

Görsellik ve Yakın Dönem Tarihi Araştırmalarında Kullanımı

Fatma ACUN*



Görselliğin iletişimdeki önemi ve görsel yolla bilgi aktarımı, fotoğraftan önce de biliniyor ve kullanılıyordu. Ancak, kabiliyetli ressamların pahalı tablolarında ifadesini bulan görsellik, fazla yaygın değildi. Fotoğraf makinesinin, 1839 tarihinde Louis Lacques Mande Daugerre (1787-1851) tarafından icadı ve kullanımının pratik ve ucuz hale gelmesi ile, herkesin ve her şeyin fotoğrafının çekilmesi mümkün hale geldi. Bu tarihten itibaren görsellik, giderek artan oranda, hayatın her alanına girdi. Dahası, içinde yaşadığımız post-modern dünyanın büyük ölçüde görselliğe dayandığı iddia edilir oldu.

Görselliğin öneminin farkına varılması ve araştırmalarda veri olarak kullanılması 20. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Antropoloji alanında kullanımla başlayan ve sosyal bilimlerin diğer alanlarına hızla yayılan görselliği ve görsel verileri değerlendirmeden sosyal bilim araştırmalarının yapılamayacağı hakikat haline gelmiştir. Toplum yaşamının günümüzde, sözden çok görüntüye dayalı olması, bunun çalışılması için, görselliği gerekli kılmaktadır. Avrupa ve Amerika'daki genelde sosyal bilim, özelden ise tarih çalışmalarında görselliğin kullanımının en ileri düzeye ulaştığı görülmektedir. İnternet'te "visual history" kelimeleriyle tarama yaptığımızda karşımıza çıkan yaklaşık 57.600 kayıt ve, bu kayıtlara tıkladığımızda ulaştığımız siteler, bunun en güzel delilidir: University of Arkansas, Cente for Oral and Visual History (Arkansas Üniversitesi, Sözel ve Görsel Tarih Merkezi) ve üniversite ders programlarındaki görsel tarih dersleri, bunlardan yalnızca birkaçıdır. Aynı taramayı "görsel tarih"

* Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, facun@hacettepe.edu.tr

kelimeleriyle yaptığımızda karşımıza yalnızca 32 kayıt çıkmaktadır. Bu kayıtların çoğu ise, çeşitli yazılarda geçen kelimelerden ibarettir. Yalnızca bu karşılaştırma bile, ülkemizde görselliğin yetersiz kullanımını, daha da önemlisi, görsel hafızamızın bizim dışımızdakiler, Avrupa ve Amerika, tarafından biçimlendirildiğini dile getirmektedir. Yakın geçmişle birlikte uzak geçmişin görsel hafızada canlandırılarak bilinmesi için, şimdiye kadar atıl durumda bulunan görsel malzemelerin (fotoğraf, minyatür, antika eşyalar vs.) içinden, görsel veri niteliğinde olanların seçilmesi ve popüler olduğu kadar, akademik araştırmalarda da kullanılması gerekmektedir. Bunun, tarihi olguları ortaya çıkartarak akademik tarihin yeni yorumlara açılmasını sağlayacağı gibi, tarih ve daha geniş anlamda sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında yapılan çalışmaların sonuçlarının sıradan insanlara aktarılmasını kolaylaştıracağı açıktır.

Takip eden yazıda, fotoğrafla birlikte görselliğin ülkemize girişi ve ilk kullanımının ardından, görsel malzemenin özellikleri, türleri, veri olarak kullanımındaki problemler ve tarih araştırmalarında kullanım metodları üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken, sosyal bilimlerin diğer alanlarındaki kullanım metodlarından istifade edilecektir. Görselliğin kapsamı, uygulama alanları, kullanım yöntemleri ve ilgili sorunların ele alındığı bu yazı, öncelikli olarak, görsel malzemeleri araştırmalarında veri olarak kullanmak isteyen araştırmacılara rehberlik etmek amacıyla kaleme alınmıştır. Görsellekle ilgilenenler ve görsel malzemenin nasıl değerlendirileceği hakkında fikir sahibi olmak isteyenlere de ilgi çekici geleceği düşünülmektedir.

Osmanlı Döneminde Görsellik

Fotoğraf makinesinin icadının, zamanın resmî gazetesi Takvim-i Vekayi'de Osmanlı kamuoyuna duyurulmasından kısa bir süre sonra, İstanbul'un ve Anadolu'nun fotoğrafları çekilmeye başlandı. Fotoğrafları çeken, yabancı gezginlerdi. Birkaç yıl sonra İstanbul'da yabancılar tarafından fotoğrafhaneler açıldı ve 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul, dünya fotoğrafında önde gelen şehirlerden biri oldu. Fotoğrafhanelerin çoğunluğu, Batılılaşmanın en hızlı döneminin yaşandığı bu yüzyılda, İstanbul'un Batılı anlayışa en yakın yeri olan Pera'da Gayrimüslimler tarafından açılmıştı. Bunlardan biri, Basile Kargopoulo, Sultan Abdülmecid'den (1839-1876) "Padişah Hazretlerinin Fotoğrafçısı" unvanını aldı. II. Abdülhamid (1876-1908) tarafından Müslümanlar arasından bazı asker ve sivillerin, olayları gözlemlemek üzere görevlendirildiğini ve İstanbul'daki çarşılar, pazarlar, anıtlar, hastaneler, okullar, sokaklar, törenler, dönemin tanınmış şahsiyetleri ve imparatorluğu ziyarete gelen yabancı hanedan mensuplarının fotoğraflarını çektiğini biliyoruz.¹ II. Abdülhamid,

¹ Engin Özenceş, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf", *Fotoğrafya*, Haziran 1998, Sayı 3, (sayfa sayısı belirtilmemiş). Belirtilen makale İnternet'te, <http://www.forografya.gen.tr> adresinde bulunmaktadır ve buradan istifade edilmiştir. Osmanlı dönemi fotoğrafçılığı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Engin Özenceş, *Türkiye'de Fotoğraf*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 15-23.

daha sonra, imparatorluğun dört bir yanına gönderdiği fotoğrafçılara yeni binaların, fabrikaların, gemilerin, arkeolojik eserlerin fotoğraflarını çekirmiş ve albümlerde toplatmıştır. Sarayından çıkmayan ve “her resim bir fikirdir, yüz sayfalık bir yazı ile ifade olunmayacak siyasi hissi manalar telkin eder, onun için ben tahriri münderecattan ziyade, resimlerden istifade ederim” diyen padişah, ülkesindeki değişimleri bu albümlerden izlemişti. Tahta çıkışının 25. yılında ilan edilen genel af kapsamına girenleri seçmek için de, imparatorluktaki bütün mahkumların birer ikişer fotoğraflarını çekirmiş ve albümlerde toplatmıştı. II. Abdülhamid’in mevcut teknolojiden maksimum düzeyde istifade ettiğini göstermesinin yanı sıra, Yıldız Arşivi’nde saklanan bu albümler, dönemin sosyal ve kültürel hayatının tanıklığını yapan, hazine değerinde görsel malzemedir. Takip eden dönemler, fotoğrafın dolayısıyla da görselliğin karanlık yıllarıdır. Hatta, fotoğraf bir fetva ile “mekruh” ilan edilir.² Bu durum, Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar devam eder.

Cumhuriyet Döneminde Görsellik

Yeni Cumhuriyetin genç kadroları, yeni bir değişimin öncülüğünü yaparlar. Bu öncülük fotoğrafa da yansır ve fotoğraf, basın tarafından “görsel malzeme” olarak kullanılmaya başlanır. Bu dönemde fotoğrafın basın tarafından kullanılışı tamamıyla ideolojiktir: “Atatürk’ün ilkelerini ve inkılaplarını geniş kitlelere yaymak ve yerleştirmek”. Bu görevi üstlenen Cumhuriyet basını, görüntüyü bol miktarda kullanır. Okuma-yazma oranının çok düşük olduğu bir toplumda görüntü yoluyla anlatımın ön planda olması, bir bakıma doğaldır. Fotoğraf, basın yoluyla sunulduğunda, geniş kitlelere kolayca ulaşabilmekte, onları etkileyebilmektedir. Toplumu etkileme gücü sayesinde başlı başına bir iletişim aracına dönüşen fotoğraf, siyasi iktidarların dikkatini çekerek, hem denetim altına aldıkları, hem de istifade ettikleri bir alan olmuştur. Bunun farkında olan Cumhuriyetin yöneticileri de, fotoğrafı etkin biçimde kullanmışlardır. Bu ilk dönemlerde, özellikle de 1931 yılında çıkarılan basın kanunuyla, hükümete ülkenin genel politikalarına aykırı yayın yapan gazete ve dergileri kapatma yetkisinin verilmesiyle, muhalif basın büyük ölçüde tasfiye edilmiş, hükümetin icraatlarını destekleyen, “devlet himayeli” bir basın yaratılmıştır. Görselliğin basında kullanımı bu suretle daha da kuvvetlendirilmiştir. 1923-1938 döneminde basında çıkan fotoğrafların Cumhuriyetin resmi ideolojisini yansıttığını söylemek mümkündür: Batılılaşmayı bir yaşam biçimi olarak Türk halkına benimsetmekle görevlendirilen basının diğer bir görevi de, hükümetin aldığı siyasi ve ekonomik kararları topluma benimsetmektir. Bunun için

² Özcan Yurdalan, “Bir Soruya Sahip Olmak”, *Fotoğrafya*, Sayı 3, (sayfa sayısı belirtilmemiş). Belirtilen makale İnternet’te, <http://www.fotografya.gen.tr> adresinde bulunmaktadır ve buradan istifade edilmiştir.

Batılı hayat tarzını yansıtan fotoğraflar, balolar, güzellik ve ses yarışmaları ile Atatürkçü ideolojiyi anlatan fotoğraflara basında geniş yer verilmiştir.³

Cumhuriyetin ilk yıllarında fotoğraftan ve fotoğrafçıdan beklenen görevlerden biri, Türkiye'nin tanıtılmasıydı. Ülkenin doğal güzelliği ve tarihi zenginliğinin tanıtılması için albümler hazırlandı. 1933-1937 yılları arasında, Matbuat Umum Müdürlüğü (günümüzdeki Basın Yayın Genel Müdürlüğü) tarafından sistemli olarak tüm Türkiye ilk defa olarak fotoğraflandı.⁴ Cumhuriyetin bu ilk dönemlerinde propaganda servisleri tarafından hazırlanan, Türkiye'nin içeride ve dışarıda tanıtımına yönelik fotoğraf albümleri, dönemin siyasi kadrolarının görüşlerine uygun biçimde hazırlanmıştır. Bunlara bir çeşit resmi görsel tarih eseri de denebilir.⁵ Cumhuriyetten önce söz üzerine kurulan iletişimde, Cumhuriyetle birlikte görsellik ön plana çıkmıştır. Çok partili hayata geçişle birlikte, 1950'li yıllarda gazeteler fotoğrafçı kadrolarını oluşturmaya başlamıştır. İlk fotoğraf ajansları da bu yıllarda kurulmuştur. Bu dönemde, "olayları izleyerek fotoğraflarla haber olarak verme" ilkesi bütün gazetelerce benimsenmiş ve basının genel tutumu halini almıştır. Yazıların yerini büyük ölçüde fotoğraflar almaya başlamış ve yayın hayatına yeni giren gazete ve dergilerde, Türkiye'den ve dünyadan, seçilmiş fotoğraflar yayınlanmıştır. 1980'lere gelindiğinde

3 Cumhuriyet dönemi fotoğrafçılığı hakkında takip eden çalışmalara bakılabilir: Gökhan Birinci, "Atatürk Dönemi Basın Fotoğrafçılığının Toplumdaki Yansımaları", *Fotoğrafya*, Sayı 3, s. 1-4; Ahmer Öner Gezgün, "Cumhuriyetten Günümüze Fotoğraflar", *Fotoğrafya*, Sayı 3, s. 1-3. Belirtilen makalelere İnternet'teki, <http://www.forografya.gen.tr> adresinden ulaşılmıştır.

4 Bahsedilen fotoğraflar Avusturya asıllı bir fotoğrafçı olan Othman Pfershy tarafından çekilmiştir. Matbaat Umum Müdürlüğü'nde sözleşmeli olarak çalışan Othmar bütün Türkiye'yi gezerek fotoğraflar. Cumhuriyet döneminde kaydedilen gelişmelerle birlikte yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni yurt dışında tanıtmayı amaçlayan bu albüm, Kemalist Türkiye (La Turquie Kemaliste) adıyla İngilizce, Fransızca ve Almanca'ya da çevrilir ve tüm dünyaya dağıtılır. Bu ve Atatürk döneminde fotoğrafçılığın gelişmesi konusunda bkz. Engin Özendeş, *Türkiye'de Fotoğraf*, s. 23-25. Bu tarihten daha önce, 1926 yılında, Pfershy Anadolu'yu gezerek tarihi yapıların, doğal güzelliklerin ve kent mimarisinin fotoğraflarını çekmiştir. Bu fotoğraflar Almanya'da, "Fotoğraflarla Türkiye" adıyla bir kitapta yayınlanmıştır. Bkz. Cengiz Oğuz Gümrükçü, "Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığımızın Gelişimi", *Fotoğrafya*, Sayı 3, s. 2. Belirtilen makaleye İnternet'teki, <http://www.forografya.gen.tr> adresinden ulaşılmıştır. Cumhuriyet dönemi fotoğrafçılığının gelişimi konusunda ayrıca bkz. M. Reşad Sümerkan, "Cumhuriyetin 75. Yılında Fotoğraf Sanatına Tarih Perspektifinden Bir Bakış", *Fotoğrafya*, Sayı 3, s. 1-2. Belirtilen makale İnternet'te, <http://www.forografya.gen.tr> adresinde bulunmaktadır ve buradan istifade edilmiştir; Engin Özendeş, "Fotoğrafta 75 Cumhuriyet Yılı", *Cumhuriyetin Renkleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 112-119.

5 Gümrükçü, aynı yer. Ayrıca bkz. Güler Ertan, "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayrılarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler", *Fotoğrafya*, Sayı 3, s. 1-3. Belirtilen makale İnternet'te, <http://www.forografya.gen.tr> adresinde bulunmaktadır ve buradan istifade edilmiştir.

“fotoğrafın toplumsal işlevi” diye bir mesele fotoğrafçılar arasında tartışılmaya başlanır ve günümüze kadar devam eder.⁶

Cumhuriyetin ilk yıllarında nüfus kağıdı, pasaport ve resmi evraklara fotoğraf konulmasının zorunlu hale getirilmesi, geniş halk kitlelerinin fotoğrafla/görselle tanışmasına vesile olmuştur. Yine bu yıllardaki uluslaşma çabaları, fotoğrafın/görselliğin stüdyo dışına taşmasına ve stüdyo fotoğrafından bağımsız bir basın fotoğrafçılığının oluşmasına yol açmıştır. Önceleri belge ve haber olarak kullanılan fotoğrafın, zaman içinde, estetik değerinin olduğu fark edilmiş ve sanatçılar bu yönü geliştirmeye yönelmiştir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde fotoğraf yoluyla görselliğin kullanılmaya başlanması, söze dayalı toplum yerine, yazı ve görüntüye dayalı topluma geçişi simgelemiştir. Görüntü/fotoğraf günümüzde, haber ve bilgi iletmenin yanı sıra, toplumda görsel bilinç oluşturma gibi bir görevi de üstlenmiştir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde fotoğrafın yoğun kullanımı, esas olarak görselliğin Türk toplumunda kökleşmesi sürecine katkıda bulunurken, yan ürün olarak da “görsel tarih” oluşumuna katkıda bulunmuştur. Ancak, görsel tarihin çok değerli belgeleri olan bu fotoğraflar ve albümler dağınık halde çeşitli kurumlarda ve şahısların elinde bulunmaktadır. Çoğunlukla yazıyı destekleyici ve gösterim amacıyla kullanılan fotoğraflar, Cumhuriyet döneminin tarihi hakkında bilgi üretmek üzere henüz kullanılmamıştır. Fotoğrafların yazıların aralarına yerleştirilmesi veya kitapların sonlarına eklenmesi, görsel verilerin destekleyici ve gösterim amaçlı kullanım örneklerindedir. Bu amaçla kullanımın bile büyük ölçüde şahıs fotoğraflarına sınırlı olması da, görselliğin kullanımını bir kat daha sınırlandırmaktadır. Akademik araştırmalarda, bilgi üretmek üzere değerlendirmek yerine, görsel verilerin kullanımının popüler tarih dergilerine bırakılması, bu suretle, görselliği magazin düzeyine indirgeyen bir anlayışın hakim olması, ülkemizde uzun zamandan beri devam eden bir durumdur. Akademik çevrelerin dikkatini görselliğe çevirmesi ancak yakın zamanlara rastlamaktadır. Görselliği kullanmadaki gecikmenin yanı sıra, kullanımın niteliğinde de bir gecikme söz konusudur. Halen, görsel veri, yazıyı desteklemek üzere kullanılmakta, bilgi üretmek üzere, yazılı belgelerle bir kabul edilerek nadiren değerlendirilmektedir. Bu konuda görsel tarih, sözlü tarihten de geride bir konumdadır.

Konuya girmeden önce görselliğin ve görsel verinin tanımının yapılması ve tarih araştırmalarındaki konumunun belirlenmesi gerekmektedir.

⁶ Yurdalan, Bir Soruya Sahip Olmak, s. 2-3.

Görsellik ve Tarih Araştırmaları

Görüle bilinen, gözlemlene bilinen ve iletişim sürecinde yazı ve sesin haricinde olan her şey görselliğe dahil edilmektedir.⁷ Bu anlamda görsel verinin, gözün görebildiği her tür nesneyi, yeri, olayı ve oluşumu kapsadığı söylenebilir. Görsel veriler arasından fotoğrafları en çok kullananlar antropologlar ve sosyologlardır.⁸ Etnografik araştırma yapanlar da, sosyal ve kültürel süreçleri belgelemek üzere fotoğraflardaki hareketsiz imajları sıkça kullanmaktadır. Reklam, ilan vs. gibi ticari olarak hazırlanmış medya ürünlerindeki görsel imajları, semiotikler (sembol bilimcileri), ideolojileri ve kültürel simgeleri açığa çıkarmak üzere değerlendirirler. Bu iki veri türü, fotoğraflar ve medyada yer alan görsel imajlar, araştırmacıların dikkatini en fazla çekmiş, hatta bazı sahalarda, fotoğraf çekimi veya fotoğrafların yorumlanması, görsel araştırmanın tek hedefi olarak görülmüştür. Bu çalışmada da, tarih araştırmalarında istifade edilmesi en fazla mümkün olan fotoğraf türü görsel imajların analizine öncelik verilecektir. Olaylar yaşanırken çekilen fotoğraf ve filmler, tarih araştırmacılarının başlıca görsel malzemelerini oluşturur. Albüm, kartpostal, pul, basında çıkan fotoğraf ve karikatürler, haritalar ve planları da, görsel malzemeler arasına dahil etmek gerekir. Bunlara özetle, iki boyutlu görsel veri denilebilir. Tarihçinin kullanabileceği görsel veriler bunlarla sınırlı değildir. Üç boyutlu olarak nitelendirebileceğimiz, tarihi mekanlar, binalar, heykeller, ilgili dönemlerde kullanılan eşyalar gibi görsel veriler de mevcuttur. Tarih araştırmalarında en fazla iki boyutlu görsel verilerden istifade edilmesi nedeniyle, bu yazıda iki boyutlu görsel veriler ve kullanımı üzerinde durulmuştur. Bunların arasında da ağırlıklı olarak fotoğraflar ele alınmıştır. Filimler fotoğraf karelerinden oluştuğu için, ayrıca değerlendirilmeyecek, fotoğraflar için yapılan değerlendirmeler, filmler için de geçerli kabul edilecektir.

Fotoğraf makinesinin özelliğini ilk fark edenler, Batılı olmayan kültürleri çalışmalarına konu edinen antropologlar olmuştur, Bu nedenle, görsel antropoloji, görsel sosyolojiden daha gelişmiş bir uzmanlık alanıdır. Antropoloji ve sosyoloji alanlarında araştırmacılar, çalışmak istedikleri konuya ilişkin görsel verilerini kendileri oluşturmaktadır. Sosyal hayatın çeşitli yönlerinin antropologlar veya sosyologlar tarafından gözlemlenmesi ve fotoğraf veya filme kaydedilmesi esasta bir veri

7 David Mike Moore-Francis M. Dwyer (eds), *Visual Literacy, A Spectrum of Visual Learning*, New Jersey 1994, s. 194.

8 Görsel veriler, araştırmanın yanı sıra, öğretimde de kullanılmakta ve kalıcı ve daha etkin bir öğrenmeyi sağlamaktadır. Bu konuda, eğitimin çeşitli dallarına ilişkin pek çok araştırma mevcuttur. Tarih öğretiminde görselliğin kullanımı ile ilgili olarak takip eden eserlere bakılabilir: Robert Stradling, *20 Yüzyıl Avrupa Tarihi Nasıl Öğretilmeli*, çeviren Ayfer Ünal, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul 2003, s. 91-104; Joshua Brown, "From the Illustrated Newspaper to Cyberspace: Visual Technologies and Interaction in the Nineteenth and Twenty-first Centuries" *Rethinking History*, Vol. 8, No: 2, June 2004, s. 253-275.

oluşturma işlemidir.⁹ Tarih söz konusu olduğunda ise, benzeri türden bir veri oluşturma işlemi mümkün değildir. Tarihçiler araştırmalarında, mevcut fotoğrafları kullanırlar. Bunun esas nedeni, görsel antropoloji ve görsel sosyoloji çalışanların günümüz toplumlarını, görsel tarih çalışanların ise geçmiş toplumları araştırmalarına konu edilmeleridir. Geçmişteki olaylar yaşanmış ve tamamlanmıştır. Daha metodolojik bir ifadeyle, tarihçinin-görsel veya standart tarihçinin-üzerinde çalıştığı olaylar “tek” ve “tekrarlanamaz” niteliktedir. Geçmişteki olayları inceleyen tarih araştırmacısı, çoğu zaman olay yaşanırken mahallinde değildir. Bu nedenle, olayları kendisi kaydetme, diğer bir ifadeyle verilerini oluşturma şansına sahip değildir. Olaylar meydana gelirken, başkaları tarafından oluşturulan yazılı veya görsel belgeleri kullanırlar. Aslında bunlar, gelecekte tarih araştırmacılarının kullanması için düzenlenmiş belgeler de değildir. Verilerini kendilerinin oluşturma şansına sahip olmaması, yalnızca görsel tarihçi için değil, yazılı belgelere dayalı olarak tarih yapan standart tarihçi için de söz konusudur. Tarihçiler, yazılı verileri kullanarak geçmişteki olayları inşa etmeye, sonra da anlamlandırmaya çalışır. Olaylardan geriye kalan yazılı belgeler, gerçekte yaşanmış olayın ne kadarını yansıtmaktadır şeklinde bir soru sorulduğunda, bunun cevabı muhtemelen, yalnızca yazıya aktarılabilen kısmı olacaktır. Tarihçinin olayları yaşanırken gözlemlemesi, yakın dönem tarihinde kısmen mümkün olabilir. Daha uzak dönemler söz konusu olduğunda ise, bu kesinlikle mümkün değildir. Yakın dönem tarihçilerinin, içinde yaşadıkları dönemden, yaklaşık son elli yıl öncesine kadar olan dönemi çalışma sahalarına dahil etmedikleri gerçeği göz önünde bulundurulursa, bu kısmen mümkünlüğün yerini, tamamıyla mümkümsüzlüğün aldığı görülür.¹⁰ Bu noktada, yakın dönem tarih araştırmacısının yardımına koşacak bir teknoloji ürünü vardır: Film ve fotoğraf. Filme kaydedildiği veya fotoğrafları çekildiğinde, olayların önemli bir kısmı, sanal ortamda tekrar edilebilir hale gelmiştir-önemli bir kısmı diyoruz çünkü, film ve fotoğrafın da, yaşanan olayları bütün ayrıntılarıyla görüntülemesi mümkün değildir. Olayları yaşanırken gözleme fırsatı bulamayan araştırmacı, film ve fotoğraf kayıtlarından olayları gözlemleyebilme şansına sahip olur. Aradaki veri kaybına rağmen bu, araştırmacının olay hakkında, araştırmasında kullanabileceği daha fazla veriye sahip olması anlamına gelmektedir. Kullanımı pratik hale gelen teknoloji sayesinde, günümüzde yaşanan hemen her olay film ve fotoğrafa kaydedilmekte,

9 Antropolog ve sosyologların fotoğraf yoluyla sosyal hayatın çeşitli yönlerini keşfetmesi, karmaşık ve sınırlamaları olan bir iştir. Örneğin, her hangi bir konuya ilişkin tek bir fotoğraf yerine, bir seri fotoğrafın çekilmesi tercih edilir, bu suretle sosyal hayatın dinamik yönünün daha kolay yakalanacağı düşünülmektedir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 22-30.

10 Yakın dönem tarihi ve çalışma metotları hakkında, yazarın takip eden çalışmasına bakılabilir; Fatma Acun, “Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, sayı 42 (1998), s. 717-756.

böylece, her olayın bir görsel versiyonu üretilmektedir. Biriken bu kayıtlara müracaat etmeden gelecekte tarih yazmanın neredeyse mümkün olmayacağı; günümüz tarihçiliğinde görselliğin, gerektiği zaman ve gerektiği ölçüde kullanılmasına karşın, gelecekte görselliği kullanmadan tarih yazılamayacağı, görselliğin vazgeçilmez olacağı tahmin edilebilir.

Görselliğin etkin biçimde kullanılması başlangıçta, ne yazık ki bir savaşla olur. İcadından sonra fotoğraf makinesi ilk kez Kırım Savaşı'na (1853-1856) katılır. Tarihte, savaşa katılan ilk fotoğraf makinesi budur. Rus Çarlığı'na karşı Osmanlı, İngiliz, Fransız ve Sardinya-Piamente'nin yürüttüğü savaş üç yıl sürer ve savaşın her aşaması, Roger Fenton tarafından fotoğraflanarak İngiliz ve dünya kamuoyuna sunulur. Çekilen her fotoğraf silah sesleri, feryatlar, ölüme terk edilen yaralı askerler olarak tarihe kaydedilir. İngiliz kamuoyu ilk kez, savaşın çirkin yüzüyle karşılaşır. Cepheden gelen fotoğraflar, askerlerini savaşa götüren komutanların ve devlet adamlarının anlattıklarına hiç benzememektedir. Bu fotoğrafları gören Florence Nightingale, İngiltere'den yola çıkarak, yaralılara bakmak üzere İstanbul'a, Selimiye Kışlası'na gelir. Hemşirelik mesleğinin kurucusu kabul edilen bu kadının gördüğü, fotoğraf makinesinin önüne serdiği görüntülerle aynıdır. Fotoğraf makinesinin savaşa girmesinin neticesinde, kahramanlık ve zafer hikayelerinin yerini savaşın acıları alır, kamuoyunun savaş hakkındaki düşünceleri büyük ölçüde değişir. Bu da, demokratik hakların temelinin atılmasına neden olur. Savaşın insanların sağlık yönünden desteklenmesi konusunda görüşler ortaya atılır, politikalar üretilir ve hemşirelik ve sağlık kurumları açılır. Ve, insanlık tarihinde ilk kez bir buluş, savaşın değil, barışın koruyucusu olarak hizmet vermeye başlar.¹¹ Kırım Savaşı'nın ardından, görsellik daha etkin biçimde kullanılmaya başlanmış ve fotoğraf makinesi insan hayatının her alanına girmiştir.

Teknolojik gelişmeler neticesinde görsel malzemelerin, yalnızca görselliğe dayalı tarih araştırmasını mümkün kılacak miktar ve kaliteye ulaşmasıyla, "görsel tarih" adıyla ayrı ve yeni bir çalışma sahası oluşmuştur. Fotoğrafların veya daha geniş anlamda görsel malzemelerin veri olarak kullanıldığı görsel tarih çalışmalarda, olgular görsel veriler üzerinden tespit edilmekte, olaylar büyük ölçüde görsel verilere dayalı olarak inşa ve izah edilmektedir. Sorulan pek çok sorunun cevabı da görsel verilerde aranmaktadır. Ancak, yazılı veriler gibi, görsel verilerin de tarihte kullanımı ile ilgili, araştırmacıların haberdar olması gereken bazı problemler ve sınırlandırmalar vardır.

11 Mesut Yavuz, "Fotoğraf ve Uygarlık ve Demokrasi", *Fotoğrafya*, Sayı 14, s. 3-4. Belirtilen makale İnternet'te, <http://www.fotografya.gen.tr> adresinde bulunmaktadır ve buradan istifade edilmiştir.

Görsel Tarihin Verileri

Fotoğraflar: Problemler ve Sınırlamalar

Fotoğraf makinesi, insan gözünden daha kuvvetli bir hafızaya sahiptir. Nesneyi doğrudan gözlemleyerek, gözlemlerini kağıda dökmek yerine, araştırmacı, fotoğrafları kullanarak, tekrar tekrar inceleyebileceği standart bir imaja sahip olur. Fotoğrafların, sosyal bilimlerin çeşitli dallarında kullanımı ile ilgili olarak problemleri ve sınırlamaları mevcuttur. Fotoğrafın veri olarak değerini belirlemeden önce bunlara değinilmesi gerekmektedir.

Fotoğrafların tarihte kullanılabilirliği konusunda, tarih dahil her tür araştırmancının esasını teşkil eden objektifliğe değinilmesi gerekmektedir. Fotoğraftaki objektiflikle kastedilen, mevcut gerçekliği olduğu gibi kaydetmesidir. Fotoğraftaki gerçeklik/realizm, daha geniş düşünüldüğünde farklı anlamlara gelmektedir. Fotoğrafın kullanımı ile ilgili konular tartışılırken sırası geldikçe değinilecektir. Burada birkaç temel noktayı belirtmekte fayda görülmektedir. Öncelikle, fotoğrafın tablo, resim, çizimler gibi diğer görsel malzemelerden farkının neler olduğunu tespit etmek gerekmektedir. Bahsedilen görsel veriler gerçekliğin birer kopyaları değil, stilize edilmiş görsel sunumlarıdır: Dünyadaki görselliğin, onu çizen sanatçının zihninden süzülen yansımalarıdır. Fotoğraflar ise, görselliğin farklı biçimlerde aktarımları değil, olduğu gibi aktarımıdır.

Fotoğraflar bir anda çekilmekte ve çekildiği anı temsil etmektedir. Fotoğraf çekme işleminin mekaniği dolayısıyla, sanatsal sunumların sahip olmadığı güvenilirliğe sahiptirler. Fotoğraf makinesine bu nedenle, “hafızalı ayna” denilmiştir. Gerçeği aynaladığına inanıldığı için, çektiği her şeyin gerçek olduğuna inanılmıştır.¹² Fakat, yinede, fotoğraf makinesinin aynalama özelliği, çekilen fotoğrafın gerçekliğini garanti etmemektedir. Bu noktaya aşağıda hakikilik konusunda değinilecektir.

Gerçeklik, belgesel fotoğrafçılığın asıl endişesidir. Fotoğrafçılık kadar eski olan belgesel fotoğrafçılık günümüzün sosyal sahnelerini kaydetmekle uğraşır. Bu anlamda günümüzü aynalamakta, gelecek için belge hazırlamaktadır. Belgesel fotoğrafçılık, olayları aynalarken, belli durumları hakkında da rapor etmeyi kendisine iş edinmiştir. Belgesel fotoğraflar, belli durumlara dair olguları görsel yolla sunmaktadır. Daha da ileri giderek, izleyicinin dünya ve olaylar hakkında belli sonuçlara varmasını sağlamak üzere tasarlanabilir. Örneğin, toplumun özürlü ve dezavantajlı kesimleri ile ilgili fotoğraflar, izleyicinin bu kesimlere sempatisini uyandırmak amacıyla yönelik olarak çekilmiş ve düzenlenmiş olabilir. Fotoğrafi kullanan bilimsel çalışmaların aksine, belgesel fotoğrafçılığın tanımlamak ve ikna etmek gibi endişeleri mevcuttur. Belgesel fotoğrafın, fotoğrafı röportaj etmekle birlikte düşünmesine rağmen, estetik yönü ihmal

¹² Ball-Smith, *Analysing Visual Data*, s. 15-16.

edilmemiştir. Poz, ışık, filtre, film türü, çekim hızı vs. estetik konusu belgesel fotoğrafçılıkta önemli olmakta ve bazılarına göre fotoğrafın gerçekliğini yükseltmek ve mesajını netleştirmek üzere kullanılabilir. Bu nedenlerden dolayı, belgesel fotoğrafın gerçekçilik iddiasına dikkatli yaklaşılmalıdır. Öncelikle belgesel fotoğrafçılık bir profesyonelliktir ve iki ön kabule dayanmaktadır: Makine fotoğraf çeker ve asla yalan söylemez; dünya görüldüğü gibidir ve makine bu görüntüleri, aslına uygun biçimde kaydeder. Bu ön kabullere karşı cevap niteliğinde şu görüşler öne sürülmektedir: Fotoğrafı çeken makine değil fotoğrafçıdır. Fotoğraf, gerçeğin tartışmasız kaydedicisi değildir. Seyredenlerin fotoğrafı anlamlandırması, kültürel önyargılara, şahsi bilgilere ve fotoğrafın sunulduğu bağlama bağlıdır.¹³

Fotoğrafların tarihi belge olarak değerlendirilmesi konusunda, bazı araştırmacılar fotoğraflara, el yazımı veya basılı belgeler gibi muamele edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Onlara göre, fotoğraflar anlamları açıklamayı ve yorumu gerektiren metinler gibidir ve belge niteliğinde olan bütün yazılı kaynak malzemeler gibi fotoğraflar da, dört niteliğe sahip olmalıdır: Hakikilik, güvenilirlik, temsil edebilirlik ve anlamlılık.¹⁴ Bazı yönlerden tartışmalı olan bu niteliklere aşağıda sırasıyla değinilecektir.

Hakikilik:

Hakikilik ve orijinallik genellikle sanat eserleri değerlendirilirken kullanılan bir kriterdir ve tablolar, resimler gibi görsel malzemeler için söz konusu olduğunda önemlidir. Fotoğraflar değerlendirilirken ise, hakikilik, ilgisiz bir kriter olmaktadır. Hakiki ve orijinal fotoğraf yoktur. Fotoğrafların tamamı kopyadır ve fotoğrafların en temel özelliği, defalarca yeniden üretilir bilinmesidir.¹⁵ Tarihte belge olarak kullanılacak fotoğraflar için düşünüldüğünde de, hakikilik ve orijinallik aranılmayan bir nitelendirme olmaktadır. Çünkü, orijinallik ve hakikilik teknik manada algılandığında, hiçbir fotoğraf orijinal ve hakiki değildir. Çekilen her fotoğraf, mevcut bir gerçekliği yansıtmaktadır ve bu anlamda, çekilen bütün fotoğraflar hakikatin birer kopyasıdır.

Diğer yandan, fotoğraf makinesi mekanik bir süreç dahilinde işleyerek, materyal gerçekliği olduğu gibi kaydeder. Fotoğraf makinesinin gerçekliğe olan bu sadakati dolayısıyla, “fotoğraf makinesi asla yalan söylemez” denilmiştir. Ancak, makine yalnızca bir alettir ve kullanıcısının niyetine açıktır. Tarihi belge olarak kullanılan fotoğraftan beklenen hakikilikle kastedilen, fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki teknik kontrolüdür. Bu kontrol rötuş, montaj gibi görüntüyü tahrif etmeye yönelik karanlık

13 Ball-Smith, *Analysing Visual Data*, s. 18. Belgesel fotoğrafçılık hakkında geniş bilgi için ayrıca bkz. Şeyda Sever, “Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı” *Fotoğrafya*, 12. Belirtilen makaleye İnternet’teki, <http://www.fotoğrafya.gen.tr> adresinden ulaşılmıştır.

14 J. Scott, *A Matter of Record: Documentary Sources in Social Research*, Cambridge, 1991, s. 183-184.

15 Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 39-40.

oda müdahalelerini içermektedir. Fotoğrafa karanlık odada bir müdahalenin yapıp yapılmamış olması hakiliğinin ölçüsü olarak değerlendirilir. Son yıllarda geliştirilen digital kameralar ile, müdahaleler bilgisayar üzerinde de yapılabilmektedir. Fotoğrafa bu türden bir müdahaleler yapıldığında, fotoğrafın başlangıçtaki orijinal görüntüsü değişmektedir. Fotoğrafçı veya fotoğrafı kendi amaçları doğrultusunda kullanmak isteyenler tarafından yapılan böyle bir müdahale, fotoğrafın orijinal görüntüsünü, dolayısıyla da orijinalliğini bozmaktadır. Fotoğrafın “yalan söylemesi” anlamına gelen bu müdahalenin en bilinen örneği, Stalin’in, Lenin’in konuşmacı olarak görüldüğü tarihi bir fotoğraftan Trotsky’yi çıkarmasıdır.¹⁶ Bu nedenle, bir fotoğrafın hakiki ve orijinal olarak kabul edilebilmesi için, üretildiği şartların ve buradan çıkarılacak sonuçların değerlendirilmesi gerekmektedir.

Güvenilirlik:

Fotoğrafların güvenilirliği, hakikiliğinden daha fazla problem teşkil etmektedir. Güvenilirlikle, nihai görüntünün ortaya çıkmasında fotoğrafçının çekim üzerindeki aktif rolü kastedilmektedir. Bu rol, öncelikle seçimde belirir: Fotoğrafçı görüntüsünü çekeceği nesneyi, olayı vs. seçer. Dolayısıyla, çekilen her fotoğraf, hakikatin fotoğrafçı tarafından seçilmiş bir görüntüsüdür. Diğer yandan, fotoğrafı çekilen eşyalar düzenlenmiş, insanlar poz vermiş ve olaylar sahnelenmiş de olabilir. Bu nedenle fotoğrafın profesyonelce mi yoksa amatörce mi çekildiği önemlidir. Profesyonel fotoğrafçıların, fotoğrafını çekecekleri insanlar, nesnelere ve ortam üzerinde kontrolü daha fazladır. Stüdyolarda çekilen fotoğraflarda dekorasyonlar, pozlar ve arka planların kullanımı genellikle moda ya bağlı olarak değişmektedir. Fotoğrafı çekilecek kişi, daha estetik bir ortamda bulunmayı kabul etmiştir. Fotoğrafın oluştuğu bu şartlar hakkında genellikle bilgi mevcut değildir. Araştırmacılar fotoğraflardaki görüntüleri değerlendirirken, görüntülerin oluşumundaki bu faktörleri dikkate almalıdır.¹⁷

Anlamlılık:

Fotoğraflar belli bir amaçla kullanılmakta ve bu kullanıma uygun olarak, belli anlamlar kazanmaktadır. Yine bu kullanıma uygun olarak, insanların zihinlerinde belli olayları temsil etmektedir. Bu nedenle, fotoğrafların başlangıçta çekildiği zamandaki anlamlarını yakalamak, imkansız değilse de, oldukça zordur. Bazı araştırmacılar fotoğraflardaki orijinal anlamın, yeterli örnek ve dikkatli inceleme sonunda buluna bilineceğine inanırken, diğerleri, bu yollarla orijinal anlamın yakalanmasının boş bir çaba olduğuna, bunun da fotoğrafın belge olarak değerine şüphe düşürdüğüne

16 Michael S. Ball, Gregory W. H. Smith, *Analysing Visual Data*, Qualitative Research Methods Series 24, A Sage Publications, USA, 1992, s. 17.

17 Aynı yer, Ayrıca Bkz. Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 40.

inanmaktadır. Onlara göre, orijinal anlam tamamıyla bir yanılgıdır, çünkü fotoğraflar anlam bakımından çok yönlüdür. Kültürel anlayışların, sosyal ilişkilerin dokunmadığı, orijinal anlam mevcut değildir. Örneğin, 1950'lerde İngiltere'de siyahların yerleşmesi tarihine ait fotoğraf kayıtlarında yer alan fotoğrafların bir kısmı, savaş sonrası ıkan ile ilgili olarak basında çıkmış ve bu ilk görünümle ilgili anlam kazanmıştır. Dolayısıyla, bu fotoğrafların, başka konularla ilgili olarak kullanılması neredeyse imkansız hale gelmiştir.¹⁸

Temsil Edilebilirlik:

Temsil edilebilirlikle, arşivlerde veya özel koleksiyonlarda bulunan fotoğrafların, konuyu veya konuyla ilgili çekilen diğer fotoğrafları temsil edici nitelikte olup olmadığı kastedilmektedir. Teknik yönden iyi çıkmamış, veya insanların imajlarını zedeleyeceği düşünülen fotoğraflar imha edilmiş olabilir. Bu durumda, geriye kalan fotoğrafların kişiyi bütün yönleriyle temsil etme özelliği azalmıştır. Fotoğrafi tarihi belge olarak kullanan araştırmacıların, ilgili fotoğrafların, araştırdıkları konunun ne kadarını temsil ettiği hakkında bir değerlendirme yapmaları gerekmektedir. Konuya ilişkin olarak, Amerika'daki bir akıl hastanesine ait fotoğraflar üzerinde yapılan araştırma örnek verilebilir: Araştırma sonucunda, fotoğraflardaki görüntülerin %58'inin erkek, kalan %42'sinin ise kadın hastalara ait olduğu tespit edilmiştir. Ancak hastane raporları incelendiğinde, bu gözlemin yanlış olduğu, kadın hastaların oranının erkek hastalardan daha fazla olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraflarda görünen kırsal arka plan ise, hastanenin şehir dışında yer aldığını düşündürmektedir. Ancak, hastane, fabrikaların bulunduğu, şehrin endüstri kesiminde yer almaktadır.¹⁹ Yalnızca görsel malzemeye dayalı olarak yapılacak araştırma sonuçlarında hata payının yüksek olabileceğini gösteren bu durum karşısında yapılacak en iyi öneri, araştırmacının görsel verilerden elde ettiği sonuçları, konuyla ilgili diğer, başlıca yazılı verilerle karşılaştırmasıdır.

Görsel imajları tahlil etmek üzere, niceliksel ve niteliksel metodlar geliştirilmiştir. Sosyal bilimlerin çeşitli sahalarında geliştirilen bu metodların çoğunluğunu, özellikle de niteliksek olanlarını, tarihe uygulamak mümkün olabilmektedir. Aşağıda önce, fotoğraf başta olmak üzere görsel imajların niceliksel tahlili konusunda geliştirilen kavramlara, ardından da, tarihi görsel verilere uygulana bilinen niteliksel metodlara değinilecektir.

18 Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 40-41.

19 Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 42.

Görsel Verilerin Tahlili

Niceliksel Tablil: Muhteva Analizi

Fotoğraflar başta olmak üzere, tablolar, resimler ve çeşitli çizimler görsel belgesel kaynakları oluşturmaktadır. Bu türden kaynakları tahlil etmek üzere geliştirilen en önemli metod, muhteva analizidir. Genel anlamda muhteva analizi, iletişimin muhtevasının objektif, sistematik ve sayısal olarak tanımlanmasıdır. Bu tanımlamayla, muhteva analizi çalışmalarının görsel, işitsel iletişim türlerinden ziyade, yazılı kayıtlara yoğunlaştığı görülmektedir. İletişim esasta, mesajların vericiden alıcıya ulaşma işidir: yazardan okuyucuya; radyodan dinleyiciye; fotoğraftan seyirciye. Muhteva analizine konu olan, iletişimin görüle bilinen özellikleridir, gizli veya görülemeyen özellikleri değil. Dolayısıyla, muhteva analizi, fotoğraflardaki görüntü yoluyla iletilenlere sınırlıdır. Muhteva analizinin objektif olmasıyla, analiz edilecek malzemeye uygulanacak kategorilerin net ve kesin olması kastedilmektedir. Öyle ki, aynı kategoriler aynı veriye farklı araştırmacılar tarafından kullanıldığında, aynı sonucu vermelidir. Kategoriler ve uygulama süreci, uygulamayı yapacak araştırmacının etkisini en aza indirecek biçimde düzenlenmelidir. Metod ancak bu şekilde objektif ve güvenli hale gelir. Diğer yandan muhteva analizi öncelikle sayısal bir metdoddur ve malzemedeki belli temalar ve kategorilerin tespit edilmesini amaçlar. Bu tema ve kategorilere sayısal değerler atfetme metodun temel özelliğidir.

Muhteva analizi metodunun görsel verilere uygulanması bir örnekle birlikte aşağıda anlatılmaktadır.²⁰ Metodun kullanımı altı aşamada gerçekleşmektedir. 1) Konun seçilmesi ve araştırma sorusunun belirlenmesi. 2) Görsel verilerin seçilmesi. 3) Analiz için kategorilerin oluşturulması. 4) Belirlenen kategorilerin verileri kodlamak üzere kullanımı için kurallar belirlemek. 6) belirlenen kategorilerin verilerde geçme sıklıklarının sayılması.

1) Konunun seçilmesi ve araştırma sorusunun belirlenmesi:

Araştırma konusunun seçilmesi ve araştırma sorusunun belirlenmesi, herhangi bir araştırmada yapılması gerekenlerin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Araştırma sorusu genelde tasviridir. Muhteva analizi metodu, bu tasvirilere sayısal ve objektif tanımlamalar sunar. Örnek çalışmada konu Körfez Savaşı olarak seçilmiştir. Bu savaş ve medyada yansması üzerinde farklı görüşler oluşmuştur. Politika analistleri ve profesyonel gazeteciler, savaşın medya tarafından “eğlence” aracı olarak sunulduğu görüşündedirler. Medya eleştirmenleri de, savaşın insan yönünün medyada fazla yer tutmadığına, tamamıyla kayıp olduğuna dikkati çekmiştir. Savaşı değerlendiren bir

20 Dawid Shaw, “An Antiseptic War? A Study of Images from the Persian Gulf”, *Visual Communication Quarterly*, 2(Spring 1995), s. 4-8. Bu makaleye takip eden İnternet adresinden de ulaşılabilir: <http://spot.colorado.edu/~moriarts/gulfwar.html>.

kitabın editörü, “medyanın savaşı spor olayı gibi verdiğini, insanların öldürüldüğü gerçeğine hiç saygı duyulmadığını” söyleyerek medyanın tutumunu aşırı biçimde eleştirmiştir. Bu tür tartışmalar üzerine, Körfez savaşı ile ilgili aşağıdaki 4 araştırma sorusu formüle edilmiştir:

1. Savaş draması nasıl ifade edilmiştir?
2. Vatanseverlik ve propagandanın medyada belirgin örnekleri var mıdır?
3. Bizim tarafımız ve onların tarafı, iyi ve kötü bakımından nasıl temsil edilmiştir?
4. Savaştaki insan zaiyatı nasıl tasvir edilmiştir?

2) Görsel verilerin seçilmesi:

Araştırmanın ikinci aşamasını oluşturan görsel verilerin seçimi, belirlenen soruların cevaplarının bulunabileceği tahmin edilen, konu ile ilgili belgeleri tespit etme işlemidir. Tarihi görsel verilerin tespitinde teknik veya başka türlü sınırlamalar olabilir. Araştırılan konuya ve döneme göre bir veya daha fazla görsel malzeme kaynağı belirlenebilir. Yukarıda belirlenen soruların medyaya yönelik olması nedeniyle, Amerika Birleşik Devletleri’nde çıkarılan üç ana haber dergisi, *Newsweek*, *Time* ve *U.S. News and World Report* belirlenmiş ve bu üç ana dergide yayınlanan görsel imajlar, savaşın medyada nasıl sunulduğunu keşfetmek üzere değerlendirmeye dahil edilmiştir. Yazılı basın, savaş gibi önemli bir olay hakkında kamuoyu oluşturmaya katkıda bulunması ve kendileri tarihi kayıt olmaları nedeniyle önemlidir. Yayınladıkları savaş fotoğrafları, çalışma açısından önemli bir kaynağı teşkil etmektedir.

3) Analiz için kategorilerin oluşturulması:

Görsel verilerin muhtevalarının kodlanacağı kategorilerin oluşturulması, muhteva analizi metodunun esas noktasını teşkil etmektedir. Muhteva analizi, kategorileri dolayısıyla başarılı veya başarısız olur. Analizinin sonuçlarının geçerli olabilmesi, geliştirilecek bütün kategorilerin, araştırma sorularına duyarlı olması ile sağlanmaktadır. Bu da, oluşturulan kategorilerin araştırma sorusunu yansıtması anlamına gelmektedir. Kategorilerin, tamamıyla araştırma sorusuna yönelik olması, yalnızca ilgili muhtevayı dahil ederken, ilgisiz muhtevayı dışarıda bırakması gerekmektedir. Kategoriler, verilerdeki her türlü muhtevayı kapsayacak kadar çeşitli ve yeterli biçimde düzenlenmelidir. Yine kategoriler öyle düzenlenmelidir ki, bir kategori, verideki muhtevanın yalnızca bir unsurunu kapsamalıdır. Örnek çalışmada, araştırma sorularına cevap bulmak amacıyla, kategoriler şu şekilde belirlenmiştir:

- Harekat: askeri harekat (bombalama, askerlerin sıcak savaşı) ve askeri olmayan harekat (manevralar, kamp manzaraları)

- Sahneler ve arka planlar:
 - Askeri: hayati tehlike arz eden ve hayati tehlike arz eden durumlar
 - Tahribat sahneleri, hastane sahneleri
 - Amerika tarafı
 - Toplantılar
- Araç-gereçler: Ekipmanlar
- Aktörler/insanlar: Liderler, askerler, siviller
- Vatansverlik/propaganda unsurları: göstericilere yapılan muameleler, röportajlar.

4) Oluşturulan kategorilerin verileri kodlamak üzere kullanımı için kurallar geliştirilmesi:

Verilerdeki muhtevaların, oluşturulan kategorilerin yalnızca birine dahil edilebilmesi, bunun için de kategorilerin açık ve kesin olması gerekmektedir. Aynı muhtevanın birden fazla kategoriye girdiği durumlar için, bu türden belirsizlikleri ortadan kaldırmak üzere kurallar geliştirilebilir.

5) Belgeleri örnekleme için kuralların oluşturulması:

Araştırmada kullanılan verilerin tamamının kullanılmadığı durumlarda, verilerin tamamını temsil edecek şekilde örnekleme yapılması gerekmektedir. Örnekleme konusunda uygulanan üç teknik bulunmaktadır: Tesadüfi örnekleme; düzenli örnekleme ve kategorileştirilmiş örnekleme.²¹ Bu tekniklerden birinin, veri grubunun tamamına uygulanması yoluyla araştırmaya dahil edilecek veriler seçilmektedir. Örnek çalışmada kullanılacak veri grubuna, dergilerin Amerika'nın Körfez'e müdahale ettiği tarihten (28 Şubat), Irak'ın yenildiği tarihe (11 Mart) kadar olan 21 sayısı ve bu sayılarda yer alan Körfez Savaşı ile ilgili 583 fotoğraf dahil edilmiştir. Bu tür bir belirleme ile oluşturulan veri grubunun baş edile bilinecek miktarda olması nedeniyle, herhangi bir örnekleme yoluna gidilmemiş, verilerin tamamı çalışmaya dahil edilmiştir.

²¹ Tesadüfi örneklemede, veriler belli bir kurala dayanmaksızın, seçim yapılacak gruptaki verilerin hepsinin aynı derecede seçilme şansına sahip olacağı şekilde, rulet, şans tekerleği veya kura ile belirlenir. Örneğin bir ayın gazete sayılarına numaralar verilir. Bu numaralar kağıtlara yazılır ve bir torbaya konur. Arasından üç tanesi seçilir. Bu seçim her ay için tekrarlanır. Bu suretle seçilen gazete sayıları analize dahil edilir. Düzenli örneklemede ise, araştırma için belirlenen materyal kümesinden düzenli aralıklarla örnekler alınır. Örneğin, her ayın başı, ortası ve sonuna rastlayan veya her ayın 20'sine rastlayan gazete sayıları seçilebilir. Düzenli örnekleme tekniğinde önemli olan nokta, belirlenen zaman aralığının düzenli olarak tekrar etmesidir. Diğer bir örnekleme tekniği olan kategorileştirilmiş örnekleme de ise, belirlenen materyal kümesi kategorilere ayrılır, örnekler bu kategorilerden seçilir. Kategorileştirilmiş örnekleme tekniğinde önemli olan nokta, belirlenen materyal kümesinde bulunan veri türlerinin tamamından, eşit miktarda örneklerin alınmasıdır. Bu suretle, veri türlerinin tümü, eşit ağırlıklı olarak araştırmaya dahil edilmiş olacaktır.

6) Oluşturulan kategorilerin verilerdeki sıklıklarının tespit edilmesi:

Bu, belirlenen kategorilerin, verilerde kaç defa geçtiğinin sayılması işlemidir. Bu yolla edinilen sayısal bilgi, rakamlar, yüzdeler, tablolar veya grafikler halinde sunulabilir.

Örnek çalışmada, belirlenen araştırma sorularına uygun olarak geliştirilen kategorilerin sayımı neticesinde belli rakamlara ulaşılmış ve bunlar yüzde olarak ifade edilmiştir. İlk soru olan, savaş draması nasıl ifade edilmiştir ile ilgili olarak, savaşta kullanılan ekipmanlarla ait fotoğraflar sayılmış ve, %35 oranındaki fotoğrafın ekipmanlara yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Savaş fotoğraflarında hangi miktarın “normal, az veya fazla” olduğunu belirlemek zordur. Aynı konuda diğer savaşlarla karşılaştırma yapıldığında, miktar hakkında bir yargıya varmak mümkün olabilir. Vietnam Savaşı’na ait görsel verileri üzerine yapılan bir çalışmada ekipmanlarla ait fotoğrafların %25 oranında, daha önceki bir savaşa ait fotoğraflarda ise %11 oranında olduğu belirlenmiştir. Sıcak çarpışmalar fotoğrafların yalnızca %8’ine yansımıştır. 583 fotoğraftan yalnızca 48 (%8)’i askerlerin sıcak çarpışma esnasındaki görüntülerine aittir. Fotoğrafların yalnızca %3’ü veya 33 adedi, askerleri hayati tehlike arz eder durumda göstermektedir. Bu neticeler ve, sıcak savaşı gösteren askeri hareket ve bombalama yerine, uçak ve tank manevraları ve kamplarda eğitim manzaralarının fotoğraflarda baskın imajlar oluşturması, Çöl Fırtınası Harekatı’nın, savaştan çok savaş oyunu olduğunu düşündürmekte, Körfez savaşının bir teknoloji savaşı olduğu düşüncesini desteklemektedir.

İkinci soru olan vatanseverlik mi propoganda mı konusu ile olarak, göstericilere yapılan muameleler kriter olarak alınmıştır. Çalışma göstermiştir ki, savaşı destekleyenlere, savaşı protesto edenlerden üç kat daha fazla yer verilmiştir. Savaşı destekleyenler, ellerinde mumlar tutan barış sever kadınlar, çocuklar olarak fotoğraflarda temsil edilirken, savaş karşıtları diğer bir ifadeyle barışı destekleyenler ise saldırgan, kızgın ve yıkıcı sahnelerle temsil edilmiştir. Medya fotoğraflarına vatansever bir ton vermek için dergiler, savaşı destekleyenlerin olumlu imajlarına yer verirken, savaş karşıtlarını daha az sayıda ve daha olumsuz imajlarla temsil etmişlerdir.

Araştırmanın üçüncü sorusu olan biz ve onlar eşleşmesi konusunda fotoğraflar incelendiğinde, Başkan Bush, General Powel ve General Schwartzkopf’un olumlu sahnelerde, örneğin Bush’un eşi ile kilisede, Powel’in basın açıklaması yaparken ve Schwartzkopf’un kendisini alkışlayan askerleri ile birlikte resimlendiği görülmüştür. Bu görüntülerde Amerikan liderleri, iyi ve başkalarını düşünen insanlar, vatanseverler; askeri liderler ise kabiliyetli ve askerleri tarafından sevilen kişiler olarak tanımlanmıştır. Irak lideri Saddam Hüseyin ise, askeri veya sivil kıyafetli hükümet lideri olarak temsil edilmiştir. Saddam Hüseyin’e ait fotoğraflar genelde polis dosyalarında biriktirilene benzemekte ve onu “cani” (villain) olarak göstermektedir. Irak askerleri ise, terörist veya silah kullanmayı bilmeyen acemi askerler gibi resmedilmiştir. Çok miktardaki

Iraklı savaş esirleri, yalnızca birkaç koalisyon askeri ile birlikte, yaralanmamış, sağlıklı ve bazıları yakalandığına mutlu olmuş şekildeki fotoğraflarla dergide yer almıştır. Irak'a tonlarca bomba atılmasına rağmen, konu ile ilgili dergide çok az fotoğraf yer almaktadır: 583 fotoğraftan yalnızca 38 adedi (%6.5) tahribat ile ilgilidir.

5. ve sonuncu soru olan savaştaki insan zaiyatının nasıl tasvir edildiği konusunda fotoğraflar incelendiğinde, yaralı ve ölümlerle ilgili fotoğrafların incelenilen her üç dergide de en az düzeyde olduğu görülmüştür. Fotoğrafların tamamında, koalisyon kuvvetlerine ait yalnızca 7 ölü ve 8 yaralı görülmektedir. Irak tarafında ise, fotoğraflardaki ölü ve yaralı sayısı 17 dir. Her iki taraftan toplam 32 olan ölü ve yaralı sayısı ile bu türden fotoğrafların genel içerisindeki yeri yalnızca %5 olarak belirlenmiştir. Yalnızca bir fotoğrafın arka planında bir Amerikan askeri ölü olarak görülmektedir. Fotoğrafların sağladığı görüntü, savaşta çok az sayıda insanın öldüğü veya yaralandığı, Amerikalıların ise, neredeyse hiç zaiyat vermedikleri şeklindedir. Yine, 583 fotoğraftan yalnızca 6'sında (koalisyon kuvvetlerinde %1, Iraklılarda %1.5oranında) insanların üzerinde kan görülmektedir. Tahmin edilen ölü sayısı yanında, dergilerde yer alan fotoğraflarda geçen insan zaiyatının oldukça düşük olduğu, dergilerin Körfez Savaşı'nı kansız savaş olarak resimledikleri görülmektedir.

Muhteva analizi metodu uygulanarak yapılan araştırmada, başlangıçta sorulan sorularla ilgili şu neticelere varılmıştır.

1. sorunun cevabı: Medyada savaş ile ilgili çıkan fotoğraflar bilim kurgu imajlarına benzemektedir.

2. sorunun cevabı: İncelenen dergiler, Körfez Savaşı'nı destekleyerek vatansever bir tavır almışlardır.

3. sorunun cevabı: Koalisyon kuvvetleri biz, Iraklılar onlar olarak tanımlanmış ve bu tanımlamaya iyi-kötü teması işlenmiştir.

4. sorunun cevabı: Savaş kansız ve çok az zaiyatlı olarak resmedilmiştir. Bunun doğru, adaletli ve objektif olduğuna inanmak mümkün değildir. İnsan zaiyatı ile ilgili bu türden tasvirler, medya hakkında ciddi etik sorunları dile getirmektedir.

Bu araştırmanın sonuçları, görsel imajın gücü ve etkisi dolayısıyla, dergi editörlerinin savaş tasvirleri konusundaki yayın politikaları hakkında ciddi araştırma yapmaları gerektiğini göstermiştir. Kamuoyunun yararına olduğu düşüncesiyle mazur görülmesine rağmen, medyanın savaşı sınırlı ölçüde rapor etmesi, dolaylı olarak askeri ideoloji desteklediği ve savaşın hakikatleri hakkında kamuoyuna yeterli bilgi vermediği anlamına gelebilmektedir.

Muhteva Analizi Metodunun Değerlendirilmesi

Muhteva analizi metodu ile, uzun dönemleri kapsayan çok miktardaki veri standart biçimde işlenebilmektedir. Sosyal bilimlerdeki reaktif türden olan metodlarda görülen, araştırmacının veri üzerine tesiri ile ilgili problemlerden uzaktır. Metodun en önemli sınırlaması, görülen ve gizli muhteva ile verilerin kategorize edilerek parçalanması konusundadır. Bazı araştırmacılar muhteva analizini, yalnızca iletişimdeki açık olan ve görüle bilene sınırlayarak, dolaylı ve gizli olan anlamı kodlama haricinde tutmuştur. Bu nedenle kodlamaya mekanik bir işlem gibi muamele edilmiş ve verideki muhtevanın belirlenen kategorilere uyması beklenmiştir. Kodlayıcı, verinin yalnızca görüle bilinen özelliklerini gözlemek durumundadır, veri hakkında geniş manada yorumlar yapma durumunda değildir. Bazı araştırmacılara göre, bu fazlaca sınırlayıcıdır ve standart tekniğin üzerine aşırı yoğunlaşılması, geçerliliğin aleyhine olan bir güvenilirlikle sonuçlanabilmektedir.

Verilerdeki muhtevayı tasnif etmek üzere geliştirilen kategori sistemi, iletişimdeki mesajları anlamak için insanların geliştirdikleri kategorilere uymayabilir. Diğer yandan, insanlar fotoğraflara bütün olarak bakar ve değerlendirirken, muhteva analizi, görüle bilinen muhtevaya yoğunlaşmasından kaynaklanan sınırlamaları gereği, iletişimdeki mesajları unsurlarına ayırmakta, araştırma bu unsurların yalnızca varlığı, yokluğu veya sıklığı ile ilgilenmektedir. Veriyi bağlamından çıkarması ve iletişimin muhtevasını parçalara ayırması muhteva analizinin en çok eleştirilen yönüdür. İletişimde, muhtevanın görüle bilinen niteliklerinin ötesine gitmek ve bunu sistemli biçimde yapmak, diğer metodların uygulanması ile mümkün olabilmektedir.²²

Niteliksel Tahlil

Sembolist (Semiotik) Analiz:

Yukarıda, muhtevayı bağlamından çıkarması ve parçalara ayırmasının, muhteva analizinin en çok eleştirilen yönü olduğuna değinilmişti. Bu, muhteva analizinin niceliksel bir metod olması nedeniyle, kültürün ve sosyal hayatın niteliksel yönleri hakkında bilgi vermede önemli ölçüde yetersiz kaldığı anlamına gelmektedir. Belirtilen bu eksikliği gidermek üzere, niteliksel türden olan sembolist yaklaşım benimsenmeli ve niceliksel metodlarla birlikte kullanılmalıdır. Aşağıda, görsel imajların sembolist analizlerinin genel prensipleri verilmektedir.

Sembolizmin esası, bir şeyin başka bir şeyi temsil etmesidir; ikisi arasındaki ilişki soyuttan somuta veya özelden genele şeklindedir.²³ Örneğin, bayrak vatanseverliği,

²² Muhteva analizinin güçlü ve zayıf yönleri hakkında takip eden eserdeki değerlendirmeye bakılabilir: Ball-Smith, *Analysing Visual Data*, s. 25-31.

²³ Sembolizm/semiotik işaret bilimi olarak da tanımlanmaktadır. Bu şekilde tanımlandığında işaret, bir başka şeyin yerini tutan veya yerine geçen herhangi bir şey olmaktadır. Örneğin bir işaret bir nesne

belli bir kıyafet tarzı saygınlığı sembolize etmektedir. Araştırmacının yapması gereken, sembollerin taşıdığı bireysel ve kolektif anlamları tespit etmektir. Anlam, üç ayrı düzeyde oluşmaktadır: 1) Kullanıcılarının sembole yüklediği *orijinal (exegetical) anlam* (bu daha çok antropolojide söz konusudur). 2) Araştırmacının gözlem sunucunda attığı *işlevsel anlam*. 3) Sembolün diğer sembollerle ilişkilerinden doğan *bağlamsal/konumsal anlam*. Konu bir örnekle daha açıklayıcı hale getirilebilir: Bir şahıs takım elbise giymesinin, kendi bireysel seçimi olduğunu söyleyebilir (orijinal anlam). Fakat, bir etnograf araştırmaları sonucunda, takım elbisenin, belli bir sosyal gruba dahil olan şahıslarca (iş adamları gibi) giyildiğini tespit etmiş olabilir. Bu durumda, takım elbise sembol olarak alındığında, orijinal anlamı ile işlevsel anlamı farklılaşmaktadır. Bağlamsal anlamını belirlemek ise daha ileri düzeyde araştırmayı gerektirmektedir: Erkek kıyafetinin fazla çeşidinin olmadığı durumda, takım elbise giyilmesi doğal bir durum olabilir. Diğer yandan, ciddi ve saygınlık gerektiren bir işte çalışan erkeğin takım elbise giymesi gerektiğini, kültür de öğretmiş olabilir.

Sembolün yorumlanması, diğer bir ifadeyle ne anlama geldiğinin belirlenmesi bazen problemli olabilmektedir, çünkü bir sembol birden fazla anlama gelebilmektedir. Farklı kültürler ve dönemler söz konusu olduğunda ise, sembole yüklenen anlamlar arasında farklılıklar oluşabilmektedir. Örneğin, II. Mahmud (1808-1839) döneminde ilk kullanıldığında, fes modernliğin simgesi olmuştur. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, İnkılapların yapıldığı Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ise, gelenekselliğin simgesi olarak algılanmış ve kaldırılması için kanun çıkarılmıştır (25 Kasım 1925). Sembollerin çoklu anlamı, sembollerini deşifre etme işini güçleştirmektedir. “Her şey anlamlıdır fakat hiçbir şey kastedilmemektedir” sözü, bir yandan, sembollerdeki yapısal belirsizliği, diğer yandan da, araştırmacının yapacağı yorumların çeşitliliğini ifade etmektedir.²⁴

Sosyal hayat sembollerle doludur ve yine, sembollerle yönlendirilmektedir: hareketler, dış görünüm, eşyalar sembolik önem taşımaktadır. Aynı şekilde, saç

veya kavramın yerine geçme bilmekte onu temsil edebilmektedir. İşaretler üç türdür: İkonlar, izler ve semboller. İkonlar temsil ettikleri nesneye benzemektedir. Fakat, sembollerin temsil ettikleri nesneye benzemesi beklenmez. İkon, temsil ettiği nesne ile çok yakından benzeşmektedir. Bir fotoğraf veya bir tablodaki benzeşme gibi. İzlerde ise, iz ile temsil edilen nesne arasında fiziksel bir bağlantı vardır. Ayak izinin, orada bir şahsın yürüdüğünü, dumanın yangın olduğunu göstermesi gibi. Semboller ile temsil ettikleri nesne arasındaki ilişki ise tamamiyle rastlantısaldır. Sağduyu, anlaşma yoluyla anlam kazanmışlardır. Bayraktaki yıldızın, gökyüzündeki yıldız ile arasındaki ilişki gibi. İşaret bilimine yönelik bu kavramlaştırmalar, sembollerin araştırmalarda kullanımını daha kolay ve kullanışlı hale getirmektedir. Bu konuda bkz. “Visemics: A Proposal for a Marriage Between Semiotics and Visual Communication”, *Visual Communication* 94, Feather River Inn, Blairdesen, California. Bu makaleye takip eden İnternet adresinden de ulaşılabilir: <http://spot.colorado.edu/~moriarts/visemics.html>.

24 Semiotik analizin karşılaştırmalı kültür çalışmalarına uygulanması konusunda bkz. Jackson Hole, “A Review of Cultural Palettes”, *Visual Communication Conference* 11, June 1997, s. 1-8. Bu makaleye takip edilen İnternet adresinden de ulaşılabilir: <http://spot.colorado.edu/~moriarts/cultpalette.html>.

modelleri, selamlaşma, bayrak vs. sosyal yönden anlamlı konuları sembolize etmektedir. Bu nedenle, sanat tarihi, felsefe, edebiyat, ilahiyat vs. gibi akademik disiplinlerde sembolizm geniş yer edinmiştir. Antropoloji de kültürlerde sembollerin kullanımına yoğunlaşarak, sosyal yapıyı ve sosyal süreci anlamak üzere sembollerini önemli birer araç olarak görmüştür.²⁵

İmaj Analizi

İmajların niteliksel tahlili konusunda, fotoğraf okuma ayrı bir metod olarak belirmektedir. Ve antropoloji, sosyoloji, psikoloji, film çalışmaları ve edebiyat eleştirileri gibi farklı sahalardan derlenen kavramlar aracılığıyla okuma işlemi yapılmaktadır. Bu kavramlar, araştırma araçlarıdır ve sürekli olarak yenileri eklenmektedir. Belirtilen kavramlar, tarihi görsel verilerin tahlilinde de güvenle kullanılabilir. Araştırmacılara fikir vermek amacıyla aşağıda özetle tanıtılmıştır.²⁶ Daha ayrıntılı bilgi için araştırmacının ilgili konuda yapılan çalışmalara müracaat etmesi tavsiye edilir.

Eşli zıtlıklar:

Bunlar, eşli fakat birbirine zıt olarak düzenlenmiş kavramlardır. En bilinen örnekleri erkek: kadın, sağ:sol, aydınlık:karanlıktır. Bu eşli zıtlıklar, çoğu kez hiyerarşiktir ve verilen örneklerdeki ilk terim ikincisinden daha önemlidir. Eşli zıtlıklar hem fotoğraflardaki imajları okumada, hem de bu imajlara duygusal ve zihinsel tepkileri



Michael Emmison ve Philip Smith, *Researching the Visual*, Sage Publications, 2000, s. 47.

biçimlendirmede önemlidir. Örneğin, yandaki polis tekmelediği bir fotoğrafta eşli zıtlıklar polis: protestocu, kurban: saldırgan, düzen: kargaşa arasındadır. İlk terimler, fotoğrafın okunmasında ön plana geçer ve gözlemleyicinin sempatisine yol açarken, ikincileri de antipati doğurmaktadır.

25 Semboller üzerine çalışmaların ağırlıklı olarak yapıldığı kültürler arası iletişim sahasında, İspanyol-Amerikan kültürlerine dair örnek bir çalışma için bkz. Jackson Hole, "A Review of Cultural Palattes", *Visual Communication Conference 11*, June 1997. Bu makaleye takip eden İnternet adresinden de ulaşılabilir: <http://spot.colorado.edu>.

26 Emmison and Smith, *Researching the Visual*, s. 66-69.

Bağlam:

Bağlam, imajın gözlemleyiciye sunulduğu ortamlardır. Fotoğrafların algılanmasına ve yorumlanmasına, içinde sunulduğu ortam büyük ölçüde tesir etmektedir. Örneğin, bir nü fotoğrafı sanat galerisinde sergilenildiğinde farklı anlam ifade etmektedir, pornografik bir dergide yayınlandığında farklı anlam ifade etmektedir. Yine aile fotoğrafları, gazete veya sanat galerilerindeki fotoğraflardan daha farklı bir ışıktaki değerlendirilmektedir. Fotoğraflar kitaplarda kullanıldığında ise, alt yazılar ve metinler bağlam oluşturmakta ve fotoğraflar, bu bağlama göre okuyucu tarafından algılanmaktadır. Örneğin, aşağıdaki, 1920'lerde stüdyoda çekilmiş, karı koca fotoğrafıdır.²⁷ Burada, stüdyo fotoğrafın bağlamını oluşturur ve fotoğrafa doğallığın aksine, düzenlenmişlikle birlikte bir sunilik verir. Karı-kocanın eşit konumda yan yana poz vermesi de, bu düzenleme bağlamında değerlendirilebilir.



Alan DUBEN ve Cem BEHAR; *Istanbul households, Marriage, family and fertility 1880-1940*, Cambridge University Press, 1991., s. 224

Tür:

Tür ile, aynı veya benzer niteliklere sahip olan fotoğrafların dahil edildiği kategoriler kastedilmektedir: Haber fotoğrafı, spor fotoğrafı, moda fotoğrafı gibi. Fotoğraflar taşıdıkları ifade ve tarzlara göre de türlerine ayrılabilir: Romantik, komik, hümanist gibi. Her türü tanımlayan belli nitelikler mevcuttur. Bu nitelikler, fotoğraflardaki imajların yorumlanması konusunda önemli ipuçları verirler.

Özdeşleştirme:

Özdeşleştirme, seyircinin fotoğraftaki kişi veya gruplar arasında bağlantı kurmasıdır. Roman kahramanı ile okuyucu arasındakine benzer şekilde, seyirci ile fotoğraftaki imaj arasında özdeşleştirme gelişmektedir. Çoğu başarılı ve ideolojik yönden güçlü fotoğraflar, seyirci ile fotoğraftaki imaj arasında böyle bir bağlantı kurar.

²⁷ Bu fotoğraf şu eserden alınmıştır; Alan Duben - Cem Behar, *Istanbul Household*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 224.

Hikayeleştirme:

Bir seri fotoğrafın kronolojik olarak bir araya getirilmesi ile yapılır. Bu şekilde bir araya getirilen fotoğraflar, geçmişte ne olduğunu anlatırken gelecekte ne olacağına dair ip uçları verir. Belli bir tema etrafında gruplaştırılan fotoğraflar, sözlerden daha etkili biçimde konuyu okuyucuya aktarmaktadır. Diğer yandan, fotoğraflar, kelimeler kadar işlenmediği için, kültüre has mesajlar verme eğiliminde değildir. Sözlerden sıyrılmış ve diğer imajlarla bir araya getirilmiş imajlar, düşüncenin empoze ettiği sınırlamalardan uzakta kalmakta, dolayısıyla da, kendi başlarına bir anlam ifade etmektedir.²⁸ Bu türden bir çalışmaya, *Ortadoğu Fotoğraflarında Kadın Portreleri 1860-1950* örnek olarak verilebilir.²⁹ Sosyal tarih çalışması olan bu araştırmada yazar, fotoğrafın icat edildiği zamandan, 1950'li yıllara kadar geçen doksan yıllık sürede Ortadoğu kadınlarına ilişkin fotoğrafları kronolojik sırayla bir araya getirerek, Ortadoğu'nun değişen tarihine paralel olarak değişen kadın portrelerini incelemiştir. Fotoğrafların seri halinde bir araya getirilerek incelenmesi çoğunlukla, antropolojik, etnolojik ve kültürler arası çalışmalara uygulanmaktadır.

Okuma:

Fotoğrafın okunması, fotoğraftaki imajın tahlil ve tasvir edilmesi anlamına gelmektedir. Bu kolay bir iş gibi görünse de, belli imajları, örneğin fotoğraflardaki dini imajları okumak için bilgi gerekmektedir. Gündelik hayata dair fotoğraf imajlarını okumak ise daha çok sağduyu gerektirir. Konu üzerine yapılan çalışmalar, seyreden kimliği, tecrübesi ve bilgisi ölçüsünde, aynı imajın çok farklı şekillerde okuna bileceğini göstermiştir.

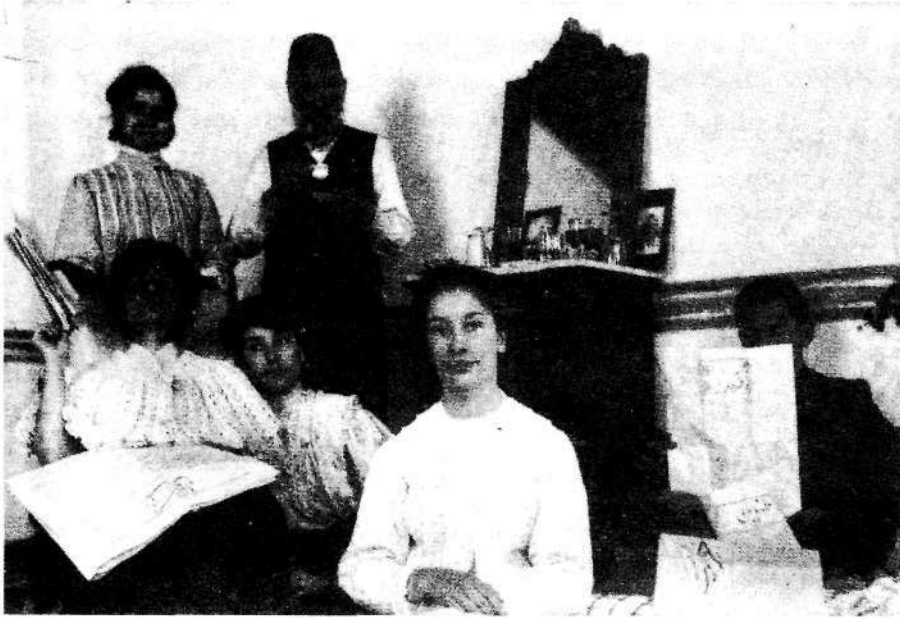
Fotoğraf okunması iki aşamada gerçekleşmektedir.³⁰ Tanımlama ve analiz etme. İlkinde, fotoğrafta görülen imajlar ve ayrıntıları gözlemlenmekte ve tanımlanmaktadır. Bunlar daha çok, fotoğraflardaki yüzeysel niteliklerdir. İkincisinde ise, fotoğraflardaki imajların bütünlük içerisinde genel bir modeli/tarzı keşfedilmeye çalışılmaktadır. Bu, parçalardan anlamlı bir bütün oluşturma, görüntüyü anlamlandırma işlemidir. İlk aşamada imajın biçimi belirlenirken ikinci aşamada muhtevası belirlenir ve fotoğrafa bir anlam kazandırılır. Örneğin, bir aile fotoğrafı okunurken, ilk bakışta görünenler, kişiler dekorlar vs.nin yüzeysel tanımlanması ilk aşamadır. Bu aşamanın ayrıntıları, örneğin insanların kıyafetleri ve saç modelleri ile bundan çıkarılacak anlam (ailenin sosyal statüsü, eğitim düzeyi hakkında bilgi edinme işlemi) ikinci aşamadır. Aşağıdaki

28 Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, London-New York, 1994, s. 210.

29 Sarah Graham-Brown, *The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, 1988. Bu araştırma hakkında geniş bilgi için bkz. Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, s. 232-237.

30 More-Dawyer, *Visual Literacy*, s. 252-253.

1908 yılında Osmanlı³¹ İstanbul'daki Müslüman bir aileye ait evde çekilmiş fotoğraf her iki aşamada okunduğunda şunlar söylenebilir. 1. Aşama: Aile bireylerinin çoğu genç ve modern görünümlüdür. Yaşlı ve aile büyüğü olduğu tahmin edilen kişinin kıyafeti ise geleneksel bir görünüme sahiptir. Fotoğrafta dönemin popüler gazeteleri görülmektedir. Arka plandaki mobilya ise modern tarzdadır. Genç nesil gazete okurken, Yaşlı nesil kahve içmektedir. 2. Aşama: Bu tür bir fotoğrafın ait olduğu aile eğitim almış bireylerden oluşmaktadır. Aile üst sosyal tabakaya mensuptur. Ailenin yeni nesli modern, eski nesli gelenekseldir.



Alan DUBEN ve Cem BEHAR; *Istanbul households, Marriage, family and fertility 1880-1940*, Cambridge University Press, 1991.

İşaret Edilen ve İşaret Edilen:

İşaret eden, gerçek bir nesnenin kopyasıdır veya temsilcisidir. Eiffel Kulesi'nin modeli veya fotoğrafı gibi. İşaret edilen ise, işaret eden ile doğrudan bağlantılıdır ve parçası olduğu bütünü temsil eder. Eiffel Kulesi'nin Paris'i temsil etmesi, gülümsemenin mutluluğu, el ele tutuşmanın duygusal bağlantıyı temsil etmesi gibi. İşaret eden ve

31 Bu fotoğraf takip eden eserden alınmıştır; Alan Duben - Cem Behar, *Istanbul Household*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 204.

işaret edilen arasındaki bağlantı, diğer bir ifade ile, sembol ve atfı, çoğu zaman rastlantısal ve kültürelidir: Kırmızı gülün romantizmi temsil etmesi gibi.

Konum Rolü:

Bununla, fotoğraftaki imajların, fotoğraftaki konumları gereği sahip oldukları üst kimlik kastedilmektedir. Örneğin, bir kadın ile çocuğa ait fotoğrafta, kadının “anne” kimliği, konum rolüdür ve fotoğrafı yorumlamada bu rol kullanılır. Aynı kadın bir toplantı fotoğrafında yer aldığıda, “yönetici” rolüne girer, fotoğraf da, bu rol ön plana alınarak yorumlanır. Fotoğrafların anlamını çözümlemeye, imajların konum gereği beliren rollerini tespit etmek çoğu kez esas iş olmaktadır.

Özet:

Takip eden yazıda, görsel malzemenin özellikleri, türleri, veri olarak kullanımındaki problemler ve tarih araştırmalarında kullanım metotları üzerinde durulmaktadır. Söz konusu edilen görsel malzemeler, fotoğraf ve benzeri türden, iki boyutlu görsel malzeme ile sınırlı tutulmuştur. Bu türden malzemenin işlenişine ise, iki açıdan yaklaşmıştır. Niceliksel-muhteva analizi-ve niteliksel-sembolik analiz. Metin içerisinde, uygun yerlerde örnekler ve fotoğraflar verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Görsel tarih; Görsel veri; Muhteva analizi; Sembolik analiz; Fotoğraflar.

Abstract:

This article is concerned with the types and characteristics of the visual material, the methods of their use and problems in their use as historical documents. The visual material studied here is limited to the two dimensional visual materials, i.e. photographs and the like. The two approaches to their use given in detail; Quantitative-content analysis-and Qualitative-semiotic analysis. Examples and samples of photographs are also given wherever appropriate.

Keywords: Visual history; Visual material; Content analysis; Semiotic analysis; Photographs.