



Dijital Çağda Otobiyografik Anlatılar Olarak Kişisel Fotoğraflar* Personal Photographs as Autobiographical Narratives in The Digital Age

Serpil KARAASLAN**

Öz

Anlatı, son yıllarda edebiyat teorisi dışında sosyal bilimlerin farklı alanlarında ilgi uyandıran bir konu haline gelmiştir. Yalnızca edebi bir tür olarak değil, insan yaşamını anlamlı hale getiren temel bir iletişim formu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Anlatısal yaklaşımlara artan ilgi, sosyal bilimlerde yaşanan dilsel dönüş veya kültürel dönüş olarak adlandırılan sürecin parçasını oluşturur. Anlatısal dönüş, birçok toplumsal ve akademik gelişmenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Büyük anlatıların ölümüyle derinliksiz, parçalı ve merkezsiz postmodern benlik için tutarlı bir yaşam anlatısı kritik bir önem taşımaktadır. Bu durum, farklı disiplinlerde anlatıya yönelik ilginin artmasında önemli bir etkiye sahiptir. Fotoğraf, toplumun önemli kesimine ulaşmasıyla birlikte gündelik yaşamda otobiyografik anlatılar için bir araç olmuştur. Dijital devrim ve diğer tarihsel gelişmeler ile birlikte fotoğraf yeni nitelikler kazanmış; kişisel anlatıların oluşturulması ve iletilmesinde önemli bir araç haline gelmiştir. Kişisel fotoğrafları otobiyografik anlatılar olarak değerlendiren bu çalışmada, fotoğrafın geçirdiği dönüşüm anlatısal bir yaklaşımla ele alınacaktır. Bu amaçla dijital devrim ile birlikte fotoğrafın geçirdiği dönüşüm ve anlatı teorisindeki yeni yaklaşımlar aynı tarihsel dönüşüm içinden okunacaktır.

Anahtar sözcükler: Anlatısal dönüş, anlatı, dijital devrim, kişisel fotoğraflar, otobiyografi

Abstract

In recent years, the narrative has become focus of interest in different fields of social sciences beyond the theory of literature. Narrative has been considered not only as literary genre but also as a basic form of communication that makes human life meaningful. The increasing interest in narrative approaches is a part of the process called the linguistic turn or cultural turn in social sciences. Narrative turn has emerged as a result of many social and academic developments. After the demise of the grand narratives, a coherent life narrative is of critical importance for depthless, fragmented, decentred postmodern self. This has had an important effect on the growing interest towards narrative in different disciplines. Photograph has become an important tool for autobiographical narratives in everyday life after it reached wide use in society. Along with the digital revolution and other historical developments, photography, with its new qualities, has become a more important tool in creating and communicating personal narratives. In this study, which evaluates personal photographs as autobiographical narratives, the transformation of the photographs will be studied with narrative approach. For this purpose, the transformation of photography and new approaches in narrative theory will be examined within the same historical context.

Keywords: Narrative turn, narrative, digital revolution, personal photographs, autobiography.

* 16th International Symposium Communication in the Millennium (25-28 Nisan 2018, Eskişehir)'da sunulan aynı başlıklı bildirinin genişletilmiş ve yeniden gözden geçirilmiş halidir.

** Doktora öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, e-posta: serpilcaraaslan@gmail.com.tr, ORCID: 0000-0002-5788-7226

Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski olan anlatı, tüm zamanlar ve tüm toplumlarda- değişik tözlerde ve sayılamayacak derecede farklı türde- hep varolagelmıştır. Sıradan bir gazete haberinden konuşmaya, sinemadan çizgi resimlere, tablodan vitraya, insan yaşamında anlatı hep vardır (Barthes, 1988, s.7). Tarihte bilinen ilk anlatı çalışmalarını Aristoteles'e kadar götürmek mümkündür. Halk masalları, destanlar, romanlar, biyografiler, geçmişten günümüze çalışılan anlatı türleri arasında yer alır. Ancak, Aristoteles'ten Vladimir Propp ve Wayne Booth'a anlatı teorisinin öncüsü sayılabilecek birçok isim, anlatının kendisini konu edinmek yerine, gerçekliğin taklidine dayalı şiir, drama, masal, roman gibi edebi türleri incelemiştir. 1960 sonrası yaşanan dönüşüm ile birlikte anlatı yalnızca belirli edebi türler yoluyla değil, edebiyatın sınırlarından çıkarak, göstergebilimsel bir fenomen olarak çalışılmaya başlanmıştır (Hyvärinen, 2010, s.72-73). Yeni evrede anlatı artık gerçekliğin sadece bir yansıması olarak ele alınmaz, aynı zamanda anlatının gerçekliğin yaratımında doğrudan yer aldığı kabul edilir (Bruner, 1991, s.6).

Edebiyat alanı dışında, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde anlatıya dair artan ilgiyi ifade eden *anlatısal dönüş* (narrative turn), *dilsel dönüş* (linguistic turn) olarak adlandırılan daha genel bir değişimin parçasını oluşturur. Dilsel veya kültürel dönüş olarak adlandırılan süreçte, sosyal bilimlerin farklı alanlarındaki çalışmalar, dikkatlerini 1960'lı ve 1970'li yılların ölçülebilir maddi açıklamalara dayalı pozitivist anlayışından uzaklaştırarak, dil, kimlik, semboller ve toplumsal yapı gibi kavramlara yöneltmişlerdir. Anti-pozitivist bir tutumu ifade eden dilsel dönüş dilin, sosyal yaşamın kurucu unsurlarından biri, hatta kimilerine göre tek kurucu unsuru olduğu varsayımına dayanır (Jørgensen ve Stråth, 2004, s.1). Anlatıya dair artan vurguda, yaşam ve hikâye arasında kurulan analogi, bir başka ifadeyle insan yaşamını hikâye anlatımı olarak gören metaforik süreç önemli bir rol oynar (Bamberg, 2011, s.12).

Bütünleştirici bir anlatısal kimliğe sahip olmak, özellikle modern toplumlarda yaşayan bireyler için önemli bir ihtiyaçtır. Bireyler nasıl yaşanacağı ve yaşamın ne anlama geldiği gibi temel sorularına bir cevap sunan açık bir rehberlik ve ortak görüş sağlayan bir zeminden yoksun, sürekli değişen, çelişkili ve çok yönlü bir sosyal dünyada kişisel bütünlüğü ararlar (aktaran McAdams, 2008, s.244). Kişisel bütünlüğün sağlanabilmesi ise tutarlı yaşam anlatıları oluşturmaktan geçmektedir. Çünkü anlatı, insan yaşamı için bir olaylar dizisinden fazlasını ifade eder; olayları neden ve sonuçlarla ilişkilendirir, zamanın akışına anlam katar, yapıp ettiklerimizi bir düzen içine yerleştirir. Ancak akışkanlık ve esnekliğin hâkim olduğu yeni dünya bireyler için “ne ekonomik ne de sosyal yönden bir anlatı” sunabilmektedir (Sennett, 2008, s. 29).

Post-endüstriyel veya postmodern olarak adlandırılan yeni tarihsel dönem, bireyi bütünleşebileceği büyük kurumsal anlatılardan yoksun bırakırken, diğer yandan da kişisel ifşa ve anlatıları besleyecek kültürel ve ekonomik değerleri öne çıkarır. Deneyim ekonomisi olarak adlandırılan yeni ekonomide, deneyim yeni ve umut verici bir ekonomik değer kaynağı olarak görülür. Buna göre, kurumlar kişiselleştirilmiş bir dil doluyla iletişim kurduğu müşterileriyle deneyim paylaşımında bulunarak, kişinin kuruma dair hatırlanabilir anılara sahip olmasını sağlamaktadır (Sundbo ve Sørensen, 2013, s.46). Bireyin kişisel deneyimlerini aktarabileceği alan ve araçların - özellikle sosyal medya- artmış olması da bu dönüşüme eklenerek kişisel anlatılara olan eğilimi besler.

Bruner'e göre her yerde ve zamanda var olan anlatıya dair değişen şey, anlatının formüle ve ifade edildiği kültürel ve anlatısal formlar olmaktadır. Bu nedenle Bruner anlatıların ifade biçimlerinin ve bunun tarihsel temelinin incelemesine büyük önem atfeder (Bruner, 2004, s.695). Bilginin organizasyonunda düz çizgisel bir motiften uzaklaşan bir deneyimi öne çıkaran günümüz kültüründe anlatılar, hem zamansal hem de yapısal olarak açık, parçalı ve oyuncu bir biçim ortaya koyar. Bilgisayar temelli etkileşimler bu eğilimi desteklerken (Jennings, 1996, s.346,348), yaşam anlatılarını kurma biçimlerimiz de anlatıdaki bu değişimle paralel şekilde değişir.

Büyük anlatıların ölümünü ilan eden postmodern düşünürler -hızlanan sosyal ve teknolojik gelişmeler karşısında alınan bir tavır olarak- kendiliği sürekli bir değişim içinde algılayan bakış açısını benimsemişlerdir (Rich, 2014, s.2). Postmodern ve sosyal inşacı yaklaşımlarda kimlik gelişimi bir süreç,

daima değişime açık hiç bitmeyen bir hikâyeye dönüşmekte; kimliğin durmadan yeniden düzenlenip yeniden çerçeveslendiği, kişinin sınırlarının test edilip müzakere edildiği anlamına gelmektedir (Kraus, 2005, s.268).

Anlatı teorisi içinde son yıllarda öne çıkan küçük hikâye yaklaşımı, içinde bulunduğumuz kültürel bağlama uygun bir anlatı yaklaşımı ortaya koyar. Bamberg ve Georgakopoulou, büyük anlatı araştırmalarına alternatif olarak anlatıyı etkileşimli, kimliklerin sürekli olarak uygulandığı ve test edildiği bir alan olarak ele alır. Bu yaklaşım, benliği, hem hakkında konuşulan olarak hem de aktif bir anlatıcı olarak hikâye anlatımının “şimdi ve buradası”na yerleştirir. Sosyal medya ile yaygınlık ve görünürlük kazanan bu hikâyeler, klasik anlatıya özgü tek bir gönderici ve alıcı sınırlarını aşan; başlangıç-orta-son’dan oluşan bir çizgiselliğe direnen; başkalarının katılımına açık, parçalı ve açık uçlu bir yapıya sahiptir. İçerik olarak ise büyük anlatılara özgü, büyük zorluklar ve karmaşıklıklardan çok, kişinin gündelik yaşamındaki sıradan, hatta kimi zaman önemsiz olarak değerlendirebileceğimiz olayların paylaşılması söz konusudur (Bamberg, 2011, s.15, Georgakopoulou, 2016, s.302).

İcadından bugüne fotoğraf ve hikâyeler daima iç içe olmuştur; fotoğraflarla ilgili hikâyeler, fotoğrafların ardındaki hikâyeler ve onların arasında yatan hikâyeler vardır. Fotoğrafi, anlatı çalışmaları için önemli kılan da bu niteliğidir (Harrison, 2004, s.130). Fotoğrafa ilişkin anlam ve pratikler içinde bulunduğumuz tarihsel toplumsal bağlama uyacak şekilde dönüşmüştür. Dijital devrim ve beraberinde getirdiği yenilikler, fotoğrafın sosyal kullanımları açısından temel değişiklikler meydana getirmiştir. Örneğin, fotoğraflar artık bellek araçlarından çok birer iletişim aracı haline gelmiş ve aileden bireysel kullanıma doğru bir kayma olmuştur. Ayrıca, paylaşılanlar açısından nesnelerin paylaşılmasından çok bireysel deneyim aktarımı söz konusudur (Van Dijck, 2008, s.4). Dijital fotoğraflar postmodern döneme uygun, kişinin bitmeyen, yeniden ve yeniden ürettiği otobiyoğrafik hikâyesine hizmet eden küçük hikâye araçları haline gelmiştir. Kişisel fotoğrafları otobiyoğrafik anlatılar olarak ele alan bu çalışmada kişisel fotoğraflar, anlatı teorisi içinden bir bakışla analiz edilecektir.

Bu amaçla dijital devrim ile birlikte fotoğrafın geçirdiği dönüşüm ve anlatı teorisindeki yeni yaklaşımlar, aynı tarihsel dönüşüm içinden okunmaya çalışılacaktır. Çalışmada fotoğrafın edindiği yeni anlam ve pratikler ve bunların otobiyoğrafik anlatılarla ilişkisi teknolojik determinist bir yaklaşım yerine, kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin karşılıklı etkileşimi bağlamında ele alınacaktır. Bu yönde bir analiz bize aynı zamanda postmodern kültürle karakterize dijital anlatıların yapısı ve içeriği konusunda ipuçları verecektir.

Sosyal Bilimlerde Anlatıya Dönüş

Yaklaşık otuz yıllık süreçte anlatı üzerine yazma ve anlatının farklı disiplinlere dâhil edilmesi konusunda büyük bir ilgi göze çarpmaktadır. Kurmacalar konusunda anlatı çalışmaları daima edebiyat teorisinde merkezi bir öneme sahip olmuşsa da geçtiğimiz yıllarda psikoloji, felsefe, göstergebilim, halkbilim, antropoloji, siyaset bilimi, sosyoloji, tarih ve hukuk araştırmalarında önem kazanmış, edebiyatın tek elinden çıkmıştır (Davis, 2002, s.3). Sosyal bilimlerde dilsel veya kültürel dönüş olarak adlandırılan sürecin bir parçası olarak anlatsal dönüş, biçimciliğe ve yapısalcılığın bilimsel iddialarına, kabaca postyapısalcı olarak nitelendirebileceğimiz düşünürler tarafından bir yanıt olarak görülebilir (Besley, 2001, s.72). Bu anlamda bu dönüşüm, sosyal bilimlerin farklı alanlarında insan edimi ve etkisine, bağlama ve insan deneyimine, anlam müzakeresinde dilin merkezi rolüne ve gündelik yaşamda kimliğin inşasına dair vurgunun bir parçasıdır (Davis, 2002, s.3).

Mark Freeman, bu noktada “Tarihin bu döneminde anlatıya neden bu kadar ilgi var?” diye sorar (aktaran Kraus, 2005, s. 266). Bu sorunun cevabı oldukça kapsamlı bir açıklamayı gerekli kılar. İnsana dair bir soruşturma içeren pek çok alandaki anlatsal dönüşün akademik ve toplumsal - elbette birbirleriyle etkileşim içinde olan - birçok nedeni vardır (Davis, 2002, s.3). Wagner, geç moderniteye dair analizinde Freeman’ın sorusunun cevabının, yani anlatıya yönelik ilginin nedeninin, anlatının benliğe dair birbirinden farklı nitelikleri birleştirici gücünde yattığını ileri sürer (aktaran Kraus, 2005, s. 273).

Özellikle, “günümüz ekonomi politiğinin zaman deneyimi”nin birey için “bütünlüklü bir anlatı” kurmayı olanaksızlaştırdığı bir dönemde (Sennett, 2008, s.140), anlatı postmodern benlik için kritik bir önem taşır. Richard Sennett *Karakter Aşınması*’nda yeni kapitalizmin karakter üzerindeki en önemli etkisinin benliği sürdürülebilirlik duygusundan yoksun bırakması olduğunu söyler. Eserin temel sorularından biri ise şudur: “Kısa epizotlardan ve fragmanlardan oluşan bir toplumda, kişi nasıl bir kimlik anlatısı ve yaşam öyküsü geliştirebilir?” (Sennett, 2008, s. 25).

Thatcherizm ile Reaganizmin girişimci benlik fikriyle beslenen, bireyselleşme ile karakterize bir toplumsal çözülme dönemini deneyimleyen (Kraus, 2000, s.3) bu yeni toplum, hiçbir özü olmayan, yalnızca görüntülerden ve fragmanlardan oluşan bir benlik ortaya koyar. Postmodern benlik, bir çeşit duygusal monotonluk ve derinliksizlik ile karakterize, parçalı ve merkezsizdir. Medyadan gelen imajlarla birbirleriyle ilgisiz ve tutarsız dillerle donatıldıkça ise giderek silikleşmektedir (Allan,1997, s.1). Diğer yandan, Levi-Strauss’a göre bireysel benlik deneyimi her zaman parçalıydı. İçinde bulunduğumuz toplumları önceki toplumlardan ayıran, artık bu toplumların parçalı deneyimler için tutarlılık modelleri önermiyor oluşudur. Bireyselleşme sürecinde yaşama dair tutarlılığın inşası artık büyük toplumsal gruplara (kilise, sendika, çevre veya toplumsal sınıf vb.) bağlı kalmak suretiyle garanti edilememektedir (aktaran Kraus, 2000, s.3). Büyük anlatıların itibar kaybettiği yeni toplumlarda tutarlılık yaratma görevi, bununla baş etmesi için - her zamankinden daha çok - bireyin kendisine bırakılmıştır (Kraus, 2000, s.3).

Peki, ama nedir anlatı? Onu diğer iletişim formlarından ayıran başlıca nitelikler nelerdir? Ve elbette atomize olmuş bir toplumda anlatının birey için nasıl bir stratejik değeri vardır?

Donald Polkinghorne’a göre anlatı “insan deneyiminin anlamlı hale getirildiği birincil formdur” (aktaran Davis, 2002, s.12). Deneyimlerimizi ve olayların hatırasını esas olarak anlatı biçiminde (hikâyeler, mazeretler, efsaneler, bir şeyi yapma ve yapmamaya ilişkin nedenlendirmeler vb.) düzenleriz (Bruner, 1991,s.4). Aynı doğrultuda, Culler’a göre de hikâyeler yaşamın izlediği temel mantıktır. Kendi yaşam sürecimizi de genel olarak tüm yaşamda olup bitenleri de bilimsel bir nedenselliğe dayanarak değil, anlatılar yoluyla anlamlandırırız (Culler, 2007, s. 121-122). Hikâyeler, kişiyi anlatılan olaylara dair bir tutum almaya davet eden, her daim anlam yüklü yapılandırmalardır. Diğer türlü basit bir olaylar dizisinden söz ederiz ki hikâyeler bundan fazlasıdır (Fulford, 1999, s.19).

Anlatılar *hikâyelendirme* (emplotment) yoluyla işlemektedir. Bunun anlamı şudur: Anlatısal olarak bir olayı anlamak için, hatta olaya neden olanı açıklamak için onu bir hikâyenin zamansal ve ilişkisel sıralamasında konumlandırmak, zaman içinde önceki ve sonraki olaylarla ilişkilendirmek gerekmektedir (Davis, 2002, s.2). Anlatı, geleneksel anlatı çalışmalarında olduğu gibi geçici olmayan terimlerle (trajedi vb.) karakterize edilebilse de, bu tür terimler, yalnızca zaman içinde meydana gelen olayların özünde ne olduğunu özetler bize. Oysa anlatı indirgenemez şekilde süreklidir ve anlatıda zaman, Paul Ricoeur’un belirttiği gibi soyut ya da “saat zamanı”ndan ziyade “insani zaman”dır (aktaran Bruner,1991, s.6).

Anlatı, bir konuşma aktivitesi olarak “Ben kimim?” sorusuna dair iddialar üreterek, karakterleri uzay ve zamanda konumlandırır; zaman ve mekânda sunulacak şekilde - bedensel niteliklerin kullanımı (jest, mimikler, konuşmayla koordineli bakış gibi) ile tamamlayarak-bağlamsallaştırır. Bu nedenle anlatı, kimliğin yapılandırılmasında ayrıcalıklı bir tür olarak görülmektedir (Bamberg, 2011, s.7). Anlatılar, eğitmek, ilham vermek, motive etmek, gizlemek veya ortaya çıkarmak gibi birçok işlevin yanı sıra ve hepsinden önemlisi, bütünlük sağlama işlevine sahiptir. Yaşam anlatıları da birbirinden ayrı olan fikirleri, olayları, karakterleri anlaşılır bir çerçeveye yerleştirerek kişinin yaşamına bütünlük sağlar. Kendiliğe dair bir anlatının ortaya konması bu anlamda tutarlı bir yaşam kurma anlamına gelmektedir (Kraus, 2005, s.273; McAdams, 2008, s.244). Bu ise, büyük anlatıların ardından yaşam hikâyelerine olan artan eğilimi – hem akademik hem toplumsal - tetikleyen zemini oluşturur. Postmodern dönemde anlatıya dönüş, bir yönüyle minör anlatılara dönüşü ifade eder.

Otobiyoğrafik Anlatıların Yükselişi: Büyük Anlatılardan Küçük Hikâyelere

Birer küçük anlatı olarak adlandırabileceğimiz yaşam anlatılarının yükselişine ilişkin teorik bir zemin bulabileceğimiz en önemli düşünürlerden biri, kuşkusuz Jean- François Lyotard'dır. Lyotard, 1970'li yılların sonunda büyük anlatıların ölümünü ilan ettiği ünlü eseri *Postmodern Durum*'da, postmoderniteyi modernitenin üst-anlatılarına karşı artan inançsızlıkla birlikte bu anlatıların meşruiyetini yitirdiği bir dönem olarak tanımlar (Lyotard, 2013,s.8). Lyotard'a göre postmodernite, modernitenin bilim ve bilgi alanında kurduğu, evrensellik, özgürlük, eşitlik gibi üst-anlatılarını sorgular ve bunun karşısına dil oyunlarının çeşitliliğini koyar (aktaran Kılıç, 2015, s.112). Büyük anlatının "işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi"ni yitirdiği bu çağda (Lyotard, 2013, s.8), her birey kendi anlatısının kahramanı ve üreticisidir artık (Kılıç, 2015, s.114).

Otobiyoğrafiden söz ederken genellikle, yazarın kendi hayatındaki olayları veya deneyimleri anlattığı bir anlatı türü akla getiririz. Otobiyoğrafik anlatı, en basit tanımıyla kişinin kendi imajı üzerinde bir çabayı ifade eder. Kişi yaşam hikâyesini yazarken hikâyesi üzerinde bir tür yetki iddia ederek yaşamını onaylar. Otobiyoğrafik anlatılar görünüşte hayata dair açık ve dürüst açıklamalar olabileceği gibi kurgusal bir nitelik de taşıyabilir. Ancak hangi biçimde olursa olsun, zaman içinde ardışık olarak ortaya çıkan hafıza deneyimlerine dayanırlar. Bu deneyimler metinde farklı, kronolojik olmayan ve hatta parçalı şekillerde temsil edilebilir (Bruner, 1991, s.4; Rugg, 1997, s.4).

Otobiyoğrafiler doğrudan kâğıt üzerinde metinsel dahası herhangi bir somut düzenlemeye dayanmak zorunda değildir. Çünkü yazıya dökülüp dökülmemesinden bağımsız olarak insanın, geçmiş-şimdi-gelecek boyunca kendini oluşturma, anlatma ve gözden geçirme süreci durmaksızın devam eder (Randall, 2014, s.256). Edebiyat eleştirmeni Paul John Eakin, otobiyoğrafik eylemin evrensel olduğunu ifade eder ve benlik duygusu için elzem olduğunu söylediği "otobiyoğrafik dürtü"den söz eder. Yaşamımıza tutarlılık kazandırma ve yaşamımızdan bir hikâye çıkarma oldukça temel bir ihtiyaçtır. Bu duygunun yaşama içkinliği onun farkına varmamızı çoğu kez engeller (aktaran Randall, 2014, s.256).

Yaşam ve hikâye arasındaki bağlantıların araştırılmasına yönelik ilginin temelleri Freud ve onun psikolojide öne çıkan çağdaşlarına kadar götürülebilir (Bamberg, 2011, s.14). 20.yüzyılın ilk yarısında Freud, rüya anlatıları üzerine yazmıştır; Jung, evrensel yaşam mitlerini ele alırken, Adler de erken dönem anıların anlatsal açımlarını incelemiştir. Fakat bu klasik teorilerinden hiçbiri, açık bir şekilde insanları hikâye anlatıcıları ve insan yaşamını bir hikâye olarak görmemiştir. Kişiliğe dair bu yöndeki anlatsal teoriler 1970'ler ve 1980'lerin ilk dönemlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır (McAdams, 2008, s. 243).

70'li yılların sonlarında Silvan Tomkins, bireyi, kendi duygusal yaşamını öne çıkan sahneler ve tekrar eden senaryolar açısından organize eden bir oyun yazarına benzettiği *senaryo teorisi*'ni önermiştir (McAdams, 2008, s. 243). Aynı tarihlerde anlatı çalışmalarına büyük katkı sağlamış olan Paul Ricoeur anlatsal kimlik kavramını ortaya koyar. Anlatı, akıp giden zaman karşısında, kimliğe bir varlık ve kalıcılık kazandırır, dahası bunu olanaklı kılan tek yoldur. Geçmiş ve geleceği bağlayarak kendiliğe zamanda bir süreklilik sağlar. Ricoeur için, bize yöneltilen 'Kim?' sorusuna yanıt vermek bile başlı başına bir yaşam hikâyesi anlatmak anlamına gelir (aktaran Vanleene, 2011, s.150,163). 80'li yılların ortalarında Dan P. McAdams ise kimliğe dair *yaşam-hikâye modeli*'ni formüle etmiştir. McAdams, modern toplumda yaşayan bireylerin, yaşamlarını sürekli yeniden yapılandırılan; yaşamlarına bir bütünlük ve amaçlılık kazandırmak için geçmiş ve beklenen geleceği birleştiren, sürekli evrimleşen hikâyeler olarak yorumladıklarını söyler. Kişiler arasındaki en önemli farklılıklar, anlatsal kimliklere dair yapısal farklılıklar ve içerik farklılıklarıdır. Tomkins, McAdams ve Singer yaşam hikâyelerini otobiyoğrafik projeler olarak görürler. Ortaya koydukları bu formülasyonda, kişiler tıpkı oyun veya bir roman yazarı gibi anlamlı ve bütünlüklü bir ürün ortaya çıkarma gayreti ile hikâyeleri üzerinde çalışırlar. Birer psiko-edebiyat uğraşı olarak yaşam hikâyeleri, bireysel yaşamın birçok farklı rolünü ve özelliklerini bir bütün halinde örgütlemeye yardımcı olarak ve insanların kim olduklarına dair inançlarına yönelik nedensel açıklamalar sunarak yaşamı anlamlı hale getirme işlevi görür (McAdams, 2008, s. 243). Jerome Bruner da *Life as Narrative* (Anlatı Olarak Yaşam) adlı çalışmasında "Anlatı hayatı taklit eder, hayat anlatıyı taklit eder" der. Ona göre, yaşam ve anlatı insan

hayal gücünün aynı türden bir yapılandırmasıdır; ikisi de insanlar tarafından benzer bir muhakeme yoluyla inşa edilir. Biri yaşamından söz açtığına, bu tek sesli bir varoluşun kristalize bir yansıması değil, daima bilişsel bir yapılandırma çabasıdır (Bruner, 2004, s.692).

Yaşam-anlatı çalışmalarına rakip bir bakış açısı, 1990’larda ortaya çıkmıştır. Yeni yaklaşımlar, anlatının etkileşimsel, bağlamsal ve performans dayalı yönlerini kimlik analizlerine aktarma girişimlerini içermekteydi. Postmodern ve sosyal-inşacı perspektife sahip, iletişim çalışmaları ve edebiyat teorisi içinden geliştirilen bu yaklaşımlar, kişisel anlatıları ve yaşam hikâyelerini durumsal performanslar olarak görürler. İnsanlar sosyal yaşamda, hikâyelerini anlatacak ve sergileyecek ne kadar sosyal durum varsa o kadar farklı türde hikâyeler anlatır ve sergiler. Her bir performans, kapsadığı değişken dinamiklerin ortaya çıkarılması için yapı sökümünecek bir metin olarak düşünülür; fakat bu çözümlenmeler sonucunda daha büyük yaşam modelleri veya anlamlar bulunamayacaktır (McAdams, 2008, s. 243).

Bamberg ve Georgakopoulou’nun küçük hikâye yaklaşımı, bu tür yaklaşımlara iyi bir örnek oluşturur. Bamberg ve Georgakopoulou, büyük anlatı araştırmalarına alternatif olarak anlatıyı etkileşimli, kimliklerin sürekli olarak uygulandığı ve test edildiği bir alan olarak ele alır. Bu yaklaşım, benliği, hem hakkında konuşulan hem de aktif bir anlatıcı olarak hikâye anlatımının “şimdi ve buradası”na yerleştirir. Küçük hikâye araştırmalarında karşılıklı etkileşimler yoluyla göndergesel dünyanın (hikâyenin ne hakkında olduğu) nasıl inşa edildiği ve bu dünyada konuşucuların kendilerini nasıl açıkladıkları gösterilmeye çalışılır (Bamberg, 2011, s.15-16). Bu hikâyeler, tek bir göndericinin ve alıcının sınırlarını aşan; klasik anlatıya özgü başlangıç-orta-son’dan oluşan düzgün bir kategorizasyona direnen; parçalı ve açık uçlu bir yapıya sahiptir. İçerik olarak ise büyük zorluklar ve karmaşıklıklardan çok, kişinin gündelik yaşamındaki ki sıradan kimi durumlarda önemsiz olayların paylaşılması söz konusudur (Georgakopoulou, 2016, s.302). Büyük hikâye araştırmaları, hikâyeleri dünyanın ve bu dünyadaki kimliklerin bir yansıması olarak analiz ederken, küçük hikâye yaklaşımı sıradan insanların kim olduklarına dair bir fikir geliştirmek üzere etkileşim sürecinde hikâyeleri nasıl kullandıklarıyla ilgilenir (Bamberg, 2011, s.16).

Küçük hikâye yaklaşımı, sosyal medyada parçalı ve etkileşimsel olarak üretilen gündelik paylaşımlar için uygun bir teorik çerçeve sağlar. Georgakopoulou da dijital mecraların, kişiye kamusal alanda daha fazla görünürlük kazandırması ve kişiyi erişilebilir kılmaları nedeniyle küçük hikâyeler için önemli bir alan olduğunu belirtir. Georgakopoulou, bu anlamda günümüzün en popüler kişisel fotoğraflarından olan *selfienin*¹ anlatsal yaklaşımla ele alınması gerektiğini söyler ve hikâyenin geniş bir tanımının kabul edilmesiyle *selfienin* şimdiki zamanda uygulanan kişisel bir tarih yazımı olarak ele alınabileceğini belirtir (Georgakopoulou, 2016, s.302).

“Hikâyenin geniş bir tanımı”nın kabul edilmesi, belirli metinsel yapılandırmalara dayalı (masal, roman, şiir vb.) klasik anlatı yapılarının yanı sıra, hikâyeleri - içinde bulunduğumuz yeni toplumsal gelişmelerle uyumlu bir şekilde - gündelik iletişim içine yerleştiren, hikâyelere süreklilik ve etkileşimsellik atfeden bir tutuma gönderim yapar. Dijital fotoğrafların paylaşımlarıyla oluşturulan anlatılar da bu geniş tanımın içerisinde yer alır. Ancak, öncelikle fotoğrafın genel olarak anlatı ve özelde ise otobiyografik anlatılarla ilişkisini kısa bir tarihçe ile sunmak çağdaş fotoğrafik anlatıları daha anlaşılır kılacaktır.

Analog Çağda Otobiyografik Anlatı

Sözlü veya yazılı hikâyelerde tümce dizimi, anlatının oluşturulabileceği yollardan sadece birini oluşturur. Sözlü olmayan iletişim yolları da, örneğin çizgi romanların soldan sağa, yukarıdan aşağıya yöntemleri, hatta bir dekoratif teknik olan katedral penceresi bile belli bir anlatsal yöneme sahiptir. Anlatıyı temsil etmek için tüm bu formların altında yatan şey, olayları zamansal dizilimde, kendine özgü sistematik bir zihinsel model ile sunmasıdır (Bruner, 1991, s.6). Roland Barthes da *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*’te anlatı türlerinin şaşırtıcı derece çokluğundan söz eder. Bu türler içinde yazılı veya

¹ *Selfie* sözcüğüne Türkçe karşılık olarak Türk Dil Kurumu tarafından önerilen “özçekim”, “görçek” kavramlarının günlük dilde yeterince kullanım yaygınlığı kazanmadığı düşünüldükçe, sözcüğün İngilizce kullanımını tercih edilmiştir

sözlü dil, durağan veya devingen bir görüntü anlatıyı oluşturan tözlerden sadece birkaçıdır. Söylenden masala, destana, pandomimden tabloya, vitraya, çizgi resimlerden gazete haberlerine sonsuz biçimde anlatı vardır (Barthes, 1988, s.7).

Görsel kültürün gündelik yaşam pratiklerini büyük oranda etkisi altına aldığı bu çağda ise, görsel imgelere dair anlatısal bir yaklaşım önemli olmasının yanı sıra gereklidir de. Ayrıca, fotoğrafik anlatıyı resimsel anlatının bir devamı olarak gördüğümüzde tarihsel olarak görsel hikâyelerin yazılı hikâyelerden daha eski olduğunu görürüz. Antik Roma, Yunan ve Mısır'da görsel hikâyeler oldukça yaygındır (Alatalo, 2015, s.13). Bu açıdan insanların görsel anlatıları alımlamaya yönelik oldukça geçmişe dayanan bir eğilime sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Diğer yandan, fotoğraf, anlatısal dolayısıyla kurguya açık bu yönüne karşın fotoğrafın icadından bugüne diğer temsil biçimleri arasında gerçekliğe en sadık araç olarak görülmüştür. Fotoğrafın gerçekliğe olan bu sadakatine gönderim yaparak, Barthes'ın "orada bir şey var" dediği fotoğraflar, kimi durumlarda bilimsel ve hukuki deliller olarak hizmet ederler. Özellikle postmodern dönemde, fotoğrafın delil gücü değersizleştirilse de fotoğraf hâlâ pasaport, sürücü ehliyeti vb. ile dünyadaki durumumuzu ve eylemliliğimiz doğrulayan kanıtlar üretir. Bu işleviyle, fiziksel dünyada özneyi yeniden kavrayan fiziki deliller olarak maddi bir uzantı ve somutluk sağlamakta; bireyin doğrulanabilir varlığında ısrar etmektedir. Ancak, fotoğrafların sadece temsil ettikleri şeyler olmadığını da biliriz. Her şeyden önce fotoğraflar, ancak onları yaratan ve tüketen kültür aracılığıyla okunabilirler (Rugg, 1997,s.2,11-12). Fotoğrafın alımlanmasında hayal gücü ve anımsama gibi öznel süreçler, hatırlama sürecine ayrılmaz bir şekilde bağlıdır (Van Dijck, 2008, s.2). Dolayısıyla fotoğrafta öznellik ve nesnellik kaynaştıran bir ikilik söz konusudur. Fotoğraftaki bu ikiliği Barthes fotoğrafın paradoksu olarak adlandırır ve bu paradoksun iki kutbunu "düzanlamsal" (kodsuz) ve "çağrışımsal" (kodlanmış) olarak tanımlar (aktaran Rugg, 1997, s.12). Aslında fotoğrafın tözünü, gerçeğe sadık, nesnel niteliği (daha doğrusu fotoğraf kendini bu nitelikle sunar) görüntüye dair ikincil bir okumaya yer bırakmayacak şekilde oluşturur. Ancak, fotoğraftaki bu nesnellik ve tamlık tam da onu mitsel kılan nitelikleri oluşturur; yananlamın gelişimine yer açar. Yananlam, seçim, teknik işleme, kadraj, vb. yoluyla fotoğrafın üretim sürecinde gelişir (Barthes, 2014a, s.12, 13). Fotoğrafçı üretim sürecinde farklı bir atmosfer ve heyecan yaratmak, bir şeyi vurgulayıp öne çıkarmak veya dikkati o şeyden uzaklaştırmak gibi birçok yöntem kullanabilir. Fotoğrafta neyin içerileceği veya fotoğraftan neyin çıkarılacağına dair karar verme yetkisi fotoğrafçıya aittir. Fotoğrafın alımlanmasında etkili olan tüm bu ve benzeri seçimler fotoğrafta anlatı yaratmanın yollarını oluşturur (Alatalo, 2015, s.42).

Barthes'a göre yananlam kodu tarihseldir, dolayısıyla içinde bulunduğu toplumsal-kültürel ortamın izlerini taşır. Barthes, yananlam yöntemleri arasında, poz, hile, fotoğraftaki nesnelere, fotojeni, estetizm ve sözdizim (bir grup fotoğrafın dizi halinde kurulmasıyla oluşur) ve metin-resim birlikteliğini sayar (Barthes, 2014a, s.14-18). Bu yöntemlerden poz fotoğraflanan öznenin başlı başına bir "anlatım takınması" anlamına gelir. Barthes (2014b) pozun kişiyi bedeninin "sıfır derecesi"nden uzaklaştırıp bir anlatı takınmaya itmesini *Camera Lucida*'da şöyle ifade eder:

Böyle bir anda mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiyor: Kendimi "poz verme" işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür.(...).Yazık ki her zaman fotoğraf tarafından bir anlatım takınmaya mahkûm (iyi anlamda) ediliyorum: bedenim bir türlü sıfır derecesini bulamıyor (s.5, 14).

Barthes'ın paradoksuna benzer şekilde Alan Sekula da fotoğrafın bilgilendirici ve duyuşsal işlevinden söz ederken kabaca benzer bir dikotomiyi özetler; fotoğrafın bilgilendirici yönü, doğrudan imgeye işaret ederken, duygusal işlevi sembolik veya ruhsal bir okumaya işaret eder (aktaran Rugg, 1997, s.12). Berger (2015) ise benzer bir ikiliği fotoğrafın alımlanma sürecine yerleştirir. Bu süreçte fotoğrafların "donmuş olarak gösterdikleri dünya çözünmeye başlar. İçerdikleri malumata duygular sızar. Görünümler yaşanmış bir hayatın diline dönüşür" (s.123).

Linda Rugg, ünlü edebiyatçıların otobiyografik metinleri ile bu metinlere eklenen yazara ait kişisel fotoğrafların ilişkisini incelediği eserinde, fotoğrafın bu paradoksuna otobiyografi açısından değinir. Her şeyden önce, otobiyografik anlatılar da fotoğrafa içkin olan bu paradoksa sahiptir. Rugg'a göre, otobiyografi bir yandan benliğin, merkezsiz, çoklu, bölünmüş ve parçalı biçiminin farkındalığını taşır, bir yandan ise bir bedende, bir yerde ve bir zamanda bulunan bütünleşik, somut bir öz- benliğin varlığında ısrar eder. Fotoğraf, otobiyografik metne eklendiğinde bu karşıtlığı destekler. Fotoğraf bir yandan, içerdiği çoklu çağrışımlar yoluyla yazarın birden çok temsiline işaret ederek otobiyografik anlatıdaki uzlaşmayı bozar; bölünmüş ve çoklu yapıdaki öz için görsel bir metafor sağlar. Diğer yandan ise yazarın bedensel varlığına işaret ederek bedeni, otobiyografik metnin kaynağı ve odak noktası haline getirir (Rugg, 1997, s. 2,14). Rugg'ın otobiyografi ve fotoğraf arasında kurduğu bu analogi, son yıllarda her iki alan arasındaki ilişkiye yönelik artan ilginin bir örneğini oluşturur.

Son yıllarda bu alanlar arası kesişmeye yönelik artan ilginin oldukça anlaşılır nedenleri vardır. Otobiyografide kişinin kendisine özne olarak yaklaşımı, öznenin fotoğraf yoluyla temsil edilmesiyle benzerlik taşır; her ikisi de yaşamın bir "resmini" ortaya koyar. Dahası, otobiyografide belleğin geçmişi kurma çabası, sıklıkla flaşlara, olaylara, zaman noktalarına, fragmanlara göre yapılandırılır. Bu durum, hayatın akışının fotoğrafik olarak dondurulmasını andırır (Orvell, 1998, s.352).

Fotoğrafın otobiyografiye ilişkin işlev kazanması, fotoğraf makinelerinin toplumun önemli bir kesimi için ulaşılabilir olmasıyla mümkün olmuştur. 1839'da icat edildiğinde yalnızca toplumun belli kesimlerinin ulaşabildiği bir araç olan fotoğrafın, halka ulaşması için yaklaşık 50 yıl geçmesi gerekmiştir (Berger, 2015, s.69). Bu tarihten itibaren, fotoğraf giderek ailelerin geçmiş deneyimlerine dair anılarını maddi formda sakladıkları sosyal bir pratik halini almıştır. Geçtiğimiz yüzyılda ise kişisel fotoğrafın toplumsal önemi ve kültürel etkisi katlanarak büyümüştür. 1970'lerin başlarında neredeyse her Amerikalı ve Batı Avrupalı aile bir fotoğraf makinesine sahiptir artık. Fotoğraf çekerek ve fotoğrafları düzenleyerek, bireyler belirli klanlara, gruplara bağlantı ve aidiyetlerini göstermekte; yaşlanmanın ve erişkinliğe ermenin ritüelleşmiş anılarını ortaya koymaktadırlar (Van Dijck, 2008, s.4).

Susan Sontag bu konuda şu gözlemi ortaya koyar: Çocuklu ailelerin, çocukları bulunmayan ailelerden en az bir kamera sahibi olma olasılığı iki kat daha yüksektir. Fotoğraf sadece aileyi yansıtmamakta, onu oluşturmakta ve bireyin aidiyet duygusunu yapılandırmaktadır (aktaran Van Dijck, 2008, s.8). Bu durum birçok akademik çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Sosyolojik ve antropolojik çalışmalar, bir yandan fotoğraf çekmeyi, düzenlemeyi ve fotoğraflardaki sunumu, diğer tarafta aile, miras ve akrabalığın inşası arasındaki ilişkiyi incelemiştir (Van Dijck, 2008, s. 8).

Analog çağda fotoğraf, otobiyografik hatırlamanın bir aracıdır ve genellikle bir kişinin aile albümünde bir hatıra olarak saklanır. Aile albümleri, fotoğraf ve bellek arasında varoluşsal bir ilişkiyi ifade eder. Bu varoluşsal ilişkide anılar, fotoğraflardan geri çağrılabilirdiği ölçüde oluşturulur. Bellek, fotoğrafa bakan kişilerin albüm aracılığıyla kendi parçalarını oluştururken kişisel imgelem ve toplumsal tarih iç içe geçer. Seçilmiş izlerin sürekliliğinin yeniden oluşturulması, biyografileri kolektif deneyimlerle kaynaştırır ve onları "aile anlatı zamanı"na ekler (Harrison, 2004, s.127; Van Dijck, 2008, s.2-8). Fotoğraf ve anılar, ilgileri zaman içinde değişen deneyimlere gönderim yapar. Bu nedenle, fotoğraf geçmişin sabit bir görüntüsünü temsil ediyor gibi görünse de, hatırlamalarımız asla aynı kalmaz. Zaten fotoğrafları hafızamızı sabit bir gerçeklik yönünde düzeltmek için değil, geçmiş yaşamlarımızı sürekli olarak yeniden değerlendirmek, öncesinde ne olmuş olduğu, şimdi ne olduğu ve gelecekte ne olacağını düşünmek için kullanırız. Anlatı burada anıların unutulmaktan ve bilinçdışından kurtulmaları için büyük önem taşır (Harrison, 2004 s.130; Van Dijck, 2008, s.8).

Barthes 1970'lerin sonralarında kimlik oluşumu ve hafıza arasındaki yakın ilişkiyi vurgular: Aile ve arkadaş fotoğrafları, geçmişin görsel hatırlatıcıları olarak, bizi olan şeyler üzerine düşünmeye davet ederler, aynı zamanda bize geçmiş dönemleri nasıl hatırlamamız gerektiğini de söylerler. Bu süreçte kendi imajımızı, önceki anlarda çekilen fotoğraflara uyacak şekilde yeniden şekillendiririz (aktaran Van Dijck, 2008, s.8). Çünkü insan zihni aktif olarak fotoğraflarla görsel kanıtlar üretmekte ve aynı zamanda onu

fotoğraflar aracılığıyla değiştirmektedir. Bugünden bakıldığında fotoğrafın verdiği duygu durumu da değişime uğrayabilmektedir. Yani bir bakıma bizler de fotoğrafları değiştiririz (Van Dijck, 2008, s.8). Örneğin, çoğunlukla fotoğrafların mutlu anları temsil ettiğine dair örtük sözleşmeye karşın, bu anılar gelecekte üzücü veya kızgınlık verici olarak yeniden inşa edilebilirler (Harrison, 2004, s.128). Üstelik bu her zaman zihinsel inşa ile sınırlı kalmamaktadır. Eski eşi fotoğraftan kesmek, artık sevilmeyen bir arkadaşın üzerini karalamak veya geçmişte hoşnut olunmayan fiziksel görüntüleri ortadan kaldırmak gibi eylemler de fotoğraflar yoluyla otobiyografik inşanın parçasını oluştururlar. Fotoğrafların anılar üzerindeki etkisini gözlemlemek amacıyla yapılan araştırmalar, insanların, kendilerine gösterilen değiştirilmemiş ve değiştirilmiş fotoğraflara dayanarak, yanlış anılar oluşturmaya kolayca kalkışabildiklerini göstermektedir. Öyleyse, fotoğraf yoluyla anımsama basitçe revizyonist bir tasarı olmayıp, geleceğe ilişkin beklentileri ve geçmiş anıları etkileyebilmekte, bu zihinsel tasarılar da kendimizin “harici” (kamera dışı) görüşlerini etkileme isteğini beslemektedir (Van Dijck, 2008, s.8).

1990’lı yıllardan itibaren, fotoğraf araçlarında ve buna bağlı olarak fotoğrafın kullanım amaçlarında belirgin değişimler yaşanmıştır. İnsanların kişisel fotoğraflarını hafıza ve anlatıya nasıl bağladıklarını incelediği etnografik çalışmasında Barbara Harrison, kişisel fotoğrafın hafıza ve anıdan bir kimlik oluşturma aracı olarak kullanımına doğru bir dönüşümden söz eder; kameralar, aile hayatını hatırlamak için daha az, kişilik ve kişisel bağların onaylanmasında ise daha çok kullanılmaktadır. Aile sunumu yerine kendini sunma, fotoğrafların önemli bir işlevi haline gelmiştir. 1990’lardan beri ve özellikle yeni binyılın başlangıcından beri en belirgin biçimde, kameralar ritüel veya törensel anlar dışında diğer gündelik deneyimlere aracılık etmek için giderek daha fazla kullanılmaktadır (aktaran Van Dijck, 2008, s. 5).

Slater de yaklaşık 25 yıl önce yaptığı çalışmasında fotoğrafçılığın değişen doğasından söz ederken, bugün içinde bulunduğumuz dijital fotoğrafa özgü eğilimlerin ipuçlarını vermiştir. Analizinde günümüzde gündelik imajlarla ilgili iki önemli gelişmenin yaşandığını öne sürer: Birincisi, gündelik yaşamda görüntülerin giderek hafıza ya da anma için daha az, anlık pratik kullanımlar için daha çok üretiliyor olmasıdır. Gerçeğin bir kopyasından ziyade bir iletişim biçimi söz konusudur. İkincisi, kimlik inşasında kendiliğin sunumunun, kendiliğin temsilinden daha önemli hale gelmesidir. Slater, bu bağlama uygun bir metafor olarak pano kavramını kullanır. Özel görüntüler, kamusal olanlarla ve şimdiki zaman içinde üretilen değişken bir kolajdaki diğer geçiciliklerle birleşir. Bu bağlamda, görüntülerin gündelik tüketiminde daha fazla zamansal akışkanlık ve daha az maddi kalıcılık söz konusudur. Bu durum, özellikle bireyin fotoğrafın odağı haline gelmesiyle belirginleşir (aktaran Harrison, 2004, s.131).

Fotoğrafa dair bu anlam ve pratiklerin değişiminde, 1990’larda yaşanan dijital devrim elbette önemli bir tarihsel etkiye sahiptir. Aynı süreçte, ekonomik, sosyal ve kültürel dönüşümlerin payı ise küçümsenemez.

Otobiyografik Anlatılar Olarak Dijital Fotoğraflar

1990’larda ortaya çıkan dijital görüntü, 10 yıl gibi kısa bir sürede fotoğraf endüstrisini sarsıcı etkilere yol açmıştır. Bu devrimsel etki, hem amatörler hem de profesyoneller arasında aracın doğasını olduğu kadar uygulamaları da değişime uğratmıştır (Bajac, 2011 s.13,99). Dijital fotoğrafçılık etkisini sürdürürken ortaya çıkan akıllı telefonlar ise konuya yeni bir boyut eklemiştir. Mobil ekranlı cihazlar, amatör ve profesyonel arasındaki ayrımı (şimdi herkes kendi çalışmasını yayınlatabilmektedir) sorunlu hale getirmiş ve estetiğin standartlarını ve ana fikrini de değişime uğratmıştır (Fallon, 2014, s.56).

Fotoğrafçılığın endüstrileşmesi ve daha geniş kitlelere doğru ilerlemesi (modern manada teknolojinin tüketiciye uyarlanması veya demokratikleşmesi de denilebilir) kullanıcıya dayalı içerik üretiminin de habercisi olmuştur. Bu konudaki en önemli gelişme, Web 2.0 olarak adlandırılan kullanıcı temelli içerik üretimi için dizayn edilmiş platformların ve hizmetlerin ortaya çıkışıdır. Dijital fotoğrafçılığın fotoğraf çekme pratiği üzerindeki etkisinden daha önemlisi Web’in fotoğrafların paylaşılma biçimi ve fotoğraf paylaşmanın anlamını değiştirmesidir (Vivienne ve Burgess, 2013, s. 281).

Dijital devrim ve beraberinde getirdiği tüm bu yenilikler, fotoğrafın sosyal kullanımları arasındaki dengede temel değişiklikler meydana getirmiştir. Aileden bireysel kullanıma, bellek araçlarından iletişim araçlarına ve (bellek) nesnelere paylaşmaktan deneyim aktarımına doğru bir değişim söz konusudur (Van Dijck, 2008, s. 4). Ancak tarih kültürel, teknolojik ve ekonomik değişimlerle iç içe ilerlemektedir. Fotoğrafa ilişkin anlam ve maddi pratiklerin değişimi de bu karşılıklı ilerlemenin sonucudur (Vivienne ve Burgess, 2016, s.280). Dolayısıyla fotoğrafta yaşanan söz konusu eğilimleri teknolojik determinist bir yaklaşımla ele almak eksik bir analiz olacaktır. Kameranın kullanımındaki ve işlevindeki farklılaşma daha ziyade, manipüle edilebilirlik, bireysellik, iletişim, çok yönlülük ve parçalılık gibi terimlerle karakterize edilebilecek genel bir kültürel duruma uyar (Van Dijck, 2008, s.15). Fotoğrafta dönüşüm bu genel kültürel durumun yansımasıdır.

Bu yeni kültürel ortamda analog dönemde olduğu gibi ritüelleşmiş zamanların kaydıyla “aile anlatı zamanı”na eklenen ve çoğunlukla fotoğrafın alınması yoluyla oluşturulan otobiyografik anlatılardan, gündelik, olağan deneyimleri yansıtan, açık uçlu, parçalı ve anlık küçük hikâyelere geçilir. Fotoğraf yoluyla kişisel hikâyelerin üretimi ise dijital araç ve mecralarda farklı şekillerde gerçekleştirilir.

Aile Albümlerinden Kamusal Arşivleme Mecralarına

İçerik paylaşımı sağlayan platformların yaygın kullanımı, yaşamlarımızı arşivleme anlamı taşıyan fotoğraf albümlerinden Flickr, Facebook ve Instagram gibi sosyal ağlar aracılığıyla bireysel pratiklerin kamusal olarak arşivlenmesine doğru bir dönüşümü içerir (Vivienne ve Burgess, 2013, s.281). Kişisel fotoğraflar, artık halka açık göstergeler olarak kullanılacak şekilde üretilir. Bir zamanlar kişisel arşivlerde kalmaya devam eden fotoğraflar, gittikçe çağdaş anlatılara uymak için kaçınılmaz olarak rötuşlanarak veya düzenlenerek kamusal alana girerler (Van Dijck, 2008, s.16).

Sosyal ağların sosyal etkileşimi öne çıkaran bir işlevi olmasına rağmen, bu ağlar temelde toplumdaki bireyselleşmenin ifadesidir. Bireyler sosyal ağların değişmez birimlerini oluştururlar. Herhangi bir kolektivism söz konusu olsa bile bu esasen bireylerin toplamını ifade eder (Hui ve Halpin, 2013, s.105). Profil kavramı tam da bu bireyselliği sembolize eder. Kişinin seçici bir şekilde eklediği kişisel deneyimlerini içeren profillerde, tek bir kişiyi tanımlamaya yönelik çok sayıda bilginin bir araya gelerek o kişiye gönderim yapması bireysellik vurgusunu artırır. En çok kullanıcı barındıran mecralardan biri olan Facebook’ta sıklıkla kişinin portre veya otoportre bir fotoğrafı, cinsiyet, ilişki durumu, favori filmleri ve kişisel tanıtımı vb. yer alır; Twitter’da ise profiller bir fotoğraf, kişinin yaşadığı mekânı ve kısa bir kişisel tanıtımı vb. içerir (Hogan ve Wellman, 2014, s.54).

Instagram ve Tumblr gibi son dönemin popüler platformlarında kişisel fotoğraflar, otobiyografik anlatıları öne çıkaracak şekilde yapılandırılır. Kullanıcılardan kimliğini vurgulayan fotoğraflarla bütünlüğe sahip bir online varlığı sürdürmesi beklenir. Çünkü belli bir süre boyunca yayınlanan fotoğraflar izleyiciler tarafından birbirine yakınlık içinde algılanmakta; kendiliğın sunumunda bir tutarlılık ve uyum aranmaktadır (Nichols, 2015, s.3).

Sosyal ağın ilk dönemlerinde ortaya çıkan en popüler sitelerden biri olan Flickr, kullanıcıların fotoğraf yükleme, paylaşma ve birbirinin fotoğraflarına yorum yapmasına izin veren topluluk odaklı bir site niteliği taşır. Ancak Flickr’ın kolektif doğası kişinin grup baskısını hissettiği bir alan yaratır. Kişinin doğrusal bir çizgide kendini ifade etmesine veya kişisel anlatıları öne çıkarmasına izin vermez. Bir post-Facebook ve post-iPhone hareketi olarak başlatılan ve tasarlanan Instagram, kullanıcılarına fotoğraflarını iPhone’larında düzenleme ve Twitter ve Facebook gibi diğer sosyal ağlarda paylaşma imkânı verir. Belirli konulara göre kullanıcılar tarafından etiketlenen görüntülerden oluşan bir havuz olmaktan ziyade, Instagram’ın özü görsellik akışı ve kişinin profili ile görsel arasında güçlü bir bağlantıyı -görsel dolaşımı nerede son bulursa bulsun- korumasıdır. Flickr’ın farklı otobiyografik fragmanlarının tersine, Instagram fotoğraf akışını öne çıkarmakta ve diğer sosyal ağların zaman çizelgelerinde görünebilmesiyle hem kimlik kavramına bağlı kalmakta hem de zamansal ve seri ilerlemeyi öne çıkarmaktadır (Fallon, 2014, s.57-58). Facebook benzer şekilde zaman tüneli uygulamasıyla, kişilerin otobiyografik anlatılarını görsel bir akış ile

ortaya koymalarına izin verir. Olay örgülerinin zamansal akışını andıran bu tür uygulamalar baş-orta-son'dan oluşan doğrusal bir çizgiye sahip klasik anlatıları andırır. Hem Facebook hem de Instagram'da 24 saat içinde silinen kişisel paylaşımlara izin veren "Stories" uygulamasıyla ise kullanıcılar çizim ve metin ekleyebildikleri fotoğraf ve videoları ile anlık kişisel hikâyelerini paylaşırlar.

Apple markasının film ve müzik üreticisi olan iTunes ise 2.2.0 sürümüyle "Selfie-A-Day is a history of you." (her gün bir selfie senin kişisel tarihidir), çağrısı yapmaktadır. iTunes bu sürümüyle kişilerin her gün kendisinin bir *selfiesini* çekmesi ve bunları film konseptine uygun şekilde oynatarak, birbirleriyle uyumlu görsellerle etkili bir kişisel hikâye oluşturma olanağı verir (Wallace, 2015). Ayrıca sosyal medyada, kişisel site ve bloglarda "her gün bir selfie", "365 gün boyunca her gün bir selfie" gibi otobiyoğrafik oluşturma girişimlerine ve görsel günlüklere sıkça rastlanır.

Kimlik keşfinin devamlı bir seyri biçimindeki bu uygulamalarda otoportreler, kişinin günlük olarak baskın psikolojik göstergelerini kaydeder. Belirli koşullarda bu tür uygulamaların bireysel süreklilik ve tutarlılık duygularını geliştirmeye yardımcı olduğu iddia edilmektedir (Suler, 2015, s.180). Bu tür otobiyoğrafik düzenlemeler, kişinin kendisini yalnızca gündelik yaşamın rutin akışı içinde sunma girişimi olabileceği gibi cinsiyet değiştirme süreci veya belli bir ruhsal veya bedensel hastalıkla savaşıma gibi (Üğüden, 2015; Wilkes, 2013) anatomik değişimleri gözlemleyip, bir anlamda kendini yeniden kurma sürecini anlatıya dönüştürme örneklerini de barındırır.

Deneyim Aktarımı Olarak Fotoğraf

Geçmişte fotoğrafların geleceğe yönelik hatıralar olarak oluşturulmasında önemli bir zaman ve çaba harcanırken, bugün özellikle genç kesim tarafından, fotoğrafların deneyim olarak paylaşılmasına, nesne olarak paylaşılmasından daha fazla ilgi gösterilir. Kameralı telefonların kullanımındaki hızla artan popülerlik, kişisel fotoğrafçılığın bu yeni işlevlerini destekler, "Gerçeği yakalama" veya "hafızayı koruma" yerine etkileşim veya bağlantı kurma fotoğraflara yüklenen yeni sosyal anlamlardır (Van Dijck, 2008, s.6).

Yeni dönem dijital fotoğraflarda deneyim "şimdi ve burada" olarak paylaşılır. Bu paylaşım sürecinde, kameralı cep telefonu, sözlü ve görsel yöntemleri birleştirir; fotoğraflar, sosyal etkileşim için yeni bir dolaşım değerine dönüştüğünden sözlü dille benzerlik gösterir. Sözlü kelimeler gibi piksellik görüntüler, grup bağlarını kurmak ve teyit etmek için bireyler ve gruplar arasında dolaşım aracı olur. Kimi zaman fotoğraflara açıklayıcı bir başlık eşlik eder. Örneğin, bir konser sırasında, kişi en sevdiği grubun performansının bir fotoğrafını çeker, "harika" kelimesini ekler ve mesajı arkadaş grubuna iletir. Böylece, kameralı telefonlar fotoğrafları konuşmanın bir yolu olur, "şimdi ve burada" olanı resmederler (Van Dijck, 2008, s.6-7).

Sosyal ağlardaki fotoğraf-yazı birlikteliği bizi Barthes'ın yananlam kodlarından biri olan metin ve resim ilişkisine götürür. Barthes'a göre günümüzde metin-resim birlikteliği önemli bir dönüşüm geçirmiştir.² Geleneksel "açıklayıcı resim" sözü açıklar ve aydınlatır. Bugün olan ise tam tersidir. Artık, söz fotoğrafı yücelten, onu daha etkileyici, dokunaklı kılan ya da rasyonelleştiren bir araç haline gelir. Fotoğrafa kültürel bir bağlam sağlar, onu hayal gücü ve ahlak gibi öznel kavramalarla ilişkilendirir (Barthes, 2014a, s.18).

Dijital çağda deneyim aktarımı fotoğrafın önemli bir işlevi haline gelse de, deneyim aktarımı fotoğrafa her zaman içkin bir işlev olmuştur. Sontag, fotoğrafın modern yaşamda turizmle birlikte gelişmiş olmasını fotoğrafın kanıt niteliğiyle ilişkilendirir. Bilinen bir mekândan çıkan kişi, yabancı mekânı ve oradaki faaliyetlerini fotoğraflayarak, arzu edilen tatilin yapıldığının ve eğlencenin yaşadığının kanıtlarını fotoğraf aracılığıyla sunmuştur. Fotoğraf modern yaşamda bir şeyi tecrübe etmenin, bir şeye katılmış olma görüntüsü vermenin başlıca araçlarından birisidir. Fiziksel müdahaleye eşdeğer olmasa da pasif bir gözlemle asla eşdeğer değildir. Ayrıca, fotoğraf makinesine sahip olmak kişiye etkin bir rol vererek, olaya hâkim

² Barthes, aslında bu çözümlemeyi basın fotoğrafları için ve dijital dönemden önce yapıyor ancak bu analiz dijital fotoğraflar için isabetli içerimler barındırıyor.

olma duygusu vermektedir (Sontag, 2008, s.5-14). Kişi içinde bulunduğu olayların pasif bir bileşeni değil, onu kendi gözünden bir anlatıya dönüştüren etkin bir anlatıcıdır.

Günümüzde yeni olan, milenyum ile birlikte ekonomik ve sosyal bir güç olarak deneyimin yoğunlaşmasıdır. Ticari ürünler, görme, ses, dokunma, tat, koku gibi beş duyuyu da içeren hatırlanabilir deneyimler olarak pazarlanırlar. Dolayısıyla fotoğrafçılığı günlük deneyim ve iletişim ile kaynaştırma eğilimi, yalnızca dijitalleşmenin sonucunda gerçekleşen bir değişim olarak yorumlanamaz. Fotoğraf üretim ve tüketimindeki bu değişim, bireyselleşmeyi ve deneyimin yoğunlaşmasını içeren kültürel bir dönüşüm içinde gerçekleşir (Van Dijck, 2008, s.6-7). Gerçekten de bugün hikâye anlatımının önemli bir işlevi olarak deneyim aktarımı, kurumsal iletişimden çağdaş sanata kadar birçok alanda bir iletişim yöntemi olarak benimsenmektedir.

Yeni kültürel ortamda bireyler kimliklerini, yaşamlarını belgelemek amacıyla sadece fotoğraf çekip saklayarak değil, etkileşimli üreticiler ve kültür tüketicileri olarak fotoğrafik alışverişlere katılarak da gösterirler (Van Dijck, 2008, s.7). Yani sürekli bir deneyim aktarımının aktörü ve alımlayıcısı olarak hareket ederler.

Kanıtısal Nitelikten Resimsel Uygulamaya Doğru

Dijital fotoğraf kameraları, özellikle kullanıcıların kendi görüntülerini manipüle etmelerine izin vermeleri nedeniyle, yeni kimlik oluşturma araçları olarak lanse edilmiştir. Çok sayıda yazılım paketi, kullanıcıların eski, hasarlı ve soluk aile fotoğraflarını geri yüklemelerine olanak tanımakta; çocukluk anılarını yeniden inşa etme ve rötuşlama konusunda potansiyeller sunmakta; kişisel imajımızı iyileştirmeyi önermektedir (Van Dijck, 2008, s. 7-12).

Analog fotoğraflar sabit çıktılar olarak görülürken, dijital fotoğraflar, kişinin kendi görünüşünü yeniden icat etmek için yaşam boyu süren bir projede görsel kaynaklar olarak hizmet eder. Kişisel fotoğrafların işlenmesini destekleyen yazılım paketleri, genellikle dijital görüntüyü işlenecek bir töz olarak ele alır; yazılımlar gelecekteki yeniden biçimlendirme eğilimlerini göz önünde bulundurarak tasarlanır. Pikseli fotoğraflar bu nedenle bellek gelişiminin basamakları olarak değerlendirilir (Van Dijck, 2008, s.12). Bu gelişmeler Bajac'a göre fotoğrafta resimsel bir uygulamaya gönderim yapmaktadır (Bajac, 2011, s.99). Bu durum fotoğrafın değiştirilmiş bir kayıt olarak belgesel niteliğini zedelerken, öznenin arzularını ve ruh halini yakalamadaki kapasitesini artırır. Filtrelenen görseller "nasıl görüldüğümü" değil, "nasıl görünmek istediğim"i ya da "görünümüm ile ilgili ne hissettiğim"i öne çıkarırlar. Filtreleme süreci görüntüye etkileyici ve duygusal bir boyut getirir (Fallon, 2014, s.59). Bu yolla fotoğraf bir bakıma kurgu yaratma aracına dönüşür.

Barthes'ın bahsettiği yananlam kodlarından biri olan hile, diğer ifadeyle manipülasyon da diğer yananlam kodları gibi tarihseldir. Yani içinde bulunduğu kültürden ve toplumsal yapıdan izler taşır (Barthes, 2014a, s.14-15). Fotoğraflarla sergilenen ve zaman içinde evrilen fiziksel görünüm, kültürel idealleri, genellikle zihnin (idealize edilmiş) görüntülerini bilinçsizce etkiler (aktaran Van Dijck, 2008, s.10).

Fotoğraflarımız bize kim olmak istediğimizi ve nasıl hatırlamak istediğimizi söylemektedir; düzenleme araçlarının bolluğunun mevcut geçmişimizi yenileme arzumuzu etkilemeyeceğini hayal etmek bu nedenle zordur. Kişisel fotoğrafçılık, geçmiş arzuları gözden geçirme ve onları yeni beklentilere göre ayarlama konusunda ömür boyu sürececek bir alıştırma haline gelmiştir. Hâlihazırda bir bellek aracı olsa bile, dijital kamera artık kimlik oluşturma aracı olarak kullanılmakta ve otobiyografik anılar üzerinde daha fazla şekillendirme gücüne olanak sağlamaktadır (Van Dijck, 2008, s.16).

Kimi yazarlar, dijital fotoğrafçılığı analog öncülerinden ayıran temel bir özellik olarak manipüle edilebilirliği gösterse de, tarih aksini söylemektedir. Rötuş ve manipülasyon, her zaman fotoğrafa içkin olmuştur. 1840'ların sonlarından beri, ticari portre fotoğrafçıları -fotoğrafın icadından önce ressamların yaptığı gibi- patronlarının idealize edilmiş kendilik imajını gerçekleştirmek amacıyla imajı öven perspektifler ve kimyasal yöntemler uygulamışlardır (aktaran Van Dijck, 2008, s.10-11). Kimi zaman ise

fotoğrafta manipülasyon politik bir araç olarak kullanılmıştır. 20.yüzyılın ilk yarısında yükselen Alman milliyetçiliğine karşı, John Heartfield'in yaptığı büyük etki uyandıran eserlerinde fotomontajı sanatsal bir teknik olarak uygulaması buna örnektir (Berger, 2015, s. 41).

Dijital fotoğrafçılıkta yeni olan şey, önce küçük bir kamera ekranında ve daha sonra bilgisayar ekranında fotoğrafları gözden geçirmek ve rötuşlamak için artırılmış olasılıklardır. Fotoğraf bir dijital fotoğraf makinesi tarafından çekildiğinde, özne artık sonucu yönlendirme gücüne sahiptir (Van Dijck, 2008, s.11). Bu durum kişinin kişisel anlatısının yönetiminde daha etkin olduğu anlamına gelir.

José Van Dijck, fotoğrafta artan manipüle edilebilirlik olasılıklarını günümüzün genel kültürel bağlamında tartışır. Esneklik ve değiştirilebilirlik, kişisel fotoğrafa özgü olmanın ötesinde tıbbi, teknolojik ve kültürel alanı kapsayan, kişiyi yeniden şekillendirmeye yönelik projelerin giderek arttığı genel toplumsal durumun öne çıkan kavramlarıdır. İnternette ve televizyonda sıkça rastlanan önce-ve-sonra fotoğraflarında en dikkate değer olan şey, daha iyi bir benlik tasviri için fotoğraflarımızı sürekli değiştirmemizi teşvik etmeleri değil; daha çok, bedenlerimizi idealize edilmiş zihinsel imgelerimizle eşleştirebilme yönündeki potansiyeli vurgulamalarıdır. Vücudun, zihnin, görünüşün, kimliğin ve hafızanın çağdaş nosyonları, sürekli değişim ve esneklik kavramlarının hâkim olduğu bu kültürel durumdan etkilenir. Yeni araçlar da kimliği yeniden biçimlendirme ve bedeni şekillendirme konusunda bu kültürel durumla uyumluluk gösterir (Van Dijck, 2008, s.13).

Portre/Otoportreden Selfieye: Yüzün Anlatısı

İlk olarak heykel ve resim, daha yakın tarihte fotoğraf olarak portre, en erken kişiselleştirme teknolojisi sayılabilir. Bireyselliği öne çıkarmanın aracı olan porte, resmedilen kişinin de resmedilmeye değer olduğunu hissettir. Epik şiirler ve oyunların aksine, kişiyi belirli bir bağlamdan çıkarıp dikkatlerin çevreye veya başka cisme değil, kişiye odaklanmasını sağlamak için portrede sıklıkla arkada siyah veya nötr bir fon kullanılır. Giysi, aksesuar seçimleri ve bunlara ek tüm unsurlar geleneksel olarak bireyin zevk, tercih ve statüsünü gösteren birer araç işlevi görür (Hogan ve Wellman, 2014, s.55).

Portre ve otoportreler, fotoğrafın icadından önce resim sanatının bir ürünü olarak belli bir azınlığın sahip olabileceği bir lüks olmuştur. Bu azınlığa dâhil olan sanatçıların otoportreleri ise hem kendi iç dünyalarının hem de içinde yaşadıkları toplumun aynası olmuştur. Fotoğrafla –özellikle amatör fotoğraf-birlikte ise toplumun daha geniş bir kesime ulaşarak kişisel nitelikleri öne çıkaran bir fotoğraf türü olarak günümüze dek gelmiştir (Iqani ve Schroeder, 2015, s.409).

Portre/otoportrenin kimlik, benlik, kişilik gibi bireysel kavramlarla yakından ilişkili olmasının nedeni ise insan yüzüne yaptığı vurgudur. Yüz, genellikle insanlarda ilk fark edilen ve dikkat çeken bedensel alandır. Görüntülenen yüz kişide empati duygusu yaratabilmekte, kişilerarası etkileşimde insanı zorlayıcı ve hatta harekete geçirici bir etkiye sahip olabilmektedir. Resim, fotoğraf veya hareketli görüntüleme ile bize doğru bakan bir yüz, bizi doğrudan iletişime davet eder. Yüzün sağa, sola veya daha farklı şekillerde konumlandırılması okuma yönü konusunda izleyicinin bakışlarını yönlendirir (Seiter, 2016).

Günümüzün toplumsal eğilimlerini erken tahlil eden sosyologlardan biri olan George Simmel (2009) *Duyuların Sosyolojisi* üzerine yaptığı analizlerde “yüz” ün anlatsal niteliğinden söz eder. Karşılıklı bakışta, bakışın ilk nesnesi yüzdür ve yüz eylemde bulunan diğer uzuvların aksine eylemek yerine kişiyi anlatır:

Yüz, bir bireyin kendi hayatının önkoşulu olarak beraberinde getirdiği her şeyin simgesidir. Geçmişinden hayatının dibine düşmüş ve bireyde kalıcı özellikler haline gelmiş şeyler onda depolanır. Kişilerin yüzünü böylesi bir önem vererek algıladığımız için, ne kadar pratik amaçlara hizmet ediyor olursa olsun, etkileşime pratik-üstü bir unsur dâhil olur; yüz, bir kişinin eylemlerine bakarak değil, daha baştan görüntüsüne bakarak anlaşıldığı bir durum yaratır. Yüz, bir ifade organı olarak bakıldığında, bütünüyle teorik bir doğaya sahiptir, deyim

yerindeyse. El, ayak ya da vücudun bütünü gibi eylemez, insanların içsel ya da pratik davranışını asla desteklemez, sadece başkalarına onu anlatır (s.223).

Walter Benjamin ise, ünlü makalesi *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri*'nde, insan yüzünü bir "hâle" kaynağı olarak görür³. Çoğaltım tekniklerinin artması sonucu, sanatın sergileme değeri hâlenin kaynağını oluşturan kült değerinin önüne geçmiştir. Fotoğraf ise sinemayla birlikte sanattaki bu yeni işlevin (sergileme işlevinin) en önemli örneklerinden birini oluşturur. Diğer yandan fotoğrafın icadının ilk dönemlerinde odaklandığı portre fotoğraflardan, dolayısıyla insan yüzünden ise hâlenin son direniş alanı olarak söz eder (Benjamin, 2012, s.60-61). Benjamin (2012)'in ifadesiyle:

Kült değeri burada son siperine çekilir; o son siper de insan çehresidir. Fotoğrafın daha ilk çıktığı dönemlerde portreye odaklanması tesadüf değildir. Uzakta olan ve ölmüş bulunan sevilen kişilerin hatıralarının canlı tutulması, resmin kült değerine son bir sığınak sağlar. Hâle, bu erken dönem fotoğraflarda bir insan yüzünün gelip geçici ifadesiyle son parlak günlerini yaşayacaktır (s.61).

Günümüzde yüzün alanı ise *selfieler*dir. Popüler bir fotoğraf türü olarak *selfieler* dijital çağın otoportreleri olarak öne çıkmaktadır. *Selfieyi* gündelik olarak sosyal medyada paylaşılan diğer fotoğraflardan ayıran, kendisinden önce var olan tüm diğer portre veya otoportrelerde (resim, analog fotoğraf, heykel) olduğu gibi "yüz"e odaklanmasıdır (Abidin, 2014). *Selfie* kişisel anlatıyı bir anlamda resmetmekte; gösterilen kişiyi uzak ve pasif bir nesne olmaktan çıkarıp ona etkin bir rol vererek izleyiciler ile fotoğraftaki kişi arasında yakınlık ve ulaşılabilirlik duygusu uyandırmaktadır. Bu açıdan *selfieyi* sıradan insanların kendi bireysel hikâyelerini anlatma çabası olarak görmek mümkündür (Fallon, 2014, s.55).

Selfie, hikâyelerde olduğu gibi bir takım şeyleri ortaya çıkarırken bir takım şeyleri gizlemektedir; hadiselerin, bir anının, bir duygunun kimi kısımlarını öne çıkarmaktadır. Böylece dikkatleri belirli şeylere yönlendirirken diğerlerinden uzaklaştırır. Sözlü hikâyelerde olduğu gibi *selfie* de deneyimleri paylaşmanın, diğerleriyle ilişki kurmanın bir yoludur. Bu yönleriyle *selfienin* varsayımsal veya gerçek bir izleyici kitlesine yönelik olarak iletişim ve ifade arayışında olan bir hikâyeleme süreci olduğu söylenebilir (Papacharissi, 2014). Kimi zaman bir toplumsal olaya tanıklık, kimi zaman ilginç bir mekânda bulunma veya ünlü bir kişi ile kurulan iletişim *selfiede* deneyim aktarımının bağlamını oluşturabilir. Kimi zaman ise *selfielerde* sadece yüze odaklanılarak, yüze farklı yollarla (yüzün sadece bir kısmını fotoğraflamak, belirli tekniklerle gölgelendirme vb. yöntemlerle) anlatıya özgü bir dinamizm verilir.

Bu nitelikleriyle *selfie*, belli bir toplumun üyesinin kişisel otobiyografik unsurlarını içeren ve onları sosyal medya gibi yarı kamusal bir alanda sergileyen bir dijital hikâye anlatıcılığı olarak düşünülebilir. Kişisel olarak şahit olunmuş bir tarihin görsel ifadelerini sunarken, aynı zamanda modern yaşamın toplumsal deneyimlerini yansıtır (Koliska ve Roberts, 2015, s.1676). Tüm anlatıların içinde bulunduğu tarihsel- kültürel bağlamın izlerini taşıması gibi *selfieler* de içinde bulunduğumuz toplumun izlerini taşır. Bu, selfieye yönelik -belli ölçüde haklı- eleştirileri de beraberinde getirir. Tüketim toplumuna özgü hızlı ve kullanım kolaylığı ile anında üretilebilir ve tüketilebilir olması *selfieyi* kullan-at bir fotoğraf türü haline getirir. Sanatsal yoğunluktan yoksunluğu ile yüzeysel bir "ben" duygusu verir. Ayrıca, popüler bir fotoğraf türü olarak sık üretimi ve "ben" vurgusu *selfienin* narsisizm ile ilişkilendirilmesine yol açar. Sosyal medya kullanıcıları tarafından kimi zaman bir tür mikro-ünlüye dönüşme aracı haline gelmesi onu popüler kültürün yansımalarının gözlemlenebileceği bir obje haline de getirir (Lima, 2015).

³ Benjamin, sanat eserinin alımlanması ve ona değer biçilmesinde birbirine zıt iki farklı düzlemde söz eder: Sergilenme değeri ve kült değeri. Bu iki düzlem sanat eserinin alımlanmasındaki tarihsel bir çizgiyi ifade eder aslında. Kült değerinde önemli olan eserin seyredilebilirliği değil, varlığıdır. Kült eser mesafenin ölçüsüne bakılmaksızın alımlamada bir "yaklaşılamazlık" duygusuyla karakterizedir. Ancak teknik araçlarla yeniden-üretilebilirlik imkânının çoğalması ve şeyleri her bakımdan (uzamsal ve insani açıdan) yakınlaştırma tutkusuyula sanat eserinin sergilenme değeri, kült değerinin önüne geçer. Bu aynı zamanda kaynağını kült değerinin oluşturduğu, "bir mesafenin biricik olma olgusuyla" tanımlanabilecek hâlenin de çöküşü anlamına gelir (Benjamin, 2012, 53-60).

Öte yandan, insanların şaka *selfi*lerinden asker *selfi*lerine, sporla ilgili *selfi*lerden siyasi *selfi*lere kadar birçok farklı bağlamda ve şekillerde (yalnızca seksi, karizmatik, güzel görünme kaygısıyla değil, ayrıca alaycı, münakaşacı, somurtkan vb. ifadelerle) *selfi*ler çektiği düşünülürse, insanların *selfi* üretiminde ne yapmayı amaçladıkları ve hangi yanıtı vermeyi seçtiklerine dair bir analiz çabasında narsisizm ve izolasyon gibi kavramlardan daha fazlası gerekmektedir (İqani ve Schroeder, 2015, s.407; Senft ve Baym, 2015, s.1590).

Diğer kişisel fotoğraflarla birlikte *selfi*enin, içinde bulunduğu çağın kültürel çelişkilerden izler taşıyan, bir anlatı aracı olduğu yönündeki bir yaklaşım ise kişisel fotoğraflara yönelik olumsuz ve eleştirel indirgemelerin ötesine geçerek ona olumsal bir nitelik atfeder.

Sonuç

Postmodern bireyin yaşamı, yaşam aşamaları daha o doğmadan öngörülen, hazır bir yaşam senaryosuna sahip geçmiş kuşaklardan farklı olarak, birbiriyle ilişkisiz anlatı parçalarından oluşur. İçine güvenli bir şekilde yerleşebileceği büyük anlam çerçevelerinden yoksun birey, kendi yaşam anlatısını doğrudan üretme sorumluluğuyla baş başadır. Elbette bu üretici konumu, kişinin yaşamına yön vermede özgür olduğu anlamına gelmez. Daha çok, kişinin esneklik, değişim, kısa vade gibi kavramların anahtar kavramlar haline geldiği bir kültürün üyesi olarak tutarlı bir yaşam anlatısı arayışını ifade eder.

Bireyin kayıp bütünlüğünü onarmaya çalıştığı en önemli anlatı araçlarından biri ise fotoğraflardır. Bir kültürel araç olarak fotoğraf anlatıyla hep ilişkili olmuştur ve tarihsel durumla uyumlu bir şekilde bu ilişki de yeni biçimler almıştır. Dijital devrimle birlikte fotoğraf, bireyin kişisel imajını kültürel ideallere uygun şekilde kurgulama olanağı ve anlık deneyim aktarımına izin veren araçları ile yaşam boyu sürecek otobiyografik anlatıları, bir diğer ifadeyle küçük hikâyeleri oluşturmada bellek araçları haline gelmiştir. Bu durumda, dijital devrimin işlevsel ve anlamsal açıdan getirdiği yeni niteliklerle fotoğrafın düzenlam – yananlam ikiliğinde ağırlığın yananlamsal niteliklere yani öznel niteliklerin üretimine kaydığını söyleyebiliriz.

Dijital çağ hatırlama ve anımsama için yeni standartlar belirler. Doğru ve değiştirilmiş gibi terimleri fotoğraflara uygulamak giderek geçersizleşmektedir. Böylece gerçek ve yanlış hatıralardan söz etmek de giderek anlamsızlaşmaktadır (Van Dijck, 2008, s.16). Bu yönüyle dijital fotoğraflar, fotoğrafta gerçekliğe sadakat-kurgusal dengelinin bozulduğu bir evreyi temsil eder. Bruner, anlatıyı bilimsel varsayımlara olduğu gibi bir doğrulama-yanlışlamaya tabi tutamayacağımızı, ancak bir olasılık üzerinden sorgulama yapabileceğimizi söyler (Bruner, 1991, s. 4). Bu fotoğrafik anlatı-özellikle de dijital fotoğraf anlatıları- için de geçerlidir.

Richard Sennett ise tutduğumuz anlatıları sorgulamaya tabi tutabileceğimiz başka bir araç verir bize: Tedavi işlevi. Buna göre “Bir anlatı genelde, verdiği öğütlerle değil yapısı sayesinde kişiyi tedavi eder” (Sennett, 2008, s.142). Bu şu anlama gelir; anlatının iyileştirici gücü mutluluğa varmakta değil, daha çok yaşamın tüm gerçekliğiyle yüzleşmesinde yatmaktadır. “İyi bir anlatı, yaşamın saptığı bütün kötü yolları da kabul eder ve irdeler” (Sennett, 2008, s.142).

“Tedavi edici anlatı” kavramını, günümüz dijital anlatılarını sorgulayabileceğimiz kavramsal bir araç olarak kabul edebiliriz. Bu bağlamda, gelecekteki çalışmalar için, bu anlatıların tutarlı bir otobiyografi arayışındaki birey için iyileştirici bir nitelik mi taşıdığı; yoksa onu bu arayışa iten sistem ile mi bütünleştirdiği yönünde bir soru ortaya konabilir. Bu yönde bir soruşturma ise öncelikle, fotoğraf ve anlatı arasında kurulacak bir analogiyi gerekli kılar. Çünkü sistemle bütünleştirici veya sisteme direniş potansiyellerinden önce, dijital kişisel fotoğraflar, anlatılabilir olmayı talep eden bir kültürde, yaşam anlatısını arayan bireyin “şimdi ve burada” olarak kendi “küçük hikâye”sini tarih akışı içinde konumlandırma çabasıdır.

Kaynakça

- Abidin, C. (2014, 12 Kasım). The rise of the selfie and the monetisation of social media. *ABC Radio National*.
<http://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/thelist/the-rise-of-the-selfie-and-the-monetisation-of-social-media/5885926> adresinden erişildi.
- Allan, K. (1997). The postmodern self: A theoretical consideration. *Quarterly Journal of Ideology*, 20 (1), 3-24.
<https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=5126> adresinden erişildi.
- Alatalo, M. (2015). *Reading pictures, constructing narratives: A study upon pictorial narrativity and a narrative analysis of work photography* (Yüksek lisans tezi, Laponya Üniversitesi, Rovaniemi). <http://lauda.ulapland.fi/handle/10024/61931> adresinden erişildi.
- Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan sonra: Analog fotoğraftan dijital devrime.*(M. Franco, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bamberg, M. (2011). Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology*, 21(1), 3-24.
 doi:10.1177/0959354309355852
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş.* (M. Rifat ve S. Rifat,Çev.) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Barthes, R. (2014a). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik.* (A. Koç, Çev.). İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014b). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler.* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi: Teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanat eseri.* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). *Bir fotoğrafı anlamak.* (B. Eyüboğlu, Çev.).İstanbul: Metis Yayınları.
- Besley, T. (2001). Foucauldian influences in narrative therapy: An approach for schools. *The Journal of Educational Enquiry*, 2 (2), 72-93. <https://www.ojs.unisa.edu.au/index.php/EDEQ/article/view/559> adresinden erişildi
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18 (1), 1-21. <http://www.jstor.org/stable/1343711> adresinden erişildi.
- Bruner, J. (2004). Life as narrative. *Social Research*, 71 (3), 691-710. <https://philpapers.org/rec/BRULAN> adresinden erişildi.
- Culler, J. (2007). *Yazın kuramı.* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Davis, J.E. (Ed.). (2002). Narrative and social movements: The power of stories. E. Davis, (Ed.). *Stories of change: Narrative and social movements* içinde (3-29). Albany: State University of New York Press.
- Fallon, K. (2014). Streams of the self: The Instagram feed as narrative autobiography. M. Hudson vd.(Ed.). *Proceedings of the Interactive Narratives, New Media & Social Engagement International Conference* içinde (54-60). Toronto, Kanada.
<https://www.researchgate.net/publication/299102175> adresinden erişildi.
- Fulford, R. (1999). *Anlatının gücü: Kültürü çağında hikâyecilik.*(E.Kardelen,Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Georgakopoulou, A. (2016).From Narrating the self to posting self (ies): A small stories approach to selfies. *Open Linguistics*, 2(1), 300-317. doi: 10.1515/opli-2016-0014
- Harrison, B. (2004). Photographic visions and narrative inquiry. M. Bamberg ve M. Andrews (Ed). *Considering counter narratives: narrating, resisting, making sense* içinde (113-136), Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hogan, B. ve Wellman, B. (2014). The Relational self-portrait: selfies meet social networks. M. Graham & W. Dutton (Ed.). *Society and the internet: how networks of information and communication are changing our lives* içinde (53-66).Oxford: Oxford University Press.
- Hui, Y. ve Halpin, H. (2013). Collective individuation: the future of the social web. *The Unlike Us Reader*, 103-116.
<https://www.researchgate.net/publication/277309659> adresinden erişildi.
- Hyvärinen M. (2010). Revisiting the narrative turns, *Life Writing*, 7, 69–82. doi: 10.1080/14484520903342957
- Iqani, M. ve Schroeder, E.J. (2015). #selfie: digital self-portraits as commodity form and consumption practice. *Consumption Markets & Culture*, 19 (5), 405-415.doi: 10.1080/10253866.2015.1116784
- Jennings,P. (1996). Narrative structures for new media: Towards a new definition. *Leonardo*, 29 (5), 345-350.
 doi:10.2307/1576398
- Jørgensen, T. E. ve Stråth, B. (2004). Challenges and problems of the linguistic turn. *Bo Stråth's Homepage*.1-3.
http://www.helsinki.fi/strath/strath/archive/pastseminars/0304problems_linguistic_turn/Beyond_Turn.pdf adresinden erişildi.

- Kılıç, S. (2015). Lyotard: Fark ve çokluğun anlatısı postmodernite. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 3, 106-137. <http://dergipark.gov.tr/temasa/issue/23816/253731> adresinden erişildi.
- Kraus, W. (2000). Timely stories. narrating a self in postmodern times. *The first International Conference on the Dialogical Self*, 1-13. Nijmegen, Netherlands. http://ikus.net/texte/timely_stories.pdf adresinden erişildi.
- Kraus, W. (2005). The Eye of the Beholder: Narratology as seen by social psychology. J.C.Meister (Ed.), *Narratology beyond literary criticism* içinde (265-287). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Koliska, M. ve Roberts, J.(2015). Selfies: witnessing and participatory journalism with a point of view. *International Journal of Communication*, 9,1672-1685. <https://www.researchgate.net/publication/289618357> adresinden erişildi.
- Lima, C.C.(2015). The selfie as expression of contemporary fashion and narcissism. *Moda Documenta: Museu, Memória e Design*, 2 (1), 1-14.
- Lyotard, J.F.(2013). *Postmodern Durum*, (İ. Birkan, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- McAdams, D. P. (2008). Personal narratives and the life story: Theory and research. J.Oliver vd.(Ed.). *Handbook of personality: Theory and research* içinde (241-261). New York: Guilford Press.
- Nichols, M (2015). Identity crafting: Reading the agency and art implicit in selfies. *Bridges: A Journal of Student Research*, 9,1-6.<https://pdfs.semanticscholar.org/6baa/7a45c845e7ec3366497811260100f89ae4af.pdf> adresinden erişildi.
- Orvell, M. (1998).Picturing ourselves: Photography and autobiography. *Biography*, 21 (3), 352-354. https://www.jstor.org/stable/23540075?seq=1#metadata_info_tab_contents adresinden erişildi.
- Papacharissi, Z. (2014, 28 Nisan). A networked selfie: Storytelling of the self in the age of digital reproduction. *Culture Digitally*. <http://culturedigitally.org/2014/04/a-networked-selfie-storytelling-of-the-self-in-the-age-of-digital-reproduction/> adresinden erişildi.
- Randall, W.L.(2014). *Bizi "biz" yapan hikâyeler*. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rich, R. (2014). Storied identities: Identity formation and the life story. *University of Sussex Journal of Contemporary History*, 15, 1-16.<http://www.sussex.ac.uk/history/research/usjch/pastissues> adresinden erişildi.
- Rugg, L. H. (1997). *Picturing ourselves: Photography and autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Seiter, C.(2015, 17 Haziran). The psychology of selfies: Why we love taking and viewing photos of faces. *Buffersocail: Thoughts on Social Media and Online Marketing*. <https://blog.bufferapp.com/psychology-of-selfies> adresinden erişildi.
- Senft, T. M. ve Baym, N. (2015).What does the selfie say? Investigating a global phenomenon. *International Journal of Communication*, 9, 1588-1606. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4067/1387> adresinden erişildi.
- Sennett, R.(2008). *Karakter aşınması: Yeni kapitalizmde işin karakter üzerindeki etkileri*. (B.Yıldırım. Çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (O. Akinhay,Çev.). İstanbul:Agora Kitaplığı.
- Suler, J. (2015). Contemporary media forum: From self-portraits to selfies. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 12 (2), 175-180. doi: 10.1002/aps.1448
- Sundbo, J. ve SÈrensen, F. (Ed.). (2013).*Handbook on the experience economy*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Üğüden, D. (2015, 9 Ekim). 3 yıl boyunca her gün çektiği selfie'ler eşliğinde bir kızın erkeğe dönüşüm süreci. *listelist.com*. <http://listelist.com/cinsiyet-degistirme-fotograflari/> adresinden erişildi.
- Van Dijk, J. (2008). Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, 7(1), 57-76. doi: 10.1177/1470357207084865
- Vanleene, S.M. (2011). *Paul Ricoeur'de kendiliğe ilişkin bir sorgulama olarak "anlatısal kimlik" sorunu*. (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara). <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/6083/tez.pdf?show> adresinden erişildi.
- Viviennei S.ve Burgess, J. (2013). The Remediation of the personal photograph and the politics of self- representation in digital storytelling. *Journal of Material Culture*, 18 (3), 279-298. doi: 10.1177/1359183513492080.
- Wallace, W. (2015). Selfie a day-everyday photo diary. *iTunes Preview*. <https://itunes.apple.com/us/app/selfie-day-everyday-photo/id877133105?mt=8> adresinden erişildi.
- Wilkes, D. (2013, 29 Kasım). Girl who pulled all her hair out: The compulsive disorder victim whose youtube diary made her an unlikely star. *Daily Mail Online*. <http://www.dailymail.co.uk/health/article-2514880/Student-rare-hair-pulling-condition-trichotillomania-online-sensation.html> adresinden erişildi.