DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

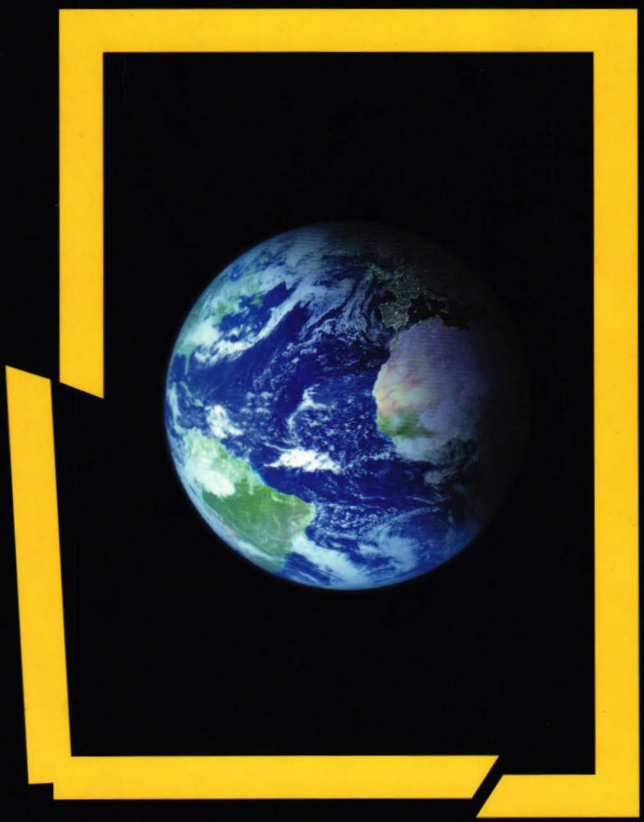
https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

"NATIONAL GEOGRAPHIC"İ DOĞRU OKUMAK



CATHERINE A. LUTZ
JANE L. COLLINS

agorakitaplığı

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

agorakitaplığı
61

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

CATHERINE A. LUTZ

Kuzey Carolina Üniversitesi'nde antropoloji bölümünde yardımcı profesör olarak çalışmaktadır ve *Doğal Olmayan Duygular* adlı bir incelemesi daha vardır.

JANE L. COLLINS

Wisconsin Üniversitesi'nde sosyoloji bölümünde yardımcı profesör olarak çalışmaktadır.

MEFKURE BAYATLI

Güney Kaliforniya'da eğitim gördükten sonra, uzun yıllar çeşitli şirketlerde yöneticilik yapmıştır. Zadie Smith, Germain Greer, Kate Millett, Elizabeth Wurtzel, Jane Smiley, Azer Nefisi, Ghada Karmi, Tessa de Loo, Carol Lewis ve Caroline Ramazanoğlu gibi yazarların kitaplarını Türkçe'ye kazandırmıştır.

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

"NATIONAL GEOGRAPHIC'İ DOĞRU OKUMAK

Catherine A. Lutz
Jane L. Collins

agorakitaplığı

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

Kültürel Çalışmalar 6

"National Geographic"i Doğru Okumak
Catherine A. Lutz - Jane L. Collins

Kitabın özgün adı
Reading National Geographic
The University of Chicago Press, 1993, Chicago

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Yayına Hazırlayan: Begüm Kovulmaz
Dizgi: Sibel Yurt

© 1993, The University of Chicago
© 2004; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mart 2005
ISBN: 975 - 8829 - 45 - 9

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi, Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

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

Michael ve Bobby için...

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

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

İçindekiler

Teşekkürler xi
Önsöz xii

1) Rahatı Yerinde Yabancılar:
Popüler Fotoğrafçılıkta Ulusal Kimlik Yaratmak 1
2) Amerika'nın Dünyaya Çevrilmiş Objektiji Olmak
Yirminci Yüzyılda "National Geographic" 15
3) Büyük Arzu Çarkının İçinde 46
4) Farklı, Parlak Bir Dünya:
Fotoğrafçılık Geleneği, 1950-1986 83
5) Etnik Öteki'nin Modaları 112
6) Cinsiyetin Rengi: Fotoğraflarla
Savaş Sonrasında Irk ve Cinsiyet Tarihçesi 145
7) Bakışların Kesiştiği Kavşak Olarak Fotoğraf 174
8) Okurun Hayalindeki "National Geographic":
Bir Evrim Öyküsü 200
9) Okumanın Verdiği Hazlar ve Sunduğu İmkânlar 238

Sonsöz 261
Ek A: Fotoğraflara Verilen Kodlar 263
Ek B: Görüşmelerde İncelenip Tartışılan Fotoğraflar 265
Kaynakça 269

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

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

TEŞEKKÜRLER

Bu kitaba katkıda bulunan birçok kişi aslında onu -kısmen de olsa- kendi ürünü saymalıdır. Ortak araştırmada fikirlerin birbiriyle çatışması, yazarların yeteneklerinin toplamından daha öte bir şey yaratmanın anahtarıdır. Hatta ortak çalışmalar, tek başına yapılan araştırma ve yazma ayrıcalığının katlanmış keyfi ve zevkini de tattırır.

Bu aşamada, öncelikle *National Geographic* dergisinde çalışanlara teşekkür ederek başlamak isteriz. Bu kurumda görev alan pek çok kişi, nezaket göstererek bizimle uzun süreli röportajlar yapmayı kabul etti. Bazıları, bize fotoğraflarını kullanmamız için izin verme cömertliğini gösterdi. Bu röportajları, yeniden yayınladığımız fotoğrafları ve bu kitaba koymadığımız başka fotoğraflarla görüşleri yorumlarken, zaman ve yetenek sınırlamaları yüzünden çalışmamızın eksik kalmış olabileceği-

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

ni özellikle belirtmek isteriz. Yine de, dergiye yönelttiğimiz eleştirel bakışın, National Geographic Society'deki tartışmalara katkıda bulunacağını umuyoruz. Antropologların kültür konusunda yazarken karşılaştıkları güçlükler, bazen fotoğrafçı-gazetecilerin kültürü fotoğraflarken karşılaştıkları güçlüklere benzerdir ve biz de bu kavrayışı elinizdeki kitaba yansıtabildiğimizi umuyoruz.

Bu kitabı yazma düşüncesinin piştiği birkaç yıl boyunca birçok üniversite öğrencisini *National Geographic*'in sayfalarına çektik ve onların heves dolu yaratıcı çalışmaları kitabımızın çekirdeğini oluşturdu. Tammy Bennington, Tamara Bray, Deedee Joyce, Karla Slocum, Marcia Anne Dobres, Shadman Habibi, Kathleen Roe, Maria Clara Saraiva, Carolyn Steele ve LouAnn Wurst'a özellikle teşekkür etmek isteriz. Bu çalışmada yanımızda olan Daniel Lipsman'ın ailesine teşekkür etmeyi bir borç biliriz. Röportaj kasetlerini özenle deşifre eden Michael ve Tina Brewster-Wray ve Andrea Lain'e de teşekkür borçluyuz.

Yine, Hawai'deki okurlarla yaptıkları verimli röportajlar için John Kirkpatrick, Dawn Richard ve Amy Hamilton'a teşekkür ederiz. Değerli öğütleri ve desteği için John'a özellikle minnettarız.

Hawai'deki meslektaşlarımız ile bizim röportaj yaptığımız insanlar, fotoğraflar hakkındaki ilk izlenimlerini bizlerle cömertçe paylaştılar. Bu röportajlarda sergiledikleri zengin hayal gücüne ve yaptıkları çalışmaya, bu kitabın kısıtlı sınırları içinde çok az yer ayırabildiğimiz için ayrıca özür dilememiz gerektiği kanısındayız.

Bu insanların birçoğu, esirgemedikleri yardımlarla, bizi, bu projeye başlarken içinde bulunduğumuz bilgisizlikten kurtardılar. Maureen Turim ve Margaret Conkey sanat, sanat eseri ve toplum konusunda bilgili danışmanlar olduğu kadar da güvenilir dostlarımızdır. Ayrıca Barbara Ebu-el-Hac, Albert Dekin, Susan Sterett ve John Tagg, bize birçok yararlı malzeme ve açıklama sağladılar. Bu kitabın bir veya birkaç bölümünü okuyarak yardımını esirgemeyenler arasında Lila Ebu-Lughod, Whitney Davis, Phoebe Elssworth, Faye Harrison, William Kelley, John Kirkpatrick, John MacAloon, Lawrence Rosen, Daniel Rosenberg, Marilyn Strathern, Lucien Taylor ve Chicago Üniversitesi Yayınevi'nin ismini bilmediğimiz iki düzeltmenini sayabiliriz. Kitap yazılırken metnin bazı bölümlerini Chicago Üniversitesi, Berkeley'deki California Üniversitesi, Heidelberg Üniversitesi, American Araştırmaları Okulu, Duke Üniversitesi, Hunter Koleji, North Carolina Chapel Hill ve New York Üniversitesi'nden dinleyicilere okuduğumuzda, onların katılımları, düşünceleri ve kaynaklarından yararlanma fırsatımız oldu.

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

Burada sonuçlarını aktardığımız araştırmalarımız, National Science Foundation ve New York Eyalet Üniversitesi Araştırma Fonu tarafından desteklendi. Bu çalışmamız süresince ayrıca, Stuart Plattner ve birkaç Ulusal Bilim Vakfı görevlisinin önerdiği araştırma tasarımından yararlandık. Binghamton'daki New York Üniversitesi'nin verdiği izin ise ikimize de bu çalışma için gerekli zamanı ayırmamızı sağladı.

Ortaklaşa çalışan yazarlar olarak, proje süresince birbirimize sağladığımız korkunç destekten de söz etmek gerektiğine inanıyoruz. İki yakın dost ve meslektaş olarak başladığımız çalışmayı bitirdiğimizde, birbirimize daha da yakınlaşmıştık. Proje, tam anlamıyla bir işbirliğiydi; birbirimizden çok şey öğrendik, zor malzemeleri birlikte inceledik, fikir ayrılığına düştük, üslûbuna varıncaya dek bu ayrılıkları çözümledik ve hepsini birbirimizin bilgisine, eğitime yaklaşımına ve tarzına duyduğumuz saygı çerçevesinde gerçekleştirdik. Projenin birçok aşamasında hissettiğimiz heyecan, emeğimizi ve sonuçlarını birbirimizle paylaştıkça iyice çoğaldı.

Son olarak da, incelediğimiz *National Geographic* fotoğraflarının içinde ve ardında yer alan binlerce kişiye teşekkür borçluyuz. Biz, onların görüntülerine Amerikan kültürü ve tarihinin kanıtları olarak baktık, fakat bu görüntülerin kendileri açısından başka anlamlar da taşıdığının çok iyi farkındayız.

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

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

ÖNSÖZ

Anne babalarımız ve öğretmenlerimiz bizi *National Geographic* dergisiyle ilk kez tanıştırdığında, harikulâde bir şekilde süslenmiş orman insanlarını, rengârenk tropikal balıklarla çiçekleri büyük bir zevkle seyretmiş ve dünyanın kocaman, farklı ve bir şekilde tanıdık bir yer olduğu izlenimini edinmiştik. 1960'lı yıllardan itibaren *National Geographic*'in evlerimize gelen her sayısını hevesle inceledik ve çoğuna defalarca baktık. Gerçi otuz yıl kadar önceki çok çeşitli yayınlarda karşılaştığımız düşünce, görüntü veya metinlerden pek azı aklımızda kaldı; ama kalanların önemli bir bölümü de bu dergiden oldu. *National Geographic*'te gördüğümüz çok sayıda fotoğraf, çocukluğumuzda bildiğimiz tekdüze, homojen, banliyölerden kurulu Amerika manzaralarının ardında heyecan verici bir dünya yattığını söylüyordu bize.

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

Bu fotoğraflar, kültürel sıradanlığa, birbirine benzeyen yerlere başka alternatifler bulabileceğimizi ve -Gregory Bateson'ın dediği gibi- insanların her şeyi harikulâde ve farklı şekillerde yaptığı birtakım yerler olduğunu gösteriyordu. Donna Haraway, kültürel çalışmalar alanında emek harcayanların, tüm ayrıntılarıyla bilmedikleri eylemleri eleştirmekten kaçınmaları gerektiğini ileri sürmüştü. Dolayısıyla, elinizdeki bu kitabın iki yazarı da, erken yaştan itibaren *National Geographic*'in bastığı baştan çıkarıcı Üçüncü Dünya görüntülerinden derinden etkilenmiş insanlardı. Aslında, tıpkı dergiden ne denli etkilendiğini anlatan antropologlar gibi biz de, bir bakıma *National Geographic*'i erken yaşlardan itibaren okumaya başladığımız için bu mesleği seçtiğimizi söyleyebiliriz.

Bu kitabı yazma fikri yıllar sonra ortaya çıktı. İkimiz de, Vietnam Savaşı'nın tırmanışıyla sona erişinin Amerika Birleşik Devletleri'nde yarattığı etkileri, akla gelebilecek her yönüyle hem yaşayıp hem de televizyonda izlemiştik. İkimiz de antropoloji eğitimi almıştık; birimiz Mikronezya'da, diğerimiz Peru Andları'nda saha çalışması yapmak amacıyla uzun yolculuklara çıkmıştık. Eyalet üniversitelerinde çalışan genç profesörler olarak, 1980'li yıllarda üniversite öğrencilerinin anlamlı bulabileceği bir yorumla kültürel farklılıkları öğretmeye çabalıyorduk. 1983 yılı içinde bir gün, kampüs kafeteryasında yemek yerken, televizyon haberlerinden Amerika Birleşik Devletleri'nin Grenada'yı işgal ettiğini duyunca, öğrencilerin ayağa fırlayıp sevinç içinde tezahürat yaptığını gördük. Bu tablo bizi hem rahatsız etti hem de şaşırttı; yaralı ve ölü Grenadalıların bu öğrencilerin gözünde nasıl bir anlam taşıdığını merak ettik. Acaba daha önce hiç Grenada'nın adını duymuşlar mıydı? ABD'nin Karayipler'e müdahalesinin geçmişi hakkında ne biliyorlardı? Amerika ile Üçüncü Dünya ülkeleri hakkında sahip oldukları hangi bilgiler, böyle bir tepki göstermelerine yol açmıştı? Amerika'nın askeri müdahalelerini her zaman olduğu gibi o zaman da eleştirmeyen -hatta alkışlayan- medyanın bu içerikte bir bilgiyi oluşturmaktaki rolü ne olmuştu? Böylece, bizim karşı çıkmaya çalıştığımız, çoğu öğrencinin sınıfa taşıdığı ve orta sınıf beyaz Amerikalıların yaygın olarak paylaştığı 'Üçüncü Dünya modelleri' ile kültürel farklılıkları kavramamız gerektiğini anlamaya başladık. Bu meseleye uzun uzun kafa yorduktan sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nin kendisi dışındaki dünyayı kavrayışı ve yorumlayışını şekillendirmekte, kültürel bakımdan en çok değer verilen ve en etkili medya araçlarından biri olan *National Geographic* fotoğraflarını incelemeye koyulduk.

Araştırmayı seçtiğimiz gerçeklik, denizaşırı ülkelerde değil de, *National Geographic*'in okunduğu ve hazırlandığı evlerle bürolardaydı. İlgi

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

alanımız, çok tartışmalı iktidar, ırk ve tarih sorunlarını konu alan, Batı dünyasının dışındaki görüntülerin üretilmesi ve tüketilmesiydi. Popüler eğitimin Amerikalılara 'Batılı olmayanlar'ın kim olduğu, onların ne istedikleri ve onlarla ne türden ilişkiler kurduğumuz hakkında neler söylediğini öğrenmek istiyorduk. Elbette, bu düşünceleri tek başına *National Geographic* ortaya koyuyor değildi. *National Geographic*, sadece gazeteler, haber dergileri, televizyon haberleri, özel raporlar, müzeler, sergiler, coğrafya ve dünya tarihi ders kitapları, öğrenci değişim programları, seyahat kitapları, *Rambo*'dan *Indiana Jones*'a ve *El Norte*'ye kadar çeşitli filmlerden oluşan karmaşık bir iletişim ürün ve araç sisteminin içinde yer alıyordu. Kültürel farklılıklar ile onların nasıl yorumlanabileceği ve yorumlanması gerektiği hakkındaki sınırlı düşünce birikimini, birbirleriyle iletişim halinde olan bu çeşitli öğeler sağlıyordu. Bu yüzden, *National Geographic*'i incelemek sadece tek bir kültürel ürünü incelemek değil, aynı zamanda bu kültürel konular hakkında süregelen tartışmaya katılan güçlü bir sesi de incelemek demekti. Kuzey-Güney ilişkilerinin tarihi, kültürü ve toplumsal gerçekliği; bir yandan büyük şirketlerin yönetim kurulu odalarında, hükümet dairelerinde ve turistler, bankacılar, askeri personel ve Dışişleri Bakanlığı görevlileri arasındaki görüşmelerle, diğer yandan da Güney ülkelerinin halkları tarafından belirlenir. *National Geographic* gibi bir kültürel kurumun ve o derginin okurlarının rolü bunlarla karşılaştırıldığında önemsiz görünebilir. Fakat onun rolü yalnızca 'eğitimli bir toplum' yetiştirmek olmadığı gibi, bu ilişkileri açıklarken yanıltıcı davranmak veya yalan söylemek de değildir; bilakis bu kurum (National Geographic Society), Amerika'nın devlet politikalarıyla seçmen ve tüketici davranışlarını destekleyebilecek bir konuma da sahiptir.

National Geographic fotoğrafları, genelde dünya hakkında bir çeşit doğrudan kanıt -gerçeği yansıtan basit ve nesnel bir ayna- sayılmasına rağmen, aslında çok daha karmaşık, ilgi çekici ve türlü sonuçlar doğuran bir kanıt türüdür. Fotoğrafçılardan dergi editörlerine, grafik tasarımcılarına ve *National Geographic*'in kurumsal objektifinden -bazen farklı gözlerle- bakan okurlara kadar, objektifin ardındaki kişi hakkında bilgi sağlar bize. Fotoğraf, onu ortaya çıkaranın ve ona bakanın dünyaya evrensel veya doğal olmayan, yönlendirilmiş bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağladığı için kültürel bir ürün olarak değerlendirilebilir. Kâr amaçlı bir dergi tarafından satıldığından, aynı zamanda ticari bir mal olarak da değerlendirilebilir. Fotoğrafların özellikleri ve onların başkaları tarafından yorumlanış biçimi, bize onları ortaya çıkaran kültürel, toplumsal ve tarihsel koşullar hakkında da bilgi verebilir. İşte, eli-

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

nizdeki kitap, söz konusu derginin, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan kültürel ve siyasal-ekonomik akımları arasında nasıl bir işlev gördüğünü ve fotoğraflarının Amerika'nın şekillendirdiği dünya hakkında bize neler söylediğini sorgulamaktadır.

National Geographic ile onun içinde oluştuğu toplumsal bağlam karşısında takındığımız esasta eleştirel bakış açısı, bu yüzden, çeşitli bakımlardan son derece kişisel kaygılarla da ilişkilidir. Bu kaygılar -farklılığı nasıl hayal edip değerlendirmek, hem duyarlı anlayış şekillerini hem de tarihten miras kalan kavrayışları nasıl geliştirmek gerektiği gibi kaygılar- kendi çocukluk ve ergenlik deneyimlerimizden ve yetişkin olunca seçtiğimiz mesleklerden kaynaklanmaktadır. *National Geographic*'le kurduğumuz daha önceki ilişkiler, bu derginin fotoğraflarının Amerikan kültüründe, dünya hakkında aynı bilgileri kuşaklar boyu öğreten değişmez bir yere sahip olmadığını gösteriyor. Belirli eğilimlileri ve belirli konuları tekrarlamalarına rağmen zaman içinde değişmekte olan bu fotoğraflar, farklı kökenleri ve kaygıları olup, farklı tarihi zaman dilimlerinde yaşayan kişiler tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilirler. Bu fotoğraflar, Amerikalıların kim olduğu ve ötekilerin kimler olabileceği konusunda yapılan geniş kapsamlı kültürel tartışmanın da bir bölümünü oluştururlar. Tabii bizim buradaki amacımız, herhangi bir yargıda bulunmak değil, yalnızca tartışmaya katılmak, belki de, bu tartışmayı bir an için durdurarak araya girmektir. O sebeple, bu fotoğrafların nasıl bir işlev gördüğüne işaret etmek, Batı dünyasının dışında çekilmiş herhangi bir fotoğrafın, çoğunlukla hangi yaygın kültürel düşüncelerin filtresinden geçirildiğini göstermek ve kültürel farklılıklara odaklanmış, siyasal yetkinliğe sahip ve ilerici bir fotoğrafçılığın nasıl olabileceğini sorgulamak anlamına da gelecektir.

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

“NATIONAL GEOGRAPHIC’İ DOĞRU OKUMAK

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

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

1
RAHATI YERİNDE YABANCILAR: POPÜLER FOTOĞRAFÇILIKTA ULUSAL KİMLİK YARATMAK

"Kapılarına getirilmiş bir dünyayı değil de, her türlü yabancı ve yerel kılıklarda kendilerini görmek için toplaşıyorlar; gitmedikleri yerlerde çekilmiş fotoğrafları ne kadar da inandırıcı görünüyor."
(Wescott, 1928: 18)

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan insanlara kendi ülkelerinin sınırlarının ötesindeki dünyadan bilgi ve görüntü sağlayan başlıca kaynak *National Geographic* dergisi olmuştur. *National Geographic* çok çeşitli konuları ele almasına rağmen (bunlar arasında, ABD'nin coğrafi ve kültürel harikaları, doğal hayatı, doğa öyküleri ve uzay, okyanus ve kutuplarda yapılan keşiflerin anlatıları da vardır), yazı ve fotoğraflarının büyük bir bölümü, Üçüncü Dünya halkları ve kültürlerinin görüntülerine ayrılmıştır. *National Geographic* ken-

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

dini bilimsel ve eğitsel bir kurum olarak tanımlar, ama aynı zamanda, çalışanlarını yazılar ve fotoğraflar getirmek üzere uzak yerlere ve insanlara gönderdiği için, uzun bir seyahat dergisi geleneğine de sahiptir. Okurların, evlerinin mahremiyetinde merakla incelediği ilginç ve egzotik hayat tarzları hakkındaki bu fotoğraf ve yazılar, insanları çok geniş bir kültürel düşünce yapısıyla da tanıştırmaktadır. Bu yazı ve -daha az düzeyde de olsa- fotoğraflar, sadece basit birer belge olmanın ötesinde, kültürel farklılıklar hakkında genelgeçer sayılan anlayışları su yüzüne çıkarıp desteklemekte veya sorgulamaktadır.

National Geographic'in her sayısının, bütün dünyada yaklaşık 37 milyon kişiye ulaştığı tahmin edilmektedir. Abone sayısı, Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlanan dergiler arasında, *TV Guide* ve *Reader's Digest*'den sonra üçüncü sıradadır. Dergi, okullarda eğitim aracı olarak kullanılır; orta sınıf anne babalar, çocuklarının eğitimine katkıda bulunmak amacıyla ona abone olurlar; derginin yüksek itibarı onun büro sehpalardan eksik olmamasını sağlar; üstün kaliteli baskısı, cildi ve değerli bir başvuru kaynağı olarak ünü yüzünden hemen hemen hiç çöpe atılmaz; zaman geçtikçe sahaflardaki veya tavan aralarındaki yerini de alır.

Bu kitap, *National Geographic*'in popüler kültüre yaptığı katkının tek bir alanıyla ilgilidir: Amerika Birleşik Devletleri'nin sınırları dışındaki dünyayla ilgili görüntülerin yayılıp çoğaltılması. Başlangıç noktamız, orada bir yerlerde, daha iyi belgesel uzmanlarının arayıp bulabileceği 'gerçek' bir Üçüncü Dünya'nın var olduğu düşüncesinden değil de, kimlik oluşturmanın 'öteki'nin görüntüsünden hareketle şekillendiği düşüncesinden hareket etmektedir. Clifford'ın vurguladığı gibi, 'Batılı olmayan' veya 'ilkel' gibi sınıflandırmaların içeriği, "Batılı benliğin alanı içinde yeni bir 'keşfi' onaylamak üzere bir köken, kaynak veya alter-ego kurgulamak" şeklinde kullanıldıkça, bu içerik zaman içinde değişmektedir (1988: 212). Bu projenin konusu olan 'Batılı olmayan' teriminin, kendi içinde bir tuhaflık barındırdığı bir gerçektir. Biz bu terimi, Avrupalı-Amerikalı, orta sınıf okurların kimliklerinin oluşmasının temelinde Avrupalı-olmayan bütün insanların benzer bir karşıt rol oynadığı kanıtlandığı için kullanıyoruz. Kültürel farklılıkların nasıl yapılandığını incelemek için bu sınıflandırmaya başvururken, Avrupalıların kendilerini başkalarından ayırmak için Akdeniz'de (Amin, 1989) çektikleri çok önemli ideolojik çizgiyi izledik. Yunanistan'ın Batı kültürünün kaynağı olduğunu iddia eden ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda popüler olan 'Elen hayranlığı' ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan NATO ittifakı da bu çizginin kesinleşmesine yardım etmişlerdir. Dolayısıyla, bizim Batılı-olmayan kategorisine başvurmamızın sebebi, fiilen var olan kültürlerin çeşitli-

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

liği ve karmaşıklığını silmek veya Batılı beyaz okurların bu kategori içinde yapabileceği ve yaptığı önemli ayrımları göz ardı etmek değildir.

Bu açıdan bakıldığında, kitabımız aslında, 'Batılı-olmayan dünya'yla değil, daha çok, 'Batı'nın 'Batılı-olmayan'ı nasıl algıladığı ve *National Geographic*'in bu ayrımda nasıl bir rol oynadığıyla ilgilidir. Doğal olarak, Batılıların dünyaya bakışının ne kadar 'gerçekçi' olduğuyla da değil, daha çok Batılı-olmayanların Batılı zihinlerde kapladığı hayali bölgeler ile onların bu zihinlerdeki varlığını oluşturan hikâyelerle ilgilidir. O zaman şu soru ortaya çıkıyor: *National Geographic*'in yayınladığı görüntüler bu alanı nasıl etkiliyor? Halk arasında yaygın olan evrimsel üstünlük paradigmalarını mı pekiştiriyor? Karşıtlık oluşturmak için yapılan çalışmaları ve değerlendirmeleri mi vurguluyor? Yoksa insanları, 'öteki'yle empati ve özdeşlik kurmaya mı özendiriyor? Bazı durumlarda her ikisini birden mi yapıyor ya da egzotik bir öğe aracılığıyla dikkati çektikten -okurun dikkatini yakaladıktan- sonra, onların gösterilen ortamda kendilerini nasıl hissedebileceklerini hayal etmeye mi davet ediyor? Ayrıca, bu resimler vasıtasıyla kurulabilecek özdeşliklerin *çeşitliliği* de ilgimizi çekmektedir. Özdeşlik kurma çabası ırk, sınıf, cinsiyet, dil ve politika sınırlarını aşan, evrensel benzerliği pekiştiren durağan insancıl prensiplere mi, yoksa aslen temelde birbiriyle bağlantılı olan, ama insanları ayıran farkları anlamaya ve tarihteki yerine oturtmaya çalışan ilerici bir hümanizmaya mı dayanıyor?

Önsözde ana hatlarıyla belirtildiği üzere, bu soruları ortaya çıkaran kaygılar pratik ve siyasaldır. Bu sorular, Üçüncü Dünya hakkında bilgi verirken onu nesneleştirmeyen ve üstünlük taslamayan bir tavır yaratma, hem yeryüzünün dört bir köşesindeki hayatların birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu, hem de başkalarının duygularını anlama yeteneğini geliştirme arayışından kaynaklanıyordu. Bu ve başka konular, insanların çeşitli -ırksal/etnik, cinsel, tarihsel ve sınıfsal- insani farklılıkları kendi kendilerine ve birbirlerine nasıl tanımladıklarını araştıran sosyal bilimcilerle beşeri bilimcilerin ilgisini çekmiştir. En önemlisi de, insani farklılıkları temsil etmek için kullanılan bu anlayış veya stratejiler, toplumsal hiyerarşilerin yaratılmasına ve yeniden üretilmesine yol açmıştır. Bu hiyerarşilerin en zararsız etkisi, insanlar için utanç kaynağı olup dışlanmalarına sebep olması ve bazı kimselerin imkânlarının azalmasıydı. En kötü etkileri arasında ise, soykırım savaşları, linçler ve ırza geçme olayları vardır. Dolayısıyla, söz konusu temsiller bu tür dehşet verici olayları kışkırtmak, önlemek veya onlara tarafsız kalmak amacıyla kullanılabilir, fakat fiili toplumsal ilişkiler dünyasıyla kesinlikle alakasız değillerdir. Batılı-

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

olmayan dünyanın görüntüleri, yeni fikirler ortaya çıkaracak, onları birbiriyle eklemlendirecektir; böylece, bütün kavramsal çalışmalar gibi amaç veya sonuç bakımından kültürel ve tarihsel bir içerik kazanacak, değişkenlik sergileyecek ve siyasal bir niteliğe bürünecektir. Tabii, farklılıklara daha zararsız bir gözle bakmanın mümkün olduğunu da söylemeyi sürdüreceğiz.[1]

Bizim siyasal bilinçlenmemiz Vietnam Savaşı sürecinde gerçekleştiği için, fotoğraf görüntülerinin, hem kendini mazur gösterme hem de acı veren bir özdeşleştirme duygusu uyandırmaktaki gücünün çok iyi farkındaydık. Malcolm Browne'nin çektiği, Saygon'da kendini kurban eden Budist rahibi gösteren ünlü fotoğraf, böyle bir eylemin iletişimsel niyetini kavrayamayan Batılı izleyicileri aşırı derecede rahatsız etmişti. Huynh Cong Ut'un 1972'de çektiği, napalm saldırısından kaçan çocukları gösteren fotoğraf ise daha da fazla acı ve sorumluluk duygusu uyandırmıştı. Tek tek askerlerin görüntülerini ve onların birbirlerine davranışlarını sergileyen yakın çekim fotoğraflar, pek çok Amerikalının gözünde savaşın, prensipler uğruna yapılan soyut bir çekişmeden, gerçek insani bir karabasana dönüşmesini sağlamıştır; My Lai katliamı, terörist olduğu sanılan bir adamı başına dayadığı tabancasıyla öldüren polis, bombardımandan sonra kanlar içinde kalan yavrusunu kucağında tutan anne (bkz. Moeller 1989). Bizim bu fotoğrafların gücünün farkında olmamız, harekete geçip birtakım sorular sormamıza sebep oldu ve böylece *National Geographic* gibi bir kurumun sağladığı, bu, herkesin ulaşabileceği sürekli görüntü akışının halkın bilincinde nasıl bir etki yapacağını sorgulamaya başladık.

KİMLERLE İLGİLİ TEMSİLLER? GÜÇ VE COĞRAFİK BİLGİ

Aralarında Debord (1983) ve Ewen'ın (1988) da bulunduğu çok sayıda yorumcu, görüntünün günümüz toplumunun merkezine oturduğunu, fotoğraf ile sinemanın, başlıca eğitim aracı haline gelip basılı metinlerin yerini aldığını iddia etmiştir. Bu yorumcular, insanların Üçüncü Dünya konusunda belirli görüşleri nasıl benimsediğini anlamak için, önce televizyon, film ve yaygın dağıtılan dergilerle okul kitaplarındaki fotoğrafların okurlarda bıraktığı etkiyi incelemek gerektiğini söylüyorlar. Avrupa'nın ötekiyle ilişkiye girdiği ilk dönemlerden bu yana (Bucher, 1981; B.

1) Etno-santrizm hakkında düşüncelerimizi formüle etmeye katkıda bulunan etkileyici bir literatürden yararlandık: örneğin, Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson ve Sanford (1950); Forbes (1985); Lambert ve Klineberg (1967); LeVine ve Campbell (1972); Preiswerk ve Perrot (1978). Farklılıkları incelerken daha metinsel ve yorumsal bir yaklaşımı yegleyen daha yeni araştırmalardan da çok şey öğrendik: Bhabha (1983), Gates (1985), Gilman (1985), Haraway (1989), Tiffany ve Adams (1985) ile Trinh (1989).

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

Smith, 1985) görüntüler, etnik/ırksal farklılıkların kültürel dü: kurgulanmasında önemli rol oynamıştır. Fakat insanların gazete okumaktan çok televizyon haberlerini izlediği, gazetelerde eskiye oranla yazıdan çok fotoğrafa yer verildiği ve (genelde etnik ve ırksal alt-temalar taşıyan) Hollywood filmlerinin çok daha çarpıcı bir hal aldığı ve bu filmlerin daha yaygın olarak ve daha sık izlendiği günümüzde, bu rol iyice ön plana çıkmıştır. Yüzyılın ortasında *Life* ve *Look* adlı resimli dergilerin ve 1950'li yılların ortalarında 2 milyon olan abone sayısını 1980'li yılların sonunda 10 milyona çıkaran *National Geographic*'in kazandığı beğeni de, görselliğin çağımızdaki önemini gözler önüne seren başka bir örnektir.

Fotoğrafın çağdaş hayatın odak noktasında yer aldığını böylece belirttikten sonra, artık onun bir şeyi *nasıl* gösterdiğini sorabiliriz. Fotoğrafın, görsel dünyayla ilgili dolayımsız bir deneyimden farkı olmayan basit, nesnel bir belge olduğu fikrini reddettikten sonra, sanat tarihçilerinin veya konuyu inceleyenlerin belli başlı eserlerinde, fotoğrafın ifade yeteneğinin karmaşık, incelikli ve ilgi çekici olduğunu ve -duygu yüklü- düşünceleri nasıl uyandırabildiğini açıkladıklarını görüyoruz. Biz kendi eserimizi kaleme alırken bu teorisyenlerin çalışmalarından çok faydalandık: Benjamin (1985), Geary (1988), Sekula (1981), Sontag (1977) ve Tagg (1988). Bizim fotoğrafa bakışımız, kompozisyon ve perspektif gibi şekilsel çekim özellikleriyle ilgilidir gerçi, fakat daha ziyade, fotoğrafı, ona ve öğelerine anlam ve önem kazandıran tarihsel ve kültürel bir bağlamda yorumlamaktayız.

National Geographic dergisini yayınlayan National Geographic Society, güçlü bir kuruluştur. Washington D.C.'de bulunan bu kurum, hükümet görevlileriyle ve büyük şirketlerin çıkar odaklarıyla bağlarını sürekli geliştirmektedir. Ulusal bir kuruluş olarak itibarını, 'dünya ve dünyadaki her şey' hakkında önemli bilimsel makaleler yayınlamasına, önemli Amerikan değerleri ve geleneklerini kollamasına borçludur. Özellikle pek çok kişinin Amerika Birleşik Devletleri'nin günümüzdeki küresel sorumluluklarıyla ilgilendiği bir çağda, bilgili ya da bilgilendirilebilir bir halk kitlesine hitap eder. Fakat *National Geographic* dergisi, Üçüncü Dünya hakkında özgürce fikir alışverişinin yapıldığı bir forum değildir. Son derece kısıtlı sayıda tema ve görüntünün, stilize edilerek sunulmuş, süslenmiş bir tanıtımıdır. Bu haliyle, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin isimlendirdiği gibi, tam anlamıyla bir kitle kültürüdür; güçlü çıkar odaklarının, çalışan sınıfların tüketmesi amacıyla yaratıp yaydığı bir malzemeler bütünüdür. Yalnız, bu dergiyi kitle kültürü kategorisine sokarken, Batılı-olmayan dünya hakkındaki popüler görüşleri, daha üst kültüre ait ve seçkin fikirlerle karşılaştırıyor değiliz. Sadece, okuyan -izleyen- bir kitleye satılan, toptan üretilmiş görüntülerin niteliğine dikkat çekmeyi istiyoruz.

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

Frankfurt Okulu'nun 1930 ve 1940'lı yıllarda yayınlanan yazılarından sonra, kitle kültürü terimi, güçlü kültür endüstrileri tarafından ticari olarak üretilen sanat ve eğlence ürünleri için kullanılır oldu. *National Geographic*'in bilimsel bilgi aracı olarak kazandığı itibar, onun bu tip kültür ürünleri arasında fazla göze çarpmasını engellemektedir; oysa yaygın ve tarihte belirli yeri olan fikirlerle ilişkisi incelendiğinde, kitle kültürü kavramının, onun güç ve kültürle olan ilişkisi açısından geçerli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Frankfurt teorisyenlerine göre, halk sınıflarının sesini ve beğenilerini temsil etmekten, hatta arzularını yansıtmaktan çok uzak olan kitle kültürü, yoz ve manipüle edicidir. Kitle kültürünün ürünlerini kabul eden ve bu ürünlere katkıda bulunanlar, yanıltılıyor, yanlış yönlendiriliyor ve kapitalist toplumdaki yerleri konusunda sahte bir görüş oluşturmaya özendiriliyorlardı. Bu görüşe katılanlara göre kitle kültürü, egemen sınıflar tarafından yığınlar *için* üretilen ürünler, popüler kültür ise çalışan sınıfların ürettiği özerk kültürün kalıntılarıydı.

Kitle kültürünün böyle katı terimler içine hapsedilmesi birçok teorisyen tarafından sorgulanmıştır. Enzensberger (1974) kitle kültürünün tektip, yanlış bir bilinç oluşturduğu fikrini reddetmişti. Halk sınıflarının gerçek ihtiyaçları ve arzularını karşıladığı için kitle kültürü stratejilerinin başarılı olduğunu ileri sürüyordu. Enzensberger'e göre, reklamcılık ve medya gibi 'bilinç oluşturan endüstriler' tarafından çarpıtılsa da, bu arzular, siyasal davranışlar açısından gerçek ve özerk temeller sunmaktaydı.

Fredric Jameson (1983) ise kitle kültürünün ne tam anlamıyla yönlendirici, ne de özgün olduğunu düşünmekteydi. Onun görüşünce, kitle kültürü, onları tatmin eden çerçeveler içinde hayaller ve arzular uyandırmaktaydı. Kitle kültürü, bir düzeyde ütopik olmasaydı ideolojik görevini yerine getiremezdi. Toplumsal düzen hakkındaki arzu ve endişelerle başa çıkabilmesi için, bilinen korku ve hayallerle ilgili olması gerekirdi. Stuart Hall'ün söylediği gibi, "Sahte çağrışımlar, kısaltmalar, ayrıntılara indirgeme ve kısa devrelerin yanı sıra, tanınma ve özdeşleştirme gibi öğeler söz konusuydu ve insanlar, bilinen deneyim ve tavırların yeniden yaratılmasına yaklaşan bu öğelere tepki veriyorlardı" (1981: 233). Jameson ve Hall gibi teorisyenler için, kitle kültürü bir mücadele -çalışan sınıfların yüreği ve zihni adına bir savaş- alanı halini almaktaydı. Kültür endüstrileri, egemen ideolojileri yaymaya çalışırken, mesajların yöneltildiği insanlar da bazen üretilen ticari görüntüleri ayırıp, tersine çevirip, kendi amaçları doğrultusunda kullanmaya çalışırlar. En azından bu tür eserler, her zaman tüketicinin yorumuna bağımlıdır.

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

Kültür endüstrilerinin daha incelikli analizleri, hangi sınıfların veya sınıfsal kesimlerin kendi bakış açılarını ifade etmek amacıyla bu endüstrileri kullandığı, hitap edilen izleyicinin kim olduğu ve kimin tepki verdiğiyle ilgilenmiştir. Biz, *National Geographic*'deki fotoğrafların iletti̇ği mesajın, şifrelediği -beyaz, eğitimli, orta sınıfa ait- dünya görüşünün oldukça özgül olduğunu söylemekle beraber, onların aynı zamanda, yüksek eğitimli profesyoneller ve yöneticilerden beyaz yakalı memurlara, teknisyenlere, işçi sınıfına ve hizmet sektörünün alt sıralarına kadar uzanan geniş bir yelpazeye hitap ettiğini ve onları da kendi görsel dünyasına çektiğini belirtmeliyiz. Dergi, bütün Amerika Birleşik Devletleri vatandaşlarının ilgi alanları ve merakına hitap ederek *ulusal* bir bakış açısı ortaya koyduğunu iddia etmektedir.

Bourdieu'nün (1984: 21) dediği gibi, geniş bir sınıf ve topluluk yelpazesinin toplumsal bir ürünü benimsediği gerçeği, bu grupların kullanma amaçlarının çeşitliliğini gizleyebilir. Üst-orta sınıftan profesyoneller, seyahat ettikleri ve bağımsız doğrulama kaynaklarına sahip oldukları için dergiye eleştirel bir güvenle yaklaşabilirler (askerlik sırasında yaptıkları seyahatler de işçi sınıfından insanlara bu imkânı sağlar). Yine de, derginin benimsediği iyimser ve yüce gönüllü üslûp, bu farklı okurlara seslenmekte ve onları, dünyanın geri kalanına dünyanın en güçlü ülkesinin bakış açısından bakmaya davet etmektedir. Böyle bir ulusal bakış açısı oluşturmakla National Geographic Society, hem pazarını genişletmekte hem de bilimsel-eğitsel bir kuruluş olarak itibarını yükseltmektedir. Ayrıca kendini incelemeye değer bir nesne haline getirmektedir.

National Geographic'in Amerikan kültüründeki yeri, birçok bakımdan eşsizdir. Günümüzde gerçek ile eğlence arasındaki ideolojik çizgi üstünde oynayan birçok medya ürünü var; bunların arasında haber-eğlence programlarını, haberlerin drama olarak 'yeniden canlandırılması'nı, 'aşırı öznel' gazeteciliği saymak mümkün; fakat bunların hiçbiri *National Geographic*'in kültürel meşruiyetine sahip değildir. Derginin devletle, ulusal kimlikle ve bilimle olan bağlarının kendisine kazandırdığı bu kültürel meşruiyet, ayrıca derginin boyutlarını, formatını ve görünüşünü değiştirmemekteki direnciyle de kazanılmıştır. Kâğıt ve ciltleme giderleri, *Geographic*'i neredeyse dergi sınıflandırmasından -dolayısıyla, biraz daha kalitesiz çağrışımlardan- çıkarıp, kitap veya ansiklopedi kategorisine sokmaktadır.

National Geographic, popüler dergiler arasında beğenilme ve itibar yönünden hiyerarşinin en üst basamağında yer alır. Başkalarının yanı sıra Bourdieu (1984), Levine (1988) ve B. H. Smith (1983) tarafından, Fransız ve Amerikan toplumları için belirlenen kültürel beğeni hiyerarşisine göre, bütün kültürel ürünler arasında ortanın üstü seviyesinde sa-

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

yılması gerekir. Bu hiyerarşiler, bazı kültürel ürünlerin esasen diğerlerinden daha değerli olduğunu öngörmektedir -örneğin, klasik müzik pop müziğinden, yağlı boya tablo fotoğraftan daha değerlidir-, fakat ürünün değeri, kullanım tarihçesi, tüketicinin sınıfı ve cinsiyeti (Morley 1986) ve bu tür birçok öğenin karmaşık sonucu olarak da görülebilir. Hiyerarşi zamanla değişir -Shakespeare on dokuzuncu yüzyılda popüler sayılıyordu (Levine, 1988)- ve koşullara duyarlıdır, çünkü insanlar hiyerarşik sıralamanın ayrıntıları konusunda farklı düşünebilirler. Yine de, evrensel olmasa da genel olarak kabul gören bir doğası vardır. En önemlisi bu hiyerarşi, *Geographic*'i kimin okuduğunu, nasıl okuduğunu ve dergi yönetiminin çalışmalarını nasıl sürdüreceklerini de etkiler.

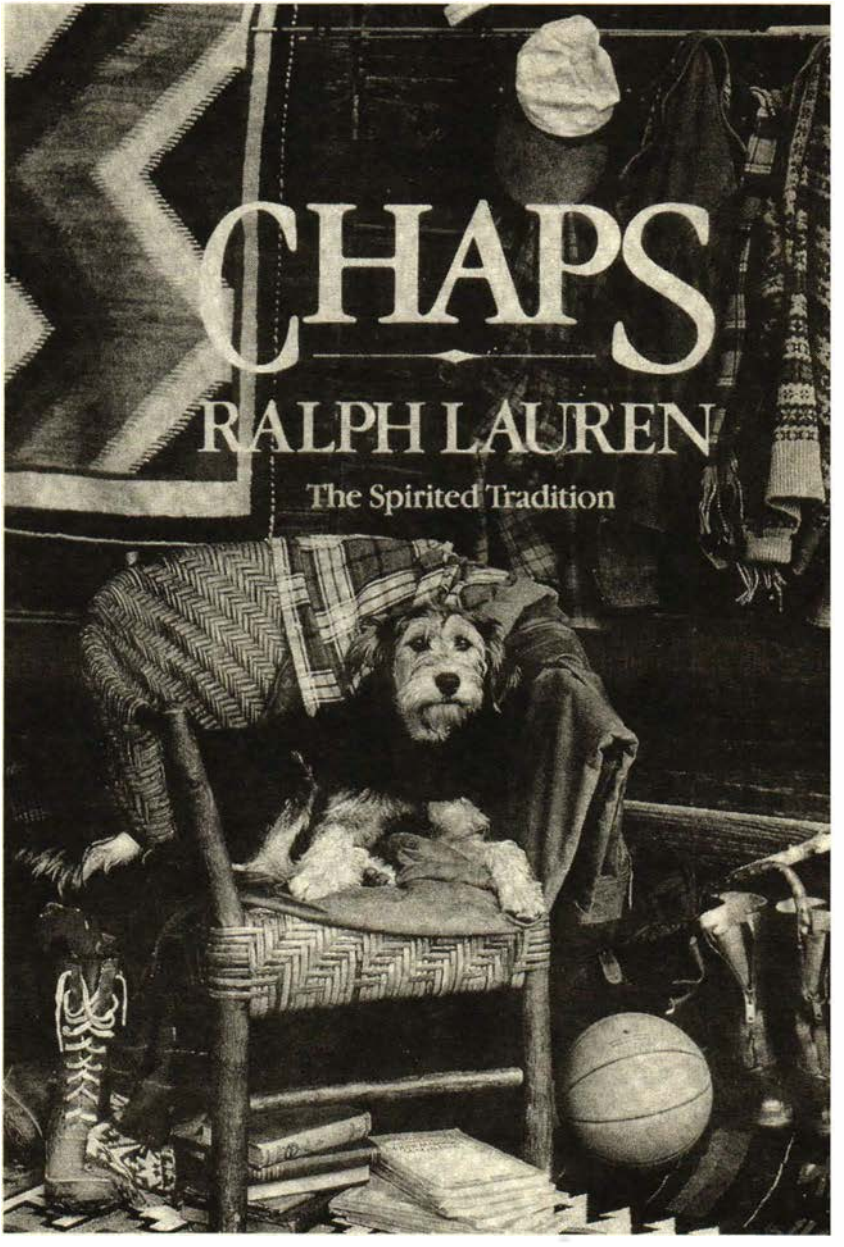
National Geographic'in kültür dünyasındaki özel yeri, aynı zamanda, derginin akademi dünyası, fotoğraf eleştirmenleri, medya ve genelde kültür dünyası tarafından ne derecede *görmezden gelindiğine* endekslidir. Ortada çarpıcı bir sessizlik vardır. Fotoğrafçılık tarihleri, hatta Amerika'daki basın fotoğrafçılığı tarihi, bu dergiden hiç söz etmez. Medya üstüne yapılan araştırmalar, *National Geographic*'ten çok daha az izleyicisi olan Hollywood filmlerine veya pembe dizilere odaklanmıştır. Peki, bu niçin böyledir? Bu soruyu cevaplayabilmek için, işe Frith'in (1986) tüketicinin toplumsal sınıfına ve ürünün üreticisinin amacının sanat mı yoksa kâr mı olduğuna odaklanarak yararlı farklılıklar belirlediği kültür ürünleri tipolojisini incelemekle (bkz. Tablo 1.1) başlayabiliriz.

	ÜRETİCİLER	
	Sanatçılar	Ticari Üretim Yapanlar
	A	B
Orta ve üst sınıflar	Yüksek kültür: Mozart CD'si	Ortalama kültür: CBS Haberleri
	National Geographic	
TÜKETİCİLER		
	D	C
Çalışan sınıflar	Popüler kültür: sokak müzisyenleri	Kitle kültürü: TV dizisi Roseanne

Şekil 1.1. Kültürel ürünlerin tipolojisi (Frith'ın 1968 tarihli çalışmasından uyarlandı)

National Geographic, ne sanat ne de kâr amacı güden, ama bir anlamda her ikisiyle de ilgili olan bir grup tarafından çıkarılıyor. Kurumun bilimsel ve eğitici girişimciliği, onun sanat ile kâr amaçlı girişimleri belirleyen sınırın ortasında durmasını sağlıyor. Toplumsal hiyerarşinin üst kıs-

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



Bir Ralph Lauren reklamı. *New York Times Magazine*'in 28 Ekim 1990 tarihli sayısının iç kapağında yayınlanmıştır. *National Geographic*'in seçkin beğeni ve üst-orta sınıf hayat tarzının bir simgesi olarak kullanıldığı birçok reklamdan biri. (Fotoğraf: Bruce Weber, Ralph Lauren'in izniyle kullanıldı.)

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

mına doğru yayılan Amerikan okur yelpazesi -derginin aboneleri ortalama Amerikalıdan daha iyi eğitim görmüş ve daha varlıklı kişilerdir- onu orta veya biraz üst düzeye, örneğin, Dan Rather ile Mozart arası bir yere yerleştiriyor. Bu, derginin profesyonellerin bekleme odalarında saygın bir yere sahip olmasından, reklamlarda seçkinlik ve zenginlik simgesi olarak sık sık rol almasından anlaşılıyor. Çizelgede, sınıf statüsünün yanı sıra cinsiyet de yer alıyor; kitle kültürü duygusal olduğu, sadece tüketildiği ve daha az zekâ gerektirdiği için (Modleski, 1986a) kadınlarla -klişe olarak-, seçkin kültür ise bunun tam tersi nedenlerle erkeklerle ilişkilendirilmektedir. *National Geographic* ise hem içeriği -macera, bilim- hem de kültürel gücü ve duruşundan dolayı, erkeklerle ilişkilendirilir.

Popüler kültür analistleri, popüler televizyon komedi dizileri veya aşk romanları gibi, daha çok kültürel ürün hiyerarşisinin en alt basamağındaki malzemeyi inceleme eğilimindedirler. Oysa geleneksel kültür sosyolojisi, A kutusunda yer alan olguya odaklanır (Frith, 1986). *National Geographic*'in dikkatlerden uzak kalmasının bir sebebi de, derginin hemen yanı başındaki A kutusuna ait bir kimlikle, dünya kültüründen söz eden herhangi bir akademik gözlemcinin zihninde ne 'bizden' ne 'onlardan', ne 'kendi' ne de 'öteki' olmasıdır. Kültürel bir nesnenin eleştirilmesi veya övülmesi süreci, çoğu zaman izleyicisinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesini de içerir (Levine, 1986: 66). Akademisyenler, *National Geographic*'in orta sınıf okurlarını böyle bir uygulamaya tabi tutmaya pek gönüllü değilmiş gibi görünüyorlar. Oysa, derginin ve dergideki fotoğrafik fikirlerin gücü ve önemi çok büyüktür.

National Geographic'in İkinci Dünya Savaşı sonrası tarihçesi, o dönemde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki külürel ve toplumsal ilişkilerin gelişme kalıplarını izlemektedir. National Geographic Society'nin, daha sonra ayrıntılarına gireceğimiz kendi özel tarihçesi, değerleri ve açık bir misyonu vardır, fakat dergi çalışanları, okurlarınkine uyan ve okurla birlikte belirgin bir biçimde değişen bir dizi değerleri uyguluyorlar. Amerika Birleşik Devletleri'nde yirminci yüzyılın ikinci yarısında görülen çalkantılar ve vaatler, tarihsel koşulları sadece yansıtmak yerine, bazen onlara karşı verilen iyice düşünülmüş bir tepkiyle derginin sayfalarında yer almıştır. Uluslararası ilişkiler bağlamında, Amerikan hegemonyasının yükseldiği, pekiştirildiği ve kısmen de muhalefetle karşılaştığı bir dönemdi bu. Soğuk Savaş, sömürgeciliğin sona ermesi, Vietnam Savaşı ve yabancı teröristlerin resmi çevrelerde yarattığı kaygılar Üçüncü Dünya'ya bakışı kesinlikle değiştiren etkenlerdi. Ayrıca, medeni haklar hareketiyle kadın özgürlüğü hareketinin, Amerikan dindarlığının ve sınıf sisteminin en güçlünün hayatta kalışı şeklinde yorumlanmış halinin Reagan yönetimince yeniden resmileştirilmesinin ülke

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

içindeki tarihi de, bu süreçte etkileyici oldu. *National Geographic,* bu olayları ve onlarla ilgili kültürel fikirleri ele alıp incelemiş ve okurlarının bu konudaki düşüncelerini şekillendirmesine yardım etmiştir. Dergi okurlarının toplumsal deneyimlerindeki değişimler de fotoğrafların kalitesine ve beğeni kazanmasına yol açmıştır; söz konusu değişimler arasında uluslararası turizmin hızla gelişmesi, bir dönem yükselen gelir ve eğitim düzeyini izleyen duraklama, banliyölerdeki yerleşim kalıpları ve süregelen ırk ayırımcılığı sayılabilir.

Denning (1990), geç kapitalizmde ticari meta dışında pek az kültürel üretim yapıldığını iddia eder. Bu yüzden, popüler kültür ile kitle kültürü ya da ideolojik olan ile ütopik olan gibi ikilikler ortaya koymanın anlamsız olduğunu belirtir. Bu ileri derecede ticarileşmiş dünyada artık önemli olan, kitle kültürü ile otantik kültür arasındaki fark değil, belirli kültürel formların kendi toplumsal bağlamlarında nasıl işlediğinin analiz edilmesidir. Denning, belirli bir formu bir toplumsal sınıfla veya hareketle ilişkilendiren ve bunun o sınıfın ilgi ve çıkarlarını sorunsuz bir şekilde yansıttığını düşünen araştırmaları eleştirmektedir. Sınıf çıkarlarının ve siyasal gündemlerin bir işin üretimini nasıl şekillendirdiğini anlamak önemlidir, fakat bu anlayış, o işin içeriğini açıklamaya her zaman yeterli olmaz. Denning, aynı zamanda, kültürel ürünleri genelde sınıf çatışmasının bir belirtisi veya sermayenin bir simgesi olarak gören Pierre Bourdieu (1984) gibi kitle kültürü araştırmacılarını da eleştirmektedir. Ona göre, böyle yaklaşımlar, kültürel ürünlerin ve faaliyetlerin içeriğini buharlaştıracaktır.

Bölüm 2'de göreceğimiz üzere, National Geographic Society'nin, Amerika Birleşik Devletleri'nin sınıfsal yapısında ve dış politika çıkarlarında belirli bir yeri vardır. Oysa Amerikan halkına sunduğu fotoğraflar, bu çıkarların tam, kusursuz bir yansıması değildir. Fotoğrafın içeriğini kısmen fotoğrafçının kendine özgü kaygıları, kısmen de fotoğrafı çekilen ortam belirler. Farklı düşünce yapıları olan okurlar tarafından izlenen fotoğraflar, farklı şekillerde anlaşılıp yorumlanır. Bazı okumalar, Amerika'nın kültürel üstünlük ve koruyuculuk taslama yanılsamalarını güçlendirirken, diğerleri fotoğraftaki özneyle bir ilişki kurup kültürel sınırların ötesinde bir özdeşleşme yaratarak, siyasal bakımdan harekete geçirici olabilecek bir merakı uyandırabilir.

GÖRÜNTÜLERİN KARMAŞIK DÜNYASI

Elinizdeki çalışma, Gramsci'nin, "Hegemonya, bir yapıdan ziyade bir süreçtir," düşüncesinden yola çıktı. Kültürel ürünlerin karmaşık üretim alanları vardır; çoğunlukla belirsizlikle kodlanmışlardır, ender olarak göründükleri gibi kabul edilirler; tersine, genellikle beklenmedik

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

ve karmaşık şekillerde yorumlanmalarına daha sık rastlanır. Bu sebeplerden dolayı, *National Geographic* fotoğrafları üzerinde yapacağımız incelemeyi yapılandırırken, bu süreci, görüntülerin oluşum, seçim, kontrol, yayınlanış ve yorumlanış süreçlerine göre şekillendirdik. Bizim yaklaşımımız, kültürel ürünler üstünde yapılan ve şu üç alana odaklanan önceki çalışmalarla bir zıtlık sergilemektedir: 1) Bazı çalışmalar sadece üretim alanının kendisi ile medyanın ve diğer kuruluşların niyeti ve mücadelelerine odaklanırlar; bunlar, televizyon haber ve belgesel programları yapımından (Gans, 1979; Silverstone, 1985) Olimpiyatlar'ın biraraya getirildiği çok sayıda sahaya (MacAloon, 1987) veya sanatın yaratıldığı mekânlara (Becker, 1982) kadar uzanır. 2) Başka analistler, ürünün hem kendi başına hem de tarihsel ya da kültürel bağlamındaki önemini değerlendirirler. Bu çalışmalar, Hollywood filmlerinden (Traube, 1992; Modleski, 1988) reklamlara (Goffman, 1979) ve gazeteciliğe (Parenti, 1986) kadar uzanır. 3) Daha başkaları ise, okurun ve tüketicinin *Dallas* (Liebes ve Katz, 1990) gibi televizyon programlarından aşk romanlarına (Radway, 1984) uzanan geniş bir ürün yelpazesine verdiği tepkiye odaklanır. Biz *National Geographic*'i her üç bakış açısından da incelemek istediğimiz için, çalışmamız -ve kitabın bunu izleyen bölümleri- üç belirgin aşamaya bölündü.

Batılı-Olmayan Dünyaya Ait Görüntüleri Ortaya Çıkarma Süreci: İkinci ve Üçüncü Bölümler, toplumsal bir kurum olarak National Geographic Society'ye odaklanıyor. İkinci Bölüm, kurumun tarihi ve Amerika'nın yirminci yüzyılda değişen manzaralarıyla olan ilişkisini, çeşitli tarihsel dönemlerde kendisini nasıl tanımladığını ve kendisi için bir okuyucu kitlesi yaratmayı nasıl başardığını anlatıyor ve Society'nin misyonunun çerçevesini hangi karmaşık yöntemlerle belirlediğini araştırıyor; derginin, bilimsel ama aynı zamanda eğlence amaçlı yarı-resmi bir eğitim kurumuna dönüşmesinin hikâyesini de bu bölümlerde bulmak mümkün. Ayrıca, Society'nin çalışmalarının, 'ötekiliği' kavrayışımızı yapılandıran başka türden uygulamalar (örneğin müzeler, egzotik koleksiyonlar, fuarlar, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına ait uluslararası sergi ve gösteriler) arasındaki yerini de inceliyor. Son olarak da, Society'nin görevinin ne olması gerektiği konusunda kurumun kendi içinde yürütülen mücadele ve tartışmaların bazılarına ışık tutmayı amaçlıyor.

Üçüncü Bölüm, günümüzde National Geographic Society'de fotoğraf görüntülerinin nasıl üretildiğini inceliyor. Çoğunlukla fotoğrafçılar, editörler ve diğer çalışanlarla yapılan röportajlara dayanarak, bir haber fikriyle başlayan süreci, üretim ve fotoğraf çekimlerine, mizanpaja, baskıya ve diğer kritik işlemlere kadar uzanan bütün önemli aşamalarıyla

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

ayrıntısıyla ele alıyor. Biz bu bölümde, *National Geographic* fotoğrafçısının bağımsız ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmasına rağmen, hem fotoğrafı ortaya çıkarmakla görevlendirilmesinin, hem de yayınlanma sürecinin, fotoğrafçının ilk hedefiyle yalnızca uzaktan ve dolaylı bir ilişkisi bulunduğunu iddia ediyoruz. Çünkü toplumsal ve yaratıcı bir süreç olan resimleri, alt-başlıkları ve mizanpajı düzenleme, önceden belirlenmiş bir planın özenle takip edilmesi yerine, tartışmalar ve görünmeyen çabalar eşliğinde yapılır ve son ürün böyle ortaya çıkar.

Görüntülerin Yapısı ve İçeriği: Araştırma faaliyetlerimizin ikinci aşamasında, kültür ürünlerinin, yani *National Geographic* fotoğraflarının niteliklerine odaklandık. Onları, türün diğer örnekleri ve sosyo-kültürel koşulları çerçevesinde analitik bir bakışla inceledik. Fotoğrafların, görüntüledikleri Üçüncü Dünya halkları hakkında neleri temsil edebileceğini anlamak için, 1950 ile 1986 yılları arasında çekilen resimler arasından gelişigüzel 600'ünü seçip, bunları yakından inceledik. Vietnam Savaşı'nın başlayıp sona ermesinden, medeni haklar ve kadın özgürlüğü hareketlerinin çevresinde ülkede gelişen toplumsal çalkantılara değin yaşanmış tarihsel olayların, *National Geographic*'in yansıttığı görüntüleri nasıl etkilediğini anlamak için bu dönem üzerinde özel olarak durduk. Bu kurumun ürettiği görüntülerin hiç değişmeden aynı kalacağına inanmıyorduk; dolayısıyla, okurlarının hayatını hem doğrudan hem de diğer medya araçları yoluyla etkileyen olaylar karşısında derginin nasıl değiştiğini öğrenmek istiyorduk. Dördüncü Bölüm'de açıkladığımız yöntemlerle, derginin egzotik Üçüncü Dünya insanlarını idealleştirip görüntülerken, yoksulluk ve şiddet kanıtlarını yok etmek veya onlara fazla yer vermemek gibi bir eğilime ağırlık vermesini de tablolara yansıttık. Fotoğraflar, bu insanları ya dünyadaki olaylardan soyutlanmış bir halde, ya da (sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte) geleneksel hayattan modern hayata geçişi gösteren tek ve özel bir hikâye içinde resmediyor.

Beşinci Bölüm'de, belirli bölge ve ülkelerde çekilen fotoğraflardaki sayı ve tür farkını inceliyoruz. Bu noktada, karmaşık stratejik ve kültürel öğelerin birleşerek, Amerika'nın ve *National Geographic*'in belirli bir gruba karşı duyduğu ilgide iniş çıkışlara yol açtığını belirtiyoruz. Pasifik'in Amerikan coğrafyasındaki özel yeri ayrıntıyla incelenirken, aynı zamanda, ırkçılığın Malenezya ve Mikronezya'daki gücünü de fotoğraflarda görmek mümkün oluyor. Altıncı Bölüm, ırkçı ve cinsiyetçi ideolojilerin özel yollarla nasıl kullanıldığını, özellikle de, derginin en sevdiği temalardan biri olan toplumsal ilerleme mücadelesinde cinsellik, cinsiyet ve ırk farklılıklarının nasıl rol aldığını karmaşık mesajlarla ileten fotoğrafları inceliyor. Savaş sonrası Amerika'daki ırk ve cinsiyet ilişkilerinin tarihçesi, aynı

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

dönemde dergide neler yapıldığını izlemek açısından değerli bir dayanak noktası oluşturuyor. Yedinci Bölüm, fotoğrafların kurgulanışı ve dergi personeli ile okurunun 'bakış yöntemleri' arasındaki kesişme noktalarını inceleyerek, kitabın üç bölümünü birleştiriyor. Bu bakış yöntemleri, son derece gelenekselleştirilmiştir; bu yüzden, fotoğrafların yapısı ve bakış yöntemleri bazı bakımlardan birbiriyle çelişkili duygular çağrıştırabilir.

Okurlar Fotoğraflara Nasıl Bakıyor: Araştırma çalışmalarımızın üçüncü aşamasında, *National Geographic* fotoğraflarını okuma ve yorumlama yöntemlerini inceliyoruz. Sekizinci Bölüm, New York ve Hawai'deki mevcut ve potansiyel *National Geographic* okurlarıyla yapılan röportajların analizine yöneliyor; özellikle de, bu okurların, gelişigüzel seçilmiş bir dizi *National Geographic* fotoğrafına verdiği tepkilere odaklanıyor. Okur tepkilerinin, *National Geographic*'in iletmek istediği mesajı ne dereceye kadar kabul ettiği veya ona paralel düştüğüne özellikle dikkat ettik: Altyazısız olarak onlara sunulan fotoğraflara bakınca, kendi çabalarıyla onlarda bir evrim hikâyesi görebiliyorlar mı? Yüzeysel insani farklılıkların altında yatan evrensel insanlık sorunlarını fark edebiliyorlar mı?

Yine bu bölümde, değerlendirme stratejilerinin nasıl kullanıldığını, fotoğrafı çekilen kişiyle empati kurup onlarla özdeşleşme hallerini ve fotoğrafların konularının uyandırdığı duyguların niteliğini de inceledik.

Dokuzuncu Bölüm'de, *National Geographic*'in fotoğrafları kamuoyuna nasıl dağıttığının eleştirel ve siyasal yönden bilgili bir şekilde kavranmasının neleri çağrıştırdığını araştırdık. Sonra da, derginin nasıl bir keyif sağladığını, neden bazı fotoğraflar düzeni eleştirirken diğerlerinin desteklediğini, ne tür görüntülerin anlayışı ve duygu paylaşımını özendirdiğini, hangi türlerinin bunları engellediğini, neden bazı fotoğraflar pek bilinmeyen hayat tarzları hakkında merak uyandırırken, bazılarının da basmakalıp sınıflandırmaları desteklediğini araştırdık.

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

2

AMERİKA'NIN DÜNYAYA ÇEVRİLMİŞ OBJEKTİFİ OLMAK: YİRMİNCİ YÜZYILDA "NATIONAL GEOGRAPHIC"

> *"Fotoğrafik kanıtlara bakarken, hepimiz tek yürek, tek zihin halinde birleşmiş olmalıyız. Amerikalılar, bu fotoğraflar sayesinde en değerli geleneklerinin ortak alanında birleşebilirler. Burada, hepimiz bir tapınakta bütünleşiyoruz."*
>
> (Francis Trevelyan Miller, *Photographic History of the Civil War* [1912], Trachtenberg, 1989)

Yüz yıllık bir geçmişi olan National Geographic Society, kuruluşundan bu yana, Üçüncü Dünya gerçekliklerinin önemli ve güvenilir bir yorumcusu olduğunu kabul ettirmiş bir kurumdur. Society, otoriter konumunu ve Amerikan kültüründeki özel yeriyle statüsünü oluşturmak amacıyla şimdiye değin birçok strateji uygulamıştır. Özel bir girişim olma konumunu hiç değiştirmemiş, ama hükümetle de hep güçlü bağlar

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

kurmuştur; 'bilimsel' bir kurumdur ama, ayakta kalması, dergisinin satışına ve kazandığı beğeniye bağlıdır; fotoğrafları gerçekçidir ama son derece de stilizedir. National Geographic Society, hem 'bilimsel' hem de 'popüler' olan konumunu sağlamlaştırmak için, uzun tarihi boyunca, her zaman gerçekçi olmaya çalışma stratejisi gütmüş ve tarafsızlık iddiasını sürdürmüştür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, bilinmeyen ama keşfedilmeye değer ülkeler hakkında halkın merakını uyandırma çabası ile dünyayı güvenli, düzenli bir yer olarak gösterme arzusu arasında bir denge sağlamaya çalışmıştır.

YENİ KÜRESEL SORUMLULUKLAR ÇAĞINDA EVRİMCİ TARİH

National Geographic Society ve *National Geographic*'in tarihi, genelde anlatıldığı şekliyle bir başarı destanıdır. Gardiner Greene Hubbard tarafından 1888'de kurulan amatör bir bilimsel kuruluş, zamanla dünyanın en büyük bilimsel-eğitsel kuruluşu haline gelmiştir; yayın hayatına, saygıdeğer bilim adamları için 'ince, sıkıcı ve teknik' bir dergi olarak başlayan bu yayın, zaman içinde Amerika Birleşik Devletleri'nde en çok satılan dergiler arasında üçüncü sıraya yerleşen parlak bir dergiye dönüşmüştür. *National Geographic*'in başarısının asıl sebebinin, editörlerinin Amerikan halkının dünya hakkında 'ne öğrenmek istediği'ni doğru bir şekilde saptaması; fotoğraf teknolojisindeki yenilikleri hemen, hiç vakit kaybetmeden benimsemesi ve yeryüzü ile onun üzerinde yaşayan insanlar hakkında tarafsız, doğru ve soylu bir kaynak olarak itibar kazanma becerisi olduğu söylenir (Abramson, 1987; Bryan, 1987; Buckley, 1970; Hellman, 1943; Ross, 1938).

National Geographic Society'nin ortaya çıkışının daha karmaşık bir yorumunu yapan Pauly (1979), dergi hakkında şunları anlatır: Kurumun yapısı ve misyonunu belirleyen, on dokuzuncu yüzyıl sonunda pek çok tarihsel eğilimin biraraya gelmesidir; mesela, kitle gazeteciliğinin ortaya çıkışı, fotoğraf tekniğinin gelişmesi, kesin akademik disiplinlerin ortaya çıkışı ve İspanyol-Amerikan Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte Amerika'da yabancı ülkelere ve yeni nüfuz alanları ele geçirmeye duyulan ilginin artması. Bütün bu eğilimlerin biraraya gelmesi, bilim ile eğlence arasındaki sınırda etkin biçimde yer alabilecek, içeriği de Amerika'nın dünyadaki yeri olan bir kuruma uygun zemini oluşturmaktaydı.

1850'den önce, ülke çapında dağıtımı yapılıp çok satılan dergiler yoktu. Ancak, kıtayı boydan boya kat eden tren yollarının 1869'da tamamlanması ve ucuz dağıtıma imkân sağlayan Posta Kanunu'nun 1879'da çıkarılmasıyla dergilerin gelişme şansı arttı. Ama yayıncıların

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

satıştan değil de reklamlardan gelir arayışına girmeleri, 1880'lerde gerçekleşti. Kadın dergileri ile 'ucuz haftalık' dergilerin öncülüğünü yaptığı stratejiyi benimseyen *Harper's, Century* ve *Atlantic* gibi seçkin aylık dergilerin editörleri, fiyatları düşürüp -bu önlem satışları ciddi ölçüde arttırdı- tirajlarına göre hesaplanan fiyatlarla reklam almaya başladılar (Ohmann, 1987: 139-140). Ohmann, 1883-1905 yılları arasında dergilerin yaygın dağıtımının müthiş bir şekilde gelişmesini, endüstrilerin, ürünlerin tüketimini artırmak için kalıcı bir müşteri profiline duyduğu ihtiyaç ve reklamcılığın ayrı bir iş kolu olarak ortaya çıkışına bağlar.

Ohmann'a göre, 1905 yılına gelindiğinde, aylık dergiler Amerika Birleşik Devletleri halkı için en önemli sürekliliği olan kültürel deneyim halini almıştı. Çok yaygın olmalarına rağmen, okur kitlelerinin bir genellik taşımamadığı belliydi: "Okurları arasında, nüfusun göçmen ve göçmen çocuklarının oluşturduğu yüzde 20'lik kitle, Zencilerin oluşturduğu yüzde 12 ve en yoksul Anglo-Sakson çiftçi ve işçiler yoktu; okur sayısı, belki beyaz 'yerli halk'ın yarısı ve tüm nüfusun üçte birinden ibaretti." (1987: 142) Bu insanlar, profesyonel olma hedefini paylaşsalar da, çoğu orta sınıf esnaf, memur, tüccar veya çiftçilerdi. Aylık dergilerin çoğu herkese hitap ettiği iddiasıyla satılsa bile, her biri nüfusun biraz farklı, küçük bir bölümüne seslenmekteydi; Ohmann, bu insanların tek ortak yönünün, "toplum hayatı için gerekli bilgiler ve stratejileri" öğrenmek istemeleri olduğunu söylüyor (1987: 142). Dergiler, belirli özellikteki okuyucu kitlelerini çekerek, reklamcılara hedefleri, ihtiyaçları ve tüketici alışkanlıkları aynı olan bir tüketici profili sunmaktaydı.

National Geographic'in stratejisi, diğer aylık dergilerden belirgin bir şekilde farklıydı. Bu dergi kendini kâr amaçlı değil, akademik bir girişim olarak tanıttı ve başlangıçta reklamdan ziyade abone ücretlerinden oluşan sürekli bir gelir elde etti. 1888 olan kuruluş tarihi, belli başlı aylık dergilerin fiyat düşürerek çok büyük tiraj artışı sağladığı 1893 dergi devrimi öncesine denk geliyordu. Ama ilk yıllardaki gelişmesi, aylık dergilerin giderek daha popüler hale geleceği ve orta sınıfın evlerine gireceği beklentisine bağlıydı. Okur profili de, tıpkı diğer aylık dergiler gibi orta sınıf olan, fakat üst-orta sınıfın profesyonellerinin eğitimli ve 'kültürlü' hayat tarzına özenen ailelerden oluşuyordu.

Yaygın dağıtım *National Geographic*'in misyonu açısından bir araç işlevi görürken, Amerika Birleşik Devletleri'nin giderek artan ekonomik ve siyasal gücü de dergide işlenecek konuları belirliyordu. Çoğu tarihçi, on dokuzuncu yüzyıl sonunu, Amerikalıların diğer ülkeler arasında giderek daha çok kendine güven kazandığı bir dönem olarak tanımlar. John Higham'ın dediği gibi, "1900'lü yılların ilk ve orta döneminin aşırı milliyetçiliği, İspanya'yla rahatlatıcı küçük bir savaşa yol açmıştı. Hızla ve bayram

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

havasıyla kazanılan zafer, fazla gerginlik ve özveri gerektirmedi" (1955: 108). 1898'de Karayipler ve Filipinler'de giriştiği harekâtlarda diğer emperyalist güçlerin önemli bir direnişiyle karşılaşmayan Amerika Birleşik Devletleri bu harekâtlarla yeni nüfuz alanları elde etti. Higham'a göre, "1898'den önce beyaz adama yapılan 'görevini üstlen' çağrısı, sevinçli, gururlu bir ruh haliyle kabul edildi. 'Geri kalmış' ada halklarının arasında, Amerika'nın başarıları için göz kamaştırıcı bir saha açılmıştı" (1955: 108). National Geographic Society, ilk yıllarında, siyasal ve ekonomik coğrafya üstünde yaptığı araştırmaları, yeni küresel sorumluluklar çağındaki ulusun çabalarına dikkat çekici bir katkı olarak sundu. Amerika'nın yeni ele geçirdiği bölgelerin coğrafik ve ticari imkânları hakkında yazılar yayınladı, sömürgeciliğin yararlarını tartıştı ve dünyanın o zamana kadar bilinmeyen veya göz ardı edilen, sömürgeciliğin öne çıkardığı bölgelerinin isimlerinin doğru yazılışında hakem rolünü üstlendi (Pauly, 1979: 521).

Yeni sömürgeleştirilen ülkelerin halklarıyla karşılaşmak ve giderek artan göçmen akını, Anglo-Amerikan hayal gücünü, kültürel farklılıklarla baş etmenin bir yolunu geliştirmeye zorladı. Çokgenlilik ve çevresel determinizm teorileri, on dokuzuncu yüzyıl toplumuna farklılıkları açıklamak için bazı açık yollar önermişti. Oysa, George Stocking'in işaret ettiği üzere, önemli bir paradoks da söz konusuydu. Bu insanlar "ikinci sınıf, sömürülen ve özgür olmayan" bir durumda kaldıkları sürece, "liberal prensiplerin zaferi ve bütün insanlara eşit özgürlük tanınmasına dair 'uygarlık' masalına" meydan okuyorlardı (1987: 230). Şayet üst düzeylere varmış uygarlığın ayırt edici özelliği bütün insanlara eşit davranılmasıysa, o zaman, sömürge yönetimi, ırk ayrımı ve diğer baskı yöntemleri utanç verici demekti.

Stocking'e göre, toplumsal evrim düşüncesi, on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerine bu paradoksun bir çözüm yolunu gösteriyordu. Süren eşitsizlikler, aynı düzeyde olmayan biyolojik ve kültürel gelişmenin kalıntıları olarak yorumlanabilirdi. Eşit durumda olmayanların, eşitliğin temeli olması gereken zihinsel ve ahlâki gelişmelerden geri kaldığı varsayılıyordu, dolayısıyla, onlar için sömürge yönetiminin 'vesayeti' gerekliydi.[1] Bu tür varsayımların 'kapsamının mecazi anlamda genişletilebilir' oluşu, onların ülkeler, ırklar, cinsler ve sınıflar arasındaki eşitsizlikleri de içeren geniş bir yelpazeye uygulanmasına imkân tanımaktaydı.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında antropoloji, kendini, geri kalmış halkların evrimsel bakımdan da geri olduğu savına kanıt aramaya has-

1) Krş. Slotkin (1985: 237-238); Slotkin burada, Amerikan Yerlileri ve Afrika kökenli Amerikalı köleler için vesayet ve korumacılık düşüncelerini, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına özgü demokratik ideallerle bağdaştırmaya çalışmaktadır.

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

rederek, bu amaçla geniş çaplı biyolojik ve sosyo-kültürel göstergeler yarattı. Bu doğrultuda yapılan, kranigometriden evlilik geleneklerinin kataloğunu çıkartmaya kadar uzanan farklılık çalışmaları, bir hiyerarşi oluşturmaya yönelikti. Yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında, psikologlar ve biyologlar, evrim tablolarını, soyut fakat doğrusal olmayan, zekâ katsayısı gibi gelişim ölçütlerine bağlamaya çalışıyorlardı (Gould, 1981). Genetik ilkeler anlayışının ortaya çıkışı toplumsal evrim düşüncesiyle birleşerek, insan ırkının soyaçekim yoluyla ıslahı hareketini ve göçmen akınını sınırlandırmaya ve kısıtlayıcı ırkçı yasaları uygulamaya koymaya yönelik çabalarını hızlandırmıştı.

National Geographic Society, işte böyle bir dönemde ortaya çıktı ve 'ilkel' halkları Batılıların incelemesine sunmakta baş aktör olarak yerini aldı. Society'nin evrim anlayışı, yerlilerin Batılılardan üstün olduğunu ileri süren nativizm ve insan ırkının soyaçekim yoluyla ıslah edilmesi amacını güden öjenizm hareketleri gibi kötümser Sosyal Darwinizm'den de; alt sınıflar ile ilkel halkların büyük bir hızla üreyip, gelecekte dünya nüfusunun çoğunluğunu ele geçireceği endişelerinden de farklıydı. Onlar daha çok, Stocking'in daha klasik bir toplumsal evrim olarak söz ettiği, cinsiyet, sınıf ve ırk eşitsizliklerinin kalıntılarını hâlâ haklı çıkarsa da, mantıksallığın içgüdüleri yenerek zafer kazanmasına dayanan, daha iyimser bir gelişme doktrinini benimsemişlerdi (Stocking, 1987: 233). *National Geographic*, 'ne kadar ilerledik' temasını işleyerek, Amerika'nın, yeni eriştiği dünyadaki yeri hakkındaki görüşünü güçlendiriyordu. Dergideki fotoğraflar, ilkel halkların hayatının şu veya bu özelliğini tüm ayrıntılarıyla sergilese de, asıl konular her zaman, karşıtlıkları gösteren, hiyerarşi ve güç ilişkilerini şifreleyen ve kaçınılmaz bir sonucu yansıtan evrim öyküleriydi.

BİR AMATÖRÜN DÜNYAYA BAKIŞI

Toplumsal evrimci düşünce ve emperyalist maceralar *National Geographic*'in ortaya çıkışında ve başarısında rol oynamıştı, fakat bilimin değişen bakış açısı da bu çerçevenin bir parçasını oluşturuyordu. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında pozitivizm, entellektüel bir gelişme olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde etkisini gösterdi. Yeni bilim adamları, dünyanın -hem doğal hem de toplumsal dünyanın-, düzenli ve bilinebilir olduğunu düşünmekteydiler. Dinin ve metafiziğin kalıntısı olan nihai sebepler aramaktan vazgeçip, bunun yerine, çevrelerindeki dünyada düzen ve 'yasa'nın varlığını görmeye çalışıyorlardı. Yeni bilim, üniversiteler, devlet ve endüstri tarafından desteklenip benimsenerek bir meslek haline getirildi. 'Amatör', küçümseyici bir terim haline gelir-

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

ken, birçok alanda bilgi birikimi olan 'beyefendi âlimler' eski devirlerden kalma antikalar olarak görülmeye başlandı. Böyle bir durumda, özel uzmanlık alanlarının ortaya çıkışıyla birlikte, doğal tarih gibi geniş ve eklektik alanlarda bir gerileme gözlenmesi kaçınılmazdı.

Bu akademik uzmanlaşma sürecinde, coğrafya gerilerde kalmıştı. 1880'li yıllarda coğrafya hâlâ elit kesimlere özgü bir toplumsal ilgi alanıydı. 1903 yılından önce böyle bir akademik bölüm yoktu ve American Geographic Society'de yaşlı amatörlerin egemenliği söz konusuydu. Pauly'nin dediği gibi, "Amerika'da teknik coğrafik araştırmalar jeoloji, antropoloji, iktisat ve mühendislik bölümleri arasında bölüştürülecek, coğrafik kurumlar da bilimle sağlam bir ilişkisi olmayan maceracı kulüplerine dönüşecek gibi görünüyordu" (1979: 519). National Geographic Society'nin kuruluşu, bilimin geniş anlamda profesyonelleştirilmesi çabalarına özgü gerginlikleri yansıtırken, bu gerginlikler birkaç yıl boyunca yönetim kurulu üyeleri ile editörler arasındaki ilişkilerde de varlığını hissettirmişti.

National Geographic Society, 1888 yılında Boston'un ileri gelen bir ailesinden olan, avukat ve bilim destekçisi Gardiner Greene Hubbard tarafından kuruldu. Washington D.C.'nin Cosmos Kulübü'nde yapılan ilk toplantılar, Jeolojik Araştırma, Sahil ve Ölçümleme Dairesi ile Hava Dairesi gibi federal bürolarda görevli otuz üç kişiyi biraraya getirmişti. Aralarında John Wesley Powell, William Morris Davis, W.J. McGee, Cleveland Abbe, Grove Karl Gilbert, C. Hart Merriam, Henry Gannett ve A.W. Greely'nin de bulunduğu bu isimlerin büyük kısmı, coğrafya için bağımsız bir alan belirlemek ve bu alanı profesyonelleştirmek amacıyla önemli çalışmalar yürütmüşlerdi. National Geographic Society, kuruluşundan itibaren 'geniş ve liberal' üye topluluğunun 'kendi itibarına ve temsil ettiği bilim dalının ciddiyeti'ne uygunluğuna dikkat etmesine rağmen, en önemli amacı, her türlü coğrafik araştırmayı yaygınlaştırıp desteklemekti (Abramson, 1987: 33).

National Geographic'in kurucuları, geleneksel seçkinler sınıfındandı. Bu insanların bilginin yaygınlaştırılması doğrultusunda gösterdikleri çabalar, o sınıfın o dönemde yaptığı diğer eğitici -müzeler ve halk kütüphaneleri gibi- hayırseverlik çalışmalarının bir parçası olarak görülebilir. Ama ilk önderlerinin pratik eğilimleri, üniversitelerdeki bilim merkezlerinden giderek yalıtılmaları ve yirminci yüzyıla girerken satışların yükselmesi, dergiyi daha çok orta sınıfla ilişkilendirmişti. 'Ortalama' terimi bile, on dokuzuncu yüzyılda üst tabaka seçkinler ile eğitimsiz kitlelerin kültürel ürünlerini ayırmak amacıyla kullanılıyordu. Bu yaklaşımın asıl hedefi, on dokuzuncu yüzyılın Brahman elit kesiminin kültürel ürünleri ile eğitimsiz kitlelerin ürünlerini birbirinden ayırmaktı. Bu gelişmeyi

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

benzer bir başka kurum için inceleyen Radway (1988), 1926'da kurulan ortalama okurlara özgü Ayın Kitabı Kulübü'nün ortaya çıkışını da, göçmen olmayan paralı aileler ile -göçmen olmayan eski aileler gibi- ticaret ile kültürün ayrışımını gerektiği şekilde sürdürmeyen göçmen tüccarlar arasındaki sınıf ayırımına bağlamaktadır. *National Geographic,* kendi sayfalarında reklam ile yazıları birbirinden ayırmasına ve vergi muafiyeti statüsüyle bu ayrımı sürdürmeye çalışmasına rağmen, yıllar içinde kazandığı popülarite onu, orta sınıf ilişkilerinden uzak tutamayacak kadar çok kişinin eline düşürmüştü.

Gardiner Green Hubbard, pratik bilmi desteklemesiyle ünlüydü; (1877'de Hubbard'ın kızıyla evlenen) Alexander Graham Bell'i desteklemesi de buna örnektir. Onun önderliğinde, 1888'de 200'ün biraz üstünde olan üye sayısı, on yıl içerisinde neredeyse 1,400'e yükselecekti; bu insanlar, giderek gelişen ülke çapındaki profesyonel coğrafya topluluğunun çekirdeğini oluşturuyordu, ama kurum henüz bir mali başarı öyküsü haline gelmemişti (Pauly, 1979). Hubbard 1897'de öldüğünde aşağı yukarı 2 bin dolar borcu vardı.

1898'de Alexander Graham Bell başa geçince, kurumun yapısı değişmeye başladı. Başarılı ve ünlü bir mucit olan Bell, güzel konuşma öğretmeni olmak üzere eğitim görmüştü ve bilimsel çalışmalarını bir beyefendiye yakışır biçimde ve özel ilgi alanı olarak sürdürüyordu. Telefonu icat etmesiyle kazandığı gelir, bilimsel araştırmalarına bağımsız olarak devam etmesine imkân sağlamaktaydı. Bell, Society'nin araştırmaları desteklemeye hedefinden ziyade, coğrafik bilgileri yayma hedefine daha yakın duruyor; bu kapsamda, insanların hafif ve eğlendirici olduğu sürece coğrafyayla ilgili yazıları okuyacağına inanıyordu. Tirajı arttırmak için, daha sonra *kendisinin* damadı olan Gilbert Hovey Grosvenor'ı işe alan da Bell'di. Grosvenor'ı devrin popüler dergilerini, özellikle de *Harper's* ile *Century*'yi inceleyerek *National Geographic* açısından yeni fikirler geliştirmeye teşvik etti. Ayrıca, bu tür çalışmaların başarısının "gerçek, tanıklardan edinilmiş bilgi; basit ve doğrudan anlatıma" bağlı olduğunu belirterek, onu Heredot'tan Darwin'e kadar 'popüler coğrafyacılar'ı incelemekle görevlendirdi (Abramson, 1987: 48).

Grosvenor, ilk yeniliği reklam ve pazarlama alanında yaptı. National Geographic Society'ye üye olmanın önkoşulu, başka bir üye tarafından aday gösterilmekti. Grosvenor, dostlarından ve diğer kurumların üye listelerinden isimler toplayarak, aday gösterilebilecek kişilerin bir listesini bizzat kendisi hazırladı. Ayrıca, editörler kurulunun sağladığı yazılardan, içeriğini aşırı teknik ve anlaşılması güç bulduklarını reddetmeye başladı. Derginin bu popüler atılımından rahatsız olan yönetim kurulu üyeleri, Avrupa'da balayındayken onu görevinden uzaklaştırmaya

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

çalıştılarsa da, mali kaynaklar Bell'in elinde olduğundan bu çabalarında başarılı olamadılar. 1902 yılı geldiğinde, Grosvenor, eski otoritesini geri kazanmakla kalmamış, aynı zamanda editör olarak atanmıştı.

Grosvenor'ın uyguladığı yenilikler sayesinde, *Natinal Geographic*'in üslûbu diğer popüler aylık dergilerinkine benzedi; "neşeli ve bilgi dolu bir gerçekçiliği" yakaladı ve okura "günlük dille, etkili, doğrudan ve âdeta kişisel" bir sesle hitap eder oldu (Wilson, 1983: 35). *National Geographic,* aynı zamanda yeni yüzyıla giren diğer dergilerle birlikte 'sonsuz imkânlar' duygusunu da paylaşıyordu; kadın dergilerinde tüketici sloganı olarak kullanılan bu deyimin *National Geographic* açısından anlamı, daha geniş bir dünyaya odaklanmaktı. Ancak *National Geographic*'in merkezi, dönemin diğer dergilerinki gibi New York veya Boston'da değildi, profesyonel bir gazeteci kadrosu yoktu ve diğer dergileri kontrol altında tutan göçmen WASP'lar (Beyaz Anglo-Sakson Protestan kişiler) tarafından yönetilmiyordu.

Yarı-profesyonel kökenlerinden giderek bağımsızlaşması, dergiye ulusal kültürü belirleme gücünü sağlayan, kendine özgü ve etkili yerini yaratma imkânı tanıdı. Bu konuma gelmekte iki öğe çok önemli rol oynamıştı. Birincisi, giderek gözden düşen doğanın tarihini yakalayıp yeniden canlandırmıştı. On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru entelektüel ortamdan kalkmış olan doğa tarihi, kitle kültürü kurumları sayesinde yeniden can buldu. Grosvenor "çeşitli uzmanlık alanları arasında paylaştırıldığı bir dönemde" doğa tarihine yeniden hayat kazandırıyordu... *National Geographic,* tuhaflıklar sandığının cıvıl cıvıl bir torunu, doğa tarihi diyoramasının bir kuzeniydi (Pauly, 1979: 527).

National Geographic Society, Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'nin açılışını izleyen yirmi yıl içinde ve Smithsonian Institution'ın genişlediği bir dönemde kuruldu. Bu koşullar çerçevesinde, sömürgeleştirilmiş dünyanın fotoğraf görüntüleri veya elle tutulur izleri, endüstrileşmiş Batı'da kendine yeni bir yer edinmişti. Ele geçirildikten sonra geri verilen bu malzeme, o dünya hakkında yeni yazılara konu oluyordu. Clifford'ın gösterdiği gibi, toplayıp sergilemek Batılı kimliğini oluşturan temel yöntemlerdi ve kültürel tanımlamanın kendisi de insan grupları, kurumları ve uygulamalarına seçicilik ve 'inandırıcılık' kazandıran bir tür koleksiyonculuktu (Clifford, 1988). *National Geographic,* büyük doğa tarihi müzeleri gibi Afrika, Asya ve Güney Amerika'ya ait görüntüleri kendi tarihsel çerçevelerinden çıkarıp, çağdaş Batılının zihnini meşgul eden konulara uygun bir şekilde sıralamaktaydı. Haraway bir çalışmasında (1989), Doğa Müzesi'nin Afrika bölümünün, Batılıların zihnini meşgul eden erkeklik, demokrasinin yiğitçe savunulması ve doğayla kurulan ilişki -veya bu ilişkinin yoklu-

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

ğu- gibi konuları nasıl şifrelediğini açıklamıştır. Hem dergi editörleri hem de müze yöneticileri, sınıflandırma veya açıklama sistemlerini seçerken, temsilin ve ötekiyle ilgili öyküler kurma imkânının yeterli olduğu izlenimini yaratmışlardır.

Anlatılan öyküler ne olursa olsun, toplama ve sergileme eylemi önemliydi. Bu yaklaşım, bütün 'insanlığı' sahiplenme, egzotik ve yabancı olana hükmetme imkânlarına sahip olunduğu izlenimini yaratıyordu (Baudrillard, 1968). Susan Stewart'ın (1984) iddia ettiği gibi, koleksiyonlarda "arzu, asla anlaşılmaz bir şey değildi, tersine ısmarlanmış, düzenlenmiş ve yönlendirilmiş bir olguydu" (163). "Kütüphane ve müze gibi büyük resmi kolleksiyonlar, deneyimi, Nuh'un Gemisi gibi yalıtılmışlık içinde kontrol altında tutarak yeniden canlandırmayı amaçlar. İnsan, dünya hakkında her şeyi bilemez, ama en azından koleksiyon aracılığıyla, yalıtılmış bilgiye erişebilir" (161). Bu şekilde üretilen bilgi, doğası gereği tarih dışıdır. Koleksiyonun bağlamı "kaynağın bağlamını yok eder" ve koleksiyoncunun yaptığı düzenleme, üretimin tarihçesini ve ürünlerin veya fotoğrafların nasıl ele geçirildiğini gözlerden saklar (1984: 165). *National Geographic* de, diğer koleksiyonlar gibi, bir çeşit anı eşyasıdır; dünyayı sayfalarının arasında biriktirir, okurlar tarafından biriktirilir ve büyük ölçüde, ister istemez gerçek dünyayı minyatür bir hale sokan fotoğrafa bağımlıdır.

BİLİM İLE HAZ ARASINDAKİ SINIRDA

National Geographic'in kendi yerini yaratmakta kullandığı ikinci öğe, on dokuzuncu yüzyılın yeni pozitivist bilim adamlarını rahatsız etti. Bu, araştırma ile eğlenceyi birleştirme çabasıydı. *National Geographic,* bir yandan ulusal bilim kurumlarından bağımsız olarak keşifler ve bilimsel araştırmalarda önemli bir güç olmaya, diğer yandan kitlelerin beğenisini kazanmaya çalışmaktaydı.

Peki, böyle bir birleşimi başarıyla kotarmak onlara ne sağlayacaktı? Öncelikle, bu yönelim *National Geographic*'i, bilimsel bilginin hem üreticisi hem de komisyoncusu durumuna getirdi ve onu güçlü bir yere yerleştirdi. Bilimsel uzmanlaşmanın yaygın olduğu, bunun sonucunda amatör ve halkın arasından çıkan pratisyenlerin hoş karşılanmadığı bir ortamda, *National Geographic,* bilimsel yayınlarıyla akademik pratisyenlerle halkın arasındaki boşluğu doldurabilir, aynı zamanda bilimsel çalışmaları destekleyip geliştirdiğini iddia edebilirdi. Yirminci yılından itibaren araştırma yaptırma ve destekleme politikası, kurumun coğrafya ve antropoloji bilgisini yaygınlaştırma ve cazip bir hale getirme uğraşının hep ardında kalmıştı, ama yine de, *bilimsel* ve eğitsel bir kurum

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

olarak itibarını kabul ettirip sürdürmesine yetmişti. *National Geographic* bu sayede, bilimsel çevrenin dışında ve kısıtlamalarından uzak kalırken, bilimsel otoritenin sözcüsü olarak da konuşabiliyordu.

İkincisi, bilim ile eğlence arasındaki sınırları ustalıkla kullanarak müthiş bir esneklik elde etmek mümkündü. Pazar endişeleri taşıyan editörler, pitoresk veya merak uyandırıcı olduğunu ileri sürerek, ilkel toplumların egzotik ve törensel yönlerini yücelten veya da kelle avcılığını, yamyamlığı, kendi bedenini sakatlamayı veya yaptırılan dövmeleri heyecan uyandırıcı yöntemlerle yansıtan fotoğraflara daha fazla yer vermeyi haklı gösterebiliyorlardı. 'Gerçekler'i saggörülü bir tavırla yansıtma iddiasında olan dergi, bu görüntüleri bilimsel bir havayla sunuyor ve okurların eski önyargılarını güçlendiriyordu. Editörler, Amerikan izleyicisine cazip gelecek fotoğrafları seçme eğilimindeydi; bunlar daha sonra, okur kitlesine en son, en parlak bilimsel bilgi örnekleri olarak sunuluyordu. Bu süreçte, okur kitlesinin Amerika Birleşik Devletleri'nin sınırları dışındaki dünyayı ilginç veya estetik bakımdan hoş bulduğu şeklindeki eski görüşler, bilimsel gerçekmiş gibi sunularak onaylanıyor, açımlanıyor ve cilalanıp parlatılarak güçlendiriliyordu.

Batılı-olmayan dünyanın yeni bir görüntüsüne gerek duyulduğu zaman, *National Geographic* onu kurgulamak için bilimsel yönteme bağlı kalmak zorunda değildi. Bilimsel görüşle sınırlandırılmadan ve karşı da çıkılmadan istediği görüntüyü seçebilirdi. Editörler 'bilimsel değeri'ne güvenerek, kafası kesilmiş bir Ifugao savaşçısının dehşet verici fotoğrafını seçebilirlerdi; fotoğraflarda yoksulluk veya açlık görüntülerinin yokluğunu 'olumlu bir imaj' yansıtma çabasıyla haklı çıkarabilirlerdi; cazip genç kadın ve güzel manzara fotoğraflarını sık sık kullanma sebeplerini estetik kaygılara yorabilirlerdi. Pauly'nin alayla belirttiği gibi: "Tam anlamıyla gerçekçi olmak için, çıplak göğüslü yerli bâkirelerin fotoğraflarını yayınlamak gerekiyordu... ama sanatsal ve karşı çıkılmaz olma kaygıları da, bu yerlilerin genç, güzel vücutlu ve çoğu zaman klasik çıplak heykeller gibi örtünmüş olmalarını" gerektirmekteydi (Pauly, 1979: 528). Editörler hem pazara hem de bilim çevrelerine karşı duyarlıydılar, ama ikisine de kölelik etmiyorlardı. Onlar, Batılı olmayan-dünyayı kendi özel görüşlerine göre kurgulamakta özgürdüler.

Sınırlarla böyle oynamak sadece *National Geographic*'e özgü bir durum değildi. Bu olgu, 1876 ile 1916 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen uluslararası fuar ve sergilerde de gözlenmiştir. Ana sergi alanlarında tümüyle bilimsel veya teknolojik bir sergileme tarzı kullanılırken, dış alanlarda, eğlence ile eğitici gösteriler birbirine çok yakınlaştırılırdı. Batılı-olmayan kültürler çoğunlukla dış alanlarda tanıtılıp sergilenirdi; bu alanlar Amerikalıların 'etnografik bilgi alabilece-

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

ği' yerlerdi. Bu tanıtım şekli, Batılı-olmayan dünyayı, açıkça anlaşılabilir bir şekilde, striptiz gösterileri, acayip yaratıkların sergilenmesi, harem görüntüleri üstüne çeşitlemeler, Doğu'nun aşırı abartılmış cinsel gücünün ve Beyazların kara derili insanlara karşı duyduğu yasak arzularının uyarıldığı gösterilerle aynı kefeye koymaktaydı. Ayrıca yetkililere, sergilenen malzemenin bilimsel gerçekliğini işlerine geldiği gibi doğrulama veya reddetme imkânı da tanıyordu (Rydell, 1984: 138).

Dış alanlar, değişmez bir şekilde, hep evrim merdivenleri şeklinde düzenlenirdi; böylece turistler, tarihi Dahomeylilerin yabanıl kültüründen daha uygar Javalılara, Çinlilere ve Japonlara doğru sırayla takip edebilirlerdi (Rydell, 1984: 66). Beyaz-olmayan dünyanın barbar ve çocuksu olduğu inancının üstünde oynayarak, bunların serginin ana bölümünde tanıtılan bilimsel ilerlemeyle karşılaştırılması özendirilirdi. Gösteriler, söz konusu kültürün temsilcilerinin bizzat katılımıyla yapıldığı için, tanıtımların değeri gerçek kişilerin somutluğu ve onayıyla daha da pekiştiriliyordu. Oysa bu tartışmaların en önemli hedefi, bilimsel ve eğlence bölümlerinin yorumlanma şeklinin Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyayla olan ilişkisinde yer alan evrim ve ırkçılık kavramlarının temelini güçlendirmesiydi. Sergilerin çoğu, aralarında Franz Boas, Alice Fletcher, Ales Hrdlicka, Otis T. Mason ve John Wesley Powell'ın da bulunduğu seçkin antropologlar tarafından düzenleniyordu. Onların çalışmaları, her zaman kültürel evrim veya üstün ırk temalarıyla ilgili değildi, hatta başka bir bağlamda bu temalara şiddetle karşı da çıkarlardı. Yine de, sergilenen malzemenin yerleştiriliş şekli, Beyaz-olmayan halkları aşağılayan bilimsel-olmayan malzemelerle yan yana sergilenmesi ve broşürlerle reklamlarda heyecan yaratacak şekilde tanıtılması, fuar yöneticilerine, Amerika Birleşik Devletleri ile dünyanın geri kalan bölümü arasındaki ilişkiyi, popüler üstün ırk anlayışına uygun bir çağrışım yaptırıp güçlendirecek görüntülerle bezemesine imkân tanımaktaydı (Rydell, 1984).

'Batı' ile 'dünyanın geri kalanı'nın yan yana sergilenmesi yöntemi, *National Geographic* sayfalarında da açıkça uygulanıyordu. Batılı-olmayan dünya, asla bir sayıda ele alınan tek konu olmazdı. İlk yıllarda iklimler ve yeryüzüyle ilgili teknik makaleler olduğu gibi, doğal hayat öyküleri de her zaman önemli yer kaplıyordu. Amerika Birleşik Devletleri ve Batılı-olmayan dünyayla ilgili yazıları yan yana koymak, çoğu zaman gelişmeyi ve kültürel evrimi tanımlamanın bir yoluylu. Amerika Birleşik Devletleri'nin Yüzüncü Yıldönümü Komitesi'ne 1879'da başkanlık eden Joseph Hawley'in dediği gibi: "Sergilerin başarısı için kıyaslama gereklidir... Başarılı olup olmadığınızı anlamak için kendinizi diğer ülkelerle kıyaslamak zorundasınız... İklim, ırk ve coğrafyanın endüstri ve sanat

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

üstündeki etkisini göstermek için kıyaslama yapmak gerekir" (Rydell, 1984: 32). Yeni Gine gelenekleriyle ilgili yazıların, Amerika Birleşik Devletleri'nin doğusundaki düzenli çiftlikler veya Güney'deki pırıl pırıl yeni fabrikalar hakkındaki yazılarla yan yana konması, makalelerde ve fotoğraflardaki evrim temalarını vurgulayan öğelerdir.

National Geographic'in Darwin'in toplumsal evrim anlayışı yerine ilerici evrim anlayışını benimsemesi, Grosvenor'ın aşırı düşmanca veya ırkçı yazılar yayınlamak istememesinde yansıyordu. Bu politika, Grosvenor'ın Mart 1915'de Yönetim Kurulu'na açıklayıp, daha sonra da dergide yayınladığı yedi ilkeden anlaşılmaktadır:

1) İlk ilke, mutlak doğruluktur. Tümüyle gerçek olmayan hiçbir şey yayınlanmamalıdır...
2) Güzel, öğretici ve sanatsal görüntülere bolca yer verilmelidir.
3) Dergide yayınlanan her şeyin kalıcı değeri olmalıdır...
4) Ayrıntı sayılacak kişiler ve notlardan uzak durulmalıdır.
5) Taraflı veya tartışmalı sayılacak hiçbir haber ya da görüntü yayınlanmaz.
6) Ülkeler ve halklar hakkında yalnızca iyi şeyler yayınlanır, hoş olmayan veya aşırı derecede eleştirel şeyler yayınlanmaz.
7) Her sayının içeriği, doğru zamanlama ilkesiyle planlanır. (Bryan, 1987: 90).

Aşırı eleştirel malzemelerden uzak durmak, evrim tartışmasında centilmence tavır alındığı izleniminin yaratılmasına katkıda bulunuyordu. Eski sömürge halkları sanayileşmiş ülkelerin uygarlık düzeyine erişemedilerse, onları bu yüzden lanetlemek gerekmezdi; fakat burada takınılan tavır, ağabeyin, küçük sınıflardaki elinden geldiğince çalışan öğrencileri desteklemesine benziyordu.

KANIT OLARAK FOTOĞRAF

National Geographic'in kendini sürekli olarak bilim ile eğlence arasındaki sınıra yerleştirme çabasında, fotoğraflar giderek daha önemli bir araç haline gelmekteydi. 1896'da ilk fotoğraflar yayınlandığı zaman, o dönemin yönetim kurulunun yayın politikası, resimlerin metinlerden daha az önemli ve metni destekler özellikte olmasıydı. Çelik gravür olan ilk görüntüler kaliteliydi gerçi, ancak hem pahalıydı hem de üretilmesi uzun zaman alıyordu. Fotogravürler maliyeti önemli şekilde düşürünce, Grosvenor bu yeni teknolojinin dergiyi popüler kılma amacına hizmet edeceğini hemen kavradı. 1905 yılında iki Rus kâşifin dergiye gönderdi-

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

ği Lhasa, Tibet fotoğraflarını yönetim kurulunun iznini almadan 11 tam sayfa halinde yayınladı (Abramson, 1987: 61-62). Yönetim kurulunun bazı üyeleri bu tutum karşısında dehşete kapılıp öfkelendilerse de, halkın tepkisi müthiş derecede olumlu oldu. 'Yasak şehir'in fotoğrafları yayınlandığında 3,400 olan abone sayısı yıl sonunda 11 bine yükseldi. Grosvenor'ın bu kararı ve fotoğrafların kazandığı beğeni, derginin kalıcı ve farklı bir araç olarak benimsenmesini sağlayacaktı.

Fotoğraflar da, Grosvenor'ın metinlere uyguladığı iyi niyet, dürüstlük ve olumlu bakış açısıyla ilgili ilkelerle dizginleniyordu; güzel (estetik anlamda hoş görünümlü olmalıydı), sanatsal (bazı seçkin sanat formlarının geleneklerini benimsemeliydi) ve eğitici (gerçeği temsil etmeliydi). Dergi, dünyayı önyargısız, aracısız bir bakış açısıyla yansıttığı iddiasını desteklemek için net olarak odaklanmış, kavranması kolay fotoğraflara güveniyordu. Bu iddia, bütün yazıların doğru, dengeli ve adil olduğu düşüncesiyle birlikte yürütülmekteydi. Yazarların ısrarla güncel dil ve sade bir üslûp kullanarak, karşıt görüşleri yok ederek ve çoğu keyfi olan isim, tarih ve sayılar belirterek yarattıkları hava, gerçekçi fotoğrafçılık ilkeleriyle daha da güçlendiriliyordu. Fotoğraflar, görüntülediği makaleye, Barthes'ın (1977: 21) dediği gibi, prestijli bir hava katıyor, temsil edilen nesnelerin gösterildiği şekilde, doğada gerçekten var olduğu yanılsamasını yaratıyorlardı: "Sanki gösterilen sahneyi aniden [fotoğrafçı değil de] doğa yaratmıştı" (Barthes, 1977: 45).

Fotoğrafın kanıt olarak kabul edilmesi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında tamamlanan ve devletin toplumsal denetim çalışmalarında fotoğraftan yeni yararlanma şekilleriyle yakından ilgili olan tarihsel bir gelişmenin sonucudur (Tagg, 1988: 98). "Fotoğraflar deneyimlerin metaforları olarak değil, gerçeğin kesitleri olarak görülüyordu. Fotoğraflarda dev ağaçlar ve nefes kesici dağlar görünüyorsa o zaman bütün ağaçlar dev gibi, bütün dağlar nefes kesiciydi. Fotoğraflar Kızılderilileri 'vahşi' olarak görüntülediği zaman, Kızılderililerin 'vahşi' olduğu kanıtlanmış oluyordu (Lyman, 1982: 29). *National Geographic*, fotoğrafın kanıt olduğu düşüncesinden yararlanarak, kendini sömürgeler dünyasının doğru ve güncel bilgi kaynağı olarak kabul ettirmeyi başarmıştı.

National Geographic'in gerçekçi ilkeler benimsemesi, fotoğrafçılıktaki eğilimlerle ilişkili olarak düşünülmelidir. Bu yüzyılın başlarında, Amerikan fotoğrafçılığına, tablo gibi fotoğraf çekme üslûbu, resimsel fotoğrafçılık hâkimdi ve tabloları hatırlatan fotoğraflar elde etmek için flu görüntüler yaratılıyordu. *National Geographic* ise bu üslûbu benimsemedi, onun yerine, gezginlerin gönderdiği naif fakat teknik yönden yeterli fotoğrafları yeğledi. Editörlerin hedefi 'doğrudan anlatımı olan' fotoğraf-

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

lar basmaktı. Bir editörün 1915'de dediği gibi, *National Geographic* "aşırı dikkat gerektirmeyen yeni bir evrensel dil keşfetmişti, ... onu orman adamı da saraylı da, Eskimo da vahşi Borneo yerlisi de, küçük çocuk da üniversite profesörü de, ev kadını da işi başından aşkın işadamı da anlıyordu; kısaca söylemek gerekirse, bu, Fotoğraf Dili'ydi" (Bryan, 1987: 133). Açıkça söylenmese de, bu yaklaşımla fotoğrafın zamansız, sınıfsız, dil ve kültür sınırlarının dışında bir gerçeği doğrudan kopyaladığı anlatılmak isteniyordu. Fotoğrafçının amacı, fotoğrafik ürün ile ve okurun algıladığı şey aynıydı. Bu nedenle fotoğraf, diğer kültürel metinlerin tersine, en basit insanların bile anlayacağı bir şey olarak düşünülmekteydi.

National Geographic'in, resimselci akıma uygun tablo gibi fotoğraf yerine 'doğrudan anlatımlı fotoğrafçılığı' benimsemesi, bu dönemde ortaya çıkan belgesel fotoğrafçılık akımı tarafından da paylaşılmaktaydı. Ama 1920'li ve 1930'lu yıllarda gerçeküstücülük ve kübizmden etkilenen ve gerçekçi fotoğrafçılık ilkeleriyle oynayarak şaşırtıcı sonuçlar elde eden belgesel fotoğrafçıları, bu derginin fotoğraflarıyla pek ilgilenmediler. Belgesel fotoğrafçıları, öğelerin etkileyici ve çarpıcı bir şekilde biraraya getirilerek sadece bir sahnenin kopyalanmasından öte, durumları gösteren 'kesin' anlar yakalamanın peşindeydiler. Oysa *National Geographic* fotoğrafçılarına, kopyalamayı, düz olarak yansıtmayı amaç edinmeleri söyleniyordu. Fotoğraf editörleri, 1970'li yılların ortasına kadar, dikkati kendi üstüne çeken veya fotoğrafçının 'bakış açısı'nı açıklıkla yansıtan fotoğraf tekniklerinden kaçınıp; fotoğrafçının ve editörün çabalarıyla bakış açısının arka plana çekilmesine, böylelikle okurun fotoğraftaki nesneyle, aracısız, hatta gerektiğinde dolaylı ilişki kurmasına izin veren teknikleri yeğlemişlerdi.

Hayal gücü yeni gerçekçi akımların imkânlarıyla büyülenmiş bir sanatçı açısından, bu yaklaşım iyi bir esin kaynağıydı. Fotoğrafçı Paul Strand'in 1923'te dediği gibi: "*National Geographic*'teki basit bir kayıt... veya havadan çekilmiş herhangi bir fotoğraf... gerçekten fotoğraf yönünden önemli olan her şeyin gözardı edilmesinden başka bir anlam ifade etmeyen resimsel fotoğrafçılıktan çok daha iyidir" (Strand, Lemagny ve Rouille, 1987: 108). Strand, resimsel fotoğrafçılık konusunda bir fikir belirtirken, söz arasında *Geographic*'in fotoğrafçılık üslûbuna dokunduruyordu gerçi, ama derginin fotoğraflarının 'basit kayıt' olduğunu teslim etmesi oldukça ilginçtir. Bir anlamda, fotoğrafların kendi kendini ifade ettiği ve 'aşırı dikkate gerek olmadan' herkes tarafından anlaşıldığını düşünen editöre katılmış oluyordu.

Gerçekçi gelenek üstüne yapılan son araştırmalar, onun yalnızca belirgin stilize özelliklerini değil, aynı zamanda, görüntünün kültürel beklentilere uyum sağlayıp, onları desteklemesine nasıl yol açtığını da

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

vurgulamaktadır. Fotoğrafik gerçekçilikten söz ettiğimizde, "izleyiciyi tarihteki yerine koymak gerekir", –yani, fotoğraftaki görüntülerin kime, hangi koşullarda 'gerçekçi' görüneceğini düşünmeliyiz. (Tagg, 1988: 156) Ya da, Pierre Bourdieu'nun belirttiği gibi: "Fotoğraf, görünen dünyanın tam bir kopyası olarak kabul ediliyorsa, bunun sebebi, yaptığı seçimlerin [dünyanın] mantığ[ın]a tamı tamına uymasıdır" (1956: 109). *National Geographic*'in fotoğraflarının net olarak odaklanışı ve geleneksel bir bakışla yönlendirilişi, onların 'kayıt' sayılmasına yol açıyorsa, filmde yakalanmış tarafsız 'sağgörülü' biri olmanın rahatlatıcı duygusunu sağlayan da, sıradan halkın zihnindeki Üçüncü Dünya kavramına tıpatıp uymasıydı. Bu şeklide, kitle iletişim araçlarının görüntüleri, yabancı toplumların karmaşık ve dinamik gerçekliklerine açılan pencereler olmak yerine, "Amerikalıların duygularını yansıtan aynalar haline gelmekteydi" (Guimond, 1988: 68). Batı teknolojisi ve tüketim mallarıyla tanışınca onları arzulayan köy ve kabile halklarının görüntüsü, Batılıların yaptığı (veya yaptığını sandığı) seçimleri onaylıyordu. Fotoğrafı çekilen insanların nasıl biraraya geldiği veya gerçek hayattaki toplumsal ilişkileri ne olursa olsun, aileyi andıran grup fotoğrafları, Batı'nın aile kurumunu ve aileye bağlılığını onaylayan bir düzen ve mantık duygusu yaratmaktaydı.

National Geographic, bu gerçekçi üslûbunu sadece Amerika Birleşik Devletleri'nin ele geçirdiği yeni bölgelere ve çıkarlara uygulamakla kalmadı; onu gelişen dünya olaylarına da uyguladı. Temmuz 1914'de Birinci Dünya Savaşı çıktığı zaman, dergi, Ağustos sayısına bir "Yeni Balkan Ülkeleri ve Orta Avrupa" haritası ekledi. Bunu izleyen her sayıda, savaş haberleri ve yeni durum değerlendirmeleri yapıldı; birçok gerçek, sayı ve çizelge, sürekli iyimser ve müttefiklere yakınlık duyan bir dille verildi, ama Amerika Birleşik Devletleri 1917'de savaşa girene dek savaş açıkça desteklenmedi. 1914'de 285 bin olan tirajını 1918'de 650 bine çıkaran *National Geographic*, Birinci Dünya Savaşı sırasında satışını arttıran tek dergi olma başarısını da kısmen bu haberlere borçluydu. National Geographic Society, haberlere ek olarak hükümet için askere çağrı ilanları yayınlayarak, Özgürlük Yardımı kampanyası düzenleyerek ve cephedekiler için çorap ve kazak toplayarak da savaşı destekledi (Bryan, 1987: 128-133; Abramson, 1987: 118-119).

Dünyanın geri kalanı *National Geographic* gibi savaşa uyum sağlayamadı. Savaşın modern insanın bilincini nasıl etkilediğini araştıran Paul Fussel, gerçekte savaşın 'ilerleme' düşüncesini tersine çevirdiği için, "zihnin ve anıların Büyük Savaş'ın olaylarına odaklanması"ndan kaynaklanan ve modern edebiyata hâkim olan tutumun aslında ironik bir duruş olduğunu iddia etmektedir. Henry James gibi yazarlar "adım adım

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

iyileşme"den ibaret olan uzun bir çağın, nasıl "kanlı, karanlık bir uçurum"a dönüşebildiğini anlamaya çalışmaktaydılar (1975: 35). Modern etnografi de, Birinci Dünya Savaşı'nın parçaladığı, daha sonra da nihilizmin damgasını vurduğu bir dünyada şekillenmiştii. (Clifford, 8: 64) İşlevselcilik ve kültürlerin düzenli birer bütün olarak temsil edilişi, "düzensizliğe sürüklenme ihtimalinin ciddi biçimde farkında olan" bir kuşak sosyal bilimcinin yaklaşımlarının ürünüydü. Clifford'ın sözleriyle:

> Evrimci bir düşünce olan 'efendi' masalının çökmesiyle, görecelilikçi bir kültür bilimi, bu kez dünyayı belirgin, yaşayan ve birbiriyle ilişkili kültürlerden oluşan dağılmış bir bütün olarak düşünmeye çalıştı. Toplumsal ve ahlâki bütünlüğü çoğulculuk olarak yeniden kurdu. Dar ve geniş anlamlarda ifade edilen etnografi, 'kültürler'in bir bütün olduğunu iddia ederken, bunu aslında İrlandalı Yeats'i Nijeryalı Achebe'yle ilişkilendirerek, "her şey parçalanır ve dağılır" diyen yaygın modern duygulara tepki olarak ifade ediyordu (1988: 64).

'Yaygın modern duygular', *National Geographic*'in hızlı değişim ve şaşırtıcı olaylar karşısında düzeni temsil etmeye odaklanan kurumsal misyonunu etkilemedi. Düzen peşinde olan bilimsel teori, *National Geographic*'in iki savaş arasındaki dönemde dünyaya bakış açısını onaylayıp zenginleştirdi ve Üçüncü Dünya bölgelerini güvenli, birbirine bağlı ve uyum içinde yerler olarak görmek açısından bir temel oluşturdu.

MANZARA OLARAK FOTOĞRAF

1930'lu yıllarda *National Geographic*'teki en önemli gelişme, renkli fotoğrafın benimsenmesiydi. Elle renklendirilen levhalar, dergide ilk kez 1910'da kullanılmaya başlandı ve 1920'li yıllar boyunca kullanıldı (Abramson, 1987: 133-139). *National Geographic*'te yayınlanan ilk doğal renkli fotoğraflar, 1926'da Kuzey Kutbu'nda çekilmişti. 1920'li yılların sonlarından 1930'lu yılların başlarına kadar *National Geographic* fotoğrafçıları, Finlay, Agfacolor ve Dufay dahil çeşitli sistemleri denediler. İlk taşınabilir renkli Kodak film rulosu 1936'da piyasaya çıktı ve *National Geographic* tarafından benimsenmesi iki yıl sürse de, hemen piyasada en çok tutulan film teknolojisi haline geldi (Bryan, 1987: 205-213; Vesilind, 1977).

Renkli fotoğraf, görüntünün doğasını kaçınılmaz bir şekilde değiştirir. Renk, çoğunlukla hat ve hareketi arka plana atarak ön plana çıkar. Nesnelerin şeklini ve yerleşim biçimini ya güçlendirerek ya da onlarla karşıtlık yaratarak çeşitli yollardan görüntünün havasını etkiler. Renk, artık, yüksek etki gücünden ötürü, çoğunlukla kimin resminin çekile-

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

ceği veya daha önce resmi çekilmişler arasından hangisinin seçileceği konusunda göz önüne alınacak bir unsur olmuştur: "Kodachrome zaten doğal olmayacak kadar parlaktı ve fotoğrafçılar... baskıda daha etkili sonuç vermesi için mümkün olduğunca en parlak renkleri kullandılar. Sonuçta, -halkın renkli sahnelere karşı doymak bilmez iştahı sanılan şeyi karşılamak için renkli yerlere gönderilen- renkli filmin imkânlarını değerlendirmek için daha çok renge ihtiyaç duyan fotoğrafçılar, kostüm giymiş insanların fotoğraflarını çekmeye başladılar" (Bryan, 1987: 294-295). Bu eğilime, fotoğrafçılıkta 'kırmızı gömlek ekolü' denmesine şaşmamak gerekir.

Renkli fotoğrafçılık, *National Geographic*'i, 1950'li yılların ortalarına kadar siyah-beyaz fotoğraflara bağlı kalarak, giderek büyüyen fotoğraf gazeteciliği geleneğinden ayırdı. Egzotik ve pitoresk olanı çok daha dramatik yollarla gösterme imkânı, editörleri 'tarihsel değer' ve 'zaman dışı olma' özelliğinden çok bu nitelikleri vurgulamaya yönlendirdi. *National Geographic*'teki fotoğraflar giderek daha çok kartpostala ve turistlerin anında çektiği fotoğraflara benzetilir oldu; hatta, Guimond'un dediği gibi, onlarla eşdeğer sayıldı:

> Turizm çok popüler olduğu ve gerçekleri anlamak için özellikle 'güvenilir' bir yöntem sayıldığı için bu dergilerde [*Time, Life* ve *National Geographic*] çıkan yazılar ve fotodenemelerin de aslında editörler, gazeteciler ve fotoğrafçıların rehberliğinde yapılan turistik yolculuklar halini alması pek şaşırtıcı değil... Birçok dergi, özellikle de *National Geographic*, yabancı kültürlerin egzotik yönlerini aşırı bir şekilde vurguluyor, hatta okurlarına... bu gibi yolculuklarda hep olduğu gibi, resmedilen kişilerle -deve sürücüleriyle, köy öğretmenleriyle ve pitoreks köylülerle- küçük sohbetler yapmış, onların fotoğraflarını çekmiş ve onlarla 'içten' ilişkiler kurmuş duygusunu veriyorlar (1988: 40-41).

Ayrıca, renkli fotoğraf kullanımı, dergilerin, asık suratlı gazete röportajları ve bilimsel dokümanlardan çok -geleneksel kültürün estetikleştirilmiş ufak tefek ürünlerinin kısıtlı bir ortamda sergilendiği- müze salonlarıyla arasındaki benzerliğine de dikkat çekmekteydi. *National Geographic*, müze sergileri (aynı şekilde katalog ve marketler) gibi dünyanın harika yerlerini meraklı okurları için sergiliyordu (Harris, 1978). Renkli fotoğraf, sergilenen şeyin zenginliği ve *elde edilebilirliği* duygusunu vurgulamaya katkıda bulunmaktaydı. John Berger'ın bir keresinde dediği gibi, renkli fotoğraf okurlara resimdeki şeye dokunabilecekleri duygusunu veriyor ve aslında ona sahip olabileceklerini hatırlatıyordu (1972: 141). Misyonunun bir parçası olan 'bilim'in yerini daha da rahatsız edici bir hale getirse de, *National Geographic*'in, okurlarının po-

püler zevkine giderek daha çok sesleniyor olmasında renkli fotoğrafın kazandığı beğeni ve derginin renkli resimler kullanmakta önder haline gelmesiyle dengelenmişti.

ÖZEL BİR 'ULUSAL KURUM'

1935'de üye sayısı 1 milyonu aşan, ertesi yıl 700'den fazla işçisi olan National Geographic Society, Büyük Bunalım döneminde de başarısını sürdürdü. Bu durum kısmen, derginin, resmi politikalara uygun olarak, insanların on yıl boyunca çektiği acılara sayfalarında yer vermemesiyle açıklanabilirdi. 1930'lu yılların sonralarına doğru yayınlanan makaleler, özellikle de Douglas Chandler tarafından kaleme alınanlar, Nasyonal-Sosyalist görüşlere açıkça yakın düşüyordu. Chandler'ın Nazi Partisi'nden açıkça para aldığı ortaya çıktıktan sonra yazıları yayınlanmadı. Yine 1930'lu yıllarının sonlarında, John Patric'in Mussolini'nin İtalya'sı hakkında hazırladığı yazı, yalnızca 'hoş görünen taraflar'ı sunmaya bağlılığın nasıl bir tuzak olduğunu da göstermektedir. National Geographic Society'nin kendi yarı resmi tarihçesi bile, İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında yayınlanan haberlerin anlayış ve tarafsızlıkta aşırıya kaçtığını teslim etmektedir: "John Patric'in Mart 1937 tarihli 'Roma İmparatorluğu'nun Yeniden Doğuşu' başlıklı yazısı, İtalya'nın yeni eriştiği ihtişamı övüyordu, fakat yazıya eşlik eden fotoğraflar tüyler ürperticiydi; gaz maskesi takmış üniformalı çocukları gösteren fotoğrafın altında, 'Bunlar başka bir dünyadan gelmiş tuhaf yaratıklar mı? Hayır, onlar savaşa hazırlanan okul çocukları' diye yazıyordu. Çocukları gösteren bir başka fotoğrafın altında da şöyle yazmaktaydı: 'Çeneler yukarıda, omuzlar dimdik, çocuk Siyah Gömlekliler, Il Duce'nin duruşunu taklit ediyorlar,'" (Bryan, 1987: 219).

İkinci Dünya Savaşı başlayınca, *National Geographic* eski bir geleneğini sürdürmek zorunda kaldı: ülke içindeki Amerikalılara savaş haberlerini iletmek. Haberler, Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi, yine vatanseverlik ateşiyle hazırlanıyordu. Yine ayrıntılı haritalar basıldı, her sayıya savaşla ilgili önemli bir yazı kondu ve dergi, savaşı desteklemek için yaptığı girişimlerle yarı resmi bir konum kazandı. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'na, Deniz Kuvvetleri Hidrografi Dairesi'ne, Amerika Birleşik Devletleri Ordu Harita Servisi'ne ve bunlardan Hava Kuvvetleri için yeni haritalar hazırlayan Kıyı ve Ölçümleme Araştırmaları Servisi'ne -şık kılıflar içinde- haritalar sundu. Ve bunlardan 1944 tarihli Japonya haritası, hava saldırılarının planlanmasında kullanıldı (Abramson, 1987: 176-177). Yine, derginin coğrafik bölge isimlerini yazma şekli, 1940'lı yıllarda belli başlı telgraf servisleri tarafından benimsendi.

National Geographic Society, bilim ile eğlence arasındaki sınırda durmayı öngören zor anlaşılır konumu gibi, hükümetle olan ilişkilerini de değerlendirmeyi iyi bilmişti. Hükümet yetkilileriyle kurduğu yakın ilişkileriyle ve ürünlerinin resmi çevrelerce de kullanıldığı gerçeğini öne sürerek 'ulusal bir kurum' imajı yarattı; aynı zamanda, vergi muafiyeti olan ve hükümetten bağımsız özel bir kurum statüsünü korumayı da başardı.

Editör Grosvenor, hükümetteki birçok kişiyle kurduğu yakın ilişkileri her zaman canlı tutmuştu. William Howard Raft onun kuzeniydi ve yıllar içinde, Theodore Roosevelt'le samimi bir ilişki geliştirmişti. 1930'lu yıllarda, Gardiner Greene Hubbard coğrafya başarı ödüllerini Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'nın vermesi artık bir gelenekti. 1980'li yıllara gelindiğinde, altı başkan, dergiye yazı yazmış durumdaydı: Theodore Roosevelt, William Howard Taft, Calvin Coolidge, Herbert Hoover, Dwight Eisenhower ve Lyndon Johnson. Vakıf Yönetim Kurulu'nda, başkan eşleri, baş yargıçlar, federal hazine yönetim kurulu başkanı, Amerika Birleşik Devletleri Hava Kuvvetleri Komutanı, Deniz Kuvvetleri komutan yardımcısı, Kıyı ve Ölçümleme Araştırmaları'nda görevli bir tuğamiral, NASA'da görevli bir yönetici yardımcısı ve Ulusal Parklar Dairesi görevlileri yer almıştır. Society, kâr amaçlı bir kuruluş olmadığı için, özel ticari kuruluşları destekleyemeyen hükümet görevlilerinin yardımına her zaman başvurabilmiş, aynı doğrultuda sanayi ve finans kuruluşlarıyla iyi ilişkiler geliştirebilmiştir (Abramson, 1987: 7). Banka genel müdürleri ile sanayiciler, Vakıf Yönetim Kurulu'nda düzenli olarak yer almıştır.

SOĞUK SAVAŞ'TA 'İYİ YUMURTALAR'

National Geographic Society, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan 1950'li yılların ortalarına kadar, iktidarın genişleyip konumunu pekiştirdiği ulusal bir çerçeve içinde yer aldı. Savaştan ekonomisi yara almadan çıkan Amerika Birleşik Devletleri, savaşın yakıp yıktığı Avrupa'yı yeni baştan inşa edecek güce sahipti.[2] Aynı zamanda Afrika, Güney Amerika ve Asya'daki yeni ülkelerle önemli ticaret anlaşmaları yaparak, Avrupa ülkelerinin eski sömürgeleriyle olan ticari ilişkilerine el koymaya başladı. Bretton Woods ve Dumbarton Oaks'ta imzalanan uluslararası anlaşmalarla, Amerikan doları dünyanın döviz standardı olarak kabul edildi; borçlanma ve mali destek ilişkileri bu ülkenin gücünü artıracak şekilde yeniden yapılandırıldı. 1950'li yılların başlarında Kongre, dış yardımı, bağımsızlığını yeni kazanan bu ülkelere yönlendirmeye başladı. 1954'te kabul edilen Barış İçin Gıda Yasası'yla başlayan tahıl satış

2) Savaş sırasında sanayinin genişlemesinin sağladığı getirinin dağılımı ve sermayenin Amerika Birleşik Devletleri sanayiinde yoğunlaşması için bkz. Lipsitz (1981: 3).

imtiyazları sayesinde, Üçüncü Dünya'nın gıda konusunda bağımlılığı sağlandı ve sanayinin gelişmesi için gerekli olan stratejik maden yataklarıyla diğer kaynakları ele geçirmekte Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasal gücü artırıldı. 1952 yılına gelindiğinde, Amerika Birleşik Devletleri Hava Kuvvetleri 131, Amerika Birleşik Devletleri Deniz Kuvvetleri ise 30-40 civarında denizaşırı üs elde etmişti; Amerikan şirketleri, Amerika Birleşik Devletleri'nden askeri yardım alan ülkelere silah satıyordu; Gulf, Mobil, Texaco ve Exxon şirketleri Ortadoğu'da etkiliydi; dolayısıyla, çokuluslu şirketler ekonomik hegemonyalarını günden güne pekiştirmekteydiler (Guimond, 1988: 61).

Yine de, Amerika Birleşik Devletleri halkı, bağımsızlığını yeni kazanmış ülkelerdeki varlığını 'yardımseverlik' olarak görmekte ısrar ediyordu. Popüler basın, iyilikseverlik ve cömertliğin temel Amerikan gelenekleri olduğunu vurgulamayı sürdürüyordu. Kore'deki askerleri, çocuklara çiklet dağıtırken gösteren fotoğraflar yayınlanıyordu. Amerikalı liderler, yurt dışı gezilerine çıkarken, fotoğraf çekimleri sırasında dağıtmak üzere beraberlerinde şeker ve gazoz götürüyorlardı. (Guimond, 1988: 61-62). *National Geographic* de, "Amerikan Askeri ve Koreli Çocuklar: Amerikan Savaşçıları Yiyeceğini, Giyeceğini ve Kışlasını, Savaşın Yakıp Yıktığı Ülkenin Çocuklarıyla Paylaşıyor" (1953) başlıklı yazılar ve altında "Sam Amca İyidir: İngiliz Öğrenciler Böyle Düşünüyor" (1943) yazan fotoğraflar ve -biraz daha gerçeğe yakın- "Küba; Amerika'nın Şekerliği" (1947) gibi makalelerle bu imajı desteklemekteydi. Amerika Birleşik Devletleri'nin hava üsleri, aşağıya alınan 1950 tarihli yazılarla övülüyordu:

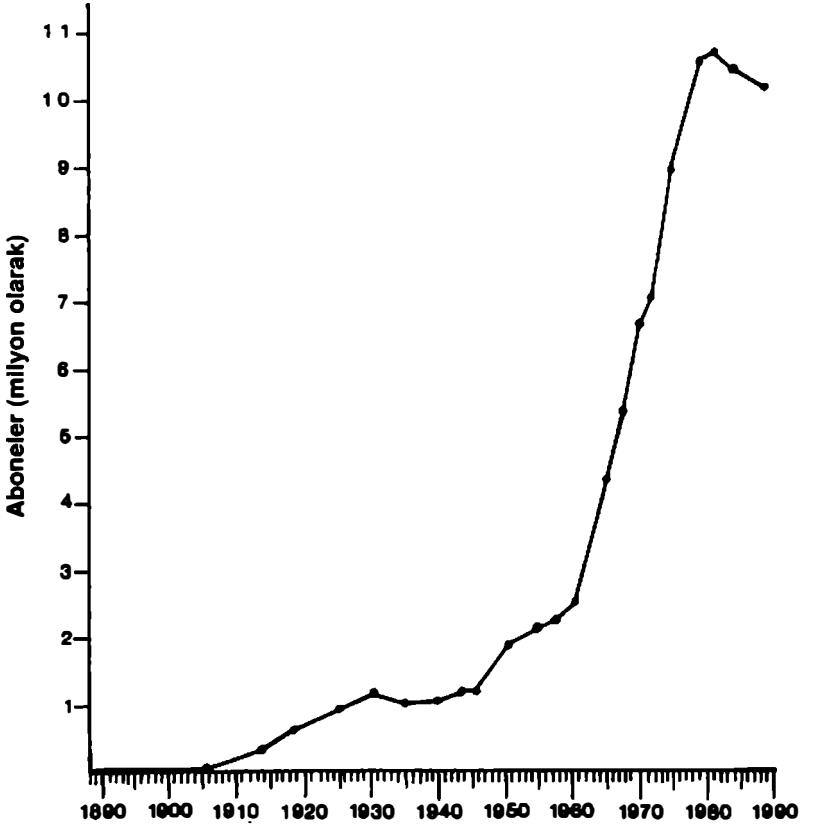
> Elinde öğle yemeği, omzunda yeni bir halıyla gülümseyen bu Okinawalı, 'Japonya'nın kapısının eşiğine' gelen bu yeni umudu simgeliyor.
>
> Son beş yıldır savaşın ve kasırgaların perişan ettiği küçük Okinawa'da, ada halkı artık sevinç içinde... Uzun süredir ihmal edilen Okinawa, toparlanıyor. Değişim tamamlanınca, Filipinler'deki Clark Field gibi iyi donanımlı, yarı-kalıcı bir Amerikan hava üssü olacak.

Soğuk Savaş dönemi bomba sığınaklarının inşasına, nükleer silahların depolanmasına ve McCarthy duruşmalarına tanık olmasına rağmen, çoğu Amerikalının gözünde inatla sürdürülen bir masumiyet, iyimserlik, güç ve dokunulmazlık duygusu dönemi oldu. *National Geographic*, "Nevada Atomla Yaşamayı Öğreniyor" ve "İnsanoğlunun Yeni Hizmetkârı, Dost Atom" gibi makalelerle nükleer çağa girişin yumuşatılmasına katkıda bulundu. Bu arada, sosyalist olmayan Üçüncü Dünya hâlâ basit, çocuksu ve dostane görülüyordu; bir resim yazısında belirtildiği üzere, Üçüncü Dünya "Geleceğini Arayan Cennet"ti.

National Geographic'in Soğuk Savaş sırasındaki yayınlarına, tuhaf bir boşluk hâkimdi. Doğu Bloku ülkeleri hakkında olumlu makaleler vatanperverliğe sığmazdı, ama kötü yönleri üzerinde fazlaca durmak da yayın politikasına aykırı hareket etmek olurdu. Bu yüzden, 1945'ten (Başkan Yardımcısı Richard Nixon'ın Sovyetler Birliği'ne yaptığı yolculukları, Nikita Kruşçev'le 'mutfak karşılaşması' dahil olmak üzere *National Geographic* okurları için anlattığı) 1959 yılına kadar, Sovetler Birliği hakkında tek bir yazı basılmadı. Savaştan ve komünizmden önce derginin popüler konularından olan Çin halkı, 1950 ile 1976 yılları arasında ender olarak ele alındı, ama 1975'te Başkan Nixon'un Çin'i ziyaretiyle birlikte bu ülke yeniden *National Geographic*'in sayfalarına döndü.[3]

1950'li, özellikle de 1960'lı yıllarda derginin tirajı ciddi bir şekilde yükseldi. Abone sayısı 1957'de aşağı yukarı 2 milyondu, 1967'de bu sayı 5,6 milyona, 1971'de ise 7,2 milyona yükseldi (bkz. Şekil 2.1). Bu artışın bir sebebi Melville Bell Grosvenor'ın uygulamaya koyduğu yenilikler ise, bir diğer sebebinin, meydana gelen kültürel değişiklikler olduğu söylenebilirdi. 1950'li yıllarda çalışan sınıfın 'beyaz yakalı' kesimi yükselişe geçti. Bu görevlerden bazıları önemli yönetici sorumlulukları içeriyordu ve birçok konuda 'emek ile sermaye arasında' aracılık yapan yeni bir işçi sınıfı tabakası doğmuştu (Walker, 1979). Ayrıca sağlık hizmetleri, satış, eğitim ve danışma, finans hizmetleri, teknik ve yönetsel destek hizmetlerinde çok sayıda yeni iş kolu yaratıldı. Bu görevler geleneksel beyaz yakalı görevlerinin birçok özelliğini taşıyordu; masa başı işiydi, okur yazarlık gerektiriyordu ve çoğunlukla yöneticilik vasıflarını içermekteydi. Fakat sorumluluk ve ücretler, daha profesyonel beyaz yakalı görevlilerinki kadar fazla değildi. 'Profesyonel yönetici sınıfı' (Ehrenreich ve Ehrenreich, 1979) ve hizmet sektörünün daha az imtiyazlı mevkileri için yükselme şansı, Bourdieu'nün (1984) eğitsel ve kültürel sermaye adını verdiği vasıflara sahip olmayı gerektiriyordu. Savaş sonrası 'bebek patlaması' kuşağı, çocuklarının hayatta yükselmesini istiyor ve onlara iyi kitaplar, bilgilendirici yolculuk deneyimleri ve üniversite eğitimi sağlamak için çabalıyordu. Eğitim düzeyi, 1950'li yıllardan 1970'li yıllara kadar yükseldi: 1952 ile 1961 yılları arasında kitap satışları ikiye katlandı (Kaledin, 1984). National Geographic Society üyeliği *yalnızca* bu sınıfların üyelerine pazarlanmıyordu, fakat bu dönemde üye sayısındaki artışın büyük kısmını onlar oluşturmaktaydı.

3) Doğu Bloku ülkeleri (özellikle de Çin) hakkında yazı yayınlanmayışının bir sebebi olarak, Batılı gazetecilere uygulanan seyahat yasakları gösterilmektedir (oysa yasaklayan taraf Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanlığı olduğu zaman, *National Geographic* Avrupalı fotoğrafçılar göndererek veya özel izin alarak bu yasakları sık sık ve kolaylıkla aşabilmekteydi).



Şekil 2.1 Tiraj artışı, *National Geographic* dergisi, 1888-1990.

Yüzyılın başlarında olduğu gibi, 1950'li ve 1960'lı yıllarda da *National Geographic*, yükselmeye hevesli orta sınıf okura sesleniyordu. Araştırmalar, üye profilinin nüfusun genelinden biraz daha iyi eğitimli, daha varlıklı ve daha yaşlı olduğunu ortaya çıkarmaktaydı. *National Geographic*, muhafazakâr orta sınıfın beğenisinin, eğitim alma ve biraz seçkinleşme arzusunun belirgin bir simgesiydi. Her ne kadar, Amerikan kültürünün ırk ve sınıf ayrımı olmayan, eşitlikçi ve cömert olduğunu iddia eden görüşlere yer verse de, bu bakış açısının aşırı saflığı, ancak, ırk ve sınıf ayrımlarının imtiyazlı tarafında bulunanlarca görmezlikten gelinebilirdi. *National Geographic*, Beyaz, yükselmekte olan Amerikalının değişen bir dünyada kendine yer edin-

mesine, Beyaz ve göreceli olarak imtiyazlı olma durumuyla uzlaşmasına ve hem ulusal hem de uluslararası sınıfsal koşullarıyla ilgili endişelerini gidermesine yardım etmekteydi.

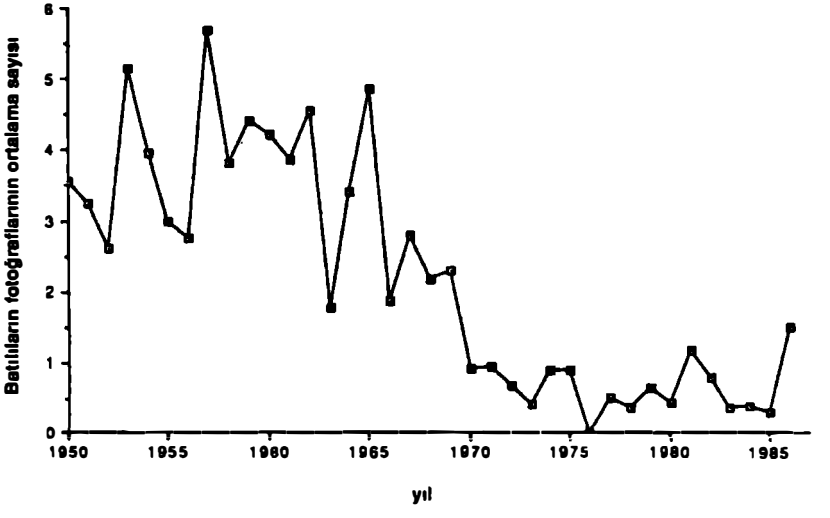
Derginin popülerliğini artıran etkenler arasında 1950'li ve 1960'lı yılların başka olaylarını saymak da mümkündür. Sovyetler Birliği 1957'de Sputnik'i uzaya fırlattığı zaman ortaya çıkan ulusal heyecan, matematik ve bilim merakını da beraberinde getirdi. Bu olay, Amerikan halkının muhayyilesini, aynı yıl Gana'nın bağımsızlığını ilan etmesiyle başlayan Üçüncü Dünya sömürgeciliğinin sona erişinden çok daha fazla etkiledi. Savaştan hemen sonraki döneme uzmanlık çağı da denmişti (Mayıs 1988) ve bu da *National Geographic*'in üstlenmeye devam edebileceği bir roldü. *National Geographic*'in tirajının yükselişi, 1960'da 71,2 milyondan 1970'de 183 milyona çıkan (Robinson, 1976) yabancı turist akını, uluslararası turizmde görülen hayret verici gelişmeler, Amerikan şehirlerinden kitleler halinde göç ve geniş ailelerin dağılışıyla aynı döneme rastlamaktadır. Herhangi bir etnik grubun değil de ulusun bir üyesi sayılan, banliyöde yaşayan bu çekirdek aile, geniş ailenin sağladığı keyfi ve etnik kimliğinden uzaklaşmış insan modelini, ulusal kitle iletişim araçlarında arar oldu (Budd, Entman ve Clay, 1990). Bu dönemde, *National Geographic*'e katılan okurlar kitle kültürünü çok rahatlatıcı buluyor ve kendilerini ulusla eşanlamlı görüyorlardı; oysa ulusun büyük bir yüzdesinin bu bakış açısına sahip olmaya ya gücü yoktu, ya da böyle bir şeyi hiç umursamıyordu.

'SÖMÜRGECİ'Yİ SİLMEK

Amerika Birleşik Devletleri savaş sonrasında gücünün zirvesine erişirken, eski sömürge halklarının Batı'ya ulaşan sesleri daha anlaşılır ve yüksek çıkmaya başladı. Hindistan ve Afrika'daki bağımsızlık hareketleri ve sömürgecilik karşıtı mücadeleler, Batı'nın gücüne hem felsefi hem de gündelik hayat düzeyinde meydan okuyordu. Afrika ve Karayipler'deki Zenci hareketi, Batı'nın Üçüncü Dünya'nın kültürel kimliğini belirlemeye hakkı olmadığını ileri sürerken, güçlü ve yeni kendini-tanımlamalar önermekteydi. Sömürgeci güç ilişkileri yıkılırken, evrim teorisi ve onun sonucunda ortaya çıkan gelişmelere -'beyaz adamın vazifesi'- karşı çıkılırken, Amerika Birleşik Devletleri, güneydeki ülkelerle yeni ekonomik ilişkiler kurup, bu ilişkileri güçlendirmeye çalışıyordu.

Sosyal bilimlerde yankıları süren, yeni kendini tanıma biçimleri oluşturarak yerleşik teorilere meydan okuyan sömürgecilik karşıtı

mücadeleler, *National Geographic*'in düzen arayışlarını yoğunlaştırmaya yaradı. Üçüncü Dünya'nın güven ve istikrar dolu görüntüleri bırakılmak bir tarafa, varlıklarının doğası hakkında rahatsız edici sorular sorulmasın diye , Batılıların görüntüsü -sömürgeci veya yeni sömürgeci- fotoğraflardan usulca çıkarıldı. Böyle, söz konusu kültürler -sadece fotoğrafta yakalandığı kadarıyla görülebilen- dışa kapalı, büyülü dünyalar olarak yansıtılıyordu.[4] Koleksiyon benzetmesi de yine aydınlatıcıdır: "Koleksiyonun amacı, unutmaktır; sınırlı sayıda öğe biraraya gelerek, sınırsız bir hayaller dünyası yaratır. [Koleksiyonun] kimin emeğiyle yapıldığı önemli değildir; önemli olan neler içerdiğidir" (Stewart, 1984: 152). Sömürgecilik kültürünün zirvede olduğu dönemde, Batılıların fotoğraflara dahil edilmesi bir çeşit sahicilik hissi veriyor, fotoğrafçının gerçekten de 'orada olduğu'nu gösteriyordu. Oysa, 1960'lı yılların sonuna doğru *National Geographic*'in dünyanın fotoğrafını çekmesine izin veren sömürgecilik ilişkileri ve sömürgecilik sonrası ilişkiler artık bir savaş alanına dönüşmüştü, bu yüzden onlara gönderme yapmaktan özenle kaçınılıyordu.



Şekil 2.2 Batılı-olmayan ortamlarda bulunan Batılılarla ilgili fotoğraf yazılarının ortalama sayısı

4) 1980'li yılların ortalarında, dergiye Batılı gözlemcinin sınırlandırılmış varlığını yeniden getiren, "Görev Başında" sayfası eklendi; bu sayfada, fotoğrafçı ile yazar baş başa çalışırken, teknik sorunlarla uğraşırken veya sadece poz verirken görülüyordu. Bu bilginin nasıl oluşturulduğu ve yorumlandığı hakkında daha fazla bilgi için 4 ve 7. bölümlere bakınız.

Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri'nin de Üçüncü Dünya'da ortaya çıkmakta olan sömürge ve ırkçılık karşıtı mücadelelerden muaf olmadığı anlaşılmaya başlanmıştı. 1950'li yılların huzurlu savaş sonrası maskesinin altındaki karışıklıklar, insan hakları mücadeleleriyle birlikte yüzeye çıktı. Bu hareketin 1964'den sonra giderek daha radikal bir hal almasıyla, ırk ve kültür farklılıkları aniden kitle kültürüne ve iletişim araçlarına sıçradı. Üstelik, on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarında göçmenlik ve etnik farklılıklar için yapılan mücadelelerin yoğunluğunu bile geride bıraktı. *National Geographic*, bu konulara hiç yer vermiyordu. Yine de, dönemin mücadeleleri, 1950'li yıllarda derginin arkaplanının bir parçasıdır ve ırklar arası veya kültürler arası çatışmayla ilgili her şeyden titizlikle uzak durulduğunu göstermektedir.

1950'li yıllarda National Geographic Society'nin yönetiminde önemli değişiklikler oldu, fakat bunlar bir üslûp değişikliğine yol açmadı. Gilbert Hovey Grosvenor, 1954'de emekli olup genel yayın yönetmenliğinden ayrıldı, ama yönetim kurulundaki görevini sürdürdü. 1905'ten itibaren Grosvenor'ın yanında çalışmış olan John Oliver LaGorce, kurumun başkanı ve derginin baş editörü görevlerine getirildi. 1957'de, Gilbert'in oğlu Melville Bell Grosvenor, birkaç yıl yardımcı editör olarak çalışıp deneyim kazandıktan sonra, LaGorce'un yerini alarak başkan ve genel yayın yönetmeni oldu. Bir işadamı yaradılışına sahip olan Melville Grosvenor, üye sayılarını ve okur anketlerini dikkatle takip etti. Derginin kapağına fotoğraf yerleştirme fikri büyük beğeni kazandı, ilk atlasları ve yerküreleri hazırlatarak kurumun yan ürün imalatını başlattı. Ayrıca, saha harcamaları bütçesini artırarak, editörlere daha çok fotoğraf arasından seçme imkânı sağladı, böylece *Geographic*'e özgü bir dünya görüşü oluşturmak için editörlere daha geniş bir özgürlük alanı tanımış oldu.

Sürekliliği sağlamak için son derece dikkatle yapılan üst kademedeki değişikliklerden daha önemli sayılan gelişme, bu dönemde çeşitli düzeylerdeki personel sayısındaki artıştı. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, sadece iki yazar-fotoğrafçı vardı dergi bünyesinde. *National Geographic*, yazıları ve fotoğraflarının çoğu için, hâlâ diplomat, işadamı ve tatil yapan eğitimcilere bağımlıydı. 1967 yılı geldiğinde, işe alınan tam zamanlı 50 yazar ve tam zamanlı 15 fotoğrafçı sayesinde, dergi çalışanları yazıların doğrudan şekillendirilmesinde ve derginin yayınladığı fotoğrafların üretiminde daha önemli bir rol oynama imkânına sahip oldular.

ÇATIŞMALARLA DOLU BİR DÜNYADA TARTIŞMALI KONULARDAN UZAK DURMAK

Melville Bell Grosvenor 1967'de görevinden ayrıldı; onun yerine National Geographic Society başkanlığına Melvin M. Payne getirildi. Baş editörlüğü üç yıl süreyle Frederick Vosburg yürüttükten sonra, onun yerini de Grosvenor'ın oğlu Gilbert aldı. Üye sayısı, Melville Grosvenor'ın başkanlığı döneminde ikiye katlanmıştı, fakat onun dergiye yaptığı en büyük katkı, kurum içinde Jön Türkler diye bilinen bir grubu (Ortabatı'nın belli başlı üniversitelerinden mezun olan başarılı gazeteci-fotoğraçıları) işe almak olmuştu. Bu genç yetenekler, on yıl öncesinin biraz verimsiz ve sıkıcı, beyefendi üslûbundan tamamen uzaklaştılar. Grubun en önemli ismi, 1980 ile 1990 yılları arasında editörlük yapacak olan Wilbur Garret'ti. Bu genç grup, *National Geographic*'in görünüşü ve içeriğini modernleştirmek istiyordu. Fotoğraflarda daha çok doğal ışık, mizanpajda daha çok beyaz alan kullanmayı ve dergiyi tamamen renkli basmayı savunuyorlardı. Ayrıca dergide daha tartışmalı meselelere de yer verilmesini talep etmekteydiler.

Vietnam Savaşı başlayınca *National Geographic,* diğer savaşlarda yaşamadığı bir kararsızlığa düştü. Geleneksel iyimser, gerçeklerle dolu savaş haberlerini sürdürmeli miydi? İlan edilmemiş ve şimdilik ağır seyreden bir savaşta bunu nasıl yapacaktı? Dergi, savaş haberlerinde daha önceki başarısına güvenerek, 1961'de savaş yazıları yayınlamaya başladı. Wilbur Garret ve Peter White'ın hazırladığı ilk yazının başlığı şöyleydi: "Güney Vietnam Kızıllara Karşı Savaşıyor." 1962'de, kurum, fotoğrafçı Dickey Chappelle'yi "Güney Vietnam'da Helikopter Savaşı" başlıklı bir yazı üstünde çalışmak amacıyla Vietnam'a gönderdi ve Amerikan kamuoyu, savaşan Amerikan askerlerinin ilk fotoğraflarını bu yazı sayesinde gördü.[5] Vietnam Savaşı haberlerini yayınlamanın güçlüğü, National Geographic yönetim kurulu üyelerinin savaş haberlerinin nasıl yayınlanacağı konusunda anlaşmazlığa düşeceğini önceden haber vermekteydi.

1960'lı yıllarda derginin üslûbu ve içeriğinde yapılacak küçük değişikliklere karşı çıkanlar olmuştu gerçi, ancak 1970'li yıllarda bu direniş daha da belirginleşti. 1977'de yayınlanan dört makale, hem okurların hem de vakıf üyelerinin dikkatini çekti. Birincisi, yazar-fotoğrafçı Fred

5) Ritchin, (savaş muhabirliği yaparken 1965'de ölen) Dickey Chappelle'in bu yolculuğunda, Eddie Adams'ın 1968'de fotoğrafını çektiği ve Amerikan kamuoyunun dikkatini üstünde toplayan idama benzeyen bir fotoğrafın (*National Geographic*'te değil) sadece 'pek tanınmayan bir dergide' yayınlandığını belirtiyor. "Dünya ne savaşın vahşetini görmeye, ne de bu vahşetin bir simgesini aramaya hazırdı" (1984: 24).

Ward'ın Küba hakkında yazdığı bir makaleydi ve medyayı izleyen sağcı Medya'da Doğruluk Kurumu'ndan, Küba'nın siyasal sistemini eleştirmediği ve bir hükümet görevlisinin ekonomik büyüme konusundaki kehanetlerini gerçek olarak kabul ettiği için öfkeli bir tepki aldı; ayrıca bu makale, aynı zamanda E.I. du Pont de Nemours & Co. şirketinin başkanı da olan yönetim kurulu üyesi Crawford Greenewalt'u da öfkelendirdi; Du Pont'un Küba'daki kimyasal fabrikasına el konmuştu çünkü (Bryan, 1987: 389). İkinci makalenin başlığı "Harlem'de Yaşamak"tı. Bu makale, odaklandığı konudan çok reklam verenlere sunduğu 'yeni' *National Geographic* örneği bakımından tartışma yarattı. *New York Times*'da reklam vermesi beklenen potansiyel müşteriler için yayınlanan çağrı şöyleydi: "Harlem'in coğrafyası: yoksulluk, uyuşturucu, suç ve 1 milyon dolar karşılığında bile orayı terk etmeyecek insanlar... *National Geographic* dergisine bir kez daha bakmanızın zamanı gelmedi mi?" *National Geographic*'e reklam verenlerin, onun geçmişte daha sönük ve anlamsız olduğunu, fakat yayın politikasındaki değişiklikle daha anlamlı ve ilginç bir hale geldiğini göreceklerini iddia ediyordu bu ilan. "Bir Kanada mı Var, Yoksa İki mi?" adlı üçüncü makale, Quebec'teki güçlü ayrılıkçı hareketi anlatıyordu. Sonuncu ama belki de en çok tartışma yaratan makale ise, "Güney Afrika'nın Çetin Sınavı" adlı bir ilkbahar yazısıydı ve ırkçılık ile Güney Afrikalı siyahların durumunu açıkça gözler önüne serdiği için şimşekleri üzerine çekmişti. James Blair'in, makaleye eşlik eden, beyaz oyuncak bir bebek ve karton bir haçla işaretlenmiş küçük bir siyah çocuğun mezarını ve varlıklı beyaz bir çiftin çocuklarını kucaklarında tutan siyah hizmetçileri gösteren fotoğrafları da tepki aldı. Makaleyi önceden okumasına ve önemli değişiklikler yapmasına izin verilmiş olan Güney Afrika hükümeti, belli başlı Amerikan gazetelerine verdiği ilanlarla, kurumu 'Beyaz karşıtı ırkçılık'la ve gerçekleri yanlış yansıtmakla suçladı (Bryany, 1987).

Haziran 1977'de, Vakıf Yönetim Kurulu başkanı Melvin Payne, tartışma yaratan makale dizisinin derginin yayın politikasının değiştiği anlamına gelip gelmediğini araştırmak üzere özel bir komisyon kurdu. Gilbert Grosvenor, bu hareketi yazı işleri müdürü olarak yetkilerine doğrudan bir saldırı olarak yorumlarken, derginin "89 yıllık doğruluk, eskimeyen haberler yapma ve tarafsızlık geleneğinden sapmadığı"nı iddia etti; değişen, dergi değil dünyaydı (Bryan, 1987: 390). Grosvenor'ın makaleleri yayınlama kararını, hem Melville Grosvenor hem de Frederick Vosburg desteklemişti.

Aslında yalnız dünya değil, basın yayın dünyası da değişiyordu; Vietnam Savaşı haberlerinin aktarılış şekli konusunda çıkan tartışma bar-

dağı taşırmıştı (Moeller, 1989: 385). Vietnam Savaşı haberleri hakkındaki bir yazısında Moeller, Vietnam'ı yansıtan fotoğrafların, yüzyılın iki savaşında kullanılan estetik değerlerden ayrıldığını iddia etti. Fotoğraflar, özenle planlanmış savaş alanı kompozisyonları yerine, bir sivil veya askerin, savaş ortamındaki bireysel ıstırabını sergiliyordu. Bu yeni üslûp, savaşı kişiselleştirmekteydi. Aynı zamanda, dünyada meydana gelen olayların yansıtılmasında o zamana kadar geçerli olan habercilik anlayışına meydan okuyor ve onu değiştiriyordu.

Bu koşullarda Grosvenor ile onu destekleyenler, Pollyanna tarzı haberciliği sürdürmenin, *National Geographic*'in giderek daha içi boş ve çağdışı görünmesine sebep olacağına inanıyorlardı. Halkın tüyler ürpertici gerçeklere ve eleştirel haberciliğe alıştığı kanısında olduklarından, *National Geographic* yalnızca 'iyimser' ve tartışma yaratmayacak haberler yayınlamayı sürdürecek olursa, başarılarının temelindeki iki önemli öğeyi yitireceğinden korkuyorlardı. Bu öğelerden birincisi, giderek daha çok şey gören ve bilen kamuoyu, dergiyi artık ilginç bulmayacaktı; yani, artık her zamanki gibi ilginç ve şaşırtıcı olamayacaklardı. Daha önce merak uyandıran, özenle işlenerek idealize edilen egzotik Üçüncü Dünya görüntüleri, gerçek hayatın dramı ve ıstırabını yansıtan Vietnam Savaşı haberciliğiyle yarışamayacaktı. İkincisi, 'iyimserlik' ilkesi 'mutlak doğruluk' ilkesiyle giderek daha çok çelişmekteydi. Medyanın Güney Afrika gibi yerlerdeki çatışmalara gösterdiği ilgi düşünülünce, bu yerler hakkında yayınlanan tartışmadan uzak yazılar sorgulanacaktı. Bu tartışmaları haberleştiren *Newsweek*'in gözlemlediği gibi, "Başka bir dergide yayınlansa, Güney Afrika, Castro yönetimindeki Küba ve Harlem'de hayatla ilgili yazılar, güncel olayları yansıtmak amacıyla yapılmış -geç de olsa- ılımlı bir çaba olarak görülebilirdi" (T. Schwartz, 1977). *National Geographic*'in gerçekleri sunduğu iddiası ise, diğer kaynakların ele aldığı çatışma ve dehşet haberlerinden özenle kaçınması yüzünden zayıf kalırdı (Bryan, 1987).

Payne'nin kurduğu özel komisyon, Grosvenor'ın görüşüne karşı çıkarak, "tartışmaların günlük basında yeterince ele alındığını" ileri sürdü ve derginin son dönemlerdeki habercilik üslûbunun 'misyoner' havasını kınadı (Abramson, 1987: 240); tartışmalara en doğru yaklaşım, "güncel durumun ne olduğunu kesinlikle belirtmek... ama taraf tutmamak... hatta her iki tarafın sözlerini de aktarmamak"tı (Bryan, 1987: 395). Editörler, farklı görüşlerin varlığını kabul etmenin, otoriter ve tarafsız olduğunu iddia ettikleri kendi bakış açılarına gölge düşüreceğini sanmakta belki de haklıydılar. Toplumsal ve siyasal

başkaldırı hareketlerine yer vermek, sadece dünyanın çalkantılı bir yer olduğunu ima etmekle kalmıyor, aynı zamanda her şeyi bilen, tarafsız bir duruşun imkânsız olduğu düşüncesini de içeriyordu. Sonuç olarak, Bryan'a göre, komite Grosvenor'dan *National Geographic*'in "hakkında nesnel bir yazı yazılamayacak 'yoğunlukta duygusal' konular"dan uzak duracağını bildiren bir yazı yayınlamasını istedi. Grosvenor, bu karara uyarak, 1978'de *National Geographic*'in 'taraflı habercilik' yapmayı reddettiğini açıklayan kısa bir bildiri yayınladı (Bryan, 1987: 395-396).

Bu tarz haberciliğin 1970'li yılların okurlarına aşırı saf ve 'masal kitabı' gibi göründüğünün kanıtı, Tim Menees'in 1976 yılında, "Wordsmith" adlı karikatür bantında, "Mutlu Zenci Mahallesi: NBA İçin Hazırlık Kampı" ve "Ho Chi Minh Yolunda Doğa Yürüyüşü" başlıklarını verdiği yazıları kullanarak, *National Geographic*'i alaya almasından anlaşılmaktadır. Ayrıca *National Review*'un, *National Geographic*'in Küba hakkında yayınladığı yazıyı savunmasından da, ironik bir biçimde aynı sonuç çıkmaktadır. "*National Geographic* genelde taraflı yayın yapmakla tanınmaz... Aslında okuru kendinden geçirip, politikadan ve günlük sorunlardan uzakta kısa bir tatile çıkarmak için oldukça güzel tasarlanmış, iç açıcı birkaç dergiden biridir." *National Geographic* bu yazıda Küba'yı övdüyse bunu 'herkesi övdüğü için' yapmıştı (Sobran, 1977). Kendini hâlâ bilimsel-eğitsel bir kurum olarak gören bir dergi için, bu övgü neredeyse eleştiriler kadar yaralayıcıydı: Kurumun çalışmalarını basit değilse bile eğlencelik olarak niteleyerek, derginin dünyayı gerçekçi bir gözle yansıtma iddiasını zedelemişti.

Yönetim kurulunun Grosvenor'a karşı çıkmasına ve taraflı haberciliğin reddedilmesine rağmen, dergi güncel ve tartışma yaratan yazılar yayınlamayı sürdürdü. Bunların arasında, Güney Afrikalı fotoğrafçı-gazeteci Peter Magubane'nin birkaç çarpıcı fotoğrafı eşliğinde, Güney Afrika'nın Ndebele halkı hakkında 1986'da yayınlanan bir yazı da bulunuyordu. Kapakta boynu uzatan altın halkalarıyla geleneksel giysiler içinde bir kadın fotoğrafı yer almasına rağmen, yazı, karton ve çerçöpten yapılmış barakasının önünde duran bir kadının fotoğrafıyla başlıyordu. Derginin "Görev Başında" bölümünde ise, *National Geographic* yazısıyla ilgilenen, bir kadının cenaze törenini izlerken polisin açtığı ateşle yaralanan Magubane görünmekteydi.

Çevrenin korunması da, *National Geographic* açısından önemli bir konu olmayı sürdürdü. Çevrenin bozulması konusunda yazılar 1970'de yayınlanmaya başladı ve dergi bundan sonra da, soyu tükenmekte olan

hayvanların kaçak satışı, zehirli atıklar, asit yağmuru ve tropik yağmur ormanlarının yok edilmesi konularını işledi. Çevrecilik, 1988'deki yüzüncü yıldönümü sayısında önemli bir yer kapladı. Metro ve Vietnam Savaş Anıtı hakkındaki yazılar da tartışmalı (ama artık güvenli bir şekilde tarihe mal olmuş) temaları işlemekteydi.

Diğer ülkeleri giderek biraz daha olumsuz bir bakışla sergileme eğilimine, savaş sonrası dönemde dergiye reklam veren yatırımcı profilindeki değişiklik yol açmış olabilir. 1950'li yıllarda dergi sayfalarında en çok boy gösteren turizm reklamları, 1980'li yıllarda ikinci sıraya düşmüştü. Bu değişiklik, *National Geographic*'in, 1984'de hem içeriği hem de reklamları daha açık olarak turizme odaklanacak olan *Traveler* dergisini kurmasından en az on yıl önce gerçekleşiyordu. Magubane'nin yukarıda sözü edilen fotoğrafının tam sayfa bir Karayip turu reklamının karşısında yer aldığı zaman olduğu gibi, ticari ve editöryal çıkarlar zaman zaman hâlâ çatışma halinde olabiliyordu.

Yazı işlerinin giderek bağımsızlık kazanmasına rağmen, Garrett kısa bir süre sonra tekrar saldırıya uğradı. Garrett'in 1990'da işten atılmasının sebebinin, editörlük yaptığı sırada National Geograpnic Society'nin başkanı olan Grosvenor'la arasındaki, eskiye dayanan bir geçimsizlik olduğu söylendi (Truehart, 1990). Ancak Garrett'in işten çıkarılması, okur sayısının düşüp, üretim masraflarının arttığı bir döneme de denk gelmişti. Gilbert Grosvenor ile yönetim kurulu, yapılacak en doğru şeyin, pazar araştırmalarını dikkate almak ve 'halka istediğini vermek' için daha kararlı bir çaba harcamak olduğuna inanıyorlardı; daha kısa yazılar, Amerika'yla ilgili olmayan konularda daha az makale ve toplumsal sorunlara daha az yer ayırmak. Anlaşılan Garrett, 'halka henüz istediğinden habersiz olduğu şeyleri vermeyi'; halkın zevkine hizmet etmek yerine onu yönlendirmekte daha önemli bir rol oynamayı yeğlemişti. Garrett'in 1970'li yıllara özgü eylemci üslûbu, 1980'li ve 1990'lı yılların sağa kayan politikalarını destekleyen vakıf yöneticilerine hoş görünmemişti. 'Güzellik' her zaman 'gerçek'ten önce gelmeliydi. 'Nezaket'in pazar değeri, 'siyaset'ten fazlaydı. Yine de, *National Geographic*'te nezaket ve gerçekçilik gibi amaçlarda bir denge sağlamak için yapılan mücadele, her zaman biraz önce anlatılanlar kadar dramatik değişimler ve çabalar gerektirmiyordu. Bunlar daha çok, fotoğrafçılar ve editörler veya editörler ile yetkili yöneticiler arasındaki etkileşimlerde, mizanpaj ve içerik konusunda yapılan çok sayıda küçük seçimlerle çözümlenirdi; bu konuyu da bir sonraki bölümde ele alacağız.

SONUÇ

National Geographic Society'nin gelişimi, hakiki bir başarı öyküsü olarak anlatılabilir. *National Geographic* dergisi, dünya hakkında öğrenilmeye değer bilgilerin yayınlayıcısı olarak, Amerikan toplumunda kendine güçlü bir yer edinmiştir. Bilim ile eğlence, gerçek ile güzellik arasında stratejik bir yerde durur; ıstıraptan ve sınıf çatışmasından oldukça uzak, modern hayata giden yolda düşe kalka veya hızla ilerleyen idealleştirilmiş ve egzotik bir dünya görüntüsü sunar. Böylece, milyonlarca insanı çok değer verilen bir kimliğin çevresine çeker: eğitimli, modern, dost tavırlı Amerikalı. Kitle iletişim araçlarının yüzyıl boyunca aşağılayıcı bir üslûpla sergilediği Üçüncü Dünya görüntülerinin aksine, *National Geographic*'in fotoğrafları zarif, güneşli ve güler yüzlüdür. Bu üslûbun sergilediği tablo da mantıklı, cömert ve iyiliksever Amerikalı ulusal kimliğidir. Bu kimlik ile onu oluşturan sınıf, kendi onayını, kuruluşundan itibaren *National Geographic*'te bulmuştur.

3
BÜYÜK ARZU ÇARKININ İÇİNDE

"Bu zor hitap tarzları ile formların fiilen -üretim sürecinin tam kalbinde- nasıl oluşturulduğunu anlamak zorundayız."

(Raymond Williams; 1986: 14)

"Hegemonya kurmak zor iştir."

(Hall, akt. Denning; 1990: 14)

1970'li yıllarda popüler kültürdeki çelişkileri analiz edenler, ayrıntılı araştırmalar yapmalarına rağmen birçok soruyu cevapsız bıraktılar. Enzensberger (1974) gibi yorumcular, kitle kültürü politikalarının gerçek ihtiyaç ve arzuları karşıladığı için başarılı olduğunu ileri sürerlerken, bizi 'büyük arzu çarkı'nın içine sokup, kâr amaçlı kuruluşların bu ihtiyaçları nasıl belirleyip şekillendirmeye çalıştığını gösteremediler. Bunun için, 1980'li yıllarda Raymond Williams (1986), metin üretimi-

nin incelenmesinin kitle kültürünün en çok ihmal edilmiş yönlerinden biri olduğunu iddia edebiliyordu.

National Geographic'in, Frederic Jameson'ın (1983) yorumuyla kitle kültürüne özgü yöntemlerle işlediğini görmek çok kolaydır. Sonraki bölümlerde ele alacağımız üzere, dergide çıkan fotoğraflar, Beyaz orta sınıfın uluslararası sınıf sistemindeki ayrıcalıklı yeriyle ilgili derin toplumsal ve siyasal endişe ile arzuları hem uyandırıp hem de yatıştırmaktadır. Oysa bu fotoğraflar, her şeyi bilen bir sanayinin standartlaşmış ürünü değillerdir; onlar, karmaşık, zaman zaman tartışmaların yaşandığı bir dizi üretim sürecinin sonucudurlar. Dahası, endişe yaratmakta ve gidermekte her zaman kesinlikle başarılı da değillerdir. Kitabın bu bölümü, fotoğrafların üretildiği kurumsal koşulları; üretimde fotoğrafçıların, editörlerin, resim altı yazarlarının ve diğerlerinin üretim sürecinde oynadıkları rolü ve fotoğraf üretimini yönlendiren politikalarla bunlara eşlik eden gerginlikleri inceliyor. Elbette bunlar, *National Geographic*'in çalışmalarının sadece bir bölümüdür. Dergi dışındaki -*National Geographic* yazılarının metinlerinin oluşturulması dahil- bütün diğer çalışmaları, yani araştırma projeleri, film ve video yapımları ile kitap yayınlarını göz ardı eder.

Bu bölüm, 1989 ve 1990 yazında National Geographic Society'ye yapılan çeşitli ziyaretlerde tamamlanan yirmi beş röportajı temel almaktadır. Bu süre esnasında fotoğrafçılar, fotoğraf editörleri, görsel yönetmen ve yönetmen yardımcısıyla; fotoğraf altı yazarları, grafik tasarımcılar, baskı ve klişe uzmanlarıyla ve pazarlama görevlileriyle görüştük. Genelde çok sıcak karşılandık. Çalışanların büyük bölümünün işlerini nasıl yaptıkları hakkında konuşma fırsatı bulmaktan hoşnut olduklarını ve bize cömertçe zaman ayırdıklarını fark ettik. Yaptığımız ziyaretlerden sonra dostlarımız ve meslektaşlarımız, *National Geographic*'in bize kapılarını memnuniyetle açmasına çok şaşırdıklarını ifade ettiler. Kâr amaçlı bir kurum olmasa da, abone sayısı konusunda ve eleştiriye karşı duyarlı olabilirlerdi. Bir kurum olarak sahip olduğu güç yabancılara kapalı olmasını gerektirse de, bu güç aynı zamanda, diğer seçkin kurumları inceleyen bir antropoloğun 'sınıfa özgü güven' dediği şeyi; kültürdeki yerinin tartışılmaz ve güvende olduğu duygusunu yaratmış olabilirdi.

National Geographic Society'deki günlük uygulamalar hakkında bir fikir vermenin en iyi yolu, belki de, 14 Haziran 1989'da gözlemlediğimiz bir haftalık planlama toplantısını ayrıntılarıyla anlatmak olacaktır Editör Wilbur Garrett, küçük bir toplantı salonunda, çevresinde bazı adamlarla ayakta duruyordu. Salonun arkasında, içinde projeksiyon yapabilen bir bilgisayar bulunan küçük bir raf vardı. Toplantı, resmi bir

başlangıç yapılmadan, Garrett'in Mayalara ait arkeolojik bir kazı bölgesine bir süre önce yaptığı ziyareti anlatmaya başlamasıyla açıldı. Araştırma, otuz beş yaşında birinin dişlerine sahip ama seksen beş yaşında olduğu tahmin edilen bir bedenin kalıntılarıyla ilgiliydi; arkeologlar ona "Duman Jaguarı" adını vermişlerdi. Anlatılanlar, yaşlı bir adamın nasıl genç bir erkeğin dişlerine sahip olabileceği konusunda şakalara ve gülüşmelere yol açtı. Garrett, o sırada, bir Geographic görevlisinin kalp ameliyatı olduğunu haber verdi. Daha sonra, kurumda son birkaç ay içinde dört kişinin benzer bir ameliyat geçirdiğini belirterek, "Belki de içilen suda sorun vardır," diyerek şaka yaptı.

Garrett, biraz yükselen ve *Bismarck* adlı geminin kalıntıları hakkında yayınlanacak olan haberle daha da artması beklenen satışlardan kısaca söz etti. Yapılan son araştırmaların, postayla gönderilen reklamların genelde açılmadığını ortaya çıktardığını belirtti. Abone servisinden üç kadın görevli de bu gerçeği doğruladılar ve en etkili reklamın derginin içeriği olduğunu belirttiler. Garrett, şakacı bir tavırla, sayfa açılınca yükselen yeni bir format uygulanmasını önererek, Mississippi'deki basımevinin müdüründen iniltiler yükselmesine neden oldu.

Garrett daha sona, *National Geographic*'in yakın zamanda yayınlanan bir yazı yüzünden Shakers tarafından dava edilip edilmeyeceği sorununa döndü. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki dini topluluklardan biri olan Shakers üyeleri, yazıda maddi gelirlerinin miktarı belirtildiği ve cemaatteki bölünmeden söz edildiği için alınmışlardı. Bunun bir 'kişilik' sorunu mu, yoksa hukuki bir sorun mu olduğu üstünde biraz konuşuldu.

Yaklaşık on dakika sonra, toplantı gelecek sayıların düzenlenmesi ve planlanması olan asıl konusuna döndü. Salonun önündeki perdeye birkaç aylık bir program yansıtıldı. Garrett, çeşitli yazıların hazır olup olmadığını sordu ve genç bir kadın, verilen yeni bilgilere göre bilgisayar/projektördeki programlarda gerekli değişiklikleri yaptı. Zaire'deki Efe'lerle ilgili bir yazı hakkında soru sorarken, onlardan 'Pigmeler' diye söz etti (perdeye yansıyan terim). Kadın, sonra, birkaç görevlinin uyarısıyla yanlışını düzeltti. Görevlilerden biri, şayet bu yazı hazırsa Doğu Harlem konusundaki bir yazının yerine kullanılmasını önerdi. Başka birisi, Doğu Harlem'de Pigmeler olup olmadığını sordu.

Sonra, Çin'deki son huzursuzluklardan kaçan göçmenleri görüntülemek için Hong Kong'a bir görevli sokmanın güçlükleri tartışıldı. Bir görevli 'Çin'deki adamları'nın Tienanmen Meydanı'ndaki olaylarla ilgili haber hazırlamanın sonbahardan önce mümkün olmayacağını bildirdiğini söyledi. Söz konusu kişi, tutuklanmayan muhaliflerin yeraltına kaçtığını ve sokaktaki insanlarla konuşmak mümkün olsa da, 'insanla-

ra yakınlaşmak ve evlerine girmek' için uygun bir zaman olmadığını merkeze bildirmişti.

Garrett, Mississippi'deki baskı işlemlerinin ne durumda olduğunu sordu. Cevap, "Zarar azaldı, kalite yükseldi," şeklindeydi. Buna karşılık olarak odadaki biri, "Kalp ameliyatları da arttı," dedi. Bunu kahkahalar ve yuhalamalar izledi. Garrett, basımevi sahibine, sayfa açılınca yükselen formata ek olarak müzikli kartlar basıp basamayacağını sordu. O da tekrar inledi ve abone servisindeki kadın görevlilerden biri bunların işe yarayacağını söyleyerek şakaya katıldı. Konudan konuya atlayan ve aklına geleni söyleyen Garrett, yakın zamanda by-pass ameliyatı olmuş birine personel için bir by-pass el kitabı hazırlayıp hazırlayamayacağını sordu.

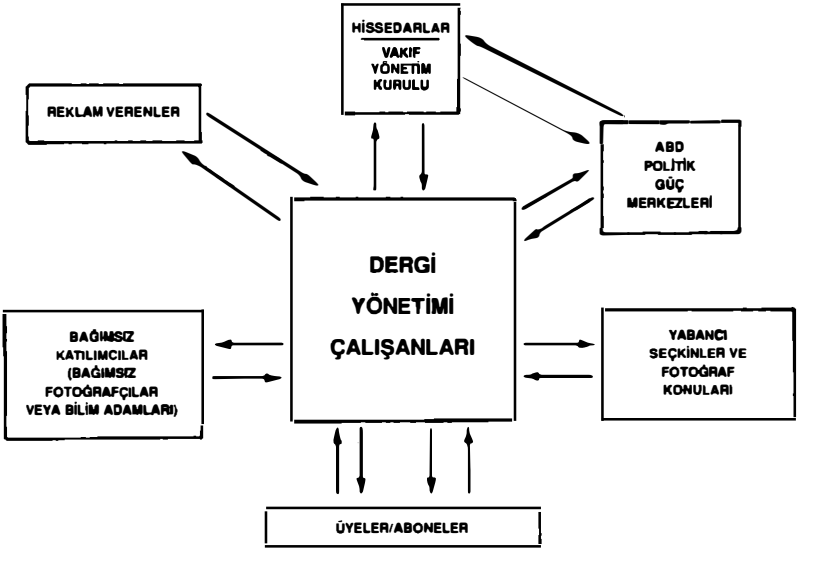
Garrett, Fransa'nın iki yüzüncü yıl kutlamaları için hazırlanan özel sayının reklamı için tasarlanıp, arka planında Bastille Günü havai fişek gösterisi olan bir gazete bayisiyle Eyfel Kulesi'ni gösteren afişin Temmuz'da yayınlanıp zamanında hazır olacağını bildirerek tekrar işle ilgili meselelere döndü. Ön sıradan birisi, iki yüzüncü yıldönümü için hazırlanan sayının Associated Press ve *Washington Post*'da iyi eleştiriler aldığını söyledi. Basın üyelerini Temmuz ayı boyunca Fransız lokantalarına öğle yemeğine götürme konusunda bir espri yapıldı. Toplantı, tıpkı başladığı gibi bu espriyle, resmiyetten uzak bir havada sona erince, aynı kişiler Garrett'in çevresini yeniden sardılar.

Bu kısa toplantının seyri, National Geographic Society'nin iç işleri hakkında öğrendiklerimizin çoğunu kapsıyor. Birincisi, ortak hedeflere doğru birlikte çalışmanın yarattığı bir arkadaşlık duygusuyla birlikte, editörün -tartışmasız bir kesinlikle- bu hedefleri belirlemekte önceliği olduğu anlaşılmaktaydı. Bu ilginç birleşimi, yaptığımız röportajlarda en az bir görevli 'katılımcı diktatörlük' şeklinde adlandırdı. İkincisi, toplantıda işadamı tarzında giyinmiş beyaz erkeklerin çoğunlukta olmasıydı. Kadınlar, birkaç istisnayla, pazarlama ve promosyon gibi hizmet departmanlarında yoğunlaşmışlardı. Üçüncüsü, Garrett'in toplantıyı açarken anlattığı Guatemala ziyaretiyle ilgili öykü, 'Çin'deki adamımız' ve 'insanların evine girmek'le ilgili yapılan göndermelerle örneklendiği gibi eyleme yönelik -ilk elden deneyimleri vurgulayan- bir hava hâkimdi. Konudan konuya hızlı geçişler, Garrett ile diğerleri arasındaki şakacı atışmalar, baskıya ve by-pass'a yapılan göndermeler, hepsi hızlı tempoda çalışan son derece modern bir işletme izlenimi yaratıyordu. Son olarak da, *National Geographic*'te alınan birçok günlük kararda olduğu gibi, görünüşte serbest konuşmaları yönlendiren gündemin altyapısı dengeye dayanmaktaydı: pazar sorunları ile içerik, gerçek habercilik ile nezaket (Shaker sorunu) ve güncellik ile haberciliğin kapsamı (Çin). Daha da tehlikeli olan, 'denge' bir sayının içeriğindeki ırksal dağılımı da

uygulanıyordu: Efe'lerle ilgili yazı o sayıya konulursa Doğu Harlem'le ilgili olan çıkarılmalıydı, vs. Okurlar derginin tek bir sayısında kaç kara derili halka tahammül edebilirdi ki?

KARMAŞIK BİR TOPLUMSAL ÇEVREDE GERÇEK NİYETLER

National Geographic Society gibi bir kurumsal çevrede her fotoğrafçının karşı karşıya kaldığı karmaşık baskı ve beklentileri, fotoğraflarının editörlerce onayını, mizanpaj, alt yazı hazırlama ve baskıyı ve -şimdi de- bilgisayar çalışmalarıyla canlandırıldığı karmaşık uygulamaları basit fotoğrafçılık teorileriyle açıklamak imkânsızdır. Sontag ve diğerlerinin işaret ettiği gibi, fotoğrafın çekildiği an zaten yeterince karmaşık bir andır; bu, fotoğrafçı ile fotoğrafı çekilen arasında bir çeşit yakınlık oluşturmak için güçlerin seferber edildiği bir andır. Fakat *National Geographic* fotoğrafçılarının gözünde bu an, son ürünün belirlenmesinde aynı şekilde etkili olan başka uygulamalar arasına sıkışmıştır. Bir yanda, kuruma ve sahaya çıkmadan önce görüntü editörlerinin fotoğrafçılara verdiği kesin talimatlara uyma zorunluluğu. Diğer yanda, fotoğraf seçimi süreci -binlercesinin arasından otuz veya kırk fotoğraf seçilir- ve seçildikten sonra fotoğrafa uygulanan sayısız işlem.



Şekil 3.1 Derginin kurumsal yapısı ve bazı katılımcılar (Wallis ve Baran'a göre, 1990: 218)

Fotoğraf çekimi sürecinin karmaşıklığının ortaya çıkardığı sorunlardan biri de, amaç veya yansıtılmak istenen niyettir. Amaç, çıkarılan sonuçla aynı şey değildir; sanatçının amacı yanlış anlaşılabilir veya bozulabilir. Yine de, kültürel bir nesnenin üretimini anlamak için kimin iletişim kurduğu ve ne demek istediği hakkında bir çıkarsama yapabilmek gerekir. Griswold (1987b), popüler kültürle ilgili literatürde amaca, aşırı derecede basitleştirilmiş iki şekilde yaklaşıldığını iddia etmiştir. Birincisi, yazarın amacını 'öznelliğe' -kişinin bireysel psikolojisine veya bilincine'- bağlar. Bu psikolojik bağlamda amaç, sanatçının belirli bir hedefe erişmeye çalıştığı, çoğu zaman bilinçli ve kendi başına bir hedeftir. Ama sanatçı ve fotoğrafçı, sanat yapıtıyla ne demek istediği konusunda temelde kesin bir düşünceye sahip olmayabilir. Bu birinci eğilim, amacı aynı zamanda antropolojik ya da sosyolojik metodolojinin dışına yerleştirir. Bu anlayış, Griswold'a göre çok dardır; amacın toplumsal öğeler tarafından nasıl şekillendirildiğini tartışıp kavramamızı engeller. Literatürdeki ikinci eğilim, amaç kavramını çok geniş bir bağlamda ele almaktadır. Tüm toplumsal düzen temelinde yer aldığında, hegemonik amacın, kültürel nesnelerin anlaşılması zor ve sayısız özelliklerini göz ardı ederek, baskı kurup, halkın bilincini yönlendirmeyi arzuladığı düşünülmektedir.

Griswold'a göre, araştırmaya açık olan niyetler, ne kişisel ve kişiye özgü ne de hegemonya kurmayı hedefleyen bir şeydir. Griswold, Baxandall'ın (1958) çalışmasına dayanarak, bireysel üretim eyleminin, iki anahtar kavramla toplumsal bağlamla ilişkilendirilebileceğini ileri sürmüştür: görev ve tanımı. Görev içten üretilebildiği gibi, belirli dış bir kaynaktan da gelebilen 'kişiyi eyleme yönelten genel ve acil bir uyarı'dır. Yüksek kültür alanında bu bir sipariş şeklinde -bir portre veya mihrap süsü yapma veya bir opera veya senfoni besteleme için- olabilir. Bu durumda, sanatçının görevi bu formlar konusundaki beklentiler kadar varlıklı müşterilerin arzuları ile onların nasıl memnun edileceğini de kapsayacaktır. Baxandall bu görev fikrini, 1450'de Sansepolcro kilisesi için bir mihrap süsü yapmakla görevlendirilen ressam Piero olayını anlatarak açıklar. Piero'nun görevi bir dizi toplumsal beklenti içeriyordu: "Mihrap süsü hemen tanınabilen kutsal bir öyküyü temsil etmelidir, öğretici olmalıdır, duygusal açıdan etkileyici olmalıdır ve saygı uyandırmalıdır, kolay anlaşılır ve unutulmaz olmalıdır, parasını ödeyenin zevkini ve zenginliğini de yansıtmalıdır" (Griswold, 1987b: 7). Popüler kültürde de durum pek farklı değildir, ama hitap edilen beğeni, çoğunlukla pazarın beğenisidir ve sipariş kâr amaçlı bir sanayi kuruluşunun veya kurumunun temsilcisi tarafından verilir.

Griswold, araştırıcının her görev için, "sanatçının amacını hep birlikte oluşturan engel ve etkenlerin bir listesi" olan bir tanım yapabile-

ceğini ileri sürer. Tanım şunları içerebilir: 1) O anın koşulları veya yapılacak iş –*National Geographic* fotoğrafçısı için bu aldığı fotoğraf görevidir; 2) sanatçının veya üreticinin eğitimi ve deneyimleri –*National Geographic* fotoğrafçısı için bu, bir kez daha, önceki eğitimi (çoğunlukla fotoğrafçı gazetecilik alanında) olduğu kadar kurum içindeki toplumsallaşmayı da içerir; 3) yerel koşullar ve ürünün şekli konusundaki beklentiler –*National Geographic*'te bu, pazar araştırmaları ve editörlerin okur kitlesi ile beğenisini hayallerinde canlandırmak için kullandıkları daha az resmi yöntemlerdir; 4) fiziksel ortam ve engeller –bunlar fotoğrafın içinde yer aldığı ortamın teknik kısıtlamalarını ve National Geographic Society'nin fotoğrafçılarına sağlayıp kullanımını özendirdiği teknik donanım ve teknikleri içerir; 5) estetik gelenekler.–*National Geographic*'te bu, geniş anlamda gerçekçi bir üslûp ile içerdiği son derece ayrıntılı ikinci derecede gelenekler olarak tanımlanabilir.

BİR HABER FİKRİ ORTAYA ATMAK

Bir haber için ilk fikir çeşitli kaynaklardan gelebilir: örneğin fotoğrafçılardan, editörlerden, yazarlardan veya Yönetim Kurulu üyelerinden. Meslektaşlar arasında yapılan ilk tartışmayı aşabilen haber, bir öneri halinde geliştirilerek Planlama Kurulu'na sunulur ve bu grubun oylayıp onayladığı haber daha sonra planlama aşamalarında ilerler. Haber için üretilen fikirler çarpıcı olmalıdır; bilinen, hatta aşırı kullanılmış konuları alıp onlara yeni bir hava vermelidir. Bu yüzden, bir fikrin sadece bir konusu ve alanı (örneğin, bir Peru haç yolculuğu) değil, aynı zamanda konuyu sunuş şekli (son yıllarda haç yolculuğunda meydana gelen değişiklikler) veya görsel olarak belirgin bir sunumu (karlar üstünde yapılan haç yolculuğunun gece fotoğrafları) da cazip olmalıdır. Bize örnek olarak gösterilen, özellikle ilginç ve bazı yönlerden sorunlu bir haber fikri, metinde Araplar dönemindeki İspanya'nın ele alındığı ve günümüzdeki Fas'ın fotoğraflarıyla o devirdeki hayatın nasıl olduğunun gösterildiği bir Haçlı Seferi öyküsüydü.

Herhangi bir haber fikri, yeterince yeni olmadığı veya çok geniş veya çok dar kapsamlı olduğu veya üstünde çalışılan (herhangi bir zamanda üstünde çalışılan haber sayısı 150'ye kadar çıkabilir) başka bir haber tekrarı olduğu veya çok yakın zamanda bir benzeri yapıldığı gerekçeleriyle reddedilebilir. Genellikle fikir sahibinin önerisini sunmadan önce, kurum içinde destek sağlaması gerekir. Bir editörün dediği gibi, "Bir habere destek sağlamak siyasal bir faaliyettir." Editör bunu söylerken, haberin kurumun genel politikalarına uyumlu olması - (bu tabii ki önemliydi) gerekliliğinden çok, karar alma hiyerarşisindeki

farklı düzeylerde destek sağlayarak stratejik bir politika izlemek gerektiğini söylemek istiyordu.

Bir haber onaylandıktan sonra yazar, fotoğrafçı ve görüntü editöründen oluşan üç kişilik bir ekibe verilir. Eldeki konu ile fotoğrafçının duyarlılığı ve yeteneklerini birbirine uydurmak gibi güç bir iş olan fotoğrafçı seçimi, Fotoğrafçılık Direktörü Yardımcısı'nın görevidir. Örneğin, son derece şık veya gelişmiş estetik üslûbu olan bir fotoğrafçı büyük bir ihtimalle Kalküta'ya gönderilmez; onun yerine, Üçüncü Dünya koşullarında deneyim sahibi daha katı, belgesel üslûbu olan iyi bir 'halk fotoğrafçısı' gönderilir.

Fotoğrafçılık bölümünde çalışanların hepsi, yazıyı görüntülemek için her yazara bir fotoğrafçı 'atanmadığı'nı ısrarla belirttiler. Haberin, fotoğrafların gücüne dayandığını ve fotoğrafların tek başına bir öykü anlatması gerektiğini söylediler.

Üç kişilik ekip ilk iş olarak bir haber toplantısı yapıyorlar. Bu noktadan sonra yazarla fotoğrafçı nispeten daha seyrek görüşüyor, fakat fotoğrafçı, toplantıda ortaya çıkan fikirleri geliştirmek amacıyla fotoğraf editörüyle yakın bir işbirliği içinde çalışıyor.

Fotoğraf editörleri, kendilerini konuyu araştırmakla veya en azından araştırma bölümünün sağladığı malzemeyi kullanmakla yükümlü hissediyorlar. Anlatılacak öyküyü kavramlaştırmak ve fotoğrafçıyı yönlendirmek de onların görevleri arasında. Fotoğrafçıların, işbölümünün bu özelliğini beğenmeyip, kendilerini bağımsız çalışan kişiler olarak görmek isteyebileceklerini kabul ediyorlar. Fotoğraf editörleri de eskiden veya hâlâ fotoğrafçı oldukları için, çalışmanın sanatsal kısmındaki kişiyle özdeşleşiyorlar. Fotoğrafçının sanatını yapabilmesi için gereken koşulları anladıklarını hissediyor ve bunları sağlamaya çalışıyorlar. Fotoğrafçılara duygusal destek verdiklerini veya onların davranışlarını ince yollarla kontrol ettiklerini düşünüyorlar: 'cesaretsizler'i yeni bir şey yapmaya yüreklendirmek veya 'egomanyaklar'ı dizginlemek gibi. Kendilerinin, fotoğraf çalışmalarına anlam kazandıran ve fotoğrafçının yaratıcı çalışmasının, kurumun hedef ve politikalarıyla aynı doğrultuda ilerlemesini sağlayan kontrol bağını oluşturan halka, operasyonun ardındaki beyin olduklarını düşünüyorlar. Fotoğrafçılıkta böyle kavramsal ve işlevsel bir ayrım şaşırtıcı değildir; üstelik aynı yaklaşım, habercilik ve reklamcılık için de tanımlanıp önerilmektedir (Rosenblum, 1978: 123-124).

Fotoğraf editörünün yapacağı ilk iş, fotoğrafçıya, resim çekme uğraşını düzenleyecek bir konu veya bir konu dizisi sağlamaktır. Örneğin, bir süre önce Bolivya hakkında bir yazı hazırlayan bir editör, fotoğrafların Bağımsızlık'tan bu yana ülkede fazla bir şeyin değişmediğini, sadece yönetimin İspanya'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne

geçtiğini göstermesini istemiş. "Haberde diktatörlerin varlığı belirtilmeli," demiş; bu hayat gerçeği, bu diktatörlerin o anda benimsediği politikalardan daha önemliydi, ona göre. Böyle bir konuyu geliştirmek -kendi sözleriyle 'fotoğrafçıyı odaklamak'- için de, ona fotoğrafını çekeceği şeylerin bir listesini vermiş. Görüntülenmesi gereken şeyler arasında Creole aristokrasisi, asker kökenli diktatörlerin bugünkü durumu, karaborsanın yaygınlığı, sınır çatışmaları ile ordu baskısı vardı. Editör, fotoğrafçıdan habere özel bir yön vermesini -bu bağlamda, geçmişle bugün arasında bağlantılar kurmasını- istemek ile pek beğenilmeyen, poz verilmiş fotoğraflar çekmesini istemek arasındaki ayrımı açıkladı. "Bolivar devrini çağrıştıran, poz verilmiş fotoğraflar istemiyoruz," dedi. Ama aynı editör, Ortadoğu'da geçmişle bugün arasındaki bağları vurgulamak istediği bir başka durumu anlattığında, bunu Hıristiyanlara -*National Geographic* araştırmaları, pazarın önemli bir bölümünü onların oluşturduklarını ortaya koymuştu- hoş görünecek bir şekilde yapmak istediğini belirtiyordu. Bu durumda, fotoğrafçıyı, Galile Denizi'ndeki balıkçıların Hz. İsa'nın Aziz Pavlus'a insan balıkçıları hakkındaki sözlerini hatırlatan bir pozunu yakalamaya sağlamaya özendirmiş oluyordu.

Kaptan Cook'un Tahiti yolculuğunu anlatan bir haberde de bu tür sahneleme ve poz verdirme çalışmaları asıl amaç olmuş. Fotoğraf editörü, fotoğrafçıya gitmesi gereken yerlerin bir listesiyle birlikte Cook'un anılarını vermiş; ona, "Cook'un askerlerini hayran bırakıp gemiden atlamasına sebep olan güzellikleri" yakalamasını ve "melez [ırk olarak] olmayan Polenezyalıları" fotoğraflamasını söylemiş. Bu yazı için çekilen fotoğrafların çoğu, Cook'un yolculuğu dönemindeki hayatın titiz bir şekilde yeniden canlandırılmış haliymiş.

Öykünün fotoğraflarla anlatılması düşüncesi, *National Geographic*'teki fotoğrafçılık çalışmaları açısından temel niteliktedir. Bir fotoğraf editörü açıkça şöyle diyordu: "Bu bir seyahat dergisi değil, haber dergisi de değil, sanat dergisi de; bu, hikâye anlatıcılığı." Bir dizi fotoğrafı birleştiren, onlara anlam kazandıran düşünce ve temalar, fotoğrafçının çalışmasının sonradan incelenmesiyle ortaya çıkmıyor. Bunlar daha çok, Planlama Kurulu ve editörlerin belirlediği, Griswold'un terimleriyle 'önceden verilmiş' bir görevdir. Fotoğrafçılar, düşünceleri görüntülerken yaratıcı olmaya yüreklendiriliyor. Onların bir manzarayı görebilme, sıradışı ve ilginç olanı hissedebilme, bir dram duygusuna ve duyulara seslenebilme yeteneğine sahip olması bekleniyor; ama bu yetenekleri, kendilerine verilen görevi yerine getirmek amacıyla kullanmaları da isteniyor. Fotoğrafçılar, verilen tamilatları farklı durumlarda farklı biçimlerde yerine getirebilirler. Yine de, göreceğimiz gibi, haber

sadece başlangıçta fotoğrafçıya verilen görevle birlikte yazılan ön-öyküyle bitmiyor ve fotoğraf seçimi sürecinde yeniden kurgulanıyor.

National Geographic Society'nin fotoğrafçının çalışmalarını yönlendirmek ve ideolojik çizgisini belirlemek için yararlandığı en güçlü yol, haberlerin seçimi ve düzenlemesidir. Dolayısıyla, bu süreç son derece siyasal bir nitelik taşımakta, yani kurum içinde bir mücadele alanı olarak görülmektedir. Süreç, başlangıçta son derece demokratik ve açıktır, çünkü herkes bir haber-öykü önerebilir; ama önerinin başarılı olabilmesi için kurulun beğenisine uydurulması gerekmektedir. Her öneri, uygun bir formata sokmak amacıyla değiştirilebileceği gibi, hedeften çok uzak bir ülkede oldukları için reddedilmesi de mümkündür.

Konular son derece önemlidir. Daha önce uzak durulan Sovyetler Birliği, Çin ve Küba gibi ülkelere uygulanan habercilik ambargosunun kaldırılması kararı, bunu kanıtlar niteliktedir. Fakat bir haberin düzenlenmesi, her zaman, neyi vurguladığı ve neyi gözardı ettiğiyle önem kazanır. Güney Kore hakkındaki bir yazı, ülkenin sözde-ekonomik mucizesine mi odaklanacaktır, yoksa baskıcı rejimi ve diktatörlüğü ön plana çıkaracak şekilde mi kurgulanacaktır? Güney Afrika hakkındaki bir yazı, doğrudan ırk ayrımını mı –'Bölünmüş Bir Ülke'- işleyecektir, yoksa bu konuya şöyle bir değinmekle mi yetinecektir? *National Geographic* bir bakıma, seçme yöntemiyle ve fotoğrafçılarına verdiği görevler üzerinden, gerçeklerin hangi küçük bölümünü yansıtmak istediğine karar vererek, sadece gerçek olan bilgileri yayınlama ilkesine sadık kalabilmektedir.

SAHADAKİ FOTOĞRAFÇI

National Geographic'te fotoğrafçılık, birçok fotoğraf geleneğinden yararlanan, fakat tam olarak hiçbirinin içinde yer almayan eklektik bir süreçtir. Yapılan işin karmaşık doğasını, fotoğrafçılar ile editörler bize bir dizi ikilem ve çelişkiden söz ederek anlattılar. En geniş anlamda, bu çelişkiler *National Geographic* fotoğrafçılığı ile haber fotoğrafçılığı, belgesel fotoğrafçılığı ve sanat fotoğrafçılığı gibi diğer gelenekler arasındaydı. Daha özel anlamda, fotoğrafçılar, fotoğrafın nesnelliği -bir belge olarak değeri- ile kişisel ve toplumsal özellikleri konusundaki düşüncelerinden söz ettiler. Onların söyledikleri, bütün olarak ele alındığında, fotoğrafçılık teorisini tam ve açıkça yansıtıyor sayılır. Teori, zaman zaman National Geographic Society'nin hedeflerine meydan okusa da, genelde, kurumun arzuladığı dünya görüntülerini üretmeye son derece uygundur.

1987 yılında National Geographic'te 66 fotoğrafçı çalışıyordu. Bunlardan 7'si kadrolu, 17'si uzun vadeli sözleşmeyle çalışırken, 29'u bağımsız olarak -belirli yazılar için kontratla- görev alıyor, geri kalan 13'ü

ise araştırma bursuyla veya keşif yolculukları fotoğrafçısı olarak katkıda bulunuyordu. Kurum, bu karışık ilişkileri önemsiyordu; sözleşmeli fotoğrafçı kullanmak derginin değişen fotoğrafçılık üslûplarına ayak uydurmasını sağlarken, çekirdek bir fotoğrafçı kadrosu da devamlılık sağlıyor, yerleşik değerleri korumaya ve sürdürmeye yarıyordu.

Dergide görevli fotoğrafçılardan çoğu, daha önce fotoğrafçı-gazeteci olarak çalışmıştı. Büyük çoğunluğu hâlâ "fotoğrafa belge olarak," bilgi içeriği için değer veriyordu. Bir fotoğrafçının gerçek dünyanın olaylarıyla iletişim kurması, bilerek -veya içgüdüsel olarak- hayatın en önemli yönlerini (sezgiyle) seçip ayırdığı düşüncesi onların gözünde bir heyecan kaynağıydı.

Aynı zamanda, *National Geographic*'teki görevlerinin olayları belgeleme işlevinden uzaklaşmak anlamına geldiğinin farkındaydılar. Bu farklılıklar hakkında konuşurken, çoğu zaman fotoğrafçı gazetecilerin 'spot haber' veya 'haber fotoğrafı' ürettiğini söylüyorlardı. Spot haber fotoğrafları sadece bir olayı belgeliyordu ve bize de bunların kalıcı değerinin olmadığı anlatılmaktaydı. Çünkü, çok iyi bir çalışma olmadıkları sürece tek boyutluydular; sadece bilgi vermeye yarıyorlardı. Fotoğrafçılara bakılırsa, başarılı *National Geographic* fotoğrafları çok boyutluydu. Bir editör bize onların soğana benzediğine, soyulacak katmanları bulunduğuna dikkat çekmişti. Yalnız bilgi sağlamakla kalmıyorlardı, aynı zamanda estetik boyutları vardı ve duygu aktarımı yapıyorlardı. Bir editör aradaki farkı şu sözlerle anlattı:

> Haber fotoğrafları bir haberi iletmeye yarar; bir haber başlığı gibi düz anlamlı ve basittir. Diğer resimler şiir gibidir, duygulara da hitap eder, bir öyküye tümüyle yeni bir boyut kazandırırlar. Sadece sözcükleri resimlemezler. Fotoğrafçılık bunu özellikle iyi yapar; gerçekleri değil, duyguyu vermeyi. Bu, gerçeklerin göz ardı edildiği anlamına gelmez; fotoğrafçılar, konuları hakkında son derece bilgilidirler. Ama her şeyi yönlendiren bilgi değildir. Fotoğrafçı bilgiden yola çıksa bile, gidip onu doğrudan görüntülemez. Her şey burada değil *[alnını işaret ediyor]*, daha gerilerdedir.

Editör bize daha sonra, habercilik eğitiminden gelen fotoğrafçıların olaylara odaklanmış ve yüzeysel bir bakışla hareket ettiklerini, soğanın zarlarını soymak, yani her durumun ve olayın derinlerine inmek için teşvik edilmeleri gerektiğini anlattı. Özelliği sadece görünen olay olmayan, toplumun günlük hayatı hakkında da bir şeyler söyleyen konular bulmaya özendiriliyorlardı.

Fotoğraf editörleri ayrıca, *National Geographic* fotoğrafçılığının, tarihsel önem taşıyan daha geniş bir bakış açısıyla hareket edildiği için,

haberci fotoğrafçılığından farklı olduğunu da iddia ediyorlardı. Bir editör, derginin belirli bir tarihsel andaki olayları değil, 'tüm bağları'nı göstermeye çalıştığı kanısındaydı. Bu yüzden, belirli olayları belgelemek, halkın dünyanın o bölgesi hakkındaki görüşünü oluştururken, o olayları gereğinden fazla ön plana çıkarabilirdi. Editör, buna örnek olarak, Güney Kore'de Olimpiyatlar'ı izlemeye giden ve bu arada, oradaki öğrenci gösterileriyle eylemcilerin nasıl dağıtıldığını görüntüleyen bir fotoğrafçıdan bahsetti. Daha sonra, fotoğraflarının çoğu yayınlanmayınca sinirlenmişti. Editörler ise, fotoğrafların gerçek olayları yansıttığı için belgesel nitelik taşıdığını kabul etmişler, ancak onlara fazla yer ayırırlarsa derginin Kore'deki hayat hakkında çarpık bir görünüm sergilemiş olacağını ileri sürmüşlerdi. Editör, amacın Kore'de herhangi bir zamanda ne olduğunu göstermek değil, oradaki hayatın nasıl sürdüğü hakkında genel ve dengeli bir duygu vermek olduğunu açıkça belirtiyordu.

Moeller (1989) haber fotoğrafçılığında, (Cartier-Bresson'un deyimi) 'kesin an' ile 'tesadüfi an' arasındaki zıtlığa dikkat çekmektedir. Moeller, çoğu durumda, haber fotoğraflarının genelde tarihin yazıldığı anlara yoğunlaştığını; fotoğraflanan olay ile ondan önceki ve sonraki olaylar arasındaki bir ilişki bulunduğunu vurgulamaktadır. Amaç, kesin anı, her şeyin daha önce hiç olmayan, bir daha da olamayacak biçimde biraraya geldiği, bu yüzden de gerçekten derin tarihsel önem taşıyan o eşsiz anı yakalamaktır. Bazen de fotoğrafçılar, olayı herhangi bir an gösterecek şekilde düzenlerler: "o an, *herhangi* bir an olabilir; dolayısıyla *her* an olabilir" (Moeller, 1989: 409). Bu tür fotoğraflar, tarihsel değil zaman dışı olmayı; koşullara bağlı olmayı değil doğallığı; gündelik insan davranışlarını değil yerleşik insani değerleri vurgularlar. Dergi fotoğrafçıları Cartier-Bresson'un fotoğraflarına gıpta ettiklerini sık sık söylemelerine rağmen, dergi editörlerinin rastlantısal ve kalıcı anlar peşinde olduğu açıktır. Bir editör, Cartier-Bresson'un sözleriyle oynayarak, derginin, doruğa çıkmış iki hareket noktası arasındaki durgunlukta yer alan o 'kesin' anı yakalamaya çalıştığını söylemişti. Tam olarak tesadüfi bir an olmamakla birlikte, böylesi anlar, olaydan ziyade, olayı meydana getiren değer yargıları ve insani niteliklere odaklanıyor, tesadüfi ve uçucu tarihi anların dışına çıkıp, daha çok zamana bağlı olmayan konuları yorumluyorlardı.

Pratt (1985), seyahat yazılarında, farklılıklara işaret etmenin stratejisini analiz etmişti. Aynı yorum, tesadüfi anı temsil eden fotoğrafların bireyin bilincine nasıl işlediğini de gösterebilir. Pratt'in iddiasına göre, Batılıların kaleme aldığı seyahatnamelerde, anlatılan kişiler, tarihsel bir olaya dahil olan, isimleri belli kişiler olarak görülmezler. Onlardan, daha ziyade, homojenleştirerek, kolektif bir 'onlar' olarak, hatta daha da

damıtılıp, 'o' -standartlaştırılmış yetişkin erkek modeli- olarak söz edilir. Bu soyutlanmış 'o'/'onlar', zaman-dışı şimdiki zaman eyleminin öznesidir ve 'o'nun yaptığı veya olduğu şeyler, belirli tarihsel bir olay değil, yerleşik gelenek veya alışkanlıkları ifade etmektedir (Pratt, 1985: 139).

Zaman-dışılığın, doğallığın ve kalıcı insani değerlerin vurgulanması sadece *National Geographic*'e özgü bir durum değildir. Bu yöntem, birçok müze ve fotoğraf sergisinin altyapısal mantığını oluşturmuştur ve bunlar arasında, ilk kez 1955'de Amerika Birleşik Devletleri'nde, daha sonra da denizaşırı ülkelerde sergilenen "İnsanlık Ailesi" koleksiyonu da vardır. Gördüğü dehşet uyandırıcı bir savaş fotoğrafları sergisinin barışı koruma amacına hizmet etmediğini anlayan Edward Steichen, barışı yaygınlaştırmak arzusuyla bu sergiyi düzenlemişti. "Yapılması gerekenin, hayatın ne kadar harikulâde, insanların ne kadar olağanüstü olduğunu ve en önemlisi, dünyanın her yanındaki insanların birbirine ne kadar benzediğini olumlu bir bakış açısıyla ifade etmek" olduğunu hissetmişti (Meltzer, 1978: 293). Barthes'ın sergi hakkında yazdığı eleştiride belirttiği üzere, serginin mantığı iki yönde işlev görüyordu. Birincisi:

> İnsan morfolojileri arasındaki farklılıklara parmak basılıyor, egzotizm ısrarla vurgulanıyor, türlerin sayısız farklılıkları, deri, kafatası ve gelenek çeşitlilikleri ortaya konuyor, Babil'in görüntüsü ise dünyanın görüntüsü üzerine yansıtılıyordu. Sonra bu çoğulculuktan, sihirli bir yolla bir tür birlik oluşturuluyordu; insan her yerde aynı şekilde doğar, çalışır, güler ve ölür; bu eylemlerde hâlâ herhangi bir etnik özellik kaldıysa, o zaman, en azından hepsinin altında tıpatıp benzer bir 'doğa' yattığı, farklılıkların şekilsel olduğu ve ortak bir yaşama kalıbının varlığını çürütmediği belirtiliyordu (1972: 100).

Barthes, serginin kurgulandığı şekliyle "tarihin saptayıcı ağırlığını bastırdığı"nı söylemekteydi. Çocukların her yerde dünyaya geldiği doğruydu, fakat çocukların güç veya kolay bir doğumla dünyaya gelmesinin, yüksek bir ölüm oranıyla tehdit edilip edilmediğinin veya onları nasıl bir geleceğin beklediğinin yanında bunun ne önemi olabilir, diye soruyordu. Serginin, 'çalışma'yı insanlığın evrensel kaderi olarak sunması hakkında da şunları yazmıştı:

> Çalışmanın çok eskiye dayanan bir gerçek olması, onun tarihsel bir gerçek olmasını engellemez. Öncelikle, biçimleri, sebepleri, sonuçları ve kazançları o derece önemlidir ki, sömürgelerdeki ve Batı'daki işçileri ortak bir hareket yaratma çabasıyla harmanlamak açıkça haksızlık olur (Paris'in Goutte d'Or semtindeki Kuzey Afrikalı işçilere, *Büyük İnsanlık Ailesi Sergisi* hakkında ne düşündüklerini bir soralım isterseniz). İkincisi, kaçınılmazlığındaki farklar yüzünden, çalışmanın 'kazanç' sağladı-

> ğı sürece 'doğal' olduğunu çok iyi biliyoruz ve kazancın kaçınılmazlığını değiştirirken, belki de bir gün çalışmanın kaçınılmazlığını değiştireceğiz. Bize anlatılması gereken, çalışma faaliyetinin sonsuz estetiği değil, tarihselleşmiş bir nitelik taşıdığıdır (1972: 102).

Klasik hümanizm, ince farklılık cilasının hemen altında 'evrensel insan doğasının sağlam kayası'na erişildiği gerçeğini kabul etse de, Barthes, ilerici hümanizmin "tarihi keşfetmek, en azından Doğa'nın kendisini tarihsel olduğunu kabul ettirmek için" sürekli doğal ve evrensel olduğu iddia edilen şeyleri inceleyeceğine işaret ediyordu (1972: 101). Farklılıkları sergileyerek okurun dikkatini çeken, sonra o rengârenk giysiyle derinin altında hepimizin aşağı yukarı aynı yapıda olduğunu gösteren *National Geographic* fotoğrafçılığının, klasik hümanizmanın anlayışına uyarlanmış olduğu açıktır.

Gündelik hayatın ve insan doğasının vurgulanması *National Geographic* fotoğrafçılığını standart gazete fotoğrafçılığından ayırsa da, onu sanat fotoğrafçılığı geleneğine yerleştirmez. Kadrolu fotoğrafçılar, 'kişisel fotoğrafı küçümseme eğilimlerinde gazete fotoğrafçısı meslektaşlarıyla birleşmektedirler (bkz. Gans, 1979: 186). Kişisel fotoğraflarda, fotoğrafçının kendi estetik görüşünün, gerçekten orada olan şeyin temsil edilmesini engellediği düşünülmektedir. İzleyiciler sanatsal araçlarla kendilerine sunulan, önceden planlanmamış gibi görünen şeyi incelerlerken, fotoğrafçının geçekten de bir bakış açısı olduğunun hatırlatılması dikkatlerini dağıtmaktadır.

Yine de, fotoğraflar kişisellikten tümüyle yoksun olmamalıdır; çoğu fotoğrafçı da kendi üslûbu veya bakış açısının bir derecede belirgin olup fark edilmesini arzular. (Birbirlerinin üslûbunun öğelerini açıkça fark ediyorlardı, bize açıklamaya da hazırdılar). Bazı fotoğrafçılar, son yıllarda *National Geographic*'te 'sanatsal' veya izlenimci fotoğraflara gösterilen toleransın artmakta olduğunu belirtirken, bir editör de bunu doğrulamıştı. Aynı editör, fotoğrafçıların, 1960'lı ve 1970'li yıllarda karmaşık bir görsellik akışını basitleştirip netleştiren bir araç olmayı benimsediklerini, görevlerinin karmakarışık bir gerçekliğe düzen kazandırmak olduğunu düşündüklerini söyledi. Tam tersine, 1980'li yıllarda fotoğrafçılar (ve izleyiciler) fotoğraflarda belirsizliği kabul eder olmuş ve durumların karmaşıklığıyla ayrıntılarını sergilemeye daha hevesli hale gelmişlerdi. Bu değişikliğin sebebi, Society fotoğrafçılığının iyice gelişkin bir düzeye çıkması ve fotoğrafçılığın postmodernizmle uzlaşacak şekilde değişmesiydi. Fotoğrafçılar ise bu değişimi yerleşik fotoğrafçılık uygulamalarından bir uzaklaşma olarak değil, daha ziyade, editoryal bir değişim olarak görüyorlardı. Onlara bakılırsa, fotoğrafçılar en az yirmi

beş yıldır 'radikal, sanatsal ve izlenimci' fotoğraflar getirirlerken, editörler ancak son zamanlarda bunları kullanmaya başlamışlardı.

Bize defalarca anlatılan bir olay, kişisel veya daha sanatsal fotoğrafların yayınlanması konusundaki görüş ayrılıklarını örneklemeye yarıyordu. Fransa'daki Kuzey Afrikalı göçmenler hakkında bir yazı için çekilen fotoğraflar arasında, mezbaha döşemesindeki kesilmiş bir koyun başını gösteren oldukça sert bir fotoğraf da varmış. Fotoğrafın kompozisyonu ilginçmiş (ve Henri Cartier-Bresson'un bir mezbaha fotoğrafına benziyormuş). Fotoğraf editörü de fotoğrafçı da, göçmen bir aileyi oturma odasında bir hayvan leşinin yanında televizyon seyrederken gösteren fotoğraf yerine onun kullanılmasında ısrar etmişler. Fakat yayın yönetmeni Wilbur Garrett, aşırı sert olduğu gerekçesiyle fotoğrafı reddetmiş. Yüksek bir sesle tartışmaya son noktayı koymuş ve fotoğrafı o kadar beğeniyorlarsa kendi duvarlarına asabileceklerini söylemiş. Fotoğraf dergiye girmemiş ama biz ziyaret ettiğimizde en az üç büronun duvarında asılıydı.

Dolayısıyla, National Geographic Society'de fotoğrafçılığın, sanat fotoğrafçılığıyla haber fotoğrafçılığı arasında bir yerde durduğunu söylemek mümkündür.[1] Haber fotoğrafçılığından daha anlamlı ve çok boyutludur, ama halklar ve ülkeler hakkında bilgi sağladığı için de eğitici bir işleve sahiptir. Bu durumun, derginin eğlence ile bilim arasındaki sınırda yer alan stretejik konumunun bir uzantısı olduğu açıktır. *National Geographic*'te, anlatımcı olmak, kalıcı insani gerçekler ve insan doğası hakkında bir şeyler söylemek demektir. İnsan doğası hakkındaki bu gerçekler hakkındaki fotoğrafik açıklamalar, fotoğrafçılara görev gereği ısmarlandığı ve haber Planlama Kurulu ile fotoğraf editörü tarafından kurgulandığı halde, bunlar paketlenip 'saha'da bulunmuş gerçekler gibi okurlara sunulmaktadır.

National Geographic fotoğrafçılarının konumlandığı tek belirsiz alan, sanat ile haber fotoğrafları arasındaki alan değildir. Fotoğrafçılığın gerçeklik değeri de uzun ve hararetli tartışmalara yol açmıştır. Bazı eleştirmenler -örneğin, Barthes- fotoğrafın evvelki -ve yeniden ele geçirilemeyen- bir gerçeklikle güçlü bir ilişkisinin bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Fotoğrafın özel niteliği, bu önceki anın neredeyse doğrudan bir 'uzantısı' oluşundan kaynaklanmaktadır (Barthes, 1981).

1) Belki de bu yüzden *National Geographic* fotoğrafçıları sık sık Cartier-Bresson'un çalışmalarını beğendiklerini söylüyorlar. Bazen onun orta kademe fotoğraflarda gösterdiği ustalıktan söz ediyor, bazen çalışmalarındaki 'ruh'u hayranlıkla övüyor, onun çalışmalarını da kendi fotoğrafları gibi sanat fotoğrafçılığıyla haber fotoğrafçılığı arasındaki sınıra yerleştiriyorlardı. Ancak bunu yaparken, Bresson'un çalışmalarının bu sınırı alt üst ettiğini, gerçekçi kodları gerçeküstü sonuçlar elde etmek amacıyla kullandığını ve kişisel olan ile siyasal olan arasındaki mesafeyi radikal biçimde sorguladığını göz ardı ediyorlardı.

Başka isimler ise bu görüşe şiddetle karşı çıkarak, fotoğrafçılığın fotoğrafın çekilmesinden önceki durumla ya çok az ya da hiç ilgisi olmayan yeni bir gerçeklik oluşturduğunu iddia etmektedirler (Tagg, 1988). *National Geographic* fotoğrafçıları, ürettikleri işin gerçeklik değerini tartışırken çoğu zaman çalışmalarını belgelsel fotoğrafçılık geleneğiyle, özellikle de, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Çiftlik Güvenliği İdaresi'nin ismarladığı fotoğraflarla karşılaştırırlar. Bunlar, insanlık durumunu anlatan 'derin' fotoğraflardır, ama aynı zamanda popüler görüşe göre gerçek olarak kabul edilirler. *National Geographic* fotoğrafçıları, kendi çalışmalarının Walker Evans, Dorothea Lange ve 1950'li yıllarda Robert Frank'in temsil ettiği geleneğin bir parçası olduğunu düşünmekteler; en azından en iyi eserler için söylüyorlar bunu. Tabii, bu eski fotoğraflardan söz ederek, kendilerini de onları çevreleyen geniş tartışmaların bir parçası kılıyorlar (Becker, 1978; Tagg, 1988). Örneğin, kaçınılmaz olarak tarafsızlık, nesnellik sorunu gündeme gelmektedir. Fotoğrafçının dünyada olup bitenler hakkındaki fikirleri, onun resimlerini ne dereceye kadar etkiler? Çiftlik Güvenliği İdaresi fotoğrafçılığının itici gücü ve kullanımı karmaşık (Tagg, 1988) olsa da, bu sanatçıların toplumsal yorumlar yaptığı düşünülüyordu. Oysa *National Geographic* fotoğrafçılarının çoğu, tam tersine, fotoğraflarıyla toplumsal bir açıklama yaptıkları düşüncesinden rahatsızlık duymaktaydılar. Yine, güçlü bir toplum teorisinin, fotoğrafçının tarafsızlığını azalttığı kanısındaydılar. Toplumsal sorunların neler olduğu hakkında önceden verilmiş bir karar, yalnızca önyargı yaratmakla kalmaz, aynı zamanda, sahada neyin önemli olduğu konusundaki 'içgüdüsel hissi' engellerdi. Sonuç olarak, editörler de fotoğrafçılar da, karmaşık teorilerin veya sadakatle bağlanılan görüşlerin gürültüsünün değil, içgüdüsel dürtüyle kulak kabartan fotoğrafçının tartışılmaz, tarafsız gerçekliğe erişebileceği düşüncesinde birleşmektedirler.

Bu bakımdan, *National Geographic* fotoğrafçıları ile editörleri, çalışmalarını politikadan, partizanlıktan uzak, hem ideal hem de gerçek anlamda tarafsız olarak gören Amerika'daki diğer gazetecilere benziyorlar (Hallin, 1987; Weaver ve Wilhoit, 1986). Basında politikaya ve partizanca çatışmalara rağbet edilmediği, 1982'de Orta Amerika hakkındaki bir televizyon belgeseli sunan Bill Moyers'in, çatışmalara taraf olanların hepsini karalamasından da anlaşılmaktadır. "Yalnızca, 'desteklediği bir ideolojisi olmayan' gazeteciler, gerçek bilgeliğe sahip görünüyordu" (Hallin, 1987: 18). Hallin, basında partizanlığa duyulan güvensizliğin sonuçlarından birinin, yerleşik toplumsal düzeni desteklemek olduğunu belirtmiştir. Gazeteciler, hükümet politikalarını veya yabancı bir ül-

kedeki siyasal uygulamaları eleştirdikleri zaman, onu değiştirmeye çalışan eylemcileri de eleştirirler. Aslında, "seçkinler sessizlik içinde 'teknokratça' veya 'devlet adamına yakışır' bir poza bürünürken", köklü siyasal taleplerle ortaya çıkan veya öyle görünen eylemciler daha da çok eleştirilmektedirler (Hallin, 1987: 19).

Gazeteciliğin nesnellik ideali, mümkün olan en geniş kitlelere seslenme ihtiyacı veya arzusundan da kaynaklanıyor olabilir. On dokuzuncu yüzyılda geliştirilen bu ilke, *New York Times*'ın (22 Mart 1860) belirttiği üzere, "basının sadece *doğruları* sunar görünerek, *'her* kesimden insanın güvenini kazanması'na, modern bir kitlesel kamuoyu geliştirip oluşturmasına imkân tanımaktadır" (Schiller, 1981: 87; vurgular bize aittir). Medya analistleri, şirketlerin çoğu zaman sponsorlardan veya lobilerden baskı gördüğünü gözlemlemişlerdir. "Kaynaklarının (para, otorite, personel, hizmet, vb.) en önemli bölümünü toplumun genelinden (hükümetler, reklam veren dev firmalar, güçlü hukuk kuruluşları, geniş izleyici kitleleri) sağlayan üretim firmaları, faaliyetlerini bu birimlerden mümkün olan en azını gücendirecek şekilde ayarlayacaklardır" (Turow, 1984: 118). Bu tanım, başka tür dergilerden, özellikle de hükümetin vergiden muaf tutmadığı ve daha küçük özel okuyucu kitlesi olan dergilerden ziyade, *National Geographic*'e uymaktadır.

Nesnellik bu kapsamda teorilerin tehdidi altında olsa da, *National Geographic* fotoğrafçılarının 'beklenmedik bir şey bulma şansı' diye nitelendirmekten hoşlandığı başka bir olgu da ona hizmet etmektedir. Beklenmedik bir şey bulma şansı, iyi -derin anlamlı- bir fotoğraf yakalamak için gerekli koşulları ifade etmenin mistik bir yoludur. Bir anlamda, bilgi veren içeriğin renk, hareket ve kompozisyonun birleşmesiyle oluşması için kullanılmaktadır. Aynı zamanda, fotoğrafçının özel duygusal içeriği veya bir başka anlam katmanı olan anları yakalama becerisi, gözleme ve bekleme yeteneği için kullanıldığı da olmuştur. Bu, yapay koşullarla oluşturulamayacak bir şeydir ve 'yoğun teorik bilgi', fotoğrafçının böyle anları yakalama becerisini köreltir. Bir editörün dediği gibi:

> Fotoğrafçı, süreci bir noktaya kadar kontrol edebilir. Kontrol olayında ileri giderse, sahte bir fotoğraf elde edersiniz. Eğer kendini daha rahat hissederse, beklenmedik bir şey bulma şansı artar. Aşırı denetim üretimi ters etkiler, çünkü fotoğraf çekmek gerçekten de mistik bir süreçtir. Fotoğraf ya olmuştur ya da olmamıştır; bence bir fotoğrafın başarılı olup olmadığını *tartışmak*, saçmalıktır.

Oysa başka fotoğrafçılar, beklenmedik bir şey yakalama şansı fikrini açıkça reddederler. Bir kadrolu fotoğrafçı, "Bu düşünce, niçin orada ol-

duğumuzu bilmediğimizi ima ediyor," diye yakınıyordu, mesela. Ona göre, *National Geographic* fotoğrafçıları da haber fotoğrafçılarınınkine benzer bazı sorumluluklar taşıyordu. Hangi konu üzerinde çalıştıklarını iyice anlamak ve ne tür fotoğrafların konunun kalbine işleyeceğini tahmin etmek zorundaydılar.

Açıkça söylenmese de, neler olup bittiği konusunda fikir sahibi olarak çalışan fotoğrafçıların, kurulun ve fotoğraf editörünün belirlediği sınırlar içinde çalışmasının zorlaşacağı ortadadır. Oysa sınırları iyi belirlenmiş bir görevle beklenmedik bir şey yakalama şansının peşinde çalışmaya gönderilen fotoğrafçı, bir ana fikir çevresinde serbestçe toplanan bir sürü ilginç ve dikkat çekici fotoğraf üretebilir. Editörler açısından bu fotoğrafçıyla çalışmak, kendi siyasal veya estetik gündemi etrafında kurgulanmış fotoğraflar çeken bir fotoğrafçıyla çalışmaktan daha kolaydır.

Fotoğrafçılar ile editörler, beklenmedik bir şey yakalama şansının nesnelliğe ulaşmanın iyi bir yolu olduğuna inanıyorlarsa da, bir başka yol da denge arayışıdır. Gans (1979), denge sağlama çabasının habercilikte karar verme sürecini nasıl etkilediğini anlatır. Okurların ilgisini çekmek için çeşitliliğin şart olduğunu bilen editörler, ciddi ve hafif malzemeyi, olumlu ve olumsuz konuları, kısa ve uzun yazıları uygun miktarda karıştırıp dengelemeye çalışarak, çeşitli siyasal görüşleri dengeli bir biçimde sunar, dünya haberlerine de uygun miktarda yer ayırırlar.

National Geographic'te, bu denge özellikle fotoğraf seçimi sürecinde aranır. Bunun için yeterli sayıda portre, manzara ve orta plan fotoğraf dizisi olmasına dikkat edilir, odak mesafesi ile konular dengelenir. Olumlu ile olumsuz, neşeli ile kasvetli, eleştirel ile övgü dolu konuları dengelemek de şarttır. Bir editörün dediği gibi, "Bizim gerçeği sergilememiz gerekir; hiçbir şey tümüyle kötü veya iyi değildir. Şayet 'fotoğrafçı' hiç mutlu insana rastlamadıysa, ona geri dönüp onları bulmasını söylerim." Fotoğrafçılar bu tavra uyum sağlamışlardır. Bir tanesi, bir haberin olumsuz yönlerine aşırı odaklanmanın, özellikle genç okurları rahatsız edeceğini belirtmektedir. "Örneğin, yanardağlar hakkındaki bir haberde, felaketi yanardağların iyi bir yönüyle dengelemek zorundasınız." Fakat en azından bir fotoğrafçı da denge konusunda açıkça eleştirel konuşmuştu: "Denge kötü bir kelime, çünkü gerçeğin bir başka yüzü olduğu izlenimini doğuruyor."

Nesnellik tartışmalarıyla yakından ilgili bir başka konu, fotoğrafın nesnesinin ne dereceye kadar yönlendirilebileceği ve yönlendirilmesi gerektiğidir. Fotoğrafçılar ile editörler, genelde en iyi yolun dürüst çekimler yapmaya çalışmak olduğunda hemfikirdirler. Bu çözüm, Becker'ın (1978) fotoğrafçılıkta doğalcılık argümanına uygun düşmekte-

dir: "Resmin değeri gerçeğe uygunluğunda yatar. Fotoğrafçı, toplumsal etkenlere karışıp doğal olarak meydana gelecek sahneleri ne kadar bozarsa, resmin değeri de o derecede tehlikeye düşer" (1978: 43). Fotoğrafçılar bu ilke ile verilen görevi yerine getirme, renkleri zenginleştirme veya fotoğrafı başka yollarla ilgi çekici hale getirmek amacıyla fotoğrafları kurgulama ihtiyacı arasında kalıp, çelişkiye düştüklerini hissediyor ve bunu ifade ediyorlar. Dolayısıyla, bir derecede yönlendirmenin gerekliliğine inanılırken, fotoğrafların da sahte *görünmemesi* gerektiğinde birleşiyorlar. Birçoğu da, Ritchin (1990) tarafından da anlatılan, fotoğrafın daha sonra değiştirilip zenginleştirilmesini sağlayan teknolojilerden yakınıyor. Bilgisayarla yapılan değişiklikler sadece doğalcılık tartışmasının altını oymakla kalmıyor, aynı zamanda fotoğrafçının kendi çalışmasını kontrol edebilme hakkı konusunu ciddi bir biçimde gündeme getiriyor. *National Geographic* fotoğrafçıları, hangi çalışmalarının basılacağını zaten asla kontrol edemediler; ayrıca, son ürünün neye benzeyeceği üzerindeki kontrolü de yitirmek, onların yaratıcılığını iyice geri plana itmektedir.

Fotoğrafçılar işlerini yapmak için ender olarak kaynak sıkıntısına düşerler. Çünkü, en ücra köşelere dahi ulaşımları sağlanmaktadır ve her koşulda fotoğraf çekmelerini mümkün kılan ekipmana sahiptirler. Bir görevde kaç makara film kullanacaklarına hiçbir sınır getirilmemiştir. Bir çalışanın dediği gibi: "National Geographic'te fotoğrafçılık ve baskı işlerini başka yerlerden farklı kılan tek bir şey vardır; para, işi doğru düzgün yapmak için gerekli para."

Society'deki fotoğrafçılık çalışmalarının bir örneğini, birimiz (JC) 1979'li yılların sonlarına doğru And Dağları'nda gözlemledik. Bir *National Geographic* fotoğrafçısının, patatesin dünyadaki kullanımı konulu bir haberi tamamlamak için, geleneksel dondurarak-kurutma işlemini görüntülemesi gerekiyordu. Bunun için, asistanıyla birlikte Lima'ya, oradan da güney And'lardaki bir kasabaya uçtu; sonra da bir taksiyle Peru-Bolivya sınırındaki ücra bir köye gitti. Patatesleri dondurarak kurutma işlemi sırasında, nemini çıkartmak için yumruları çıplak ayakla çiğnemek gerektiğini bilen fotoğrafçı, küçük boydaki And patateslerine daha iyi uyacağı için çocukların fotoğrafını çekmek istedi. Çocukların okulda olduğunu öğrenince, okul müdüründen birkaçını projede çalışmak için salıvermesini istemek üzere bir tercümanla birlikte okula gitti. Fakat orada, çocukları rengârenk yerel And giysileri içinde değil de gri okul üniformalarıyla görünce şaşırdı. Hepsini bir taksiye doldurup üstlerini değiştirsinler diye oldukça uzakta olan evlerine götürdü, sonra da patates işlenen yere geri getirdi. Her

şey ayarlandığında, güneş fotoğraf çekilmeyecek kadar alçalmıştı. Zamanı kısıtlı olan fotoğrafçı, ertesi gün çekim yapmak için kalamayacaktı. Çocuklar için birkaç Polaroid çektikten sonra, asistanıyla birlikte Himalaya Dağları'ndaki bir sonraki görevine gitmek üzere havaalanına döndü. İşte, buna benzeyen birçok durumda, doğru fotoğrafı yakalamak için gerçekten çok fazla çaba ve para harcanmaktadır.

Bazı fotoğrafçılar, sorun çözmekteki becerilerinden ötürü özellikle hayranlık uyandırırlar; doğru fotoğrafı yakalamak için özel bir yetenekleri ve yaratıcılıkları vardır. Belirli bir açıyı yakalamak için dağlara tırmanan, iple helikopterden sarkan veya güç hava koşullarında yolculuk eden fotoğrafçıların öyküleri, kurumda âdeta efsaneleşmiştir. Kurum, bu öyküleri dünyanın uzak köşelerinden yeni ve olağanüstü olanı getirmeye duyulan bağlılığının bir kanıtı olarak zaman zaman kullansa da, fotoğrafçılar bu öykülerin onların ne kadar yetenekli ve pratik kişiler olduğunu gösterdiğini düşünüyorlar.

Konuştuğumuz fotoğrafçılar, sahada fotoğraflarını çektikleri insanlarla uyum sağlamanın gerekliliğini özellikle vurguladılar. İnsanları tanımak ve güvenlerini kazanmak için zaman gerektiğini ve fotoğrafını çektikleri kişilere saygı göstermenin şart olduğunu önemle belirttiler. Bir fotoğrafçı, Harlan County, Kentucky'de bir bankta oturan bir grup erkeğe yaklaşıp resimlerini çekip çekemeyeceğini sorduğunu anlattı. Adamlar önce üstleri başları kirli olduğu ve iş elbiseleriyle fotoğraf çektirmek istemedikleri için onu reddetmişler, fakat sonunda altyazıda otomobillerini tamir ederken bir mola verdiklerinin belirtilmesi koşuluyla, teklifi kabul etmişler. Fotoğrafçı da bunu sağlamış. Bunun bir ilke sorunu olduğunu ve insanları, kendilerini gördükleri gibi ve tanıyabilecekleri şekilde sergileme ilkesinin bir parçası olduğunu söyledi.

Fotoğrafçılar, fotoğraf çekme izni almak için hükümet yetkilileriyle mücadele etmek zorunda kaldıkları bazı olayları da anlattılar. Haberlerden biri, Yangtse Nehri'ndeki salcıların fotoğrafını çekmekle ilgiliydi. Fotoğrafçı, rehberlerinin, herhalde topraklarını geri kalmış bir yer olarak göstereceği için fotoğrafı çekmesini istemediğini anlamış, sonunda onları salı durdurmazlarsa inip yürüyerek geri dönmekle tehdit etmek zorunda kalmıştı. Bölge, iki yıl içinde hidroelektrik baraj gölünün altında kalacağı ve artık burada sal ve salcılık yapılmayacağı için, fotoğrafı çekmek önemliydi. Böylece, bir tarihi olayı belgelediğini düşünüyordu. Onun gözünde bu kişilerin fotoğrafını çekmek 'bin yıl geriye gitmek' gibi bir şeydi. Bu durumda fotoğrafı çekmek, rehberleriyle arasındaki uyumu sürdürmekten önemliydi. Görevlerini hümanist/bilimsel bir gi-

Nepal'deki bal toplayıcısı Mani Lal'ın fotoğrafını çekmek için arı sürüsünün ortasında bir kayadan sallanan fotoğrafçı Eric Valli, dergi personelinin 'fotoğrafı yakalamak' için nelere katlandığını örnekliyor. (Fotoğraf: John Lewis)

rişimin parçası olarak gördükleri için *National Geographic* fotoğrafçılarının Üçüncü Dünya ülkelerinde istedikleri her şeyin fotoğrafını çekmeye hakları olduğundan pek kuşku duymuyorlar.

National Geogrphic Society'de, fotoğrafçılarla diğer merkez büro personeli arasında belirgin bir farklılık göze çarpar. Fotoğrafçılar biraz tuhaf ve uçuk görülürler, âdeta diğer personelden farklı bir dünyada yaşayıp çalışırlar. Bir editör bize, bu iki grup arasındaki doğal gerilimden söz etti. Fotoğrafçılar gördükleri şeyler hakkında gerçeği söylemek is-

terlerken, editörler ile büro personeli, onların anlattıkları şeyler, orada ne olduğu hakkındaki kendi görüşlerine tamamen ters düştüğü için buna şiddetle karşı çıkıyorlardı. Böylesi çatışmalar, basında da görülür. Vietnam Savaşı sırasında Güneydoğu Asya'da görev yapan gazetecilerin, yaşadıkları deneyimler sonucunda fikirlerinin değiştiği ve zamanla Washington ve New York'taki patronlarından çok farklı görüşleri benimsemeye başladıkları ortaya çıkmıştı (Moeller, 1989; Gans, 1979).[2]

Kurumda ayrı bir grup oluşturan *National Geographic* fotoğrafçıları, kendi aralarında da işe alındıkları dönemlere göre gruplaşmışlardır. Bir yetkili, (1960'a kadar olan) ilk dönemi, 'Doğulu seçkinler'in gözde olduğu dönem diye tanımlıyordu. Victoria devrinin değer yargılarına sahip, Harvard ve Yale mezunu olan bu kişiler, kendilerini dünyanın her tarafındaki değerli malzemeleri ve ilginç, tuhaf şeyleri toplayan küratörler olarak görmekteydiler. Bu maceraperest beyefendiler, yurt dışına yolculuk yaptıklarında hep seçkinlerle ilişki kurarlardı. Örneğin, "1950'li yıllara kadar Tayland Kralı'nın misafiri olur ve ülkede kölelerin taşıdığı tahtırevanla dolaşırlardı." Onlar da, daha sonraki fotoğrafçı ve yazar kuşaklarına, orta sınıf kökenleri yüzünden ve sıradan insanlarla ilişki kurma eğiliminde oldukları için 'yolculuk bileti olan köylüler' gözüyle bakıyorlardı.

1960'lı yılların başlarından itibaren, Melville Grosvenor ikinci kuşak saha elemanlarını işe aldı. Bu kuşağın prototipi, belli başlı bir Ortabatı gazetesinde pişmiş, birçok ulusal ve bölgesel ödül kazanmış Ortabatılı gazeteciydi. Bu grubu bize, "muhafazakâr, sıradan insanların hayat görüşüne sahip; dar kafalı, taşralı kişiler" olarak tanımladılar. Onlar ise kendilerinden öncekileri 'aşırı entelektüel' buluyorlardı. Bu gruptaki fotoğrafçılar, 'çıplak gerçeği' yakalamak istedikleri için 'sokak çocukları ve fahişeler'in fotoğraflarını çekmeye çalışıyorlardı. Yurtdışına yolculuk yaptıkları zaman da seçkinlerle değil, orta düzey bürokratlarla çalışmayı tercih etmekteydiler.

1970'li ve 1980'li yıllarda işe alınan fotoğrafçılar, bize daha liberal, daha az etnik-merkezci ve toplumsal değişimlere daha fazla ilgi duyan kişiler olarak anlatıldılar. Dünya görüşleri üniversite gösterileri ve Vietnam Savaşı tarafından şekillendirilmiş olan bu kişiler, şu anda dergide çevre sorunlarına duyarlı bir duruş oluşturmaya çalışıyorlar. Her üç grubun tavırları da kurumda ayakta kalmış olsa bile,

2) *National Geographic*, diğer ulusal ve uluslararası dergilerin aksine, çoğu zaman büyük kentlerin dışında çalışır ve dış ilişkiler ile diğer konularda medyanın başlıca bilgi kaynağı olan hükümet kaynaklarına fazla yaslanmaz (Hallin, 1987). Haber fotoğrafçılarının Washington dışına çıkması, yazarlardan daha kolay görünür (Moeller, 1989), dolayısıyla dergi bu yönden de rakiplerinden farklıdır.

aralarındaki karşılıklı ilişkiler, editörler ve yönetim kurulu tarafından öngörülen üslûp ve uygulamalar sonucunda bu grupların yeni baştan oluştuğunu da öğrendik.

FOTOĞRAF SEÇİMİ: HABERİ TAMAMLAMAK

Fotoğraf seçiminin ilk basamağı, film inceleme işlemidir; bu aşamada merkez büro elemanları, pozlama veya fotoğraf makinesi arızaları gibi teknik sorunlar arayarak filmin her karesini incelerler. Genellikle fotoğrafçılara, gerekirse sahada ayarlama yapabilmeleri için fotoğraflarının teknik durumu hakkında hemen bilgi verilir.

Bir fotoğraf editörü, bize ilk incelemede 'derinlemesine' çalışarak binlerce kareden aşağı yukarı 180 tane seçtiğini; bu aşamada güvenli, can sıkıcı resimlerden uzak durup, hem görsel olarak cazip hem de bilgi yüklü resimleri seçtiğini söyledi. Fotoğraflar arasında 'birkaç duyguya birden seslenenler'i ve güzel veya şaşırtıcı olduğu için ona bakanı etkileyenleri arıyordu. İdeal olarak, bir fotoğraf sorular ortaya atmalıydı. Örneğin, küçük bir çocuğun sünnet düğünündeki fotoğrafını gören okurlar şu soruları sormalıydı: "Bu ne biçim bir oyun? Çocuk niye ağlıyor? Neler oluyor?" Bir başka editör de bize aynı görüşü tekrarladı: "Bir resim sizde onu inceleme arzusu uyandırmalı; gerçek hayatta görseniz, durup seyredeceğiniz bir şeyi göstermeli."

Bu derinlemesine seçimleri yaparken fotoğraf editörleri, kendi tepkilerinin ortalama okurun tepkisiyle örtüseceğini düşünüyorlar. Bir editör, bir fotoğraf onu herhangi bir şekilde etkilediyse, onun büyük bir ihtimalle 'Peoria'daki bir adam'ı veya 'Paducah'daki bir kadın'ı da aynı şekilde etkileyeceğini savunuyordu. Gans (1979: 237), bu ölçüte gazete editörleri arasında da yaygın bir şekilde başvurulduğu düşüncesindedir.

İlk ayıklamadan sonra, editör, bir fotoğrafı diğerine yeğlerken daha çok mantığına dayanır. Fotoğraflar bir hareket duygusu vermeli, bir çıkarım yapacakmış izlenimi sergilemelidir. En azından, 1980'li yıllardan itibaren, düz anlamlı fotoğrafik ifadelerle yetinmek yerine, iğneleyici bir fotoğraf cümleciği veya bir alegori oluşturmak, hatta bir ruh hali yaratmak önem kazanmaya başlamıştır. Bir editör bize şunları söyledi: "Günümüzde artık insanları bazı konumlara yerleştirip poz verdirmek çok daha ender olarak yapılıyor. Onlar (halk) artık fotoğrafta çok daha çeşitli anlamlar arıyorlar." Arkasından bize, Şili hakkında bir öykünün, çok anlamlı ve olağandışı bulduğu fotoğraflarını gösterdi. İnanç konusunda bir yorumda bulunmak isteyen fotoğrafçı, bir kilise ayinini göstermek yerine, bir kadını duvarında kocaman, kanlı bir haç asılı olan

evinde fotoğraflamıştı. "Düz anlamlı olmayan fotoğrafları bir anlam taşıyacak şekilde biraraya getirdiğinizde, elde etmesi başka türlü mümkün olmayan bir doku, koku ve tat duygusu elde ediyorsunuz. İyi bir fotoğrafçı, hedefleri ve bilgiyi içselleştirir; [o] neredeyse kişisel sayılacak fotoğraflar çeker. Okurları, Santiago sokaklarında dolaşmaya mümkün olduğunca yaklaştırır ve siz de fotoğraflara kendi anlamlarını katmalarına izin verirsiniz."

Fotoğrafçılar ve editörler, anlamda belirsizliği daha tarafsız, daha nesnel olmakla ilişkilendiriyorlar. Zor anlaşılırlığın, okurda bir yer hakkında daha gerçekçi, daha dolaysız fikirler yarattığına inanıyorlar, çünkü belirsizlik okurun dikkatini *kavramsal* değil *algısal* olarak yakalıyor ve onu editörün yorumunu kabul etmek yerine kendi duyularını kullanarak kendi başına karar vermeye özendiriyor.

Fotoğraf seçimi, o çok değer verilen denge düşüncesinin titizlikle korunmaya çalıştığı bir aşamadır. Tematik sürekliliğin önemli olmasına ve öyküye özel bir ton kazandırmak için bazı öğelerin tekrarlanmasına ihtiyaç duyulmasına rağmen, editörler dengeyi çeşitli boyutlarda kurmaya çalışıyorlar. Bu denge arayışı, konunun yalnızca olumlu ve olumsuz boyutlarının temsil edilmesinden ibaret değildir; coşkulu bir şekilde hareketli resimlerle daha sakin fotoğrafları ('çocuklarıyla anneler' ve 'yumuşak bir ışık altında dua eden erkekler') birleştirmekle, odak uzaklığına ve portrelere özen göstermekle ilgilidir.

Fotoğraf editörleri, fotoğrafların 'gücü'yle de yakından ilgilenirler. Rahatsız edici fotoğrafları -AIDS kurbanlarının veya uyuşturucu kültürünün fotoğrafları- güçlü veya sert olarak adlandırırlar. Sert fotoğraflar, bazı izleyicileri gücendirebileceği için veya çocuklara uygun olmadığından tehlikelidir. (Bu yüzden, editöre öfkeli mektuplar yağmasına veya aboneliklerin iptal edilmesine yol açabilirler.) İnsanların sert fotoğraflarla diğer medyalarda sık sık karşılaştığına ve *National Geographic*'in farklı bir şey yapması gerektiğine inanılıyor. Konuştuğumuz kişilerin, güçlü fotoğrafların karşıtının 'zayıf' değil de 'dengeli' fotoğraflar olduğunu söylemesi ilginçtir; çatışmanın ve ıstırabın güçlü olarak sergilendiği fotoğrafların altyapısının, doğası gereği dengesiz veya 'taraflı' olduğunu ima eder.

Sert fotoğraflar, çok yönlü yorumlara açık oldukları için de tehlikelidirler. Editörlerden biri, Afrika'da AIDS'ten ölen insanları gösteren fotoğrafların çeşitli şekillerde okunabileceğini söylüyor: onlara bakıp da, "Bu kahrolası Afrikalılar AIDS'e yakalanıp ölmeyi hak ediyorlar," diye düşünenler olabilirmiş. Fotoğrafçılar bu tepkiyi, konuyu istedikleri gibi yönlendirerek, belki izleyicinin fotoğrafa getirebileceği yorumları sınırlayarak değiştirebileceklerini düşünme eğilimindeler. Ama sonuçta: "Bir

fotoğrafçı, dengeli olduğunu hissettiği haberi hazırlayıp dünyaya sunar." Bunu söyleyen editör, Şilili General Pinochet'nin, kolunu karısının omzuna atmış poz verirken çekilmiş bir fotoğrafını çıkardı ve alaycı bir şekilde, "Burada harika bir insan gibi görünüyor, değil mi?" diye sordu.

Sert fotoğrafları kullanıp kullanmama konusunda dergi içinde çıkan anlaşmazlıklar, genelde siyasal bir görüş ayrılığı olmaktan ziyade kuşak sorunu olarak ele alınıyor. Örneğin, öğrenciyken medyanın Vietnam haberciliğinden etkilenmiş olan fotoğrafçıların, sert fotoğrafları yeğlediği düşünülüyor. Ortaya çıkan görüş ayrılıkları, hemen kalıcı değerler üstünde yapılan savaşlar olarak görülmüyor, daha çok, farklı grupların farklı mesleki eğitim ve toplumsal deneyimleriyle oluşmuş, anlaşılabilir farklılıklar olarak kabul ediliyor. Bu tavır, daha yaşlı, daha muhafazakâr personelin hatalı olduklarını kabul etmeden bir konuda geri adım atmasına ve bunu 'genç kuşağa fırsat tanımak' olarak adlandırmasına izin veriyor. Geri adım atamadıkları zaman da, değişiklik için ısrar edenleri, bir gün sıranın onlara da geleceğini hatırlatarak yatıştırabiliyorlar.

Fotoğraf seçimi aşamasının sonunda, 80 veya 100 adet fotoğraf, fikrini söylemesi ve onaylaması için fotoğraf editörüne gösteriliyor. Daha sonra, ikinci bir fotoğraf inceleme seansında bunların sayıları 25'e düşürülüyor. Bu aşamada çoğunlukla ateşli tartışmalar yaşansa da, son sözü her zaman dergi editörü söylüyor.

Fotoğraf seçimi, ilk amacına hizmet ettikten sonra da temel bir işlem olmayı sürdürür. Bütün fotoğraflar kolay erişilip bulunabilecek şekilde, çoğu videodiskler halinde arşive kaldırılır ve büyük bölümü diğer Geographic yayınlarında yeniden kullanılır; bunların arasında, derginin yüzüncü yıldönümü sayısı *Index* ve 1988'de yayınlanan yüzüncü yıl özel tarih sayıları sayılabilir (Bryan, 1987). Bu yeniden basımlar, kurumun, eski çalışmalarının göreceli niteliklerini -ve pazar değerini- nasıl değerlendirdiğini gösterir. Yeniden basılmak için seçilen görüntüler güvenli resimlerdir; örneğin, üç yaşındaki meleksi Rus çocuğunun kameraya üç parmağını kaldırışını gösteren fotoğraf gibi ve daha güzel olanlardır.

Bolton'un (1990), Richard Avedon'ın çalışmalarını ve bunların nasıl karşılandığını incelediği retrospektif sergisi için yaptığı parlak analizde gösterdiği üzere, herhangi bir fotoğrafçının çalışmalarının 'en iyileri'ni seçmek, çoğu zaman onun sosyo-politik yapısı hakkında çok şeyi ortaya çıkarır. Düzenleyiciler, serginin girişi ve katalog kapağı için anlaşılması en az 'zor' olan fotoğrafı seçerler. Genelde kir pas içinde, aşırı makyajlı, öfkeli veya yabancılaşmış görünen insanları gösteren bir yığın fotoğraf arasından, parlak tenli, tulum giymiş bir genç kızın fotoğrafı çekip çıkarılmış ve ön plana alınmıştır.

MİZANPAJ: YAN YANA YERLEŞTİRME SANATI

Fotoğraflar, seçildikten sonra mizanpaja gönderilir. Mizanpaj işlemi, genelde tek bir yazı için en az iki hafta sürer. Fotoğrafların boyunu, sırasını ve yerleştirilmesini içeren bu işi, uzman elemanlar, fotoğrafçı ve fotoğraf editörüne danışarak yaparlar. Bu aşamada bile fotoğraflar metinle eşleştirilmez.

Kendileriyle konuştuğumuz mizanpaj tasarımcıları, işlerinin içerik öncelikli olduğunu vurguladılar bize; yani, fotoğrafların bilgi içeriği, estetik içeriğinin, rengin veya sıralama konusunda karar verirken dikkate alınan diğer etkenlerin önünde geliyordu. Buna bağlı olarak, mizanpajda her baskının ne boyda olacağına karar veriliyor ve her fotoğrafın 'okunabilir' olmasına dikkat ediliyor; okurun, fotoğrafın ayrıntılarını görüp değerlendirebilmesi gerekiyor. Diğer ölçütlerse estetik; güzel çizgileri, hatları ve renkleri olan fotoğrafların belirlenmesi, yeni veya olağandışı üslûba sahip olanın veya asıl konunun, büyük boyda veya bir sayfada tek başına basılarak vurgulanması. Mizanpajda resimlerin yerleştirilirken hem şekil hem de içerik yönünden uyumlu olmasına da çok dikkat etmek gerekiyor. Yan yana yerleştirme biçimleri, 'üçüncü etki'yi, yani yan yana yerleştirilen iki fotoğrafın biraraya gelince yeni anlamlar kazanmasını sağlıyor. Mizanpaj editörleri, sadece benzer manzara resimlerini yan yana koymaktan kaçın-

Ateşli bir kurum içi tartışmadan sonra, James Nachtwey'in Guatemala'da çöp karıştıran adamı gösteren Haziran 1988 tarihli fotoğrafı, sert konusunun etkisini azaltmak amacıyla küçük boyda basıldı. (Fotoğraf: James Nachtwey, Magnum Photos)

mak söz konusu olduğunda veya işin içine siyasal endişeler girdiğinde bu etkiye çok dikkat ediyorlar. Guimond'un belirttiği üzere, ABD hükümetiyle dostça ilişkiler içinde olan devlet başkanlarının fotoğrafları, ender olarak ıstırap, yoksulluk ve şiddet görüntüleriyle aynı sayfaya yerleştirilir, çünkü, " böyle bir yerleştirme, onların kendi ülkelerinin koşullarını kontrol altında tutamadıkları izlenimini yaratabilir" (1988: 57).

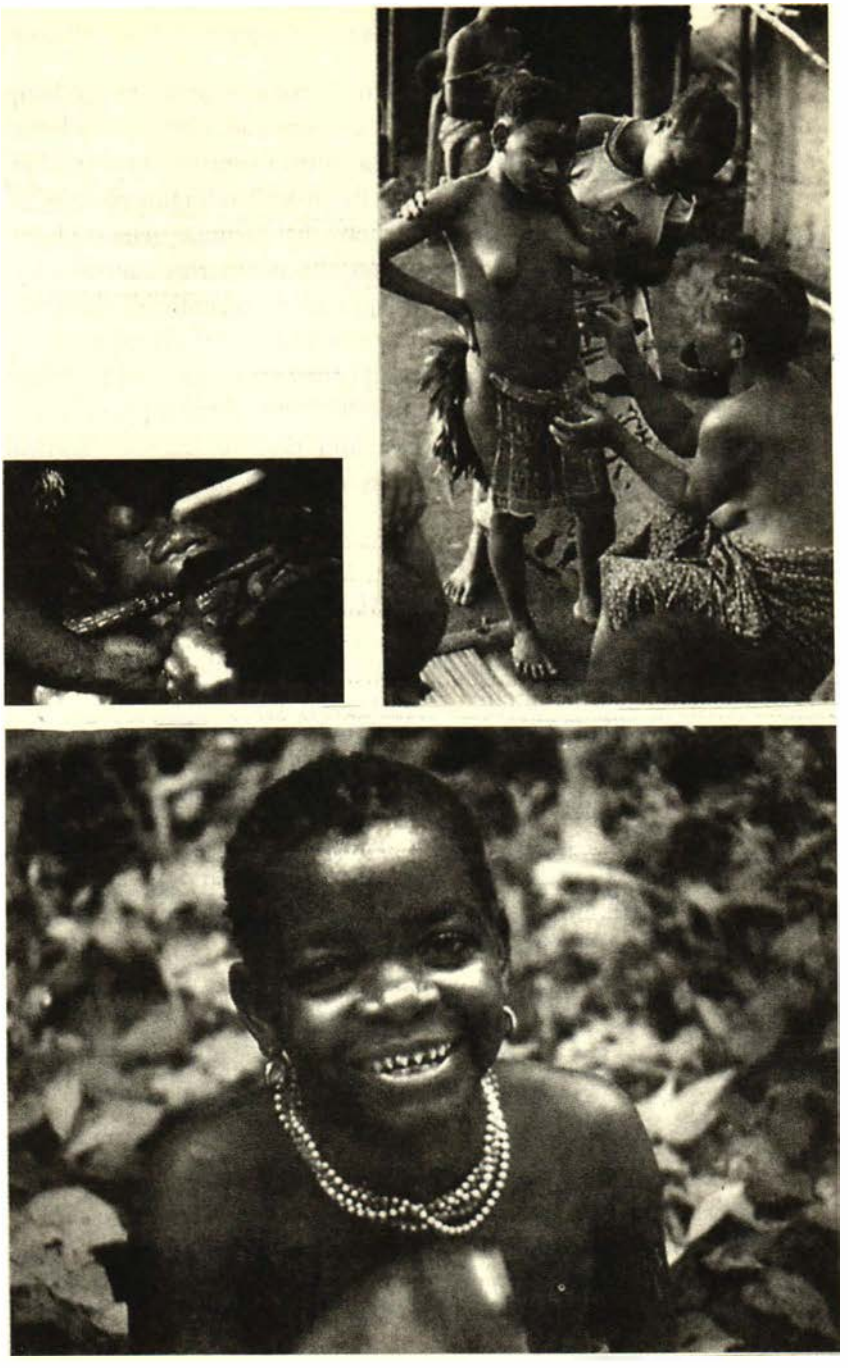
Mizanpaj editörleri, haberin dramatik gücünü arttırmak için tasarım inceliklerinden yararlanırlar. Her yazıya, görsel bakımdan heyecan verici olan, yazıyla ilgili bilgi veren, dikkat çekici bir fotoğrafla ve belki de okuru hazırlamak için bir kuş bakışı görünümle başlamaya çalışırlar. Haber geliştikçe, tasarım incelikleriyle fotoğraf editörünün konuyla ilgili endişelerini dengelemeye çalışırlar.

Bu kuralların istisnası olan örnekler son derece aydınlatıcı olabiliyor. Bir fotoğraf editörü bize, Guatemala'da karınlarını bir çöplükte doyuran insanları gösteren 1988 tarihli bir fotoğraf buldu; fotoğraf, ayrıntıları açıkça anlaşılamayacak kadar küçük boyda basılmıştı. Yayın yönetmeni ile editör bu fotoğraf konusunda anlaşmazlığa düşmüşlerdi; editör, fotoğrafın çok sert olduğunu düşünüyordu. Sonra, fotoğrafı en küçük boyda basmakta anlaştılar. Aynı yazıda, iki çocuğun fotoğraflarının boyutları da farklıydı; fotoğrafların birinde sokakta oturan yoksul bir çocuk, diğerinde ise bilgisayar başında oturan bir çocuk görülüyordu. Belki de, ikincisinin ender rastlanır olduğunu vurgulamak için, şanslı çocuğun fotoğrafı diğerinin üçte biri boyutunda basılmıştı. Yoksul kız çocuğunun fotoğrafı, hemen yanında kaldırıma tebeşirle çizilmiş rengârenk bir film yıldızının resmiyle zenginleştirilmişti.[3]

Bir başka ziyaretimizde, Efe avcılarıyla ilgili haberin mizanpajını inceledik. Metinde, bu toplulukta yiyeceğin büyük bölümünü kadınların ürettiği yazılıydı. Mizanpaj editörü sorularımızı cevaplarken, yazı avcılık hakkında olduğu için erkek fotoğraflarının kadınlarınkinden daha önemli olduğunu söyledi. Ama niçin süslenen kadınların fotoğraflarının kullanıldığı ve avcılığın niçin odak noktası yapıldığı pek anlaşılmıyordu.

Aynı haberde, gülümseyen genç bir kızın resmi oldukça büyük basılırken, kadınların bedenlerini süslemelerini gösteren aşırı ayrıntılı bir resim çok daha küçük basılmıştı. Mizanpaj editörü, gülümseyen bir yüzün çalışmaya ve ekonomiye yapılan odaklanmayı dengelemek amacıyla vurgulanabileceğini söyledi. Söz konusu habere katkıda bulunan herkes, Efe'leri oldukça vahşi gösterdiklerini ve bu etkiyi dengelemek için de gülümseyen kızın fotoğrafını büyüttüklerini söylediler.

3) Bu boyut belirleme kararlarının birçok muhtemel etkisi vardır. Polan (1986a: 4-5), fotoğraf çerçevesini dolduran büyük bir insan resminin, diğer özellikler aynı olduğunda, izleyiciyi çerçevenin içine davet ettiğini, daha küçük bir çerçevenin ise bunun tam tersi bir etki doğurabileceğini belirtiyor. Kesme işlemi, içine alma veya dışlama derecesini ayarlayabiliyor.



Efe kadınlarının bedenlerindeki süslemeleri gösteren ayrıntılı ve anlaşılması zor fotoğraflar küçük basılmıştı ve editörlerin yazının 'vahşi' bulduğu tonunu dengelemek için gülümseyen genç bir kız resminin yanına konmuştu. (Fotoğraflar: Steven Winn ve Robert C. Bailey)

Mizanpaj işlemi, başlangıçta öngörülen haberin anlamla yüklenip vurgulandığı süreçtir. Ama iş bu noktaya gelene kadar birçok kişi habere katkıda bulunmuştur ve hepsi sonuca yatırım yaptığını hissetmektedir. Fotoğrafçılar, en sevdikleri fotoğrafların kullanıldığını görmek isterler. Fotoğraf editörleri, temaların tutarlı bir biçimde geliştirildiğini görmek isterler. Mizanpaj elemanları, tasarım ölçütlerini kontrol ederler. Dergi editörü ise, yazının yaratacağı etki ve beğenilirlik açısından çalışmaları genel olarak takip eder. Buna ek olarak, yeni kurulan bir tasarım bölümü, bir sayıda devamlılığı sağlamak için, mizanpajdan çıkan öyküleri gözden geçirir. Bütün bu insanlar çalışma günü boyunca mizanpaj bölümünü ziyaret edebilir, yazının ilerleme sürecini kontrol edip değişiklikleri tartışabilirlerdi. Bu aşamada sık sık anlaşmazlık çıkmasına şaşmamak gerekirdi.

ALTYAZILAR: RESME ATILAN ŞİİRSEL CİLA

National Geographic'te fotoğraflara konulan altyazılar, hem metin yazımından hem fotoğrafçılıktan ayrılır, ama bunlarla eşit önem taşır. Pazar araştırmaları, abonelerin yüzde 53'ünün metni değil, sadece resim altyazılarını okuduğunu ortaya çıkardığı için, editörler altyazıları böyle okurlara yazı hakkında bir fikir vermek, ana temaları açıklamak ve onlara kalıcı bilgiler sağlamak açısından önemli bir fırsat olarak görmektedirler. Bu yüzden, 1989'da, on tane yazarın çalıştığı, fotoğraf altyazılarını hazırlamakla yükümlü ayrı bir bölüm kuruldu. Her yazara, konuyu araştırıp fotoğraflara altyazı hazırlaması için ayda bir yazı veriliyor.

Roland Barthes, altyazıların fotoğraflar için bir 'çıpa' işlevi gördüğünü söylemiştir. Bir altyazı, çok boyutlu bir görüntüyü 'rasyonalize' eder; görüntüye anlam 'yükleyerek' ona "kültür, ahlâk ve hayal gücü kazandırır" (1977: 25-26). Altyazı metni, okuru bazı anlamlara doğru yönlendirir ve bazı anlamlardan uzaklaştırır, bu yüzden de baskıcı bir yönü vardır:

> Altyazı... *doğru kavrama düzeyini* bulmakta bana yardım eder, sadece bakışımı değil algılama gücümü de odaklamamı sağlar... bir mengene işlevi görerek çağrışımların artmasını; aşırı bireysel -görüntünün ileriye dönük yansıma gücünü sınırlayarak- bölgelere veya hazımsızlık verici değerlere kaymasını engeller (1977: 39).

Kurumun yüzüncü yıl sayısından alınan bir örnek, altyazıların fotoğraflara nasıl bir çıpa attığını gösteriyor. Fotoğrafta, Geographic görevlisi Frederick Vosburgh'ün üç beyaz adam ve bir rehberle birlikte oturduğu drezinin, iki Formozalı yerli adam tarafından tahta bir köprünün üstün-

de itildiği görülüyor. Beyaz adamlar baret takmışlar ve giysileri üzerlerinde. Formozalı adamlar gömleksiz ve Amerikalıların 'serinleme şapkası' dedikleri hasır şapkalardan takmışlar. Beyaz yolcuların gözle görülür rahatlığı ve keyfi ile Formozalı işçilerin çabası arasındaki çelişkiyi gösterdiği için, görüntü çok çarpıcı. Oysa sömürgeci güç ilişkileri, *National Geographic* açısından tehlikeli bir zemindir. Altyazıda şöyle deniyor: "1949'da Formoza olan bölgede görev yapan Frederick G. Vosburgh ve yol arkadaşları, vadiyi aşan tahta köprüde bir drezinle yolculuk yapıyorlar. Vosburgh, 'Bu tren hattında çok kişi ölür mü?' diye sorunca, aldığı cevap, 'Çok sık değil,' oldu." Böylece altyazı, okurun dikkatini, fotoğrafın sergilediği insan ilişkilerine değil de yolculuğun tehlikelerine ve kullanılan teknolojinin ilkelliğine yönlendiriyor. Bu yönlendirme, 1940'lı yılların sonlarında yaşayan Amerikalı okurlar açısından geçerlilik taşısa da, 1980'lerde yıldönümü sayısını inceleyenlere epey tuhaf görünmüş olmalı. Oysa 1988 yılında yeniden basılan fotoğrafın altyazısının son bölümü değiştirilmiş; üstelik, yeni eklemeyle şimdi tuhaftan da öte görünüyor: "Böyle sorular, kaderci cevaplar getiriyordu."

Guimond (1988: 42), *National Geographic*'in belirli bir dünya görüşünü desteklemek için altyazıları nasıl kullandığını açıklıyordu. 1975 tarihli resimli bir yazıyı şöyle anlatmaktaydı, örneğin: "İran: Çöl Mucizesi" adlı yazıda çok sayıda 'modern, gelişen ülke' fotoğrafı kullanılmış; bunlar arasında yırtık pırtık giysisiyle bisikletinin yanında duran Belucistanlı bir çocuğun fotoğrafı da varmış. Tek başına ele alındığında, oldukça zor anlaşılır bir fotoğraftan söz ediyoruz. Ülkedeki zenginliği gösteren diğer fotoğraflarla birlikte ele alındığında, eşitsizlik hakkında bir mesaj verdiği akla gelebilir (bu, *National Geographic*'in bakış açısından kesinlikle 'hoş olmayan değerler'den biridir). Oysa fotoğrafın altyazısı, okuru onu farklı bir şekilde yorumlamaya yöneltmektedir: "Lise öğrenimi görme ihtimali, onun açısından çok sayıda fırsat doğurur. Bu gece İran kadar uçsuz bucaksız rüyalar görebilir ve uyandığında rüyalarının gerçekleştiğine tanıklık edebilir." Bu sözcükler, dikkati çocuğun yırtık pırtık giysilerinden uzaklaştırıp görünmeyen bir dizi fırsata yönlendirir, üstelik şu durumda görünmeyen fırsatlar -tartışılır bir şekilde- gerçek de değildir. Çocuğun bir bisikleti olması, daha önce resmi zor anlaşılır ve ilginç kılarken (Bu kadar yoksul bir çocuk bisikleti nereden bulmuş? Onu ne için kullanıyor? Onunla nereye gitti?), altyazı böyle düşünceleri engelliyor; Barthes'ın sözleriyle, "çağrışımların artmasını engelliyor". Bisiklet, altyazıda sözü edilen fırsatların sadece bir simgesi haline gelir; İran'da 'işlerin düzelmekte olduğu'nun ve bu çocuğun yoksulluktan kurtulmanın bir yolunu bulacağının fiziksel kanıtı olur.

National Geographic'in efsanevi yazarları, fotoğraflar hakkında verdikleri bilgileri, haberin anahtar temalarının gelişimine göre dengelemek zorunda olduklarını bilirler. Arkaplanı, resmedilen insanları ve fotoğrafçının amacını öğrenmek için fotoğrafçıyla görüşebilirler. Fotoğraflarda görülen insanlarla ilişki kurabilir, hatta sahaya yolculuk bile yapabilirler. Geliştirilmesi gereken temaları belirlemek amacıyla mizanpaj elemanıyla görüşüp, fotoğrafların niçin o şekilde gruplandırıldığını öğrenirler. Sonunda, ele almaları gereken konuların bir listesini oluştururlar. Konuların seçimi, dönemin entelektüel ve siyasal akımlarından da etkilenir.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, 'yeni doğan uluslar'ı ve 'ilerlemenin eşiğindeki halklar'ı betimleyen altyazılar yaygınlaşmıştı. Eski bile olsalar, tarihi uygarlıklar bağımsızlıklarını ilan ederek, Batı'nın zihninde eğitimsiz çocuklar olarak yeniden doğarlarken, Üçüncü Dünya bölgeleri ya doğum odası ya da ana okulları olarak görülüyordu. *National Geographic*'te hep sevilen bir tema olan geleneksel olan ile modern olanın yan yana yerleştirilmesi, savaştan sonraki dönemde daha da yaygınlaştı. Son dönemlerde, *National Geographic*'in altyazı yazarlarına bu tür basmakalıp temalarla hafiften dalga geçme -yazarlara da uzak durma- talimatı verilmiştir.

Bazen ilk basımından onlarca yıl sonra tekrar basılan fotoğraflar için yeniden yazılan altyazılar, öteki toplumların yorumlanması ve altyazının genel rolü hakkındaki değişiklikleri anlamamızı sağlar. Ocak 1974 tarihli bir fotoğraf, Güney Afrikalı bir altın madencisinin bilimsel bir deneyden geçirilişini gösteriyor. Adam, iyi aydınlatılmış bir odada, bacaklarını açmış, kollarını iki yana kaldırmış bir şekilde çırılçıplak duruyor ve belirgin silueti Leonardo'nın insan bedeni desenlerini andırıyor. 1974 tarihli altyazı şöyle: "Teknolojinin karabasanına yakalanmış, bedeni siyah boyayla kaplanmış çıplak gönüllü denek, bedeninin tüm yüzeyinin hesaplanması için ışık bombardımanı altında duruyor, insanın sıcağa dayanıklılık kapasitesinin ölçümünü yapıyor. Deney sonuçları, Güney Afrikalı altın madeni yöneticilerinin farklı derinliklerde çalışmak için uygun ısıyı temin edecek havalandırma düzeyini öğrenmelerine yardım edecek." Altyazı, bu karabasanın daha iyi çalışma koşullarına ve daha iyi bir hayata giden yolda bir anlık kâbus olduğunu akla getiriyor. Yedi yıl sonra resmin yeniden elden geçirilen altyazısı, fotoğrafın sanatsal değerine dikkat çeken terimler kullanıyor, ama yaklaşımı kesinlikle daha eleştirel; deneyin insanı aşağıladığı belirtiliyor: "Altın rengi ışıkta bir siluet... köşegenler ve daireler... insan denekler için yapılmış bu deney odası, Stanfield'i -fotoğrafçı- amacına ulaştırıyor. Bizi sorgulamaya yöneltiyor: Ne oluyor? Niçin?" (National Geographic Society, 1981: 287).

Altyazı yazarlarından, eğitim düzeyi lise olan okurlar için canlı, anlaşılır, kısa ve özlü altyazılar üretmeleri istenir. Hem 'akademik' hem de resmiyetten çok uzak yazılardan kaçınırlar. Bize *National Geographic* altyazılarının, bilindik, kısa sanat fotoğrafı altyazılarından belirgin bir şekilde farklı olduğu söylendi. *National Geographic* altyazıları, fazla bilgi içerecek kadar geniş kapsamlıdır ve üslûbu genelde şiirsel, hatta süslüdür. Ön planda Zulu kulübeleri görünen puslu bir manzara resminin 1971'deki altyazısı şöyledir: "Ağıllarla süslü engebeli tepeler Nsuze Nehri'ne doğru uzanıyor. Bu bölge, Zulu -'gök' anlamına gelir- adlı bir destan kahramanının efsanevi doğum yeridir. Zulu, 1600'lü yılların başlarında, adını taşıyan kabileyi kurdu, böylece Zulu'ların, yani 'Gökyüzü İnsanları'nın atası oldu." 1986 tarihli Benares, Hindistan fotoğrafının altyazısı da şöyle: "Dullara özgü beyazlara bürünmüş yaşlı kadın, sabah duasının çağrısına cevap vermek için merdivenlerden iniyor. Benares, huzurevlerinde son günlerini tamamlayan ve yoksulluk içinde bir hayata mahkûm dullarla doludur. Benares'in onlara vadedebileceği tek şey bu işte; zaman içinde güzelliği yıpranmış bu şehir, sonsuzluğun geçici bir anı olarak görülen dünyadan kurtuluşu sunuyor." (Ayrıca bkz. Hunter 1987: 199-200.)

Altyazı yazarları, aynı zamanda *National Geographic* okurlarına iletilen bilgi akışını da kontrol etmek zorundadırlar. Hindistan'da bir dini tören fotoğrafı için altyazı yazarken, okurların Hinduizmden söz edildiğini bilip bilmediğine veya bu bilgiyi altyazıya koymak gerekip gerekmediğine karar vermek zorundadırlar. Anlatılan öyküyü desteklemek için fotoğrafların anlaşılmaz yönlerini ortaya çıkarmaları gerekirken, aynı zamanda fotoğrafları, onların belirsizliğinin büyük bir bölümünü çözümleyecek şekilde dünyayla ilişkilendirmeleri gerekir.

Altyazı yazarları, görevlerinin siyasal bir boyutu olmadığını düşünmekle birlikte, sözcük seçimlerinin tartışmalı olabileceğini teslim ediyorlar. 'Özgürlük savaşçısı' yerine 'gerilla' terimini kullanmak sorunlar yaratabilir, ama onlar genelde tarafsız terimler bulabiliyorlar. Bir Afrika okulu için 'seçkin' yerine 'saygın' sözcüğünün kullanıldığını gözlemledik. 'Seçkin' sözcüğü sınıfsal ve toplumsal dışlamayla ilgili uygulamaları çağrıştırırken, 'saygın' sözcüğü niteliğe dayanan genel kanıyı akla getiriyor ve eşitsizlik sorununu ikinci plana atıyordu.

Altyazılar yazıldıktan sonra, habere katkıda bulunan personele gönderilir. Araştırma bölümü tüm yazıların, 'özellikle de alıntılar'ın doğruluğunu kontrol eder. Aynı zamanda, kontrol edilmek üzere ilgili ülkelerin uzmanlarına veya Amerikalı akademisyenlere de gönderilebilir. Dominik hakkında 1990 tarihli bir yazının altyazıları, doğrulanması için "iktisadi kalkınma uzmanlarına, Dominik hükûmeti yetkililerine,

akademisyenlere, diplomatlara ve fotoğrafı çekilen bazı kişilere" gönderilmişti. Burada yanlış bilgi vermekten kaçınıldığı açıktır, ancak bu uygulama, aynı zamanda metnin son haliyle geniş çapta kabul gördüğünü de gösteriyor. Altyazı bölümündeki birinin belirttiği gibi: "Bizim işimiz insanları gücendirmek değil."

BASKI: YARATICI BİR SÜREÇ

National Geographic'in basım teknolojisinin karmaşıklığı, özellikle de bu süreç sürekli yenilenip geliştirildiği için, burada ele alınamayacak kadar büyüktür. Dergi tarihinde, birkaç dönüm noktasında fotoğrafların kalitesi öylesine arttı ki, eski fotoğraflar birkaç yıl içinde modası geçmiş bir görünüm kazandı. 1930'lu yıllarda renkli fotoğrafa geçildiğinde de böyle oldu. 1972'de ofset baskıya, daha sonra da rotagravüre geçildiğinde ise başka değişiklikler meydana geldi (1977-1978).

Baskı işleminde orijinal fotoğraf bir rehber olarak kullanılır. Fotoğrafik pozlama, dergi editörünün önerileri ve mizanpaj bölümünden gelen deneme baskıları yardımıyla, baskı elemanları yayınlanacak görüntüyü geliştirirler. Film malzemesinin 'gerçekten orada olanı yeniden yaratmakta mükemmeliyetten uzak olduğu' görüşünü, çalışmalarının başlangıç noktası olarak kabul ederler. Fotoğraf üstünde sonradan yapılan çalışmaların, fotoğraf öncesindeki gerçekliğe, fotoğrafın kendisinden daha yakın olduğuna dikkat çekerler.

Bu değişikliklerin 'zenginleştirmek, onarmak ve silmek' denilen kısmı, filmdeki çizikleri yok etmek ve mercek kaynaklı sorunları çözümlemek amacıyla yapılır. Diğerleri ise, resim küçülünce aydınlıktan karanlığa uzanan alanlar da küçüldüğü için, kâğıt baskısının 'sıkıştırma etkisi'ni gidermek amacıyla yapılır. Elektronik renk düzeltme cihazları, onların "kontrastı zenginleştirme, parlaklık ilave etme ve resmi daha çarpıcı yapmak için yoğunluk dağılımını değiştirmesine ve bazen filmdekinden daha iyi bir baskı elde etmesine" imkân sağlar. Baskı elemanları bilgisayarla resmi zenginleştirirken, gölgede kalan alanları açarak görünmeyen ayrıntıları da ortaya çıkarırlar. Nihai amaç, "fotoğrafı editörün görünmesini istediği şekilde dergiye basmaktır; bu da fotoğrafın çekildiği haline benzemeyebilir veya fotoğrafçının istediği gibi olmayabilir."

1982'de, Mısır piramitlerinin ikisi de kapağa sığsın diye bilgisayarla birbirine yaklaştırıldığının anlaşılmasından beri, fotoğrafların bilgisayarla değiştirilmesi hassas bir konu haline gelmiştir. Okurlar bu konuya dikkat çekince, editör, eleştirilere, "Fotoğrafçı biraz daha farklı bir açıdan çekseydi, fotoğraf böyle *görünebilirdi*," diye cevap vermişti

(Ritchin, 1990: 30). Resmi görüş, önemli değişikliklerin yapılmadığını iddia etmektedir, oysa fotoğrafçılar, Appalachia'lı yoksul çiftçilerin ceketlerindeki yırtıkları tamir etmeye veya çorak bir manzaraya çayır eklemeye kalkışan rötuşçulardan söz ederek onları açıkça eleştirdiler. Yeni teknolojiler sayesinde bu değişikliklerin büyük bir hızla ve kolaylıkla yapılır hale gelmesi, insanları bu teknolojileri kullanmaya özendiriyor olmalı.

Fakat *National Geographic* fotoğraflarında değişiklikler yapılmasının tarihçesi, bilgisayar teknolojisinden önceye uzanır. Lekeleri ve yara izlerini rötuş yaparak silmek, uzun zamandır sürdürülegelen bir uygulamadır. Amaç, bazen ahlâk anlayışına ters düşecek şeyleri yok etmek olmuştur. Haraway (1989: 160) primatlarla ilgili resimli bir yazıda, pencere pervazında ve altındaki duvardaki babun idrarının nasıl fark ettirmeden silindiğini anlatıyor. Sudan'da yaşayan Nubalar hakkındaki 1966 tarihli bir yazının provalarında, baskı elemanına verilen çeşitli talimatlar arasında şunları da görmek mümkün: "ten rengini uyumlu yap," "yara izlerini sil," ve "sil" –erkeklik organları kastediliyor ve tüm fotoğraflarda yer alan beş tanesi siliniyor. Erkeklik organının üstüne çizilen bez parçası derginin ahlâk standartları için yeterli olmayınca, yazının kenarına "gravürcünün eklemesi gereken şortlar" kurşun kalemle çizilmiştir.[4] Buckley (1970) de, yarı çıplak Polinezyalı bir kadının teninin, çıplaklığını Amerikalı okurların gözünde daha kabul edilebilir bir hale getirmek için koyulaştırıldığını bildiriyor. O dönemde National Geographic Society'nin başkanı olan Melville Payne şu açıklamayı yapmıştı: "Daha çok yerliye benzesin, daha gerçekçi olsun diye rengini koyulttuk."

National Geographic, baskı sürecinde masraftan kaçınmaz. Yönetim kurulu, en yeni teknolojilere ve derginin markası olan yüksek kaliteli kâğıda yatırım yapmaya her zaman hazır ve isteklidir. Derginin -işçi ücretleri ve fabrika kirasının düşük olduğu Mississippi'de bulunan- basımevi, küşe kâğıda dergi ve kaliteli reklam broşürleri basımında uzmanlaşmıştır.

PAZARLAMA VE REKLAMIN ÇERÇEVESİ

National Geographic'in pazarlama bölümü, sürekli araştırmalar yapar. Hem Pazarlama Araştırma Enstitüsü'nün yönettiği incelemelerden hem de kendi yaptığı araştırmalardan yararlanan *Naitonal Geographic,* okurlarının sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklerini belirler. Pazarla-

4) Bu provaların kopyalarını bize sağladığı için Jim Faris'e (Connecticut Üniversitesi) teşekkür borçluyuz.

ma bölümü, okuma alışkanlıklarını düzenli olarak izler. Her sayı için seçilmiş okur gruplarına danışarak belirli yazıların, fotoğrafların ve kapakların beğenilme oranını belirler ve kapak resimlerinin beğenilme oranını nüfus genelinde araştırır. Dünyanın hangi bölgelerinin daha çok ilgi çektiğini, insanların hayvanlardan ne derece popüler olduğunu ve hangi konuların okuru çekeceğini bilirler.

Pazarlama bölümünün bakış açısına göre, *National Geographic*'in yapabileceği en iyi şey, bir görevlinin dediği gibi, 'küçük yaratıklar' hakkında; yani küçük ve sevimli yaratıklar veya soyu tükenmek üzere olan türler hakkında yazılar yayınlamak olacaktır. Afrika ve toplumsal sorunlar, popüler olmayan konulardır. *National Geographic*'in bu konularda yazılar yayınlamayı hevesle sürdürmesinin sebebi, sadece bu tür olayların habercisi ve yorumlayıcısı rolünü elinde tutmaya kararlı olmasındandır.

Dergi editöründen beklenen, *National Geographic*'in, Amerikalı okurları için dünyaya açılan bir pencere sağlayan eğitici bir kurum olma rolünü sürdürmesi ve pazarlama kaygılarını dengelemektir. Dergi editörüyle yönetim kurulu arasındaki anlaşmazlıklar, daha çok bu iki amacın nasıl dengeleneceği konusunda ortaya çıkar. Wilbur Garrett'in 1990'da işten atılması, kısmen de olsa, yönetim kurulunun derginin içeriğinin belirlenmesi ve şekillendirilmesi konusunda pazarlama kaygılarının daha büyük rol oynaması gerektiği düşüncesinden kaynaklanmıştır.

National Geographic'te yer alan reklamların seçimi ve yerleştirilmesiyle yakından ilgilenen editörler, reklamların, derginin ciddi ve yarı-bilimsel bir yayın olma iddiasıyla çelişmemesine çok dikkat ederler. 1980'li yıllara kadar reklamlar, derginin yalnızca başına ve sonuna konuluyordu. Bir anlamda dergi, okurların, dikkatlerini yazılarda ele alınan ciddi konulardan ayıran reklamlar istemediğini varsayarak, *Ladies' Home Journal*'dan ziyade bilimsel yayınları taklit etmekteydi. *National Geographic*'in işi kendi fotoğraflarını satmak olduğu için, bu yerleştirme şekli, parlak reklamların okurun dikkatini ana malzemeden uzaklaştırmasını geleneksel olarak önlemiştir.

Ne var ki, *National Geographic*'in kabul ettiği reklam çeşitlerinde zaman içinde önemli değişiklikler gözlenmiştir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda yayınlanan reklamlar arasında çoğunluğu turizm acentalarının reklamları oluştururken, 1968 ile 1971 arasında, tüketim ürünleri için verilen reklamlar öne geçmiştir. Otomobil, fotoğraf makinesi, sigorta, saat, mürekkepli kalem ve pırlanta, son yirmi-otuz yıl içinde dergide reklamı yayınlanan seçkin ürünlerin yalnızca bazılarıdır. Anlaşılan üstün kaliteli kâğıt ve basım masrafları yükseldiği için reklamı

yayınlanan ürün yelpazesinin de genişletilmesi gerekmişti. Yine de, *National Geographic*'e reklam veren şirketler, sınıfsal düzey ve pazarlama profili yönünden, dergi okurlarınının düzeyini biraz aşan, dayanıklı mal veya lüks ürünlere veya saygın hizmetlere odaklanan seçkin bir gruptan oluşur. Reklamlar, form olarak oldukça gelenekseldir; estetik yönden göze hoş görünen ama yapay olmayan tiptedir. *National Geographic* fotoğrafçılığı da tıpkı haber fotoğrafçılığı gibi reklam fotoğrafçılığı tarafından koşullandırılmış bir çevrede yer almak ve çoğu zaman reklamcılığın belirlediği eğilimlere uymak zorundadır. Yine de, kendi sayfalarında yer alan reklamlarda yeniliklerle açıktan açığa yarışmamayı yeğler.[5]

SONUÇ

National Geographic fotoğraflarının üslûp ve içeriğinin yalnızca yukarıdan verilen talimatlarla oluşturulmadığı açıktır. Yönetim kurulunun etkisi her düzeyde hissedilse bile, fotoğraf üretiminin içerik ve üslûbu vakıf yöneticileri tarafından önceden belirlenmez. Açıkça deneysel olmasa da, kadrolu elemanlar ve bağımsız fotoğrafçılar, çok geniş bir malzeme yelpazesi ortaya koyarlar. Özet olarak, cazip, anlaşılması kolay ve insanla ilgili fotoğraflar yakalayarak; çok sayıda yaratıcı, ilginç ve zaman zaman da meydan okuyan işler yaparlar.

Bu fotoğraflar, üretildikten sonra, bir müzakere masasına yatırılır. Fotoğraf seçimi ve onlardan bir haber çıkarma sürecinde, fotoğraf editörleri kurumun bakış açısını uygulamakta önemli bir role sahiptirler, ama onların gücü de mutlak değildir. Aynı zamanda fotoğrafçının avukatlığını üstlenip onun görüşünü görsel yönetmene veya dergi editörüne karşı savunabilirler. Görsel yönetmen ve onun elemanları da zaman zaman böyle bir avukatlık rolü üstlenip, daha eski görüşlü editörleri rahatsız eden 'sert' veya kişisel resimlerin kullanılmasını desteklemişlerdir. Müzakere, veto, savunma; bunlar her yazının üretiminde yaşanan süreçlerdir. Fakat bu tartışmalardan, istatistiki bakımdan öngörülebilecek derecede benzer sonuçlar elde edilir. Seçilen fotoğraf, çoğu zaman, geleneksel zevki ve derginin muhafazakâr-hümanist görüşünü yansıtacaktır. Ancak zaman zaman sürecin karmaşıklığı sürprizlere de yol

5) 100. yıldönümü sayısının arka kapağındaki MacDonald's reklamında, restoranın bir hologram resminin kullanılması, hem ürünün düşük sınıflara hitap ediyor olması özelliği hem de reklamın yapaylığı açısından olağandışıdır. Bu durumda, reklamın 'ileri teknoloji' görüntüsü diğer sorunları dengelemiş ve onu yayınlamaya değer kılmış görünüyor. Ya da belki de, MacDonald's'ın -yıllardır derginin arka kapağına reklam veren Coca Cola gibi- sınıfsız bir Amerikan markası, hatta ABD'nin sembollerinden biri olma durumuna yükselmesinden dolayıdır.

açar; standart uygulamalara az da olsa ters düşen, meydan okuyan fotoğrafların yayınlanması kabul edilmiş olabilir.

Fotoğraf seçimi sürecinde yürütülen müzakereler bir çatışma tehlikesini ortaya çıkarsa da, eski editörler bu aşamanın gerekli olduğu kanısındadırlar. Fotoğrafçılara ve onlarla çok yakın ilişkiler içinde çalışan editörlere çok katı bir denetim uygulamak, yaratıcılıklarını köreltip, işinin uzmanı fotoğrafçıları *National Geographic* adına çalışmaktan caydırabilir. Editörler, fotoğrafçılara biraz daha geniş bir yaratıcılık özgürlüğü tanıyarak, gerçekten iyi bir resim akışını garanti altına alırlar; geleneksel gerçekçi çerçeveler içinde yer alan, ama şaşırtıcı ve ilgi çekici öğeler içeren fotoğraflardır bunlar. Aynı zamanda, fotoğrafçıların kendilerinden ne beklendiğini anlaması ve bu sınırların fazla dışına çıkmamasını sağlamak için, kurumsal kültürün belirli geleneklerine -beklenmedik bir şey yakalama şansı, denge ve nesnellik anlayışı- yaslanırlar.

4
FARKLI, PARLAK BİR DÜNYA: FOTOĞRAFÇILIK GELENEĞİ, 1950-1986

> *"Tıpatıp benzer bir görüntü yaratmak, yok olmamasını garanti altına almak, onun kalıcı, zararsız bir yansıma, bir hayalet haline gelene değin canlı canlı tüketilmesi anlamına gelmektedir."*
>
> (Haraway, 1984/1985: 42)

Şimdiye kadar anlatılan üretim uygulamaları ile kurum tarihçesinin sonucunda, dergi sayılarından ve fotoğraflardan oluşan, zengin ve hacimli bir külliyat ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Derginin yirmi-otuz yıl öncesine ait sayıları bile hâlâ rağbet görmektedir. Milyonlarca sayı halk kütüphanelerinin arşivlerinde yer alırken, milyonlarcası da evlerin kütüphane raflarına ve tavan aralarına yerleşmiştir. Güncel sayılar, Amerika'da evlerdeki sehpalara ve doktor muayenehanelerinin bekleme odalarına dağılmıştır. Demek ki, bu külliyat hem tarihsel değere hem de güncel etkileyiciliğe sahiptir. Onu anlayabilmek için fotoğrafların yüzeysel

içeriğini incelemekle işe başlıyoruz. Başka ülkelerdeki insanların nasıl görüntülendiğini, fotoğraflarının ne yaparken çekildiğini ve fotoğrafların nasıl bir kompozisyon oluşturduğunu sorguluyoruz. Bu araştırmanın hedefi, bu fotoğrafların türünü tanımlamak, dergi üreticilerinin farklı görüşleri hakkında ipuçları edinmek ve bu iki yönelimi savaş sonrası dönemin tarihi sosyo-kültürel süreçleri ve değişimleriyle bağdaştırmaktır.

Önümüzdeki dört bölümde, fotoğrafları birbiriyle -yani, o döneme ait *National Geographic* dergileriyle- ilişkili olarak, ayrıca tarihsel ve toplumsal koşulları -1950'den sonraki Amerika Birleşik Devletleri'nin koşulları- açısından inceleyeceğiz. Bir yandan, üreticinin kurumsal koşulları, engelleri, hedefleri ve bilinçdışı amaçlarını, diğer yandan okurların üründen çıkardığı anlama dayanarak -ama buna indirgemeden- analiz edilebilen bir ürün olarak fotoğraf hakkında kendi eleştirel anlayışımızı geliştirdik. Fotoğrafları bu şekilde okumak amacıyla, toplumsal tarihçiler ve görüntü teorisyenlerinin çalışmalarından yararlandık. Bunlar arasında özellikle Benjamin (1985), Gaines (1988), Geary (1988), Graham-Brown (1988), Modleski (1988), Sekula (1981), Shapiro (1988), Sontag (1977), Tagg (1988), Traube (1989) ve Williamson'u (1978) saymak mümkün.[1] Bu akademisyenler, fotoğrafların çok çeşitli yönlerden (kompozisyon ve bakış açısı gibi biçimsel öğeler aracılığıyla; resmin içeriğinin ne olduğu veya fotoğrafların belirli bir şekilde dizilmesiyle ortaya ne çıktığı dahil olmak üzere anlatım yapısı aracılığıyla; resmin dışındaki kültürel fikir ve olaylarla doğrudan ilişki kuran, resimde ve altyazılarda bulunan belirgin öğeler aracılığıyla; içinde güzel sanatlar, televizyon ve tüketim ürünlerinin de bulunduğu kültürel hiyerarşi içinde kapladıkları yer aracılığıyla; okurlarının toplumsal deneyim ve değerlerini tahmin etme veya göz ardı etme, ortaya çıkarma veya indirgeme yetenekleri aracılığıyla) ne kadar belirleyici olduğuna dikkatimizi çekmişlerdir.

Tek tek *National Geographic* fotoğrafları üzerinde yaptığımız bu analizler dışında, 1950 ile 1986 yılları arasında çekilmiş bir yığın fotoğraf hakkında sistematik olarak bir dizi soru yönelttik. Sömürgeciliğin sona eriş sürecinin ve Vietnam Savaşı'nın etkilerini izlemek istediğimiz için özellikle bu dönemi seçmiştik. Bir başka etken de, ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra her sayıya katkıda bulunan kişilerin sayısının artmasıydı. Savaş öncesindeki fotoğraflar, kişisel olduğu kadar kurumsal davranışları da yansıtıyordu.

1) Görüntüler ile toplum arasındaki ilişkinin iç yüzünü inceleyen çalışmaların çoğunun reklamcılık (diğerlerinin yanı sıra: Ewen, 1988; Goffman, 1979; Williamson, 1978) ile 'belgesel' fotoğrafçılığı alanlarında yapılmış olmasına belki de şaşmamak gerekir. Bu ikinci alanda yapılan çalışmaların büyük bölümü Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da çekilenler (Moeller, 1989; Tagg, 1988; Trachtenberg, 1989) ile kabile halklarının belgesel fotoğrafları (Geary, 1988; Green, 1984; Graham-Brown, 1988; Lyman, 1982) üstüne yapılmıştır.

Uyguladığımız yönteme göre, bu dönemde Batılı-olmayan halklar hakkında yayınlanan 594 yazının her birinden gelişigüzel seçilmiş bir fotoğrafı örnek aldık.[2] Her fotoğraf, yirmi iki nitelik bakımından iki ayrı kişi tarafından değerlendirilip kodlandırıldı (bkz. Ek A). Bunların birçoğu ilerideki bölümlerde tanımlanıp incelenecek.[3] Herhangi bir fotoğraftaki malzeme zenginliğini az sayıda koda indirgemek, ilk bakışta verimsiz gibi görünse de, nicelik belirlemek resimlerin niteliğinin analizini ne engeller ne de onun yerine geçer. Oysa, şöyle bir bakmakla görülmeyecek kadar incelikli kalıpların keşfedilmesini sağlar ve fotoğrafların ne dediği ve ne yaptığı hakkındaki ilk duyguları doğrulayacak örneklerin bilinçsizce seçilmesini engeller.

Avrupa ve Amerika dışındaki dünya hakkındaki *National Geographic* yazılarının hepsinde önemli bir dizi tema görülür. Üçüncü ve Dördüncü Dünya insanları *egzotik* olarak gösterilir; *idealleştirilir; doğallaştırılır* ve yalnızca tek bir tarihsel anlatıda incelenip *cinselleştirilir*. Bu temalardan bazıları savaş sonrasındaki dönemde önem kazanır veya kaybeder ama hiçbiri asla yok olmaz. Her bölge, ülke ve etnik grup bazı özel değerlendirmelere tabi tutulsa da, derginin küresel yönlendirmesi, okurların bütün bölgelere, hatta böyle gösterilmiş olmayanlara bile egzotik, ideal, vs. bir mercekten bakabileceğini öngörür. Hep birlikte *National Geographic*'in üslûbunu belirleyen bu temalar, bir yüzyıl boyunca okurlarının dünyayı tanımlamasında önemli bir temel taşı oluşturmasına yardım etmiştir. Burada biz de, fotoğrafların bazı özelliklerine daha yakından bakarak, dünyayı tanımlama işleminin nasıl başarıldığını değerlendirebiliriz.

EGZOTİK BİR DÜNYA

National Geographic'in gözü antropolojininki gibi hep kültürel farklılıklar arar. Sürekli olarak rengârenk, 'değişik' giysiler giymiş, garip görünen törenselliklere dalmış veya anlaşılmaz davranışlar sergileyen insanlara yönelir. Bu egzotizm tuhaf ama -en az onun kadar önemli olmak

2) 'Batılı-olmayan' ülkeler, Kuzey Amerika ve Avrupa (Yunanistan ve Türkiye dahil değil) dışında kalan bütün ülkeleri içeriyordu. Kanada, Alaska ve Sovyetler Birliği genelde bu sınıflamaya katılmazken, incelememize bu bölgelerin yerli halkı hakkındaki yazıları da dahil ettik. Amerika Birleşik Devletleri'nin yerli halkları, hem dergi üreticileri hem de okurları açısından çok özel bir grup oluşturduğundan, onlarla ilgili yazıları dikkate almadık. Örneklerimizi derlerken içinde bir kişinin -uzak manzara içinde sadece bir nokta olmayıp- açıkça göründüğü fotoğrafları seçtik.

3) Kodlamayı bir lisansüstü antropoloji öğrencisiyle birlikte yaptık. Yaptığımız geniş çapta ön kodlama, kod formlarının ilk şeklinin değiştirilip genişletilmesine yol açtı. Kod formlarının son şekli hakkında fikir birliğine vardığımız zaman, kodlamayı yapanların kararlarının yüzde 86 oranında örtüştüğünü gördük. Daha sonra kodlamayı yapanlar anlaşmazlıkları çözmek için aralarında tartıştılar. Kodlanan fotoğrafçılığa özgü nitelikler, Ek A'da belirtilmiştir.

üzere- güzel bir 'öteki'nin yaratılmasıyla ilgilidir. Öteki insanların egzotizmi, farklı zamanlarda farklı medya araçları tarafından görsel ve sözel bakımdan daha az güzel, garipsenecek ve alaya alınacak derecede farklı olarak gösterilmiştir. Filmler, televizyon ve savaş sonrasının diğer kültür ürünlerinde, tiksindirici etnik farklılıklar sık sık işlenmiştir. Örneğin, "Raiders of the Lost Ark"da sonunda kendilerini kurban eden Arapları çevreleyen şeytani havayı veya Güney Amerika'daki yoksulluğu veya Eritre'deki açlığı (ayrıca bkz. Postone ve Traube, 1986) gösteren görüntülerin ilettiği acı duyguları ve çirkinliği bir düşünün. Bu tür çirkinliklere *National Geographic*'te oldukça ender rastlanır.

Egzotik öteki, kendine özel üç farklı bağlamda da olsa, doğası gereği çekicidir. Fotoğraf makinesi sıradışı olanı aradığında, okurun dikkatinin ilgi çekici bir sahneye takılıp kalmasını garanti eder ve dikkati, açıkça olmasa da, sıradan insanlık halimize, yani 'standart' biçimde giyinen ve davranan insanlar olarak, 'biz'i belirleyen şeylere çeker. Ayrıca, derginin başka yollardan gidermeye çalıştığı veya çalışmadığı bir uzaklık da yaratır. Bu uzaklık, resmedilen kişinin bir tür görülmeye değer manzaraya dönüştürülmesinin sonucudur, böylece bu, hem dikkate değer hem de "o dünyaya karşı onunla derin bir ilişkiyi sınırlayan bir strateji olarak şiirsel bir dünya yüzeyi sunan" bir şey olarak tanımlanır (Polan, 1986b: 63). Görülmeye değer manzaranın vurgulanmasının sonuçlarından biri, yabancı olanın önemini küçümsemek, hatta onun kurgusal bir şey olduğu duygusunu yaratmaktır.

Bir Ritüel Dünyası: Hiçbir yaklaşım, Üçüncü Dünya'yı derginin ritüellere odaklanması kadar egzotikleştiremez. Batılı-olmayanları gösteren bütün fotoğrafların hemen hemen beşte biri, onları bir törene katılırken veya hazırlanırken resmediyor (tören derken, dar anlamda kutsal ve resmi olarak düzenlenmiş grup davranışları kastediliyor). Çoğu zaman editörlerin iki sayfaya yaymak için seçtiği bu parlak resimler, dergideki en dramatik fotoğrafları oluşturuyor. Fotoğrafçılık bölümünde görevli bir yönetmen, renk ve hareket daha ilginç malzeme oluşturduğu için bütün fotoğrafçıların doğal bir şekilde ritüellere yöneldiğini söyledi. Bu ilgi, aynı zamanda kültürel temalardan kaynaklanıyor ve onların yeniden üretilmesine yardım ediyor. Batılı-olmayan insan, törenler düzenleyen, geleneklere gömülmüş -belki bazıları bunu 'altında kalmış' diye yorumlayacaktır- ve kutsal -bazıları 'batıl inanç' diyecektir- bir dünyada yaşayan biri olarak gösteriliyor. *National Geographic*'in yaptığı bu vurgulama, Batılı-olmayan dünyayla ilgili daha önceki fotoğraflarda da görülüyor ve onların törene odaklanışı, "Boas'ın kuşağının, törenlerin damıtılmış tarihi ve kültürel bilgeliği içerdiği ve bunların kültürün en muhafazakâr, dolayısıyla, en an-

lamlı kalıntıları olduğu varsayımını yansıtıyor" (Banta ve Hinsley, 1986: 106). Başka durumlarda, Batılı-olmayan ritüellere odaklanış, ötekinin batıl inançlı veya rasyonellikten uzak olduğu bakış açısına uygun düşebilir ve yerli zihnine duyulan horgörüden sorumlu olabilir (Drinnon, 1980: 442). Görünüşe bakılırsa, *National Geographic*, en azından savaş sonrası dönemde ve dünyanın 'büyük dinler'i söz konusu olunca, bu bakış açısını benimsememiştir.

National Geographic'te tören resimlerine eşlik eden metinlerin çoğu, bölgenin gelenekleri ve dinlerinden açıkça uzun ve köklü bir geleneğin parçası olarak söz eder. Bu nedenle, bir Yeni Gine düğününü gösteren 1962 tarihli fotoğrafın altyazısı, "Kabile hayatı hâlâ milenyum kadar eski kalıplara sıkışmış halde," diyor. Dua eden Tibetli bir şamanın 1977 tarihli fotoğrafının altyazısında da şunlar okunuyor: "Tibet'in antik hayat tarzı... animizmi Buda'nın öğretisiyle birleştiriyor." Dini birleşimler çoğu zaman özel bir tür çelişki anlatısı olarak ön plana çıkarıldığı halde, dergi bir törenin güncel gerçekliğini ve bugünkü şeklinden önceki tarihsel değişimlerini göz ardı etme eğilimindedir. Törene duyulan hayranlık, onun geçmişe ait bir anahtar olduğu duygusundan ve fotoğrafçı ile yazarın zaman içinde yaptığı yolculuğun bir işareti olarak görülmesinden kaynaklanıyor. Antropoloji de, eski zamanlar ile öteki insanlar arasında paralel ilişkiler kurmuştur (Fabian, 1983; Price, 1989). Egzotizmin iki temel niteliği -kutsal olana veya batıl inançlara bağlı olarak yaşamak ve geçmişte yaşamak- aslında bu fotoğrafların birçoğunda birleştirilmiştir. Bu fotoğraflar, töreni gelenek ve göreneğin bir niteliği olarak göstermekle, birçok okurun gözünde resmedilen insanların duygusal hayatını, istemeden de olsa, düzleştirebilir. Çünkü, tören alayı bireysel ve toplu inancın ifadesi olarak değil de, insanların yapmaya alıştığı bir rutin olarak görülebilir. Cenaze töreni bir matem anı olmak yerine kültürel bir -özel eşyaların, giysinin veya genelde geleneklerin- gösteri anına dönüşür (Rosaldo, 1989).

Özel Giysi: Örnek olarak seçtiğimiz fotoğrafların yarıdan fazlasında, Batılı-olmayan kişiler yerel giysi, kabile tarzı ve/veya törensel giysilerle gösteriliyordu. *National Geographic*, yerli giysilerin en süslü olanını arayıp bulur. Hintli kadın çoğu zaman gündelik sarisiyle değil, simle işlenmiş şık bir sari giymiş ve mücevherlerle donatılmış olarak gösterilir. Temmuz 1955 sayısında yayınlanan Tibetli bir çiftin boydan fotoğrafında, kadın ve adam kollarını iki yana sarkıtmış duruyorlar. Resimde dikkati parlak ipek ve brokar giysilerinden uzaklaştıracak ne bir hareket, ne de arka planda bir görüntü var. Masai'li kadının (1954) fotoğrafı da yerli giyim tarzı hakkında bir öykü anlatmak amacıyla makaslanmış.

Egzotik giysi, çoğu zaman tümüyle yabancı bir hayat tarzı, yeri veya düşünce yapısını temsil eder. Bu durum, yalnız *National Geographic* için değil, aynı zamanda Batı'daki tüm Üçüncü Dünya fotoğrafçılığı için geçerlidir. Yerel giysiler, resmedilen insanların dengeli hayatı ve zaman-dışılığı hakkında bazı şeyler akla getirir (Graham-Brown, 1988) ve insanların değişimine dikkat çeken bir öyküde yerelden Batı tarzı giysiye geçiş, çoğu zaman her iki tarzda giyinmiş yerli halkı karşıtlık içinde göstererek ön plana çıkarır. Ocak 1983 sayısında yayınlanan bir fotoğraf, bazıları yerel etekler giymiş ve önlerine bir bez parçası takmış, bazıları da kot pantolon ve tişörtle dans eden Güney Amerikalı yerlileri gösteriyor. Fotoğrafın giysiler yoluyla anlatılan temel öyküsü, egzotik kültürel kalıplar ile bildik kalıpların biraraya gelişi veya birinden öbürüne geçiş sürecidir. Batılı izleyici, Batı tarzı giysinin onu giyenin düşünce yapısı hakkında bir şey ifade ettiğini düşünür. Batı tarzıyla giyinmiş insan, toplumsal değişim, maddi ilerleme ve diğer konularda Batılılaşma yanlısı olarak görülebilir. Egzotik giysi modern-öncesi tavrı sembolize ederken, Batı tarzı giysi, ileri dönük, Batı'ya yönelimi ifade edebilir.

Yerel giysilerin ön plana çıkarılması sadece ötekinin farklı olduğu görüşünü doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda onları pitoresk ve erotik, alımlı ve cinsel açıdan çekici gösterir (Graham-Brown, 1988: 118). Yerel seçkinlerin turuncu ipek esvapları ve kenarları kürklü gömlekleri, bütün bir halkı hayali bir cinsellik ve lüks bir güzellikle sarıp sarmalar. Giysilerdeki farklılıklar kolaylıkla tarz sorunu olarak yorumlanabildiği ve dikkatleri çıkar çatışması gibi konulardan uzaklaştırdığı için, insanlar arasındaki farklılıklar düşüncesini kolay hazmedilir hale getirir (Bolton, 1990: 269). Farklılık, beğeni düşüncesiyle bağdaşır hale gelir; dolayısıyla, bu kavram gibi, yoksulluğun adı 'zevksizlik', benzeşmeyen değerler ise tüketici tercihi haline geliverir.

National Geographic'in yerel giysilere odaklanması, savaş sonrası dönemde zaman zaman artıp azalarak 1970'de yüzde 44'e indi. Bu eğilim, bir süre sonra aniden yükselişe geçerek, bu sayıyı 1970'li yılların başlarında yüzde 63'e çıkardı, ama bu yükseliş de onu izleyen on beş yıl süresince sürekli geriledi. Ancak 1980'li yılların ortalarında, fotoğraflarda rastlanan yerel giysilerin oranı, 1960'lı yılların sonlarındaki düşük düzeylere indi. Giysiler kültürel farklılıkları belirlemekte giderek daha küçük rol oynadığı ve daha çok sayıda turist, egzotik ötekini belirleme görevini üstlenen giysi ve festivalleri ilk elden görmeye başladığı için, dergi editörleri egzotizmi giysiler arasındaki farklarla gösterme temasını nasıl işleyecekleri konusunda sıkıntıya düştüler.

Renkli Fotoğrafın Rolü: Günümüzde *National Geographic* fotoğrafları canlı, göz alıcı renkler sergiliyor. Gelişkin basım teknikleri sayesinde renkler âdeta sayfaların üzerinde yüzüyor. Dergiye albeni ve kimlik kazandıran renk, hem resimleri çekenler hem de izleyenler açısından belirgin niteliklere sahip. Polan (1986), rengin çekici ve tatmin edici nitelikleriyle, siyah-beyazın gündelik gerçekçiliğini karşılaştırır. Reklam fotoğrafları 1950'li yıllardan itibaren hep renkli çekilmesine rağmen, haber fotoğrafları yakın zamana kadar siyah-beyaz üretiliyordu. Bu uygulamalar sonunda renk, tüketimin ve bolluğun dili, çoğu zaman yalın ve bunaltıcı olan siyah-beyaz ise, gerçeklerin kanalı haline geldi. Renk, görmeye değer manzaranın, siyah-beyaz perde arkasındaki derin gerçeklerin aracıdır. Bu nedenle, gazeteciler ve bazı sanatçılar için renkli fotoğraf 'uçarı ve sığ', ışığa ve biçime odaklanan siyah-beyaz ise 'daha sanatsal ve yaratıcı' olarak görülmektedir (Bryan, 1987: 295).

Fakat renkli fotoğraf, *National Geographic*'in egzotik insanların dünyasını sergileme projesine tam olarak uygundu. Hayvanların, jeolojik oluşumların, Amerika ve Avrupa'ya ait konuların fotoğrafları da renkliydi elbette, fakat renkler, egzotik yerlerdeki insanlarla ilgili fotoğraflara farklı bir ifade yoğunluğu verebiliyor ve veriyordu. Bir Amerikalı erkeğin üstündeki turuncu gömlek kendi başına bir görsel zevk olarak izlenebilirse de, Budist rahiplerin turuncu giysileri altyazıda veya okurun hayalinde 'safran'a dönüşebiliyor ve kültürel bir farklılığı öne çıkartıyordu.

İncelediğimiz dönemde, özellikle 1960'larda, bazı fotoğraflar siyah-beyaz basılmaya devam etmişti;[4] bu yüzden, kullanımının azaldığı dönemde editörlerin hangi konuları siyah-beyaz işlediğini görmek çok aydınlatıcıydı. Bu resimlerin büyük bir bölümü genelde kâşif veya antropolog olan Batılı anlatıcıyı göstermekteydi. Siyah-beyaz fotoğraf sanki şöyle söylüyordu: "Bu farklı adam, 'renkli' kardeşlerinin karşısında, tıpkı gerçek olan siyah-beyaz fotoğrafın, hayal ürünü çok renkli resmin karşısında durduğu gibi duruyor." Böylece, Batılı her zamankinden çok daha belirgin biçimde bir gözlemci veya kâşif olarak gösteriliyor, onun varlığı bildiriliyor, fakat görünüşünü ayrıntılı olarak incelemek gerekmiyordu. Oysa, görülmeye değer manzaranın en muhteşem olanı, tören ve bir kişilik incelemesi olan, 'renkli' bireyi gösteren portre, ender olarak siyah-beyaz görüntülenmekteydi.[5] Renkli fotoğrafın kullanılmasında görülen azalmanın bir nedeni de, modern okurun fotoğrafın eski olduğunu düşünme ihtimalidir.

---

4) Batılı olmayanların bulunduğu 568 örnek fotoğraftan 65'i siyah-beyazdır.

5) Tören genelde renkli resmedilir ($x^2 = 3.008$, df = 1, p = .083); 50 portreden yalnızca 3'ü siyah-beyaz olarak resmedilmiştir.

İDEALLEŞTİRMELER: SOYLU VAHŞİ'DEN ORTA SINIF DÜNYASI'NA

Amerikan Doğal Tarih Müzesi ile *National Geographic* arasında çarpıcı benzerlikler vardır (bkz. Haraway, 1984/1985). Her ikisi de on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, dünyanın her tarafından topladıkları doğal eserleri eğitimli veya bilimsel seçkinlerden daha geniş halk kitlelerine sergilemek amacıyla yola çıkan bilimsel kurumlardı. Her ikisi de fotoğraflardan yaygın olarak yararlandılar, doğayı gelişigüzel değil mükemmel bir düzen içinde sunmaya, sonuçta kusursuz, sorunsuz bir dünya kavrayışı yaratmaya özen gösterdiler. Müzenin ışıklı görüntülerinde, fil veya zebraların zayıf ve yaşlı örneklerine yer olmaması gibi *National Geographic* de 1970'li yıllara kadar hastalıklı, yaralı, sakat ve aç insanları kendi bastığı fotoğraflardan tamamen ayıkladı.

Batılı-olmayanın idealize edilmesinin kökenleri, tıpkı doğanın idealize edilmesi gibi, editörlerin belirlediği yayın politikasına dayanmaktadır. Daha geniş bir açıdan baktığımızda, dünya insanlarının güzelleştirilmesinin, Amerikan kültürel tarihindeki çeşitli temalarla ilişkili olduğunu görebiliriz. Birincisi, doğanın, uygarlığın hastalıklarının iyileştirilebildiği tinsel bir alan oluşturduğu düşüncesidir (Nash, 1982). Batılı-olmayan halkların, en azından bir kısmı kültürel kategoriden ziyade doğal sınıflandırmaya sokulduğu için, onların mükemmelliği ve güzelliği bu şekilde temsil edilecekti. Dergide on dokuzuncu yüzyıla özgü, doğayı kutsal gören dinsel bilimperestliğin izlerini bulmak mümkün. Bir zamanlar vahşi doğa kavramına, şimdiyse bir tür çevrecilik anlayışına odaklanan bu inançlar, Schiller'in şu sözünü hatırlatıyor bize: "Doğanın başardığı her şey kutsaldır" (akt. Monti, 1987: 80). Yüzyılın sonunda yeni orta sınıfla birlikte (Lears, 1981) modern hayat karşısında gelişen zıt ve çelişik duygular da, daha basit, daha doğal, denizaşırı bir dünyanın güzellik ve doğallık resimlerinde kendini göstermiştir.

İdealleştirmeyi gerekli gösteren bir başka faktör, karmaşa ve çürüme tehditleri karşısında duyulan kaygıdır. Istıraptan uzak, ideal bir dünyada, değişim için çaba harcamaya gerek yoktur. Dünyadaki insanlar beğenilecek estetik nesneler haline geldikçe, ilişkiler ve sorumluluklar göz ardı edilir. Onları beğenme eylemi esnasında okur, kendini hem duyarsancıl (fotoğrafları çekilenler hâlâ insan olarak görüldüğü için) hem de kültürlü hisseder, çünkü fotoğraf, tıpkı müzede sergilenen objeler gibi bir sanat eseridir. Bu fotoğrafların güzelliği aynı zamanda -Haraway'in (1984/1985) belirttiği gibi- doğa fotoğrafçılığı ve taksidermi veya -Stewart'ın (1984) belirttiği gibi- bir tatil andacı olarak görülebilir; hem zamanı hem de çürümeyi durdurmak, seçkinlerin ve orta sınıfın Ameri-

ka'nın yirminci yüzyıldaki zenginliğini yitirebileceği korkusunu yatıştırma çabası olarak anlaşılabilir.

Son olarak, mükemmellik arayışındaki *National Geographic* objektifi, okurun 'egzotik öteki'ni *aşırı* farklı bulmasını engelleyebilmektedir. Klasik hümanizma anlayışıyla yola çıkan *National Geographic*, bazı başka fotoğrafçıların Amerika'daki eşcinselleri "temiz pak, parlak saçlı, *biraz uçtaki vatandaşlar*" (Grover 1990: 168) olarak görüntüleyerek yarattığı imaj gibi, farklı kültürden insanları aklayıp paklamıştır. Fakat güzel bir görüntü yaratma arzusu ortaya yeni sorunlar çıkarabilir, çünkü güzellik arayışı çoğu görsel beğeniye eşlik edebilen "parçalanmışlık, kısmi özdeşleşme, zevk ve güvensizliğin" (Rose, 1986: 227) yoğunlaşmasına yol açabilir.

Şimdi, derginin ötekilerin idealleştirilmesi amacına ulaşmasını sağlayan bazı teknikleri inceleyebiliriz.

Tebessüm: *National Geographic* editörleri doğal davranışları belgelediklerini düşünseler de, fotoğrafını çektikleri Batılı-olmayan kişi, çoğunlukla fotoğraf makinesini fark edip ona doğru döner. Bütün resimlerin en az yüzde 20'sinde ön planda objektife bakan biri vardır; bütün fotoğrafların üçte birinde de, bir veya daha fazla kişi gülümsemektedir. Tebessüm, tıpkı portre gibi, kişinin tasvir edilip görüntülenmesinde kültürel gelenekleri izler. Gülümseyen, mutlu kişi, Bağımsızlık Bildirgesi'nde yazılı olan mutluluk arayışının hedefini canlandırır. Bu gelenekler, diğer etno-psikolojilerle (Lutz, 1988), fotoğraf için daha ciddi bir görünüm takınıp poz verme geleneğiyle (King, 1985) belirgin biçimde ters düşer. Mutlu bir hayat idealinin ortaya çıkmasına izin veren tebessüm, ötekinin idealleştirilmesinin başarılmasında anahtar roldedir.

Portre: Portre fotoğrafının amacı, genelde kişinin en iyi görüntüsünü yakalamaktır; poz verildiği için her şey hem fotoğrafçının hem de resmi çekilenin kontrolündedir. Dahası, insanlar bireyler olarak fotoğraflanıp, onlara okunabilir yüzler olarak bakıldığında, ötekinin -okura onların gerçek insanlar olduğu duygusu verilerek- insanlaştırılması amacına da yaklaşılır. Portrenin değerini bilen *National Geographic* yetkilileri, onu hemen her yazının içine yerleştirirler. İncelediğimiz fotoğrafların yüzde 9'u genelde bilinen çevresini hiç göstermeden, yakın plandan çekilmiş bir kişiyi tasvir ediyor ve bu oran hiç değişmiyordu.[6] *National Geographic* yetkililerinin Batılı-olmayanların fotoğraflarının klasik örnekleri olarak seçtiği fotoğrafların çoğu portredir. Portreler, birçok editörün odasının duvarlarını süsle-

6) Portre, fotoğrafçılığın her alanında kullanılan popüler bir fotoğraf biçimidir. *National Geographic*'in kullandığı portreler, poz verenin yüzünü ve bütün bedenini gösteren aile ve reklam fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında oldukça *farklıdır*. Yapılacak daha ayrıntılı araştırmalar, portre çekimindeki bu farklılıkların konu ve tür yönünden nedenlerini ortaya çıkarabilir.

mektedir; *National Geographic* fotoğrafçılarını tanımlamak ve övmek için yayınlanan *Images of the World*'de (1981) çok sayıda portreye yer verilmiştir; ayrıca, derginin fotoğrafçılığını anlatan yüzüncü yıl yazısında da yine portrelerin büyük yer kapladığını görürüz (Livingston, 1988). 1988'de Washington'daki Corcoran Gallery'de açılan *National Geographic* fotoğrafları sergisini anlatan yazıdaki yirmi fotoğraftan on üçü insan fotoğrafıydı ve bunların dokuzu portre çalışmalarıydı.

Portre, bireyin ayrıntısıyla incelenmesini ve karakter özelliklerinin saptanmasını mümkün kılar. Bireyin her şeyden önce ve en önemlisi, yüz ifadesinden ve hareketlerinden karakter özellikleri okunabilen bir kişilik olduğu inancını ön plana çıkararak, bireysellik ideolojisine destek verir. Görünüşte bunlarla bağdaşmasa da, evrensel kardeşlik mesajı verdiği de düşünülebilir. Geographic'de çalışanların çoğu, Cartier-Bresson'un portre için yaptığı değerlendirmeye katılabilir: "Portreler, insanoğlunun benzerliğinin izini sürmemize imkân sağlar" (Galassi, 1987). Burada amaç, kültürü soymak suretiyle evrenseli ve bireyseli ortaya çıkarmaktır.

Benjamin (1985: 682), portrelerin fotoğraf makinesi ilk keşfedildiği zaman bir 'hatıra kültü', bir çeşit atalara tapınma aracı olarak çok tutulduğunu söylüyor. *National Geographic* portreleri de aynı şekilde, Rosaldo'nun (1989) emperyalist nostalji dediği şeyle, yok ettiğimizin yitirilişi için tutulan yasla da ilgili olabilir. Ama insan bedeninin herhangi bir bölümünün yakın plan çekimleri gibi *National Geographic* portresi de, bizi insanın bir parçasıyla karşı karşıya bırakır. Mulvey'e göre, yakın plan fotoğraf, gösterilen kişiyi "düzleştirir ve ona bir ikon ya da kartondan kesilmiş bir resim görüntüsü verir" (1985: 809). Bu nitelik, *National Geographic*'in geçmişte yayınladığı Batılı-olmayan kişiler fotoğraflarının isimsizliği ve egzotizmiyle daha da yoğunlaşabilmektedir.

Bu yüzden portre, ötekinin bir kişilik olduğunu, Batılı kimliğinin merkezinde yer alan ama yine de isimsiz kalmış, yaklaşılamaz ve parçalanmış özelliği olarak öne çıkarır, izleyicide paradoksal veya farklı etkiler yaratır. Porte, insanlaştırır ama sınıflandırma sonucu eriyip yok olma tehdidi de kalıcıdır; "insanları bireyler olarak değil de etnik tipler olarak sergileyen", Batılı-olmayanları resmeden önceki fotoğraf çalışmalarının çoğu da bu işlevi görmektedir (Geary, 1988: 50).

Fotoğraflanan Grupların Boyutları: *National Geographic*, Batılı-olmayan insanları küçük gruplar halinde resmetmeyi yeğler. Örnek fotoğrafların yüzde 60'ı insanları iki-üç kişilik küçük gruplar, yüzde 25'i dörtten on iki kişiye kadar orta boy gruplar ve yüzde 17'den azı da büyük gruplar halinde göstermektedir. *National Geographic*'te fotoğrafı yayınlanan

kişilerin 1980'li yıllara kadar isimleri (bunlar Imelda Marcos ve Kral Hüseyin gibi ünlülerin fotoğraflarıdır) ender olarak belirtilse de, küçük gruplardaki bireyler genelde kendilerine ve kültürlerine ait özel anlarda görüntülenirler. Bir Afrikalı tek başına tarla sürerken görülür; balıkçı bir Japon çifti sandalda ağır bir ağı çekerken resmedilir. Oysa basın ve televizyonda haber fotoğrafçılığı, tam tersine, çoğu zaman protesto gösterileri veya benzer eylemler yapan kitleleri gösterir ve küçük grup fotoğraflarını ünlülere veya seçkinlere ayırır. Haber fotoğrafçılığında bireyler veya küçük gruplar çoğu zaman yangın veya deprem gibi afetzede ailelerin sergilendiği 'insanları ilgilendiren' haberlerde yer almaktadır.

Uysal Yerliler ve Acımasızca Yaralanmış Bedenlerin Olmadığı Savaşlar: İnsanları en iyi hallerinde gösterme politikasını koruyan *National Geographic* fotoğraflarının pek azı, şiddet uygulayan, uygulanan ve şiddet kurbanı olan insanları gösterir. Örnek fotoğrafların tümünün sadece dört tanesi yerli halkı dövüşürken, birbirlerini tehdit ederken veya geçmişteki şiddetin izleriyle sergilemektedir. Bu, fotoğrafların Amerikalı izleyicilerinin şiddeti veya militarizmi olumsuz karşıladığı anlamına gelmeyebilir; fakat yabancıların uyguladığı veya uygulamakla tehdit ettiği şiddet söz konusuysa olumsuz karşılayabilirler. Dolayısıyla, *bu* insanları en iyi haliyle göstermek için saldırgan olmayan bir konu gerekmektedir. Başka dönemlerde ve farklı tarzlarda çalışan diğer Batılı fotoğrafçılar da, Batılı-olmayan insanların savaşçı yanını ön plana çıkartmakta tereddüt etmişlerdir. Örneğin, 1909 sonrası sömürgecilik-karşıtı gerginlik döneminde, Alman fotoğrafçılar, Orta Afrikalı Kral Njoya'nın üniformalı fotoğrafını çekmekten çekinmişlerdi (Geary, 1988: 53-59). Oysa örnek fotoğraflarımızın tam yüzde 12'sinde ordunun varlığını, özellikle de üniformalı erkekleri görebiliyoruz. Bu fotoğraflarda ordu, Üçüncü Dünya'nın günlük hayatının sevimsiz olmayan, düzenli bir parçası olarak sunulur, ama iç veya dış çatışma halindeyken ender olarak gösterilmektedir. Fotoğraflarda kurumlaşmış bir güç olarak ordu normalleştirilmiş, askerliğin beraberinde getirdiği öfke ve saldırganlık izleri silinmiştir.

Kimilerince öne çıkarılan Batılı-olmayanlara ait bazı izlenimleri, *National Geographic* bastırır; özellikle de vahşi ötekinin şiddet potansiyelini. Saldırganlık bir geri kalmışlık işareti, ilkel bir kontrol kaybı olarak görülebilir ve hep öyle görülmüştür (Gilman, 1985: 99). Amerika'nın veya Avrupa'nın emperyalist girişimlerine şiddetle karşı çıkış, çoğu zaman, toprağına el konulanın veya başka tür bir saldırıya uğrayanın aldığı karşı tavrı olarak değil, yerlinin kişilik özelliği olarak gösterilmiştir (Drinnon, 1980). Saldırganlığı, kontrol etme eksikliği olarak yorumlama eğilimi, Batılı-olmayanların kültürel bakımdan böyle kurgulanmasına, tıpkı kadınlar ve

akıl hastaları gibi, fiziksel bakımdan güçlü, karakter bakımından zayıf olarak görülmesine yol açmıştır (Taussig, 1987). Diğer kültürel kanallar Güney Amerika, Ortadoğu ve Asya insanının 'vahşi doğası'nı sergilerken *National Geographic* bundan kaçınmıştır.

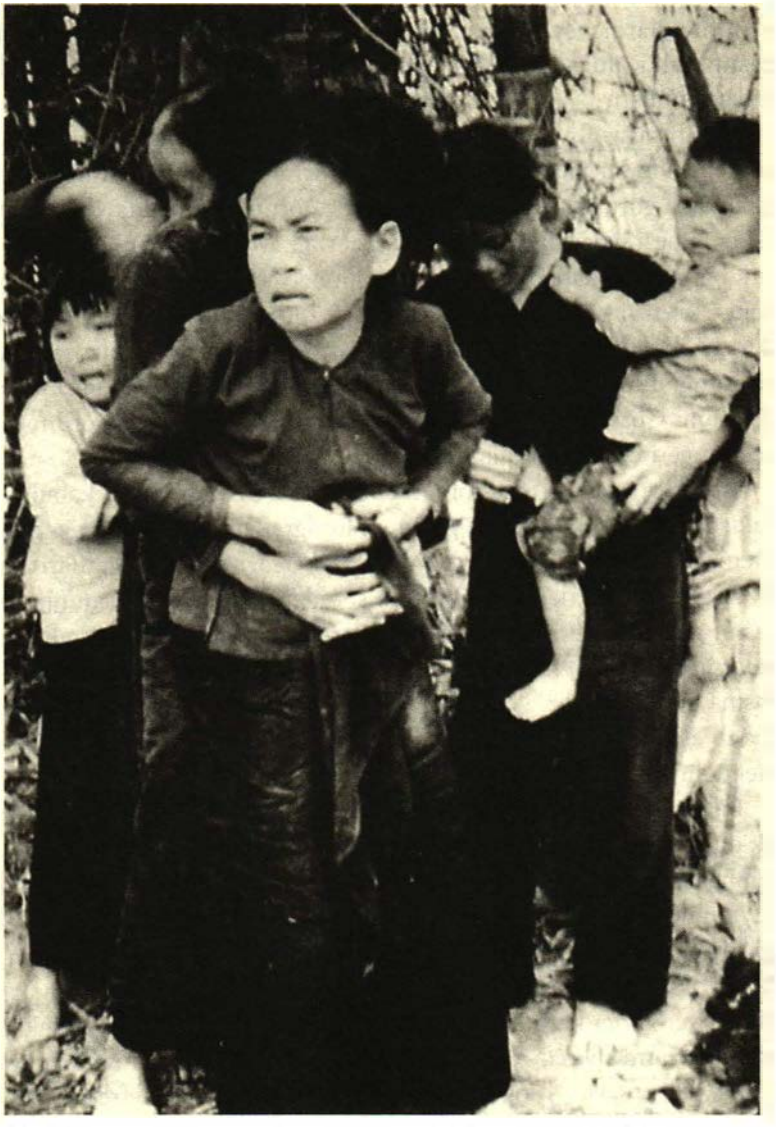
Kişiler arasındaki şiddeti sergilemekten kaçınması, *National Geographic*'in savaş haberlerine, özellikle de Kore ve Vietnam ve Kamboçya soykırımına geniş yer vermesini engellememiştir.[7] Kore hakkındaki yazılar Amerikan askerine odaklanırken, ülkeyi ilginç bir fon olarak, Korelileri de ihtiyaç duydukları Amerikan yardımına kavuşan halk olarak işlemektedir. Susan Sontag'ın (1977: 18) belirttiği üzere, Kore savaşının görüntülerinin izleyicisi, henüz diğer medya araçları tarafından, Asyalıları kurban olarak görecek şekilde koşullanmamıştı. *National Geographic*'teki Kore savaşı fotoğraflarının büyük bölümü, Amerikan askerlerini yerli çocukları beslerken, eğlendirirken ve onlarla oynarken gösterir.[8] Amerika Birleşik Devletleri'nin Formoza savunması hakkındaki 1956 tarihli bir yazının neşeli başlığı şöyledir: "ABD Donanması, dondurma partisi veriyor."

Resmi tarihçilerinden biri, *National Geographic*'in Vietnam savaşıyla ilgili fotoğraflarının *Life* ve diğer yayınların dehşet verici standardına kıyasla çok masumane kaldığını söylemişti (Bryan, 1987). Gerçekten de, aradaki fark çarpıcıdır. *National Geographic* dergisi, savaşları, diğer medya araçları gibi asker cesetlerinin görüntüleriyle değil, sivillerin yüzündeki endişeyle yansıtır (Moeller, 1989). Ekim 1961 sayısındaki bir yazıda, savaştan neredeyse hiç söz edilmez. Yazıdaki kırk iki fotoğraftan sadece ikisi askerleri göstermektedir, bunların da bir tanesi bir eğitim çalışmasını, diğeriyse Hue'deki harikulâde süslü şehir kapısından geçen ve küçücük görünen nöbetçileri göstermektedir. Diğer yanda, üç resim güzel kadınlara odaklanırken, altyazılarda birinin "mehtap gibi ışıl ışıl bir yüzü" olduğundan ve "Vietnamlı kadınların zarafeti ve çekiciliği"nden bahsedilmektedir.

Oysa hiçbir Vietnam Savaşı fotoğrafı masumane veya apolitik değildir, çünkü savaşmakta olan bu ülkenin, şiddet yüklü olsun olmasın bütün görüntüleri, 1960'lı ve 1970'li yılların yoğun bir şekilde politize olmuş atmosferinde ortaya çıkıyor ve yayınlanıyordu. Kaldı ki, masumiyet iddiası bile siyasal düşünceler içermektedir. Bütün diğer Amerikan yayınlarında olduğu gibi, editörlerin amacı, savaşı olduğundan daha az kötü gösteren 'olumlu bir ışık' altında, hükümetin

7) Bu yazıların arasında şunları sayabiliriz: "The GI and the Kids of Korea" (Mayıs 1953), "The Mekong, River of Terror and Hope" (Aralık 1968), "Along Afghanistan's War-Torn Frontier" (Haziran 1985). Vietnam Savaşı'nın anlatıldığı sayılar arasında da şunları sayabiliriz: Haziran 1955, Ekim 1961, Kasım 1962, Eylül 1964, Ocak 1965, Haziran 1965, Eylül 1965, Şubat 1966, Şubat 1967, Nisan 1968, Eylül 1968 ve Aralık 1968.

8) Benzer fotoğraflara *National Geographic*'in (ve *Life*'ın) İkinci Dünya Savaşı haberlerinde de rastlamak mümkündür (örneğin bkz. Bryan, 1987: 248-249).



Ronald Haeberle'nin My Lai köylülerini katledilmeden hemen önce gösteren bu fotoğrafı, *Life* dergisinin Aralık 1969 sayısında yayınlandı. Bu fotoğraf duygusal açıdan zorlayıcı görünse de, Haeberle'nin fotoğrafı izleyen korkunç sonla ilgili haberi daha da ürperticidir. Diğerleri arasından bu fotoğrafı seçip yayınlarken, Geographic editörlerinin ayrıntılarıyla anlattığımız ikilemlerini biz de yaşadık; katledilmiş cesetleri görmenin yarattığı tiksintiye karşılık, onların savaşın asıl öyküsünü anlattığı gerçeği; küçük çocuklarımız bu görüntüleri görecek diye duyduğumuz endişeye karşılık, onları eğitme arzumuz; okurlara acı veren gerçekler değil, zevk verme arzusu. (Fotoğraf: Ron Haeberle, *Life* dergisi, © Time Warner, Inc.)

savaşa yüklediği amaç ve değerleri desteklemekti.[9] Daha az popüler olan savaşlarda veya savaşların bazı dönemlerinde, hem ordu hem de basın, halkı ölüm fotoğraflarıyla tedirgin etmemek için daha dikkatli davranmıştır.

Bütün savaş fotoğrafları, potansiyel olarak, fotoğraf makinesi ile silah arasında bir paralellik akla getirebilir. Ayrıca bu fotoğraflar olmasa bizim için görünmez kalacak vahşeti de görünür kılmaktaydılar. Fotoğraf makinesi ile silah arasındaki benzerliği, My Lai köyü halkından küçük bir grubun katledilmeden hemen önce çekilen, onların dehşet içindeki yüzlerini gösteren 1969 tarihli *Life* fotoğrafında görmek mümkündür. "Askerler bu insanları vurmak üzereydi. 'Durun!' diye seslendim ve fotoğrafımı çektim. Oradan uzaklaşırken M-16'ların gürültüsünü duydum. Göz ucuyla bakınca insanların yere yığıldığını gördüm ama kafamı geri çevirip bakmadım."

Istırap ve acıyı, ayrıca fotoğrafçının edilgen, hatta olayı kabullenen, bakış açısını böyle capcanlı gösteren fotoğraflar, *National Geographic*'in Vietnam yazılarında yer almaz. *National Geographic* fotoğrafları, yaralı sivilleri veya askerleri ender olarak sergiler. Bir savaş kurbanının cenazesini gösteren 1966 tarihli fotoğraf, rengârenk giysiler ve kalabalıkta belirgin bir matem havasının yokluğundan dolayı, âdeta bir bayram havasına bürünmüştür. Potansiyel, tehditkâr bir öğe olan tabutu koruyan silahlı askerler, çerçevenin bir kenarına itilmişlerdir ve kısmen görünmektedirler (Şubat 1966).

Bu ılımlı yaklaşım, Wilburg Garrett'in kendi fotoğraflarını "romantik düşünceleri çürüterek savaşı feci, yararsız bir ahlâksızlık" olarak tanımlayışıyla ve "en azından bir kuşak okuru genelde savaşa duyulan hayranlık, heyecan ve ihtişam duygusundan yalıtmak" amacında olduğu iddiasıyla çelişebilir de, çelişmeyebilir de (National Geographic Society, 1981: 317). Oysa bu ifade, fotoğrafların anlamlarının belirsizliğini -dehşet verici konuları görüntüleyenlerin bile- göz ardı etmektedir; bazı okurların siyasal görüşleri ve tarihsel koşullar göz önünde tutulduğunda, çoğu savaş fotoğrafı 'düşman'a karşı duyulan nefreti ve saldırganlığı körükleyebilir. Garrett'in sözleri, ayrıca dergide yayınlanan hemen hemen tüm Amerikan savaş fotoğraflarına eşlik eden yoğun savaş yanlısı metin ve altyazıları da görmezlikten gelmektedir. Örneğin, 1961 tarihli "Kızıl Akın" başlıklı makalenin fotoğraf altyazıları, "av peşindeki komünistler" ve "düşmanla kaynayan cangıl[lar]" gibi benzetmeler

9) Oysa Moeller (1989), savaşın daha şiddet yüklü, gerçekçi fotoğraflarının yayınlanmasının bazen hükümetin yararına olduğunu belirtir. İkinci Dünya Savaşı'nın ortalarında, hükümet sansürcüleri politikalarını değiştirerek, "kamuoyunun kararlılığını pekiştirmek amacıyla" ölü ve yaralı Amerikan askerlerin fotoğraflarının yayınlanmasına izin verdiler (1989: 227).

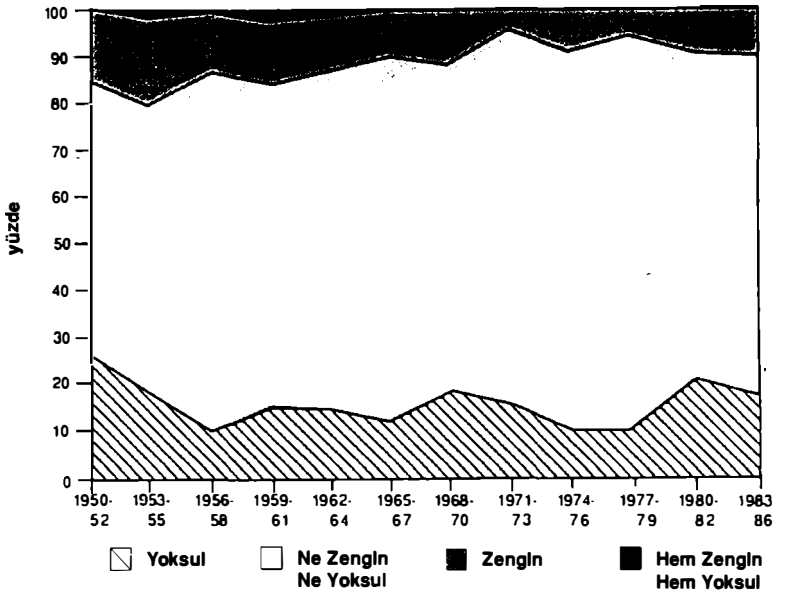
aracılığıyla, Kuzey Vietnamlıları açıkça insanlık dışı varlıklar şeklinde tarif etmektedir. Oysa Eylül 1968 tarihli yazıda, Hava Kurtarma biriminin kararlı, merhametli ve yakışıklı genç Amerikalı görevlileri, bir dizi güzel fotoğrafla birlikte sunulmuştur.

National Geographic editörünün nasıl çalıştığını görmek için, James Nachtwey'in dergide (Haziran 1988) yayınlanan savaş görüntülerini, başka yerlerde yayınlananlarla karşılaştırmak yeterlidir (Nachtwey, 1989). Altyazılar da fotoğrafların potansiyel şiddetini yumuşatmıştır: Guatemala'daki yüzlerindeki ifade devlet işkencesi karşısında duyulan dehşet olarak yorumlanabilecek bir sıra savaş esirinin altyazısı şöyledir: "Hükümetin af programıyla yeni bir hayata başlayan eski gerillalar ve destekçileri, hükümet tarafından kurulan köylere yerleştirilmeden önce siyasal eğitim görecekleri Coban hava üssünde, kendilerine bağışlanan giysileri kabul ediyorlar."

Savaş fotoğrafçılığının ayrılmaz bir parçası olan ağır yaralı bedenlerin görüntüleri *National Geographic*'de yer almaz. Vietnam ve Kore savaşlarında dergi, savaşın "insan eti üstünde yürütüldüğü ve ıstırapla yazıldığı" gerçeğini yalnızca reddederek yansıtmış ve "yaşayan yaralı bedenin savaş destanın en *anlatılmaz* efsanesini oluşturduğu" konusunda okurlarıyla fikir birliği içinde olmuştur (Trachtenberg, 1989: 118, vurgular bize ait). Amerikan popüler kültüründe yaralı bedenlere her yerde sık sık rastlanır, fakat kurmaca olmayan aile dergilerinde onlara yer yoktur. Bu tür fotoğrafların medyada kendine yer bulabilmesi için ya hayali bir öykü ya da yayının yetişkin okurlara özel olması gerekir, ayrıca bunlara ek olarak belirli politikalara bağlıdır.

National Geographic, Kasım 1986'da, on yıllık bir aradan sonra, çekinerek de olsa Vietnam Savaşı konusuna tekrar döndüğünde, Laos'taki kayıp askerler sorununu araştırdı. Cangılda bir ABD jetinin kalıntılarını keşfeden Laoslular, düşman, kazazede veya kurban olarak değil de, askeri kalıntıları arayan Amerika Birleşik Devletleri kurtarma ekibinin yardımcıları gibi gösteriliyordu. Bir ABD askerini paslı bir Amerikan tüfeğini havaya kaldırmış gösteren fotoğraf; savaşın arkeolojik yönünü vurgulayarak, daha yeni bir savaştan çıkıldığını ve örneğin, Agent Orange gibi kimyasal silahların kalıcı zehirleyici etkilerinin hâlâ gündemde bulunduğunu göz ardı ediyor ve şimdi gölgeli yeşil ağaçlar altında görülen sivil giysiler içindeki Amerikalının zararsızlığını vurguluyordu.

Bir Orta Sınıf Dünyası: *National Geographic,* nüfusunun çoğunluğu orta sınıftan oluşan, içinde ne aşırı yoksulluk ne de büyük zenginlik olan bir dünya sergilemektedir (bkz. Tablo 4.1). Böyle bir dünya-



Şekil 4.1 Fotoğraflardaki zenginlik göstergeleri, 1950-1986.

yı düşlemek rahatlatıcıdır. Şiddetin ve hastalığın yer bulmadığı bu fotoğraflar, çoğu vatandaşın kendini çalışan sınıf ya da orta sınıf üyesi olarak tanımladığı, nispeten sınıfsız bir toplum olan Amerika Birleşik Devletleri halkının kendi imajını onlara geri yansıtmaktadır (Davis ve Smith, 1986: 218).[10] Tabii başka bir düzeyde, okurlar Amerika Birleşik Devletleri'nde ve dünyada zenginler ile yoksullar arasında büyük farklar olduğunu biliyorlardı; açıkça sözü edilmeyen bu fark, dergide üstü kapalı bir dille işlenmiş olabilirdi.

Yakın zamana değin aç ve yaralı insanların fotoğraflarının kullanılması yasaktı. İstisnalar ancak 1970'li yılların ortalarında görünmeye başladı. Çiçek hastalığıyla ilgili 1978 tarihli bir yazıda Somalili bir adam gösterilir. Derginin standartlarına göre küçük boy olan fotoğraftaki adamın dudaklarında belli belirsiz bir tebessüm vardır. 1950'den itibaren çok sayıda kıtlık konusu işlenmiştir, bunlar arasında 1953'de birkaç yazı, 1972 ile 1975 arasında beş, 1980'li yıllarda üç yazı sayılabilir, fakat bizim incelediğimiz 600 örnek fotoğrafta, Temmuz 1975 tarihli bir yazıya kadar, gözle görülecek derecede besinsiz kalmış çocuklara hiç rastlanmamaktadır. 1980'li yılların ortalarına gelindiğinde, birçok yazıda açlık konusu ele alınmış veya sürekli kıt-

10) NOCR-Roper Center'ın 1986 yılında yaptığı bir ankette, kendileriyle görüşülen kişilerin yüzde 90'ı bu profili çizmişti.

lık işlenmiştir. İkinci Bölüm'de anlatılan editoryal görüş ayrılıkları ve çatışmalar yüzünden, 1980'li yılların ortalarında insan acısını işleyen konulara da ağırlık verilmeye başlanmıştı. Güçlü ve sert yoksulluk görüntülerinin çoğu, James Blair'in Haiti ve Güney Afrika, Steve Raymer'ın Bangladeş ve Steve McCurry'nin çeşitli ülkeler üzerine hazırladığı yazılarda görülmektedir. Okurların açlıkla ilişkilendirilen rahatsızlığı, editörlerin kararlarını hâlâ etkilemektedir; bu durumun örneklerinden birisi de çöplükte karınlarını doyuran Guatamelalıları gösteren fotoğrafın küçük boy basılmasıdır.

National Geographic'in 1950'li, 1960'lı ve 1970'li yılların büyük kısmında yoksul, hasta ve açları görmezden gelişi, Üçüncü Dünya'yı güncel ve tarihsel açılardan görüntüleyen diğer medya araçlarının tavrıyla çelişmektedir. Örneğin, *Life* dergisinin 1980'li yıllarda yayınlanan fotoğraf seçkisi bunlardan biridir. Editörler, bütün kaynakları inceleyerek on yılın 118 'en iyi fotoğrafı'nı seçmişlerdi. Seçilen fotoğrafların üçte biri Batılı-olmayan ülkelerde çekilmişti. Yarıdan fazlası şiddet yüklü ve üzücü bir şekilde ölüm, hastalık, yoksulluk ve savaş görüntüleriydi. Örneğin, Iran-Irak savaşında öldürülen ve muhtemelen annesine ait olan bir cesedin altında kalan küçük kızın donmuş bedeninin ya da toprak kayması sonucu göğsüne kadar çamura batmış, ölmek üzere olan Kolombiyalı kızın fotoğrafları. On yılın en iyi fotoğrafları arasında Batılı ülkelerde çekilmiş olanların ise ölümü, hastalığı veya sakat, grotesk bedenleri gösterme ihtimali çok daha azdı.

Gilman (1985), kendileriyle Avrupalı-olmayanlar arasındaki bütün dış görünüş farklılıklarının, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Avrupalıların aşırı derecede ilgisini çektiğini kanıtlamıştır. Hem çizimler hem fotoğraflar, Çinli erkeklerin at kuyruğundan Afrikalıların ten rengine kadar tüm farklılıkları, çoğu zaman patolojik olarak sergileyerek vurguluyordu. Birçok çağdaş Amerikalının gözünde, Avrupalı-olmayan sıradan insanın görüntüsü, açlıktan ölmek üzere olan Afrikalı çocuğun görüntüsüdür. *National Geographic* fotoğrafları, bu tür resimlerin tam zıttıdır; ideal öteki, başka yerlerdeki yozlaşmış ötekinin karşısına konur. Şiddet konusunda ise medya, meleksi ile şeytani arasında değişen ortak kültürel bir model sergiler (Bhabha, 1983; Taussig, 1987); *National Geographic*'in tertemiz, pırıl pırıl orta sınıf tebessümleri ile 1980'li yıllar boyunca yayınlanan *Nightline* televizyon programında dört yüz saati aşkın gösterilen öfkeli, serseri İranlılar (çoğu zaman siyah-beyaz veya soluk renklerle yayınlanıyordu), bu zıt temsillerin iki uçtaki örnekleridir.

Bu ikilik, Jan Mohamed'in (1985) sömürgeci temsillerin belirsiz ve bulanık olmasının, sömürgecinin zihninde ötekinin değeri konusunda

gerçek bir karşılık yaratmadığı iddiasına (Bhabha karşıtı [1983]) da yansımıştır. "Emperyalist, ötekinin belli bir görüntüsüne veya klişeleşmiş tipine değil, Manikhean allegorinin önerdiği hissi çıkarlara bağlıdır," ki bunun içinde iyiliği ve kötülüğü sadece toplumsal değil mutlak veya ne insani ne de tarihsel olabilecek denli aşırı olan bir Öteki yaratma yeteneği vardır. Bu yüzden, "sömürgecilik dünyasını şekillendirenler bile, kendi eserleri olmayan bu gizemlilik içinde, edilgen seyirciler rolüne indirgenirler." (1985: 68).

Çalışma Dünyası: Derginin fotoğrafları, insanların çalışkanlığına odaklanarak, onları daha az belirgin bir biçimde de idealleştirir. Batı dünyasının diğer tarihi ve çağdaş temsil araçları, insanları genelde dinlenirken veya haber niteliği olan, çoğunlukla şiddet ve karmaşa yaratan davranışlar içinde sergilerken, *National Geographic* çalışan bir dünya görünümünü yeğlemektedir (bkz. Tablo 4.1). İnsanları açıkça çalışırken veya eğlenirken (portreler, tören fotoğrafları ve anlaşılması güç resimler dışında) gösteren resimlerden üçte ikisi, üretken işler yapan insanlara odaklanır. Aynı şekilde, bütün resimlerin yüzde 63'ünün, insanları yürürken, hareket ederken veya çalışırken gösterdiği görülmüştür. Sömürgeci söylemin (Gilman, 1985) sık kullandığı pasif veya tembel yerli, bu fotoğraflarda ender olarak görülür. Bu vurgulamanın pragmatik gerekçelerini açıklayan bir editör, çalışan insanları gösteren fotoğrafların bir ülkenin ekonomisi hakkında bilgi verdiğini söyledi bize; ayrıca, insanlar işlerine yoğunlaştıkları için daha doğal fotoğraflar çekme imkânı doğuyordu ve hareket halinde oldukları için de ister istemez daha ilginç fotoğraf malzemeleri çıkıyordu ortaya. Yine de, böylesi sebep-sonuç ilişkileri, yerlinin çalışkanlığını gösteren fotoğrafların daha geniş kültürel söylemler içindeki rolünü yok etmez.

Tablo 4.1. *National Geographic* fotoğraflarında ön planda görülen figürlerin (sadece Batılı-olmayanların) neler yaptığı

	%	N
İşte ya da iş ortamında (ritüel hazırlıkları dahil)	37	204
Dinlenirken ya da boş zamanı değerlendirirken (yemek yeme dahil)	19	101
Ritüel sırasında	16	88
Portre	9	48
Ne açıkça çalışır ne de oynarken, ya da hem çalışır hem oynarken	18	99
Anlaşılamayan	1	5
Toplam	100	545

Erkeklik İdeali: *National Geographic*'in gözünde, çoğu kitle iletişim araçlarının süzgecinden bakıldığında olduğu gibi, dünya büyük ölçüde erildir. Bütün fotoğrafların neredeyse üçte ikisi erkeklere odaklanırken, dörtte biri yalnızca veya çoğunlukla kadınları göstermektedir.[11] Bazı kültürlerde erkek fotoğrafçıların kadınların arasına girmesi engelleniyorsa da, belli ki erkeklerin dünyasının okurların daha çok ilgisini çekeceği düşünülmektedir. Dolayısıyla *National Geographic* de, televizyon dizilerinden ders kitaplarına, film karakterlerinden haber konularına kadar tüm kültür üretiminin belirlediği erkek-egemen modeli izler. Erkeklere odaklanış, en azından kısmen, kültürel şeylerin erkeksi, doğal şeylerin ise kadınsı kabul edildiği Batı modelinden kaynaklanır (Ortner, 1974). Özetle, egzotik kültürel gelenekleri aramak, erkekleri aramak anlamına gelmektedir. Kabile insanının doğa ile kültür arasında bir yerdeki temsili ise konuyu daha da karmaşıklaştırır.

Bütün fotoğrafların yüzde 80'i sadece ya da çoğunlukla yetişkinleri göstermesine rağmen, gülümseyen çocuk fotoğrafları derginin başlıca konularındandır ve resimlerin yüzde 14'ü genelde veya tümüyle çocuklara odaklanmaktadır. Genelde bebekler ana kucağında, daha büyük çocuklar da çalışırken gösterilir. *National Geographic*'te yaşlılar ender olarak görülür, fotoğrafların sadece yüzde 10'unda en az bir yaşlı vardır ve onları ön planda gösteren resimlerin yüzdesi daha da küçüktür.

Batılı-olmayanların fotoğraflarının objelerin yaşı açısından kurgulanışı, birçok bakımdan Batı kültürünün tavrının yansımasıdır. Amerikan toplumunda yaşlıların görünmezliği, geniş ev halkının ve medya fotoğraflarının dışında bırakılmaları bunların yanı sıra gençliğe özgü güzellik ve para kazanma yeteneği olarak tanımlanan üreticiliğin kültürel olarak vurgulanışına eşlik eder. *National Geographic*'in çocukları ele alışı da aynı şekilde kültürel bir kalıbı yansıtmaktadır. Bir grubun içinde veya tek başına bir çocuğa odaklanışı, çocukların yetişkinlerin çalışma veya eğlence dünyasına henüz adım atmadığı düşüncesiyle ve çocuğun minyatür veya genç bir yetişkin değil de özel bir insan olarak algılandığı sosyolojik gerçeklikle uyum içindedir. Çocukluğun romantikleştirilmesi de çoğunlukla fotoğrafçının lirik tavrına yansımıştır. Aralık 1984 sayısında sisli, bulanık yeşillik görüntüsünün önünde, yağmur altında duran iki Endonezyalı kızı gösteren fotoğraf, derginin iki sayfasını doldurmaktadır. Yağmurdan kaçınmak için birbirlerine

11) Fotoğrafların yüzde 65'i erkeklere, yüzde 24'ü kadınlara odaklanırken, geri kalanı -yüzde 11- iki cinsi eşit sayıda gösterir. Burada, resimlerdeki yetişkinlerin cinsiyetinden söz ediyoruz. Çocuk fotoğraflarında erkek çocukların daha ağır basıp basmadığını bilmiyoruz.

National Geographic'in çocukluğu romantikleştirmesi, Aralık 1984 sayısında iki Java'lı kızı muson yağmuru altında gösteren bu fotoğrafta olduğu gibi, çoğu zaman çocukların görüntülendiği lirik fotoğraflara yansır. (Fotoğraf: Steve McCurry, Magnum Photos)

sokulan küçük kızlar, birinin zarifçe başlarının üstünde tuttuğu düz bir sepetin altından gözleriyle bakmaktadırlar.

BİR TARİHLERİ OLMAYAN DOĞA İNSANLARI

National Geographic tipik bir yaklaşımla, Eric Wolf'un (1982) 'tarihi olmayan insanlar' diye nitelendirdiği kişilere odaklanır. Wolf, Batı kültürünün, Avrupalı-olmayanları, zamanın dışında kalmış toplum ve bireyler olarak gösterdiğini iddia eder. Ancak şimdilerde, uygarlığın ve modernleşmenin 'saldırısı' karşısında tepki verdikleri düşünülmektedir: daha önceleri bütün dinamizm, değişim ve gelişim ideolojik olarak Batı'ya mal ediliyordu. Batılı-olmayanların değişmediklerini ve uygar insanlardan daha ilkel olduklarını kabul eden görüş, onların tarihi olmayan insanlar olduğu kadar, doğa insanı olarak da resmedilmesine uygun düşmektedir. Kültürel değil de doğal ortama yerleştirilen tarihi olmayan insanlarınsa, gelişim eğrisi değil morfolojisi olur.

Evrim merdiveni oluşturulurken üç katmanlı bir taslağın göz önünde bulundurulduğunu söyleyen Rosaldo (1989), konuyla alakalı daha karmaşık bir tablo çizmektedir: bu üç katmanlı merdivenin alt basa-

makları kültür-öncesidir (örneğin, Tasaday'ler veya Papua'lılar); orta basamakta, toplumlarına tarihsel bir dinamizm yüklendiği için daha yoğun kültüre sahip oldukları düşünülen medeniyetler (Hindistan ve Japonya) bulunur; en üst basamakta ise post-kültürel bir konumda durduğu varsayılan Batılı gözlemci. Bu son bakış açısı, göçmenleri zamanla, belki kuşaklar boyunca gerçekleşecek bir süreçte, kültürel yapısını yitirerek modern insanlara dönüşeceği bir kaynayan kazanda hayal eden Amerikalı kimliğinde açıkça görülmektedir. Amerikalının artık kendini bir kültür sahibi olarak görmediğini, ama bilimsel ilerlemeyi ve diğer insanların demokrasiye ve pazar ekonomisine doğru evrimsel gelişimini etkileyecek gücü sayesinde tarihe hâkim olduğunu düşündüğünü söyleyebiliriz. National Geographic Society'nin Washington'daki merkezi, ilk sergisiyle ziyaretçilerin deneyimlerini bu görüşler çevresinde düzenlemektedir; sergide Tasaday'lilerin portreleri solda, uzayda dolaşan Amerikalı bir astronotun görüntüsü ise sağda (tarih de İngilizce gibi soldan sağa doğru okunur) yer alır. Yine de, derginin yumuşak evrimciliği başka yerlerde hâlâ geçerli olan daha sert evrimci görüşlere ters düşmektedir. Örneğin, *New York Times*'da 1991'de yayınlanan ve evrimin tersine gelişimini, Clark Gable'dan bir maymuna ve yılan olarak resmedilen Saddam Hüseyin'e iniş olarak gösteren karikatür gibi.

Şimdi, bu doğallaştırma ve evrim senaryosunun fotoğraflar aracılığıyla nasıl gerçekleştirildiğini daha ayrıntılı biçimde inceleyebiliriz.

Yeşillikler Arasında: *National Geographic*'in dünyayı dergi sayfalarına taşırken, Dördüncü Dünya insanını özellikle doğanın bir parçası olarak yansıtmaktaki ısrarcılığı, onun en belirleyici özelliklerinden birisidir. Sömürgecilik devrinde bu tavır apaçık ortadaydı; durum çoğunlukla hep böyleydi. Örneğin Nisan 1953 sayısında, Yeni Gine hakkında bir yazıyı süsleyen fotoğraflarda, bazıları kuş tüylerinden yapılmış detaylı giysileriyle Papua'lılar, yerel kuşların resimleriyle yan yana sergileniyorlardı. Son zamanlarda, yerel halklar doğrudan doğanın içinde ve onun bir parçası olarak değil de, bazen, onunla özel bir ilişki içinde olan çevre koruyucuları olarak resmedilmektedir. Her iki halde de, derginin dünyayı ayrıntısıyla resmetme çabası, Batılı-olmayan insanların doğallığı konusundaki bazı yerleşik kültürel inanışları desteklemeye yardım etmiş olabilir. Örneğin, okurların çoğu, gelişigüzel bir sayıdan aldığımız şu yazılardaki ortak konunun ne olacağını henüz okumadan biliyordu: "Gezegenler," "[Goril] Koko'nun Yavru Kedisi," "Yosemite – Sonsuza dek mi?" ve Jamaika ile Bağdat hakkındaki yazılar (Ocak 1985). Yan yana yerleştirmekle elde edilen etki dışında, derginin bilimsel bir yayın olma iddiası da

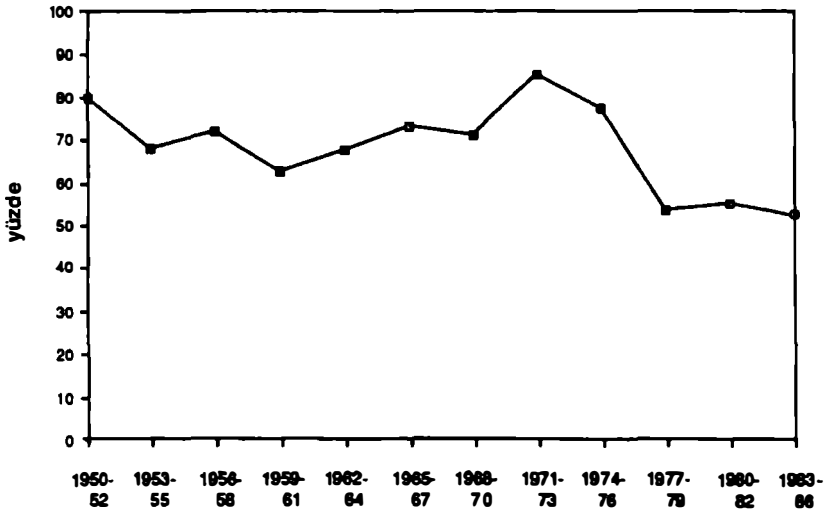
toplumdan çok doğanın incelenmesine yol açmış olabilir ve sayfalarında doğal olarak tasvir edilen insanlara bu kadar sık yer verilmesini açıklayabilir.

Tüm fotoğrafların neredeyse üçte birinde, Batılı-olmayan kişi, bulunduğu toplumsal koşullar hakkında hiç ipucu vermeyen bir arka planla gösterilmektedir. Bunlara, anlaşılır bir arka planı olmayan, sadece kısıtlı alan derinliğinin sağladığı estetize edilmiş, bulanık renklerin fon oluşturduğu fotoğraflar da dahildir. Ayrıca, tamamen doğal bir fonun önünde çekilmiş insan fotoğrafları da bu kategoride yer alır. Bu tür fotoğraflar, önceki yüzyıllarda Avrupa dışındaki 'doğa insanı' hayalinin dile gelişi olarak kabul edilebilir ve okurların, endüstri devrimi ve çevre kirliliğinin insanla doğa arasındaki ilişkiyi koparmasından önceki zamanlar hakkındaki hayallerindeki şekliyle insan hayatına bir nostalji duymasını sağlayabilir (MacFarlane, 1987).

Doğallaştırılmış toplumların fotoğrafları, *National Geographic*'in doğa fotoğrafçılığında uyguladığı antromorfizm stratejisine belirgin biçimde ters düşmektedir. Böyle bir fotoğraf dizisinin fotoğraf altı yazılarında, bir dişi aslanın yavru aslanlar için 'kreş' işlettiği ve bir grup şempanzeyi gösteren fotoğrafın 'aile fotoğrafı' olduğu belirtilmektedir. Haraway'in (1989) doğa ile kültür arasındaki 'trafik' diye adlandırdığı etkileşimin tam kavşağında, çılgınca şaha kalkmış bir çift kahverengi aygırın fotoğrafı yer almaktadır. Altyazı, bize fotoğrafçının, "İspanyol erkeğinin gururlu ruhunu yansıtmak için" bu fotoğrafı İspanya hakkındaki yazıya özel olarak eklediğini bildirir (National Geographic Society, 1981: 334).

National Geographic, kırsal çevredeki insanlara yoğun olarak odaklanmıştır (örnek fotoğrafların içinde mekânı belirlenebilenlerin yüzde 68'i bu sınıfa girer). Kırsal fon, cinselliği ön plana çıkarılmış ötekinin cangıla özgü doğurganlığından, erkeğin veya kadının masumiyetine ve Batılı çiftçilerle, öncü sınır işçileri arasındaki benzerliklere kadar farklı öyküler anlatabilir. Bazı bölgeler söz konusu olunca, kırsal fotoğraflar daha çok kullanılır; özellikle de Afrika ve Pasifik adaları hakkındaki haberlerde. Dünyanın herhangi bir bölgesindeki gerçek şehirleşme oranı ne olursa olsun, fotoğraflarda sergilenen bu bölgesel farklılıklar, kişisel yorumlara, hatta bir bölgenin uygarlık derecesi hakkındaki görüşlere göre belirlenmektedir.

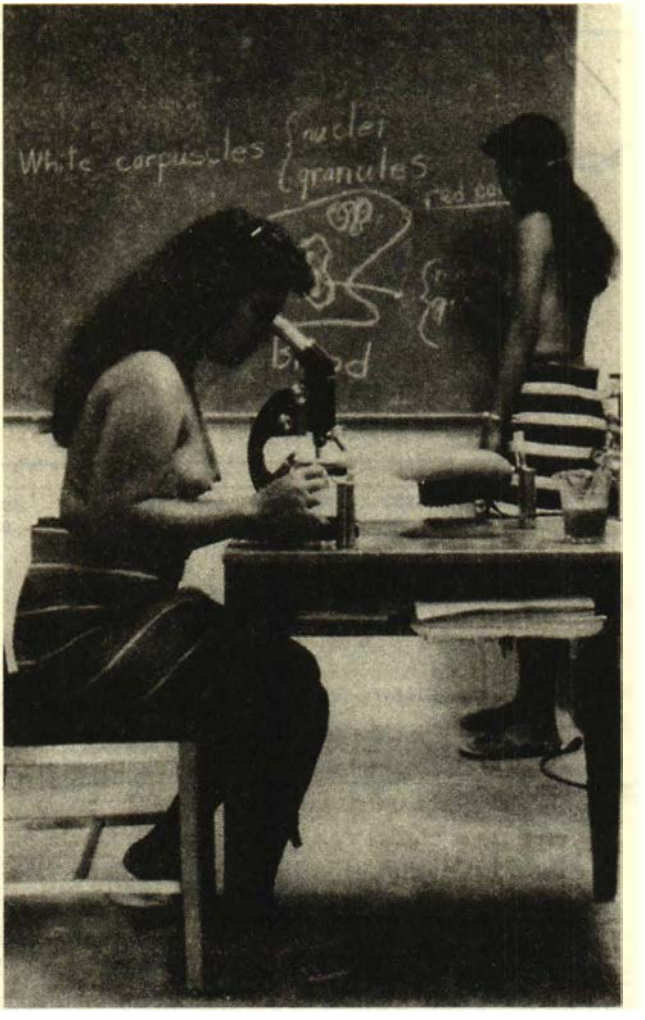
Çünkü derginin bakışını, savaş sonrası dönemde yeryüzündeki yoğun şehirleşmeden uzaklara çevirmesi, yakın zamana kadar standart uygulamaydı. Dergi politikasındaki değişikliğin başlangıcı olan 1977 yılından sonra, kırsal alan fotoğraflarında eskisine oranla yarıdan biraz



Şekil 4.2 Kırsal alanda çekilmiş fotoğraflar, 1950-1986.

fazla düşüş gözlendi (bkz. Şekil 4.2). Kırsal alana odaklanma, Üçüncü Dünya'daki sınıf farklılıklarının sergilenmesini engellemek açısından çok önemliydi. Şehirlerin dergide daha çok yer bulması, *National Geographic*'in çizdiği orta sınıf dünyası tablosunun kısmen yok oluşuyla eşzamanlı olarak gelişmişti.

Sadece İki Dünya Var: Dergi, egzotik farklılıklara odaklansa da, birçok noktada sadece iki dünyayı yansıttığı görülmektedir: Geleneksel olan ile modern olanı, yani, 'Batı'nın teknolojik ve toplumsal gelişmelerinin dünyanın 'geri kalanı'na erişmesinden önceki ve sonraki dünya. Pek çok görüntünün anlatı şeklindeki kurgusunun temeli gelişme ve modernleşmedir, şu iki yazının başlığında görüldüğü üzere: "Yemen kapılarını gelişmeye açıyor: Amerikan bilim adamları kralın daveti üzerine halk sağlığını iyileştirmek için bu Arap ülkesini ziyaret ediyor" (1952) ve "Değişen Nijerya'da kalkınma ve festivaller: İngiltere'nin en büyük sömürgesinde buldozerler ve penisilin, bilim ve demokrasi, yüzyılların rengârenk gelenekleriyle hesaplaşıyor" (1956). Gelişme ve kalkınmayı öven bu yazıların hemen yanı başında, geleneksel ve modern olanların eşit değer taşıdığını ve bir denge sağlanacağını vadeden yazılar yer almaktadır. 1965 tarihli, sari giymiş hizmalı bir Hintli kadının fotoğrafının altyazısı onu şöyle tanımlamaktadır: "İki dünyanın kadını: Racpipla'nın yeni Maharini'si, eski geleneklere göre evlenmiş olmasına rağmen gelişimden yana bir kadın. Racistan Üniversitesi'nde lisansüstü



1960'lı yıllarda, geleneksel ile modern dünyayı veya unsurları karşılaştıran, genelde ikisinin çatışmadan yan yana var olduğunu gösteren fotoğraflar yaygındı. (Fotoğraf: Jack Fields)

felsefe eğitimi görmüş." Bu denge çatısı giderek daha yaygınlaşıyor, örneğin Apaçilerin de sürekli olarak 'iki dünyada' birden yaşadığı söyleniyordu (Şubat 1980).

National Geographic, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde hem fotoğrafları hem de metinleriyle geleneksel ile modern arasındaki farklılıklara, niçin böylesine yoğunlukla odaklandı? Bu soruyu ileride daha derinlemesine işleyeceğiz, ama bu resimlerin, aynı dönemde değişmekte olan Amerikan devletinin ulusal kimliğini yansıtmakta nasıl bir

rol oynadığını şimdiden incelemekte yarar var. Bu resimler giderek daha fazla kapitalizmle ilişkilendiriliyor ve diğer ekonomik sistemlerle karşılaştırılıyordu. *National Geographic* fotoğrafçı ve yazarları seyahatlerinden zaman içinde yolculuk olarak söz ettiklerinde, yol işaretleri çoğu zaman tüketim ürünleriydi. Thomas Abercrombie, Ortadoğu'da onlarca yıl boyunca yaptığı çalışmaları anlatırken şöyle yazıyordu:

> Ortadoğu'yu zevkli kılan şey, zaman içinde yapılan yolculuklardı... Çoğu zaman insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde yaşayanlar [insanlar] çıktı karşıma. Tozlu patikalarda veya dört şeritli otoyollarda ilerlerken bir Land Rover benim zaman makinem oldu. Suudi Arabistan'ın Boş Bölgesi'ndeki kum dağlarında, Taş Devri'nde yaşayan Bedevilerin yanından ayrılarak, yüzyılları aşıp surlarla çevrili tarihi Umman şehrine gittim; oradan Cezayir Sahrası'ndaki bilgisayarla çalışan rafinerilere, Bahreyn'in mali bölgesindeki trafik keşmekeşine ya da savaşın yakıp yıktığı Beyrut'un butiklerine döndüm. (National Geographic Society, 1981: 143).

Şehir merkezleri ve tüketim malları geleceğin sembolüyken, basit çevreler geçmişi simgeliyordu ve aradaki karşıtlık da Amerika'nın hem kendisiyle özdeşleşmesini, hem de pazar sisteminin dünyanın geleceğine yön vereceğini hissetmesini sağlıyordu.

Wolf, karşıtlık sergileyen fotoğrafların Soğuk Savaş koşullarında süper güçler arasındaki çatışmaya nasıl hizmet etmiş olabileceğinden söz eder. Geleneksel ve gelişmekte olan modern dünya arasındaki farklılıkların "Soğuk Savaş'ın sürdürülmesinde entelektüel araçlar... komünizmin [ise] 'modernleşmenin bir hastalığı' haline geldiğini (Rostow, 1960)" (E. Wolf, 1982: 7) söyler. O zaman tedavi etme yöntemi, Üçüncü Dünya'yı Batı modeline uygun bir modernliğe doğru itmek olacaktı, öyle ki, bunu gerçekleştirmek için Vietnam'ın kırsal alanı bombalanarak yok edilebilirdi; bir siyasal bilim uzmanına göre, "kırsal devrimci hareketin yeterince güçlenip iktidara gelmeyi ümit edebileceği dönemden bu ülkeyi kurtaran, kentleşme ve modernleşmedir" (Huntington, 1968, Drinnon'da 1980: 373). Geleneksel olan ile modern olanın karşılaştırılması, okuru, aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki göçmenlerin kaynayan kazan modeline uyma zorunluluğu konusunda da uyarıyordu. Karşıtlık sergileyen bu fotoğraflar, geleneksel göçmenin bir tehdit unsuru değil, tam Amerikanlaşma yolunda sadece bir aşama olduğunu da söylemekteydi.

Sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanması süreci, karşıtlıkları sergileyen fotoğrafların yapısında ilginç değişikliklere yol açtı. Bu konuda bizi uyaran, Batı'lı gezi edebiyatındaki manzara tasvirlerinin zekice bir analizini yaparak dikkatimizi bu konuya çeken de Pratt oldu

(1982). Pratt, hem sömürge devrinde hem de sömürgecilik sonrası dönemde kaleme alınan gezi yazılarında, anlatıcının genelde bir dağın tepesinden veya otel balkonundan aşağıdaki egzotik manzaraya baktığını belirtiyor. Bu yüksekteki poz ve onun gerektirdiği üslûp, anlatıcının -herkesin-kralı-olan-ben-manzarayı-gözlemliyorum demesi anlamına geliyor ve anlatıcıya bütünü değerlendirme, böylelikle onun üstünde hâkimiyet kurma şansını tanıyor. Pratt, sömürgeci dönemle sömürgecilik sonrası döneme ait seyahat kitapları arasında dramatik bir fark bulunduğunu belirtiyor; her ikisi de manzaraya tepeden baksa da, sömürgeci gözlemci güzel, doğal kaynakları zengin, bu nedenle 'ele geçirilmeye değer' bir ülke gördüğü için onu yüceltiyor. Sir Richard Burton, 1860'da bir tepenin üstünden Tanganika Gölü'nü ilk kez gördüğü anı şöyle anlatmaktadır:

> Gerçekten de hiçbir manzara, dağların kucağında muhteşem tropikal güneşin altında uzanan Tanganika Gölü'nün bu ilk görüntüsünden daha güzel olamaz. Aşağıda ve uzakta, kısa, sarp bir kayalığın arasından ıstıraplı kıvrımlarla ilerleyen patikanın ötesinde, asla sararmayan ve harikulâde verimli zümrüt yeşili dar bir şeritten aşağı doğru basamak basamak inerek, sapsarı parıldayan ince bir sahil şeridine erişiyor (akt. Pratt, 1982: 145).

Bu paragrafı, Theroux'nun 1978'de otel balkonundan gördüğü Orta Amerika görüntüsüyle karşılaştıralım:

> Dümdüz uzanan Guatemala Şehri, sırt üstü yatmış bir kenti andırıyor. Tehdit altında olmanın yarattığı bu çirkinlik (alçak suratsız evlerin cephelerinde depremlerden kalma çatlaklar var; binalar parlak renkleriyle çekinerek size bakıyor), devrilmek üzere gibi görünen evlerin hemen ardında, mavi bir yanardağ konisinin çıkıntı yaptığı yerde zirvesine ulaşıyor... [Yanardağın] güzelliği tartışılmaz fakat bunun cadılara yakışır bir güzellik olduğuna hiç şüphe yok (akt. Pratt, 1982: 149).

Sömürgecinin çizdiği bereketli cennet görüntüsünün aksine, burada 'uyandırılacak his' olumsuzdur; "reddetme, uzaklaşma ve göz ardı etmedir" (Pratt, 1982: 150); manzara çirkin, kirli ve tüketilmiş olarak görülmektedir. Artık kolayca paylaşılacak bir ülkeye uygarlık aşılama misyonuna sahip olmayan sömürge dönemi sonrasının yazarları, çevrede uyumsuzluk, düzensizlik ve çirkinlikten başka bir şey görmemektedirler.

Daha az dramatik olmakla beraber, benzer bir değişimi *National Geographic* fotoğrafçılığında da görmek mümkündür. Sömürgecilik devrinin başlarında kuruluşundan 1960'lı yılların sonuna dek, editörlerin

dünyayı olumlu bir ışıkta gösterme kararlılığı ender olarak bozulmuştur. Sömürgecilik döneminin sona ermesiyle haberciliğe ve daha dengeli bir bakış açısına doğru ilerleme kararının alınması, artık aynı anda hem güzel hem çirkin, hem düzenli hem düzensiz bir dünyanın resmedilmesine yol açmıştır.

National Geographic'in sayfalarından alınan iki manzara fotoğrafı Pratt'in iddiasını doğrulamaktadır. 1956 tarihli ilk fotoğrafta, beyaz bir doğa yürüyüşçüsü, Mauritius adasındaki bir dağın tepesinden aşağıya, canlı, yemyeşil ormanla kaplı geniş bir vadiye bakmaktadır. Güneş parlamakta, manzara verimli ve el değmemiş görünmektedir. Sonra, 1982'ye ve Afrika, Hartum'da bir damdan çekilmiş fotoğrafa geliyoruz. Bu, çamuru andıran karanlık renkleriyle, plansız şehirciliğin, alçak binalarının yayılımını gösteren, odak noktası olmayan bir fotoğraftır ve Pratt'in tanımladığı sömürgecilik sonrası zihniyete ait bir manzaradır. Fotoğraf, sergilediği şeyi övmez. Fotoğraflar arasındaki otuz yıllık süre de, hâlâ yüksek bir yerde olan beyaz gözlemci yok olmuş, doğal kaynaklar tüketilmiş ve güneş batmıştır.

ÇIPLAK SİYAH KADIN

Çoğu yaşlı Amerikalı okuru için, *National Geographic*'in en akılda kalıcı fotoğrafları 'çıplak' kadın resimleridir. Yaygın olarak paylaşılan bir kültürel deneyim olan, kadın bedenlerinin dergide sergilenmesi, izleyicinin ırk, cinsiyet ve cinsellik hakkındaki düşüncelerine hitap eder ve onları kültürel olarak etkiler; bu üç başlığın en önemli alt kategorileri de siyah, dişi ve bastırılmamış olandır. Bu çarpıcı üçlü daha sonra ayrıntılarıyla işlenecektir. Şimdilik, dergideki çıplaklığın, yayınlanan Batılı-olmayan görüntülerin odak noktalarından birini oluşturduğunu söylemekle yetinelim.[12]

National Geographic sayfalarında ilk göğsü çıplak kadın fotoğrafı 1896'da yer almış ve o zaman da şimdiki gibi utanmasızca açıklamalar eşliğinde yayınlanmıştır. 1903'te Gilbert Grosvenor, bu fotoğrafların bilimsel amaçla yayınlandığını söylemişti; onları yayınlamamak, o insanların gerçekten nasıl yaşadığı konusunda eksik ve yanıltıcı bir izlenim yaratabilirdi. Bu bilimsel amaç, fotoğrafların yayınlanmasının tek sebebi olarak görüldü ve bir gözlemcinin dediği gibi, National Geographic Society, "fotoğraflardaki cinsel çekicilik ve ero-

12) İçinde kadın bulunan 235 örnek fotoğrafın yüzde 11'inde kadınlar, Batılı gözlere bir dereceye kadar çıplak görünecek durumdaydı; büyük çoğunluğunun göğüsleri görünüyordu. İçinde erkek bulunan 425 örnek fotoğrafın yüzde 13'ünde ise erkeklerin üstü çıplaktı ve bunların yarısından azının bir dereceye kadar 'altı' da çıplaktı.

tizm hakkındaki yorumlara şiddetle karşı çıktı" (Abramson, 1986: 141). Çıplak göğüsler hem 'erdemlilik taslama'ya karşı bir savaşımı (Bryan, 1987: 89), hem de zevkten çok gerçeğin peşinde olmayı temsil ediyordu. Kimin göğsünün sergileneceği konusundaki kararlarda ise ırk-cinsiyet kodunun temel önemi elbette yadsınamaz. Birkaç çok yeni istisna dışında -ki bunlar dikkatle arkadan çekilmiş fotoğraflardı- göğüslerinin fotoğrafı yayınlanan yüzlerce kadından hiçbiri beyaz tenli değildi. 'Erdemlilik taslama'ya karşı verilen savaş, Akdeniz plajlarında çıplak güneşlenme modasının da belgelenmesini sağlamadı ve biz göğsü çıplak Polinezyalı kadının fotoğrafında teninin koyulaştırıldığını da hatırlıyoruz (Abramson, 1985: 143). Üstelik çırılçıplak dolaşmanın geleneksel olduğu durumlarda bile cinsel organların fotoğrafı asla çekilmez. Kasım 1962 sayısında, objektife bakan, belden aşağısı çıplak çok genç Vietnamlı bir kızın fotoğrafında cinsel organı rötuşla silinmişti (s. 739).

National Geographic, bedenlerini yakından incelemeye sunarak, Batılı-olmayan insanların (özellikle de kadınların) erotik özelliklere sahip olmakla, hatta cinsel serbestlikle suçlanmasına yol açmış olabilir. Ayrıca, *National Geographic* fotoğraflarındaki kişilerin çıplaklığı, Batı'da çıplaklığın her zaman 'güzel sanatlar'ın konusu olmasının uzantısı da sayılabilir. Bu kadınlara incelenmek üzere poz verdirilmiş olsa da, resimler yağlıboya tablodan çok vesikalık fotoğrafı andırsa da, çoğu, ışık kullanımı ve verilen poz bakımından bir sanat yapıtını andırır. Batı'nın kültürel söyleminde kadın güzel bir yaratıktır. Çıplak kadın fotoğraflarının dergideki varlığı, bilimsel iddianın altında fotoğrafçılık sanatının da sessiz sedasız sürdürülmesinde önemli bir rol oynar; okur sayısını arttırdığı gibi, *National Geographic*'in hem güzelin hem de gerçeğin peşinde olduğu görüşüne inandırıcılık kazandırabilir. Oysa bütün bu inceden inceye işlenmiş sembolik anlam kazandırma mekanizması, ırkçı ve cinsiyetçi aşağılamanın üstüne kurulmuştur: bu türde simgesel bir görev yapabilmek için, kara derili ve kadın olmak şarttır.

SONUÇ

National Geographic'in 'orada, uzakta bir yerdeki insanlar'ın görüntüsünü özel biçimlerde nasıl sergilediğini gördük. Bu görüş açısı, mutlu, sınıfsız, tarih-dışı ama tarihin parçası olma yönünde evrimleşen, egzotizm ve cinsellikle şekillenmiş ama bir dereceye kadar birey olarak tanınabilecek insanların dünyasıdır; başka kitle iletişim araçlarının temsil biçimleriyle karşılaştırıldığında, hem farklıdır hem de bazı yaygın

kültürel temaların bir devamı niteliğindedir. Derginin ötekini bir yandan bildik biri, insan ailesinin bir üyesi, öbür yandan egzotik bir obje olarak sergileyerek yarattığı çelişki, ötekini temsil ederken Libyalı teröristleri ve İranlı çeteleri, Etiyopyalı kıtlık kurbanlarını ve Vietnamlı komünistleri tam kadraj gösteren diğer medyayla karşılaştırıldığı zaman belirginleşmektedir. Belki daha önce *National Geographic*'in yansıttığı sakin arka planı görmüş olan TV akşam haberleri izleyicileri için bu kötülük, tehdit ve umutsuz toplumsal ve ekonomik düzensizliklerle dolu görüntülerin gücünün bir kısmı, *National Geographic*'in sakin fotoğraflarıyla destekleniyor olabilir. Bu tür geniş kültürel sistematikler daha yakından incelenmelidir.

National Geographic görüntüleri, Batı, Güney ile Doğu arasında yüzyıllardır süregelen ilişkiler boyunca tekrar tekrar ele alınan temalar bakımından süreklilik göstermektedir. Bunların arasında doğa insanı, kendine ait tarihsel dinamizmi olmayan toplumlar, evrim merdivenin alt basamağında yer alan Afrika toplumları ve orta basamaktaki Asya ile üst basamakta olmaya heves edenler (bu modern, Batılı hayat şekline eşit bir düzeydir) vardır. Bu temalar, radikal biçimde farklı olanın cinselliğine karşı duyulan, kökeni eskilere dayanan kaygılar ve ekonomik sömürü ile bunun doğurduğu yoksulluk ve hastalıkla ilgili ıstıraplardan duyulan endişeler yönünden de süreklilik göstermektedir.

Bu bakış açısı türlü şekillerde, masum/nazik/göreceli olarak ya da naif/gerçeklikten kopuk olarak, objeleri aşağılayan özel bir tür yeni sömürgeci söylem olarak veya hümanist/liberal olarak değerlendirilebilir. Sonuçta, değerlendirme, dergiyi hazırlayanların niyetine değil fotoğraf dilinin doğurduğu sonuçlara dayandırılmalıdır. Bu fotoğraflar okurların öteki hakkındaki düşüncelerini nasıl değiştirmekte veya nasıl güçlendirmektedir? Bu fotoğraflar, okurların davranışlarını nasıl etkileyebilir; seçmen olarak, yeni göçmenlerin komşusu olarak, siyah ve kadınlarla birlikte çalışan beyaz erkekler olarak, egzotik diye pazarlanan malların tüketicisi olarak onları nelere yöneltmektedir?

Şimdi, *National Geographic* dünyanın herhangi bir bölgesine odaklandığı zaman bu genel temaların nasıl işlendiğini inceleyebiliriz. Amerikan popüler kültüründe son derece belirgin yerlere sahip olan bu bölgelerin her biri, derginin sayfalarında oldukça farklı yaklaşımlarla ele alınmaktadır.

5
ETNİK ÖTEKİ'NİN MODALARI

> *"Tasaday'ler gelir ve gider, başkaları onların yerini alır, derken onlar da ayrılır ve tekrar geri dönerler. Antropolojinin saha dürbününden bakınca görünen...* günümüz insanıdır."
>
> (Dumont, 1988: 273)

1950 ile 1986 yılları arasında *National Geographic* dergisi, sayfalarında neredeyse dünyadaki bütün ülkelere yer vermiştir. Başka dergilerin ve basın yayın organlarının göz ardı ettiği türden görüntüleri arayıp bulmuş, pek çok farklı halkı ve bölgeyi sergilemiştir. Bölgesel klişeleri izleyicilerine doğrudan yansıtmaktan diğer kitle kültürü metinlerine oranla daha fazla kaçınan *National Geographic,* yine de, sonuç olarak, Amerikalı okurlarının önyargılarına seslenmiştir. Belirli dönemlerde, okurların sorduğunu varsaydığı soruları -popüler olma çabasıyla- cevaplayan *National Geographic,* yakından okunduğunda, bize Amerika'nın dünyadaki diğer ülkelere bakış açısındaki değişiklikleri de anlatmaktadır.

HABERCİLİK MODALARI

Dergi, belirli bölgeleri sık sık gündeme getirmekten kaçınmayı bir yayın politikası haline getirmiştir. Yine de, bazı bölgeler nüfus yoğunluğu sebebiyle diğerlerinden daha fazla, bazıları ise daha az işlenmiştir. Geleneksel olarak belirlenmiş altı bölge, o dönemde bu bölgelerin nüfus yoğunluğuna uyum göstermektedir. Yine de, bir bölgenin nüfusuyla derginin onu ele aldığı düzey arasındaki denge epeyce değişmektedir. 1950 ile 1986 yılları arasında yayınlanan tüm yazıların yüzde 35'i Asya, hemen hemen yüzde 22'si Latin Amerika, yüzde 15'i Ortadoğu ve Kuzey Afrika, yüzde 12'si Afrika, yüzde 12'si Pasifik Adaları, yüzde 6'sı da Kutuplar'la ilgiliydi (bkz. Şekil 5.1).[1] Nüfusları göz önünde tutulduğunda, Güney Amerika ile Ortadoğu hakkındaki yazıların sayısı beklenenin iki katından fazladır, Pasifik hakkındaki yazıların sayısı ise beklenenin elli mislidir. Afrika hakkındaki yazıların sayısı bölgenin nüfusuna uygun orantıdadır, oysa Asya hakkındaki yazıların sayısı beklenenin aşağı yukarı yarısı kadardır.

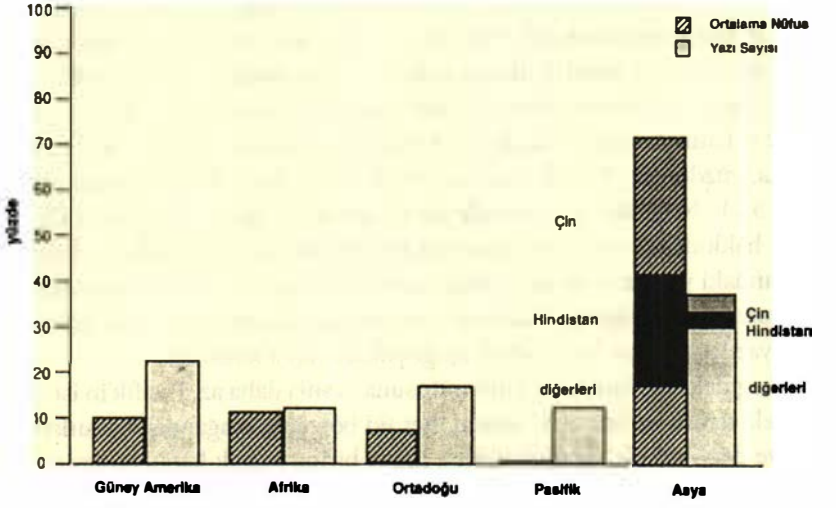
Dergideki yazılarda Asya'nın nüfusuna oranla daha az, Pasifik'in ise daha fazla temsil edilmesinin sebebi, her iki bölgenin olağandışı boyutlarından ve derginin sık sık ulus-devleti haber birimi olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır. Editörlerin konuları eşit sayıda ele alma politikası, Pasifik'le ilgili yazıların sayısını arttırırken, Çin ve Hindistan'ın kalabalık nüfusları yüzünden Asya'nınkini düşürmektedir. Bu bölgeler dışında, Afrika büyük oranda daha az temsil edilmektedir (bkz. Şekil 5.2).

Her ulus-devletin hangi sıklıkta ele alındığını inceleyince karşımıza dramatik farklılıklar çıkar. 1950 ile 1986 yılları arasında en sık ele alınan ülkelerle ilgili çıkan yazılar sırasıyla şu kadardır: Japonya (23), Hindistan (21), Meksika (20), Brezilya (20), Çin (17), Tayvan ve Hong Kong (14), Endonezya (13) Yeni Gine (13), Vietnam (11), Mısır (10), Nepal (10), İsrail (8), İran (7), Filipinler (7), Mikronezya (7) ve Kore (6; beşi Güney Kore, diğeri Kuzey Kore'yle ilgilidir). Nüfusu göz önünde tutulduğunda çarpıcı bir sıklıkta ele alınan ülkeler Japonya, Meksika ve Papua Yeni Gine'dir.

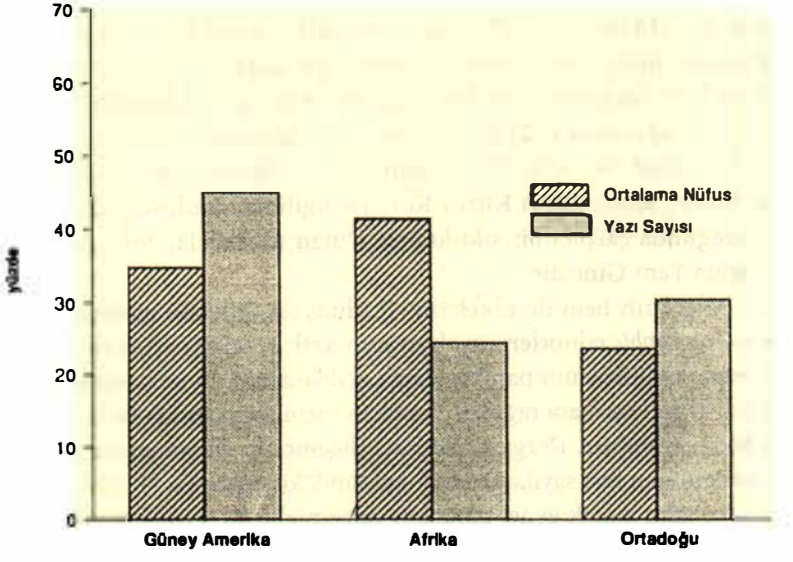
Hem bölgelerin hem de ülkelerin ele alınış sıklığındaki uyumsuzluk, *National Geographic* editörlerinin 'dünyanın uzak köşeleri'ni Amerikan evlerine taşıma politikasının parçası olarak açıklanabilir. Buna bakarak, yukarıda belirtilen koşullara rağmen Pasifik'in niçin aşırı oranda fazla temsil edildiğini anlayabiliriz. Dergi, geleneksel düşüncede dünyanın en yalıtılmış noktalarından biri sayılan Pasifik hakkındaki yazılarına "Pasifik uzak bir ada" başlığını atarak genel görüşleri yansıtmaktadır. Ortadoğu ile Gü-

1) Ülkeler bölgelere ayrılırken, Kuzey Afrika 'Ortadoğu'ya, Filipinler de Asya'ya katılmıştır. Yazıların dergide yer alma sıklığı karşılaştırılırken her bölge için otuz yedi yıllık bir dönemin nüfus ortalaması esas alınmıştır. Sayılar yuvarlandığı için yüzdelerin toplamı 100 değildir.

ney Amerika da diğer bölgelerden daha *kolay* ulaşılabilir olmalarına rağmen, yine de aşırı temsil edilmektedirler. Oysa, Çin'in iç bölgeleri aynı şekilde uzak ve ıssız olmasına rağmen çok az temsil edilmektedir.



Şekil 5.1 Bölgesel nüfus ve bölge hakkında *National Geographic*'te yayınlanan yazıların karşılaştırılması, toplamın yüzdesi olarak, 1950-1986.



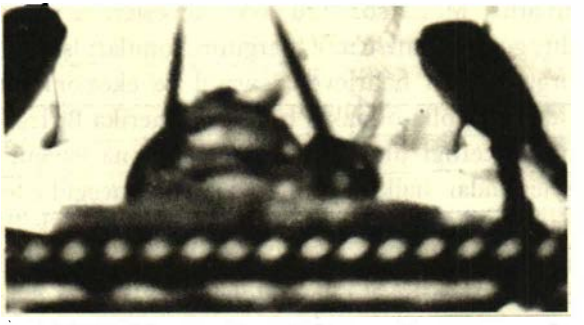
Şekil 5.2 Bölgesel nüfus ile Güney Amerika, Afrika ve Ortadoğu hakkında *National Geographic*'te yayınlanan yazıların karşılaştırılması, toplamın yüzdesi olarak, 1950-1986.

Bu tür kararları verirken, mutlaka sözü edilmeyen başka ölçütler de etkili olmuş ve bu ölçütler, belirli etnik gruplar, ülkeler ve bölgeler için farklı zamanlarda pazar oluştuğu düşüncesiyle birlikte sınıflandırılmış olmalıdır. Gördüğümüz üzere, *National Geographic* editörleri, yazıları ve fotoğraflarının popülerliği konusundaki pazar bilgilerine göre hareket etmektedirler. Daha da önemlisi, okurlarıyla aynı kültürel tavır ve tercihleri paylaştıklarına inanmakta ve neyi nasıl işlemek gerektiği konusunda karar verirken bu ortak içgüdüleri dikkate almaktadırlar. Bölgelere karşı beslenen bu popüler tavırlar, değişmez bir kültürel kalıbın yansıması değildir; daha çok, dünya veya bölgedeki olaylar ve bunların gazete ve televizyonda ele alınışına göre oluşturulur ya da değiştirilir. *National Geographic* editörleri spot haberleri bir soğanın kabuğu gibi soyduklarını düşünseler de, bu soğanın popüler kültürün diğer alanlarında yetiştirilip tarladan toplandığını unutmamak gerekir.[2]

National Geographic'in değişken konu işleme kalıplarının, Dumont'un (1988) etnik istekleri, modaları diye tanımladığı şeyi yansıttığına inanıyoruz. 'Moda' sözcüğü, keyfi hevesleri ve istekleri akla getirmemelidir; göreceğimiz üzere, derginin konuları işleyişindeki farklılık ve vurgulamaları belirleyen, siyasal ve ekonomik temellerdir; bunlar da, dolaylı yolla olmakla birlikte, Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin gözettiği ulusal çıkarları olduğuna yaygın bir şekilde inanılan şeyler kadar, halkın o dönemde aklını meşgul eden şeyleri de yansıtmaktadır.[3] *National Geographic*, Amerika Birleşik Devletleri'yle dostane ilişkiler içinde olduğuna inanılan ülke ve bölgelere sayfalarında daha fazla yer ayırır ve bu dostluk izlenimi, halkın diğer haber organlarıyla olan ilişkisinden doğar. *National Geographic* editörleri, bir bölgenin olumsuz bir bakışla yansıtılmasından kaçınma politikalarına bağlı kalarak, kendileri ve okurlarının gözünde siyasal açıdan iyi gözle bakılmayan ülkeleri göz ardı etmişlerdir; çünkü bunlar, eğer yer verilmesi gerekse, istikrarsız, ekonomik çalkantı içindeki ülkeler diye tanımlanacak ve anlatılacak olumlu yönleri çok olacaktır. Abramson (1987), bu doğrultuda, 1945 ile 1959 yılları arasında Sovyetler Birliği hakkında hiçbir yazı yayınlanmadığını belirtiyor. Oysa İngiltere hakkındaki çok sayıda yazıda Anglo-Sakson yanlısı bir duruş yansıtıldığını da özellikle vurguluyor.

2) Büyük önem taşıyan bir süreç olan 'haberler'in oluşturulması, başka çalışmalarda yeterli bir şekilde incelenmiştir (Gans, 1979; Parenti, 1986, Said, 1981; Schudson, 1978).

3) Güncel olayların belirli bölgelere duyulan ilginin yükselişi ve inişindeki yansımasını belirlemek için belirli bir zaman aralığını göz önünde tutmak gerekir. Bir bölgeyi işlemek için editörlerin alacağı karar, ulusal politikadaki değişiklikleri izler, dolayısıyla, editörlerin kendileri ve okurlarının bu politikalar karşısındaki tavırları göz önünde tutulur, ancak bu sürecin yayınlanmış yazılar olarak sonuçlanması bir yıldan fazla, bazen de birkaç yılı bulabilir.



Ferdinand Marcos hakkındaki değişen Amerikan görüşü iki görüntüde yansıtılmıştır, ancak fotoğrafçısından bir tanesini yayınlamak için izin alabildik. Yayınlayamadığımız Eylül 1966 tarihli fotoğraf, Marcos'u altyazının "Filipinler'in Beyaz Saray'ı" olarak adlandırdığı evinin önünde, bir aile reisi olarak gösteriyordu. Bu resim, Amerika Birleşik Devletleri'nin komünizm karşıtı olması ve Filipinler'de Amerikan askeri üsleri kurulmasına izin verdiği için açıkça desteklendiği dönemde yayınlanmıştı. Fotoğrafçı, burada yeniden basılan Temmuz 1986 tarihli resimde, pek de idealleştirilmeyen bir Marcos'u, ülkesini terk etmeden hemen önce gösteriyor. (Fotoğraf: Steve McCurry, Magnum Photos)

Bir bölge veya halkı hakkında yayınlanan yazıların türü de tıpkı sayısı gibi siyasal ilişkilere göre değişkenlik göstermektedir. Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin desteklediği kişiler veya siyasal liderler, gözde oldukları ve gözden düştükleri zamanlarda farklı şekillerde değerlendirilirler. Örneğin, Ferdinand Marcos'un baskıcı ve yolsuzluklara batmış rejimi, izlediği sert komünizm-karşıtı politika ve ABD sermaye-

siyle askeri üslerinin ülkesine girişine kolayca izin verdiği için, bir dizi ABD yönetimi tarafından hararetli bir şekilde desteklenmişti. Bu kapsamda, Marcos'un Eylül 1966 sayısında basılan fotoğrafı, onu sevimli eşi ve iki mutlu çocuğuyla birlikte gülümseyen bir aile reisi olarak göstermektedir. Fotoğraf -resmi- aristokratik bir ailenin fotoğrafından ziyade, orta sınıfa mensup, sıradan bir ailenin fotoğrafıdır. Hem içeriği hem de altyazısı, onun 'biz'e ne kadar çok benzediğini vurgulamaktadır: "Başkan Ferdinand E. Marcos, ailesiyle birlikte Filipinler'in Beyaz Saray'ı olan Malacanang'da dinleniyor." Yirmi yıl sonra ise bir başka Marcos portresi, onu tek başına mikrofon başında istifasını açıklarken göstermektedir (Temmuz 1986). Fotoğrafın keskin hatları ve rengi, onun yüzündeki lekeleri ve bozuk, yağlı cildini görmemizi sağlar. Belirgin bir şekilde sevimsiz yüzü, kolalı tertemiz beyaz bir gömleğin üstünde görünse ve altyazı 'nezaketle başkanlığı bırakıp' ani ayrılışıyla 'kan dökülmesi'ni önlediğini belirtse de, ikinci fotoğraf birincisi kadar idealleştirilmiş değildir ve bize açıkça Asyalı benzerimizi değil, asil de olsa yozlaşmış bir vahşiyi yansıtmaktadır.

National Geographic hem okurların ilgisini hem de belirli zaman ve yerlerde Amerikan gazetecilerine konulabilen gerçek kısıtlamaları dikkate alarak çalışır. Bunlar bazen hükümetin açıkça uyguladığı kısıtlamalarken, bazen de fotoğrafçının kendi ahlâki kıstaslarını ve tehlike anlayışını yansıtabilmektedir; Geary'nin söylediğine göre, örneğin sömürge dönemi fotoğrafçıları "sömürge yönetimine karşı koyan bölgelere gitmeye pek hevesli değillerdi" (1988: 44). Oysa Gilman (1985: 35), başka bölgelerdeki insanlar hakkında düşünmeyi yararlı bulmanın, fotoğrafçının seçtiği öğelere ters düşen psikolojik boyutları olduğunu iddia etmektedir. Onun görüşünce, çok uzakta ve sömürge yönetiminin sıkı kontrolünde olan insanlar, arzuları yansıtmak için verimli alanlar oluşturmazlar. O zaman, *National Geographic* çok uzak yerler arayarak ve aşırı kontrol altında tutulan ötekinden oldukça uzak durarak, belki de, okurlarına arzularını yönlendirebileceği ideal sahneler sunmamıştır. Diğer haber araçları ve medya kuruluşları, mesela 1980'li yıllarda Nikaragua ile İran'a odaklanarak, Gilman'ın sözünü ettiği, diğer insanlara nasıl baktığımızın çerçevesini oluşturan arzu ekonomisine daha uyumlu davranmış olabilirler.

Konunun işlenişinde dergiye rehberlik eden aynı derecede önemli bir başka ölçüt, bölgenin güzelliği ve değeri hakkındaki görüştür. Göreceğimiz üzere, bu algılayış dış politikanın gözettiği çıkarlardan çok, ırkçı tavırlar ve ilkel insanın soyluluğu hakkındaki kültürel düşüncelerle ilgilidir.

Amerika Birleşik Devletleri'nin güneydeki komşularının özel durumu, Monroe Doktrini'yla açıklanan politikayla belirlenmiştir. Bu

özel durumun bir göstergesini, Karayipler, Meksika ve diğer Orta Amerika ülkeleri hakkında yayınlanan yazıların, derginin yayınladığı tüm yazıların yüzde 11'ine ve Güney Amerika hakkındaki tüm yazıların yarısına denk gelmesinde bulmak mümkündür. Kuzey ve Güney Amerikalıların tarihsel deneyimleri arasındaki paralellikler, hem popüler hem de akademik yazılarda sık sık belirtilmiştir ve *National Geographic* de aynı konuları desteklemektedir. Bu benzerlik varsayımı, aynı benzetmeler ve simgelerin Güney Amerika'nın temsilinde kullanılmasına yol açar.

Özellikle Brezilya, geniş toprakları, doğal kaynakları, yerlilere ait alanları ve çok göç alması sebebiyle popüler kültürde Amerika Birleşik Devletleri'nin bir tür kardeş ülkesi olarak gösterilir. Bu benzerlikler, "Brezilya'nın Keşfedilmemiş Bölgeleri: Hazine mi yoksa Pandora'nın Kutusu mu?" başlıklı 1977 tarihli yazıda keskin bir biçimde çizilmiştir. Kuzey Avrupalı yaşlı bir göçmeni gösteren fotoğrafın altyazısı, Brezilya deneyiminin ABD'ninkine benzemeyen kimliği ve kimliksizliğini ifade etmektedir: "Brezilya henüz bir göçmenler ülkesiyken buraya gelen bu Prusyalı, yaşı kadar çok macera yaşadı. Şimdi, birkaç kuşak önce ABD'de olduğu gibi, o ve benimsediği Brezilya, batıdaki yerleşilmemiş bölgelerde benzer bir kaderin söz konusu olduğunu açıkça görüyor." Brezilya'nın deneyimleri Amerika Birleşik Devletleri'ninkine benzetiliyor, sonra da farklılığı belirtiliyor. Popüler hayal gücünde yer eden birçok ülke gibi, onların bugünü bizim dünümüzdür.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Ortadoğu imajı, son yüzyıl boyunca tek bir görüşte birleşmiştir: Orada görülen *bütün* kültürel, siyasal ve toplumsal farklılıkların nedeni, İslam dinidir (Graham-Brown, 1988: 6). Savaştan sonra gerçekleşen petrol satışlarındaki patlamaya kadar, hatta ondan sonra bile, bölgede Kuran'ın kelâmının belirlediği, neredeyse zamansız bir toplumsal düzenin süregeldiği düşünülüyordu. *National Geographic* Ortadoğu'nun, antik medeniyetlerin beşiği olduğuna dair daha genel bir kültürel görüşü benimsedi. Bu medeniyetlerin, Amerikan medeniyetiyle atadan kalma bağları mevcuttu. Ortadoğu hakkındaki yazıların çoğu Batı'nın dini kökenlerine odaklanır, örneğin: "Haçlı Seferleri'nin Diyarına Yapılan Ziyaret" (Aralık 1954), "Kutsal Topraklar, Benim Ülkem" (Aralık 1964) ve "Sina Dağı'nın Kutsal Hazineleri". Kurum tarafından *National Geographic* fotoğrafçılığı hakkında yayınlanan bir kitapta (*Images of the World*), Ortadoğu'ya yapılacak bir gezinin 'zaman içinde geçmişe yolculuk' olacağı belirtilerek, bölgenin 'antik' kökenleri vurgulanmaktadır. Bu dinsel vurgular şüphesiz derginin popülerliğine ve onun kaliteli bir 'aile' dergisi olma iddiasına katkıda bulunmaktadır.

Metinler ve ender olsa da bazı resimler, özellikle de 1970'li yılların ortalarındaki 'petrol krizi'nden sonra, bölgeyi kargaşa içinde, Amerika Birleşik Devletleri'ne düşmanca tavır alan ülkeleri barındıran bir yer olarak göstermektedir. Ayrıca, 1970'li yılların ortalarından 1980'li yıllara dek bölgedeki ülkelerin zenginliği ve gücü konusuna da odaklanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin dış politikası, Ortadoğu'nun ülkenin çıkarları açısından hayati değer taşıdığını belirtmiştir. Bölgeye, özellikle de İsrail'e ve Mısır'a (ABD'nin 1987'de yaptığı tüm dış yardımının yüzde 32'sini bu iki ülke almıştır) akan dış yardım ile askeri yardımın büyüklüğü, onlara verilen önemin bir ölçütüdür. Mısır ile İsrail'in stratejik değeri ile Kutsal 'İncil Ülkeleri' olarak ünü, *National Geographic*'te sık sık yer almalarına neden olur. Ortadoğu ülkeleri hakkındaki yazıların dörtte biri bu iki ülke hakkındadır (67 yazıdan 18'i).

Hem *National Geographic*'in hem de antropologların en sevdiği konulardan biri de, peçeli kadınlar ve Bedeviler hakkındaki romantik görüşlerdir.[4] Özgürlük tutkunu göçerlerin görüntüsü, burada ve başka bölgelerde çok tutulmaktadır. Prototip sayılacak görüntülere bir örnek de, devesinin üstünde oturmuş bir Tuareg erkeğinin aşağıdan çekilmiş, onu masmavi gökyüzüne karşı, düşünceli düşünceli uzaklara bakarken yüzünde mertçe ve soylu bir ifadeyle gösteren fotoğrafıdır (Nisan 1974: 558).

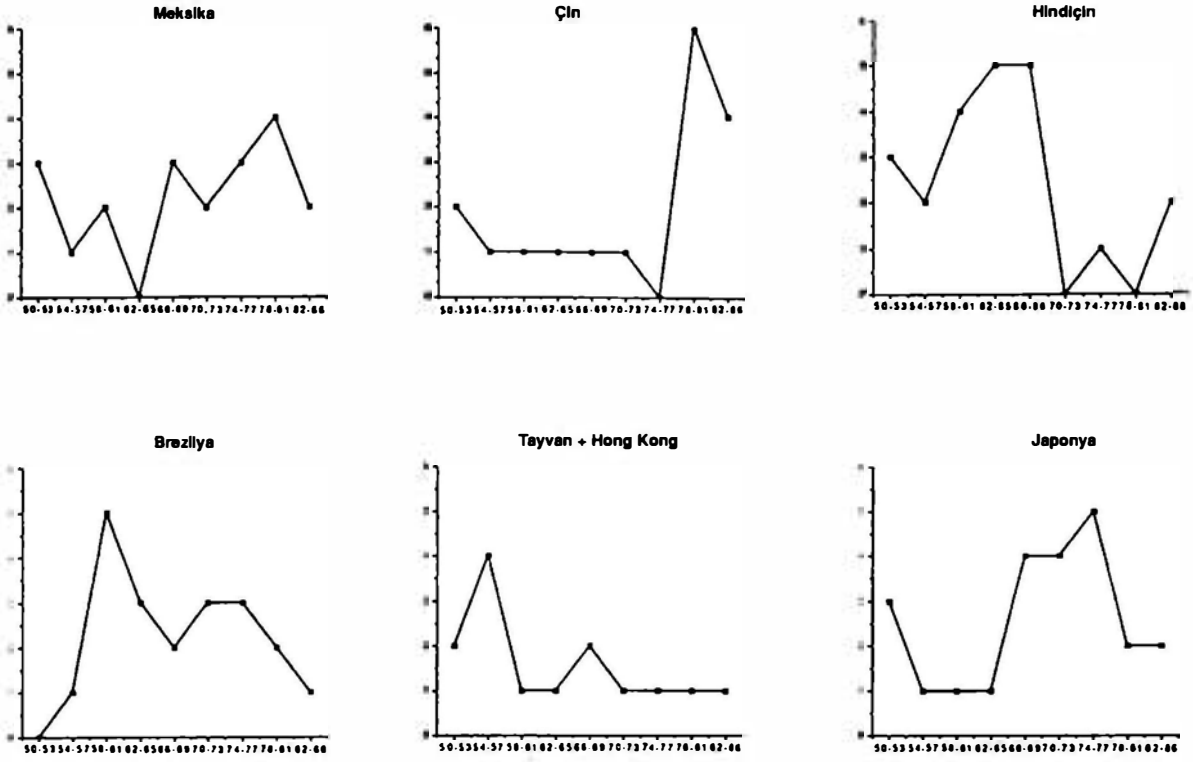
National Geographic sayfalarındaki Asya imgesi daha karmaşıktır. Daha önce gördüğümüz üzere, ne Çin ne de Hindistan'a nüfusuyla orantılı olarak yer verilmesi beklenebilir. Fakat, derginin Çin Halk Cumhuriyeti'ni 1979 yılına kadar bütünüyle göz ardı etmesi de parmak basılması gereken bir noktadır. Çin Halk Cumhuriyeti hakkında 1950 ile 1978 yılları arasında yayınlanan yedi yazı, komünizm ve savaş öncesine ait, 1900 ile 1935 yılları arasında yayınlanan yetmiş yazıyla belirgin bir şekilde çelişmektedir (Bryan, 1987). 1950 yılından sonra Tayvan'ın oldukça sık işlenmesinin bir sebebi, Amerika Birleşik Devletleri'nin yalnızca tek bir Çin'i 'tanıma' politikasına uygundu; Tayvan hakkında 1977 yılının başlarından önce altı yazı, sonra ise bir yazı yayınlandı. *National Geographic*'in Çin Halk Cumhuriyeti'ne duyduğu ani yoğun ilgi ve arkasından Nixon'ın başkanlığı sırasında verilen birkaç Pekin daveti, Çin'in bir parya devletten dost bir dev ülkeye resmen dönüştürülmesini simgesel olarak yansıtmaktadır (bkz. Şekil 5.3). Pek çok Amerikalı açısından, derginin bol bol yayınlamaya başladığı bu fotoğraflar sayesinde Çin'in yeniden doğduğu kesindir; hem görselleşmiş

4) Bölgenin klişeleşmiş tiplerinin, Ortadoğu hakkındaki antropolojik incelemelerde nasıl bir rol oynadığının aydınlatıcı analizi için bkz. Abu-Lughod (1989), başka bölgelerde aynı konunun işlenmesi için bkz. Appadurai (1986).

Nisan 1974 sayısından alınmış bir Tuareg soylusunun fotoğrafı. *National Geographic*'in Ortadoğu hakkındaki yazıları, Batı dinlerinin kökenlerini, göçebeleri ve peçeyi vurgulama eğilimindedir (Fotoğraf: © Victor Englebert 1993).

hem de yeniden itibar kazanmıştır. Bunu izleyen sekiz yıl boyunca *National Geographic* Çin hakkında on yazı yayınladı, verdiği mesaj yönünden en çarpıcı olanıysa "Sichuan: Çin Yönünü Değiştiriyor" başlıklı yazıydı (Eylül 1985). Sayının özel yazısına "Amerika Gotiği" katmaya çalışan kapak resminde, iki tertemiz pembe domuzu ellerinde tutarak objektife gülümseyen Çinli çiftçi karı-koca görülmektedir.

Bu ülkenin Asya'daki askeri harekâtları, Kore ve Vietnam'ın yoğunlukla işlenmesiyle haberleştirilmiştir. Fotoğraflarda Amerikan askerleri-



Şekil 5.3 Seçilmiş ülkeler hakkında yazılar 1950-1986.

ni o savaşlarda savaşırken görüntülenmesinin yanı sıra, hazırlanan yazılarda yerel halkın savaşa katılması ve yarattığı etkiyi haberleştirmeye öncelik verilmiştir. Savaşan ülkeler hakkında ayrıntıların haberleştirilmesi *National Geographic*'in son yıllara kadar sürdürdüğü, 'iyi bir şey söylenemeyecekse hiçbir şey söylememe' politikasına ters düşer gibi görünmektedir. ABD ordusunu doğrudan ya da açıkça ilgilendirmeyen savaşlar, dergi tarafından dikkatle görmezden gelinmiştir. Bu bakımdan, Meksika hariç tüm Orta Amerika ülkeleri dergi sayfalarında yer bulmakta zorlanmıştır. Ayrıca, Fransa ile Amerika Birleşik Devletleri'nin desteklediği savaşlarda doğrudan rol alan Güneydoğu Asya ülkelerinin -Vietnam/Hindiçin, Laos, Kamboçya/Kampuçya- ele alınışı ilginç bir şablon oluşturmaktadır (bkz. Şekil 5.3). 1950 ile 1955 yılları arasında (aşağı yukarı Fransız saldırısı süresince) beş yazı yayınlandı, 1950'li yılların ikinci yarısında hiç yazı çıkmadı, 1960 ile 1968 arasında da on dört yazı yayınlandı. Oysa bunu izleyen on üç yıl boyunca (1969-1981 arasında) bu ülkelerle ilgili sadece tek bir yazı basıldı. Devletin savaşa verdiği destek çok daha uzun sürdüyse de, 1968 yılına gelindiğinde, politize olmuş okur kitlesinin kabul edebileceği, tarafsız sayılabilecek terimler artık tükenmişti. *National Geographic*'in bakışı, başka yerlerde olduğu gibi Güneydoğu Asya'da da Washington'ın çıkar gözeten tutumunu izlemesine rağmen, okurlar arasında herhangi bir bölgeyi nasıl yorumlamak gerektiği konusundaki tartışma ve çelişki, derginin o bölgeyi ele alma hevesini kırmıştır.

En az 1979'dan önce Çin'e yer verilmemesi kadar ilginç olan başka bir nokta da Japonya'ya duyulan aşırı ilgiydi. Bu ülke hakkında yayınlanan yazıların sayısı (yirmi üç) herhangi bir Batılı-olmayan ülke hakkında yayınlananlardan fazladır. 1950'li yıllarda ve 1960'lı yılların başlarında Japonya'ya ayrılan yer, aynı büyüklükteki ülkelere ayrılan yerlerle uyumlu olmasına rağmen, 1967 yılından sonra bu ülke hakkındaki yazıların sayısı büyük artış göstermiştir. 1967 ile 1978 yılları arasındaki on iki yıl boyunca, ülkeyi olağanüstü derecede olumlu bir ışıkta gösteren toplam on dört yazı yayınlanmıştır (bkz. Şekil 5.3). Japonlar başkalarından daha çok gülümserken resmediliyor; sanat dallarına, toplumsal olaylara, festivallere, ev hayatına ve Japonları Amerikalı okur kitlesi önünde yüceltip insancıllaştıracak bütün konulara neredeyse eksiksiz yer veriliyordu.

National Geographic Society'nin *Images of the World* (1981) adlı kitabında, Japon kültürünün güzelliğe verdiği değere odaklanan fotoğraflar dahil olmak üzere, çok sayıda Japon görüntüsü yer almaktadır. Kültürel hiyerarşinin zirvesine yerleşecek yapıtlar üreten veya yaratıcılığıyla zaman zaman gelenekleri 'deldiği' gösterilebilen yerel sanatçıların ele

alınması da, o ülke açısından olumlu bir imaj yaratabilmektedir (Price, 1989: 46). (Japon sanatı dergide bu şekilde ele alınmasa da, 1978 ile 1985 yılları arasında yayınlanan iki sayıda, Brezilya ve Irak sanatı bu çerçevede işlenmiştir.) Estetik bir ülke düşüncesi, iki sayfaya yayılan ve düzenli aralıklarla dikilmiş çay bitkilerinin dalgalanan yeşil yaprakları arasında, sepetinin ağırlığı altında bedeni zarafetle eğilmiş bir çay toplayıcısının resmiyle sergilenmektedir.

Sık sık işlenen çalışkanlık ve başarı ('başarı' sözcüğü Japonya hakkındaki iki yazının başlığında yer alır) temaları, Amerikan okurunun gözünde insani hedef ve değerler anlamına gelen bir dizi mantıklı ve olumlu düşünceye hitap eder. Japonların, Batı'ya ait olduğuna inanılan gelişmeyi tam olarak gerçekleştiren, fakat Batılı-olmayan özel bir halk olduğu, Banta ve Hinsley'in (1986) on dokuzuncu yüzyıl Japonya'sında çektiği fotoğrafların yorumlanış şeklinden de anlaşılmaktadır. Bir Samuray savaşçısını gösteren fotoğrafı açıklarken, onun 'heybetli duruşu'na dikkat çekerek Japonların "Batı'ya özgü yorumların etkisinde kalmadan" genelde objektif karşısında da kimliklerini yitirmediği (1986: 43), oysa bu özelliğin on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafı çekilen birçok halkta görülmediği belirtilmiştir. Japonlar, *National Geographic*'in sayfalarında olduğu gibi burada da güçlü, yönlendirilemeyen ve benzeri olmayan bir halk olarak resmedilmektedir.[5]

Japonya'nın dergi tarafından önemsenmesini Vietnam Savaşı da etkilemiş olabilir, çünkü Vietnam ile Güneydoğu Asya, derginin sayfalarından aniden yok olunca (1968), Japonya işlenmeye başlanmıştır (1967). Japonların olumlu görüntüleri, Amerikan medyasında sürekli sergilenen 'kötü Asyalı'nın Vietnamlı yüzüne karşı bir panzehir etkisi yaratabilirdi. Filipinler'deki Tasaday halkına duyulan ilginin yükselişi ile düşüşünün çok dikkatli bir analizini yapan Dumont (1988), onların çoğu Amerikalı açısından Vietnamlı 'saldırgan vahşiler'e karşı hem bir tavır alışı hem de 'iyi vahşi'yi temsil ettiğini savunmaktadır. Daha genel olarak bakıldığında Dumont, Batılının ötekini ikili bir bakışla; ya iyi ve barışçıl, ya da kötü ve saldırgan olarak görme eğiliminin, saldırgan Vietnamlının soylu bir karşıtı olması gerekliliğini yarattığını ileri sürmektedir. Tasaday'lerin bu rolü üstlendiği iddiası inan-

5) Japonlar hakkındaki bu değerlendirme, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başlarındaki Amerikan görüşüyle de örtüşür. Rydell'in, bir Japon sergisinin 1983 yılındaki Chicago World's Columbian Exposition'a kabul edilişini anlatışı, bu ülkenin, hem *National Geographic* hem de çağdaş Amerikan medyası tarafından ele alınış şekliyle benzerlik göstermektedir. *Inter Ocean* dergisinde, "Japonya'nın sanat ve uygarlık alanında gösterdiği şaşırtıcı ilerleme, çağımızın mucizelerinden biridir," diye yazıyordu. Japonya sadece hızla ilerlemekle kalmıyor, bunu ahlâki bir çöküş yaşamadan da başarıyordu. *The Popular Science Monthly* dergisi ise Japon hayatının sağlığı ve erdemine işaret etmekteydi: "Aile büyüklerine saygı, eşler arasında sevgi, anne-baba şefkati, kardeşlerin yakınlığı" (1984: 50).

dırıcı olsa da, bu rolün epey süslenmiş ve desteklenmiş olması gerekir. *National Geographic*'in (belki de genelde medyanın) Japonya'yı işleyiş biçimi, gerekli desteği sağlamak olarak da yorumlanabilir. Japonların kurgulanmasına yardımcı olduğu ikili görüş biraz farklıdır; onlar, 'uygar yabancı' olarak 'vahşi yabancı'nın karşıtını oluşturuyordu. Bu farklılık, çağdaş Amerikan okuru ve *National Geographic*'in yöneticilerinin gözünde 'soylu vahşi' ile 'soysuz vahşi' arasındaki farklılıktan daha mı çarpıcıydı? Ayrıca bu farklılık, tarihte olduğu gibi şimdi de ırk anlayışının çevresinde mi dönüyordu? Japonya'ya verilen önem, yerkürenin temsil edilmeyen 'daha kara' bölgeleriyle kıyaslandığında bu görüş değer kazanmaktadır.[6]

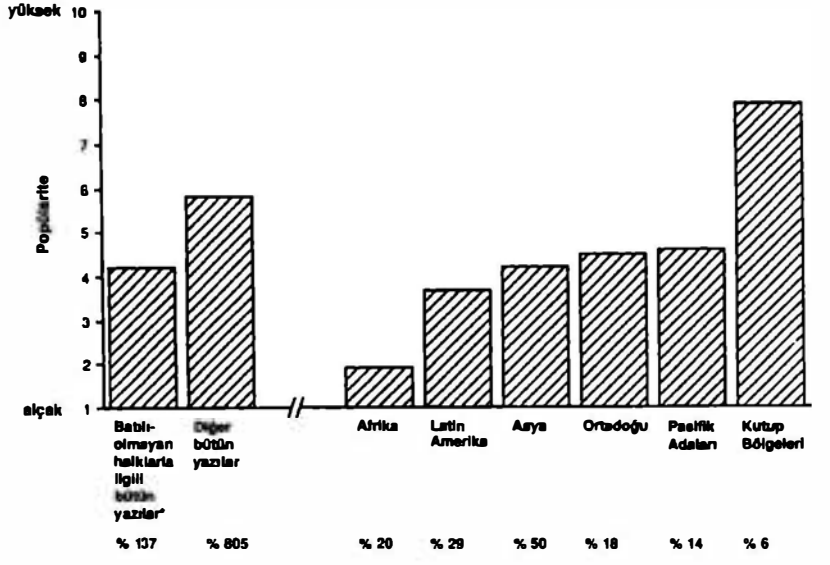
Çin Halk Cumhuriyeti dışında dünyanın en az temsil edilen bölgesi Afrika'dır. Bu saptama birçok bakımdan şaşırtıcıdır. Afrika, bir bölgenin dergiye alınması için gerekli sayılan çoğu özelliğe sahiptir; büyük farklılıklar gösteren kültürler, Batılının gözüne çoğunlukla çarpıcı ve pitoresk görünen kültür ürünlerine sahip çeşitli etnik gruplar ve modern ulaşım sisteminin dışında kalarak, 'keşfedilmemiş olma'nın cazibesini taşıyan geniş iç bölgeler. Fakat Afrika'nın sahip olmadığı şeyler, Güney Amerika ve Ortadoğu'ya atfedilen stratejik önem veya Asya ve Pasifik'e atfedilen güzellik ve uygarlıktır.

Burada, fotoğraf makinesinin çevresinde dolaşan gözü engelleyen şeyin, ırkçılık arkaplanı olduğu bellidir. Viktorya devri insanının karanlık kıtası olan Kara Afrika'nın objektiften uzak kalışı, belki de, on dokuzuncu yüzyılda Avrupalı kâşifleri ve Batılı-olmayan dünyaya özgü görüntülerin tüketicilerini etkileyen sebeplerden farklıdır (Hammond ve Jablow, 1977; Monti, 1987). İngilizlerde zirveye eriştiği düşünülen evrimsel gelişme merdiveninde Afrikalılar en alt basamakta yer alırken, Asyalılar iki grubun ortasına düşüyordu (Rydell, 1984). Onu ilkel kavim toplulukları olarak gösteren okul kitapları üstünde yapılan araştırmalar, Afrika'nın eski devirlerdeki bu kötü şöhreti hâlâ koruduğunu ortaya çıkardı (Preiswerk ve Perrot, 1978: 81-82). *National Geographic* 'dünya ve onun üstündeki her şeyle' ilgileniyorsa da, neyin öğrenilmeye değer olduğu konusundaki yerel görüşler de etkili olmaktadır. Gözün görmek istediği güzellikleri belirleyen, ister çağdaş devletin stratejileri, ister Batı'nın eskiye dayanan kültürel görüşleri olsun, Afrika bu bakış açısının kenarında kalmaktadır.

6) Oysa İkinci Dünya Savaşı sırasında Japonlar, siyasi karikatürlerde daha yoğun bir ırkçılıkla ele alındılar (Dower, 1986). İri yarı, acımasız insanlar olarak çizilen Alman düşmana karşı, Japonlar çoğunlukla ufak tefek, miyop maymunlar olarak resmediliyordu. Fotoğrafı çekilen parçalanmış bedenlerin ve acı içinde ölen insanların hemen hepsinin Alman değil de Japon olduğu savaş fotoğrafçılığında da benzer bir durum söz konusuydu (Moeller, 1989: 228-234).

National Geographic'in Afrika'yı konu alan yazıları, satış bölümünün yaptığı araştırmalara göre en az beğenilen yazıları oluşturuyor (bkz. Şekil 5.4). 1'den 942'ye kadar bir derecelendirmede Afrika'yla ilgili yazıların ortalama beğeni derecesi 761 olurken, bütün diğer bölgelerin birarada ortalaması 522'dir (yine de her tip yazının ortalamasından düşüktür). Özellikle beğenilmeyenler ise Afrika'daki toplumsal sorunları ele alan yazılardır. Son on yılda yayınlanan "Vatansızların Kampları", "Somali'nin Yoksulluğu" ve "Eritre Başkaldırıyor" başlıklı yazılar, beğeni düzeyine göre yapılan sıralamada en alttaki yüzde 6'ya girmiştir. Aslında, başlıkları mevcut sorunları belirten yazılar arasında Afrika'yla ilgili olanların yüzdesi, diğer bölgelere göre daha fazlaydı (yüzde 60). Diğer bölgeler için böyle başlıkların ortalama oranı yüzde 34'tü ve Pasifik de sorunları en az işlenen (yüzde 21) bölgeydi. Daha sonra göreceğimiz üzere, okurların Afrika fotoğraflarına verdiği tepki, popüler kültürün başka alanlarında oluşturulan ırk ve toplumsal evrim düşüncelerinin yansımasıdır.

Bu durum, Amerikalı okurların Afrika'yla ilgili yazıları bütünüyle göz ardı ettiği anlamına gelmez. Afrika'yı, "her şeyin aşırı, benzeri görülmemiş, harikulâde, kavranılması imkânsız, kısacası insanlık dışı ol-



Şekil 5.4 Bölgelere göre yazıların kazandığı beğeni oranı, 1977-1986.
*Bu oran ortalama her yazının kazandığı beğeni sırasına dayanarak hesaplanmıştır. Bu yüzden, tek tek bölgelerin ortalaması bu şemayı tutmaz.

duğu, olağanüstü bir kıta" olarak gören Avrupa geleneğinin kalıntıları da etkilidir (Monti, 1987: 81). Afrika'nın değerinin, onun özgür ve el değmemiş doğasını hâlâ koruyabilmesinde olduğu görüşü çok eskilere dayanır ve bu yönüyle Afrika, Amerikan edebiyatına ve sanatına ilgiyle takip edilen bir tema olarak yansımıştır (Torgovnick, 1990). *National Geographic*'in Afrika'nın vahşi doğasına odaklanışı, çok sayıda televizyon belgeseliyle birlikte, çağdaş Amerikalının gözünde Afrika'nın harikulâde ve ehlileştirilmemiş doğanın başlıca vatanı ününü korumasına yol açmıştır. Oysa Afrika halkı, hem on dokuzuncu yüzyılda hem de yirminci yüzyıl sonlarında, dünyanın hayalindeki manzara ve hayvan görüntüleri karşısında cüceleşmiştir; tıpkı 1990'da *National Geographic*'te Botswana hakkında yayınlanan ve sadece hayvan fotoğraflarından oluşan yazıda olduğu gibi.

CENNET VE KARA DERİLİ NARCISSUS: *NATIONAL GEOGRAPHIC*'İN GÖZÜYLE PASİFİK

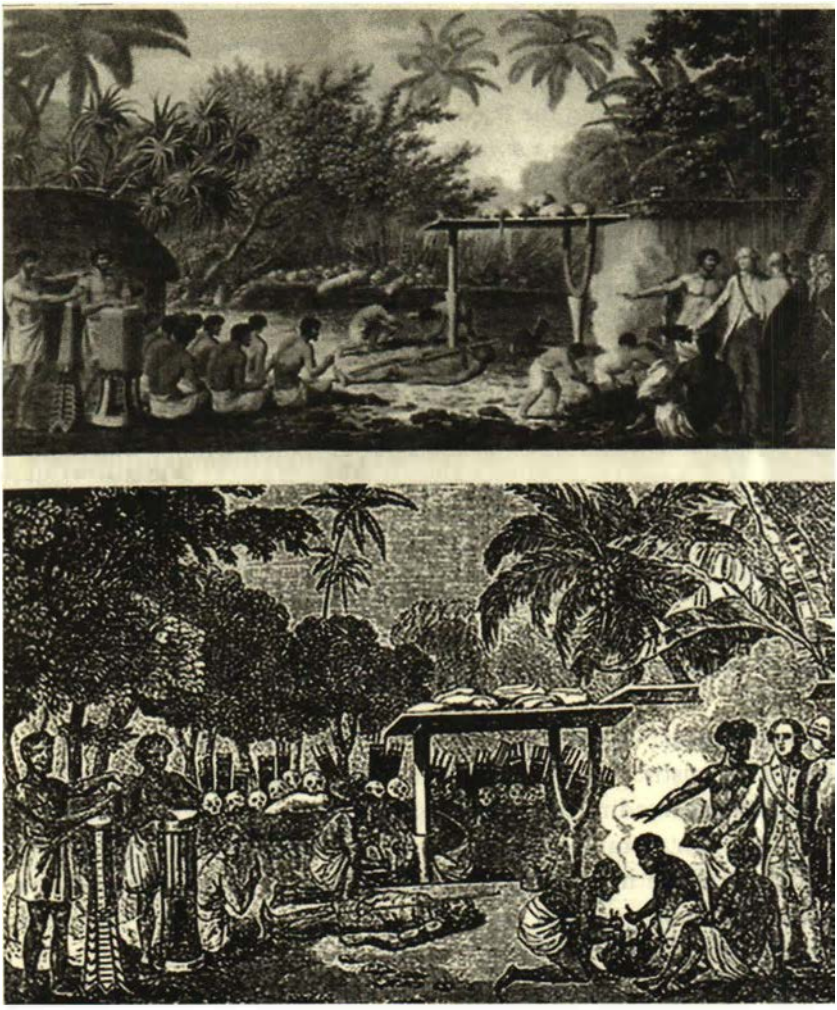
Bir bölgenin gösterilişini yakından inceleyerek, dergi yazılarının ulusal çıkarları ve düşünceleri nasıl yansıttığını daha ayrıntılı olarak kavrayabiliriz. Pasifik Adaları *National Geographic* sayfalarında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu için ve bu kitabın yazarlarından biri bölgenin etnolojisi konusunda uzman olduğundan, bu bölgeyi daha ayrıntılı olarak inceledik. Sık sık işlenmesine (1950 ile 1986 yılları arasında yayınlanan, Batılı-olmayan bölgelerle ilgili 592 yazıdan 67'si) yol açan en önemli sebeplerden biri, Amerikalıların bölge hakkındaki romantik görüşleridir ve *National Geographic* bu durumu fırsat bilip değerlendirerek, Pasifik'i dünyanın çevre kirliliğine uğramamış son bölgesi olarak yeniden yaratmıştır. Brookfield'ın belirttiği gibi (1989), "Gelişmiş dünya, kendi mitolojisi aracılığıyla yarattığı hiç değişmeyen Pasifik'e hayrandır... Işıltılı masmavi koylar, bembeyaz kumsallar, palmiye ağaçları ve ithal malı gitarlarla tatlı müzik yapan rengârenk giysili insanlar, Trömso'dan Dunedin'e kadar sevilen bu imajın temel öğeleridir" (14). Pasifik bölgesinin işlenmesi hem Papua'lıların Taş Devri insanları olarak, hem de Polinezya ve Mikronezya halkının kibar soylular olarak gösterilmesini cazip kılar. Gaugin'in Tahiti'lileri canlandıran tablolarını çarpıcı bir şekilde hatırlatan iki sayfaya yayılmış buğulu, göz alıcı bir fotoğrafta, elleri ve tavırları serbestliği, hatta davetkârlığı çağrıştıran bir havayla sere serpe uzanan iki Mikronezyalı kadın görünür (Ekim 1986: 490-491). Yazıların başlıkları ve resimlerin altyazıları, bu görüntüleri 'cennet' ve

Ekim 1986 tarihli bu fotoğraf, iki Ulitya'lı kadını Gauguin'in Polinezya tablolarını hatırlatacak bir biçimde gösteriyor. (Fotoğraf: David Hiser, Photographers/Aspen)

'cennet bahçesi' sözleriyle yansıtırken, romantizm ve şehvet temalarıyla süslemiştir: örneğin Tahiti'den "her erkeğin hayal ettiği yer" diye söz edilmektedir (Temmuz 1962: 1). Dergi yüksek tirajını sürdürebilmek için, hem Pasifik'le ilgili yerleşik ve kültürel olarak desteklenen görüşlere hitap etmek, hem de bölge açısından daha yeni ve kışkırtıcı imajlar aramak zorundadır. Bildik olan ile yeni olanın bu diyalektiği yıllardır her yazıda sürdürülmektedir.

Pasifik fotoğrafları eski zamanlardan beri süregelen bir bolluk, tensellik ve düzenli toplumsal değişim dünyasının öyküsünü anlatırken, aynı zamanda köklü bir değişime uğrayan, Üçüncü Dünya'nın büyük bölümü gibi giderek aşağılanan ve tehlikeli bir hal alan bir Pasifik öyküsü de anlatıyordu. Burada fotoğraflardaki bu değişimleri de inceleyeceğiz. Ama Pasifik, yakın döneme değin kesinlikle Amerika Birleşik Devletleri'nin etki alanı içinde görülmüş, halkı da özellikle dostane insanlar olarak kabul edilmiştir. Pasifik'in Batı'da temsil edilişinin tarihi, elbette çok daha gerilere uzanmaktadır.

Bernard Smith'in (1985) sanat tarihi konusunda yazdığı anıtsal eserinde açıkladığı üzere, on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl başlarında Avrupalıların çizdiği Pasifik resimleri, Pasifik toplumları kadar Avrupalıların egzotik adalı düşüncesini de yansıtmaktadır. Bu düşünce-



Tahiti'de bir insanın kurban edildiği sahneyi gösteren bu resim iki İngiliz ressamın farklı yorumunu (üstteki, 1784 ve alttaki, 1837 tarihli) gösteriyor. Daha geç tarihli ve misyonerlik hedeflerinden etkilenmiş olan yorum, vahşeti akla getiren -kurukafalar gibi- öğeleri vurguluyor. (1784 yorumu, © British Museum).

ler döneme ve onları yayanlara (misyoner, bilimci, denizci) göre değişiyordu ve Smith bu farkları belirlemede ikonografiden yararlanmıştı. Bir örnekte, Tahiti'de bir insanın kurban ediliş törenini gösteren, John Weber'in popüler bir tahta oyma baskısının farklı versiyonlarını görüyoruz. Misyonerlik amaçlı yeni basımda, alttaki, özgün resimdeki özellikler, Tahiti'lilerin vahşiliğini ön plana çıkaracak şekilde vurgulanmış. Arka plandaki kurukafalar ve duygusal bir kışkırtıcılığı olan davulcular

öne çıkarılmış ve Tahiti'liler "bodur, çok esmer [farklı bir ırktan anlamına geliyor] ve barbar" olarak resmedilmiş (1985: 318).[7]

Pasifik ülkelerinin Batı dünyasına tanıtılmasında yirminci yüzyılda ressamın yerini fotoğrafçı almış ve bu temsil, daha çok turizm reklamcılığı, Hollywood filmleri, İkinci Dünya Savaşı fotohaberciliği (bkz. Lindstrom ve White 1990) ve Amerika'nın savaş sonrası kuşağının bölge hakkında edindiği görüşün kurgulanmasında büyük etkisi olan *National Geographic* aracılığıyla gerçekleşmiştir.[8]

National Geographic'teki Pasifik fotoğrafları, başka bölgelerin fotoğraflarıyla belirgin özellikleri paylaşır, ancak yine de arada aydınlatıcı farklılıklar vardır. Pasifik halkı diğer bölge halklarına kıyasla daha çok gülerken resmedilir. Çoğu zaman çalışma dışında eylemlerde bulunurken ya da hareketsiz oturur veya yatarken gösterilir. Güney Amerikalılar dışında Batılı giysilerle en çok fotoğrafı çekilen halk onlardır, diğer halklar gibi olabildiğince Batı teknolojisinin çevresinde resmedilirler. Bu karşılaştırmalar, aşağıda Mikronezya'nın fotoğraflarda temsil edilişiyle bağlantılı olarak incelenecektir.

Mikronezya: Şehvetli Kadınlar ve Usta Denizciler, Yüzyılları Aşarken: Mikronezya, bizim incelediğimiz dönem içinde ilk olarak 1967'de, daha sonra tekrar 1986'da olmak üzere iki kez ele alınmıştır. Bu iki yazının fotoğrafları karşılaştırılınca ortaya bazı dramatik çelişkiler, metnin içeriği ve fotoğrafların üslûbu bakımından da daha çarpıcı paralellikler ortaya çıktı. Bu paralellikler arasında kadınların 'üstsüzlüğü', dansçıların egzotikliği, denizcilerin romantizmi ve yerel öğelerle İkinci Dünya Savaşı'nın kalıntıları da dahil olmak üzere modern veya Batılı öğelerin yan yana yerleştirilmesini sayabiliriz.

Bu dört anlatım izleği içinde en önemlisi birincisidir: göğüsleri görünen kadınlar. Her iki yazının da ilk sayfasında, yerel giysileri içinde üstsüz bir genç kızın, objektife bakan, dizlerinden yukarısını gösteren tam sayfa fotoğrafı vardır. İki fotoğraf da nispeten estetize edilmiş, yumuşak bir ışık altında resmedilen kadınların arkasındaki fon bulanık-

7) Dönemin ikonografisinde insan figürü çizimleri, ressamının çeşitli ideallere bağlılığını sergiler; bunlar arasında ilkel dünyada olduğu varsayılan duygusallık, şehvet ve huzurun sergilendiği yumuşak ilkelcilik veya yerlilerin değerlerinin 'kahramanca stoacılığı'ndan, öz disiplininden ve cesaretinden kaynaklandığını gösteren katı ilkelcilik sayılabilir.

8) Derginin birçok yaşlı okuru için Pasifik savaşının siyah-beyaz fotoğrafları, daha sonra *National Geographic*'in yayınladığı renkli ve bereketli Pasifik görüntüleriyle belirgin biçimde çelişmiş olmalıdır. Moeller (1989: 238-229) tropiklerin parlak güneşinde fotoğraf çekme şansının İkinci Dünya Savaşı fotohaberciliğine, Avrupa'dan gelen fotoğraflarla karşılaştırıldığında belirgin bir üstünlük sağladığını belirtir; elde ettikleri kesin siyah-beyazlar ve çok çeşitli gri tonları, onlara açıklık ve keskin bir estetik sağlarken, izleyicilerinin hayalindeki bölgeye de daha olumlu bir pırıltı katmış olabileceğini söyler.

laştırılmış, kadınların şehvet uyandırıcı yönleri vurgulanmıştır. Her iki yazıda da daha birçok üstsüz kadın resmi vardır, ancak 1967 tarihli yazıda bunların sayısı çok daha fazladır. *National Geographic*'in üstsüz kadın arayışı kesinlikle bu bölgeyle sınırlı olmasa da, Pasifik hakkındaki yazılarda diğerlerinden daha belirgindir. İçinde en az bir kadın olan örnek fotoğraflarımızın yüzde 32'sinde üstsüzler vardı; bu sayı, diğer bölgelere göre üç misli daha fazlaydı.

İkinci haber ise Mikronezya kadın ve erkeklerinin dans sanatını anlatır ve her iki sayıdaki fotoğraflar da enerjik sopa dansçılarını gösterir. Böylece, ötekini egzotik faaliyetlerde bulunurken -ritüeller de buna dahildir- gösterme ve farklılığı vurgulama geleneğini takip etmiş olurlar. Batı, Okyanusya halkını, meyvelerin ağaçlardan dökûldüğü yeryüzü cennetinde, disiplinsiz ve kolay elde edilmiş zenginlik içinde yaşarken temsil ettiği eski dönemlerin bir devamı gibi görür. Bu fotoğraflar, Pasifik köylüleri, taro bahçıvanları ve işçiler, dansçılar ve tembel tembel yatanların fotoğrafları tarafından bir kenara itilmiş olmaktadır.

Şayet Pasifik kadınları cinsel ikonlarsa, erkekleri (en azından Mikronezya ve Polinezya'da) de usta denizcilerdir. *National Geographic* bu açıdan bakınca, Pasifik'e özgü yerel erillik anlayışını denize ait, denizle ilgili basit bir erillik olarak ortaya koyabilirdi, fakat onun görüşü farklıydı. Kano, 1967 ve 1986'da çıkan iki yazıda da, iki dünya arasında yelken açan bir halkın öyküsünün parçası haline getirildi. Kano, geleneksel hayat tarzından bir çıkış yolu olduğu kadar, onun bir simgesi de oldu. Bunu Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim görmüş olan reise odaklanan bir kano ekibi fotoğrafının altyazısında görüyoruz; başka fotoğraflar da Batı'da üretilmiş malları satın alan ve sonra 'alışveriş gezintisi'nden dönen Puluwat denizcilerini göstermektedir. Denizcinin romantizmi, şafakta yelkenler fora denize açılan kanoları gösteren bir başka fotoğrafta da görülür ve bu fotoğraf da sinemayla ve Pasifik hakkındaki etnolojik yazılarla paralellik gösterir.

Fotoğraflarda sürekli anlatılan son izlek, modernleşmenin, Pasifik'in modernlik-öncesi dünyasına gelişinin etkilerini anlatmak amacıyla Mikronezya ile Amerikan öğelerini yan yana yerleştirmektir. Biraz sonra göreceğimiz üzere, aynı öykü 1960'lı ve 1980'li yıllarda farklı şekillerde anlatılsa da yapısı aynıdır. Hem fotoğrafların kompozisyonu hem de altyazılar, bize eşzamanlı öğeler aracılığıyla zamanın ilerleyişini, çoğu zaman gelişmeyi izlememizi söyler. Yeni Batılı öğe çoğu zaman onu geliştirmek, tamamlamak veya yerini almak üzere Mikronezya modeline eklenir: 1967 tarihli bir sayfa düzeni, bize resimlerin içindeki değil aralarındaki farklılıkları görmemizi söyler; örneğin, bir Mikronezya denizci haritası (ondan biraz daha büyük olan)

Amerika Birleşik Devletleri Donanması'nın radar ekranının hemen yanında durmaktadır.

Bu fotoğraflardaki farklılık, Mikronezyalıların tarihin dışında, dünyanın uzağında kalmasına ve dünyadaki olağan gelişmelere ayak uyduramamasına yol açan bir anormallik olarak gösterilmiştir. Bölge, tarihin dışında kalmıştır: çocuk felcinin kurbanı olan çocuklara yüzme öğreten Barış Gönüllüleri'nin fotoğrafı da bu modeli desteklemektedir. Altyazı şöyledir: "Mikronezyalıların kaçırdıkları yüzyılı yakalamasına yardım ediyorlar." Bölge aynı zamanda boşluktaki bir uzamda yer almaktadır: bu zıt görüntüler içeren fotoğrafların altyazıları, birçoğu Mikronezyalıların "modern dünyada yerlerini aradığını" (1967), "dünya sahnesinde yerlerini almaya hazır olduklarını" (1986) belirtir. Mikronezya bazen yetişkin Batı'nın teknolojik ve kültürel modeline erişmeye çalışarak büyümekte olan bir çocuk halinde gösterilse de, geleneksel öğelere bağlılık da toplumun güçlü ve güzel bir özelliği olarak sergilenmiştir. Örneğin, 1986 tarihli bir yazıya "Ulusların Doğuşu" diye başlık atılmış ve geleneksel giysiler giymiş insanları gösteren bir dizi fotoğrafının altyazısında, "Cennetin masumiyeti, Yap modasını belirliyor" denmiştir.[9]

Bu fotoğraflar, çoğu zaman sömürgeciliği açıklama amacı taşır. Sömürgeciliğin, İkinci Dünya Savaşı'nın *doğal* bir sonucu olduğunu, Mikronezyalıların modernleşmeyi temsil eden malları kabul ederek veya satın alarak her şeyi kendilerinin seçtiğini ifade ederler. Modernleşmenin değeri (ve, açıkça belirtilmese bile, sömürgeciliğin yararları) bu dönem boyunca biraz değişir, ama asıl öykü, Mikronezya'nın, 1950'den itibaren süregelen bu toplumsal evrimleşme modelinin içinde hep yer almasıdır.

Modern olan ile geleneksel olanı karşılaştırma *National Geographic*'in Batılı-olmayan dünya hakkındaki yazılarının temel taşını oluşturmasına rağmen, Pasifik hakkında bu tip yazıların daha sık yayınlanması, bölgenin Batılı okurlara niçin bu kadar cazip geldiğini açıklayabilir. Örneklerimiz arasındaki Pasifik fotoğrafları, en az diğer bölgelerin fotoğrafları kadar veya daha fazla oranda kırsal alana odaklanmıştır, ancak resimlerdeki insanların diğer ülkelere oranla daha sık Batılı teknolojinin yanında ve Batılı giysilerle görüntülenmesi dikkat çekicidir. Smith'in tanımladığı eski dönemlerde olduğu gibi, Pasifik adası halkı burada da Amerikalı veya Avrupalının uzak akrabaları,

9) Bu yazıların başlıklarıyla temaları arasında ilginç bir çelişki göze çarpar. 1967 tarihli bir yazıda fotoğraflar ve altyazılar sadece övgüler düzerken, "Cennet Amerikanlaşıyor" diyen başlık, başka bir kültürün etkisi altına girme konusunda belirsiz bir bakış açısını ifade eder. 1986 tarihli başlık, ilerleme ve gelişme düşüncesini daha güçlü belirtir, ama fotoğraflarda bu tema o kadar belirgin değildir. Böylece her dönem bir diğerinin temasını daha hafif bir tonda yinelemiş olur.

bizlerin daha basit bir versiyonu veya en azından modern (siz 'Batılı' olarak okuyun) hayata daha kolay ve hevesle geçen bir halk olarak temsil edilmektedir.[10]

Sömürgeciliğin Sonu ve Mikronezya'da Çevre Kirliliği: Bu iki yazı arasında geçen yirmi yıl süresinde, Pasifik toplumlarında çok şey değişti, fotoğraflar da bunların bazılarını yansıtıyor. Bu arada, Amerika'nın ve *National Geographic* kurumunun kendisi ve dünyanın geri kalanıyla ilişkisi hakkındaki görüşleri de değişti. Afrika ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanması ve Amerikan ordusunun Vietnam'da yenilgiye uğraması, sömürgeciliğin sonunu getiren ve İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde Amerika'nın kendi kendine yakıştırdığı, gücü her şeye yeten, ilerici, koruyucu, dünyanın gelişmesi ve komünizmden korunması görevini üstlenen devlet kimliğini bozan iki olaydır. Bu değişimler, halkın ABD'nin Panama'yı işgalini ve Irak'ı yoğun biçimde bombalamasını desteklemesini engelleyecek güçte olmasalar da, kontrolü güçleşen 'öteki'nin kavramlaştırılmasında temel değişiklikler yaratmıştır. Uluslararası ilişkilerin bilinen dinamizmi, Doğu-Batı'dan Kuzey-Güney'e kaydıkça, Üçüncü Dünya -popüler düşüncede değilse de kitle iletişim araçlarında- Avrupa'nın satranç oyunlarında bir dizi piyon değil, güçlü, etkili ve çoğunlukla tehlikeli toplumlar olarak görülmeye başlanmıştır.[11]

Bu noktada, içeriği ve kompozisyonu çarpıcı şekilde birbirine benzeyen iki fotoğrafı ele alalım. Söz konusu fotoğraflardan ikisi de Mikronezya'daki bir mercan adasının kumsalına aittir. İki sayfayı kaplayan bu iki büyük fotoğraf, sol tarafta gölün sığ sularında yürüyenleri, sağda kumsalı ve sağ altta, ön planda, sömürgeci güçler tarafından getirilmiş paslanmış metal yığınını göstermektedir.

Paslanmış metal yığınının, dolayısıyla bütün manzaranın anlamı bu iki fotoğrafta temelden farklıdır. 1967 tarihli fotoğrafın altyazısı bize, uçak enkazının Mikronezya için bir nimet olduğunu, "hurda metalin bölgenin ikinci önemli ihraç maddesini oluşturduğu"nu söyler. Ebeye'deki paslanmış metal yığını içinse, 1986 tarihli ikinci yazıda, "cen-

10) Aynı dört izlek, Yap'lar hakkındaki 1952 tarihli bir yazıda da ön planda yer alır. Yazının dar kapsamı buradaki analize katılmasını engellese de, yazıya tam sayfa, saz etekli, üstsüz bir genç kadının boy resmi (s. 813), bir sıra dansçının resmi (s. 816), yapılmakta olan ve kullanılan iki tekne resmi (s. 809, 825) ve Batı'nın ilerici öğeleriyle Mikronezya'nın geleneksel öğelerini karşılaştıran üç resim eşlik eder.

11) Çıplak gözle gözlenen değişimler hem ulusal hem de kurumsal (National Geographic Society) düzeyde ortaya çıkmıştır. Kurumun yaptığı değişiklikler arasında, 1980'li yıllarda daha önceki yayın politikasında editörlerin varlığını kabul ettiği 'pembe gözlük' yaklaşımından uzaklaşıp, gazeteci geleneğine daha yakın ve 'gerçekçi' bir bakış açısına geçme çabası da vardır. Önceki bölümlerde anlatılan bu değişimler, fotoğrafçılık üslûbunda ortaya çıkan rakip gelişmelerden çok, yukarıda anlatılan uluslararası değişikliklerin bir sonucu sayılmalıdır.

nette çevre kirliliği, hurda yığını altında kalmış bir kumsal" denmektedir. Oysa resimlerin iletmek istediği mesajı anlamak için ne 1986 tarihli fotoğraftaki hurdanın değerlendirmesine ne de altyazılara gerek vardır. 1967 tarihli fotoğraftaki kumsalın şiirsi kıvrımı, yerini 1986 tarihli fotoğraftaki katı, dümdüz hatta bırakır; birini çevreleyen koyun koruyucu gölgesi, diğerinin göz görebildiğince uzanan endişe verici bakış açısına; ilkinin parlak, güneşli ve iyimser renkleri, diğerinin çamurlu, ürkütücü tonlarına; buradaki anne-baba-çocuk ikilisi, oradaki amaçsız bireylere dönüşür. İlk fotoğraftaki geniş gökyüzü yıllar sonra çerçevenin üst bölümüne sıkışıp kalmıştır; 1986 tarihli yazıda ne zarif bir palmiye dalı ne herhangi bir yeşillik göze çarpmaktadır.

İkinci fotoğraf yalnızca Ebeye'yi değil, tüm Mikronezya ve Pasifik adasını simgeler. Bunun altında iki sebep yatar. *National Geographic* okurlarının önemli bir kısmı ne altyazıları ne de metni okur; bu yüzden, Ebeye'in Mikronezya'nın neresinde olduğunu veya mevcut sorunun ne kadar yaygın bir dert halini almış olduğunu bilmeyecektir. Ayrıca, turizm afişlerinin de belgelediği gibi, Batılıların gözünde kumsal, çalışma alanı ve çirkin görüntülerle karşılaşılan bir yer değil, keyif alma yeridir. Pasifik, altyazıların ve sayısız kültürel görüntünün bize söylediği gibi bir cennetse, o zaman, başka yerlerde sıradan olan çevre kirliliği burada kutsal olanı kirletmek anlamına gelecektir. Hem 1986 tarihli yazıdaki körfez, yalnızca Pasifik hakkında bir şey söylemekle kalmaz; ayrıca, uygar insan ile doğa insanı çatışmasının potansiyel sonunu da haber verir. Fotoğrafın ve altyazının akla getirdiği trajedi, kendimizi ne zamandır süregelen bu ikili dünya görüşüyle tanımlayabilme yeteneğimizin artık sona erdiğini bildirmektedir. Bu fotoğraflar, bir önceki bölümde incelenen ve Pratt'in (1982) açıkladığı, sömürgecilik sonrasında eski sömürgelere karşı duyulan hayal kırıklığı modelini birçok bakımdan yeniden yansıtmaktadır.

Mikronezya'da geleneksel olan ile modern olanın kıyaslanmasını sağlayan başka bir fotoğrafa bakalım. 1952 tarihli fotoğraf, bir ABD görevlisini 'Amerikan usulü' seçimi yeni kazanmış bir Yap erkeğinin elini sıkarken göstermektedir. Altyazı, adamın sadece Amerikalıya duyduğu saygıdan ötürü önüne bağladığı bezi çıkarıp, Batılı giysiler kuşandığını bildirir bize. Gelenekten utanmak, gelişme ihtiyacı ve modernleşmeye giden yolun uzunluğu; bunların hepsi aynı anda çağrıştırılır. 1967'de teknoloji ve tüketim malları Amerika'nın Mikronezya'ya yaptığı en önemli katkıydı. Üstsüz bir genç kızı, pırıl pırıl kırmızı motosikletinin önünde duran yerel giysiler içinde bir delikanlının fotoğrafını çekerken gösteren iki sayfalık fotoğrafın da belirttiği üzere, güneş gözlüğü, radyo, kitap, hatta gençlik kültürü değerli nimetlerdir. Bir başka fotoğraf

Mikronezya'nın bir mercanadasının kumsalındaki paslanmış hurda yığınını gösteren Mayıs 1967 tarihli fotoğrafın altyazısı şöyledir: "Hurda metal, bölgenin ikinci önemli ihraç maddesini oluşturuyor." Paslı hurda yığınının ardındaki manzaraysa huzurlu ve güneşli. (Fotoğraf: Jack Fields)

Mikronezya'nın bir mercanadasının kumsalında paslanmış yatan hurda yığınını gösteren, bir önceki fotoğraftan yirmi yıl sonra, sömürgecilik sonrası dönemde çekilmiş başka bir fotoğraf (Ekim 1986), kötü gidişatı ve yitirilen hedefleri vurguluyor. (Fotoğraf: Melinda Berge)

ta, yerel giysi olan lavalava'ları içinde ve önlerinde bir bezle gençler, sınıfta mikroskop ve pipet kullanmaktadırlar. Bu fotoğrafta kullanılan parlak ışık ve gençlerin yüzündeki tebessümler, modernleşme eşiğinin aşıldığını akla getirir. Ayrıca, her iki dünya da -geleneksel ve modern- değerli yerler olarak resmedilmektedir.

Oysa 1986 yılına gelindiğinde, bir dizi Mikronezya fotoğrafında modern ile geleneksel öğelerin yan yana yerleştiriliş şekli sarsıcı, tuhaf, hatta anlamsız bir hal almış durumdadır. Belau'da bira kasalarının araçtan indirilişini gösteren fotoğrafta olduğu gibi, Batı'nın katkısı, çoğunlukla olumsuz olarak yansıtılmaktadır. Önüne bez bağlamış, dalgıç gözlükleri takmış genç bir Belau erkeği, İkinci Dünya Savaşı'nda denize düşürülmüş bir Japon uçağının paslı pilot kabininde, suyun içinde oturuyor; suyun basıncı yüzünü fotoğraflarda çarpıtmış, orada o haliyle saçma görünüyor. Ebeye'deki kumsalı gösteren fotoğrafta, karanlık bir körfezin kenarındaki çöp birikintilerinden başka bir şey görünmüyor; burada, modernle karşılaştırılacak geleneksel dünyadan geriye bir şey kalmamış.

Buna rağmen, seçim kampanyasını yürüten mutlu aday ile yeni bayraklarını gururla sallayan öğrencileri gösteren fotoğraflarda olduğu gibi, Amerikan demokrasisi açıkça *övülmektedir*. Gösterişli bayrak simgeleri ile arka plandaki harap okul binası arasındaki ironik ilişkiyi yok etmeye çalışan altyazı şöyledir: "Truk devletinin hâlâ İkinci Dünya Savaşı'nın mermi izlerini taşıyan Xavier Lisesi'nde yeni bayraklar gururla sallanıyor."

Benzer biçimde, yazılar hem gecekondu mahallelerini resmetmekte hem de görsel mesajı farklı şekillerde küçümsemektedir. 1967 tarihli bir fotoğraf, bir kadınla çocuğu bir gecekondunun kapısında gösterir; altyazı, bunun da gelişme olduğunu bildirmektedir bize: "İş, okul, sinema ve Amerikan yiyeceği ile giysilerinin özlemini çeken Mikronezyalılar, bölge merkezleri ve askeri üslerin yakınında olmak için böyle evlere taşınıyorlar." Bu fotoğraf ile altyazı, Amerikan politikacılarının şehirlere göç ve yoksulluk hakkında benzer iddialar ileri sürdüğü dönemde yayınlanmıştır. Ünlü siyaset bilimci Samuel P. Huntington'ın görüşünce: "Amerikan orta sınıfına böylesine dehşet verici görünen gecekondu mahallesi, çoğu zaman yoksul köylü için yeni ve daha iyi bir hayatın kapısını aralamaktadır" (akt. Drinnon, 1980: 372). 1986'da yayınlanan ve buna benzeyen tek resim, Ebeye yolundaki 'belli düzeyin altındaki' evleri gösterir, ama anlaşılmayacak kadar küçük basılmıştır; yine, onun da olumlu bir altyazısı vardır: "Amerika Birleşik Devletleri, Ebeye'deki yaşama koşullarını iyileştirmek için başlatılan yoğun bir programa mali destek veriyor." Ebeye, 1967'de görüntülenmemiş, görüntülendiği zaman da, mizanpaj yapılırken yemyeşil Kwajalein füze üssü ile Ebeye fo-

toğraflarının aynı sayfaya konulmamasına özen gösterilmiştir. Burada da, *National Geographic*'in bir bölgenin, hem iyi hem de kötü yönlerini; iki tür gerçeği tarihsel ve toplumsal bir analizle birleştirmeden sunmayı hedefleyerek dengeli bir anlatımla aktarma çabası görülebilmektedir.

Amerika'nın, günümüzde de 1967'de olduğu kadar önemli olan Mikronezya'daki rolü, 1986 sayısında hafifletilmiştir. 1967 sayısında, Amerikan varlığı, Amerikalıları yardımsever rollerde (bir dükkân sahibi, bir misyoner, bir fen öğretmeni ve bir Barış Gönüllüsü) gösteren dört fotoğrafla ve Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri gücü, onu utanmadan öven -bir füzenin Kwajalein'den atılışını ve ön planda büyük bir Amerikan bayrağını dalgalanırken gösteren puslu büyük boy- bir fotoğrafla öne çıkarılmıştır. 1986 sayısındaysa, Amerikalılar neredeyse yok olmuş, geride kalanlar Kwajalein marketinde alışveriş yapar ve tıbbi yardım uygularlarken görüntülenmiştir. Amerika'nın askeri rolü de yok sayılmıştır: 1967'deki füze ve bayraklı fotoğrafın yerini 1986'da Kwajalein'in gölünü hedef almış bir roketin izini gösteren küçük bir resim almıştır. Öteki'yle ilişkileri daha tartışmalı, güç ve anlaşılması zor hale gelince, Amerikalılar gerçekte olmasa bile (füze denemeleri her zamanki kadar yoğundu) görünürde doğrudan ilişkiye girmekten kaçınmaya başlamışlardı. Amerikalı öğretmenin 1967'de bir laboratuar projesi üzerinde çalışan öğrencilerinin arkasında güvenli, korumacı bir edayla durup, onlara Batı biliminin tartışılmasız üstünlüğünü sunduğu fotoğraf ile yiyecek yardımı için kuyruğa girmiş bekleyen insanları gösteren 1986 tarihli fotoğraf arasında, sömürgeler bağımsızlığını kazanmıştı. Mikronezya hâlâ ABD'nin sıkı kontrolü altında olmasına rağmen, Belau'daki bağımsızlık ve nükleer-karşıtı hareketler ile diğer bölgelerdeki kendi geleceğini belirleme isteği görsel bir cevap gerektiriyordu ve bu karşılık da, "Mikronezya'yı kaybedeceksek, o zaman, orası sahip olunmaya değmez bir yerdir," şeklinde oldu.

Mikronezya'nın *National Geographic* fotoğraflarında temsil edilişi, ana hatlarıyla Polinezya'nın ele alınışına benzer. Amerikan kimliği ve Üçüncü Dünya'yla ilişkileri sorunu, Pasifik'teki diğer bölgelere oranla Mikronezya'da daha keskin bir biçimde ortaya çıkar, ancak, Polinezya'yla ilgili benzer öyküler de anlatılmaktadır: kadınlarının cinsel çekiciliği ve güzelliği, erkeklerinin sergüzeşt ruhu ve yine, bir dönemin gelişme öyküsünden bir sonraki dönemin çevre kirliliğine geçiş. Bu bölgelerin ele alınışı ile Melanezya'nın ele alınışı arasındaki çelişkiler çarpıcı olduğundan, şimdi bu resimleri inceleyeceğiz.

Kara Adalar, Vahşi Narcissus: National Geographic, Melanezya, özellikle de Yeni Gine hakkında birçok öykü anlatır ve her anlatı, te-

melde Mikronezya (küçük adalar) ve Melanezya'nın (kara adalar) isimlendirilmesinde etkili olan ırkçı tavırla kurgulanmıştır. Bu anlatılar aynı zamanda bazı antropolojik incelemelerin ırkçı bakış açısıyla da uyum içindedir; Douglas Oliver, Pasifik'e giden her beyaz yolcunun, "doğu adalarında yaşayan bakır tenli, düz saçlı, neredeyse amfibik niteliklere sahip kano-adamları ile batıdaki kahverengi veya kara derili, kıvırcık saçlı vahşileri ayırt etmeyi kısa sürede öğrendiğini" anlatır (1961: 14). Irk, hem antropolojik incelemelerde hem de *National Geographic* yazılarında, bölge hakkında anlatılanların altyapısını oluşturmakta belirleyici bir öğe olmaktadır.

Anlatılan ilk öykü, erkek bedeninin süslenmesi hakkındadır. Yüzleri boyalı, burun deliklerine süs objeleri geçirilmiş, başlıkları tüylerle kaplı erkeklerin omuz ve başlarını gösteren fotoğraflar birbiri ardına dizilince, bir kafatası sergisi hissi verir. Melanezyalılar ile Batılı okur, kişisel bir yakınlık duyma vesilesiyle değil de, erkeğin süslenmesi ve kendini sergilemesi dergiyi hazırlayanlar için en önemli özellik olduğundan bu tabloyla yüz yüze gelirler. Bu ilginin sebebi, hem süslerin inanılmaz çeşitliliği ve aşırılığı, hem de burada kadınların değil erkeklerin bu şekilde süslenmesi olabilir. Fotoğrafların çoğunun, erkekleri yüzlerini boyarken veya takılarını takarken ellerinde aynayla göstermesi, bu yorumu desteklemektedir. Bu aynalar kibir emaresi olarak anlaşılabilir, altyazılar da çoğu zaman onların 'süslendiği'ni (Eylül 1973) belirterek ve süslenmiş kişileri de 'gururlu' (Nisan 1953) şeklinde tanımlayarak bu görüşü desteklemektedir. Örneğin, Temmuz 1969 sayısında aşırı boyanmış bir adamın aynaya kocaman bir tebessümle bakışını gösteren fotoğrafın altyazısı şöyledir: "Bir kabile üyesi saatler süren süslenme seansının sonucunu neşe içinde kıkırdayarak seyrediyor." Altyazıların dikkati kendini beğenmişliğe çekmesinin sebebi, kibir günahına işaret etmek (özellikle de erkek cinsinde 'doğal olmadığı'nı belirtmek için) ve böyle bir yorumu öngörerek ona karşı çıkmak olabilir. Fotoğrafları çekilen Yeni Gineli erkeklerin böyle süslenip püslenmiş bir halde görünmekten utandıkları fikrini ortaya atıp, sonra da reddederek, retorik bir etki yaratılabilir; sonuç olarak bize anlatılan, onların kültürlerinin farklı olduğu ve bununla gurur duyduklarıdır.[12]

12) Erkeklerin egzotik giysilerine yapılan vurgu, ergenliğe geçiş törenlerinden kelle avcılığına, cenaze törenlerinden ve Yeni Hebridler'de yapılan yüksekten karaya atlama törenlerine (bir kuleden boşluğa atlanır, ayak bileğine bağlanan ip son anda düşüşü durdurur) kadar (hem Ocak 1955 hem de Aralık 1976 sayılarında ayrıntılı olarak işlenmiştir) çok çeşitli ritüellerin görüntülenmesine duyulan ilgiye paralel sayılır. Gördüğümüz üzere, 'öteki'nin egzotik bir haleyle gösterilmeye çalışıldığı zaman ve yerde, yerel giysilere ve törene odaklanmak, haberlerin ortak özelliğidir. Ama burada dikkat edilmesi gereken nokta, ritüelin genellikle kutsal değil de tuhaf ve acayip bir faaliyet olarak gösterilmesidir.

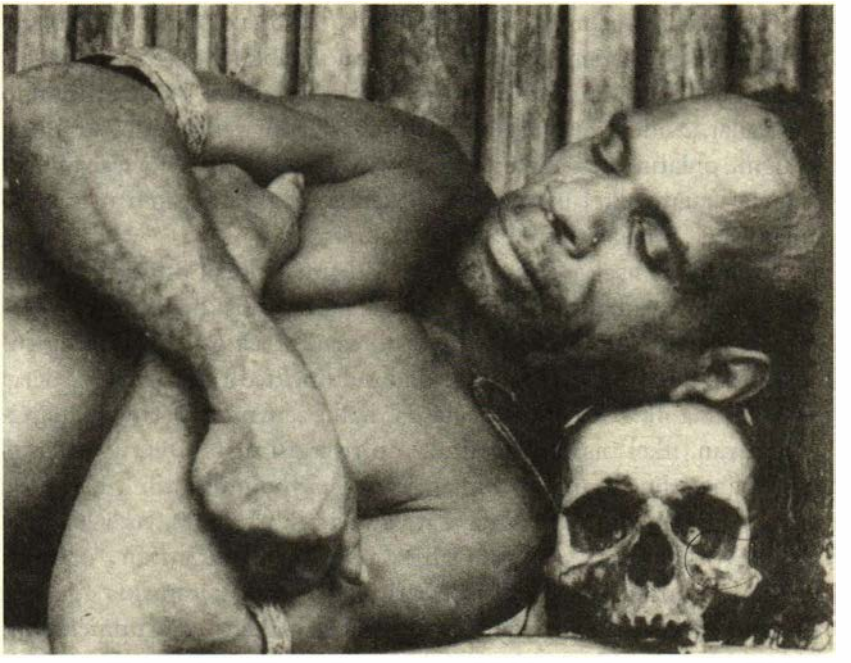
Diğer bölgeler söz konusu olduğunda portrelerin sergilendiği sayfaları süslü erkeklerden ziyade kadınların doldurması çarpıcı bir farklılıktır. Polinezya hakkında Temmuz 1962 tarihinde yayınlanan yazının klasik fotoğraf galerisi, o dönemin klasik moda ve makyaj fotoğrafçılığını hatırlatan pozlar vermiş bir grup kadını sergiler. Hem pozlar hem de altyazılar, bize bunun bir güzel kadın fotoğraf galerisi olduğunu anlatır. Melanezya'lı erkeklerin ve kadınların fotoğrafları arasındaki fark, erkeklerin giysilerine, kadınlarınsa yüz ve bedenlerine odaklanılmasından da kaynaklanmaktadır. Erkek fotoğrafları kültürel detayları incelerken, kadınlarınki doğal güzelliği ortaya çıkarır. Beyaz Amerika'nın ırk ve güzellik arasındaki ilişki konusundaki kültürel tavrı göz önünde tutulduğunda, Melanezyalı kadının fotoğraflarda pek görünmemesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Derginin sayfalarında yer bulan kadınlarsa çeşitli tiplere ayrılmaktadırlar. Birkaç fotoğraf kadınları bebeğiyle birlikte, fakat tuhaf pozlarda gösterir; örneğin, file bir çantada bir şey taşırken ya da tarlada çalışırken sırtına yük bağlanmış şekilde. Bundan sonraki bölümde göreceğimiz üzere, *National Geographic*, kadınları ele alırken onların evrensel anneliğine odaklanmaktadır. Annelikte kültürel çeşitlilik ender olarak konu edilir ama Melanezyalıların tuhaf annelik tarzlarının fotoğraflanışı buna epey yaklaşmıştır: annelik de güzellik gibi kadınlığın tanımlanmasında çok önemli bir öğedir ve Melanezyalı kadınlar her iki bakımdan da kural dışıdır. Çoğu zaman çalışırken, daha çok gri ve iç karartıcı ışıkta resmedilirler. Melanezyalı erkek, usta okçu ve avcı olarak gösterilirken (Nisan 1969; Temmuz 1969) kadın 'onu ırgat yapan' beceriden çok angarya sayılacak işlerde çalışan işçi olarak resmedilmiştir (Nisan 1953).[13]

Melanezya hakkındaki yazılar incelendiğinde edinilen başlıca iki izlenimin ilki, bölgenin şiddet, tabu ve tehlike/macera dolu olduğu, ikincisi ise zamanın dışında bir ülke, âdeta Taş Devrini yaşayan bir ülke olduğudur. Fotoğraf makinesinin objektifi, öldürülen ve ölenlerin kurukafalarına odaklanarak Melanezyalıların şiddete ve ölümün korkunçluğuna ne kadar yakın olduğunu vurgular. Dergi en az iki kez (Mayıs 1962 ve Mart 1972) başını bir kurukafaya yaslamış uyuyan bir adamı gösteren fotoğraflar yayınlamış ve böylece, hem bölgenin tekinsizliğini hem de korkunç olayların gündelik sıradan şeyler sayıldığı ürkütücü kültürel çevreye verdikleri tepkinin doğasını dramatize etmiştir. Benzer

13) Elbette istisnalar da vardır; örneğin Mayıs 1962 sayısında küçük fakat parlak ışıklı bir fotoğraf (s. 617) süslenmiş kadınları tide dikerken gösterir ve bu kadınlar gibi 'usta bahçıvanlar'ın İkinci Dünya Savaşı sırasında "Amerika Birleşik Devletleri silahlı kuvvetleri için ayda 20 bin kilo sebze yetiştirdiği" belirtilir.

Moda fotoğrafçılığı, *Life*, 1954. *National Geographic*'in kadın güzelliğini arayışı, açıkça sözü edilmese de beyaz Batılı standartlarıyla yönlendirilmiş, bazen de ticari fotoğrafçılığın gençlik ve poz geleneklerini izlemiştir. (Fotoğraf: Paul Himmel, Life Picture Sales'in izniyle)



Melanezya hem şiddet, tabu ve tehlike/macera dolu, hem de zamanın dışında kalmış bir ülke olarak gösterilmiştir. Mart 1972 tarihli bu fotoğrafın altyazısı, kelle avcılarının "atalarının veya kurbanlarının tüyler ürpertici kalıntılarını sakladıkları"nı belirtiyor. (Fotoğraf: Malcolm S. Kirk)

biçimde, kan alma işlemine odaklanan birçok fotoğrafa da rastladık; Nisan 1969 tarihli bir altyazıda, kanın davul derisini çevresine yapıştırmakta kullanıldığından söz edilmekte ve Mart 1972 tarihli bir fotoğrafta bu olay gösterilmektedir. Fotoğraf altyazıları, özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda, vahşinin dehşetini canlandırmak için akla gelen bütün deyimleri sıralayarak büyücülükten, kelle avcılığından ve tabulardan dem vurur; "ölüm dansı" yapacak olan "şeytansı çamur adam"dan söz eder (Mart 1972), diğerlerinin "oburca yemek yediğini" (Nisan 1953), "gırtlaktan çıkan seslerle konuştuğunu" (Mart 1972) ve tüm ülkenin "cehaletin karanlık korkuları içinde yaşadığını" (Mayıs 1962) anlatır. Bize söylenen, "Yeni Gine'nin ilkel kavim insanlarının tehlike içinde yaşadıkları" ve "hayatta kalmak için komşularıyla ve doğayla mücadele ettikleri"dir (Nisan 1969).

Melanezya müziği de, bu bağlamda ilginç bir rol üstlenmektedir. Birçok altyazı, yazarının "ürkütücü şarkılar" (Eylül 1973), "tören danslarının çılgın ritimleri"ne eşlik eden, "bir karabasandan çıkma akılda kalıcı şarkılar" (Nisan 1953) yüzünden düştüğü dehşeti yansıtmakta-

dır. Öte yandan, en az üç fotoğrafta (Şubat 1961 ve Mart 1972), beyaz bir kâşif teybe kaydettiği yerel müziği, bu teknolojiyle ilk kez karşılaştıkları belli olan Melanezyalılara dinletirken görülür. Bu deneyimin, o ana kadar kendilerini bu şekilde tanımamış olan yerlilerin çok hoşuna gittiğini, onların yüz ifadelerinden ve altyazıdan anlarız. Böylece müzik, Batı'yla tanışan ilkel insanın kendi kendini fark etmesinin öyküsünü anlatmakla, aynalar gibi bir işlev üstlenmektedir.

Cangılda dehşet görüntüsüne bir gelişme öyküsü eşlik eder ve giderek onun yerini alır. Bölgede hüküm süren vahşi dehşet sonuç olarak standart evrim modeliyle açıklanırken, Melanezyalılardan da sürekli Taş Devri insanları olarak bahsedilmektedir. Yeni Gine, dergi sayfalarında ilk kez yer bulduğunda, halkı zamanın başlangıcında gibi yaşayan, ilkel insan müzesinin canlı sergisi olarak temsil edilmiştir.[14] Dahası bu insanlar, "zaman içinde kaybolmuşlardır", bazen de acımasız değil, "bir rüya kadar saf ve sevimlidirler" (Mayıs 1962). Bu Taş devri insanları, Avustralyalı sömürgeci efendilerinin "önderliği"nde ve yardımlarıyla, "Taş Devrinden yarına sıçramakta" geçmiş zamandaki yerlerinden şimdiki zamana geçerken resmedilmektedir. Bütün dünyada olduğu gibi burada da geçmişe karşı büyük bir nostalji duyulmaktadır ve eski hayat tarzı 'öldükçe' veya 'kaçınılmaz olarak silindikçe' veya yirminci yüzyıla 'yenik düştükçe' ortaya çıkan değişiklikler alkışlarla karşılanmıştır.

SONUÇ

Bu bölümde anlattıklarımızın sonuçsuz bıraktığı bir soru şudur: Bu fotoğraflar son otuz yıldır *National Geographic* okuyan insanların zihninde gerçekte hangi fantezileri canlandırdı? Ayrıca, bu fotoğrafların, *National Geographic*'in sunduğu romantik bakış açısından etkilenen okurların, seçmen, turist veya reklamı yapılan görüntülerin (sonra da malların) tüketicisi olarak davranışlarını nasıl etkilediğine de değinmedik. Aslında bu görüntülerin, Amerikalılar ile Pasifik adaları halkı arasındaki toplumsal ilişkilerden çok, hindistan cevizli güneş yağı, Pasifik şortları veya Karayipler'de tatil (Mikronezya ve Polinezya görüntüleri söz konusu olduğunda) ve Amerikalıların ırksal ilişkileri (Melanezya söz konusu olduğunda) konusunda daha etkili olduğunu iddia etmek mümkündür.

14) Mikronezya'yla ilgili "Gizemli Mikronezya" başlıklı 1936 tarihli bir yazı, bu adaları 'ilkel insan müzeleri' diye tanımlar. Melanezya ve Mikronezya yazılarının tarihleri arasındaki fark kadar, ilkellik düşüncesini fazla işlemeyen ikinci yazının olumlu tonu da altı çizilmesi gereken bir noktadır.

National Geographic fotoğrafları, mallarını şehvetli ve kadınsı olarak tanıtırken Pasifik motiflerinden faydalanan birçok reklam için gerekli kültürel altyapıyı sağlar. (Fotoğraf: Tanning Research Laboratories Inc.'in izniyle)

Reklam örneğini ele alalım. *National Geographic*, turistleri Pasifik adalarına yönlendirmiş, ayrıca bir ürüne şehvetli, çoğu zaman kadınsı özellikler kazandırarak satmak için Pasifik adalarını motif olarak kullanan reklamların ihtiyaç duyduğu kültürel arkaplanı sağlamıştır. Modleski (1986) reklamlarda tropikal ada manzaralarının *çoğu zaman* kadınsılık ve cinsellik temalarıyla birlikte işlendiğini gösterir. Bu adaların en azından bazılarının doğallığı ve erotizmi, biraz önce anlatıldığı üzere, *National Geographic* fotoğrafları tarafından zaten bilinir hale getirilmiş bir kültürel temaydı, daha sonra da, etnik kimliklerden çok cinsel kimlikler üzerinde çalışmak amacıyla kullanılmıştı.

Bu bölgenin görüntüleri, Batılılara doğa ve kültürü tanıtmakta, dünyanın başka bölgelerine ait görüntülerden daha güçlü şekillerde aracılık etmektedir. Onlar, Batılılara ilkel çağlar hakkında masumane (Mikronezya örneğinde olduğu gibi) ya da vahşi (Melanezya örneğinde olduğu gibi) örnekler sunarlar. Böylelikle, cinsiyet ve ırk ayrımının kaynağı ve mantığı konusunda olduğu kadar insanın gelişmesinde sömürgeciliğin rolü hakkındaki etkileyici öyküler için de gerekli öğeleri sağlarlar. Bu temsili görüntüleri, insanların düşünceleri ve davranışlarını etkileyen, toplumsal gücü olan faydalı eserler olarak kabul edebiliriz. Görüntülerin toplumsal sebep-sonuç ilişkileri araştırılmalıdır; bu, onların bağımsız bir gerçekliği etkileyip etkilemediğini anlamak için değil de, fotoğrafların nasıl kurgulandığını ve Pasifik kadar gerçek oldukları bir dünyada nasıl bir işlev gördüklerini anlamak bakımından da yapılmalıdır. İnsanlarla fotoğrafları arasındaki farkı göz ardı etmeksizin yapılan böyle bir analiz, kitlesel temsil araçlarını kontrol edenlerin, hem fotoğrafın konusu hem de etnograflar da dahil olmak üzere izleyicisi açısından güçlü kısıtlamalar ve örnekler yaratacak ölçüde önemli bir güce sahip olduklarını fark etmemizi sağlayabilir.

Bu bölgelere ve diğer yerlere ait fotoğrafların, Amerikan ırk ve cinsiyet ilişkileri tarihiyle bağlantılı olarak ne tür işlevler gördüğü, bundan sonraki bölümün konusunu oluşturmaktadır.

6
CİNSİYETİN RENGİ: FOTOĞRAFLARLA SAVAŞ SONRASINDA IRK VE CİNSİYET TARİHÇESİ

"Karaderili kadının negatif alanı Mekanik Yeniden Basım Çağı'yla veya daha kötüsü, Baudrillard'ın 'simülasyon' teorisiyle buluştuğu zaman, sonuç hep... gerçeküstü bir form, ama konuşmaya gücü yetmeyen bir deformasyon şeklinde ortaya çıkar."

(Wallace, 1990: 252)

Irk, Henry Gates'in dediği gibi, "aynı zamanda -sıklıkla- temel ekonomik çıkarları da çelişen kültürler, dil grupları veya belirli inanç sistemlerine bağlı olanlar arasındaki en büyük, giderilemeyen farkın simgesi olan bir mecazdır" (1985: 5). "Nesnel bir sınıflandırma terimi gibi göründüğü" için de özellikle tehlikeli bir mecazdır. Gates, ırk temelinde bir sınıflandırma yapmanın toplumsal etkenlerinin ne kadar derinlere uzandığına dikkat çekmektedir. Birbirleriyle mücadele halindeki toplumsal gruplar, ırk temelindeki sınırları bu mücadelenin koşulları için-

de belirlerler; güçlü gruplar, çizdikleri sınırları sonradan haklı çıkarmak amacıyla biyolojiye başvururlar. İktidarda olanlar, gözlemlenebilen fiziksel farklılıkları -ne kadar önemsiz olsalar da- eşitsizliği ve baskıyı haklı çıkarmak için ayrıntılarla dokunmuş açıklamalar ve onaylamalarla inceden inceye işlerler. Bu çalışma tamamlanıp da sınırlar belirlendiğinde, ırkçı teori, güçlü ego ile alçaltılmış/tehlikeli ikinci kişiliği yan yana yerleştiren ayrıntılı kültür ve kişilik tanımlamaları üreterek, "kültürel eğilim ve farklılıkların sözde tarafsız tanımlamalarını desteklemek amacıyla Tanrı'nın onayını, biyolojiyi veya doğal düzeni de işin içine katarlar" (Gates, 1985: 5).

Gates ve diğerlerinin ustalıkla işaret ettiği gibi, ırk farklılıkları -ve bunun beraberinde getirdiği varsayılan kültürel sorunlar-, doğurduğu iddia edilen çoğu güncel çatışmanın gerçek *kaynağı* değildir. Sorunun temelinde, iki grubun ilişkiye girip de fiziksel ve kültürel yönden birbirleriyle geçinemeyecek kadar farklı olduklarını keşfetmeleri ölçüsünde basit bir sebep yatmaz. Irka dayalı ve kültürel farklılıklar, aslında daha önemli olan farklılıklardır: güç ve çıkar farklılıkları hakkındaki tartışmaların şifreli halidir.[1] Bu nedenle -ne kadar kesin ve uzlaşmaz görünseler de- ırkçı/ırksal teoriler, esnekliğini sürdürmek ve çoğu zaman belirsiz olmak zorundadır. Omi ile Winant'ın (1986: x) belirttiği üzere, ırkçılık doğası gereği istikrarsızdır, "toplumsal anlamları karmaşıktır, siyasal mücadele seyriyle birlikte sürekli değişime uğrar." Irkçılığı ortaya çıkaran ve yeniden üreten toplumsal düzenlemeleri açıklığa kavuşturmaya çalışmak, ırkçılığın analizini insan eylemliliğinin sınırları dahiline yerleştirmek ve tarihsel biçimlerinin özgüllüklerini vurgulamak anlamına gelecektir.

HUZURLU IRKSAL ALANLAR

Irk teorileri, farklılıklar hakkındaki tartışmalarda dünyanın en güçlü ve en ölümcül sistemlerinden birini oluşturur. Zora Neale Hurston bu konuda şunları yazar: "Irk bilinci, insanların dilinde ölümcül bir patlayıcıdır" (1984: 326). Bu teoriler kölelik, soykırım ve ırk ayrımcılığı gibi en korkunç toplumsal ilişkileri haklı çıkarmakta kullanılmıştır ve tehlikeli olmasına rağmen, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çoğu insanın sağduyulu düşüncelerine sızmış, kültürel farklılıkları kavrama

1) Bunu söylemek, toplumsal düzlemde konumlanmış kültür ve ırk sınıflandırmaları arasında karmaşık ilişkiler bulunduğunu reddetmek anlamına gelmez. Irk, toplumsal grupları yalıtmak ve marjinalleştirmek amacıyla kullanıldığında, paylaşılan baskı, başa çıkma ve karşı koyma deneyimleri ortak kültürel alanlar oluşturabilir. Buna rağmen, ortaya çıkan 'kültür' veya 'kültürler', en azından kısmen, ırka dayalı sınıflandırmaların ortaya atılmasının bir sonucudur ve sınıflandırmaların ciddi bir düzeyde geçerlilik taşıdığının kanıtı sayılmazlar.

ve yorumlama anlayışlarını derinden etkilemiştir. Diğer özcü akıl yürütme biçimleri gibi, ırkçı düşünce de basitliğin cazibesine sahiptir; otoritesini biyoloji ve doğayı öne çıkararak sağlar. 1970'li ve 1980'li yıllarda Asya ve Güney Amerika'dan gelen göçmen dalgaları, 'sınırları belli' iki tür insan kategorisinde ısrar eden ırkçılık teorisinin egemenliğine meydan okumuş, bu da, beyaz Amerika'yı, fiziksel görünümünde müthiş çeşitlilik taşıyan insanlar ile ırk, sınıf, eğitim ve toplumsal durumları büyük farklılıklar gösteren ilişkilerle karşı karşıya getirmiştir.

National Geographic dergisi, toplumsal bir uygulama olarak ırkçılığın derinlerine nüfuz ettiği, dünyaya bakış açısını ırkçılık anlayışıyla şekillendirmiş bir toplumun ürünüdür. Kendini, ırkçı olduğunu kabul etmese de kültür ve toplumsal sonuçların açıklaması için hemen ırk konusundaki nosyonlara başvuran bir okur kitlesine pazarlar. Washington D.C.'de Afrika kökenli Amerikan vatandaşlarının çoğunluğu oluşturmasına rağmen, National Geographic Society'nin merkezinde şimdiye kadar ancak birkaç siyahi personel çalışmıştır. Bu yüzden, dergide ırkçılık ender olarak doğrudan ele alınsa da, sayfalarındaki görüntülerin Amerika'nın ırkçı sınıflandırmalarından ciddi derecede etkilenmesine şaşırmamak gerekir.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ırkçılığın en güçlü ve en belirgin öğretilerinden biri, 'siyah olma'nın bir ya-hep-ya-hiç fenomenini yansıtmasıdır. İç Savaş süresinde ve sonrasında yürürlükte olan Irk Yasası'na göre, soyunda tek bir 'siyah' olması dahi bir insanı Zenci saymaya yeterliydi. 1983 yılı kadar yakın bir tarihte bile, Louisiana Yüksek Eyalet Mahkemesi, on sekizinci yüzyılda beyaz bir çiftlik sahibiyle zenci bir kölenin soyundan gelen bir kadının, nüfus kâğıdındaki 'zenci' sınıflandırmasını 'beyaz' olarak değiştirme isteğini reddederek bu yasayı desteklemiştir (Omi ve Winant, 1986: 57). Söz konusu yasalar ve dayandırıldıkları kültürel önyargılar, efendi/köle ilişkisine çoğu zaman eşlik eden ırklararası cinsel ilişki ve cinsel sömürünün varlığını sürekli olarak reddetmiştir. Farklılığı açıklamak için saf ve su götürmez kategorilerde ısrar edilmiştir. 'Beyazlar'ın kesin sayılan ayrıcalıklarını korumak ve 'siyahlar'a eşitlik tanınmasını imkânsız bir durum gibi göstererek haklı çıkarmak için bu türden kuşku götürmez kategoriler gerekli görülüyordu.

Yine de, Avrupa kökenli Amerikalılar gözlerini kendi ülkelerinin sınırları dışına çevirdiklerinde, başka türlü muhakemelerin hüküm sürdüğünü de gördüler. Avrupa dışındaki dünyada yaşayan insan çeşitliliğini anlama çabalarına o sıralarda evrimci görüşler hâkimdi. Bu düşünüş tarzının, temelini doğadan alan değişmez bir sürekliliğe ihtiyacı vardı. Ten rengi tabii ki çok değişkendi ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki 'siyah'/'beyaz'dan oluşan basit ikili görüşe çok güçlükle uydu-

rulabiliyordu. Bu yüzden, farklı ve çeşitli ten renkleri serisi, insanın gelişim süreci veya kültürel evrim öykülerini aşılamak açısından mükemmel bir biyolojik temel oluşturmaktaydı.

İkinci Bölüm'de anlatıldığı üzere, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında sık sık düzenlenen fuarlar ve sergiler, sundukları dünya kültürlerini evrimci gelişim basamaklarına göre düzenlediler. Bunlar, her zaman ırksal sürekliliğe uygun düşüyordu ve Rydell'in (1984) belirttiği gibi, kara derili Dahomeylilerin 'vahşiliği'nden, 'esmer' Javalılara ve 'hemen hemen beyaz' Çinlilerle Japonlara uzanmaktaydı. Yirminci yüzyıl boyunca yeniden üretilen evrimci gelişim eğrileri, hem antropoloji teorisinde hem de Beyaz popüler bilincinde, her zaman ten renginin tonlarıyla bağlantılı görülmüş ve bu da birçok durumda onların doğruluğunu kanıtlamanın bir yolu sayılmıştır.

National Geographic fotoğraflarını incelemeye başladığımızda, derginin sergileyeceği ve okurlarının yorumlayacağı Üçüncü Dünya görüntülerini, Amerikan kültürünün analizinde kullanılan basit ikili karşıtlık görüşü değil de, daha fazla farklılığa yer veren bu derecelendirme sisteminin belirleyeceğini varsaydık. Kuzey ve Güney Afrika veya Melanezya ve Polinezya halklarıyla ilgili popüler klişeler, Avro-Amerikalıların öteki hakkındaki kararlarını onun teninin koyuluk derecesine dayanarak verdiğini ortaya koyuyordu. *National Geographic* fotoğraflarındaki ırkçılık kurgularını analiz ederken, onları, 'esmer" insanların normalde 'siyah' olarak kabul edilenlerden farklı bir şekilde yansıtılıp yansıtılmadığını anlamamıza izin verecek şekilde kodlandırdık; başka türlü söylemek gerekirse, görüntüleri ve onların verdiği mesajları basit ikili görüş mü, yoksa daha karmaşık evrimci bir sınıflandırma cetveli mi yapılandırıyordu, bunu anlamaya çalıştık. Bu kararımız, Bölüm 4, dipnot 3'te açıklanan aynı kodlama usulüne dayandırıldı. Sadece, görülebilen ten rengine (kültürel özelliklere değil) dayanıyordu. Kategorilerin kutuplaşmasını özellikle en yüksek düzeye çıkaracak bir karar kuralını benimsedik; yani, bir kişinin 'esmer' mi yoksa 'beyaz' mı olduğuna karar vermekte zorlanınca, onu 'beyaz' olarak kodlandırdık. Ayrıca, fotoğraflarda görünen birkaç Batılıyı eleyerek, sadece resmedilen bölgenin yerlileri olduğunu seçebildiğimiz kişileri değerlendirmemize dahil ettik.

Fotoğraflarını analiz ettiğimiz dönem (1950-1986 arası) Amerika Birleşik Devletleri'nde ırka dayalı ilişkilerde büyük kargaşanın egemen olduğu dönemi kapsıyordu. 1950'li yılların sonları ile 1960'lı yılların başlarında, ırkçı kodların aleyhinde verilen mücadele, İç Savaş'tan sonra gerçekleşen en sert mücadeleydi. Sivil Haklar Hareketi'ne katılanlar, Afro-Amerikalılar için temel önem taşıyan medeni özgürlükleri elde etmeye çalışmaktaydılar; eyaletlerin ve belediyelerin kısıtlayıcı yasa ve

uygulamalarına meydan okumak için federal yasanın eşitlikçi söylemini kullanıyorlardı. Oysa bu tür değişiklikler sadece yasalarda yapılacak basit düzenlemelerden ibaret değildi; hareketin yandaşları, aynı zamanda, Omi ve Winant'ın iddia ettiği gibi, "yerleşik ırksal değerler ve kimlik sisteminde bir paradigma kayması" gerçekleşmesini de talep ediyorlardı (1986: 90).

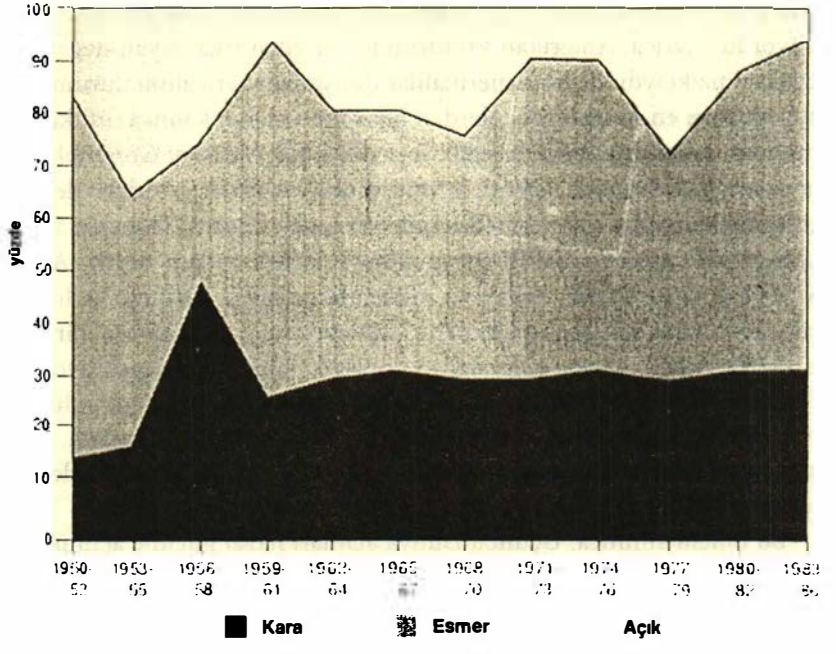
Özgürlük konvoyları, yürüyüşler, belli başlı güney bölgelerinin okul ve üniversitelerinde ırk ayrımını kaldırma girişimleri ve ırklara göre ayrılmış kafeteryalarda yapılan oturma eylemleri gibi şiddet içermeyen eylemler, 1964 Vatandaşlık Hakları Yasası'nın ve oy hakkı yasasının 1965'te kabul edilmesine kadar geçen döneme damgasını vurdu. 1960'lı yılların ortalarında, böylesi değişikliklere umut bağlayan ve bu uğurda mücadele edenlerin hayal kırıklığına uğradıkları görüldü. Yasa değişikliklerinin derin simgesel anlamları vardı ve yalnızca az sayıda orta sınıf Afro-Amerikalı'ya yarar sağlamıştı. Oysa yoksulluk içinde yaşayan büyük zenci çoğunluğun ekonomik durumu değişmedi ve kurumsal ırkçılığın süregelen ezici baskısına yeterince karşı çıkılamadı. Bu durum, Sivil Haklar Hareketi'nin belli başlı kollarının giderek radikal bir yörüngeye oturmasına ve Watts ve Newark gibi yerlerde öfkeli ayaklanmalara yol açacaktı (Harding, 1981; Carson, 1981).

Sivil haklar hareketi, beyazların ayrıcalıkları ve onun zıt kopyası olan siyah Amerikalılara uygulanan kurumsallaşmış baskıyla mücadele ediyordu. Ayrıca, Amerikan kültüründe yer eden ırka dayalı değerlere karşı çıkmaktaydı. Beyaz Amerikalılar dünyadaki ayrıcalıklı durumlarını açıklayan en önemli sebeplerden birinden yoksun kalınca, ırk konusu onları rahatsız etmeye başladı. Bu rahatsızlık *National Geographic*'in sayfalarına da yansıdı. Dergi, o dönemde Amerikan şehirlerinde baş gösteren kargaşaya yer vermedi. Aynı zamanda, Üçüncü Dünya'yı işlerken genel endişeleri hafifletmeye çalıştı. 1950'li yıllara değin, Avro-Amerikalı okur kitlesi, Asyalı ve Afrikalıların beyaz kâşiflere ve fotoğrafçılara hizmet edişini -onları nehirlerin karşı kıyısına taşırken, bir yerlere götürürken, çanta ve eşyalarını taşırken- rahatlıkla izleyebiliyordu. Oysa 1960'lı yılların sonlarına gelindiğinde, bu görüntüler çok rahatsız edici olmaya, öfke ve başkaldırı ihtimali yakın görünmeye başladı. Tartışmalı ilişkileri ortadan kaldırmak için, beyaz yolcular resimlerde görünmez oldu (bkz. Şekil 2.2).

Bu önlem alınınca, Üçüncü Dünya alanları hayal gücüne açılmış oldu. Afrika, Asya ve Güney Amerika'nın kara derili ve esmer insanları, günlük işlerini yaparlarken, mutlu, yoksul ama onurlu, temel insan değerleriyle uyum içinde gösteriliyorlardı. Fotoğraflar daha önceki yirmi-otuz yıl boyunca çekilenlerden aslında çok da farklı değildi; ama 1950'li

ve 1960'lı yılların değişen ortamında, onların anlamları değişmişti. Fotoğraflar, dolaylı yoldan Watts ve Newark, hatta Selma ve Montgomery gibi yerlerdeki görüntülerle karşılaştırılmaktaydı. Üçüncü Dünya, ırk farkının bir sorun yaratmadığı ve beyaz insanların ayrıcalıklarının kaynaklarını yeniden değerlendirmek zorunda kalmadığı, güvenli ve huzurlu bir bölge olarak sunuluyordu.

Ama anlaşılan *National Geographic* editörlerinin zihninde bile güven verici hayalin fazlası rahatsız ediciydi. 1961 yılına kadar, herhangi bir sayıda görünen beyaz, kara derili ve esmer insanların sayısı değişkendi. Örneğin, 1952'de Üçüncü Dünya'yı işleyen yazılarda görüntülenen insanların sadece yüzde 15'i esmer tenliydi; 1958'de bu oran yaklaşık yüzde 46 düzeyine çıktı. Oysa 1961'den itibaren şaşırtıcı derecede istikrarlı bir model oluşmaya başladı. Bundan sonraki yirmi beş yıl süresince herhangi bir sayıda, esmer tenli insanların yüzdesi hiç değişmeden yaklaşık yüzde 28'lerde kaldı. Esmer sayılabilecek insanların oranı da oldukça değişmez bir şekilde toplamın yüzde 60'ıydı; açık veya beyaz tenli Üçüncü Dünya insanları ise geri kalan yüzde 12'yi oluşturuyordu. Bu modelin istikrarı, özellikle de kara derili insanların değişmeyen temsil oranı, editörlerin dikkatini bu konuya özel olarak odakladığını akla getirmektedir.



Şekil 6.1 Fotoğraflardaki ten rengi, 1950-1986.

Elbette bunlar dolaylı kanıtlardır. *National Geographic*'te sayılar düzenlenirken ten renginin dikkate alındığını söyleyen birine rastlamadık şimdiye kadar (yine de planlama toplantılarındaki konuşmalar böyle olabileceğini akla getiriyor). Ancak *National Geographic*'in pazarlama bölümünün farklı yazıların beğenilme düzeyi hakkında önemli miktarda veri topladığını ve Afrika hakkında yazıların en az beğenilenler olduğunu biliyorduk. Pazarlama açısından, Afrikalı halklar sorunlu bir konuydu; pazarlama kaygılarının önemi göz önüne alındığında, bu konuların işlenmesine bir çeşit kontrol getirilmesi gerekmişti.

Esmer tenli insanların görüntülendiği fotoğraflarda ilginç düzenlemeler vardı; fotoğrafların genel bir memnuniyet, çalışkanlık ve sadelik havası yaratmasına özen gösteriliyordu. Örneğin, fotoğrafı çekilen bireylerin eylemleri, ten renginin evrim basamaklarındaki yerine açıkça uygun düşüyordu. Kara derili olarak kodlanan insanlar daha yorucu işlerde -güç işler veya atletik eylemler- çalışıyorlardı. Beyaz olarak kodlanan insanlar ise genelde daha az yorucu işlerle uğraşıyorlardı; oturmuş ve uzanmış halde görüntüleniyorlar, belki elleriyle bir şey yapıyor, ama ender olarak kendilerini zorluyorlardı. Esmer olarak kodlananlar ise genelde iki aşırı ucun arasında bir yere düşen işlerle uğraşmaktaydılar; yürümek veya sürü otlatmak gibi. Bu modele uygun olarak, koyu tenli (hem kara derili hem esmer) insanlar fotoğraflarda genelde çalışırken görülürlerken, beyaz derili beyaz insanlar çoğu zaman dinlenirken görülmekteydiler.

Bu temsil etme biçiminin belirleyenleri karmaşık, verdiği mesaj da çok yönlüdür. Gerçek dünyadaki olayların görüntülenen şeyi bir noktaya kadar belirlediğini ileri süren katı ampirik yorumu yok sayamayız: belki de fotoğrafçılar esmer tenli insanlara hep çalışırken rastlıyor, daha açık tenli insanlara ise çalışırken rastlamıyorlardı. Yine de bizim örneğimizde, çekilmiş on binlerce fotoğraf arasından seçilerek yayınlanan fotoğraflar söz konusu olduğundan, aynı zamanda bir temsil sorunuyla karşı karşıya olduğumuzu da biliyorduk.

İnsanları çalışırken görüntülemek, Amerika Birleşik Devletleri'nde önemli bir değer olarak yorumlanan çalışma ahlâkına odaklanmayı, böylece olumlu şeylere odaklanan yayınlar yapmayı gerektiriyor, politikayla uyum içinde olmayı sağlıyordu. Editörler, özellikle farklı bir bakış açısı sunarak beyaz-olmayan insanların (Avrupa kökenli Amerikalıların hayalindeki) tembelliğini dengelemek istemiş de olabilirler. Ayrıca, bunun tam tersi bir tavırla ve sömürgeci/yeni sömürgeci bakış açısıyla (bkz. Bhabha, 1983), zihinlere derinden işlenmiş ırksal hiyerarşi gereği, esmer tenli insanların çalışıyor ve yorucu işlerle uğraşıyor olmasının daha 'doğal' bir izlenim verdiği düşünülmüş olabilir. Beyazların kara derili erke-

ğe karşı kararsız tavrı, genelde adale gücüne odaklanır; işçinin güçlü kuvvetli olması arzulanır olsa da, başkaldırı tehdidini de çağrıştırdığı için, güç gösterisinin hemen arkasından aksaklıklar sergilenir.

Sömürgeci söylemde, kara derililerin çalışmayla olan ilişkisi, diğer konulardan daha fazla yer tutar. Avrupa kökenli Amerikalılar, sömürgeleştirdikleri kara derili insanların sırtından servet sahibi olmaya çalışırlarken, elde ettikleri işgücünü artırmak için sürekli yeni ve incelikli yöntemler geliştirdiler. Sömürge yönetimleri ile büyük çiftlik sahipleri, uyguladıkları yeniliklerin başarı ve başarısızlıkları hakkında sürekli raporlar hazırladılar. Raporlara yansıyan iki yönlü mantık açıkça görülüyordu; kara derili insanlar doğal olarak ağır işçiliğe uygun olsalar da, beyaz efendilerinin tarlalarında yeterince çalışmaya asla gönüllü değillerdi. Müthiş işgücü kapasitesi görüntüsünün yanı sıra gerçekten çalışmaya karşı duyulan hevessizlik, çelişik klişelerin ortaya çıkmasına yol açmaktaydı. Ağır işlerde çalışan kara derili bedenlerin *National Geographic* sayfalarında yer alan görüntülerinde, bu klişeleşmiş tipleri ve onlara yol açan işçi-işveren ilişkilerinin izini sürmek mümkündür.

Kara derili ve esmer halklar, sistematik bir şekilde yoksul ve teknolojik yönden geri olarak temsil edilirler. Beyaz olarak kodlanan bireyler, diğer kategorideki insanlara oranla, genelde daha varlıklıdırlar. Yine de, kara derililerin sadece yüzde 21'i ve esmer insanların yüzde 16'sı yoksul ortamlarda görüntülenmişti. Kara derililerin tam olarak yüzde 70'i ve esmerlerin yüzde 72'si zenginlik veya yoksulluk emareleri olmadan görüntülenmişti ve her iki gruptan bazılarının zenginliği ön plana çıkarılmıştı. Fotoğraflarda açıkça bir gerilim mevcuttur. Kara derili bireylerin daha yoksul olması ampirik yöntemlerle saptanmış olabilir; aynı zamanda, Avrupa kökenli Amerikalıların zihnindeki popüler kara derili insanın aşağılık statüsü düşüncesine de uygun düşmektedir. Diğer yandan, *National Geographic*'in olumlu noktalara odaklanıp taraflı yayın yapmaktan kaçınma politikası, yoksulluğun aşırı şekilde vurgulanmasını engelleyen bir etkendir. Fotoğrafların istatistiki ağırlığından şu anlamı çıkarabiliriz: Kara derili insanların yoksul olma ihtimali biraz daha fazla olsa bile, genelde iyi bir hayat sürdükleri söylenebilir.

Beyaz olarak kodlanan bireyler genelde çeşitli makinelerle birlikte görüntülenirken; kara derili ve esmer insanlar çoğunlukla basit yerel üretim aletleriyle birlikte gösterilmektedir. Koyu renk tenli insanların bir törene katılırken görüntülenmesi ihtimali, elbette, daha fazladır. Bu değişken, ayrıca evrimci/deri sürekliliğine de uygundur: derinin rengi ne kadar koyu olursa, kişinin bir ritüele katılması ihtimali o kadar fazladır. Klasik evrim terimleriyle söylemek gerekirse, batıl inançlar (tö-

renselliğin temsil ettiği) ve bilim (teknolojinin temsil ettiği), birbirine zıt karşıtlıklar oluşturur. Aynı şekilde, bireyin derisinin rengi ne kadar koyuysa, Batılı tarzı giysilerle görüntülenme ihtimali o kadar azdır. İnsanların ten rengi koyulaştıkça, Avrupalı şeylerle ilgili olarak görüntülenme ihtimalleri o kadar azalır ve daha egzotik olarak gösterilirler.

Bu eğilimler göz önünde tutulduğunda, kara derili insanların açık renk tenlilerden daha sık olarak doğal ortamlarda (manzara ve yeşillikler içinde) görüntülenmemesi şaşırtıcıdır. Buna rağmen, onlar daha çok çevrenin belirgin olarak seçilmediği ortamlarda görüntüleniyorlardı. Bu görüntüleme üslûbu, odaklandığı nesneleri estetikleştirme eğilimindedir. Bu durumda, bedenlerin yer aldığı ortam hakkında bilgi vermek yerine, dikkati bedenin hatlarına, biçimine ve rengine yöneltirler. Bu tip resimlerin çokluğu, kara tenli insanların *toplumsal* ortamlarda daha az görüntülenmesiyle sonuçlanır.

Kara derili veya esmer olarak kodlanan insanlar, beyaz olarak kodlananlara oranla daha sık büyük gruplar halinde görüntüleniyorlardı. Tek başlarına veya küçük samimi gruplar halinde ise daha az görüntülenmekteydiler. Bu nedenle, derisi koyu renk olan insanlar, 'biyografik' özelliklere ve hayat koşullarına yer veren bireyselleştirilmiş fotoğraflı öykülere daha az konu oluyorlardı. Onlar genellikle kalabalığın bir parçası olarak görüntüleniyorlardı, böylece belki de, okurlarda onların farklı duyguları, umutları ve ihtiyaçları olmadığı izlenimi yaratılmaktaydı. Kara derili veya esmer olarak kodlanan bireyler, beyaz olarak kodlananlardan daha sık objektife bakarken gösteriliyorlardı; karmaşık, bazen de anlaşılması güç olsa da, bu duruş şekli, çoğunlukla objenin davetkâr ve itaatkâr olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Avrupa kökenli Amerikalıların bilincinde yer eden bazı klişelere rağmen, bizim incelediğimiz dönemin büyük kısmında kara derililer *National Geographic*'in sayfalarında saldırganlıkla ilişkilendirilmiyordu. Dördüncü Bölüm'de açıklandığı üzere, Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri gücünün sergilendiği çok özel durumlar dışında, saldırganlık *National Geographic* fotoğraflarında yer almaz. Ayrıca, okur kitlesinin ırk ve kültür farklılıklarıyla ilgili korkuları ve endişelerini yatıştırmak amacıyla başvurduğu bir mecra olarak itibarını korumak için de bunu yapmak zorundadır. *National Geographic*, sömürge ve eski sömürge halklarından gelebilecek potansiyel tehditleri çağrıştırabilecek fotoğraflardan titizlikle kaçınmak zorundadır. Öfke, şiddet veya silahların varlığını göstermek, onların misillemeye girişebileceği korkusunu uyandıracaktır. Bu öğeleri içeren fotoğraflar, bağımsızlık uğruna mücadeleye, devrimlere ve isyanlara adanmış bir dünyanın varlığını, rahatsızlık uyandıracak bir şekilde hatırlatabilir.

Görüntü pazarında, *National Geographic* iç içe geçmiş iki stratejiye dayanır. Bu stratejilerden biri, onaylanmış olanı sunmak; okurlara zaten bildiği ve inandığı şeyleri yeni ve cazip biçimlerde vermektir. Ayrıca, itibarı ve satışları, dünyayı bakış açısından görüntülediği klasik hümanizmayı da yaygınlaştırır. 'Beyaz olmayan' insanları temsil ederken, bu hümanist misyonu -'derilerinin altında' bütün insanların temelde aynı olduğunu göstermek[2]- Batı'nın ırka dayalı hiyerarşi konusundaki 'sağduyulu inancı'yla çelişmektedir.

Fotoğrafların kültürel evrim (gelişme ve ilerleme gibi daha 'modern' terimlerle ifade ediliyor) hakkında haberler şeklinde düzenlenmesi, bu çelişkiye kısmi bir çözüm sağlamaktadır. Bu haberler, Avrupa kökenli Amerika kamuoyuna, onların ırklarla ilgili önyargılarının çok da yanlış olmadığını söyler; bir zamanlar kara derili insanların *gerçekten* de yoksul, pis, teknolojide geri ve batıl inançların kölesi olduğunu, hatta bazılarının hâlâ aynı durumdan kurtulamadığını anlatır. Ancak bunlar, yaradılıştan gelen veya aşılamayacak özellikler değildir. Batı'nın rehberliği ve yardımıyla bu sorunlar aşılabilir, uygar insanların seviyesine ulaşılabilir ve dünyada onların yanında bir yer alınabilir. Bu haber çerçevesinde, esmer insanların biraz daha az yoksul, teknolojik bakımdan biraz daha yetkin olarak gösterilmesi, ilerlemenin mümkün olduğunun kanıtı olup, kaderci bir görüşü ve gelişmeyi derinin rengine bağlar.

Aynı zamanda, *National Geographic*'in 'mutlu-görünme' politikası, siyahlar -ve başkaları- açısından genel görünümün huzur ve refah dolu olduğu anlamına gelecektir. Irksal ve sınıfsal şiddet, siyah ve beyaz çocukları eşit olmayan bir şekilde etkileyen açlık veya yerleşik ırksal hiyerarşileri sorgulayan toplumsal hareketler hakkındaki tarihsel gerçeklerle ender olarak karşılaşırız. Bir fotoğrafçı, 1988 yılının nüfusla ilgili bir sayısında yayınlanan bir Afrikalı ailenin fotoğrafını göstererek, bu çelişkiyi dokunaklı bir biçimde ifade etti: "Haber açlıkla ilgili," dedi, "ama şu insanlara bir bakın. Ne kadar romantik bir fotoğraf."

National Geographic Society'de hiç kimsenin bu konulara karşı duyarlı olmadığını söylemek istemiyoruz. 1970'li yıllarda duyarlı fotoğrafçılar ve editörler, ırk ayrımcılığı konusunda son derece etkileyici iki yazı hazırlayıp yayınlayabilmek için çok uğraştılar. Bu çaba kurumun Vakıf Yönetim Kurulu'nda baskıcı bir hareket yaratmasına rağmen, Şubat 1986'da Güney Afrika'daki zenci yerleşim bölgelerini eleştiren bir yazı yayınlandı.

Yine de, farklı dönemlerde izlenen aynı politikalar, değişik sonuçlar ve anlamlar yaratabilir. *National Geographic*'in hümanist yönü, 1950'li ve

2) Belki de, gündelik hayata odaklandığı için *National Geographic*, Batı sanatında çok yaygın olan standartlaşmış kara derili imajlarına itibar etmez; bunlardan bazılarını Honour (1989), 'kahramanlar ve kurbanlar', 'cahiller', 'küstahlar' ve 'uysallaştırılmışlar' diye tanımlamaktadır.

1960'lı yıllarda toplumsal sorunları yok saydı; ayrıca, derisinin rengi farklı insanları oldukça onurlu, saygın hayatlar sürerken gösteren görüntüler yayınladı. Yoksulluğa ve uyumsuzluğa çok az yer ayırdı, fakat ırksal sınırları aşan eşit haklar için özdeşleşmelere belirli bir hak tanıdı. Irk sınırlarının son derece belirgin olduğu ve Afrika kökenli Amerikalıların kanunlara karşı savaş verdiği bir dönemde, bu görüntüler, kısmen de olsa toplumsal değişimden yana gizli bir destek olarak yorumlanabilirdi.

Toplumsal hareketlerin dindiği ve çatışmaların gerilediği 1970'li yıllar 'ırksal durgunluk' dönemi olarak nitelendirilmişti (Omi ve Winant, 1986: 2). Irkçı baskı yok olmadı gerçi, ama ona eskisi kadar açıkça karşı çıkılmıyordu. Oysa 1980'li yıllar, sivil hakları koruyan kanunları ve ayrımcılığı yasaklayan uygulamaları kaldırmak için açıktan açığa bir karşı saldırıya tanıklık etmiştir. Bu hareketler, açıkça ırkçı bir söylem kullanmaya gerek görmemiş, hatta bundan titizlikle kaçınmıştır. Önceleri farklı muhitlerde oturan çocukları uzak okullara ulaştırmak ve bu sayede okullarda ırk ayrımını ortadan kaldırmak amacıyla başlatılan okul otobüsü seferleri, 'toplumsal denetim' ve 'aile ilgisi' bahaneleriyle kaldırılmıştır. Irklar bakımından dengeli ders kitaplarına 'laik hümanizm' ve 'siyaseten doğruculuk' ifadeleriyle karşı savaş açılmıştır. Ve 1988 tarihli başkanlık seçim kampanyasında, deri rengi farklı insanların hareketleri 'özel çıkarlar' olarak yeniden isimlendirilmiştir (Omi ve Winant, 1986: 125).

Klasik hümanizm böyle bir çerçevede tehlikeli bir hâl almaktadır. Irkçı tarihi olan ve kurumsal ırkçılığın hâlâ süregeldiği bir toplumda ırkın *toplumsal* bir sorun olduğunu reddetmek, tartışmaları peşinen engelleyen bir etkendir. *National Geographic* bilerek ve isteyerek bu engellemeye katkıda bulunmamıştır gerçi, sadece yıllardır yaptığı gibi fotoğraflar yayınlamayı sürdürmüştür, ama yine de, ırk ayrımcılığının varlığını veya ırk farklılığının bazı insanların ayrıcalıklarını pekiştirirken, bazı insanlara baskı uygulanmasına araç olduğunu reddeden toplumsal bir çerçevede, hepimizin 'derimizin altında aynı olduğumuz' mesajı farklı bir anlam kazanmaktadır. 1980'li yılların ırkçılığı saldırgan ve küstahça değildi; sadece var olan ırk sorunlarına sırtını dönmüştü. *National Geographic*'in huzurlu ırk alanları, bu iradi cehalete sadece katkıda bulunabiliyordu.

DÜNYANIN KADINLARI

National Geographic'in dünya kadınlarını sergileyen fotoğrafları, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemdeki ABD'de yaşayan kadınlar hakkında da çok şey anlatır. Fotoğraflar, Üçüncü Dünya kadınlarının hayatları kadar, beyaz Amerikalı okurların hayatında yer eden bazı konuları, örneğin kadın cinselliği hakkındaki tartışmaları veya çalışan ka-

dınların çocuklarını gerektiği gibi yetiştirip yetiştiremeyeceği gibi cinsiyetle ilgili sorunları ele alıyordu. Bu açıdan bakıldığında, *National Geographic*'in sayfalarındaki kadınları, Amerikan popüler kültüründe yer eden kadınların yanına yerleştirmek mümkündü: Başkan'ın eşi, bir reklamda kırmızı otomobilin üstüne uzanmış yatan kadın, Barbie bebeği, Hallmark'ın Anneler Günü kartının hedeflediği kadın. Fotoğrafları sadece kadın resimleri olarak ele almak yerine, onları derginin okuru olan (veya erkek okurların tanıdığı) kadınların hayatlarına getirdiği radikal değişikliklerle birlikte, dönemin daha karmaşık kültür tarihi çerçevesinin içine yerleştirebiliriz.

Kadınların görsel temsili üzerine yapılan araştırmalar, kadın görüntülerinin bazı alanlarda (reklamcılık) çok bol kullanılmasına rağmen bazılarında hiç yer almadığını (siyaset fotohaberciliği) açıkça ortaya koymuştur. Bu görünmezlik, derisinin rengi farklı kadınlar söz konusu olduğunda çok daha yaygındır. Popüler görsel alanlarda olduğu kadar, egemen beyaz imgeleminde de, Hull, Scott ve Smith'in (1982) zarafetle belirttiği gibi, "Bütün kadınlar beyaz, bütün zenciler erkektir" ve zenci kadınlar görünmezdir. Çok sayıda zenci kadın görüntüsü içeren az sayıda popüler yayından biri olduğu için, *National Geographic* fotoğrafları son derece değerlidir. Fotoğraflar kadınlığın kültürel idealleri hakkında bir öykü anlatırken, metinlerdeki cinsiyet ve ırk anlatısı birbirine sıkıca bağlanmıştır. Trinh (1989), Moore (1988), Sacks (1989) ve diğerlerinin bize hatırlattığı üzere, dünyanın genelinde, ırk ve cinsiyet kesinlikle iki ayrı sistem değildir.

National Geographic'in çoğunluğu beyaz okurları için, uzak bölgelerin kara derili kadını, onlara kadınların ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda olumlu ve olumsuz dersler vererek, mihenk taşı işlevi görmektedir (krş. Botting, 1988). Dergi her zaman olduğu gibi burada da, ötekinin kişi için esnek bir yansıma -hatta bir çeşit güldüren ayna- işlevi görmesi ihtimaliyle ilgilenmektedir. Dünya kadınları, bazen derginin çeşitli üretim dönemlerinde popüler olan Amerikan kadını imajına çarpıcı bir şekilde paralel düşecek biçimlerde görüntülenirler: örneğin, anne ya da güzel nesneler olarak. Oysa belirli zamanlarda, belirli ırktan kadınlar söz konusu olduğunda, *National Geographic*'in öteki kadınları beyaz Amerikan kadını klişesine bir karşıtlık oluşturur; örneğin, yaşadıkları toplumda ekmeğini taştan çıkaran kişiler olarak gösterilirler. Genelde, *National Geographic*'in dünya insanını idealleştirme politikası eşitlikçi bir şekilde kadınları da kapsamaktadır. 'Öteki kadın'ı idealleştirmek için onu Amerikan karşılığının benzeri veya benzeri olma heveslisi olarak sunmak gerekir. Öteki kadın, dış görünüşüyle egzotiktir (süslü bir sari giymiştir ve burnunda altın bir halka vardır) ama

farklılıkları başka, daha derin bir düzeyde silinmiştir (o sadece bir annedir ve Amerikalı kadın gibi modayı izleyerek kendini güzelleştirmeye çalışmaktadır). Kadının farklılığındaki aynılık, farklılıkla karşılaşmanın yarattığı tehdit duygusundan kaçınmamızı sağlar ve hayali bir hedef olan bütünlüğe ulaşma çabasını izlememize izin verir.

Amerikalı kadınların popüler kültürde erkeklere oranla daha az temsil edilmesi gibi, Üçüncü Dünya kadını da erkeklerden daha az sıklıkta görüntülenir: İncelediğimiz resimlerin dörtte biri tümüyle kadınlara odaklanmıştı.[3] Durum, Batılı-olmayan dünyayı ele alan antropolojik incelemelerde de geleneksel olarak pek farklı değildir ve kültürel farklar ya da egzotizme odaklanan incelemelerde kadın iyice görünmez hale gelir. Kadınlar doğal dünyayla, erkekler kültürel şeylerle (Ortner, 1974) ilişkilendirildiği için, uygarlıkların belli başlı başarılarını anlatmayı hedefleyen bir derginin erkeklerin dünyasını önemsemesi beklenir. Ama tıpkı Dördüncü Dünya'nın doğa insanları gibi kadınlara da, yararlı ve mantıklı olmayan özellikleri için değer verilmiştir. Kadın fotoğrafları, derginin, aile sevgisi ve kadın güzelliğinin takdir edilmesi gibi 'evrensel insani değerleri' betimlemesine yarayan başlıca araçlar haline gelmiştir.[4] Şimdi, savaş sonrası dönem süresince hepsi de tutarlı kültürel içeriğe sahip olup, farklı vurgu ve anlamlar kazanan bu konuları ele alacağız.

Erkeklerin Anneliği: *National Geographic*'in en romantik fotoğrafları, şüphesiz dünyanın çeşitli bölgelerinden anneleri çocuklarıyla birlikte gösteren resimlerdir. Bebeğini havaya kaldıran bir Kürt kadınının mutluluğunu gösteren coşkulu bir fotoğraf vardır. Derginin anne-çocuk fotoğraflarının şaşırtıcı derecede büyük kısmı gibi çok yer kaplayan bu fotoğraf, fazla bilgi içermemesine rağmen iki sayfaya yayılmıştır. Klasik kompozisyonu ve kesin mesajıyla, benzeri olan çok sayıda başka fotoğrafı akla getirmektedir. Fotoğraflar çoğunlukla Batı geleneğindeki Meryem Ana tablolarını akla getirirler ve Anneler Günü mesajlarını hatırlatırlar; anne ile çocuk arasındaki bu ilişkinin zamandışı ve kutsal olduğunu, toplumsal ve tarihsel bir çerçeveye bağlı olmaksızın temel önem taşıyan, yoğun bir sevgi olduğunu anlatırlar bize; bu sevgi, kültürel farklılıklardan ziyade, insanın toplumsal hayatının temelidir. İnsanlık ailesinin temeli, bu fo-

3) Bu oran, cinsiyeti anlaşılabilen yetişkinleri gösteren fotoğraflara dayanır (510 tane). Fotoğrafların yüzde 11'i aynı sayıda kadın ve erkeği birlikte göstermektedir, geriye kalan yüzde 65 ise sadece erkekleri gösterir.

4) *National Geographic*'in yararlandığı kadar da beslediği bu görüşün Amerikan kültüründe popüler olması, aynı zamanda Amerikan feminizminin evrensel kardeşlik vurgusunun, özellikle de 1970'li yıllarda Batılı ve Batılı-olmayan kadınların birbirlerinin benzerliklerini kolaylıkla görebilecekleri veya benzer deneyimleri paylaşabileceklerinde ısrar etmesinin kaynağıdır.

toğrafların hatırlattığı üzere, yetişkinler arasında bir kardeşlik dayanışmasından ziyade, öncelikle bir anne-çocuk birimi olmasıdır.[5]

Bu görüntüler, 1950'li yılların dergi görevlileri ve okurları açısından, bize şimdi göründüğünden daha büyük değer taşımış olmalı. Fotoğrafların vuruculuğu, yoğun kültürel ve toplumsal baskı altında olan orta sınıf kadınının, en değerli, çoğunlukla da tek rolü olan anneliği, bu fotoğraflarda görmesinden kaynaklanmış olmalıdır (Margolis, 1984). Bu dönemin olağanüstü baskılarının, çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı'ndan dönen gazileri (ve genelde erkekleri) mevcut işlere yerleştirme arzusundan, savaş felaketiyle nükleer tehdidin yarattığı kaygılardan kaynaklandığı ve bütün bu baskıların aile kurumunu güvenli bir liman haline getirdiği söylenir (Mayıs 1988). Yeni bir evcimenlik kültü geliştikçe, kadınlara -hem bilim hem de popüler kültür aracılığıyla- gelecek kuşakların fiziksel, zihinsel ve ruhsal sağlığının, onların kendilerini tam zamanlı olarak anneliğe adamalarını gerektirdiği söylendi. On yıl boyunca çalışan kadınların sayısının hızla artmasına rağmen, bu ideolojik baskı 1950'li yıllar boyunca sürdürüldü.

Anne-çocuk bağının idealleştirilmesi, bir televizyon dizisinde June Cleaver'ın Wally ve Beaver'la sergilediği sıcak ilişkiden, *Life* dergisinin "Amerikan Kadını"na ayrılmış 1956 tarihli bir sayısının kapağındaki sevgiyle kucaklaşan anne-kız fotoğrafına kadar her yerde görülüyordu; bütün bunlar sonuçta, dramatik bir şekilde dönemin hızla artan doğum oranlarına yansıdı. Bu idealleştirmenin karşıt görüşü, kadınlara ev yaşantısında tanınan güçten korkulmasıyla ortaya çıktı. Hem bilimde hem de popüler kültürde anne, çocuklarına aşırı düşkün olduğu ve kontrol merakı, aşırı cinselliği ve bir süre sonra da çocuklarına karşı aşırı serbest davrandığı için eleştirilmeye başlanacaktı (Ehrenreich ve English, 1978; Mayıs 1988).

National Geographic'in çocukları işleyiş tarzı, annelik ve aileyle ilgili bu ideolojilerin bir devamı olarak görülebilir. 1950'li yılların sonlarına doğru 'kadın sorunu' daha öfkeli bir dille sorgulanmaya başlandığında, anne-çocuk bağının masumiyeti, hatta çocukların gerçek değeri konusundaki inançlar yavaş yavaş aşınmaya yüz tutmuştu (Ehrenreich ve English, 1978) ve çocuk suçlular etrafında birleşen korkular, 1960'lı yılların sonlarına doğru 'kuşaklar arası uçurum'da ifadesini bulacaktı. *National Geographic*, buna rağmen, çok sayıda çocuk fotoğrafı yayınlamayı sürdürdü, bunu belki de, çocuk ve şirin hayvan resimlerinin en

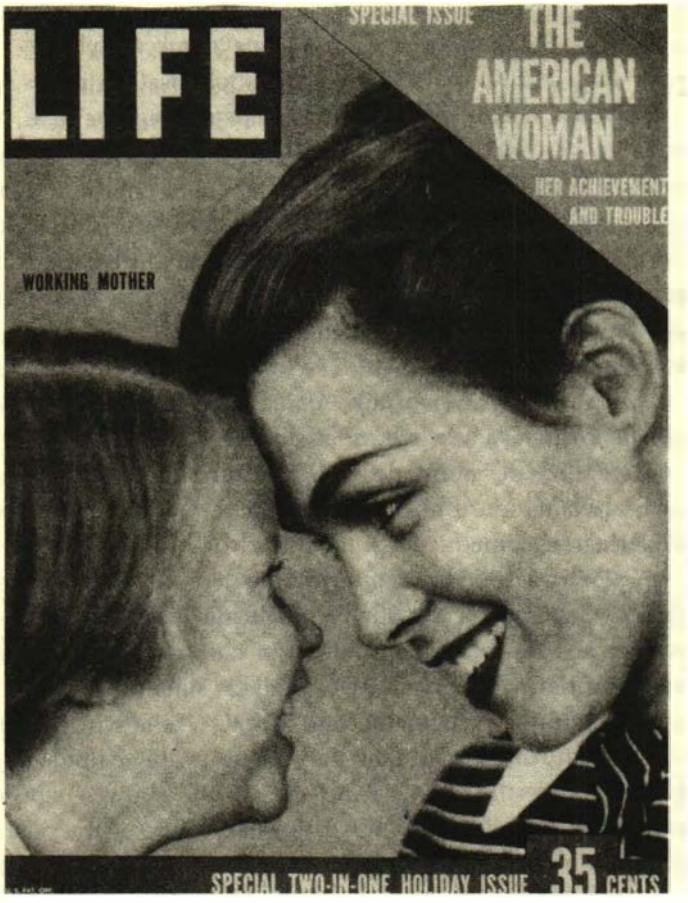
5) Ünlü 'İnsanlık Ailesi' sergisinde de önemli bir bölüm, annelerle bebeklerine ayrılmış, ancak sergiyi düzenleyen fotoğrafçı tarafından talihsiz bir seçimle "Memeler ve Bebeler" diye adlandırılmıştı (Meltzer, 1978). Dünyayı dolaştığı zaman son derece popüler olan sergi, sonradan çok satan bir kitap haline getirildi.

beğenilen fotoğraflar arasında olduğunu bildiren ve giderek daha ayrıntılı bir hal alan, pazarlama verilerini dikkate alarak yapıyordu.

Ancak dergi 1970'li ve 1980'li yıllarda toplumsal sorunlara yer vermeye başlayınca, çocuk, haberin en acılı kısmını anlatır oldu. Wilbur Garrett'in Laos'ta çektiği yürek paralayıcı fotoğrafta, bir Hmong ailesi bir bankta otururken görülüyordu. Anne bebeğini emzirirken, baba da uyur gibi görünen küçük çocuğu kucağında tutmaktaydı (Ocak 1974: 100-101). Resimdekilerin hiçbiri gülümsemiyordu. Altyazı bize, büyük çocuğun öldüğünü ve ailenin yas tuttuğunu açıklarken, annenin elinin, çocuğun battaniyesinin değil de kefeninin üstünde durduğunu, annebabanın yüz ifadesinin sadece ciddi ve kaygılı değil, kederle dolu olduğunu ancak o zaman kavrıyorduk. Altyazı, derginin her zamanki dengeli yapısını korumaya çalışarak, söze şiirsellikle başlamıştı: "Can veren süt ve ölümün kefeni." Sonra da bu ülkede bebek ölümlerinin yüzde 50 oranında, ortalama ömrün de 35 yıl olduğunu bildirerek merhametsiz istatistikleri sıralıyordu.

Oysa 1950'li ve 1960'lı yıllar süresince dergide hüzünlü çocuk fotoğrafları hemen hiç yer almadı ve bu durum hâlâ da aynıdır. Daha yaygın olan hoş resimler, beyaz-olmayan halklar hakkındaki yazıları sevmeyen okurların huzurunu pekiştirmekte önemli rol oynar. Sevgi dolu anne ile gülümseyen çocuk, onları hemen rahatlatır. Zenci anne, genelde her kültürde olduğu gibi, dergi okurlarının gözünde de *en çok* yüceltilmiş kara derili kişidir. 'Anne' karakterine film ve edebiyatta sık sık rastlarız ve Amerikan hayatını konu alan belgeseller, çoğu zaman çocuğunu tek başına büyüten güçlü ve becerikli anne tipine odaklanır (Collins, 1991: 67-90). Bu kadın niçin bu kadar önemli olmuştur? Bunun bir sebebi, geleneksel annelik rolünün çocuklara terbiyeli davranmayı, iyi bir vatandaş olmayı ve toplumsal değerleri sürdürmeyi öğretmek olarak görülmesidir. Beyaz Amerikalının en çok değer verdiği zenci, en az tehdit edici bulduğu kişi olacağı için, kültürel düzlemde yaratılmış zenci-anne imajı bu amaca uygundur. Bedevi bir anneyle çocuğunun fotoğrafı, diğer birçok resim gibi annenin koruyuculuğunu olduğu kadar kendi incinebilirliğini ve korkusunu da akla getirebilir (Aralık 1972: 838-839). Yabancı şeylerin ürkütücü olarak algılanmasının, özellikle koruyucu olarak gösterilen annenin gücünü arttırıp arttırmadığını sorabiliriz. Editörlerin iyi niyetli yayın politikalarına bakılırsa, sempati beslenen öteki, çoğunlukla hem bebeğini hem de okuru koruyan bir anne olacaktır.

Anne-çocuk resimlerinde, beyaz-olmayan anne geri planda kalır, ama onun ve okurların bakışı bebeğe odaklanır. Kabul edilebilir kara derili bir sevgi nesnesi oluşturan bebek, beyazların ırkçı kaygılarıyla başa çıkmada



Anne-çocuk bağının idealleştirilmesi ve genelde evcimenlik kültü, *National Geographic* fotoğraflarının İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, öteki kadınlara bakış açısını belirleyen çerçeveyi oluşturdu. Bu fotoğraflar ABD'de kadının kabul edilebilir rolü üstüne ortaya attığı sorular kadar, görüntülediği kadınların hayatı hakkında da sorular doğuruyordu. (Fotoğraf: Grey Villet, Life dergisi, © 1956 Time Warner, Inc.)

daha fazla önem bile taşıyabilir. Savaş sonrası dönemde, çoğu fotoğrafın içeriği şu iki örnekteki gibidir: sırasıyla 1974 ve 1976 yıllarından alınmış, biri Mikronezyalı diğeri Iraklı iki bebek, huzur içinde beşiklerinde uyurken, arka planda anneleri görülüyor. Burada huzurlu ortam, fotoğrafı çekilen yetişkin ile okurun arasındaki tehdit edici çıkar, giysi ve törensellik farklılıklarının antitezini oluşturmakta kullanılmıştır.

Kadınlar ve Göğüsleri: 'Çıplak' kadın, *National Geographic*'in Batılı olmayan dünyayla ilgili fotoğraflarının en göze çarpan yerinde oturur, ayakta durur veya uzanır. 1960'lı yıllarda pornografik yayınların ve da-

ğıtımlarının muazzam derecede artmasına dek *National Geographic*, çıplak kadın fotoğraflarının görülebileceği tek renkli yayın olarak biliniyordu. Avro-Amerikalı erkeklerin dimağında yer eden bir anı da, dergiyi farklı cinsel amaçlarına araç edişlerini anlatmalarıydı. Bu yüzden, *National Geographic*'in erkek okurlarıyla yaptığımız görüşmeler sık sık ilginç sohbetlere konu oldu. İnsanlar bu çıplaklığın kişisel ve kültürel anlamını veya her ikisini de farklı kişisel yöntemlerle açıklıyorlardı; bazıları masturbasyon malzemesi olarak kullandığını söylerken, bazıları da bekledikleri erotik kaliteyi bulamadıklarını iddia etmekteydiler. Beyaz erkekler, kara derili kadınların bedenlerini örtülü amaçlarla izleme konusunda öyküler anlatırken, insan anatomisiyle veya gelenekleriyle tanışmalarıyla ilgili basit öyküler anlatmıyorlar; (belki de farkında olmadan) aslında hayal edilen, yasaklanmış arzu ve suçluluk duygusunun tehlikeli alanında son derece yüklü -fakat toplumsal düzlemde onaylanan- bir deneyimi itiraf ediyorlardı. Bu tür öykülere (daha alaycı ve ironik bir havada) Afro-Amerikalıların popüler kültüründe de rastlanmaktadır; örneğin, komedi gösterilerinde *National Geographic*'ten 'siyah adamın *Playboy* dergisi olarak' söz eden Richard Pryor'ın tiplemelerinde.

Kadın çıplaklığının dergideki ırksal dağılımı, Avro-Amerikalıların siyah kadınların cinselliği hakkındaki efsanelerine tehlikeli bir şekilde uygun düşmektedir. Giyim konusunda erdemli davranmaması, siyah kadını doğaya daha da yakınlaştırır. Deri rengini evrimci gelişmenin bir işareti olarak yorumlama eğilimi yaygın olduğundan, beyaz kadının, iffeti, uygarlığın diğer özellikleriyle birlikte edindiği varsayılıyordu. Siyah kadınsa çıplaklığından utanması gerektiğinin bilincine dahi varamadığı için geri kalmış sayılıyordu (Gilman, 1985: 114-115, 193). Çıplakken rahat olabilmeleri onları damgalayan bir etken işlevi görmüştü.

Avrıca, Batı sanatı ve bilimi, siyah kadının cinselliğini aşırı ve coşkulu olarak göstermeye meyillidir. Aşırılıkları merak konusu olsa da, aynı zamanda patolojik ve tehlikeli de sayılır. Haraway (1989: 154), beyaz kültürün ürettiği metinlerde, "Derisinin rengi farklı olan kadının, cinselliği yoğun, hayvansı, karanlık, tehlikeli, doğurgan, patolojik" olarak işlendiğini yazıyordu. Bu yüzden, 1930'lu yıllarda Fransız gerçeküstücüleri için, Batılı-olmayan insanların -özellikle de Afrikalı kadınların- egzotik, gem vurulmamış cinselliği, Avrupalıların bastırılmış ve sınırlanmış cinselliğinin gizli bir eleştirisi yerine geçmişti. 1930'lu yılların Afrikacılığı, daha önceki dönemlerin Oryantalizmi gibi, Batılı-olmayan insanlara yüklenen özelliklere hem özlem duyar hem de onlardan korkardı (Clifford, 1988: 61). Fransız sanatçılarıyla müzisyenlerini kahvelerde ve kabarelerde bu kadar eğlendiren siyah kadınların cinselliği, ay-

nı zamanda, Hottentot Venüs'ü ve kara derili kadınların bedenleriyle arzularının diğer patolojik yorumlarına önceleri duyulan popüler ve bilimsel ilgiyi de körüklemiştir (Gilman, 1985).

Oysa *National Geographic*'in kendine özgü kültürel etiği, siyah cinselliğinin bu yönüne, okurların başka medya araçları ve popüler kültürde -özellikle Hollywood filmlerinde- karşılaşmaya alışık olduğundan daha az yer verilmesini gerektiriyordu. Alloula (1986), yirminci yüzyılda popüler olan Kuzey Afrikalı kadınların aşırı cinselleştirilmiş 'harem' kartpostallarını buna örnek olarak gösteriyor. Onun görüşünce, peçe 'yasaklık' mesajı verdiği için Batılı izleyicilerin merakını uyandırıyor, bu yüzden de, yabancı erkeklere sinir bozacak denli ilgi çekici ve cazip görünüyordu. Aynı anda, fotoğrafçının ışığı, toplumsal değişim mantığı, bilimin bilgi birikimi ve tensel arzu yoluyla onu delmek isteyen Batılıların arayışının hedefi haline gelmişti (krş. Fanon, 1965). Batılı-olmayan kadının fotoğrafları söz konusu olunca, *National Geographic*'in belirgin üslûbu ile *Life* fotoğrafları arasındaki farkı da görmek mümkündür. 1956 tarihinde *Life*'da ülkenin çeşitli yerlerindeki Amerikalı kadınlar hakkındaki bir yazının yanında yer alan 'öteki kadınlar'la ilgili yazıda, ırk konusunda daha güçlü kültürel bir bakış açısı hissedilebiliyordu. Kadınların görünüşü, cinselliği ve uysallığını vurgulayan fotoğraflarıyla iki yazı da, bir çeşit güzellik yarışmasını akla getiriyordu. Sonuçta, derginin editörleri Amerikan kadınlarının daha güzel olduğuna karar veriyorlardı (birçok altyazıda Amerikan kadınının 'doğal', 'sağlıklı', onurlu -sapkın olmayan- özellikleri belirtiliyordu), ancak Batılı-olmayan kadınlar için altyazılarda kullandıkları sıfatlar, onların daha pasif fakat cinselliklerini belirginleştiren duruşlarına işaret etmekteydi. Böylece, 'kırılganlıkları', 'yumuşacık oluşları', 'zarafetleri', 'sakin tavırları' ve 'memnun etmeye hevesli' oldukları için çeşitli şekillerde övülüyorlardı; 'tropiklerdeki kadınlarda sık sık rastlanan şehvet', bir Malay kadınında dikkati çekiyordu. Burada gördüğümüz, aşırı cinsel arzulu fakat itaatkâr kadın, geçen yüzyıl süresince birçok Batılının hayali Afrika yolculuğunda arayıp bulduğu kadının kopyasıydı (Hammond ve Jablow, 1977). *Life* yazısında 'çalışan kız' olan tek bir Çinli dışında bütün Batılı-olmayan kadınların (ve çoğu Amerikalı kadının) fotoğrafı, kendi bedenleri, giysileri veya yelpazelerine dokunurken; kadınların kendi kendiyle ilgisini gösteren klasik pozda çekilmişti (Goffman, 1979).

Orta Afrika'daki Bamum'da Almanlar tarafından çekilen fotoğraflarda görüldüğü üzere, Batılı-olmayan ötekinin aydınlanmış olduğunu vurgulayanlar bile bazı gerçekleri bastırma ihtiyacı hissetmektedirler. Bamum'daki Kral Nioya'nın çok sayıda karısı olmasına rağmen, Avrupalıların çektiği fotoğraflarda bu gerçek gösterilmez; aynı şekilde *National Ge-*

ographic de kadın ve erkek cinselliğini ender olarak açık bir şekilde sergiliyordu. *National Geographic*'te tarih boyunca peçe önemle vurgulandığı halde, göreceğimiz üzere, bunun cinsellikten çok gelişme bağlamına yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Dergi ile okurları, aşırı cinselliği olan yerli kadının kültürel fantezisini yaşama arzusu ile cinsel ahlâkın toplumsal, bilimsel engelleri ve kültürel etik arasına sıkışıp kalmış durumdadırlar.

National Geographic kara derili kadınların cinselliğini pazarlasa da, kara derili erkeklerin cinselliği konusunda o kadar rahat değildir. Kara derili olarak kodlanan erkekler, derginin sayfalarında, beyaz olarak kodlananlardan daha sık çıplak göğüsle gösterilmektedir; üstelik, çoğu zaman da kaslarına ve gücüne dikkat çekecek pozlar vermiş olmaktadırlar. Anlaşılan *National Geographic* 'yakışıklı genç adamlar'ın fotoğraflarını da yayınlamaya çalışmıştır (Abramson, 1985: 143). Erkek kasları, Amerikalı okurlar için cinsellik işareti olarak, kadın göğüslerinin yanında yerini almıştır (Canaan, 1984). Birçok resim görsel açıdan veya altyazıları aracılığıyla dikkati, fotoğrafı çekilen erkeklerin kaslarına yöneltir. Sudan'ın Nuba dağlarından bir erkeğin fotoğrafı (Kasım 1966: 699), yüzü veya bütün bedeniyle değil de, daha çok belden yukarı kısmıyla bütün sayfayı doldurur ve adamın belirgin, güçlü kas yapısını öne çıkarır. Altyazı da onun kas gücünü vurgularken, bu fiziksel gücün beyin gücünün aleyhine geliştiğini ima etmektedir: "Demir gibi kaslarıyla ve kendisini kötülüklerden koruyan deri pazubent muskasıyla bu şampiyon güreşçi, özgüvenle dopdolu. Onun dünyasında erkeğin gücü ve çevikliği büyük önem taşıyor ve festivallerde halkından alkış topluyor. Ama modern uygarlık -anlayışının dışında kalan bir güç- onun ilkel hayatını tehdit ediyor."

Dergi, erkek cinsel organlarını görüntülemekten dikkatle uzak durmuştur. Daha önce de anlatıldığı gibi, gerçeklere duyulan saygı, fotoğraflardan bütün erkeklik organlarının silinmesini gerektirmez. Erkeklerin geleneksel yerel kıyafetinin pantolon olmadığı kültürlerde, dergi, beyaz okur kitlesini rahatsız etmemek için, erkeklerin önlerine bağladıkları bezleri uzatmış, fotoğraflara şort çizmiş veya rahatsız edici beden bölümlerini fotoğraflardan rötuşlayıp silmiştir. Siyah adamın cinselliğinden duyulan korkunun -ve onu silme arzusunun- Avrupa kökenli Amerikan kültüründe uzun bir geçmişi vardır. Ku Klux Klan gibi toplulukların paranoyakça fantezilerinde ve güneyli siyah erkeklerin beyaz kadınlara gerçek veya hayali de olsa yaklaşmaları nedeniyle iğdiş edilip linç edilmesiyle, bu eğilim en iğrenç biçimde zirveye ulaşmıştır (Carby, 1985: 207-208). Haraway (1989) ve Torgovnick (1990) Amerikan popüler kültüründe, örneğin Tarzan öyküleri ve filmlerinde olduğu gibi, beyaz ve siyah ırkın melezleşmesi ve kara derili adamların be-

yaz kadınları kaçırması kaygılarının canlı örnekleri, kanıtları ve analizlerini vermektedirler. Edep duygusu veya zevk kılığına bürünen bu kaygılar, *National Geographic* sayfalarında da yerini bulmaktadır.

Batı'nın yüksek resim sanatında çıplaklık ve onun oynadığı rol gibi, *National Geographic* fotoğraflarındaki çıplaklık da, potansiyel bakımdan cinsel, hatta pornografik yorumlara açıktır (Hess ve Nochlin, 1972; Betterton, 1987; Nead, 1990). Bu tür yorumlar, haliyle derginin kendini ciddi, seçkin kesime hitap eden bir aile dergisi olarak tanımlamasıyla kazandığı meşruiyetini ve satışlarını tehdit edebilirdi. Pornografi, tam olarak karşıt değerleri temsil eder: "elden çıkarılabilir olma, çöp olma," sapkın, aşağılık, alt sınıfa özgü, vb. (Nead, 1990: 325). Bilim de tıpkı sanat gibi, çıplak kadın bedenini pornografik niteliklerinden arınmış olarak temsil etmeye çalışır. Sanat onu estetikleştirirken, bilim inceler, parçalarına böler ve başka şekillerde cinselliğinden ayırır. *National Geographic*'in çıplak resimleri, bu karşıt işlemlerin ikisini de zaman zaman yapmıştır.

National Geographic'in çıplak fotoğrafının, okurlarının gözündeki en önemli özelliği, kadın göğüslerini sergilemesidir. Bu, göğüslerin bir fetiş haline getirildiği kültürün izinden giden bir yaklaşımdır. Üstelik takıntı, her türlü göğüsle de ilgili değildir. Young'ın (1990: 191) belirttiği üzere, göğüsler 'normalleştirilmiş' ve kültürel olarak şart sayılan 'mükemmel biçim ve orantıda göğüs'e sahip olmayan kadınların kendilerini eksik hissetmelerine yol açmıştır: göğüsler diri, iri, yuvarlak ama sarkık olmayacaktı. Şayet *National Geographic* kadın göğüsleriyle özdeşleştiriliyorsa, o zaman, *National Geographic*'in kültürel tarihi araştırılırken, o dönem sürecinde kadın göğüsleri konusunda değişen tavırları da dikkate alınmak zorundadır.

Ne yazık ki, belli başlı gelişmeler pek kolay gerçekleşmemiştir. Kapak kızından (dönemin başında hâlâ önemliydi) '1990'lı yıllarda geri dönen' ve yakın geçmişte yine övgüyle karşılanan iri göğüslü modele kadar bu takıntı, Twiggy ile 1960'lı ve 1970'li yılların sutyensiz modası dışında günümüze kadar devam etmiştir. Kadın göğsünün yüceltilmesi giderek yaygınlaşmıştır; şimdi artık o kadar önemlidir ki, sadece 1986 yılında aşağı yukarı 100 bin kadının göğsünü büyütmek için ameliyat olduğu bildirilmektedir. Daha önceki dönemlerde daha çok gölgede kalan kadın göğsünü, 1970'li ve 1980'li yıllarda giderek daha sık ve açıkça sergileyen *National Geographic* bu eğilimi yansıtıyor olabilir. Şimdi ön plana çıkarılan göğüsler daha çok gençlere aittir. Bütün bu gelişmeler süresince kültürde varlığını sürdüren tabu, yaşlı kadınların sarkık ve buruşuk göğüslerini sergilemektir. *National Geographic* doğruculuk uğruna bu tabuyu delmiştir, ama onları her zaman küçük boyda ve az ışık-

landırılmış fotoğraflar halinde basarak kültürel baskıya boyun eğmekten de geri kalmamıştır.

Derginin kadın bedeni fotoğraflarında iki önemli üslûp değişikliği belirlenebilir; biri, kadınların reklam fotoğraflarındaki değişiklikle ilgiliyken, diğeri 1980'li yıllarda *National Geographic*'te 'estetik' fotoğraflara giderek daha fazla hoşgörü gösterilmesidir. 1950'li yılların sonlarına doğru, reklamlarda kadınların resmedilme şekli *National Geographic*'in fotoğraflarına yansımaya başlamıştır.[6] Dönemin ilk reklamlarında kadınlar hep bir ürünü kullanırken görüntülenirdi: lüks bir bina görevlisi tarafından 1955 model Chrysler otomobiline binmesine yardım edilen kürk etollü kadın gibi. Buna karşılık, 1966 yılına ait bir Chevrolet reklamı, otomobilin üstüne uzanmış, rujunu tazeleyen bir kadını gösterir; hemen yanındaki küçük resim ise onu otomobilin üstünde oturur ve fotoğrafını çeken erkeğe poz verirken gösterir. 1950'li yılların sonlarında reklamlar, kadınları evlerinin kraliçesi olarak göstermektedir; daha sonraki reklamlarda ise onların doğrudan cinsel roller ve pozlarda görüntülendiğine tanık oluruz.

National Geographic'in belgesel görüntülerinde de, reklam fotoğraflarından birkaç yıl sonra ortaya çıkan bir değişiklik görüyoruz; çıplak kadın yalnızca bir etnografik gerçek ('onlar günlük hayatlarında böyle giyiniyorlar' klişesiyle) olmaktan çıkıp, estetik ve cinsel bir nesne olarak sunulmaktadır. 1970'den sonra çıplak kadın, giderek daha az erkeklerle aynı karede görüntülenir, annelik yönü daha az vurgulanır, daha çok dans ederken veya uzanmış dinlenirken gösterilir.[7] Reklamcıların vurguladığı uzanmış, yatan kadın ile (Goffman, 1975) kendini dans etmeye kaptırmış kadının erotik çağrışımları daha romantik ve estetik üslûplarla birleşerek, kültürün genelinde çoğalan, cinselleştirilmiş kadın fotoğraflarını izleyen resimler yaratılmasına yol açar (N. Wolf, 1991). Doğrudan objektife çevrilmiş bakışıyla, izleyiciyi göz temasına davet eden Mikronezyalı genç kızın, fonda tropikal romantizmi çağrıştıran puslu yeşillikler görünen, 1986 tarihli fotoğrafıyla, iki kadını Eritre'de

6) *National Geographic*'in ve dönemin reklama yönelik görsel malzemelerinin üslûbundaki benzerliğin bir örneği için, o dönemin kadın modası fotoğrafları ile Polinezyalı güzellerin fotoğraf dizisini karşılaştıran Beşinci Bölüm'e bakınız. Tahiti'li bir kadın, yandan çekilen portre için başını öne doğru uzatarak, uzun boynuyla 1950'li yılların kuğu boyunlu moda fotoğraflarının zarafetini taklit etmektedir.

7) Bu saptama, 592 örnek fotoğrafımızda bulunan kadınların üst gövdelerinin çıplak görüntülendiği yirmi resme dayanmaktadır; bu sayının yarısı 1950 ile 1960, diğer yarısı da 1970 ile 1980 yılları arasında yayınlanmıştır (dünyada kentleşme ve giysi modellerindeki değişiklik yaygınlaştıkça bu tür fotoğrafların azalacağını düşünüyoruz). Burada belirttiğimiz bazı gerçeklere, Amerikan aile dergilerindeki reklam fotoğraflarında da rastlanır (yani, evli kadının çocuk bakarken resmedilmesinde bir azalma ve onları eğlenirken gösteren fotoğraflarda bir artış vardır), ancak sözü edilen ikinci tür reklamlarda bu eğilim daha erken tarihte, 1940'lı yıllarda başlamıştır (Brown, 1981).

bir pazarda baharat satın alırken gösteren daha sert hatlı fotoğrafı karşılaştırınız. Fotoğrafın anlatısının temelini, kadınların göğüslerinin oluşturduğu bellidir, ama yine de objektif, baharatçının kadınlardan birine uzattığı otlar ve yakın arka plandaki develere de odaklanmıştır. Resimlerin kompozisyonu ve gerçekçiliği kadar açıklayıcı olan altyazılar da bize, etnografiyle ilgili bir şey; yani, kadınların güzelliğinden veya kadınların bedeninden daha fazla bir şey söylemektedir.

Pollock'ın (1987) işaret ettiği gibi, reklam üslûbunun kültürün diğer alanlarına nüfuz etmesi kadın fotoğraflarını da etkilemiştir; fotoğraflanan görüntüye bir kadın eklemek, çoğu zaman görüntüyü ölü doğadan veya izlenecek bir nesneden, satın alınabilir bir ürüne dönüştürmeyi başarır. Bunun sebebi, kadınların geleneksel yaklaşımla, erkeklerin hayatlarında bir süs olarak sahiplenilecek veya kontrol altında tutulacak nesneler olarak görülmesidir. *National Geographic* örneğinde, satılacak ürün potansiyel turistik bölgedir. Kadınların yeni, parlak fotoğrafları; Üçüncü Dünya'nın turistlere pazarlanıp satılmasını sağlamıştır.

Çıplak kadın görüntülerinde gözlenen değişikliklerin bir açıklaması da, *National Geographic*'teki bütün fotoğrafların estetize edilmesine giderek daha fazla hoşgörü gösterilmesidir. Fakat söz konusu fotoğraflar kadın fotoğrafları olunca, estetik üslûp özel anlam ve incelikler taşıyacaktır. 1950'li yıllardan sonra *National Geographic*'te ortaya çıkan durum, sadece daha bilinçli bir estetik üslûp değil, aynı zamanda, moda ve reklam çalışmaları gibi kadın fotoğraflarına yönelen kültürün diğer alanlarında da kullanılan bir üslûptu.

National Geographic'teki çıplaklığın ahlâka uygun olup olmadığı hakkında yapılan kültürel tartışmalar, kabul edilebilir kadın çıplaklığının değişen ve çelişen tanımlamalarına uyumlu olarak değişmektedir (Nead, 1990). Sorun sadece kadın bedenlerinin görüntülenmesi değil, bu görüntülerin kültürel düzlemde nasıl bir anlam taşıdığıdır (Myers, 1982; Vance, 1990); bu anlam, kadın göğüslerinin cinselleştirilmesini, kadınların nesneleştirilmesini, siyah kadın cinselliğinin ırkçı yorumunu ve Amerikan kültürünün cinselliğin kendisine yüklediği utancı kapsar.[8] Her şeye rağmen, *National Geographic*'in hâlâ çoğunlukla beyaz erkeklerden oluşan fotoğrafçı ve editör kadrosu, feministlerin kadın bedenlerinin kullanılması konusundaki eleştirilerinden veya çıplak siyah kadın bedenlerine sık sık yer verilmesi ve bunların okurlar tarafından

8) *National Geographic*'teki göğüsler, endüstriyel Batı'da meydana gelen cinsellikle ilgili toplumsal değişikliklerin daha geniş planında incelenmelidir. Foucault (1978), bu değişikliklerin cinselliğin 'serbestleşmesi'yle ilişkilendirilmesinin yanlış olacağını ileri sürmüştü. Aslında o, modern devlet ile onun ihtiyaç duyduğu denetim mekanizmasının ortaya çıkışıyla birlikte -bilim, devlet politikası, klinik tıp ve şimdi de fotoğrafçılık aracılığıyla-, cinsellik hakkında konuşmanın ve onu denetim halinde tutmanın bir tutku haline geldiğini ileri sürmektedir.

çarpık şekilde yorumlanmasına yol açan sömürge devrini hatırlatan ilişkilerin yansıtılmasının (Gaines, 1988) eleştirilmesinden etkilenmemiş görünmektedirler. İçimizden birini *National Geographic*'in merkez bürosuna götüren Afro-Amerikalı taksi şoförü, dergideki beyaz kadınların pekâlâ yeterince örtündüğünü söylerken bu durumdan hiç memnun değildi, hatta öfkeliydi.

Afrika'da Mutfak Tartışmaları: İlerleme Serüveninde Kadının Yeri: 1980'li yılların başarılı Hollywood filmleri hakkında kapsamlı bir araştırma yapan Traube (1989), Reagan yılları ile çalışan sınıf demografisi ve tüketici kapitalizminin, o özel dönemin filmlerinin konu ve üslûbu üzerinde bıraktığı etkileri ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Bu filmler, büyük şirketlerde görev almak için yetişmekte olan ve bu filmleri izleyen orta sınıf gençlerine, başka şeylerin yanı sıra, yönetici dünyasında cinsiyetle ilgili özel tehlikeleri ve imkânları açıklıyordu. Özel olarak da, "nezaketin erkeklerde yarattığı kadınsılık ve bunun tam tersi bir eğilim olan, hırsın kadınlarda yarattığı erkeksilik" konularını vurguluyordu (1989: 291). *National Geographic*'in kadınları, derginin okurları açısından bu filmlerdeki karakterler kadar kolay özdeşleşilebilen kimlik örnekleri oluşturmuyordu; fakat yarattığı imaj, politikada ve Amerikalı kadınların çalışan sınıfa katılım oranındaki değişikliklere karşı duyarlı olmuştur. Ayrıca, kadınların denizaşırı ülkelerde toplumsal ekonomik gelişmelerde aldığı rol hakkındaki köklü kültürel düşünceleri seslendirmekte de etkili olmuşlardır. Şimdi, bizim ülkemizde ve dış ülkelerde kadınların ilerleme serüveninde ortaya çıkan sorunları inceleyeceğiz.

Sömürgeci ağzıyla yaygınlaşan tembel yerli söylemine karşın, *National Geographic*'in çalışkan yerlisi, hoşa gidecek bir öteki gerektiren yayın politikasına uygun olarak, faaldir. Buna rağmen, kadınların çalışma şeklinin görüntülenmesi, erkeklerinkinden, kültürel düzlemde öngörülebilen farklılıklar sergiler. Örneğin, iki sayfada karşılıklı olarak görüntülenen Melanezyalı erkek ile kadına bakınız (Nisan 1969: 574-575). Soldaki erkek okçu 'erkek, avcı' olarak, sağdaki resimde bir filede bebeğini ve bir yığın çalı çırpı taşıyan kadın ise 'kadın, işçi' olarak gösterilmiştir. Yükünün altında gülümseyen kadın, belki de, Batı kültüründe uzun süredir yaygın olan imajı canlandırır; ağır işler yapan siyah kadını romantikleştiren bu imaj, çoğu zaman, baskıya katlanmakla (karşı çıkmadığı gibi) ondan zevk almanın arasındaki farkı ayırt edemez (hooks, 1981: 6). Bu kültürel söylemde, siyah kadın hiçbir hanımefendinin dayanamayacağı zorluklara katlanabilir; bu yüzden de, daha doğal, hatta hayvansı olarak gösterilir (81-82). Çoğu *National Geographic* okuru açısından, çalışan güçlü kadın övgüsünden, bu ağır iş-

lere katlandığı için insanlıktan uzak biri olarak aşağılanmasına ilerlemek kolay bir adım olmalıdır.[9]

Savaş sonrası dönemde, on altı yaşında veya daha büyük yaştaki çalışan kadınların nüfusa oranı 1940'ta yüzde 25'ten, 1960'ta yüzde 40'a kadar yükselirken, kadının evin dışında çalışması konusundaki kültürel tutumun belirsizliği de iyice artmıştır. 1950'de yarısı çalışan ve sonraki yıllarda da çalışma oranı artan Afro-Amerikalı kadının durumu daha da belirsizdir. Kadının çalışması hakkındaki yerleşik ideolojik formüller baştan aşağı değişmiştir. 1950'li yıllarda, çalışan kadının eşine yardımcı olduğu düşünülüyordu. Kadının çalışmasının bağımsızlık ve kendini kanıtlama amacı olarak algılanması çok daha sonra gerçekleştiyse de (Chafe, 1983), Traube'nin (1989) belirttiği gibi, kadının işindeki başarısının erkekler açısından bir tehdit oluşturduğu mesajı yaygın olarak verilmekteydi. Bu belirsizlik, çalışan kadının ağır işçiliği, hatta köleliği veya *çalışıyor olmasına rağmen* kadınsılığı vurgulandığında, zaman zaman *National Geographic*'te de ortaya çıkar. Bu ikinci vurgunun bir örneğini, bir tarha küçük yeşil fideler diken Burmalı kadın fotoğrafında görebiliriz (Haziran 1974). Hem diktiği fide sırası hem de saçlarındaki çiçekler rötuşla belirginleştirilmiş. Bu iki öğenin belirginleştirilip kesinleştirilmesi, fotoğrafın onun kadınsılığı ve üretkenliği ile bu ikisinin birbiriyle çelişmediği noktasında daha açık bir öykü anlatmasını sağlamaktadır.

Oysa *National Geographic* fotoğraflarında, kadınların çalışması kadar hayatlarının diğer yönlerinin de kendi ülkelerindeki gelişme açısından gerekli olduğu izlenimi vermeye özel bir çaba harcanmaktadır. Gelişen ulus-devletin kadınsılaştırılmasıyla kadınlar da gelişmenin öncüleri olarak gösterilmektedirler (Kabbani, 1986; krş. Schaffer, 1988). Peki, bu nasıl gerçekleşmektedir? İlk olarak, yabancı devletler bazı Batılıların hayalinde tam anlamıyla erkeksi olan Amerikan ulusal kimliğiyle (Krasniewicz, 1990; Jeffords, 1989) ve bu cinsel kimlik (elbette *Batı'da*) Batılı tarafından, Batı'nın güç, uygarlık, rasyonellik ve özgürlük özellikleri, ötekinin de incinebilirliği, ilkelliği, batıl inançlara bağlılığı ve köstekleyici gelenekleriyle karşılaştırılmaktadır. Bu denklem bir kez kurulduktan sonra, gelişme erkeksileştirilir, geleneksel ülke kadınsılaştırılır

9) Bu adım, hooks'un işaret ettiği üzere, beyaz feminizm tarafından da atılmış olabilir: "Kadın hareketi zirvesindeyken, beyaz kadın neslin sürdürülmesi, ağır işçilik ve cinsel obje rollerini reddederken, siyah kadın annelik görevlerine eşi görülmemiş şekilde bağlı olduğu, 'doğuştan' müthiş zorluklara katlanmaya yetenekli ve cinsel obje olarak giderek daha çok hazır olduğu için övülüyordu. Anlaşılan bizler, oybirliğiyle, beyaz kadının bıraktığı yerden başlamak üzere seçilmiştik" (1981: 6). Beyaz-olmayan kadını bir yük hayvanı olarak kabul eden düşüncenin ne kadar güçlü bir görüş olduğunu Afrikalı kadınlar açısından inceleyen bir analiz için bkz. Hammond ve Jablow (1977), ayrıca bkz. Collins (1991).

ve yazı başlıkları, vereceğimiz örnekteki gibi atılır: "İlerleme Hamlesinin Arkasında Eski Meksika'nın Cazibesi ve Güzelliği Bozulmadan Duruyor" (Ekim 1961).

Sömürge döneminin bakış açısından, Batılı-olmayan devletlerin kadınsılığı kesinlikle belirlenmiş gibi görünüyordu, ama 1970'li ve 1980'li yılların yeni toplumsal ilişkileri dünyasında bu söylem artık gücünü yitirmişti. ABD'nin kitle iletişim araçlarında Üçüncü Dünya hakkında en çok göze çarpan haberlerin, artık Ortadoğu'daki erkek teröristler ile Japonya ve Kore'deki ekonomi alanındaki erkek rakipler olduğu görülmekte. Cinsiyeti belirsiz aç çocuklar da temsil alanına sahip, fakat kadın işçilere hâlâ yer verilmiyor. Bu yüzden, *National Geographic*'te son zamanlarda çıkan yazıların, diğer medya araçlarında yabancıların cinsiyetinde görülen değişikliği nasıl yansıttığının özellikle incelenmesi gerekmektedir.

Cezayir'de Fransız sömürgeci yönetimin peçe karşısında takındığı tavır ve stratejilerle ilgili yaptığı analizde Frantz Fanon (1965: 39), sömürgecinin amacının her yerde olduğu gibi burada da, "'yerli' erkeği şarsmak" ve kontrol altına alabilmek için "kadını değiştirmek, onu toplumdaki yerinden koparmak ve yabancı değerlere çekmek" olduğuna işaret eder. Üçüncü Dünya'yı 'geliştirmek' isteyen yabancılar, çoğu zaman, Batılı-olmayan kadının gelişime ayak uydurmasını sağlamayı ilk hedef olarak belirlemişler ve erkeğin gelişmesini onun önüne değil, arkasına yerleştirmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılda evrim teorisi, ilkellikten barbarlığa ve oradan uygarlığa doğru yükselişin başarıya ulaşmasını kadınlara karşı alınan tavra, özellikle de onların "ağır işlerden, cinsel sömürüden ve erkek şiddetinden" kurtarılmasına endeksliyordu (Tiffany ve Adams, 1985: 8). Bu görüş, "Batılı-olmayan toplumlarda kadının ezilen, köleleştirilmiş bir yaratık, ağır yük hayvanı, alınıp satılabilen mal olduğunu ve sonunda 'uygarlık' ile 'ilerleme' tarafından özgürleştirilerek Batı toplumlarındaki kadının kıskanılacak düzeyine erişeceğini" (Etienne ve Leacock, 1980: 1) ve bu konumdan memnun kalacağını iddia etmekteydi.[10] *National Geographic*, öteki kadınların çalışmalarını olumlu bir bakışla yansıtarak, aynı öykünün çok daha umutlu bir versiyonunu anlatmıştır.

Bu yaklaşımların günümüze uzantısı, 'gelişmekte olduğu' söylenen ülkelerin hem *National Geographic* gibi Batı medyasında, hem de Batılı-olmayan devletlerin ilgili bürokrasisinde ele alınış biçiminde görülebilir. Graham-Brown (1988) ve Schick (1990), Türkiye ve devrim öncesi İran gibi ülkelerde ilerleme veya modernleşmenin görsel veya başka

10) Batı feminizmi, 1970'li yıllarda, erkeklerce ezilen dünya kadınlarının Batı'da belirlendiği şekliyle feminizm tarafından kurtarılacağını ileri sürdüğü zaman, bu görüşün terimlerine karşı çıkacağı yerde, onları sadece dönüştürmüş olabilir (bkz. Amos ve Parmar, 1984).

türlü kanıtlarının çoğu zaman kadınların hayatında, özellikle de peçeyi çıkarmalarında yansıdığını açıklamaktadır.[11] Gerçekten de, Schick'in belirttiği üzere, "peçe takmamış bir kadının fotoğrafı bir traktörden, bir sanayi kompleksinden veya yeni bir tren hattından pek farklı değildi; insanın başarılarından birini simgeliyordu" (1990: 369).

Örneğin, *National Geographic*'in Bağdat üzerine yayınladığı Ocak 1985 tarihli yazıyı ele alalım. Haberin içindeki birçok fotoğraf, şehrin sokaklarında yürüyen peçeli kadınları gösterir. Bir fotoğrafta, dar bir ara sokakta duran kadınlar görünür. Fotoğrafın koyu tonları ara sokağa erişemeyen güneş ışınlarının eseridir, ama aynı zamanda altyazının iletisini güçlendirmektedir. Çoğu okurun hayalinde canlandırılan geçmiş ile peçenin ilintisini işleyen altyazı şöyledir: "Geçmişin gölgesinde kalmış uzun siyah çarşaflı kadınlar, şehrin eski bölümlerinden birinde yürüyorlar." Birkaç sayfa ileride, şehirde çok katlı binalar yapıldığını öğreniyor ve erkek bir meslektaşıyla bir bina projesi üstünde çalışan, kot pantolonlu, baret takmış kadın bir elektrik mühendisini gösteren iki sayfalık resimde kadının değişen rolünü görüyoruz. Altyazı onun ismini verip devam ediyor: "Arap dünyasının en ilerici kesimini oluşturan Iraklı kadınlar, ülkenin çalışan nüfusunun yüzde 25'ini oluşturuyorlar ve Baas Partisi doktrinine göre erkeklerle eşit haklara sahipler." Karşı sayfada, inşa ettikleri modern binaların altyazısı şöyledir: "Dicle kıyısındaki New York." Peçesini çıkarmış kadın denkleminin öbür ucu (Manhattan), titizlikle belirlenmiş.

Kadınlar aracılığıyla ilerleme hedefini ve kadınların gelişmesini, birçok okur 1968 tarihli bir Ekvator fotoğrafında (Şubat: 271) çeşitli şekillerde gözlemleyebilir. Bu fotoğraf, dört kişilik bir aileyi, parkta erkeğin soyut tablosunun önünde otururken gösterir. Kadının, ev kadını ve anne rolüne yerleştirildiği bu tümüyle modern çekirdek aile, gelişmenin onlara sağladığı nezih ve kültürlü boş zamanın keyfini çıkarmaktadır. Çerçevenin, bir tarafında adamın sanat yapıtı, diğerinde kadın ile çocukları kalacak şekilde ikiye ayrılmasıyla, Batılı izleyicilere özgü kadın/çocuk/doğa ve erkek/bağımsızlık/sanattan oluşan simgesel ikili dünya görüşü kurulmuş olur. Bu çiftin, Büyük İlerleme Yürüyüşü'nde artık gideceği yer kalmamıştır. Fotoğraf ayrıca, derginin olumlu yönleri vurgulama politikasının ataerkil toplum düzeni anlayışının eleştirisini nasıl yaptığını da gözler önüne sermektedir.

11) Feminist antropoloji bu tür çıkarımları analiz edip eleştirse de, Ong'ın çıkarımına varmak için, temelde evrimci bir söylem izlemiştir: "Feministler her ne kadar bir ortak geçmiş iddiasında bulunsalar da, Batılı feministle postmodernizme vardığı sırada Üçüncü Dünya kadınının henüz ancak modernleşeceği varsayıldığı için, çoğunlukla aşağılanarak temsil edilmektedir" (1988: 87).

Kadın özgürlüğü ile ulusal ilerlemenin aynı anda kutlanması tabii ki bütün öyküyü anlatmaz. Dergi, aynı zamanda, gelişmeden uzak kalan insanların birbirini desteklediği doğal hayatın değerini de -1950'li ve 1960'lı yıllarda daha incelikle- vurgulamaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında olduğu gibi, ilerleme, toplumsal düzlemde aşındırıcı olarak da görülebilir. O dönemde, aşırı eğitim Batılı kadının doğurganlık gücünü azalttığından Batılı-olmayan kadın daha üstün tutulurdu (Ehrenreich ve English, 1978: 114). Batılı-olmayan dünyanın eğitimsiz kadını, hâlâ bu kültürel miras içinde yaşamakta ve ilerlemeyle 'bozulmamış' kadını temsil etmektedir.

İlerlemenin cinsiyetlerin rolündeki yerini sorgulayan bir başka potansiyel öğe, doğa manzaralarının dişileştirilmesidir. Schaffer'in (1988) Avustralya kültürü, Tiffany ile Adams'ın (1995) Amerika kıtası için gösterdiği gibi, manzara, keşfini izleyen tüm dönem süresince, dişil olarak yorumlanmıştır. Onu sömürmek ve değiştirmek için gelen ise erkektir; böylece, gelişmemiş Üçüncü Dünya/dişil basit hayat, aile ve doğayla uyum içinde yaşamanın değerleri konusunda (siyasal olmayan) zaman dışı bir bilgelik hazinesi olarak görülebilir.

İlerlemenin çelişkili değerinin bir örneğini, dikkati ev kadınlarına çeken iki fotoğrafta görmek mümkündür. Söz konusu fotoğrafların birincisinde, kenarları kürklü bir parka giymiş bir Eskimo kadını, çamaşır makinesinin önünde durur. Altyazı şöyle der: "Alışılmadık lüks." "Çamaşır makinesi, ev kadınını aynı zamanda sıcak duşları da olan 'Tuk' çamaşırhanesine çekiyor" (Temmuz 1968). Bu fotoğraf, değer biçme dengesini şimdiki zamanın lüksünden yana düşecek şekilde, özellikle modern çağ öncesi ile modern çağ arasındaki çelişkinin çevresine yerleştirilmiştir. Yine de, okurlara, Moskova'daki Amerikan Ulusal Sergisi'nde, yepyeni bir çamaşır makinesi ile kurutucunun yanı başında kapitalizmin değerlerini tartışan Nixon ile Kruşçev'in 1959 tarihli görüntüsünü çağrıştırmış olabilir. Bu tartışmalarda Nixon, kapitalist Amerikan toplumunda ilerlemenin, kadınlara sağladığı kolaylıklarla ölçülebileceğini iddia ederek, "Ben kadınlara yöneltilen bu duyguların evrensel olduğuna inanıyorum. Biz ev kadınının hayatını kolaylaştırmak istiyoruz," demişti. Soğuk Savaş sırasında anlatılan cinsiyetle ilgili öykülerde, Hiroşima ve soykırım sonrasındaki dünyada elde edilebilecek tüm güvencenin, aile hayatında ve ona sağlanan ürünlerde bulunabileceği dile getiriliyordu (Mayıs 1988). Kapitalizmin değerinin kanıtlanması, kapitalist ürünlere duyulan evrensel istek ve toplumsal evrimde kadının rolü konusunda, Batılı-olmayan kadından da yararlanılmaktaydı.

Buna rağmen, Ocak 1971 sayısında yayınlanan "Dünyanın Öbür Ucunda Bir Ev Kadını" başlıklı yazı, Tierra del Fuego'ya yerleşen Ohio'lu bir kadının maceralarını anlatıp, kendine yetme ve sade hayat konusundaki yerel adetlere uyum sağladığı için onu övmektedir. Son fotoğrafın altyazısı bütün yazının ana temasını ortaya koyar: "Bu uzak diyarlarda hayat yaratıcılığı körüklüyor... Özel meraklarım beni o kadar meşgul ediyor ki, bir zamanlar sahip olduğum kolaylıkları özlemeye zaman kalmıyor." 'Küçük kız kardeş' diğer yöne giden merdivenleri tırmanırken, özgün ve sade bir yer arayan Kuzey Amerikalı kadın, ilerlemenin yararlarından vazgeçmeyi seçer.

Gelişmiş/geri kalmışlık öykülerinde Batılı kadın ile Batılı-olmayan kadın, hep bu şekilde karşı karşıya getirilmiş, farklı amaçlar uğruna, ötekini eleştirmek üzere kullanılmış ve her ikisine de yetersizlik duygusu aşılanmıştır. Erkek yazar/imaj yaratıcısı/tüketici, böylelikle hem değer biçme hakkını hem de kadınlar karşısındaki mükemmelliği aracılığıyla kendi gücünü pekiştirmektedir. Bu kültürel oyunların Batılı-olmayan erkeğe de pek yaradığı söylenemezse bile, onlar da daha az sıklıkta ve başka şekillerde (Honour, 1989), beyaz erkeğin erkeklik gücünü eleştirmek veya desteklemek üzere kullanılırlar.

Özetlemek gerekirse, Batılı-olmayan dünyanın kadını, Batılı kültürlerin eriştiği kusursuz kadınlığa talip olan nüfusu temsil eder ve ikincil bir düzeyde, Batı'nın 'özgürleşmiş' kadınının yitirdiği kadınlığın bir hazinesidir. Modern kadınlığın hem ideali hem de eleştirisi konumunda olduğundan, aynı zamanda, Batılı ailenin ne kadar geliştiğini gösteren bir ölçüttür. Çok çalışırken ve ülkelerinin Batılı tüketici aile örneğine göre gelişmesine yardımcı olarak görüntülenirler. Bu resimlerin, orta sınıf kadınlarına bazen iletebildiği çelişkili mesajlar, Amerika Birleşik Devletleri'nin, hem anne hem de çalışan kadın olan kadınını kınayan ve onaylayan kültürel ideolojisiyle uyum içindedir. *National Geographic*'teki kadınların, Soğuk Savaş sürerken, beyaz kadının giderek artan sayılarda işgücüne katılmasıyla, akrabalık yapılarında ve cinsiyet politikalarında toplumsal değişimlerin ortaya çıktığı bir dönemde, toplumsal alanda önemli roller oynadığını görürüz.

SONUÇ

Bu bölümde, *National Geographic*'te ırk ve cinsiyet farklarının nasıl ele alındığını inceledik. Şimdi bir adım gerileyip, okura dergideki cinsiyetin renginin, ilk olarak fotoğrafçının çalışmasıyla ortaya çıktığını hatırlatabiliriz. *National Geographic* fotoğrafçısı, düz anlamıyla da simge-

sel olarak da bir beyaz adamdır ve hep öyle olmuştur. Üstelik, sıradan bir beyaz adam da değildir; erkekler arasında en beyaz ve en erkeksi olan beyaz adamdır: Büyük avcı/maceracıdır (Bright, 1990: 137-138), görsel hazineler peşinde tüm dünyayı dolaşmakta özgürdür, göz alıcı erkeksiliğiyle gözlemden ve değerlendirmelerden uzaktır, izleyicilerinin çoğu açısından hâlâ karanlık olan kıtalara ve tehlike dolu diyarlara gidecek kadar gözüpektir.[12] Dergide rastladığımız fotoğrafların çoğu, genelde kadınsı olarak kabul edilen zarif ve güzel insanların görüntüsü olsa dahi, bu görüntülerin yaratıcısı -en azından birçok okurun hayalinde- bu egzotik dünyaya, köşeli çenesi kirli sakalla kaplı erkeklerle dolu, Kızılderililerden arındırılmış, Marlboro reklamlarında görülen ülkeden bakmaktadır.

Bir sonraki bölümde, dergide fotoğraflar aracılığıyla anlam yaratan yöntemleri oluşturan toplumsal konumlara, bakış açılarına ve 'bakışlar'a geçiyoruz.

12) Bu görüşün erillikle ilgili bölümü Okely'nin (1975) belirttiği üzere, çağdaş antropolojide de göze çarpır. Beyaz ırkla ilgili bölümüne ise Said (1989) dikkat çeker.

7
BAKIŞLARIN KESİŞTİĞİ KAVŞAK OLARAK FOTOĞRAF

"Şayet fotoğraflar mesajsa, ilettikleri mesaj hem saydam hem de gizemlidir."

(Sontag, 1977: 111)

Bütün fotoğraflar, bakmakla ilgili öyküler anlatır. *National Geographic* fotoğraflarını incelerken, onların içinde ve çevresinde girdap gibi dönen bakışların ve bakma ilişkilerinin çeşitliliğinin bizi çok şaşırttığını ve etkilediğini hemen söylemek isteriz. Bu bakışlar -fotoğrafçı, okur veya fotoğrafı çekilen kişilerden hangisine ait olursa olsun-, anlaşılması zor, duygu yüklü ve güçlüdür; ayrıca, fotoğrafların anlattığı (bazen birçok ve çelişik) öykünün merkezinde yer alır. *National Geographic*'in Batılı-olmayan insanları gösteren fotoğraflarında açıkça ortada olan 'görüş hatları'nı incelediğimizde, karşımızdakinin sadece *öteki*'nin fotoğraf makinesi aracılığıyla yakalanmış bir görüntüsü olmadığını, tersine, çok

sayıda bakışın veya bakış açısının kesiştiği dinamik bir alan olduğunu fark ederiz. Bu kesişme noktası, karmaşık ve çok boyutlu bir nesne yaratarak, fotoğrafa bakanların hem kendileri hem de fotoğrafı çekilen kişi açısından çeşitli farklı kimlikleri araştırıp tartmasına imkân tanır; bu da fotoğrafın çerçevesini kırıp toplumsal bağlamını ortaya çıkarmakta tehdit etme yollarından biridir. Biz de bu bölümde, fotoğraftaki kültürlerarası ilişkilerde 'bakış'ın önemini incelemeyi, ayrıca fotoğrafta ve onun toplumsal bağlamı dahilinde bulunan yedi çeşit bakış tipolojisini belirlemeyi amaçlıyoruz: fotoğrafçının bakışı (fotoğraf makinesinden yöneltilen asıl bakış); derginin fotoğrafları keserek, seçerek ve altyazı hazırlayarak ortaya koyduğu kurumsal bakış; okurun bakışı; fotoğrafı çekilen Batılı olmayan kişinin bakışı; yerel halktan kişilerle birlikte fotoğraf çerçevesinin içinde yer alan Batılıların bakışı; yerel halktan kişilerin ellerinde görülen ayna veya fotoğraf makinelerinden geri yansıyan veya kırılan bakış; bizim akademik bakışımız.

BAKIŞ VE ÖNEMİ

Çoğu Amerikalının kültürel bakımdan yönlendirilmiş hayatlarında, fotoğraf ile Batılı-olmayan kişinin iki temel ortak yönü vardır; onlar, bizim *baktığımız* nesnelerdir. Fotoğraf, güzel bir şey olması ya da ilgi ve gözlem gerektiren bir belgesel niteliği taşıması amaçlandığı için bakılmaya değerdir. Batılı-olmayan insanlarsa, ilgisizlik veya etkileşimle karşılanmak yerine, farklılıkları veya yabancılıkları onları dikkate değer ve aynı zamanda uzak kıldığı derecede bakışları cezbederler. Farklılığın algılanmasıyla oluşan mesafeyi aşmak için bakmak gerekir ve bu algılama süreci de elbette bakmayı içerir. Batı dünyasının dışında kalan kişilerin fotoğrafı çekildiğinde, bakışın öneminin vurgulanması bu yüzdendir.[1]

Çeşitli entelektüel gelenekler, fotoğraf ve sanatta meydana geldiği şekliyle 'bakış'ı, görme eylemi ya da seyretmeyi incelemişlerdir. Ancak bu çeşit analizler, genelde tarih ve kültürü dikkate almayıp, yalnızca fotoğrafın biçimsel özelliklerine odaklandılar. Aşağıda inceleyeceğimiz, bakışla ilgili çeşitli incelemeler hakkında kendimizce bazı eleştirel görüşlere sahip olsak da, fotoğrafları belirli bir yapısı varmış gibi incelemek, aktif ve tarihsel okura vurgu yapmak açısından tutarlı olabilir. Başka türlü söylemek gerekirse, fotoğrafta algılanabilen bakış hatları, fotoğrafın anlamını yaratmakta çok sayıda öğenin birarada işlediğini akla getirir ve bunların içinde en önemlisi, kültürel yönden bilgili okurun ya-

1) Tabii aynı saptama, Batılı-olmayan insanla benzer nitelikleri paylaşan başka insanlar için de söylenebilir; fiziksel anormalliği olan kişiler (örneğin, Diane Arbus'un resimleri), suçlular (Tagg, 1988) ve en çok da kadınlar (Goffman, 1979) bu gruba dahildir

pacağı yorumlamadır. Araştırmamızın amaçlarından biri de, çekilen, editör onayından geçen ve gerçek tarihsel zaman ve kültürel ortam içinde bireyler tarafından yorumlanan fotoğrafları inceleyerek, bu teorilerin bazılarının bakışla ilgili evrensel iddialarını sınamaktı. Yine de, *National Geographic* fotoğraflarına yöneltilen etnik yapılar arası bakış, bu analizlerde yer alan çeşitli anlayışların yardımıyla kavramlaştırılabilir.

Mulvey'le (1985) başlayan feminist film teorisi, ataerkil toplumda bakma biçimleri üzerine yoğunlaşmıştı. Molvey, bu bakma biçimlerini şöyle açıklıyordu: "Ataerkil toplum, etkin/erkek ile edilgen/kadın arasında bölünmüştür. Hâkim olan erkek bakışı, ona göre şekillendirilmiş olan kadın bedenine fantezisini yansıtır" (1985: 808). Bu bakışta, seyirci konumu erkeğe aittir ve dişiliğin kurgulanmasına izin verir. John Berger (1972), bakışı eril saymıştır. Çağdaş cinsiyet ideolojilerinin, erkeği etkin eylemciler, kadını da edilgen varlıklar olarak gördüğünü, erkekleri başkalarına yaptıkları, kadınları ise kendilerine karşı aldıkları tavırlar aracılığıyla tanımladığını söyler. Bu durum kadınların başkalarının gözüne nasıl göründüğüne odaklanmasına ve kendilerini 'izleyen ve izlenen...' olarak bölmesine yol açmıştır. "Daha basit bir ifadeyle söylemek gerekirse, *erkekler yapar*, *kadınlar görünür*. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar kendilerine bakılmasını izler... (ve) kadının kendi içindeki izleyici de erkektir" (1972: 46-47; ayrıca bkz. Burgin, 1986).

Mulvey ve Berger, seyirci konumunun izlenen üstündeki gücünü çoğaltıp anlamını değiştirme potansiyeline sahip olduğu konusunda bizi uyarmışlardır. Seyirci rolünde olan sanatçı, fotoğrafçı ve bilimci tarafından üretilen temsil biçimlerinin, kalıcı, elle tutulur nitelikleri vardır ve kültürel düzlemde yarı-kutsal sayılırlar. Mulvey ve Berger, bakışa eril karakterini veren şeyin, imajın evrensel temel niteliği değil, ataerkilliğin toplumsal bağlamı olduğuna işaret ederler.

Bu görüşlere son zamanlarda getirilen eleştiriler, bakışın basitçe eril olanla özdeşleştirilmesi denklemine ve bu çalışmanın psikanalitik vurgusuna karşı çıkarken, ona eşlik eden evrenselllik iddialarını, toplumsal ve tarihsel çerçeveyi göz ardı etme eğilimini, aynı zamanda, ırksal ve sınıfsal faktörlerin bakış ilişkilerinde anahtar rolü olduğunu ihmal eden tavrını reddetmektedir (de Lauretis, 1987; Gaines, 1988; Green, 1989; Jameson, 1983; Tagg, 1988; A. Williams, 1987). Bu eleştiriler *National Geographic* fotoğraflarının incelenmesinde yararlı olacak bazı öneriler de getirirler. Öncelikle, dergiyi izleyenlerin belirli bakış şekillerinin tabu olduğu -örneğin, siyah erkeğin beyaz kadına bakışı- bir ırk sistemi içinde yaşadığına dikkat çekerler. Gaines (1988), "daha materyalist bir çizgide düşünerek, örneğin, bazı grupların tarihsel olarak açıkça 'bakmak'ta serbest olduğunu, oysa başka grupların 'bakması'nın' yasak ol-

duğunu" (1988: 24-25) göz önünde bulundurarak, bakma konusundaki yerleşik görüşleri yeniden düşünmemiz gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Ayrıca, psikanalitik teoriyi kullananların, bakma konumlarını (bakan/bakılan), bunların cinsiyetle bağlantılı oldukları belirlenmiş olmasına rağmen gerçek toplumsal gruplardan ayrı olarak (erkek/kadın) ele almakta ısrar ettiğini, bu şekilde, "toplumsal grupların düzeyini (toplumsal deneyim, temsil sistemleri, vb.) boş yere birbirinden ayrı tuttuğunu" iddia etmektedir.

Kadın seyirciler üzerinde yapılan çalışmalar, seyircilerin bakılan kişiyle özdeşleşmek veya ondan uzaklaşmak, bazen de, "egemen simgelerin otoritesi ve koyduğu sınırların dağılmasına neden olmak" gibi çok çeşitli tepkiler verebildiğini ortaya çıkarmıştır (A. Williams, 1987: 11; krş. Burgin, 1982). Bu araştırma, bakma eyleminin mutlaka kontrol etmeyle eş tutulması gerekmediğini vurgular; Jameson, başkalarına bakmanın onları kontrol etme, aşağılama veya kendini ötekinden uzaklaştırma arzusuna dayanmayan, meşru zevkleri de olabileceğini ileri sürer. Daha geniş bir açıdan bakarsak, fotoğrafçıların, editörlerin ve birbirinden farklı çok sayıda okurun, Batılı-olmayan dünyaya içinden baktığı toplumsal bütün, dergiye bakanların -cinsiyeti de dahil olmak üzere- basitçe tanımlanmasına imkân tanımaz.

Bakışın gücü konusundaki feminist analizlerin çoğu, Lacan'ın (1981) psikanalitik teorilerine dayanır. Lacan'ın bakış hakkındaki görüşleri genele odaklanma tehlikesini taşısa da, bakmanın *potansiyel* sonuçları açısından bir model oluşturmakta yararlı olabilir. Lacan, bakıştan, seyredenin gözünden ve basit görme yeteneğinden farklı bir şey olarak söz eder; o, "kayıp giden (bir şey)dir... ve her zaman bir şeyler kaçar ondan [görme gücünden]" (1981: 73); o "eksiklik"tir. Bakış, o bakışta kişiyi oluşturan ötekinden gelir, ama kişinin karşılaştığı bakış "bir bakış olarak görülmez, benim tarafımdan Öteki'nin alanında hayal edilen bir bakıştır" (1981: 84). Buna rağmen, sonuçta kişinin maruz kaldığı bakış "kesinlikle tatmin edici değildir," çünkü öteki, kişiye onun hayal ettiği gibi bakmaz. Batılı-olmayan insanların fotoğrafları, en azından kısmen, bazı düzeylerde.kendilerinin ve başkalarının bakışına dikkat ve önem veren fotoğrafçılar, editörler ve altyazı yazarlarının bir dizi psiko-kültürel alanda bilgili tercihlerinin sonucu olarak görülebilir. Onların seçimleri, Lacan'ın sözünü ettiği düş kırıklığı ihtimalini azaltacak biçimde yapılmış da olabilir. Fotoğrafta yapılabilecek şeylerden biri, bilinçsizce de olsa, ötekinin bakışını (fotoğrafların seçimi gibi süreçler aracılığıyla) onun gözlerindeki yansımamızı bize rahat, bildik ve hoş gelecek biçimde yönlendirmektir. Fotoğraflar, Lacan'ın bir tablonun yapabildiğini söylediği gibi, izleyiciyi yatıştırma işlevini görebilir.

Sakinleşen şey bakıştır; daha doğrusu, kendi ideal kimliğimiz ile gerçek arasındaki yarığa eşlik eden kaygıdır. Bakışın böyle terbiye edilip uysallaşması, resmin bizim bakışımızla birlikte değişmediğini kavradığımız zaman meydana gelir. Lacan'a göre, biz bakış için ve bakış yüzünden çaresizliğe kapılırız ve resimsel temsilin gücü, bu kaygıyı azaltmasındadır. Etnik ötekinin fotoğrafları, ötekinin bakışının ideali ve bizim hakkımızdaki yargısının uyandırdığı kaygının yatışmasına yardım eder.[2]

Öte yandan, Homi Bhabha (1983), bakışın sadece sömürgeci yönetimler açısından çok önemli olmadığını, sömürgeci bakış ilişkilerine müthiş bir çelişkinin ve rahatsızlığın da eşlik ettiğini iddia etmektedir; çünkü, ötekinin görüntüsünün sömürgeci benliğe tuttuğu ayna, "sorunludur, çünkü özne kendini hem yabancılaştıran hem de potansiyel olarak karşılayan bir görüntü aracılığıyla bulur veya tanır (29). Bakışın bir başka bakışla karşılaşması tehdidi her zaman mevcuttur" (1988: 33). Bhabha'nın deyişiyle, farklı ırktan ötekine bakan izleyici, hem ötekinde kendini bulmak ve tanımak, hem de bu farkına varışı reddetmek ve yadsımak durumunda kaldığı için çok rahatsızdır. Yadsımak, "her zaman, ardında bir kayıp, bir yoksunluk izi bırakır. Kısaca söylemek gerekirse, 'farklılığın' tanınması ve reddedilmesi, onun her zaman yeniden sunulması ya da kurgulanması sorunuyla bozulacaktır (1983: 33). Lacan ve Freud'dan yararlanarak oluşturulan bu bakış açısına göre, sömürgeci toplumsal ilişkiler büyük ölçüde 'görünürlük rejimi' aracılığıyla yürütülür ve bakış, burada hem ötekinin kimliğini saptamakta, hem de ırkçı söylemin, yansıtılan benliği olduğu kadar kendi içindeki ötekini nasıl kuşatıp eritebileceği konusunda sorular sormak açısından çok önemlidir. Demek ki, fotoğraf ve bakışların kesiştiği bütün kavşaklar, kimliğin belirlenmesi ve farklılık hakkındaki klişeleşmiş düşüncenin sürdürülmesi mücadelesinin meydana geldiği alandır.[3]

Foucault'nun modern toplumda gözetleme ve denetlemenin artması üzerine yaptığı analiz de, fotoğrafik bakışı anlama konusunda faydalı olacaktır. Son zamanlarda yapılan analizler (Green, 1984; Tagg, 1988), ötekinin fotoğrafının, Foucault'nun tanımladığı, bilgi ve gücün tam odak noktasında nasıl işlev gördüğünü detaylarıyla açıkça göstermiştir. Foucault nüfusun kontrol altına alınmasında öncelikli rol oynayan

2) Resim ile fotoğrafçılık arasındaki farklar da önemlidir. Bakış, arzuya veya zevke göre tamamen değiştirilemez, bu yüzden *National Geographic* fotoğraflarındaki karşılıklı bakışlar, örneğin Gaugin'in Polinezya kadınlarını konu alan tablolarından daha rahatsız edici ve kaygıları yatıştırmakta yetersiz görülebilir.

3) Bu analiz Sider'in klişeleşmiş Kızılderili-beyaz ilişkileri hakkındaki psikanalitik teoriden daha az yararlanan çalışmasını hatırlatır. Sider, sorunu şöyle belirler: "Bu tür tahakküm kurma biçimindeki temel çelişki; *ötekini hem yaratıp hem de öteki olarak benimseyememesidir*, böylece, direnme ve mesafe koymanın sürdürülmesi için bir alan yaratılmış olur" (1987: 22).

alanların, psikiyatri, tıp ve hukuksal kurumlar olduğunu belirtmişti. Onun konuya yeni bir katkısı da, bu kurumların güçlerini sadece bedeni baskıyla denetim altına alarak kullanmakla kalmayıp, ayrıca bir beden algısı yaratarak ve onu 'belirli sinyaller verme'ye veya bu güçlü kurumlar tarafından üretilen bilgiye, fiziksel ve simgesel yönden boyun eğmeye zorladığını görmesiydi. Fotoğrafın, gücün uygulamaya geçirilmesindeki en önemli rolü, ötekini yakından inceleme imkânı sağlamasıdır ve Foucault'nun sözleriyle, "bakışı normalleştirmesi, nitelik belirleme, sınıflandırma ve cezalandırmaya imkân tanıyan bir denetim mekanizması olmasıdır. Bireyleri görünür kılarak farklılıklarını ortaya çıkarır ve yargılar" (1977: 25).

Fotoğraf, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında mahkûmları, akıl hastalarını ve farklı ırk ve etnik gruptan insanları teşhis etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Tagg'a göre, fotoğrafların bu amaçla kullanılması, fotoğrafı çekilenlerin toplum içinde denetimini kolaylaştıramadı gerçi, ancak bu, ötekilerin 'anormal olmayan' izleyicilere sergilenmesi, izleyicilerin kendilerini anlayacak ve anlatacak bir dil kazanması ve dışlanmışlarla birlikte sınıflandırılmamak için hangi sınırları aşmamak gerektiğini anlamalarını sağladı. Foucault'nun analizine göre, *National Geographic*'in bakışı, Batılı-olmayan insanların denetim altına alınmasa bile gözetlenmesini sağlayan uluslararası güç ilişkilerinin 'kılcal damar sistemi'nin bir parçası sayılır. Derginin bakışı, Üçüncü Dünya'yı Amerikalı izleyiciye, Batı'nın kültürel kimliğini veya modern ve uygar benlik anlayışını destekleyecek şekilde temsil etmeye çalışır. Fakat bu bakış, yine de, Foucault'nun ileri sürdüğü ölçüde tekbiçimli ve yekpare değildir. Bir bakışın, sadece bir bakış olarak ele alındığında her anlama gelebileceğini söylemek mümkündür, ama toplumsal bir çerçevede bakış hatları ve çeşitleri, bir fotoğrafı yorumlamak açısından belirli imkânlar sağlarken, diğerlerini de engelleme eğilimindedir. Bu bakış türleri, çoğunlukla mahremiyet, haz, denetleme, meydan okuma ve güç kavramlarından kaynaklanır.[4]

BAKIŞLARIN ÇOKLUĞU

National Geographic'teki her fotoğrafta, çok sayıda bakışa rastlanabilir. Resim, bomboş bir manzarayı, doğrudan objektife bakan tek bir kişiyi, her biri başka yöne bakan ama hiçbiri objektife bakmayan kalabalık bir grubu veya gözleri ufacık bir nokta halinde zar zor görülebilen

4) Ellsworth'un, insanların doğal ve deneysel ortamlardaki ilişkilerinde bakışın işlevi üstüne (ABD'de) yaptığı araştırma (1975), psikoloji disiplininde bakma ilişkileri hakkında ayrıntılı bir görüş oluşturulmasında büyük rol oynamıştır.

uzaktaki birini de sergilese, bu durum geçerlidir. Başka bir deyişle, bakış, sadece resmi çekilen kişinin bakışı veya resmi çekilen kişiye yöneltilen bakış değildir. Fotoğrafta yedi farklı bakış vardır.[5]

Fotoğrafçının Bakışı: Kamera gözünün temsil ettiği bu bakış, fotoğrafın yapısında ve içeriğinde belirgin bir iz bırakır. Fotoğrafçı, kendi isteğiyle ya da başkasının zorlamasıyla, Hartum'a bakan bir damda veya Ulithyalı kadınların aybaşı kulübesinin içinde ya da Vietnam'daki bir cenaze alayının önünde yerini alır. Fotoğrafın konusu, kompozisyonu, bakış açısı, odak ayarının netliği veya derinliği, renk dengesi, çerçeveleme ve diğer üslûp öğeleri, fotoğrafçının ve istek veya itirazlarıyla fotoğrafı çekilenlerin seçimlerinin sonucudur (Geary, 1988).

Susan Sontag, fotoğrafçıların fotoğraflarını çektikleri insanlara gerçek anlamda yabancılaştığını ve "karşılaştıkları dikkate değer şeylerle aralarına fotoğraf makinesini koymaya kendilerini mecbur hissettiklerini" iddia etmiştir (1977: 10). *National Geographic* fotoğrafçıları, karşılaştıkları Üçüncü Dünya insanlarına gerçek bir yakınlık duyduklarını ifade etseler de, onlarla aralarında sınıf, ırk, bazen de cinsiyet mesafeleri yer alır. Ya bu farklılıklardan kaynaklanan bir korku, yahut da (Lacan'ın dediği gibi) esasen bakmanın doğurduğu güvensizlik sebebiyle, fotoğrafçı da tıpkı sosyal bilimci gibi, çoğu zaman kendisi ile fotoğrafını çektiği kişiler arasına tekniği sokmayı seçebilir (Devereux, 1967).

Pek çok koşulda, fotoğrafçının bakışıyla seyircinin bakışı üst üste biner. Fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin gözünü okurun bakışı için sadece bir kanal, okurun görüşü için bir 'projektör ışığı' (Metz, 1985) olarak kullanabilir. Birbirine dolanan bu iki bakış çözülebilir, fakat

5) Bakışın, sömürgeci ve ırkçı perspektiften çıkarılmış erken dönem tipolojisi, Sir Richard Burton'ın Afrika yolculuklarını anlattığı yazılarında bulunabilir. Burton, bu geziler sırasında kendini bir 'merak sarhoşluğu'nun kurbanı gibi hissettiğini belirtmiştir. Burton, yazılarında bakış türlerini şöyle sınıflandırmıştır: "Sonunda, bakma konusundaki deneyimlerim sayesinde bu eziyeti aşağıdaki gibi sınıflandırabildim. İlki, bakanın çadırın altından gizlice ve dikkatlice dikizlediği sinsi bakış; ikincisi, bunun tam tersi olan, açıkça bakmak. Üçüncüsü, meraklı veya zeki bakış, ki bunlara genelde görünüşümüzden dolayı saygısızca atılan kahkahalar eşlik ediyordu. Dördüncüsü, aptal bakış, ki bu da meraksız, donuk zekâlı vahşilere ait olandı. İhtiyatlı bakış, sultanlara ve büyük adamlara özgüdür; ihtiyatsız bakışla ise beklenmedik anlarda kadınların ve çocukların yüzünde karşılaşırsınız. Altıncısı, yaltaklanan bakıştır ve çok enderdir, aşağılayıcı bakış da aynı derecede ender bulunur. Sekizincisi, açgözlü bakıştır; yorulmak bilmeyen, asla tatmin olmayan, durmadan oradan oraya gezinen gözlerde rastlanır. Dokuzuncusu, yani buyuran ve ısrarlı bakış, huysuz ihtiyarlara özgüdür. Sarhoş bakışı, öfkeli ve kavgacı bakış ve son olarak da bizi yemek olarak gören yamyam bakışıyla, bir düzinelik set tamamlanmış olur." (Moorehead'in çalışması içinde Burton: 1960: 33). İnsan, beyaz Batılıların geçmiş yüzyıllar boyunca egzotik halklara bakışlarının da benzer bir düşmanlıkla sınıflandırılmasının mümkün olduğunu düşünmeden edemiyor.

fotoğraf teknolojisi ve gelenekleri, okuru kendi gözünü izlemeye ve dünyaya kendi konumundan bakmaya zorlamaktadır.[6] Bu olgunun akla getirdiklerini, Venezüellalı bir madenciyi yeni çıkardığı elmasları bir aracıya satarken gösteren fotoğrafla örneklendirebiliriz (Ağustos 1976). Fotoğrafçı bu resmi çekebilmek, simsarın dükkânının içinde durup, madencinin yüzünü ve ellerini, tam pırlantalarını nakitle değiştirirken görüntüleyebilmek için deklanşöre simsarın arkasından, omzunun üstünden basmıştır. Böylece o fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafçının simsara (onun görünmeyen bakışıyla özdeşleşmek, izleyiciye madencinin bakışıyla özdeşleşmekten daha kolay gelebilir) değil de madenciye duyduğu ilgiyi paylaşmaya, aslında fotoğrafın bakış açısından çekilmiş ve yerini almış olduğu simsarla özdeşleşmeye yüreklendirilmektedir. Simsar, tıpkı Kuzey Amerikalı okur gibi, yerleşime yeni açılan bölgelerdeki madencilik dünyasının dışındadır. Elbette, bu resmin farklı okumalarını yapmak da mümkündür; madencinin bakışının görülmesi, onunla ve güvensiz duruşuyla özdeşleşmeyi kolaylaştırabilir. Sonuçta önemli olan, farklı okur gruplarının fotoğraflardaki buna benzer bakış açılarına nasıl tepki verdiğidir.

Derginin Bakışı: Derginin bakışı, fotoğrafçının bakışının bir bölümünün, İkinci ve Üçüncü Bölüm'de anlatıldığı şekilde kullanılmak ve vurgulanmak üzere seçildiği kurumsal süreçtir. Bu süreç şu aşamaları içerir: 1) Editörün belirli yer ve konular hakkında yazı sipariş etme kararını alması; 2) editörün fotoğraf seçimi; 3) editör ve mizanpaj tasarımcısının resimleri kesip istenen anlamı verecek şekilde diğerleriyle yan yana getirmesi, önemini arttırmak veya azaltmak için değişik boyutlarda yeniden basması, hatta resmi değiştirmesi (okur, son iki seçimle ilgili kararların fotoğrafçı tarafından mı yoksa editör tarafından mı alındığını elbette bilemez) ve derginin bakışının daha belirgin ve anlaşılır bir hale gelmesi; 4) altyazı yazarının resmin anlamını sözcükler aracılığıyla belirli bir konuma oturtmasıyla gerçekleşir. *National Geographic* çalışanlarının bakış açıları ve siyasal görüşleri farklı olduğundan, bu bakış da bazen çeşitlilik taşır, bazen ise tartışmaya yol açabilecek nitelikler barındırır.

6) Bazı çağdaş fotoğrafçılar, bu denklemi etkisiz kılmak için geleneklerle (bakış açısı veya çerçeveleme bakımından) deneyler yaparlar. Örneğin Victor Burgin, 'tüketim nesnesi' olmayıp izleyiciye 'yorum yapma imkânı' sağlayan, dolayısıyla fotoğrafçının bakışını benimsemeyip daha aktif biçimde kendi görüşünü üreten bakışlar gerektiren fotoğraflar çekerek bu geleneği kırmaya çalışmaktadır. *National Geographic* fotoğrafının her şeyiyle bir tüketim nesnesi olup olmadığı sorgulanabilir, fakat bu ayrım, fotoğrafçının, kullandığı teknik aracılığıyla okurun bakışının göreceli bağımsızlık derecesini yüreklendirip bastırabileceği konusunda bizi uyarmaktadır.

Dergi Okurunun Bakışı: Barthes'ın belirttiği gibi, "fotoğraf yalnızca görülüp algılanmakla kalmaz, aynı zamanda *okunur*; onu tüketen okur kitlesi, yarı bilinçli sayılabilecek bir şekilde, onu geleneksel simgeler birikimiyle ilişkilendirir" (1977: 19). Okur, fotoğrafçının veya altyazı yazarının fotoğrafın mesajı olarak düşündüğü şeyden bağımsız olarak, başka bir şey de hayal edebilir. Okurun bakışı ile derginin bakışını birbirinden ayıran bu gerçek, bizim okurun bakışını doğrudan incelemeye karar vermemize yol açtı. Belirli sayıda kişiden, seçtiğimiz bir dizi fotoğrafa bakıp onları yorumlamalarını istedik. Kompozisyon veya içerikteki belirli öğeler, okurun fotoğrafik bakışa ve onun ideolojik mesajlarına veya potansiyeline direnmesini kolaylaştırmaktadır. Bunlar, okurun bakışıyla resmin arasına bir fotoğraf makinesinin girdiğini belli eden şeylerdir; örneğin, düşük enstantaneyle çekilen fotoğraflar, doğal olmayan renkler, alışılmadık açılar ve resmin üstünde oynandığını belli eden rötuşlar gibi.

National Geographic abonelerinin gördüğü, yalnızca onlara gösterilen (fiziksel nesne, fotoğraf) değil, daha dergi gelmeden dünya hakkında kurulan hayaller, fotoğrafın onlarda uyandırdığı hayaller ve resme anlattırdıkları veya anlatmasına izin verdikleri öyküden daha sonra akıllarında kalanlardır. Demek ki, okurun bakışının bir geçmişi ve geleceği vardır; bu da fotoğrafın doğasında olan belirsizliğin (fotoğraftaki kadın gülümsüyor mu yoksa somurtuyor mu? arkasındaki insanlar ne yapıyor?) ve tüneli andıran görüşünün (resmin çerçevesinin dışında neler oluyor? şu kadının baktığı resim çerçevesinin dışında kalan şey nedir?) kışkırttığı, bir anlam çıkarma çabası ve hayal gücüyle şekillendirilir. Fotoğraf, ayrıca fantezileri canlandırır ("bu ikisi âşık, benim Stuart'a âşık olduğum gibi, ama o bankın üstünde canları sıkılıyor, âşık olduğum halde benim de sıkıldığım gibi" veya "şu çocuk ne kadar güzel, benim de kucaklayıp emzirebileceğim böyle bir bebeğim olmalı").

Okurun bakışı, ırk ve kültürel farklılıkları açıklamakta kullanılanlardan çok daha fazla sayıda kültürel öğe ve model tarafından şekillendirilir. Öğrendiğimiz kültürel modeller, davranışları yorumlamamıza yardım eder; örneğin, Arjantinli bir kovboyun geriye atılmış omuzları, özgüven, güç ve cesareti çağrıştırır. Cinsiyet modelleri, bir anne ile bebeğinin fotoğrafını doğal bir senaryo, görüntülenen ilişkiyi de sevgi dolu, huzurlu bir kucaklaşma olarak okumamıza yol açar; bir başka açıdan, bu sahnede gerginlik ve duygusal uzaklık görmek de mümkündür; özellikle bebek ölüm oranlarının yüksek olduğu toplumlarda böyle bir okuma biçimi daha yaygın olabilir. Fakat tek bir okur bakışı olmadığı unutulmamalıdır; her birey kendi kişisel, kültürel ve siyasal arkaplanı ve kendi ilgi alanlarıyla bakar. '[Tek] bir okur'dan söz etmek, ancak 'metin' sadece tüketilen, bir tek belirli anlamı olan bir şey olarak değer-

lendirildiğinde (Radway, 1984) ve okurların deneyimlerinin aracılığı, kültürlü doğası ve farklılıkları yok sayıldığında mümkün olur.

National Geographic okurunun bakışını fotoğrafın teknolojik biçimi de şekillendirir, fakat bu, temel önemde bir paradoks da yaratır. Fotoğraflar, bir yandan, seyircinin başkasının hayatına katıldığını hayal ederek Batılı-olmayan bir sahneyi izlemesine imkân tanımaktadır. Diğer yandan da, edilgen bir seyirciye ihtiyaç duyduğu için, sahneye gerçekten bakacak birinin göreceği, koklayacağı ve işiteceği şeylerin çoğunu çerçevenin dışında bırakarak, deneyimi küçültüp fakirleştirir ve okurun yabancılaşmasına sebep olabilir (Sontag, 1977). Yine, fotoğraf, fotoğrafı çekilen insanı bir nesneye -bakışımı, iki boyutlu bir nesneye yönlendirdiğimizi biliriz- dönüştürmekte ve fantezileri harekete geçirerek izleyiciyi yabancılaştırmaktadır (Metz, 1985). Buna rağmen, ötekinin fotoğrafının çekilmesine izin verdiği varsayımı, izleyicide, onunla bir ilişkide bulunduğu yanılsamasını yaratabilir.

Son olarak, okumanın içinde yapıldığı koşullar da bakışı şekillendirir. Okur, dergiyi nerede ve nasıl okur; hızla mı yoksa dikkatle mi, tek başına mı yoksa çocuğuyla birlikte mi? Bu tür soruları, bunu izleyen iki bölümde cevaplamaya başlayacağız. Daha genel anlamıyla, okumanın içinde yapıldığı koşullar arasında, dergi hakkındaki, bilimsel ve eğlenceli gibi kültürel görüşler de vardır. Okurların, fotoğrafların öteki hakkında ne söylediğiyle ilgili görüşleri, *National Geographic* okudukları için daha bir üst sınıfa ait oldukları varsayımıyla da ilgili olmalıdır. Şayet ben, bir okur olarak, *People* dergisinin veya günlük gazetenin okurlarından daha eğitimli ve daha seçkinsem, buna uygun şekilde, seçkin ve kültürel bir ürüne layık, ciddi ve beğenisini belli eden bir bakışım olmalı.

Resmi Çekilen Batılı-Olmayan Kişinin Bakışı: Fotoğrafta belki de en önemli bakış, fotoğrafı çekilen kişinin bakışıdır. Bir fotoğrafın kültürlerarası ilişkiler hakkında verebileceği mesajın farklılıklarını en çok belirleyen, ötekinin nasıl ve nereye baktığıdır. *National Geographic* fotoğrafında ötekinin bakışı en az dört kategoride sınıflandırılabilir: fotoğraftaki kişi objektife bakabilir, fotoğraf karesinin içindeki bir kişiye veya şeye bakabilir, uzaklara bakabilir veya hiçbir yere bakmayabilir.

Objektife ve okura yönelen bakışlara, içinde en azından birkaç Batılı-olmayan insanın bulunduğu fotoğrafların dörtte birinde rastlanır.[7] Objektife yönelen bakış, okura fotoğrafı çekilen kişi hakkında neler söyler? Akla çeşitli ihtimaller geliyor.

7) Bu oran, bu şekilde kodlanmış 438 fotoğraf temel alınarak hesaplanmıştır; bunların yüzde 24'ünde resmi çekilen kişi objektife bakmaktadır.

Objektife bakış, en azından fotoğrafçı ile okurun varlığının kabul edildiğini göstermektedir. Sinema teorisyenleri bu doğrudan bakışın nasıl bir etkisi olduğu konusunda fikir ayrılığı içindedirler. Bazıları, onun çoğu fotoğrafın önemli bir öğesini oluşturan röntgenciliği devre dışı bıraktığını ileri sürmüşlerdir; ötekiyle bakışlarımız karşılaştığı zaman röntgencilik söz konusu olamaz. Meydan okuyan bir bakış da söz konusu olabilir: "Bana baktığını görüyorum, bakışını gizleyemezsin." Bazıları da, izleyenin varlığını kabul etse de, daha açık bir röntgenciliği akla getirdiğini ileri sürmüşlerdir; bakışa karşılık veren bakış, izleyicinin bakma hakkına karşı çıkmaz, hatta bakılmayı kabul ettiği anlamına bile gelebilir (Metz, 1985: 800-801).

Bu anlaşmazlık, bakışın nasıl bir bakışla karşılandığını ve fotoğraf karesinin içindeki koşulları, ayrıca okurun tarihsel ve kültürel çeşitlilik gösteren yorum çalışmasını yok saymaya dayanır. Yüz ifadesi elbette çok önemlidir. Yerel insan, çeşitli ifadelerle bakar; bunlar arasında dostça gülümseme, dik dik düşmanca bakış, boş ve ilgisiz bakış, meraklı veya anlaşılmaz bakış da sayılabilir. Bu bakışlardan bazıları belirli etnik gruplarda görüldüğü zaman rahatsız edici, şaşırtıcıdır, belki de görmezden gelmiştir. Ama *National Geographic* fotoğraflarında, karşılık veren bakış çoğu zaman zıtlaşan ya da meydan okuyan bir bakış değildir. Tebessüm, karşılık veren bakışın potansiyel meydan okuma ve zıtlaşma rolünü yumuşatmakta önemli rol oynar. Şayet öteki, objektife bakıp gülümsüyorsa, izleyiciler bundan onun izlenmeyi onayladığı anlamını çıkarabilirler. Yüz ifadelerinin açıkça göründüğü, yerli fotoğraflarının (436 tane) yüzde 38'inde -gülümseyenlerin hepsi objektife bakmasa dabirisi gülümsemektedir; birinin objektife baktığı bütün resimlerin yüzde 55'inde de, bir veya daha fazla sayıda gülümseyen kişi vardır.

Kamera bakışı, ayrıca en azından yakınlık ve iletişim kurma yanılmasını da yaratır. *National Geographic* dünyanın uzak köşelerini birarayа getirdiğini iddia ettiğine göre, portreler ve kamera bakışı bu amaca giden önemli yollardır. Öteki dışlanmaz, yaklaşılabilir birisi olarak belirlenir; okur, ötekinin kendisiyle konuşmak üzere olduğunu hayal edebilir. Fotoğrafçılar genelde önden çekilen fotoğrafları dil engellerini aşan ve kültürlerarası iletişime izin veren araçlar olarak görürler. Eski bir *National Geographic* fotoğrafçısının sözleriyle portre, "resmi çekilen ile fotoğrafçının yaptığı işbirliğidir" (National Geographic Society, 1981: 22). Tabii, fotoğraf basıldıktan sonra resmi çekilen kişi hâlâ "karşılık verilemeyecek bir bakışla karşı karşıyadır" (Tagg, 1988: 64) ve karşılık veremeyecek durumdadır.

Derginin resmi çekilen ile okur arasında yakınlık kurma hedefi, bir bakıma, bir başka ülkedeki hayattan doğal ve gerçekçi bir kesit sunma

hedefiyle çelişmektedir. Bizim konuştuğumuz neredeyse bütün fotoğrafçılar ve fotoğraf editörleri, karşılık veren bakışın sorun yarattığını, içten olmadıkları ve fotoğrafçının etkilerini taşıdıkları için böyle fotoğrafların nadiren kullanılması gerektiğini belirttiler. Editörlerden birinin dediği gibi, pekâlâ 'sahte bir yakınlık' içinde olabilirlerdi. Bir başkası da, titiz değer yargılarından yoksun ve daha ticari olduğu için doğrudan bakışın bir üslûp sorunu olduğuna dikkat çekti. Fotoğrafçı, tam karşıdan değil de, bakışın objektifin yanına düştüğü portreler çekerek, hem yakınlık hem de görünmezlik hedeflerini yakalayabilirdi.

Objektife bakmak, fotoğrafı çekilenin -yüzü ve ruhu yansıttığına inanılan gözleri de dahil olmak üzere- duygularının, kişiliği veya karakterinin dikkatle incelenmesine imkân sağlamaktadır. Önden çekim, belgesel fotoğrafçılık retoriğinde temel bir tekniktir (Tagg, 1988: 189); övgü veya eleştiri için sahneyi hazırlar, ama her iki durumda da ötekini bir kişi veya tip olarak değerlendirir. Dergideki editörler, fotoğraf seçimi sürecinde özellikle 'çekici bir yüz' aradıklarını belirttiler bize.

Irk, yaş ve cinsiyet farklılıkları, bakışa ne kadar sık ve ne kadar yoğunlukta karşılık verildiğine bağlı olarak belirir ve objektifin bakış açısına anlam kazandırır. İstatistiki açıdan incelendiğinde, kadınların erkeklerden daha sık, çocuklar ve yaşlıların diğer yetişkinlerden daha sık, yoksul görünenlerin varlıklı görünenlerden, derisinin rengi çok koyu olanların esmerlerden, esmerlerin beyaz tenlilerden, yerel giysi giyenlerin Batılı giysi giyenlerden, el aletleri olanların makine kullananlardan daha sık objektife baktığını görürüz.[8] Buradan çıkan sonuca göre, kültürel açıdan zayıf olarak tanımlananların -kadınlar, çocuklar, deri rengi farklı insanlar, yoksullar, modern değil ilkel olanlar, teknolojiye sahip olmayanlar- objektife bakma eğilimindeyken, görüntülenen daha güçlüler başka yere bakma eğiliminde oluyorlar. Ayrıca, ABD'nin dostu olarak görülen ülkelerde çekilen fotoğraflarda objektife bakma oranının daha fazla olduğu saptanmıştır, ama bu ilginç eğilim istatistiki olarak önemli değildir.[9]

---

8) Bu analizler, bakışın görünür olduğu fotoğraflara dayanır ve içinde bir Batılının bulunduğu fotoğrafları içermez. Sonuçlar cinsiyet için (sayı = 360) $x^2 = 3.835$, df = 1, $p < .05$; yaş için (s = 501 $x^2 = 13.745$, df =s. 4, $p < .01$; varsıllık için (s=507) $x^2 = 12,950$, df =s. 2, $p < .01$; deri rengi için (s=417) $x^2 = 8.704$, df = s. 3, $p < .05$; giyim tarzı için (s=452) $x^2 = 12.702$, df = s. 1, $p < .001$; teknoloji için (s=287) $x^2 = 4.172$ df = 1, $p < .05$. Bu bulguları fotoğrafçılık bölümünde tartışırken, bize pratik bir açıklama olarak, çocukların genelde fotoğrafçılara yaklaşmakta daha korkusuz olduğu, erkeklerin, özellikle de fotoğraf makinesi bir erkeğin eldindeyse, kadınlara kıyasla objektiften daha çok çekindiği söylendi.

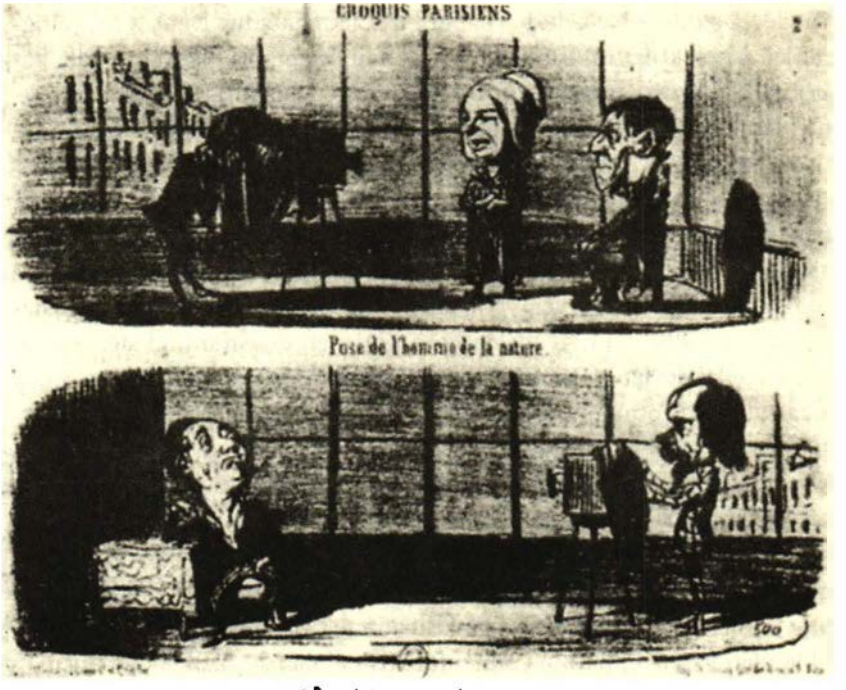
9) Örnek fotoğraflarımızın içinde Asya'da çekilmiş ve bakışın ayırt edilebildiği resimlerde (179 tane), 'dost' ülkelerde (1975'ten sonra Çin Halk Cumhuriyeti dahil, Tayvan, Hong Kong, Güney Kore, Japonya ve Filipinler) gülümseme oranı 'dost sayılmayan' ve tarafsız ülkelere oranla daha fazlaydı ($x^2 = 2.101$, df = 1, $p = .147$). Bakış ile 'dostça tavır' arasındaki ilişki, Amerikalıların gözünde değişik bir statüye sahip olduğu düşünülebilecek Japonya dışında, önemli sayılmaktadır ($x^2 = 4.14$, df = 1, $p < .05$).

Demek ki, izleyiciye bakmak, Batı ile dünyanın diğer bölgeleri arasında bir zıtlaşma değil, ötekinin davetkâr olduğu anlamına gelmektedir. Daumier'in işaret ettiği üzere, önden çekilen portrenin tarihsel bakımdan daha alt sınıflarla ilişkilendirildiği gerçeği de bu yorumu desteklemektedir. Tagg (1988), fotoğrafçılığın toplumsal tarihi hakkındaki eserinde, bu erken dönem sınıfa dayalı üslûbun, portre fotoğrafçılığının suçlular ve delilerin belgelenip izlenmesi için kullanılmaya başlanmasından kaynaklandığını belirtir. *National Geographic*'te çoğu zaman önden çekimle ilişkilendirilen kameranın bakışı, ayrıca 'aşağı toplumsal durumu belirler' (Tagg, 1988: 37). Uygar sınıflar, en azından on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, Batı sanatında geleneksel olarak objektife bakmaktan kaçınmış olarak görüntülenir ve böylece daha az davetkâr olarak gösterilirler.[10] Üst sınıf üyesi kişi, böylelikle fotoğrafçıyla ilgilenemeyecek kadar önemli işlerle meşgul gibi görüntülenmektedir. Objektife bakmak, Tagg'ın terimleriyle, "kültürel yönden seçkin olmayan sınıfın sakınmasızlığını ve 'doğallığı'nı ortaya çıkarıyordu –ve fotoğraftan öncesine uzanan bir tarihçesi vardı" (1988: 36).

Objektif karşısındaki bu sınıf bağlantılı tutum ve bakma üslûpları, etnik ötekini görüntülemede de etkili ve kullanışlı olmayı sürdürmektedir. Buradaki çelişki, objektife bakmaktan kaçınan derisinin rengi daha açık Batılı giysili erkek ile yetişkin egzotiklere yüklenen uygarlık niteliğinin sadece göreceli bir nitelendirme oluşudur. Uygarlık, ideolojik bakımdan hâlâ Avrupalı-Amerikalılara özgüdür.

Bu kapsamda sınıflandırılan insanların fotoğraf makinesine gerçekten de, daha hevesli ve açık bir tavırla bakıp bakmadığı ise başka bir konudur. Objektife bakış sadece ona alışık olmayışı ve merakı yansıtıyorsa, o zaman, kırsal insanın objektife şehir insanından daha sık bakması doğal kabul edilmelidir. Oysa durum böyle değildir. Ayrıca, fotoğraf makineleri yaygınlaştıkça zaman içinde bir değişiklik olması de beklenebilir, ama 1950 ile 1970 yılları arasındaki dönem daha sonraki dönemle karşılaştırıldığında bakış oranında bir fark görünmez. *National Geographic*'in tutucu editörleri ise, bu durumda, dergi için kolay ve ilginç konu oluşturacak tipte Batılı-olmayan kişiler hakkındaki söze dökülmeyen anlayış kalıplarının rolü olduğunu söylüyorlar. *National Geographic* editörleri, okur ile görüntülenen etnik kişi arasındaki sosyal/güç ilişkilerinin ne olabileceğine dair bir varsayıma göre, bir dizi fotoğraftan uygun gördüklerini seçmektedirler. Bu estetik seçimler, açıkça belirtilen politikaların dışındadır ama yine de siyasal niteliktedir. 'İyi bir fotoğraf', davet-

10) Tagg (1988) bu pozun, esasen Physionotrace denilen ve bir kişinin profilini gölgesinden bakır levhaya aktarmaktan ibaret olan yöntemin pratik bir sonucu olduğuna dikkat çeker. Fotoğrafçılık, Physionotrace'ın yerini alınca, artık profillere gerek kalmadı ama önden çekim yapmamayı sınıfla ilişkilendirme geleneği devam ettirildi.



National Geographic fotoğraflarında izleyiciye doğru bir bakış, fotoğrafı çekilen kişiye ulaşılabileceğini gösterir. Tarihsel olarak, önden çekilen portreler, 1853 tarihli, "Doğa İnsanının Pozu" ile "Uygar İnsanın Pozu"nu gösteren bu Daumier baskısının akla getirdiği şekilde, daha aşağı sınıfsal statüyle birlikte anılmaktadır.

kâr olma ve farklılıkla ilgili düşünceler dahil olmak üzere, öteki hakkındaki yaygın düşünceler ışığında bir anlam ifade eden fotoğraftır.

Fotoğrafı çekilenin ikinci tür bakışında, Batılı-olmayan kişi, çerçevenin içindeki belirgin birine veya bir şeye bakar. Okurların ötekinin kim olduğu konusundaki düşünceleri, çoğu zaman, ilgi alanı, dikkat ve hedef endeksi olarak görülen bu bakıştan edinilir. Simsarın tarttığı elmaslara bakan Venezüellalı madenci, Batılı izleyiciyle veya fotoğrafa bakanla değil, elmasını satıp parasını almakla ilgilenmektedir. Altyazı bize ayrıntıları verir: "Zor kazanılan para, yoksulluktan zenginliğe geçiş hikâyelerinin bol bol anlatıldığı ilkel elmas kamplarında, kumar ve eğlence uğruna saçıp savrulur." Marcos ailesinin Beşinci Bölüm'de incelenen fotoğrafı, Marcos'u ve Imelda'yı, evcimen karakterlerini izleyiciye yansıtacak şekilde, yüzlerinde mutlu bir ifadeyle çocuklarına bakarken göstermektedir.

Örnek fotoğraflarımızda ilgi çeken bir başka konu, Batılı yolcunun varlığıdır. Bu gibi fotoğrafların yüzde 10'unda, en azından bir yerli objektife bakmaktadır. Oysa yalnız yerlilerin görüntülendiği fotoğrafların

yüzde 22'sinde, objektife herhangi biri bakmaktadır. Demek ki, fotoğraf karesindeki Batılı, istatistik yönünden önemli sayılacak ölçüde, bakışları objektifin arkasındaki Batılıdan uzaklaştırıp kendi üstüne çekmektedir. Bu olgu, bu iki Batılının birbirinin yerini alabildiğini akla getirdiği kadar, yerlilerin ilgisini ne denli çektiklerini de göstermektedir.

Üçüncü durumda, ötekinin bakışı karenin dışında bir yere, uzağa yönelebilir. Bu tavır, fotoğrafı çekilenin karakteri hakkında çok farklı şeyler akla getirebilir. Hayallere dalmış, dalgın, unutkan bir kişiyi veya ileriye bakan, geleceği önemseyen ve kararlı birini gösterebilir. Bir rodeo gösterisi (Ekim 1980) için giyinirken görüntülenen üç Arjantinli sığırtmacın fotoğrafıyla, devlet araştırma ekibinin geçişini (Kasım 1980) engellemek amacıyla yolda oturan ve duran altı Avustralyalı aborjinin fotoğrafını karşılaştırın. Sığırtmaçlardan pencereden dışarıya, uzaktaki bir noktaya bakan ikisi, düşünceli, dalgın ve önlerindeki kahramanca işlere belirgin bir şekilde yoğunlaşmış görünüyorlar. Avusturyalı yerli grubunda görülen, her biri farklı tarafa yönelmiş yedi bakış ise, onlara ayrıksı ve dikkati dağılmış bir görünüm vermektedir. Bu yedi kişilik grubun eşgüdüm içinde başarılı bir eyleme girişebileceğini düşünmek zordur; eşgüdüm için, birlikte plan yapmak, bunun sonucunda da en azından karşılıklı bakışmak gerekir. Fotoğrafta bu izlenimi arttıran diğer öğeler arasında, aborjinlerin rahat duruşları da vardır; üçü arkalarındaki kamyona yaslanmışlar ve bu pozlar da, diğer resimde dimdik duran sığırtmaçların pozuyla çelişiyor. Ayrıca, bakışlar başın yöneldiği noktadan yorumlandığı için yerlilerin bakışları da açıkça anlaşılmıyor. Belirgin olmayan bakış, karakter yoksunluğu, yabancılaşma ve davetkârlığın yorumlanması için önemli bir araçtır. Karakter belirlemeleri bir yana, fotoğraf çerçevesinin dışında bir yere bakış, çerçeve dışında okurla bütünleşerek, izleyicinin görüntülenen kişiyle özdeşleşmesini de çağrıştırabilir (Metz, 1985: 795).

Son olarak, bazı fotoğraflarda hiçbir bakış görünmez, çünkü resimdeki kişiler bir manzaranın veya kalabalık yığınların içinde kaybolmuş birer noktadır ya da sahne karanlıktır veya kişinin yüzü bir maske veya peçeyle örtülüdür. Böyle bir fotoğrafın (tüm fotoğrafların yüzde 14'ü) insanlardan çok manzarayı, eylemi veya isimsiz ötekileri ve grup üyelerini görüntülediğini düşünebiliriz. Bu tip resimlerin sayısı dönem süresince artmasa da, fotoğrafı çekilen Batılı-olmayan kişinin yüzünün veya gözlerinin kısmen gizlendiği dergi kapaklarında ani bir artış gözlemlenmiştir (Kasım 1979, Şubat 1983, Ekim 1985, Ağustos 1987, Ekim 1987, Kasım 1987, Temmuz 1988, Şubat 1991, Aralık 1991). *National Geographic* fotoğrafçıları önden çekilen klasik portrenin öğeleriyle üslûp bakımından deneyler yapma hakkına sahip olabilirler, ama 1979'dan önce bu tip fotoğrafların hiç görülmediği göz önünde tutulursa, bu durum, kültürlerarası iletişim

imkânları karşısında alınan bir tavır olarak da incelenebilir. Örtülü yüz, çizilen bir sınır veya kesilen bir ilişki hakkında bir öykü anlatabilir.

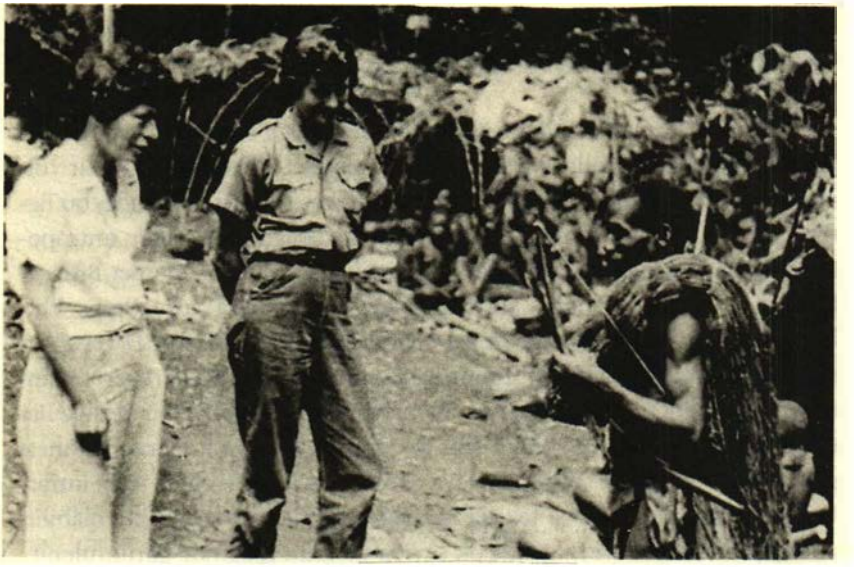
Batılının Doğrudan Bakışı: National Geographic Batılı-olmayan dünya hakkındaki haberlerinde, yazıda sözü edilen yerel bölgedeki Batılı bir yolcunun fotoğraflarına da sık sık yer verirdi. Savaş sonrası dönemde, bu Batılı yolcular arasında macera peşinde koşanlar, dağcılar, kâşifler; antropologlar, coğrafyacılar, botanikçiler ve arkeologlar; ayrıca Amerika Birleşik Devletleri askeri personeli, turistler, devlet görevlileri veya Prens Philip'ten Dwight Eisenhower'a ve Barış Gönüllüleri'ne kadar ABD veya Avrupa'dan gelmiş görevliler bulunurdu. Bu fotoğraflar, Batılıları yerel manzarayı bir tepeden izlerken, bir yerel objeyi incelerken, ilkel bir yerliye Batı teknolojisinin bir mucizesini (bir fotoğraf, ayna veya fotoğraf makinesi gibi) gösterirken veya sohbet, iş veya oyun yoluyla bir yerliyle ilişki kurarken göstermektedir. Batılı tek başına veya arkadaşlarıyla birlikte olabilir, ama çoğunlukla bir veya daha çok sayıda yerlinin eşliğinde görüntülenir.

Bu fotoğraflar, Batı ile küresel komşuları arasında oluştuğu düşünülen ya da oluşması umulan kültürlerarası ilişkileri sanıldığından daha açıklıkla sergilediğinden, izleyiciler üstünde karmaşık etkiler yaratabilir. Fotoğraftaki Batılıyla özdeşleşmeye ve bunun aracılığıyla fotoğrafla daha iyi bir etkileşim kurmaya ve hayali katılıma yol açabilir. Şimdi, bu ihtimalleri araştırmadan önce, bu fotoğrafların dergideki bazı işlevlerini irdeleyeceğiz.

Batılıların fotoğraflarının en belirgin işlevi, yazarın *orada* olduğunu ve haberin kütüphaneden veya fotoğraf arşivinden kotarılmış değil, ilk elden yazılmış olduğunu, sahadan geldiğini kanıtlamaktır. Bu bakımdan, *National Geographic*'teki fotoğraf sıralamaları, çoğunlukla üçüncü tekil şahısla yazılan ve genelde içinde antropoloğun sahada bulunduğunu belirten birinci tekil şahısla yazılmış bir öyküyü de barındıran geleneksel etnografik incelemelere benzer (Marcus ve Cushman, 1982). Bu amaç söz konusuyken, Batılının tek başına veya yerlilerle beraber durması önemli değildir.

Oysa kültürlerarası ilişkileri dramatize etmek için fotoğraf karesinde bir yerlinin olması yararlıdır. Batılı ile öteki karşı karşıya durduğu zaman, onların ilişki ve kişiliklerini, Goffman'ın (1979) reklam fotoğrafçılığında kadın ve erkeğin yerini incelediği araştırmasında belirlediği özelliklerden anlayabiliriz; boy farkları, kadının daha yoğun duygusal ifade yeteneği, vb.[11] Batılı ile Batılı olmayanların ne yaptığı, fotogra-

11) Goffman (1979), resimli reklamlarda kadınların neden hemen her zaman erkeklerden daha kısa boylu gösterildiğini açıklamak için etolojik boy ve hâkimiyet ilişkilerinden yararlanır ve şöyle der: "Beden boyutlarındaki farkların toplumsal değerdeki farklılıklarla ilişkili olduğu varsayımı o kadar yaygın ki, boy farklarıyla fotoğrafın öyküsünün bir bakışta anlaşılması için bu yöntem sürekli olarak kullanılmaktadır" (1979: 28).



İçinde Batılı gezginlerin de bulunduğu fotoğraflar, kültürler arası ilişkilere dair eksiksiz mesajlar iletirler. Şubat 1960 tarihli bu resimde, 'taraflar'ın birbirleriyle karşılaşmayan bakışları, doğrudan sömürgeci toplumsal ilişkileri yansıtmaktadır. (Fotoğraf: Lowell Thomas, Jr., 1954)

fın çekildiği konum ve yüz ifadeleri, onların ahlâki ve toplumsal kişiliklerine dair çeşitli ipuçları vermektedir.

İki grubun bakışlarının karşılaşıp karşılaşmaması, kimin kime bakmaya hakkı ve/veya ihtiyacı olduğu hakkında bir yorum getirir. Okur, bu Batılı aracının gözlerinden dünyaya baktığında, öteki de, onun bakışına karşılık veriyor mu? İki kadın yolcuyu Orta Afrika'da bir Ituri orman adamına bakarken görüntüleyen fotoğraf, çok sayıda çağrışım yaratır (Şubat 1960). Sol üst köşede duran iki kadın, sağ alt köşede, ön plandaki yerliye gülümseyerek yukarıdan bakarlar. Yerli, yüzünde anlaşılmaz bir ifadeyle onların önündeki toprağa bakar. Bakışlarının hatları kesişmiş ama karşılaşmıyor; bakışları karşılaşmadığı için kadınların tebessümü şaşkınlık ve horgörü içeriyor gibi görünüyor. Batılılar bir ilişki kurma arzusunda değil; bu etnik tipi sadece seyretmek onlara yetiyor, hatta onları eğlendiriyor. Kadınlardan adama doğru bir eğri çizen fotoğrafın kompozisyonu, Batılıları Afrikalının yukarısında dururken gösteriyor; Masquet'nin (1986) başka görsel formlar için söylediği gibi, yerliye, bu alçalan eğrinin varlığı bile birinden (Batılı kadınlardan) diğerine bir *inişi*, düşüşü akla getirmektedir.

Bu tip fotoğrafların bir başka işlevi, izleyicinin sadece başkalarıyla ilişkili olarak değil; bir izleyici olarak, bakan ve inceleyen biri olarak

kendini fark etmesine yol açmasıdır. Mulvey (1985), sinemada üç türlü bakış olduğunu öne sürer: kameranın bakışı, seyircinin bakışı, birbirlerine ve seyirciye bakan karakterlerin bakışları. Filmin gerçekçi gelenekleri izlemesi, 'gerçeklik, açıklık ve doğruluk' gibi nitelikler kazanması için, bu bakış türlerinden ilk ikisinin görünmez veya gizlenmiş olması gerektiğini belirtmiştir. Kendi bakışının veya kameranın bakışının farkına varan seyirci, hemen bilinçsiz bir ilişki kuracağı yerde 'mesafe koyucu bir farkındalık' hisseder. Bu görüşü *National Geographic*'e uygularsak, Mulvey'in teorisi, Batılının gözünü fotoğraf karesine katmanın, izleyiciyi resmin içine çekmek yerine ondan uzaklaştırdığı anlamına gelmektedir. Alvarado (1979/1980) böyle bir katılımın, Batı ile dünyanın diğer bölgeleri arasındaki toplumsal ilişkilerdeki, fazla belirgin olmayan çelişkileri oraya çıkarabileceğini; fotoğrafın önceden düşünülmemiş bir gerçek değil de, üretilmiş bir yapıt olduğunu göstererek fotoğrafçının otoritesini zayıflatacağını iddia etmiştir.[12]

İçinde Batılıların göründüğü fotoğraflar diğerlerinden farklıdır, çünkü bizler, bu dünyada birer aktör olduğumuzu böylelikle daha iyi fark edebiliriz. Resimde Batılılar olsa da olmasa da *oradayız*, ama içinde bir Batılı olan fotoğraflarda, ötekinin bizi izlediğini görebilir, kendimizin ve ilişkilerimizin bilincine varırız. Kendinin izlendiğini görmek, çok sayıda sanat eleştirmeninin fotoğraf ve sinemanın temelinde bulunduğunu belirttiği röntgenciliğin karşıtı olarak kabul edilmektedir (Alloula, 1986; Burgin, 1982; Metz, 1985).

Belki de, Batılıların 1969'dan sonra Batılı-olmayan kişiler ve yerlerin görüntülendiği fotoğraflardan çekilmesinin sebebi budur (bkz. Şekil 2.2). Fotoğraf bölümündeki görevliler, makale yazarlarını da gösteren fotoğrafların modasının geçtiği düşünüldüğü için kullanılmadığını söylediler. Metinler birinci tekil şahısla yazılsa da, fotoğrafçı ile yazarın artık yazının yıldızları olmadığını belirttiler. Giderek daha çok sayıda okur egzotik yerlere yolculuk yaptıkça, *National Geographic* yöneticileri, cesur yolcu fotoğrafının artık o kadar da cesur görünmediğine karar vermişlerdir. Bu etkiyi, ülkelerarası turizmin yaygınlaşması yaratmış olabilir, fakat 1960'lı yılların diğer toplumsal değişiklikleri de ona katkıda bulunmuştur. 1968'de, Amerikalıların Vietnam Savaşı'na karşı düzenlediği protesto gösterileri

12) *Cannibal Tours* ve *Half Life: A Parable for the Nuclear Age* adlı filmleriyle Üçüncü Dünya bölgelerini inceleyen belgesel film yönetmeni Dennis O'Rourke, imaj yaratıcısının esneklik rolü hakkında ilgili bir öneri geliştirmiştir (Lutkehaus, 1989). Kendisi her durumda bizzat sahnede görünür, ama yönetmenin salt kendini gösterme merakı ve kendisi ile konu olarak aldığı kişi arasındaki toplumsal farklılıkları işlemek arasında bir ayırım yapar. Ayrıca, konu olan kişinin bakışını, film yapımcısıyla gizli bir işbirliği yaptığını gösterecek şekilde yakalar. O'Rourke, izleyicinin bakışını, yukarıda ele alınan teorisyenlerden daha determinist bir şekilde, örneğin gizli işbirliğini resmedilenin bakışından 'doğal olarak' anlamak çerçevesinde değerlendirir.

kritik bir noktaya varmıştı. Devasa savaş-karşıtı gösteriler, Demokrat Parti kongresi sırasında polisin ayaklanması ve özellikle de Tet saldırısında Vietkong'un başarısı, çoğu kişiyi, Amerika'nın Vietnam'daki ve bunun bir devamı olarak da Üçüncü Dünya'daki varlığının kökten bir şekilde yeniden tasarlanması gerektiğine inandırmıştı. Daha yıllarca nasıl, ne zaman ve niçin diye tartışılacak olsa da, Amerikan askerinin geri çekilmesi kaçınılmaz gibi görülmeye başlandı. Amerika'nın gücü, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilk defa sorgulanıyordu. Dahası, Malcolm X ile Martin Luther King'in öldürülmeleri ve varoşlarda alevlenen başkaldırı, birçok beyazda, her şeyin değiştiği ve ABD sınırları içinde kara derililerle daha tehditkâr ilişkiler yaşanacağı duygusunu uyandırmıştı.

National Geographic dışında yayınlanan, bugün Vietnam Savaşı'nın ikonik görüntüleri sayılan fotoğrafların çoğunda, Amerikalı asker veya siviller yoktu. Napalm saldırısından sonra kameraya doğru koşan çıplak kız; bir Vietkong askerini öldüren Saygon polis müdürü; kendini kurban eden Budist rahip; sık sık yeniden yayınlanan bu fotoğrafların her biri, Vietnam'da Amerika'nın rolünü yok soymaktadır.

Amerikalılar ile diğer Batılılların *National Geographic* fotoğraflarından çıkarılması da tarihsel düzlemde benzer bir gelişmeyle ilgili olabilir. 1968'de hız kazanan sömürgelerin bağımsızlık hareketi, Amerikalıların -*National Geographic* yöneticileri de onlar arasında olmalıdır- Üçüncü Dünya'yı daha tehlikeli bir yer; artık istedikleri gibi dolaşıp incelemelerine göz yumulmayan bir yer olarak görmesine yol açmıştır. Batılıların giderek daha az görünür hale gelmesi, artık Batı'nın zafer kazanması için uygun olmayan, ele geçirilmesi ve kontrolü daha zor bir bölge olarak görülmeye başlanan Üçüncü Dünya'dan çekilmeyi körüklemiştir. Sömürgelerin bağımsızlığını kazanması, Amerika'nın kendi gözündeki imajına karşı bir tehditti ve öyle kabul edildi. Lacan'ın deyişiyle, ötekinin bakışı, Amerika'nın kendini değerlendiriş biçimini tehdit edebiliyordu. Böylece, bu tarihsel anda, resimlerdeki varlığı sayesinde öteki tarafından görüldüğümüzü fark ettiğimiz Batılı, resme daha güvenli bir yerden, objektifin ardından bakmak amacıyla geri çekildi.

Ötekinin Kırılmış Bakışı: Kendini Başkalarının Gördüğü gibi Görmek: Küçük fakat çarpıcı sayıda *National Geographic* fotoğrafında, bir yerli, elinde bir fotoğraf makinesi, bir ayna veya ayna işlevi gören bir şey tutarken görülür. Örneğin, kuzey Kanada'da çekilen bir fotoğrafta, hayvan postundan parkalar giymiş, bir kayanın üstünde oturan iki Avili erkeğinden biri gülümser, diğeri de elinde manzaraya yönelttiği bir fotoğraf makinesi tutar (Kasım 1956). Veya dans ederken bir yandan kendilerini büyük bir duvar aynasında seyreden iki Kızılderili kadını

gösteren resmi ele alalım. Ya da, Kaliforniya Valisi Brown'ı Tongalı çocuklara biraz önce çektiği Polaroid fotoğrafları gösterirken görüntüleyen resmi (Mart 1968).

Ayna ve fotoğraf makinesi, kendi yansımızı her an denetlemek için kullanılan araçlardır. Her ikisi de kişinin kopyasını yaratır ve bu kopya aslından daha yakından izlenebilir; ayrıca, bu kopya aslından ayrılabilir, bir fotoğraf gibi uzağa, başka bir yere götürülebilir. Psikanalitik teori, bir bebeğin aynaya ilk bakışının egonun şekillenmesinde çok önemli rol oynadığını, çünkü çocuğun kendini ilk defa öteki olarak görmesine imkân tanıdığını belirtir. Amerikan toplumunda -ne de olsa, milyonlarca kişinin banyosunda tuvalet kadar önemli sayılan ayna bulunur- bu iki aracın önemi, en azından kısmen, görüntüyü yansıtma gücünden kaynaklanmaktadır. Çoğu Amerikalı için kendini tanımak, hayatın temel amacıdır; 'kendini tanı' emri bu ülkede fazlasıyla ciddiye alınmıştır.

Ayna, kendini fark etmeyi en doğrudan çağrıştıran araçtır. Batı masalları ve edebiyatında, bir göl veya nehir kıyısında ayna benzeri su yüzeyine ilk kez bakıp, kendini bu görüntüde ilk defa görme deneyimini yaşayan karakterlerin -çoğunlukla Bambi gibi hayvanlar veya Kipling'in Mowgli'si gibi vahşi çocuklar- pek çok örneği vardır. Aynayı Batılı-olmayanların eline vererek, Batılı, izleyiciler açısından ilginç bir fotoğraf elde edilir, çünkü bu tema, Batılı olmayanların hâlâ biraz çocuksu ve kavrayış yönünden az gelişmiş olduğuna dair yaygın görüşle ilişki kurabilmektedir. Kendinin farkında olmamak, bir tarihi olmamayı (E. Wolf, 1982) çağrıştırır; söz konusu kişi bilinçsiz değildir ama kendi bilincine pek varmamıştır. Mite göre, tarih ve değişim en baştan beri Batı'ya ait özelliklerdir ve kendinin farkına varmak, 'keşifler' ve sömürgeleşme yoluyla dünyanın diğer bölgelerine taşınmıştır.[13]

"Afrika'nın Yüreğine Yolculuk" adlı yazının fotoğrafında (Ağustos 1956), Land-Rover'ında oturan bir dergi görevlisi, bir yerli kadına kendi kabilesinden bir kadının resmini göstermek için *National Geog-*

13) Aynaya bakan yerlileri gösteren fotoğraflarla, Ağustos 1944 sayısında bir Amerikalı kadını, gözlerini bir uçağın parlak yüzeyine dikmiş kendine bakarken gösteren resmi karşılaştırınız. Bu resmin altyazısı şöyledir: "Bir Kurtarıcı'nın aynayı andıran kuyruk takımında, süslenmeye vakit yoktur." Bu altyazının ortaya attığı sorun kendini fark etmemek değildir -Batılı kadın bu bilince sahiptir-, kadınlara özgü kendini beğenmişlik ve bu duygunun İkinci Dünya Savaşı sırasında erkek işçi yokluğunda sanayide bir erkek gibi çalışan, çağın işçilik yapan kadınına dönüşmesidir. Bu ayna resimlerinin çoğu, Batı sanatı geleneğinde Venüs'ün veya başka bir kadın figürünün kendinden geçmiş bir şekilde aynaya bakışını yeniden canlandırır. O tablolar gibi bu fotoğraf da, "erkeklerin röntgencilik merakını, kadınların özbeğeniye dayanan kendine yönelişiyle yan yana koyarak haklı çıkarma geleneği" içinde anlam kazanmaktadır (Snow, 1989: 38).

raphic dergisini açık tutarken görüntülenmiş. Dergi bu durumda, altyazının belirttiği gibi, ayna rolünü üstleniyor: "Tabak dudaklı kadın, *National Geographic* aynasında benzerine bakıyor." *National Geographic* görevlisi, kadının kendini tanımasını bekleyerek yüz ifadesini izliyor; onun bakışında açıkça görülen büyük ilgi, kadının tepkisini, belki de kendi görüntüsünü ne kadar 'beğendiği' sorusunun cevabını almayı ne büyük merakla beklediğini gösteriyor. Bu fotoğrafın yirmi beş yıl önce çekilmiş bir erken dönem benzerinde, baret takmış bir kâşif, zafer kazanmış gibi bir gülümsemeyle bir aynayı daha uzun boylu bir yerliye doğru tutar. Yerli aynaya bakmak için eğilir ve biz, yani izleyiciler, onun yüz ifadesini değil, gereksiz bir altyazıyı görürüz: "Aynaya ilk bakış: Hamal çocuk kendini ilk kez başkalarının onu gördüğü gibi görüyor." Daha önceki fotoğrafın tersine, kâşifin bakışı Afrikalıya değil de objektife yönelmiş; bu eğlenceli görüntünün fotoğraf makinesi tarafından yakalanması, ona, adamın ne düşündüğünü anlamak için yüzünde ipucu aramaktan daha önemli geliyor. Bu fotoğraf ayrıca, ırklar arasındaki boy farkının ayarlanmasının güç göstergesi olarak kullanılışını da örnekliyor. Aynı tarz bir başka fotoğrafta, safari giysileri içinde bir Batılı, bir babuna ayna uzatır (Mayıs 1955). *National Geographic* burada da, doğa ile kültür arasındaki sınırlarla oynar. Babun da, tıpkı Üçüncü Dünya insanı gibi, beyaz Batılıların popüler kültüründe bu sınırda yer almaktadır (bkz. Haraway, 1989); insana ve yetişkinlere özgü bir eylem içindeyken, yani kendini izlerken vereceği tepki, ancak komik biçimde yetersiz olabilir.

Ayna, bazen ulusal kimlik oluşturma süreci hakkında bir öykü anlatma işlevi de görür. Ulusal kimlik bilincinin kalkınmaya eşlik ettiği varsayılmakta, kalkınma da hem teknolojik hem de psiko-sosyal bir süreç olarak düşünülmektedir. Tunus'lu bir kadını aynaya bakarken gösteren 1980 tarihli bir fotoğraf, bireysel olan ile ulusal olan arasındaki bu karışıklığı, olgunlaşmış yetişkinlerin kendini fark etmesi ile tarihsel düzlemde ortaya çıkan ulusal kimlik arasındaki bağlantıyı işlemiştir: "Durup düşünme anı: Mahbuba Sassi, başını bağlamak için aynaya bakıyor. Takruna köyünde bir eş ve anne olan Sassi, hâlâ kırsal bölgelere özgü yerel giysileri giyiyor. Tunus, adım adım, sessizce ama kararlılıkla ilerleyerek gelişmekte olan ülkelerin ön sırasında yerini aldı."

Fotoğraf makineleri, *National Geographic* fotoğraflarının birçoğunun içine girmeyi başarır. Bazılarında, elinde fotoğraf makinesini tutan bir Batılı, yerel halktan birilerine biraz önce çektiği fotoğrafı göstermektedir. Bu durumda, fotoğraf makinesi de tıpkı ayna gibi yerliye kendini göstermektedir. Çoğu zaman, fotoğraf, Batılı fotoğrafçının çevresini neşe içinde saran çocuklara verilir. Tarihsel olarak önce aynanın, sonra da

fotoğraf makinesinin, onları keşfeden ve kontrol eden Batılının üstünlüğünü kanıtladığı düşünülüyordu (Adas, 1989). Yerlileri bir ayna veya fotoğraf makinesi tutarken gösteren birçok fotoğrafta dergi, McGrane'in (1989) on dokuzuncu yüzyıl Avrupalı düşünüşüyle özdeşleştirdiği görüşü işlemektedir: " (Batılı-olmayan yerlinin) basit mucize anlayışı, çocuksu bir kontrolsüzlük" (1989: 50).

Başka fotoğraflarda da yerli, fotoğraf makinesini tutarken görülür. Bu durum, bir bakıma, Batılı araştırmacının uzun süredir bir güç aracı olarak görülen fotoğraf makinesini kontrol etme ayrıcalığını elinden almaktadır. Graham-Brown (1988), Ortadoğulu kadınların fotoğrafları üstüne yaptığı bir analizde, sömürgeci fotoğrafçıların, görüntüledikleri yerel kişileri 'objektifin karşı tarafında' tutmaya özendirildiğini kanıtlar ve 1890'da bu konuda şikayet eden birini aktarır: "Pathan'a (Afganistan) ilk gelen fotoğrafçı, yerlilerin fotoğraf makinesinin vizöründen bakmasına izin vermekle hata etti. O, az bilginin tehlikeli olduğunu unutmuştu" (1988: 61). Fotoğraf makinesi, ancak gücü elden çıkarma tehlikesi göze alınarak yerlilere verilebilirdi.

Oysa *National Geographic*'te fotoğraf makinesinin yerlilerin eline verildiğini gösteren fotoğraflar, sadece yerlinin fotoğraf makinesini kullanışının eğlenceli veya tuhaf olduğunu akla getirmektedir. Yukarıda anlattığımız, fotoğraf makinesinin objektifini arkadaşıyla birlikte manzarayı seyretmek için kullanan Aivilik adamın yüzünü kocaman bir tebessüm süslemektedir. En azından bir altyazı, görüntülenen kişi objektifin ardına geçse de -1952 tarihli bir fotoğrafta Afrikalı bir delikanlı fotoğraf makinesinden bakar-, gördüğü şeyin biraz önce Batılı fotoğrafçının baktığı kendi hayali olduğunu öne sürer: "Genç Lemba, başkalarını, fotoğrafçının onu gördüğü gibi görüyor."

Böyle resimlere 1950'li yıllarda daha fazla rastlanıyordu. Sömürgelerin bağımsızlaşma hareketi sürerken, Ağustos 1982 tarihli hayret uyandırıcı bir fotoğrafta, sorunun basit terimlerle ifade edilişinde bir fark gözlemleyebiliyoruz. Resim, "Paraguay, Güney Amerika'nın Paradoksu" başlıklı yazının sağ tarafındaki sayfada yer alıyor. "Ön planda yer alan üç figür, çerçeveyi neredeyse doldurmuşlar; beyaz turist kadın, yerel giysiler giymiş çıplak göğüslü bir erkek ve bir kadın Amerika yerlisinin ortasında duruyor. Üçü bir sıra halinde duruyorlar; gülümseyen kadın turist, kolunu asık suratlı yerli kadının omzuna atmış. Turist ile gülümsemeyen adam, resimlerini çeken biraz soldaki ikinci bir fotoğraf makinesine -dergi için resmi çeken fotoğraf makinesinden başka yönedoğru bakıyorlar." Altyazı bizden, yerlilere fotoğrafik nesne olarak bakmamızı istiyor: "Parayla fotoğraf çektirenler: Bir turist, Asunción yakınlarında, Paraguay nehri kıyısındaki, Colonia Juan Belaieff adasında Ma-

cá Kızılderililerin iki üyesiyle birlikte poz veriyor. Kızılderililer, her poz için adam başı 80 sent ücret alıyorlar."

Bu ender rastlanan fotoğraf, bizi çelişkili, anlaşılması güç, ama yine de yoğun anlamlı bir sahneye davet etmektedir. Bu, alışılmış *National Geographic* üslûbuna ters düşen, fazla hoş sayılamayacak bir fotoğraftır, çünkü fotoğrafı çekilenlerin isteksiz olduğu bir sahneyi gösterir ve egzotik olanın fotoğrafındaki röntgenciliği, üstelik ikinci bir fotoğrafçının varlığıyla da *ikiye* katlanmış bir röntgenciliği çağrıştırır. Dahası, fotoğrafın zor anlaşılır olmasının sebebi, poz vermiş insanların habersiz çekilmiş fotoğrafına baktığımız izlenimini vermesinde yatar; aslında, Kızılderilinin bakışı yirmi derecelik bir açıyla bizden uzağa çevrilmiş olsa da, bize bakan ötekine baktığımızı akla getirir. Bu olağandışı bakış yapısı, dikkati bakan ile bakılan arasındaki ticarileştirilmiş ilişkiye çekmektedir. Kızılderililer mutsuz, hatta poz vermeye zorlanmış gibi görünürlerken; turist, herhalde yakaladığı fırsattan ötürü oldukça mutlu görünmektedir. Burada belirgin bir çelişki daha vardır; başka tarafa yöneltilen bakış ile onun içten görüntüsü, *National Geographic* fotoğrafçısının bu fotoğrafı, her ne kadar altyazı tersini belirtse de, turistin aksine ücret ödemeden çektiğini düşündürmektedir.

Fotoğraf makinesinin, Batılı izleyiciyle Batılı-olmayan nesne arasındaki mesafeyi bir adım daha ileri taşıması ve dikkati yerlilerin karşılık veren bakışları yerine bu ikisi arasındaki fotoğrafçıya (ve yapaylığa) çekmesi, fotoğrafın *National Geographic* okurlarına verdiği mesajın rahatsız etme potansiyelini azaltmıştır. Dikkatler ona yöneltilirken bile bakma eylemine bir yabancılaşma yaşatan bu fotoğraf, Sontag'ın bütün fotoğraflarda var olduğunu söylediği bir ilkeye örnek oluşturabilir: "Fotoğrafçı, bir süper-turist, antropoloğun bir uzantısıdır, yerlileri ziyaret eder, onların egzotik hayatları ve tuhaf eşyaları hakkında haberler getirir. Fotoğrafçı, her zaman yeni deneyimleri yerleştirmeye veya tanıdık nesnelere farklı şekillerde bakma biçimleri bulmaya, kısacası can sıkıntısına karşı savaş vermeye çalışır. Çünkü can sıkıntısı, hayranlık duymanın tersidir; her ikisi de bir durumun içinde değil, dışında bulunmayı gerektirir ve biri insanı diğerine götürür" (1977: 42). Can sıkıntısından uzak kalmak, okurun ilgisini ve abone sayısını yitirmemek için şarttır.

1990 tarihli bir sayıdaki Botswana'yla ilgili öyküde yerel giysiler içinde av aletleriyle görülen iki Dzu Buşmeninin filmini çeken Fransız televizyon ekibinin -kameraları ve ses kayıt cihazlarıyla birlikte bir metre uzaktadırlar- fotoğrafına bakalım. Fransızlar heyecan içinde avcılara

av izindeymiş gibi poz vermelerini söylüyorlar ve altyazı -normalde Batılı giysiler giyen- yerlileri Avrupalı tüketici için özel olarak giydirildiklerini belirterek onları eleştiriyor. Bu fotoğraf, okura bazı görüntülerin yakalanmadığı, aksine sahnelendiği konusunda bilgi vermesi bakımından değerli sayılır, ayrıca sahne arkasına fırlattığı postmodern bakış, Gitlin'in çağdaş gazeteciliğin her zaman yaptığını söylediği şeyi başarabilir; imaj yaratıcılarının siyasal parti adaylarının imajını nasıl kontrol ettiğine gizemleri yok eden bir bakışla bakarak, izleyiciyi, "bu aldatmacalara kanmaması" için uyarır (1990a).

Sonuçta, derginin kendisi de, üretim sürecinin ve kullanım biçimlerinin tarihsel, kültürel ve siyasal-ekonomik koşullarının bir aynasıdır. Bu koşullar derginin resimlerine mutlaka yansıyacaktır. Fakat bu, fotoğraf makinelerinin ve aynaların tarafsız doğası mitine ya da Althusser'in nesnenin doğrudan kendisini tanımasıyla ilgili 'yansıtma' ideolojisine uyan basit bir yansıma biçimi değildir. Belki de, daha çok, bir gölün dalgalı yüzeyindeki, kesişen çok sayıda çizginin sürekli değişen ve yeniden oluşan görüntüler yaratmasını andırır.

Akademik Seyirci: Bir bakıma bu bakış, sadece okurun bakışının bir alt bölümüdür. Başka kültürel simgeler ailesiyle, hem resimleri hem de kültürel farklılıkları ve toplumsal ilişkileri yorumlamakta, resmi veya resmi olmayan şekillerde eğitilmiş aynı Amerikalı orta sınıfın deneyim kalıbından çıkmıştır. *National Geographic*'i hayretler içinde, büyük ilgiyle ve şaşırarak çocuklar gibi, bazen de biraz farklı bir şekilde, yetişkinler gibi okuruz. Fotoğrafların içindeki bütün bakışlar, siz okur için önce kendi bakışımızın süzgecinden geçer. Bu proje üstünde çalışırken, zaman zaman bir kâşifin birkaç dakika önce çektiği kendi fotoğrafına bakan Polinezyalı bir çocuğa bakan Batılı kâşife bakan fotoğrafçıya bakan Amerikan dergi okuruna baktık. Bu yedinci bakışın fotoğraf karesine alınması, onun sadece daha zor anlaşılır ve yabancılaştırılmış bir röntgencilik olduğu izlenimini yaratsa da, röntgenci ve hiyerarşik de dahil olmak üzere diğer okur bakışı çeşitlerinden, hem belirgin amacı hem de toplumsal konumu (beyaz, orta sınıf, kadın, akademik) aracılığıyla ayırt edilebilir. Amacı, estetik beğeni veya resmi tanımlama değil, görüntüleri sağladıkları hazza rağmen, bunun çeşitlerine göre eleştirmektir. Biz fotoğraflara, anlatmaları tasarlanan öykünün dışında başka bir öykü; konuları değil yapımcıları ve okurları hakkında bir öykü anlattırmayı amaçlıyoruz.[14] Rabi-

14) Okurlarla yaptığımız görüşmeler, onların aktarılmak istenen anlamı her zaman göz ardı etmediklerini, ama bazen de fotoğrafı belirli toplumsal koşullarda yaşayan biri tarafından üretilmiş bir nesne olarak gördüklerini ortaya çıkarmıştır.

now'un (1986) ileri sürdüğü üzere, bizim eleştirimiz, 'Batı'yı antropolojikleştirme' arzusundan kaynaklanıyor olabilir. Ayrıca, dergideki farklılık yansıtan imajların doğal olmadığını göstermek istememizin sebeplerinden birisi, bu fotoğrafların ve onları üreten kurumun, tarih boyunca devletin değişen çıkarları ve konumuna göre kolayca ağız değiştirmiş olmasıdır. Derginin popüler tavırlar üzerindeki güçlü etkisi, antropoloji öğretisinin veya antropolojik incelemelerin, beslediği görüntülerin, karşıt görüşü olsalar da (her zaman böyle değildirler) *National Geographic*'in dünya görüşü tarafından yutulduğunu, sınıflandırıldığını veya göz ardı edildiğini düşündürmektedir.

Reklam fotoğraflarının en çok yer aldığı bir alanda var oldukları için, imajların gücünden kuşku duyulması kaçınılmazdır. İmajlar, bir satış tekniği ya da ticari ürün olarak gündelik hayatta sık sık karşımıza çıkar. Bu deneyim, en azından bizim açımızdan ve belki de başka okurlar açısından, bir dereceye kadar *National Geographic* imajlarını izleme deneyimine aktarılmaktadır.

Teorik bilgimiz, bakışımızı belirgin şekillerde yönlendirdi, fotoğrafların işlevsel tekniğini nasıl anlamak gerektiğini öğretti, sadece estetik ve düz anlamlı bir okuma dışında başka şeylere nasıl erişeceğimizi göstererek fotoğrafları kültürel birer yapıt olarak görmek gerektiğini bize hatırlattı. Ayrıca, Alloula'nın Cezayir'in sömürge devrine ait kartpostalları hakkında yaptığı yorumlar gibi okumalar, çok renkli ve egzotik insanlarla dolu fotoğrafların verdiği çeşitli hazlara saplanıp kalmamızı engelledi. Alloula, kendisini bu karpostallardaki güzelliği görmeye iten 'estetize edici cazibe'ye (1986: 116) karşı koymasını sağlayan analitik düşünceye işaret ediyordu. Bu tavır kısmen, fotoğrafların sergilediği hegemonik etkinin farkında olan determinist görüşten de kaynaklanmıştır. Buna karşın, görsel hazzın siyasal çağrışımları konusunda daha olumlu görüşler de vardır. Jameson (1983) ve başkaları, popüler kültür ürünlerine duyulan horgörüyü haz konusundan ayırmak gerektiğini ileri sürerler. Çelişkili görünen bu iki görüşü de değerlendirince, fotoğrafların cazibesinin bizi hem büyülediği hem de eğitici bir yanı olduğu ortaya çıkar. Fotoğrafları dünyadan daha gerçekmiş veya en azından onun yerini alabilecek daha rahat bir seçenekmiş gibi izlemenin ve temelde mutlu, sınıfların olmadığı, hatta soylu ötekilerin ne kendileriyle ne de 'bizimle' çatışma halinde olduğu, mutlu bir dünyayı hayal etmenin baştan çıkarıcılığı büyüleyiciydi. Görüntülerle ilgili bu ve benzeri yanılsamaları, kısmen onlara karşı zaafımız aracılığıyla keşfettik. Fakat hazlar da eğitici olabilir. Amerikan orta sınıf standartlarından biraz daha farklı bir dünya hakkında, ulaşmak için çaba göstermemize gerek kalmayan görüşlerin bi-

ze verilmesinden kaynaklanan zevklerdir bunlar. Bu hayatların sergilenişi bu standartlara meydan okuyabilir.

SONUÇ

Fotoğraflarda bulunan ya da onlardan çıkarılan çeşitli anlamların temelinde, temsil edilen bakma ilişkileri yatmaktadır. Fotoğrafın çok anlamlılığın temelinde, bakışların çokluğu yatar; her bakış, sahneyi farklı bir şekilde seyretme biçimini akla getirir. Dahası, görsel bilgisizlik, bu bakışların üretebileceği çeşitli mesajları anlayıp birleştirmek için gerekli beceriden yoksun kılar bizi. Bakışların çokluğu, -bazı bakışlar engellendiğinde oluşan- boşlukları ve karmaşık sahnede yer alan her bireyin çok sayıda bakış açısını vurgulayarak, çoğu fotoğrafın çelişkilerinin kaynağını oluşturur. Bakma ilişkileri, fotoğrafın kültürel bir nesne olarak dinamizminin kökeninde de yer alır ve analizcilerin, onun bir parçası olduğu geniş toplumsal dünyayla bağlantılarını izlemeye başlayabileceği en verimli noktadır. Bu kesişen bakışların dinamik doğası sayesinde, fotoğraf, dünyayı maskelediği, doldurduğu veya çerçevelediği, bir sahnedeki hayatı dondurduğu veya zamanı acımasızca böldüğü suçlamaları karşısında daha güçlü hale gelecektir. Üreticilerin ve tüketicilerin kesişen ve daha ayrıcalıklı bakışlarının yoğun trafiğinde fotoğrafı çekilen kişinin bakışını bulmak zor olsa da, çağdaş ve tartışmalı güç hikâyeleri buna rağmen anlatılmaktadır.

8
OKURUN HAYALİNDEKİ "NATIONAL GEOGRAPHIC": BİR EVRİM ÖYKÜSÜ

"Fotoğrafın ideolojik düzleminde hayal kurmaya davet ediliyoruz."
(Tagg, 1988: 183)

Sayıları neredeyse 40 milyonu bulan aylık okurları olmasa, *National Geographic* diye bir dergi de olmazdı. Dergi, okurları sayesinde yalnızca etkileme gücünü ve gelirini elde etmekle kalmaz; okurlar da derginin hangi konuları nasıl işlemesi gerektiği hakkındaki görüşleriyle, dergiyi daha incelikli bir şekilde etkilerler. Bu görüşler, piyasa araştırmaları ve editöre yazılan mektuplar aracılığıyla öğrenilir, fakat okur, aynı zamanda daha önce gördüğümüz üzere, bazen pazar araştırmalarına ve okur mektuplarına fazla ilgi göstermeyip, ideal yazı hakkındaki kendi görüşlerini okurlara mal eden Geographic çalışanlarının hayal gücünün

de ürünüdür. Bu anlamda, kurum okurunu kendi yaratır, hevesli veya isteksiz bir amatör akademisyen ya da beğenileri ve politika konusunda tutucu biri olduğu varsayılır, veya sadece Peoria'lı Bay ve Bayan Sıradan Amerikalı olarak, bir dergi abonesi adayıdır. Okur ile dergi yöneticileri hayali bir ilişki içindedirler (yani, genelde birbirlerinin niyetlerini tahmin ederler), ama ilişkileri aynı zamanda hem maddi (fotoğraflar karşılığında para ödenir), hem de birbirlerinin oluşmasına yardımcı oldukları için karşılıklıdır.

Milyonlarca *National Geographic* okuru, kurumdakilerin zihninde, derginin yaratılmasının sebebi ve üreticilerinin *National Geographic*'in Amerikan halkının istediği şey olduğu iddiasının doğrulanmasıdır. Amerika'nın sıkılmadan eğitilmek istediğini, okurların bölgeler, konular ve fotoğrafçılık üslûbu konusundaki (kural oluşturan) beğenilerinin tatmin edilmesi gerektiğini veya kimi zaman bu konularda yönlendirilmeleri gerektiğini iddia edebilirler. National Geographic Society'nin 1988'deki yüzüncü yıl kutlamaları sırasında diğer medya kuruluşları tarafından haber yapılış biçimi, Amerikan toplumunun bazı başka kesimlerinin de dergiye aynı gözle baktığını kanıtlamıştır: Dergi, tam anlamıyla Amerikalı, uzun soluklu, kutsal bir kültürel gelenek, Amerikan toplumsal hayatının ana akımında kararlılıkla dümen tutan dayanıklı bir gemi, muhalefet edilmediği için siyasal olmayan bir yayın olarak görülmekteydi.

Bu türde ve başka sebeplerden dolayı biz de, kitabımızın bu bölümünde okurların dergiye verdiği tepkileri inceleyeceğiz. Öncelikli hedefimiz, çeşitli kesimlerden gelen beyaz Amerikalıların Üçüncü Dünya hakkında ne türden düşünceleri olduğunu ve *National Geographic* fotoğraflarının bu görüşleri şekillendirmekte nasıl bir rol oynadığını anlamaktır. Fotoğrafları sadece araştırmacılar olarak bizim incelememiz yeterli değildir, çünkü biz, belirli bir toplumsal deneyimin kendine özel, belki de tuhaf bakış açısından bakıyoruz. Derginin çok çeşitli okurlarıysa farklı eğitim görmüşlerdir ve ne fotoğrafların bir tür olarak analitik biçimde incelenmesi ne de kurumun kendi hedefleri ve uygulamaları konusundaki görüşü, abonelerin bakış açısının yerini alabilir.

Kültürel çalışmalar yapanlar, insanların televizyon programları veya romanlar gibi kültürel ürünlere nasıl tepki verdiğinin incelenmesi gerektiğini önemle savunurlar. Daha önce yapılan birçok çalışma, ya medyanın bilinç-şekillendiren etkilerini kabul etmiş (örneğin, Frankfurt Okulu) ya da ideal bir okur veya okurlar belirleyerek, onların bir edebi türe veya medya mesajına belli bir biçimde tepki göstermesinin beklenebileceğini öne sürmüştür (edebi çalışmalarda okur tepkilerini inceleyen araştırmalar gibi). Radway'in aşk romanı okurları hakkında yaptığı

1984 tarihli etnografik incelemesi, uysal ve hayal edilen okur geleneğini yıkmıştır (ayrıca bkz. Morley, 1980). Radway, konuştuğu kadınların belirli bir metni bütünüyle 'yutmadığı'nı, aksine, okudukları aşk romanlarının anlamlarını etkin bir biçimde yeniden kurguladıklarını ortaya çıkarmıştır. Böylece, kadınların okumasını bir yorumlama eylemi olarak, hatta toplumsal ve siyasal bir eylem olarak açıklamak mümkün olmuştur: çoğu evde çalışan eşler ve anneler olan kadınlar, aile üyelerine kendilerini geliştirmeye ihtiyaç ve hakları olduğunu belirtmenin bir yolu olarak okumaya zaman ayırıyorlardı.

İzleyicilerin, kurumların amaçladığı okuma şekillerinden bağımsız olarak, medyadan kendilerine göre anlam çıkarma özgürlüğünün nasıl nitelendirileceği konusunda tartışmalar halen devam ediyor. Bazı araştırmacılar, medya kurumlarının belirli bir anlamı zorla kabul ettirmeye çalıştığını vurgularlarken, başkaları *National Geographic* fotoğrafları gibi medya ürünlerinin kendilerine özgü bir anlamı olmadığını ve izleyicinin onları anlamla doldurmasını bekleyen 'boş kap(lar)' olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmektedirler (Carragee, 1990; ayrıca bkz. Barkin ve Gurevitch, 1987: 18). Dolayısıyla, medya yapıtlarının anlamının *görüntüde* değil, onu çevreleyen kültürel söylemlerde bulunduğunu iddia etmektedirler (Fiske, 1986). *National Geographic* fotoğraflarıyla doğrudan bağlantılı olan bu söylemler, bütün kültür söylemlerini içerse de, bunların en önemli olanları *National Geographic* okurları arasında var olan yerleşik ırk, ilerleme ve evrim düşünceleridir. Bu iddianın bir anlamda doğru olduğu açıktır; anlam, hem anlam yaratıcılarının ve toplumsal iletişimin, hem de bir ürünün izleyicilerde yarattığı anlamın tarihe ve çevresel koşullara göre değişebileceğini ima eder. Oysa bir başka açıdan da yanlıştır, çünkü bütün medya ürünlerinin anlamları aynı kültürel görüşlere göre oluşturulmaz. *National Geographic*'teki Araplarla, Hollywood sinemasının Arapları, elbette farklı şekillerde okunabilir, fakat kültürel farklılıkların anlayışlı ve karşılaştırmalı yorumlarını *National Geographic*'te bulma imkânımız daha fazladır.

Medya ürünlerini 'boş kap' olarak kabul eden görüş, çoğu zaman okur/izleyicinin tüm egemen anlamları reddettiği görüşüyle birlikte var olur; Carragee (1990: 93) bu durumu, alay edercesine 'semiyolojik gerillalar' diye tanımlamaktadır. Medyanın temsil biçimlerine karşı koymak bazı koşullarda anlamlıdır, örneğin araştırmalar Avustralyalı aborjin çocukların televizyonda gördükleri kovboy filmlerini yeniden kurgulayıp, kovboylara karşı Kızılderilileri desteklediklerini ortaya çıkarmıştır (Hodge ve Tripp, 1986; ayrıca bkz. Liebes ve Katz, 1990). Fakat karşı koyma kavramı, "her çeşit huysuzlanma, çok yönlü yorumlama, semiyolojik ters çevirme, haz, öfke, sürtüşme ve tepki-

sizlik" için kullanılmaktadır, böylece ne yazık ki, "bu pek de büyük olmayan karşı çıkışları faşizme karşı kullanılan tehditkâr siyasal çalışmalardan alınmış terimlerle damgalanmaktadır; sanki Çin'deki öğrenci isyanları ve kablolu TV yayınları aynı terimlerle betimlenebilirmiş gibi" (Gitlin, 1990:191).

Şüphesiz *National Geographic* okurları, fotoğrafları sadece olduğu gibi kabullenmekle yetinmeyip, onları önemli ölçüde yorumlamaktadırlar. Bazı yazıları, fotoğrafları ve altyazıları seçip okur, diğerlerini göz ardı ederler; aboneliklerini yenileyip yenilememeye karar verirler ve fotoğrafları sadece kültürel formüllerle çözümlemek yerine farklı yöntemlerle yorumlarlar. Ama bu okumalar, asla kültürden bağımsız ya da tümüyle kişiye özel değildir. Fotoğrafları, okurların üstüne istedikleri bir hikâye yazabileceği tarafsız boşluklar olarak görmüyoruz. Okurun gücü, *National Geographic* gibi 'merkezleşmiş bir hikâye anlatma kurumu'nun gücüne erişemez (Carragee, 1990: 88). Onun *National Geographic*'in hem fotoğrafik beğeniyi belirleyen hem de etnografik gerçekleri oluşturan üreticilerinin kültürel otoritesi muazzamdır.

Sanat tarihi analizinde, sanat yapıtını satın alanların, üretilen sanat çeşidini ve hangi beğenilerin yaygınlaşacağını belirlediği bilinen bir gerçektir. *National Geographic*'in durumunda, okurlar faturanın bir bölümünü öderler, reklam gelirleri ve gelir vergisinden bağışıklık da geri kalan masrafların hepsini değilse de büyük bir kısmını karşılar. Fakat fotoğrafik beğeniyi belirleyen sadece okurlar değildir.

Okurların fotoğrafları yorumlayışı biçimleri hakkında bir inceleme, onların, *National Geographic*'te yayınlanan yabancıların fotoğraflarını fotoğrafçılar ve editörler gibi; daha genel olarak da seçkin Amerikan siyasal kültürü gibi görüp görmediğini ortaya koyacaktır. Bizim konuştuğumuz insanlar, fotoğrafların nesnel belgeler olduğundan pek kuşku duymadıklarını ifade ettiler. Amerika'daki medya tüketicileri bazen yayınların belgesellik veya gazetecilik çalışması iddialarından kuşkulanırlar, ama bu şüphe, genellikle Amerikan toplumsal hayatının veya daha siyasal konuların işlendiği yayınlar söz konusu olunca ortaya çıkar. Ayrıca *National Geographic* güçlü ve saygın bir toplumsal kurumdur ve fotoğrafları sadece yayınlamakla kalmaz, aynı zamanda eğitici, bilimsel ve şefkatli bir görev yüklenmiş olma iddiasını sürdürür. Başka bir deyişle, *National Geographic,* kültürel otoriteye sahiptir ve sıradan, beyaz orta sınıf okur, günlük toplumsal hayatında onun otoritesini çürütebilecek deneyimlere rastlamaz.

Derginin başarısının toplumsal ve kültürel temellerini daha önce inceledik ve Üçüncü Dünya fotoğraflarının bu başarıyla değişken bir ilişkisi olduğunu gördük. *National Geographic* 'üzerinde bir konsensüse varıl-

mış anlatılar', yani çoğunluk tarafından anlaşılan, herkesin bildiği simgesel birikimi kullanan resimli hikâyeler anlatmakta başarılı olmuştur. Başka ülkelerde ve fotoğrafçılık tarzlarında olduğu gibi, izleyicinin bakış açısı, *National Geographic*'te de "ticari olduğu kadar sanatsal açıdan da başarılı imajlar yaratılması"na yol açmıştır (Geary, 1988: 11).[1] Bir görüntüyü belirli bir dönemde ve yerde popüler kılan şeyin ne olduğunu anlamak için okurlarla konuşmak gerekir. *National Geographic* fotoğraflarının eski dönemlerdeki popülerliğini, pek de ideal olmayan bir yöntemle, dönemin toplumsal tarihinden anlam çıkarma yöntemiyle açıklamayı denedik. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, okurlar 'dönem gözü'yle (Baxandall, 1985) bakıyorlardı; daha iyimser, daha özgüvenli, teknolojik ilerlemeyi gösteren fotoğraflara daha hayran ve fotoğrafların yüzeyinde görünene odaklanmaya daha az hevesliydiler; bu tarihsel okumaları araştırmak için başka türlü, arşivsel yöntemler gerekir. Fakat daha yeni fotoğraflara bakarken insanlara neler gördüklerini ve neden, niçin hoşlandıklarını sorabiliriz.

KİMDİR BU OKURLAR?

Amerikan dergi okurları hakkında yürütülen pazar araştırmaları, kolaylıkla elde edilebilir incelemelerdir (Simmons, 1987). Yapılan ayrıntılı araştırmalardan, Amerikan nüfusunun büyük bir kısmının *National Geographic* okuru olduğunu biliyoruz; yetişkinlerin belki de yüzde 20'si her sayıyı okumaktadır. Magazine Research Institute, 1989 yılında okur sayısının 30,2 milyon olduğunu bildiriyor, ama National Geographic Society, dünya çapında 37 milyon okuru olduğunu tahmin etmektedir. Abone sayıları daha düşüktür, çünkü bir dergiyi birçok kişi okumaktadır, ama yine de çok büyük sayılar söz konusudur: 1989'da 2,5 milyonu yurt dışında ve genelde Avrupa'da olmak üzere 10,6 milyon abone vardı. *National Geographic*, okurlarının sayısı, memnuniyeti ve sadakati yüzünden Amerika'nın en beğenilen dergisi olarak nitelendirilmektedir (Magazine Research Institute, 1989).

---

1) Geary bu etkiyi, Kamerun'da Bamum Krallığı'ndaki erken yirminci yüzyıl Alman fotoğrafçılığında gösterir. Tahtında oturan yerel bir kralın önünde eğilen bir hizmetkârı gösteren fotoğrafın büyük beğeni kazanmasının sebebini, bu görüntünün "zenginlik ve ihtişamın egzotik olarak sergilenmesi" ve "kraliyet ihtişamı ve görgü kuralları" hakkında yaygın düşünceleri yansıtması olarak açıklamaktadır (1988: 50). Alloula (1987) ile Monti (1987) de, beğeni kazanan Afrika fotoğraflarının izleyicinin bu bölge hakkındaki düşünce kalıplarına nasıl uyduğunu -ve onları nasıl güçlendirdiğini- göstermişlerdir. Geary, fotoğrafı çekilen kişinin nasıl temsil edildiğini belirleme gücüne sahip olduğunu da belirtir. Bu duruma Kamerun olayını örnek verir, ama fotoğrafı çekilenin burada eski dönemlere ve başka durumlara oranla fazla gücü olmadığı açıktır. Bunun sebeplerinden bazıları, fotoğraf teknolojisindeki değişiklikler (örneğin, zoom yapan mercekler), fotoğraf tüketicisinin değişen kültürel seçimleri -ki poz verilen resimlere tahammülün azalışı da buna dahildir- ve *National Geographic*'in çok sayıda fotoğraftan yalnızca seçilenleri yayınlama yöntemidir.

Dergiyi evinde okuyan okurların yüzde 55'i erkektir, bunların yüzde 96'sı beyazdır (genel nüfusun yüzde 86'sına karşın) ve yaş ortalamaları 42'dir. Ortalama Amerikalıdan daha iyi eğitim görmüşlerdir ve daha varlıklıdırlar; yüzde 33'ü üniversite mezunudur (ulusal rakam yüzde 18'dir); yüzde 65'inin yıllık geliri 30 bin dolar veya daha fazladır (Amerikalıların yüzde 47'si benzer gelire sahiptir) ve yüzde 25'i profesyonel ve yöneticidir (genel nüfusun yüzde 16'sına karşın). Daha genel olarak ele alınınca, okurların yüzde 30'u en üst iki sınıfın üyesi olarak nitelendirilebilir (üst ve üst-orta sınıf). Bunun genel nüfusta karşılığı ise yüzde 17'dir. Dergi, üyelerinin siyasal eğilimlerini de bilmekte ama açıklamamaktadır.[2]

Derginin itibarı ve bilimsel havasına rağmen, *National Geographic* okurları dergi okurları genelinde en üst sınıfa ait değildir. Aralarında *Gourmet, Psychology Today, New Yorker, Scientific American, Tennis, Travel and Leisure, Natural History, Smithsonian* ve *Money, Barron's* ve *Fortune* gibi finans dergileri de bulunan birçok popüler dergi, daha fazla geliri olan üniversite mezunu okur kitlesine sahiptir. Orta ve çalışan sınıfın önemli bir bölümü *National Geographic* okurudur, çalışan ve daha alt sınıflardan 7 milyon kişi de dergiyi evinde okur. Özet olarak, dergi genelde beyaz ve üst-orta sınıf izleyici tarafından okunuyor olsa da, fotoğrafları ve yazıları, aynı zamanda okurların yüzde 43'ünü de oluşturan üniversite eğitimi almamış kesime de cazip görünmek zorundadır. Dolayısıyla, okurlarının önemli bir bölümü bilgi edinmeye ve sınıf atlamaya özenmektedir. Bu okurlar reklamcıların pek ilgisini çekmese de, National Geographic Society'nin kendine bakış açısı yönünden önemlidir. Society'nin kimliğindeki kendine özgü popülizm ve mümkün olduğu kadar çok kişiyi eğitme amacı, bu okurların en azından editörlerin hayal ettiği şekliyle, dergiyi üretenler açısından önemli kılmıştır.

Fakat bu pazarlama rakamları, bize derginin okur kitlesi içindeki grupların yorumlama biçimleri hakkında pek fazla şey söyleyemez.[3]

2) Demografik rakamlar Simmons'ın 19,124 yetişkin örnek üstünde yaptığı 1987 tarihli "Medya ve Pazar İncelemesi"nden alınmıştır. Rakamlar, dergiyi 'evinde okuyanlar'ı temsil etmektedir ve *National Geographic*'i doktor muayenehanesinde veya kütüphanede okuyanları kapsamaz, fakat abone sayısından daha fazla kişiyi dahil etmiştir. Toplumsal sınıf belirlemeleri, Simmons'ın Hollingshead'den aldığı beş katmanlı kategori sistemine göre yapılmıştır. Bu rakamlar kendi demografik araştırmasını yapan National Geographic Society'nin bulduğu rakamlardan biraz farklıdır. Birçok dergi gibi *National Geographic* de Amerikan halkının küçük bir bölümüne hizmet ediyor gibi görünmemek için demografik rakamlarını gizlemekte veya en azından ürünlerinin yüksek gelirli geniş bir kitle tarafından okunduğunu gösteren rakamları açıklamaktadır.

3) Çoğu medya kuruluşu hakkında elde edilen rakamlar, kültürel bir analizde kullanılamaz, çünkü onlar daha çok şirketlerle medya arasındaki reklam ücreti anlaşmalarında yararlanmak üzere hazırlanmıştır ve müşterinin kültürel hayatı hakkında bir fikir vermez. National Geographic Society'de birbirinden ayrı iki pazarlama ve reklam bölümü olmasının sebebi de budur; biri reklam ve içişlerde kullanılmak üzere okurların seçimleri hakkında bilgi toplar, diğeri de yeni aboneler kazanmaya çalışır.

Okurların önemli bir bölümü, dergiye sadece doğa resimleri için abone olan ve hayvanları koruma derneklerine de yardım eden 'hayvanseverler'den mi oluşmaktadır? Dergiyi belirsiz uluslararası görüşleriyle özdeşleştiren liberal demokratların diğer kesimlere oranı nedir? Aynı zamanda ebeveyn olan çok sayıda genç abone, dergiyi kendilerinden çok çocuklarının eğitimi için mi satın almaktadır? Okur sayısının çokluğu göz önünde tutulduğunda, farklı grupların da sayısı çok olacaktır, ama derginin popülerliğini ve barındırdığı anlamları kavramak için demografik rakamların ötesine geçmek ve bu çok çeşitli okur gruplarıyla onların görüşlerini öğrenmek de gerekmektedir. Ancak o zaman *bu* fotoğrafçılık üslûbunun, yani *National Geographic* fotoğrafçılığının, o belirli izleyici grubuna niçin cazip geldiğini ve fotoğrafları yorumlamak için hangi kültürel söylemlere (ilkelcilik gibi) başvurabileceğimizi anlayabiliriz (Jensen, 1987: 28).

İNCELENEN FOTOĞRAFLAR

Seçtiğimiz elli beş kişiden, dergide yakın zamanda yayınlanmış bir dizi fotoğrafa bakmalarını ve tepkilerini söylemelerini istedik. Gazete ilanlarına cevap veren gönüllüler ve daha önceden tanıdığımız kimselerden oluşan bir grubu biraraya getirmiştik.[4] Gönüllüleri, farklı toplumsal deneyimleri temsil edecek biçimde seçmeye çalıştık ve iki gruba ayırdık. Gruplardan birine 'Vietnam bölümü' (Vietnam Savaşı sırasında toplumsal ve siyasal olgunluğa eren bu gönüllülerin, araştırmaya katıldıkları dönemde yaşları otuz beş ila kırk dokuz arasındaydı), diğerine ise 'Vietnam sonrası bölümü' (savaş sırasında çocuk yaşta olan, görüşmeler sırasında yaşları on sekiz ila yirmi beş yaşları arasında değişen gençler) adını verdik. Her iki grupta eşit sayıda erkek ve kadın vardı.

Ayrıca, örnek grubumuza, belirli sosyal çevrelerde yaşayan veya yurt dışına seyahat etmiş insanlar katarak, ırk ve kültür bakımından çeşitli insanlarla deneyimleri olmuş kişileri seçmeye özen gösterdik. Bu amaca ulaşmak için, görüşmeleri Binghamton, New York ve Oahu, Hawai'de yaptık: Binghamton halkı, beyaz ve etnik kökeni Avrupalı olan

4) Binghamton'daki görüşmeler yazarlar tarafından yapıldı, Hawai'dekileri ise John Kirkpatrick, Dawn Richards ve Amy Howarth gerçekleştirdi. Gönüllülerin sayısı, ileride anlatacağımız alt grupların karşılaştırmasını yapabileceğimiz ölçüde tutuldu ve bütçemizin ve röportajları çözümleyip analiz etmemize yetecek zamanın elverdiğince geniş ölçekli çalışmaya gayret gösterdik. Binghamton'da gazeteye verdiğimiz ilan şöyleydi: "Bir araştırma için katılımcılar aranıyor. İki SUNY profesörü, *National Geographic* dergisi üstünde yapılacak bir araştırmaya katılacak gönüllüler arıyor. Katılım, bu dergiden alınan fotoğraflara bakıp onlar hakkında konuşmak için bir tek görüşme -iki saatten kısa- yapmayı gerektirmektedir. 1940-1955 veya 1963-1970 yılları arasında doğmuş olan her Binghamton'lı katılabilir. Katılımcılara 10 dolar ödeyebiliriz. İlgililerin şu numarayı araması rica olunur..."

bir topluluktur, Hawai ise ırk ve kültür yönünden heterojen yapıdadır; halkını Hawaili yerliler, Japonlar, Filipinliler ve Pasifik Adaları'ndan gelenler oluşturur. New York grubuna, yoğun kültürlerarası deneyimleri olan birkaç kişiyi kattık ve böyle deneyimleri (ana karadaki homojen topluluklardan yeni gelenler) olmayan birkaç başka kişiyi de Hawai grubuna ekledik. Görüştüğümüz kişiler arasında, dergiye abone olanlar, geçmişte abone olanlar, dergiyi görmüş ama satın almamış olanlar ve *National Geographic*'le pek az ilişkisi olanlar da vardı.

Aşağıda anlatacağımız analizde, bu toplumsal kesimler arasında sık sık ortaya çıkan kültürel söylemlere odaklandık. Fakat birçok durumda, yönelttiğimiz sorular bu toplumsal gruplar arasındaki, örneğin cinsiyet ve kültürler-arası deneyim farklılıkları yönünden analiz edildi. Görüleceği üzere, bu toplumsal faktörler, en azından bunu izleyen iki bölüme sığdırılabildiğimiz sorular yönünden, insanların verdiği cevapları pek etkilemedi.

Konuştuğumuz bütün insanların tek ortak noktası, ırklarıydı. İlk araştırmamızı çeşitli sebeplerden ötürü beyaz yetişkinlerle sınırlamamızın başlıca etkeni, beyaz ırkçı tutumları incelemek gerektiğini düşünmemizdir. Nader (1974), yıllar önce antropologların toplumun daha güçlü kısımlarını göz ardı ettiklerini ve bunu telafi etmeleri gerektiğini söylemişti. Beyaz toplum da böyle güçlü bir kesiminin parçasıdır ve onun ırk hakkındaki görüşleri, Amerika'nın siyasal ve toplumsal tartışmalarını, örneğin uyuşturucu sorunu hakkındaki görüşleri veya beyaz ve zenci Amerikalıların gelir farkı gibi konuları önemli ölçüde etkiler. Ayrıca, beyaz bir örnek grup, derginin okur kitlesinin doğasını da yakından yansıtacaktır.

1977 ile 1986 yılları arasında yayınlanan sayılardan Batılı olmayan bölgelerde çekilmiş yirmi fotoğrafı rasgele seçtik (bkz. Ek B).[5] Bu fotoğraflar altyazısız olarak anket yaptığımız kişilere teker teker gösterildi. Onları, fotoğrafların onlarda uyandırdığı düşünceleri, resimlerde 'ne olup bittiği'ni söylemeye teşvik ettik. Ayrıca, resim grubundaki seçimleri, kültürel farklar konusunda düşünceleri ve dergi hak-

5) 1977-1986 yılları arasındaki dönemi seçmemizin sebebi, bu dönemden hemen önce derginin kullandığı baskı teknolojilerinde meydana gelen değişikliklerdir. Daha eski fotoğraflar ankete katılanlara tarihi resimler gibi görünebilirdi ve biz insanların fotoğraflardaki, çağdaşları olarak görebilecekleri insanlara tepki vermelerini istiyorduk. Örnek fotoğraf sayısı olarak yirmi fotoğraf belirledik, çünkü bu temsil edilen manzara/bölge/kişiler her görüşme için bir saati fazla aşmadan, geniş bir yelpaze oluşturuyordu. Örnek olarak seçilmiş yirmi fotoğrafın kodlanmış özellikleri, daha geniş 600 örnek fotoğrafla sistemli bir şekilde karşılaştırılıyordu. Anket fotoğrafları dergideki ortalama fotoğraftan sadece birkaç bakımdan farklıydı: anket fotoğraflarında ön planda gülümseyen birinin olduğu fotoğraflar biraz daha fazlaydı, içinde yalnız erkeklerin olduğu fotoğraflar biraz daha azdı ve görüntülenenlerin ten renginin belli olmadığı fotoğraflar biraz daha fazlaydı.

kındaki görüşleri üzerine de sorgulandılar. Bütün konuşmalar kaydediliyordu.[6]

Altyazıların fotoğrafın yorumunu zorla yönlendirdiği duygusunu birçok teorisyenle paylaştığımız için, fotoğrafları altyazısız göstermeye karar verdik. İleride yapılacak bir araştırmada altyazının etkisini incelemek de önemli olabilir, ama bizi asıl ilgilendiren şey fotoğrafik öğelerin okurlarda yarattığı etkiydi. Bu, altyazının okurun tepkisindeki öğelerin lehine veya aleyhine nasıl çalıştığını yansıtacağı gibi, *National Geographic* araştırmalarına göre, çoğu zaman altyazıyı okumadan sadece resimlere bakan o önemli okur profilinin etnografik gerçekliği hakkında da bir ipucu sağlayacaktı. Ayrıca, görüştüğümüz kişilere fotoğrafları yorumlarken mümkün olan en fazla özgürlüğü ve yaratıcılığı sağlamak istiyorduk; altyazının ağırlığı bu amaçlara ters düşebilirdi. Etnografik gerçekçilik, derginin kendi koşulları içinde doğal olarak yorumlanmasını gerektirse de, bu emre harfi harfine uymak, eğer neyin nasıl olabileceğini değil de nasıl olduğunu ortaya çıkarırsa, tutucu sonuçlar doğurabilmektedir. Her ikisinin de arzu edilir bilgi türleri olduğu açıktır: biz ikincisiyle başlıyoruz.

İnsanların bu görüşmeler dışında başka koşullarda fotoğraflar hakkında yaptığı konuşmalar tabii ki farklı olabilir; bir dostla yapılan rahat bir sohbette, antropoloji uzmanı araştırmacılarla yapılan konuşmaya oranla daha az anlayışlı ve mantıklı sözler yer alabilir. Projeyi anket yaptığımız kişiler dışındaki insanlarla konuşurken bu koşul farkını biz de fark ettik. Bir bilimci arkadaşla dergiyi karıştırırken, kara derili bir adamı, kupkuru tozlu bir tarlayı sürerken gösteren bir fotoğrafa rastladık. Arkadaşım gülerek, "Boşa kürek çekiyor gibi görünüyor," dedi. Anket yaptığımız kişiler ender olarak bu şekilde anlayışsız davranıyorlardı. Bir başka kişi, Orta Batılı çiftçi bir aileden geldiğini ve ailesinde birçok Ku Klux Klan üyesi veya sempatizanı bulunduğunu söyledi bize. Anlattığına göre, onlar *National Geographic*'ten 'şu zenci dergisi' diye söz ederlermiş.

Açıkça ırkçı tavırlar sergilemek gibi toplumsal kabul görmeyen düşünceler, bir yabancıyla görüşme yapılırken genelde sansürlenir veya hafifle-

---

6) Fotoğraflara bakarken herkese şu söyleniyordu: "Fotoğraflarda ne olup bittiğini lütfen açıklayın. Resim aklınıza ne getiriyorsa, başka türlü söylemek gerekirse, resim size neyi düşündürüyorsa onu söyleyin." Diğer sorular arasında şunlar da vardı: "Sizce, dünyadaki insanların gelenekleri neden farklı?" (S3), "Dünyadaki farklı insanların zenginliği ve yoksulluğu sizce neden farklı?" (S5), ve "İdeal bir dünyada çok kültür mü, birkaç kültür mü veya tek bir kültür mü olmalı? Neden?" (S6). Bütün anket protokolü yazarlardan istenebilir. Anket kayıtları çeşitli geleneklere göre hazırlandı: 1) Bütün konuşulanlar kaydedildi. 'Hmm' veya 'aaa' gibi belirli seslendirmeler kaydedilmedi. 2) Gülüşmeler parantez arasında not edildi. 3) Anket yapılan kişinin anlatısını kesen anketörün yorum veya soruları kaydedildi. Bir fotoğrafı ele alan her anket bölümünün koduna belirleyici bir sıra numarası eklenmiştir (bkz. Ek B).

tilir, fakat görüştüğümüz birçok kişi, belki de, bunların kabul edilebilir olduğunu düşünerek, ırkçı sözler sarf etti. Bu görüşmeler özel bir durum olsa da, insanların dergiyi başka zamanlarda okurken düşündükleri gibi akıl yürütmesine fırsat tanımıştır. Kültürel ve ırksal farklılıklar konusunda görüşmelerde dile getirilen son derece ilginç ve incelikli fikirlerin, Amerikan düşüncesinde toplumsal evrimciliğin süregelen rolü ve ilerleme hakkındaki görüşler konusunda bize çok şey öğrettiğini söyleyebiliriz.

Röportajların ayrıntılı bir analizi, hangi tutumların sansürlenmiş olabileceği konusunda da ayrıntılı bilgi verebilir. Dijk'in (1987: 18) Hollandalı ve Amerikalıların ırkçı konuşmaları hakkında yaptığı incelemelerde ortaya çıkardığı gibi, toplumsal düzlemde kabul edilebilir olmanın etkileri, metodolojik bir bilmece olmaktan çok, insanların yakın olmadıkları kişilerle ırk gibi hassas konuları konuşarak, kendilerini toplumsal düzlemde arzulanır biçimde tanıtmak için kullandığı stratejileri inceleme fırsatıdır.

Ayrıca, insanların tek bir görüşme sırasında bile birkaç sesle birden konuştuğunu ekleyebiliriz. Bazen iki karşıt görüşü aynı kesinlikle ifade edebiliyorlar. Veya çelişkileri daha deneysel ve kararsız şekillerde açıklıyorlar; bazen karşıt görüşleri, güvensiz veya özgüvenli ses tonuyla seslendirmeyi deniyorlar, bir şeyi umuyor sonra diğerinde karar kılıyor, söylediklerinin kulağa nasıl geldiğini görüyorlar. New York'lu yaşlıca bir kadın, Haiti'lileri bir patika boyunca gidip gelirken gösteren bir fotoğrafa bakarken şöyle dedi, mesela:

> Neredeyse zorunlu bir göçe benziyor, sanki bu insanlar herhangi bir sebeple köylerinden zorla çıkarılmışlar gibi görünüyor. Belki de, göçmen işçilerin bir vardiyası eve dönerken, diğerleri işe gidiyorlardır. Pek mutlu görünmüyorlar ama fena halde baskı altındaymış gibi bir halleri de yok... Kimsenin elinde bavul yok, bu yüzden göçe zorlandıklarını sanmıyorum. Bence işten dönüyorlar; ne iş yapıyorlarsa artık. İşte, şu kadın, bebeğini de işe götürmek zorunda kalmış (CL-6, no. 2).

Konuşmasına, insanların istemediği bir şeyi yapmaya zorlandığı izlenimiyle başlıyor. Sonra, daha hoş bir seçeneğe ilerliyor, fotoğrafta görülen insanların ruh haliyle ilgili her iki hipotezi geçersiz kılıyor; onların fazla mutlu veya fazla baskı altında olmadığını tahmin ediyor, ama reddederken bir yandan da her iki ihtimali ortaya atıyor; iyi birer işleri ve hayatları olduğu ve kurban konumunda kaldıkları.[7] Sonunda iki se-

7) Bu resme verilen diğer tepkiler de şaşırtıcı derecede birbirine benzerdi. Örneğin, Hawai'li yaşlıca bir adam, "Meksika'da çok, çok yoksul bir şehir... insanlar biraz şey sanki, gerçekten yoksul değiller, sıska görünmüyorlar. Yine de, yaşadıkları hayat pek iyi değil gibi görünüyor," demişti. (DR-51, no. 2).

çenekten daha mutlu olanına inanma eğiliminde olduğunu belli etti. Bu birbirini izleyen ve çok şey açıklayan farklı görüşler, diğer birçok görüşmede olduğu gibi, insanların gizleyip açıklayabileceği, koşullara göre değişebilen ve bir bütün oluşturan bir dizi inanca sıkı sıkıya bağlılığı düşünmenin ne kadar yararsız olduğunu göstermektedir.[8]

"NATIONAL GEOGRAPHIC" OKUMAK

Medyanın kullanımı, televizyon izlenmesi üstüne (Liebes ve Katz, 1990) yakın dönemde yapılan araştırmaların ortaya koyduğu üzere, anında gözlemlenebilen bir dizi toplumsal alışkanlığı içermektedir. Bu araştırmalar, insanların bir programa ne kadar kendini kaptırdığını, program sırasında ve sonrasında izleyici grubu arasında ne gibi konuşmalar yapıldığını ve benzeri konuları inceler. Dergi okumanın etnografik açıdan incelenmesi daha zordur, çünkü dergiler, ev halkı arasında televizyon programları gibi tartışılmaz, üstelik okunduğu yer ve zamanda bulunup onlara dair bir inceleme yapmak daha güçtür. Ayrıca, insanların dergileri evlerinde nasıl sakladığını veya sergilediğini, derginin, başkalarıyla aralarındaki toplumsal ilişkilerde nasıl bir işlevi olduğunu, kişinin kendini eğitimli, genel kültür sahibi veya fotoğraf meraklısı olarak tanıtmasına nasıl yardımcı olduğunu öğrenmeyi gerektirecektir. Bu tür gözlemler yapamayan pazar araştırmaları, abonelerin her sayıya ortalama iki saatten fazla zaman harcadığını ortaya çıkarmıştır. Ancak bazı okuyucular sadece fotoğraflara baktıklarını (yüzde 81 bütün fotoğraflara bakıyor), diğerleri buna ek olarak bazı altyazıları okuduğunu (yüzde 53), küçük bir azınlık ise fotoğraflara eşlik eden yazıların hepsini (yüzde 20) veya çoğunu (yüzde 14) okuduğunu iddia etmektedir.

Ne bu bilgiler ne de bizim yaptığımız görüşmeler insanların dergiyi gerçekten nasıl okuduğunu açıklayabilir, ama biz yine de insanlara dergiyi okuma biçimleri ve alışkanlıkları hakkında çeşitli sorular yöneltmeyi uygun gördük. Görüştüğümüz insanların yaklaşık yüzde 10'u dergiyi beğenmediğini veya ilgilenmediğini söylese de, çoğu *National Geographic*'ten büyük beğeniyle söz etti. İnsanların derginin hangi yönlerini beğendiği ise büyük farklılık gösteriyordu. Çoğu dergiyi fotoğraflarını beğendiği için satın alırken, bazıları doğa öykülerini seviyor ve diğerlerine sadece şöyle bir göz gezdiriyor, başkalarıysa öncelikle dünyanın diğer bölgeleri hakkındaki yazılara ilgi duyuyordu.

8) Son zamanlarda inanç ve söylem üstüne yapılan birçok antropolojik araştırmada, çelişkinin önemi ve farklı rolleri incelenmiş, elde edilen sonuçlarda toplumsal ve düşünsel hayatın çok daha karmaşık ve doğru bir anlatımı sergilenmiştir. Bkz. Abu-Lughod (1986); Billig (1989); Ewing (1990); Strauss (1990) ve Luhrmann (1989).

Görüştüğümüz kişilerden yalnızca biri, dergiye hiç bakmadığını ve onu hiç okumadığını iddia etti. Abone olmayanların çoğu, onu ya bir diş doktorunun muayenehanesinde eline almış ya da aile üyelerinin evlerinde eline geçince 'göz gezdirmiş' ve "fotoğraflara, bazen de ilginç olanların altyazılarına bakmıştı". Eski veya mevcut aboneler, dergiye karşı farklı yaklaşımlar sergiliyorlardı. Bazıları daha ilgisiz bir tavırla yaklaşıyor ("Yapacak çok fazla işim var, okuyacak çok fazla şey var"), ama çoğu bir sayıyı incelemek için uzun zaman harcıyordu. İnsanlar oldukça ayrıntılı okuma stratejilerinden de söz etmekteydi. Örneğin:

> Resimlere bakıp elimden bırakmıyorum. Ben, dergiyi aldığım zaman, bütün konulara bakıyor ve kendi kendime, ah, bu sayıyı okumak zevkli olacak, diyorum. Genelde birkaç ay geriden takip etsem de, başka kitaplar ve şeyler de okuyorum çünkü, okuyacağım yazıları belirliyorum ve zamanla sıra onlara geliyor (CL-8).

Birçok kimse, *National Geographic*'i kapısına geldiği zaman okumak yerine veya okuduktan sonra, kendileri için, çocuklarının okul ödevleri için bir başvuru kütüphanesi olarak kullanıyordu. Bazıları da onları yolculuk deneyimlerini zenginleştirmek için aldıklarını belirttiler:

> Bir yere yolculuk yapacağım zaman onlara başvururum. Bazen aklımda çok soru olduğu için dergileri geri döndükten sonra okuduğum da oldu. İnanır mısınız [onlar] birçok soru daha doğurdu. Anlamadığım birçok şey vardı [yolculuk sırasında], tekrar onlara başvurdum, [derginin] çok ayrıntılı olduğunu gördüm (CL-17).

National Geographic de, bütün kitlesel medya araçları gibi, insanların dünyasına çeşitli şekillerde giriyordu: seçilerek veya beklenmedik bir tesadüfle, önemsenmeden veya daha ciddi bir şekilde. Diğer medya araçlarının aksine *National Geographic* çoğu zaman bir aile üyesinden hediyedir. Böyle olunca da çoğu kimsenin zihninde o ilişkiyi temsil eder: aile anıları ve kişisel süreklilik. İnsanlar dergiye bu şekilde bağlanmaktaydılar.

Dergi insanlara başka neler ifade ediyordu? İnsanların sözünü ettiği iki konu vardı: nesnelliği ve o kadar açıkça sözü edilmese de toplumsal hareketlilikle olan ilişkisi. İnsanların derginin nesnelliği konusunda çeşitli görüşleri bulunmakla birlikte, herkes dünya hakkında değerli bir bilgi kaynağı olduğunda hemfikirdi. Dergi aynı zamanda olmadığı şeylerle (yargılayıcı ve tartışmalı) tanımlanmıştı. Derginin, dünyaya onu eleştirmeden ve herhangi bir değişiklik yapılmasını istemeden, sadece baktığı düşünülmekteydi.

> Her şeyi dürüst ve mantıklı bir fonda gösteren bu bakış açısını çok iyi buluyorum. Hem fazla politize olmamış gibi görünüyor... Eğitici bir malzeme... Buna rağmen zaman zaman savaşın yakıp yıktığı ülkeler, kıtlık ve bu tür şeyler hakkında bayağı etkileyici sözlere ve fotoğraflara yer verdiler. [SORU: Ama siz bunu politize olmak olarak görmüyorsunuz? Onların dürüst şeyler olduğunu...] Bunu yapma şekilleri öyle, onlar sadece işte burada, diyorlar, bu konuda gerçekler bunlar. Onu söylemiyorlar; politik yaklaşıp da zengin ülkelerin zenginliğinden vazgeçmesi ve bütün paralarını oraya göndermesi gerektiğini söylemiyorlar, bu insanları kalkındırmanın bizim görevimiz olduğunu söylemiyorlar. Onlar sadece, onların durumu bu, diyorlar. Siz de kendi sonuçlarınızı çıkarıyorsunuz. *National Geographic* okuduğumda ben bu duyguya kapılıyorum, oysa bazı diğer dergiler veya başka şeyler yoksulluk gibi bir meseleyi konu yapabiliyorlar veya dini eğilimleri olabiliyor, yanlış olduğunu söylüyorlar. Onlar, bunu düzeltmelisiniz, diyorlar. Bu konuda bir şeyler yapmak zorundasınız, diyorlar. *National Geographic*'in bence daha tarafsız bir duruşu var. Onlar sadece gerçekleri iletiyorlar. Farkında olmadan biraz politika yapıyor olabilirler. Anlarsınız ya, demek istediğim, depremin bir trajedi olduğunu söylemek gibi. Ama sanırım bundan fazla, bundan daha fazla ileri gitme eğilimde değiller (CL-9).[9]

Birçok kimse, derginin aktardığı bu olumlu tarafsızlık duygusunu paylaşırken, başkaları ise onu görelilikçi, bu nedenle de ırkçılığa karşı çıkmak, dünya barışını ve/veya kültürlerarası anlayışı yaygınlaştırmak açısından bir araç olarak görüyordu. Binghamton'lı bir kadın, içinde yetiştiği ırkçı eğilimler ve derginin bu bağlamdaki rolü hakkında son derece etkileyici bir dille konuşmuştu:

> Büyükannemle büyükbabam eğitimsiz çiftçilerdi ve ben onları gerçekten çok severim, ama her esmer kişi A-raptı. Çocukluğumdan hatırlıyorum, farklı konuşan veya ten rengi farklı olan veya başka bir ülkeden olan herkes, hepsi bir alt başlık altında toplanırdı: A-rap. Ve bu bana hiç de doğru görünmüyordu... Bence bu [derginin] kuruluş ilkelerinin bir parçası... sadece dünyayı birleştirmek ve birbirimize ve bu gezegene ne kadar ihtiyacımız olduğunu kendimize anlatmak. Dergi benim çok şeyin farkına varmamı sağladı (JC-9).

---

9) Bir kişi, Hawai'li genç bir kadın, derginin kendini satma endişesi içinde o tarafsızlık idealinden ödün verip vermediğini sordu; kendisi, bu sorunu fotoğraflarda değil, metinlerde görüyordu: "Çoğu zaman yazıları okumuyorum çünkü... Ne kadar doğru olduğundan her zaman emin olamıyorum. Bazen acaba diyorum, biliyorsunuz, bunu ilginç olsun diye mi yapıyorlar, bilemiyorum, insanlar okumak istesin diye... Ama fotoğraflar bir harika" (DR-154). Bu bölümdeki bütün cevaplar şu soruya karşılıktı: "Lütfen *National Geographic* dergisi hakkındaki görüşünüzü açıklar mısınız? Yani, onu nasıl buluyorsunuz?"

Görüştüğümüz kişilerden biri, *National Geographic*'in uluslararası faaliyetlerini beceriksizce de olsa övmüştü:

> Ben onun [Kuzey Amerikalıları] farklı kültürlere, onlara karşı doğru tavırlar takınarak, tanıtmakta çok başarılı olduğunu düşünüyorum; oraya gidip işlerine karışmadan, saygıyla gözlemlemek, onlara kendileri gibi oldukları için saygı göstermek. Ve genelde Barış Gönüllüleri falan gibi gruplarla dünyaya açılan yepyeni bir kuşağın yetişmesini sağladı (DR-153).

Fakat en azından iki kişi, derginin yeterli olmadığını düşünüyordu:

> Bu farklı kültürlerin değeri yeterince vurgulanmıyor. Onların gerçekten *değerli* olduğu. Ben daha çok onların, tuhaf ve ilginç ve folklorik ve ilgi çekici ama bizim, dünyanın insan nüfusu için aslında değeri olmadığı izlenimini ediniyorum. Hatta onların gerekli olmadığı. Tabii şimdi çok şirinler ama hayat bu (DR-4).

Hawai'li yaşlıca bir adam taraf tutma sorununu dile getirdi:

> Yaptığı işte önemli bir role sahip. Ama *National Geographic*'in yapmadığı ve yapılması gereken çok çok şey var. [Ne demek istiyorsunuz?] Evet, var, bence taraf tutmanın çok önemli olduğu durumlarda *National Geographic* taraf tutmuyor. Onlar gerçekten pis veya çirkin veya rahatsız edici veya berbat durumları ele almıyorlar. Oysa bu, dünyamızın gerçek bir yönü; ben *National Geographic*'te oldukça katı bir editör denetimi bulunduğunu tahmin ediyorum.

Dergiye verilen en ilginç tepkilerden biri, onun bir çeşit hareketlilik oluşturduğu düşüncesi, örneğin bazı insanlar açısından bu fiziksel anlama geliyor, turistik hareketlilik gibi, oysa başkaları için bu, onların özendiği veya kendilerini dışlanmış hissettiği toplumsal hareketlilik anlamına gelmekteydi. Hawai'li yirmi yaşlarında bir kadın şöyle dedi: "Bence evde olması güzel bir şey. Çünkü benim gibi yolculuk yapacak parası olmayan insanlar sadece ona bakabilir, yazıları okuyabilir, sonra havaya girebilir, sanki kendilerini gerçekten oradaymış gibi hissedebilirler, anlıyor musun?" (AH-8).

"Amerika Birleşik Devletleri'nin dışında hiç yolculuğa çıkmadım, ne yazık ki. Çok isterdim, param olsaydı, ama bazen *National Geographic* bu bakımdan yararlı oluyor," diye ona katılan New York'lu bir kadın, daha sonra derginin ona genelde başkalarına özel olan ayrıcalıklar tanıdığını söyledi, "Eminim, sıradan bir insan buna [dergi olmadan bu bilgiye] ulaşamaz" (CL-10).

Dergiye verilen tepkiler başka şekillerde de sınıf sisteminin süzgecinden geçiriliyordu. Çok sayıda insan derginin 'zevkli' olduğunu be-

lirtmişti ve bu, zenginlerin kültürel seçimi için kullanılan bir başka kavramdı. Hawai'li yaşlı bir ordu üyesi şöyle dedi: "Gerçekten bütün yazılar, hepsi hoşuma gidiyor. Sanırım hiç zevksiz bir yazıya rastlamadım" (DR-3). Aynı kişi dergiyle nasıl tanıştığını ve 'bir üye tarafından önerilmek gerekliliği'nin seçkinlik duygusu yaratan bir koşul olduğunu uzun uzun anlattı. Daha genç bir erkek, dergiyi almak için daha iyi ve daha kötü sebepler bulunduğu düşüncesini ortaya attı: "Ben insanların dergiyi bunun için okuduğuna inanıyorum, çünkü farklı kültürleri öğrenmek istiyorlar. Ya bu ya da misafir geldiği zaman onu sehpanın üstüne atıp, bu konuyu bildiklerini düşünmek istiyorlar... Bence dergi onu okuyan insanlar hakkında da bir şeyler söylüyor –sadece misafirler görsün diye onu sehpanın üstünde bırakanlardan söz etmiyorum. Bu onların kültürlü olduğunu, başka kültürlere ilgi duyduğunu gösteriyor, bu çok iyi" (CL-3).

Derginin şıklığına olumlu tepki veren bu insanların yanı sıra, derginin seçkinlikle ilişkilendirilmesinden rahatsız olan ve kendini dışlanmış hissedenler de vardı: "Kesinlikle iyi bir dergi... insanlara farklı kültürleri tanıtıyor. Ben bilgiyi temsil ettiğini düşünüyorum, bunu böyle ün kazandığı için düşünmüyorum, çok kişinin eline geçtiğini sanmıyorum. Bence o daha çok, niyeti herhangi bir insan grubuna göre ayarlanmış olmak değil, ama bence ününden ötürü, sadece bilimsel bir dergi oldu" (JC-3).

Bazıları ise derginin 'yoksul' olarak algıladıkları insanlara odaklanmasından hoşlanmıyordu. "Diş doktorumun muayenehanesinde otururken, elime *National Geographic* dergisini alıyorum, ben, bilemiyorum, bazen hızla bir göz atıyorum, çünkü resimler moralimi bozuyor. Parası olmayan ülkelerdeki insanları görmek istemiyorum... Ne zaman *National Geographic*'i eline alsan Afrika'dasın" (CL-1). "Sanki başlıca odak noktaları genelde Afrikalılar veya Hintliler, gerçek modern bir dünyada yaşamayan çok yoksul insanlar, veya Asyalılar, ama Asyalıların büyük çoğunluğu değil. Bence ilkokuldayken, hep *National Geographic*'in fotoğraflarını veya yazılarını falan kullanırken daha yararlı. *National Geographic* hakkında bunları düşünüyorum" (AH-4). Dergi gelir farklılıkları hakkında hoş olmayan şeyleri bu insanların aklına getiriyor; bunlar, onların hatırlamak istemediği farklılıklar.

İnsanların görüşmelerde aktardıkları bilgileri ayrıntılarıyla incelemeye başlarken, önce gördükleri kültürel farklılıkları nasıl açıkladıklarına bakacağız. Sonra da, insanların görüşmelerde hem kendini tanıtmak hem de kültürel farklılık olayına bir açıklama oluşturmak için kullandıkları değerlendirme stratejileri ve çelişkileri veya boğuştukları ideolojik çıkmazları ele alacağız.

KÜLTÜREL FARKLILIKLAR ÜSTÜNE AKIL YÜRÜTME

Ankete dahil ettiğimiz insanlar, kültürel yönden ayrıcalıklı kişiler görünce, farkı açıklamaları istendiğinde, çevrebilim modelleri, eğitim, din ve daha genel evrimci modeller dahil olmak üzere çeşitli ilginç açıklamalar ileri sürdüler.

Fiziksel Çevre: Kendileriyle konuştuğumuz insanlar, kültürel farklılıkları açıklamak için genelde önce iklim ve coğrafyaya başvurdular. Bunu yaparken, çoğu zaman çevrebilimsel uyum iddialarında bulunuyor, giyim kalıpları ve diğer kültürel özelliklerin çevrenin gerekli sonucu olduğunu düşünüyorlardı. Bazı durumlarda, bu çevrebilimsel bakış açısı evrimci perspektifle birleşiyor ve bu görüşe göre, farklı çevrelerin sadece belirli miktarda kültürel, toplumsal veya teknolojik gelişmeye izin vereceği düşünülüyordu:

> Ben coğrafyanın da bununla ve sonuçta ortaya çıkan kültürle ilgisi olduğu kanısındayım. Bu konuda söylenecek çok şey var, Ekvator çevresindeki Afrika kültüründe olduğu gibi, hiç gelişmiyorlar; teknoloji formları bile ancak hayatta kalmalarına yardım edecek kadar düşük. Aslında oldukça rahat bir çevredeydiler ve hayatta kalabildiler. Oysa kuzey ikliminde veya daha sert bir iklimde, insan hayatta kalmak için, çevreyi o kadar daha çok yönlendirmeyi öğrendi (DR-153, S5).
>
> Coğrafya onların politikalarını, dinlerini, felsefelerini, kültürlerini etkilemiş. Bence coğrafya bütün bunlarla yakından ilgili (AH-1, S3).

Eğitim ve Fırsatlar: Eğitim genellikle insanların farklı geleneklere, uygarlık ve zenginlik derecelerine sahip olmasının belli başlı kaynağı olarak görülürdü. Çoğu Amerikalının eğitime verdiği tartışmasız değer göz önünde tutulacak olursa, eğitimsizliğin daha yetersiz bir toplum veya kültürü akla getirmesi gerekir. O zaman, bu açıklama stratejisinin sık sık yoğun bir evrimci ve değerlendirmeci dille birlikte kullanılmasına şaşırmamak gerekir. Bu doğrultuda, Hawai'li yaşlıca bir adam, Yeni Gine Highlands halkının resmine bakarak şöyle dedi: "Bazılarının gömleği var ve giyinikler, demek ki orada, uygar bir halk var, belki de aralarında eğitimsiz kişiler var [giysisi 'olmayanlar'ın, giysili olanların dışında bir topluma ait olduğu sonucunu çıkarıyor]" (DR-3, no. 1).

Burada kültürel ve maddi farklılıklar, tıpkı Batı'nın uygun davranış modelinde olduğu gibi, eğitimle düzeltilebilecek bir çeşit şansız kazaya benzetiliyor. Bu açıklama stratejisine, çoğu zaman Batılı-olmayan kültürlerin niteliklerinin aşağılayıcı tanımlamaları eşlik ediyor ve bunlar da hem ilkel kalıpların hem de Batı'nın dünyayı eğitme projesinin meşru görülmesiyle el ele gidiyordu. Aşağıdaki örneklerin her ikisi de yaşlı erkeklerden; birinci Hawai'li, ikincisi ise Binghamton'lı.

> Bence, eğitim en önemli şeydir, farklılıkların sebebi. İnsanlar hiç bilmiyorlar; eğitimsiz insanlar yüzyıllardır hep böyle yaşadılar. Ve onlar asla yüksek eğitim dünyasıyla veya modern uygarlıkla tanışmadılar... ve hiç dışarı çıkma şansı olmamış bu küçük kabilelere el atıyorlar. Bazı hükümetler de, "Onları oldukları gibi bırakın," diyorlar. Ama onları eğitimsiz mi bırakacaksınız? Onları bizim anladığımız ve gördüğümüz şekliyle dünyanın geri kalanından mahrum mu bırakacaksınız? (DR-2, S3).[10]

Farklılıkları eğitim derecesi terimleriyle açıklama alışkanlığına iki istisna dikkat çekmişti. Bunlardan biri, Hawai'li genç bir erkeğin, üstsüz kadınları şortlu ve gömlekli erkeklerle dans ederken gösteren bir Güney Amerika fotoğrafının anlamı hakkında sesli düşünürken ortaya çıktı. Karışık giysi anlayışını 'garip' bulmuş ve şunları söylemişti:

> Aklıma şey geliyor –sanki onlar [erkekler] bu insanları [kadınları] köle olarak getirmişler veya hizmetçi ya da öyle bir şey... bu bana ters görünüyor. Sanki modern giysili insanlar diğerlerini kontrol ediyor. Belki onlar daha iyi eğitim görmüş ve bu yüzden onlara eziyet ediyorlar veya onlara emrediyorlar (AH-3, no. 14).

Binghamton'lı yaşlıca bir kadın da aynı şekilde, eğitimi çoğu zaman kötüye kullanılan bir imkân olarak görüyordu: "Zenginler, iyi eğitilmiş oldukları için, her arzularını ne pahasına olursa olsun elde etmek istedikleri için, hâlâ yoksulları yönetiyorlar" (JC-9, S5).

Coğrafik ve eğitime dayalı açıklamalar, bazen biraraya gelerek yalıtılmışlığın kültürel fark yaratmaktaki rolüne odaklanıyordu. Bir kadın, "Yalıtılmışlık tek bir kültür yerine, bu insanların, bu farklı kültürlerin gelişmesine yol açmış," (AH-2, S3) derken, Hawai'li bir adam, "Yağmur ormanları, orada hiç bir şey bilmiyorlar. Onların bütün dünyası bu ve dış dünyayla ilişkileri yok," (DR-3, S3) diyordu. Çoğu zaman şu sonuç çıkarılıyordu: Bu insanlar kendi hallerine bırakıldığı zaman farklı hayatlar sürüyorlardı ama diğer sistemlerle ilişki kurduklarında onları taklit ediyorlardı. Bu çıkarsama, genelde, Batılı-olmayan toplumların, yalıtılmışlıktan kurtulunca Batılı kalıpları benimseyeceği varsayımını da içermekteydi. Oysa, tersinin de mümkün olabileceği hiç akla getirilmiyordu. Bu durumu ilk kez ifade ettikten sonra da sorgulayan Binghamton'lı adamın sözleri oldukça tipikti:

> Birkaçı gelip buraya yerleşiyor, eğitim gördükten sonra dönüp bu bilginin bir bölümünü kendi memleketlerine götürüyorlar. Zamanla bu yaygınlaşıyor ve onlar, onlar gelişip evrim geçiriyorlar. Belki de, bu onların hoşuna giden bir hayat tarzı ve bundan hoşnutlar. Başka türlü bir yaşama şeklini öğrenmek istemiyorlar. Bilemiyorum (CL-9, S3).

---

10) Ilkel halkları kültürel farklılığın belli başlı örneği olarak ele alışına ve onları edilgin olarak göstermesine dikkat edin. Eğitim. Yani, Afrika'nın ortasına gitseniz, orada eğitim yoktur, çocukları yetiştirmek için sadece büyücüler falan vardır (LC-2, S5).

Bir başkası da şöyle karşılık vermişti:

> Dünya evrim geçirdikçe, sonunda kültürler giderek daha çok karıştı, karışan kültürler başka insanlar hakkında çok şey öğrendiler ve zamana ayak uydurdular... Bence bu kültürler dışa kapalı olanlardan daha iyi eğitim aldılar ve daha varlıklı oldular. Çünkü daha iyi bağlantılar kurabiliyorlardı, daha iyi iş yapabiliyorlardı, daha becerikliydiler, çünkü onlar... daha kalabalık bir insan topluluğunun fikirlerinden yararlandılar (AH-3, S5).

Dinsel Farklılık: Kültür farklılıklarında dinsel inancın önemli rolü olduğunu düşünenler arasında çok sayıda Binghamton'lı, ama sadece birkaç Hawai'li vardı. Dinin insan davranışlarını dikte ettiğine inanıldığı için o bu rolü üstlenebilirdi. Birkaç durumda dinden olumsuz bir etken olarak bahsedildi; böyle düşünen bir kişinin görüşü şöyleydi: "Dinleri çok çocuk doğurmalarını emrediyor, bu yüzden doğum kontrolü yapamıyorlar [bu yüzden daha yoksullar]" (CL-5, S6) veya dini çatışmalar halkın ekonomik yönden gelişmesini engelliyordu. Bir kadının bakış açısından, Batılı dinler de Afrika'da ve başka yerlerde tahammül edilmez misyonerlik eylemlerine girişmekteydi. Din, kültürel farklılıklarla ve evrimleşmeyle, eğitimden daha çok ve daha karmaşık yollarla ilgili olabilirdi. Ayrıca, eğitimin tersine, farklılaşma ve değişim yaratıcısı olarak din, Batı'nın içinde olduğu kadar da dışındaydı.

İnsanların kullandığı dördüncü ve en önemli açıklama tarzı toplumsal evrimdi.

EVRİMİN İTİCİ GÜCÜ: MODERN ÜRÜNLERE DUYULAN İLKEL ARZU

İnsanların konuşmalarının temelinde, geleneksel veya ilkel olarak tanımladıkları dünya ile modern dünya arasındaki bağlantılar aracılığıyla düşünme alışkanlığı yatıyordu. Daha önce gördüğümüz gibi, fotoğraflar çoğu zaman geleneksel ile modernliğin çelişkilerine zaten dikkatleri çekmekteydi. Okurlar bu yan yana getirme işlemini çeşitli şekillerde göz ardı ediyor, önemsemiyor veya yorumlayabiliyorlardı, ama aslında fotoğrafların toplumsal evrimleşmenin işleyişini sergilediğini varsayıyorlardı. Ankete dahil ettiğimiz hemen herkes, ilkel ve geleneksel, uygar ve modern şeklindeki kategorileştirmelere katılmaktaydı.[11]

11) Yaptığımız anket sırasında saptadık ki, bu kişilerin sözlerinde ilkellik kavramı daha çok Afrika'yla ilgiliydi. Bu düşüncelerin beyaz Batılı geleneğindeki daha derin tarihsel kökenleri başka çalışmalarda inceden inceye araştırılmıştır (Monti, 1987; Price, 1989; Stocking, 1968), ayrıca ders kitapları gibi çağdaş kültür ürünlerindeki kaynaklar da daha az olmakla birlikte yine araştırılmış durumdadır (Preiswerk ve Perrot, 1978).)

Çoğu *National Geographic* fotoğrafı geleneksel ile modern öğeleri yan yana getirir ve izleyicilerde bu şekilde ortaya çıkan görüntüleri toplumsal evrim hakkında bir mesaj iletisi olarak yorumlar. Okurlar bu resmin ana temasını modernizasyon olarak görme eğilimindeydi. (Fotoğraf: Bruno Barbey, Magnum Photos)

İnsanların çalışma odamızda baktığı fotoğrafların çoğunda bu kurgu vardı; söz konusu resimlerden biri de, Nijerya'daki bir sahneyi gösteren büyük boy bir fotoğraftı. Bu fotoğrafın iki alanı vardı; arka planda yeni bir köprü görünürken, altta ve ön planda bir çocuk, içi insan dolu kütükten oyma kayığı elindeki sırıkla yüzdürürken, parlak renkli Afrika giysileri giymiş bir kadın da nehir kıyısında, çamurlu suda bulaşık yıkarken görülüyordu. İnsanlar bu Binghamton'lı genç kadın gibi, çoğunlukla fotoğrafın ana temasının modernleşme olduğunu düşünmekteydiler:

> Eski tip bir tekneye benziyor, sonra içinde modern görünen bu motosiklet var, bir de köprü, oldukça modern görünen bir köprü. Bu insanlar bu nehri veya gölü her neyse, yürüyerek, otomobil falan kullanarak değil de bu tekneyle aşacaklar. Nedense pek mantıklı görünmüyor... İnsanların geleneksel değerlere bağlı kaldığı bir yere benziyor, sonra başkaları gelip köprü ve ona benzer şeyler yapıyorlar (CL-5, no. 8).

Daha çarpıcı bir durum, fotoğrafçının veya derginin açıkça anlatmak istediği şeyin bu olmadığı hallerde de, insanların bir fotoğrafta aynı konuyu görmesiydi. Örnek fotoğraflarımızdan biri, Papua Yeni Gine'de törensel bir öykü anlatma sahnesini gösteriyordu. Dinleyiciler büyük hareketlerle okunun yayını çeken kişinin çevresinde daire şeklinde oturmaktaydılar. Resmi gösterdiğimiz çoğu kişi, arka planın derinliklerinde duran küçük sarı bir poşet ile izleyici grubundaki bazı kişilerin şort giymiş olmasını bir evrim işareti olarak nitelendirdi.

> Bir poşetleri var. Bilemiyorum, üstünde bir şey yazıyor. Ve Great American [yerel market] poşetine benziyor, öyle bir şey. Demek istediğim, plastik gibi görünüyor... Şeye benziyor, geri kalmış bir ülke ama modernleşme oraya erişmek üzere sanki (CL-3, no. 1).

Toplumsal evrim ideolojileri her zaman resimde açıkça görünmese bile resimlerden o anlamın çıkartılması zor değildir. 1954'ten itibaren Amerika Birleşik Devletleri ile geleneksel dünya arasındaki değişen ilişkiler, böylesi resimlerin geçmişte kesinlikle farklı yorumlanmasına yol açmıştır. Amerika'nın en büyük uluslararası güç olduğu bu dönemde, ilerleme fikirleri daha bir güvenle ifade edilirken, tüketici kapitalizminin sürekli gelişmesiyle birlikte dikkatler ilerleme işareti olan ürünlere odaklanmış olmalıydı. Modern değişikliklere duyulan arzunun algılanışının politikaları, sadece sömürgelerin bağımsızlık kazanması gibi küresel gelişmelere verilen tepkileri değil, aynı zamanda devlet görüşleri, National Geographic Society gibi kültürel-bilimsel kurumların anlamı

Batı dünyasının izlerini bulmak kolay olmadığı zamanlarda bile, okurlar toplumsal evrim hakkında bir öykü yaratmak için onları bulup ortaya çıkarıyordu. Bu fotoğrafın arka planında, derinlerde bir yerde okurlar sarı bir plastik poşet gördüler ve bu onların, bu Yeni Gine köyüne 'modern' hayatın gelmekte olduğu görüşüne temel oluşturdu. (Photo: David Gillison)

ve fotoğrafların gerçeklik durumu hakkında değişen popüler yaklaşımlara da bağlıdır. Bu tür politikalar, Gramsci'nin ideolojik alan için daha genel bir kapsamda tanımladığı türden karmaşık bir gelişme olarak görülebilir. Gramsci'nin görüşünce, alt sınıflar egemen düşünce ve değerleri edilgenlikle kabul etmezler, kendi deneyimleri ve çıkarları yönünde tartıp uyarlarlar.[12] Buna rağmen, hegemonik fikirler, gelişen muhalif düşünceleri değiştirip kısmen zayıflatır. Bu fikir, *National Geographic*'in toplumsal evrim kavramını yaygınlaştırmaktaki rolünü anlamakta kullanılabilir pekâlâ.

Toplumsal evrimcilik, kendi geçmişimizi başkalarının bugünü aracılığıyla, başkalarının bugününü kendi geçmişimiz aracılığıyla ve on-

12) Gramsci bunu tümüyle bilinçli veya kasıtlı bir gelişme olarak görmez. Egemen fikirlerin yeniden yorumlanması, 'yorumlama'yı yapan sınıfın çeşitli toplumsal deneyimlerinin bir sonucu sayılabilir.

ların geleceğini kendi bugünümüz aracılığıyla kavramamızı sağlayan bir ilerleme yasası gerektirir. Bir kavram olarak Batı'da uzun bir tarihi olmasına ve çeşitli şekillere bürünmesine rağmen, bu kavramın yeri ve biçimleri yakın geçmişte iyi bir şekilde kaydedilmemiştir.[13] Bu görüşlerin ortak bir temel yapısı vardır: insanın toplumsal örgütlenme dönemleri belirli bir hedefe yönelirken aşılır; bu, çağdaş Batılı toplumsal sistemle eşanlamlı bir hedeftir. Dönemlerin isimleri farklıdır ama en popüler çağdaş türlerin çoğu iki aşamalı grupları içerir (ilkel/uygar; geleneksel/modern), bazıları ise üçlüdür (ilkel/gelişme aşamasında/Batılı; avcı-toplayıcı/tarımcı/sanayi). Dönemler yavaş veya hızla aşılabilir ama ender olarak biri atlanır veya sıraları tersine çevrilir. Bunlar Batı'nın ders kitaplarında (Preiswerk ve Perrot, 1978), Amerika'nın resmi siyasal söyleminde ve *National Geographic*'te egemen olan düşüncelerdir.

Anket için yaptığımız görüşmelerde, evrimin seyri ve kaçınılmazlığı hakkında çeşitli görüşler ileri sürüldü; bunların bazıları evrimin seyrinin karşı konulmaz olduğunu düşünürken, diğerleri bundan pek o kadar emin değildi. Kuşkular genelde bu ilerlemenin arzuya veya iradeye bağlı olduğu, bazen ilerleme arzusunun mevcut olmadığı duygusundan kaynaklanıyordu. İlkel ve uygar halklar arasındaki farklar, çoğu zaman farklı coğrafik konumların kaçınılmaz bir sonucu olarak veya ekolojik bir determinizm aracılığıyla açıklanmaktaydı. Bazı durumlarda, ilkellerin modern toplumdan fiziksel yalıtılmışlığı kırılmadan 'gelişemeyeceği' düşünülüyordu ve bu kırılma noktasında evrim geçirip geçirmemeye karar verebileceklerdi. Bazen de modernleşme hastalık bulaştırmaya benzetiliyor, insan tarafından amaçlanmayan bir çeşit fiziksel, kesin bir süreç olarak görülüyordu. Bu görüş, ilkel kültürlerin uygarlıkla karşı karşıya gelmesinden söz edildiği yerlerde açıkça fark edilmekteydi: "Kendi kültürümüzü başka kültürlere zorla kabul ettirmek, bu dini düşüncenin bir bölümü olarak başladı. Ve o, onlar onunla karşı karşıya geldiler, artık yapacak fazla bir şey kalmadı, bu uzun bir süredir devam ediyor" (CL-6, S4).

Buna rağmen, kültürel farklılıklar çoğunlukla bireysel tercih ve arzu sorunu olarak açıklanıyor; Batılı-olmayan bireylerin veya grupların, kendi kültürlerine bağlı kalmak ile modernleşmek arasında bir karar vermelerinin belirleyici önem taşıdığı düşünülmekteydi. Seçim dar anlamda anlaşılabilir ama (ahlâki karakter veya genetik yapı yerine), seçim yapma düşüncesi yine de bu konuşmaların merkezinde yer

13) Evrimciliğin biyolojik-ırkçılığa dayanan şekli dahil diğer düşünceler için bkz. Hofstadter, 1944; Rydell, 1984; ve Stocking, 1968.

alıyordu. Bu yaklaşım, iki New York'lu tarafından aşağıdaki sözlerle ifade edilecekti:

> İnsanlar artık gelenekleriyle gurur duyuyorlar, adetleriyle de, bu yüzden değişmek [modernleşmek] istemiyorlar... belki de herkes halinden memnundur (CL-5, S3).
>
> Bazı insanlar ilkel kalmayı düşünüyor, gelişmeyi tercih etmiyorlar. Güney İsrail'de bir çobanın resmini çektiğimi hatırlıyorum, ona para vermek istedim ama kabul etmedi. Bunu bir hakaret olarak algıladı. O yaptığı işi tercih ediyordu (CL-17, S5).

Başka örneklerde gözlendiği üzere, bu son örnekte de modernleşmek paraya ve Batı'nın mallarına değer vermek ve mal edinmekle ilişkilendiriliyor. Çok sayıda okurun bakış açısına göre, önemli olan tüketim malları olmadan basit bir hayat yaşamak ile üretim mallarıyla yaşamak arasında bir seçim yapmaktır. Çok sayıda insan aşağıdaki duyguları çok benzer terimlerle ifade etmiştir:

> Bazı insanlar maddi şeylere o kadar da değer vermiyorlar. Biliyorsunuz, Madonna, maddi bir dünyada yaşıyoruz, dedi; evet, dünyanın bu kısmı böyle. Biz Amerikalıyız, maddeciyiz. Ama bence diğer insanlar, seçme hakları olsa bile, bunu istemiyorlar. Oysa yoksulluk kötü olmayabilir. Bazı insanlar öyle de mutlu (CL-11, S5).
>
> Şey, [bazı] insanlar bu kadar zengin değil... bu yüzden zengin, ekonomik yönden zengin ülkelerde olan şeylere, radyo falan gibi maddi şeylere sahip olmaya alışık değiller. Belki de zengin olmayı ummuyorlar (CL-5, S5).

İnsanlar genelde evrim ve kültürel farklılıklar hakkında bu şekilde mantık yürütmeye çalışıyorlar ve şöyle soruyorlar: "İlkel insanlar ne istiyor?" Daha kesin olarak da: "Bizim ürünlerimizi istiyorlar mı, istemiyorlarsa neden?"

Muhafazakâr Amerikan kültürü, genelde iktisadi faaliyeti "kişisel karakterin gelişmesi ve cesaretlendirilmesine uygun bir alan" olarak görmüştür (Hofstadter, 1944: 10). Kişi ile ekonomi arasında böyle bağlantıların olduğu düşüncesi halkın zihninde bir kalıp gibi yer etmiştir, ancak sözü edilmese de, aslında çoğu zaman karakteri belirleyenin üretici faaliyetten çok tüketim olduğu varsayılır. Yaptığımız görüşmelerde, maddeci kişiliğin değerlendirmesi farklılık gösterse de, bunların çoğu anti-sosyolojik seçim görüşünden kaynaklanıyordu. Psikolojik seçim söylemiyle bozulan standart toplumsal evrimci düşünce ve görüştüğümüz bazı kişiler, insanların mantıklı bir yaklaşımla 'ilerleme'yi reddedebilecekleri yönündeydi.

BİR ÇELİŞKİ ÜSTÜNDE DENGE KURARKEN ÖTEKİNİ DEĞERLENDİRMEK

Demek ki, insanlar kültürel farklılıkları sadece toplumsal evrimle açıklamıyorlar; onları özellikle evrimci söylemin benimsediği ilerleme fikri çerçevesinde de değerlendiriyorlar. Seçim sözü, ötekinin ahlâki yönden yargılanmasına izin verir, çünkü seçim hakkına sahip olmak, sorumluluk sahibi olmak demektir. Sosyolojik dil kullanıldığında, sorun daha çok kurban olma şeklinde tanımlanmaktadır. Görüştüğümüz kişilerin kullandığı çeşitli değerlendirme stratejileri, Preiswerk ve Perrot'nun (1978: 51-57) Avrupalı tarih ders kitaplarında rastladığı, yazarların Avrupalı-olmayanlar için kullandığı övgü dolu tanımlamalara benziyor. Onlar, her yazarın Batılı-olmayan dünya hakkında yazılarına alttan alta anlam kazandıran sekiz strateji modeli belirlemişlerdi. Preiswerk ve Perrot'nun belirlediği tipolojiler, anketimize dahil ettiğimiz insanların kendileriyle yaptığımız görüşmelerde *National Geographic* hakkında söylediklerinin çoğuna uymaktadır.

Stratejiler genel olarak iki genel sınıfa ayrılabilir. Birinci bölüm (altta ele alınan ilk dört), Avrupalının dünyasını olumlu olarak değerlendirme ve Avrupalı-olmayan dünyaya karşı davranışlarını haklı görme eğilimindedir. İkinci bölüm (ikinci dört), bu davranışları en azından eleştiren veya Avrupalı-olmayan dünyayı yüceltenler olarak belirlenebilir.

Preiswerk ve Perrot'nun sekiz yoruma dayalı stratejileri şöyledir: 1) Özsavunma veya Avrupa kökenli Amerikalıların hayat tarzına ve dünyayı uygarlaştırma misyonuna odaklanma; 2) meşrulaştırma, özsavunmaya benzer ama daha çok Batılı-olmayan kültürlerin, Batı'nın egemenliği altına girmelerini haklı çıkaracak kusurlarına odaklanma; 3) kendi dinine çevirme veya Hıristiyanlığın dinsel yararları ve onu Hıristiyan-olmayan dünyaya yayma gerekliliğine odaklanma; 4) etkinlik veya Batı'nın dünyanın geri kalanına ilerleme taşıma rolünü olumlu olarak göstermek için faydacı kavramlardan yararlanma.

İkinci bölümde yer alan daha eleştirel stratejiler arasında şunları saymak mümkündür: 5) Sınıf nefreti veya güç ve sömürü kavramlarına veya Batılı-olmayanın Batı'ya olan yapısal bağımlılığına dikkat çekme; 6) denge veya Batı ile Batılı-olmayan, her iki kesimin de, hem olumlu hem de olumsuz yönlerini görme eğilimi, değişiklikten ilerleme olarak söz ederken geleneksel dünyaların yok oluşuna yas tutma; 7) köktenci relativizm, söz konusu iki grup arasında yapılan bu karşılaştırmaları yok sayıp, ikinci durumları tanımlamak için Batılı-olmayan dünyaya ait olduğu varsayılan kavramları kullanma; 8) yabancıları savunma veya 1'in tersi, bu görüşe göre, söz konusu Batılı-olmayan toplumların sahip

olduğu muhteşem kültürel miras, Batı'yla kurulan ilişkiler ve Batı'nın entrikalarıyla kesintiye uğratılmış veya engellenmiştir.

Bu sekiz stratejinin, Preiswert ile Perrot'nun incelediği ders kitaplarında da bizim dergi okurlarıyla yaptığımız görüşmelerde de eşit olarak temsil edilmediği açıkça anlaşılmaktadır. Ders kitaplarında 1 ve 2'ye sık rastlanır, 7 ve 8 hemen hemen hiç yer almazken, sadece Sovyet ders kitapları 5'ten, dini yayınlar ise 3'ten çok yararlanmıştır. Görüşmelerde dikkat çeken nokta, 4 ve 6'nın sık sık ortaya çıkışıydı. 4'e yapılan odaklanma, hem savaş sonrasında Amerika'da genel gelişmeyle ilgili sömürgeci söylemi, hem de sadece ekonomik gelişmenin önemsendiği yeni sömürgecilik söylemini yansıtıyordu. Bizim konuştuğumuz insanlar, ilerlemeyi tüketim ürünlerine erişebilirlik olarak görecek kadar kurumsal ve popüler kültür içinde yetişmişlerdi.

Bir o kadar ilginç olan da, görüntülenen Batılı-olmayan dünyaya hem övgü hem de yergi yağdıran insanlardı. Bu dengeli görüş, 6, çoğu insanın zihninde tarafsız olmakla ilişkilendiriliyordu (ayrıca bkz. Parenti 1986). Bu kültürel mantığa göre, insan dünyaya duygularına kapılmadan bakabilirse, o zaman, radikal sol veya sağın kısmi gerçeklerini teslim eden, ılımlı veya orta yolcu bir bakış açısından bakıyor olacaktı (bu durum da, özsavunma veya yabancıları savunmayla ilgilidir). Amerikan gazeteciliği liberal veya muhafazakâr değil orta yolcu olduğunu ileri sürüp, tarafsızlığını sergileyerek insanları bu görüşe yönlendirmektedir.

National Geographic çalışanları, denge kavramını bu şekilde benimsemişlerdir. Bu teknik, günün olayları üstüne bir liberal bir de muhafazakârın yorumlarını aldıktan sonra, orta yolcu habercinin eleştirel sorularına yer vererek, her iki aşırı uç için de kuşku sergileyen (ama orta yol için değil) McNeil-Lehrer Haber Saati'nde de uygulanmaktadır. Bu tarafsız duruş, Amerikalıların adil davranmaya açıkça verdiği önem de eklenerek, bir değer olarak sağlamlaştırılmıştır. Amerikan orta yolculuğunun kültürel ve tarihsel bakımdan belirli bir konumu temsil ettiği ve bir bakış açısı olarak evrensel bir hedef (hatta dünya çapında bir orta konum) olmadığı ise göz ardı edilmektedir.

Konuştuğumuz kişilerin ifade ettiği dengeli bakış açısı, *National Geographic*'in ve diğer gazetecilerin dünyaya bakışını yansıtmaktaydı: Gerçek ise ikisinin arasında, kötü haberlerle iyi haberler, yoksulluk ve mutlu çocuklar arasında bir yerdeydi. *National Geographic*'in anlattığı ilerleme öyküsünde, geleneklerin dünyasında da, eğitim ve maddi zenginliğin dünyasındaki gibi güzel ve değerli şeyler olduğu gerçeğine dikkat çekiliyordu.[14]

14) Bu, fotoğrafların altyazılarında da görülen bir temadır. Örneğin, Batılı giysiler giymiş genç bir çift, safran rengi cübbeli, ellerinde çanaklarla önlerinde duran Taylandlı rahiplerine yiyecek ikram ederken gösteren Ekim 1982 tarihli fotoğrafın altyazısı şöyledir: "Tayland gelişmeye çalışırken geleneklere de saygı gösteriyor."

Zihinsel duruş tarafsız, ruh hali ise hem nostaljik hem de ileriye dönüktür.

Aşağıdaki örneğin de gösterdiği üzere, okurlarımız için dengeli duruş aslında kararlı, hedeflenmiş bir durum değil, daha çok iki veya daha fazla konum arasında kararsız kalmaktan ibaretti:

> Bence yoksulluk içinde yaşarken mutlu olmalarına imkân yok, belki öyledir ama bilemiyorum. Diğer insanların maddeci bir hırsı var. Belki onlar daha iyi eğitim görmüşler veya doğru zamanda doğru yerdeler... Öbür yanda ise oradan [yoksulluktan] kurtulmak istemeyen insanlar da var. Yoksul kalmaktan memnunlar, çünkü şeyleri yok, stresi, sorumluluğu var... Belki bunu banda söylememem gerek ama onlara ekmek ve yatacak yer yerine prezervatif ve eğitim vermek gerek, onları eğitmek gerek. Belki bu, durumu kontrol altına alabilir. Onlara çiftçilik yöntemleri öğretmek, orada durum kötü olmalı. Yaşamak isteyeceğim bir yer değil... Sonsuza dek yoksul kalacaklar. Çünkü yoksulluk olmadığı zaman zenginliği ölçecek bir şey kalmıyor. Bazı insanlar daha hırslı ve kurtuluyorlar, diğerleri de hırslı ama kurtulamıyorlar. O insanlar yoksulluktan nasıl kurtulur? (CL-14, S5).

Konuşan kişi birçok düşünceyi deniyor; önce, insanların varlıklı olmak istememesi ihtimalini; ikinci olarak, bunu istediklerini ama varlıklı olmak için eğitim gerektiğini; üçüncü olarak, 'zenginliği ölçmek' ve tanımlamak için yoksulluğa gerek duyan doğal sembolik düzen ile bütün bu eşitsizlik sisteminin kaçınılmaz olduğunu sıralıyor.

Tarafsızlık düşüncesi, Batılı-olmayan dünya hakkında hem olumlu hem de olumsuz görüşlerin söylenmesine yol açmakla beraber, çelişki ve ideolojik çıkmaz kavramları görüşmelerimizde söylemin nasıl oluştuğunu tam olarak anlamamıza yardımcı olacaktır. Hem kültür hem de ideoloji hakkında geliştirilen yeni görüşler, kitle iletişim araçları dahil günlük hayatın ideolojik yönlerini, eskiden olduğundan daha karmaşık ve çelişkili bir halde görmemizi sağlamaktadır. Bu kültürel ideolojilerin, tek tek insanların onlara katılıp veya katılmadığı, açık, belirgin hatlı inanç yapıları olduğu görüşüne ters düşüyor. Ayrıca insanların, okul veya devlet kurumları veya kitle iletişim araçları gibi egemen kurumlar tarafından güçlü bir şekilde sunulan düşünceleri ya kabul ettiği yahut da karşı koyduğu düşüncesine de aykırı düşüyor. Batılı-olmayan dünya hakkındaki düşünceler, diğer ideolojiler gibi, yeniden üretilir veya kültürel devamlılığını ve kesinliğini korur, ama bu "dünya hakkında konuşmak için kapalı bir sistem değildir... [daha çok] sürekli tartışmalara, zıtlaşmalara ve çıkmazlara yol açan tamamlanmamış bir dizi karşıt tema halindedir" (Billig, 1988: 6).

Bu yüzden, bizim görüşmelerimiz hem ankete katılanla hem de ankete katılanın bir süredir içinde yer aldığı çeşitli durumlarla yapılmış incelikli ve karmaşık bir diyalogtur. İnsanların, fotoğraflardan ve bizim daha genel sorularımızdan bir anlam çıkarmak için, karşıt görünen fikirleri ortaya koyduğu, bant kayıtlarında tekrar tekrar görülmektedir. Her iki görüşün de yetersizliğini yermek veya önyargılı duyguları kötülemek veya onlardan yararlanmak veya birçok başka sebepten ötürü, iki görüşü de aynı anda savunabilmişlerdir. Çelişik görünen bu iki sesten birini, diğerinden daha az gerçekçi olarak kabul edemeyiz.

Batılı-olmayan dünyaya bakarken insanların karşısına dikilen belli başlı çıkmazlar, liberalizm tarafından ortaya konmuştur. Bunlar arasında, her ikisi de yirminci yüzyılda önem kazanan milliyetçiliğe karşı evrensel hoşgörü de vardır. Bu, çoğulculuğun değerleri ile doğrudan olmayan ilerleme inancının çatışması şeklinde de tanımlanabilir. Amerikan halkının idealleri, ülkeyi oluşturan birçok kültürel geleneğin hepsinin iyi olduğunu vurgular. Çokkültürlülüğün değerleri hakkındaki sorumuzu, insanların büyük çoğunluğu olumlu olarak cevapladı: dünyanın çok sayıda farklı kültürden oluşması iyi bir şey, dediler. Çoğu kişinin sözünü ettiği toplumsal evrim inancı, gördüğümüz gibi, çoğulculuk düşünceleri için çıkmazlar yaratabiliyor.

Her iki değerin de genel bir onay gördüğü, bazı durumların kişisel düzeyde aynı anda belirtilmesiyle kanıtlanmaktadır.[15] *National Geographic* fotoğrafları iki görüşü de engellemez ve bazı durumlarda ikisini de etkin olarak desteklemiştir. Fotoğraflar insanları çoğu okurun bildiği şeyleri yaparken görüntüler (incelediğimiz fotoğraflardan birindeki 'disko' dansçıları gibi), bu nedenle de kabul görürler. Aynı zamanda, dansçıların giydiği giysi stili, üstsüz ve Levi kot pantolon, farkı açıklamadan dikkati geleneksel olan ile modern olan arasındaki sınıra çeker. Beyaz Batılılara benzediği varsayılan insanların arasındaki farklara dikkat çekmek, görüştüğümüz insanlarda daha çok etnik ve milliyetçi konuşmalara yol açmıştır.

Bu tür resimlere verilen karışık duygulardan oluşan tepkiler, Amerikan tarihinde (Lears, 1985) modernliğe karşı beslenen karışık duyguları yansıtır ve duyguların eşitliğini gerektirmez. İnsanlar modern-

15) Antropoloji bir bilim dalı olarak bu çıkmazla ilgilenir; özellikle de, uzmanlık ile eşitlik arasındaki çelişkiyle kesiştiği zaman. Antropolog hem bilimsel bir uzman olarak görünmek, hem de bütün insanların (en azından onların bazı düşüncelerinin) teorik düzlemde birbirine eşit olduğu görüşüne katılmak durumundadır. National Geographic Society halka bir çeşit eşitlikçi anlatı düzeyinde seslenebildiği için, kendini bilimlerden ayırmış ve bir uzman kurum olarak kendi görünüşüne fazla yatırım yapmamıştır.

liğe karşı hoşgörülü olan veya kesinlikle onu destekleyen değerleri bir hiyerarşi içine yerleştirirler. Bunu çeşitli şekillerde yaparlar; bir değeri dile getirip sonra bir 'ama' ekleyerek; egemen temayı göz ardı edip fikir yürütmeyerek; bir seçenek üstünde hevesle, uzun uzun konuşup, diğerinden daha az ve endişeyle söz ederek, vb. İşin içine giren karışık duygular, sadece açıklayıcı önerilerden birinden diğerine gidip geri dönmekle değil, aynı zamanda, yakınlık duygusuyla ilgisizlik arasında da görülmektedir.

Bu kararsızlık, Rosaldo'nun (1989) emperyalist nostalji adını verdiği ve Batı sömürgeciliğinin ortaya çıkardığı değişikliklerin izlenmesinin yarattığı duygusal ürün olarak tanımladığı şey tarafından da belirlenmektedir. Bu fotoğrafların yorumlanmasında sık sık görülen elle tutulur derecesinde yoğun hüzün, basitliği soylu olarak görülen halkların uğradığı kültürel değişiklikler karşısında duyulan kayıp duygusunu ifade ediyordu. Gerçekten yok olsa da olmasa da, ilkel insanın uygarlıkla karşılaştığında değiştiği düşünülmektedir. İlerlemeye verilen değer ve ona eşlik eden toplumsal evrimcilik birleşerek, bu değişikliklerin kaçınılmaz olduğu duygusunu yaratır. İlkellik kavramı, uygar Batı'yı tanımlamak için, ikili bir görüşle kurgulanmıştır; o zaman bunun anlamı şudur: "Sözde uygarlık süreci hayat tarzının dengesini bozduğu zaman, değişimi meydana getirenler diğer kültürlerin dönüşümünü kişisel kayıplar gibi algılarlar" (1989: 70). Rosaldo'nun zekice, 'öldürdüğümüz şeye tapınmak' diye tanımladığı bu duruş, çelişik bir şekilde, ilkel insanı aşağılayan ve 'nefret ettiğimizi öldürürüz' tavrıyla birlikte görülür. Yaptığımız görüşmelerde biz de, cangıl fotoğraflarının bazı insanlara hem cazip hem de iğrenç göründüğünü fark ettik. Boyalı oyma maskeli birinin fotoğrafına bakan Hawai'li adamın, onun bir törene katılan bir Afrikalı olduğunu tahmin etmesiyle, bu durum daha da belirginleşti, sonra şöyle devam etti:

> Bu kişi hazırlanmak için çok zaman ve dikkat harcamış. Amacı korkutmak mı, cazip görünmek mi, bilmiyorum. Bence cazip değil (DR-153, no. 12).

Buna rağmen çoğu durumda, tapınma ve nefret, insanların tepkisini tanımlamak için çok güçlü terimler; daha çok, ilgisizlik veya aldırmazlıkla sık sık karşılaştık. Bunlar arasında aşırı sayılabilecek az sayıda tepki de vardı ve bunlardan bir tanesi, Nepal'de bir tören resmine bakan kadının sözleriydi: "Bir çeşit tören, herhalde geleneksel bir dans gibi bir şey. Hiç bilmiyorum... Bana bir şey ifade etmiyor" (JC-10, no. 10).

KAHKAHA, GİYSİLER VE UYUMSUZLUK: İLKEL OLAN İLE MODERN OLAN BİRARADA

Yabancı bir ülkenin fotoğrafına bakmak, okurları sandalyelerinden alıp gördükleri yeni yerlere götürüp getirir. İnsanlar bu trafikten değişik derecelerde keyif almaktadır. Görüştüğümüz çoğu kişi, iki dünyada benzerlikler hayal edip, yan yana getirme olayında mizah, ironi veya uyumsuzluk görerek ona yaratıcılıkla tepki vermiştir. Gördüğümüz gibi, yan yana getirme olayını *Naitonal Geographic* fotoğrafçıları da bazen, yeni bir köprüyle bir sırıkla yüzdürülen bir nehir teknesini aynı kareye koyarak açıkça yapmaktadırlar. İnsanların geleneksel/modern ikiliğini düşünüş şekli, çoğu zaman, kahkahayla dramatize edilir; bu, o kültürel uçurum ile ilerleme fikri ve toplumsal evrimciliğe verdikleri çeşitli duygusal tepkilerin bir işaretidir.

Kahkaha, çoğunlukla bir fotoğraftaki veya sahnedeki uyumsuz öğelere verilen bir tepkidir; böylece, burada veya 'orada' neyin normal olup olmadığı hakkında bir değerlendirme yapılmış olur. Çoğu zaman Batılı kategorisine sokulan şeylerin Batılı-olmayan ellerde görülmesine dayanır. Örneğin, bir adamı yaratan giysidir. Önemli sayıda insan fotoğraftakilerin giysilerine değinmiştir. Onlara göre, Batılı diye tanımlanan giysiler bu insanlara göre değildi, kültürel olarak bir aşağılanma işaretiydi, oysa Batılı-olmayan giysiler özgünlük işareti olarak algılanıyordu:

> Ön plandaki yerlilerin giysileri gerçekten özgün görünüyor. Rengârenk ama manzara tekdüze. Bir de bayrak var, uyduruk bir bayrağa benziyor, daha önce hiç görmedim... Ve köylüler seyre gelmiş, töreni, ama aslında çok uzaktalar, gerçekten, ayrıntıları görmek için, sadece özgün giyindikleri belli, gerçekten böyle olmalılar (JC-9, no. 10).
>
> Bu ilginç bir resim, çünkü çocukların bazıları sahici yerlilere benziyor, giysileri özgün, bazıları ise çağdaş ve modern görünüyor (JK-1, no. 14).
>
> Tarihi bir dansı canlandıran uygar insanlara benziyorlar. Çünkü giysiler pırıl pırıl, kirli ve solmuş değil... eşyaları, üstlerindeki kostümler, çok şey görünüyor, çok, bilmem ki, bulup buluşturulmuş sanki, kostüm gibi, bilirsiniz, gerçek değilmiş gibi (AH-4, no. 17).

Bir başkası, geleneksel giyim tarzının yok oluşunun kültürel geleneklerin yitirilmesiyle birlikte geliştiğini ve bunun ilkel insanı 'özel' kıldığını ileri sürüyor gibiydi:

> Dans ediyorlar, yani, özel bir dans değil, onlar sadece, şey, bir parti yapıyorlar. [Anketör: Özel bir dans olmadığını size düşündürten nedir?] Şey, herhalde öyle olsa daha özel giyinirlerdi, biliyorsunuz, yerel

> giysiler giyerlerdi... şey yani, daha çok yerlilerin giydiği gibi, özel makyaj falan yapıp dans ederlerdi (AH-8, no. 14).

Gençler 'sadece' dans ediyordu, bu 'özel bir dans', yani daha törensel, Batılı-olmayanlara özgü, kültürel bir dans değildi, Batılılarınki gibi özelliği ve çekiciliği olmayan bir danstı. Burada 'Batılı olmayan' giysi bütün diğer egzotik işaretler gibi kültür ifade ederken, bütün bu şeylerin Batılı olanı, modern, kültürün dışında kalıyor, doğal standardı temsil ediyordu.

Batılı giysilerin giyilmesi insanların genelde dikkatini çekiyor ve modası geçmiş olarak tanımladıkları giysileri insanların üstünde görünce bunu komik veya sevimsiz buluyorlardı. Bazıları ise insanların uyumsuz şekilde giyinmesinden rahatsız oluyordu, örneğin birisi resimlerdeki insanların "yine gelişigüzel Amerikan giysileri" giydiklerini söyledi (AH-1, no. 19). Bu kişinin olayda gördüğü komiklik aşağıdaki yoruma yol açtı:

> Bunu çok ilginç buluyorum... Batılı-olmayan kültürden insanlar Batılı giysiler giyince -bu sadece safça bir yorum- ama öyle uyumsuz görünüyor ki. Yıllar geçtikçe, giderek daha uyumlu hale geliyor... Bir keresinde David Letterman'ın bir esprisini dinlemiştim, eski video kayıtlarına bakarken, çekim tarihine bakmadan, paça genişliğinden yılını hemen çıkarabildiğini söylüyordu. Ben de bu şekilde, resmin 1970'li yılların ortasında çekildiğini tahmin edebilirim (AH-1, no. 8).

Belki ilerleme idealine daha düşkün olan birkaç kişi, görüntülenen insanların daha fazla ve daha iyi giysi giymesi gerektiğini söylemekle yetindi:

> Kesinlikle çok yoksul bir yer, hiçbir şey yok. Doğru dürüst bitki yok, sadece bir sürü inek –toz toprak ve ölü ağaçlar. Ve onların fena halde daha fazla giysiye ihtiyacı var [gülüyor]. Gömleğinin her yeri yırtık pırtık. Paraları olmadığı belli. Belki satış yapıyorlar, hayvan satışı falan, belki de giysi, üstlerinde başlarında kalmadığına göre. Hepsi bu (AH-8, no. 18).

Hawai'li genç bir kadının, bir fotoğrafta gördüğü üstsüz kadının farklı giyinmiş olması gerekip gerekmediğini söyleyememesi burada da kararsızlığın hüküm sürdüğünü göstermekte: "Neden hanımlar üstsüz ama erkekler giyinik, anlamıyorum [gülüyor]. Hepsinin giyinik olması gerekir" (AH-8, no. 14).

Geleneksel olan ile modern olanı belirlemede giysinin önemi sadece görselliğe dayanmaz. Amerikan tüketici kültüründe, giysi belki diğer toplumlardan daha çok bizi kendimize ve başkalarına temsil eden 'top-

lumsal ten' rolünü üstlenmiş durumda (Turner, 1980). Çoğu Amerikalı açısından 'ben kimim, zaman ve uzamda neredeyim' sorusunun cevabı, giysilerdedir: Akrilik kumaşların kullanımı kişiyi alt sınıflara yerleştirir, bir erkeğin kravatının genişliği ve rengi onu yönetici hiyerarşisine sokar, bir kadının giysilerinde ne kadar siyah olduğu onun politikasını tanımlar, eteğinin boyu satın alındığı yılı belli eder, vb.

Modernleşen yerli, Batılı izleyici açısından iki sorun yaratmaktadır. Birincisi, Batılının onu tanımlayan eşsiz bir giysiyle ilerleyen uygarlığın başında yer almasını engeller. Pantolon giyen yerli, modern insan gibi, o günün son modasının her an düne kaydığını görür. 1970'li yılların modasına göre giyinmiş yerli, Batılı gözlere hem bir hilekâr hem de oldukça gülünç bir tip, 'züppe' veya 'salak' gibi görünür. Bu moda hatası, antropolojininki dahil (Fabian, 1983), çoğu kişinin zihindeki, kadim zamanlar ve diğer yerler ikiliğini güçlendirir. Temel çelişki şöyle özetlenebilir: İnsanlar yerlinin gelişmişlere özgü giysi giymesini isterken, bir yandan da onu kültürel özgünlüğünü ve kültürel hiyerarşisini koruyacak yerli giysileriyle görmek istiyorlar (zaten bu, onun doğru dürüst giymeyi ve kendine yakıştırmayı bildiği tek giysidir).[16] İlkel insanın, burada giysi tarafından temsil edilen, modern mallara merakı, bazıları özeleştirel olabilen çeşitli sebeplerden ötürü, okurları sinirlendiriyor olabilir. Aynı zamanda, beyaz orta sınıf izleyicinin evrim merdivenindeki yeri konusundaki duygularını hem onaylayıp hem de tehdit eder gibi görünmektedir.

Ankete aldığımız kişilerle yaptığımız görüşmelerde, toplumsal evrimin çelişkilerini en sık temsil eden eşya giysiler olmasına rağmen, başka şeyler de vardı. Birçok kişi Hindistan'daki bir siyasetçinin fotoğrafını garipsedi. Bir adam (görmediğimiz) bir kalabalığın önünde durmuş konuşuyor, arkasında bir grup insan, yanında ise üstünde bazı eşyanın durduğu bir masa görülüyor. Ankete katılanlar hemen uyumsuzlukları işaret etmeye başladılar.

> Soylu biri olabilir, pelerini öyle olabileceğini düşündürüyor, kemeri de önemli olabilir. Ama bunun dışında ilginç, mikrofonun ve diğer aletlerin teknolojisi böyle yabancı bir yerde garip görünüyor. Sonra buz var, masanın üstünde bir sürahi buzlu su var. Bu bana gülünç geliyor. Bence gülünç (DR-4, no. 20).

Giysiler, sanayi ürünleri ve konuşma tarzı Hawai'li bir adama hiç uyumlu görünmemişti:

---

16) Buna bireysel düzeyde bir örnek daha getirmek için, (AH-8) kod isimli kişinin bir fotoğraftaki grubun daha iyi, yani Batılı giysiler giymesi gerektiğini söylerken, başka yerde onların daha geleneksel şekilde giyinmelerini gerektiğini ileri sürdü. İtalyan sömürgeleri döneminde Afrika'da çekilen fotoğraflarda yerli giysilerinin rolü hakkında bkz. Monti (1987).

> Onların rob falan giydiklerini görmek çok gülünç. İnsanların bir robla veya böyle giysilerle bir kalabalığın önüne geçip de konuşma yapabileceğini düşünemiyorum... Ama üstünde güller ve su olan bu masa gözüme batıyor. Fotoğrafa aykırı düşüyor. Orada olmaması gerekir sanki (AH-3, no. 20).

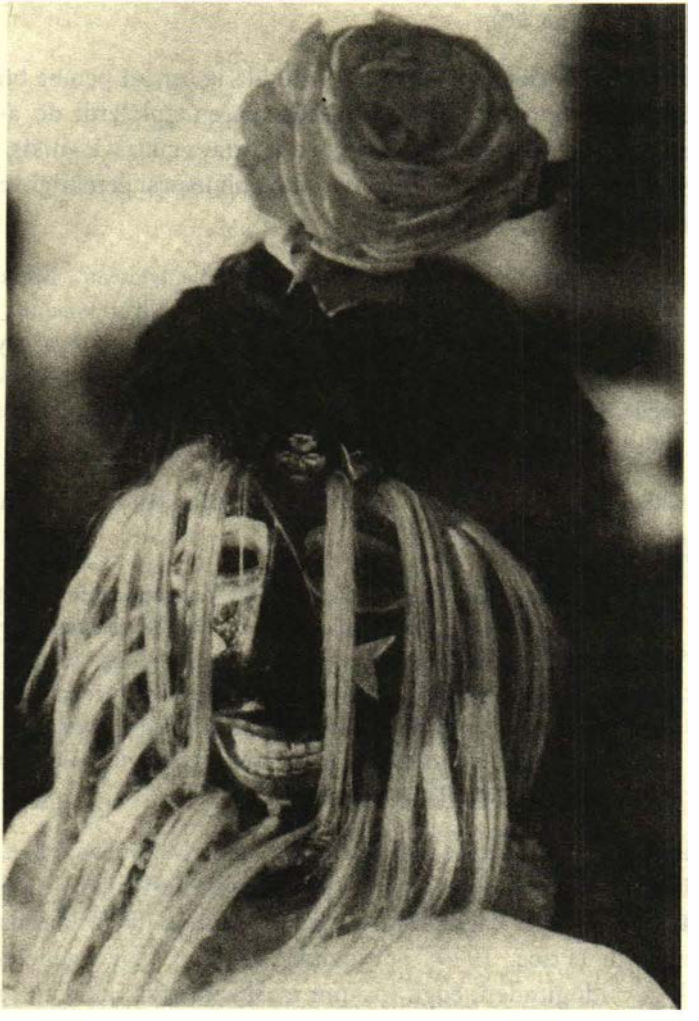
Maskeli bir Meksikalıyı, başının üstünde kocaman pembe bir gülle gösteren büyük boy çarpıcı bir fotoğrafa verilen tepkilerde de, aynı çelişkiler, daha geniş kapsamlı olarak tekrar ortaya çıktı. Çoğu kişi gülün tuhaflığından söz etti, genelde onun orada olmaması gerektiği veya bazı çelişkiler yarattığını belirttiler:

> Gül beni rahatsız ediyor, bence bu kostüme uymuyor... Maske nereye ait bilmiyorum ama tamamen ilgisiz olabilir. Biliyor musunuz, bu özgün bir fotoğrafa da benzemiyor, bu maske Polinezyalı veya, veya Afrikalıya benzeyen birinde olsa, yerel kostümler ve ona uyan dini saç modelleriyle, o zaman ben [güler] onu daha özgün bulabilirdim, ama öyle düşünmüyorum. Hele o gül oradayken (AH-1, no. 12).

Bir kişi, maske ile altından omuzlarda görülen pervazlı giysinin birbiriyle çeliştiğini söyledi:

> Kesinlikle -tehlikeli- görünüyor ve bir yamyam törenine katılacakmış izlenimi veriyor, çünkü tipik bir tören maskesi ve bana yamyamlığı hatırlatıyor, yine de, resmin geri kalanı ona uygun değil çünkü... bu erkek veya kadın, pervazları olan bir giysi giymiş, bu yüzden yamyam bir adalıya benzemiyor. Onlar genelde pervazlı giysiler giymezler. Sonra, başının üstünde kocaman bir gül var, bana yapma gibi geliyor ama tam olarak bilemiyorum (DR-152, no. 12).

Bu insanların gözünde, gülü veya pervazlı giysiyi maskeden ayıran şey, Batı malı ve modern olmalarıydı ve halk kültüründe ruhsal, gizemli, hatta şeytani çağrışımlar yapan ve özünde ilkel olan maskeyle çelişmesiydi (Price, 1989; Torgovnick, 1990). Afrika genelde ilkel olarak görüldüğünden, çoğu insanın maskeyi Afrika kökenli sanması hiç de şaşırtıcı değil. Bir kişinin dediği gibi, "Maskeleri düşündüğüm zaman [genelde ilkel olarak tanımlanan maskelerden söz ediyor olmalı] aklıma Afrika maskeleri gelir." Okurlar çok sayıda başka fotoğraftaki yan yana getirmeler hakkında yorum yaparken, Batı mallarının varlığı ile yokluğunun altında yer alan boyutlara dikkat çektiler, ama gül ile maske çoğu okur açısından, Batı ile dünyanın geri kalanı arasındaki kültürel farklılıkların temeli olarak gördüğü şeyleri biraraya getiriyordu –yani, teknoloji mucizeleri ve malların sağladığı kişisel



Bazen aynı fotoğraf hem ilgi hem de tiksinti uyandırabiliyor. Bir Meksika maskesini (okurlar genelde onun bir Afrika maskesi olduğunu düşündü) gösteren bu fotoğraf, sergilediği incelik için övüldü ama genelde sevimsiz bulundu. Çoğu okur, geleneksel süslemelerle plastik gülün yan yana getirilmesinden rahatsız oldu. (Fotoğraf: David Hiser, Photographers/Aspen).

tatmin ile ötekinin teknik olarak basit ama egzotik ve tehlikeli akıldışılığı/tinselliği. Bütün bu önemseme sisteminin, sözü edilmeyen ve bastırılan ırkçı düşünceleri çevresinde kurgulandığı anlaşılıyor ve biz de şimdi bu soruna geçiyoruz.

IRK: SİLİNİŞİ VE BASTIRILMIŞ OLANIN GERİ DÖNÜŞÜ[17]

İnsanlar, dünyanın kara derili insanlarının *National Geographic*'teki resimlerine bakıp da, Amerika'daki ırk ilişkileri konusunda bildikleri terimlerle düşünüyorlarsa, bu, Strathern'in başka bir bağlamda ileri sürdüğü şeyi örnekliyor demektir: "Kültür... şeyler arasında benzerlik oluşturma yönteminden ibarettir, belirli düşüncelerin başkalarını düşünmek için kullanıldığı gibi" (1990: 3). Etkili bir mesele olan ırkçılık konusu, okurların dergiden çıkardıkları anlam için temel benzerlik oluşturma motorunu oluşturur. Kabul edilmemesine rağmen, ırkçı sınıflandırmalar insanların fotoğraflara verdiği tepkinin temelinde yer almaktadır; nitekim, deşifre edilmiş görüşmelere bakarken sorduğumuz dört soru bunu ortaya çıkarmıştır.

Birincisi, ırk konusunda söylenen şeylerdi. Aslında, çok az kişi bu konuda açıkça konuştu, ten renginden söz edenler de hemen konudan uzaklaştılar ve bu kaçış bazen bir kahkahayla noktalandı. Anlaşılan ırk, beyaz orta sınıf kültüründe her yerde olduğu gibi, burada da tabuydu.[18] Buna rağmen, çok sayıda kişi dergiyi Afrika'yla ilişkilendirdiğini söyledi; bu kıtanın ismi, tüm bedeni boyayla kaplı mızrak tutan bir adam gibi, hem ırkçılığı hem de klişeleşmiş bir ilkelliği çağrıştırıyordu. Yeni Gine'li kara derili insanlar Afrika'lı olarak kabul edilirken, Afrika'da yaşayan açık tenli insanlar böyle kabul edilmemekteydi.

İkincisi, bu suskunluğa rağmen, insanlar bazen fotoğrafları çekilenlerin amaçları, duyguları ve tipik davranışları hakkında uzun uzun konuştular. İncelediğimiz fotoğraf tanımlamalarının üçte birinden fazla-

17) Burada, Postone ve Traube'nin (1985) "Raiders of the Lost Ark" adlı popüler film için yazdığı ideolojik ve psiko-dinamik analizden esinlenerek bu başlığı kullandık. Söz konusu araştırmacılar, kadın cinselliği hakkındaki anlaşmazlıkların ters çevrilip, soylu köylülere baskı yapan kötü Hintli seçkinlerin ahlâksızlığına aktarılarak kısmen giderildiğini iddia etmektedirler. Kadının cazibesinin baskı altına alınması, hem erkeğin hem de sömürgecinin gücünün meşrulaştırılmasında kullanılmaktadır. Burada incelenen okur tepkilerinde önemli olansa, ırk farklılıklarının ve ırkçı zulmün kabul edilmesinin bastırılmasıdır. Oysa Postone ve Traube'nin çıkardığı sonuca göre, "Bastırılan başka bir biçimde tekrar ortaya çıkar ve çok daha tehditkâr görünür. Böyle bir kararın doğasında var olan istikrarsızlık, bastırılanın gelecekte geri döneceğini önceden görür, bu nedenle, onu daha büyük güçle reddederek ona karşı çıkmak gerekir" (1985: 14).

18) Bunun bir kanıtını ders kitaplarında bulmak mümkündür. Preiswerk ve Perrot, incelediklerı Avrupa'ya ait ders kitaplarında yer almayan ırk konusunun, sadece Nijerya'nın ders kitaplarında işlendiğini gördüler (1978: 253).

sında, bu türden nitelik bildiren sözlere yer yer rastlandı.[19] En sık ifade edilen psikolojik öğeler duygulardı ve bunlar da çoğu zaman, mutluluk veya gurur gibi olumlu duygular oluyordu. İşte bir örnek:

> O Tibet'te bir yerde kız torunuyla ilgilenen bir dedeye benziyor. Ve o küçük kızın yüzü gerçekten hayat dolu. Gözleri pırıl pırıl, gerçekten mutlu görünüyor (CL-4, no. 11).
>
> Elinde mikrofon tutan adam bir şey açıklıyor. Oldukça mutlu görünüyor, insanlar oldukça, şey yani, dikkatle dinliyorlar (CL-17, no. 20).
>
> Bu bir çocuk, son derece sevinçli görünüyor, ya Çinli ya Japon, bence... Bir çocuk ne için böylesine sevinir, bilemiyorum. Belki de, yapılacak reformları anlıyorlar (CL-16, no. 5).

Aklımıza takılan soru, görüntülenen kişinin ırkının insanların bu tür psikolojik sınıflandırmaları daha çok veya daha az kullanmasına yol açıp açmadığıydı. Bu tür sınıflandırmalar Amerikan toplumuna egemendir ve kişinin ruhsal ve duygusal yöntemlerini, ayırt edici özelliklerini veya kişiliğini, varlığının merkezine yerleştirir (Carbaugh, 1988). Amerikan bireyciliği, kişiliği rollerin ve etnik ilişkilerin önüne çıkararak ona değer verir ve kendi amaçlarıyla seçimlerini her iki tarafın o anki durumundan veya başkalarının hedeflerinden daha fazla önemser. Bu nedenle, *National Geographic*'in iyi niyetli-hafif politikası, farklı ırktan ötekileri fark edilir, incelikli ve neşeli bir psikolojik hayatı olan kişiler olarak sergilemesini gerektirir. Dergiyi çıkaranlar, insanların sefaletle rahatsız edilmek istemediğini bilirler; dolayısıyla, çoğu fotoğraf, ötekini mutlu, birbirlerine karşı şefkatli ve benzer duygularla gösterdiği için özellikle seçilip yayınlanır. Fotoğraflarda sık sık görülen tebessümler, neredeyse okurları, bu insanların ne kadar mutlu olduğunu belirtmeye zorlar ve her yazıya eşlik eden portreler de karakter konusunda yorumlara yol açar. Kendi toplumsal durumları ve konforlarını açıklayıp haklı çıkarmaya çalışan veya hükümetlerinin bu bölgelerdeki eylemleri için bahaneler yaratan Birinci Dünya insanları, bu yolla, düşmanca ve sefalet içinde olmayan ötekini hayal edebilirler: "Yoksul olmalarına rağmen mutlular." Olumlu psikolojik yüklemeler hem ticari hem de siyasal sonuçlara hizmet

19) 53 kişiden aldığımız 441 örnek tepkiden 164'ünde bu tür niyet belirten yüklemeler vardı ve hemen hepsi duygusal vurgular yapıyorlardı. Fotoğrafı çekilen insanın neye niyetlendiği konusunda konuşanlara kadınlar ve gençler arasında daha sık rastladık. Ayrıca bu iki grup, fotoğraflardaki insanları tanımlarken daha çok kişisel adıllar kullanma eğilimindeydiler. Farklılıklar kesin olmamakla birlikte istatistiki bakımdan önemsenecek boyuttaydı ve bu eğilim bu gruplarda psikolojik söylemin ve/veya resimlerdeki Batılı-olmayanlara karşı farklı bir bakış açısının yaygın olduğunu gösterebilirdi. Irkçılık konusundaki bulgularımız, kişinin yaptığı yüklemenin yoğunluğunun ötekine yönelttiği olumsuz duyguların derecesiyle ilişkilendirilebilir olduğuna işaret etmektedir.

edebilir, yani, hem dergi satışlarını artırır hem de oldukça arzulanır bir statüko görüşünü yayabilir.

Bu hoşa giden niteliklerin kişilere yüklenmesi planı, görüştüğümüz kişilerin ne gülümseyen basit kişilerin ne de aşırı sevimsiz olanların fotoğraflarını yeğlediği gerçeğiyle bozuldu. Hoş fakat estetik olarak karmaşık veya 'ilginç', belki de çeşitli yüklemelere olanak sağlayan, resimler yeğleniyordu. Görüştüğümüz *National Geographic* editörlerinin de okurlardan böyle bir tepki almak için uğraştığını, insanların durup 'burada ne oluyor' diye soracağı resimler seçtiğini öğrendik. Başka türlü söylemek gerekirse, iyi bir resim, biraz zor anlaşılır olacak ve sonuçta çeşitli yüklemelere yol açacaktı.

Oysa yabancılar veya farklı ırktan insanlar, farklı insanlar, hatta pek de insan sayılmayan yaratıklar olarak görüldüklerinde, onlara duygusal durumlar yükleme eğilimi azalabilir. Biz en azından, bu beyaz Amerikalıların *National Geographic*'te veya başka yerde karşılaştıkları Batılı-olmayan kişileri, onlarla özdeşleşebilecekleri gerçek insanlar olarak görüp, iç hayatlarını hayal edilebilir, dış hayatlarının da anlaşılabilir olacağını düşünüp düşünmediklerini merak ettik. Aslında, koyu renk (siyah) tenliler kişilik, duygu ve tipik davranış terimleriyle oldukça *daha az* tanımlanıyordu.

Üçüncü sorumuz ise, ırkın fotoğraftaki insana *ne çeşit* duygular yüklendiğini etkileyip etkilemediğiydi. Kara tenli insanlara duygular yüklendiği zaman, onlara açık renkli insanlara nazaran çoğunlukla daha olumsuz bir gözle -korkutucu, öfkeli, yamyam veya kasvetli olarak- bakılıyordu. ('Afrikalı' olarak görülen insanların fotoğraflarına tepki olarak yüklenen duyguların yüzde 43'ü, daha açık renk tenlilere verilenlerin ise sadece yüzde 12'si olumsuzdu.) Bu yüzden, daha önce gördüğümüz, Yeni Gine'de öykü anlatılan sahneyi gösteren fotoğrafa bakan bir kişi şunları söyledi bize: "Bu bir çeşit kabileye benziyor, bir savaşa veya çatışmaya veya öyle bir şeye hazırlanıyor. Arka fondaki insanlar sanki titreyerek uzaklaşıyor gibiler, demek istediğim, ondan uzaklaşıyorlar. Yani, yüzlerindeki ifadeye bakınca" (CL-11, no. 1). Bir yolda yürüyen Haitilileri gösteren bir fotoğrafı genç bir erkek şöyle yorumladı: "Çalışmaya giden kölelere benziyorlar. Çok mutlu görünmüyorlar, bu yüzden, yoksul olduklarını söyleyebilirim" (CL-12, no. 2). Nijerya'daki nehir sahnesi içinse: "Bence teknedeki insanlar, pek bir şeyleri yok gibi, belki de bir nehri geçmenin yirminci yüzyıl usullerine pek güvenmiyorlar" (CL-13, no. 8). Irktan söz edildiği ender anlardan birinde Binghamton'lı genç bir erkek, bir fotoğraf için, "herkes sanki biraz uzağa bakıyor, hatta bazıları tehditkâr bakıyor.

Belki de, koyu renk tenleri ve kaşları onların öfkeli veya sinirli görünmesine yol açıyor," diye akıl yürütmüştü (CL-16, no. 20).

Bazı kişilerin, kara derili ve açık tenli insan fotoğraflarını farklı şekilde yorumlamasının bir sebebi, yirmi örnek fotoğrafımızın içeriğiyle açıklanabilir. Açık tenli insanları gösteren fotoğraflarda çocuk resimleri ve sevgi dolu kucaklaşma halinde gibi görünen çift resimleri daha çoktu.[20] Bu sevgi resimlerini saymazsak, kara derililere yüklenen olumsuz duygular istatistiki bir değer taşıyacak kadar fazlaydı.

Görüşmede değerlendirilen fotoğraflardan hangilerini daha çok beğendikleri sorulduğunda, görüşmelere katılanların, seçimlerinde ırkın bir ölçüt olduğundan hiç söz etmeseler de, esmer insan resimlerini kara derililere yeğlediği anlaşılıyordu.[21] Dünyanın hangi bölgelerine yolculuk yapmak istediklerini sorduğumuzda, Afrika hep sıralamanın en sonunda yer alıyordu (Avrupa en başta gelmekteydi; onu Pasifik izliyor ve çok çok aşağılarda Asya, Güney Amerika ve sonra da Afrika geliyordu). Ne çeşit yazılar okumayı tercih ettikleri sorulduğunda birkaç okur Afrika hakkında yazılardan kaçındığını söyledi: "Şimdi ben, onu [Titanic hakkında bir yazı] Afrikalı yerliler hakkındaki yazılardan çok daha ilginç buldum. Böyle şeyler ilgimi çekmiyor... Onları -bunu söylesem mi?- yerlileri, törensel giysileriyle, o tür şeyler, bana göre değil. Bence, bakacak çok şey var, insanda daha hoş duygular uyandıracak şeyler" (CL-7). Daha genç bir erkek şöyle dedi: "[Ben] sadece beni ilgilendiren bölgeleri anlatan yazılara bakarım, Uzak Doğu, belki Hindistan veya Meksika gibi. Genelde Afrika'yla ilgili şeyler ilgimi çekmez" (CL-12). Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere, görüştüğümüz beyaz insanların çoğu ve büyük bir ihtimalle derginin beyaz okurları, kara derili insanları sorunlu ırk, yoksul ve mutsuz olarak görmekteydiler; bu ve başka sebeplerden ötürü, onlara bakmak bir rahatsızlık kaynağıydı.

Kitle iletişim araçlarının çoğunda açıkça tartışılan Amerikan ulusal kimliğinin birbiriyle rekabet eden görüşleri, burada *National Geographic*'te de en azından değinilmeden konu edilmektedir. Beyaz orta ve çalışan sınıf Amerikalı -ki genelde model Amerikalı olarak gösterilir- modernliği ve konforlarını seçen, düşünceler, duygular ve hedefler kadar mutlu olma arzusunu da kapsayan bir iç hayata sahiptir. Bu Amerikalı

20) Bizim incelediğimiz 600 fotoğraftan oluşan örnek resimler de, görüşmeler için kullandıklarımız gibi, beyaz veya açık tenli insanları ilişki halindeki iki-üç kişilik küçük gruplar halinde ve daha çok gülerken gösteriyordu. Bu fotoğraf özelliklerinin, olumlu duygusal veya diğer yüklemeleri teşvik etmiş olması beklenebilir.

21) Görüştüğümüz insanlar çoğu zaman yerel giysiler giymiş birkaç kişilik resimleri, büyük gruplara yeğliyorlardı. Yine de tercihler savunulurken, ırk gibi bu ölçütten de ender olarak açıkça söz edilmekteydi.

modeline -ırk veya modernlik açısından- daha çok benzeyen insanların benzer şekillerde tanımlandığı görülebilir. Kitle iletişim araçlarının hayali toplumsal ilişkileri sergileyen fotoğraflarında, ırk ve toplumsal evrimcilik daha çok başkalarının yüreğinde ve aklında olanlarla ilgili bir olgu olmayı sürdürmektedir. *National Geographic*'in işi, antropolojininki gibi, teorik düzlemde etnik farklılıkları tanımlamaktır. Buna rağmen, dergi ile kültürel çevresi arasındaki etkileşim ve trafik, öncelikle etnik farklılık terimleriyle değil, ırk ve daha önce de gördüğümüz gibi cinsiyet kavramlarıyla kodlanmıştır.

9
OKUMANIN VERDİĞİ HAZLAR VE SUNDUĞU İMKÂNLAR

"Anlaşılması gereken, herhangi bir resmin, ıstırap veren bilgiyi mucizevi bir dönüşümle nasıl tutarlı bir toplumsal eyleme dönüştürebildiğidir."
(Jussim, 1984: 112)

Kitabımızın bu son bölümünde, okurların dergiye verdiği tepkiyle ilgili iki soruyu ele alıyoruz. İnsanlar yabancıların fotoğraflarına bakarken ne gibi hazlar duyuyorlar ve okurlar ile fotoğrafların karşılaşmasında ne gibi ilerici siyasal imkânlar bulunabilir? Bir başka deyişle, bu fotoğraflar, çağdaş, beyaz, orta sınıf Amerikalıları ne tür sorular sormaya kışkırtıyor, hangi soru ve eleştirileri engelleyebiliyor? Sonuçta, bir Amerikan kurumunun -okurlarıyla birlikte National Geographic Society- ırksal ve kültürel farklılıkların olduğu bir dünyayı nasıl kurguladığı, bunun Amerikan toplumu ve egemen Amerikan politikaları açısından ne anlam taşıdığı sorusuna dönüyoruz.

HAZ

Okuyucuların *National Geographic*'in yüksek kaliteli fotoğraflarından aldığı çeşitli hazlar, derginin popülerliğinin başlıca nedenidir. Bu zevkler arasında, görme işlevinin verdiği haz -renkler, şaşırtıcı biçimler, farklı ışıklandırmalar ve hayattan alınan hazlar-, aile sevgisinin verdiği mutluluk, aşılan zorluklar ve kazanılan başarılar, yeniliğin verdiği sevinç, okumanın ve öğrenmenin keyfi sayılabilir. *National Geographic*'in verdiği hazlar, ayrıca bütün kitle iletişim araçlarında olduğu gibi bilindik hazlardır. Dergi, uzun süreli diğer popüler medya araçları gibi, çoğu Amerikalının kişisel tarihçesinin bir parçası haline gelmiştir, hatta "kendi hayatımızın varoluşçu dokusunun bir parçası olmuştur, öyle ki, [her sayıda] kendimizi, daha önce [baktığımız dergileri] görürüz" (Jameson, 1979: 138).

Derginin başka, daha da iyi dünyaların hayal edilmesini kolaylaştırmasında başka hazlar vardır. Dergi hakkında konuştuğumuz bir kişi, fotoğrafların kendisine verdiği zevkten heyecanla söz ederek, üstünde durduğumuz Manhattan caddesini işaret etti: "Bütün buralardan farklı, daha doğal ve huzurlu yerler olduğunu bilmek hoşuma gidiyor."[1] Dünyanın kaynakları söz konusu olduğunda tüketici olan ve bu konumlarını haklı çıkarmayı hayal eden okurların tersine, dergide başka hayat ihtimalleri, hatta ütopyalar arıyor; insanların boyunlarında tüketim ürünlerinden değirmen taşları olmadan, dünyanın nimetlerini özenle kullandığı bir dünya hayal etmek için yararlanıyordu. *National Geographic*'in böyle ütopik okumaları -epey sık rastlansa da-, Willis'in de belirttiği gibi, "günlük hayatın dönüştürülmesi"yle karıştırılmamalıdır. "Gerçek mücadele, ütopya kavramını temel toplumsal değişikliğin itici gücü olarak kullanmaktır" (1991: 181).

İnsanlar, bu dergiyi fotoğrafların yarattığı ve bazen de giderebildiği gerilimler için de okuyorlar; dolayısıyla, çekici bulunmasının sebeplerinden biri, her zaman keyifli sayılamasa da okurları çeken bir çeşit uyarım işlevi görmesidir. Biraz önce sözünü ettiğimiz kadın, dergiye başvurduğu zaman aradığından daha karmaşık ve uyarıcı bir mesaj bulabilir; doğa insanlarının 'modernleştiğini', zaman zaman aç kaldığını veya savaştığını görebilir. Günlük hayatında, derginin bir karabasan olup olmadığını da düşünebilir; televizyondaki akşam haberle-

1) Kendileriyle görüştüğümüz insanlar, derginin ufuklarını genişlettiğini ve bundan büyük keyif aldıklarını belirttiler. Genç bir erkeğin dediği gibi: "Çoğu zaman kendi küçük hayatımın dışındaki şeyleri düşünmemi sağlıyor, demek istediğim, işler iyi de gitse kötü de, insan kendi dünyasına kapılıyor. Ve dergide gördüklerim, bilirsiniz, bana başkalarının nelere sahip olduğunu ve nelerden yoksun olduğunu düşünme fırsatı veriyor. Böylece benim, daha çok düşünmemi sağlıyor. İşte, bunun için seviyorum dergiyi" (CL-11, 57).

rinde o doğa insanlarından iz yoktur; bitmek tükenmek bilmeyen reklam görüntüleri, süpermarketler ve alışveriş merkezleri, geleceğinin daha az değil daha çok sayıda tüketim ürünüyle dolu olacağını haber verir. Bu çelişkiler derginin değerini -abonelerinin gözünde- düşürmez, bilakis artırır.

Yaptığımız görüşmeler sırasında bizimle birlikte fotoğraflara bakan çoğu kişi, beğenisini, bazen açıkça ("Bu harikulâde bir resim!" veya "Giysisi muhteşem"), bazen de detaylı olmayan nidalarla ("Vay be!" "Oh!" "Aman Tanrım!") ifade etti. Bazılarının fotoğraflar ve proje konusunda diğerlerinden daha hevesli olduğu belliydi ve bazı fotoğraflar da diğerlerinden daha çok sevildi. İnsanların fotoğraflara verdiği duygusal tepkiler, bu kitabın başında ele aldığımız soruları cevaplamamıza yardımcı olabilir. Kitle iletişim araçlarının yayınladığı bu tür fotoğrafların kültür izleyicisini nasıl etkileyebileceği ve *National Geographic* fotoğraf seçim ölçütünün okurun tercihiyle nasıl buluştuğu hakkındaki soruların cevaplarını, bu tepkiler sayesinde daha iyi anlayabiliriz. İnsanlarla yaptığımız görüşmelerde ortaya çıkan iki temel konu şunlardı: fotoğrafların içeriğini ve estetik değerini yargılamaktan aldıkları haz ile bazılarının görüntülenen insan ve sahneyle özdeşleşmekten aldığı keyif.

Tercihler: Renkli Güzel Duygulara ve Huzura Doğru: İnsanlar, fotoğrafları ön hazırlık yapmadan, istek üzerine yorumladılar. Görüştüğümüz insanların büyük bölümü, resimlerin çoğunu beğendi. *National Geograpic,* şüphesiz popüler bir dergidir. Her gönüllüye en çok hangi resmi, hangisini en az beğendiği ve nedeni soruldu. En çok beğenilen fotoğraflar, Hindistan'daki şefkat dolu bir dede-torun sahnesi, okul çocuklarının da göründüğü son derece estetik bir Japon sokağı ve gülümseyen bir Japon kızının portresiydi. Birçok başka fotoğraf da çok sayıda oy aldı. Bu en popüler üç fotoğrafın ana konusu çocuklardı. Bu durum, *National Geographic*'in bir bildiği olduğunu gösteriyor; çocuk ve hayvan resimleri istekler listesinin başında yer alır ve reklam bölümü onlara broşürlerinde büyük yer verir.

Fakat insanlara niçin bu fotoğrafları tercih ettikleri sorulduğunda, sözünü ettikleri ölçütler çoğu zaman seçilen resimlerin, sakin, huzurlu veya sevecen; bir şekilde mutlu görünen insanları görüntülediği gerçeğine dayanıyordu. Gönüllülerin yarısından fazlası, fotoğrafta sergilenen veya fotoğrafın kendilerinde yarattığı güzel duyguların seçimlerinin nedeni olduğunu belirtti. En çok rastlanan ikinci ölçüt, fotoğrafın renkleri ve kompozisyonu da dahil olmak üzere estetik kalitesiydi.

Her iki ölçütü de kullanan bir kadın, yürüyerek eve dönen Japon okul çocuklarını gösteren resmi, içindeki 'gizemli renklerden ötürü' çok beğendiğini söyledi; çünkü "resimdeki diğer her şey oldukça kasvetliydi, biraz önce yağmur yağmıştı ve küçük çocuklar pırıl pırıl ve mutlu görünüyorlardı. Bu da hoş bir çelişki yaratıyordu" (CL-4, no. 1). Fotoğraftaki renklerin kontrastı, duygusal zıtlık gibi algılanmaktadır; öyle ki, hoşa giden çelişkinin, okul çocuklarının rengârenk şemsiyeleri ile kasvetli Japon tarzı binaların neredeyse siyah-beyaz geleneksel dünyası arasında olduğunu tahmin edebiliriz.[2]

Belirli fotoğrafların beğenilmesinin üçüncü sebebi, kişilerin sergilenen sahneyi kendi hayatlarıyla veya evrensel insani değerlerle bağdaştırabilme imkânıydı.[3] New York eyaletinin kuzeyinden biri, kız torununu kucağında tutan Hintli adamın resmini, "insani duyguların temelde bütün dünyada aynı olduğunu ve yoksulluk, hatta savaş ve kıtlık olduğu zamanlarda bile o ruhun kaybolmadığını, bütün bu güçlüklere rağmen sevgi bağının gençler ve yaşlılar açısından hayatın gereklerinden biri olduğunu ve zor zamanlarda bile geçerli olduğunu gösterdiği" için beğendiğini söyledi (JC-9, no. 1). Özetlemek gerekirse, insanlar başkalarını mutlu olarak görüntüleyen, estetik yönden göze hoş görünen ve onlara çerçeve içindekilerle kendileri arasında bir bağ kurabilme imkânı tanıyan fotoğrafları beğeniyorlardı.

Resimlerden edinilen bilgi kişilerin dergiyi değerlendirmesiyle yakından ilgili olmasına rağmen, yalnızca tek bir kişi, resmin bilgilendirici özelliğini onu beğenmek için bir neden olarak gösterdi. Bu tepkinin ender rastlanır oluşu, Jussim, Sontag ve diğerlerinin, fotoğrafların kendi başına ve kendisi hakkında çok az bilgi sunduğu iddiasında haklı olduğunu göstermektedir. İnsanlar dergiyi okumak gerektiği duygusunu bir şekilde aktarmalarına rağmen, *National Geographic*'in sunduğu zevklerin sadece, hatta genelde eğitimden kaynaklanmadığı sonucunu çıkartabiliriz.

Örnek fotoğraflarımızın içinde en az beğenilen iki resim, askeri sahneleri gösterenlerdi –biri, sessizce oturmuş silahını temizleyen genç bir İsrailli kadını, diğeri ise nerede olduğuna dair çok az ipucu verilen toprak bir alana inen bir helikopteri gösteriyordu (altyazı,

2) Schwartz ve Griffin'in amatör fotoğrafçılık kulüplerinde yaptığı araştırma, üyelerin fotoğrafları 'resim gibi' olma ölçülerine göre, yani güzelliği en yüce değer sayarak yargıladığını ortaya çıkardı. Ayrıca, belirgin diyagonal hatlar gibi hemen anlaşılabilen klasik plan kurallarını ve kolayca anlaşılabilen, ilk bakışta hemen etki bırakan fotoğrafları tercih ediyorlardı. Sonuçta, biraz önce açıklandığı şekilde, "sanat dünyasının dışında foto-estetik kodlarının homojenleştiği"ne karar verdiler (1987: 215). Bu fotoğrafçılık kulübü üyeleri *National Geographic*'in sadık abone grubunu oluştursa da, kendi fotoğrafçılık anlayışlarının dergide temsil edilişini görmek, görüştüğümüz okurlar açısından pek de önemli değildi.

3) Bu ölçütleri kullanan görüşmecilerimizin yüzdesi şöyledir: yüzde 52 (iyi duygular), yüzde 17 (estetik) ve yüzde 9 (kendi hayatıyla bağdaştırabiliyor).

Sessizce oturmuş silahını temizleyen İsrailli kadının fotoğrafı, görüştüğümüz okurların en az beğendiği resimdi, çünkü çatışma, şiddet ve "gençlerin öldürme veya ölme seçimiyle karşı karşıya kaldıkları durumları" hatırlatıyordu. Beğenilmese de, insanları kadının neler hissettiğini hayal etmeye yöneltti. (Fotoğraf: Nathan Benn)

Tayland Kralı'nın kalkınma projesine katılan bir bölgeyi ziyaret ettiğini belirtiyordu). İleri sürülen nedenler beklendiği gibiydi: bu resimler (ikisi de) çatışma, yıkım, kargaşa veya savaşla ilgili olmasa da çatışmayla ilişkilendirilmişti. Örneğin, silah temizleme resmi, "gençlerin öldürme veya ölme tercihiyle karşı karşıya kaldıkları durumları hatırlattığı ve bu da korkunç, üzücü bir durum" olduğu için beğenilmeyecekti. Daha tarafsız olan başkaları, manzaranın "bulunmak isteyecekleri bir yere" benzemediğini söyledi veya "Bu gibi şeylere (askeri) ilgi duymam" diyerek karşı çıktı. Okurların bu fotoğraflara verdiği tepki, *National Geographic* editörlerinin iddiasını -hoş olmayan ve gaddarca davranılmış insan görüntülerine yer veren fotoğrafların izleyiciyi ittiği gerçeğini- doğrulamaktadır.

İnsanların bir fotoğrafı beğenmeme sebeplerinin ikincisi, bilgilendirici ve kolay anlaşılır olmamalarıydı.[4] Diğer yandan, bir fotoğrafın bilgi içeriğinin onu beğenilir yaptığı nadiren söylendi. Bir resmin beğenilmesi için akla uygun bir öykü anlatması gerekiyordu, ama fotoğrafların ço-

4) Görüştüğümüz insanların yüzde 41'i ilk ölçütü (fotoğrafın çatışma veya şiddeti çağrıştırması), yüzde 32'si ikinciyi (anlaşılması zor), yüzde 8'i ise onlarda kötü duygular uyandırdığı için beğenmediğini söyledi.

ğu bu ölçütü yerine getirecek kadar gerçekçi olduğundan diğer ölçütler (iyi duygular gibi) öne çıkmaktaydı. Renkli olmayan kasvetli resimler de beğenilmiyordu. Ancak birkaç kişi, içeriği onları rahatsız eden resimler ile genelde kötü resim olarak gördükleri resimler arasındaki farkı belirlediler; hoş olmayan resimlerin yayınlanacak kadar güçlü ve yararlı olabileceğini görüyorlardı.

Okurların ifade ettiği tercihler, onların Üçüncü Dünya hakkındaki düşüncelerini en fazla etkileyebilecek resimlerle örtüşmüyordu. Tropikal Güney Amerika'da dans eden üstsüz kadınları gösteren resmi özellikle beğendiğini veya beğenmediğini sadece birkaç kişi belirtti. Dergi hakkında konuşurken sıra çıplaklıktan söz etmeye gelince kıkırdayan insanların sayısı göz önünde tutulduğunda, bu resmin bazı insanları önemli bir şekilde etkilediği anlaşılıyordu. Bunun gibi resimler, kaygıları ortaya çıkarmakta ve onlarla etkili bir şekilde ilgilenirse, okurların dikkatini çekmekteydi, ama okurlar bunu fark etmedikleri gibi sebebini de belirleyemiyorlardı.

Özdeşleşme: İki Dünyayı Hayal Gücüyle Birleştirme: Bazıları için en büyük zevk, kendi deneyimleri ile bir fotoğrafın içeriği arasında benzerlikler bulmaktı. İnsanlar, Hollywood filmlerini, 'babamın jimnastik çantası' gibi bildik eşyaları ve kendi hayatlarını hatırlıyorlardı. Bu ilişkileri kurmanın keyfi, yabancı olanı tanıdık yapmanın bir yolunu bulmak ve fotoğraftaki şeylerden herhangi bir anlam çıkarıp geçmişteki hayat deneyimlerini hatırlamakta yatıyordu. İnsanların oyun oynarmış gibi kendi dünyalarıyla *National Geographic*'in dünyası arasında hayali ilişkiler kurması ilgi çekiciydi. Bu davranış, bazıları için fotoğrafların belgesel nesneler değil, sembolik oyunlar oynamaya yarayan fantastik öğeler olduğu izlenimini vermekteydi. Fakat bu yorumumuz, bu iki duruşun çelişkili olduğu anlamına gelmez; tersine, fotoğrafların yorumlanışındaki değişik anlar olabilirler. Sadece fotoğrafları gösterme yöntemimiz, elbette, işi biraz da bu yola sürüklüyordu, ama altyazılar izleyicilerin hayal gücünü çalıştırmasını engellemez.

Bu özdeşleşme nasıl gerçekleşiyordu? En doğrudan yaklaşım bir çeşit çerçeve kırma eylemiydi; böylece, izleyiciler hayali olarak karenin içine giriyor ve gerçekten fotoğrafı çekilen yerde olsalar ne yaparlardı, onu düşünüyorlardı:

> Ben ondan [silahını temizleyen İsrailden] çok da yaşlı değilim diye düşündüm ve gidip birilerini öldürmek istemiyorum, anlarsınız ya [gülüyor]. Buna zorunlu olduğu bir yerde yaşaması beni rahatsız etti. Neredeyse onu korumak ve bunun olmasını engellemek istedim, ama el-

bette dünyanın birçok yerinde durumun böyle olduğunu biliyorum [gülüyor] (AH-9, S2).

En az hangisini mi beğendim? Sanırım... elinde silah tutan kızı gösteren fotoğrafı. Yarı-otomatik silahın namlusunu temizliyor ve bunu çamaşır asar gibi yapıyor... Belki de, insan kadınların gelenekleri ve sağduyuyu devam ettirdiğini düşünüyor, belki de bu sadece Amerikalıların görüşüdür. Amerikan toprakları saldırıya uğrasa, o zaman, Amerikalı kadınları da aynı pozlarda görürdünüz, ben de onlarla birlikte orada bir otomatik silahı temizliyor olurdum (JC-9, S2).

İnsanlar kendilerini yeni, büyük rollerde gördüğü veya eski hoş deneyimleri yeniden yaşadıkları zaman bu hayaller bazen zevk veriyor. Dağın kenarında küçük insan figürlerinin göründüğü Alp manzarasını gösteren fotoğrafa bakan bir kişi şöyle konuşmuştu:

Bu, hep okuduğumuz o dağcılık gezilerden birine benziyor, Himalayalar'a tırmandıkları gezilerden biri... Belki de bir arama ekibi. Biliyor musunuz, çok davetkâr. Böyle şeyleri okuduğunuz zaman, ama ben bunu hiç yapmayacağım diyorsunuz, ama sonra böyle bir resme bakıyorsunuz, cazip görünüyor. Bence küçük ışıklar onu böyle gösteriyor. Kim çektiyse çok cesurmuş, çünkü oradaydı... Bu güzel bir resim. O küçük ışıklar insanı cezbediyor. Orada gerçekten ne olduğunu merak ediyorsunuz (CL-6, no. 4).

Bence bir şey onu [bir başka resimdeki gülümseyen Japon kızı] çok mutlu etmiş gibi görünüyor, bilemiyorum, Columbia'ya kabul edildiğimi öğrendiğim zamanki halime benziyor. Çok mutlu görünüyor [gülüyor] (AH-2, no. 5).

Bu iki örneğin ilkinde görüldüğü üzere, okurların Üçüncü Dünya'yla ilgilenmesi, Guimond'un (1988) Üçüncü Dünya'yı işleyen Amerikan dergilerinin okurları için olağan olduğunu söylediği türden bir çeşit hayali turizme dönüşebilmektedir; tıpkı yaşlı bir Binghamton'lı erkeğin Singapur'daki bir kumsal manzarasına bakarken, "Şu anda orada olmayı isterdim," demesi gibi (CL-9, no. 19).

Bazı insanlar için, özdeşleşmenin keyfi daha çok olumsuz; fotoğraftaki öğelerden bazılarının hayatlarında olmayışı onları rahatlatıyor. Silahını temizleyen İsrailli kadının resmine bakılırken, bu görüş çok sık yinelendi. Binghamton'lı yaşlıca bir adam, "Orada bu kadar huzursuzluk olması çok kötü... Burada, durum oradaki gibi olmadığı için şanslıyız," dedi (CL-4, no. 3). Birçok bisikletliyi gösteren yağmurlu bir Çin caddesi manzarasına bakan Hawai'li kadın da benzer duygular içindeydi:

> Evet, o havada [yağmurda] orada olmak istemem, hele bisiklet üstünde olmayı hiç istemem doğrusu... Çekçek ve Çinli şapkaları bana Uzakdoğu'yu hatırlatıyor... Gökyüzü de çok gri, sanırım uzun bir süre yağmur yağacak. Bu insanlar bu yağmurda niye dışarı çıkmışlar, anlamıyorum [gülüyor] (AH-9, no. 16).

Başka durumlarda, okurlar kendi hayatlarındaki bir şeyle fotoğraftaki bir şey arasında sadece basit bir ilişki kurdular. Aşağıdaki ilk alıntı eleştiri dolu, oysa ikincisi daha tarafsız terimlerle anlatılmış, anlaşılan kültürel farklılıkları yargılamaktan kaçınılmış.

> Bu adam bir politikacıya benziyor [gülüyor] ya da öyle bir şey, bir kutunun üstüne çıkıp kalabalıklara akıl veriyor. Bana kendi kültürümüzü çok hatırlatıyor... İnsanların üstünde bir elbiseyle veya böyle bir giysiyle, bu insanlar gibi, kalabalıklara sesleneceği aklıma gelmezdi. Bu komik, kendi toplumumuzla başkaları arasında bir benzerlik görmek, sonra onların davranışlarında, giysilerinde büyük bir fark olduğunu anlamak (AH-3, no. 20).
>
> Bana çocukken okuduğum hikâyeleri hatırlatıyor, bilirsiniz, çiftlikte büyüyen çocuklar hakkındaki. Bu kendi deneyimlerinizden tümüyle farklı. Bu çocukların ne tür işler yapmak zorunda kaldığını merak ediyorum. Yani, bu çocuk gerçekten çobanlık mı yapıyor, yoksa koyunlarla oyun mu oynuyor (AH-2, no. 13).

Fotoğraflar bazen son bölümde ele alınan evrimci karşılaştırmalara, "Biz bu ülkede niçin bu kadar şanslıyız" türünde düşüncelere yol açıyordu.

İnsanlardan, herhangi bir fotoğraftan bağımsız olarak kültürel farklılıkların değeri hakkında konuşmalarını istediğimizde, çoğu, bu farklılıkların varlığının, düşünmeye ve karşılaştırmalara yol açarak hayata renk kattığını belirtti. Bir kişinin dediği gibi: "Bence, farklı kökenlerden gelen insanlar bu konuda ve kendi kültürleri hakkında konuşabildiklerinde bir zenginlik oluşuyor, çünkü bu seni kendi kültürün hakkında daha çok düşünmeye zorluyor ve deneyimlerini karşılaştıracak bir ortam sağlıyor. Böylelikle, neyin ideal olduğunu ve neyin olmadığını belirlemene yardım ediyor" (AH-6, no. 6). Binghamton'lı bir başka erkekten ise daha olumsuz bir karşılık geldi: "Tanrım, Meksika'ya gittiğimde çevreme baktım... ve farklı yerlerde insanların farklı şekilde yaşadığını kavradım. Sanırım, bizim burası hiç de fena sayılmaz" (CL-12, no. 4).

Birçok durumda, bir sahnenin tanıdık görünmesi, kitle iletişim araçlarının bir ürününe çağrışım yapmasına dayanıyordu. Çok yolcu-

luk yapmış genç bir kadın: "Bu, bana gördüğüm bir filmi, 'The Emerald Forest' adlı bir filmi hatırlattı," dedi (CL-5, no. 1). Tayland'daki helikopter sahnesi de, bir başkasına MASH adlı televizyon programını hatırlatmıştı.

Bazı izleyiciler, yabancı bir ülkeyi tarihi, eski bir dönem olarak yorumladılar. Aşı yapmak için bir sığırı sakinleştirmeye çalışan birkaç Gambiyalı'nın resmini gören bir New York'lu, bunun neredeyse, "erkeklerin kementle sığırları yakalayıp damgaladıkları Amerika'nın eski dönemlerine benzediğini" söyledi (JC-9, no. 18). Bazı çok ilginç durumlarda, *National Geographic* fotoğrafının canlandırdığı geçmişin kendisi medya tarafından yayınlanmış bir kurguydu. Alice's Restaurant, genç bir kişiye eski modaları hatırlattı; fotoğraftaki genç Singapurlu çiftin yalınayak oluşu ve giysilerinin modeli, ona ve birçok başka okurun aklına da '1970'li yılları' getirmişti. Bir başka Binghamton'lı kadın, Haiti'nin kalabalık bir köy yolunda, elbisesinin sırtındaki fermuar açık halde kameradan uzaklaşan bir kadının resmine bakarken aynı benzetmeyi yapmıştı:

> Bu bana bir şeyi hatırlattı... yeni okuduğum bir kitabı. Elindeki yükü başında taşısaydı, bana başka şeyleri de hatırlatacaktı. *Tess of the D'Uberilles*'i yeni okudum ve bu bana oradaki bir sahneyi çağrıştırıyor... Kitapta, Tess'in birlikte yürüdüğü kadınlardan biri başının üstünde melas taşıyordu, kap delikti ve sırtından aşağı sızıyordu, sonunda gömleğini çıkarmak zorunda kalmıştı. Bu fotoğraf bana gerçekten de o sahneyi hatırlatıyor. Bu kadın yorgun görünüyor. Kitaptaki de öyleydi (CL-1, no. 2).

Bir izleyici, Kuzeyli bir Hintlinin halk önünde konuşma yaptığını gösteren fotoğrafa bakarken, gezgin rahipler konusundaki tarihi dersi "Little House on the Prairie" sağladı.

> İlk önce âdeta Aziz Fransis gibi giyinmiş olduğunu... Bir kilisede görülebilecek bir sahneye benziyor. Belki de kilise değildir. Belki de şey gibi, Küçük Ev'deki gibi, gezgin rahip kasabaya gelince büyük bir çadırda vaaz veriyordur (CL-1, no. 20).

Bazı durumlarda izleyiciler, resmi yorumlarken görsel ölçütleri aşarak fotoğrafın ardındaki sahnede olması gereken kokulardan, seslerden veya duygulardan söz ettiler. Bir delikanlının bir koyunu kucağına aldığı fotoğrafa bakan yaşlıca bir kadın, "Bu çok sesli bir resim, nedeni de var. Koyunların toprağı eşeleyip bağırdıklarını duyar gibi oluyorsun," dedi (CL-6, no. 13). İniş yapan helikopterleri göste-

ren bir resme bakan bir başkası da, gördüğünü şöyle açıkladı: "Bu puslu görüntü içimde tuhaf bir duygu uyandırıyor, havalanan tozlar beni rahatsız ediyor. Yani, sanki kötü bir şey olacakmış gibi geliyor" (CL-18, no. 6).

İzleyicilerin televizyon dizisi "Dallas"a verdiği tepkileri inceleyen Liebes ile Katz (1990), çok çeşitli okuma stratejilerinin kullanıldığını fark etmişlerdi. Dizinin bölümlerini izledikten sonra kendileriyle görüşülen izleyiciler, İsrail, Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya'nın çeşitli kültürel düzeylerinden geliyorlardı. Liebes ile Katz tepkileri şöyle sınıflandırdılar: gülmece (oyuncul), estetik (dizinin sanat değerine ve tarzına bağlılığına dikkat eden), ahlâki (kişilerin davranışlarını yargılayan) ve ideolojik (dizinin yapımcıları tarafından diziye katılan, görünmeyen yönlendirici mesajlarla ilgili). Bu dört stratejinin 'zayıf noktaları'nı da tartışmışlardı: ahlâki yorum, kültürel nesneyi tartışmaya değer bir şekilde yapılandırır; ideolojik yorumun gerçekleştirdiği otomatik dönüşümle, verilen mesajın tam tersi gerçek olur; estetik, ideolojik mesajları önemsemez; gülmece ise kimseyi fantastik olandan ayırıp zorla 'ayaklarını yere basması'nı sağlamaz. Sorularını cevaplayanların farklı tepkilerini, onların toplumsal konumları, kültürel gelenekleri (özellikle sözel veya yazınsal metinlerle ilgili eleştirel düşünceyle ilgili olarak), eğitim düzeyleri ve pembe dizi tarzıyla önceki deneyimleri çerçevesinde açıkladılar. Gözlemleri, *National Geographic* fotoğraflarının yorumlanması hakkında bazı önemli sorular ortaya koymuştu.

Yaptığımız araştırma için görüştüğümüz Amerikalılar, resimleri yorumlarken Liebes ile Katz'ın stratejilerinin öncelikle ilk üçünü kullandılar. Fotoğrafların sık sık evrimci örnekleri hatırlattığını ve bu çerçeve içinde ahlâki bir gelişme veya soylu bir basitlik söyleminin izlendiğini son bölümde görmüştük. Yukarıda ele aldığımız okurların tercih ve özdeşleşmelerinde, oyunculluk ve estetik çok önemliydi.[5] Bizim görüştüğümüz kişilerin yorumlarında dikkati çeken eksiklik, ideolojik yorumdu; bu, belgesel fotoğraf tarzının kültürel kurgulanmasıyla veya en azından beyaz orta sınıfın, otoritenin söylemini bir düzeyde kabul etmesinden de kaynaklanıyor olabilirdi.

Amerikalılar, eleştirel fotoğraf yorumculuğunun incelikleri konusunda eğitim görmezler. Fotoğraf, genelde nesnel bir belge olarak düşünülür. Propaganda malzemesi olarak kullanılabildiği görülse de (bkz.

5) Okurların tercihleri üstünde yapılan konuşmalar, en çok hangi resmi beğendikleri veya beğenmedikleri hakkında sorduğumuz doğrudan soruların cevaplarına odaklanıyordu, ama resimlerin üstünden teker teker geçtiğimizde verdikleri tepkilerde onların güzellikleri, kompozisyonları ve diğer estetik konulardan da söz ettiler.

Willie Horton'un George Bush'un 1988 seçim kampanyası için çektiği fotoğraflar ve Iraklıların ele geçirdiği Amerikan Hava Kuvvetleri pilotunun fotoğrafları hakkındaki tartışmalar), bilimsel bir dergideki fotoğrafların, okurları üreticinin amaçlarını veya ideolojik görüşlerini sorgulamaya yönlendirmesi beklenmez. Fotoğrafik deneyimin çoğunu reklam fotoğrafları oluştursa da, farklı belgesel fotoğraf türlerini tanımak, okurlara, eleştirel yorum yapmaya çalışmak açısından en azından bir dayanak sağlamaktadır. Reklam görüntülerine duyulan güvensizlik, onlardan kurtuluş imkânı sağlayan *National Geographic* görüntülerini ideolojik yorumlardan koruyor olabilir. Televizyonda ve diğer dergilerde görülen daha katı, daha gerçekçi veya daha duygusal konular, birçok okura derginin dünyayı kendi görüşüne göre görüntülediğini düşündürebilir ki, bu kaygıyı *National Geographic* çalışanları da paylaşmaktadır. Buna rağmen, yaptığımız görüşmelerde *National Geographic* ile diğer türdeki belgesel görüntüler arasındaki farkın, derginin tarafsızlığı konusunda kuşkulara yol açmadığı gibi, fotoğrafik epistemoloji sorusunu da ortaya atmadığı anlaşılıyordu.

Her şeye rağmen, özdeşleşme aracılığıyla yapılan yorumlar olumlu bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte, insanlar etkin olarak fotoğraflarla ilgileniyorlar ve kendi hayatlarını Üçüncü Dünya'da yaşayan insanların hayatlarıyla ilişkilendiriyorlar. Bu çalışmanın büyük bir bölümü basit bir karşılaştırmadan ibarettir -benim hayatım nasıl veya niçin onlarınki gibi değil- ama bu iki hayat tarzının gerçekten ve doğrudan birbiriyle nasıl ilişkili olduğu konusuna yoğunlaşmak için atılmış ilk adım olabilir.

İMKÂNLAR

National Geographic Society tarafından üretilen ve satılan fotoğrafların, tutarlı -bazıları ısrarlı diyecektir- bir üslûbu vardır. Bu üslûbun ikiz özelliği, hümanizma ve gerçekçiliktir. Okurların *National Geographic* sayfalarında bulmayı beklediği ve genelde bulduğu şey, iyi insanların net ve iyi odaklanmış fotoğraflarıdır.

Bu üslûp öğeleri, *National Geographic*'in ana fikrini oluşturan doktrinlere kodlanmıştır. Derginin yayın politikası, "İlk ilkemiz doğruluktur," diyor. "Tam olarak gerçeklere uymayan hiçbir şey yayınlanmamalıdır." Fotoğrafların ısrarla gerçekçi olan üslûbu, onların Batılı orta sınıf izleyiciler için 'anlaşılabilir' olması, içeriklerine dikkat çeken altyazılar; bunların hepsi, dergideki dünyanın tanınabilir bir dünyanın berrak, önceden tasarlanmamış kayıtları olduğu izlenimini

yaratmaktadır. Fotoğraflar, tarafsızlık ve özgünlük duygusu verir. Onlar hem dünyaca ünlü bir 'bilimsel ve eğitsel' kurum tarafından sipariş edilmiş ve onaylanmıştır, hem de bu görüntüleri 'yakalayan' fotoğrafçının bu iş için yolculuk, macera ve kişisel bilgiye ihtiyacı vardır. Resimler belgesel olma iddialarıyla ilgi çekerler; birisi gerçekten 'ta oraya' gitmiş, bu insanlara ve olaylara yaklaşıp onların fotoğrafını çekmiştir. Amerikan popüler kültürünün bize özellikle güvenilir bir bilgi kaynağı olduğunu söylediği türden, doğrudan ve kişisel bir ilişki söz konusudur.

National Geographic'in yayın politikası, tıpkı gerçekçilik gibi, hümanizmi de zorunlu kılmaktadır. "Herhangi bir ülke veya halk hakkında yalnızca iyi niyetli şeyler yayınlanır, hoş olmayan ve aşırı eleştirel yazılarla resimlerden kaçınılır." Hoş olmayan şeyler 1970'li yıllardan beri derginin sayfalarında giderek daha çok boy göstermeye başladıysa da, eleştiriden hâlâ titizlikle kaçınılmaktadır. Görüntülendiği kadarıyla açlık, yoksulluk ve eşitsizlik, çıkar çatışması olarak değil, sağduyulu insanların biraraya gelerek çözümleyebileceği sorunlar olarak sunulmuştur. Büyük haber kurumları gibi *National Geographic* de, gerçeğin iki karşıt görüşün ortasında yer aldığını varsayan bir denge düşüncesine bağlıdır. Görevinin, iki karşıt görüşü haberciler gibi arabulucu bir 'orta yolcu' eşliğinde temsil etmek değil, anlaşmazlıkları tamamen silmek olduğuna inanır. Askerler iyilik yaparlarken görüntülenmiştir; devrik diktatörler 'bir dönemin sona erdiği'ni ilan ederler. *National Geographic*'in objektifi, canlı, coşku dolu, bazen de uzun süreler boyunca acı çeken ama her zaman soylu kalan insan ruhuna çevrilidir.

Bu tip fotoğrafçılık üslûbu, Batı kültüründe tarafsız ve apolitik olarak görülür. Siyaset-üstü olarak yorumlanır ve hem bilimsel ilişkilerinin erdemi, hem de kalıcı ve evrensel insani değerleri temsil etme iddiası sayesinde itibar görür. Böyle itibarlı bir konumun temel aldığı fotoğrafçılık gelenekleri, yine de, sözü edilmeyen anlamlarla yüklüdür. Onlar, Batılı-olmayan halkların kim olduğu ve beyaz Batılı okurla nasıl bir ilişki içinde oldukları konusunda yoğun, fakat sözü edilmeyen mesajlarla doludur.

Batı'da geleneksel olarak uygulandığı şekliyle 'siyasal' fotoğrafçılık, çoğu zaman iki tür işlev görmektedir. Didaktik gelenek diyebileceğimiz tür, eğitme ve değişiklik isteğini harekete geçirme amacını güderek, dünya hakkında anlaşılır raporlar sunmaya çalışır. Dorothea Lange'ın aç ortakçılarının fotoğraflarından, Sebastião Salgado'nun Doğu Afrika'daki kıtlık görüntülerine kadar uzanan fotoğrafçılık geleneği, insan-

ların ıstırabını fotoğraf yoluyla açıkça sergilemeyi amaçlar; orta sınıf Batılı izleyicilerin kendi çevrelerinin dışında yer alan acıları keşfetmesini, bu acıları onlara göstermeyi hedefler. Bu fotoğraflar şok edicidir, dehşet saçar, insanları gözyaşlarına boğar. Çoğu zaman izleyiciyi, fotoğrafı çekilen kişinin duygularını paylaşan bir ilişki kurmaya yüreklendirerek etkili olur; karenin içine girerek görüntülenen acıyı dindirmek ve aç çocuğu doyurmak arzusunu doğurur. Bu resimler en etkili oldukları durumda, böyle bir şeyin nasıl olabildiğini ve bir daha asla olmaması için ne yapmak gerektiğini sormamıza neden olurlar.

Görüntüler, bu soruları bizim adımıza cevaplayamaz. Jussim'in belirttiği gibi: "Bir fotoğraf, aynı zamanda hem bir sorunun görüntüsünü, hem de çözümünü içeremez" (1984: 112). Yorumu yapmak, rahatsız edici bir fotoğraf karesiyle karşı karşıya kalan ve gördüğüne açıklama getirmek için bildik politikalar ve kültürel örneklere başvuran izleyiciye düşer. Öylece, açlık çeken bir Afrikalı ailenin görüntüsü, farklı izleyiciler için, Amerika'nın aşırı tüketimini, açgözlü uluslararası şirketleri, yolsuzluk yapan yerel hükümetleri veya siyah halkların sanayileşmekte geri kalışını ifade edebilir. Ayrıca, İncil'de yer alan 'yoksullar hep sizinle birlikte olacaktır' gibi sözleri ironik bir biçimde doğrulayabilir. John Berger'ın uyardığı gibi: "Fotoğraf hem hiç kimseyi hem de herkesi suçlar" (1980: 40). Fotoğraf, izleyicisinin, duyduğu rahatsızlık üzerine eyleme geçmesini sağlayacak toplumsal analizi yapamaz. Bir görüntüden en çok isteyebileceğimiz şey, konuya ilgimizi çekip, resimle ilgili daha fazla bilgi edinme arzusu aşılayarak, zihnimizde sorular uyandırmasıdır.

Eğitmek amacını güden siyasal fotoğrafçılık, Vietnam savaşı sonrası dönemde derin bir krize girmiştir. Bu eğilim karşısında, insanları ıstırap ve ölüm görüntülerinden sıkılmış, sorumluluk duygularını harekete geçirmek için yapılan çabalardan bıkmış bir ülke bulmuştu çünkü. Böyle bir savunma hattını aşamadığını hissettiği için öfkelenen ünlü bir belgesel fotoğrafçısı şöyle diyordu: "Artık savaşın dehşetini herkesin evine taşıyacak bir görüntü elde edemeyeceğimi duyumsamak çok zor; oysa bunu acilen yapmam gerektiğini hissediyorum" (Meisalas, akt. Ritchin, 1989: 438). Susan Meiselas için sorun, basılmaya değer 'görüntüler'in 'Washington, basın ve iktidar sahipleri tarafından' yeniden tanımlanmış olmasıydı. Başkaları içinse, etkili didaktik görüntüler üretmenin güçlüğü, modern çağın kesinliklerinin, yerini postmodern kültüre bırakmasından kaynaklanmaktadır. Postmodern kültürde, felaket görüntüleri çoğalıp sadece bir gösteri halini almaktadır; önemli bir toplumsal değişim ihtimaline kimse inanmaz

ve 'duygudaşlığa yönelten ve endişe yaratan' görüntüler, fazla duygusal ve toy oldukları bahanesiyle hem editörler hem de okurlar tarafından dışlanır (Ritchin, 1989: 438).

Batı'daki siyasal fotoğrafçılığın ikinci geleneği, halkı toplumsal sorunlar hakkında eğitmeye çalışmaz ama geleneksel anlayış biçimlerini bozmaya çabalar. Bu tür fotoğrafçılık, yan yana getirme ve yerinden çıkarma gibi gerçeküstücü (veya daha çok modernist) teknikler kullanarak, normal, iyi ve değerli olanın egemen görüşe göre tanımlanmasını sorgular. Bu fotoğraflarda, objektif çoğu zaman fotoğraf makinesini tutan topluma çevrilmiştir. Erich Hartman'ın aşırı kabarık bir koltukta oturan ve son derece rahatsız görünen New York'lu bir kadını gösteren fotoğrafı -bedeni yanıp sönen neon ışıklarının yansımasıyla çizik çiziktir- Cartier-Bresson'un Berkeley'de bir laboratuarda bir makineye bağlanmış, dehşet içindeki maymun resmi; Stuart Franklin'in bir askeri akademideki nükleer tatbikatta çektiği gaz maskelerinin ürkütücü görünüşü; Cindy Sherman'ın ünlü 'kişilikler' ve cesetler fotoğraf dizisinde çektiği kendi resimleri; hepsi bunu yapar. Bu fotoğraflar, tanıdık şeyleri yabancı hale getirir, kendini gözlemlemeyi teşvik eder ve araştırılmamış alanlarda güç uygulamasını sorgular.

Aynı zamanda, bu görüntülerin anlaşılması oldukça zordur. Gerçekçi geleneklerin egemen olduğu bir kültürde, onların halkın çoğuna erişmediği düşünülür. Farklı temsil etme gelenekleri konusunda eğitim görmemiş olan izleyiciler, onlardan anlamadıkları bir dil duymuşçasına uzak dururlar. Yine de, böyle bir fotoğrafa bir süre bakmaları için ısrar edildiğinde, onu derin anlamlı şekilde yorumlayabilirler. Fakat özellikle de bu nedenlerle, halk, böyle fotoğrafları çekici bulmaz ve büyük medya da onlardan uzak durur.

Bu gibi imajlar, eğitici olmaktan çok eleştireldir; belki de tam da bu yüzden didaktik fotoğraflardan daha sivri anlamlıdırlar. Çoğu zaman belirli bir kültürel uygulamayı açıkça hedef alırlar; örneğin, hayvanlara eziyet edilmesi veya nükleer silahların kültürel düzlemde kabul görmesi gibi. Konu aldıkları uygulama -örneğin, turizm- izleyicinin ilgi alanı içinde olabilir. Ayrıca, böyle fotoğrafların mesajı her zaman çok net olmayabilir. Her zaman zihne hitap etmedikleri için, rahatsız edici form ve içerik uyumsuzlukları, şaşırtıcı estetikleştirme yöntemleri, bazen de hedeflerine varmak için mizahı kullanırlar. Dolayısıyla, ortaya attıkları sorular uzun süre gündemde kalabilir; dile getirilmeleri -özellikle de bildiğimiz liberal söylem içinde- pek kolay olmadığından, kolayca göz ardı edilemezler.

National Geographic fotoğrafları, bu iki siyasal fotoğraf üslûbundan birine dahil olur. Elbette, istisnalar da vardır. Jim Blair'in Güney Afrika fotoğrafları ve Nacthwey'in Guatemala fotoğrafları, yoksulluk ve baskıyı görüntüledikleri halde dergide yayınlandılar. Hayvanları aşırı derecede insanlaştıran biçimlerde gösteren Nisan 1990 tarihli bir dizi fotoğraf, belirgin gerçeküstücü eğilimlere sahiptir. (Sonradan öğrendiğimize göre, bu sözü edilen fotoğrafların yayınlanması, son on yılın en hararetli tartışmalarına yol açmış.)[6] Fakat kolay anlaşılırlığa ve dengeye önem veren yayın politikaları, yukarıda anlatılan her iki tür siyasal fotoğrafın sansürlenmesinde çok etkiliydi.

Buna rağmen, bir bakıma *National Geographic* fotoğraflarının siyasal bir görüş bildirdiği düşünülebilir, ama bu görüş bildirme -göreceğimiz gibi- çelişkilerle doludur. Dünyanın dört bir köşesinde fotojenik kareyi arayan dergi, aslında Batı kültüründe güzel olarak kabul edilmeyen insan ve yerleri -bir yandan da egzotikleştirip nesneleştirirken- sürekli güzelleştirip yüceltmektedir. Çamurdan yapılmış bir kulübenin içini sakin ve rahat gösterir; biraz önce derisi kanatılan delikanlının yüzündeki gurur ifadesini yakalar. Bunu yaparken, kendini böyle yargılamalar için yetkili gördüğü açıktır; öylece, estetik ve bilimsel değerlendirmenin gücü ve ayrıcalıklarını korumuş olur. Bu değerlendirici duruşun akla getirdiklerini aşağıda daha yakından inceleyeceğiz. Değer biçme eyleminin kendisi zaten başlı başına Batılı izleyiciler için fotoğrafın açık anlamının kaynağıdır. Okurların dünyanın başka bir yerinde, başka bir kültürde yaşamanın nasıl olacağı düşüncesiyle yakınlaştığı hayali oyunların yakıtını oluşturan budur.

Yaptığımız görüşmeler, bu cevabın geçerliliğini ortaya koydu. "O güzel evler dip dibe yığılmış görünüyorlar, ama içleri hâlâ geniş ve hoş... Onların içine girmek isterdim." "Anlaşılan burada bir yerden diğerine böyle gidiliyor... Bir yere gitmek için bisiklet kullanılan bir yerde yaşamak isterdim." Veya, *National Geographic*'in estetikleştirdiği nehir kenarında bulaşık yıkama sahnesine karşı çıkan biri: "O tabaklardan yemek yemek zorunda olmak istemezdim, onları suda yıkıyor gibi görünüyor. Herhalde o su çok kirlidir." Okurlar, alternatif dünya düşüncesiyle etkin olarak oynuyorlar. Çoğu için, bu macera, kendi hayat tarzlarının, görüntüler yoluyla ziyaret ettikleri diğer senaryolardan daha konforlu veya daha aydınlanmış olduğunu doğrulamaktadır. Yine de, resimler çok sayıda okur için hayali, yeni bir alan açar. Yaşlı bir adam-

6) Hayvanların fotoğraflarıyla ilgili bu tartışmalar (bu fotoğraflarda türü tükenme tehlikesinde olan birçok iri memeli hayvan sandalyelere oturtulmuş, örtülere sarınmış ve benzer pozlarda görüntülenmişti), fotoğrafçıların hayvanları sergileyiş tarzının okurları rahatsız edeceği korkusu yüzünden yaşanmıştı.

la kız torunun resmine bakan bir okur, "Oldukça alçak gönüllü bir çevre, ama insani duygular yoğun," dedi. Kabaca yontulmuş kütüklerden oluşan kapıyı, küçük kızın altın bileziğinin tenine karşı nasıl göründüğünü, adamın sigarasının tüten dumanını, birbirlerine sevgiyle sarılışlarını ayrıntılarıyla açıkladı; çok yabancı görünmesine rağmen birilerinin mutlu göründüğü bu ortamda bulunmanın nasıl bir şey olacağını hayal ettiği açıkça anlaşılıyordu. Okurlar, *National Geographic*'in bir sahneyi ilginç veya güzel olarak sergileyişini onaylayıp reddetme hakkını elden bırakmıyorlardı: "Bana bir şey ifade etmiyor." Yine de, *National Geographic*'in başlıca hedefinin, bu doğrulama işlevi olduğunu düşündükleri besbelliydi.

Böyle bir fotoğrafçılık üslûbunun, diğer toplayıp sergileme eylemlerinde de olduğu gibi, çelişkili olduğu açıktır. Clifford'ın dediği gibi:

> Batılının hayal gücüyle tanımlanmış tarihi ve etnografik bir alana ne zaman marjinal insanlar girse, hep aynı şey gözlenir. 'Modern dünyaya girince' kendi tarihleri çarçabuk yok olur. Kapitalist Batı ve teknolojik yönden gelişmiş çeşitli sosyalizmlerin egemenliğinde bir kadere kapılan bu 'geri' insanlar, artık yerel geleceklerini yaratmaz olurlar. Onların farkları, geleneksel geçmişe bağlı kalır, atalarından miras kalan gelenek yapıları ya yeniye karşı koyar ya da ona teslim olur; ama artık onu üretemez (1988: 5).

Trinh'in sözleriyle, "'bizim' 'biz'le 'onlar' hakkında yaptığımız herhangi bir konuşma, 'onlar'ın susturulduğu bir konuşmadır. Çoğu antropoloji yazılarında olduğu gibi 'onlar' hep tepenin öbür tarafında, çırılçıplak ve konuşmadan durur, yokluklarında zar zor var olurlar" (1988: 67; krş. Sekula, 1975). Temsil ediliş biçimi ne kadar sempatik olursa olsun, nasıl bir değerlendirme arzulanırsa arzulansın, *National Geographic* sayfalarında nesneleştirme kaçınılmazdır. Özerk kendi kendini temsil etme eylemleri, dergide yer almaz.

Sorun, sadece Batılı-olmayanların Batılılar tarafından (antropoloji veya *National Geographic* fotoğrafları aracılığıyla) başka Batılılara temsil edilmesinin nesneleştirmeyi gerektirmesi değildir. Konuşmanın içinde yer aldığı temel güç ilişkisi budur, ama *National Geographic* fotoğrafları bu nesneleştirmeye kendine özgü bir karakter vermiştir. Bunların en önemlisi, görüntülenen bireylerin çoğunun isimsiz oluşu ve ikonlaştırılmasıdır. Zenginler ve güçlüler -ayrıca, son sayılarda yer alan bazı 'sıradan insanlar'- dışında son yüzyıl içinde fotoğrafı çekilenlerin çoğu isimsiz bırakılmıştır. Onlar, isimleri belirtilen kişiler olarak değil, 'tipik' bireyler olarak görüntülenir; özel bir olayda yer almak ye-

rine günlük veya yıllık eylemlere katılırken görüntülenirler. Kısmen bu isimsizlik yüzünden tarihi geçmişleri tanınmaz ve Clifford'ın söylediği gibi kendi 'yerel gelecekleri'ni yaratacak geleneksel yeteneklerini yitirirler. Öyküleri, kendi özerk endişelerini artık içermez olur; bireyler, Batı'nın Batılı-olmayan dünyayla ilişkisi hakkında anlattığı bir öyküde işaretler halini alır.

Fotoğrafı çekilenin 'egzotik' özelliklerine yapılan vurgu, *National Geographic* sayfalarında oluşturulan nesneleştirmeye özel bir nitelik kazandırır. Dördüncü Bölüm'de tanımladığımız üzere, kültürel farklılıkları egzotik olarak nitelemek birkaç amaca hizmet etmektedir. Dikkati çeker; okur tarafından temsil edilen 'normal' birey ile fotoğrafta temsil edilen öteki arasındaki farkı belirler; fotoğrafı çekilenleri seyirlik olarak sunarak araya mesafe koyar. Sıralanan stratejilerden son ikisinin, fotoğrafların yorumlanmasında farklı etkileri vardır.

Farklılığın belirtilmesi her zaman gerginlik yaratır. Hem yapısalcı hem de post-yapısalcı teori, karşıtlıkların çoğu zaman akla hiyerarşiyi getirdiğini savunmuştur. Karşıtlık durumunda, bir terim genellikle birincil ve egemen, diğeriyse ikincil ve birincisine karşıt olarak belirlenmiştir.[7] Böylece, *National Geographic* törensel bir eylemi güzel ve ilginç olarak sunsa da, egzotik farklılığın belirtilmesi işin içine sınıf farklılığını katar. Egzotik uygulamalar Batılı uygulamalarla gizlice kıyaslanır ve çoğu okurun hayalinde, yetersiz bulunur. Bu, gerçeküstücü fotoğrafçılığı bile karıştıran bir paradokstur. Gerçeküstücüler, Batı'nın güzellik ve normallik standartlarına meydan okumak için çoğu zaman -çoğu Afrika'dan alınan- ilkel görüntüleri kullanmışlardır. Fakat, bir dizi karmaşık strateji kullanarak 'ilkel'i karşıtlık konumuna egemen terim olarak yerleştirmeye çalıştılarsa da, görüntülerinin gerçekten de bu şekilde yorumlanacağından emin olamadılar. Fotoğraf, bir kez dünyada serbest dolaşıma girince, tıpkı *National Geographic* fotoğrafları gibi aynı değer biçme şekliyle yorumlanır; temsil edilen kültürlerin yetersizliğini gösterir. İlginç ve güzel de olsalar, Doğu Afrikalılar ile Polinezyalılar için doğru da olsalar, tarihin ilerlediği yönü temsil etmezler.

National Geographic fotoğrafçılığında seyirliğe yapılan vurgu, temsil ettiği şeyi anlamsızlaştırmıştır. Zengin yüzeylere ve görüntülere dikkat çekmek, daha derin anlayış ve ilgiyi olumsuz yönde etkileyebilir (Polan, 1986b: 63). Özellikle, çok sayıda tören, festival ve toplantı, gerçek-

7) Farklılığın olumsuz değerlendirilişinin, yaygın kültürel anlayışta, en azından Amerika Birleşik Devletleri'nde yeri vardır; eşitlik ile benzerliği eşit kabul ederek, farklılığı eşitsizliği akla getirecek şekilde tek başına bırakır.

te olduğu gibi eşsiz tarihi olaylar olarak değil de, prototip olarak sergilenmiş, anlamlı toplumsal eylemler olarak değil de etnik kimlik belirleyicisi olarak kabul edilmişlerdir. Böylece fotoğraflar -bir düzeyde kültürel farklılıkların güzelliğini sergilemek amacıyla tasarlanan- gösterilerin ve seyirliklerin görüntülenmesi aracılığıyla, görüntüledikleri kişilerin değerini düşüren ve onları nesneleştiren gizli mesajlar taşıyabilirler. *National Geographic*'teki fotoğrafların ikili veya gizli anlamlar taşıdığını ileri sürmek, gizli bir işlemin gerçekleştirildiğini veya görünürde öteki kültürleri değerlendirme projesinin nesneleştirilmiş ve maddeleştirilmiş temsil edilişlere örtü oluşturduğunu söylemek anlamına gelmez. Biz, yüzeydeki anlamlar veya gerçek anlamlarla değil, anlaşılması güç, belirsiz mesajlarla ilgileniyoruz.

National Geographic fotoğraflarının siyasal fotoğraf sayılabilmesinin ikinci bir koşulu, yukarıda açıklandığı üzere, desteklediği 'hümanizm'dir. *National Geographic*'in hümanizm anlayışı, pek çok diğer liberal kurumunki gibi, temelde evrensel olan insan doğası düşüncesini onaylar. Bu evrensel varlığı onaylayan projeler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı medyasında çok popüler olmuştur. 1948'de, Magnum ajansından fotoğrafçı gazeteciler, *Ladies' Home Journal* için "İnsan Bütün Dünyada İnsandır" adlı bir projede birlikte çalıştılar. Dergide bir yıl süreyle her ay, dünyadaki insanları aynı şekilde alış veriş yaparken, çamaşır yıkarken, yemek pişirirken ve çocuklarını büyütürken gösteren fotoğraflar yayınlandı. Bazı kişiler, bu projenin Edward Steichen'in daha iddialı ve hâlâ "en yaygın olarak izlenen ve şimdiye kadar yapılmış en etkileyici fotoğraf sergisi" (Ritchin, 1989: 431) olduğu söylenen "İnsanlık Ailesi" sergisine esin kaynağı oluşturduğunu iddia ettiler. Bu tür projeler, kültürel farklılıkların yapay cilası altında insanların temelde aynı olduğu savını ortaya atarlar. Anlaşmazlığı çözümlemenin yolu, yüzeysellikleri aşıp ortak çıkarları görmekten ibarettir.

National Geographic fotoğrafları hümanist bir amacı güder. Başka popüler kültür araçlarının çoğu zaman yaptığı gibi Batılı-olmayan dünyayı aşağılayıp karikatürize etmez; Indiana Jones filmleri, akşam haberlerinde Arap terörizminin ele alınış tarzı veya karikatürlerde yamyamların konu edilmesi gibi. İnsanları çaresiz kurbanlar olarak da sergilemez. Tavrı, saygılıdır. Yine de, bu hümanizm anlayışı, Üçüncü Dünya'da Amerikan değerlerinin soluk bir gölgesinden başka bir şey bulamaz. Ötekinin eşit sayılabilmesi için, aşağı yukarı aynı olması gerekir. Törenleri çarpıcı bir güzelliğe sahiptir, ama temelden farklı bir dini felsefeyi akla getirmez. Egzotik cilanın altında, bizim Batı'da bildiğimiz

yüce güce aynı şekilde saygı duyarlar. Afrika'da anneler bebeklerini sırtlarında veya acayip sepetlerde taşıyabilirler. Ancak bu, anneliğin nasıl kurgulandığı konusunda temel bir farklılığı akla getirmez; yüzeyselin altında evrensel anne-çocuk bağı vardır. Ve bu böyle sürüp gider; bize tarih hakkında önemli şeyler söyleyebilecek farklılıklar, bu farklar aracılığıyla kendi toplumumuzdaki uygulamalara yöneltilebilecek eleştiriler, altında belli başlı Batılı değerlerin onayı yatan cazip ama yüzeysel süsler olarak görülmektedir.

1990'lı yılların başlarında, yeni ırkçılık ve hoşgörüsüzlük biçimleri tekrar güç kazanırken, muhafazakâr bir hümanizma tarzını eleştirmek bile tehlikeli hale gelmiştir. Görüntüler her zaman tarihsel koşullarında yorumlanır; ırkçılık ve kültürel gerginlik dönemlerinde, temelde paylaşılan değerlerin görüntüleri, ırkçılık ideolojisinin tam karşıtı olarak görülebilir. Yine de, sonuçta böyle görüntüler, toplumsal değişime siyasal fotoğrafçılıktan beklediğimiz şekillerde yardım etmeyebilirler. Toplumsal mücadeleyi harekete geçiren farklılık biçimlerinin yok edilmesine yardım ederler, aynı zamanda da, duygudaşlığı ve iletişimi engelleyen etnik ve öteki kimlik kavramlarını korurlar. Irkçılığa ve ayırımcılığa karşı çıkmaya çalışan güncel çabalardan söz eden Trinh, muhafazakâr hümanist projeleri, daha radikal çabalarla karşılaştırmıştır. "Kimlik ayrımcılığının gelişmesine veya genişletilmesine yardım eden ama herhangi bir şekilde ayrımcılığı ortadan kaldırmayı öngörmeyen çalışmalarla, temel kimlik kavramını parçalamaya, onun duvarlarını yıkmaya çalışanları" karşılaştırır (1989: 94). İnsanların, kültür cilasının altında temelde aynı olduğunu iddia eden *National Geographic* fotoğrafçılığı, hem kökten farklılıkları reddetmekte hem de görüntülediği kültürel sınırları somutlaştırmaktadır.

Siyasal fotoğrafçılığın tek bir belirleyici özelliği varsa, o da ürettiği görüntülerin bizi şu sorularla baş başa bırakmasıdır: Bu nasıl olabilir? Bu niye oldu? Burada yanlış olan ne? Bu bildik görüntü beni niçin rahatsız ediyor? Bu tür fotoğrafların zihnimizde uyandırdığı sorular, kolay kolay çözümlenemez. Görüntüler ilk karşılaştığımız andan çok daha bile sonra geri gelip bizi rahatsız edebilir. Bu görüntüler kitle iletişim araçları tarafından yayınlandığı zaman, genelde kültür için referans noktaları oluştururlar. Vietnam Savaşı'na ait en etkileyici fotoğrafik görüntüler, herhangi bir tavır, analiz veya anlayışı yansıtmaktan çok, bir dizi soru uyandıranlardı. Yirmi yıl sonra bile hâlâ savaşın acılı kuşkuları ve çıkmazlarını hatırlatıyorlar bize. Bu tür görüntüler siyasal eylemlere yol açsalar da, onları önermezler. Merak, ilgi ve değişim arzusu uyandırarak etkili olurlar.

National Geographic'in savaş sonrasındaki fotoğrafçılığı, okurda bu tür temel sorular sorma dürtüsü uyandırmamasıyla bilinir.[8] Anlaşılması biraz zor bir görüntüyle (O delikanlı niçin gülümsüyor/surat asıyor? O kadının elinde tuttuğu şey ne?) veya tek bir bireyin üstünde geleneksel ve modern giysiyi yan yana getirerek sık sık merak uyandırabilirler. Ama sonunda bu belirsizliği altyazı yoluyla çözümleyerek, meraklı okura ne olup bittiğini bildirirler. Yoksulluk ve toplumsal çalkantı görüntülerini sunabilirler, ama bunlar her zaman etkilerini dengeleyecek daha geniş bir fotoğraf dizisinin içinde yer alacaktır. Her görüntüyü, "Hayat devam ediyor," diyerek verirler. "Aileler hâlâ birbirini seviyor, toplumsal doku parçalanmamış," demeye çalışırlar. 1970'li yılların ortalarından itibaren, bozulmuş çevre, yoksulluk ve şiddet fotoğraflarının sayısının yavaş yavaş artması da aslında bu mesajı güçlendirmiştir. Gazetelerin ve televizyonların rahatsız edici mesajları her gün yayınladığı bir dünyada, *National Geographic* şöyle demektedir: "Böyle şeylerin olduğunu yadsımıyoruz, ama dünyaya daha geniş bir açıdan bakmalısınız." Dergi, böylece gerçeklerden haberdar olduğu duygusunu saklı tutarken, bir yandan da dünyada her şeyin esasen yolunda gittiği mesajını vermeyi sürdürüyordu.

Jameson'ın dediği gibi, kitle yayın araçlarının temel görevi budur. Kurumları, çoğu zaman belirli bir tarihsel dönemde insanların duyduğu derin kaygıları uyandırıp onları ifade etme işlevini görür. Ancak yalnız bu kaygılara kolay bir çözümün bulunabildiği ortamlarda böyle hareket ederler. Adeta, "Bu konuda kaygılanmakta çok haklısın ama her şey yoluna girecek," derler. *National Geographic* fotoğrafları da bu izlenimi sürekli, ısrarlı ve kararlı bir şekilde doğurmuştur; hatta bazen tek bir fotoğraf karesinin çerçevesinde. Ne kadar yüksek ısıya dayanabileceğini ölçmek için aşırı ısıya tabi tutulan Güney Afrikalı bir madencinin rahatsız edici görüntüsünün altyazısı, sakinleştirici sözcüklerle bu deneyin sonuçlarının madenlerdeki koşulları nasıl iyileştireceğini anlatıyordu. Bir fotoğrafçının işaret ettiği üzere, bunun tam tersi, nüfus ve açlık konusundaki 1988 tarihli bir haberin, oldukça sağlıklı görünen ve aile grupları halinde, çalışırken görüntülenen insanların fotoğraflarıyla gösterilmesiyle sağlanmıştı. Başka zamanlarda bu boşalım, daha geniş bir yazı metniyle sağlanmıştır; örneğin, 1961 tarihli bir haberin başlığı, Endonezya'yı 'genç ve sorunlu' bir ül-

8) Görüştüğümüz birçok editör, fotoğrafların zihinlerde sorular doğurmasını istediğini belirttiler, ama anlaşılan bu soruların duygu ve siyaset yüklü olmasını değil, daha çok basit bilgilenme soruları olması gerektiğini düşünüyorlardı. Başlıca amaç, endişelendirmek veya değişim arzusu yaratmak değil, okurda sözü edilen ülke veya konu hakkında daha fazla şey öğrenme isteği uyandırmaktı.

ke olarak yansıtırken, fotoğraflarda yalnızca gülümseyen çay toplayıcıları ve gösterişli törenler sergilenmiştir. Derginin mutlu, sağlıklı insanların kültürel canlılığını ve gelişmesini gösteren genel ortamında, sorunlar ikincil temaları oluşturmuştur.

National Geographic fotoğrafları oldukça belirsiz mesajlar vermektedir. Bu zor anlaşılır olma durumu, kısmen liberal hümanizme özgüdür; koruyucu tavır takınmak ve nesneleştirmek, güçlünün yardımsever duruşu için gereklidir. Kısmen de, *National Geographic*'in hazırlanmasının gerçekten de karmaşık bir süreç oluşundan kaynaklanır; editörler ne kadar baskın da olsalar zaman zaman özgün sesler dergiye sızar. Editörler, güçlü kişisel veya siyasal görüş bildiren yazılar hayal edip tasarlayabilirler, fotoğrafçılar da zaman zaman etkili fotoğraflarının yayınlandığını görebilirler. Bu zor anlaşılır olma durumu, kısmen, zor sorulara yol açmadan geniş bir zevk yelpazesine hitap etmek ve ilgili görünmek için bilinçli ve son derece incelikle geliştirilmiş bir yayın politikasının sonucudur. *National Geographic*'in pazarlama başarısı, kendini siyasal yelpazedeki bütün bireylere kabul ettirmesine bağlıdır. Bu ayrıca, kurumun kendisi için özenle geliştirdiği, denge ve siyasal tarafsızlık düşüncelerine bağlı kalan, bilimsel ve eğitsel kuruluş imajı için de gereklidir.

Bu belirsizlik, bazı tarihsel dönemlerde yaşayan bazı okurların, Batılı-olmayan dünya hakkındaki anlayışlarının *National Geographic* fotoğraflarını okumakla gelişmesini sağlar. Görüntüler iyi niyetli, meraklı okurların bir çeşit kültürlerarası anlayış geliştirmesine yardım edebilir; sorular akla getirip izleyiciyi okuma veya kişisel deneyimler yoluyla daha geniş bilgi aramaya yöneltebilir. Bu fotoğraflarla zaman geçirmek, bu tür okurları görüntülenen insanların duygularını hayali biçimde de olsa paylaşmaya yöneltebilir. Tabii bu paylaşımın herhangi bir gerçek karşılaşmaya dayanmadığını unutmamak gerekir.

Fakat daha genel bağlamda, fotoğrafların kültürde muhafazakâr bir etkisi olduğunu gösterir. Ender olarak değişim talep etmiş, acı verici, çözümsüz sorular uyandırmış, utanç ve rahatsızlığa neden olmuşlardır. Genelde, Üçüncü Dünya'nın güvenli bir yer olduğu, temelde bize benzeyen insanlarla dolu olduğu, açlık çeken ve baskı gören insanların anlamlı hayatlar sürdürdüğü ve haberlerde okuduğumuz çatışmalarla ayaklanmaların kalıcı değerlerin ve günlük eylemlerin daha geniş bağlamında yer aldığını doğrulayan, güzel ve çekici kanıtlar olarak var olmuşlardır. Bu görüntüler, oralardaki hayatı ciddi bir şekilde belirlemiş olan ABD'nin Üçüncü Dünya'yla ilişkilerini gözlerden gizlemiştir; başkalarının duygularını paylaşma isteğini canlandırırken, gerçek toplum-

sal ilişkileri yok saymıştır. Yine de, eleştirel yeniden okumalar ve *National Geographic*'teki fotoğrafçılık uygulamasındaki değişiklikler yoluyla, fotoğrafların başka bir işlev de görebileceğini düşünmeden edemiyor insan. Bu değişim, daha ciddi olarak, Amerika'nın uluslararası gücündeki değişimler sonucunda, sınıf ilişkileri ve onların kavranış şeklinde veya bilimin ve fotoğrafçılığın toplumsal çerçevedeki yerinde de gerçekleşebilir. Fotoğraflar, kendini beğenmiş bir tavırla Amerikan kimliğini övüp onaylamakla yetineceği yerde, gücümüzü başkalarının hayatını kontrol etmek için kullanırken kendimizinkini neden incelemediğimizi sorgulayabilirler.

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

SONSÖZ

Giriş yazısında da belirttiğimiz üzere, Grenada'nın işgali, bu projenin başlatılmasının başlıca etkenini oluşturdu. Bu işgalden yedi yıl kadar sonra, kitap tamamlanmak üzereyken, önceki soruyla bu kez daha geniş bir bağlamda tekrar karşılaştık. 16 Ocak 1991 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri, birkaç ay önce Kuveyt'i işgal ettiği için Irak'ı bombalamaya başladı. Halkın büyük bölümü saldırıyı desteklerken, bazı protestolar da gerçekleşti. Bush, ulusa sesleniş konuşmasında, "Amerika hâlâ dünyanın en iyi ve en müşfik ülkesidir," dedi, "ve biz şimdi şeytanın ta kendisiyle savaşıyoruz." Halkın dikkatini durumun karmaşıklığından uzaklaştırarak, Ortadoğu'ya azap çektiren, kökleri derinlerde yatan çatışmaları, ahlâki bir Haçlı Seferi'nin kısıtlı ve dar boyutlarına indirgedi. Yine de, ilk günlerde medyada yeni askeri araçların resmi geçi-

dini ve başarılı hava saldırısı haberlerini izleyen halkın büyük bölümünün zihninde sorular belirdi. Saddam Hüseyin kimdi -ve Freud'un sözlerini değiştirerek söylemek gerekirse- ne istiyordu? Medya, Arap milliyetçiliğinin karmaşık biçimlerini inceleyeceği yerde, Irak liderini bir deli olarak niteledi. Peki, Saddam'ın davranışları yalnızca kendi çılgınlığının bir sonucuysa, o zaman, Ürdün, İran ve Irak'ta filme alınan öfkeli kalabalıklar neyin nesiydi? Amerika Birleşik Devletleri gerçekten de dünyanın en iyi, en müşfik ülkesiyse, o zaman bu insanlar ondan niçin böylesine nefret ediyorlardı?

1991'de, *National Geographic* dergisinin uzak ülkeleri görüntüleme biçimini incelerken öğrendiğimiz bazı şeyleri, bu sorulara uyguladık. Genel düzeyde, Amerikalıların dünyayı onun aracılığıyla algılamayı öğretildikleri 'klasik hümanizm'in (Barthes, 1972) çelişkilerini ve zayıflıklarını, 1983'tekinden daha iyi görebiliyorduk. Kiliseler, okullar ve popüler medya, ırkçılığa, yabancı düşmanlığına ve etnik-merkezciliğe hep evrensel insan doğası iddiasıyla yaklaşmıştır. Ötekinin kötü ve aşağılık olduğuna inanmanın tersinin, onların temelde bizim gibi olduğuna inanmak olduğu söylendi bize. Böyle bir görüş açısı, çatışma durumunda parçalanır. Çıkar farklarını uzlaştıramaz, haksızlıkları da açıklayamaz; Barthes'ın dediği gibi, tarihin ağırlığını kaldıramaz.

Amerikalı çocukların Körfez Savaşı'na verdiği tepkileri yazan Anna Quindlen (1991), aşağıdaki öyküyü anlattı. Bir televizyon haber programının bir bölümünde, bir psikolog, savaşla ilgili korkularını yenmelerine yardımcı olmak için ilkokul çocuklarıyla konuşuyor.

> Hüzünlü küçük bir kız, "Ben Irak'taki çocukları düşünüyordum," diyor. Profesyonel hemen cevap veriyor: "Bunun korkutucu olduğunu biliyorum," diyor. "Ama unutma, bütün bunlar çok, çok uzaklarda oluyor."

Çocukların "yalnızca kendini düşüneceği, kişisel güvenliğinden endişe duyacağı, dünyanın içinde yaşadıkları bölümünde bombardıman olmayacağı garantisini bekleyeceği" varsayılıyordu. Quindlen karşı çıkıyor:

> Benim dinlediğim çocuklar çok daha iyi kalpliydiler. Bir ikinci sınıf öğrencisi, "Irak'ta çocuklar var mı?" diye sordu. Bu soru, kendini düşündüğünü akla getiriyordu: "Bu onların başına geliyorsa benim başıma da gelebilir," demek istiyor olabilirdi. Fakat onların duygularını paylaştığını da gösteriyordu. Dünyanın diğer bölgelerindeki çocuklarla ilgili sosyal öğretileri, hepimizin insanlık ailesinin birer üyesi olduğu söylemini hatırlıyor musunuz? İşte, meyvelerini veriyorlar.

Bu olay ve Quindlen'in onu anlatışı, iki bakımdan son derece dikkat çekicidir. Birincisi, çocuklarda böyle bir duygudaşlık yeteneğinin olması, ama yetişkinlerin onu reddetmesi açısından. Psikologun sözleri, çocuğun bir ilgi alanı belirlemesine yol açar -ailem, mahallem-, buna karşılık olarak, çocukların öldüğü 'uzak yerler'. Öykü, ayrıca hümanizmin klasik biçimlerinin gerçek dünya olaylarıyla karşılaştığı zaman nasıl çöktüğünü de gözler önüne serer. Barthes, "Beyazlar tarafından öldürülen zenci delikanlı Emmett Till'in ailesine bir sorun," diye yazıyordu, "bakalım onlar Büyük İnsanlık Ailesi hakkında ne düşünüyorlar" (1972: 101). Barthes, toplumsal düzenlemelerin tarihini kurcalamak gerektiğini vurgulamış; ilerici hümanizm anlayışının, evrensel insan doğasının sabit kayasına ulaşmak için insanlık tarihini derme çatma temeller üzerine kurmak yerine, tarihi keşfetmek için doğanın peşinden gitmesi ve Doğa'nın kendisini tarihsel bir konuma yerleştirmesi gerektiğini iddia etmiştir. Barış ve işbirliğinin temeli *ortak* insan doğası ise, o zaman savaşmak isteyen bir başkan, düşmanlarının insanlık dışı, deli, normal insan ilişkilerinin dışında kalan biri olduğunu iddia etmek zorundadır. Burada, tarihi eylemleri, kültür farklılıklarını veya politikayı ve kamusal söylemi yapılandıran ekonomik baskıları kavrayıp değerlendirmemize imkân yok. Savaş zamanında ortaya çıkan anlayış krizlerini yaratan, farklı hayat tarzlarının, deneyimlerin ve çıkarların duygudaşlıkla incelenmesi yerine, ötekilerin yüzeysel biçimde 'hümanize edilmesi'dir.

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

EK A:
FOTOĞRAFLARA VERİLEN KODLAR

Dünyada bir yer
Yazıda ele alınan yönetim birimi (bölge, ülke-devlet, etnik grup, diğer)
Bir yazıdaki fotoğrafların kaç tanesinde Batılılar görünüyor
Gülümseyen fotoğraflar
Görüntülenen yetişkinlerin cinsiyeti
Görüntülenenlerin yaşı
Görüntülenen saldırgan davranış, askeri personel veya silah
Ön plandaki ana figürlerin hareketlilik düzeyi
Ön plandaki ana figürlerin eylem türü
Fotoğrafı çekilenin objektife bakışı
Fotoğrafı çekilenlerin çevresi
Ritüele odaklanma
Grupların büyüklüğü
Fotoğraftaki Batılılar
Şehir ve kırsal çevre karşılaştırması
Fotoğraftaki zenginlik belirtileri
Ten rengi
Giyim tarzı ('batılı' veya yerel)
Erkek çıplaklığı
Kadın çıplaklığı
Görünen teknoloji tipi (elle yapılmış basit aletler, makineler)
Bakış açısı (ana figürlere odaklanan objektifin konumu)

EK B:
GÖRÜŞMELERDE İNCELENİP TARTIŞILAN FOTOĞRAFLAR

1) Ağustos 1983: 167, Yeni Gine'de törensel hikâye anlatma sahnesi
2) Mart 1985: 402, Haiti, yolda yürüyen insanlar
3) Şubat 1978: 236, İsrail, genç kadın silahını temizliyor
4) Temmuz 1982: 62, Peru, dağ yamacına tırmanan küçük figürler
5) Nisan 1977: 557, Japonya, gülümseyen kızın hemen hemen tam görüntüsü
6) Ekim 1982: 492, Tayland, helikopterin inişini izleyen kalabalık
7) Haziran 1984: 758, Japonya, yolda yürüyen okul çocukları
8) Mart 1979: 420, Nijerya, nehirde köprü ve tekne
9) Aralık 1979: 778, Kore, akademik giysi giymiş kadın, kepin püskülünü kısaltıyor
10) Haziran 1982: 708, Nepal, festivalde kostümlü figür
11) Ağustos 1977: 286, Hindistan, gülümseyen kız torununu kucağında tutan dede
12) Mayıs 1978: 660, Meksika, oyma tahta maskeli figür
13) Haziran 1982: 776, Namibya, sarışın oğlan çocuğu koyunların sürüden ayrılmasını engelliyor
14) Ocak 1983: 72, Güney Amerika, gençler dans ediyor
15) Temmuz 1983: 64, Çin, inşaat işçileri objektife bakıyor
16) Ekim 1979: 563, Çin, yağmurlu yolda bisiklet ve el arabası trafiği
17) Ocak 1978: 46, Swaziland, Zulu prensesi bir sıra kadınla dans ediyor
18) Aralık 1986: 827, Gambiya, aşılamak için bir sığırı tutmaya çalışan insanlar
19) Nisan 1981: 561, Singapur, parktaki sırada el ele oturan genç çift
20) Mart 1978: 337, Hindistan, siyasal konuşmacı

KAYNAKÇA

Abramson, Howard S. 1987. *National Geographic: Behind America's Lens on the World.* New York: Crown.

Abu-Lughod, Lila. 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Adas, Michael. 1989. *Machines as the Measure of Men.* Ithaca: Cornell University Press.

Adorno, T. W., E. Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson ve R. Nevitt Sanford. 1950. *The Authoritarian Personality: Studies in Prejudice.* New York: Harper and Row.

Alloula, Malek. 1986. *The Colonial Harem.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Alvarado, Manuel. 1979/1980. "Photographs and narrativity", *Screen Education* (Sonbahar/Kış): 5-17.

Amin, Samir. 1989. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press.

Amos, V., ve Prathiba Parmar. 1984. "Challenging imperial feminism", *Feminist Review* 17: 3-20.

Appadurai, Arjun. 1986. "Theory in anthropology: Center and periphery", *Comparative Studies in Society and History* 28: 356-361.

Bailey, Cameron. 1988. "Nigger/lover: The thin sheen of race in 'Something Wild'", *Screen* 29, no. 4: 28-40.

Banta, Melissa ve Curtis M. Hinsley. 1986. *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of the Imagery*. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.

Barkin, Steve ve Michael Gurevitch. 1987. "Out of work and on the air: Television news of unemployment", *Critical Studies in Mass Communication* 4: 1-20.

Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*, çev. A. Lavers. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. 1977. "The photographic message", *Image-Music-Text* içinde, çev. S. Heath. Glasgow: Fontana.

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. R. Howard. New York: Hill and Wang.

Baudrillard, Jean. 1968. *Le Systeme des Objets*. Paris: Gallimard.

Baxandall, Michael. 1985. *Pattern of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.

Becker, Howard. 1978. "Do photographs tell the truth?" *Afterimage* 5, no. 8: 9-13.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Benjamin, Walter. 1985. "The work of art in the age of mechanical reproduction", *Film Theory and Criticism* içinde, 3. basım, G. Mast and M. Cohen, 675-694. New York: Oxford University Press.

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Londra: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Berger, John. 1980. *About Looking*. New York: Pantheon Books.

Betterton, Rosemary, ed. 1987. *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Londra: Pandora.

Bhabha, Homi K. 1983. "The other question –Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse", *Screen* 24, no. 6: 18-36.

Billig, Michael, Susan Condor, Derek Edwards, Mike Gane, David Middleton ve Alan Radley. 1988. *Ideological Dilemmas: A Social Psychology of Everyday Thinking*. Londra: Sage.

Bolton, Richard. 1990. "In the American East: Richard Avedon Incorporated", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* içinde, ed. R. Bolton, 261-283. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Botting, Wendy. 1988. "Posing for power/posing for pleasure: Photographies and the social construction of femininity", Binghamton, N.Y.: University Art Gallery.

Bourdieu, Pierre, ed. 1965. *Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bright, Deborah. 1990. "Of Mother Nature and Marlboro Men: An inquiry into the cultural meanings of landscape photography", *The Contest of Meaning* içinde, ed. R. Bolton, 125-142.

Brookfield, Harold. 1989. "Global change and the Pacific: Problems for the coming half-century", *The Contemporary Pacific* 1: 1-18.

Brown, Bruce W. 1981. *Images of Family Life in Magazine Advertising: 1920-1978.* New York: Praeger.

Bryan, C.D.B. 1987. *The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery.* Washington, D.C.: National Geographic Society.

Bucher, Bernadette. 1981. *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of deBry's Great Voyages,* çev. B.M. Gulati. Chicago: University of Chicago Press.

Buckley, Thomas. 1970. "With the National Geographic on its endless, cloudless voyage. *New York Times Magazine,* 6 Eylül.

Budd, Mike, Robert Entman ve Clay Steinman. 1990. "The affirmative character of U.S. cultural studies", *Critical Studies in Mass Communication,* 7: 169-184.

Burgin, Victor, ed. 1982. *Thinking Photography.* Londra: Macmillan.

Burgin, Victor. 1986. *The End of Art Theory: Criticism and Post-modernity.* Londra: Macmillan.

Canaan, Joyce. 1984. "Building muscles and getting curves: gender differences in representations of the body and sexuality among American teenagers", Amerikan Antropoloji Derneği'nin yıllık toplantısına sunulan tebliğ, Denver.

Carbaugh, Donald. 1988. *Talking American: Cultural Discourses on Donahue.* Norwood, N.J.: Ablex.

Carby, Hazel. 1985. "'On the threshold of woman's era': Lynching, empire, and sexuality in black feminist theory", *'Race,' Writing, and Difference* içinde, ed. H. Gates, 301-316.

Carragee, Kevin M. 1990. "Interpretive media study and interpretive social science", *Critical Studies in Mass Communication,* 7: 81-96.

Carson, Claybourne. 1981. *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960's.* Cambridge: Harvard University Press.

Cartier-Bresson, Henri. 1979. *Henri Cartier-Bresson: Photographer.* Boston: New York Graphic Society.

Chafe, William. 1983. "Social change and the American woman, 1940-1970", *A History of Our Time: Readings on Postwar America* içinde, ed. William Chafe ve Harvard Sitkoff, 157-165. New York: Oxford University Press.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Collins, Patricia Hill. 1991. *Black Feminist Thought.* Boston: Unwin Hyman.

Davis, James A. ve Tom W. Smith. 1986. *General Social Surveys 1972-86: Cumulative Codebooks.* Storrs, Conn.: NORC-Roper Center.

Debord, Guy. 1983. *Society of the Spectacle.* Detroit: Black and Red.

De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction.* Bloomington: Indiana University Press.

Denning, Michael. 1990. "The end of mass culture", *International Labor and Working-Class History,* 37: 4-18.

Devereux, George. 1967. *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences.* The Hague: Mouton.

Dower, John. 1986. *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War.* New York: Pantheon Books.

Drinnon, Richard. 1980. *Facing West: The Metaphysics of Indian Hating and Empire Building.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dumont, Jean-Paul. 1988. "The Tasaday, which and whose? Toward the political economy of an ethnographic sign", *Cultural Anthropology,* 3: 261-275.

Ehrenreich, Barbara ve Deirdre English. 1978. *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women.* Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday.

Ehrenreich, Barbara ve John Ehrenreich. 1979. "The professional-managerial class", *Between Labor and Capital* içinde, ed. Pat Walker, 5-45. Boston: South End Press.

Ellsworth, Phoebe. 1975. "Direct gaze as social stimulus: The example of aggression. *Nonverbal Communication of Aggression* içinde, ed. P. Pliner, L. Krames ve T. Alloway, 53-75. New York: Plenum.

Enzensberger, Hans Magnus. 1974. *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media.* New York: Seabury.

Etienne, Mona ve Eleanor Leacock, ed. 1980. *Women and Colonization: Anthropological Perspectives.* New York: Praeger.

Ewen, Stuart. 1988. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture.* New York: Basic Books.

Ewing, Katherine. 1990. "The illusion of wholeness: Culture, self, and the experience of inconsistency", *Ethos* 18, no. 3: 251-278.

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object.* New York: Columbia University Press.

Fanon, Frantz. 1965. *A Dying Colonialism.* New York: Grove Press.

Fiske, John. 1986. "Television and popular culture: Reflections on British and Australian critical practice", *Critical Studies in Mass Communication* 3: 200-216.

Frith, Simon. 1986. "Hearing secret harmonies", *High Theory/Low Culture* içinde, ed. C. MacCabe, 53-70.

Forbes, H.D. 1985. *Nationalism, Ethnocentrism and Personality: Social Science and Critical Theory.* Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* çev. A. Sheridan. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality.* Cilt 1, çev. R. Hurley. New York: Random House.

Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory.* New York: Oxford University Press.

Gaines, Jane. 1988. "White privilege and looking relations: Race and gender in feminist film theory", *Screen* 29 no. 4: 12-27.

Galassi, Peter. 1987. *Henri Cartier-Bresson: The Early Work.* New York: Museum of Modern Art.

Gans, Herbert J. 1979. *Deciding What's News.* New York: Pantheon Books.

Gates, Henry Louis, Jr. 1985. "Writing 'race' and the difference it makes", *"Race," Writing, and Difference,* ed. H.L. Gates, 1-20. Chicago: University of Chicago Press.

Geary, Christraud M. 1988. *Images from Bamum: German Colonial Photography at the Court of King Njoya, Cameroon, West Africa, 1902-1915.* Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

Gero, Joan ve Dolores Root. 1987. "Public presentations and private concerns: Archaeology in the pages of *National Geographic*", *The Politics of the Past, Proceedings of the World Archaeological Congress, Southampton, England, September 1986* içinde, ed. Peter Gathercole ve David Lowenthals. Londra: Allen and Unwin.

Gilman, Sander. 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness.* Ithaca: Cornell University Press.

Gitlin, Todd. 1990a. "Blips, bites and savvy talk", *Dissent* 37: 18-26.

Gitlin, Todd. 1990b. "Who communicates what to whom, in what voice and why, about the study of mass communication?" *Critical Studies in Mass Communication,* 7:185-196.

Goffman, Erving. 1979. *Gender Advertisements.* New York: Harper and Row.

Gould, Stephen Jay. 1981. *The Mismeasure of Man.* New York: Norton.

Graham-Brown, Sarah. 1988. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950.* Londra: Quartet Books.

Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks.* New York: Lawrence and Wishart.

Green, David. 1984. "Classified subjects", *Ten/8* 8, no. 14: 30-37.

Green, David. 1989. "Burgin and Sekula", *Ten/8,* no. 26: 30-43.

Griswold, Wendy. 1987a. "The fabrication of meaning: Literary interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies", *American Journal of Sociology,* 92: 1077-1117.

Griswold, Wendy. 1987b. "A methodological framework for the sociology of culture", *Sociological Methodology* 17: 1-35.

Grover, Jan Zita. 1990. "Dykes in context: Some problems in minority representation", *The Contest of Meaning* içinde, ed. R. Bolton.

Grundberg, Andy. 1990. "Ask it no questions: The camera can lie", *New York Times,* 12 Ağustos.

Guimond, James. 1988. "Exotic friends, evil others, and vice versa", *Georgia Review* 42: 33-69.

Hall, Stuart. 1973. "The determinations of news photographs", *The Manufacture of News* içinde, ed. Stanley Cohen ve Jock Young, 176-190. Beverly Hills, Calif: Sage.

Hall, Stuart. 1981. "Notes on deconstructing 'the popular'", *People's History and Socialist Theory* içinde, ed. Raphael Samuel, 227-239. Londra: Routledge.

Hallin, David. 1987. "The American news media from Vietnam to El Salvador: A study of ideological change and its limits", *Political Communication Research: Approaches, Studies, Assessments* içinde, ed. David L. Paletz, 3-25. Norwood, N.J.: Ablex.

Hammond, Dorothy ve Alta Jablow. 1977. *The Myth of Africa*. New York: Library of Social Science.

Haraway, Donna. 1984/1985. "Teddy bear patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936", *Social Text* 4 (2): 20-64.

Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.

Harding, Vincenti. 1981. *There Is a River: The Black Struggle for Freedom in America*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Harris, Neil. 1978. "Museums, merchandising and popular taste: The struggle for influence", *Material Culture and the Study of American Life* içinde, New York: Norton.

Hellman, Geoffrey. 1943. "Geography unshackled II", *New Yorker*, 2 Ekim, 27-35.

Hess, Thomas B. ve Linda Nochlin. 1972. *Women as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*. New York: Newsweek Books.

Higham, John. 1955. *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Hodge, R. ve D. Tripp. 1986. *Children and Television*. Cambridge: Polity Press.

Hofstadter, Richard. 1944. *Social Darwinist in American Thought*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Honour, Hugh. 1989. *The Image of the Black in Western Art*. Cilt 4, *From the American Revolution to World War I*. New York: Morrow.

hooks, bell. 1981. *Ain't Ia Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.

Hull, Gloria, Patricia Bell Scott ve Barbara Smith. 1982. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press.

Hunter, Jefferson. 1987. *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Hurston, Zora Neale. 1984. *Dust Tracks on a Road: An Autobiography*. 2. basım. Urbana: University of Illinois Press.

Jameson, Fredric. 1979. "Reification and Utopia in mass culture", *Social Text* 1, no. 1: 130-148.

Jameson, Fredric. 1983. "Pleasure: A political issue", *Formations of Pleasure* içinde, ed. Fredric Jameson, 1-14. Londra: Routledge.

Jameson, Fredric. 1984. "Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism", New *Left Review*, no. 146: 53-92.

JanMohamed, Abdul. 1985. "The economy of manichean allegory: The function of racial difference in colonialist literature", *Critical Inquiry* 12: 59-87.

Jeffords, Susan. 1989. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington: Indiana University Press.

Jussim, Estelle. 1984. "Propaganda and Persuasion", *Observations* içinde, ed. David Featherstone, 103-114. Carmel, Calif: Friends of Photography.

Kabbani, Rana. 1986. *Europe's Myths of Orient*. Bloomington: Indiana University Press.

Kaledin, Eugenia. 1984. *Mothers and More: American Women in the 1950's*. Boston: Twayne.

Kessler, Lauren. 1989. "Women's magazines' coverage of smoking related health hazards", *Journalist Quarterly*, 66: 316-322.

King, Michael. 1985. "Maori images", *Natural History* 94, no. 7: 36-43.

Krasniewicz, Louise. 1990. "Desecrating the patriotic body: Flag burning, art censorship, and the powers of 'prototypical Americans'", Amerikan Antropoloji Derneği'nin yıllık toplantısına sunulan tebliğ, New Orleans.

Lacan, Jacques, 1981. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton.

Lambert, W. E. ve O. Klineberg. 1967. *Children's Views of Foreign Peoples*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Lears, T.J. Jackson. 1981. *No Place of Grace: Antimodemism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. New York: Pantheon.

Lemagny, Jean-Claude ve Andre Rouille. 1987. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. New York: Cambridge University Press.

Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

LeVine, Robert ve D. Campbell. 1972. *Ethnocentrism: Theories of Conflict, Ethnic Attitudes and Group Behavior*. New York: Wiley.

Liebes, Tamar. 1988. "Cultural differences in the retelling of television fiction", *Critical Studies in Mass Communication*, 5: 277-292.

Liebes, Tamar ve Elihu Katz. 1990. *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.

Lindstrom, Lamont ve Geoffrey White. 1990. *Island Encounters: Black and White Memories of the Pacific War*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Lipsitz, George. 1981. *Class and Culture in Cold War America*. New York: Bergin.

Livingston, Jane. 1988. "The art of photography at National Geographic", *National Geographic*, 174: 324-351.

Livingstone, Sonia M. 1989. "Audience reception and the analysis of program meaning", *American Behavioral Scientist*, 33: 187-190.

Luhrmann, Tanya. 1989. *Persuasions of the Witch's Craft: Ritual Magic in Contemporary England*. Cambridge: Harvard University Press.

Lutkehaus, Nancy. 1989. "'Excuse me, everything is not alright': On ethnography, film, and representation. An Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke", *Cultural Anthropology*, 4: 422-437.

Lutz, Catherine. 1988. *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Lyman, Christopher M. 1982. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York: Pantheon Books.

MacAloon, John. 1987. "Missing stories: American politics and Olympic discourse", *Gannett Center Journal*, 1: 111-142.

MacCabe, Colin, ed. 1986. *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester: University of Manchester Press.

Macfarlane, Alan. 1987. *The Culture of Capitalism*. New York: Oxford University Press.

McGrane, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology: Society and the Other*. New York: Columbia University Press.

Maquet, Jacques. 1986. *The Aesthetic Experience*. New Haven: Yale University Press.

Marcus, George ve Dick Cushman. 1982. "Ethnographies as texts", *Annual Review of Anthropology*, 11: 25-69.

Margolis, Maxine. 1984. *Mothers and Such*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Mast, Gerald ve Marshall Cohen, ed. 1985. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.

May, Elaine Tyler. 1988. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books.

Meltzer, Milton. 1978. *Dorothea Lange: A Photographer's Life*. New York: Farrar Straus Giroux.

Metz, Christian. 1985. *The Imaginary Signifier*. In *Film Theory and Criticism*'den, ed. G. Mast ve M. Cohen, 782-802. New York: Oxford University Press.

Mitchell, Timothy. 1989. "The world as exhibition", *Comparative Studies in Society and History*. 31: 217-236.

Modleski, Tania. 1986a. "Femininity as mas(s)querade: A feminist approach to mass culture", *High Theory/Low Culture* içinde, ed. C. MacCabe.

Modleski, Tania. 1986b. "Woman is an island", *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde, ed. T. Modleski. Bloomington: Indiana University Press.

Modleski, Tania. 1988. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen.

Moeller, Susan. 1989. *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*. New York: Basic Books.

Monti, Nicolas. 1987. *Africa Then: Photographs, 1840-1918*. New York: Knopf.

Moore, Henrietta. 1988. *Feminism and Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moorehead, Alan. 1960. *The White Nile*. New York: Harper and Brothers.

Morley, David. 1980. *The "Nationwide" Audience*. Londra: British Film Institute.

Morley, David. 1986. *Family Television*. Londra: Comedia.

Mulvey, Laura. 1985. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism* içinde, ed. G. Mast ve M. Cohen, 803-816.

Myers, Kathy. 1987. "Towards a feminist erotica", *Looking On* içinde, ed. R. Betterton, 189-202.

Nachtwey, James. 1989. *Deeds of War: Photographs*. New York: Thames and Hudson.

Nader, Laura. "1974. Up the anthropologist –perspectives gained from studying up", *Reinventing Anthropology*, ed. Dell Hymes, 284-311. New York: Vintage Books.

Nash, Roderick. 1982. *Wilderness and the American Mind*. 3. basım. New Haven: Yale University Press.

National Geographic Society. 1981. *Images of the World: Photography at the National Geographic*. Washington, D.C.: National Geographic Society.

Nead, Lynda. 1990. "The female nude: pornography, art, and sexuality", *Signs* 15: 323-335.

Ohmann, Richard M. 1987. *Politics of Letters*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Okely, Judith. 1975. "The self and scientism", *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 6, no. 3: 177-188.

Oliver, Douglas. 1961. *The Pacific Islands*. Gözden geçirilmiş basım. New York: Doubleday.

Omi, Michael ve Howard Winant. 1986. *Racial Formation in the United States: From the 1960's to the 1980's*. New York: Routledge.

Ong, Aihwa. 1988. "Colonialism and modernity: Feminist re-presentations of women in non-Western societies", *Inscriptions*, no. 3/4: 79-93.

Ortner, Sherry. 1974. "Is female to male as nature is to culture?" *Woman, Culture, and Society* içinde, ed. M. Rosaldo ve L. Lamphere, 67-88. Stanford: Stanford University Press.

Parenti, Michael. 1986. *Inventing Reality: Politics and the Mass Media*. New York: St. Martin's Press.

Pauly, Philip. 1979. "The world and all that is in it: The National Geographic Society, 1888-1918", *American Quarterly* 31: 517-532.

Polan, Dana. 1986a. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press.

Polan, Dana. 1986b. "'Above all else to make you see': Cinema and the ideology of spectacle", *Postmodernism and Politics*, ed. Jonathan Arac, 55-69. Minneapolis: University of Minnesota.

Pollock, Grieselda. 1987. "What's wrong with 'images of women'?" *Looking On* içinde, ed. R. Betterton, 40-48.

Postone, Moishe ve Elizabeth G. Traube. 1985. "The return of the repressed", *Jump Cut*, 30: 12-14.

Pratt, Mary Louise. 1982. "Conventions of representation: Where discourse and ideology meet", *Contemporary Perceptions of Language: Interdisciplinary Dimen-*

sions içinde, ed. H. Byrnes, 139-155. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Pratt, Mary Louise. 1985. "Scratches on the face of the country: Or, What Mr. Barrow saw in the land of the bushmen", *"Race," Writing, and Difference* içinde, ed. H. Gates, 138-162. Chicago: University of Chicago Press.

Preiswerk, Roy ve Dominique Perrot. 1978. *Ethnocentrism and History: Africa, Asia, and Indian America in Western Texbooks.* New York: NOK Publishers International.

Price, Sally. 1989. *Primitive Art in Civilized Places.* Chicago: University of Chicago Press.

Rabinow, Paul. 1986. "Representations are social facts: Modernity in anthropology", *Writing Culture* içinde, ed. J. Clifford ve G. Marcus, 234-261. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Radway, Janice. 1984. *Reading the Romance.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Radway, Janice. 1988. "The Book-of-the-Month Club and the general reader: On the uses of 'serious' fiction", *Critical Inquiry,* 14: 516-538.

Ritchin, Fred. 1984. "The photography of conflict", *Aperture* 97: 22-27.

Ritchin, Fred. 1989. "What is Magnum?", *In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers* içinde, ed. William Manchester, 417-444. New York: American Federation of Arts.

Ritchin, Fred. 1990. "Photojournalism in the age of computers", *The Critical Image,* ed. C. Squiers, 28-37.

Robinson, H. 1976. *A Geography of Tourism.* Estover, Plymouth: MacDonald and Evans.

Rosaldo, Renato. 1989. *Culture and Truth.* Boston: Beacon Press.

Rose, Jacqueline. 1986. *Sexuality in the Field of Vision.* Londra: Verso.

Rosenblum, Barbara. 1978. *Photographers at Work: A Sociology of Photographic Styles.* New York: Holmes and Meier.

Ross, Ishbel. 1938. "Geography, Inc.", *Scribner's Magazine* (Haziran), 24.

Rostow, Walt. 1960. *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto.* Cambridge: Cambridge University Press.

Rowe, John Carlos. 1986. "Eye-witness: documentary styles in the American representations of Vietnam", *Cultural Critique,* 3: 126-150.

Rydell, Robert. 1984. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916.* Chicago: University of Chicago Press.

Sacks, Karen. 1989. "Toward a unified theory of class, race and gender", *American Ethnologist,* 16: 534-550.

Said, Edward. 1981. *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World.* New York: Pantheon Books.

Said, Edward. 1989. "Representing the colonized: Anthropology's interlocutors", *Critical Inquiry* 15: 205-225.

Schaffer, Kay. 1988. *Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Schick, Irvin Cemil. 1990. "Representing Middle Eastern women: feminism and colonial discourse", *Feminist Studies* 16, no. 2: 345-380.

Schiller, Dan. 1981. *Objectivity and the News: The Public and the Rise of Commercial Journalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Schudson, Michael. 1978. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

Schwartz, Dona B. ve Michael Griffin. 1987. "Amateur photography: the organizational maintenance of an aesthetic code", *Natural Audiences* içinde, ed. T.R. Lindlof, 198-224. Norwood, N.J.: Ablex.

Schwartz, Tony. 1977. "The Geographic faces life", *Newsweek*, 12 Eylûl, 565.

Sekula, Allan. 1975. "On the invention of photographic meaning" *Artforum*, 13: 36-44.

Sekula, Allan. 1981. "The traffic in photographs", *Art Journal* 41: 15-25.

Shapiro, Michael. 1988. *The Politics of Representation: Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sider, Gerald. 1987. "When parrots learn to talk, and why they can't: Domination, deception, and self-deception in Indian-white relations", *Comparative Studies in Society and History*, 29: 3-23.

Silverstone, Roger. 1985. *Framing Science: The Making of a BBC Documentary*. Londra: BFI Publishing.

Simmons Pazar Araştırmaları Bûrosu. 1987. *Simmons 1987 Study of Media and Markets*. New York: Simmons Market Research Bureau.

Slotkin, Richard. 1985. *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. New York: Atheneum.

Smith, Barbara Herrnstein. 1983. Contingencies of value. *Critical Inquiry*, 10: 1-35.

Smith, Bernard. 1985. *European Vision and the South Pacific*. 2. basım. New Haven: Yale University Press.

Snow, Edward. 1989. "Theorizing the male gaze: Some problems", *Representations* 25 (Kış): 30-41.

Sobran, M.J., Jr. 1977. "Tariff on truth", *National Review*, 13 Mayıs.

Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Dell.

Squiers, Carol, ed. 1990. *The Critical Image*. Seattle: Bay Press.

Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press.

Stocking, George. 1968. *Race, Culture, and Evolution*. New York: Free Press.

Stocking, George. 1987. *Victorian Anthropology*. New York: Free Press.

Stoler, Ann. 1989. "Making empire respectable: The politics of race and sexual morality in 20th century colonial cultures", *American Ethnologist*, 16: 634-660.

Strathern, Marilyn. 1990. "Enterprising kinship: Consumer choice and the new reproductive technologies", *Cambridge Anthropology* 14, no. 1: 1-12.

Strauss, Claudia. 1990. "Who gets ahead? Cognitive responses to heteroglossia in American political culture", *American Ethnologist*, 17: 312-328.

Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Taussig, Michael T. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Thorburn, D. 1988. "Television as an aesthetic medium", *Media, Myths, and Narratives: Television and the Press*, ed. J. Carey. Newbury Park, Calif.: Sage.

Tiffany, Sharon ve Kathleen Adams. 1985. *The Wild Woman: An Inquiry into the Anthropology of an Idea*. Cambridge, Mass.: Schenkman.

Torgovnick, Marianna. 1990. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press.

Trachtenberg, Alan. 1989. *Reading American Photographs: Images as History, Matthew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang.

Traube, Elizabeth G. 1989. "Secrets of success in postmodern society", *Cultural Anthropology* 4: 273-300.

Traube, Elizabeth G. 1992. *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Boulder, Col.: Westview Press.

Trinh, Min-ha T. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Truehart, Charles. 1990. "The great divide at National Geographic. *Washington Post*, 7 Mayıs.

Turner, Terence. 1980. "The Social Skin", *Not Work Alone* içinde, ed. J. Cherfas ve R. Lewin, 114-140. Beverly Hills: Sage.

Turow, Joseph. 1984. *Media Industries: The Production of News and Entertainment*. New York: Longman.

van Dijk, Teun A. 1987. *Communicating Racism: Ethnic Prejudice in Thought and Talk*. Newbury Park: Sage.

Vance, Carol. 1990. "The pleasures of looking: the Attorney General's Commission on Pornography versus visual images", *The Critical Image*, ed. Carol Squiers, 38-58.

Vesilind, Priitjuho. 1977. *The Development of Color Photography at National Geographic*. Doktora tezi, Syracuse University.

Walker, Pat, ed. 1979. *Between Labor and Capital*. Montreal: Black Rose Books.

Wallace, Michele. 1990. *Invisibility Blues: From Pop to Theory*. Londra: Verso.

Wallis, Roger ve Stanley J. Baran. 1990. *The Known World of Broadcast News: International News and the Electronic Media*. Londra: Routledge.

Weaver, David ve G. Cleveland Wilhoit. 1986. *The American Journalist: A Portrait of U.S. News People and Their Work*. Bloomington: Indiana University Press.

Wescott, Glenway. 1928. *Goodbye Wisconsin*. New York: Signet.

Williams, Anne. 1987. Başlıksız. *Ten/8* 11: 6-11.

Williams, Raymond. 1986. "An interview with Raymond Williams", *Studies in Entertainment*, ed. T. Modleski, 3-17.

Williamson, Judith. 1978. *Decoding Photographs*. Londra: Marion Boyars.

Willis, Susan. 1991. *A Primer for Daily Life*. New York: Routledge.

Wilson, Christopher. 1983. "The rhetoric of consumption: Mass market magazines and the demise of the gentle reader, 1880-1920", *The Culture of Consump-*

tion: Critical Essays in American History içinde, 1880-1980, ed. Richard Fox ve T. J. Jackson Lears, 39-64. New York: Pantheon Books.

Wolf, Eric. 1982. *Europe and the People without History.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.

Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women.* New York: Morrow.

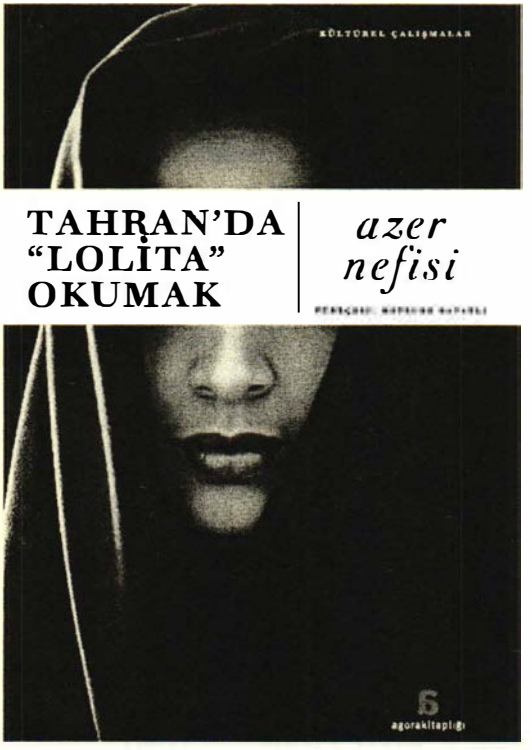
Young, Iris Marion. 1990. "Breasted experience: The look and the feeling", *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory* içinde, ed. I.M. Young. Bloomington: Indiana University Press.

g

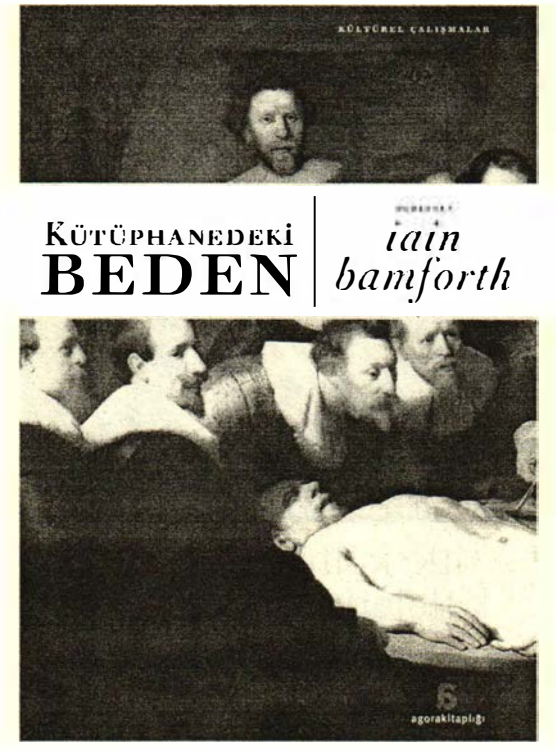
agorakitaplığı • kültürel çalışmalar

"Savaş, iç deşer; savaş, bağırsakları boşaltır. Savaş, teni yakıp kavurur. Savaş, organları bedenden koparır. Savaş, yıkıp yok eder. Ve savaş, insan türünün doğasından gelir." Böyle diyor Susan Sontag, 'tefekkür nesneleri olarak' savaş ve dehşet fotoğraflarından hareketle kaleme aldığı bu sarsıcı kitabında. Daha sonra da, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" serisinden Amerikan İç Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Nazi ölüm kamplarının fotoğrafik belgelerine ve daha yakın tarihimizde Bosna, Sierra Leone, Ruanda, İsrail, Filistin ve 11 Eylül 2001 New York City trajedilerine, zaman içinde bir gezintiye çıkıp, asıl olarak şu soruyu yöneltiyor bizlere: "Savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabilirsiniz?" Başkalarının Acısına Bakmak, kesintisiz görüntü bombardımanının tüm hayatımızı kuşattığı bir çağda, Susan Sontag'ın savaş fotoğrafçılığının misyonu ve başkalarının acılarıyla ıstıraplarına duyarlı olmak üzerine bir insanlık dersi verdiği son başyapıtı.

agorakitaplığı • kültürel çalışmalar



İran'da edebiyat tutkunu bir öğretim üyesi olan Azer Nefisi, İslam Devrimi'nden sonra başörtüsü takmadığı için Tahran Üniversitesi'nin kapıları yüzüne kapanınca, bazısı tutucu ve dindar, bazısı ilerici ve laik ailelerden gelen, ayrıca içlerinden birkaçı İslam Cumhuriyeti'nin hapishanelerinde yatan yedi kız öğrencisiyle kendi evinde gizli bir edebiyat kulübü kurar ve her Perşembe günü düzenli olarak biraraya gelmeye başlarlar. Sokakta dini düzenin tüm baskı ve kurallarını yaşarken, hocalarının evine adım atar atmaz çarşaflarını çıkarıp, pastalar, çaylar, çiçekler, sevinçler, hayatın dışına sürülen aşklar, düş kırıklıkları ve acı tatlı anekdotlar eşliğinde apayrı bir âleme dalarlar; derken, Vladimir Nabokov, Henry James, Jane Austen gibi yazarlarla, onların Lolita, Humbert, Daisy Miller, Gatsby gibi roman karakterleri arasında, devrim-sonrası İran'da yaşayan kadınların hayatları ve radikal İslam'ın, tam bir erkek egemenliği ve zulmüyle kadınlara karşı açtığı savaş gözlerimizin önüne serilir, hem de bizzat bu kadınların kendi gözlemleri ve dilleriyle...



"Tıp tarihi, insan zekâsının hastalığa karşı verdiği kıyasıya mücadelenin de tarihidir aynı zamanda, hastalık ve ölüm, insanoğlunun ekmeğini ter dökerek kazanmaya başladığı günlerden beri onun en büyük laneti olmuştur." Dolasıyla, edebiyatın da kendini bu serüvenin dışında tutması anlaşılmaz bir ihmalkârlık olurdu. Bunun için, beden -acıyı çeken ve şifayı arayan beden-, Antik Çağlar'dan beri insan zihnini hem meraka sürükleyip korkuya boğarak meşgul etmiş, hem de, bu niteliğiyle kütüphane raflarında kendisine ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. İşte, Dickens, Gogol, Nietzcshe, Proust, Kafka, Brecht, Camus ve Beckett gibi dünyaca ünlü yazarların hikâyeler, anılar, günlükler, gazete yazıları, denemeler, oyunlar, klinik olay aktarımları, felsefi pasajlar ve Sokrates'in diyalogları gibi metinlerinden oluşan ve edebi bir modern tıp antolojisi formunda hazırlanan bu kitap, okurlara tıp âleminde eşsiz bir gezinti yapma imkânı sunmaktadır.

Kitle kültürü kitlelerin afyonu

agora

Türkiye hop oturup pop kalkıyor; yazarından şarkıcısına, valisinden kuaförüne herkes rüyasında (bırakın meşhur olmayı!) pop sahneye bir kez olsun çıkmayı görüyor. Sözün tükendiği, düşüncenin eridiği, şiddetin beslendiği bir apolitik ortamda halkın son emziği görüntü çünkü.

Hasan Bülent Kahraman 'popüler kültür' yazılarından derlenen elinizdeki kitapta, popüler kültürün önce tasarlanan, sonra biçimlendirilen, arkasından topluma giydirilen bir gerçek olarak endüstrileşmesinden hareket ediyor. Son kertede bir afyon da olabilen popüler kültürün Türkiye'yi bir mutluluk hapı gibi etkilediğine dikkat çekiyor. En önemlisi de, popüler kültürün faşizme ve demokrasiye açılan kapılarını yeterince bilmediğimiz için, önümüzde duran tehlikeleri ve olanakları iyi değerlendiremediğimizi vurguluyor...

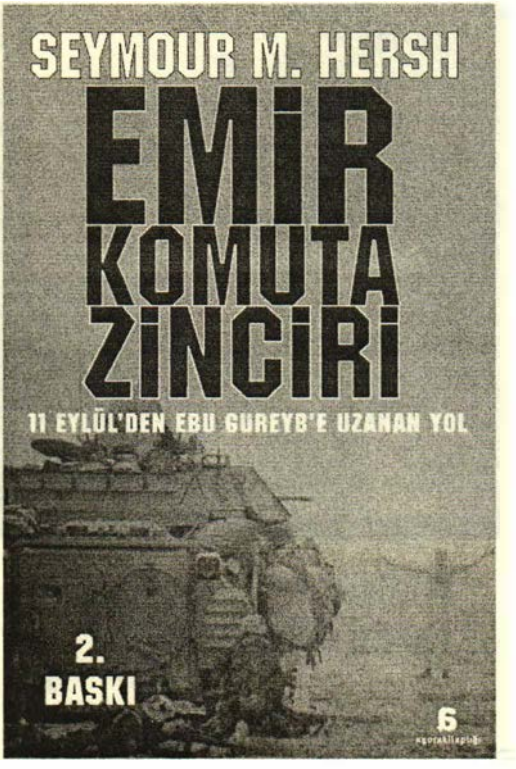
Kültür tarihi affetmez

6

Kültür, ilk elde aklımıza gelenler değil. Kadının özgürlüğü de, cinsel tercihler de, eğitim de kültürün, üstünde düşünülmesi gereken sorunları. Çünkü, kültür hayatın ta kendisi. Ona kapalı ve uzak kalmak, insanın kendisinden, benliğinden ve bilincinden vazgeçmesi demek. O yüzden, bu kitap, bir yanıyla hemen hiç kafa yormadığımız, fakat doğrudan hayatımızı ilgilendiren olgulara değiniyor ve hayatlarımızın, kişiliğimizin bize rağmen, bizim irademiz dışında biçimlendirildiği bir dünyada, bu çarpık gidişin nasıl düzeltilebileceğinin ipuçlarını veriyor.

Yine de bu kitabın ana vurgusu, malumata karşı bilginin önceliğine, ansiklopedizme karşı analitik olmanın önem ve üstünlüğüne, kendisi için hazırlanan şeyleri kabul edip onaylayan cemaat üyesi kimliğine karşı eleştirel, sorgulamacı bireye ne kadar ihtiyaç duyulduğuna dönük. Bu bağlamda yazar, modernite, aydınlar ve iktidar meselelerine yepyeni bir pencereden bakıyor ve Kültür'ün, Tarih'i affetmezken, bunu bizim adımıza ve bize karşı bizi savunarak yaptığına dikkat çekiyor.

Hasan Bülent Kahraman, popüler kültüre, kitle kültürüne ve onların yozlaştırıcı karşı etkisine eleştirilerini yansıttığı Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu'ndan sonra, şimdi de kültür sorunsallarını ele aldığı Kültür Tarihi Affetmez başlıklı çalışmasıyla okurun karşısında...



1969'da Vietnam'daki My Lai katliamından 1973'te Şili darbesindeki CIA parmağına; Kissinger'ın komplolarından Irak Savaşı'ndaki Ebu Gureyb hapishanesi işkencelerine; Kuzey Irak'taki İsrail-Kürt yakınlaşmasından ABD'nin İran'daki gizli faaliyetlerine kadar dünyayı yerinden oynatan haberleriyle Seymour M. Hersh, elinizdeki kitapta da, 11 Eylül saldırılarından sonra Irak'ın işgal edilmesini de kapsayan bugünkü süreçte Bush ve ekibinin, 'terörizme karşı savaş' bahanesiyle Dünya İmparatorluğu kurma emellerini gerçekleştirmek amacıyla yürüttükleri gizli operasyonları, İsrail, Suudi Arabistan ve Pakistan gibi egemen devletlerle girilen kirli ilişkileri ve Amerikan devletinin kurumları içindeki nüfuz çatışmalarını gözler önüne sermektedir.

My Lai katliamını ortaya çıkardıktan sonra serbest gazetecilere çok ender verilen Pulitzer Ödülü'nü alan ve otuz beş yıldır 'Amerikan hükümetlerinin korkulu rüyası' olarak ün yapmış olan Hersh, sekizinci kitabı olan "Emir-Komuta Zinciri"yle de ABD'de 2004 National Magazine Ödülü, 2004 Ulusal Yayıncılar Birliği W.M. Kiplinger Ödülü ve İspanya'da Araştırmacı Gazetecilik Ödülü'ne layık görülmüştür. Bunların dışında, John Lennon anısına verilen 50 bin dolar değerindeki Lennon-Ono bağışıyla ödüllendirilmiştir.

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

"Aylık okur sayısının 40 milyon civarında olduğu tahmin edilen *National Geographic* dergisini yayınlayan National Geographic Society, hükümet yetkilileri ve büyük şirketlerin çıkar odaklarıyla yakın bağlarını sürekli geliştirmektedir. Ülke içindeki itibarını, önemli Amerikan değerleri ve geleneklerini kollamasına borçludur. Bilhassa dünyanın egzotik bölgeleriyle ilgili harika fotoğraflarıyla iletmeye çalıştığı mesaj, 'eğitimli, hayırsever, dost Amerikalı'nın Üçüncü Dünya'lıya tepeden bakışıdır. Çekilen yüzlerce fotoğraf, inceden inceye elden geçirilerek, 'kurum'un bakışını yansıtan görüntüler ve pozlar, bu bakışı destekleyen altyazılarla okura sunulur. Uzun yıllar Sovyetler Birliği'ne ve Çin Halk Cumhuriyeti'ne dergide yer verilmemesi örneğinde olduğu gibi, dolaylı yollarla Amerikan dış politikasına uygun hareket edilir. Sonuç olarak, Michel Foucault'nun açık bir dille vurguladığı gibi, '*National Geographic*'in bakışı, Batılı-olmayan insanların gözetlenmesini sağlayan uluslararası güç ilişkilerinin kılcal damar sisteminin bir parçasıdır.'"

ISBN 975-8829-45-9

14 00