’Donnell, **a.g.e.**, s. 158.

¹¹⁴ Oskay, Ünsal, “Önsöz”, Jean-Marie Domenach, **Politika ve Propaganda** (Çev. Tahsin Yücel) (İstanbul: Varlık Yayınları, 2003), s. 8.

heykelde ortaya konulan ihtişam, imparatorluğun her şeyden güçlü bir varlığı yansıtmaya neden olmuştur.¹¹⁵

Sanat özellikle diktatörlüklerde, savaş dönemlerinde ve muhalif görüşlerde, propaganda aracı olarak sıkça kullanılmış ve hala kullanılmaya devam etmektedir. Örneğin Nazizm’de bilim, hukuk, sanat ve kültürün her alanı, yeni ideoloji ve yeni dünya düzeni çerçevesinde yönlendirilmiş, toplum, bu kanallar aracılığıyla manipüle edilmiştir.¹¹⁶

4.1. Görsel İdeoloji

Sanatın “toplumsal bir üretim”¹¹⁷ ve ideolojik bir etkinlik olduğunu belirten Janet Wolff, toplumlarda ideolojinin kendini kabul ettirmek isteyeceğinden hareketle Sanatın Toplumsal Üretimi adlı kitabında bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

“İdeolojinin geniş tanımı sanat, edebiyat ve kültürü içine alır. Kültürün belirli bir toplumsal ve tarihsel çevre içinde, insanlar ve insan grupları tarafından üretilmiş oluşu dolayısıyla, tüm diğer bilinçlilik biçimleri gibi, maddi koşullardan etkilenir. (Ekonomik koşulların bir resmi ya da bir senfoniye etkileyişinden oldukça farklıdır). Kültür üreticisi kendi ideolojisini oluşturma yeteneğine sahip bir toplumsal yapı içerisinde yer almaktadır; yanı sıra genel ekonomik koşullar ve üretim biçiminin yarattığı genel ideolojik biçim, toplumu bir bütün olarak belirlemektedir. Sanat, her durumda ideolojik bir etkinliktir.”¹¹⁸

“İdeoloji, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi olarak tanımlanabilir.”¹¹⁹ Aynı zamanda “bir toplumsal sınıfın, siyasal partinin ya da hükümetin sosyo-politik inançları doğrultusunda biçimlenerek açık anlatımını bulan ideoloji, ekonomik ilişkilere bağlı olarak ortaya çıkan, toplumsal ve fiziksel gerçekliğin niteliğini belirleyen inançlar bütünü ya da fikirler sistemidir.”¹²⁰ “Bireylerin gerçek var

¹¹⁵ Bektaş, **a.g.e.**, ss. 72-74

¹¹⁶ Özsoy, **a.g.e.**, s. 301-314.

¹¹⁷ Janet Wolff, **Sanatın Toplumsal Üretimi** (Çev: Ayşegül Demir) (İstanbul: Özne Yayınları, 2000),s. 7.

¹¹⁸ Aynı, s. 56.

¹¹⁹ Şerif Mardin, **İdeoloji/Toplu Eserleri 3**, (İstanbul: İletişim yayınları, 1995), s. 18.

¹²⁰ Önder Erkarlan, **Fotoğraf ve İdeoloji**, (Özet)(Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995).

oluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir “tasarımı”¹²¹ olan ideoloji, sadece o toplumun somut tarihine ilişkin olarak değil insan zihninin işleyişine göre açıklanabilir.¹²² Althusser ideolojinin gerçeği yansıtmadığına değinirken, bir yanılsama olduklarından ve bir yandan da gerçeğe ima yollu değindiklerinden bahseder. Bununla birlikte dünyayı imgesel bir biçimde tasarlamalarının altında kendi gerçekliğini bulma arayışının ve yorumunun¹²³ yattığını ifade etmiştir.

Her ideolojik tasarım, bir dereceye kadar gerçekliğin de bir tasarımıdır, şu ya da bu şekilde gerçekliği çağırıştırır, bir o kadar da yanılsama üretir. İdeoloji insanlara kendi dünyalarına istinaden bir tür bilgi sağlar. Bu yanılsama görsel ideolojinin temel özelliğidir.¹²⁴ Böylece görsel ideolojideki her biçem de, bir gerçekliği, bir sınıfın kendine ilişkin bilinci ile dünya görüşünün bir bileşimi olan tikel bir gerçekliği çağırıştırır. Bu çağırışım o sınıfın bir toplum içindeki sınıf ilişkileri arasında işgal ettiği nesnel yere ilişkin bir yanılsamayı da beraberinde getirir. Bu nedenle bir resim üretiminin ideolojik düzeyin bir alanını oluşturduğu, hatta yeni bir görsel ideoloji oluşturduğu kabul edilir. Dolayısıyla farklı toplumsal sınıflar aynı görsel ideolojiye sahip olamazlar. Her bir toplumsal sınıfın, genel olarak birbirinden ayrılan topluma ait bir görüşünün olması nedeniyle de tarihsel anlarda, kendi görsel ideolojisine sahip olması kaçınılmazdır.¹²⁵

İdeoloji, özerk bir yapıdır. Birey, genel ideolojinin öğeleriyle kendi ideolojik eklemlemesini yapar. Görsel ideolojiyi üreten sanatçı da bir birey olarak, genel olarak bir sınıf söylemi ile uyum halinde olsa da, o sınıf söyleminin değişik bir varyantı niteliğini de gösterebilir. Sanatçının genetik sınıfsal konumuyla, benimsediği sınıfsal söylem çakışmıyor olabilir ya da sanatçının yadsıdığı sınıfsal söylemlerin öğeleri, benimsediği sınıfsal söylem öğelerine baskın gelebilir. Özetle sanatçının dini, cinsi,

¹²¹ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, (İstanbul: İletişim yayınları, 1994), s. 51.

¹²² Aynı, s. 50.

¹²³ Aynı, 52.

¹²⁴ Louis Althusser, “Theorie et formation theorique, İdeoloie et lutte ideologique” Casa de Las Amerika, No:34, Havana (Nicos Hadjmicolaou, **Sanat tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), s. 107’deki alıntı.)

¹²⁵ Nicos Hadjmicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), s. 108.

ulusallığı, sınıfı, politik düşüncesi, onun ideolojisini belirler. Sanatçı söylemini bu genel pratikler çerçevesinde gerçekleştirir.¹²⁶

Ancak belirtilmesi gereken en önemli nokta ise sanat estetik değerleri, biçimleri ve duygusu ile sanattır. “Bir ressam yalnız yaşamdaki olaylardan esinlendiği (rahatsızlığını dile getirmek ya da ideolojisini yaymak) için değil, sanat tutkusu olduğu için resim yapar. Bir film yönetmeninde film tutkusu vardır, yalnız toplumsal amaçla ya da sadece iletişim kurma isteğiyle film yapmaz.”¹²⁷

Böylelikle ideolojinin görselleştirilmesi kitlelerin inancını daha da artıracak hem duygularına hem de görme yoluyla uslarına hitap edecektir. Örneğin “sanat barışçı bir afişe olduğu kadar bir Nazi bayrağına da katılmıştır. Salt estetik bakımdan bir Nazi bayrağı daha dramatik olabilir.”¹²⁸

4.2. Propaganda ve Sinema

Sinema gücünü, izleyiciye tanıklık hissi yaratmasından alır. Bu aynı zamanda sinemanın içinde barındırdığı tehlikelerden biridir. İzleyicinin tanıklık hissi bir yanılsamadır ve propaganda bu yanılsamayı iyi kullanır. “Çünkü filmler, izleyicilerin görüntüleri yorumlayışına yardımcı olan ya da etki eden, basılı mesajlar sunan birer “ikonotekst” durumundadır. Bu “ikonotekstlerin en önemli rolü, filmin izleyicilerin beklentilerini bir kare bile görmeden etkileyen adıdır.”¹²⁹ Sinemanın kurmacayla duygulara, gerçeklikle düşünceye hitap etmesi hem savaş dönemlerinde ve bağımsızlık mücadelelerinde hem de barış dönemlerinde kültürel yayılım amacı taşıyarak kullanılmasına neden olmuştur.

Hitler faşizmi, estetize edilmiş bir politika içinden yürütmüştür ve devlet sembelleri üretmiş, hareketin biçimsel görünüşüne çok önem vermiştir. Mitinglerde,

¹²⁶ Murat Belge, **Marksist Estetik**, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, (İstanbul: Birikim Yayınları, 1997), ss. 296-299.

¹²⁷ Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, (Çev: Yusuf Atılğan) (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 261.

¹²⁸ **Aynı**, s. 241.

¹²⁹ Peter Burke, **Tarihin Görgü Tanıkları**, (İstanbul: Kitap Yayınevi, Nisan 2003) s. 179.

heybetli mekânlardan, tiyatro, müzik, koreografi ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eserlerinden yararlanmıştır. Aynı zamanda Hitler, belgesel sinemanın önemini anlayan bir lider olarak, Leni Riefenstahl'ı 1934 parti kongresini kaydetmesi için görevlendirmiştir. İradenin Zaferi adı verilen bu filmde Alman halkının geometrik dizilişleri, bir güç sembolüne dönüştürülmüş, Hitler ise tanrılaştırılmıştır. Hitler, insanların arasından kutsal mesajını iletmek üzere yükselen sıradan bir asker olduğu düşüncesini harekete geçirir. Riefenstahl, bu film de *Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet* sloganını görselleştirmiştir. Aynı zamanda Hitler'in Germen halkının ari ve yüce bir ırk olduğu iddiası, filmde güçlü, sağlıklı, mutlu erkek askerlerin görüntüleri ile pekiştirilmiştir.¹³⁰

İradenin Zaferi filmine, 'bütün zamanların en iyi propaganda filmi' ünvanı verilmiştir. Bu filmin oluşturulmasında, Goebbels'in etkisi büyüktür. Goebbels, Lenin'in "tüm sanatların en önemlisi sinemadır" sözünden hareketle sinemanın etkili bir propaganda aracı olarak kitleleri harekete geçirecek iknâ gücüne sahip olduğunu, Sergey Ayzenştayn'in *Bronénosets Potemkin - Potemkin Zırhlısı* (1925) filmini izledikten sonra anlamıştır. Goebbels'e göre Savaş Gemisi Potemkin, mükemmel bir sanat filmi olmasının yanı sıra, en etkili ve usta bir propaganda filmidir.¹³¹

1917 Ekim Devrimi'ni savunan filmlerden biri olan Potemkin Zırhlısı, 1925 yılında Çarlık rejimine karşı patlak veren ilk isyanların yıldönümünü kutlamak için çekilen propaganda filmlerinden biridir. Potemkin Zırhlısı'nda başrol oyuncusu, stüdyo, dekor ve makyaj kullanılmamıştır. Film bir kurgu harikasıdır. Kurguyla çarpıcı sahneler yaratılmıştır. "Montajın açıklayıcı gücünden sonuna kadar yararlanan M. S. Ayzenştayn, , işçi sınıfının devrim mücadelesinin öyküsünü büyük bir inandırıcılıkla anlatmıştır. Aynı zamanda Potemkin Zırhlısı, sinematografinin en eksiksiz ve saf anlatımlarından birdir."¹³² Ayzenştayn, film anlatımı ile ilgili şunları söylemektedir: "Bir ayrıntı bazen ait olduğu bütünü tümüyle aksettirebilir. Böylece kurtlu etler, bütün

¹³⁰ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, (Çev. Esin Hoşsucu) (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), ss. 67-71

¹³¹ Metin ERKSAN, **Tutsak Filmler ve Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, 1986) s.124.

¹³² Luda, Jean Schnitzer ve Marcel Martin, **Devrim Sineması, Sovyet Sineması'nın Altın Çağı** (Çev: Osman Akinbay) (İstanbul:Agora Kitaplığı, 2003) ss.47-48.

bir emekçi kitlesinin içinde bulunduğu kötü koşulların bir simgesi olmakta, güvertede olanlar, bütün bir çarlık rejiminin zalimliğini çağrıştırmaktadır.”¹³³

Filmler bu tür ideolojilerin yayılmasının yanı sıra savaş dönemlerinde, halkın bu duruma uyum sağlaması ve savaşın gerekliliği konusunda iknâ edilmesi için kullanılmışlardır.¹³⁴ Özellikle haber filmleri sinema programlarının vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir. “Savaşa katılan uluslar, dünya sorunlarını kendi yurtsever bakış açılarıyla anlattıkları haber filmlerinin üretimini arttırmışlardır. Özellikle sıkı devlet kontrolünde yapılan İngiliz haber filmleri bu türün en önemli örneklerindedir.”¹³⁵

Muhafiz sinema ise, özellikle bağımsızlık mücadelesi içinde olan ülkelerde, politik ve ekonomik bağımsızlığa ulaşabilmeleri için kendi kültürlerinin geliştirilmesi gerektiğini savunan sinemacı aydınlar tarafından desteklenmiş ve geliştirilmiştir.¹³⁶ Örneğin Küba’da Fidel Castro’nun iktidara geçmesinden sonra devrim prensiplerini yayan belgesellerin ve kısa metrajlı filmlerin yapılması amacıyla Küba Sinema Endüstrisi ve Sanat Enstitüsü kurulmuştur. Bu enstitü, Şili’den sürülen radikal sinemacılarının da sığınakları olmuştur. Latin Amerika sinemasının diğer örnekleri 1950’lerin sonunda Arjantin’deki Santa Fe Belgesel Film Okulu’nda ve Brezilya’daki Cinema Novo hareketinde üretilmiştir. Bu tür sinema anlayışında toplumsal belgeliğin estetik anlayışı, Batı sinemasının görmezden geldiği açlık, yoksulluk ve eşitsizlik sorunlarına dikkati çekmiş, bu biçime “açlığın estetiği” adı verilmiştir. Onlara göre; kamera ‘bir silah’, film ‘bir fitil’ ve projektörler ise “saniyede yirmi dört atış yapan bir tabancadır.”¹³⁷

Amerika Birleşik Devletleri’nde ise sinema, soğuk savaş döneminde hem komünizme karşı hem de kültürel yayılma için yürütülen propagandanın bir ayağıdır. Hollywood, propaganda filmlerinin ana temasını kurmacayı gerçek kılarak oluşturmuştur. Frances Stonor Saunders, Hollywood sinemasının bu ‘kurmaca

¹³³ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, (İstanbul: Hil Yayınları, 1984), s. 49.

¹³⁴ Örneğin, Birinci Dünya Savaşı sırasında, “İngiltere’nin Ortadoğu’daki çıkarlarının savunulmasına odaklanan “What We Are Fighting For?,Neden Savaşıyoruz?” filminde, İngiliz hükümeti, savaşı heyecan verici bir macera olarak sunmuştur.” (Clark, **a.g.e.**, s. 139)

¹³⁵ Clark, **a.g.e.**, ss.138-139.

¹³⁶ **Aynı**, s.188.

¹³⁷ Clark, **A.g.e.**, s. 189.

gerçeğinin' işlevini iyi bir şekilde yerine getirebilmek için söylene kalıplarını, hakim olan siyasal ve toplumsal ruh durumuna uyarladığını ifade etmiştir. Böylece 1920 ve 1930'ların anti bolşevik filmlerini yapmayı bırakıp Rusya'yı savaş müttefiki olarak göklere çıkararak filmler, 1950'lerde antikomünist filmlere dönüşmüştür. Bunlara örnek olarak; Kızıl Kâbus, Kızıl Tehlike, ABD İstilasası filmleri verilebilir.¹³⁸ CIA ve FBI'nin destekledikleri antikomünist filmlerde, komünistlerin hep nörotik bir yabancı, bilinmeyen bir öteki olarak gösterildiklerini belirten F.S. Saunders, ABD'nin soğuk savaş dönemindeki sinema propagandasını şöyle anlatmaktadır:

“Böyle filmler abartılı komünizm tehlikesi iddialarına tutsak olmuş olan içerdeki seyirciye yarıyordu. Amerikalıların çoğu Rusların yakında gelip bomba atacaklarına inanıyordu. Hala faşizmin yaralarını taşıyan Avrupa için Hollywood'un antikomünistlik olarak sunduğu filmlerdeki acımasız nefret ve sözel şiddet aşırıya kaçınca toplulukların ilgisini çekmiyordu. Disney'in çizgi filmleri ve Roma Tatili, Oz Büyücü gibi sevimli filmler iş yapıyordu ve Hollywood kendine yeni bir alan daha bulmuştu. Kültürel propaganda çizgi filmlerle başlayacak, güya aşk dolu filmlere kadar işlenecekti.”¹³⁹

Amerikan sineması günümüzde, bir sanayi gibi çalışmakla birlikte kültür elçisi kimliğiyle kendi ulusal kimliğini evrenselleştirmektedir. Üretilen filmler dünyanın birçok bölgesinde izleyici bulmakta ve Amerikan yaşamını öven konularla sosyolojik propagandanın en büyük araçlardan biri olmaktadır. Amerikan filmlerine yapılan parasal yatırımlar sayesinde, kullanılan son teknolojiyle birlikte, etkili sahneler yaratılmış ve satır aralarına gizlenen ideolojik mesajlar ile dünya izleyicisi etki altına alınmaya çalışılmıştır. Bu nedenle kültür endüstrisinin en önemli aracı olan sinema, Hollywood sayesinde, eğlence amacıyla hazırlanmış gibi görünse de, Amerika'nın sosyal, siyasal ve ekonomik fikirlerini yaymak için propaganda maksatlı kullanılmaktadır.¹⁴⁰ Örneğin *Pretty Woman* bir aşk filmi olsa da, “Hayaller ülkesi Amerika'da herkesin hayali gerçekleşir” gibi temel söylem geliştirmekle kalmayıp “20. yüzyıl'da ve Amerika'da külkedisi masalları gerçekleşebilir” ifadesini filme yerleştirmiştir.

¹³⁸ Frances Stonor Saunders, **Parayı Verdi Düdüğü Çaldı, CIA ve Kültürel Soğuk Savaş** (İstanbul: Doğan Kitap, Mayıs 2004), s. 313.

¹³⁹ **Aynı**, ss. 313-314.

¹⁴⁰ Gyovanny Scognamyllo, **Amerikan Sineması**, (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1994), ss. 10-12, s. 60.

Türkiye’de ise propaganda filmleri, Enver Paşa’nın Almanya’ya yaptığı ziyarette, Alman Ordusunda gördüğü “ordu film dairesi” nin bir benzerini Osmanlı ordusunda da kurmaya karar vermesiyle başlamaktadır. 1916 yılında ise, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin denetiminde, savaştan görüntülerin yer aldığı ilk haber filmi hazırlanmıştır. Cemiyet, kuruluş amaçlarını ve işlevlerini şöyle tanımlamıştır: “Cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmleri, önemli olaylarla ilgili filmleri, askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri, müttefik ülkelerden gelen yeni silahların kullanılışıyla ilgili filmleri ve manevralarla ilgili filmleri çekmek ve göstermek.”¹⁴¹

Türkiye Cumhuriyeti’nin 10. Yılında ise, Sovyet yönetmenleri Sergey Yutkevich ve Lev Oskarovich’e “Türkiye’nin Kalbi Ankara” adlı bir propaganda filmi yaptırılmıştır. Filmde, Cumhuriyet’in 10. Yılı kutlamalarına yer verilirken, bir dede ile torunu görüntüsü, Türkiye’nin “eski ve yeni yüzü” konseptini vurgulamaktadır. Filmde Sovyet askeri ve sivil heyetinin Türkiye’ye geliş sahnesi, iki devlet arasındaki dostluğun belirtilmesi amacıyla çekilmiştir. Ankara kentinin modern görüntüsü, Modernleşen Türkiye’ye örnek teşkil etmesi açısından önemlidir. Film de yer alan Atatürk’ün ‘10. Yıl Nutku’ nu okurken çekilmiş görüntüleri, günümüzde de hala kullanılmaktadır. Daha sonraki filmler ise Kurtuluş Savaşı’ndaki kahramanlıkları anlatan filmlerdir. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da (TRT) bu tür kahramanlık öykülerini dizi formatında çekmiş, kimilerini de televizyon filmi olarak gösterime sunmuştur. Bu filmlerin en önemlileri “Kurtuluş” ve “Cumhuriyet” filmleridir.

4.3. Propaganda ve Plastik Sanatlar

Sanatın siyasetle birleşmesi ve propaganda aracı olarak kullanılması, 1939 yılından sonra hem Amerikan kitle kültüründe hem de Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği’nin resmi popülist sanatında görülmüştür. Ancak sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ise on sekizinci yüzyılda, Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) ile ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde İspanya

¹⁴¹ Alper Çağlayan, Türkiye’de Sinema Politikaları, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemapolitikasi.html>

Kralı'nın Baş Ressamlığı'na atanmış Goya ise, kişisel olarak yaptığı grafik eserlerde iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştirmiştir¹⁴²

Toby Clark, sanatta propaganda kavramının kullanılmasının, soyut dışavurumculuk örneğinde görüldüğü gibi her zaman imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmadığını belirterek, sanatın işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan eylemler sonucunda propagandaya dönüştürüldüğünü ifade etmiştir.¹⁴³

“Modern propagandanın tarihi kitle kültürünün gelişimiyle yakından bağlantılıdır. Kitle kültürü bir yandan modası geçmiş ve baskıcı kitleler fikrini çağrıştırırken, aynı zamanda imge ve mesajların endüstriyel yöntemlerle kitlesel üretimini ifade etmektedir. Hem Rusya’da Lenin hem de Nazi Almanyası’nda Hitler sanata çok önem vermişlerdir. Sovyet komünizmi ve Alman Nazizmi, farklı şekillerde, liderleri tarafından sadece politik bir misyon olarak değil, aynı zamanda kültürel bir hareket olarak görülmüştür. Ancak kitle kültürü sadece otoritenin kontrol aracı olmamıştır; kitlesel tüketim için geliştirilen imgeler radikal alt kültürün düşüncelerini de ifade etmiştir.”¹⁴⁴

Faşizm ise yeni bir sanat anlayışı yaratmamış, tek bir sanat üslubu kullanmamıştır. Ancak varolan sanat biçimlerini yeni konulara ve politik bağlamlara uyarlamıştır. Örneğin ünlü bir Nazi sloganı olarak bilinen ve anavatanlarına kök salıp genetik olarak saf ırkların üremesini sağlayan halkı betimleyen resimlere, *Kan ve Toprak* gibi milliyetçi altyazılar eklenmesiyle politik bir anlam yüklenmiştir¹⁴⁵. Bu dönemde Alman sanatının milliyetçi yaklaşımıyla birlikte, Alman insan bedenini yüceltme ikonları da sıkça kullanılmıştır. Örneğin, Gisbert Palmié'nin *Çalışmanın Ödülleri* resminde olduğu gibi.

Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi de, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan ve diğer komünist devletler tarafından da benimsenen toplumcu gerçekçilik sanat anlayışı olmuştur. Sovyet sanatı, temelde devlet tarafından finanse edilen ulusal ve kitlesel

¹⁴² Clark, **a.g.e.**, ss.13-15.

¹⁴³ **Aym**, s.19-20.

¹⁴⁴ **Aym**, ss.20-21.

¹⁴⁵ **Aym**, ss. 73-75.

izleyiciye yönelik bir sanat olmuştur. Sosyalist yönetimler için vazgeçilmez olan başka bir sanat dalı da heykeldir. Özellikle politik lider anıtları, vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan ürkütücü yapılar olmuştur.¹⁴⁶

Çin Halk Cumhuriyeti resminde ise, Stalinci Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, devrimcilerin kahramanlıklarını veya bazı sıra dışı üretim başarılarını vurgulayan temalar kullanıldı. Resmi otorite, genellikle sosyalizmi muhafaza etmek için tasarlanan biçimlerle yapılan sanata izin verdi. 1980'lere kadar ara sıra daha çok geleneksel Çin resminin öğeleriyle birleştirilen sosyalist realizm kullanılması tercih edildi.¹⁴⁷

Devrim sanatı da toplumsal gerçekçilik anlayışından etkilenecek, sanatı kamusal sanata dönüştürmüştür. Örneğin 1910 yılında başlayan ayaklanmayla hız kazanan Meksika devrimi, duvar resimlerinde sanatsal ifadesini bulan Marksist ulusalcılığın ideolojik olarak güç kazanmasını sağlamıştır. 1921 yılında bir grup Meksikalı duvar ressamı ulus tarihini destansı bir ölçekte anlatan, devlet destekli bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir."¹⁴⁸ En ünlü duvar ressamı Diego Rivera'nın duvar resimleri, destekçisi olduğu hükümetin devrimci ulusalcılığını simgesel bir anlatımla yüceltmıştır.

"Ancak Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir."¹⁴⁹ 1937 yılında Cumhuriyetçi İspanya Hükümeti Picasso'ya halk anıtı yapması için bir teklifte bulunmuştur. Picasso bu teklifi kabul ettikten 4 ay sonra *Guernica* adlı Bask kasabasının bombalandığı haberi üzerine, bu konuda çalışmaya karar vermiştir. Picasso, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra açık bir komünist parti üyesi olarak Stalin'in portresini ve Kore savaşı aleyhinde çalışmalar yapmışsa da kariyerindeki tek bilinçli propaganda çalışması olarak *Guernica*'yı göstermiştir. Clark, Picasso'nun, *Guernica*'yı, basın fotoğrafları ve haber filmlerinde yaygın olarak yinelenen İspanya İç Savaşı görüntüleriyle birlikte algılanmak üzere siyah beyaz bir formatta yaptığını aynı zamanda haber fotoğrafları ve haber filmleriyle bir kıyaslama

¹⁴⁶ Clark, a.g.e., ss. 100-105

¹⁴⁷ **International Encyclopedia Of Propaganda**, "China", s.112.

¹⁴⁸ Clark, a.g.e., s. 50.

¹⁴⁹ **Aynı**, s.55.

yapmak ve bu görüntülere alternatif oluşturmak amacı taşıdığını ifade etmiştir. *Guernica* herhangi bir imgenin politik anlamının hiçbir zaman durağan olmadığını ve her zaman kendisinden kaynaklanmadığını göstermiştir. Yine de birçok ülkede özellikle fotoğraflanıp çoğaltılmasıyla hala faşizm ve savaş karşıtı direnişin sembolüdür.¹⁵⁰

Enis Batur, Picasso'nun *Guernica* tablosunu, barış sembolü olmasının yanı sıra önemli simgesel değerleri de barındırdığına değinerek şöyle yorumlar:

“Önceleri, savaşın acımasızlığını yansıtmadığı gerekçesiyle soğuk karşılanan, hatta açıkça düş kırıklığı yaratan bu tablo, zamanla, Picasso'nun resmi bütünleyene dek gerçekleştirdiği bütün taslaklarla da güç kazanarak, barışın simgesi haline gelmişti. “Guernica”, kendi başına bir simge olmasının ötesinde, her bir ögesine ressamın yüklediği simgesel değerlerle katman sorunsalını derinleştirmiş, çıplak gerçeğin örtünen boyutlarına yönelerek, anlamsal bütünlüğünü kotarmıştı.”¹⁵¹

Mimaride ise Rus Konstrüktivist hareketi, kitle ruhunun örgütlenmesi için tümünden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışarak, özel yaşamın her anının polis gözetimine alınabileceği, çocukların ortak yetiştirileceği ve tüm aktivitelerin yirmi dört saatlik bir tarifeye göre düzenleneceği geniş barınaklar tasarlamışlar ve komünal bir yaşamı zorlayan planlar hazırlamışlardır. V. Tatlin'in, *III. Enternasyonal için Anıt Modeli* en iyi propaganda örneklerindedir. Bu hareket, “hükümet ve propagandayı merkezileştiren bir bakış açısı ortaya koymakta ve Rus avangard sanatçılarının kitle kültürü teknolojisine duyduğu naif hayranlığı sembolize etmektedir.”¹⁵²

“Tarih boyunca insanları yönetmiş olanlar, resim ve heykelleri, halka vermek istedikleri duyguları yoğunlaştırmak için kullanmışlardır.”¹⁵³ Bu durumun en önemli örneklerinden biri Fransız heykeltıraş Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) tarafından tasarlanarak 1886'da açılan *Özgürlük Heykeli*'dir. “Heykel, New York limanını bekleyen modern bir *Rodos Heykeli* imgesi ile ideolojiyi birleştirir. Hürriyetin geleneksel bir simgesi olan ayaklarından koparılmış zincirler onun kimliğini ortaya

¹⁵⁰ Clark, **a.g.e.**, ss. 55-63.

¹⁵¹ Batur, **a.g.e.**, s. 9.

¹⁵² Clark, **a.g.e.**, ss.111-115.

¹⁵³ Burke, **a.g.e.**, s. 64.

koyarken, elinde tuttuğu meşale, heykeltıraşın ‘dünyayı aydınlatan hürriyet’ yolundaki asıl düşüncesine ışık tutmaktadır.”¹⁵⁴

4.4. Propaganda, Siyasi Karikatürler ve Afişler:

Propaganda için görsel dilin oluşmasına katkıda bulunan siyasi karikatürler ve afişler de döneme damgasını vurmuş, propagandanın en çok kullanılan araçları olarak tarihe geçmiştir. İktidarların ve muhalefet gruplarının sıkça kullandığı bu araçlardaki yoğun görsel mesajla savunulan fikir ya da ideolojiler, iknâ yolu ve sindirme yöntemi ile kitlelere empoze edilmiştir.¹⁵⁵

Özellikle savaş dönemlerinde sıkça kullanılan karikatürler, karşı tarafı küçük düşürmeyi amaçlayan, insanlarda mizah duygusu uyandırarak hafife alma hissini pekiştiren araçlardan biriydi.

Afişler de yine savaş dönemlerinde orduya asker toplamayı amaçlaması ve ideolojik mesajlar içermesi bakımından, halkın merkezi otoriteyi desteklemesini sağlayan yaygın bir kullanım alanına sahipti. Bunun en iyi örneği de 1917’de James Montgomery Flagg tarafından yapılan, *Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum* adlı afiştir. Bu afişte devlet ve ulusun birliği kadar Amerikalı prototipini simgeleyen Sam Amca figürü kullanılmıştır. Sert bakışıyla Sam Amca insanların vicdanına seslenerek, sert Amerikalıların her şeyin üstesinden geleceğini ima etmiş, ülkeleri için birleşmelerini emretmiştir. Buna benzer afiş formatları içinde bir asker ya da politikacıdan çok sembolik bir kişiye yer verilmiş, birçok ülke tarafından kullanılmıştır.¹⁵⁶

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise afişler, Avrupa şehirlerinin yeniden inşa edilmesi ve esirlerin geri gönderilmesi için kullanıldılar. Ancak 1950’lerde televizyonun gelişmesi ile siyasi afişlerin propaganda aracı olarak kullanımı azalmıştır.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Aynı, s.68.

¹⁵⁵ Clark, a.g.e., s.141

¹⁵⁶ Aynı, s.141.

¹⁵⁷ **International Encyclopedia Of Propaganda**, “Poster Art”, (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998) s. 594.

Soğuk savaş döneminde de hem komünizm taraftarlarını hem de karşıtlarını yaratmak için, Avrupa’da afişlerin kullanımı tekrar gündeme geldi. Aynı zamanda afişler, nükleer silah ve denemeleri protesto için ve Uluslararası Öğrenci Birliği tarafından Vietnâm Savaşı sırasında propaganda amaçlı kullanıldılar. Bazı ülkelerde afişler, ruhsal posterler, rock müzik, çevre hareketi, sivil haklar ve 1960’lar ve 1970’lerin başlangıcında uyuşturucu madde bağımlılığına karşı isyankâr bir araç oldular. Küba ve Çin ise afişleri, Fidel Castro ve Mao Zedong taraftarlarını arttırmak için kullandılar. Japonya’da dikkati çeken siyasi afişlerde, 1990’ların ortalarında Güney Pasifik Okyanusu’nda Fransa’nın nükleer silah denemelerini protesto etmek amacıyla tasarlandılar.¹⁵⁸

Türkiye’de de savaş ve seçim dönemlerinde afişlere önem verilmiştir. Özellikle 1970’lerdeki Kıbrıs Barış Harekâtı için yapılan afişler, Kıbrıs’a askeri çıkartma düşüncesine halkın destek vermesini sağlamak ve “Türk’ün gücünü” ifade etmesi açısından önemlidir. 1970’li yıllarda ise, siyasi kutuplaşmaların artması, işçi sınıfının yükselişe geçmesi ile birlikte sol ve sağ ideolojiyi benimseyen grupların afiş ve posterleri tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Her grup, kendi ideolojisinin propagandasını yapması açısından afişlerden faydalanmıştır. Sendikacılığın iki kutba ayrılmasının sonucunda da sendikal mücadele başlamış, Türk-İş ve DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), işçileri kendi saflarına çekebilmek için görsel materyaller kullanmışlardır.

1950’li yıllarda kullanılan “Yeter Söz Milletindir” sloganı ve afişi de, Demokrat Parti’nin söylemi haline gelmiştir. Demokrat Parti grubunun 16 Haziran 1946’da yapılacak seçimlere katılma kararı ile birlikte hız kazanan propaganda mücadelesi sonucunda ortaya çıkan afiş, Selçuk Milar tarafından yapılmıştır. Milar afişin, Hasan Ali Yücel’in “yeter” sözü üzerine ortaya çıktığını belirterek, yüklenen anlamı, ‘Muhalefeti destekleyen vatandaşlara yapılan yeter, devletin görevi olan hizmetleri muhalefetteki vatandaşlardan esirgenmesine yeter. Kısaca millet sözünü söyleyecek ve yeni iktidar iş başına geçecek’ şeklinde yorumlamıştır.¹⁵⁹ Bu afiş gazetelerde de yer

¹⁵⁸ **International Encyclopedia Of Propaganda**, s.595- 597.

¹⁵⁹ Selçuk Milar, “Yeter Söz Milletindir Afişi Nasıl Doğdu?”, **Tarih ve Toplum**, 1988, s. 343344.

almış ve kamuoyunun dikkatini çekmiştir.¹⁶⁰ Cumhuriyet Halk Partisi ise bastırıldığı afişte, “Atatürk, İnönü Cumhuriyet Halk Partisi'nin başlarıdır. Oylarımızı onların partisine vereceğiz” diyerek halk üzerinde etkili olabilmek için Türk halkının çok değer verdiği Atatürk ve İsmet Paşa isimlerini kullanmıştır.¹⁶¹

5. PROPAGANDANIN ETKİNLİK SINIRLARI

Propaganda, topluluklarda ya da toplumlarda, hizmet ettiği grubun lehinde davranış değişiklikleri yaratabildiği ölçüde etkin sayılmaktadır.¹⁶² Propagandanın toplumsal sonuçlarının değerlendirilmesi, gerçekleştiği toplumdaki bireylerin, değer yargılarına ve yerleşik davranış biçimlerine bağlıdır. Propagandanın amaçları, gizli olabildiği kadar açık ya da toplumun çıkarları doğrultusunda yararlı veya zararlı olabilir. Propaganda sadece bir tekniktir ve bu bakımdan amacına ulaşıp ulaşmamasına göre değerlendirilebilir.¹⁶³

“Görevi, bekleyiş ve umutları yöneltip biçimlendirmek olan propagandanın belirli sınırları vardır. Çünkü propaganda mevcut koşulları değiştirmez, aynı koşullar altında inanç ve umutları değiştirir, bir başka deyişle kişileri, inançlarını değiştirmeye zorlamaz ama, onları bu yolda harekete geçmeleri gereğine inandırır.”¹⁶⁴

Daniel Lerner, “Propaganda Etkinlik: Şartlar ve Değerlendirme” adlı makalesinde, propagandanın etkin olabilmesi için dört temel şartı olduğunu belirtmiştir:

- 1- Kitlelerin dikkati sağlanmış olmalıdır.
- 2- Kitlelerin güveni kazanılmış olmalıdır.
- 3- Kitlelerin önceden kazanılmış davranış ve değer yargıları göz önüne alınmalı ve propagandanın yaratmak istediği değişiklikler, içinde bulunulan zamanda hoş görülen alternatifler olarak sunulmalıdır.

¹⁶⁰ Demokrat Parti'nin 1950'lilerdeki geliştirdiği “Yeter Söz Millettin” sloganını, , 3 Kasım 2002 seçimlerinde Recep Tayyip Erdoğan, yaptığı miting ve propaganda çalışmalarında “Yeter Karar Millettin” olarak kullanmıştır.

¹⁶¹ Nil Türket Tekin, “Tek Parti Döneminin Sonu”, **Toplumsal Tarih Dergisi**, Sayı: 106, s. 35.

¹⁶² Bektaş, **a.g.e.**, s. 213.

¹⁶³ **Aym**, s. 30-31

¹⁶⁴ İsmail Kayabalı ve Cemender Arslanoğlu, **Propagandanın Sosyo-Psikolojik Temelleri**, (Ankara: Ogun Matbaacılık, 1983), s.28.

4- Kitlelerin içinde bulunduğu ortam, onların harekete geçirilmesine uygun olmalıdır.¹⁶⁵

Bu etkinlik şartlarında en önemli nokta hedefin alıcıyı iknâ etmesidir. Bir anlamda en etkin propaganda, “kitleyi, propagandacının kitleden yapmasını istediği şeyi yapmak konusunda istekli hale getiren propagandadır.”¹⁶⁶ Bir propagandanın etkin olup olmadığını anlayabilmek için de bazı gereklerin bulunması gerekmektedir: Bunlar; (1) Propaganda sonunda kişilerin tepki göstermesi; (2) Kitlenin içinde, propagandaya maruz kalanların anlattıkları, raporları; (3) Gözlemcilerin yorumları; (4) Dolaylı göstergelerdir.¹⁶⁷

Ancak, propaganda, yöntemi, tekniği, türü ve etkinliği ne olursa olsun, sınırsız bir güce sahip değildir. Propaganda etkinliğini sınırlayan bazı durumlar ve olgular vardır. Bu durumlar, en başarılı propagandayı bile etkisiz kılabilir. Öncelikle kitlenin varolan davranışları, tutumları, toplumsal eğilimleri ve unsurları propagandacı için çok önemlidir. Örneğin, ABD’de monarşik düzen lehine yapılan propaganda başarısız olacaktır. Propaganda gerçeklerle çelişmemek zorundadır. Hiçbir propaganda kesin ve belirgin gerçeklerin üstüne çıkamaz. Bunu görmezden gelen bir propagandanın etkinliği yoktur. Aynı zamanda propaganda, bir psikolojik faaliyet olarak devamlılık göstermek ve uzun sürmek durumundadır. Bazen bu süreklilik, hem zaman hem de gerçekleşen başka olaylar ve etkinlikler yüzünden kesilebilir. Bu yüzden zaman da, propaganda etkinlik sınırlarından bir tanesidir.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Lerner, **a.g.e.**, s. 270-271

¹⁶⁶ **Aym**, s. 279

¹⁶⁷ **Aym**, ss. 275-278.

¹⁶⁸ Ellul, **a.g.e.**, s. 294.

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAF VE PROPAGANDA

“İnsan uslamlama gücüyle ne görüp kavradıysa ancak onu karşılaştırır ve yargılar.”¹⁶⁹

1. PROPAGANDİST ANLATIM ARACI: FOTOĞRAF

Propaganda bir inancı, bir fikri ya da ideolojiyi belli simgeler, semboller ile belli araçları kullanarak yaymayı amaçlar. Özellikle görüntü üzerinden biçimlenen simge ve semboller gerçekliği pekiştirmesi ve inandırıcılığı artırması nedeniyle propaganda tarihinde oldukça sık kullanılmıştır. Simgelerle yaratılan görsel kültür gerek politik gerek sosyolojik ortamlarda, fotoğraf, sinema ve sanat eserleri aracılığıyla hem toplumun devamını sağlarken hem de toplum eleştiri ve direnişinin göstergelerini oluşturur. Böylelikle bu araçlar, hem tarihi bir belge hem de sistemli bir propaganda aracı olabilirler.

Görsel mesajlar, kelimelerle ifade edilen mesajlara göre daha anlaşılırdır. Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan fotoğraf da görsel kültürü oluşturan ve görsel mesajı doğrudan ileten araçlardan biridir. Fotoğraf, Dauerrotype’in 1839’daki icadından itibaren gittikçe gelişen uluslar arası bir endüstri olmuş, her şeyi en yakında gören tanık olarak da gerçeğin yerine geçerek, kitle iknasında önemli roller üstlenmiştir. Fotoğrafa yüklenen rollerin tarihsel gelişimi teknolojik gelişimiyle paraleldir.

Fotoğraf, çoğaltılabilirliği ve baskı teknolojisinin gelişmesiyle birlikte afişlerde, el ilanlarında, gazetelerde, dergilerde ve diğer basılı materyallerde yer bulmuştur. John Berger, yeni sinema sanayinin gelişmesi, taşınabilir fotoğraf makinesinin icadı, foto röportajın bulunuşu ve reklâmcılığın ortaya çıkışı ile fotoğrafın sadece bir araç olmasının ötesinde modern algılama biçiminin sorgulanamaz bir parçası olduğunu belirtmiştir. Bu gelişmelerle fotoğraf, kullanılması ve okunması alışkanlık haline gelen

¹⁶⁹ William Blake, Doğal Din Yoktur, (Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, (Çev: Yusuf Atılgan) (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 13’deki alıntı.)

bir fenomen olmaya devam etmektedir.¹⁷⁰ Çünkü fotoğraf kanıt oluşturur. Fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf, belli bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilemez kanıtıdır. Duyulan ancak kuşkuyla karşılanan bir şey, onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Paris polisi tarafından Haziran 1871’de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir.¹⁷¹

Bu nedenlerle fotoğraflanan bir olayın nelerden oluştuğunu belirleyen unsurlardan biri de ideolojidir. Bu olay tanımlandıktan sonra ancak fotoğraf bir kanıt oluşturmaktadır. Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olmayacağı da, ilgili bir siyasi görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına yalnızca, gerçek dışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır.¹⁷²

Fotoğraf farklı sanat akımları ile desteklenerek muhalif ya da yandaş tavırlarını yansıtmak amacıyla fotoğrafçılara ciddi bir güç vermiştir. Fotoğrafçının ideolojik tavrı bu gücün hangi yönde harcanacağına önemli bir yere sahiptir. Gerek Nazizm karşıtı foto montajlar gerekse sosyalizm yanlısı sosyal belgeci fotoğraf anlayışı, propaganda amacıyla yapılmış doğrudan fotoğraflardır. Çünkü “kendi başına hiçbir şeyi açıklayamayan fotoğraf, çıkarıma, spekülasyona ve fanteziye bitmez tükenmez birer çağrıdır.”¹⁷³ Bu yüzden propaganda fotoğrafı etkilemeyi istediği kitleye mesajını doğrudan aktarmayı var sayar. Çünkü propaganda da, aktarılmak istenen mesaj ve izleyicinin iknası önemlidir. Bu hem 1930’ların Amerika’sında Roosevelt hükümeti tarafından oluşturulan Tarım Çiftliği Örgütü Tarih Birimi fotoğraflarında hem de Hitler’in propaganda amacıyla çıkardığı Signal dergisi fotoğraflarında açıkça görülmektedir.

¹⁷⁰ John Berger, **O Ana Adanmış**, (Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy) (İstanbul: Metis Yayınları, 1988), s. 75.)

¹⁷¹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, (İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları, 1999), s. 22.

¹⁷² **Aynı**, s. 35.

¹⁷³ **Aynı**, s.39.

2. PROPAGANDA, FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK

Fotoğraf, icadından günümüze kadar olan gelişiminde öncelikle bir belge aracı olması ve “o anda” yaşanan gerçekliği saptaması açısından önemli bir tanık olmuştur. Bu tanık görsel kültürün oluşumunda gerçeklik özelliği dolayısıyla önemli bir yere sahiptir. Mekanik yeniden üretim aracı olarak sürdürdüğü tarihi boyunca gerçeklikle kurduğu ilişki kapsamında gerek toplumlar tarihi gerekse insanın kişisel tarihinde belge görevi görmüştür.

Fotoğrafın her türü aslında bir belgedir. Fotoğraf tarihi boyunca belge ya da haber sağlamak amacıyla çekilmiş fotoğraflar dönemin sosyolojik, kültürel, ekonomik ve coğrafi ortamının bir gerçekliğini sunmaktadır. Aynı zamanda her hangi bir kreatif amaçla çekilmiş fotoğraf eseri ise sunduğu estetik olma sorunsalı haricinde dönemin fotoğraf akımı ve tekniği hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda fotoğraf tarihe tanıklık etme misyonunu her şekilde yerine getirmektedir. Örneğin Julia Margeret Cameron’un 1860’larda çektiği “artistik fotoğraf” örneği portreler, Victoria çağı İngiltere’ sine özgü romantizm boyutlarını açıkça gösteren birer belgedir.¹⁷⁴

Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki konusunda tartışmalar sürmektedir. Jacques Ellul fotoğrafın toplumun her kesimde kullanılıyor oluşu üzerinden yola çıkarak sıradan bir insanın bir görüntü oluştururken hayattan koptuğunu ve vizör üzerinden bakmayı çıplak gözle bakmaya tercih ettiğini vurgulamıştır. Fotoğrafi da istila eden bir imaj olarak gören Ellul şunları söylemektedir:

“Fotoğraflar, aklımız bize onların hiçbir şey ifade etmediklerini söylese bile, bizi hep ikna ederler. Yine de fotoğraflar bizi bir olgunun varlığı içine yerleştirirler. Bu olguyla, görme yoluyla temasa geçeriz. İmaj olguyu bizim için yeniden inşa eder ve onun varlığı içinde biz olgunun (gerçeğin) kendisinin varlığı içindeyizdir... Gördüğümüz şey her ne olursa olsun gerçektir. Fotoğrafın sahteliğinin açık bilinci son zamanlarda ortaya çıkmıştır ve insanlık kadar eski bu tecrübeyi yok edebilmek fazlasıyla olağandışı bir şeydir. Direnilmesi imkânsız bir otomatik tepkiye boyun eğerek, resimleri gerçeklikle özdeşleştirmeyi sürdürürüz. Bir şey bizi bu özdeşleştirmeyi reddetmeye zorladığında, kolayca dehşete düşeriz ve rahatsız oluruz... Günümüzün bireyi

¹⁷⁴ Simber Atay, **Fotoğraf Yazıları**, (İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2000), s. 35.

için bir olgunun, nihai neden, en üstün değer ve en şüphe götürmez delil olduğunu unutmayalım. Bir olgunun önünde her şey eğilir. Olgulara dikkate almak da yeterli değildir; aynı zamanda onlara bir kesinlik değeri atfetmemiz de gerekir. Olgunun karşısında durabilecek hiçbir yasa, hakikat veya insanlık yoktur. Olgular her şeyi belirler.¹⁷⁵

Gerçekliği eleştiren ve fotoğrafı da yalan söyleyen bir imaj olarak yorumlayan Ellul'un aksine John Berger fotoğrafı, konunun gerçek bir belgesi olarak görünürken, fotoğrafın yalnızca bir imge, gerçeğin bir taklidi olmadığını, gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir an olduğunu ifade etmektedir.¹⁷⁶ Susan Sontag ise fotoğraf üzerindeki görüntünün "dünya hakkındaki anlatımlardan çok, onun parçaları, herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik minyatürleri" olarak yorumlamış, fotoğrafı "görüntünün görüntüsü" şeklinde tanımlamıştır.¹⁷⁷

Sinema kuramcısı Andre Bazin, fotoğrafın, konu aldığı nesnenin gerçek görüntüsü olduğunu ancak nesnenin, fotoğraf görüntüsünde, gerçek zaman ve mekândan soyutlandığını belirtmiştir. Ona göre, "görüntü ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, isterse hiçbir belgesel nitelik taşımasın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı fotoğraf, yenedensunumu olduğu modelin kendisidir."¹⁷⁸ Camera Work grubu, fotoğrafın, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıktığını vurgulayarak, bu görüntünün yaratıcısının fotoğraf makinesi değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunmuştur.¹⁷⁹ Camera Work'a göre fotoğraf, var olan gerçeklik değil, fotoğrafçının gerçekliğidir. John Berger, "Profesyonel fotoğrafçı, fotoğraf çekerken, genel seyirciyi uygun bir geçmiş ve gelecek atfetmeye ikna edecek bir an seçmeye çalışır"¹⁸⁰ derken de bunu kastetmiştir.

Eğer gerçeklik dünya gerçekliği değil, fotoğrafçının var olan görüntülerden ayıkladığı gerçeklik ise ideoloji sorunsalı önemli bir yer teşkil etmektedir. Fotoğrafçının

¹⁷⁵ Ellul, **Sözün Düşüşü**, (Çev: Hüsamettin Arslan), (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004), s. 182.

¹⁷⁶ Berger, **a.g.e.**, s. 76.

¹⁷⁷ Sontag, **a.g.e.**, ss. 20-21.

¹⁷⁸ Joel Snyder, "Photography and Ontology", *The Worlds of Art and the World*, (Der: Joseph Margolis) (Amsterdam: Grazer Philosophische Studies, 1984), s. 41. (İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basım Evi, 1989), s. 67'deki alıntı.)

¹⁷⁹ İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basım Evi, 1989), s. 8.

¹⁸⁰ John Berger, **Görme Biçimleri**, Sekizinci Basım. (İstanbul: Metis Yayınları, 2002) s. 92.

ya da fotoğrafçının hizmet ettiği ideolojinin, gerçekliği algılayışındaki sorunsal açığa kavuşturmak gerekmektedir. Önemli olan soru, İdeoloji gerçekliği nasıl etkilemektedir?

L. Althusser bunu şöyle açıklamaktadır:

“Her ideolojik tasarım, bir dereceye kadar gerçekliğin de tasarımıdır, şu ya da bu şekilde gerçekliği anırtır ama bir o kadar da yalnızca bir yanılsama üretir. Şunu da biliyoruz ki, ideoloji insanlara kendi dünyaları konusunda yanlış bir değerlendirmeye götürürken onlara kendi dünyaları içinde kendilerini tanımlama olanağını da verir. Gerçeklikle bağıntısı bakımından ele alındığında ideoloji olsa olsa bir gerçeklik anırtırısı üretir ki, buna daima bir yanılsama ve yanlış anlama eşlik eder.”¹⁸¹

Aynı zamanda bu yanılsama toplumlara ve toplumsal sınıfa göre fark göstermektedir. “Bir toplumsal sınıfın toplum içinde işgal ettiği yer, toplumsal gerçekliğe başka hiçbir sınıfın sahip olmayacağı özel bir bakışı zorunlu kılar. Egemen olan sınıflar ve egemen olmayan sınıflarla aynı ideolojiye sahip olmazlar.”¹⁸² İdeoloji, bir gerçeklik yanılsaması üretiyorsa fotoğraf da ideolojisi çerçevesinde hangi türü olursa olsun farklı amaçlarda kullanılabilir.

Fotoğraf tarihinin önemli foto röportaj ustası Eugene Smith, her ne kadar fotoğrafçının dürüst olması gerektiğini savunsa da, fotoğrafı üreten ya da kullananlar, bu sınıfsal ve ideolojik ayırım ile gerçekliği algılamaktadırlar. Fotoğrafi çeken kişinin sosyo-ekonomik, kültürel ve ideolojik yapısı, gerçekliğin yeniden üretilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Ancak fotoğrafçıda var olan niyet ve gerçekliği algılayış biçimi önem taşımaktadır. Bu da fotoğrafın propaganda amacı ile kullanımının yaygınlığını doğrulamaktadır.

Eğer bir fotoğrafçı ideolojik bir örgütün, partinin yandaşı kimliğinde var olmayan gerçeği oluyormuş gibi gösterip, örgütün söylemini pekiştiren fotoğraflar çekiyorsa yalan söylüyor demektir. Almanya’da faşizm propagandası yapmak için çekilen fotoğraflar, bu duruma en iyi örneklerdir. Bunu yanında var olan gerçeği belgeleyerek, toplumun içinde bulunduğu sorunları aktaran, toplumsal değişim

¹⁸¹ Louis Althusser, *Théorie et Formation Théorique, Idéologie et Lutte Idéologique*, Casa de LAS Americas’in İçinde (Akt: Nicos Hadjinicolaou, **Sanat tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), s. 107.)

¹⁸² Nicos Hadjinicolaou, **Sanat tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998), s. 108.

ve dönüşümü sağlayan fotoğrafçılar, toplumsal duyarlılığı olan fotoğrafçılardır. Bu fotoğrafçılarda toplumun içinde bulunduğu siyasi ve sosyal koşullar nedeniyle, bu sorunlar üzerinden kendi ideolojisinin propagandasını da yapmışlardır. Domenach'ın dediği gibi bazı durumlarda propaganda toplumu harekete geçirici bir işlev üstlendiğinden olumlu sonuçlar doğurabilmekte ve fotoğrafta bu sürecinin bir parçası olabilmektedir.

3. FOTOĞRAF VE MANİPÜLASYON

Günümüzde hemen herkesin düşüncesinde imajlar, resmettikleri şeyin delili olarak dikkate alınırlar. Gerçekliğe ve öznesinin kesinliğine inanmak için yalnızca fotoğrafına bakmak yeterlidir. Fotoğraf kendi içinde tartışma götürmez bir delildir; sorgulanamayacak olan bir temel veridir. Ancak “eğer bir fotoğrafın görünümü manipüle ediliyorsa, onun gerçek içeriği de değişmek zorundadır. İçerik değiştirilerek gerçeklik yeniden kurulur.”¹⁸³ Bu verinin nesnel olarak algılanmasından ötürü de, “Fotoğrafçılar ve editörler, fotoğrafa güvenen bir toplum yüzünden ekonomik ve politik çıkarları doğrultusunda fotoğrafik manipülasyonları sıklıkla kullanmışlardır.”¹⁸⁴

Fotoğrafa müdahale, icadından beri farklı amaçlarla yapılmıştır. Öncelikle fotoğraf makinesinin yeni üretilmeye başladığı yıllarda, gerek estetik değerler gerekse gerçekliğin saptanması konusunda istenen sonuç elde edilememiştir. Bu da çekilen fotoğraflara farklı anlamlar yükleyebilmiştir. Amaca uygun görüntüye erişmek için, koşullar, fotoğrafçıyı teknik ve estetik anlamda müdahaleye zorlamıştır. O dönemlerde bile ifadeyi güçlendirmek, hikaye anlatımını mümkün kılabilmek ve yerine göre yapay bir tarafsızlık illüzyonu yaratmak için bile sürekli çeşitli müdahaleler yapılmıştır.¹⁸⁵

Tarihte politik ilk manipülasyon, Amerikan İç Savaşı'nda, Mathew Brady'nin savaş bölgesinden çektiği fotoğraflarda görülmüştür. William Frassanito(1978),

¹⁸³ Tom Ang, **Picture Editing**, (Oxford: Planta Tree, 2000), s.142.

¹⁸⁴ Paul Lester, **Photojournalism: An Ethical Approach**, (New Jersey: LEA, 1991), ss. 90-91.

¹⁸⁵ Nafiz Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001) s. 125.

araştırmaları sonucunda, Haziran 1861 Bull Run muharebesinde Brady'nin çektiği iki fotoğrafın manipülatif olduğunu ortaya çıkarmıştır. İlk fotoğraf, oturan, diz çöken, ateş eden bir grup askeri göstermektedir. “Confederate Dead on Matthews Hill - Matthews Tepeleri Üzerindeki Ölü Müttefikler” başlığını taşıyan ikinci fotoğraf da ise aynı askerler, haziran ayında, kalın paltoları ile öldürülmüş rolü yaparak yerde yatmaktadırlar. Frassanito yayınladığı makalede bu fotoğrafların orijinal olmadığını iddia ederek, “görünüşe bakılırsa biri, fotoğraf karesinde askerlere dövüşüyor gibi yapmalarını söyledi. Ve sonra onlara, ölü gibi nasıl yerde yatılacağını öğretti” diye yazmıştır.¹⁸⁶

Mathew Brady'nin bir diğer manipüle edilmiş fotoğrafı Lincoln Portresidir. Brady bu portrede Lincoln'i olduğunda daha orta boylu göstermiş, bazı rötuşlarla ağırbaşlı, bilge, devlet adamına yakışır ve merhametli görünmesini sağlayarak, yüzündeki sert çizgilerini yumuşatmıştır. Bu fotoğraf mitinglerde, gösterilerde kullanılmış, rozetleri basılarak satışa sunulmuştur. Pek çok Amerikalı Lincoln'e benzemeye çalışmış, hatta onu Saint Paul'den sonra en büyük adam olduğunu söylemiştir.¹⁸⁷

Camera Work Dergisi'nde yayınlanan bir yazısında Edward Steichen, objektif/tarafsız bir fotoğrafı, ancak robot diye tanımlanabilecek bir tür makinenin üretebileceğine değinerek, “pratik anlamda tamamıyla manipüle edilmemiş, öznellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir”¹⁸⁸ yorumunu yapmıştır. Böylelikle Steichen, konunun belirlenmesi, fotoğrafçının ideolojisi, fotoğraf ekipmanının seçimi, fotoğraf sürecinde “karar anı”, banyo aşaması ve eğer yayınlanacaksa seçilmesi gibi durumlar ile üretim sürecinde müdahaleler olabileceğini de vurgulamış olmaktadır.

¹⁸⁶ Lester, **a.g.e.**, s. 95.

¹⁸⁷ Vicki Goldberg, **How Power of The Photography**, (New York: Abbeville Publishing Group,1993), ss. 76-79.

¹⁸⁸ Topçuoğlu, **a.g.e.**, s. 126.

Fotoğraf 1**Rosenthal'in ünlü Iwo Jima fotoğrafı, 1945.****Fotoğraf 2****Ronald ve Karen Bowen tarafından yapılan Savaş Karşıtı fotomontaj poster, 1969**

Fotoğraf kullanım alanları ve biçimleri de, bize sunulmuş bağlamları ile onlardan nasıl etkilendiğimizi ve onları nasıl algıladığımızı doğrudan tanımlamaktadır. Böylelikle fotoğrafa müdahale nerede ve ne için kullanılacağına göre farklılaşmaktadır. Öncelikle fotoğraflık manipülasyon, belge niteliği taşıyan fotoğrafların propaganda amaçlı kullanımlarında daha etkili olabilmektedir. Çünkü belge görevi gören fotoğraflar o anda orada var olan anı belgelemektedir ve gerçek, fotoğraflarda görünmektedir. Yani kitle iknasında önemli rol oynayan fotoğraflar insanları gördükleri şeyler ile yanıltmaktadırlar. Bu anlamda gerçekleştirilen fotoğrafa müdahalenin en iyi örneği İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilmiş bir fotoğraf olacaktır. Fransa'yı işgal eden Almanlar bir bölgede, ekmek vaadinde buldukları kasaba sakinlerini bir araya getirerek fotoğraf çekmişlerdir. Bu fotoğrafta, Almanlar, ekmek isteyen kişilerin sağ ellerini kaldırmalarını istemişlerdir. Tam bu sırada fotoğraf çekilmiş ve ertesi gün gazetelerde yayımlanan fotoğrafın alt yazısında bir grup Fransız vatandaşının Hitler'i selamladığı yazılmıştır.¹⁸⁹

Diğer bir fotoğraf ise, Robert Capa'nın 1936'da çektiği solcu selamı veren Alsatian'lı bir kadın fotoğrafıdır. Bu fotoğrafı Fransız Dergisi Vu kapak yapmış ancak bir portre haline getirilen fotoğrafta kol hareketi yok edilmiş ve şu başlık atılmıştır:

¹⁸⁹ Goldberg, a.g.e., ss. 95-96.

“Alsace’nin Gerçek Yüzü”. Bu fotoğraf sağ görüşü savunur nitelikteki bir makaleyle de desteklenmiştir. Bu örnekte ise fotoğrafçı niyetinin, editöryal olarak saptırılmaya çalışıldığı görülmektedir.¹⁹⁰

İster belge aracı ister sanat eseri olsun üretim sürecinde aslında mekanik yeniden üretim aracı olan fotoğrafa propaganda amacı ile bazı müdahaleler yapılmaktadır. Özellikle bilgisayar teknolojisi ve geliştirilen programlar sayesinde ise fotoğraf, analog sistemle meydana geldiğinden daha kısa sürede üretilmeye başlanmıştır. Dünyanın her bölgesine çok hızlı aktarılması, çabuk üretilmesi, teknolojik gelişimin müdahaleyi kolaylaştırması ve dağıtım kanalları ile de fotoğrafın gerçekliğin bir belgesi olma özelliği ve inandırıcılığı azalmıştır. Böylelikle “fotoğraf kaydı monitör ile var olduğunda, bilgisayarı kim kontrol ederse etsin, teorik olarak bir cihaz tasarımı ve yeni bir senaryo icat ederek görüntüyü kullanır duruma getirebilmektedir.”¹⁹¹

Son dönemlerde yaşanan en önemli dijital manipülasyon örneği, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki başkanlık seçimlerinde (2004) yaşanmıştır. Fotoğrafçı Ken Light, 23 yıl önce çektiği fotoğrafın manipüle edilerek internette ve basında yer aldığını fark etmiştir. Fotoğrafta Vietnam Savaşı’na karşı sert tavrı ile öne çıkan ünlü aktrist Jane Fonda, Ken Light’ın John Kerry fotoğrafının yanına yerleştirilmiştir. Associated Press’in (AP) Logosu bulunan fotoğrafın altında şöyle yazmaktadır: “Aktrist ve savaş karşıtı aktivist Jane Fonda, Vietnam gazilerine seslenirken Vietnam gazisi John Kerry (solunda) konuşma sırasını bekliyor.”¹⁹²

Aslında John Kerry konuşma kürsüsünü Jane Fonda ile paylaşmamıştır. Çünkü Jane Fonda o mitinge katılmamıştır. Fotoğrafi, bir yıl sonra, Ağustos 1972’de Florida’da konuşurken fotoğrafçı Owen Franken tarafından çekilmiştir. Her iki fotoğraf da Corbis ajansından sağlanmış, bir programla işlenmiş ve birleştirilmiş, köşesine de AP rumuzu kullanılarak basına sızdırılmıştır. “Muhafazakarlar Kerry’nin Savaş Aleyhtarı Sicilini Ortaya Çıkarıyor” başlıklı haberinde bu fotoğrafı kullanan New York Times

¹⁹⁰ Goldberg, **a.g.e.**, ss. 95-96

¹⁹¹ **Aym**, s. 99.

¹⁹² Kemal Cengizkan, “Gerçeğin Sahteleşmesi, Dijital Çağda Fotoğrafik Oyunlar”, **Geniş Açı**, Sayı No: 37, (15 Eylül-15 Kasım 2004), s. 42

Gazetesi, ertesi günkü haberinde ise fotoğrafın düzmece olduğunu okurlarına açıklamıştır.¹⁹³ Ken Light karşılaştığı bu manipülasyonla ilgili şunları söylemektedir:

“Sorun fotoğrafın gerçekliğinin sorgulanması değildir; filminden üretilen fotoğraflar üzerinde de oynanabileceği biliniyor. Fotoğraf ajansımın sitesinden alınan fotoğrafımın üzerinde oynanarak hiçbir engelle karşılaşmadan böylesine kitlesel bir şekilde dünyaya dağılabilmiş olması beni çarpmıştır. Şimdi, yaptıkları açıklamalarla aslında Jane Fonda ile John Kerry’nin aynı kürsüyü paylaştığını, asıl sahtekarın -Jane Fonda’yı oradan silenin- benim olduğumu söyleyerek izleyicilerini inandırmaya çalışan web sitelerine karşı ben ne yapabiliyorum? Çekmecemi açıp arşivimden 68 numaralı filmimi çıkarıyorum: işte benim görsel kaydım, işte benim rötuşlanmamış gerçeğim.”¹⁹⁴

Analog veya dijital tekniklerle yapılan kolâj, montaj, rötuş veya kesme, hepsi fotoğrafın içindeki bilgi ile çatışmakta hatta bilgiyi engellemektedir fakat örneklerde de görüldüğü gibi bozulmamış ve gerçek fotoğraflar da yalan söyleyebilmektedirler. Böyle durumlarda suçlu ne tekst ne de konteksttir,¹⁹⁵ fotoğrafik manipülasyon, anlamları değiştirebilecek koşullara bağlıdır.

4. BELGESEL FOTOĞRAF VE PROPAGANDA

Bir ifade aracı olarak ilan edildiği günden itibaren fotoğraf, gerçeklikle kurduğu ilişki ve resmin estetiğini kendine uyarlaması ile tarihsel olayların belgelenmesinden sanatsal unsurları kullanmasına kadar geniş bir alanda ilerleme göstermiştir. Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Ortam Örneği tez çalışmasında fotoğrafın ilerlemesini iki temele dayandırır. Oral’a göre bunlardan ilki “fotoğrafın, bir dışavurum aracı olarak, temelde yaşamın estetize edilmesini amaçlayan kullanımı ve diğer ise, temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan, fotoğraf makinesinin, insana, yaşamsal sorunlara, doğaya çevrilip, fotoğrafın bir tanıklık aracı olarak kullanılmasıdır.”¹⁹⁶

¹⁹³ Cengizkan, **a.g.e.**, s. 42.

¹⁹⁴ Ken Light, Akt: Cengizkan, “Gerçeğin Sahteleşmesi, Dijital Çağda Fotoğrafik Oyunlar”, **Geniş Açı**, Sayı No: 37, (15 Eylül-15 Kasım 2004), s. 42

¹⁹⁵ Goldberg, **a.g.e.**, s. 95.

¹⁹⁶ Merter Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), s. 5.

“Belgesel fotoğraf, onu, manzara, portre, sokak görünümünden ayıran bir mesaja sahip olmalıdır. bir olayı kaydedebilir; ancak bu olay bir haber fotoğrafının spesifik öneminden farklı, genel bir öneme sahip olmalıdır. Bir karakter veya duyguyu kaydedebilir ancak genel toplumsal öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının öznelliğinden daha çok şey anlatmalıdır.”¹⁹⁷

Anın tanığı olarak belgesel fotoğraf konusunu geçelikten almaktadır ve belgesel anlayışta, mesaj unsuru, bilgi iletimi ön plandadır. Ancak mesaj içeren her fotoğraf, belgesel nitelik taşımaz. Örneğin Heartfield’in fotomontajları ya da Oscar Gustave Rejlander’in Solup Giderken (1860) adlı fotoğrafı yoğun mesajlar içermesine rağmen belgesel değildir çünkü kurgulanmıştır.¹⁹⁸ Belgesel fotoğraf için önemli olan fotoğrafın saptadığı yaşamsal gerçekliğin gerçeğe uygun olarak aktarılması, gerçeği bozacak müdahalelerden kaçınılmasıdır.

Belgesel fotoğrafa öncelikle tanıklık, inandırıcılık ve gerçeklik özelliklerinin atfedilmesinin nedeni, görsel mesajlar ya da bilgi sunmasından kaynaklanmaktadır. Bir fotoğrafçı bir olayı, yeri, kişiyi ya da sorunu neden belgelemek istemektedir? Simber Atay belgesel fotoğrafın amaçlarını 3 başlık altında toplamıştır:¹⁹⁹

- 1- Belgesel fotoğrafta aktüalite, görsel-fotoğrafik şekilde izlenerek süreli ya da günlük enformasyon akışı sağlanmaktadır.
- 2- İnsanoğlu için problem teşkil eden her fenomen, hayata dair her ayrıntı, realist bilinçle yorumlanarak estetize edilebilir.
- 3- Fotoğraflar birikir, biriktirilir ve böylece albümler, arşivler, portfolyolar sayesinde insanoğlunun şahsi mecraları, bütünüyle realist, tamamen subjektif ya da melodramatik bir ifadeyle “fotoğraflar yalan söylemez/her gördüğüne inanma” yapısını kurarak evrensel geçerlilik kazanır.

¹⁹⁷Life Library of Photography, **Documentary Photography** (Time-Life Boks, 1972) s. 7.

¹⁹⁸ Oral, **a.g.e.**, s. 7.

¹⁹⁹ Atay, **a.g.e.**, s. 36.

Fotoğrafi insanlığın tanığı ve kayıt aracı olarak gören Edvard Steichen da, “belgesel fotoğrafın evrensel olan ve çeviri gerektirmeyen dilinden”²⁰⁰ ve önemli misyonundan şöyle bahseder:

“Fotoğraf doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolü içinde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir fakat belgenciligi onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, denklanşöre basıldığında tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı büyük ölçüde tarihçilere bağlıdır artık. Fotoğrafın tarihe vereceği en önemli hizmet olarak düşündüğüm insan ilişkilerini kaydetme, insanı insana anlatma işlevini de vurgulamak isterim.”²⁰¹

Belgesel fotoğrafın sosyal içerikli olmasına ve gerçeklikle kurduğu ilişkiye karşın, tarihte otoriter ve bürokratik amaçlarla, insanları fişleme, dosyalama, sicil tutma, izleme ve olay yerindekileri belgeleme amaçlarıyla da kullanıldığı bilinmektedir. Hiçbir yorum ya da öznel bakış katmadan doğrudan belge özelliği taşıyan bu tarz fotoğraflar belki de saf görüntülerdir. Marksist fotoğraf eleştirmeni Alan Sekula belgesel fotoğrafın sanatsal bağlamdaki çelişmesini, gerçek dünya ile ilişkisini aşır fotoğrafının kendi ifadesine bir araç olduğunda sanatsal boyut ve değer kazanacağını belirterek açıklamıştır.²⁰² Çünkü fotoğrafı, kamera değil, arkasındaki göz çekmektedir. Fotoğrafi çekenin görüntü oluşum sürecindeki rolü büyük önem taşımaktadır.

4.1. Toplumsal Belgeci Anlayış

Belgesel yaklaşımın en büyük amacı tanıklık etmektir, toplumsal belgeci yaklaşım ise sadece tanıklık etmekle yetinmeyen, aynı zamanda toplumsal değişim için bir taahhüdü olan anlayıştır. Toplumsal belgeci fotoğraf insanlığın amaçlarına hizmet eden modernist bir uygulamadır. Bu her zaman büyük ekonomik ve sosyal gelişmelere paralel bir seyir izlemiştir. Toplumsal belgeci fotoğrafçılara ilk örnekler 19. yy. sonları ve 20.yy. başlarındaki reformcu çevrelerle ilişkileri olan Jacob Riis ve Lewis W. Hine’dir. Toplumsal bilinçle üretilen her fotoğraf toplumsal belgeci sınıfına sokulamaz. Bir fotoğrafın toplumsal belgeci fotoğraf olabilmesi için, her şeyden önce o fotoğrafın,

²⁰⁰ Edward Steichen, Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı, (Çev. Abdullah Ersoy) **Afsad Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 14, Ocak 1984, s. 2.

²⁰¹ **Aynı**, s. 1.

²⁰² Topçuoğlu, **a.g.e.**, s. 20.

belgesel fotoğraf özelliklerini taşıyor olması gerekmektedir. Bu anlamda, toplumsal koşulların değişimi ve toplumun düşüncelerini etkileme yolunda ne denli güçlü bir politik mesaj taşıyacaklar da, manipüle edilmiş fotoğraflar, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı içine girmemektedir.²⁰³

Toplumsal belgeci fotoğrafın “olmazsa olmaz” koşullarından diğeri ise niyet ve amaçtır. Aynı konu iki farklı fotoğrafçı tarafından çekilebilir. Bunlardan biri hakim olan koşulları değiştirmeye niyetliken, diğeri için salt fotoğraf çekme deneyimi yeterli olabilir. Niyetini fotoğraflarıyla göstermeyi amaçlayan fotoğrafçı “toplumsal belgeci fotoğrafçı” olarak adlandırılır, diğeri fotoğrafçı ise sadece belgelemek amacıyla çekim yapar.²⁰⁴

Toplumsal belgeci fotoğrafçılık kişisel kullanıma yönelik değildir. Yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgeci olarak nitelenemez. Burada yayın sözcüğü çok genel bir anlamda kullanılmaktadır. Kitaplar, posterler, gazete ve dergiler, broşürler, sergiler ve hatta saydam gösterileri, kartpostal ve web siteleri gibi mesajın geniş kitlelere taşınmasına olanak taşıyan tüm etkin araçlar yayın kapsamında değerlendirilmektedir.

Görsel kültür ve tarihin oluşumunda belge görevi görmesi ve gerçekliği yansıtması açısından önemli bir misyonu olan belgesel ve toplumsal belgeci fotoğraf, “inandırıcılık” özelliği dolayısıyla da kitle iknasında ciddi görevler üstlenmiştir. Tarihte toplumsal belgeci ve belgesel fotoğraf, propaganda aracı olarak kullanıldığından, savaşlarda, otoriter veya demokratik rejimlerde toplumun iknasında, muhalif ideolojinin kitle örgütlenmelerinde görsel mesajların etkili olduğunun keşfedilmesinden sonra sıklıkla kullanılmıştır. Partiler fotoğraf kolları oluşturmuşlar, hükümetler devlet dairesi gibi çalışan birimler kurmuşlar, dernekler ve birlikler kendi ideolojileri çerçevesinde etkinlikler gerçekleştirmişlerdir.

²⁰³ Merter Oral, “**Social Documentary Photography Revisited: Towards A Working Definition**”, International Visual Communication Symposium, (Sempozyumda Sunulan Yayınlanmamış Bildiri Metni), 17-18 Nisan 2002.

²⁰⁴ Aynı.

4.2. Der Arbeiter Fotoğraf: İşçi Fotoğrafı

Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde bilimsel, teknolojik ve kültürel gelişmelere paralel olarak savaş sonrasında toplumun her katmanında çeşitli politik fraksiyonlar ortaya çıkmaya başladı. Bu fraksiyonlar var olan teknolojik ve bilimsel gelişmelerden faydalanarak kendilerini ispatlama çabasına girdi. Örneğin, Radyo'nun halk yayınına başlamasıyla politik kampanyalar için önemli bir propaganda aracı keşfedilmiş oldu. Sinema, resim ve grafik sanatlar gerek resmi politikada gerekse muhalif anlayışta keskin ve sert bir söyleme dönüşerek politik taşlamalar için dinamik bir kanal olarak ortaya çıktı. Ancak Weimar Cumhuriyeti'nin değişen politik zeminini ve sosyal yüzünü yansıtan en önemli araç fotoğrafı. Özellikle 1920'lerde Leica ve Ermanox gibi flash kullanımından ziyade mevcut ışık koşullarını kullanan küçük el kameralarının bulunuşu ile fotoğraf yeni bir döneme girdi. Bu kameralar her bölgede, çeşitli ışık koşullarında istenilen konuların belgelenmesini kolaylaştırdı. Böylelikle daha hızlı üretilen ve çoğaltılabilen fotoğraflar sayesinde Alman halkının o dönemdeki vizyonu, siyasi, sosyal ve kültürel yapısı resmedilmiş oldu.²⁰⁵

Bu dönemde, Fotojournalizm'in öncülerinden Erich Salomon'un hükümetin aristokrat tavrını belgeleyen fotoğrafları, Bauhaus fotoğrafçılarının statükoyu reddeden yenilikçi perspektifleri, Berlin Dadacılarının ajit-prop fotomontajları, Yeni gerçekçilik akımı savunucularından Albert Renger-Patzsch ve August Sander'in Weimar Cumhuriyeti'ne farklı yaklaşımları ve tarafsız bakış açıları sayesinde öncü çalışmalar gerçekleştiriliyordu.²⁰⁶

Fotoğraf alanında yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yeni ve öncü diğer bir fotoğraf grubu Der Arbeiter Fotograf (İşçi Fotoğrafı) dünyanın birçok yerindeki sosyalist sınıfa öncü olması ve Almanya'daki işçileri sosyalizm çatısı altında toplaması açısından tarihi bir öneme de sahipti. Dünya fotoğraf tarihinde işçiler ilk kez kendi çektikleri fotoğrafları yine kendi yayınladıkları bir fotoğraf dergisinde yayınlama

²⁰⁵ Leah Olman, **Camera As Wepon- Worker Photography Between The Wars**, (An Exhibition Catalogue Organized By Museum of Photographic Arts Balboa Park) (California: Museum of Photographic Arts Essay, 1991), (sayfa nosu belirtilmemiş)

²⁰⁶ Merter Oral, Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojournalizme Katkıları, "Giriş", (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000) s.1.

olanağı buldular. Ülkenin çeşitli kentlerinde kurdukları işçi fotoğrafçı birlikleri ile fotoğrafa meraklı işçileri teknik açıdan geliştirerek onlara sınıf bilincini aşıladılar.

4.2.1. Resimli İşçi Dergisi ve İşçi Fotoğrafı Hareketi

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında monarşinin yıkılmasıyla ortaya çıkan liberal ortam ülkeyi ekonomik, siyasal ve kültürel sorunlarla yüz yüze getirmişti. Ülkede baş gösteren işsizlik nedeniyle Alman toplumunun bir bölümü kapitalizm karşıtı solcu politikalara doğru yönelmişti.

Yayıncı Willi Münzenberg bu durumu fark etmiş, işsizleri, Alman Sosyalizmi ve onun devrimci prensiplerini desteklemek için bir araya getirmek amacıyla kampanyalara girişmişti. Öncelikle Münzenberg, 1921'de işçiler ve onların ailelerine yardım amaçlı bir organizasyon olan Internationale Arbeiterhilfe (IAH ya da Uluslararası İşçi Kurtuluşu)'ı kurdu. Organizasyon kısa sürede uluslar arası doğal felaketler ve onun kurbanları için sosyal servisler ve klinikler oluşturmaya başladı. Aynı zamanda bu organizasyon, işçileri ve entelektüelleri etkisi altına alan ilk sosyalist organizasyon olmakla birlikte, Alman işçileri üye olmak ve çalışmak için de teşvik etti.²⁰⁷

1921'de Soxjet Russland isimli aylık bir dergi yayımlamaya başlayan Münzenberg, derginin IAH'in bir organı görevini üstlenmesini sağladı. 1923'de Sichel und Hammer, 1924'de ise Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ-Resimli İşçi Gazetesi) adını aldıktan sonra haftalık çıkan derginin formatında da değişiklikler oldu. Sovyetler Birliği'nden Almanya'ya kadar dünya işçilerinin kültürel değişimini ve toplumsal dönüşümünü yaratmak amacıyla tarih, politika, dönem olayları, spor aktiviteleri, sanat, sinema üzerine makaleler yayınlandı. Paris komünündeki 'kahramanlarla' röportajlar, tarihin önemli direniş kavgaları ve ünlü devrimci kadınlar hakkındaki makaleler aracılığıyla Alman işçi sınıfının sosyalizme katkıları ve bağlılıkları güçlendirilmeye çalışıldı. Fotoğraflar da alt yazılarla desteklenerek derginin politik vizyonunu yansıtmada etkili oldular. Fotoğraflar bu dönemde Keystone, AP, Dephot (Deutscher

²⁰⁷ Olman, a.g.e., sayfa nosu belirtilmemiş.

Photodienst) ve World Wide gibi fotoğraf ajanslarından sağlanıyordu. İşçi sınıfının ve içinde bulunduğu koşulları yeterince açığa çıkaramayan bu fotoğraflara farklı bir bakış açısı getirmek gerekiyordu.²⁰⁸

Komünist Parti üyelerinden Walter Tygör da, fotoğrafın ikna etme ve etkileme yeteneğinin yazıdan daha güçlü olduğunu anlamış ve yayın sektöründeki işçi sınıfı fotoğrafçılarının, benzer bir yapılanmayla bir araya gelmelerindeki büyük potansiyeli fark etmişti. Münzenberg'de Resimli İşçi Gazetesi editörlerine işçi fotoğrafçılarından oluşacak bir organizasyonu oluşturmak için gerekli olan adımların atılmasını önermişti.²⁰⁹ Bu nedenle, 1926'da Alman proleter basın organlarından *Resimli İşçi Gazetesi*, işçilere, fotoğraf makineleri ile sosyal durumları belgeleyecekleri bir yarışmayı duyurmuş ve böylelikle eldeki verilerin güncelleştirileceğini ve kesinleştirileceğini ilan etmişti.²¹⁰ Alman İşçi Fotoğrafçıları Birliği Başkanı Erich Rinka bu etkinlik ile ilgili şunları söylemektedir:

“Gazetenin editörleri bu yarışmayla daha çok görsel malzemeye ulaşmayı hedeflemişlerdi ancak bunun da ötesinde fotoğrafa meraklı işçileri teşvik etmek ve onları gazete için bir nevi muhabir olarak kullanmak asıl amaçtı. Bu gazete, işçiler tarafından işçiler için çıkarılan bir yayın organı oldu. Bu tarihe kadar gazete burjuva fotoğrafçıların sağladığı malzemeye dayanmaktaydı. Doğal olarak editörler fotoğrafları bir seçkiye tabi tutuyor ve okuyucular için en etkili olacak malzemeyi basıyorlardı. Bütün bunlar büyük bir yetenekle yapılıyordu ancak kimi durumlarda da burjuva ajansları verimli hiçbir malzeme sağlamıyorlardı.”²¹¹

Yarışmanın sonuçlarından birisi renkli ve hareketli fotoğrafların ortaya çıkması diğer bir sonucu ise, kamera ve karanlık oda sahibi olan işçilerin bir araya gelerek ve koordineli bir çalışmayla amaçlarına daha çabuk ulaşabileceklerinin farkına varmaları oldu. Yalnızca birkaç hafta içinde işçi fotoğrafçıları Hamburg, Berlin, Leipzig, Halle, Dresden, Chemnitz ve Stuttgart gibi şehirlerde birlikler kurdular. Bu birlikler editoryal yardım ve destek de alarak fotoğrafik teknik ve içerik konusunda eğitime ve 1926

²⁰⁸ Olman, **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁰⁹ “The Memories of Erich Rinka”, **Creative Camera**, Der Arbeiter Fotograf, Mayıs/Haziran 1982, s. 71.

²¹⁰ Der Arbeiter Fotograf, Alfred Neumann'ın Önsözünden, **Creative Camera**, Mayıs/Haziran 1982, s. 70.

²¹¹ “The Memories of Erich Rinka”, **Creative Camera**, Der Arbeiter Fotograf, Mayıs/Haziran 1982, s. 71.

yazının başında *İşçi Fotoğrafı* (Der Arbeiter Fotograf) adlı bir fotoğraf dergisi çıkararak da deneyimlerini paylaşmaya başladılar.²¹² İşçi fotoğrafçılar sanat kaygısı taşımadan yaşamsal gerçekliği, o yıllarda ülkelerinin içinde bulunduğu toplumsal ortamı gerçekçi bir açıdan yansıtmayı amaçlıyorlardı.

Fotoğraf 3



**Kapak Fotoğrafı: Ernst Thorman
Der Arbeiter Fotograf Ağustos 1929**

AIZ'de fotoğraflar tek başına, alt yazı ya da bir tekst olmadan kullanılmadı. Kelimeler ve tekst ile birlikte fotoğraflar, devrimci değişim amacıyla ihtiyaç duyulan işçi sınıfının aydınlatılması için propaganda savaşı içinde çok etkili bir silah oldu. Münzenberg, 1931 yılında işçi fotoğrafının amaçları ve sorumlulukları hakkında verdiği bir demeçte fotoğraflar ve kelimeler arasındaki bağlılığı şöyle tanımlar:

“Esas politik etki, alt yazılar ve eşlik eden tekstler ile birkaç fotoğrafın kombinasyonu aracılığıyla üretilir. Bu derginin en kararlı noktasıdır. Becerikli bir editör her fotoğrafın önemini ve etkisini, seçtiği her hangi bir doğrultuda politik sofistیکasyona sahip olmayan bir okuyucuyu aktarabilir.”²¹³

²¹² Der Arbeiter Fotograf, Alfred Neumann'ın Önsözünden, **Creative Camera**, Mayıs/Haziran 1982, s. 70.

²¹³ Olman, **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

AIZ ve Der Arbeiter Fotograf'da fotoğraf altları, fotoğrafçıların yalın fotoğraf çekme anlayışlarını göz ardı etmelerinde ve pasif görüntülerin etkili hale gelmelerinde önemli bir güç sağladı. Örneğin "Quiet, Küçük Bolşevik" adlı fotoğraf altı yazısı çocuğunu sakinleştiren bir annenin görüntüsünü politize ederek, devrimci kadınının şefkatini ortaya koydu. "Babam da çalışmıyor" fotoğraf altı yazısı ise işsizlik feryadı içindeki bir sokak satıcısının tezgahındaki oyuncaklara hayranlıkla bakan bir çocuğun içinde bulunduğu durumu dramatize etti. Alman toplumu içindeki kişisel şansızlık görüntüleri ile AIZ, ekonomik yetersizliklerden bunalan halkı kışkırtarak iktidarla alay etti.²¹⁴

Fotoğraf 4



(Foto altı: Sokak Arasında bir dans. Onlar asla danslarını partilerde) sergileyemezler.) Franz Hessel, Spazieren, 1929.

İşçi-fotoğrafçılar hareketi başlangıcından itibaren uluslar arası bir nitelikteydi. Bu hareketin yapısı, IAH'de olduğu gibi uluslar arası bir karakter arz etmekteydi ve bu haliyle kapitalist sisteme karşı yürütülen dünya ölçekli mücadelenin bir parçasıydı. Kapitalist sisteme karşı kurulabilecek güçlü cephenin mücadele yöntemi idi. Fotoğrafçılık tarihinde ilk kez amatör fotoğrafçılar uluslararası niteliği olan bir harekete kalkışıyorlardı. Bu hareketin geçmişini, kapitalizm ve emperyalizme karşı verilen mücadele oluşturmaktaydı.

²¹⁴ Olman, a.g.e., sayfa nosu belirtilmemiş.

Fotoğrafçılar da kendi cesaretlerini destekleyecek -fotoğraf endüstrisinden olmayan- işçi sınıfı organizasyonundan gelen bir fırsat yakalamışlardı. Erich Linka, bu durumla ilgili, işçilerin büyük bölümünün kameralarını bir silah olarak kullanmaktan daha çok pratik yapmak ve teknik öğrenmek için organizasyona katıldıklarını ancak daha sonra sınıf bilincini kavrayarak sosyalist saflara katıldıklarını şöyle ifade eder:

“Bizler teknik açıdan çok üstün yetenekli ve siyasal olarak da iyi eğitilmiş yoldaşlardık. Bize merceğin nasıl doğru kullanılacağı, baskı, yoğunlaştırma ve azaltmanın v.b. nasıl yapılacağı öğretilmişti. Fotoğrafa ait değişik soruları tespit edip çözdük. Üyelerimiz bu çalışmadan çıkan sonuçları zekice değerlendirdiler ve kendi konularına işçi sınıfının perspektifinden bakmayı öğrendiler. Her bir üyeye konular ustalıkla dağıtıldı. Genellikle iki ya da üçer kişiden oluşan guruplar halinde çekim yapıyorduk ki aramızda mutlaka sınıf bilincine sahip biri bulunuyordu. Fotoğraflar üzerine yapılan tartışma yalnızca teknik olmuyor aynı zamanda siyasal bir eğitimi de içeriyordu... Sonuçta, pek çok apolitik işçi de fotoğrafın gücünün farkına vardı ve ‘Kim Faydalanıyor’ sorusunu sormaya başladı. Yaptıkları işin yalnızca kendileri için değil sınıfları için de önemli olduğunu anlamaya başladılar. Bu yüzden bu insanların pek çoğu bir süre sonra bizim saflarımıza katıldılar.”²¹⁵

Almanya’daki ve diğer kapitalist ülkelerdeki işçi fotoğrafçılarının amacı erken dönemlerdeki hümanizmaya yeniden dönmektir. Ancak onların örnek aldığı asıl model Sovyetler Birliği’ndeki genç fotoğrafçılık sanatıydı. Ekim Devrimi’nden sonra fotoğrafçılık yeni bir içerik kazanmış ve Lenin’in desteği sayesinde kendisini geliştirebileceği yeni bir yapı kazanmıştı. Giderek artan işçi fotoğrafçıları sayesinde ise tarihte ilk kez işçiler, fotoğrafın nesnesi olmaktan çıkarak öznesi konumuna yükselmişti. Böylelikle fotoğrafa yaklaşımların, konu seçimlerinin, kompozisyon biçimlerinin ve kullanım amaçlarının yeniden belirlenmesini gerektirmekteydi. Artık amaç salonlardaki birkaç seçkin izleyiciyi etkilemenin ötesinde geniş kitleleri etki altına almak olmuştu.²¹⁶

²¹⁵ “The Memories of Erich Linka”, **Creative Camera**, Der Arbeiter Fotograf, Mayıs/Haziran 1982, ss. 72-73.

²¹⁶ Der Arbeiter Fotograf, Alfred Neumann’in Önsözünden, **Creative Camera**, Mayıs/Haziran 1982, s. 70.

Fotoğraf 5**Nazi-Demonstration mit Polizeischutz, Ernst Thorman 1930,**

AIZ'in Berlin'de yayınlanan son sayısı Hitler'in şansolye oluşundan bir gün sonra 5 Mart 1933 tarihinde yayınlandı. Nazilerin basını temizleme ve bilgi akışını denetleme çabalarının bir sonucu da AIZ bürolarının basılarak bürolarının ateşe verilmesiydi. AIZ, 1938'e kadar Prag'da "Volks Illustrierte" adını alarak yayımlanmaya devam etti. Bu süre içinde Nazi'lerden etkilenmeyen işçi fotoğrafçıların fotoğraflarını yayımlamayı sürdürdü fakat çok geçmeden ticari ajanslardan fotoğraf satın almaya başladı. Dergi maddi imkânsızlıklardan ve baskılardan dolayı bürosunu Paris' e taşıdı ancak 1939'da, Paris'teki ve yayın dünyasındaki son sayısını çıkardı ve kapandı.²¹⁷ Bununla birlikte Nazi rejimi altında yaşamaya devam eden birçok işçi fotoğrafçı faşizmin gerçek yüzünü ortaya çıkarınca konsantrasyon kamplarına atılmış, hapsedilmiş ve öldürülmüştü Faşizmin yıkılmasından sonra hala hayatta kalabilenler yeni demokratik devletin hizmetine girmiş, basında ve kamu yönetiminde önemli görevler üstlenmişlerdir. 1965 yılında ise Demokratik Almanya Cumhuriyeti Kültür Birliği Fotoğraf Merkez Komitesi, bilimsel bir toplantıyla bu akımın teorik alt yapısının

²¹⁷ Oral, **a.g.e.**, s. 52.

tamamlanmasına dönük çalışmaları başlatmış, döneme ve dergiye ait belge, yazı ve görsel malzeme gün ışığına çıkmıştır.²¹⁸

AIZ, propaganda aracı olarak kullandığı fotoğraflara önemli bir misyon yüklemiş ve sosyalizm altında bir araya getirdiği işçilere sınıf bilinci vermiş bir dergi olup, Avrupa'da aynı dönemde hiçbir derginin başaramadığını başarmıştır. ABD'de Life, Britanya'da Picture Post, Fransa'da VU gibi Anglo-Sakson ülkelerin dergilerinin dışında diğer Fotoğraf dergilerine de öncülük etmiştir.²¹⁹ Aynı zamanda dergi fotoröportajı ilk kez etkili kullanan mecralardan biri oluşu ve bunların yanı sıra modern fotoğraf örgütlenmesi ve yayıncılığına yaptığı katkılar nedeniyle de fotoğraf tarihi için önemli bir konuma sahiptir.²²⁰

4.2. FSA (Farm Security Administration/Çiftlik Güvenliği İdaresi) (1935-1943)

1930'lu yılların Amerika'sında baş gösteren ekonomik kriz, Roosevelt Hükümeti'ni zor durumda bırakmıştı. Özellikle çiftçilerin içine düştükleri kötü durumun nedeni olarak, 1930'larda yaşanan büyük ekonomik bunalım gösterilmekteydi. Gerçekte çiftçilerin bunalımı, 1922'de Federal Hükümet'in Avrupa'ya yapılan tarımsal hibe yardımını kesme kararıyla başlamıştı. Bunun sonucunda tarım ürünlerinin fiyatları aşırı derecede düşmüş ve özellikle küçük çiftçiler için bir ölüm kalım savaşı başlamıştı.²²¹ Bu dönemde Roosevelt, "New Deal-Yeni Uzlaşma" adını verdiği ve ciddi bir bunalım içinde bulunan Amerikan ekonomisini daha sağlıklı bir noktaya getirmeyi amaçlayan bir programı kamuoyuna duyurdu. Bu programı kitlelere kabul ettirmek için sistemli propaganda çalışmalarına girişti. Hükümet bünyesinde bazı birimler kurdu. Bunlardan en önemlisi ise F.S.A olarak bilinen Farm Security Administration (Çiftlik Güvenliği İdaresi) idi.

²¹⁸ Der Arbeiter Fotograf, Alfred Neumann'ın Önsözünden, **Creative Camera**, Mayıs/Haziran 1981, s. 70.

²¹⁹ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılikler Çağı**, (Çev. Yavuz Alogan), (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996), s. 226.

²²⁰ Oral, **a.g.e.** 53.

²²¹ Ahmet Tolungüç, İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması (1935-1943), **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 30, Eylül 1985, s. 4.

“Önceki adı Resettlement Administration”²²² olan “F.S.A, aslen çiftçi olup da yaşamını çiftçilikten kazanmayan on binlerce aileye yardım amacı güden bir örgüttü ve bunu, çiftçilere borç verip, onlara temel eğitim programları düzenleyerek, kendi kendilerine yeterli olmalarını sağlayarak gerçekleştirmeye çalışıyordu.”²²³ Ancak program masraflı oluşundan dolayı eleştiriliyordu. Bu eleştirilere karşı koyabilmek için Tarım Bakan Yardımcısı Rexford Guy Tugwell, F.S.A. bünyesinde belge görevi gören fotoğrafların üretilmesini sağlayacak Tarih Birimi’ni oluşturdu. Çünkü reformcuların çocuk işçiler ve kenar mahallelerdeki yaşam mücadelesi ile ilgili fotoğraflarının, etkili bir “silaha” dönüştüğünü fark eden Tugwell’e göre fotoğraflar, toplumda hem iyileştirici bir etki yaratabilir hem de tarım sektörünü vuran ekonomik krizin boyutlarını ortaya koyabilirdi. Bu birimin yöneticisi olarak da Columbia Üniversitesi Ekonomi Bölümü öğretim üyelerinden tarım iktisatçısı Roy Stryker’ı atadı.²²⁴ Tugwell’in üniversite yıllarında Thomas Munra ile birlikte yazdığı American Economic Life and Means of its Improvement (Amerikan Ekonomik Hayatı ve İyileştirilmesi İçin Araçlar) adlı kitap çalışması sırasında fotoğraf derleme görevini üstlenen ve Jacop Riis, Lewis Hine gibi toplumsal belgelerle çalışan Stryker, fotoğraf konusunda deneyim kazanmıştı.²²⁵

Bir devlet dairesi gibi çalışan²²⁶ F.S.A Tarih Birimi, Stryker’in seçtiği 11 fotoğrafçı ile çalışmalarını sürdürdü. Bunlar, Arthur Rothstein, The Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carly Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon ve John Collier idi. Fotoğrafçılara, yoksul insanların içinde bulunduğu sıkıntı, üzüntü ve kötü koşulları belgelemeleri için bilgiler verildi. Böylelikle fotoğrafçılar göçmen kamplarını, boş tarlaları, terkedilmiş çiftlikleri, yardıma muhtaç aileleri fotoğrafladılar.²²⁷ Belirtilen fotoğraf konularına uygun olmayan, zengin, hayatlarından memnun insanları belgelemekten kaçındılar.²²⁸ Bu nedenle “F.S.A

²²² Michael Langford, **Story Of Photography**, (New York: Focal Pres, 1999), s. 94.

²²³ Tolungüç, **a.g.e.**, s. 5.

²²⁴ **Documentary Photography**, s. 66.

²²⁵ Oral, **Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**, ss. 53-54.

²²⁶ Roy Stryker’den aktaran, Tolungaç, **a.g.e.**, s. 6.

²²⁷ Langford, **a.g.e.**, s. 95.

²²⁸ **Aym**, s. 96.

arşivinde bulunan fotoğrafların Stryker'in dünya görüşünü yansıttığı belirtilir.”²²⁹ Susan Sontag, F.S.A'nın propagandacı tavrını şöyle açıklar:

“Çiftlik Güvenlik İdaresi tarafından 1935'te Roy Stryker yönetiminde başlatılan ve Amerika'nın en iddialı toplu fotoğraf projesi olan F.S.A Tarih Bölümü Projesi tümüyle “düşük gelir düzeyli gruplarla ilgileniyordu. Stryker tarafından “kırsal bölgelerimizin ve kırsal problemlerimizin resimsel olarak betimlenmesi” olarak tanımlanan projede onun, fotoğrafçılara problemleri konusunda takınacakları tavır konusunda ders vermesi nedeniyle açıkça propagandacıydı. Projenin amacı fotoğraflanan insanların değerini gözler önüne sermekti. Böylelikle bakış açısını üstü kapalı biçimde tanımlamış oluyordu: yoksulun gerçekten de yoksul ve onurlu olduğuna inandırılması gereken orta sınıf insanının bakış açısı.”²³⁰

Stryker ise FSA Tarih Birimi belgesel fotoğraf projesinin kendi fikirleri, hırsı, inançları, bağlayıcılık ve teşvik gücü sayesinde yaşadığını ve böylece de devlet arşivlerinde saklanan bir selüloid parçası olmaktan kurtulduğunu belirterek²³¹ aslında proje üzerindeki önemli etkisinden bahseder. Fotoğrafçılar, bürokratlar ve basın arasında etkili bir tampon görevi gören Roy Stryker, yönettiği proje hakkında şunları söylemektedir:

“1936'da fotoğraf büyük ölçüde manzara görüntüleri, aile fotoğrafları ve benzerlerinden ibaretti. Fotoğrafın bir iletişim aracı olarak kullanılabileceği, yaratıcı ve bilinçli bir insanın elinde etkin bir anlatım için kullanılabileceği, henüz yeni yeni kavranıyordu... FSA projesi kapsamındaki belgeleme çalışmasının değeri tüm fotoğraflar bir bütün olarak ele alındığında ortaya çıkıyordu. Bir bütün olarak bu fotoğraflar şaşırtıcı bir çoğunluğa ulaşıyor daha da önemlisi sahip oldukları içerik zenginliği ve açıkça belirtilen üstünlükleri izleyenleri hayrete düşürüyordu. Tek tek tüm fotoğraflar arasında dehşet verici bir süreklilik ve birbirini tamamlama özelliği göze çarpıyordu. Her şeyden önemlisi de fotoğrafların hepsinde “insancıl” bir yaklaşım görülmekteydi. ... Yaptığımız çalışma, fotoğraf yayınlayan dergilerdeki fotoğrafla karşılaştırıldığında, çağdaş fotoğraftan çok daha fazla anlam yüküne sahip... FSA projesi kapsamında yaptığımız çalışmanın, fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebilirim.”²³²

²²⁹ Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, s. 54.

²³⁰ Sontag, **a.g.e.**, s. 82.

²³¹ Roy Stryker'den aktaran, Tolungaç, **a.g.e.**, s. 10.

²³² **Aynı**, ss. 6-8.

FSA Tarih Birimi Projesi, Roosevelt hükümetinin resmi belge aracı olmasının yanı sıra Amerikan tarihinin “ilk ve en büyük belgesel fotoğraf çalışmasıdır. FSA fotoğrafçıları ise belgesel fotoğrafçı adını alan ilk fotoğrafçılardır.”²³³ Ansel Adams’ın FSA fotoğrafçıları hakkında “ellerinde fotoğraf makinesi bulunan sosyolog onlar”²³⁴ diye belirttiği gibi sekiz yıl boyunca ürettikleri fotoğraflar dönemin panoramasını veren birer kayıt görevi görürler. Ancak fotoğrafçılar ne kadar dürüst ve insancıl olsalar da birincil amaçları Stryker’in ve doğal olarak da hükümetin politikalarının sürdürülmesi sağlamaktır. Editör olarak Stryker, emrine çalıştığı hükümetin görüşlerini destekleyici fotoğrafları seçmiş ve FSA fotoğrafları dergi ve gazetelerde yayımlandıkça, Amerika’nın birçok yerinde sergilendikçe büyük bir kamuoyu yaratmıştır.

FSA kayıtlarına göre, Stryker, 1935 yılının beş aylık döneminde yayımlanmak üzere toplam 965 fotoğraf göndermiş, 1936’nın sonunda ise fotoğraflar Time, Fortune, Today, Nation’s Business ve Literary Digest gibi dergilerde yayımlanmıştır.²³⁵ Hatta John Steinbeck, Dorothea Lange’in Göçmen Anne fotoğrafından esinlenerek Gazap Üzümleri’ni yazmış, James Agee, “Now Let Us Praise Famous Man” adlı kitaptaki Walker Evans fotoğraflarından etkilenmiş, şiirlerine ilham kaynağı olmuştur.²³⁶

1941 yılında, İkinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkmasıyla birlikte Savaş Enformasyon Ofisi’ne bağlandıktan sonra FSA Tarih Birimi, ülkenin toplumsal sorunlarından ziyade güç ve erdemlerini belgelemeye başlamıştır. Toplumsal koşulların değişimi ile birlikte fotoğrafçıların yöneleceği konular da birden değişmiştir. Çünkü büyük bir savaş patlak vermiştir ve hem Amerikan halkının moralini yüksek tutmak hem de uluslararası propagandayı güçlendirmek için ikna edici görüntülere ihtiyaç vardır. Stryker fotoğrafçılarına gönderdiği notta, dolaylı da olsa niyetlerinin ve propaganda amacının değişimini şöyle açıklamaktadır:

“Derhal şuna gereksinmemiz var: Gerçekten Birleşik Amerika’ya inanıyormuş gibi görünen erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip insanları bulun. Şu andaki arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika’yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla

²³³ **Documentary Photography**, s. 66.

²³⁴ Tolungüç, **a.g.e.**, s.8.

²³⁵ Oral, Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, s. 54.

²³⁶ Langford, **a.g.e.**, s. 97.

dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor... Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var... Mutfaklarında ya da çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflanmış ev kadınları. Daha bir halinden memnun yaşlı çiftler.”²³⁷

Fotoğraf 6



Fotoğraf 7

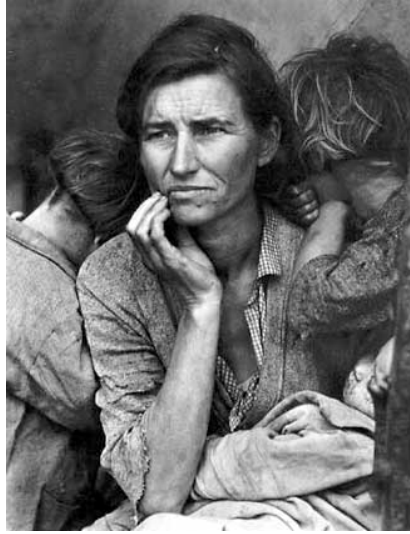


Fotoğraf 8



(Dorathe Lange, hafızalara yerleşen ve toplumsal değişime neden olan “Migrant Mother- Göçmen Anne” fotoğrafı için doğru anı yakalamayı başarmıştır.)

Fotoğraf 9



Dorathe Lange, Migrant Mother (Göçmen Anne, 1936)

Her ne kadar propaganda amaçlı kullanılsalar da bu fotoğraflar gerek Amerikan tarihi gerekse fotoğraf tarihi için önemli belgelerdir. “FSA uygulamaları toplumsal ikna edici bir tarzın gelişmesini sağlamıştır.”²³⁸ Amerikan Kongre Kütüphanesi’nin arşivlerinde bu proje kapsamında üretilmiş 270.000 fotoğraf bulunmaktadır. Hatta bazı

²³⁷ Sontag, a.g.e., s. 82.

²³⁸ Ian Feffrey, “The Way Life Goes-Around Photo League”, A New History Of Photography, (Milan: Amilcare Pizzi, 1998) s. 525.

fotoğraflar dönemin ekonomik bunalımını ve topluma yansımalarını anlatan bir ikon haline gelmişlerdir. Özellikle Dorathe Lange'in Göçmen Anne fotoğrafı buna en iyi örnektir.

4.3. Photo League –Photo Notes (Fotoğraf Birliği-Fotoğraf Notları/1928- 1951)

Photo League (Fotoğraf Birliği), ekonomik kriz eşiğinde ciddi bunalımlar yaşayan Amerikan toplumunun belgelenmesi amacıyla oluşturulmuş 20 yüzyılın en önemli organizasyonlarından biridir. Birlik, sosyal belgeci anlayışta gerçekleştirdiği fotoğraf çalışmaları nedeniyle 1930'lu yılların fotoğraf anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

The 'Film and Photo League' (FPL) adıyla 1928'de kurulan Birliğin kökeni birkaç yıl faal olarak çalışan Workers Camera Club of Newyork (New York İşçileri Camera Kulübü)'ne dayanmakla birlikte dernekleşene kadar komünist Organizasyonlar tarafından desteklenmiştir. FPL'nin amacı, daha iyi bir hayat için çalışan ve savaşan insanlara destek veren film ve fotoğraflar ile işçi sınıfının eğitimi ve örgütlenmesidir. FPL, Alman İşçi fotoğrafını ve Sovyet sinemasını kendine model almıştır.²³⁹ Ancak 1936 yılında ortaya çıkan tartışmalar Birliği ikiye ayırmış, fotoğrafçılar Photo League adıyla yeniden örgütlenmişlerdir.²⁴⁰

Film grubu ise kendi arasındaki ideolojik ayrılıkları yüzünden tekrar ikiye bölünmüş, İlk grup, sendika eylemleri, grevler ve tanıtım gösterilerini belgelemeyi amaçlayan agit-prop filme, diğer grup ise D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, Vsevolod Illarionovich Pudovkin ve Aleksandr Dovzhenko'nun tartışılan ve analiz edilen filmleriyle eğitimsel çalışmalar yapmaya yönelmişlerdir. İkinci grup, başkan olarak Paul Strand'ın katılmasından sonra Frontier Films adını almış ve 1930'lar boyunca,

²³⁹ Peter Marshall, The New York Photo League, 21.Ocak.2005. 15.30.

<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>,

²⁴⁰ Documentary Photography, s. 88.

İspanya'nın kalbi, Cumberland'ın İnsanları, Eski Çin Grevleri ve son olarak *Anavatan* projelerini içeren bir kaç belgesel üretmiştir.²⁴¹

FPL'den ayrılan Fotoğraf Birliği ise yayınladığı bildiride, fotoğrafın sosyal değere sahip bir araç olduğunu belirterek “üstün fotoğrafçılık sorumluluğa dayanır ve görevi dünyanın gerçek görüntüsünün kaydını yapmaktır. Üstelik sadece nasıl yaşadığımızı bize göstermek zorunda değildir ancak yaşamımızın bölgesel gelişimini işaret eder”²⁴² “Fotoğraf Birliği, Stieglitz, Strand, Abbot ve Weston tarafından oluşturulan geleneklere uyar. Fotoğraf, resimselecilerin ket vuran etkisinden çok çekmiştir. Birliğin görevi, fotoğraf makinesini Amerika'yı fotoğraflamak için kullanacak dürüst fotoğrafçıların eline yeniden teslim etmektir”²⁴³ açıklamasını yapmış ve prensiplerini 3 başlık altında toplamışlardır:

1. “Fotoğraf sosyal işleve sahiptir
2. Bu işlev tarihsel ve kültürel temele sahiptir.
3. Fotoğraflar sosyal ve estetik önem kadar kişiselliğe/özgünlüğe sahip olmalıdır.”²⁴⁴

Birliğin en büyük amacı ise özellikle basında yer verilmeyen gösterileri, grevleri, polis ve grevciler arasındaki çatışmaları yani Amerikan sokaklarını belgelemek ve olayları halka duyurmaktır.²⁴⁵ Birlik, sosyal değişim için istek ve fotoğraf için inanç misyonu ile sosyal problemleri yansıtmak amacıyla fotoğrafı anlamlı bir araç olarak benimsemiştir.²⁴⁶

²⁴¹ **Walter Rosenblum, “Lewis Hine, Paul Strand and The Photo League”, Ken Light, Witness In Our Time/ Working Lives of Documentary Photographers, (Washington and Londra: Smithsonian Institution Press, 2001) s. 27.**

²⁴² **Peter Marshall, The New York Photo League, 21.Ocak.2005. 15.30.**
<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>

²⁴³ **Documentary Photograph**, ss. 88-89.

²⁴⁴ Anne W. Tucker, Clare Cass, Stephen Daiter, “Introduction”, **This was The Photo League: Compassion and The Camera from The Depression to The Cold War**, (Exhibition Catalogue) (Chicago: Stephen Daiter Coallery, 2001) sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁴⁵ **Documentary Photograph**, s. 88.

²⁴⁶ Tucker ve diğerleri, “Introduction”, **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

Birlik'te amatör ve profesyonel fotoğrafçılar bulunmaktaydı. Özellikle Sid Grossman, Sol Libsoln, Walter Rosenblum ve Dan Weiner Birlik için önemli görevler üstlendiler. Paul Strand ise Fotoğraf Birliği'ne hem danışmalık hem de öğretmenlik yaparak destek verdi.²⁴⁷ Etkinliklerini yürütmek ve ilerletmek için Paul Strand, Berenice Abbot, Margaret Bourke-White'tan oluşan bir danışma kurulu oluşturan Birlik, FSA üyelerinden Roy Stryker ve Dorathea Lange, foto muhabiri Robert Capa, Henri Cartier Bresson, Ansel Adams ve sosyal belgeci Lewis Hine gibi önemli fotoğrafçılar ile Birlik'te sergiler ve söyleşiler düzenledi.²⁴⁸ Ayrıca Weegee ve Lisette Model'in fotoğrafları, John Heartfield'in foto montajları Amerika'da ilk olarak Birlik'te sergilendi. Büyük seyirci kitlesine ulaşmak için Birlik, kütüphanelerde, kiliselerde, yurttaşlık ile ilgili organizasyonlarda ve okul birliklerinde gösteriler yaptı.

Fotoğraf 10



Paul Strand, American, İtaly (1953)

Birliğin en önemli birimi, öğrencilere fotoğraf tarihi, tekniği ve estetiğini öğreten düşük ücretli okuldu. Şehrin fotoğraf sınıfının bir kısmı teknik ve ticari kariyere odaklanmıştı. New York'ta, fotoğraf öğrenmek ve bir araya gelmek isteyen fotoğrafçılar için sadece birkaç alternatif yer vardı. Bunlar Mannathan'ın Batı Yakası'ndaki Clarence White Okulu (1914-1942) ve Yeni Okul'da (1934-1958) ders veren Berenice Abbot sınıfıydı. Ancak okul ücretleri yüksekti. Bu yüzden Birlik birçok fotoğrafçıya cazip

²⁴⁷ Peter Marshall, The New York Photo League, 21.Ocak.2005. 15.30.

<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>

²⁴⁸ Documentary Photograph, s.90.

geliyordu. Bir başka ilgi nedeni ise kendi çalışmalarını sergilemek isteyen üyelere sunulan sergi salonuydu. Sanat galerilerinin hiç birinde düzenli olarak fotoğraf sergilenmiyordu. Modern Sanatlar Müzesi'nde 1940 yılına kadar bir fotoğraf departmanı yoktu. Birlik ise New York'ta, belgesel fotoğraf fikrini benimseyen tek yerd²⁴⁹ ve sergi salonu yetenekli olan bütün fotoğrafçılara açıktı.²⁵⁰

Fotoğraf 11



Walter Roseblum, Refugee, 1946

Birliğin diğ^{er} önemli aktivitelerinden biri aylık bülten Photonotes, düşük bütçesine rağmen zamanın önemli fotoğraf dergilerinden biri oldu. Dergi Birlikte yapılan aktivitelerin ayrıntılarını, güncel fotoğraf gösterilerinin eleştirilerini, fotoğraf makalelerini yayınladı. Dergide yazarlar arasında belgesel fotoğrafın en bilinen eleştirmeni Elizabeth McCausland da vardı. Müzelerde ve galerilerde dağıtılan Photonotes, fotoğraf hakkındaki haberler ve fikirler için en önemli kaynaktı.²⁵¹ Yılda 6 sayı çıkarılan derginin baskı kalitesi kötü olmasına rağmen fotoğrafçıların büyük bir çoğunluğunu etkisi altına almıştı.²⁵²

²⁴⁹Tucker ve diğ^{er}leri, "Introduction", **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁵⁰Tucker ve diğ^{er}leri, "Introduction", **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁵¹**Peter Marshall, The New York Photo League, 21.Ocak.2005. 15.30.**

<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>

²⁵²Tucker ve diğ^{er}leri, "Introduction", **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

Fotoğraf Birliği'nin üyeleri ise New York'un işçi sınıfındaki Yahudi göçmenlerden oluşmaktaydı.²⁵³ Üyelerin göçmen olmaları fotoğrafa ilgi duymalarında önemli bir unsurdu.²⁵⁴ Bu nedenle çoğunlukla üyeler New York şehrindeki etnik bölgeler, değişik işçi sınıfının sokaktaki yaşamlarına ve kendi çevrelerine odaklandılar.²⁵⁵ Fotoğraf Tarihçisi Robert Weinstein'e göre,

“Fotoğraf göçmen çocuklarını asimüle etmek için bir yoldu. Onlar Amerika ideolojisine yön veren bir basamak olma arzusundaydılar. Alışkanlıkları ve dilleri vasıtasıyla gettolarına sınır koyan ailelerinin tarzına itiraz ettiler. Göçmenler, banker olmadılar ancak sanat serbest alandaydı. Bu enerjik, kabiliyetli ve genç yaşta olanlar için satılabilir bir şeydi. Birlik üyesi Barney Cole, “fotoğraf var olan bireysel, bastırdığımız yalnızlığımızı insanlara aktarmak için bize bir fırsat verir” demişti. Bu fotoğrafın en güçlü tarafıydı.”²⁵⁶

Fotoğrafçı Morris Engle, Birliği oluşturan üyeler hakkında “Fotoğraf Birliği o dönemde genellikle gençlere yönelikti. Birkaçı orta yaştaydı. Siyahlar yoktu, birkaç kadın üye vardı ve ezici çoğunluğu Yahudi'ydi”²⁵⁷ yorumunu yapmış ancak Walter Rosenblum Engle'in görüşüne katılmadığını şu sözleriyle ifade etmiştir: “Bütün yaşlarda üyelere sahiptik ve kadınlar ise Birlik'te önemli rol oynadılar.”²⁵⁸

Fotoğraf Birliği, bu etkinlikleri ve artan üye sayısı ile dönemin en etkili organizasyonlarından biri olmuştu. Ancak 1941 yılında 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile siyasi arenanın değişmeye başlaması Birliği de etkiledi. 1947 Aralık'ında Photo League, dönemin Başsavcısı Tom Clark tarafından yayınlanan bir listede, Amerika Birleşik Devletleri'ni yıkma düşüncesi olan organizasyonlar arasında yer aldı. Birlik, “politik olmayan bir organizasyon” olarak kendini tanımlasa da, komünizm propagandası yapmak ve Amerika'ya ihanetle suçlandı.²⁵⁹ Komünist Parti lideri'nin duruşmasında, FBI ajanı ve Birlik üyesi Angela Calomiris, Komünist Parti üyesi olarak

²⁵³ **Peter Marshall, The New York Photo League, 21.Ocak.2005. 15.30.**

<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>

²⁵⁴ Tucker ve diğerleri, “Introduction”, **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁵⁵ **Rosenblum, a.g.e.**, s. 30.

²⁵⁶ Tucker ve diğerleri, “Introduction”, **a.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

²⁵⁷ **Aym.**

²⁵⁸ **Aym.**

²⁵⁹ **Documentary Photography**, s. 117.

Sid Grossman'ın adını verdi. Komünist Parti'ye asker topladığı iddiasıyla Birlik üyeleri tarafından da yargılanan Sid Grossman, öğretim kariyerini terk ederek Birlik'teki görevinde istifa etti.²⁶⁰

Fotoğraf 12



Sid Grossman, 148th Street, 1939.

Birlik'e birçok yerden destek geldi, onun için yürüyüşler yapıldı. Birlik ise bu suçlamalara karşı 1948 yılında "This Photo League" adıyla 94 fotoğraftan oluşan ve birliğin geçmişi anlatan bir fotoğraf sergisi açtı ancak kendine medyada yer bulamadı.

Başlangıcında komünist parti tarafından desteklenen Birlik'in politik unsurlu sanat yapıp yapmadığı üzerinde ortak bir görüş bulunmamaktadır. Üyelerden bazılarının komünist partiye bağlı çalıştıkları bilirse de fotoğrafı parti için bir propaganda aracı olarak kullandıkları söylenemez. Birlik'in belirli bir dönem başkanlığını yapan Walter Rosenblum, politik tavırlarını şöyle açıklamaktadır:

“Çoğumuz politik sadakatimiz yoluyla motive edildik. İspanya Sivil Savaşı faşizmin zaferi ile sonuçlandı. Japonlar Mançurya'yı istila ettiler. Blüç çağındayken, sanat ve kültüre karşıydım fakat ekonomik kriz sırasında

²⁶⁰ Rosenblum, a.g.e., s.35.

soluduğumuz politikaya karşı değildim. Bununla birlikte Birlik'teki politika, resmi Birlik sorunları yüzünden siyasal inançları dışarıda bırakmak oldu. Birlik üyelerinin gerçek tanıklığına dayanan Birlik aktivitelerini belgeleyen Photo Notes, kişisel kararların göz önünde tutulduğu belirli herhangi bir siyasal bakış açısını paylaşmak için asla çıkarılmadı. Elbette bazı Birlik üyeleri politikaya girdiler; 1940'ların sonlarında, İlerici Parti aday listelerinde başkan için yarıştıklarında, Henry Wallace'yi desteklediler. Japonlar Manchura'yı istila ettiklerinde, diğerleri Japon fotoğraf ekipmanlarını boykot ettiler.”²⁶¹

Fotoğraf Birliği propaganda suçlamaları ile kapatılsa da 1930'lu yıllar ve fotoğraf tarihi için bir dönüm noktası olmuştur. Sosyal belgeci fotoğraf anlayışı içinde gerçekleştirdikleri fotoğraf çalışmalarında sosyal değişimi ve ilerici anlayışı benimseyerek Ekonomik kriz eşiğindeki Amerika'nın görsel tarihini oluşturmuşlardır. “FSA'nın statik fotoğraf anlayışına karşın, Walter Roseblum, Sol Libsohn ve Sid Grossman gibi Birlik fotoğrafçıları insanlığı organik, anlamlı terimler içinde yeniden tanımlamışlardır. Onlar halk yaşamını belgelemeyi amaçlasalar bile, yeni bir ekspresyonizm yaratmışlar”²⁶², Birlik üyeleri Helen Levitt'in *A Way of Seeing* ve Aaron Siskind'in (1936) *Harlem Fotoğrafları* belgeselde metaforik anlatımın öncüsü olmuşlardır.²⁶³

4.4. Türkiye'de Halkevleri ve Sendikaların Fotoğraf Kolları

Halkevleri, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş döneminde, devrimin ilkelerini ve anlayışını halka iletmek için oluşturulmuş örgütlerdir. 1932 yılında kurulan halkevleri örgütlenme seferberliğine başlayarak ülkenin birçok ilinde halkı eğitmek, bilinçlendirerek devrim ilkelerini ışığında demokrasiye hazırlamak amacıyla açılmıştır. Halkevleri sayesinde kitaplıklar kurulmuş, dergiler yayımlanmış, tiyatro gösterileri düzenlenmiş, Türk müziği alanında çalışmalar yapılmış ve okuma-yazma seferberliği başlatılarak halkın eğitilmesi konusunda çabalar harcanmıştır. Ancak tek parti döneminde partiye bağlı olarak kurulan halkevleri, çok partili yaşama geçildikten sonra iktidara gelen Demokrat Parti tarafından, CHP'nin ulusal çapta örgütlenmesini kırmak için 1952 yılında kapatılmıştır.²⁶⁴

²⁶¹ Rosenblum, a.g.e., s. 32.

²⁶² Feffrey, a.g.e., ss. 524.

²⁶³ Aynı, ss. 524-525.A

²⁶⁴ Anıl Çeçen, *Kültür ve Politika*, (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996), ss. 230-233.

Fotoğraf 13



Daktilo Kursu, fotoğrafçı belli değil.

27 Mayıs müdahalesinden sonra yeni yönetimin kitle desteği arayışı, halkevlerinin Türk Kültür Ocakları adıyla yeniden açılmasına neden olmuştur. Kısa bir süre sonra adı Halkevleri Derneği olarak değiştirilmiştir. 1962 yılından sonra ise gönüllük temelinde çalışan halkevleri, 1960'li yılların ikinci yarısında ülkeyi etkisi altına alan sol ideolojiden etkilenmiştir.²⁶⁵ 1970'lerde yeni yönetim ile birlikte halkevlerinin işlevinin ne olması gerektiği tartışmaları başlamış, bir danışma kurulu oluşturularak, kültür, sanat ve eğitim alanında önemli isimler, bu kurul aracılığıyla plan ve programda olması gerekenleri belirlemişlerdir.²⁶⁶ Böylelikle “klasik halkevcilik anlayışı terk edilerek muhalif halkevcilik anlayışına geçilmiştir.”²⁶⁷

Bu dönemde parasal kaynakların azlığı nedeniyle gönüllük seferberliği başlatılmış, amatör çalışmalarla, kültürel ve sanatsal etkinlikler geliştirebilmiştir. Atatürk Enstitüsü ile ortak bilimsel çalışmalar üretmiş, Muhsin Ertuğrul yönetiminde Halkevleri Örnek Bölge Sahne Oyunları Topluluğu Projesi ile halk tiyatro hareketi

²⁶⁵ İnönü Alpat, **Türk Solu Sözlüğü**, (İzmir: Mayıs Yayınları, 1998), 143.

²⁶⁶ Çeçen, **a.g.e.**, s. 234.

²⁶⁷ Alpat, **a.g.e.**, s. 143.

başlamıştır. Halkevleri bölgesel sorunları tiyatro aracılığıyla işleyerek çevre halkının sorunlar hakkında bilinçlendirilmesi ve çözümünde etkin rol alması sağlanmaya çalışılmıştır.

Halkın kültürel ve sosyal yönden gelişimini sağlamak için aynı zamanda folklor, müzik, heykel, resim, fotoğraf gibi sanatsal aktiviteler de gerçekleştirilmiştir. Sol ideolojiyi benimseyen kişiler tarafından yönetilen ve ayakta kalan halk evleri, Anti-faşist mücadele içinde aktif biçimde yer almışlar, bu nedenle saldırılara uğramış, demokrasi mücadelesi için bir kale görevi görmüşlerdir. Bu yıllarda halkevleri grevlerde, mitinglerde ve gösterilerde yerini almıştır. Ancak 1980 darbesi ile kapatılmış, yöneticileri yargılanmış ve mallarına el konulmuştur.²⁶⁸

Fotoğraf 14



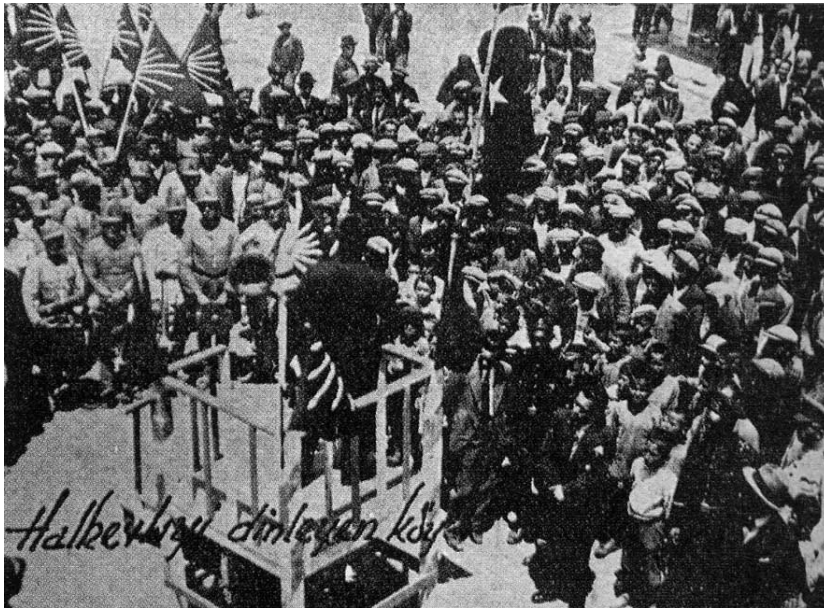
Halkevinin çıkarttığı *Bizim Köylü* Gazetesini okuyan bir köylü.

1932 yılında, genç Cumhuriyetin kültür atılımlarından biri olarak kurulan “Halkevleri” eğitim düzeyinin yükseltilmesi için pek çok alanda yaptığı çalışmaların yanında, 1932 yılından başlayarak düzenlediği fotoğraf kurslarıyla da amatörlerin bu alanda çalışmalarına olanak sağlamıştır. İlk fotoğraf çalışmaları Halkevlerinde başlamış,

²⁶⁸ Çeçen, a.g.e., ss. 234-237.

kursların yanında, sergiler ve yarışmalar da düzenlenmiştir.²⁶⁹ Halkevlerinin gerçekleştirdiği etkinliklerin kamuoyuna duyurulması gerektiğinden, hem eğitim ve etkinlik çalışmalarının belgelenmesinde hem de -dönemin siyasi koşullarında- kendi propagandasını yapmak için fotoğraf sıklıkla kullanılmıştır. Fotoğrafta sanatsal çalışmalar da yapılmıştır. Ancak temel iki unsur belgeleme ve propagandadır.²⁷⁰

Fotoğraf 15



“Halkevini Dinleyen Köylü”, Fotoğrafçı belli değil.

CHP yönetimindeki halkevlerinde, halkevleri çalışanları, gittikleri yerlerde köylülerle buluşmuş, hem parti propagandası yapmış, hem de halkevi etkinliklerinin duyurulmasında ve katılımın sağlanmasında etkin görev almıştır. Gidilen yerlerin belgelenmesi ve propaganda aracı olarak sonraki dönemlerde kullanılması için fotoğraflar çekilmiştir. Fotoğraflarda CHP bayrakları, halkevçilerin köylülere yaptığı konuşmalardan görüntüler, Türkiye'nin modern yüzünü gösteren fotoğraflar, okuyan, okutulan kız öğrencilerin okuldaki görüntüleri gibi hükümetin yaptıklarını onaylayan, ortaya koyan bir propagandacı tavır bulunmaktadır. “Belgeleme ve propaganda amaçlı

²⁶⁹ Ali İhsan Gökçen, **Türkiye’de Amatör Fotoğraf dernekleri**, <http://www.tfsf.org.tr/sayfa.php?id=1100>.

²⁷⁰ Hürü Kaya, Halkevlerinin Etkinlikleri İçinde Fotoğrafın Kullanımı ve Yeri, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 64, s. 108.

kullanılan fotoğraflarda fotoğrafçı adı yer almamaktadır. Bazı fotoğraflarda ise yerel fotoğrafçıların kurum damgası bulunmaktadır.”²⁷¹

1970’li yıllarda ise halkevlerinin gönüllü çalışmalarıyla yürütülmesi gönüllü fotoğraf eğitimlerinin halkevlerinde çalışmasına neden olmuştur. Bu dönemlerde sol ideolojiyi benimseyen halkevleri, miting, grev ve işçi fotoğrafları ile kendini göstermiştir. Propaganda çalışmalarını dönemin halkevlerinde, sol ideolojiyi benimseyerek, toplumsal duyarlılıkla gerçekleştirdiklerini belirten Özcan Yurdalan, Çankaya Halkevi’nde ürettikleri fotoğraf çalışmaları ve amaçlarını örneklerle şöyle açıklamıştır:

“Çankaya halkevinde uzun süre süren fotoğraf seminerleri vardı, Merter Oral ve ben Çankaya halkevinde çalışıyorduk Dönem itibariyle Çankaya halkevinin yaptığı fotoğraf çalışmaları da sadece kurslarla sınırlı değildi. Fotoğrafi hakikaten bir amaç olarak değil de bir takım toplumsal niyetler üstünden araç olarak kullanıyorduk Mesela Muradiye’de deprem olmuştu. Eşya toplayıp, deprem bölgesine gittik. Eşyaları dağıtıp aynı zamandan orda fotoğraf çekerek o insanların yaşadıkları koşulları belgeleyip, Ankara’da sergiledik. Dolayısıyla aynı zamanda alternatif medya olarak da çalışıyorduk. Bu haliyle bizim fotoğrafımız sadece sergilerle sınırlı kalmamıştı. Yaygın olarak radyolarda konuşma yapıyorduk, paneller düzenliyorduk, oraya buraya gidiyorduk. Ve sergilerde çok geziyordu. Daha sonra Dice’de aynı çalışma yapıldı deprem bölgesinde eşyalar dağıtılırken, Çankaya halkevi bünyesinde geri dönüşte sergi ile birlikte kampanya başlatıldı. Dice lise mezunlarına üniversitelerde kontenjan açılın diye. Hem fotoğraf sergiliyorduk hem de kampanya ürettiyorduk.”

1970’lerde halkevlerinin yanı sıra, kurulan sendikalar ve örgütler de kendi fotoğraf merkezlerini oluşturarak belgeleme ve propaganda çalışmaları için gerçekleştirmişlerdir. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu, Köy-Koop, Genel-İş, Maden-İş ve bunun gibi birçok sendika fotoğraf birimi kurmuştur. Bu örgütlerde, mitingleri belgeleyen, grevlerde işçilerin içinde buldukları zor durumları görüntüleyen fotoğrafçılar, aynı zamanda dönemin önde gelen sosyalist eylemcileridir. Vatan Gazetesi’nin 26 Ekim 1977 tarihli haberinde Köy Kalkınma Kooperatifi’nin (Köy-Koop) Sinema Fotoğraf Merkezi’nin kurulduğu duyurusu yer almış, Köy-Koop’un kır yoksullarının eğitimi için kısa film yapımını gerçekleştirme çabasına

²⁷¹ Kaya, A.g.e., s. 109.

değirilmiştir. Haberde, Köy-Koop Sinema Fotoğraf Merkezi (SFM) Başkanı Sinan Çetin, Türkiye’de yıllardır halkın uyanışını bastırmak amacıyla üretilen sinemaya karşı tavırlarını şöyle ifade etmiştir:

“Bu merkez 2,5 milyon tarım emekçisinin örgütü olan Köy-Koop örgütü içerisinde kendi dağıtım şebekesini kuracak ve diğer demokratik kuruluşlarla işbirliğine özen gösterecektir. Fotoğraf alanında ise, dia gösterileri, sergiler düzenleyerek fotoğraf sanatının görsel unsurlarını göz ardı etmeden emekçilerin hizmetine sokacaktır. Bunun için seyyar sergi panoları yapılmış ayrıca her köy kahvesinde gösterilebilecek biçimde dia gösterileri hazırlanmıştır. Bu girişim yıllardır en pahalı sanatlar olarak bilinen fotoğraf ve sinemanın devrimciler tarafından yapılabileceğinin, bu sanatların halkın yararları için kullanılabilceğinin mümkün olduğunu gösterecektir.”²⁷²

Sinan Çetin’in, “fotoğraf ve sinemanın devrimciler tarafından da yapılabileceğinin, bu sanatların halkın yararları için kullanılabilceğinin mümkün olduğunu gösterecektir” söylemi, ürettikleri fotoğrafların propagandacı bir tavrının olduğunu ortaya koymaktadır.

Genel-İş Sendikası’nın fotoğraflarını Özcan Yurdalan çekmiş, İrfan Demirkol, Yeraltı Maden İş’in fotoğrafçısı olarak çalışmış, Maden-İş’in fotoğrafla belgeleme işini Hilmi Eltan yapmıştır.²⁷³ Bu dönemde çok sayıda fotoğraf üretilmiş, seyyar sergilerle, işçiler ve köylüler bilinçlendirilmeye çalışılmıştır. Çekilen fotoğraflar miting alanlarında ve meydanlarda afiş olarak da kullanılmıştır.

4.5. İrfan Demirkol: Belgesel Fotoğraftan Fotomontaja Propagandacı Tavrı

Türkiye’nin 1980’den önce içinde bulunduğu ekonomik, politik ve sosyal ortam bazı siyasi kutuplaşmalara neden olmuş ve bu da dönemin sanatında kendini ciddi bir biçimde ortaya koymuştur. Özellikle Türk fotoğrafı için 1970’li yıllar fotoğraf derneklerinin açıldığı, sosyal belgeci anlayışın dernekleştiği ve ideolojik taraftarlığın fotoğrafta kendini gösterdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde İrfan Demirkol özellikle hazırladığı fotomontajları, belgesel fotoğrafları, sergi afiş ve bildirileriyle, fotoğrafı ve

²⁷² “Köy-Koop Sinema Fotoğraf Merkezi Kuruldu”, Vatan Gazetesi, 26 Ekim 1977, s. 4.

²⁷³ Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005 tarihinde yapılan görüşmeden.

fotoğraf sunumunu propaganda aracı olarak görerek, kitleleri bilinçlendirmekte ve kendi sol görüşünü yaymakta bir araç olarak kullanmıştır.

İrfan Demirkol 1954’de Bartın’da doğmuş, ilk ve orta öğrenimi bu ilde tamamlamıştır. Liseyi bitirdikten sonra Tercüman, Hürriyet ve Türk Haberler Ajansı’nda muhabir olarak çalışmış, Bartın Bürosu Haberler Servisi Şefliğini yürütmüştür. Şişli Basın Yayın Yüksek Okulu’ndan mezun olmuştur. İlk sergisini 5- 12 Ağustos 1974 yılında Amasra Postahanesi önünde, açık havada açan Demirkol’un²⁷⁴ ilk dönem fotoğrafları belgesel niteliğindedir.

Fotoğraf 16



İrfan Demirkol, Amasra Sokak Sergisi Açılış Fotoğrafları, 1974

Fotoğraf 17



“Sanat bir üst yapı kurumu olduğundan, sanatçının halka inişiyle kurtulur”²⁷⁵ amacıyla yola çıktığı sergide Demirkol, “Köylümüz, zevkten yoksun değildir. Gereğinde o da her şeyden zevk duyar. Ancak, yaşamla olan savaşı, zevklerden uzaklaşmasına neden olur”²⁷⁶ yorumunu yapmıştır. Bu sunumun devamı niteliğindeki diğer sergisini de İstanbul Beyoğlu Sanat Galerisi’nde açmıştır. Ancak dönemin eleştirilenlerinden Yeni Ortam Gazetesi yazarı Burçak Evren, sergi ile ilgili bazı eleştirilerde bulunmuş, konular arasındaki dengesizlikten ve teknik bazı eksikliklerden bahsetmiştir:

²⁷⁴ **Milliyet Sanat Dergisi**, Ekim 1974, Sayı: 100.

²⁷⁵ İrfan Demirkol, Fotoğraf Alt Yazıları, **İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi**.

²⁷⁶ **Aynı**.

“İrfan Demirkol, sayıca çok görünsün anlayışının getirdiği yanılıyla, retrospektif bir dizinlemeye yönelmiş. Bir yandan ağaçlar, çiçekler gibi bu işe yeni başlayan her amatörün başvurduğu klişe konular, öbür yanda da fotoğraf sanatını kavramanın getirdiği ilk belirtiler var. Demirkol’un denemelerinde gözükten bu dengesizliğin yanı sıra kadraj ve çok zayıf teknik egemenliği de kendini rahatsız edici bir şekilde ortaya çıkarıyor.”²⁷⁷

Bu eleştirilere karşın Demirkol, bir sanatçının toplumsal sorunları ele alması gerektiğini ifade ederek, “fotoğrafları çekerken bireyleri tek tek ele aldım. Onların sorunlarını yüz anlatımları ile gözler önüne serdim. Fotoğraflarda öncelikle konulara, anlatımlara değer verdim. Fakat benim için anlatım teknikten daha önemlidir”²⁷⁸ savunmasını yapmıştır.

Şubat 1975 yılında Hürriyet Meydanı’nda yapılan bir mitingi belgeleyen Demirkol, “Viranşehir’den Hürriyet Meydanı’na” adlı üçüncü sergisinin basın bildirisinde, toplumsal duyarlılık olarak tanımladığı tavrının sosyalist ideolojiye yönelişinin yazılı bir örneğini oluşturmuştur:

“Hemen baştan belirtmeliyim ki, bu fotoğraflara sanat yönünden hiç iddialı değilim. Son zamanlarda baskılarını arttıran faşist yönetimin bir parçasını gözler önüne sermek istedim. Demokrasi ile yönetilen bir ülke oluşumuza karşın tüm özgürlük, bağımsızlık, hak arayış kapıları kapatılmıştır. Kitap sergilerini basıp kitapları parçalayanlara seyirci kalan polisin “Türk köylüsünün katliamını” protesto eden işçi-öğrenci kesimini coplaması, silah çekmesi, panzerlerle üzerine yürümesi yurdumuzdaki faşist yönetimin en açık örnekleridir. İşte ben bunları belgelemeye çalıştım bir tek olayla. Olayın sıcaklığı geçmeden görülsün istedim. Bu sergide polisin attığı bomba ile yere yıkılan, ezilen gençlerin polisin eline geçerek tüm insancıl duygulardan ötede insafsızca coplanmasını göreceksiniz.”²⁷⁹

Okuduğu bu basın bildirisi ile Demirkol hakkında dava açılmış, sergiye, 70’lerde yaşanan çatışmaların bir örneğini oluşturan saldırılar düzenlenmiştir.

²⁷⁷ Burçak Evren, “Sergi Eleştirisi”, **Yeni Ortam Gazetesi**, , 17 Kasım 1974.

²⁷⁸ “Üyemiz İrfan Demirkol’un Fotoğraf Sergisi”, **Türk Basın Birliği Dergisi**, Ekim 1974, s. 10.

²⁷⁹ İrfan Demirkol, **Viranşehir’den Hürriyet Meydanı’na Sergisi Basın Bildirisi**, 2 Şubat 1975.

4.4.1. Demirkol'un Fotoğrafları Gözaltında

İrfan Demirkol' un çektiği ve Cumhuriyet Gazetesi, Kitle, 7 gün, Sosyalist Gençlik gazetelerinde de yayınlanan bu fotoğraflar, Bartın'da 22 Şubat 1975'de tekrar sergilenmiş ancak sergi, 1 Mart 1975'de emniyet amirliğince halkı tahrik ediyor, polisi küçük düşürüyor gerekçesiyle kapatılmıştır. İrfan Demirkol bu olayı şöyle anlatmaktadır:

“ Herkes siyasi bir çizginin içinde fotoğraf çekiyordu. O dönemde çok ciddi olaylar olmuştu. İstanbul'daki üniversite öğrencileri gösteri yapmışlardı. Polis çok sert davranmıştı hatta öğrencilere silahta çekmişti. Orada çektiğim fotoğraflar Cumhuriyet Gazetesi'nde büyük boyutta yayınlandı. Bartın'da sergi hazırlıkları yaparken, reklamcı vitrinine koyduğum birkaç fotoğrafı polise birileri ihbar etmişti. Ondan sonrada zaten polis fotoğraflarımı gözaltına aldı. Sergimde, Hürriyet Meydanı'nda çektiğim 11, Kerim Yaman'ın cenaze töreninde çektiğim 20 ve önceki sergilerimden derlediğim 14 fotoğrafa el kondu. Bir de tutanağa yazmak için polis her bir fotoğrafın ismini soruyordu, kimisini ben o anda uyduruyordum kimisine de polis sormadan isim yazıyordu. Polise hakareten dava açıldı. Ve fotoğraflarım gözaltında tutulmaya devam etti.”²⁸⁰

Fotoğraf 18



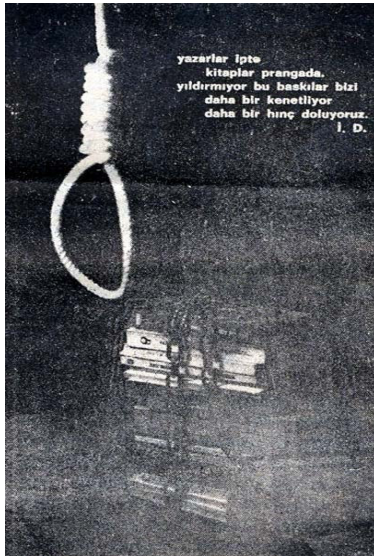
İrfan Demirkol, Hürriyet Meydanı Mitingi, 1975

²⁸⁰ İrfan Demirkol İle 10 Temmuz 2005 tarihinde yapılan röportajdan.

Belgesel çalışmalarının ardından İrfan Demirkol ajit-prop çalışmalara ağırlık vererek fotomontajlar üzerinde durmuş, dönemin sorunlarını, içinde bulunduğu ideolojik örgütlenme çerçevesinde anlatmıştır. Bu anlayışta gerçekleştirdiği çalışmalarını Amasra'da 20 Temmuz- 3 Ağustos 1975'de açık havada sergilemiştir. Değişen fotoğraf anlayışı ile ilgili Demirkol şunları söylemektedir:

“Sermaye çevrelerinin temsilcileri siyasal iktidarlar, yaşam boyunca sanata karşı gelmişler sanatı baskı altında tutmuşlardır... Halkın sömürülmemesi, baskı altında tutulmaması için yiğitçe çalışan yurtseverler, öğrenciler, işçiler, öğretmenler yani halktan kişiler dövülmüş, bıçaklanmış, kurşunlanmıştır... İşte bu ortamda açtığım sergi, sanat ve kültür düşmanlığını, halkımızın devrimci uğraşını, kitlelerin haykırışını gözler önüne getiriyor. Yeni çalışmam olan fotoğrafların yeni bir anlayış getirdiklerini sanıyorum. Bu çalışmaya fotoğraf karikatür ilişkisinden faydalanarak yaptığım bir deney diyebilirim. Yeni çalışmalarım çoğunlukta. Diğerleri ise çeşitli mitinglerden kitle fotoğraflarını içeriyor. Kitle haykırışı dikkat çekiyor. Bu sergiyle sanat ve kültür düşmanlarını, halk düşmanlarını kınıyorum.”²⁸¹

Fotoğraf 19



Fotoğraf 20



Fotoğraf 21



Demirkol'un fotomontajları

Sergide yer alan fotoğraflarda kitaplar, zincirler ve idam ipi kullanılmıştır. Zincirler baskı altında tutulan sol entelektüelleri, idam ipi; sanat ve kültür düşmanlığını,

²⁸¹ İrfan Demirkol, *Amasra Açık Hava Fotoğraf Sergisi Basın Bildirisi*, 20 Temmuz 1975.

gülleler ise iktidarın hantallığını anlatmaktadır. İletilmek istenen mesaj doğrudan, hiçbir yan anlatıma başvurmadan ancak bazı objelerin çağrışımlarından faydalanılarak aktarılmak istenmiştir. Demirkol bazı fotomontajlarında şiire de yer vermiştir. Özellikle kitapların zincirlendiği ve havada sallanan idam ipinin olduğu fotomontajda, “Yazarlar ipte, kitaplar prangada, yıldırıyor bu baskılar bizi. Daha bir kenetleniyor daha bir hınc doluyoruz” dizelerini kullanmıştır. Benzer fotoğraflardan oluşan “Korkmak Yok Yılmak Asla” adlı sergisini ise 18 Mart 1976’da açmış, bazı fotoğrafları kartpostal olarak satışa sunulmuştur.

İrfan Demirkol Amasra açık hava sergisinde sunduğu basın bildirisi dolayısıyla Bartın Ağır Ceza Mahkemesi tarafından on ay ağır hapse, üç ay da Konya’da emniyet gözetiminde tutulmaya mahkûm edilmiştir.²⁸² Ancak 1977’de sona eren bu mahkûmiyet Demirkol’un yeni bir sergi ile tahliye olmasını sağlamış ve Türkiye’de ilk cezaevi çalışmasını da gerçekleştirmiştir.

Fotoğraf 22



Fotoğraf 23



Fotoğraf 24



İrfan Demirkol, Kızılcahamam Cezaevi, 1977.

Fotoğrafların oluşum sürecini teknik ve içerik açıdan değerlendiren Demirkol, önceki çalışmalarındaki grafik etkiyi tüm ayrıntılardan soyutlanmış siyah ve beyazın dramatik etkisi ile birleştirmesinde doğal ışık kullanımının önemini şöyle ifade etmiştir:

²⁸² “Özgürlüğe Özlem Fotoğraf Sergisi İlgi Topluyor”, **Dünya Gazetesi**, 17 Şubat 1979.

“Cezaevi koşullarında aradığım, üzerinde durduğum ışık doğal olarak vardı. Pencereden sızıyordu. Tel örgülerin, demir parmaklıkların ardındaydı. Bu doğal ışığı kullandım. Simsiyah içerisinden beyaz bir lekenin fişkırması anlatmak istediğimi daha iyi anlatıyordu. Dramatik bir etkisi vardı. Çarpıcıydı. Grafik tat veriyordu. Çalışmalarımda iki lekeden faydalanarak grafik anlatımları sürdürmek istiyorum.”²⁸³

1980 öncesi fotoğrafı propaganda amacıyla kullanan en önemli isimlerden biri olan Demirkol, gerek ilk dönem çalışmalarında gerekse son dönem fotomontajlarıyla olduğu kadar kullandığı metinlerle de dikkati çekmiştir. Bu metinler kimi zaman sol ideolojinin bilinen şair ve yazarlarından alıntılarla oluşturulmuş kimi zamanda İrfan Demirkol’un kendi metinlerini içermiştir. Örneğin “Özgürlüğe Özlem” adını verdiği ve Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtığı cezaevi fotoğrafları sergisinde Ahmet Arif, Ho Şi Minh, Nazım Hikmet, Babür Pınar, İsmail Şentürk gibi şairlerin dizelerine yer vermiştir.²⁸⁴ Özellikle sergi öncesinde sunduğu basın bildirimleri propaganda amacını ve iktidar eleştirisini sert bir biçimde ortaya koymaktadır. İlk dönem sergilerine isim vermese de son dönem sergilerinde sol jargona ait söylemler görülmektedir: “Korkmak Yok Yılmak Asla”, “Özgürlüğe Özlem”, “Kavganın Sabahında” gibi.

Dönemin sol dergilerinde fotomuhabirliği yaptığı ve sendikaların fotoğraf birimlerinde çalıştığı da bilinen Demirkol, belgesel fotoğraftan fotomontaja geçişini kitle fotoğraflarının monoton ve sıradan bir hal almasına bağlamaktadır.²⁸⁵ Karikatüristlerinde etkisiyle fotoğrafı kurgulayıp, anlatmak istediğini yalın ve doğrudan anlatmak istemiştir. Yaptığı son dönem çalışmalarını foto-karikatür olarak tanımlasa da aslında Demirkol’un ürettiği çalışmalar fotomontaj özelliği göstermektedir. Heartfiled’in de dediği gibi olgularla bir toplumsal sorunun anlatımı fotomontaj kavramının içine girmektedir.

²⁸³ Ümit Kartoğlu, “İrfan Demirkol İle Söyleşi”, **Özgürlüğe Özlem Sergi Broşürü**.

²⁸⁴ İrfan Demirkol, **İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi**.

²⁸⁵ İrfan Demirkol İle 10 Temmuz 2005 tarihinde yapılan röportajdan.

5. PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOMONTAJ OLGUSU

İdeolojik bir dışa vurum aracı olan fotomontaj olgusu 1. Dünya Savaşı ile birlikte sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Foto montaj terimi, aslında çeşitli fotoğrafları ya da fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda bir araya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü olarak²⁸⁶ tanımlanmaktadır. Parçaların kendi özelliklerini korumakla birlikte bir bütün oluşturduğu foto montaj tekniğinde ya çeşitli fotoğraflar ya da bölümleri sırayla pozlanarak aynı kağıda basılır ya da üst üste konan çeşitli negatifler ile birlikte pozlanmaktadır. Berlin Dadaist'lerinden John Heartfield fotomontaj hakkında şunları söylemektedir:

“Bir fotoğraf, önemsiz renk lekesinin katılımıyla bir fotomontaj, özel bir sanat çalışması olabilir, şayet fotoğraf yalnız konunun etkisi altında gösterdiği olguyu basit bir şekilde ifade etmez ve toplumsal eğilim, olgular tarafından ifade edilirse bu zaten bir fotomontajdır.”²⁸⁷

Fotokolaj ve montaj tekniklerinin keşfi, klasik sunumların kökten bir eleştirisi ile kitle iletişimine yeni ikonik semboller yaratmak için var olan ihtiyaç arasındaki bir geçiş döneminde ortaya çıkmıştır. İlk fotomontaj çalışmasının, ikonik fotoğraf görüntülerini renklerle birleştirerek bir fotomontaj oluşturan Rus Konstrüktivist Gustav Klutis tarafından gerçekleştirildiği²⁸⁸ iddia edilmektedir. Ancak bazı sanat tarihçileri ise fotomontajı 1906 ile 1911 yılları arasında, Kübizm'in bir kolu ve sonra da 1912'nin Braque'nin Trompe-l'oeil kolajları ya da tipografi ve fotoğraf parçalarını kullanan Picasso resimleri olarak görmekle birlikte, Dadaist hareketin 1916'da Zurich'de kurulması ile fotoğrafa müdahale tekniklerin ortaya çıktığını belirtmektedirler ve bu nedenle onlara göre fotomontajın doğduğu alan Dadaist sanat çevresidir.²⁸⁹ Dadaist Raoul Hausmann'da Klutis'in ilk fotomontajın 1919-1920'lerde yapıldığına ve ajitasyonel-politik fotomontajın Sovyetler Birliği'nde geliştirildiğine dair iddialarını

²⁸⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), s. 612.

²⁸⁷ Dawn Ades, **Photomontage**, (London: Thames and Hudson, 1986), s. 16.

²⁸⁸ Benjamin H. D. Buchloh, **The Contest Of Meaning, "Faktura and Faktography**, (New York: Massachusetts Institute of Technology, 1989), s. 58.

²⁸⁹ Michel Frizot, "Metamorphoses of the Image, Photo-Graphics and Alienation of Meaning", **A New History Of Photography**, (Milan: Amilcare Pizzi, 1998) s. 431.

yalanlayarak, 1921 sonlarında Lissitzky'nin fotomontajı Almanya'da, ilk kez kendi stüdyosunda gördüğünü belirtmiştir.²⁹⁰

1923 ve 1930 yılları arasında fotomontaj ise, ticari reklâm ve politik propagandanın tüm alanlarına girerek poster, kitap kapakları, posta kartları, dergi ve kitap resimleri ile sergi broşürlerinde kullanılmıştır. Sanatçılar, foto montaj tasarımını daha açık, cesur ve etkili hale getirmek için tipografi teknikleriyle de birleştirmişlerdir.²⁹¹

Fotomontaj, 1935- 1945 yıllarında Rusya ve Avrupa'da bütün politik gruplar tarafından uygulanmıştır. İspanya İç savaşı sırasında Franco ve Cumhuriyetçilerin yanısıra Mussolini denetimi altındaki İtalyanlar da yoğun bir biçimde montaj posterlerden yararlanmışlardır. Berlin'li dadacılar tarafından da Marksist diyalektiğin dışavurumu için önemli bir araç olmuştur.²⁹²

Foto montaj ile birlikte birleştirilen unsurlar ya da elemanlar yan yana getirilerek yeni düşünceler üretilmekte, farklı gerçeklikler ortaya konularak alışılmışın dışında imgeler yaratılmaktadır²⁹³ ve bu sayede imgeler sanatsal bir süreç olarak fotomontaj tekniği ile dönüştürücü bir potansiyele sahip olmuştur.

“Fotomontaj sayesinde fotografik baskı kullanımı bir sunuş aracı olarak algılanmaktadır. Fotoğrafik kombinasyonlar, grafik sunumların yerini alabilmektedir. Bu değişim (fotoğrafın grafiğin yerini alışı) aslında fotografik baskının görünen gerçeğin bir taslağı olmasının ötesinde gerçeği kendisi yerine koymaktadır. Fotoğrafın kesinliği ve belgeci niteliği ona, izleyici üzerinde grafiğin asla beceremediği bir etki yapma yeteneğini verir. Bir objenin fotoğraf yolu ile reklâm edilmesi grafik yolu ile reklâm edilmesinden daha etkilidir.”²⁹⁴

Fotomontajlar sayesinde ikinci bir gerçeklik oluşturulmaktadır. Merter Oral, bir makalesinde fotomontajların asla belgesel fotoğrafın sunduğu gerçekliğin yerini alamayacağı üzerinde durmuştur. Bu nedenle fotomontaj, özellikle propaganda amaçlı

²⁹⁰ Önder Erkaslan, Fotoğraf ve İdeoloji, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000), s. 93.

²⁹¹ Frizot, **a.g.e.**, s. 432.

²⁹² Erkaslan, **a.g.e.**, s. 77.

²⁹³ **Aym**, s.77.

²⁹⁴ Buchloh, **a.g.e.**, s. 59.

kullanıldığında, fotoğraflar sayesinde gerçekliği yansıtarak değil grafiğin verdiği manipülatif etkiyi daha geçekçi kılarak amacına ulaşmaktadır.

5.1. Berlin Dadaistleri ve Fotomontaj

Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak ilk defa denenen yöntemler montaj ve kolaj teknikleridir. İlk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılmış hem de çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve objeler gibi bir çok yardımcı malzeme, kes-yapıştır yöntemi kullanılarak uygulanmıştır.²⁹⁵

Dada resimlerinden ise fotoğraflardan, amaca uygun bir malzeme olması ve farklı etkiler bırakması nedeniyle çok sık yararlanılmıştır. Fotoğrafın kullanımı, belli bir kitleye hitap eden ve tekrarlanmayan yağlıboya resme karşı geliştirdikleri Dadacı tavrın bir uzantısı olmuştur.²⁹⁶

Dadacı sanatçılara göre doğrusal perspektif, işçi sınıfını ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararçı bakış açısının bir sıçraması olan rasyonel düzeni ifade etmektedir. Gerçekliği de dünyayı değiştirmeyen ancak sadece kopyalayan ve bu sebeple de dünya ile edilgen bir ilişki kuran bir akım olarak görmüşlerdir. Buna karşılık, fotomontaj, fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını metaforik olarak canlandıracaktır.²⁹⁷

Fotoğrafçılığı bir yaratım malzemesi olarak kullanmalarının yanı sıra Dadacılar için fotomontaj, estetik karşıtı propaganda üretmenin bir yolu olarak özel bir önem

²⁹⁵ Beyhan Özdemir, **Fotoğraf Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996) s. 79.

²⁹⁶ M. Sanouillet, **Dadacılığın Kökenleri: Zürih ve New York**, (Çev: T. Ilgaz), **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

²⁹⁷ **Toby Clark**, **Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, (Çev. **Esin Hoşsucu**) (İstanbul: **Ayrıntı Yayınları**, 2004), s. 46.

taşımıştır.²⁹⁸ 1915 ile 1923 yıllarında etkin olan Dada akımının Almanya'daki temsilcileri arasında Jean Arp, Max Ernst, Hannach Höch, Man Ray, Morton Schamberg, Kurt Schwitters ile birlikte Raoul Hausman, John Heartfield, George Grasz ve Jonannes Baader bulunmaktadır. “Özellikle Huelsenbeck’in 1918’de öncülüğünü yaptığı Berlin Dada grubu sol görüşlü, sanat karşıtı etkinliğini propagandayla birleştirmiş”²⁹⁹ ve bu yolla militarizme, milliyetçiliğe, emperyalizme karşı çıkmıştır.

Fotoğraf 25



**John Heartfield, Millions Stand Behind
(Milyonlar Arkamda Duruyor, 27 Kasım 1932)**

John Heartfield'in yayımlanan sol görüşlü dergilerde çıkan fotomontajları Alman anti-faşist kültürünün en bilinen örneklerindedir. Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeye amaçlayan Dadacı taşlamalardır.³⁰⁰ Dada fotomontajlarında politik taşlamaların hedefi, rüşvet, namussuzluk, gösteriş gibi konular olmuştur.³⁰¹ Heartfield'in, Adolf The Superman (Süperman Adolf) ve Millions Stand Behind Me (Milyonlar Arkamda Duruyor) adlı eserleri, parayla beslenen ve insanlığı hiçe sayan bir anlayışı ortaya koymasından propaganda amacını yansıtmaktadır.

²⁹⁸ Clark, a.g.e., s. 46.

²⁹⁹ Merton Oral, Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojournalizme Katkıları, s.28.

³⁰⁰ Clark, a.g.e., s. 73.

³⁰¹ Erkaslan, a.g.e., s. 99.

Hannah Höch ise Dada Panoraması adlı fotomontaj çalışmasını, Almanya’da kadınlara oy verme (1918) ve ilk politikacı kadınların meclise girme (1919) hakkının tanınmasını kutlamak amacıyla yapmasının yanı sıra kompozisyonda yarattığı bozulma yoluyla savaş sonrası Almanya’da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir.³⁰²

5.2. Rus Konstrüktivistleri ve Fotomontaj

Görsel propagandanın sağladığı ikna edici misyon özellikle okuma yazma bilmeyen ve eğitim düzeyi düşük toplumlarda önemli bir yer teşkil etmektedir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan fotomontaj da, konstrüktivist sanat akımıyla birleşerek Sovyetler Birliği’nin toplumsal dönüşümünü sağlamak için propaganda amacıyla kullanılan etkili bir araç olmuştur.

1920’lerde ülkenin her yerine yayılmış agit-prop trenler ve propaganda gemileri güçlü ancak çoğunlukla geleneksel bir sitili olan resimler ve sloganlarla kaplanmıştır.³⁰³ Fotomontaj ise bu ajitasyon ve propaganda sürecinde kolay elde ediliyor olması, metne olan gereksinimi gerçekten en aza indirmesiyle görsel mesajların aktarılmasında etkili, dönemin sanat aktivitelerinde “ikna edici” eserler olarak kullanılmışlardır.

Rusya’da devrimden sonra görece konstrüktivizm dilinin anlaşılma zılgı, kolajlarda fotoğraf kullanımını agresif bir piktorâl realizme dönüştürmüştür. 1921’de Lissitzky, fotomontaj pratiğine dair yazdığı yazıda, fotoğraf kombinasyonlarının grafik görüntülerin kompozisyonlarını değiştirdiğine değinerek, “bu değişimin anlamı fotoğrafın görsel bir gerçeğin resmi olmadığı fakat onun hatasız bir tespiti olduğudur. Bu doğruluk ve belgesel nitelik grafik görüntüsünün asla erişemeyebileceği izleyiciyi etkilemek için fotoğrafa bir güç verir”³⁰⁴ yorumunu yapmıştır.

Krucis, Lissitzky ve Rodchenko tarafından yapılan ilk çalışmalar, kolaj ve fotomontaj tekniklerinde (1919-1923) ikonik sunumu meşrulaştırarak yeni yöntemlerin

³⁰² Clark, **a.g.e.**, s. 43.

³⁰³ Erkaslan, **a.g.e.**, s.91.

³⁰⁴ Frizot, **a.g.e.**, ss. 435- 436.

işlevselliği ve kalitesini ortaya koymaktadır. İkonik sunumların yapılandırılmasına dönük ihtiyaç öncelikle modernizm kısıtlamalarını bertaraf etme isteğinden doğmamıştır. Bununla birlikte izleyici kitlesinin dönüşümüne sağlamak da Sovyet Avangard sanatçılarının başarmayı arzuladığı bir stratejik gerekliliktir.³⁰⁵

Fotoğraf 26



Gustav Klucis, Photomontage Poster (1930)

1924 yılında LEF Dergisi'nde yayımlanan anonim fotomontaj metninde fotomontajın reklam stratejileriyle örölmüş tarihi geçmişi, fotomontaj tekniği ve onun modern sunumunun geleneksel teknikler ile iç içe geçmiş ikonik boyutu yer almıştır. Fotomontajı keşfettiklerini iddia eden Berlin Dadaistlerinin tersine, bu metnin yazarı fotomontaj tekniğinin daha çok reklam amaçlı kullandığını reddetmemekle birlikte, Sovyetlerin fotomontajı, şehirli kitlelere dönük bir ajitasyon aracı olarak kullandıklarını ifade etmiştir. Ancak sanatsal bir süreç olarak fotomontaj tekniği dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğundan Berlin Dadaistleri tarafından Rodchenko ve Lissitzky'nin

³⁰⁵ Buchloh, a.g.e., s. 59.

çalışmaları, yeni toplumun temsil sitemlerini yeniden tarif etmeye çalışan yaklaşımlardan yalnızca biri olarak değerlendirilmiştir.³⁰⁶

Rus konstrüktivizmin en önemli çıkışı Köln’de açılan Uluslararası Gazete ve Yayıncılık Fuarı’nda gerçekleşmiştir. Fuara Sovyetler Birliği’nden 38 sanatçı, 227 eserle katılmıştır. Serginin ana motifini Lissitzky’nin hazırladığı büyük boyutlu fotomontaj eserler oluşturmuş, Fotofresco adı verilen bu eserler yaklaşık olarak 72 x 11 feet ebadında olup sabit kamera açıları ile yakın ve uzak plan çekimlerle yapılmıştır. Fotomontajların bu kadar büyük yapılmasının sebebi ise Sovyet Devrimi’nden bu yana ülkedeki yayıncılık endüstrisinin tarihi önemini ve yeni endüstrileşmiş devletin okuma yazma bilmeyen yığınlarını eğitmekteki rolünü vurgulamaktır.³⁰⁷

Fotomontajların ölçüleri, bu eserleri mimari bir gelenek içine yerleştirmeyi mümkün kılarken diğer taraftan da görüntülerin sırası ve bunların birbiri ile olan duygusal bağı, sinematografik tekniklerin kullanıldığı imajını vermiştir. Ziyaretçilerle yapılan heyecanlı mülakatlarda eserlerdeki teatral ve sinematografik unsurların ön plana çıkması tartışma konusu olmuştur. Bir eleştirmen sergiye “ zaman ve boşluğa yayılmış ifadeler, zirveler, gecikmeler ve neticelerle süslenmiş bir drama” eleştirisini getirmiştir. Ancak Lissitzky’nin Gerek Dresden’deki *Hygiene Sergisi* ve gerek Köln’deki *Pressa* sergisi bazı eleştirmenlerce sinematografik üretimin en üst noktası olarak değerlendirilmiş ve “İlk izlenim büyüleyici. Teknik, uyum ve düzenleme modern tasarımın yaratılması mükemmel... Propaganda, gerek Dresden’deki gerek Köln’deki Sovyet sergisinin ana motifi ve Rusların yıllardan beridir bize gösterdikleri filmlerdeki görsel etkileyciliği ne kadar iyi bildiklerinin bir kanıtı” diye yorumlanmıştır.³⁰⁸

5.3. Dadaistler ve Rus Konstrüktivistleri Arasındaki Temel Farklar

Dada ve konstrüktivist fotomontaj arasında konu olarak temel bazı farklılıkları vardır. Dada fotomontajları, politik ağırlıklı ve ironik eserler olmasının yanı sıra Weimar Cumhuriyeti ve Alman militarizmini konu almıştır. Rus konstrüktivistlerin

³⁰⁶ Aym, ss. 59- 64.

³⁰⁷ Buchloh, a.g.e., s. 67.

³⁰⁸ Aym, ss. 67-68.

ajitasyona dayalı politik fotomontajları ise, özünde ütopyacı olan, öncelikle Sovyet devletinin hedefleri ve başarıları konusunda insanları ikna etmeye yönelik çalışmalar olup,³⁰⁹ Rus endüstrisinin gelişimini, teknolojik ilerlemeleri ve yeni yapılanmanın önemini vurgulamak amacıyla duvar posterlerinde kullanılmıştır.³¹⁰

Sovyet tipi fotomontaj ile Berlin Dadaistlerinin fotomontaj yaklaşımı arasındaki esaslı farklılığına işaret eden 1931 tarihli yazısında Kluis, fotomontajın tarihsel gelişiminde iki ana eğilim olduğunu belirterek, “bunlardan biri Amerikan yayıncılığında gelir ve adına formun fotomontajı denir ki, Dadaistler ve Ekspresyonistler tarafından kullanılır. Bir diğer eğilim ise Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan askeri ve siyasal fotomontajdır. Sovyetler Birliği’nde fotomontaj objektif olmayan sanat sona erdiğinde Lef Dergisi etiketi altında ortaya çıkmıştır. Sanatın yeni bir metodu olarak fotomontaj 1919- 1920 yılları arasına tarihlenebilir” diye belirtmiştir.³¹¹

³⁰⁹ Erkaslan, **a.g.e.**, s. 93.

³¹⁰ Ades, **a.g.e.**, s. 18- 20.

³¹¹ Buchloh, **a.g.e.**, 59.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. 1977- 1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’NİN SİYASİ VE SOSYAL YAPISI ÇERÇEVESİNDE AFSAD VE “FOTOĞRAF” DERGİSİ’NİN OLUŞUMU

1.1. 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE SİYASAL YAŞAM

12 Mart Muhtırası ve Demirel başkanlığındaki AP hükümetinin çekilmesi ile Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ikinci kez bir ara rejim dönemi başlamıştı. 27 Mayıs 1960 ara rejimi, yürürlüğe koyduğu anayasa, kazandırdığı yeni kurumlar ve değerler yönüyle bir devrim olarak nitelendirilirken 12 Mart, vatandaş özgürlüklerinin ve kurum özerkliklerinin kısıtlandığı baskıcı bir döneme neden olmuştu. 31 ay süren ara rejimde muhtıra reformlarını yapacak tarafsız bir başbakan ve partiler üstü bir hükümet arayışına girilmişti.³¹²

Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay ve komutanlar, Anayasa’da öngörülen devrimlerin Atatürkçü çizgide, Anayasa Profesörü Nihat Erim’in başında bulunacağı hükümet tarafından gerçekleştirileceğini düşündüler. Erim, siyasetin dışındaki teknokratlardan oluşan bir kabine kurdu. Hükümet, kamu düzeninin sağlayacağını ve uzun zamandır gecikmiş olan bazı sosyo-ekonomik reformları gerçekleştireceğini ilan etti. İnönü, generaller tarafından önerilen Anayasa profesörlerinden Nihat Erim hükümetini desteklediğini açıkladı. Ordunun gücünü de arkasına alan Erim, sağın direnişine rağmen programını kabul ettirmeyi başardı.³¹³

27 Nisan’da Milli Güvenlik Kurulu 11 ilde sıkıyönetim kararı aldı, sıkıyönetim sonraki iki yıl süresince her iki ayda bir yinelenecekti. Bu dönemde sol ya da ilerici liberal eğilimleri olan kişilere karşı baskılar artmıştı. Aralarında birçok seçkin yazar ve aydınının, Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) önde gelen üyelerinin ve birçok ünlü sendikacının da bulunduğu 5000 kişi tutuklandı. İşçi Partisi ve Necmettin Erbakan’ın

³¹² Şerafettin Turan, *Çağdaşlık Yolunda Türkiye* (27 Mayıs 1960-12 Eylül 1980), (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002), s. 223.

³¹³ *Aynı*, s. 225.

Milli Nizam Partisi (MNP) kapatıldı. MNP'nin kapatılması, terör aleyhtarı mücadelenin tarafsızlığına bir kanıt olarak gösterilmişti ancak Erbakan mahkemeye çıkarılmadı ve Milli Selamet Partisi (MSP) adıyla siyasete geri döndü.³¹⁴

Erim hükümeti ülke yönetiminde önemli bir etkinlik sağlayamadığından yerine Güven Partisi (GP) liderlerinden Ferit Melen getirildi. Demirel ve AP ile yakın ilişkisine karşın Melen Hükümeti'ni onaylamayan tek parti, CHP'ydı. CHP içerisinde Bülent Ecevit'in ilkeli tutumu, Mayıs 1972'deki kurultayda kendini göstermiş, İnönü'yü parti genel başkanlığından istifaya zorlamıştı. Ve bunu takiben İnönü, Kasım 1972'de genel başkanlıktan istifa etti.³¹⁵

1973'de Cumhurbaşkanlığı süresi dolan Cevdet Sunay'ın yerine ordu, Genel Kurmay Başkanı Orgeneral Faruk Gürler'i desteklemişti ancak ordunun politikadan arındırılması gerektiği görüşünün partiler arasında yaygınlaşması ve bu durumun gelenek haline gelmesinden duyulan endişe nedeniyle emekli amiral Fahri Korutürk cumhurbaşkanı seçilmişti.³¹⁶ Korutürk'ün cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından yapılan 1973 genel seçimlerinde CHP en fazla oyu alarak koalisyon hükümeti kurma görevini üstlendi. 3 aylık bir sürenin ardından, Ocak 1974'de CHP ile MSP koalisyon hükümeti kuruldu. Avrupa ve Amerikan nüfuzuna ve büyük sermayeye olan güvensizlik bu birleşmenin ortak noktasını oluşturuyordu. Ancak bir süre sonra hükümetin Milli Selamet kanadı, mecliste, genel af yasasının çıkarılmasına karşı oy kullanarak ortaklık anlaşmasını bozmuş oldu. Böyle bir durum karşısında hükümet görevden ayrılmadı çünkü söz verilen toplumsal ve ekonomik işlerin hiç biri yapılmamıştı. Tam bu dönemde Kıbrıs sorunu ortaya çıkmıştı. Halkın gözündeki Kıbrıs sorununun ele alınışı tam bir başarıydı ancak iki askeri eylem ve Cenevre görüşmeleri bittikten sonra iki grup arasında temel anlaşmazlıklar belirmeye başladı.³¹⁷

CHP, baskı altında tutulan Türklerin özgürlüklerine kavuşmasına ve Güney sınırların güvenliğinin sağlanmasına yönelik bir politikayı savunurken, MSP, Kıbrıs'ın

³¹⁴ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), s. 375-378.

³¹⁵ Aynı, s. 379.

³¹⁶ Hikmet Özdemir, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, (Editör: Sina Akşin), (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), s. 235.

³¹⁷ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, (Ankara: Remzi Kitabevi, 2003), s.185.

tümüyle alınmasını istiyordu. Kıbrıs Barış Harekâtı sayesinde halkın gözünde bir kahraman haline gelen Ecevit, 16 Eylül 1974’de hükümetten istifa etti. Ecevit görevden ayrıldıktan sonra ne kendisi ne de AP Başkanı Demirel yeni bir hükümet kuramadı. Bu nedenle cumhurbaşkanı, Sadi Irmak’ı başbakan olarak atadı, Irmak Hükümeti meclisten güvenoyu alamamasına rağmen başka bir seçenek bulunamadığı için uzun süre iktidarda kaldı.³¹⁸

Uzun soluklu uğraşlardan sonra Demirel bir kutuplaşma siyaseti güderek ve Demokratik Parti’den (DP) ayrılan 9 milletvekilini alarak karma bir hükümet kurmayı başardı. AP, MSP, CGP (Cumhuriyetçi Güven Partisi), MHP ve Bağımsızlar ile oluşturulan Milliyetçi Cephe Hükümeti’nin bir araya gelmesinin en önemli nedeni CHP’nin iktidarını önlemektir. Bu koalisyon 1977 seçimlerine kadar bütünlüğünü korudu.³¹⁹ Artan şiddet ve ekonomik bunalım ortamında yapılan seçimlerden galip çıkan, %41,4 oy oranıyla CHP olmuş ancak kurulan azınlık hükümeti meclisten güvenoyu alamamıştı.³²⁰

CHP’nin ardından ikinci bir Milliyetçi Cephe koalisyonu kuran Demirel, “Milliyetçi partiler topluluğu, iktidarı sola teslim etmemeli” amacıyla yola çıkmıştı. Fakat büyüyen şiddet ve kargaşa ortamı, AP milletvekillerinin partiden istifaları nedeniyle koalisyon kısa süre dayanabildi ve istifa etti. Gensoru önergesi ile hükümet, ülkenin içte ve dışta güvenliğini sağlayamadığı, cephecilik anlayışı ile ulusal birliği zedeleyip Türkiye’nin gelişmesini engellediği, halk çoğunluğunu yoksulluğa sürüklediği ve Türkiye Cumhuriyeti Anayasası’nın belirlediği çerçeveden uzaklaştırmaya çalıştığı gerekçeleri ile düşürüldü.³²¹

Siyasal durumun çözümsüzlüğü ve kamuoyu baskısı, pek çok milletvekilinin partilerden ayrılarak, yeni bir iktidar alternatifi oluşturmak için Ecevit’e destek vermelerine yol açmıştı. Böylece Ecevit Hükümeti, DP, CGP ve Bağımsızlar ile CHP arasında bir koalisyon olarak kuruldu. AP’den istifa eden bağımsızların tümüne

³¹⁸ Kongar, **a.g.e.**, ss. 185-186.

³¹⁹ Akşin, **a.g.e.**, s. 251.

³²⁰ Özdemir, **a.g.e.**, s. 243.

³²¹ **Aynı**, s. 245.

kabinede yer verdi ve böylelikle ortaklarını, iktidarın gücüne tam anlamıyla katarak, istikrarı korumaya çalıştı. Fakat hükümet, ne ortaklığı ve istikrarı ne de güven ve dengeyi sağlayamadı.³²²

1979'daki ara seçimlerinde CHP'ye olan desteğin azaldığı ortaya çıktı. Halkın bu güvensizliği karşısında Ecevit istifa etti, Demirel yıllar sonra tekrar başbakan koltuğuna oturdu.³²³ Demirel iktidarı, ülke bir iç savaş durumundayken devir almıştı. Meclisteki sağ partilerden destek alarak bir azınlık hükümeti kurmuştu. Hükümeti oluşturduktan sonra tarihe "24 Ocak Kararları" diye geçen ekonomik bir modeli uygulamaya koyacaktı. Bu kararlar, 1980 ve 1990'lı yıllara damgasını vuracak bir ismi ortaya çıkardı: Turgut Özal. Ancak ülkenin içinde bulunduğu şiddet ve kaos ortamı yeni bir ekonomik model ile değil tam bir siyasi istikrar ile yatıştırılabilirdi. Bütün bu cinayetler ve ekonomik krizlere ek olarak Türk Silahlı Kuvvetleri'nin en hassas olduğu konularda bazı simgesel kışkırtmalar da vardı. Örneğin bir üniversitede İstiklal Marşı çalınırken bir grup öğrenci ayağa kalkmamış, bir sendikada Enternasyonal Marşı söylenmiş, bir partinin Konya mitinginde laikliğe ters düşen pankart ve sloganlar kullanılmıştı. Bu olaylar basında ve televizyonda yer almış ve kamuoyuna ayrıntısıyla aktarılmıştı.³²⁴

1970'lerdeki ekonomik ortamın temel niteliği enflasyon ve kaynak yetersizliği, siyasal ortamın temel niteliği ise cinayetlerin gölgesi altında, kararsızlık ve bulanıklıktı.³²⁵ Siyasal şiddetin yükselişi önlemez bir hal almıştı. Solda aşırı uçtan bazı gençlik grupları, sağda ülkücüler ile dinci radikaller, sokaklara ve üniversite kampuslarına hakim olmak için savaşıyorlardı. 1974-1977 yıllarındaki Milliyetçi Cephe hükümetleri zamanında polis ve güvenlik güçleri, Türkeş'in MHP'sine tahsis edilmiş hale geldi ve 1978-1979'daki Ecevit hükümeti zamanında dahi bu alanlarda ülkücülerin sayısı artmaya devam ediyordu.³²⁶

³²² Kongar, **a.g.e.**, ss.186-187.

³²³ Akşin, **a.g.e.**, s. 253.

³²⁴ Kongar, **a.g.e.**, 187.

³²⁵ Emre Kongar, **Demokrasi ve Kültür**, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993), s. 62.

³²⁶ Zürcher, **a.g.e.**, s. 383.

Siyasal şiddet kurbanlarının sayısı bu çatışmalar nedeniyle hızla artmaktaydı. Türkiye’de siyasi aşırılığı bu denli olağanüstü bir şiddete dönüştüren şey, iki kutup arasındaki kan davasının belirleyici rol oynadığı geleneksel bir kültüre dayanmasıydı. Geleneksel çatışmalara kendi taşıdıkları gerçek anlamın dışında, bir de siyasi anlamlar yüklenmekteydi. Bunun en acı örneği Aralık 1978’de yaşanan Kahramanmaraş olaylarında görüldü. Ülkücülerin genellikle solu destekleyen Alevilere karşı giriştiği eylemlerin sonucunda yüzlerce kişi katledildi. Askeri müdahalelere karşı olmasına rağmen Ecevit, olayları yatıştırmak için 13 ilde sıkıyönetim ilan etmişti. Geleneksel çatışmaların sağ-sol ayrılığıyla bütünleşmesine bir başka örnek, Ankara Üniversitesi öğrencisi Abdullah Öcalan tarafından 1978’de Neo-Marksist Kürdistan İşçi Partisinin kurulmasıydı. Amacı da ülkenin güneydoğusunda bir sosyalist kürt devleti kurmaktı.³²⁷

CHP’nin Gerede Mitingi (1975), 1977 seçimlerinden önce Çiğli Havaalanı ve Taksim Mitingi olaylarında görüldüğü gibi Ecevit’e ve CHP’ye yönelik saldırı girişimleri yapıyordu. 1977’de DİSK’in İstanbul Taksim Meydanı’nda düzenlediği 1 Mayıs Mitingi’nde kalabalığın üzerine açılan faili meçhul kurşunlar, insanları provake ederek, 34 kişinin ölümüne yüzlerce kişinin yaralanmasına neden olmuştu.³²⁸

1970’lerin sonlarına doğru siyasal şiddetin boyutları değişmeye başlamıştı. Çünkü şiddet aşırı sağ ve solun karşılıklı işledikleri cinayetlerden ibaret olmamakla birlikte, emniyet müdürü, sendikacı, savcı, profesör, gazeteci gibi tanınmış kişilerde faili meçhul cinayetlere kurban gidiyorlardı. Bu dönemde, Milliyet Gazetesi Yayın Yönetmeni Abdi İpekçi, DİSK Eski Başkanı Kemal Türkler, Eski Başbakanlardan Nihat Erim ve daha birçok kişi öldürüldü.³²⁹

³²⁷ Zürcher, **a.g.e.**, ss. 383-385.

³²⁸ Akşin, **a.g.e.**, s.252-253.

³²⁹ Zürcher, **a.g.e.**, s. 384.

1.2. 1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE EKONOMİK VE SOSYAL YAŞAM

1970'lerin başında büyüme gösteren ekonomi, petrol krizleri, dövize bağımlı ekonomi, KİT'lerin devlete olan yükü ile krizin eşğine sürükleniyordu. 1973-1974 petrol bunalımı uluslararası piyasada petrol fiyatlarını dört misli artırmıştı. 1970'lerin sonundaki ikinci petrol fiyatı artışı, Türkiye'nin döviz gelirlerinin üçte ikisini, petrol faturasını ödemekte kullanılmasına neden oldu. Avrupa'daki durgunluk nedeniyle Türk ürünleri Batı pazarlarında yer alamıyordu. Merkez Bankası'nın döviz rezervlerini harcayarak ve Almanya'daki Türk işçilerinin döviz transferlerini kullanarak ekonomik büyümeyi kısa bir süre için sürdürmesi mümkün olmuştu. Ancak döviz transferleri 1974'ten sonra azalmaya başladı. Sanayi ve elektrik üretimi için petrol gittikçe azalmaya başlamıştı ve 1979'da günde 5 saate varan elektrik kesintileri oluyordu. Artan enerji fiyatı ve birbiri ardından gelen hükümetlerin sorumsuz mali politikaları enflasyonu körükledi. 1970'lerin ilk döneminde enflasyon yılda yüzde 20 civarındayken, 1979'a gelindiğinde yüzde 90'a fırlamıştı.³³⁰

Süleyman Demirel Ekim 1979'da yeniden iktidara geldiğinde, IMF, Dünya Bankası ve OECD ile yarım kalan görüşmeler sona erdi ve 1.8 milyar dolarlık krediye imza atıldı. Bu krediler, Türk hükümetinin bir reform paketini uygulamaya koymasına bağlıydı. Paket; ithalat ve ihracat denetimlerinin kaldırılmasını, devlet sübvansiyonlarının kesilmesini, faiz oranlarının serbest bırakılmasını, fiyatların yükseltilmesini ve devlet harcamalarının kısıtlanmasını içeriyordu. Bu reformları uygulama görevi, Başbakanlık Müsteşarı ve DPT Müsteşarı Turgut Özal'a verildi. Ancak sendikaların, özellikle DİSK'in süren faaliyetleri Özal'ın ekonomi paketini uygulamasına izin vermiyordu. DİSK üyeleri bazı fabrikaları işgal ederken, polis ve orduyla çatışmalarının da eşlik ettiği grevler yapmaktaydı.³³¹

1970-1980 döneminde görev almış hükümetlerin programlarında bulunan vaatlerin çoğunluğu uygulamaya konulamamıştı. İşsizlik sigortaları, tarım iş yasası, sosyal güvenliğin yayılması, değişik sosyal güvenlik kurumlarının sağladıkları haklar

³³⁰ Zürcher, a.g.e., ss. 386-389.

³³¹ Aynı, s. 390.

arasında bir uyum ve eşitliğin sağlanması, adil bir gelir dağılımı, toplu iş sözleşmesi yapmaya yetkili sendikanın belirlenmesi, memurların sendikal haklara kavuşturulması gibi konularda köklü değişiklikler yapılamamıştı.³³²

1960'lar sadece yerli sanayinin doğuşuna değil üstelik ciddi bir işçi hareketinin büyümesine de sahne oldu. Anayasa işçilere grev ve toplu sözleşme hakkı vaat etmişti. 1963'de yeni bir yasayla sendikaların hakları ayrıntılı bir biçimde kaleme alındı ve sendikalar işçilerin kazançlarını savunmada başarılı oldular. 1975 sonrasında ise büyük işverenler dahi artık reel ücret artışını karşılayacak durumda değillerdi. Ancak sendikaların baskısı dinmiyordu. 1970'lerin sonunda grevlerin artışı ile çalışma hayatındaki kargaşa büyümeye başlamıştı.

Kimi sendikalar Türkiye İşçi Partisi (TİP)'ni, kimileri CHP'yi ve bazıları da AP'yi destekliyorlardı. 1967'de Türkiye İşçi Partisi'yle bağı olan kişilerin önderliğinde bazı sendikalar, Türk-İş'in Demirel'in hükümetiyle olan işbirliğine karşı çıktıkları için konfederasyonla olan ilişkilerini kestiler. Esas kopuş, Türk-İş'in İstanbul'da Paşabahçe Şişe ve Cam fabrikasındaki bir grevi reddetmesi üzerine oldu ve bu gelişmelerle sendika hareketi, Türk-İş ve DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) olarak ikiye bölündü. Bu iki örgüt, siyasi faaliyetlerin yanı sıra yüksek ücret taleplerini artırarak işçileri kendi safına çekmek için yarıştılar.³³³

12 Mart muhtırasının ardından tekrar oluşturulan 1972 tarihli dernekler yasası da bazı temel değişikliklere uğradı. İktidarların, örgütlenmelere karşı olan kuşkulu tutumları, dernek kurma hakkına bazı sınırlamalar getirilmesine neden oldu. Dönemin siyasi koşulları düşünüldüğünde, sivil toplum örgütlenmelerinin denetimini sağlamak için bazı yasaklar ortaya çıktı. Türk Ceza Yasası'nın 141, 142 ve 163. maddeleri ile bağlantılı olan bazı kısıtlamalar getirildi. İkinci Dernekler Yasası'nın "Yasaklı Faaliyetler" başlığını taşıyan 35. maddesi şunlardan oluşuyordu:³³⁴

³³² Cahit Talas, **Türkiye'nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992), s. 213.

³³³ Zürcher, **a.g.e.**, ss. 386-389.

³³⁴ Talas, **a.g.e.**, s. 220.

- 1- Amaçları dışında herhangi bir faaliyette bulunamazlar. (Bu madde ile iyi niyetli olmayan yönetimler, bir derneğin faaliyetlerinde amaç dışına çıktığını ileri sürüp kolaylıkla kapatılması için mahkemeye başvurabilirdi.)
- 2- Rejim, doktrin veya ideolojileri itibarıyla yasaların yasakladığı amaç ve faaliyetleri benimseyen bir devleti, bir partiyi, bir tüzel kişiliği, topluluğu öven toplantı veya yayın yapamazlar. (Bu madde, düşünce özgürlüğünü kısıtlamakla birlikte, herhangi bir düşünür hakkında tartışılmasının yasaklandığının kanıtını oluşturmaktadır.)
- 3- Öğrenci dernekleri, her ne biçimde olursa olsun, siyasal amaçlarla kurulamazlar.
- 4- Dernek yöneticileri, derneği temsilen, dernek amaçlarına uymayan toplantı ve gösteri yürüyüşlerine katılamazlar. (Ayrıca bildiri yayımlamak için de dernek içinde karar alınması ve bu kararı onaylayan dernek üyelerin adı, soyadı ve imzalarının olması gerekmektedir. Bu yolla bir caydırıcılık oluşturulmaktaydı.)

Caydırıcılığın bir başka aracı da dernekleri sıkı denetim altında tutmaktır. Yasanın 40. maddesi uyarınca derneklerin bütün defter, hesap ve çalışmaları içişleri Bakanlığı ve derneğin bulunduğu yerin en yüksek mülkiye amiri tarafından her zaman denetlenebilirdi. Ayrıca derneğin amacı ile ilgili olan bakanlık ve maliye müfettişleri de bu denetimi yapabilirlerdi.³³⁵ Böylelikle dernekler kontrol altında tutuluyor, tek amaç altında birleşmeye zorlanıyor ve faaliyetlere yasaklamalar getirerek siyasi örgütlenmeler engellenmeye çalışılıyordu.

1.4. 1970'Lİ YILLARIN TÜRKİYE'SİNDE FOTOĞRAF

Her ne kadar 1970'li yıllarda dernekleşmelere ve örgütlenmelere kısıtlamalar getirildiyse de, fotoğraf alanında bireysel tavır, yerini örgütlü gruplara bırakmıştır. Kitlese hareketler ve dönemin siyasi yapısı fotoğrafı da etkilemiş, “kitle fotoğrafı”, “sosyalist fotoğraf”, “burjuva fotoğrafı”, “sümüklü çocuk fotoğrafı” tanımlamaları

³³⁵ Talas, a.g.e., s. 221.

kullanılmaya başlanmıştır. 1970’lerde fotoğraf ile ilgili dernekler kurulmuş, bu sayede “amatör fotoğraf severlerin sayısı da artmıştır”³³⁶ Dernekleşmenin bu yıllardaki Türk fotoğrafına ikinci yansıması ise fotoğrafta tarz farklılıklarının oluşmasıdır. Nasıl ki toplumda sınıfsal ayrılıklar belirginleştiyse fotoğrafta da iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, fotoğrafı bir sanat olarak gören ve biçimin içerikten önemli olduğunu savunan görüş, ikincisi de fotoğrafı işçi sınıfının ve ülkenin kurtuluşu için bir araç olarak tanımlayan görüştür. AFSAD üyesi Özcan Yurdalan dönemin fotoğraf dergisinde yayımladığı yazısında, fotoğrafa yaklaşımının, kişinin ait olduğu toplumsal konuma göre değiştiğini belirtmektedir:

“Sınıflar arası savaşım, ekonomik, politik, ideolojik ve kültürel alanlarda sürdürülür. Savaşımın güçlülüğü, bu alanların birbiriyle iç içeliği, diyalektik anlamda bütünlüğü halinde söz konusudur. Bu bütünlüğü sağlayacak güç de, işçi sınıfının politik örgütüdür. Mücadelede bu alanların kendine özgü payı, görevi, etkinliği vardır. Bunların her birinin hep birlikte görevleri, işçi sınıfı partisi tarafından belirlenir ve dağıtılır. Fotoğraf sanatının bu mücadeledeki yerine bakarsak, fotoğraf sanatı, sınıflar arası savaşımın kültür sanat cephesinde bir güç, bir etkinlik olarak yer alır.”³³⁷

Fotoğraf sanatçısı Şahin Kaygun ise dönemin AFSAD grubu üyeleri gibi toplumcu belgeci anlayıştaki fotoğrafçıları “toplumdan uzak toplumcular” diye eleştirerek, “sözde toplumcu olan bu kişiler son günlerde gitgide artan bir gürültü ile birbirlerini bile dinlemeden yalnızca konuşur olmuşlardır. En büyük kendileridir. En doğruyu kendileri yapmaktadır ve sanki kendilerinden başka hiç kimse bu konularla ilgilenmemektedir”³³⁸ yorumunu yapmıştır. Temel felsefeden yoksun herkesin toplumcu olduğunu ifade eden Kaygun, bu yaklaşıma karşı çıkan herkese anti-devrimci, anti-toplumcu ve burjuva sanatçısı dendiğini vurgulamıştır. Kaygunu destekleyen yazısıyla Hasan Kurbanoglu, “toplumcular” tarafında çekilen fotoğrafların gerçeği yansıtmadığını vurgulamış, teknik açıdan yetersiz olduklarını belirterek şu yorumu yapmıştır:

³³⁶ Güler Ertan, **Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayırarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler**, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/guler3.html>

³³⁷ Özcan Yurdalan, “Günümüzde Fotoğraf Sanatının ve Sanatçısının Görevleri”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978, s. 48.

³³⁸ Şahin Kaygun, “Fotoğrafın Toplumsal İşlevi”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978, ss. 47-48.

“Burnunda sümükler akan, yüzüne sinekler konmuş çocukları fotoğraflamak Anadolu’nun geri kalmışlığını belirlemez. Çünkü Anadolu’da tertemiz, nur topu gibi çocuklar da vardır. bu da gelişmişliğini belirlemez. Mesaj yanlıştır. Ama devrimci nitelik taşıdığı öne sürülen her sergi böylesi fotoğraflarla doludur. Demek ki, Türk fotoğrafı henüz anlatımcı yapıya ulaşamamıştır. Bu anlayıştaki fotoğraf sanatçılarının önce kendilerini eğitmeleri gerekir. Fotoğrafta eğitim sorunu burada başlıyor. Önce bu sorun elbirliğiyle ilerici bir doğruluda çözümlenmelidir.”³³⁹

Bu iki grup arasındaki anlaşmazlıklara karşı Onat Kutlar, ülkenin içinde bulunduğu politik sürecin önemli boyutlara geldiğini ve sanatçıların da politik tercihlerini yapmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Hem biçim hem de içerik olarak fotoğrafın yeterli olması gerektiğini vurgulayan Kutlar, iki grubun da kimi eksikliklerini şöyle yorumlamıştır:

“Eğer insan bir silahı kullanıyorsa, o silahı iyi kullanmasını öğrenmelidir.... Eğer içimizdeki bazı fotoğrafçılar çok iyi fotoğraf çektiklerini iddia ediyorsa ve o silahı iyi kullanamıyorlarsa o zaman sadece silah kullanmaktan başka ayrıcalıkları olamaz. Ya da fotoğrafların konularından ötürü de bir ayrıcalıkları olmaz. En devrimci, en çarpıcı konuyu da kötü bir biçimle, kötü bir teknikte sunuyorsa o da büyük bir yanlışlık olur.”³⁴⁰

Bu dönemde sosyalist fotoğraf kavramı da ortaya atılmış, hatta tanımlanmıştır. Bu tanım sosyalist gerçekçilik üzerinden yapılmıştır. Bu kavramı tanımlayanlardan biri de İrfan Demirkol’dur. 20 Ağustos 1977 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınlanan fotoğraf konulu söyleşide Ara Güler’in “Türkiye’deki fotoğraf çabaları son yıllar içinde politik elbiseler giyerek devrinin dinamizminden istifade eden görüşlerle sunulmaya çalışmaktadır” açıklamasının ardından Demirkol, Vatan Gazetesindeki yazısında “sosyalist fotoğrafı” vurgulayarak, Güler’e tepkisini ortaya koymuştur. Demirkol, burjuva sanatçısı tarafından çekilen fotoğrafta burjuva sanat anlayışının belirgin olduğunu, sosyalist sanatçı tarafından çekilen fotoğrafın da sosyalist gerçekçilik anlayışıyla çekildiğini belirterek şunları söylemiştir:

“Ara Güler’in dediği gibi, fotoğraf sanatı politik elbiseler giyerek, fırsatçılık yapmıyor. Burjuvazinin egemenliğinde süregelen fotoğraf sanatı, sosyalist hareketin gelişmesiyle, onların dikkatini çekiyor. Olanaklar ölçüsünde tüm ezilen sınıf ve tabakaların mücadelesinde bir silah gibi kullanılıyor. Sosyalist

³³⁹ Hasan Kurbanoğlu, Sorumluluk, **Vatan Gazetesi**, 25 Ekim 1977, s. 4.

³⁴⁰ Onat Kutlar, “Tartışma”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978, s. 51.

gerçekçi fotoğraf geliyor. Bu tarihin kaçınılmaz şartlardan biridir. Bugüne kadar fotoğraf sanatı, banka takvimlerinde, reklâmlarda, fotoromanlarda, burjuva salonlarında süs olarak kaldı. Burjuvaziye hizmet etti. Bu böyle sürüp gidemezdi, siyasi mücadelenin paralelinde o siyasetin doğrultusunda sanatı da geliştirdi ve karşımıza sosyalist gerçekçi fotoğraf sanatı olarak çıktı. Bundan habersiz olmak ya da yok göstermek burjuvaziye uşaklık etmekten kaynaklanan ve o sanatı öldürmek isteyen tutkulardır”.³⁴¹

Sosyalist gerçekçi ve toplumsal belgeleri anlayışa paralel olarak 1970’lerin ortalarında başlayan Türk fotoğrafında yeni eğilimler, fotoğrafın teknik ve içeriğine farklı bakış açıları getirmiştir. Bu denemeleri ilk olarak gerçekleştiren Kamil Şükûn’dur. Şükûn ve Rebiî Yetiş’in 1973’de Sinematek Salonu’nda “nü fotoğraf” tan oluşan sergileri, “fotoğraf yalnızca toplumsal olayları belgelemekte kullanılmalı” gerekçesiyle bazı grupların tepkisiyle karşılaşmıştır. Aynı dönemde, Şükûn’un işkenceyi protesto etmek amacıyla gerçek objeleri de kullanarak düzenlediği fotoğrafları ile Ara Güler’in belgesel fotoğrafları, “Ara Güler Kamil Şükûn’a Merhaba Diyor” adlı sergide buluşmuştur.³⁴²

Deney yoluyla problemlerin çözümünü sağlayıp bir dil zenginliğine ulaşmaya çalışan bir grup ise deneysel fotoğrafa yönelmiş ve bunun öncüsü Ahmet Öner Gezgin olmuştur. Gezgin, anı fotoğraflamak yerine kendi kişisel gerçekliğini yaratmaya çalışmıştır.³⁴³ Deneysel fotoğrafın amacını fotoğrafın tüm estetik ve teknik olanaklarını kullanarak sanatsal mesaja ulaşmak olarak tanımlayan Gezgin, ana unsurlarını “teknik/yapım, estetik/öz/biçim, betimleme/içerik ve pragmatik/bildirişim” olarak açıklamıştır.³⁴⁴ Şahin Kaygun ise hazırladığı foto-grafik çalışmalar ile fotoğrafa soyut bir anlam yüklemiştir.

1970’li yılları diğer dönemlerden ayıran en önemli özellik, fotoğrafın bağımsız bir meslek dalı olarak, basından sonra, reklâm sektörüne de hizmet götüren tanıtım fotoğrafçılığı alanının ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda FOTOS, tanıtım fotoğrafçılar arasındaki dayanışmayı sağlamak amacıyla kurulmuştur.

³⁴¹ İrfan Demirkol, Sosyalist Fotoğraf, **Vatan Gazetesi**, 11 Ekim 1977, s. 4.

³⁴² Engin Özendes, **Türkiye’de Fotoğraf**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999) s. 29.

³⁴³ **Aynı**, s. 30.

³⁴⁴ Ahmet Gezgin, “Deneysel Fotografiye Kuramsal Bir Yaklaşım”, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985), s. 379.

1970’li yılları Türk fotoğrafında önemli sergiler arasında yer alan “Kuşaklar” sergileri gerçekleştirilmiştir. Birincisine 26, ikincisine 34, üçüncüsüne ise 51 fotoğrafçının katıldığı “Kuşaklar” sergisi, gelenekleşerek 80’lerde de devam etmiştir. 1978 yılındaki, “3. Kuşaklar” sergisinde, farklılaşan tarzları Zeki Çakaloz şöyle değerlendirmektedir:

“Bu 51 sanatçıyı genelde konu/yorum açısından iki ayrı tasada gördüm sanatçıları. Birinci grup klasik/edonis (haz, tad verici), bireysel tasadalar... İkinci grup sanatçılarsa, fotoğrafik/grafik ve yeni yorumlama bileşkesi ve yüklenimi içinde daha toplumcu ve günceller. Örneğin Baha Gelenbevi, Mustafa Bilgin, A. Tunçeri, Ömer Bostanlı, Ahmet Esmer, Murat Ertem, Orhan Erman, Muzaffer Ilıcak birinci gruba girenlerdir. İkinci grupta ise genelde, fotoğraf sanatımızın daha eski emekçileri, bu sanatın toplumumuza yerleşmesi savaşımını veren ustalar var. Bunlar Gültekin Çizgen, Şahin Kaygun, Ersin Alok, Gülnur Sözman, Şemsi Güner, Güler Ertan, Sabit Kalfagil’dir.”³⁴⁵

Sanatsal gelişmelerin yanında, 1970’lerde yaşanan ekonomik bunalım fotoğrafı da etkilemiştir. Filmler, banyo malzemeleri ve teknik ekipmanların yurt dışından sağlanması ya da pahalı olması nedeniyle ortaya çıkan teknik yetersizlikler fotoğrafın sanatsal ve toplumsal gelişimini yavaşlatmıştır.

1.4.1. Dönemin Fotoğraf Dernekleri ve Dergiler

1970’li yılların getirdiği örgütlenme ruhu fotoğraf sanatında da görülmüş, İFSAK’ın başlattığı dernekleşme hareketi, çeşitli oluşumlara cesaret vermiştir. Bu dönemde fotoğraf dergileri de çıkarılmış, ekonomik sıkıntılara rağmen, fotoğraf hakkında insanları bilgilendirmek amacı taşımışlardır. Ancak bu dergi ve dernekler arasında fotoğrafik ve ideolojik farklılıklar nedeniyle görüş ayrılıkları da ortaya çıkmıştır. Bu ayrılıkların en önemlisi ülkenin politik bir ayrışma süreci içinde olmasından kaynaklanan, fotoğrafta biçim mi önemlidir? Yoksa içerik her şeyin yerini alacak bir unsur mudur? sorularına verilen yanıtlardır.

İFSAK, Yeni Fotoğraf Dergisi, Fotos Grubu sanata politikanın karıştırılmaması gerektiğini savunurken ve biçime önem verirken, AFSAD grubu ve bazı sendikaların

³⁴⁵ O. Zeki Çakaloz, **Eleştiriler**, (İstanbul: Urart Sanat Galerisi Yayınları, 1982), s. 414.

fotoğraf kolları, içeriğin önemini ve fotoğrafın toplumsal ve siyasi tepkiyi ortaya koyması gerektiğini vurgulamışlardır.

1.4.1.1. İFSAK

İFSAK, 24 Aralık 1959 yılında “Erenköy Amatör Foto Kulübü” adı ile Nurettin Erkılıç’ın önderliğinde Celalettin Yavsi Ebüssüdoğlu, Turgut Ekin, Kemal Kozar, Hulki Öğreten, Şinasi Özatalay ve Reşat Aşkın tarafından kurulmuştur. İlk fotoğraf sergisini 1960’da Galatasaray Lisesi’nde açan kulüp, 1962 yılında etkinliklerini yaygınlaştırmak amacıyla adını “İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği” (İFSAK) olarak değiştirmiştir.³⁴⁶

1-15 Haziran 1966’da Beyoğlu Türk Ticaret Bankası Galerisi’nde açılan ikinci sergi broşüründe derneğin, muhtelif yaşlardaki çeşitli meslek sahiplerinin güzel sanatlarla meşgul olması amacıyla açıldığı belirtilerek, “aramızda, üstün istidatlı bazı arkadaşların yurt ve dünya çapında alâka uyandıracak eserler vereceğine şüphemiz yoktur. Bunlar bizim hayallerimizdir.... Biz de bu hayallerimizi hakikat yapmak için var kuvvetimizle çalışmaktayız” açıklaması yapılmıştır.³⁴⁷

Dernek sergiler ile kendisini tanıttıkça, yeni üyeler kazanmış ve etkinlikleri çoğalmıştı. İFSAK faaliyetleri, diğer fotoğraf derneklerine öncü olmuştur. 1974’de düzenlenen “Ulusal Sanat Fotoğrafı” yarışması atılan ilk adımdır. “Sokaklar ve Yollar”, 1975’de “Yaşamda Kadın” ve 1976’da “Çocuk ve Oyun” gibi yarışmalar düzenlemiş, sonraki yıllarda katılımı arttırmak için konu sınırlaması kaldırılmıştır.³⁴⁸ 1979 yılında ise Türkiye’de ilk kez uluslararası bir fotoğraf yarışması düzenlemiştir. 1970’li yıllarda İFSAK başkanlığını yapan Mehmet Bayhan, derneğin amaçlarını ve fotoğrafa bakışını şöyle açıklamıştır:

“Biz İFSAK olarak üyelerimizin iç dünyalarını zenginleştirmeye ve becerilerini geliştirmeye çalışıyoruz. Tavrımızı şöyle özetliyoruz: “Biz uçmayı öğreneceğiz ve öğreteceğiz. Öğrenen istediği yöne uçar. Toplumumuzda siyasal eylemleri

³⁴⁶ İFSAK Tanıtım Kataloğu, 1999, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁴⁷ Mehmet Bayhan, **Yazılarla Fotoğraf**, (İstanbul: Ege Yayınları, 1996), s. 33.

³⁴⁸ Aynı, s.34.

düzenleyen örgütler de var. Herkes bu örgütlere katılmakta ve dilediği yönde çalışmakta serbesttir. Vatandaş fotoğrafı kullanmak istiyorsa biz ona öğretilim, o istediği yönde kullansın.”³⁴⁹

1970’lerde geliştirdiği etkinlikler, temel fotoğraf seminerleri, yarışmalar ve diğer dernekler ile ortaklaşa yaptığı projeler ile Türkiye’nin önemli sanat kuruluşlarından biri olan İFSAK, dönemin ünlü fotoğrafçıları yetiştirmiş, Türk fotoğraf tarzının oluşumunda önemli katkılarda bulunmuş ve bulunmaya devam etmektedir.

1.4.1.2. Yeni Fotoğraf Dergisi

Ekim 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Yeni Fotoğraf Dergisi*, o döneme kadar uzun ömürlü olan tek dergidir. Ondan önce fotoğraf dergileri yayımlanmış ancak en uzun ömürlüsü 6 sayı çıkabilmiştir.

Yeni Fotoğraf Dergisi’nin 1970’lerdeki yayın kurulu, Ersin Alok, Ara Güler, Gültekin Çizgen ve Ozan Sağdıç’tan oluşmaktadır. Yeni Ortam Gazetesi’nin fotoğraf eleştirmeni Burçak Evren de yazı işleri müdürlüğünü yapmıştır. Gültekin Çizgen, derginin oluşumunu şöyle açıklamaktadır:

“Türkiye’de, 1960’larda Ayhan Babacan’ın *Fotoğraf* dergisinden bu yana onca dergi yayınlanıp, ülkemizde dergicilik gelişmesine rağmen, henüz hiçbir fotoğraf dergisi yayınlanmamıştı. Halbuki 1960’lardan bu yana ülkede çok şey değişmişti. Fotoğraf ortamı oldukça büyümüş, piyasada belirli reklâm potansiyeli bile oluşmuş olduğu düşünülebilirdi. O günün *Yeni Fotoğraf*’ı işte bu nedenle oluştu.”³⁵⁰

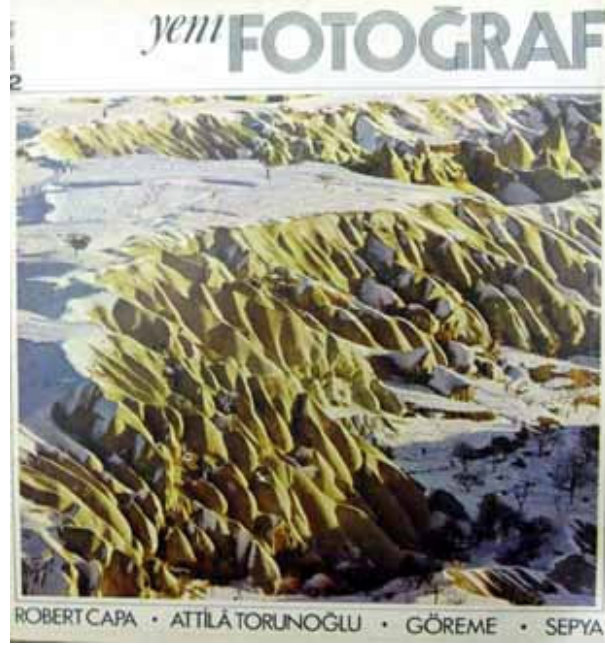
Fotoğraf Yıllıkları yayınlayan *Yeni Fotoğraf Dergisi*, bu yıllıkları Gültekin Çizgen’in koleksiyonundan hazırlamıştır. Özellikle 1978 yılı, dönemin usta fotoğrafçılarının fotoğraflarından oluşmasının yanı sıra Türk fotoğrafını kapsayan ve derlenen ilk yayındır. Yıllıkların, *Yeni Fotoğraf Dergisi*’nde yayınlanmasından sonra, Haldun Taner, “*Yeni Fotoğraf Dergisi*, fotoğraf alanında bilinçli ve heyecanlı uyanışın odağı oldu” derken, Abdi İpekçi, “tüm olanaksızlıklara karşın sonsuz bir özveri ve

³⁴⁹ Mehmet Bayhan, “Tartışma”, *AFSAD Dergisi*, Nisan 1978, s. 50.

³⁵⁰ Gültekin Çizgen, *Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk 50 Yıl*, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1994), s. 117.

yılmayan bir çabayla fotoğrafı ve onun büyük ustalarını her bakımdan övgüye değer yayınlarla bizlere ulaştırıyor” yorumunu yapmıştır.³⁵¹

Fotoğraf 27



Yeni Fotoğraf Dergisi, Şubat 1978.

Yeni Fotoğraf Dergisi, fotoğrafın teknik boyutunun yer aldığı sayfalarının yanı sıra dünyadan fotoğrafçıları ve dernekleri de tanıtmıştır. Fotoğraf fuarları, dünyaca ünlü dergileri de sayfalarına taşımıştır. Dergi ekonomik zorluklara rağmen, renkli fotoğraflara yer vermiştir. Yeni kuşak fotoğrafçıların yüreklendirilmesi için portfolyolarını yayımlamış, fotoğraf yarışmaları düzenlemiştir. Fotoğraf stüdyoları, banka, şirket reklâmları da alarak, dönemin diğer kuruluşlarının aksine bir tavır sergilemiştir. Politik hiçbir unsurun ya da başkaldırının bulunmadığı dergi de sadece ekonomik istikrarsızlık ve kağıt ile mürekkep fiyatlarının artışı eleştirilmiştir.³⁵²

Dergi yayımlandığı 45 sayı boyunca, 119 Türk ve 23 yabancı fotoğrafçı ile fotoğraf üzerine 47 yazı ve 105 teknik denemeye yer vermiş, 9'u yerli olmak üzere 1

³⁵¹ 1978 Türk Fotoğraf Yıllığı İçin Ne dediler?, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Temmuz/Ağustos 1978, s. 46.

³⁵² Gültekin Çizgen, , “Fotoğraf Piyasamızın Durumu”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Haziran 1978, s. 1.

yabancı derneği ve 7 yabancı dergiyi tanıtmıştır. Röportajlar yapmış, okuyucu köşeleriyle amatör fotoğrafçıların sorularını yanıtlamıştır.

1.4.1.3. Fotos (Fotoğraf Sanatçıları Derneği)

Fotos, 1978 yılında bir araya gelmiş profesyonel fotoğrafçılar topluluğudur. Profesyonel fotoğrafçıların sorunlarına çözümler getirmek, çalışma fiyatlarını saptamak, iş yerleri ile yapılacak anlaşmalarda bir fiyat belirlemek, telif haklarını gündeme getirmek amacıyla kurulmuştur. Bir süre Fotos'un başkanlığını, Şahin Kaygun yürütmüş, 23 Haziran 1979'da yapılan ilk Genel Kurul'da Yavuz Evcim Başkanlığa, Ersin Alok, Güler Ertan, İbrahim Zaman, Halim Kulaksız yönetim kurulu üyeliğine seçilmiştir.³⁵³

Fotos grubu 1977 yılında yayınladığı bildiride, fotoğraf olanaklarının insan mutluluğu, yarını ve sorunları için kullanılması gerektiğini savunarak, ileriye dönük adımlar atılmışken fotoğrafın, "devrimci fotoğraf" adı altında yozlaştığına, dinamizminin azaldığına ve içinden çıkılmaz bir kaosa sürüklendiğine değinmiştir:

"Sanatçı, yapıtını seyredenini bilinçlendirmek için, ondan daha bilinçli olmalıdır. Bu büyük bir sorumluluktur. İşte Türk fotoğrafının yeni derdi budur. Örneğin burnundan sümükleri akan, yüzüne sinekler konmuş çocukları fotoğraflamak Anadolu'nun geri kalmışlığını belirlemez. Çünkü Anadolu'da tertemiz, nur topu gibi çocuklar da vardır. Bu da gelişmişliğini belirlemez. Mesaj yanlıştır. Ama devrimci nitelik taşıdığı öne sürülen her sergi böylesi fotoğraflarla doludur. Demek ki, Türk fotoğrafı henüz anlatımlı yapıya ulaşamamıştır. Bu anlayıştaki fotoğraf sanatçılarının önce kendilerini eğitmeleri gerekir."³⁵⁴

Fotos'un düzenlediği tümü renkli fotoğraflardan oluşan çocuk konulu sergi, Türk Konsoloslugu'nun daveti üzerine San Fransisco'da sergilenmiş, "Türk Çocuklardan Dünya Çocuklarına Merhaba" adını almıştır.³⁵⁵ Fotos üyeleri renkli fotoğrafı tercih etmişlerdir. Fotoğrafik manipülasyonlarla yeni biçim arayışına giren Fotos grubu, Şahin Kaygun, Güler Ertan, Ersin Alok'un sanat fotoğrafları ile ülkedeki fotoğraf anlayışına yeni bir vizyon getirme çabasına girişmiştir.

³⁵³Haberler, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Nisan, 1979, s. 47.

³⁵⁴Şahin Kaygun, Yeni Fotoğraf'dan, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Aralık, 1977, s.2.

³⁵⁵Fotos Amerika'da, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Aralık 1977, s. 38.

1.4.2. AFSAD'ın Kuruluşu ve Siyasi Vizyonu

1.4.2.1. AFSAD'ın Kuruluşu ve Amaçları

Ankara Sinematek Derneği'nin 24 Şubat 1977'de Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'nde düzenlediği "Fotoğraf Sanatının Sorunları" konulu toplantı, Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği'nin (AFSAD) kuruluş düşüncesini doğuran bir etken olmuştur. Çankaya Halkevi ve Çağdaş Sahne gruplarının bir araya gelerek oluşturdukları bu oluşumun ortak niyeti, fotoğrafı toplumsal değişime ve dönüşüme katkı sağlayacak bir araç haline getirmektir.³⁵⁶ Çankaya Halkevi sadece fotoğraf seminerleri ve kursları veren bir örgüt değil aynı zamanda "fotoğrafı bir takım toplumsal niyetler üstünden araç olarak"³⁵⁷ kullanan bir örgüttür. Çağdaş Sahne'deki grup da benzer çabalarla fotoğraf çeken kişilerden oluşmaktadır. Kurucu üye Özcan Yurdalan, AFSAD'ın kuruluş süreci ile ilgili şunları söylemektedir:

"O dönem Çağdaş Sahne'de fotoğraf atölyeleri, Çankaya Halkevi'nde ise uzun süre devam eden fotoğraf seminerleri vardı. Merter Oral ve ben Çankaya halkevinde çalışıyorduk. Çağdaş sahnede Sinan Çetin, Ömer Lütfü Eltan, Cüneyt Aral, Celal Ertem, Ercan Öztürk çalışıyordu. Bu iki yapı birleşti ve bir fotoğraf derneği kurmaya ihtiyaç olduğunu tespit ederek çalışmaya başladık. Dönem itibariyle Çankaya halkevinin yaptığı fotoğraf çalışmaları da sadece kurslarla sınırlı değildi. Fotoğrafı hakikaten bir amaç olarak değil de bir takım toplumsal niyetler üstünden araç olarak kullanıyorduk Sinematek'de benzer niyetler taşıyan insanlar vardı. Oradaki seminerlere katılan fotoğrafçılar da bu yapıyı güçlendirdiler. Ve bir kesişmeyle beraber bir araya gelindi ve dernek kurulma çalışmasına başlandı."³⁵⁸

AFSAD, Sinan Çetin (Köy-Koop Sanat Film Merkezi), Alpaslan Aydın, Celal Ertem, Merter Oral, Özcan Yurdalan, Ercan Öztürk, Bülent Demirel, Cüneyt Aral ve Ömer Lütfü Eltan (İleri Gençlik Derneği Foto Film Kolu) tarafından Nisan 1977'de kurulmuştu. İlk kuruluş kongresine siyasi parti başkanları da katılmıştı. Yurdalan, Mehmet Ali Aybar'ın kongrede bir konuşma yaptığını CHP'den ve diğer sol partilerden tebrik mesajı geldiğini ifade ederek, kongrenin basında yer alan grup üyeleri nedeniyle

³⁵⁶ Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005'de yapılan görüşmeden.

³⁵⁷ Ayn.

³⁵⁸ Ayn.

ses getirdiğini belirtmiştir.³⁵⁹ Genel Kurulda bir konuşma yapan Sinan Çetin AFSAD fikrinin ortaya çıkışını ve amaçlarını şöyle açıklamıştır:

“AFSAD, Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi içerisinde Sinematek tarafından düzenlenen sinema-fotoğraf derslerinin bir ürünü olmuştur. Bu derslerin duyurusu için Çağdaş Sahne panosuna astığım afiş, Sinematek odasının hiç beklemediğim kadar fotoğraf meraklılarıyla dolup taşmasına neden oldu. Bu fotoğraf sanatçısı arkadaşlar her şeyden önce ülkesini seven, onun sorunlarını dile getirmeye amaçlayanlardı. Öylesine bir potansiyeli kanalize etmek düşüyordu bize... Ve bu birikimi bir dernek çatısı altında toplamaya karar verdik. Ancak bu toplamayı sağlarken bazı doğrularla yola çıkmamız gerekiyordu. Belirli prensipleri uzun vadeli bir politikayla uygulamak zorunluluğu ortada idi. Yani tutarlı olmalıydı AFSAD ya da başka bir deyimle söylediğini yapmalıydı. AFSAD söylediğini yaptı en azından tüm gücüyle yapmaya çalıştı. Şimdiye dek yaptıklarını dört aylık kısa bir süre içinde iki sergi, üç dia gösterisi, söyleşi ve eğitim çalışmalarını gösterdi. Arkadaşlar, bugün ülkemizde fotoğraf alanında uğraş veren çeşitli kişi ve kuruluşlar bulunmaktadır. Bu kişi ve kuruluşlarla ortak yanlarımız kuşkusuz vardır ve bizler bu ortak çıkarlar adına birlikte mücadele etmekten onu duyacağız. Ancak bizler fotoğraf sanatını Türkiye’deki uygulanış biçimine farklı bir soluk getirmek amacındayız.”³⁶⁰

Çağdaş Sahne Kültür Merkezi’nde çalışmalarına devam eden AFSAD, cumartesi toplu fotoğraf çekimleri, Pazar günleri seminerler ve söyleşilerle etkinliklerine başlamıştır. AFSAD’ın etkinlikler sonucunda oluşan ilk sergisi 22 Haziran 1977’de 18 üyenin 50’yi aşkın fotoğrafı ile Çağdaş Sahne Kültür Merkezi’nde açılmıştır. Bu çalışmalar aynı zamanda, Antalya Uluslar arası Sanat ve Kültür Festivali kapsamında da sergilenmiştir. Kemal Cengizkan, AFSAD’ın ilk yıllarını şöyle anlatmaktadır:

“O zamanlar derneğe üye olmak için fotoğraf getirmek gerekmiyordu. İsteyen herkes 75 lira verip üye olabiliyordu. İlk etkinlikler, üyelerle eğitim toplantıları ve toplu çekim gezileriydi. Üye toplantılarında çoğunlukla “kimin için fotoğraf?”, “neyin fotoğrafı” gibi konular işlenmekteydi... AFSAD’ın dışı açık ilk sergisi Antalya şenliğindeki karma fotoğraf sergisiyle oldu. Düzeyin düşüklüğüne karşın, gerek kuruluşun getirdiği hareketi gerekse fotoğraf üzerine edilen iddialı sözler, bir de basınla ilişkiyi sağlayan Cüneyt’in başarılı çalışmaları nedeniyle basında epey yer almıştı sergi. Ama herhalde en doğru değerlendirmeyi, “fotoğrafı bir silah olarak düşünmek iyi de önce doğru dürüst fotoğraf üretmek gerek” demeye getirerek Zeynep Oral yapmıştı.”³⁶¹

³⁵⁹ Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005’de yapılan görüşmeden.

³⁶⁰ Sinan Çetin, “AFSAD Genel Kurulu Tamamlandı”, **Vatan Gazetesi**, 27 Eylül 1977, s.4

³⁶¹ Kemal Cengizkan, Düünden Bugüne AFSAD, **Fotoğraf Dergisi**, Mayıs 1987, s. 31.

Solun farklı fraksiyonlarını benimseyen fotoğrafçılardan oluşan AFSAD'da, bir grup üyenin Maden-İş'in MESS'e karşı yürüttüğü grevi fotoğraflayıp Çağdaş Sahne'de sergileyince çatışmalar ve tartışmalar meydana gelmiştir. Özcan Yurdalan, Kemal Cengizkan, Ercan Öztürk ve Alpaslan Aydın'ın içinde bulunduğu grup, işçi sınıfı mücadelesini desteklediklerini belirtmişlerdir. AFSAD'ın Çağdaş Sahne'den ayrılmak zorunda kalışını ve sol içi fraksiyon farklılıklarından ileri gelen gerginliği Yurdalan şöyle açıklamıştır.

“AFSAD'ta bulunanlar politik insanlardı. Cüney Ayrıl gibi bizim gibi net politik söyleme ve duruşa sahip olmayan arkadaşlarımız da vardı. Aslında burada önemli olan sorun solun farklı fraksiyonları içinde yer alan insanlar bir araya gelmesiydi. Grev sergisini açtıktan sonra çok ciddi bir çalkantı başladı AFSAD'da. Çünkü biz işçi sınıfı mücadelesini ve Maden-iş'in MESS'e karşı yürüttüğü grevi önemsiyorduk. Ve İstanbul'a gelip çok yoğun çalışmıştık. Ben, Kemal Cengizkan, Ercan Öztürk, Alpaslan Aydın dört kişi çalışmıştık ve önce çağdaş sahnede açtık sergiyi. AFSAD içindeki diğer arkadaşlarımız Sinan Çetin'in başını çektiği arkadaşlarımız bir gece sergiyi kapadılar, topladılar. Çağdaş sahneden topladılar. Ondan sonra kıyamet koptu zaten çünkü çok önemli bir tepki gösterildi buna. O arkadaşların sergiyi toplamasının nedeni de onların buldukları ideolojik vizyon içinde bu grevin yanlış, kötü, olumsuz bir grev oluşu ve dolayısıyla bizim açtığımız serginin de aynı bağlamda oluşuydu.”³⁶²

AFSAD, bu bölünmenin ardından Çağdaş Sahne'den ayrılarak, Evrensel Kitabevi'nin bodrum katına taşınmış, faaliyetlerini burada sürdürmeye devam etmiştir. Bu süreci Cengizkan şöyle anlatmaktadır: “Fikret Otyam'la görüştük bize yer lazım dedik. Ne yapalım dedik. Serpil Bozer vardı Evrensel Gazetesinde. Onunla Otyam konuştu ve uzlaşma sağlandı. Serpil hanım bize onların kullanmadığı bir büronun kullanım hakkını verdi. Otyam'da yönetimde idi.”³⁶³ Yönetimin istifa etmesi üzerine yapılan, AFSAD Olağanüstü Genel Kurul'unda ise Başkanlığa Fikret Otyam, Başkan Yardımcılığı'na Alpaslan Aydın, yazmanlığa Özcan Yurdalan, saymanlığa Kemal Cengizkan seçilmiştir. Fikret Otyam bir süre başkanlık yaptıktan sonra derneğin başkanlığına Kemal Cengizkan getirilmiştir.

³⁶² Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005'de yapılan görüşmeden.

³⁶³ Kemal Cengizkan ile 9 Ekim 2005'de yapılan görüşmeden.

AFSAD üyeleri Merter Oral, Kemal Cengizkan, Sevim İpekçi, Özcan Yurdalan'ın "Selam Yaratana" adlı sergileri 16 Ekim 1978'de Kızılay'daki sergi çadırında açıldıktan sonra Ankara Belediyesi'nin hazırladığı otobüs ile sanayi bölgesini gezmiştir. "Bulutlar Adam Öldürmesin" sergisi de Dünya Barış Günü kutlamaları çerçevesinde İstanbul Belediye Sarayı'nda ve Çamlıtepe Gecekondu Mahallesi'nde açılmıştır.

Türkiye'nin ilk fotoğraf sempozyumunu düzenleyen AFSAD sayesinde fotoğraf sanatının işlevi tartışılmış ve dönemin farklı alanlarından birçok fotoğrafçı bir araya gelmiştir. Bu sempozyumdaki bildiriler bir kitapçıkta toplanmıştır. Üyelerin çocuk konulu fotoğrafları Güven Park'ta bir çadırın içinde sergilenmiştir. Temel fotoğraf eğitimlerinin yanı sıra, Nazım Hikmet'i anmak için dia gösterilerini içeren bir toplantı organize edilmiştir.

17 Mart 1979'da "Doğa" konulu, 16 Nisan 1979'da ise "Çocuk" konulu sergiler düzenleyerek AFSAD fotoğraf alanında sesini duyurmayı sürdürmüştür. "Almanya'da Kadın" ve "Türkiye'de Kadın" başlıklı sergiler Alman Kültür Merkezi ile ortaklaşa düzenlenmiştir.

1.4.2.2. AFSAD'ın Siyasi Vizyonu

1970'li yılların siyasi atmosferi, çatışmalar ve kamplaşmalar düşünülecek olduğunda AFSAD'ın, işçi sınıfını kurtuluşu hakkındaki yazıları, 1 Mayıs vurguları ve slogan kokan sergi başlıkları ile sol ideolojiyi benimsediği görülmektedir.

Dergide de sosyalizmi öven faşizmi kınayan ifadeler rastlanılmaktadır: *Fotoğraf Dergisi*'nin 12/13. sayısında yer alan 2. Genel Kurulu'nda AFSAD tarafından, "günümüzde yaşamın dayattığı gerçek ve anlaşılana o ki düzen ve faşizm, başta işçi sınıfı olmak üzere tüm demokratların, aydınların, sanatçıların temel sorunudur"³⁶⁴ açıklaması yapılmıştır. "1 MAYIS GELECEĞİMİZ ONURUMUZ SAVAŞIMIZ

³⁶⁴ Özcan Yurdalan, AFSAD 2. Genel Kurul ve İki görev, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı:12-13. sayfa nosu belirtilmemiş.

BAYRAĞIMIZ”³⁶⁵ başlıklı yazıda ise 1 Mayıs’ın tarihi anlatılmış ve “O gün bugündür her 1 Mayıs sabahı tüm ülkelerde işçi sınıfı alanları doldurur. İstemlerini haykırır. Geleneğini korur, onurunu savunur, savaşı, bayrağını dalgalandırır”³⁶⁶ cümlelerine yer verilmiştir. 1 Mayıs mitinginde çekilmiş fotoğraflar, “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz” adlı başlıkla yayımlanmıştır. Dergilerde miting, grev, TİP’li gençlerin öldürülmesi gibi haberler de bulunmaktadır. Örneğin AFSAD üyelerinin, Mersin Soda İşçilerinin Ankara’ya yürüyüşünü konu alan belgesel çalışmasına yer veren dergide, fotoğrafları desteklemek için inşa edilen metinde, “şimdi tüm demokrasi güçleri soda işçilerinin yanında, dayanışmada kararlı. Soda işçilerinin hakları er ya da geç alınacak, soda grevi başarıya ulaşacak” açıklamasına metnin son paragrafına yer verilmiştir.

Dergide yer alan ifadelerinde ortaya koyduğu gibi Cengizkan, AFSAD’ın siyasi çizgisini, “sol merkezli emekten, Türkiye’deki değişimden yana bir çizgi” olarak tanımlamakla birlikte, “sendikalarla bağlantı kurmaya ve sürdürmeye çalışan, bütün yazar örgütleri, meslek örgütlerle bağlantılı, tüm ilerici örgütlerle, derneklerle, kuruluşlarla bağlantılı bir çizgideydik”³⁶⁷ açıklamasını yapmıştır. Özcan Yurdalan ise AFSAD’ı solun genel yelpazesi içinde konumlandırırken, diğer kuruluşlarla da ilişkilerinden şöyle bahsetmektedir:

“Bizim fotos ve yeni fotoğrafla ilişkimiz vardı. Mesela yanlış hatırlamıyorsam Fotos’tan insanlar çağırmıştık bir açıktoturuma ve sempozyuma davet ettik. Dolayısıyla biraz daha örgüt bilinci ile davranıyorduk. Çok fazla suistimal eden bir duruş içinde değildik. Otyam bizimle aynı hattı paylaşmıyor olsa bile dernek başkanlığı yapmıştır. Çok homojen değildik dernek yönetimi içinde. Farklı siyasi duruşlardan ve aynı zamanda bizden daha az siyasi olan insanlar da vardı. O zamanın ortalama söylemi bugünün son derece radikal sol söylemi. özellikle fotoğraf camiasının bugünkü durumundan bakılınca bir hayli keskin bir sol söylem. Çünkü bugün artık iyice düşünce fikir ideoloji bu ortamın içinden soyutlanmış durumda.”³⁶⁸

AFSAD yönetiminde ve dergi kadrosunda yer alan Cengizkan ve Yurdalan’ın da belirttiği gibi AFSAD’ın siyasi çizgisi sol ideoloji merkezlidir. Ancak AFSAD grubu,

³⁶⁵ Büyük harfle yazılan cümle dergiden yazıldığı gibi alınmıştır.

³⁶⁶ 1 Mayıs Geleceğimiz Onurumuz Savaşımız Bayrağımız, **Fotoğraf Dergisi**, sayı: 7, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁶⁷ Kemal Cengizkan ile 9 Ekim 2005’de yapılan görüşmeden.

³⁶⁸ Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005’de yapılan görüşmeden.

propagandacı örgütlerin sergilediği radikal sol içinde yer almadıklarını ifade etmiş, işçi sınıfı mücadelesini destekleyen geleneksel sol anlayışını ortaya koymaya çalıştıklarını belirtmişlerdir. 1970’li yılların siyasi kutuplaşmaları ve ideolojik ayrıkları içinde sol kimliği ile toplumsal değişim ve dönüşümü yaratmak için, toplumsal belgeci anlayış ile fotoğraf çektiklerini vurgulamışlardır. Fakat dergideki söylemler dönemin diğer fotoğraf dergilerini aksine politik ve ideolojik savunular, göndermeler ve eleştiriler içermektedir.

1.4.2.3. AFSAD’ın Fotoğraf Anlayışı

Sanatsal yaratımın toplumsal gerçek ve sorunlardan ayrı düşünülemediğini bildiren AFSAD, gerçekçi fotoğraf sanatçılarının toplumsal yaşantıyı ve çelişkiyi fotoğraflarında yansıtması gerektiğini savunmuştur.³⁶⁹ Merter Oral ise belgesel fotoğrafın konusunu yaşamsal gerçeklikten aldığını ve özünde insanı belgelemesi açısından önemli bir fotoğraf dalı olduğunu belirtmiştir.³⁷⁰ Fotoğraf sanatçısının da içinde bulunduğu ortamdan etkileneceğini vurgulayan dergide yer alan, “fotoğraf bakaçtan bakan gözün ve beynin gördüğünü özümsemesi ve yorumlaması ile çekilir. Yani sadece fotoğraf makinesinin işi değil, ardındaki beynin de işidir. İş böyle olunca objektifin çevrildiği konu büyük önem kazanıyor”³⁷¹ açıklamasından, fotoğrafta biçimin ikincil önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Kendilerini toplumsal belgeci olarak tanımlayan dergide, kendi görüş ve tarzlarına yakın olan Photo League gibi derneklerin yanı sıra, Dorathe Lange, Jacop Riis, Lewis Hine gibi toplumsal belgeci fotoğrafçılar da tanıtılarak, fotoğrafın var olan sorunlara çözümler üretme amacıyla olması gerektiği ifade edilmiştir. Cengizkan bu amaç ile ilgili şunları söylemektedir:

“Biz bir misyon bellemiştik kendimize. Bu oluşum güzel fotoğraf derneği gibi değildi. Kuruluşundan itibaren belli bir toplumsal kaygıyı ve görevi üstlenen bir gruptu. Niye fotoğraf çekmeli? Neyin fotoğrafı? sorularını gündeme getirip, kendimize bir yol belirledik. Benim gördüğüm kadarıyla o yol o zamanki bütün şeylerden farklıydı. İfsak’ta da aynı doğrultuda düşünen, çalışan arkadaşlar olmasına rağmen, İfsak kurumsal yapı olarak böyle bir şey söylemiyordu. Fotos tamamen farklı bir yerden yola çıkıyordu. Diğer birkaç dernekte hobi fotoğrafçılığı çizgisinde gidiyordu. Daha sonra fotoğraf sanatını işlevi diye bir toplantı da yapıldı. Temellendirmeye çalışıyorduk. Çünkü bizde bilmiyorduk

³⁶⁹ Fotoğraf’tan, **Fotoğraf Dergisi**, Mart 1979, Sayı:5, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁷⁰ Merter Oral, Belgesel Fotoğraf, **Fotoğraf Dergisi**, Nisan 1979, Sayı:6, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁷¹ Fotoğraf’tan, **Fotoğraf Dergisi**, Ekim-Kasım 1979, Sayı:12-13, sayfa nosu belirtilmemiş.

nasıl bir şeyler yapılabilirdi. Bizim bir derdimiz var toplum için fotoğraf, ne olup ne bitiyor değişen nasıl değişiyor onu görelim diyorduk. Bir de tabii o yıllar sosyal olarak da değişim yılları. Sol hareket yükseliyor, sendikalar güçleniyor, her türlü akımın yayını var, temel kitaplar yayınlanıyor, yasaklanıyor, toplanıyor, onun davaları sürüyor. Çok hareketli bir dönem. Biz orda kendimize bir yer belirledik. Fotoğrafçının görevi olmalıdır ve değişimin içinde yer almalıdır gibi bir görev ve misyon üstlendik.”³⁷²

Diğer fotoğraf derneklerindeki fotoğraf anlayışından farklı olarak, fotoğrafa işlev yükleyen ve toplumsal sorunları dert edinen bir topluluk olması itibariyle AFSAD, 1977 yılında kurulduğunda, öncelikle kimin için ve neden fotoğraf çekileceğinin belirlenmesi gerektiğini savunmuş ve Türkiye’de Fikret Otyam’ın önderliğini yaptığı toplumsal belgeci fotoğrafı kurumsallaştıran ilk dernek olmuştur.

1.4.2.4. “Fotoğraf” Dergisi’nin Oluşumu

AFSAD gerek fotoğraf ile ilgili haberleri ve çalışmalarını duyurmak gerekse fotoğraf ve sınıf bilincini aşılama için “Fotoğraf” Dergisi çıkarmış ancak ekonomik zorluklar nedeniyle dergi kalitesiz kâğıt ve mürekkep ile basılmıştır. O dönemlerde *Yeni Fotoğraf* Dergisi hem renkli basılması hem de reklâm alması ile eleştirilmiştir. *Fotoğraf* dergisi ise iki sayfa A3’ün katlanmış halinden oluşmuştur.

İlk sayısından itibaren derginin sahibi Kemal Cengizkan, Yazı İşleri Müdürü de Özcan Yurdalan olarak belirtilmiş ancak bazı dernek üyeleri de derginin çıkmasında ve içeriğinde önemli rol oynamışlardır.

Dergi siyah beyaz çıkarılmış ve kontrast baskı tercih edilmiştir. Dergide yarışma haberleri, sergi haberleri, fotoğrafçılar ve bazı birliklerin tanıtımları, güncel yazılar, teknik incelemelere yer verilmiştir. Okuyucuya kimi zaman “Hey Dost”, kimi zaman da amatör denilerek seslenilmiştir.

Derginin o dönemde 5000 adet baskısı yapılmış ve büyük illere dağıtılmıştır. Özellikle sol fotoğraf çevresinin rağbet ettiği dergi, işçi haklarından 1 Mayıs övgülerine

³⁷² Kemal Cengizkan ile 9 Ekim 2005’de yapılan görüşmeden.

ve cinayet haberlerine kadar önemli görülen konulara yer vermiştir. Ancak dergi o dönemde yaşanan ekonomik bunalım, baskı ve fotoğraf malzemelerinin dışa bağımlı olması nedeniyle Kasım 1979'da kapanmak zorunda kalmıştır.

2- KASIM 1978- KASIM 1979 YILLARI ARASINDA ÇIKAN AFSAD FOTOĞRAF DERGİSİ'NDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ

2.1. ÇALIŞMADA BENİMSENEN YÖNTEM

Fotoğraf Dergisi'ndeki işçi fotoğraflarını incelerken, metin çözümleme yöntemlerinden biri olan betimsel analiz kullanılmıştır. Dergilerde yer alan 32 işçi fotoğrafı, tematik başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar ve örneklem dönemin sosyal ve siyasi ortamında işçi haklarını savunan AFSAD *Fotoğraf* Dergisi'nin ideolojik vizyonu ve dergide yer alan işçi fotoğraflarının yoğunluğu dikkate alınarak belirlenmiştir.

Betimsel analiz yapılırken fotoğrafın biçimsel yönünü ve içeriğini tam anlamıyla ortaya koyabilmek için, fotoğraflara temel bazı sorular sorulmuştur. Bu sorular konunun önemi, teknik, kompozisyon, fotoğrafik yöntem ve süreç başlıkları altında toplanmıştır. Bu sorular şunlardır.³⁷³

1. Konunun önemi:

- a) Fotoğrafın konusu nedir? Belirli bir olay veya öykü tanımlanmış mıdır?
- b) Fotoğrafta neler yer almaktadır (metin, arka plan detayları, objeler, insanlar vs.)? Görüntünün yorumlanmasına bu durum nasıl katkı sağlamaktadır?
- c) Fotoğrafın nerede ve ne zaman çekildiğini anlatan ipuçları var mıdır?
- d) Fotoğrafçı konuyu niçin belgelemeyi seçmiş olabilir?
- e) Fotoğrafçının tepkisi veya duyguları konuda nasıl şekillenmektedir?

³⁷³ Fotoğrafa yöneltilecek sorular, Stuart Oring'in *Understanding Picture*, Göran Sonesson'un *Semiotics of Photography* ve Ertuğrul Algan'ın *Fotoğraf Okuma* adlı kitaplarından derlenmiştir.

- f) Görüntüler, sosyal/politik akımın bir sonucu ne kadar olabilir? Fotoğrafta bir fikir ya da ideolojinin ipuçları, ikonları ya da sembolleri mevcut mudur?

2. Teknik

- a) **Kamera formatı:** Hangi kamera formatı kullanılmıştır? (büyük veya orta format, 35 mm)
- b) **Film hızı ve çeşidi:** Gren yapısı vurgulanmış mıdır? Ya da gözle görülebilir grenler var mıdır?
- c) **Netlik ve alan derinliği:** İyi odaklanmış net bir görüntü mü yoksa önde, ortada ya da arka planda flu/soft odak mı tercih edilmiştir?
- d) **Hareket ya da örtücü hızı:** Görüntü içinde hareket nasıl yakalanmıştır? Hareket keskin bir netlik içinde dondurulmuş veya saptanmış mıdır?
- e) **Kullanılan ışık ya da yapay ışık:** Işığın niteliği nedir? Bir flaş kullanılmış mıdır? Görüntüler gece mi çekilmiştir? Ya da fotoğraf sonradan (baskı aşamasında) herhangi bir müdahaleye (manipülasyon) uğramış mıdır?

3. Kompozisyon

- a) Gözlerinin doğrudan doğruya sürüklendiği bir alan, fotoğrafta odak noktası bir anahtar olarak görünüyor mu? Muhtelif alanlarda odaklanmaya rağmen biçim düzeni ya da tekrarı yaratılmış mıdır?
- b) Kompozisyonda nasıl çizgiler kullanılmıştır?
- c) Resim kadrajında ana konu nerededir? Merkezde, köşede, resim düzlemi önüne yakın, iki nokta arasında mıdır?
- d) Fotoğraftaki biçimsel öğeleri nelerdir? Fotoğrafta nasıl kullanılmaktadır? (örneğin; ton, doku, renk, çizgi, keskinlik, desen, perspektif, kontrast vb.)
- e) Fotoğrafçı çerçeve içine neyi almıştır? Ve neyi kesmiştir?

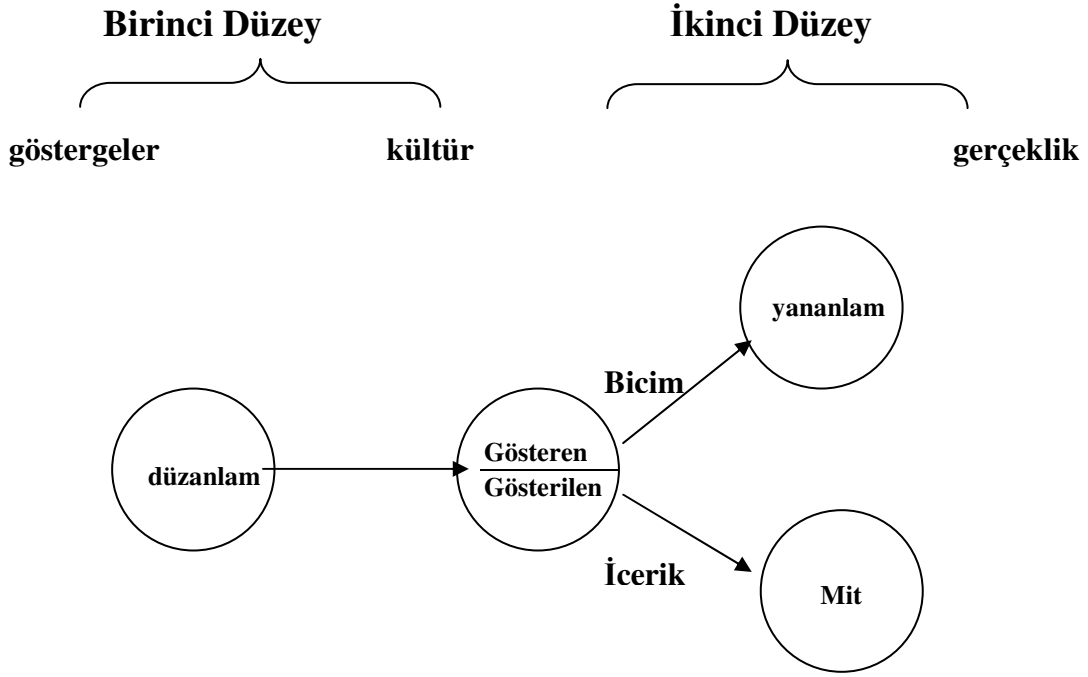
f) Kamera açıları ve bakış açısı nasıl tanımlanabilir? (Örneğin; close up, uzak, konuya aşağıdan ya da yukarıda bakmış gibi.) Konuya bakış açısı nasıl bir etkiye sahiptir? Niçin fotoğrafçı bu bakış açısı/açıyı seçmiş olabilir?

4. Fotoğrafik yöntem ya da süreç

- a) Fotoğrafçı fotoğraftaki olaya nasıl yaklaşmıştır?
- b) Fotoğraf bir öykünün (Photo essay) parçası olarak mı çekilmiştir yoksa kendi başına başarılı bir şekilde konuyu belgelemekte midir?
- c) Fotoğraflanan insanlar kameranın farkında mıdır?
- d) Diğer herhangi bir ilave materyal (tekst veya kontekst gibi) fotoğrafla sunulmuş mudur? Sunulmuşsa fotoğrafa nasıl bir anlam katmıştır?
- e) Fotoğrafçı ne söylemeye çalışmaktadır? Fotoğrafın düz anlamı, yan anlamı nedir? Mit ve ikon olarak herhangi bir gösterge bulunmakta mıdır?

Bu sorularda göstergebilimsel çözümleme yöntemin düzanlam, yananlam, mit, ikon gibi temel araçlarından faydalanılmış, fotoğraf bu kavramlar dahilinde ideolojik göndermeler çerçevesinde incelenmiştir. Göstergebilimsel yöntemde, Barthes'ın anlamlandırmanın iki düzeyi düşüncesinden yola çıkılmıştır. İlk düzey Saussure'nin göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkili olarak betimlediği, Barthes'ın düz anlam adını verdiği düzeydir. Düz anlam, göstergenin ortak duyusal herkes tarafından algılanan anlamına gönderme yapmaktadır. Barthes'ın ikinci anlamlandırma düzeyi olarak tariflediği ve çözümleme için daha önemli olan düzey, bir fotoğrafın iki farklı biçimde çekilişinden doğan algılama şekillerini ortaya çıkaran yananlamdır. Barthes, yananlam ve düzanlam arasındaki farklılığın fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ileri sürmektedir. Düz anlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise, bu sürecin insani boyutudur; çerçeve içine neyi dahil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve

benzerlerinin seçimidir. Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır; yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır.³⁷⁴



Şekil 1 : Semiyotik çözümleme için kullanılacak öğelerin şematik olarak gösterilmesi³⁷⁵

Mit ise bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünün açıklanmasını sağlayan bir öyküdür. Barthes'e göre bir mit, bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur. Mitler belirli bir tarihsel dönemde egemen olmuş toplumsal bir sınıfın ürünüdürler. Fotoğraf ise miti oluşturan kavramlar zincirini harekete geçirir. Fotoğrafta biçim yananlamı, içerik ise miti oluşturmaktadır.³⁷⁶

Dergideki bazı seri fotoğrafların yanında, metinler yer almaktadır. Bu metinler fotoğrafları destekler nitelikte olup, fotoğraflarda aktarılmak istenen mesajı güçlendirmek amacını taşımaktadır. Bu nedenle metinleri fotoğraflardan ayrı

³⁷⁴ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (Ankara: Ark Yayınevi, 1996), s. 116-117.

³⁷⁵ Fiske, **A.g.e.**, s. 120.

³⁷⁶ Aynı, s. 119.

düşünmemek gerekmektedir. Dolayısıyla fotoğraf okumaları gerçekleştirilirken, metinde geçen ifadelerden de faydalanarak, özellikle konulu fotoğraflara verdiği yan anlam tartışılmıştır. Aynı zamanda her bir fotoğrafa konulmuş adlar vardır. Bu fotoğrafın okunmasında önemli bir yer teşkil etmektedir.

Bu araçlara ek olarak *Fotoğraf* Dergisi'ni çıkaranlarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmede, yarı yapılandırılmış sorulardan alınan cevaplar da incelemeye dahil edilmiştir. Kemal Cengizkan, Özcan Yurdalan ve o dönem dergi yönetiminde bulunmayan ancak dergi yapısını yakından tanıyan Levent Kılıç ile de görüşülmüştür.

2.2. DERGİDEKİ İŞÇİ FOTOĞRAFLARININ İNCELENMESİ

2.2.1. “Selam Yaratana” Sergi Fotoğrafları

“Selam Yaratana” başlıklı orta sayfa fotoğrafları ve Kapak fotoğrafı aynı dönemde aynı isimle açılmış sergiden seçilmiş fotoğraflardır. Merter Oral, Özcan Yurdalan, Kemal Cengizkan ve Sevim İpeki'nin fotoğraflarından oluşan sergi, hem çadırlarda hem de -“Türkiye’de ilk kez gerçekleştirilen”-³⁷⁷ gezici otobüslerde açılmış, sanayi bölgesini ve köyleri dolaşarak. “işçi sınıfının üretim mücadelesindeki çeşitli boyutlarını”,³⁷⁸ “sanatın halka ulaşması”³⁷⁹ amacıyla aktarmaya çalışmıştır. Toplam 7 fotoğraftan oluşan orta sayfada, fotoğraflara verilen adlar ve bir de metin yer almaktadır.

Metnin ilk paragrafının, hem italik olarak yazılması, hem de “Yaşamak-2 Selam Yaratana” sergisinin amacını, konusunu ve mesajını tanımlaması dolayısıyla sergi metni olduğu anlaşılmaktadır. Metinde sergi yazısından alınan bu bölüm ile birlikte yazarın sergiyle ilgili düşüncelerine de yer verilmektedir. Ancak belirtilmesi gereken başka bir nokta ise, “bu yazıyı kimin yazdığı?” sorusudur. Yazar adının, dergi genelindeki yazılarda da belirtilmemesinin nedenini, Kemal Cengizkan şöyle açıklamıştır:

³⁷⁷ Hürriyet Gazetesi, 30 Ekim 1978.

³⁷⁸ Cumhuriyet Gazetesi, 4. Kasım 1978.

³⁷⁹ Hürriyet Gazetesi, 30 Ekim 1978.

“Yazıların isimsiz olmasının nedeni isim saklanması olayı değildi. Hepimizin paylaştığı şeyler olduğu için isim koymak önemli bir şey değildi, olmasa da olur gibi bir yaklaşımdaydık. Pek çok dergide oradaki görüşler yazarını bağlar diye bir yaklaşım vardır. Bizde onun tam tersi vardı. Oradaki görüşler herkesi bağlar gibi bir yaklaşım vardı. Konu etrafında oturup konuşuyorduk. Giriş yazısından haberlere kadar her şey dahil.”³⁸⁰

Sergi metni olarak kullanılan ifadeler, Nazım Hikmet’in “Türkiye İşçi Sınıfına Selam” başlıklı şiirinden alınmıştır. Şiirin tamamı metinleştirilmese de, fotoğrafları destekler nitelikte olması, o dönemde Timur Selçuk tarafından bestelenmesi ve marş haline getirilmesi nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir:

“TÜRKİYE İŞÇİ SINIFINA SELAM

Türkiye işçi sınıfına selam!
 Selam yaratana!
 Tohumların tohumuna, serpilip gelişene selam!
 Bütün yemişler dallarınızdadır.
 Beklenen günler, güzel günlerimiz ellerinizdedir,
 Haklı günler, büyük günler,
 Gündüzlerinde sömürülme, gecelerinde aç yatılmayan,
 Ekmek, gül ve hürriyet günleri.
 Türkiye işçi sınıfına selam!
 Meydanlarda hasretimizi haykıranlara,
 Toprağa, kitaba, işe hasretimizi,
 Hasretimizi, ayyıldızı esir bayrağımıza.
 Düşmanı yenecek işçi sınıfına selam!
 Paranın padişahlığını,
 Karanlığını yobazın
 Ve yabancıların roketini yenecek işçi sınıfına selam!
 Türkiye işçi sınıfına selam!
 Selam yaratana!”³⁸¹

³⁸⁰ Kemal Cengizkan ile 9 Ekim 2005 tarihli görüşmeden.

³⁸¹ Nazım Hikmet Ran, **Türkiye İşçi Sınıfına Selam**, 12 Ağustos 1962.



Fotoğraf 28: Fotoğraf Dergisi Sayı: 1/Orta Sayfa Fotoğrafları.

Sergi metninde “yaşamak” kelimesi, fotoğrafçılar tarafından, “ana rahminden başlayıp, büyük bir hızla akıp giden ve ölümlle kendiliğinden noktalanın, hakların en vazgeçilmezi, en yücesi ve en doğalı”³⁸² olarak tanımlanırken, yaşamın “verimli kullanımında” ise “büyük oranda toplumsal ilişkilerin”³⁸³ belirgin olduğu vurgulanmaktadır. Bu bölümün devamında yaratmak, üretmek ve toplumsal değerleri belirlemek ifadeleri sürekli tekrarlanarak, üstü kapalı bir şekilde o dönem içinde bir sınıfa gönderme yapmaktadır. Nitekim yazının sonunda işçi sınıfının sömürüldüğü, “kader” diyerek bu sömürüye boyun eğdiği, makinalaştığı ancak bu “yaratmak” ve “yaşamak” kelimelerinin vurgusuyla sömürüye karşı örgütlenerek verdiği çaba ve kazandığı haklar vurgulanmıştır.

“Serpilip gelişen, tüm yemişleri, güçlü, verimli dallarında yetiştirip besleyen, beklenen günlerimizi, nasırlı elleriyle kuracak olan Türkiye İşçi Sınıfına selam! Sözün özü selam yaratana...”³⁸⁴ ifadesi ise 1970’li yılların Türkiye’inde baş gösteren kaos ortamında, sosyalizmin umudu olan “gelecek güzel günlerin”, işçi sınıfı ve onun üretkenliği ile gerçekleşeceğine gönderme yapmaktadır. Metinde “Türkiye İşçi Sınıfı”

³⁸² Selam Yaratana, **Fotoğraf Dergisi**, Kasım 1978, Sayı: 1, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁸³ Aynı, sayfa nosu belirtilmemiş.

³⁸⁴ Selam Yaratana, **Fotoğraf Dergisi**, Kasım 1978, Sayı: 1, sayfa nosu belirtilmemiş.

ifadesinin, başlangıç harflerinin büyük yazılmasıyla, sergi ve derginin ana konusu olan işçi sınıfına önemli bir misyon yüklemiştir. Çünkü yazı dilinde ancak özel isimler büyük harfle yazılmaktadır.

“...Türkiye İşçi Sınıfına selam! Sözün özü selam yaratana” gibi sloganı andıran ifadeler ile ulaşmak istedikleri hedefi ortaya koymakta, gönderilen mesaj, üreten ve yaratan işçi sınıfının saygıyla selamlanması gerektiği iletisi üzerinden şekillendirilmiştir. Özetle “yaşamak” ve “yaratmak”, işçi sınıfının mücadelesi ve sömürüye karşı verdiği çabayla özdeşleştirilmiştir.

Yazının ikinci paragrafında, yazarın sergi ile ilgili görüşlerinin yanı sıra fotoğrafçıların çabası ile ilgili açıklamalarda yer almaktadır. Sergide yer alan fotoğraflarının içeriğini anlatan yazar sergide grev, miting ve işçi fotoğraflarının bir bütünlük içinde yerleştirildiğini belirtmektedir. Fotoğrafçıların ortak anlatım öğelerini, “yalın bir dil”, “ağır basan siyah tonlar, beyaz lekelerin dağılımı” olarak nitelendirirken, seçilen içeriğin, çekimlerin yapıldığı koşullar ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, içeriğin önemini ve biçimin içeriği desteklediğini vurgulayarak, Selam Yaratana sergisinin anlayışını Jean Freville’in sözleriyle özetlemektedir: “Bir eserin dilini, üslubunu, kuruluşunu estetik karakterini onun içeriği belirler içerik demek, sanatçının gerçekliği temsili, sürdürdüğü yaşantı ve belirttiği ideoloji demektir.”³⁸⁵

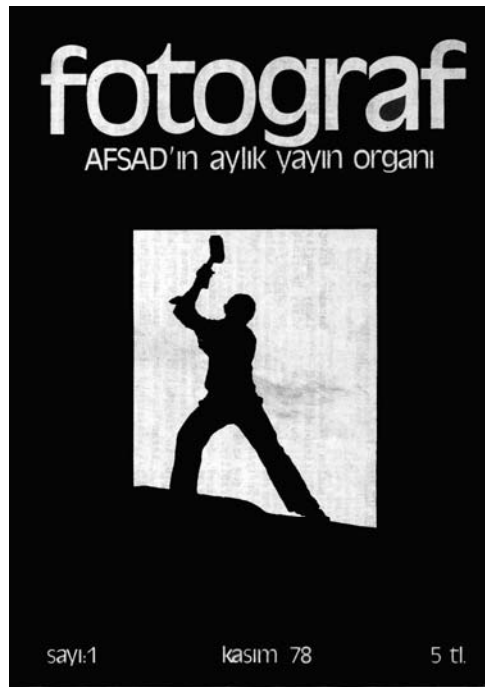
Metin görsel iletiyi desteklerken fotoğrafa nasıl bakacağımızı da söyleyerek, işçi sınıfının içinde bulunduğu durumu özetlemektedir. İşçi sınıfına atfedilen önemi açıkça ortaya koymaktadır. Böylelikle metinde geçen, “Sömürünün boyunduruğu altında”, “kimi zaman ‘kader’ diyerek katlanan”, “kimi zaman yaşadığının farkında olmadan makineleşen”, “örgütlendiğinde hakkını sonuna dek almasını bilen”, “yaşayan ve durmadan yaratan, yaratan, yaratan insanlar... İŞÇİ SINIFIMIZ YANI” gibi ifadeler, fotoğrafın nasıl okunacağını belirleyen ve yönlendiren ifadelerdir.

Yazarın sergi ve fotoğraflar üzerindeki fikirleri ise, fotoğrafta içeriğin ve bu içeriğe yansıyan ideolojinin önemini vurgulayan ifadelerle güçlendirilerek, sergiyi

³⁸⁵ Selam Yaratana, **Fotoğraf Dergisi**, Kasım 1978, Sayı:1, sayfa nosu belirtilmemiş

destekler ve onaylar bir tavır sergilemesine neden olmuştur. Özellikle “ağır basan siyah tonlar, beyaz lekelerin dağılımı hemen tüm fotoğraflarda, ortak anlatım öğeleri olarak belirliyordu. Bu durum dört arkadaşımızın ortak çalışmasının yanı sıra seçilen içeriğin, çekimlerin yapıldığı koşulların da getirdiği bir sonuçtu” sözleri, biçimde kontrast fotoğrafların ortaya konulduğunu ve belki de fotoğraflar estetik olarak sorunlu bile olsalar önemli olanın içerik olduğunu gizli de olsa yazıda sunmuştur.

2.2.1.1. Kapak Fotoğrafı



Fotoğraf 29: Kapak Fotoğrafı, Özcan Yurdalan, 1978

Fotoğraf, dergi'nin ilk sayı kapak fotoğrafıdır ve bir insan silüetinden ve eyleminden oluşmaktadır. Bu eylem elindeki çekici yukarı kaldırmış, bacağını yana alarak, her an bir şeyleri parçalamaya hazır kişinin jestlerini içermektedir. Bu, fotoğrafın düz anlamıdır. Fotoğraftaki kişinin elindeki çekiç ve başındaki kasket, onun bir işçi olduğunu çağrıştırmaktadır. (Fotoğrafı çeken Özcan Yurdalan bu kişinin bir işçi olduğunu doğrulamıştır.)

Fotoğrafçının bu fotoğrafı kurguladığı, çekerken müdahalede bulunduğu düşünülmektedir. Bunu düşündüren nokta ise, gerek işçinin bir balet edası ile estetik

jesti gerekse fotoğrafçının bakış açısıdır. Çünkü elinde çekiç olan ve ağır iş ile uğraşan bir işçi, fotoğrafçının hiçbir müdahalesi olmadan nasıl böyle durmaktadır? Fotoğrafi çeken Özcan Yurdalan fotoğrafın çekiliş aşamasında hiçbir müdahaleye uğramadığını, tamamen “an” fotoğrafı olduğunu belirtmiştir. Bu işçinin fotoğrafını bir arkadaşıyla birlikte çekmeye gittiklerini ancak diğer arkadaşının farklı fotoğraflar çektiğini, bu anı hiçbir müdahalede bulunmadan yakaladığını belirtmektedir. Ancak yine de fotoğrafta, fotoğrafçının etkisi açıkça ortadadır. Bu etki, seçtiği konudan, çekim açılarından, ışığı kullanma şeklinden anlaşılmaktadır

Fotoğraf kontrast bir fotoğraf olduğu ve ters ışıkta çekildiği için arka plan ve detaylar görülmemektedir. Silüet fotoğrafı olması ve içinde detay barındırmaması nedeniyle fotoğrafta seçici netlik ya da alan derinliğinden bahsedilememektedir. Fotoğrafta yüksek örtücü hızıyla hareket dondurulmuş ve net bir şekilde vurgulanmıştır. Fotoğrafın sert ışığın yoğun olduğu öğle saatlerinde çekildiği tahmin edilmektedir. Fotoğraftaki kontrastlık ve silüetin keskinliği bu öneriyi doğrulamaktadır.

Bir fotoğrafta ton detayları, ayrıntılar, arka plan, ışığın kullanımı önemli bir yer teşkil etmektedir. Ancak bu fotoğrafta fotoğrafçı kontrast ışık kullanarak detayları yok etmiş, siyah ve beyazın yoğunluğu altında işçi hareketini odak noktası yaparak işçi bedenini heykelleştirmiş, aşağıdan bakan kamera açısı ile işçiyi yüceltmıştır. Bu haliyle işçi güçlü, asil ve onurlu görünmektedir. Siyah beyaz fotoğraf özellikle kontrast bir şekilde çekildiğinde, güçlü ve sert bir tepki yaratarak, bir tavrı ve hatta ideolojiyi ortaya koyabilmektedir.

Fotoğrafta çekiç ve işçi figürü önemli bir yer teşkil etmektedir. Çekiç, fotoğrafın çekildiği dönemde önemli bir sınıfın parçası olmayı vurgulamaktadır. Çekiç sosyalist ideolojinin ikonlaşmış bir figürüdür yani sosyalist ideolojide işçinin çekiçle özdeşleştirilmesi miti bu fotoğrafta da kendini göstermektedir. Özellikle 1970’li yılların Türkiye’inde bu fotoğrafı çekmek ya da basılı malzemede kullanmak önemli bir sınıfsal tavrı ortaya koymaktır. Bu fotoğrafın özellikle derginin ilk sayısına kapak olması hem derginin ideolojik tavrını vurgulamakta hem de derginin görsel bir manifestosunu sunmaktadır.

2.2.1.2. İşsizler “İş Beklerken”



Fotoğraf 30: İş Beklerken, Merter Oral.

Fotoğraf, Merter Oral tarafından çekilmiştir. Fotoğrafın düzenlamı, bir grup erkeğin kaldırımında beklediği ve bazılarının da kendi aralarında konuştuklarını vurgulamaktadır. Başında kasketleri olan bu insanlar neyi beklemektedirler? Bu sorunun cevabı, fotoğrafa tek başına bakıldığında verilememekte ancak hem fotoğrafa verilen isim hem de sayfada yer alan metin okunduğunda anlam kazanmaktadır. Fotoğrafın adı “İş Beklerken” dir. Bu insanların işsiz oldukları ve çıkabilecek herhangi bir işi bekledikleri anlaşılmaktadır. Fotoğrafta bekleyen işçilerin yanı sıra, karşıda duran bir minibüs ve işçilerin önünden geçen, takım elbiseli biri görülmektedir. Bekleyen işçilerin hepsi kasket takmaktadırlar ancak önlerinden geçen kişinin sınıfsal farkı takım elbiseli ve kasketsiz olmasından anlaşılmaktadır.

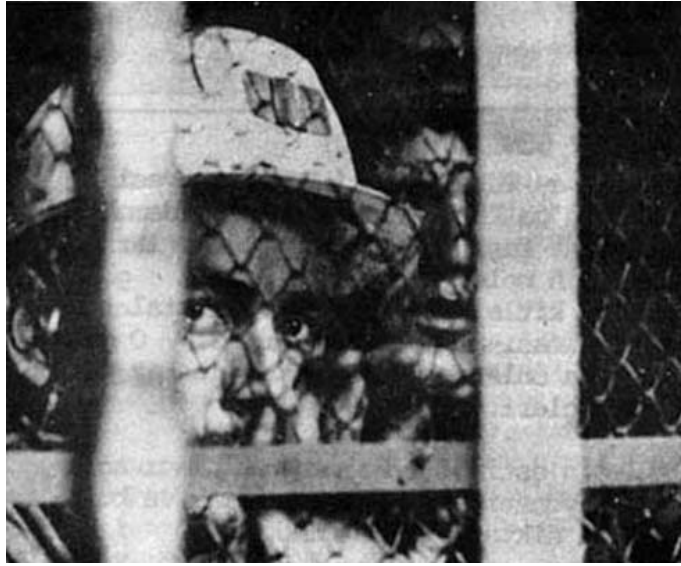
Fotoğrafçı dik kadrājını 1/2 oranıyla kullanarak üst tarafa işçileri, alt tarafa da çatlamış betonu yerleştirmiştir. Fotoğrafta alan derinliği mevcut olup, gözün betondaki çatlaklardan işçilere doğru hareketini sağlayarak, çatlaklar ile bekleyen işsiz işçiler arasında bir özdeşlik kurulmaya çalışılmıştır. Bu çatlaklar bilinçli bir şekilde fotoğrafçı tarafından yerleştirilerek, siyasi, sosyal ve kültürel karmaşanın yaşandığı bunalım

ortamındaki işçi sınıfının içinde bulunduğu zor günlere gönderme yapmaktadır. Çatlak betonun fotoğraf karesinin önüne yerleştirmesinin nedeni de bu iletisinin izleyiciye - bilinçli ya da bilinçsiz- aktarılmasını sağlamaktır.

Fotoğraf gün ışığında çekilmiş, kontrast bir fotoğraftır. Bu kontrastlık hem fotoğrafçının tercih ettiği film yapısından, hem fotoğrafın, ışığın dik geldiği öğle saatlerinde çekilmiş olmasından hem de baskıdan kaynaklanabilmektedir. Bu kontrastlık nedeniyle ne bekleyen işçilerin yüz ifadelerinin detayları ne de bekledikleri mekânın ayrıntıları seçilememektedir.

2.2.1.3. Maden İşçileri

2.2.1.3.1. Madene İnerken



Fotoğraf 31: Madene İnerken, Sevim İpekçi.

Fotoğraf maden işçisinin portresinden oluşmaktadır. Fakat bu portre teller arkasından bakan bir işçi fotoğrafıdır. Öndeki işçinin arkasında başka bir işçinin yüzünün yarısı görülmektedir. İşçinin başındaki koruyucu şapka bize bir çağrışım yapmaktadır. Fotoğrafa verilen “madene inerken” adı sayesinde ise bu işçilerin hem maden işçisi oldukları netleşmekte, hem de fotoğrafın çekildiği an, madene inmek üzere

oldukları anlaşılmaktadır. Elini teller arasına geçiren işçinin çaresiz ve korku dolu bakışları, içinde bulunduğu zor çalışma koşullarının bir göstergesini oluşturmaktadır.

Tellerin önünde bulunan tahta bloklar, fotoğrafın odak noktasını zayıflatmış, önde flu olarak bulunan tahta parçası ise işçinin yüzünü örtmüştür. Önde bulunan tahta parçasının net olmamasının nedeni de, makinenin işçiye odaklanmasından yani seçici netlik ile işçiyi netlemesinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafa bakıldığında gözü rahatsız eden bu unsurlar, vurgulanmak istenen kişiyi, kompozisyonun uygun biçimde oluşturulamaması nedeniyle arka plana itmiştir. Fotoğrafçı her ne kadar işçi yüzüne odaklansa da oluşturamadığı biçim düzeni nedeniyle başarılı olamamıştır. Hâlbuki fotoğrafçı birkaç adım daha hareket ederek, kompozisyonu bozan öndeki tahta parçasından kurtulabilecektir.

İşçinin teller arkasına saklanan yüzü ve çaresiz bakışları, her an ölümle yüz yüze gelebileceğini vurgulamaktadır. Teller tutsaklığı çağrıştıran bir mittir. İşçinin bakışları ile de birleşince fotoğrafçının iletmek istediği mesaj ile örtüşerek, çalışmak için uygun koşulların bulunmadığı ve işçi sınıfının hayatı pahasına çalıştığı iletisini güçlendiren bir yananlam örgüsü oluşturmaktadır.

Fotoğrafta portrelerin arka planında herhangi bir doku, çizgi ve leke bulunmamaktadır. Işık sağ taraftan gelip arka plana doğru azalarak, siyah lekenin artmasına neden olmaktadır. Siyah dokudan öne çıkan yüzler bir belirsizliğin ifadesidir. Fotoğrafa, aydınlıktan karanlığa doğru inen işçilerin hayati tehlikesinin bulunduğu anlamını katmaktadır. Ayrıca elini teller arasından geçiren işçi, madene inmek istemezcesine bir ifade ve jestle fotoğrafçının objektifine bakmakta ve kamera ile doğrudan bir iletişim kurmaktadır.

2.2.1.3.2. Vardiya Sonu

Maden işçilerinin vurgulandığı bu fotoğrafta maden ocağından çıktığı belli olan bir işçi ve diğer maden işçileri görülmektedir. Çalışma saatinin bittiği, fotoğrafçının, fotoğrafı “vardiya sonu” diye adlandırmasından anlaşılmaktadır. Fotoğrafın odak

noktası, yüzü kömürden kararmış işçidir. Bu işçinin yanındaki diğer işçi ise elindeki ekipmanla uğraşırken, arka plandaki işçiler ise kendi aralarında bir iletişim halindedirler. Objektife bakan tek işçi yüzü kömür tozundan kararan ve gözlerinin bile zor seçildiği işçidir. Yani maden ocağından yeni çıktığı anlaşılan işçi, kamerayla iletişime geçen tek işçidir.



Fotoğraf 32: Vardiya Sonu, Sevim İpekçi.

Arka planda sayaçlardan meydana gelen bir makine bulunmaktadır. Bu doku fotoğrafa bir hareket kazandırmakla birlikte, işçilerin bulunduğu mekân ile ilgili ipuçları vermektedir. Ancak fotoğrafçının kullandığı kompozisyon ilgi alanını dağıtmakta, fotoğrafa odaklanılmasını engellemektedir. Bunun nedeni ise, üst üste binmiş insanlar ve arka planın karmaşıklığıdır.

Fotoğrafta arka plan doğru kullanıldığında, odaklanan nesneyi ya da kişiyi ön plana çıkarıp güçlü vurgu alanı yaratırken, karmaşık arka plan, fotoğrafın etkisini azaltabilmekte ve ilgi alanını zayıflatmaktadır. Arka plan-ön plan ilişkisi fotoğrafın yan anlam örgüsünde önemli bir yer teşkil ederken; verilmek istenen mesajın etkisini güçlendirmekte ya da azaltmaktadır. Bu fotoğraf, dağınık kompozisyonu nedeniyle fotoğraf iletişimini güçlü verememektedir. Burada, maden işçilerinin zor çalışma koşulları ve hayati tehlike altında çalıştıkları iletişimi tek başına bu fotoğrafta güçlü bir şekilde yakalanmasa da sayfa konsepti ve yer alan yazı bu iletiyi zihnimize şekillendirmemize yardımcı olmaktadır.

2.2.1.3.3. Yeni Çeltek'te Madenciler



Fotoğraf 33: Yeni Çeltek'te Madenciler, Özcan Yurdalan.

Fotoğraf, maden ocağı önünde bekleyen işçileri anlatmaktadır. Maden ocağının girişinde “BİSMİLLAHİRRAHMANİRRAHİM” ve Hz. Muhammet’in sözü, “EVVELA TEDBİR SONRA TEVEKKÜL” yazılıdır. Sol tarafta duvarda asılan tabelaların birinde “DİKKAT OCAĞA ÇAKMAK KİBRİT SİGARA İLE GİRMEK YASAKTIR” yazısı, diğerinde ise, zor seçilmekle birlikte, “EVVELA EHEMMİYET SAĞÇIKMAK İSTERİZ VİNCE GİRMEK TEHLİKELİ VE YASAKTIR” yazısı yer almaktadır. En üst tabelada yazılanlar okunamamaktadır. Bu tabelaların en üstünde ise iki tane Türk bayrağı bulunmaktadır. Ocağın girişi bir iple kapatılmıştır. Yerdeki raylar madenin girişinden sonra karanlıkta görülememektedir.

Maden işçileri, her an göçük altında kalıp yaşamlarını yitirebilmekte, maden tozu nedeniyle birçok hastalığa yakalanabilmektedirler. Bu tabelalar hayati tehlike altında çalışan işçilerin, inanç sistemlerini harekete geçirerek hayatlarının tehlike altında olduğuna ancak inançlı bir şekilde bunun üstesinden gelebileceklerine vurgu yapmaktadır. Fotoğrafların yanında yer alan metinde, “kimi zaman ‘kader’ diyerek katlanan” insanlar derken, maden işçilerinden bahsetmektedir. Fotoğrafçının bilinçli bir kadrajla bu tabelaları çerçeve içine alması da bu düşünceyi vurgulayan bir seçimdir. Alınması gereken önlemlerin Allah’a ve işçiye bırakıldığı görülmektedir.

Fotoğrafçı öyle bir an seçmiştir ki çerçevede bulunan üç işçinin de sırtı maden ocağına dönüktür. Bilinçli ya da bilinçsiz bir tercih olup olmadığı sorusuna net bir cevap verilememekle birlikte, bu durum fotoğrafa bir anlam karşılığı katabilmektedir. Karanlık, kişide çoğu zaman belirsizlik, korku, ölümü çağrıştıran mitler oluşturabilmektedir İşçilerin karanlığa sırtlarını dönerek hayati tehlikeye ya da ölüme tepkilerini yansıtan bu fotoğraf, alınması gereken tedbirleri sadece tanıya ya da inanca bırakarak değil, uygun çalışma şartlarının oluşturulması ile gerçekleştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Ancak fotoğrafçının durduğu nokta nedeniyle, bakış açısında bazı problemlerli noktalar bulunmaktadır. Fotoğrafçı kompozisyonunu oluştururken durduğu noktayı doğru seçememekle birlikte çerçeve içine aldığı işçi mimik ve jestlerini vurgulu bir şekilde ortaya koyamamaktadır. Oysa, fotoğrafçı olayın tam karşısında olabilseydi, hem fotoğraf kadrajına can güvenliği ile ilgili yazıların bulunduğu tabelaları görünür bir şekilde alabilecek hem de karanlık maden ocağına da vurgu yapabilecekti.

Fotoğrafçının özellikle “Yeni Çeltek’te Madenciler”i fotoğraflamasının nedeni, bu işletmenin DİSK’e bağlı Maden-İş’e üye işçilerden oluşmasıdır. Yeni Çeltek günümüzde de varlığını sürdüren bir kömür ve maden işletmesidir. Bu işletme Maden İş’e bağlı olup halen Amasya Merzifon ve Yozgat Sorgun madenleri işlenmeye devam etmektedir. Ancak bu fotoğrafın hangi maden ocağına çekildiği anlaşılamamaktadır.

Yeni Çeltek Maden ve Kömür İşletmesi işçileri, 15-16 Haziran 1970’deki kitlesel işçi eyleminde ve sonraki yıllarda sınıfsal tavrını ortaya koyan örgütlülüklerini sürdürerek günümüze kadar bu tavırlarını sürdürmüşlerdir. Fotoğrafçının özellikle Yeni Çeltek işletmesini ve buradaki işçileri fotoğraflaması hem politik tavrını hem de sendikal yanlılığını ortaya koymaktadır.

2.2.1.4. Grev

17 Ağustos 1977 yılında, “Türkiye’de fabrikalarda, işletmelerde, şantiyelerde işçilerin ekonomik ve demokratik hakları nedeniyle işçi sendikaları ile işveren

sendikaları arasında çıkan uyuşmazlıklardan dolayı”³⁸⁶, Maden İş, DİSK, Türk-İş ve bağımsız sendikaların başlattığı grev, MESS’in engellemelerine karşın ülke çapında 92 yerde yürütülerek, Türkiye’nin 15-16 Haziran 1970 kitle eyleminden sonra ikinci kapsamlı eylem olmuştur.

AFSAD’lı fotoğrafçılar, işçi sınıfının haklarını DİSK’e bağlı sendikalarla ortak bir çabayla sürdürmüşler, Maden İş’in Madeni Eşya Sanayicileri Sendikası’na (MESS) karşı yürüttüğü grevi de açtıkları sergiler ile desteklemişlerdir. AFSAD’lı fotoğrafçıların özellikle DİSK’e bağlı sendika işçilerini fotoğraflaması ve bu desteklerinin AFSAD içinde grup ayrılığına neden olması ile ilgili Cengizkan şunları söylemektedir:

“Madeni Eşya Sanayicileri Sendikası (MESS) ile DİSK’in Maden-İş sendikası arasında sendikal uzlaşmazlık vardı. DİSK, MESS’in Türkiye çapında bütün işyerlerinde greve gitme kararı aldı.. Alpaslan Aydın, ben, Özcan Yurdalan ve Ercan Öztürk fotoğraf çalışmalarına başladık. DİSK, bizi grev yerleri konusunda yönlendiriyorlardı. Böyle bir belgeleme çalışması yaptık ve greve destek vermek ve duyurusunu yapmak için bir sergi haline getirdik. Eylül 1977 de çağdaş sahneden açıldı. Ve bu bizim çağdaş sergiden kopuşumuz oldu. Çünkü DİSK’in yer aldığı politik platformla çağdaş sahnenin yer aldığı platform uyuşmadı ve bizden sergiden bazı fotoğrafları kaldırmamızı istediler. DİSK’in, o zaman komünist partisi yoktu. 141., 142. maddeler kaldırılсын diye bir slogan çok farklı bir yeri belirliyordu. O sloganların yer aldığı fotoğrafların çıkarılmasını istediler. İşçi sınıfı partisine özgürlük gibi sloganların olduğu fotoğrafların kaldırılması konusunda tartışma yaşandı yönetimle. Bize kaldırın dediler biz kaldırmadık. Afsad yönetimi içinde bir ayrılma oldu. Siyasi uyuşmazlık oldu.”³⁸⁷

Yurdalan ise bu gruplaşmanın nedenini, AFSAD yönetimi olarak sergiye yapılan müdahaleye karşı topyekün bir duruş sergileyemediklerine bağlayarak, “bir kısım arkadaş sergiden yana bir kısmı da serginin karşısında yer aldı. O yüzden diyebiliriz ki sol içi bir anlaşmazlıktı, ideolojik bir farklılıktan kaynaklanıyordu” yorumunu yapmıştır.

Bu grubun taraflılığı daha çok politik ve ideolojik tavır ile diğer gruptan ayrılarak, özellikle propaganda amaçlı çekilen grev fotoğraflarını da kapsayarak bir ayrılığa neden olmuştur. Özellikle grev sergisi fotoğraflarına propagandacı bir tavır

³⁸⁶ Fırat Eroğlu, Türkiye İşçi Sınıfı En doğal Hakları İçin 92 Yerde Grev Sürdürüyor, Vatan Gazetesi, 25 Ağustos 1977, s. 2.

³⁸⁷ Kemal Cengizkan, 9 Ekim 2005 Tarihli görüşmeden.

yüklediklerini belirten Cengizkan, fotoğrafta ön plan arka plan ilişkisini kurarak bu tavrı pekiştirdiklerini şu şekilde vurgulamıştır:

“O dönemde sergilediğimiz fotoğrafların bir propaganda tavrı vardı. Özellikle grev sergisi, Maden iş- MESS grevini belgeleyen grev sergisinin tavrı belydi. Fotoğrafçının tavrı, işçiden yana bir tavidir. Dolayısıyla anlatılan şey de o. Doğrudan propaganda unsuru vardır. Fotoğraf çekilirken onun arkasındaki afiş, onun önündeki insanın yüzü kadar önemlidir. Orda amaç, söylenen sözü uygun bir fotoğrafik kompozisyonla fotoğrafa aktarmaktır. Bu sözlerin sloganların içeriği önemlidir. Bir propaganda amacı vardır yapılan çalışmaların ancak çoğunlukla grev sergisinde fazladır.”³⁸⁸



Fotoğraf 34: Vatan Gazetesi, 23 Eylül 1977.

Dönemin Vatan Gazetesi 23 Eylül 1977 tarihli haberinde, AFSAD'ın greve fotoğraflarıyla destek verdiğinden söz etmektedir. 27 Ekim 1977 tarihli haberinde ise grev sergisinin gelirlerinin Maden-İş grevcilerine verileceğinden bahsedilmektedir. AFSAD'ın grevcilere maddi desteği ve ideolojik yakınlığı özellikle grev sergisinde kendini ortaya koymuştur. Derginin ilk sayısında yer alan ve “Selam Yaratana” başlığını taşıyan sergi fotoğraflarındaki grev konulu fotoğraflar da bahsedilen grev çalışmasında yer alan fotoğraflardır. Ancak Cengizkan'ın yukarıda belirtmiş olduğu

³⁸⁸ Kemal Cengizkan, 9 Ekim 2005 Tarihli görüşmeden.

propagandacı üslup ve bu üslubu sunmak için kullandıkları kompozisyon ve kadraj, dergide bulunan grev fotoğraflarında gözlemlenmemektedir.

İşçi portrelerinden oluşan bu fotoğraflarda ortak duygu grev çadırında beklemek, ortak vurgu alanı da ellerin ön plana çıkarılıp, işçi emeğinin vurgusunun yapılmasıdır. Fotoğraflarda ne arka planda bir yazı ne de propagandacı bir slogan ya da politik bir ikon görülmemektedir. “Yaşamak 2- Selam Yaratana” sergisi AFSAD’lı fotoğrafçıların ortak karma sergisi olduğundan, çeşitli fotoğrafların derlenmesinden oluşmaktadır. Fotoğrafçılar, *Fotoğraf* dergisine ciddi propaganda unsuru fotoğrafları değil, emekten, işçiden yana tavır sergileyen fotoğrafları koymayı yeğlemişlerdir.

2.2.1.4.1. “Grev Çadırında Sabaha Karşı”-“Grevciler”



Fotoğraf 35: Grev Çadırında Sabaha Karşı/Kemal Cengizkan Fotoğraf 36: Grevciler/Merter Oral

Bu iki fotoğrafın birlikte okunmasının nedeni ortak bir takım odak noktalarının oluşudur. Her iki fotoğraf, adından da anlaşıldığı üzere grevci işçilerin fotoğraflarıdır. İlk fotoğrafta, üç işçi bulunmaktadır. İşçilerin çadırda oldukları hemen anlaşılmasa da, fotoğrafçı işçilerin bulunduğu mekânı fotoğrafa verdiği isimle ortaya koymuş, işçi yerine grevci demeyi grev sürecinde olmalarını anlatmak için tercih etmiştir. Bu fotoğrafta üçgen bir kompozisyon tercih edilmiş, izleyicinin gözü önce ellere, daha sonra elin sahibi olan işçinin yüzüne ve diğer grevcilerin yüzlerine doğru yönlendirilerek, üçlü kompozisyon biçimi düzgün bir şekilde kullanılmıştır.

Fotoğrafın sabaha karşı bir çadırda çekildiği göz önüne alınırsa ışık, yapay ışık olmalıdır. Yapay ışık, vurgu alanlarını güçlendirmek için siyah beyaz fotoğrafa doygunluk vererek yüzler ve ellerin dışındaki öğeleri siyahın içinde kaybolmalarına yardım etmiştir. Böylece fotoğrafçının istediği ellerde ve yüzlerdeki odak noktaları kurulmuş, izleyicinin ilgisini dağıtacak başka lekelerden ya da öğelerden kaçınılmıştır.

Fotoğraf düzleminin ön planına yerleştirilen işçinin heybetli, kendinden emin görünüşü ve sert ifadesi ile işçinin elleri ön plana çıkarılarak emek gücü ellerle özdeşleştirilmiştir. Bacak bacak üstüne atarak birleştirdiği ellerinin birinde tespih, diğerinde de sigara bulunmaktadır. Fotoğrafçı yarattığı kompozisyon ve bakış açısı ile bu işçiyi diğerlerinden farklı bir konuma koymuş gibidir. Bu işçinin sağ arka planında bulunan iki grevci işçi daha endişeli ve çaresiz görünmektedir. Fotoğrafta sabaha kadar uyumadan bekleyen gergin yüzler görünmektedir.

“Grevciler” adındaki diğer fotoğraf ise, tek bir portreden oluşmaktadır. Ancak ilk fotoğrafta olduğu gibi eller ve grevcinin ifadesi/tavrı ön plan çıkarılmaya çalışılsa da başarılı olunamamıştır. Diğer işçilerin kol ve bacaklarının girdiği çerçevede, işçi dizlerini toplayarak ve ellerini dizlerinin üstüne mahçup bir şekilde koyarak oturmaktadır. Grevcinin ellerini bu tarzda koyma şekli Anadolu köylüsünü çağrıştırmaktadır. Fotoğrafa yabancı Anadolu insanı, ellerini dizlerinin üstüne bu biçimde koyarak, kendilerine saygılı ve mahçup bir kişilik oluşturmaktadır.

Çadırda oturan işçiyi çeken fotoğrafçının teknik ve biçiminde, temel bazı sorunları mevcuttur. Bu problemlerin başında, çerçeveleme hatası gelmektedir. Öncelikle fotoğrafın ilgi merkezi halinde olan grevci portresi ve elleri, diğer işçilerin kol ve bacaklarının kadraja girmesi ile zor seçilmektedir. Fotoğrafçının bakış açısında izleyiciyi rahatsız eden bir açıdır. Fotoğrafta işçinin bakış boşluğu tam yakalanamamıştır. Fotoğrafçının durduğu noktanın sorunlu oluşu, izleyicinin gözünü yormakta ve rahatsız etmektedir.

Bu grevcinin bulunduğu mekân çadır olmasına rağmen fotoğrafın çekildiği saatler gündüz saatleridir. Çünkü siyah beyaz fotoğrafta ışık, ışığın yoğunluğuna göre

düştüğü noktanın tonunun beyaza doğru kaymasına neden olur. Fotoğrafta ışığın daha yoğun düştüğü yerler beyaz ya da griye yakın, ışığın az olduğu kısımlar siyah ya da grinin koyu tonları olacaktır. Dolayısıyla bu fotoğrafta, işçinin arkasındaki çadır bezinin beyaza yakın bir gri olmasından fotoğrafın gündüz saatlerinde çekildiği anlaşılmaktadır.

2.2.1.4.2. Elerinize Dair



Fotoğraf 37: Elerinize Dair, Kemal Cengizkan.

Dergide yer alan sergi fotoğraflarından biri de “Elerinize dair” isimli fotoğraftır. Bu fotoğrafta teknik yetersizlikten dolayı düz anlamı bile okunamamaktadır. Dergide yer aldığı haliyle kullanılan fotoğrafta ellerini siyah bir zemin üzerine koyan kasketli bir işçi görülmektedir. Ancak ellerin bulunduğu zemin tanımlanamamaktadır. İşçi bir işle mi uğraşmaktadır? Yoksa, ellerini bir masa üzerine mi koymuştur, anlaşılamamaktadır. Yani fotoğraf kontrast bir fotoğraf olduğundan ön plan seçilememektedir. İşçinin arka planında pirketten örülmüş bir duvar bulunmaktadır.

Fotoğrafta vurgulanmak istenen nokta grevci portrelerinde olduğu gibi ellerdir. Fotoğrafçı, elleri fotoğraf düzleminin ön kısmına yerleştirerek, olduğundan büyük göstermiş, onlara önemli bir rol yüklemiş, yüceltmıştır. Çünkü eller işçinin ekmeğidir. Emek-ekmek, el ile özdeşleştirilerek asıl vurgu noktası haline getirilmiştir. Fotoğrafçı

bu açıyı ve çerçevelemeyi tesadüfi değil bilerek, tercih ederek oluşturmuştur. Fotoğraflarda özellikle işçi ellerinin ön plana çıkarılmasını Kemal Cengizkan bir örnek ile şöyle açıklamaktadır:

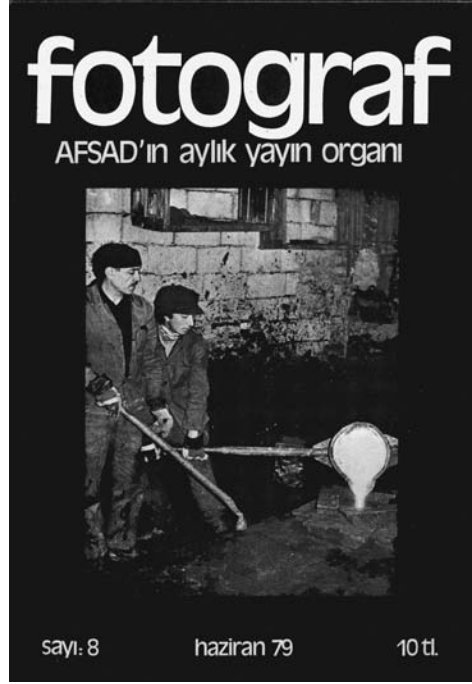
“Bizim çocuk sergisinde hoş bir anımız vardır. Filancanın elleri ne kadar büyük gözükmüş diye sergi deftere yazılan bir not vardı. Çocuk fotoğrafa bakmış, bu gözüne çarpmış. Büyük bir ihtimalle fotoğrafçı da bunu ön plana çıkartmıştır. El pek çok şeyin simgesi olduğu için, çocuğun onu görebilmesi de bir tür eğitimidir. Fotoğraf söylemek istediğini o çocuğun kafasına aktarıyor, o da deftere yazıyor. Fotoğraf amacına ulaşıyor.”³⁸⁹

Cengizkan bu ifadesi ile bazı ideolojik görüşlerin kendine ait ikonlaşmış figürlerinin ya da sembolleşmiş mitlerinin olduğunu dolaylıda olsa belirtmiştir. Bu sembollerin görsel iletişim aracılığıyla izleyiciye aktarıldığını da vurgulamıştır. Örneğin sosyalizm için el figürü işçi emeğini çağrıştıran bir semboldür. AFSAD’lı fotoğrafçıların ideolojik görüşleri de göz özüne alındığında gerek grev fotoğrafları gerekse “ellerinize dair” adlı fotoğraf, bu duruma önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte örneklerin biçim ve içerik yönünde sorunlu olması, hem derginin baskı kalitesinden hem de fotoğraf çekiliş aşamasındaki pozlama hatalarından kaynaklanmaktadır. Ancak yine de vurgu alanlarının altı çizilmiş, hatta benzer fotoğraflarla “Selam Yaratana” sergisinin ana düşüncesi ortaya konmaya çalışılmıştır.

2.2.2. Döküm İşçileri

Fotoğraf dergisinin 8. sayısında yer alan kapak fotoğrafı, derginin genel konseptine uygun olarak orta sayfadaki döküm işçilerini gönderme yapmaktadır. Fotoğraf iş elbiselerini giymiş biri orta yaşlı diğeri genç iki işçinin döküm yaptıkları anı göstermektedir. Dik kadraj kullanılarak oluşturulan fotoğrafta, çalışma mekanına ilişkin ipuçları da bulunmaktadır. Pirketlerden örülmüş, siyaha gömülmüş duvarların üstünde raflar bulunmakta, döküm yapılan yerde ise tuğlalar yer almaktadır. İşçilerin yüz ifadelerinden sıcak dökümün etkisi seçilebilmektedir.

³⁸⁹ Kemal Cengizkan ile yapılan 9 Ekim 2005 Tarihli görüşmeden.



Fotoğraf 38: Kapak Fotoğrafı, Sevim İpekçi, 1979.

Fotoğrafçı bir eylem anını fotoğraflamakta ancak çalışma şartlarının zorluğunu atölyenin harap halini de vurgulamaktadır. Ancak fotoğrafta kadraj hatası bulunmaktadır. Hem öndeki işçiyi kolundan kesmiş hem de dik kadrajla konuyu sıkıştırmıştır. Eğer yatay kadrajı tercih etmiş olsaydı her iki işçiyi ve gerçekleşen olayı fotoğraf düzlemin ortasına yerleştirerek, çalışma mekânını da daha detaylı bir şekilde olayı destekler nitelikte vurgulayabilecekti.

Seçilen kadraja istinaden tahmin edilen başka bir durum ise editoryâl kadronun, kapak fotoğrafı olması dolayısıyla, fotoğrafı keserek çerçeveyi dik kadraja dönüştürmüş olabileceği yönündedir. Aynı zamanda fotoğrafta ton detayları, arka plan detayları, baskı kalitesinden ya da pozlama hatasından kaynaklanır biçimde mevcut değildir. Fotoğrafın kontrastlığı ton kaybına neden olarak ayrıntılı bir biçimde mekânın ortaya çıkmasını engellemiştir.

2.2.2.1. İş ortamını yansıtan genel planlar

Orta sayfa fotoğraflarında fotoğraflar numaralar ile belirtilmiş ve fotoğrafın kime ait olduğu sayfanın alt köşesinde verilmiştir. “Selam Yaratana” sergi fotoğraflarında var olan metin, bu fotoğraflarda kullanılmamıştır.



Fotoğraf 39: 1 Nolu Fotoğraf, Ercan Öztürk, 1979.

1 numaralı genel plan fotoğrafı çalışma mekânını ve çalışan işçileri göstermektedir. Fotoğrafta 7 işçi yer almaktadır. Fotoğrafta büyük demir bloktan akan dökümün yanında bir makine ve başında işçiler görünmektedir. Küçük pencerelerden geldiği anlaşılan ışık süzmeleri mekâna yansımaktadır. Bu yansıma fotoğrafın gündüz saatlerinde çekildiğini kanıtlamaktadır. Ancak iç mekân fotoğrafı olması ve kontrastlığın, siyahın yoğun kullanımı bir gece vakti çekildiği duygusu yaratmaktadır.

Fotoğrafçının oluşturduğu çerçevede yani fotoğraf düzleminde, işçiler rastgele sıralanmıştır. Ön planda bulunan iki işçi arasında bir dialog olduğu aralarındaki bakışmadan anlaşılabilir, diğer işçiler ise döküm işinin çeşitli aşamalarında çalışmaktadır. Mekân kasvetli, çalışmak için elverişsiz görünmektedir. Atölye ortamının bu şekilde okunmasında çekim ve baskı tekniklerinin etkisi büyüktür.

İşçilerin yüz ifadelerinden, çalıştıkları mekân ve yaptıkları işin ne kadar zor olduğu okunmakta, döküm işinin, fotoğrafta görülen bu şartlarda, hem işçiye zarar verebilecek hem de sıcaklığın etkisi ile işçileri etkileyecek zorlukta olduğu anlaşılmaktadır.

Fotoğrafçı görüntülediği olaya üst açıdan bakarken, mekânı geniş planda aktarmak amacıyla bu açıyı seçtiği düşünülmektedir. Bu da makinesinde standart objektifin bulunması ile açıklanabilir. Çünkü var olan standart objektif istenen açıyı sağlayamamakta gözün gördüğüne yakın bir planı film üzerine yansıtmaktadır. Doğal

olarak fotoğrafçının tercihi de ortamın genelini görebileceği bir noktayı belirlemek ve oradan fotoğraf çekmektir.



Fotoğraf 40: 11 nolu Fotoğraf, Ercan Öztürk, 1979.

Dergide ikinci genel plan görüntüsü 11 numaralı fotoğraftır. Bu fotoğrafta bir işçinin döküm işinin bir aşamasında çalıştığı görünmektedir. Makineyi iki kolu ile tutan işçinin, bütün o demir yığınının içinde, dökümün yönünü belirleyen bir eylemi gerçekleştirdiği düşünülmektedir. İşçi, bakışlarını parlak ve sıcak döküme yönelterek, bir hata yapmamak için dikkatli bir tavır içindedir. İşçinin sonuna kadar açılmış gözleri, endişesini yansıtmaktadır. Fotoğraf işçinin yaptığı eylemi göstermekte ancak tam anlamıyla açıklayıcı olamamaktadır. Fotoğrafçının durduğu nokta buna etken olabilir.

Fotoğrafta alan derinliği sağlanmış, gerek döküm ışığından gerekse atölye içinde bulunan yapay ışıktan faydalanılmıştır. İşçinin hareketi yüksek örtücü hızıyla dondurulmuştur ancak işçi, demir yığının içinden zor seçilmektedir. Bunun nedeni arka plandan bulunan demir yığınları ve demir kolonlarıdır. Fotoğrafçı işçiyi arka planın karmaşıklığından kurtaramamıştır. Bu nedenle fotoğrafta odak noktasının işçimi, yoksa döküm yapılan makine mi olduğu anlaşılamamaktadır.

2.2.2.2. Portreler

Döküm işçileri başlığı altında toplanmış orta sayfa fotoğraflarında, genel planlardan çok portre fotoğraflarına yer verilmiştir. Portre fotoğrafları da üç alt başlık altında toplanabilmektedir. İlk grup portre fotoğrafları işçilerin iş üzerindeyken çekilen fotoğraflardır. İkinci başlık, iş arasında yemek yerken çekilen işçi portrelerinden, üçüncü grup portre fotoğrafları ise tek bir işçi fotoğrafından oluşmaktadır. Ancak inceleme kısmındaki başlıklar fotoğrafların ortak temalarıyla belirlenmiştir.

2.2.2.2.1. Genç İşçi Portreleri



Fotoğraf 41: 3 nolu fotoğraf, Ertuğrul Kahrıman, 1979.



Fotoğraf 42: 5 nolu fotoğraf, Orhan Diyar, 1979.



Fotoğraf 43: 6 nolu fotoğraf, Ali Özdemir, 1979.

Bu üç fotoğrafın aynı başlık altında incelenmesinin nedeni derginin özellikle tek başına çekilmiş portrelerde genç işçileri tercih etmiş olmasıdır. Diğer fotoğraflarda orta yaşlı işçiler bulunurken, bu üç dik kadrajlı fotoğrafta genç işçiler yer almaktadır. Bir diğer ortak nokta ise işçilerin fotoğraf makinesi ile kurdukları iletişimidir. 5 nolu fotoğrafta her ne kadar işçi elindeki alet ile dökümü işliyor gibi görünse de yüzündeki ifade, fotoğrafın çekildiğinden haberdar olduğunu göstermektedir. 3 ve 6 nolu fotoğraflarda ise fotoğraf makinesine dönen işçilerin poz verdiği görülmektedir.

Üç fotoğrafta da işçilerin ellerinde kürek bulunmaktadır. 5 nolu fotoğraftaki işçi, elindeki küreği kullanmakta, 3 ve 6 nolu fotoğrafta ise kürek, işçilere destek görevi

görmekte ve fotoğrafın işçilerden sonra ikinci ana unsurunu oluşturmaktadır. 5 nolu fotoğrafta parlayan döküm ışığı işçiyi aydınlatırken, 6 nolu fotoğrafta pencereden yansıyan ışıktan, 3 nolu fotoğrafta ise ortam ışığından faydalanılmıştır. Üç fotoğrafta da arka plan seçilememekte, siyahın yoğunluğu göze çarpmaktadır. 6 nolu fotoğrafta işçinin bedeninde detay seçilemezken, 3 nolu fotoğrafta odaklanılan işçideki ara tonlar ve detaylar görülebilmektedir.

İşçilerin elbiseleri ve yüzleri kir içinde olmasına rağmen, 3 nolu fotoğraftaki çocuk işçinin yüzü, “çocukça” gülümseyen bir haldeyken, 6 nolu işçide hoşnutsuz ve mutsuz bir ifade almıştır. Yani “çocuk nerde olsa çocuktur” miti, 3 nolu fotoğrafta işçinin çocukça bir tavır sergilememesine rağmen ortaya konulmuştur.

2.2.2.2.2. Yemek Yiyen İşçi Portreleri



Fotoğraf 44: 7 nolu Fotoğraf Ertuğrul Kahrıman, 1979.



Fotoğraf 45: 8 nolu fotoğraf Ertuğrul Kahrıman, 1979.

7 nolu fotoğrafta, elindeki soğanın kabuklarını çıkartmaya çalışan işçi taşlardan yaptığı oturak ile öğle yemeğini yemektedir. Fotoğrafçı seçici netlik kullanarak işçiyi arka plandan ayırarak, onu fotoğrafın ana konusu yapmıştır. Fotoğraf çekildiğinden haberdar olduğu, işçinin yüzündeki gülümsemeden anlaşılmakta, eline vuran ışık, fotoğrafçının ele ve elindeki soğana vurgu yapmak istediğini çağrıştırmaktadır.

8 nolu fotoğrafta ise işçinin önündeki masada, ekmek ve yeşil soğan açık bir şekilde görünmektedir. Işık sağ taraftan geldiğinden işçinin yüzünün yarısı aydınlanmış ancak diğer yarısı siyaha gömülmüştür. Fotoğrafçı üst bakış açısı ile işçiyi fotoğraflamıştır. Bunun nedeni, 50 mm'lik objektif kullandığı düşünüldüğünde, yemek masasını ve üzerindeki vurgu yapmak istemesi olabilir. Bu fotoğrafta da ele, masadaki ekmek ve soğana vurgu yapılmış, işçinin yüzü ikinci plana itilmiştir.

Dik kadrarla çekilen 7 ve 8 nolu fotoğraflarda, “hem zor şartlarda çalışıp hem de soğan ekmek ile geçinen işçilerin durumları” ortaya konulmuştur. “Zor çalışma saatleri” anlamını serideki diğer fotoğraflar vermektedir. Burada önemli olan işçilerin yedikleri yemektir.

2.2.2.2.3. Yanlız İşçi



Fotoğraf 46: 10 nolu Fotoğraf, Sevim İpekçi, 1979.

Fotoğraf tek bir işçi portresinden oluşmaktadır. Fotoğrafçı ortam ışığının yetersiz olması nedeniyle fotoğrafı flaşla çekmiştir. Bu hem işçinin ve önündeki tahta parçasının aydınlatılmasından hem de arka planın siyahlığından anlaşılmaktadır. Çünkü eğer ortam ışığı yetersiz ise ve flaşlı bir çekim yapıldıysa arka plan seçilememektedir.

İşçi yüzünde düşünceli bir ifadeyle karanlığa doğru bakmaktadır. Flaşında etkisiyle yaratılan arka plan ve işçinin yüz ifadesi fotoğrafçının anlatmak istediklerini

destekler niteliktedir. İşçinin karanlığa doğru bakışı ve yüz ifadesi, umutsuzluğu dile getirmektedir. Fotoğrafçının kompozisyonu oluştururken gözünden kaçan nokta ise, işçinin yüzünü kapatan ve flaşında etkisiyle yüzde gölge bırakan tahta parçasıdır. Fotoğrafın etkisini öldürerek gözün odaklandığı ana konuyu bölmekte ve oluşturulan “karanlık içinde aydınlık ancak umutsuz işçi yüzü” konseptini zayıflatmaktadır.

2.2.2.3. Grup fotoğrafları:



Fotoğraf 47: 9 Nolu Fotoğraf, Sercan Öztürk, 1979.

Fotoğraf üç işçiden oluşmaktadır. Ortam ışığından faydalanılarak çekilen fotoğrafta işçi yüzleri kontrast bir biçimde yer almaktadır. Sarı ışık lambaları nedeniyle ve işçilerin yürüdüğü tahmin edilip hareket göz önüne alındığında fotoğraftaki netsizlik yüzlerden okunmaktadır. Işıkların bulunduğu yerler parlayarak fotoğrafta kendisini göstermiştir. Karanlık içinde aydınlık işçi yüzleri konsepti bu fotoğrafta da oluşturulmaya çalışılmış ancak üsteki fotoğraftan farkı işçilerin sert ve mağrur halleriyle ortaya konulmuştur. Kontrastlık siyah ve beyazın sert tonları ile vurgulanmıştır. Bu nedenle işçi bedenlerinin detayları görünmemektedir.

Fotoğrafın çekildiği saatler tahmin edilememektedir çünkü işçilerin bulunduğu bölümde gündüz saatleri olduğunu anlayabileceğimiz ışığı geçiren bir pencere bulunmamakta, yapay ışıkla aydınlatma sağlanmaktadır.

Fotoğrafçı kompozisyonu dengeli bir şekilde oluşturmuş, bu denge fotoğrafa diagonal bir perspektif katmıştır. Fotoğrafta işçinin karanlıklar ve karmaşıklıklar içinde aydınlık yüzü güçlü bir şekilde vurgulanmış, onurlu ve yenilmez işçi dergi içindeki metinlerde de ortaya konulduğu gibi etkili bir şekilde görsel olarak aktarılmıştır. Buna benzer tekniklerle fotoğrafta vurgu alanı ve odak merkezi net bir şekilde oluşturulmuştur. Fotoğrafçı kullandığı teknikle amacına ulaşmakta başarılı olmuştur.



Fotoğraf 48: 2 nolu Fotoğraf, Sevim İpekçi, 1979.

2 nolu fotoğraf, bir grup işçinin poz vererek oluşturdukları anı belgelemektedir. Fotoğraf düzleminde ön plan yerleştirilen işçi, kasketi, bıyıkları ve gülümseyen ifadesi ile dikkati çekmektedir. Arkadaki işçiler ise sıra ile dizilmiş fotoğraf makinesine bakmakta ve poz vermektedirler. Fotoğrafçı dengeli kompozisyonunu, fotoğraf düzleminin bir köşesinden diğer köşesine doğru bir çizgi biçiminde oluşturmuştur. Böylelikle gözün hareketi ön plandan arka plana doğru bir seyir halindedir.

İşçilerin dökümün başında poz verdikleri, kadrajın en sonunda yer alan işçinin, elini döküm bölmesine doğru uzatmasından anlaşılmaktadır. Fotoğrafta odak noktası halinde olan işçi net, kompozisyonu tamamlayan diğer işçiler netsizdir. Bu da fotoğrafçının açık diyafram aralığını yani seçici netliği tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Bir başka işçi ise fotoğrafta ana konu olan öndeki işçinin arkasına yerleştirilmiştir ancak gözü rahatsız etmektedir. Fotoğrafçı açısını değiştirerek ya da

zoom yaparak arkadaki işçiyi çerçeve içine almayabilirdi ancak yine de perspektifi kullanması ve kompozisyonu oluşturması dengelidir.

2.2.3. “Ve Yürüdü Soda İşçileri”



Fotoğraf 49

Fotoğraf Dergisinin 9. sayısında işlenen ana konu “Türkiye’de Kadın” olmasına rağmen, dergi kadrosu, soda işçilerinin 1 yıldır süren eylemini de dergiye yansıtmış ve desteklerini açıkça ortaya koymuştur. Mersin Soda İşçilerinin Ankara’ya yürüyüş öykülerinin dergide yer alması, dönemin önemli sendikal olaylarından biri olmasından da kaynaklanmaktadır.

DİSK’e bağlı Petkim-İş Sendikası’nın örgütlü olduğu Türkiye Şişe-Cam Holding’in Mersin Soda Fabrikası’nda, 8 Ağustos 1978 tarihinde işçiler, toplu sözleşme görüşmelerinden bir sonuç alamayınca greve gitmiş ve iş yerinde çalışan mühendislerin

de greve destek vermesiyle işçi-teknik eleman işbirliği sloganıyla tanımlanan örgütlü bir hareket ortaya çıkmıştır.³⁹⁰

Fabrikanın grevde bulunduğu iki ay süresince, fırınların söndüğü ve tesislerin çürümeye başladığı gerekçesiyle, Bakanlar Kurulu tarafından grev iki kez ertelenmiş ancak teknik elemanların işten çıkarılmasıyla grev yeniden başlamıştır. Bu süreçte takiben kapatılan fabrika, 28 Şubat 1979 yılında üretime devam etmiştir. Fakat yaklaşık bir ay sonra, Türkiye Şişe-Cam Fabrikası A.Ş. Yönetim Kurulu Başkanı Şahap Kocatopçu tarafından yapılan açıklamada, fabrikada üretim yapılmadığı gerekçesiyle tüm işçilerin iş akitlerinin feshedildiği ve işyerinin kapatıldığı bildirilmiştir. İşverenin kararına tepki gösteren sendika, fabrikada çalışan 800 işçinin, kanunsuz lokavt kararı alarak işlerine son verildiği gerekçesiyle mitingler ve yürüyüşler düzenlemiştir. Bu olaylardan dolayı grev yeniden başlamış, işçilerin fabrika önüne gelmeleri ve kapıya grev sözcüsü yerleştirmeleri güvenlik güçleri tarafından engellenmiştir. Bununla birlikte Mersin İş Mahkemesi, işverenin 16 Mart'ta aldığı lokavt kararını geçersiz saymış, ancak Kocatopçu yaptığı açıklamada, fabrikanın 250 işçi ile üretime başladığını ve yasal olmayan hiçbir şey yapmadıklarını belirtmiştir.³⁹¹ Bu süreci *Fotoğraf* dergisi şu şekilde anlatmıştır:

“Mersin'deki ülkenin bu tek fabrikasında, toplu sözleşme görüşmelerinde anlaşmaya varamadı işçiler işverenle ve greve gittiler. İki defa ertelendi grev. Ve bu arada işveren 857 işçiyi iş akitlerini feshederek sokağa atıyor, onların yerine aralarında sıkıyönetimce aranan katillerin de bulunduğu 250 faşist eylemciyi işe alıyordu. (Bunlardan ikisi daha sonra yakalanmıştır.) Üretim durdu Mersin Sodada. İçeride faşistler, dışarıda işçiler ve arada askeri birlik 18 ay direndi işçiler, fabrikanın ilerici mühendis ve görevlileriyle beraber. İşverenin ise keyfi yerindeydi. Çünkü imal edilmeyen sodanın dışarıdan satın alınması yetkisi de ona verilmişti. Üretim yapmadan ithal edilen sodayı satmak daha karlı olduğu gibi, iç piyasada artan fiyatlar ve karaborsa da soda işverenin karına kar katıyordu. Varın ülke döviz kaybetsin, varsın çoluğu çocuğuyla 3000'e yakın insan aç kalsın ne önemi vardı! Gerçekleri duyurmak ise zordu. Sermaye basını ve TRT suskundu. Gerçekler yerine tekelci sermayenin paralı ilanları ve yalanları duyuluyordu.”³⁹²

³⁹⁰ Mersin Soda Grevi, **Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1996) s, 377.

³⁹¹ **Aynı.**

³⁹² Ve Yürüdü Soda İşçileri, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 9, Temmuz 1979, sayfa nosu belirtilmemiş.

Bu metinde grev ile birlikte üretimin durduğu, işçilerin direnişe geçtiği ve işverenin bu olumsuzluklara rağmen “keyfinin yerinde olduğu” ve “karına kar kattığı” vurgulanmıştır. İşçi aileleri ile birlikte 3000’e yakın insanın “aç” kaldığı belirtilmiştir. Yazıda “sermaye basını” ve TRT’nin de “gerçekler yerine tekeli sermayenin paralı ilanları ve yalanlarını” duyurduğu öne sürülmüştür.

Kocatopçu’nun 250 işçinin çalışmaya başladığı açıklamasına karşın metin, bu 250 kişiyi, “sıkıyönetimce” aranan “katil” “faşistler” olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi’nde belirtilen işine son verilen işçi sayısı 800 iken, dergi, sayının 857 olduğunu bildirmiş ve onların “sokağa atıldığını” vurgulamıştır. Bu tanımlamalar ile derginin yer aldığı ideolojik taraf ortaya çıkmaktadır. Daha önce de vurgulandığı gibi dergi, işçiyi savunan, sol orjinli bir duruşa sahiptir ve işverene karşı tavrını alaycı ve sert biçimde gösterirken, işçinin içinde bulunduğu durumu dramatize etmiş, işçiyi yücelterek savunmuştur.

Dergide yer alan fotoğrafların da anlattığı gibi, grev devam ederken seslerini hükümete duyurmak isteyen soda işçileri, 21 Haziran 1979’da Mersin’den Ankara’ya bir yürüyüş düzenlemişlerdir. Ancak bu yürüyüş sıkıyönetim kararlarına dayandırılarak 26 Haziran’da Ankara’nın Gölbaşı İlçesi’nde durdurulmuştur. Bunun üzerine 10 kişilik bir heyetin, işçileri temsilen Başbakan Yardımcısı Hikmet Çetin ile görüşmesi sağlanmıştır.³⁹³ Bu süreç dergide, işçilerin Ankara’ya yürüyüş fotoğraflarıyla ve metinle de desteklenerek anlatılmıştır:

“Ve yürüdü soda işçileri. Eşleri ve çocukları ile, anaları babalarıyla, yaşlıları ve gençleriyle ülkenin gerçek sahipleri, insanca yaşama isteklerini haykırarak yürüdüler. Sodanın üretime başlaması, döviz kaybının önlenmesi, faşistlerin fabrikadan temizlenmesi, sodanın devletleştirilmesi istekleriyle yürüdüler. Yürüdüler Mersin’den Ankara’ya kadar. Ama, IMF’ye, uluslar arası sömürü tekellerine, NATO’nun generallerine açık olan Ankara’nın kapıları işçilere kapandı, sokulmadılar Ankara’ya. Kendileri iletemedi kendi dertlerini Ankaradakilere.”³⁹⁴

³⁹³ Mersin Soda Grevi, **a.g.e.**, s. 377

³⁹⁴ Ve Yürüdü Soda İşçileri, **A.g.e.**, sayfa nosu belirtilmemiş.

“Ve Yürüdü Soda İşçileri” başlığını taşıyan metnin son paragrafında, soda işçilerinin Ankara’ya yürüyüşleri dramatize edilerek anlatılmıştır. İşlerine kavuşmak için Ankara’ya yürüyen işçilere, yazıyla birlikte önemli roller biçilmiş, ülkenin gerçek sahipleri oldukları üzerinde durulmuştur. Aslında “Ankara’nın kapıları” metinde yer alan bir ironidir ve bu ironi ile birlikte “uluslar arası sömürü tekelleri, NATO’nun generalleri ve İMF” ile ilişkisi olan hükümetin işçisine destek vermediği belirtilmektedir. Metinde “kendileri iletemedi kendi dertlerini” ifadesi yine abartılarak ifade edilmiştir. Çünkü işçileri temsilen 10 kişilik bir grup Başbakan Yardımcısı Çetin ile görüşmüştür.

Dergide fotoğraflarla desteklenen yazıda politik propagandanın vazgeçilmez iki unsuru siyasal açıklama ve parola/slogan kullanılmıştır. Bu metnin siyasal açıklaması, grevi ve işçilerin içinde bulunduğu zor koşulları vurgulayarak, egemen sınıfın zaafalarını ve iktidarın gerçek niyetlerini ortaya çıkarmak amacındadır. IMF’ye ve NATO’ya karşı takınılan tavır, işverenin keyfinin yerinde olduğu tanımlaması, “Ankaradakiler” ve “Ankara’nın Kapıları” vurgusu, ülkenin döviz kaybetmesi, “katil faşistler”in fabrikalarda yer alması, “çoluk çocuğun aç kalması” gibi siyasal iletilerin yoğun olduğu metnin, ideolojik duruşu ortadadır. İşçiden yana olan sosyalist tavrı ile birlikte hedef kitesine aktarmak istediği politik mesajı, hükümeti ve işvereni küçük düşürüp suçlayarak iletmektedir.

Metnin sloganı ise “şimdi tüm demokrasi güçleri soda işçilerinin yanında, dayanışmada kararlı. Soda işçilerinin hakları er ya da geç alınacak, soda grevi başarıya ulaşacak!” cümlelerinde saklıdır. Bu sloganı/parolayı tüm metnin bir özeti olarak tanımlamak olasıdır. Çünkü sloganlar/parolalar devrimci eylemin söze dönüştürülmesidir. Kısa, öz, anlaşılır ve vurucu olan, kitleleri harekete geçiren bir kavramdır: Her parola/slogan belirli bir politik durumun özelliklerinin toplamından çıkarılmalıdır. Parolalar/sloganlar tasarılar oluşturur, bu tasarılar politik güçleri, kitleler için çekici hale getirmektedir.³⁹⁵

³⁹⁵ Jean-Marie Domenach, **Politika ve Propaganda** (Çev. Tahsin Yücel) (İstanbul:Varlık Yayınları, 2003), ss. 31-33.

Bu sayfadaki fotoğraflar ise AFSAD üyeleri Sacit Uçeller, Orhan Diyar ve Mehmet Emre tarafından, soda işçilerinin Ankara girişindeki konak yerlerinde çekilmiştir. Fotoğraflar portrelerin yanı sıra dayanışma ve karalılığın bir göstergesi olan grup fotoğraflarından oluşmaktadır. Ancak bu sayfada, metnin fotoğraflardan daha çok öne geçtiği ve fotoğrafların metni desteklediği görülmektedir. Bunun nedeni politik ve ideolojik iletilerin metinde sert ve açık biçimde ortaya konulmasıdır. Fotoğraflar bu söylemi belgelemek amacıyla çekilmiş gibidir.

2.2.3.1. Portreler

2.2.3.1.1. İşçi Aileleri:



Fotoğraf 50: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979



Fotoğraf 51: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979

“Ve Yürüdü Soda İşçileri” başlıklı metni destekleyen ve olayın gerçekliğini kanıtlayan fotoğraflarda öncelikle işçi ailelerinin vurgulanmasının nedeni, grevde ve yürüyüşte işçilerin yanında olmalarının yanı sıra grev ile birlikte işsizlikten birinci derecede etkilenmeleridir. Metinde de belirtildiği gibi işçiler, Mersin’den Ankara’ya “çoluk çocuk” gelmişler ve içinde buldukları ekonomik zorlukları ortaya koymuşlardır.

Portre fotoğraflarının ikisinde çocuklar üzerine odaklanılmıştır. 1979 yılının çocuk yılı olması bir etken gibi görünse de –çünkü bu nedenle *Fotoğraf* dergisi birkaç sayısını çocuklara ayırmıştır- asıl gösterilmek istenen çocukların mağduriyetidir. Çünkü metinde yer alan “varsın çoluğu çocuğuyla 3000’e yakın insan aç kalsın ne önemi vardı!” cümlesinin, fotoğrafların seçiminde bir etken oluşturduğu düşünülmektedir.

İlk fotoğrafta annesinin kucağına oturmuş bir erkek çocuk görünmektedir. Bu fotoğrafın düz anlamıdır. Fotoğrafçı seçici netlik kullanarak anne ile çocuğunu odak noktası yapmıştır. Arkada ise yukarı doğru bakan bir kadın bulunmaktadır. Fotoğraf tek başına düz anlamı ile okunduğunda fazla bir anlam ifade etmemektedir. Ancak izleyici/okuyucu dergi sayfasına bütün olarak bakacak, hem başlıktan hem de fotoğrafların yer aldığı metinden bu anne ve çocuğun konaklama yerinde bir çadırda olabilecekleri yorumunu yapacaktır.

Fotoğrafın akşam saatlerinde çekildiği düşünülmektedir. Çünkü arka planda siyah dokunun içinde parlayan bir yapay ışık bulunmaktadır. Anne ile çocuğu aydınlatan sol taraf merkezli bir ışık daha vardır. Annenin bir direğe dayandığı görülmektedir. Çocuğun yüzündeki ifade ise yorgunluğunu ele vermektedir. Arka planda görünen kadının arkasında ise bir arka plan daha vardır. Ceket giymiş bir erkeğin sırtını dönerek ellerini belinde birleştirdiği belirsiz de olsa anlaşılmaktadır. Arka planın karmaşıklığı gözü rahatsız etmekte ve fotoğraftaki ana konunun etkisini azaltmaktadır.

Diğer fotoğraf ise, bir çocuk portresinden oluşmaktadır. Çocuk bütün kalabalığı arkasına almış ve sol yumruğunu havaya kaldırmıştır. Çocuğun gömleğinde DİSK’in ambleminin basılı olduğu yaka kartı bulunmaktadır. Arka planda yer alan kalabalığın ön saflarında kadınlar, arkalarında da erkekler yer almaktadır. Çocuğun elbisesi, fotoğrafın yaz aylarında çekildiğini doğrulamaktadır.

Bu fotoğrafta 1970’li yılların sosyo-ekonomik, ideolojik ve sınıfsal ortamı düşünüldüğünde ve Mersin Soda Fabrikası işçilerinin taraf olduğu sendikal hareket göz önüne alındığında, çocuğun sol elini neden yukarı kaldırdığı anlaşılmaktadır. DİSK’in sosyalist ideolojiyi benimseyen bir konfederasyon olarak Türk-İş’ten ayrıldığı, daha

önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Dolayısıyla soda işçilerinin sendikal ve ideolojik tavrı nedeniyle çocuğun jestinin, görsel mesaj yönüyle önemi büyüktür. Havaya kaldırılan sol yumruk, sosyalist ideolojinin ikonlaşmış figürüdür. Sol yumruk sosyalist ideolojinin yandaşlığını ortaya koyan bir mittir. Fotoğrafçının da hem bu yürüyüşü hem de bu çocuğu fotoğraflamakla, kişisel tavrını ortaya koyduğu görülmektedir. Bu nedenle fotoğrafçının veya arka plandaki kalabalığın yönlendirmesiyle çocuğun bu işareti yaptığı ya da sürekli içinde bulunduğu sosyalist kitleden gördüğünü kodlamış ve fotoğrafçıya iletmiş olabileceği düşünülmektedir. Çünkü o yaştaki bir çocuğun bilinçli bir şekilde bu hareketi yapmış olabileceği tahmin edilmemektedir.

Fotoğrafçı, fotoğraf düzleminin ortasına yerleştirdiği sol yumruğu havada çocuğu, arka plandaki kalabalıktan ayırmayarak teknik açıdan sorunlu bir kompozisyon oluşturmuştur. Eğer seçici netlik ile çocuğu net, arka planı flu yapabilseydi, vurgu alanını güçlendirecek ve zor seçilen çocuğun sol yumruğunu net bir biçimde ortaya koyabilecekti.

2.2.3.1.2. İşçi Yüzleri

İşçi yüzlerinden oluşan portrelerde ise yorgun ve gergin yüz ifadeleri egemendir. İlk fotoğrafta iki işçinin bakışlarını aynı noktaya yönelttikleri görülmektedir. İşçilerin, fotoğrafın sağ üst köşesinde başının bir bölümünün görüldüğü, başka bir işçiyi dinlemekte oldukları düşünülmektedir. Fotoğraf düzleminde iki el işçi portrelerinin arasından seçilmektedir. Şapkalı işçi, elini sakalına götürmüşken diğer elin fotoğrafta yer almayan işçiye mi yoksa fotoğrafın sağ tarafında bulunan işçiye mi ait olduğu anlaşılmamaktadır. Fotoğrafçının işçileri fotoğraflarken bu elin çerçeveye girdiğini fark etmediği tahmin edilmektedir. İşçi yüzlerinin arkasında ise bir pankartın olduğu zor da olsa görülmekte, sağ taraftaki işçinin yüzünde sigara dumanı bulunmaktadır.



Fotoğraf 52: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979 **Fotoğraf 53: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979**

Fotoğraflarda dikkati çeken diğer bir nokta ise fotoğraf düzleminin 3x5 cm'lik bir dikdörtgen olması gerekirken, bu fotoğrafların kareye yakın büyüklükte olmalarıdır. Bu durum fotoğrafların kadrajlandığını düşündürmektedir. Fotoğrafçı, fotoğrafı çekerken çerçeve içine dahil ettiği, başının bir kısmı görülen işçiyi, baskı aşamasında kesip yeni bir kadraj oluşturmuştur. Bu kadrajlama, belgesel fotoğrafın temel unsurlarına ters düşmektedir. Çünkü belgesel fotoğrafta manipülasyona tahammül yoktur. Teknik olarak hiçbir müdahale, belgesel fotoğraf anlayışında çekilen bir fotoğrafta yapılmamalıdır. Acaba fotoğrafçı orta format bir makine ile mi fotoğraf çekmiştir? Eğer fotoğrafçı konusunu orta format bir makine ile çekmiş olsaydı, film boyutları, 6 cm x 4,5 cm, 6 cm x 6 cm, 6 cm x 8 cm... v.b büyüklükte olacaktı. Ancak bu büyüklükler bile fotoğrafın tam boyutunu karşılamamaktadır. Büyük format bir makinenin de, o günün ekonomik kriz koşullarında ve taşınması zor makineler olmalarından kaynaklı kullanımı zordur.

Teknik olarak kontrast bir fotoğraf olması ile birlikte arkadaki pankartın da tam olarak görülmemesi ve kadrajın dengeli bir şekilde ayarlanamaması nedeniyle fotoğrafçının fikrini ortaya koymada zorlandığı düşünülmektedir.

Diğer işçi portresi ise elini gözüne götürmüş yorgun işçi portesidir. İçinde bulunduğu ortam düşünüldüğünde, işçinin elini bir masaya dayadığı ve bir sandalyede oturduğu tahmin edilmektedir. Elinde tespih olan işçinin uyku halinde oluşu yüzündeki ifadeden anlaşılmaktadır. Bu fotoğrafta da yukarıda belirtilmiş olan kadraj problemi

mevuttur. Seçici netlik ile ön plana çıkarılan işçi portesinin arka planında başka bir kişinin netsiz bedeni bulunmaktadır. İşçini sağ arka tarafı siyaha gömülmede ancak seçici netlikle flulaştırılan kısım ilgi alanını dağıtmaktadır. Bu fotoğraf işçilerin gergin ve yorgun bekleyişini anlatması açısından seride önemli bir yere sahiptir. Her ne kadar eli ve elindeki tespah yüzünü kapatmış de olsa aktarılmak istenen mesaj izleyiciye/okuyucuya ulaşmaktadır.

2.2.3.2. Grup Fotoğrafları



Fotoğraf 54: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979

Mersin Soda Fabrikası işçilerinin konakladığı yerde çekilen fotoğrafta, eyleminin kalabalık görüntüsü aktarılmıştır. Yerde oturan kadınlar ön saflarda yer almakta, erkek işçiler ise arka sırada bulunmaktadır. İşçilerin önünde bir pankart görünmektedir. Ancak bu pankartta ne yazdığı okunamamaktadır. Kalabalığın ortasında, fotoğrafın merkezinde bulunan kadın, kucağında çocuğu ile eyleme katılmaktadır.

Fotoğrafçı, konunun solunda yer almayı tercih ederken, işçilerin bakış yönünden, başka fotoğrafçıların da eylemi fotoğrafladıkları anlaşılmaktadır. Fotoğrafçı sağladığı bu bakış açısı ile işçilerin doğal görüntüsünü fotoğraflamak amacını taşıyarak, fotoğrafı kurgusallıktan ya da poz verme eyleminden kurtarmaya çabalamıştır. Fotoğrafın, ışığın eğik geldiği akşam saatlerinde ya da gündüz saatlerinde gölge bir yerde fotoğraflanmış olduğu tahmin edilmektedir. Çünkü fotoğraftaki tonlar yumuşak

ve detaylar belirlidir. İşçiler fotoğraf düzleminin çoğunu kaplasa da arka planda ağaçlar görünmektedir.

Bu tür eylemlerde grup fotoğrafları, dayanışma ve kararlılığın vurgulanması açısından önemlidir. Özellikle pankart gibi yazılı materyallerin eylemciler ile aynı kadraj içine alınması, fotoğrafçının niyeti ve konuya yaklaşımı ile ilgili olarak, ideolojik duruşu ortaya koyabilecektir. Ancak bu fotoğrafta her ne kadar pankart yer alsada yazının okunamaması nedeniyle grup fotoğrafının etkisi azalmıştır. Fotoğrafçının fotoğraflamak için bu konuyu seçmesi, niyetini ve tarafını ortaya koymaktadır. Ancak eğer fotoğrafçı daha dengeli bir kompozisyon kurabilseydi, bakış açısını değiştirip, konuya uzak kalmaya değil, konunun içinde olmaya çabalasaydı, istediği güçlü ve etkili anlatımı oluşturabilecekti.



Fotoğraf 55: Fotoğrafçı adı belirtilmemiş, 1979

Eylemin ikinci grup fotoğrafında ise “soda işçileri büyük yürüyüşü” pankartı ile birlikte kalabalık görünmektedir. İşçi topluluğunun önünde bir işçinin Türk Bayrağı’nı, diğerinin ise DİSK bayrağını tuttuğu görülmektedir. Bu fotoğrafta işçiler, “Türküz, DİSK’liyiz, Soda işçileriyiz” sloganını, görselleştirerek sunmaktadırlar. Aslında, fotoğraftaki işçinin elindeki DİSK bayrağı ile soda işçilerinin sendikal bağlılığı, - önceden bilinmese bile- izleyiciye aktarılmakta, dönemin sınıfsal yapısı düşünüldüğünde ise DİSK’in yer aldığı ideolojik platformdan yola çıkarak, izleyicinin, hareketin ideolojik tavrını kavraması sağlanmaktadır.

Fotoğrafın fotoğrafçı tarafından kurgulandığı tahmin edilmektedir. Çünkü işçiler düzenli bir topluluk halinde kadrajda yer almış ve iki işçi de fotoğraf düzlemine simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu tür eylemlerde bir müdahale olmadan kitleyi bir araya getirmek ve derli toplu bir fotoğraf çekmek zordur. Fotoğrafçının böyle bir kompozisyonu oluşturması ve fotoğraflaması, işçilerden ve DİSK'ten yana bir tavır sergilediğinin bir göstergesidir.

Diğer fotoğraflarda olduğu gibi bu fotoğrafın da kadrajlanmış olduğu düşünülmektedir. Çünkü 35 mm film formatında fotoğraf boyutlarının 3x5 cm büyüklüğünde olduğu bilinmektedir ve bu fotoğrafta 3x5 oranı bulunmamaktadır. Bu kadrajlama işlemi ya dergi kadrosu tarafından yapılmış ya da fotoğrafçı baskı aşamasında bu müdahale sürecini devreye sokmuştur.

2.2.4. 1 Mayıs: “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz”

Türkiye’de, Cumhuriyet tarihinin başlangıcından itibaren gizli bir şekilde yürütülen 1 Mayıs işçi bayramı, DİSK’in 1975’de toplanan 5. Genel Kurulu’nda İbrahim Güzelce’nin genel sekreterliğe seçilmesi ve DİSK yönetiminde TKP (Türkiye Komünist Partisi) çizgisinin etkilerinin görülmeye başlamasıyla yeniden gündeme gelmiştir.³⁹⁶ Ardından DİSK, 2 Nisan 1976 tarihli ve 199 sayılı kararıyla³⁹⁷ 1 Mayıs’ın 1976’da kitlesel olarak kutlanacağını duyurmuş, DİSK Genel Sekreteri İbrahim Güzelce ise, 1 Mayıs broşürünün önsözünde şunları ifade etmiştir:

“1976’nın 1 Mayısı, sosyalizmden yana değişen bir dünyada kutlanacak. Türkiye işçi sınıfını 1 Mayıstan koparmak, emek dünyasından koparmak demektir. Kimsenin gücü yetmez buna. 1 Mayıs tüm dünya emekçilerinin uluslar arası birlik ve dayanışmalarını gösterdikleri gündür. 1 Mayıs, birleştiğinde dünya emekçilerinin yenilmez gücünü burjuvaziye dayattığı ve tüm çalışanlara örnek olduğu bir gündür. 1 Mayıs ‘Bahar ve Çiçek Bayramı’ değildir. O gün kırlarda eğlenmeyi, çiçek toplamayı biz burjuvaziye ve sınıf uzlaşmacısı sendikalara, Türk-İş’e bırakıyoruz.”³⁹⁸

³⁹⁶ Alpaslan Işıklı, **Gerçek Örgütlenme Sendikacılık**, (Ankara: İmge Kitabevi, 2003), s. 174.

³⁹⁷ Nail Güreli, **İki 1 Mayıs**, (İstanbul: Gür Yayınları, 1979), s. 18.

³⁹⁸ “12 Mart Sonrası İşçi Hareketleri”, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 2289.

“DİSK, yalnızca seçimlerde tavır belirlemekle sınırlı kalmamış, siyasi iktidarın önemli kararlarına ilişkin aktif kararlar da alabilmiştir.”³⁹⁹ Grev ve direnişlerle yükselmekte olan sınıf mücadelesi içinde işçilerin sendikal umudu haline gelen DİSK, MC (Milliyetçi Cephe) iktidarının oluşturulmasından sonra, işçilere yönelik baskının artması, ücretin azalması ve çalışma koşullarının zorlaşması nedeniyle işçilerin mücadele alanı olarak görülmüştür. Böyle bir ortamda DİSK, yaklaşık 50 yıllık bir aradan sonra 1 Mayıs’ı uluslar arası birlik-mücadele-dayanışma günü olarak kutlayacağını açıklamış ve kutlama hazırlıklarına girişmiştir.⁴⁰⁰ Taksim Meydanı’nda toplanan sendikalar, meslek örgütleri ve demokratik kitle örgütleri ile birlikte yaklaşık 100 bin kişi⁴⁰¹ 1 Mayıs’ı kutlamıştır.

1977 yılındaki 1 Mayıs’a ise, DİSK’in öncülüğünde 53 dernek ve kuruluş ile 99 işçi sendikası katılmıştır.⁴⁰² Toplanan sendikalar ve örgütlerin kitlesel eylemi, konuşmalar ve sloganlar ile devam ederken, mitingin sonlarına doğru, Taksim Meydanı’nın yakınlarındaki Sular İdaresi’nin duvarları üzerinde ve İntercontinental Otel’inin (Şimdiki Marmara Otel) çatısında mevzilenmiş meçhul kişiler, kalabalığa ateş açmışlar, 34 kişinin ölümüne 126 kişinin yaralanmasına neden olmuşlardır. Tarihe “Kanlı 1 Mayıs” olarak geçen 1977 yılının 1 Mayıs mitingini provoke eden kişiler bulunamamış, bu olay emekçi kesimler üzerinde başlatılan baskıcı dönemin gerekçelerinden biri olarak kullanılmıştır.⁴⁰³

1 Mayıs 1977 katliamından sonra DİSK, işçi sınıfının mücadeleden korkmadığını göstermek için, “1 Mayıs’da 1 Mayıs Alanına” sloganıyla, 1 Mayıs (1978) kutlamalarına katılımları arttırmaya çalışmış, afiş yarışması düzenlemiş, demokratik kitle örgütleriyle toplantılar yaparak 200 bine yakın insanı Taksim Meydanı’na toplamayı başarmıştır.⁴⁰⁴ Ancak mitinge, sendikalı işçiden çok, TKP (Türkiye

³⁹⁹ Yüksel Işık, **Osmanlı’dan Günümüze İşçi Hareketinin Evrimi (1870-1994)**, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1995), s. 203.

⁴⁰⁰ “12 Mart Sonrası İşçi Hareketleri”, **a.g.e.**, s. 2289.

⁴⁰¹ 1976 1 Mayıs’ına katılan sendikalar ve örgütlerin sayısı birçok kaynakta 100 bin olarak geçmekte ancak bazı kaynaklarda ise yüz binler ifadesi yer almaktadır. Ancak metinde kullanılan sayı, Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi’nden alınmıştır.

⁴⁰² “Kitlesel Mücadeleler ve Sosyalist Hareket”, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 2281.

⁴⁰³ Işık, **a.g.e.**, s. 175.

⁴⁰⁴ “12 Mart Sonrası İşçi Hareketleri”, **a.g.e.**, 2298.

Komünist Partisi) yandaşı demokratik örgüt ve gençlik örgütleri katılmıştır. “Yaşasın 1 Mayıs”, “Faşizme Geçit Yok”, “TKP’ye özgürlük” gibi sloganların söylendiği mitingde, yasaklı olan TKP’nin pankartları açılmış, bu durum sonraki günlerde büyük tartışmalara ve DİSK içinde çalkantılara yol açmıştır.⁴⁰⁵

Ecevit Hükümeti’nin 1979 yılında, 1 Mayıs’ın Taksim Meydanı’nda kutlanmasına yasaklaması üzerine, DİSK Başkanlar Konseyi’nin, “DİSK Yönetimi ve bağlı sendikalarımızın başkan ve yöneticileri olarak 1 Mayıs 1979’da, 1 Mayıs alanında olacağız” açıklamasının ardından DİSK Genel Merkezi aranmış, afişlere ve gazetelere el konulmuş, 1 Mayıs günü sokağa çıkma yasağı ilan edilmiştir.⁴⁰⁶ Ancak işçi bayramının İstanbul dışındaki illerde kutlanmasına izin verilmiştir. İstanbul’da yasağı protesto etmek için, TİP Genel Başkanı Behice Boran ve 330 partili, DİSK binasına yürümek isteyince gözaltına alınmıştır. DİSK ve kendisine bağlı kimi sendikalarla, TİP, meslek ve öğrenci örgütleri arasında, 1 Mayıs kutlamaları yüzünden beliren anlaşmazlıklar nedeniyle ayrı gösteriler düzenlenmiştir. Ankara’da göstericilerle polis arasında çıkan çatışmalarda 4 kişi yaralanmış, 665 kişi gözaltına alınmıştır.⁴⁰⁷

1970’lerin sonlarında kutlanmaya başlayan 1 Mayıs, işçilerin kitlesel eylemlerinin en belirgin olanlarıdır. Gerek sol içi fraksiyon farklılıkları gerekse diğer ideolojilerin çatışmaları 1 Mayıs’ları tartışılır kılmış, 1977 1 Mayıs’ından olduğu gibi ölümlerle son bulan çatışmalara neden olmuştur.

Fotoğraf dergisi’nde yer alan 1 Mayıs fotoğraflarının ise hangi yılın eyleminde çekildiği anlaşılmamaktadır. Ancak dergi editörlerinden ve fotoğrafçılarından biri olan Özcan Yurdalan, fotoğrafların 1 Mayıs 1978 yılında çekildiğini ifade etmiştir. Dergi, orta sayfa 1 Mayıs fotoğraflarında “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz” başlığını kullanmıştır. Bu başlık özellikle 1 Mayıs mitinglerinden kullanılan bir slogandır. Dergi, politik propagandanın özellikle sosyalist ideoloji öznelinde vazgeçilmez unsuru olan sloganı fotoğraflarına başlık olarak kullanmıştır. *İki 1 Mayıs* adlı kitabında Nail Güreli,

⁴⁰⁵ “1 Mayıs’lar”, **Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi**, (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1996) s, 181.

⁴⁰⁶ “12 Mart Sonrası İşçi Hareketleri”, **a.g.e.**, 2299.

⁴⁰⁷ Işıklı, **a.g.e.**, s. 174.

1 Mayıs’larda kullanılan sloganların DİSK tarafından önceden belirlendiğini örnekleriyle şöyle açıklamıştır:

“Nisan ortalarında DİSK, 1 Mayıs ile ilgili hazırlıklarını yoğunlaştırdı. Bu arada merkez tertip komitesi 1 Mayıs kutlama törenlerinde kullanılacak belgileri⁴⁰⁸ de saptadı. Karton ve bez dövizlere yazılacak ve topluca söylenecek olan slogan ve belgeler, DİSK’e bağlı sendikaların genel merkezlerine gönderildi. DİSK ajansıya 19 Nisanda açıklanan slogan ve belgeler şunlardı: ‘Faşizme Geçit Yok’, ‘İşçiyiz Güçlüyüz, Devrimlerde Öncüyüz’, ‘İleri Demokratik Bir Düzen’, ‘Genel Grev Hakkımız, Söke Söke Alırız’, ‘DGM’yi ezdik Yaşasın DİSK’, ‘1 Mayıs, 1 Mayıs, İlk Dileğimiz, Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz’, ‘İşçiler Birleşin, İşçiler Birleşin’, ‘Barış-Birlik-Dayanışma’, ‘1 Mayıs Emeğin Bayramı’, ‘Ya Hep Beraber, Ya Da Hiç Birimiz, Kurtulmak Yok Tek Başına’, ‘1 Mayıs, İşçi Sınıfının Uluslar arası Birlik Mücadele ve Dayanışma Günü’, ‘Bütün Ülkelerin İşçileri, Birleşin’, ‘Yaşasın Bağımsızlık Demokrasi Barış ve Toplumsal İlerleme Savaşımı’ v.b..”⁴⁰⁹

Dergide yer alan başlık, “1 Mayıs, 1 Mayıs, İlk Dileğimiz, Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz” sloganıyla değil, “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz” diye kısaltarak kullanılmıştır. Orta sayfa fotoğraflarının, DİSK’in “1 Mayıs alanı” olarak tariflediği, Taksim Meydanı’nda çekildiğinin ipuçları da bulunmaktadır.

2.2.4.1. Kitle Fotoğrafı



Fotoğraf 56: Özcan Yurdalan, 1978.

⁴⁰⁸ Belgi: 1. Bir şeyi benzerlerinden ayıran, onu belli kılan özellik. 2. Duyuş ve düşünüşteki ayırıcı özellik. Belgilemek: Belgiyle göstermek (Orhan Hançerlioğlu, Türk Dili Sözlüğü, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000), s. 76.)

⁴⁰⁹ Güreli, a.g.e., s. 43.

Özcan Yurdalan tarafından çekilen kitle fotoğrafı, miting alanında sağ kollarını kaldıran kalabalıktan oluşmaktadır. Kalabalığın arasından çeşitli bayraklar yükselmektedir. Ancak fotoğraf geniş açı bir objektifle ile sol açıdan çekildiğinden pankartlar ve bayraklar seçilememektedir. Bu fotoğrafı önemli kılan ana unsur, dönemin siyasi koşulları ve mitingi organize eden topluluğun sol ideolojiyi benimseyen bir topluluk olduğu düşünüldüğünde, kitlenin sol yumruğunu kaldırmasının beklenmesidir. Bu nedenle fotoğrafın okunmasında bazı temel problemliler bulunmaktadır. Örneğin bu fotoğraf dönemin koşullarını ve ideolojik yapısını bilmeyen birileri tarafından okunduğunda, kitlenin sağ ideolojiyi benimsemiş bir topluluk olduğu yorumu yapılabilir. Çünkü 1970'li yılların siyasi yapısında sağ ideolojiyi benimseyenler sağ kollarını, sol ideolojiyi benimseyenler sol kollarını kaldırmaktadırlar. Bu ifade, düz mantık yürütülerek varılacak bir ifadedir. Bu ifadeden yola çıkarak fotoğrafın ters basıldığı bile düşünülebilir. Lakin fotoğraf photoshop programı ile ters çevrildiğinde kitlenin sol yumrukları havada görünmektedir.



Fotoğraf 57: Bu fotoğraf, orijinal fotoğrafın Photoshop programı tarafından 180 derece çevrilmiş halidir.

Ancak, sağ yumruğunu havaya kaldıran kalabalık sol ideolojiyi benimseyen bir topluluktur. Bu topluluğun sağ yumruğunu kaldırmasının nedeni sol içi fraksiyon farklılığından ileri gelmektedir. 1980 öncesinde Devrimci Yol hareketi içinde bulunmuş, bugün de ÖDP üyesi olarak siyasal hayatına devam eden Birgün Gazetesi köşe yazarı ve *Türk Solu Sözlüğü*'nün yazarı İnönü Alpat, sağ ve sol yumruğun

mitinglerde kullanımı ve sol içindeki fraksiyon farklılığının bir göstergesi olması ile ilgili şunları söylemektedir:

“68 kuşağı solcularının tartıştığı konulardan birisi de, protesto gösterilerinde, saygı duruşlarında hangi kolun yukarıya doğru kaldırılacağıydı. Dev-Genç’liler sol kollarını yumruk sıkılı halde, yukarıya doğru dimdik kaldırıyorlardı. PDA’lılar⁴¹⁰ ise bu tarz kol kaldırmanın anarşistlere ait olduğunu söylüyor ve sağ kollarını dirsekten kırarak yumruklarını sıkıyorlardı. Fotoğrafta görünen ise daha farklı bir durum, sağ yumruklar havaya kaldırılmış. Bir genelleme yapılamaz ancak yine de sağ yumruk kaldırma daha çok geleneksel sosyalist hareketlerce kullanılırken, hareket geleneğinden beslenenler sol yumruklarını havaya kaldırır. Bu ayırım, 80 öncesinde olduğu gibi bugün pek tartışılmasa da halen varlığını koruduğu da görülüyor. Yine bir genelleme yapmaktan sakınarak denilebilir ki, TKP sağ yumruklarını dirsekten kırarak kaldırırken, ÖDP’liler sol yumruklarını havaya kaldırır.”⁴¹¹

İnönü Alpat’ın yorumunu destekleyen başka bir açıklama, Ertuğrul Kürkçü’nün *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*’nde *Dev-Genç* başlığı ile yazdığı yazıda da görülmektedir. Kürkçü, sol yumruğun nasıl kullanılmaya başladığını ve sağ yumruğun hangi fraksiyonlarda kaldırıldığını şöyle açıklamaktadır:

“Herkes artık Dev-Genç’in sol yumruğunu kaldırmasının solculuğunu temsil etme isteğinden ileri geldiğine inanmaya hazırdır. O kadar ki, sağcılar da bu yüzden kendilerinin sağ yumruklarını kaldırmaları gerektiğine iyice inanmışlardır. Oysa sol yumruğun bir protesto simgesi haline gelmesinin gerisinde, tüm dünyanın protesto halinde olduğu 1968’de Mexico olimpiyatlarında 100m. erkekler atletizm yarışmasında üç madalyayı da kazanan ABD’li siyah atletlerin, ırkçı baskıları protesto etmek için ABD ulusal marşı çalınırken saygı duruşu yapmak yerine, sol ellerine siyah eldiven giyerek sol yumruklarını havaya kaldırmaları yatıyordu. ABD büyükelçisi Kommer’in arabasını yakmaktan sanık olarak yargılanan ODTÜ öğrencileri serbest

⁴¹⁰ PDA: Proleter Devrimci Aydınlik, Ocak 1970 tarihinde yayına başlayan bir dergi. Doğu Perinçek ve arkadaşları tarafından çıkarıldı. 12 Mart 1971’e kadar yayına devam etti. Sürekli yazarları arasında Doğu Perinçek, Şahin Alpay, Halil Berktaş bulunuyordu. PDA, 12 Mart öncesi sol içi tartışmalarda ciddi bir ağırlık edindi. PDA’da yazılanlar sonradan kurulacak olan TİKP’in (Türkiye İşçi Köylü Partisi) programı haline dönüştürüldü. (İnönü Alpat, **Türk Solu Sözlüğü**, (Ankara: Mayıs Yayınları, 1998), s. 265.) Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi ise PDA’yı şöyle açıklamaktadır: “Ocak 1970’de bayilere Aydınlik dergisini almaya gidenler, iki dergiyle birden karşılaştılar: Mavi kapak ve üzerine küçük harflerle yazılmış “proleter devrimci” lejandıyla çıkan, Doğu Perinçek ve arkadaşlarının; kırmızı kapakla çıkan ise Mihri Belli ve arkadaşlarının yaklaşımı ile “proleter devrimci saflarındaki” bölünmeyi haber veriyordu. Bir sonraki sayıda kendisine yeni bir biçim vermeyi amaçlayan Mor Aydınlik, Mao Zedong estetiğinin habercisi olarak *Peking Review* dergisi gibi sürekli beyaz kapakla ve *Proleter Devrimci Aydınlik* adıyla yayınlandı ve iki akım “kırmızı ve Beyaz” Aydınliklar olarak bilinir oldu.” (Kitlemel Mücadeleler DEV-GENÇ, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 2141.)

⁴¹¹ İnönü Alpat ile 15 Aralık 2005’de yapılan görüşmeden.

birakılmalı kararını, bu siyah atletlerin eylemlerini devralarak, sol yumruklarını havaya kaldırmakla bir anti-ABD eylem olarak selamladılar. Bu davranışın yarattığı sempati üzerine, protesto için sol yumruklar havaya kaldırılır oldu. Ancak bir süre sonra hangi yumruğun havaya kalkması gerektiği de tıpkı ‘Mao Çe Tung mu’ yoksa ‘Mao Zedung mu’ demek gerektiği tartışması gibi, bir tartışmanın konusu oldu. Proleter Devrimci Aydınlik çevresinin - uluslar arası proleter selamının doğrusunun, sağ kolu hafif bükerek havaya kaldırmak, ötekinin ise ‘anarşistler’in selamı olduğu uyarıları, gerginleşmiş ilişkiler içinde umursamazlıkla hatta inatla karşılanır oldu. Dev-Genç’liler sol kollarını, PDA’cılar sağ kollarını havaya kaldırdılar.”⁴¹²

Alpat ve Kürkçü’nün aksine dönem itibari ile 1978’de PDA hareketinin bölündüğünü vurgulayan Vakur Kayador, “Yıl eğer 1978 ise PDA hareketi zaten dağılmıştı. Onlar Aydınlik Grubu, Halkın Yolu, Halkın Sesi, Halkın Kurtuluşu gibi değişik fraksiyonlara bölünmüşlerdi. O tarihte PDA yoktu” açıklamasını yapmıştır. Kayador, 1 Mayıs mitinginde kaldırılan sağ yumruklara istinaden de şu yorumu yapmıştır:

“Bu fotoğrafta 1 Mayıs alanını dolduran geniş kitlenin sağ yumruklarını kaldırması bir fotoğraf tekniği ile ilgili sorun değildir. Gerçekten o yıllarda özellikle Avrupa komünist partilerinin büyük çoğunluğunun simgesi sağ yumruklarını kaldırmaktı. Onun bir yansıması olabilir. Bu tamamen Batı Avrupa’da özellikle Fransız Komünist Partisinin sağ yumruklarını kaldırma geleneğinin bir sonucu olan bir fotoğraftır. Bir teknik yanlışlık yoktur. Aynı zamanda o yıllarda simgesel davranışlar o kadar çok ve o kadar değişkendi ki yani onları izleyebilmek de biraz zordu. Hatta insanların parkayı giyiş biçimleri, saç kesimleri, bıyıkları bile farklı görüşleri, sağ-sol görüşleri ifade ettiği gibi sol içindeki ayrılıkları da sebebiyet verebiliyordu. Ancak sağ yumruğun kaldırılmasının genellikle Moskova fraksiyonları (TİP, TSİP, TKP) ile Avrupa soluna ve Fransız Komünist Partisine izafe edilmesi doğru olabilir.”⁴¹³

Fotoğrafı çeken Yurdalan ise “işçi sınıfı yolundayız diyenler sağ elini kaldırırlardı. Çünkü üretimin eli sağ eldir. Bu fraksiyonda olanlar Türkiye İşçi Partisi (TİP), Türkiye Sosyalist İşçi Partisi (TSİP), Türkiye Komünist Partisi (TKP) idi. Sol yumruğunu havaya kaldıran sol hareket ise, İlerici Gençli Derneği (İGD), Dev-Yol ve Dev-Sol grubuydu” açıklamasını yaparak dönemin sol içi fraksiyon farklılıklarının kullandığı beden dilini tanımlamıştır.

⁴¹²Ertuğrul Kürkçü, “Dev-Genç”, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 2162.

⁴¹³ Vakur Kayador ile 21 Aralık 2005’de yapılan görüşmeden.

Böylelikle izleyicinin, fotoğrafı zihninde yorumlarken, algılama sistemini devreye sokan bir başka etken, bu fotoğrafla ortaya konmuş olmaktadır. Bu sistem izleyenin kültürel, sosyal ve entelektüel birikimidir. Bir izleyici fotoğraf sayesinde çekildiği dönem koşulları, gündelik yaşam, kişiler hakkında bilgi edinebilmektedir. Ancak eğer ki eksik bilgiye sahipse ya da hiçbir şey bilmiyorsa fotoğrafın çekildiği dönem ya da fotoğrafın içinde geçen eylemin ne ile ilgili olduğu konusunda yanlış çıkarsamalar yapabilmektedir. Bu tür durumlarda fotoğraf altları, algılama eksikliklerini gidermek ve izleyiciyi bilgilendirmek için sıklıkla kullanılmaktadırlar. Bununla birlikte, özellikle belge niteliği gören fotoğraflar, görsel tarihin önemli araçlarından biri olarak, hem tarihçilere hem de sosyologlara o dönem koşulları hakkında ciddi bilgiler vermektedirler. 1978 1 Mayıs'ından çekilen kitle fotoğrafı ile birlikte, "solcular daima sol kolunu kaldırır" miti çürütülmüş demektir. Böylelikle fotoğrafın çekilmesinden 27 yıl sonra, fotoğraf sayesinde, sol içi fraksiyon farklılıklarının, politik jestlerle ifadesi görülmektedir.

2.2.4.2. 1 Mayıs Mitingi'ndeki Detay Fotoğrafı

Fotoğraf, ellerine bayrakları olan kadınlı erkekli bir grubu göstermektedir. Fotoğrafın ön düzlemindeki kadınlar, başörtüleri ile dikkati çekmekte, işçi oldukları düşünülmektedir. Aynı zamanda fotoğrafın üst kısmında, bir afiş bulunmaktadır. "Fotoğraf, 1978 yılındaki 1 Mayıs kutlamalarında çekilmiştir."⁴¹⁴ Fotoğrafçının tercih ettiği kadraj, dönem koşulları itibariyle önemli bir yan anlam örgüsüne sahiptir. Dik kadrajlanmış fotoğraf, Hotel İntercontinental'in önünde çekilmiştir. Otelin adı bayraklardan dolayı tam anlamıyla okunamasa da "HOTEL ...ONTİNENTAL" yazısı tam adı çağrıştırmaktadır. Bu otelin fotoğrafta yer alması ile fotoğrafın Taksim Meydanı'nda çekildiği kanıtlanmaktadır. Fotoğrafçının bu oteli tercih etmesi ve bu kompozisyon içine yerleştirmesi, İntercontinental Otel'inin çatısından ateş edilmesiyle 34 kişinin öldüğü, 126 kişinin yaralandığı 1977 1 Mayıs'ında çıkan olaylara gönderme yaptığını akla getirmektedir. Çünkü olayların ardından 1 Mayıs 1978 mitingi amacıyla

⁴¹⁴ Özcan Yurdalan ile 9 Ekim 2005'de yapılan görüşmeden.

DİSK, işçi sınıfının mücadeleden korkmadığını göstermek için, “1 Mayıs’da 1 Mayıs Alanına” sloganıyla, Taksim Meydanı’na 200 bine yakın kişiyi toplamıştır.⁴¹⁵



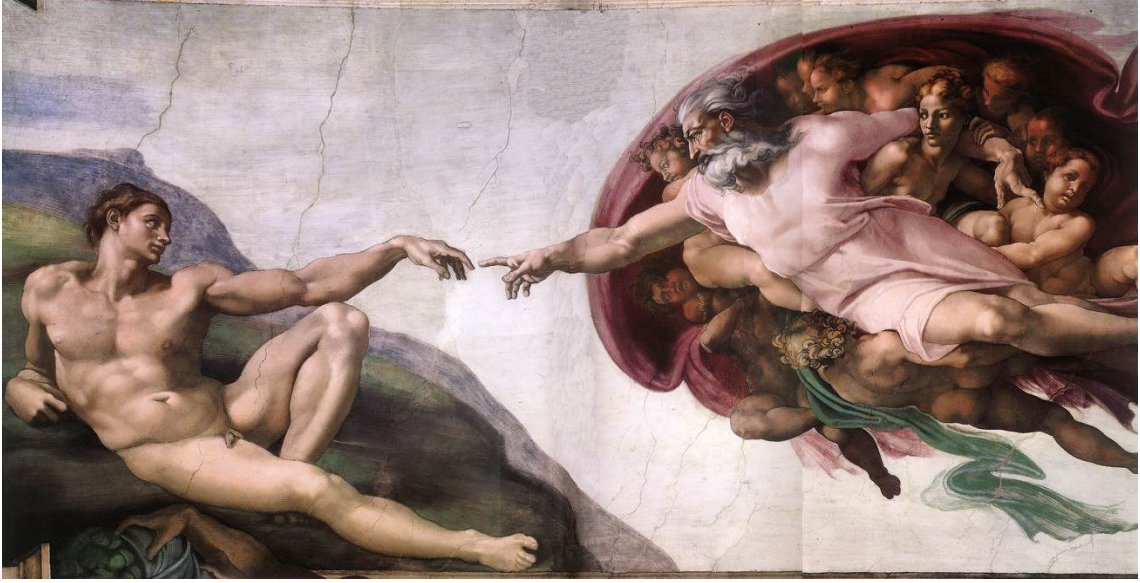
Fotoğraf 58: Merter Oral, 1978.

Otelin adının üstünde ise, Michelangelo’nun *Adem’in Yaratılışı* tablosunun reproduksiyonu olan eller ve üstünde ise gagasında zeytin dalı olan beyaz bir güvercin yer almaktadır. Ancak 1 Mayıs için asılan bir pankart mı yoksa otelin tercih ettiği bir afiş mi olduğu bilinmemektedir. Mitingde kullanılan bir pankart olduğunu varsayarsak, fotoğrafı okumak için bu resmin neyi ifade ettiğini bilmek gerekmektedir.

Adem’in Yaratılışı sahnesi, Vatikan’da Sistina Şapeli’nin tavanında yer almaktadır. “Kronolojik düzene göre dördüncü sırada bulunan Yaradılış Bölümü, yaradılışın nihai aşamasını göstermektedir.”⁴¹⁶ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında “Adem’in Yaratılışı” sahnesini şu şekilde açıklamaktadır:

⁴¹⁵ “12 Mart Sonrası İşçi Hareketleri”, **a.g.e.**, 2298.

⁴¹⁶ Art Book, **Michelangelo**, (Ankara: Dost Kitabevi, 2002), s. 60.



Fotoğraf 59: Adem'in Yaratılışı, Michelangelo.

“Adem, ilk erkeğe yaraşır bir güç ve güzellik içinde yere uzanmış. Meleklerin taşıdığı Baba Tanrı öbür tarafta ona doğru yaklaşıyor... Tanrı elini uzatmış, ama daha Adem'in parmağına bile değmeden, işte ilk insan, derin bir uykudan kalkarcasına uyanıyor; bakışlarını, Yaratan'ın baba sevgisiyle dolup taşan yüzüne çeviriyor. Michelangelo'nun sanatta yarattığı mucizelerden birisi, tüm sahneyi kutsal elin davranışına odaklaması ve bu davranışın rahatlığı ve gücünde, bizim “gücü her şeye yetme” düşüncesini görmemizi sağlamasıdır.”⁴¹⁷

Gombrich, kutsal elin davranışı ve “gücü her şeye yetme” düşüncesi üzerinde dururken, Art Book kitabında yer alan yoruma göre sahnenin orta noktasına doğru birbirine uzanan ellerin ifade ettiği anlamı ile ilgili, “Eski ve Yeni Ahit arasındaki ilişki bakımından Kutsal Ruh'un inişini haber vermektedir”⁴¹⁸ yorumu yapılmaktadır.

Fotoğraftaki beyaz güvercin ve zeytin dalı barış mitini devreye sokmaktadır. *Adem'in Yaratılışı* resmindeki el figürü ile Gombrich'in vurguladığı, “gücü her şeye yetme” ifadesi işçi sınıfına atfedilerek pekiştirilmektedir. Çünkü yaradılış öyküsü ile işçi sınıfı arasındaki “yaratış” ı değerlendirme yapısı farklıdır. İşçi sınıfı, yaratmanın kökeninde “emek” olduğunu, her şeyin yaratıcısının insan emeği olduğunu savunurken, “Adem'in Yaratılışı”nda ise “yaratış”, yaratıcıya bağlanmaktadır. Vakur Kayador, bu

⁴¹⁷ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), s. 312.

⁴¹⁸ Art Book, **a.g.e.**, s. 61.

fotoğrafta kullanılan yaratılış öyküsündeki ellerin, solun “bir ölür bin diriliriz” sloganıyla bağlı olabileceğini ancak işçi sınıfı hareketinin mistik bir diriliş figürü kullanmasının akla yatkın olmayacağını vurgulayarak belirtmiştir. Ancak fotoğrafçının miting alanındaki yürüyüş sırasında kadrajı önceden planladığı ve otel önünde beklediği varsayılmaktadır. Çünkü aynı kadraj içine hem resim figürünü, hem otel adını hem de işçileri alıştı bilinçli bir tercihtir. Burada önemli olan 1977 1 Mayıs’ından sonra güvercin figürünün barışı temsil etmesi, güçlü işçi sınıfının her şeyin üstesinden gelip, “bir ölüp bin dirileceği” ve engellenemeyeceği vurgusu yapılmaktadır. Fotoğraf oluşturduğu kompozisyon ve kadraj ile fotoğrafçının istediği yan anlam örgüsünü başarılı bir şekilde vermektedir.

2.2.4.3. Portre fotoğrafları

2.2.4.3.1. Çocuk Portresi



Fotoğraf 60: Özcan Yurdalan, 1978.

Fotoğraf 1 Mayıs mitinginden detay fotoğrafı olup aynı zamanda bir portre fotoğrafıdır. Çocuğun arkasında bulunan kalabalık ve dergide vurgulanan 1 Mayıs eylemi nedeniyle mitingde çekilen bir fotoğraf olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf mitinge

çocukların da katıldığını belgelemesi ve göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle, kitlesel bir işçi sınıfı hareketine çocukların da destek veriyor oluşu, sosyalizmin “gelecek güzel günler” düşünüyü gerçekleştirme için umut vericidir.

Fotoğrafta bir çocuk pankartın arkasından görünmektedir. Çocuğun arkasında ise mitinge katılan diğer insanlar bulunmaktadır. Pankartta yazılanlar okunamamaktadır. Bunun nedeni, fotoğrafçının kadrajını dik kadraj kullanması ve pankartta yazılanları değil arkadaki insanları çerçevenin içine dahil etmek istemesidir.

Fotoğrafta çocuğa odaklanılmasına rağmen, arka planda bulunan insanlar nedeniyle ilgi merkezi oluşturulamamış, çocukla insanlar aynı kadrajda üst üste binmiştir. Fotoğrafta diğer önemli unsur, fotoğrafçının çocuğun ellerini kadrajın içine dahil etmemesidir. Fotoğrafın sağ ve sol kenarından eller, eklemiş gibi görünmektedir.

2.2.4.3.1. İşçi Portreleri ve Pankartlar



Fotoğraf 61: Kemal Cengizkan, 1978.

Fotoğrafta, kol kola girmiş ve elinde pankart taşıyan işçiler görünmektedir. Bazı işçilerin mimiklerinden slogan attıkları düşünülmektedir. Başlarındaki kasket ve üzerlerindeki üniforma, işçi olduklarını ortaya koymakta, üniforma üzerinde ise Genel-İş sendikasının amblemi bulunmaktadır. Bu amblem sayesinde işçilerin Genel-İş

sendikasına bağılı işçiler oldukları anlaşılmaktadır. Fotoğrafta görünen pankartlarda ise “Kahrolsun Emperyalizm”, “Helsinki Kararları Hayata Geçirilsin”, “Evlat Acısına Son”, “Kahrolsun Faşizm, Faşizme Geçit Yok” gibi sloganlar yazılıdır. Okunabilen pankartların haricinde ve bu işçilerin arkasında yer alan diğere işçilerin elinde çok sayıda pankart bulunduğu görünmektedir. Fotoğrafçı fotoğraf düzleminin önüne yerleştirdiği işçi ile diğere işçiler arasında üçgen bir perspektifle kompozisyonu kurmuştur. İşçilerin bir arada yürüdükleri görünmekte, kol kola girişleri de birlik ve beraberliği ortaya koymaktadır.

Pankartlarda yazılan sloganlar, işçilerin bulunduğu ideolojik platformu anlaşılır kılmaktadır. 1978 dönemi 1 Mayıs’na Türk-İş sendikası katılmama kararı almıştır. Sağ ideolojiyi benimseyen sendikalar ise zaten DİSK’in organize ettiği mitinge katılmamışlardır. 1970’lerin sonunda 1 Mayıs kutlamalarına katılmak ve içinde yer almak, sol ideolojiyi benimsemek anlamını taşımaktadır. Bu nedenle Genel-İş sendikasının hangi siyasi platformda olduğunu bilmeyen bir izleyici/okuyucu bile, pankartlarda yazılı olan sloganlardan yola çıkarak işçilerin ideolojik taraflılıklarını okuyabilir.

Fotoğraf kadrajına dahil edilen pankartlar, afişler veya yazılı materyaller fotoğrafın ana konusunu desteklemeleri açısından önemli unsurlardır. Bu nedenle, o dönemin siyasi ve sosyal koşulları göz önüne alınırsa, fotoğrafçının bu kadrajı tercih etmesi, eylemi ve işçilerin söylemlerini desteklediğini göstermektedir. Özellikle mitinglerde kısa, amaca vurgu yapan ve eleştirel yazılı materyallerin kullanımı, hem kitlenin söylemlerini görsel bir şekilde ifade etmekte hem de izleyici kitlesini harekete geçirmektedir. Fotoğrafçı ise kitleyi siyasi, sosyal ve kültürel yönden tanımlamak için detay fotoğraflarında insan ve yazılı materyaller arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır.

Fotoğrafçının kimliği bu tür miting fotoğraflarında önemlidir. Pankartlarda yazılanları fotoğraflarının içine yerleştirmeyi tercih etmesi kimi fotoğrafçılar için bu söylemleri desteklediği anlamını taşır. Yani fotoğrafçı göstermek istediğini göstermekte, söylemek istediğini söylemektedir. Ancak bu tür mitinglerde bir belge aracı olması nedeniyle fotoğrafın farklı amaçlarla kullanıldığı durumlar da vardır. O

dönemin koşullarını anlatması açısından, Cumhuriyet Gazetesi'nin, 1 Mayıs 1976 kutlamalarının ertesi günü yayınladığı, mitingle ilgili notlar yazısı örnek verilebilir. Yazıda şunlar iddia edilmektedir:

“Bilinçli bir işçi topluluğu idi yürüyen. Ne istediğini bilen, neden yürüdüğünü anlayan. Fakat o güzel mi güzel yürüyen işçilerin arasında dolaşıp onların resimlerini çeken 12 Mart'tan aşına yüzler de vardı. Elllerinde fotoğraf makineleri, gazeteciler gibi dolaşıp işçilerin resimlerini çekiyorlardı poz poz. 12 Mart'tan önce polislerle birlikte görülüp, polislerle birlikte öğrencileri yaka paça sürükleyen bu adamlar, bu kez 1 Mayıs 1976 gününü resimliyorlardı. Bu yüzleri tanıyanlar, bu fotoğrafların hatıra olsun diye çekilmediklerini biliyorlardı.”⁴¹⁹

Dergide kullanılan bu fotoğraf, mitingin amacını, kitlenin söylemini ve ideolojisini ortaya koymak açısından önemlidir. Fotoğraftaki işçi portrelerinin inançlı ve kenetlenmiş halleri eylemin kararlılığını da göstermektedir.

Fotoğrafta teknik bir müdahale de söz konusudur. Müdahale arka planda yer alan siyah zeminden anlaşılmaktadır. Çünkü gün içinde çekilen bir fotoğrafın arka planında siyah bir fon yok ise bu kadar siyah tonlarda çıkması pek mümkün değildir ki zaten tam siyah olmayan arka planda pankartlardan izler gözlemlenmektedir. Bu müdahalenin farklı pankartları örtmek amacıyla baskıda yapıldığı düşünülmektedir. Manipülasyonun amacı, pankartlarda yazılan ifadelerin/sloganların editoryâl kadronun ve dolayısıyla derginin ideolojisini desteklememesi olabilir. Çünkü 1970'lerin sonlarına kadar sol kendi içinde parçalanmış fraksiyonlara ayrılmıştır. Farklı fraksiyondaki grupların farklı sloganları kullandığı düşünüldüğünde, derginin bilinçli bir şekilde öndeki pankartlar arkasında kalan diğer pankartları kararttığı, müdahale ettiği düşünülmektedir.⁴²⁰

⁴¹⁹ “Mitingle İlgili Notlar”, Cumhuriyet Gazetesi, 2 Mayıs 1976.

⁴²⁰ İşçi portreleri ve Pankartlar başlığı altında incelenen fotoğrafa, müdahalede bulunduğu saptanmıştır. Ancak “Manipüle edilmiş fotoğraflar” alt başlığında yer verilmeyerek ayrı başlık altında incelenmesinin nedeni müdahale edildiğinin açıkça anlaşılmasında ve “Manipüle edilmiş fotoğraflar” başlığındaki fotoğraflarda olduğu gibi bir müdahalenin yapılmamasıdır. Fotoğraflara müdahaleler bu başlıkta ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

2.2.4.4. Manipüle edilmiş fotoğraflar

2.2.4.4.1. Manipüle Edilmiş Çocuk Portresi



Fotoğraf 62: Özcan Yurdalan, 1978

Fotoğraf, elinde “Gelecek Bizimdir” yazılı pankart taşıyan bir çocuk portresinden oluşmaktadır. Fotoğrafçının ön plana yerleştirdiği çocuğun arkasında, ağzında emzik olan başka bir çocuk görünmekte, arka plan seçilememektedir. Ancak fotoğrafta seçilen bir başka unsur, elinde pankart olan çocuğu bir elin tutmasıdır.

Fotoğraf manipülasyona uğramış bir fotoğraftır. Özcan Yurdalan bu fotoğrafa yapılan teknik müdahale ile ilgili şu yorumu yapmıştır: “Müdahaleyi niye yapmışsınız bilmiyorum. Güzel olsun diyedir belki. Fotoğraf belki çok silikti, dağıktı belki onu kurtarmak içinde bunu yapmış olabiliriz. Çok oynanmış bu fotoğrafla.”

Belgesel fotoğrafın temel öğelerinden biri fotoğrafa müdahalenin yapılmamasıdır. Çünkü, Merter Oral’ın da belirttiği gibi belgesel fotoğraf konusunu yaşamsal gerçeklikten alır. Fotoğrafta gerçekliği bozacak müdahaleler, belgesel fotoğrafın amacına zarar vermektedir. Her ne kadar Yurdalan, “güzel olsun diye” gibi

bir açıklama da bulunsa da, baskı aşamasında yapıldığı düşünülen müdahale, fotoğrafın teknik ve estetik yapısını bozmuştur. Çünkü çocuğun elindeki pankartın arkasındaki bölüm kesilmiş, yeni bir fotoğraf oluşturulmuştur. Kesilen kısımlar açıkça görülmektedir. Fotoğrafın flu olması nedeniyle tramlanın⁴²¹ basıldığını ifade eden Yurdalan, fotoğrafla oynandığını kabul etmektedir. Tram netsizliği yok ederek fotoğrafta filtre kullanıldığı izlenimini yaratmıştır.

Fotoğrafçı tarafından oluşturulan kadrajda dengeli bir kompozisyon kurulamamış, odak noktası olan çocuğun bakış boşluğu sağlanamamış ve kadrajın içine düzgün yerleştirilememiştir. Eğer fotoğraf bu kadar flu ve dağınık bir kompozisyona sahipse fotoğrafçı neden dergide bu fotoğrafa yer vermiştir? Yurdalan bu sorunun cevabını hatırlayamasa da, vurgulanmak istenen “sosyalizmin gelecek güzel günler” umudunu, mutlu çocuk yüzünde vermek olabilir. *Fotoğraf* Dergisi kadrosunun savunduğu söylenmek istenenin biçimden önce geldiği görüşü, fotoğrafa müdahale edilmesini haklı çıkarır mı? sorusuna Yurdalan, şu yanıtı vermiştir:

“Biz o zamanlar özne biçin ilişkisini söylüyorduk çok uzun tartışma konularıydı. Hatta bu marksist estetiğinde temel argümanlarından biridir. Öz biçimi belirleyendir. Biçimi dışlamış değildik, önemsemez değildik biçim önemliydi. Hem bildiğimiz, hem elimizdeki ekipmanın malzemenin bizi getirdiği yer de bu kadardı.”

Fotoğraf, üzerinde teknik olarak oynandığı ve estetik ve biçimsel öğelere dikkat edilmediği için başarılı bir fotoğraf değildir. Kesilen noktaların açıkça seçildiği fotoğrafta tram, flu olan fotoğrafı netleştirmemiş, aksine fotoğrafta bulunan öğelerini kaybolmasına neden olmuştur.

⁴²¹ Tram: Fotoğraf klişelerinde resmi oluşturan ve sık-gölge düzenini ifade etmek için kullanılan noktacıklar ya da paralel çiziler bütünü. (Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001), s. 239.

2.2.4.4.2. Manipüle Edilmiş Dergi Kapak Fotoğrafi



Fotoğraf 63: Mayıs Kapak Fotoğrafi

Fotoğraf, derginin Mayıs ayı kapak fotoğrafıdır. Tek bir işçi portresinden oluşan fotoğrafta, işçi 1 Mayıs bayrağını taşımaktadır. İşçi, iş kıyafetleri ve şapkasıyla mitinge katılmıştır. Fotoğrafçı, fotoğrafı çekerken konuya aşağıdan bakarak işçiyi yüceltmıştır. Fotoğrafta işçi asil, onurlu ve kararlı görünmektedir. Bu bakış açısı işçinin elini olduğundan daha büyük göstererek emeğe ve emek gücüne gönderme yapmaktadır. Fotoğrafın bir köşesindeki öğeler seçilememekle birlikte diğer köşede elinde bayrak olan bir işçi ve arkasında öteki işçiler görünmektedir.

Kapak fotoğrafı olarak tercih edilen işçi portresi sayesinde, derginin, 1 Mayıs'ın işçi bayramı olduğunu vurgulayan bir söylemi olduğu anlaşılmaktadır. Diğer fotoğraflarda da görüldüğü gibi işçi haricinde herhangi bir parti ya da grup sloganı görünmemektedir. Bu nedenle fotoğraf, dergi konseptine uygun bir fotoğraftır.

Fotoğrafta açıkça görünen başka önemli unsur ise manipüle edildiğidir. Çekilen fotoğrafın kontrast olduğu siyah ve beyazın zıtlığından anlaşılmaktadır. Ancak baskıda yeniden bir müdahaleye uğrayarak, fotoğraf grenli hale getirilmiştir. Bununla birlikte

fotoğrafın ana konusu olan işçinin üstündeki alanın kesildiği ve beyaz bir üst zemin haline getirildiği, gökyüzü gibi görünmesinin sağlandığı düşünülmektedir. Bu müdahale de ciddi ve fotoğrafın biçimini bozan bir müdahaledir ancak çocuk portesinde uygulanan dengesiz ve belirli kesme işlemi, bu fotoğrafta daha dengelidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Fotoğraflar gerçekliğin yansıması olarak ikna edici bir sürecin parçasını oluştururken, toplumların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel ortamının bir kanıtı sayılmaktadırlar ve toplumlar en kritik dönemlerinde etkin bir biçimde görsel mesajlarını aktarmak için fotoğraftan faydalanmaktadırlar. Zaten belgesel fotoğrafa öncelikle tanıklık, inandırıcılık ve gerçeklik özelliklerinin atfedilmesinin nedeni, görsel mesajlar ya da bilgi sunmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle fotoğraf etkin bir propaganda aracı olarak kabul görmektedir. Tarihte toplumlar gerek direnişin bir sembolü gerekse fikirlerin benimsetilmesi açısından, fotoğrafı söylemlerinin bir parçası hatta söyleyeceklerinin bir kanıtı olarak kullanmaktadırlar. Fotoğrafa atfedilen bu misyonun yanında fotoğrafçının ideolojisi yani kameranın kimin elinde bulunduğu sorusu önem kazanmaktadır. Bir portre fotoğrafı geçtiği çekim aşamalarından sonra hiç olmadık anlamlara gelebilmekte, belgesel bir fotoğraf manipülasyon yöntemiyle farklı çıkarımlara neden olabilmektedir. İkon haline gelen fotoğraflar ise – Dorathe Lange’in “Göçmen Anne” fotoğrafında olduğu gibi- çağa uyarlanıp benzer duyguların ve ideolojilerin yeniden bir sembolü haline gelebilmektedirler. Ellul’un ifadesiyle bu çağ “sözün düşüşü” nün imajın yükselişinin yaşandığı bir çağdır ve fotoğrafın bu değişimde etkisi büyüktür.

Propaganda her ülkenin sosyal, siyasi ve kültürel ortamında şekillenir. Bir propaganda aracı olan fotoğrafın bu sosyolojik ortamda farklı biçimlerde var olması da kaçınılmazdır. Dolayısıyla Türkiye gibi bir ülkenin içinde bulunduğu 1970’li yıllar, her alanda ciddi çatışmaların yaşandığı, toplumsal baskının olduğu yılar olarak tarihte yerini almıştır. İşçi sınıfının, sendikaların ve benzer olarak sağ ideolojinin yükselişe geçtiği bu dönemde bu çatışmanın fotoğraf alanında da yaşanması doğaldır.

1970’li yılların getirdiği örgütlenme ruhu fotoğraf sanatında da görülmüş, İFSAK’ın başlattığı dernekleşme hareketi, çeşitli oluşumlara cesaret vermiştir. Bu dönemde fotoğraf dergileri de çıkarılmış, ekonomik sıkıntılara rağmen, fotoğraf hakkında insanları bilgilendirmek amacı taşımışlardır. Ancak bu dergi ve dernekler arasında fotoğrafik ve ideolojik farklılıklar nedeniyle görüş ayrılıkları da ortaya

çıkıştır. Bu ayrılıkların en önemlisi ülkenin politik bir süreç içinde olmasından kaynaklanan, fotoğrafta biçim mi önemlidir? Yoksa içerik her şeyin yerini alacak bir unsur mudur? sorularına verilen yanıtlardır. Fotos Grubu, İFSAK, Yeni Fotoğraf Dergisi sanata politikanın karıştırılmaması gerektiğini savunurken ve biçime önem verirken, AFSAD grubu ve bazı sendikaların fotoğraf kolları, içeriğin önemini ve fotoğrafın toplumsal ve siyasi tepkiyi ortaya koyması gerektiğini vurgulamışlardır. “Emekten yana sanat”, “1 Mayıs Geleceğimiz Onurumuz Savaşımız Bayrağımız”, “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz”, “fotoğraf sanatı alanında emek verenlerin örgütü AFSAD”, “7 TİP’li genç öldürüldü” ifadeleri, AFSAD’ın sınıfsal tavrını ortaya koyan ifadelerdir. Dergi, Yeni Fotoğraf Dergisi’nden farklı olarak dönemin sorunlarına ilişkin eleştiriler de getirmiştir:

“Günümüzde yaşamın dayattığı gerçek ve -anlaşılan o ki düzen ve faşizm, başta işçi sınıfı olmak üzere tüm demokratların, aydınların, sanatçıların temel sorunudur- işsizlik, parasızlık, can güvenliği gibi yaşamsal sorunlar yığınların karşısında olanca ağırlığıyla duruyor.” (Fotoğraf Dergisi, Sayı:12-13, sayfa nosu belirtilmemiş)

Bir dergi için kapak sayfası hayati bir önem taşır. Buradan hareketle Fotoğraf Dergisi’nin kapak fotoğraflarında ciddi propaganda rolü üstlenen ideolojik göndermeler bulunmaktadır. Biçim açısından kontrast fotoğraflar, içerik açısından elinde çekiç olan ve 1 Mayıs bayrağı taşıyan kasketli işçi fotoğrafı gibi kapaklar bu söylemi pekiştirici etkiye sahiptirler. Dergi gerek dönemin ekonomik şartları gerekse yasaklamalar nedeniyle baskı kalitesi açısından zengin değildir. Anlatmak istenen verildiğinden biçimden ziyade içerik önemlidir. Dergi içinde bulunan çeşitli uluslar arası birlikler ve fotoğrafçılar sosyal belgeci anlayışı benimsemiş ve Fotoğraf Dergisi’nin savunduğu sol ideoloji ile örtüşen kurum ve kişilerdir. Dergide işçi hakları, çocuk işçi hakları, kadın hakları, savaş, engelli çocuklar, miting alanları konuları işlenmiştir. Bu konular belli sayılarda tekrarlanmış, konu üzerine oluşturulan tavır ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın konusunu oluşturan ve dönem itibariyle dergide önemli ölçüde yer bulan işçi fotoğrafları tematik başlıklar altında incelenmiştir. İşçi fotoğrafları, 1970’li yılların ekonomik ve sosyal hayatında etkiler bırakmış grev, miting eylemlerini kapsamakta, çalışma koşullarına değinilen fotoğraflarda ise grevden yeni çıkmış işçileri

odak noktası yapmaktadır. Fotoğraflarda ortak nokta, işçilerin zor çalışma koşullarında ve düşük ücretle çalışmalarını belirten, sendikal haklarını vurgulayan yananlam örgülerinin kurulmasıdır.

Sosyalizm için el figürü işçi emeğini çağrıştıran bir semboldür. AFSAD'lı fotoğrafçıların ideolojik görüşleri de göz özüne alındığında gerek grev fotoğrafları gerekse “ellerinize dair” adlı fotoğraf, bu duruma önemli bir örnek teşkil etmektedir. Emek-ekmek, el ile özdeşleştirilerek asıl vurgu noktası haline getirilmiştir.

Maden-İş'in MESS'e karşı yürüttüğü grev fotoğrafları ile ilgili dergi editörlerinden Cengizkan, propaganda amaçlı bir belgeleme girişimi olduğunu ifade etmiştir. Hatta fotoğrafçılar, fotoğraf sergisinden elde ettikleri geliri, Maden-İş sendikası işçilerine yardım için vermişlerdir. Dergide yer alan grev fotoğrafları bu propagandif amacı yansıtmamaktadır. Ancak bu fotoğraflar “Selam Yaratana” sergisinin içinde de yer almış olduğundan dergi, grev fotoğraflarını kullanmıştır. Burada önemli olan nokta, fotoğrafların yanında yer alan metindir. Metin, Nazım Hikmet'in “Türkiye İşçi Sınıfına Selam” adlı şiirinden alınmıştır. Bu metin, işçi sınıfını öven, onları geleceğin kurtarıcıları olarak gören bir metindir. İçinde, politik propagandanın vazgeçilmez unsuru sloganlar bulunmaktadır.

Derginin ilk sayı kapak fotoğrafı, derginin ideolojik tavrını vurgulamakta hem de derginin görsel bir manifestosunu sunmaktadır. Fotoğrafta çekiç ve işçi figürü önemli bir yer teşkil etmektedir. Çekiç, fotoğrafın çekildiği dönemde önemli bir sınıfın parçası olmayı vurgulamaktadır. Çekiç sosyalist ideolojinin ikonlaşmış bir figürüdür yani sosyalist ideolojide işçinin çekiçle özdeşleştirilmesi miti bu fotoğrafta da kendini göstermektedir. Özellikle 1970'li yılların Türkiye'sinde bu fotoğrafı çekmek ya da basılı malzemede kullanmak önemli bir sınıfsal tavrı ortaya koymaktır.

İşçi fotoğraflarında dikkati çeken bir başka önemli nokta metin ile desteklendiklerinde, izleyicide sert, eleştirel ve işçi sınıfından yana muallif bir bakış açısı kazandırmalarıdır. Yer alan metinler, izleyicinin fotoğrafları hangi duygu ve düşünce ile okumaları konusunda yönlendirici bir konuma sahiptir. Okuyucuya

fotoğrafa nasıl bakmalarını söylerken, hem ideoloji savunusu yapılmakta hem de iktidar eleştirirerek, izleyiciden yandaş olması beklenmektedir. Bu durum dergide propaganda unsurlarının bulunduğu açık bir göstergesidir. *Fotoğraf* dergisi ile *Yeni Fotoğraf* dergisi ile arasındaki fark da budur. Çünkü *Yeni Fotoğraf* dergisi, salt fotoğraf içeren bir dergi olup sayfalarında eleştirel, sınıfsal tavrı ortaya koyacak yazılara yer vermemiştir. Dergi incelendiğinde görülen tek metin, kâğıt malzeme fiyatlarının pahalı olmasını eleştiren metindir. Bu eleştiri, ne bir ideoloji ne de bir sınıf üzerinden yapılmıştır. *Fotoğraf* dergisinde yer alan metinlerde ise ideolojik göndermeler, sınıfsal bir duruş, eleştirel bir yaklaşım ve sert ifadelerle rastlanmaktadır. Bu ifadeler yer yer slogana dönüşmüş, kimi zamanda iktidarı ve karşıt görüşleri alaya alan parola halini almıştır.

Fotoğraf dergisi'nde yer alan 1 Mayıs fotoğraflarının ise hangi yılın eyleminde çekildiği anlaşılmamaktadır. Ancak dergi editörlerinden ve fotoğrafçılarından biri olan Özcan Yurdalan, fotoğrafların 1 Mayıs 1978 yılında çekildiğini ifade etmiştir. Dergi, orta sayfa 1 Mayıs fotoğraflarında “Yaşatacak Seni Tunç Bileğimiz” başlığını kullanmıştır. Bu başlık özellikle 1 Mayıs mitinglerinden kullanılan bir slogandır. Dergi, politik propagandanın özellikle sosyalist ideoloji öznelinde vazgeçilmez unsuru olan sloganı fotoğraflarına başlık olarak kullanmıştır. Özellikle bu sayıda yer alan kitle fotoğrafı günümüz itibarıyla okunduğunda önemli bilgiler sunmuştur.

Özcan Yurdalan tarafından çekilen kitle fotoğrafı, miting alanında sağ kollarını kaldıran kalabalıktan oluşmaktadır. Kalabalığın arasından çeşitli bayraklar yükselmektedir. Ancak fotoğraf geniş açı bir objektifle ile sol açıdan çekildiğinden pankartlar ve bayraklar seçilememektedir. Bu fotoğrafı önemli kılan ana unsur, dönemin siyasi koşulları ve mitingi organize eden topluluğun sol ideolojiyi benimseyen bir topluluk olduğu düşünüldüğünde, kitlenin sol yumruğunu kaldırmasının beklenmesidir. Bu nedenle fotoğrafın okunmasında bazı temel problemler bulunmaktadır. Örneğin bu fotoğraf dönemin koşullarını ve ideolojik yapısını bilmeyen birileri tarafından okunduğunda, kitlenin sağ ideolojiyi benimsemiş bir topluluk olduğu yorumu yapılabilir. Çünkü 1970'li yılların siyasi yapısında sağ ideolojiyi benimseyenler sağ kollarını, sol ideolojiyi benimseyenler sol kollarını kaldırmaktadırlar. Bu ifade, düz mantık yürütülerek varılacak bir ifadedir. Bu ifadeden yola çıkarak fotoğrafın ters

basıldığı bile düşünülebilir. Lakin fotoğraf photoshop programı ile ters çevrildiğinde kitlenin sol yumrukları havada görünmektedir. Ancak, sağ yumruğunu havaya kaldıran kalabalık sol ideolojiyi benimseyen bir topluluktur. Bu topluluğun sağ yumruğunu kaldırmasının nedeni sol içi fraksiyon farklılığından ileri gelmektedir. Fotoğrafi çeken Yurdalan, “işçi sınıfı yolundayız diyenler sağ elini kaldırırlardı. Çünkü üretimin eli sağ eldir. Bu fraksiyonda olanlar Türkiye İşçi Partisi (TİP), Türkiye Sosyalist İşçi Partisi (TSİP), Türkiye Komünist Partisi (TKP) idi. Sol yumruğunu havaya kaldıran sol hareket ise, İlerici Gençli Derneği (İGD), Dev-Yol ve Dev-Sol grubuydu” açıklamasını yaparak dönemin sol içi fraksiyon farklılıklarının kullandığı beden dilini tanımlamıştır.

Bu fotoğraf ile birlikte, izleyicinin, fotoğrafı zihninde yorumlarken, algılama sistemini devreye sokan bir başka etkenin varlığı ortaya konmuş olmaktadır. Bu sistem izleyenin kültürel, sosyal ve entelektüel birikimidir. Bir izleyici fotoğraf sayesinde çekildiği dönem koşulları, gündelik yaşam, kişiler hakkında bilgi edinebilmektedir. Ancak eğer ki eksik bilgiye sahipse ya da hiçbir şey bilmiyorsa fotoğrafın çekildiği dönem ya da fotoğrafın içinde geçen eylemin ne ile ilgili olduğu konusunda yanlış çıkarsamalar yapabilmektedir. Bu tür durumlarda fotoğraf altları, algılama eksikliklerini gidermek ve izleyiciyi bilgilendirmek için sıklıkla kullanılmaktadırlar. Bununla birlikte özellikle belge niteliği gören fotoğraflar, görsel tarihin önemli araçlarından biri olarak, hem tarihçilere hem de sosyologlara o dönem koşulları hakkında ciddi bilgiler vermektedirler. 1978 1 Mayıs’ından çekilen kitle fotoğrafı ile birlikte, “solcular daima sol kolunu kaldırır” miti çürütülmüş demektir. Böylelikle fotoğrafın çekilmesinden 27 yıl sonra, fotoğraf sayesinde, sol içi fraksiyon farklılıklarının, politik jestlerle ifadesi görülmektedir.

İşçi fotoğrafları, propagandacı tavrı olan fotoğraflardır. Ancak metinle desteklenen fotoğraflarda bu tavır sert bir şekilde ortaya konmuştur. Metinlerde, miting alanlarında, grevlerde ya da 1 Mayıs kutlamalarında kullanılan sloganlardan, marşlardan, belgilerden esintiler, alıntılar bulunmaktadır. Fotoğraf dergisi olmasına rağmen, salt fotoğraf yayınlamakla kalmamış, aynı zamanda ideolojik yerini net bir şekilde açıklamıştır. Bu, çekilen fotoğraflardan da anlaşılmaktadır. Çünkü fotoğrafçının ideolojisi fotoğrafın oluşumunda en büyük etkenlerden biridir. Fotoğraf, nesnel bir

süreçten geçmez, tamamen kişiseldir. Çekilen fotoğraf insan ideolojisinin bir ürünüdür. Fotoğraf tarihinin önemli foto röportaj ustası Eugene Smith, her ne kadar fotoğrafçının dürüst olması gerektiğini savunsa da, fotoğrafı üreten ya da kullananlar, bu sınıfsal ve ideolojik ayırım ile gerçekliği algılamaktadırlar. Fotoğrafı çeken kişinin sosyo-ekonomik, kültürel ve ideolojik yapısı, gerçekliğin yeniden üretilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Ancak fotoğrafçıda var olan niyet ve gerçekliği algılayış biçimi önem taşımaktadır. Bu durum fotoğrafın propaganda amacı ile kullanımının yaygınlığını doğrulamaktadır.

Bu araştırmada Fotoğraf Dergisi'nde yer alan işçi fotoğrafları incelenmiştir. Fotoğraf dergisi 1970'li yılların siyasi ve sosyal ortamında var olmuş, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını kurumsallaştırmış ve ideolojik alt yapısı ile kendi siyasi ve sosyal görüşünü hem fotoğraflarda hem de dergi içi metinlerde göstermiştir. Bu nedenle Fotoğraf dergisi incelemesi, dönemin fotoğraf anlayışı ve AFSAD konusunda ilgili ve meraklı araştırmacılara kaynak oluşturacaktır. Araştırma ile propaganda ve fotoğraf konusunda detaylı bilgi edinecekleri bir veri sağlanmıştır. Fotoğraf Dergisi'ndeki metinlerin de incelenmesi, dergi söylemini kapsamlı biçimde ortaya koymasından önemlidir. Bu öneri, diğer araştırmacılara bir çalışma alanı sağlama açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Ades, Dawn, **Photomontage**, London: Thames and Hudson, 1986.
- Ak, S. Ali, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Akcalı, Sezer, **2. Dünya Savaşı'nda İletişim ve Propaganda**, Ankara: İmaj Yayıncılık, 2003.
- Algan, Ertuğrul, **Fotoğraf Okuma**, Eskişehir, Çözüm İletişim Hizmetleri, 1999.
- Alpat, İnönü, **Türk Solu Sözlüğü**, İzmir: Mayıs Yayınları, 1998.
- **15 Aralık 2005'de yapılan görüşme.**
- Althusser, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Ang, Tom, **Picture Editing**, Oxford: Planta Tree, 2000.
- Art Book, **Michelangelo**, Ankara: Dost Kitabevi, 2002.
- Atay, Simber, **Fotoğraf Yazıları**, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2000.
- Aykaç, Çağla, **Kemalist Ütopya, La Turquie Kémaliste Propaganda Dergisinin İncelenmesi (1934-1948)**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü, 2003.
- Barthes, Roland, **Çağdaş Söylenler**, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

- **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, 1996.
- Batur, Enis, **Başkalaşım I-X**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- **İmgeleri Kim Dinler?**, İstanbul: YKY, 2004.
- Bayhan, Mehmet, **Yazılarla Fotoğraf**, İstanbul: Ege Yayınları, 1996.
- “Tartışma”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978.
- Baynes, Ken, **Toplumda Sanat**, Çev: Yusuf Atılğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Bektaş, Arsev, **Siyasal Propaganda**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.
- **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.
- Belge, Murat, **Marksist Estetik**, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, İstanbul: Birikim Yayınları, 2001.
- Berger, John, **O Ana Adanmış**, Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, 1988.
- Birand, Mehmet Ali **12 Eylül Türkiye’nin Miladı**, İstanbul: Doğan
Hikmet Bila, Yayıncılık, 1999.
Rıdvan Akar,

- Bostancı, Naci, **Toplum Kültür ve Siyaset**, Ankara: Vadi Yayınları, 1995.
- Brown, J.A.C., **Siyasal Propaganda**, Çev: Yusuf Yazar, İstanbul: Ağaç Yayıncılık , 1992.
- Buchloh Benjamin, **The Contest Of Meaning, “Faktura and Faktography”**, New York: Massachusetts Institue of Technology, 1989.
- Burke, Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, İstanbul: Kitap Yayınevi, Nisan 2003.
- Cengizkan, Kemal, “Gerçeğin Sahteleşmesi, Dijital Çağda Fotoğrafik Oyunlar”, **Geniş Açı**, Sayı No: 37, 15 Eylül-15 Kasım 2004.
- “Dünden Bugüne AFSAD”, **Fotoğraf Dergisi**, Mayıs 1987.
- **9 Ekim 2005’de yapılan görüşme.**
- Chomsky, Naon, **Medyanın Kamuouyu İmalatı**, Çev: Adnan Köymen, ve diğerler Ebru Kalak, Hale Alpmen, Özge İnciler, Işıl Esendir, İstanbul: Chivi Yazıları Yayınevi, 2004.
- Clark, Toby, **Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev.Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Çağlayan, Alper, **Türkiye’de Sinema Politikaları**, <http://www.kameraarkasi.org//sinema/makaleler/sinemapolitikasi.html>

- Çakaloz, O. Zeki, **Eleştiriler**, İstanbul: Urart Sanat Galerisi Yayınları, 1982.
- Çeçen, Anıl, **Kültür ve Politika**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.
- Çetin, Sinan, **AFSAD Genel Kurulu Tamamlandı**, Vatan Gazetesi, 27 Eylül 1977.
- Çizgen, Gültekin, **Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk 50 Yıl**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1994.
- _____ “Fotoğraf Piyasamızın Durumu”, **Yeni Fotoğraf Dergisi** Haziran 1978.
- Darier, Bree, **Propaganda**, [http://general.rau.ac.za/comm/OldWeb/pfi/hons/doc 056.doc](http://general.rau.ac.za/comm/OldWeb/pfi/hons/doc%20056.doc). 12.04.1999
- Debord, Guy, **Gösteri Toplumu**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Demirkol, İrfan, “Sosyalist Fotoğraf”, **Vatan Gazetesi**, 11 Ekim 1977.
- _____ **Amasra Açık Hava Fotoğraf Sergisi Basın Bildirisi**, 20 Temmuz 1975.
- _____ **Viranşehir’den Hürriyet Meydanı’na Sergisi Basın Bildirisi**, 2 Şubat 1975.
- _____ Fotoğraf Alt Yazıları, **İrfan Demirkol Fotoğraf Arşivi**.
- _____ 10 Temmuz 2005 tarihinde yapılan görüşme.
- Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basım Evi, 1989.

- Domenach, J.Marie, **Politika ve Propaganda**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Varlık Yayınları, 2003.
- Dorsay, Atilla, **Sinema ve Çağımız**, İstanbul: Hil Yayınları, 1984.
- Ellul, Jacques, **Propaganda: The Formation Of Men's Attitudes**, New York: Knopf, 1968.
- **Sözün Düşüşü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004.
- **Teknoloji Toplumu**, İstanbul: Bakış Yayınları, 2003.
- Erakalın, Önder, **Fotoğraf ve İdeoloji**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
- Ergüven, Mehmet, **Kurgu ve Gerçek**, İstanbul: Gendaş Kültür, 2003.
- Erksan, Metin, **Tutsak Filmler ve Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, 1986.
- Eroğlu, Fırat, “Türkiye İşçi Sınıfı En doğal Hakları İçin 92 Yerde Grev Sürdürüyor”, **Vatan Gazetesi**, 25 Ağustos 1977.
- Ertan Güler, **Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayırarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler**,
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/guler3.html>
- Evren, Burçak, “Sergi Eleştirisi”, **Yeni Ortam Gazetesi**, 17 Kasım 1974.

- _____ “Özgürlüğe Özlem Fotoğraf Sergisi İlgi Topluyor”,
Dünya Gazetesi, 17 Şubat 1979.
- Fefferay, Ian, “**The Way Life Goes-Around Photo League**”, A New History of Photography, Milan: Amilcare Pizzi, 1998.
- Frizot, Michel, **Metamorphoses of the Image, “Photo-Graphcs and Alienation of Meaning”**, A New History Of Photography, Milan: Amilcare Pizzi, 1998.
- Gezgin, Ahmet, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985.
- Goldberg, Vicki, **How Power of The Photography**, New York: Abbeville Publishing Group, 1993.
- Gombrich, E. H., **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Gökçen, Ali İhsan **Türkiye’de Amatör Fotoğraf Dernekleri**,
<http://www.tfsf.org/tr/sayfa.php?id=1100>.
- Green, Jonathan, **American Photography**, New York: Harry N. Abrahams, INC Publisher, 1984.
- Gürel, Nail, **İki 1 Mayıs**, İstanbul: Gür Yayınları, 1979.
- Habermas, Jürgen, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- _____ “Siyasal Katılım Kendi Başına Bir Değer mi?”, Çev: Tanıl Bora, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 27, 1984.

- Hadjımcıolaou, Nicos, **Sanat tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.
- Hançerlioğlu, Orhan, **Türk Dil Sözlüğü, İstanbul**: Remzi Kitabevi, 2000.
- Hobsbawn, Eric, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996.
- Harry, Jamieson, **İletişim ve İkna**, Çev. Necdet Atabek ve Banu Dağtaş, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, 1996.
- Işık, Yüksel, **Osmanlı'dan Günümüze İşçi Hareketinin Evrimi (1870-1994)**, Ankara: Öteki Yayınevi, 1995.
- Işıklı, Alpaslan, **Gerçek Örgütlenme Sendikacılık**, Ankara: İmge Kitabevi, 2003.
- İFSAK, **İFSAK 1959- 1996**, İstanbul: Üniform Matbaacılık, 1996.
- _____ **“Tanıtım Kataloğu”**, 1999.
- Jowett, Garth S. ve O'Donnell Victoria, **Propaganda and Persuasion**, Third Edition, Thousand Oaks: Sage Publications, 1999.
- Karpat, Kemal, **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul: AFA Yayıncılık, 1996.
- Kartoğlu, Ümit, **“İrfan Demirkol İle Söyleşi”, Özgürlüğe Özlem Sergi Broşürü.**
- Kaya, Hürü, **“Halkevlerinin Etkinlikleri İçinde Fotoğrafın Kullanımı ve Yeri”**, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 64, Aralık-Ocak 2005.

- Kayabalı, İsmail ve **Propagandanın Sosyo-Psikolojik Temelleri**, Ankara: Ongun Arslanoğlu, C. Matbaacılık, 1983.
- Kayador, Vakur, **21 Aralık 2005’de yapılan görüşme.**
- Kaygun, Şahin, “Fotoğrafın Toplumsal İşlevi”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978.
- “Yeni Fotoğraf’dan”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Aralık 1977.
- Kılıç, Levent, **6 ekim 2005’de yapılan görüşme.**
- Kışlalı, Ahmet T. **Siyasal Çatışma ve Uzlaşma**, Ankara: İmge Kitabevi, 1993.
- Kongar, Emre, **21. Yüzyılda Türkiye**, 32. Basım, Ankara: Remzi Kitabevi, 2003, s.185.
- Kongar, Emre, **Demokrasi ve Kültür**, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.
- **Mario Levi İçin Yazı, Nazilerin Cinayet Çılgınlığı Tüm Topluma Nasıl Benimsetildi?**,
http://www.kongar.org/makaleler/mak_na.php,
2000/20.02.2005.
- Kurbanoğlu, Hasan, Sorumluluk, **Vatan Gazetesi**, 25 Ekim 1977.
- Kutlar, Onat, “Tartışma”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978.

- **Milliyet Sanat Dergisi**, Ekim 1974, Sayı: 100.
- Langford, Michael, **Story Of Photography**, New York: Focal Pres, 1999.
- Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Lasswell, Harold, **Propaganda**, Ed. Merwick, Harold Lasswell on Political Sociology, Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Lerner, Daniel, **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Seçilmiş Parçalar**, Haz. Doç. Dr. Ünsal Oskay, Ankara: A.Ü. Basımevi, 1985.
- Lester, Paul **Photojournalizm: An Ethical Approach**, New Jersey: LEA, 1991.
- Life Library Of **Documentary Photography**, Time-Life Books, 1972. Photography,
- Luda, J. Schnitzer, **Devrim Sineması**, Sovyet Sineması'nın Altın Çağı, Çev: Marcel, Martin, Osman Akınbay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- Lull, James, **Medya İletişim Kültür**, Çev: Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, 2001.
- Mardin, Şerif, **İdeoloji/Toplu Eserleri 3**, İstanbul: İletişim yayınları, 1995.

- Marshall, Peter, **The New York Photo League**, 21.Ocak.2005. 15.30.
<http://photography.about.com/library/weekly/aa100801a.htm>.
- Meyer, Pedro, **Truths&Fictions**, Oaxaca: Aperture, 1995.
- Mumcu, Cem, **Türkiye'nin Çıplak Tarihi**, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2004.
- Mutlu, Mustafa, **Savaşlarda Kamuoyu Oluşumu**, İstanbul: Okumuş Adam Yayınları, 2003.
- Neumann, Alfred "Der Arbeiter Fotograf", **Creative Camera**, Mayıs/Haziran 1982.
- Newton, Julianne, **The Burden of Visual Truth**, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001.
- Olman, Leah, **"Camera As Wepon- Worker Photography Between The Wars"**, (An Exhibition Organized By Museum of Photographic Arts Balboa Park), California: Museum of Photographic Arts Essay, 1991.
- Oral, Merter, **Weimar Cumhuriyeti'nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojournalizme Katkıları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
-
- Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1996.

- **“Social Documentary Photography Revisited: Towards A Working Definition”**, International Visual Communication Symposium, (Sempozyumda Sunulan Yayınlanmamış Bildiri Metni), 17-18 Nisan 2002.
- Oring, Stuart, **Understanding Picture**, Isis Visual Communications, 1992.
- Özdemir, Beyhan **Fotoğraf Dilyetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,1996.
- Özdemir, Hikmet **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Editör: Sina Akşin, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- Özandes, Engin, **Türkiye’de Fotoğraf**, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Özkök, Ertuğrul, **Sanat, İletişim ve İktidar**, Ankara: Tan Yayınları, 1982.
- Özsoy, Osman, **Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma**, İstanbul: Alfa Yayınları, 1998.
- Palmer, Torsten ve Neubauer, Hendrik, **The Weimar Republic**, Cambridge: Könemann, 2000.
- Price, Mary, **Fotoğraf Çerçeveindeki Gizemi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Sanouillet, M., **“Dadacılığın Kökenleri: Zürih ve New York”**, Çev: T. Ilgaz, **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

- Sartori, Giovanni, **Görmenin İktidarı**, Homo Videns: Gören İnsan, Çev. Gül Batuş- Bahar Ulukan, İstanbul: İletişim yayınları, 2004.
- Saunders, F. Stonor, **Parayı Verdi Düdüğü Çaldı**, CIA ve Kültürel Soğuk Savaş İstanbul: Doğan Kitap, Mayıs 2004.
- Scognamyllo, G, **Amerikan Sineması**, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1994.
- Shiner, Larry, **Sanatın İcadı**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Sonesson, Göran **Semiotics of Photography**, Lund University, 1989.
- Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları, 1999.
- Sözen, Metin, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Stange, Maren, **Symbols of İdeal Life**, Cambridge: Cambridge University Press,1989.
- Steichen, Edward, “Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı”, Çev. Abdullah Ersoy, **Afsad Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 14, Ocak 1984.
- Talas, Cahit, **Türkiye’nin Açıklamalı Sosyal Politika Tarihi**, Ankara: Bilgi Yayınevi,1992.
- Terence, Qualter, “Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi”,Çev: Ünsal Oskay, **AÜSBF Dergisi**, Cilt No XXXV, No1-4:1880, (1992).

- Tolungüç, Ahmet, “İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması (1935-1943), **Fotoğraf Dergisi** Sayı: 30, Eylül 1985.
- Topçuoğlu, Nafiz, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?**, İstanbul: YKY, 1992.
- Trachtenberg, Alan, **Reading American Photographs**, Toronto: Hill and Wang, 1989.
- Tucker W. Anne, “This was The Photo League: Compassion and The Camera from The Depression to The Cold War”,(Exhibition Catalogue) Chicago: Stephen Daiter Coallery, 2001.
- Tumay, Sadık **90’lı Yıllarda Türk Basımında Siyasi Fotoğrafın İşlevi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,1997.
- Turan, Şerafettin, **Çağdaşlık Yolunda Türkiye (27 Mayıs 1960-12 Eylül 1980)**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002.
- Turhanlı, Halil, **Meleklerin Düştüğü Yer**, İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları, 1994.
- Ünsal, Engin, **Sendika Yazıları**, İstanbul: Boyut Matbaacılık, 1997.
- Yurdalan, Özcan “Günümüzde Fotoğraf Sanatının ve Sanatçısının Görevleri”, **AFSAD Dergisi**, Nisan 1978.
- **9 Ekim 2005’de yapılan görüşmeden.**

- _____ “Fotoğraf Nerede Biter?”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84.
- _____ “Belge(sel)den Kurmacaya”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 94.
- _____ “Üyemiz İrfan Demrikol’un Fotoğraf Sergisi”, **Türk Basın Birliği Dergisi**, , Ekim 1974.
- _____ 1978 Türk Fotoğraf Yıllığı İçin Ne dediler?, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Temmuz/Ağustos 1978.
- Werner J. Severin ve **İletişim Kuramları**, Çev. Ali Atıf Bir ve Serdar Sever, James W. Tankard Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Wolff, Janet, **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev: Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları, 2000.
- Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: YEM Yayınları, 1997.
- International Encyclopedia Of Propaganda**, Chicago: Fitzroy Dearborn Publihers, 1998.
- Türkiye Sendikacılık Ansiklopedisi**, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1996.
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, (Cilt:7), (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988.