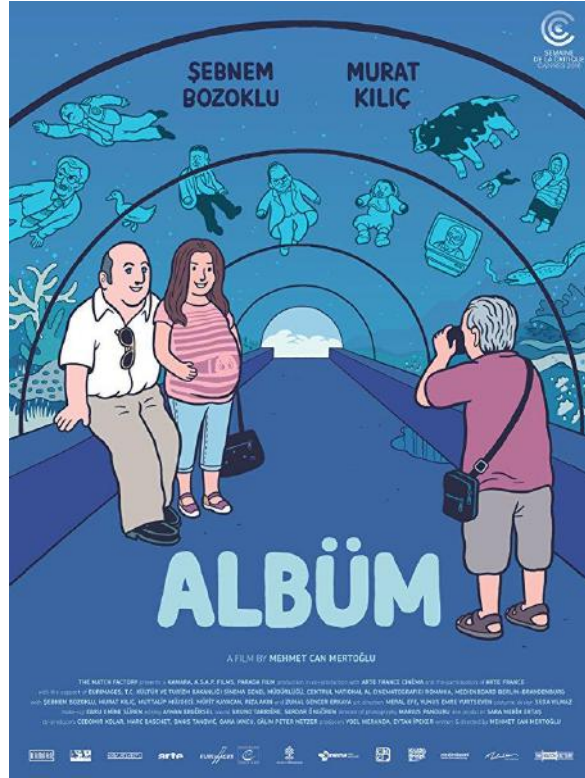


ALBÜM: GÜNDELİK HAYATIN SIRADIŞI FOTOĞRAFLARI

Aysu Uğur Balcı¹



Gündelik hayatın vazgeçilmezi olan fotoğraflar... Benliğimizi, kimliğimizi, rollerimizi ve hakkımızdaki fikirleri belirleyici kılan modern göstergelerden biri fotoğraf. Çerçevenin içinde gördüklerimizi yorumlamamızı sağlayan birer gösterge. Sinema da aynı imajları yansıtan bir sanat dalıdır. Fotoğrafın sosyolojik boyutu olduğu kadar filmlerin de sosyolojik ipuçları bulunmaktadır. Sinema, gündelik hayatın içinden gelir. Iskaladığımız tüm duyguları, deneyimleri, bilmediğimiz dünyaları gözlerimizin önüne sermektedir.

¹ Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü.

Fotoğraf, statik formuyla birer iletişim göstergesi olurken sinema hareket imajlarla ontolojisini² kurmaktadır. **Gilles Deleuze** (2004: 82) sinemanın hareket ve zaman bloklarıyla oluştuğunu ileri sürmektedir. Bu düşünceler sinemanın estetik imajlarıyla seyirciye aktarılmaktadır. Böylece filmler düşünür, eleştirir, gözlemler ya da betimler. **George Gerbner** (2014: 314) insanın temel büyüünün hikâyeler oluşturması, sanat veya kitle iletişim araçlarıyla hikâyeyi yayması olduğunu söylemektedir. Sinemanın ontolojik yapısı düşünüldüğünde yeni hikâyeler anlatma isteği, temsil/gerçek ilişkisi, deneysel imajlarla yeniyi keşfetme arzusu, gündelik hayata ışık tutması, kör alanları kadrajına alarak görünür kılması vb. birçok neden sayılabilir. Sinema kültürleri, yaşam biçimlerini görünür kılması ve yeri geldiğinde düzeni eleştirebilme özelliği ile öne çıkmaktadır. **Albüm** (Mehmet Can Mertoğlu, 2016) filmi tam da bu noktadan hareketle anlatısını kurmaktadır. Bir gündelik hayat eleştirisi, aile olma çabası, toplumsal rolleri yerine getirerek uyumlu olma gayreti... Filmde uzun süreli evli olan ancak çocuk sahibi olamayan bir çiftin evlat edinme isteği ve süreci trajikomik bir şekilde anlatılmaktadır. Gündelik hayatın görünen ve görünmeyen yüzünü gösteren film, kimi zaman hicveden kimi zaman da güldüren diliyle seyirciyi sürekli şaşırtmaktadır. Filmin yönetmenliğini **Mehmet Can Mertoğlu** yapmıştır. Film 69. Cannes Film Festivali Eleştirmenler Haftası bölümünde Yılın En Yenilikçi Yönetmen ödülünü, Saraybosna Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü ve 23. Uluslararası Adana Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ödülleri kazanmıştır.

Filmin giriş sekansında bir anne ineğin doğum sahnesi gösterilir. Görevliler, anne ineğin doğurmasına yardımcı olur ve bir yavru meydana gelir. Bu alegorik (simgesel) anlatı sinemanın yan anlamlar kurmasının bir yeteneğidir. Filmin devamında kurulacak olan hikâyeye gönderme yapan bu sekans, film ilerledikçe daha net anlaşılacaktır. Çünkü çocuk sahibi olamayan ve bunun çok önemli olduğunu düşünen insanlar, hayvanlardan farklı olarak çocuk edinme yöntemlerini arayacaktır. Hayvanlar doğanın kanununu içgüdüleriyle yerine getirerek bir yavru dünyaya getirmektedir ancak insanlar bunun farklı yollarını çoktan bulmuştur. Onlardan biri de evlat edinmedir. Bu sekansta gerçekleşen doğum ilk başta normal gibi gözükmemektedir ancak burada da ineğin suni yollarla yavru sahibi olması durumu anlatılmaktadır. İnsanlar hayvanların üremesine de müdahale etmeye

² Varlık, var olma amacı taşıyan.

başlamış ve suni dölllenmeyle onların yavrular doğurmasını sağlamıştır. Bu suni dölllenme mercek gözüyle bize gösterilmektedir. Anne inek yavrusunu yalayarak temizlemeye başlar. Bir sonraki sahnede ise hamile bir kadın ve eşinin fotoğraf çektiği görünür. Çift, poz verirken gülümsemekte sonrasında ise bıkkın hallerine geri dönmektedir. **Erving Goffman**'a (2014: 33) göre toplum bireyleri sınıflandırmada ve anlamada birer araçtır. Toplumsal kimliğimiz bizim kabul görmemizi sağlamaktadır. **Goffman** (2014: 33) *damgalı birey* kavramını kabul görmeyen, toplumsal kimliği lekelenen insanlar için kullanmıştır. O aynı zamanda kişilerin toplumsal hayatta rol yaptığını, bu roller sayesinde kendilerinden emin olduğunu söylemektedir. Toplumsal rollerimiz modern hayatta tek boyutlu olmamaktadır ancak tüketim toplumunun ve bıkkınlığın yarattığı tek boyutlu bireylerde roller gittikçe azalmıştır. Bahar ve Cüneyt'in öncelikli rolü anne ve baba olmaktadır. Onlar, mahalle baskısını üstünde hisseden, başkaları ne der diye düşünen ve toplumsal kimliğini kendi yaratmaya çalışan bir ailedir. Hayatlarını geleneksel toplum kodlarıyla kurmaya çalışırlar. Bu toplumda ise anne ve baba olmak bir ailenin temel görevidir. Bahar ve Cüneyt *damgalanmamak* için çaba harcamaktadır. Çocuk Esirgeme Kurumu'na geldikleri zaman doğurganlık bahsi geçtiğinde Bahar'ın yüzündeki hayal kırıklığı onun dışlanma korkusunu gösterir. Onlar anne ve baba rolünü dışlanmamak için istemektedir. Bahar ve Cüneyt'in fotoğraf makinesine poz verirken de mutlu rolü yaptıkları görülmektedir. Film boyunca albüm için çekilen fotoğraf görüntüleri sıkça yer almaktadır ve roller devam etmektedir. Kamera açıları ve kameranın genellikle sabit konumda oluşu ise filmin anlatısını desteklemektedir. Sabit fotoğraf görüntülerini andıran karelerde kamera gözlem yapan bir göz olarak sabit durmaktadır. Görüntü sabit kalırken ses imajlar devam etmektedir. Modern sinemanın zaman imgelerini içerdiğini belirten **Deleuze**'ün (2009) zaman imgeleri bu sekansta kendini hissettirir. Akıp giden zamanı eş zamanlı olarak hissederiz. İşitsel imge, zaman imgenin bileşenlerindedir. "Zaman-imge, zamanın artık harekete tâbi olmadığı imgedir. Algının bütünüyle maddeden özgürleşmesi ile var olur." (Yetişkin, 2011: 135) Zaman imge düşüncenin yoğun olduğu, kurgusal hareketlerden uzak olan imgedir.

Hareketli kameradan ziyade sabit açılarla çekilen görüntüler aynı zamanda karakterler arasındaki iletişimsizliği ve durağanlığı da simgelemektedir. Uzun planlardan oluşan sekanslar, karakterlerin mutsuzluğu ve memnuniyetsizliğinin pekiştirmektedir. Film boyunca dinamik hareketlerden ziyade sabit, kimi zaman ağırkanlı hareketler göze çarpmaktadır.



Resim 1. Sabit açı ve fotoğraf imajı.

Sonraki sahnelerde Cüneyt'in iş yerindeki mutsuz halleri görülmektedir. Lise öğretmeni olan Cüneyt sınıfta sessizliği sağlayamamakta, öylece oturmaktadır. Aynı şekilde Bahar da memur kimliğiyle son derece mutsuz görünmektedir. Modern iş hayatında ve toplumsal yaşamda mutsuz olan birey, kent hayatının tüm ağırlığını üstünde hissetmektedir. Kapitalizm, ağır iş yükü, evdeki huzursuzluk, amaçsızlık ve aile olamama hissi Bahar ve Cüneyt'i iyice mutsuzlaştırmaktadır. Bahar ve Cüneyt, gittikleri her yerde albüm için fotoğraf çektirir. Bu fotoğraflar Bahar'ın hamilelik sürecini gösterir niteliktedir. Evli çift Antalya'daki hayatlarından uzaklaşarak farklı bir ilde yeni bir hayata başlamak için tayin isterler. Bu albüm ise yeni hayatlarının somut niteliğinde olacak ve evlat edinecekleri çocuğa bir geçmiş yaratmak için kullanılacaktır. Çünkü onlar için çevre baskısını azaltacak, toplumsal kimlik ve rollerini gerçekleştirecek olan şey, albüm ve fotoğraflardır.

Karakterler arasında geçen diyaloglar gündelik hayatta duyduğumuz bazen de anlamsız konuşmalardan ibarettir. Örneğin Cüneyt'in ailesiyle konuştuğu havadan sudan muhabbeti ya da okul müdürünün kravat indirimi üzerine sohbeti vs. gündelik hayatın diyaloglarını anımsatmaktadır. Uzun plan sekanslar da zamanın eş zamanlı olmasını desteklemekte, zaman imajların gerçek boyutuyla algılanmasını sağlamaktadır. Bahar'ın karşıdan karşıya geçmesi kesmeden gösterilir ya da karakterler bir yerden bir yere giderken yürümleri uzun plan sekanslarla gösterilir. Böylece *hareket imaj*lardan ziyade, *zaman imaj*lar ön plana çıkar ve zaman, normal hayatın akışıyla birlikte hissedilir. Bir başka sahnede ise evli çiftin yemek yemesi uzun planlarla gösterilir. Cüneyt ve Bahar'ın iştahla yemek

yediği sahnede başka hiçbir hareket yoktur, kamera sabittir ve sadece yemek yemeleri gösterilir.

Bahar ve Cüneyt evlat edinme işlemleri için kurum müdürüyle görüşürken aralarında garip bir diyalog yaşanır. Bahar: *“Evlat edinmek için bir bebek gösterecektirdi bize”* der. Müdür: *“Kız bebek mi tercih ediyorsunuz yoksa erkek mi?”* Bahar: *“Bizim tercihimiz erkek bebek.”* Ancak müdür gösterilecek bebeğin kız bebek olduğunu söyler. Bahar ve Cüneyt gösterilen bebeği beğenmediklerini söyler. Filmin giriş sekansında verilen inek anne ve yavrusu arasındaki ilişkiden çok farklı bir yavru seçimi sahnesidir bu. Anne inek suni döllemeyle yavrusunu dünyaya getirmiş ancak seçme hakkı olmamıştır. Evli çift ise cinsiyetine, hatta görünüşüne göre bir evlat arayışı içinde olmuştur. Onların ebeveynlik rollerinin gerçekleşmesi için seçecekleri bebek kendi istedikleri gibi olmalıdır.



Resim 2. Bebekle çekilen fotoğraflar.

Müdür, Bahar ve Cüneyt'in toplamda üç bebek görebilme hakkında bahsetmektedir. Evli çift bu sefer başka bir kuruma gelirler ve buradaki erkek bebeği evlat edinirler. Ardından bir hastaneye gelirler ve doğumu gerçekleştirmiş gibi fotoğraflar çektirirler.

Aile, doktor ve hemşire ile de fotoğraf çektirmeye devam ederler. Sabit görüntülerin arkasından fotoğraf makinesinin sesi ve Bahar'ın fotoğrafı nasıl istediğine dair yönlendirmesi duyulur. Kamera da adeta anı yakalamaya çalışan fotoğraf makinesi gibi sabit kalmaktadır. **Susan Sontag** (2008: 184) fotoğrafın bir saklama aracı olmasını şöyle değerlendirmektedir: "Fotoğraf, şekilden şekle giren bir saklamayı temsil eder."

Fotografik görüntü imaj yaratmanın yanı sıra bilgi veren birer göstergedir. Cüneyt ve Bahar tüm film boyunca fotoğrafın kanıt ve bilgilendirici yönünden yararlanarak yeni rollerini destekleyici belgeler yaratmıştır. Bebeği evlat edindikten sonra Kayseri'de yaşamaya başlarlar. Bahar da artık evli ve çocuklu arkadaşları arasındaki yerini almıştır. Çocuk parkı annelerin kamusal alanı ve iletişim mekânı olarak gösterilmiştir. Bahar artık arkadaşlarıyla çocukları hakkında sohbetler etmektedir. Ev yaşamı, gündelik rutinler hep çocuğa göre yeniden düzenlenmiştir. Ancak bu düzenleme bebeğe iyi bakmaktan ziyade gösteri niteliğindedir. Çocuklu arkadaşlarıyla bir araya gelmekten zevk alan Bahar, evdeki özel yaşamında bebekle pek ilgilenmez. Bebek oynarken Bahar'ın televizyon izlemeye devam etmesi, karakolda bebeğin altını değiştirmeyi gereksiz bulması, bebeğin yanında sigara içmesi gibi durumlar onun rolünü kamusal alanda gösterdiğini belirtir.

Filmin başından beri hiç gülmeyen Bahar kimi zaman gülmeye başlamış kimi zamanda eski haline yeniden dönerek bıkkın görünmüştür. Günlük rutinleri ev, iş, alışveriş merkezi üçlüsü içinde olan ebeveynler modern yaşamın yıpratığı ve amaçsızlaştırdığı kişilere dönüşmüştür. Alışveriş merkezi, kalabalık yapısı, eğlence ve tüketim odaklı biçimiyle insanların ilgisini çekmektedir. Bu tüketim merkezi, modern hayatın kamusal mekânı olarak insanları ortak bir yerde buluştururken yalnızlaştırmaktadır. "Gündelik hayat, tüm insan eylemleriyle derinden ilişkilidir ve onları farklılıkları ve çatışmaları ile birlikte kapsar; bağları ve ortak zemini onların birleşme yeridir." (Esgin, 2018: 19) İnsanın edimleri gündelik hayatın kendisini oluşturmada ve bu bireysel edimler toplumsal ritüellere dönüşmektedir. Modern kent hayatının bir ritüeli de alışveriş merkezleridir. Sinema, anlatımın yanı

sıra göstergelerle konuşmaktadır. Yönetmen alışveriş sahnesinde bunu tam anlamıyla göstermektedir. Sessizce alışveriş merkezinde gezinen ve büyük boy gazlı içecekleri yanından ayırmayan kişilerin bir eleştirisidir bu. Cüneyt ve Bahar'ı eğlence, tüketim odaklı alışveriş merkezi de tatmin etmemektedir. Onlar her yerde bıkkın şekilde gezmeye devam ederler. Modern toplumsal hayatta aile olmak hatta birey olmak işte bu denli zordur. Yönetmen temelde evlat edinme konusu üzerinden öykünün dramatik yapısını kursa da yer yer düzene, sisteme, insanlara getirdiği eleştirilerle konunun başka boyutlarını da ele almaktadır. Modern dünyanın yarattığı suniliği devam ettiren, yaptıkları işe hatta kendine yabancılaşan insanların aile olamama haline getirilen bir toplum eleştirisidir. Sinema bunu bir ya da iki sahneyle bile yapabilmektedir. Çünkü sinemada görüntüler konuşur, görüntüler öykü bağlamında yeni anlamlar elde eder.



Resim 3. Alışveriş merkezi.

Karakterler evlerine döndüklerinde eve hırsız girdiğini fark ederler, hırsız acele edip balkondan düşer ve ölür. Bunun üzerine karakola giden Cüneyt ve Bahar'ın sistemde çocuk evlat edindikleri yazmaktadır. Bahar bunun öğrenilmesini istememektedir. Panikler ve yine şehir değiştirmek ister. Bahar ve Cüneyt aslında kendi yaşantılarından kaçmaya çalışırlar. Damgalanma korkuları tekrar başlar ve çözümü şehir değiştirmek olarak görürler. Yeni bir sayfa, yeni bir kimlik onlara göre tanımadıkları insanlar arasında yeniden oluşabilir. Ancak sistemdeki bilgiler, kayıt altında olan evraklar onların peşini bırakmamaktadır. Çocuk sahibi olsalar da dertleri bitmemektedir. Bunu kabullenip yaşantılarına devam edemezler.

Sonraki sahnede Bahar ve Cüneyt çocuklarıyla birlikte bir şelalenin önünde durmaktadır. Bunu neden yaptıkları gösterilmez. Günlük rutinlerin dışında yapılan sıra dışı hareketler karakterlerin tek boyutlu olmasını önlemektedir. Sadece iyi ya da sadece kötü olmayan karakterler ana akım sinemada olduğu gibi özdeşleşme amacıyla kurgulanmamaktadır. Filmdeki ana karakterler, Cüneyt ve Bahar, farklı davranışlarıyla, kimi zaman hareketsiz ve mimiksiz ifadeleriyle çok şey anlatmaktadır. Yan rolde olan müdür, polis, kurum müdürü, komşular gibi kişiler bir olayı anlamaktan ziyade farklı konularda sohbet açmakta, konudan uzaklaşmaktadır.

Filmin sonunda bu çiftin şelaleye doğru yürüdüğü görülmektedir. Film açık uçlu bir sonla biterken, izleyicinin olaylar üzerine düşünmesini amaçlamaktadır. Göstergelerin yan anlamlarını seyircinin açması beklenmektedir. Filmin renkleri de anlatıyı destekler niteliktedir. Karakterlerin durgunluğu gibi renkler de soluk, maviye ya da griye yakın bir tondadır. Hayat koşturmasının olduğu alanlarda bile bu çift son derece yavaş ve durgundur. Renkler ve kamera açıları da bu düşüncüyü desteklemektedir.

“İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer.” (Fischer, 1990: 6) *Albüm* bir ailenin bütünlenme isteğinden yola çıkılarak hazırlanmış bir film ancak tam anlamıyla bir bütünleme yaşanmamaktadır. Evli çift ne birbirleri ile ne bebekleri ile ne de içinde yaşadıkları toplumla bir bütünleşme yaşamıştır. Yönetmen özelde bir ailenin genelde ise toplumun bazı kesimlerinin albümünü sunar. *Albüm* filminin gündelik hayatın sıra dışı fotoğraflarını yansıtması hem çok bilindik konuşmalar, kişiler ve mekânlar üzerinden hikayesini kurmasından hem de bir o kadar absürt ve

trajikomik durumları ele almasından kaynaklıdır. Böylece sinema, görünmeyeni gösteren ya da sıradan görünen şeylerin gizli anlamlarını ortaya çıkaran bir sanat dalı olmaktadır. Aynı zamanda sinema eleştiren, hicveden, eğlendiren ve düşündürdüren teknik ve estetik bir medyadır.

Kaynaklar

- Deleuze, G. (2004). *Sinema I: Hareket İmge*. (Çev. Demir, S.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 2: The Time-Image*. (Translated by Tomlinson, H. & Galeta, R.) London: Continuum.
- Esgin, A. ve Çeğin, E. (Ed.). (2018) *Gündelik Hayat Sosyolojisi* Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Çapan, C.) Verso Yayıncılık, İmge Kitabevi.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. (Çev. Geniş, Ş., Ünsaldı, L., Ağırnaslı, S.N.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı*. (Çev. Batmaz, V., Ayas, G., Kovacı, İ.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yetişkin, E. (2011). "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş." *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No (40), 123-141