

YAŞAMIN ÖZNESİNDEN ORTAMIN NESNESİNE

Alper DEĞERLİ
Beykent University, Turkey
alperdegerli@beykent.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-8104-6232>

ÖZ

Teknolojik gelişimin hızının giderek ivmelendiği günümüzde, yaşamımızın tüm pratiklerinde olduğu gibi iletişim kurma biçimlerimiz de sarsıcı yenilik ve değişimlerin etki alanında kalmaktadır. Ne var ki bu süreç bireyin erişebilirliğinin sınırlarını genişletirken, kültür endüstrisinin tahakkümü altında bireyselliği de pekiştirmektedir. Öz'ün çekimi anlamına gelen "selfie" kavramı da bu dönüşümün en net yansımalarından biri olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafta kendini merkezde konumlandıran birey, diğer tüm şeyleri sıradanlaştırır. Ancak kendini tam da merkeze yerleştiren birey, ironik biçimde aynışmanın kurbanı olarak kimliksizleşmekte ve silikleşmektedir. Diğer bir ifade ile "öz" kitle tarafından emilip tüketilmektedir, çekilen şeyden arta kalan ise "ortamın nesnesinden" başka bir şey değildir. Bir anlamda Barthes'in deyimiyle punctum'dan söz etmek gittikçe zorlaşmakta, punctum studium'a dönüşerek sıradanlığın nedeni olmaktadır. Bu çerçevede betimsel analiz yönteminin kullanıldığı çalışmada; Atget'nin 20. yüzyılın başlarında, insandan arındırılmış, boş ve özgür olarak fotoğrafladığı Paris'ten, günümüz özçekimlerinin arka planında yer alan, ancak aynışan fotoğraflarla yine "boş" kalan günümüz Paris'ine doğru tarihsel yolculuğa çıkılmış; hastane personeli tarafından ölüm döşeğindeki hastalar kullanılarak ya da ziyaretçiler tarafından da Vinci'nin Mona Lisa'sı ile gerçekleştirilen özçekimler bağlamında selfie fotoğraflarında punctum'un yok oluşu irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Selfie, özçekim, fotoğraf, punctum*

FROM THE SUBJECT OF LIFE TO THE OBJECT OF MEDIUM

ABSTRACT

In today's world that velovicity of technologic improvements is accelerating day by day, shape of our communication, like all of our daily life practices, is under the influence of staggering novelty and changings. Nevertheless, although this process extends the boundaries of accessibility, it also reinforces the individuality which is under the domination of culture industry. "Selfie", which means taking the self, also appears as one of the distinct reflections of this transformation. Individual who locate him/herself at the center in a photograph, make all the other things ordinary. Bu this individual, who place him/herself exactly at the center, become disidentified and indistinct as a victim of dedifferentiation ironically. In other words, "self" is absorbed and consumed by mass, and the remain after absorption is nothing but "object of medium". It's getting ever harder to talk about punctum of Barthes in one sense and punctum, by turning into stadium, becomes the reason of ordinariness. Within this scope descriptive analysis method has been used and it's been set out on a trip from Paris, which Atget photographed as purged from people, empty and free in the beginning of the 20th century, to Paris which appears at the background of today's selfies but becomes "empty" again by the reason of photographs becoming same, and the disappearance of punctum in selfies tried to be examined in the context of selfies with patients in deathbed by hospital personnel or with da Vinci's Mona Lisa by visitors.

Keywords: *Selfie, taking the self, photograph, punctum.*

GİRİŞ

Teknolojide yaşanan dramatik gelişmelerin iletişim ortamlarında da kaçınılmaz yansımalarının olumlanabilir bir sonucu olarak insanoğlunun dış dünyaya erişebilirliğinin sınırları genişlemiş, her ne kadar teknolojik belirlenimci bir yaklaşıma sahip olsa da McLuhan'ın deyiimiyle (kavramı 60'lı yıllarda ortaya koyduğu unutulmamalıdır) küresel köy bir gerçeklik olarak karşımıza dikilmiştir. Etkileşimli internetin yaşam pratiklerini yeniden şekillendirdiği bu yeni dünya düzeninde (ya da düzensizliğinde), bu yoğun enformasyon akışının izdüşümü olarak her şey baş döndürücü bir hızla üretilip tüketilmektedir. Ancak küresel ağ toplumu formunda oluşan bu yapı da kendi antitezini yaratmakta, erişilebilirliğin sınırları genişledikçe bireyselliğin düzeyi artmaktadır. Tabii burada konu edinilen bireysellik, kitleselliğin tahakkümü altında varlığını sürdürme edimi çerçevesinde kendini düşünme eyleminden başka bir şey değildir. Katı olan her şeyin buharlaştığı bu modern dünyada birey, Simmel'in (2015: 317) yorumuyla bunaltıcı toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında kendi varoluşunun özerklik ve bireyselliğini koruma derindedir.

Bireysellik / toplumsallık sarmalında yolunu arayan bireyin kendini ifade sorunsalının yansımalarından birini, son zamanların en popüler kavramlarından biri olan, öz'ün çekimi anlamındaki "selfie"de görmekteyiz. Bu öyle bir popülerite ki, Oxford sözlükleri tarafından 2013 yılında yılın sözcüğü olarak belirlenir "selfie". Fotoğraf çekme pratiklerini de etkileyen selfie, ya da Türkçe karşılığı ile özçekimin; her şeyin hızlı bir biçimde üretilip tüketildiği, buna karşın "ben" kavramının ön planda olduğu bu döneme denk gelmesi elbette tesadüften çok daha fazlasını işaret etmektedir. Kültür endüstrisinin dikte edişinin bir sonucu olarak her şeyin metalaştığı bir ortamda, birey için kendi dışındaki her şey tüketilmek üzere beklemektedir artık. Kadrajın merkezinde kendini konumlandırarak plandaki diğer tüm "şeyleri" sıradanlaştırmaktadır. Fotoğrafın çekimine hazırlık aşamasında dahi ekranı kendinden mahrum bırakmamakta, fotoğrafın odağında "kendi" yer almaktadır.

Merkezdeki Kimliksiz Bireyler

Günlük yaşam içerisinde tüm uğraşların altında ne kadar diğerlerinden farklı olma kaygısı yatarsa yatsın; birey, topluluğu oluşturmanın bir koşulu olarak diğer bireylerle bir olma ve oluşan topluluk için geçerli olan ne ise onu kabullenme durumundadır. Bireyin kendiliğinin elinden alınarak "kendi olma" özgürlüğünün diğerlerinin egemenliği altına girdiğinden ve bireyin günlük yaşamda sunduklarının bu diğerleri tarafından konulan sınırlar çerçevesinde şekillendiğini ortaya koyan Heidegger, diğerlerinin belirsizliğini de vurgular. Birey farkındalığının yoksunluğuyla diğerlerinin bir parçası olur ve onların egemenliğini pekiştirir.

Onların "kimliği, ne bu ne de şu kimse, ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği "kimse'sizlik" ya da "herkes" dir." (Akarsu, 1979: 232-233). Peki Heidegger'in deyişiyle "kimse'sizliği ya da herkesi" oluşturan kimlik nedir? Kimliği; birey ve toplulukların diğer birey ve topluluklarla sosyal ilişkilerinde var olan benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkardığı şekillerin bütünü olarak tanımlar Jenkins (2016: 20) ve topluluk içinde bireyin kimliğinin inşasında bütüncül bir yaklaşımı ortaya koyar. Yalnızca bireyin kendisi tarafından oluşturulan içsel kimliği değil, topluluk tarafından şekillendirilen kolektif kimliği de anlatır.

İçsel ve kolektif kimlik duvarlarının delindiği ve birbirinin içine çöktüğü modern bireyin açmazını "Modern toplumlarda benlik kırılğan, hassas, bölünmüş, parçalanmıştır; bu, muhtemelen, benlik ve modernite konusundaki tartışmalarda öne çıkan bir bakış açısidir." cümlesiyle özetler Giddens (2014: 215) ve ekler: "Bu tür koşullarda yanlış benliğin bireyin gerçek güdülerini temsil eden asıl düşünme, hissetme ve isteme edimlerine baskın çıktığını ve onları engellediğini öne sürebiliriz. Gerçek benlikten geriye kalan şey boş ve sahici olmayan bir şey olarak yaşanır; ancak bu boşluk hissi bireyin farklı bağlamlarda sergilediği "sözde benzerlikler"le doldurulamaz, zira onların kaynağı başkalarının tepkileri kadar iç inançlarıdır." (Giddens, 2014: 240)

Kendini merkezde gören birey, tam da karşıtı olacak şekilde kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesi olmaktadır. Oluşan kitleler kültür endüstrisinin ölçüsü değil, bizatihi ideolojisidir (Adorno, 2005: 241). Toplum bireyin zayıflığında kendi gücünü fark etmekte ve bir kısmını ona geri vermektedir. Kültür endüstrisinin tahakkümü altındaki benliğin kendine özgürlüğü aslında toplumsal olarak

koşullandırılmış ve üretilmiş bir metadan farklı bir şey değildir; ancak doğalmış gibi sunulmakta, sözde-bireysellik hakimiyetini ilan etmektedir. Bu hakimiyet de ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşliği süresince varoluşunu sürdürebilecektir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 204-206). Giddens özellikle geç modern dünyada benliğin karşı karşıya olduğu bu gerilim ve güçlülere değinir ve modernitenin ikircikli yapısını ortaya koyar.

Modernite hem parçalamakta, hem de birleştirmektedir. Birleşmeyi “benlik söz konusu olduğunda, bireysel-kimlik anlatısının modernitenin ortaya çıkardığı büyük çapta yoğun ve yaygın değişim karşısında korunması ve yeniden inşa edilmesi” ile ilişkilendirir. Parçalanmayı ise etkileşim bağlarının çeşitlenmesiyle artış ile bağdaştırır. Bireyin konfor alanının muhafazası için kültür kalıplarının kendine dikte ettirdiği kişilik türünü benimsediğini ve ortamdaki diğer kişiler ile aynılaşarak bireyin “kendi” olmaktan çıktığını vurgular. Bireyin bu modern ortamda birçok farklı davranış biçimi gerektiren karşılaşmalarda ya da mekanda bulunmak durumunda kalabileceği gerçeği ile Goffman’cı okumaya varır (Giddens, 2014: 238-240).

Dramaturjik yaklaşımla sosyal yapı içinde bireylerin kimliklerini performanslar aracılığıyla sunduklarını söyleyen Goffman'a göre günlük yaşamımızda her birimiz ilişkilerimizi vitrinde sergilediğimiz söz konusu performanslar çerçevesinde şekillendiririz. Bununla birlikte Goffman performanslar ile inşa edilen kimliklerin, performansların sunulduğu izleyici tezahüründe içinde bulunan toplum tarafından onaylanmış "alanın" dışında yer alamayacağını ortaya koyar. Bu onaylı alanın sınırlarının altında yine bizzat bireyin performansını başkaları için sunması yatar. Bunu “maske ardındaki ben” ile betimleyen Goffman, Simon de Bevoir’dan şu alıntıyı yapar: “. . . ama kadınların en az sofistike olanı bile, "giyindikten" sonra, artık gözlemcilere kendini sunmaz; o, resim, heykel veya sahnedeki aktör gibi, orada olmayan birisini, yani temsil ettiği ama olmadığı bir karakteri ima eden bir araçtır. Bir roman kahramanı, bir portre veya büst gibi gerçekdışı, değişmez ve mükemmel bir şeyle özdeşleşmedir onu tatmin eden; bu figürle özdeşleşmeye ve böylece kendini kendi ihtişamı içinde istikrara kavuşmuş ve meşrulaşmış görmeye çabalar.” (Goffman, 2014: 65).

Benzer şekilde John Berger de erkek egemen toplumda kadınların gözleyen ve gözlenen kişilikler olarak öz varlığın ikiye bölünmesi sorunsalı üzerinde durur. Kadının imgesi kendi benliğine koşut olarak varlığını sürdürmekte, kadın yaşamın her anında kendini “başkasının gözünden de” görmektedir (Berger, 2016b: 46). Elbette günümüzün beğeni yargılarıyla şekillendirilmiş, performansa dayalı dünyası cinsel kimlik duvarını yıkar, kadın ya da erkek olunmasına bakmaksızın her birey Bevoir ya da Berger evrenindeki kadındır artık. Ancak seyirci için üretilen bu performans ruhsal anlamda bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir.

Sartre; bireyin kendi ya da başkaları için kendini "temsil" haline getirmeye teşebbüs ettiğinde, varlığının da yalnızca "temsilen" gerçekleşeceğini söyler ve sonuçta elde durumu "hiçlik" ya da "kötü inanç" olarak tanımlar. Bu durumda varlığın tutum ve eylemlerinin yerini, toplum içinde elde edilecek konum alacak ve bizzat bu konum, benliğin ihtiyaçlarını cevaplayan karmaşık bilincin yerine toplumun öngördüğü basit ve çerçevelenmiş rolleri yerleştirecektir (Carlson, 2013: 67-68).

Özü Çekerken Ortamın Nesnesine Dönüşmek

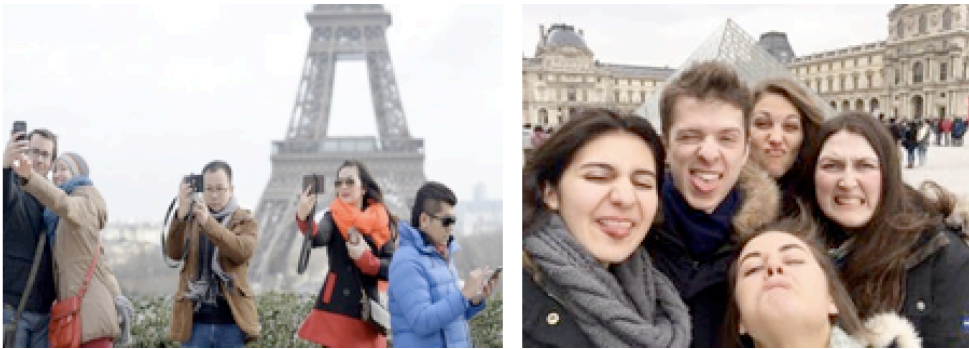
Fransız fotoğrafçı Eugene Atget, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. Yüzyılın başlarında çekmiş olduğu fotoğraflarda resim sanatından miras kalan sanatsal ağırlığın yükünü atmaya başarmış, bunun yansıması olarak fotoğrafladığı Paris insanlardan arınmıştır. Atget’in fotoğraflarında Paris boş ve özgürdür.



Fotoğraf 1: Eugene Atget (Atget Photography, t.y.)

Atget'i geleneksel portre fotoğrafçılığının boğuculuğunu ortadan kaldıran bir öncü olarak gören Benjamin'e göre nesneyi *aura*'sından kurtarmaya çalışan Atget'in imgeleri "*batmakta olan gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki aura'yı emip çıkarır.*" (Benjamin, 2012: 24).

Benjamin için Atget'in Paris'i "*henüz yeni kiracısını bulmamış bir ev gibi tertemiz silinip süpürülmüş*" bir şehirdir. Atget'in kadrajına takılan mekanlarda tenhalık yoktur, ancak mekanlar sessizdir. İnsan ve çevresi arasında faydalı bir yabancılıktır var olan. (Benjamin, 2012: 26-27) Benjamin insan ve çevresi arasındaki bu yabancılığı ortaya koyarken odağını 19. yüzyılın ortalarına çevirir. "*Burada söz konusu olan, çektikleri fotoğrafta geleceğe kalmak gibi bir iddiası bulunmayan, bunun tam tersine, fotoğraf çekmeleri gerektiğinde kendi yaşama alanlarına, üstelik bir parça çekingenlikle sığınan (tam da, 1850 civarında Frankfurt'ta çektiği bir resminde, koltuğunun dibine iyice gömülmüş haliyle Schopenhauer gibi) bir kuşaktı. Tam da bu sebeple bu kuşak kendi yaşama alanının fotoğraf karesine girmesine sesini çıkarmamış, fakat kendinin en has niteliklerini daha sonraki zamanlara aktarmakla da hemen hiç ilgilenmemiştir.*" (Benjamin, 2012: 27). O kuşağın bugün yaşamakta olan torunlarının da ilgisi özdüşünsel biçimde yatay bir düzlemde sonraki nesillere aktarım değildir. 21.yüzyıldaki torunları, öncüllerinin tersine kendi yaşam alanlarına sığınmaz, yaşam alanlarını fotoğraf karesinin merkezinde konumlandırır. Zaman yatay yerine dikey bir düzlemde ilerler. Her şey *burada* ve *şimdi* gerçekleşir (*hic et nunc*); paylaşılıp tüketilmek üzere imlenen "o an"dır önemli olan. Zira paylaşılıp beğenilecek (tüketilecek) bir sonraki fotoğraf sırasını beklemektedir. Buna karşın Atget'in fotoğraflarında Paris sokaklarını insandan arındırmasında yaklaşık yüz yıl sonra insanoğlu yine fotoğraflarda yitikleşmekte, hem de kendi elleriyle. Özçekiminde kendini tam da merkeze yerleştiren birey, ironik biçimde aynılaştırmanın kurbanı olarak kimliksizleşmekte ve silikleşmektedir. Bir anlamda "öz" kitle tarafından emilip tüketilmektedir, çekilen şeyden arta kalan "ortamın nesnesinden" başka bir şey değildir.



Fotoğraf 2 ve 3: Paris selfie'leri
(BBC, 2015 ve Durham Students Abroad, 2016)

Nesneleşen bireyin fotoğrafı da haliyle konuşma yetisinden yoksun olacak, Barthes'in deyimiyle "tekilleşecektir". Barthes "tekil fotoğraf" (2014: 55) kavramı ile kişide uyandırdığı uysal ilgilere gönderme yapar. "Kuşkusuz bu fotoğraflara karşı bazen hareketlenen bir tür genel ilgi duyabilirim; ancak onlara karşı olan duygularım ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aracılığına da şart koşar. Bu fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır." (Barthes, 2014: 39) der. İzleyici, bu fotoğraflarda ön planda olan *studium* tarafından yarılıp geçilemez. Fotoğraf izleyiciyi ikircikli bırakmaz, mesajını dolayimsız olarak almasına izin verir. Uyumludur ve uysal bir biçimde yorumlanmaya bırakır kendini. Kendi hükümlerini alanını yaratmak isterken aynılığın konfor alanının prangalarından kurtulamaz. Bu bağlamda inanç yerine görüntülerin tüketildiği dünyada içeriklerin giderek daha liberal, daha az fanatik ama daha sahte oluşuna vurgu yapan Barthes'in (2014: 138) şu cümleleri bireyin bu açmazını açıkça ortaya koyar: "Sonuçta hiç anlamı olmamak daha emniyetlidir. . . Fotoğraf korkuttuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, kara kara düşündürdüğü zaman yıkıcıdır." (Barthes, 2014: 52).

Ne var ki yaşamın içinde mevcut her olguyu bir gösteriye dönüştüren bir oportünizm içinde yaşayan modern birey, bu dönüşümü gerçekleştirebilmek için fotoğrafı kullanır (Berger, 2016a: 74). Oysa "Orpheus'a öykünmemeli" der Barthes. Fotoğraf çekenin bizatihi amacı Orpheus'un liri ile yaptığı gibi bizleri "büyülemek" olduğunda, bizleri "delip geçecek" ayrıntı, punctum yitirecektir deliciliğini. Tam da gözümüzün önünde bizlere kendi varlığını vurgularcasına el sallayan o ayrıntı, ayrıntı olmasının getirdiği nitelikleri kaybetmeyecek midir? Böylece her izleyici için aynılığı ortaya koyan "umumi" detaylar, kitle tarafından tüketilmeyi bekleyecektir. Yine Barthes'in sözcükleri ile noktalarsak, ". . . bilerek yaratılmış kontrast üzerimde sinirlendirmekten başka etki yapmıyor" olacaktır (Barthes, 2014: 63). Sontag ise fotoğraflayan kişinin fotoğrafladığı kişiler hakkında onların sahip olmadığı ve olamayacağı bir üstünlüğe vurgu yapar: Kendilerine asla bakmadıkları şekilde bakmak. Sontag bu yolla fotoğraflanan kişilerin sembolik yolla sahip olunabilecek nesnelere dönüştüğünü ifade eder (Sontag, 2011: 17).

Hillary Clinton'un 2016 yılı Amerika Birleşik Devletleri başkanlık seçim kampanyaları esnasında çekilmiş fotoğrafı oldukça çarpıcıdır. Destekleyicileri ile bir araya geldiği bir ortamda onları selamlamakta, ancak kalabalığın tümü sırtlarını başkan adayına dönmektedir. Bu olay tepkisel bir durumun dışavurumu değildir elbet, yüzlerdeki gülümsemeler bunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Tüm destekçileri Hillary Clinton'u doğrudan fotoğraflamak yerine "selfie" çekmeyi tercih etmiş; salt "Hillary Clinton fotoğrafı" yerine "Ben ve Hillary Clinton"ı tercih etmiştir. Başkan adayı bile "ben" karşısında yenilmiş, Clinton imgesi fotoğrafın öznesi konumundan "ben" in yanındaki nesne konumuna düşmüştür.



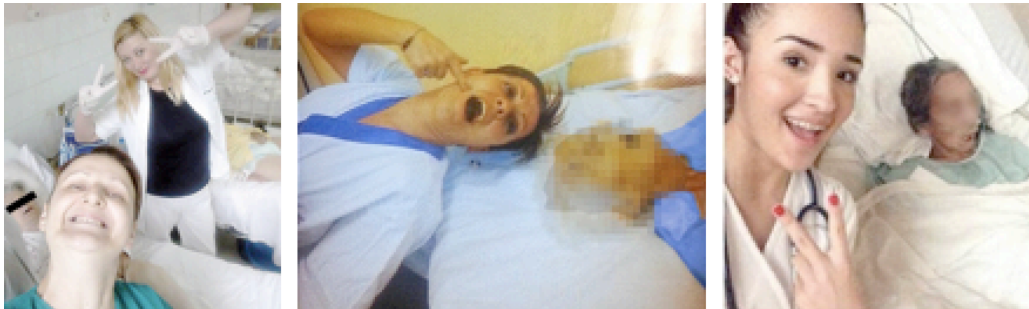
Fotoğraf 4: Hillary Clinton selfie'si (The Telegraph, 2016)

Fotoğrafın güç ile ilişkisi hakkında şu çarpıcı tespitte bulunur Sontag: "Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme – dolayısıyla güçlenme – duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir." (Sontag, 2011: 3). Benjamin ise portrelerin güç ile ilişkisini bakışını geçmişe çevirerek açıklar:

“Yöneten sınıf için yapılan ve onların mülkiyetinde bulunan portreler otorite sembolü ve güç gösterisi olarak görülmektedir.” (Kang, 2015: 110).

Kuşkusuz fotoğraf çekme edimindeki temel güdüyü ortaya koyan bu yorumlar narsisizme varan bir okumayı mümkün kılar. Ancak burada narsisizm ile konu edilen, Sennett’in ortaya koyduğu üzere, günlük yaşamda kullandığımız dar kapsamlı bir kendine hayranlık durumunun ifadesi değil, bir karakter bozukluğu göstergesi olarak bireyin benlik ve dünya arasındaki sınırların silinmesi durumudur. Narsisist birey dünya ile ilişkisini benliğin ihtiyaçları ve olayların kendi için ne anlama geldiği çerçevesinde şekillendirmektedir. Birey için herhangi bir eylemin olumlanması eylemin salt iyi oluşu çerçevesinde değil, bireyin arzularını karşılayıcılığı ve en nihayetinde bu eylemin kendi dışındakilere gösterebilmesinde yatar (Giddens, 2014: 215-216).

Bu noktada yakın zaman önce gündeme gelen ölü ya da ölmekte olan hastalarla çekilen “selfie”ler de çarpıcı birer örnek olarak karşımızda durmaktadır. Söz konusu fotoğraflardan oldukça önce fotoğraf ile ölüm arasındaki ilişkiyi net bir şekilde ortaya koyan Barthes, bu ilişkiyi “*Eninde sonunda benim fotoğrafımda aradığım (ona bakışımı belirleyen "niyet") Ölüm'dür: Ölüm, o fotoğrafın eidos'udur.*” (Barthes, 2014: 27) cümleleri ile özetler. Tanımladığı bu ilişkiyi, 1865 yılında Amerika Birleşik Devletleri Dışişleri Bakanı William H. Steward’a suikast girişiminde bulunan, Abraham Lincoln suikastı komplocularından Lewis Payne’nin, infazından bir gün önce Aleander Gardner tarafından hücrelerinde çekilen fotoğrafına Camera Lucida’da yer vererek betimleyen Barthes, fotoğrafın altına şu çarpıcı cümleyi yazar: “*O öldü, ve ölecek...*” (Barthes, 2014: 115). Barthes’e göre söz konusu fotoğrafın punctum’u zamandır. Zamanın akışı fotoğrafta kırılmakta, “şu an” geçmişin üzerine çökmekte, geçmişle çakışmaktadır. Tam 150 yıl önce infaz edilmiş Payne, tüm gerçekliği ile gözlerini tam olarak Garner’in makinesine, dolayısıyla da şu anda fotoğrafa bakan bizlere dikmektedir. Payne’nin Gardner tarafından fotoğraflanan “o anı” zamanın akışını kırmış, bağımsız bir biçimde bizlere ulaşıvermiştir. Bu ikircikli durumu dehşet içinde karşılayan Barthes, “*Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü anlatıyor. Beni delen şey bu eşdeğerliliğin keşfidir.*” (Barthes, 2014: 113) cümlesi ile ifade eder. Bununla birlikte yukarıda bahsi geçen, ölümü bekleyen Lewis Payne’nin fotoğrafında bizleri yakalayan ve delip geçen şeyin, Barthes’in punctum’unun ölümün fotoğraf üzerinden uğrattığı zamansal paradoks olduğunu söylüyor isek, şöyle bir soru haklı olarak zihinleri meşgul edecektir: Özellikle son dönemde gündeme gelen ölü ya da ölecek hastalarla “selfie” çeken hemşirelere ait rahatsızlık uyandırıcı fotoğrafların varlığı, punctum’un yok oluşu düşüncesine keskin bir tezat oluşturmuyor mu? Ölümün varlığı, bizatihi ölüm döşeginde ya da ölmüş hasta, hemşire, hastane gibi tüm göstergelerle kendini belli etmekte, hatta fotoğraflardaki hemşirelerin kendileri de bu hasta ya da ölüleri kadraja (ama kendilerini fotoğrafın merkezinde konumlandırarak) almaktadır. Ölülere ya da ölüm döşegindeki bu hastalara ait imgelerin gözlerimizle dolayimsız buluşturulmasındaki istenç; söz konusu hemşirelerin hareketlerinde de vücut bulmaktadır. Aslında bu sorunun cevabını yine Barthes’in metinleri arasında bulmak mümkündür. Tekil olarak tanımladığı fotoğraflarda punctum’un yokluğundan bahseder Barthes, “*bağırabilirler” ama yaralayamazlar.*” (Barthes, 2014: 55). Yukarıdaki fotoğraflarda da, fotoğrafın “öznesi” olan hemşirelerin yanında birer göstergeye dönüşmüş “nesneleşmiş” hastalar, tüm varlıklarıyla orada ve gözlerimizin ucundadırlar. Diğer bir ifade ile tam da trajedinin kendisi, istenilenin aksine sıradanlığın nedeni haline gelmektedir.



Fotoğraf 5, 6 ve 7: Hastalar ile çekilen selfie’ler

(Daily Star, 2016, Daily Mail, 2015a ve Daily Mail, 2015b)

Benlik ve güç ekseninde, selfie kavramının Mona Lisa ve Benjamin'in aura'sı üzerindeki dönüştürücü etkisi de ayrıca çarpıcıdır. Mona Lisa'nın aurası o kadar yüksektir ki; Gombrich, Mona Lisa için Sanatın Öyküsü'nde bızatihi şu cümleleri kullanır: *"Bizi tetikleyen şey, Lisa'nın inanılmaz derecede güzel gözükmesidir. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibidir. Yaşayan bir varlıkmışcasına gözlerimizin önünde değişmekte, ona her baktığımızda daha farklı görünmektedir. Tablonun fotoğraflarında bile yaşadığımız bu etki, Louvre'daki orijinalinin karşısında ise neredeyse ürperticidir."* (Gombrich, 2015: 300). Oysa artık da Vinci'nin Mona Lisa'sını aracısız görme niyeti ile Paris'teki Louvre Müzesi'ne giden ve onu yakından görebilmek için uzun süre beklemek durumunda kalan birey, aşağıdaki fotoğraflarda da görüldüğü üzere dolaylı olarak görmeyi deneyimleme yerine Mona Lisa ile "selfie çekmeyi" tercih etmektedir. Bir biçimde Mona Lisa'nın aurasını çarpıtmış; popüler kültür ikonu varlığına katkıda bulunarak kült değerinin yükselişine yardımcı olurken, bir yandan da "ben" in merkezde olduğu, odağın dahi "ben" de olduğu fotoğrafa Mona Lisa'yı ekleyivererek onu nesneleştirmektedir. Hatta bazen "ben" o kadar merkezdedir ki, Mona Lisa'ya yer kalmaz; "ben" Mona Lisa'yı da tüketir, onun yerine geçer.



Fotoğraf 8, 9, 10 ve 11: Mona Lisa selfie'leri

(Périphe, 2016, Open Culture, 2017, Slamp, 2014 ve The Family Adventure Project, 2015).

Jameson bu durumu "orada bulunmanın", "sahip olma edimi" ile yer değiştirmesi olarak niteler ve fotoğraf aracılığıyla kişisel mülkiyet biçimine çevrilişi ortaya koyar. Bu yolla Guy Debord'un Gösteri Toplumu'ndaki *"çağdaş tüketim toplumundaki nihai meta şeyleşmesi biçiminin, kesinlikle bizzat imge"* olduğu düşüncesine ulaşır (Jameson, 2005: 254).

Dönüşümün ikinci aşaması ise çekilen özün sosyal medya üzerinden beğenicilere sunumdur. Mona Lisa'yı deneyimlemenin ömürlük hazzı, yerini Mona Lisa'nın görüldüğünü bildiren (ama illa ki

Submit Date: 10.01.2019, Acceptance Date: 17.03.2019, DOI NO: 10.7456/10902100/001

65

merkezde özün yer aldığı) fotoğrafların beğeni sayısına bırakacaktır. Nietzsche'nin deyişiyle "egonun antik egemenliği" bir kez daha zafere uğratılmıştır. Öz'ün kendisi yeniden çekilene dek mevcut olan tüketilecek, beğenilecek ve öz kutsanacaktır. Burada bireyin unuttuğu, sosyal ortamda beğeniye sunduğu fotoğrafın "özü" olan kendinin de metalaştığı gerçeğidir. "Beğenilecek olan Mona Lisa değil, benim!" mesajını veren birey için tam da hızla tüketilen popüler kültürün bir göstergesi olarak bu hazzın ömrü de oldukça kısa olacaktır. Haz hemen tüketilecek, tüketim sona erdiğinde geriye kalan bu fotoğrafların "posası" olacaktır, ta ki takipçilerin "beğenilerine sunulacak" yeni bir fotoğrafa kadar.

SONUÇ

Yalnızca popüler fotoğraf paylaşım uygulaması Instagram üzerinden dakikada paylaşılan fotoğraf sayısının 45 binin üzerinde olduğu gerçeği bile günümüz insanının maruz kaldığı görsel akışın hızı hakkında yeterli bilgiyi vermektedir. Dolayısıyla içeriğin bu kadar hızlı tüketildiği bir dönemde, herkesin merkezde olduğu bir ortamda aslında kimse merkezde olamayacaktır. Hızlı tüketim ve beğeni yargısı etrafında şekillenen paylaşımlar bizi ego konusunda Lacan'cı yaklaşıma götürür. Buna göre yalnızca bir yanılsamadan ibarettir ego, bireyin aynadaki imgesiyle özdeşleşmesinin bir sonucudur. Ego, aynılaşmanın nedeni haline gelir. *Sosyal* medyanın hızla tüketilen "akışkan" dünyasında "estetik kaygısı" "beğeni kaygısı"na dönüşür ve "kendini"nin beğenilmesini talep eden birey, tam da amaçladığının tersi olacak şekilde aynılaşmanın kaçınılmazlığı ile yüzleşir. Öznesi nesneleşmiş, merkezdeki özü ise aynılaşmanın sonucu ile kimliksizleşmiş bu fotoğraflarda bizleri delip geçen o duygudan, punctum'dan söz etmek gittikçe zorlaşır. Bir anlamda punctum studium'a dönüşür, sıradanlığın nedeni olur. Fotoğraftaki özgünlük kendini aynılığın yumuşak ve güvenli kollarına bırakır. "Selfie" suretinde bizleri delip geçecek bir şey kalmaz artık, sadece beğeniler ortak bir hissizliğin etkileşimidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2005). "Kültür Endüstrisi Yeniden Düşünmek", *Kitle İletişim Kuramları*. Erol Mutlu (drl.). Ankara: Ütopya Yayınevi, ss.240-249.
- Akarsu, Bedi (1979). *Çağdaş Felsefe*. İstanbul: Devlet Kitapları.
- Barthes, Roland (2014). *Camera Lucida*. Reha Akçakaya (çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Benjamin, Walter (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, John (2016). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen ve Semih Sökmen (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, John (2016). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Carlson, Marvin (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Beliz Güçbilmez (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Giddens, Anthony (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. Ümit Tatlıcan (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Goffman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Barış Cezar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Horkheimer Max ve Theodor W. Adorno (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Jameson, Fredrick (2005). "Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya", *Kitle İletişim Kuramları*. Erol Mutlu (drl.). Ankara: Ütopya Yayınevi, ss.250-284.
- Jenkins, Richard (2016). *Sosyal Kimlik*. Gül Bostancı (çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kang, Jaeho (2015). *Walter Benjamin ve Medya*. Deniz Gedizlioğlu (çev.). İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Simmel, Georg (2015). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, Susan (2011). *Fotoğraf Üzerine*. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Fotoğraflar

Atget Photography (t.y.). <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>. Erişim tarihi: 13 Nisan 2018.

- BBC (2015). <https://www.bbc.com/news/blogs-news-from-elsewhere-32703322>. Erişim tarihi: 13 Nisan 2018.
- Durham Students Abroad (2016). <https://durhamstudentsabroad.com/2016/03/31/march-madness/>. Erişim tarihi: 13 Nisan 2018.
- The Telegraph (2016). Crowd turns its back on Hillary Clinton as photo captures the age of the selfie <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/09/25/crowd-turns-its-back-on-hillary-clinton-as-photo-captures-the-age/>. Erişim tarihi: 13 Nisan 2018.
- Daily Star (2010). Nurse celebrates last day on job by taking sick selfie with paralysed patients, <https://www.dailystar.co.uk/news/latest-news/528356/nurse-sick-selfie-with-paralysed-patients>. Erişim tarihi: 18 Nisan 2018.
- Daily Mail (2015a). Young medical student could be kicked off her course after she took a selfie of herself smiling next to a seriously ill woman in Mexico. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3192508/Young-medical-student-kicked-course-took-selfie-smiling-seriously-ill-woman-Mexico.html>. Erişim tarihi: 18 Nisan 2018.
- Daily Mail (2015b). Nurse nicknamed 'Angel of Death' admits 'taking selfies with dead patients was wrong' but denies multiple murder charges before Italian judge. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2931417/Angel-Death-Italian-nurse-Daniella-Poggiali-admits-taking-selfies-dead-patients-wrong.html>. Erişim tarihi: 18 Nisan 2018.
- Périphe (2016). Issu du tourisme de masse, voici le touriste massue. <http://periple.com/tourisme-de-masse-et-le-touriste-massue.php> Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.
- Open Culture (2017). Mona Lisa Selfie: A Montage of Social Media Photos Taken at the Louvre and Put on Instagram. <http://www.openculture.com/2017/11/mona-lisa-selfie-a-montage-of-social-media-photos-taken-at-the-louvre-and-put-on-instagram.html> Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.
- Slamp, Katie (2014). It's Just Katie. <https://klslemp44.wordpress.com/> Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.
- The Family Adventure Project (2015). <http://www.familyadventureproject.org/2015/06/a-mona-lisa-selfie-really/> Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.