

# "ADI VASFIYE" VE "AAAHH BELİNDİ" FİMLERİNDE BELLEK YANILSAMALARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Nilhan HABACI<sup>1</sup>

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 03.02.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 15.03.2023  
DOI: 10.55055/mekcad.1246779

Habacı, N. (2023). "Adı Vasfiye" ve "Aaahh Belinda" filmlerinde bellek yanılsamaları ve toplumsal cinsiyet. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 5 (1), 6-22. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1246779>

## ÖZ

Bellek, hatırlama ve unutma ile inşa edilir. Kolektif hafıza belirli bir bağlamda oluşur. Bu bağlamın boyutlarından biri de toplumsal cinsiyet ilişkileridir. Sinema toplumun dinamiklerini resmederken bireysel ve toplumsal bellek inşasında etkili bir rol oynar. Dil, müzik, kurgu ve anlatı yapısı bu inşanın araçlarıdır. 1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın filmi dendiğinde akla ilk gelen sinemacı Atif Yılmaz'dır. Yönetmenin filmlerini çektiği yıllar aynı zamanda kadın hareketinin yükselmeye başladığı dönem olması açısından önemlidir. Bu çalışmada, bahsedilen arka plan düşünülerek Atif Yılmaz'ın belleğin merkezi rol oynadığı *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda* filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerin analizlerine temel oluşturması için bellek, hatırlama ve belleğin sinema ile ilişkisi literatürle temellendirilmiştir. Filmler, toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında bellek yanılsamalarının nasıl kurulduğunu açıklamak üzere metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sonuç olarak, iki farklı kadının hikayelerinde görülen bellek yanılsamalarının ve bellek inşasının anlamı değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Bellek, Bireysel Bellek, Hatırlama, Toplumsal Cinsiyet.

## MEMORY ILLUSIONS AND GENDER IN "ADI VASFIYE" AND "AAAHH BELİNDİ"

### ABSTRACT

Memory is built by remembering and forgetting. Collective memory is formed in a specific context. One of the dimensions of this context is gender relations. Cinema plays an effective role in the construction of individual and social memory while depicting the dynamics of society. Language, music, fiction and narrative structure are the tools of this construction. Atif Yılmaz is the first director that comes to mind on movies on women in Turkish cinema in the 1980s. The years when the director made his films are also important in terms of being the period when the women's movement began to rise.

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Anabilim Dalı, nilhan\_tinaztepe@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9103-4967

Considering the background mentioned, in this study, *Adı Vasfiye* and *Aaahh Belinda* directed by Atif Yılmaz, in which memory plays a central role, were chosen as sample. In order to form a basis for the analysis of the films, memory, recollection and the relationship between memory and cinema are explained based on the literature. The films were analyzed by text analysis method to explain how memory illusions are constructed in the context of gender relations. As a result, the implication of memory illusions and memory construction in the stories of two different women was evaluated.

**Keywords:** Social Memory, Individual Memory, Recollection, Gender.

## GİRİŞ

Son dönem akademik çalışmalarda "bellek" üzerine yapılan tartışmalar tesadüfi değildir. Sosyolojik, ekonomik, siyasi sorunların yanı sıra küresel anlamda yaşanan Covid-19 ve pandemi koşulları ile birlikte zor günler, beraberinde eskiye özlemi getirirken aynı zamanda gelecek için bir nebze olsa ışık tutacak bir iz arayışını getirmektedir. Assmann "Bellek geçmiş korkular gibi geçmiş umutların da yeniden hatırlanmasını sağlar. Hatırlamak baskıya karşı bir silahtır" der (2015: 88). Bir kapalı kutu gibi hafızamızda sakladığımız hatıralarımız, hayallerimiz, yaşadıklarımız ya da yaşa(ya)madıklarımız inzivaya çekilmiş bizden bir haber beklemektedir. Biz ya o kutunun üzerini örteriz ya da o kutuyu açar, kıyısında köşesinde kalmış hatıra kırıntılarını ortaya saçarız. Peki o anda hatırladıklarımız gerçek midir? Yoksa biz kendi iç dünyamızda kurguladığımız hayali bir gerçeklikle, olmasını istediğimiz, yapmak isteyip yapamadıklarımızı mı gerçek(miş) gibi hatırlıyoruz? Belleğimiz bizi yanıltıyor mu? Bu bağlamda Halbwachs (2007: 66), hatıraların bugünün verileriyle geçmişi yeniden inşa etme süreci olduğundan söz etmektedir. Ona göre hatıraların bir kısmını tamamen hatırlayabilsek de birçoğunu doğrudan hatırlayamayız. Buradaki temel mesele, hangisinin gerçek, hangisinin olmasını istediğimiz ve yeniden inşa ettiğimiz durum olduğunun ayırt edilmesinin güçlüğüdür.

Yaşadığımız dönemin hızı, tüketim çağının içinde zamanın gittikçe artan önemi ve her şeyin çabucak eskidiği bir anda bellekle birlikte önem kazanan bir kavram da "hatırlama"dır. Bireyleri ve toplumları ayakta tutan, onların geçmişle bugünleri arasında bağ kurmalarını sağlayan, gelişim ve dönüşümleri için ders çıkaracakları, feyz alacakları belleği ve hatıraları olması son derece önemlidir. Schracter (2017: 458), hatırlamayı bellekten alınan geçmiş bilgisi ile yeniden oluşturma süreci olarak tanımlamakla birlikte, bu yolla anılara ulaşılarak birbiriyle bağlantılı hikayeler oluşturulduğunu belirtir. Bu hikayeler bellekten hatırlama yolu ile edinilen geçmiş bilgisi üzerine "yeniden inşa" edilir. Bellekteki boşluklar ise unutmayı oluşturarak geçmişle ilgili bilgilere erişimi zorlaştırır. Unutulan yerler, o anda sahip olunan koşullar içinde anlamlandırılarak tamamlanır. Bu sayede bellek aracılığı ile kendi içinde bir akışı olan, tutarlı ve anlamlı bütünler ortaya konulur. Bununla bağlantılı olarak Assmann (2015: 45) bellek bir tür kurtarma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terk edilmiştir" sözleriyle hatırlama ve unutmamanın önemine dikkat çekmektedir.

Hatırlama ve unutmama kavramları birlikte düşünülmesi gereken kavramlardır. Sinema filmleri üzerinden değerlendirildiğinde ideolojik bir boyut taşıdıkları da düşünülmelidir. Bu noktada şu sorular önem kazanmaktadır: Filmlerle izleyiciye hatırlatılmak istenen ne

dir? Ya da tam tersi, unutturulmak ya da yok sayılmak istenen, belleği yanıltan görüntüler izleyiciye nasıl sunulmaktadır? Wayne (2011: 37) bu bağlamda sinemanın inandırıcılığının kullanılarak etkili bir propaganda aracına dönüştürüldüğünü öne sürmektedir. Hareketli görüntü aracılığıyla verilen görseller o kadar gerçekçi algılanır ki; düşünme ve sorgulama arka plana itilerek izlenenin kabulü gerçekleşir (Kirel, 2012: 308). Adorno konuyla ilişkili olarak, "kültür endüstrisi sistemi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve magazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmıştır." (2007: 62) diyerek üretilen içerik ve propagandaların kültür endüstrisi içindeki konumlandırılışının altını çizmektedir. Genelde kitle iletişim araçları özelde sinema bağlamında düşünüldüğünde; kitleleri etkisi altına alarak düşünmeyecek ve sorgulamayacak toplumlar yaratılması bireysel ve toplumsal belleğin iktidarın istediği formda şekillendirilmesi açısından önemlidir.

Sinemada, yönetmenler filmlerinin dilini baktıkları ideolojik çerçeveden seçerek anlam yaratırlar (Öztürk, 2000: 25). İdeolojinin bir yansıması olarak gerçeklik yeniden ifadesini perdede bulur. Bu nokta Althusser'in (2004: 105) tanımıyla "ideolojiler, temelde insanlar üzerinde, onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır, kabul edilir" anlaşılır olmaktadır. İktidar topluma istediği algıyı yaratabilmek ve "toplumsal bütünleşmeyi" gerçekleştirmek için egemen ideolojik söylemleri sinema aracılığıyla yeniden üretme yoluna gitmektedir. Bu noktada yararlanılan unutmaya kültürüdür. Sancar'ın (2008: 35-37) da belirttiği gibi Antik Roma'dan beri kullanılan bu strateji ile geçmişin yüklerinden kurtulmak isteyen iktidarlar tarafından geçmiş yeniden kurgulanarak bellek üzerinde yanılsama sağlanır.

İçinde bulunduğu toplumun yaşadığı değişim ve gelişmelerden bağımsız düşünemeyecek bir kitle iletişim aracı olan sinema filmleri özellikle çekildikleri dönemlerin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarından etkilenir. 1980'li yıllardan sonra Türkiye sinemasına bakıldığında 12 Eylül Askeri Darbesi'yle uygulanan denetim ve yasaklar sinemada da kendisini göstermiştir. Toplumsal içeriğe sahip gerçekçi filmler engellerle karşılaşırken Denetleme Kurulu'nun yasak ve kuralları yanı sıra yönetmenlerin de kendilerine koydukları sınırlamalar ortaya nasıl bir film konulması gerektiğini belirlemiştir. Toplumsal sorunları ele alan filmler yerini bireyi temel alan, etnik, cinsiyet kimliklerinin öne çıkmaya başladığı filmlere bırakmıştır. "Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekte beklediklerine; toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmış" (Esen, 2000: 41) ve bu dönemde kadın sorunlarına eğilen, kadının toplumdaki yeri ve konumu ile ilgilenen ve farklı kadınlık deneyimlerinin ele alındığı filmler öne çıkmıştır. Ayrıca bu dönemde çekilen filmlerde kadın seyirciye de kendi konumunu değerlendirmesi ve kendini geliştirmesi için mesajlar verilmiştir (Künüçen, 2001: 59-60). Kadın sorunsalının önem kazandığı görülmeyle birlikte toplumun değerlendirme biçiminden farklı olarak ekonomik faktörler dışında, artık kadının problemlerinin kendi içinde önemli olduğu vurgulanmıştır. Kadın karakterler nitelik olarak da değişime uğrayarak "masum kız soyunmaz" anlayışının yıkılmasıyla "iyi", "masum" olarak nitelendirilen kadının da cinselliği olabileceği gösterilmiştir (Kaplan, 2004: 45-64).

1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın filmi dendiğinde Atif Yılmaz önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde, kadının toplumda kendi bireysel var oluşu için verdiği mücadele ve merkezinde kadınların yer aldığı "kadın hikayeleri" öne çıkmaktadır. *Adı Vasfiye*'de Vasfiye, *Aaahh Belinda*'da Serap'ın hikayesi gibi pek çok filmde kadın merkezi konumda bulunmaktadır. Atif Yılmaz'ın film çekmeye başladığı yıllar aynı zamanda kadın hareketinin yükselmeye başladığı döneme tekabül etmesi açısından önemlidir. Yılmaz kadın filmlerine yönelmesinin sebebini (Doğan, 2002: 51), kadınların erkeklere göre daha dramatik ve erkeklerin doğuştan sahip oldukları haklardan mahrum olmaları sebebiyle mücadele ve kimlik arayışı içinde olduklarını göstermektedir. Dolayısıyla bilinçli bir şekilde kadın sorunlarına eğilen Atif Yılmaz'ın filmindeki kadınlar, bedeninin ve hayatının kontrolünü kendi elinde tutan bağımsız kadınlardır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 59).

Bu çalışma kapsamında Atif Yılmaz'ın belleğin ön plana çıktığı "*Adı Vasfiye*" ve "*Aaahh Belinda*" filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Yılmaz'ın hikaye içinde hikaye anlatımıyla metaforik olarak bellek yanılsamalarına yer vermesi, seçilen filmlerdeki hatırlamanın belirsiz hali, kendi hikayesini yeniden anlatmak durumunda kalan karakterler, yeniden başka bir şey çıkması gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Feminist film göstergebilimcileri (Öztürk, 2000: 22), filmlerde cinsel farklılıkların anlamlandırma üzerindeki etkilerini inceler. Odaklandıkları temel mesele filmlerde anlamların oluşturulma sürecinin nasıl işlediğidir. Bu yol izleyiciyi merkeze alan bir yöntemle ilerler; yazar ya da yönetmen hazır bir veri ve anlam sunmamakla birlikte izleyiciyi kendi "okuma"larıyla filmi yorumlamaya ve anlamaya çağırır. Lippmann (akt. İmançer, 2004: 131), bu durumu gazetesini eline alıp okuyan insanlar nasıl ki kelimelerle anlam yaratma sürecine girip "okuma" gerçekleştiriyorlarsa benzer durumun sinemada resimler aracılığıyla gerçekleştirildiğine dikkat çekerek açıklar. Böylece sinema bulanık görünen düşüncelere hayat veren bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada film analizlerine temel oluşturması için öncelikle bellek, hatırlama ve belleğin sinema ile ilişkisine yer verilerek kuramsal çerçeve çizilerek seçilen filmler literatürle temellendirilecektir. Filmler birer metin gibi ele alınarak bellek ve anımsama ekseninde toplumsal cinsiyet söylemi üzerinden feminist bir bakış açısı ve eleştirel yaklaşımla sahne örnekleri üzerinden metin analizi yöntemi kullanılacaktır.

### **Belleğin Farklı Biçimleri**

Bellek psikoloji, tarih, sosyoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinlerin çalışma alanlarında ve kapsamlı bir kavram olarak kimlik, mekan, zihin ya da temsille ilişki içinde ele alınmaktadır. Belleğe bu denli ilginin temeli, her insanın ve toplumun belleğinin bir kayıt cihazı gibi işleyerek hafızayı canlı tutması ve anıların saklanarak orada muhafaza edilebilmesidir. Bergson "gerçek bellek" tanımında "Bilinçle birlikte yayılarak tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine ekler, her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak bu olgunun tarihini belirler" diyerek kişisel ve geçmiş deneyimleri ön plana çıkarır (2007: 113). Bilgin'in tanımında ise bellek bir "yetenek"tir. Bu yetenek hem "insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama" yı sağlar hem de "bu yetenek sayesinde insan birikim sağlar ve gelişir" (2007: 211). Bu yolla öğrenilen yeni bilgilerin depolanması ve ihtiyaç dahilinde açığa çıkartılması ile kişi yaşamını kolaylaştırmakta, aynı zamanda bellek sayesinde mental olarak da ilerleme sağlamaktadır.

İnsan yaşamında bu kadar etkin rol oynayan belleğin işleyişinin nasıl olduğuna dair tartışmalar tarihin çok eski zamanlarından beri süregelen bir süreçtir. Antik Yunan’ın iki önemli filozofu olan Platon ve Aristoteles de bilgi felsefesini tartışırken bellek ve anımsama ile ilgili fikirler öne sürmüşlerdir. Bir şey hakkında bilgi sahibi olmak Platon’a göre; ruh ile gelen bilginin hatırlanması edimidir (Barash, 2007: 14). Aristoteles ise bellekten söz edebilmek için somut nesnelere ihtiyaç olmadan bilgi ve algının yeterli olduğunu savunmaktadır. “Bunu daha önce işittim, gördüm, düşündüm” diyen kişinin belleği etkinleşmiş demektir. Bellek varsayım ve algı olmanın ötesinde ikisinin de “modifikasyona” uğramış hali olarak ortaya çıkmaktadır (2001: 191).

Buradan yola çıkarak, insanın anımsama ile hatıralar ve geçmiş yaşantılar üzerinde değişiklikler ve kişiselleştirmelerle orijinalliğini bozduğu söylenebilir. Bu durum, belleğin durağan bir yapısı olmadığını; kişinin bireysel yaşamı ve deneyimlerinin hatırlamayı etkilediğini göstermektedir. Bu bağlamda Assmann (2015: 26), “bu imgelemin neleri içerdiği, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini bireyin kapasitesinden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşullarının belirlediğini” belirtir. Kişinin belleği içine doğduğu aileden başlayarak tüm sosyalizasyon süreciyle birlikte yaşadığı toplumun kültürel yapısı içinde şekillenir. Bu noktada tarihsel bağlam toplumsal cinsiyet noktasında önem taşımaktadır. Toplumsal cinsiyet bu süreçte öğrenilen roller olarak karşımıza çıktığı için kadınların hatırlama deneyimleri erkeklerden farklılık taşımaktadır. Harding(1989: 4) de toplumsal analiz noktasında kadınların tarihe dahil olabilmeleri için öncelikle “erkek merkezci bilgi yapılarının” dışında ele alınmaları gerektiğinin zorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Bunun sonucunda kadın; erkeğin ötekisi ve nesnesi olma konumundan sıyrılarak kendi belleği ve hatırlama deneyimleriyle varlığını sürdürecektir.

Assmann, toplumsal belleğe etki eden kültürel bellek ve iletişimsel belleğe değinir. Assmann (2008:110-113) kültürel belleğin şarkı, ritüel ve danslar gibi sembolik figürlerle toplumda bilginin taşıyıcısı rolünün atfedildiği öğretmen, yazar vb. kişiler tarafından aktarıldığını ve toplumsal kurumlar ile yayıldığını belirtmektedir. Bu noktada yazılı kültür önem taşımaktadır. Yazının olmadığı zaman bu aktarım unutmaya bağlı olarak kesintilere uğramakta ve pek çok şey de belleğin uzak bölgelerinde kalarak gün yüzüne çıkmamaktaydı. İletişimsel bellek ise, “...tarihi olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi öldüğü zaman bir başka belleğe yer açar.” (2008: 54). Dolayısıyla iletişimsel bellek aynı jenerasyondaki kişiler arasındaki aktarımla gerçekleşirken kişilerin hayatları son bulduğunda yazılı kültürün olanaklarıyla kültürel bellek devreye girerek aktarım gerçekleşir.

Toplumsal olguların insan hayatını bu denli etkilemesi insanın sosyal, kültürel ve tarihsel bir varlık olmasının sonucudur. Connerton (1999: 66) bu bağlamda kültürün bir parçası olan insanın her hatırlama ediminde, bireysel gibi gözükse de parçası olduğu toplumun, maddi- manevi tüm yaşamıyla birlikte gerçekleştirdiğini belirtir. Toplumsal belleğin hatırlama üzerindeki etkisi kadar politik bir süreç olarak unut(tur)ma üzerindeki etkisinden de söz etmek yerinde olacaktır. Hızla değişen, dönüşen hayat şartları, toplumları kendisiyle birlikte değiştirip, rüzgara kapılıp giden yapraklar gibi savururken bu imkan(sızlık)larda yaşayan birey her şeyi unutmaya ve belleğinin çarpıtılarak gerçeğin ne olduğunu göremeyecek düzeye getirilmeye açık hale gelmiştir.

## Bellek ve Sinema İlişkisi

Lumiere Kardeşler'in 1897 yılında Paris'te yaptıkları ilk gösterimle sinemayla tanışan insanlar, bundan sonra hayatlarını ne denli etkileyecek bir mecranın sonsuz yolculuğuna çıktıklarının henüz farkına varmamışlardı. Sinema tüm dünyaya hızla yayılmaya başlarken *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler* filmi, sinemanın kayıt alma ve belge niteliği taşıma işlevini gözler önüne seren bir kanıt olarak karşımızda duruyordu. Sinema tarihi, gerçek yaşam kesitini gösteren, belgesel niteliğindeki ilk filmle başlamıştı. Büyülü perdede seyredilenler aslında hayatın bir parçasıydı ve seyirciler de bu gerçeğin içinde sanki fabrikanın kapısının önünde işçileri gerçekten izleyen birer tanıktı. O gün o salondan çıkan herkesin belleğinde bu ortak anı yer etmişti. Bilgin (2013: 28)' in "birbiriyle temas halindeki ya da aynı duyumsal alanda mevcut öğelerin (kişiler, yerler, kurumlar, şeyler, mikro-olaylar) bir öykü içinde toplanması" şeklinde yapmış olduğu toplumsal bellek tanımlaması doğrultusunda sinemanın bellek üzerindeki etkisi şaşırtıcıydı.

Türkiye sinema tarihine bakıldığında, Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı* (1914) belge niteliği taşıyan ilk filmidir. Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından 1915 yılından itibaren yine belge niteliği taşıyan pek çok film çekilir. Çekilen filmler resmi törenler ve haber filmleri olarak devam etmekte ve belgesel sinemanın gerçeği yansıtırma rolünü üstlenmektedir. Yaşanan teknolojik gelişmeler ile tüm dünyaya hızla yayılan sinema içinde bulunduğu toplumun değerlerini, öğretilerini, geleneklerini ve toplumsal yaşayışı resmetmektedir. Bu sebeple özellikle belgesel sinema dayanak noktasını tarihten ve yaşamın içinden alan, en etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Aynı zamanda toplumsal belleğin oluşumuna, sürdürülmesine ve aktarılmasına etki etmekte ve geçmişin bilgisi üzerine yapılan paylaşımlarla toplumsal belleğin güçlenmesine katkı sağlamaktadır.

Suner (2006: 16) toplumda geçmişe duyulan ilginin ve eskiye özlemin artarak nostaljik olanın popülerlik kazanmasıyla birlikte sinemanın bir nevi geçmişin izlerini bugüne taşıması misyonuyla yitirilenlere ve özlenenlere bu yolla ulaşıldığını belirtmektedir. İzleyici sinema sayesinde geçmişle hesaplaşmaya ve unuttuklarını da hatırlamaya başlamaktadır. Uçar İlbuğa (2016: 102) yaşanan olayları kayıt etme, hatırlama ve unutma kavramlarının sinema ve bellek ilişkisi ile bir araya geldiğini belirtmektedir. Çünkü sinema hareketsiz görüntüleri bir araya getirerek anlamlı bir film oluşturmakta ve "belleğin gizli kıvrımlarını görüntü, ses ve imajlar yoluyla harekete geçirmektedir." Sinemada teknolojinin getirdiği yenilikler ve makinelerle yapılan kayıt süreci, bellekte algı ile gerçekleşerek sonrasında algılananların da seçilmesi yoluyla ayıklanarak gerçekleşmektedir. Nasıl ki montajda kesilen, filminden çıkarılan görüntüler varsa bellekte de aynı şekilde unutulmuş ve hafızadan çıkarılan, anımsanmayan yaşantılar olabilmektedir. Dolayısıyla sinema ve belleğin işleyiş süreci benzerlik taşımaktadır.

İnsan belleğini zorlayan ve aktif tutmaya çabalayan belgesel sinemanın temel yardımcısı bellek, sinemasal anlatımın başat öğelerinden biridir. Çünkü hem izleyicisini geçmişe götüren hem de eleştirel bakışla sorgulamayı da mümkün kılan belgesel sinema ile insan belleği canlı ve aktif bir rol üstlenir. Ryan ve Kellner (1997: 35), temsillerin içinde yaşanan kültürden devralınarak içselleştirildiğini bu sebeple bir kültüre egemen olan temsillerin can alıcı politik öneme sahip olduklarını vurgularlar.



Dolayısıyla kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları etkilemenin ötesinde toplumsal gerçekliğin inşasında, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde de çok önemlidir. Bilgin (2018: 52) bu doğrultuda; sinemanın işlevi sebebiyle toplumsal bir olgu olduğunu belirtir. Belgesel sinema yanında kurmaca filmler ve özellikle popüler filmler ele alındığında, bireyler üzerindeki etkisi şaşırtıcı derecede fazladır. Bilgiç’in de ifade ettiği gibi; “filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (2002: 146). Kendi dilini oluşturan sinema bu yolla izleyicilere hem bambaşka dünyaların olabileceğini gösterip belki de hiç akla gelmeyecek düşünceleri sunarken aynı zamanda temsil ettiği figürler ve yarattığı karakterlerle seyircileri tanıştırmak onların iç dünyasına nüfuz ederek etkisini artırır. Bu açıdan bakıldığında yönetmen kamera açısı, vurgusu ve seçtiği hikayesiyle rasyonalitesini ve düşüncelerini sinema vasıtası ile seyircisine aktarır. Uçar İlbuğa (2016: 113), yönetmenlerin filmleri ile bir anlamda yüzleşme gerçekleştirdiklerini vurgulamaktadır. Bu yüzleşme bireysel olmanın ötesinde dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel şartlarını da kapsayarak aynı zamanda toplumsal yapıdadır. Bu yolla sinemacı geçmiş üzerinden şimdiki yeniden kurmaya çalışırken bellek-sinema ilişkisi yeniden gündeme gelmektedir.

Geçmişin yeniden inşası sinemada tarihsel söylemlerle daha açık ve görünür hale gelir. Baudrillard (2016: 71) tarihin sinema aracılığıyla tıpkı şırıngadan enjekte ediliyormuş gibi yavaşça toplumlara empoze edildiğini belirtir. Bu etki içinde yaşanan koşulların ve siyasi iktidarın ideolojik bağlamından bağımsız düşünülemez. Geniş kitlelere ulaşarak aynı zamanda bir kanaate yol açması ve yönlendirmeye açık etkisi ile kurgusal filmlerle bellek üzerindeki etkisi daha görünür hale gelir. Bir anlamda kültürel bellek harekete geçirilir ancak Adorno’nun (2007: 101) vurguladığı gibi kültür endüstrisi süzgecinden geçirilen tarihsel ve toplumsal yaşamların aktarımı bu sayede gerçekleştirilir. Tarihe dönüş bilinçlenme ile değil daha çok eskiye özlem içeren bir şekilde ilerler. Bu noktada geçmişin nasıl kurgulandığı en temel meselelerden biri olarak karşımıza çıkar. Bauman (2018: 17) nostaljik olarak hatırlanan geçmiş ile esas geçmişin aynı olmadığını vurgular. Geriye dönüp hasretle bakılan şey yaşanmış olanın kendisi olmaktan ziyade büyük bir özlenen olarak zamana ve koşullara göre şekillendirilerek geçmiş perdeye yansıtılır.

### **Bellek ve Hatırlama: Adı Vasfiye**

*Adı Vasfiye*, bir yazarın romanına konu arama çabasını anlatır. Sokakta gördüğü pavyon şarkıcısı bir kadının afişinin ardındaki bilinmeyen hikayenin ve “gerçek kadın”ın peşine düşen yazar, bu kadının hayatındaki dört erkeğin hatıralarındaki anlatılarıyla bir hayatın içine dalar. Bu bağlamda Halbwachs, birisiyle ilgili hatıralar netleştirilmek istendiğinde, onu tanıdığımız şekilde yeniden oluşturacak tüm hatıraları da bir araya getirip kesinleştirebilmek için, onun yaşadığı dönemdeki “tarihsel çerçeve”yi gözden kaçırmamak gerektiğini vurgular. Zaman geçmiş, içinde bulunduğumuz koşul ve ortamlar değişerek bazı imgeler silinip bazıları öne çıkmıştır. Üyesi olunan grup içindeki hatıralar paylaşımın, ortak yaşanmışlıkların çokluğu ve kolektif hafızanın varlığı ile daha çabuk hatırlanır (2017: 68-69). Yazarın dinlediği tüm hikayelerin tek ortak noktası, kadının adının Vasfiye oluşudur. Vasfiye’nin hayatını dinlerken gerçek ile bellek yanılsamaları arasındaki yazarın filmin sonunda tek istediği kendi hikayesini ve gerçek Vasfiye’yi, Vasfiye’den dinlemektir. Film, kaldırımda yürüyen iki adamın konuşmalarıyla başlar. Dikkat çeken ise duvarda boydan boya asılı olan posterlerdeki sarı saçlı, bol makyajlı, dudakları yarı açık gülümsemesi ve cezbedici bakışlarıyla Sevim Suna (Müjde Ar)’dır.

Yazar kaleme alacak hiçbir konu bulamadığından söz ederken karşısındaki adam posterleri işaret eder:

“Al işte konu. Kim bilir asıl adı nedir garibin? Hatice, Ayşe, Zeynep, Nilüfer...” der. “Haydi sana renkli rüyalar” diyerek oradan uzaklaşır. Film aslında burada başlar. Çünkü seyredilenlerin gerçek mi gerçek dışı mı olduğu ve belleğin hatırlama ve unutma ekseninde devreye girdiği sahnelerle seyirci baş başa bırakılır. O esnada bir el yazarın omzuna dokunur ve gelen adam (Emin) bir merhaba bile demeden posterini göstererek konuşmaya başlar:

“Vasfiye. Asıl adı Vasfiye. Anlatmamı ister misin? Aslında uzun bir hikayedir ama...” der ve film boyunca karşılaşılabilecek Vasfiye’nin hikayelerinin ilki, bir erkek tarafından anlatılmaya başlanır. Çocukken Vasfiye’nin babasının çiftliklerinde kahyaları olduğunu, karşılaştıkları günü hiç unutmadıklarını söyler. Tahsin ile babasının diyalogunda belleğin sosyalizasyon süreciyle nasıl şekillendiği, kadına yönelik erkek bakışının oluşturulması ve toplumsal cinsiyet bağlamında öğretisi açısından önem taşımaktadır:

Baba: “Sen hiç bıldırcın eti yedin mi? Hiç kulağımıza gelmedi. Bunun ayıbı yok erkeğiz elhamdülillah. Utanmak kancık kısmının işi. Hiç bıldırcın tatmadın mı daha?”

Babanın bu sözleri ekseninde düşünülecek olursa; “Belirli bir zamanda, belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı” (Berktaş, 2015: 29) olan toplumsal cinsiyetin, çocukluktan itibaren zihinlere kodlanarak oluşturulduğu görülür. Kadın erkek arasındaki biz ve öteki, güçlü ve güçsüz ayrımı yanı sıra cinselliğin algılanışı ve “ayıp”ın erkeklere değil kadınlara mahsus bir özellik olduğu da satır aralarında belleğe kazınır.

Emin’i askere gitmeden önce Vasfiye’yi isterler. Vasfiye’nin babası, Emin askerden dönene kadar kızları evlenmemiş olursa evlenebileceklerini söyler. Gündelik hayatta erkekler arasında sıklıkla karşılaşılan “hegemonik erkekliğin” nasıl işlediği, Emin’i kuşatan erkekliklerin nasıl davranması gerektiği konusunda söyledikleriyle perdeye yansır:

Tahsin: “Kadir kahya kim oluyor da bizim namusumuza dil uzatıyor? Erkekse bu işi bitirsin.”

Baba: “Kaçırırsın olur biter.”

Erkeklik bir performans olarak sürekli aktif tutulması ve kaybedilmemesi gereken bir iktidar biçimi olarak karşımıza çıkar. Atay (2004: 14) erkekliğin bu bağlamda erkeğin toplumsal hayattaki davranış kalıplarını belirleyen bununla kalmayıp nasıl düşünmesi gerektiğine de karar veren yalnızca erkek olmasından kaynaklı, ondan beklenen rolleri ve görevleri içeren pratikler toplamı olduğunu vurgular. Vasfiye’nin “Erkekse kaçırırsın beni, seviyorsan sevdiğini göster.” cümlesi de toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkekliğin performatif bir süreç olarak yalnızca erkekler tarafından değil kadınlar tarafından da yönlendirildiğini gösterir.



## Namus ve Beden Kısılcacında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Hatırlatılması

Atif Yılmaz, filmde klişe kadın erkek rollerini ters yüz ederek Emin’in Vasfiye’yi yağmurlu bir gece kaçırdığında, ateşin başında üstündekileri kurutmayı teklif eden Vasfiye’ye Emin’in verdiği cevapla seyirciyi şaşırtır. Soyunurken Emin “arkanı dön” der. Toplumsal olarak yerleşik öğretilere göre sakınılması ve kapatılması gereken kadın bedeni yerine erkek kendi bedenini göstermekten çekinir. Emin askere gittikten sonra ise; Vasfiye sürekli olarak Tahsin tarafından tacize maruz kalır. Vasfiye hiç birine izin vermez, kendini korur. Vasfiye namussuzlukla suçlanarak evden kovulur. Tahsin askerdeki Emin’e mektupla “Yanaşma Mehmet’le karısını bastıklarını, gelip namusunu temizlemesi gerektiğini” söyler. Namus film boyunca tekrar tekrar kadın bedeni üzerinden kurgulanır. Bu kurguda erkek, kendi egemenliği altındaki kadının bedenini korumakla yükümlü tutulur. Emin köyün meydanında Mehmet’i döverken gerçekleri herkesin önünde anlatmasını ister. Bu şekilde herkese duyurarak “namusunu temizleyecektir”.

Vasfiye’nin hikayesi başka bir adam (Rüstem) tarafından anlatılmaya devam eder. Anlattığına göre, bir gün Vasfiye sağlık ocağına muayene olmaya gider. Adam iğne vurulması gerektiğini söyleyince Vasfiye tencereyi ateşte bıraktığını, eve gelmesini söyler. Bu anlatıda kadın kendi halindeki adamı baştan çıkaran kötü kadın imgesiyle varlığını sürdürür. Rüstem’in şu sözleri kadının konumunu özetler niteliktedir: “Malın gözüydü anlayacağın.” Yazar bu dinlediklerine inanamaz çünkü Emin’den dinlediğinden çok farklı bir kadın karşısındadır. Masum Vasfiye, iyi kadın / kötü kadın karşıtlığında “femme fatale”ye dönüşmüştür. Yazar, az işim var diyerek çıkan adamı uzun süre bekler. Çaycıya sorduğunda ise bir kere daha şaşıır: “Buraya tansiyoncu falan gelmez, yanılmış olmayasın?”

Yazar oradan çıktığında, karşıdaki meyhanede bir adam (Hamza) onu çağırır. Vasfiye’nin hikayesi üçüncü adam tarafından tekrar dile dökülür. Hamza “O iğneci Rüstem hergelesi attı tuttu değil mi sana? Sen şimdi bir de beni dinle bakalım.” diyerek başlar anlatmaya. Kadın erkeklerin rekabet nesnesi olarak elde tutulmaya ve kazanılmaya çalışılan bir imgeye dönüşür. Hamza’nın hikayesinde, Vasfiye kocası Emin’i bir kadınla yakalamış ve bu olay üzerine Emin’den şiddet gördüğü için sağlık ocağına gitmiştir. Bu bağlamda Schudson (2007: 181), “bir görme biçimi aynı zamanda bir görmeme biçimidir; bir hatırlama biçimi de aynı zamanda bir unutma biçimidir.” diyerek belleğin çarpıtma dinamikleriyle etkileşimine ve hatırlama politikalarının çeşitliliğine yer verir. Belleğin seçici olma özelliği onu sürekli çarpıtmaya açık hale getiren bir unsurdur. Bu anlatıyla Rüstem’in belleğinin onu yanılttığı ve hatırladıklarının gerçek dışı olduğu kanısına varılabilir. Mahallede Rüstem’i görenler “evli ve namuslu kadına” bulaşmaması için uyarır. Çünkü toplumsal olarak evlilik ve aile kurumları saygın ve kutsaldır. Fakat Vasfiye’nin onu beklediğini yalanını söyler. Emin olanları öğrenince Rüstem’i ve Vasfiye’yi bıçaklar. Emin hapishaneye düşer. Rüstem’in ayağı topal kalır.

## Kamusal Alanda Var Olmaya Çalışan Kadın ve Eril Tahakküm

Vasfiye ile Hamza bu olaydan sonra hastanede tanışır. Vasfiye hastaneden çıkınca Emin’den boşanmak ve iş bulup çalışmak ister. Baba evine dönmek istememe ve ekonomik kaygılar günümüzde de pek çok kadının evliliğini sonlandıramamasının temel nedenlerindedir. Hamza’nın sözleri eril bakış açısını yansıtır niteliktedir:

“Bir iş bulup çalışacağım diyordu. İş bulmak kolay mı? Hadi buldun diyelim; hem güzel, hem dul. İtin köpeğin elinde kalacak. Düşündüm, Hamza bu kızın elinden tutacak senden başka kimse yok dedim.”

Eril bakış açısı, kadına yüzyıllardır evinde oturması gerektiğini kamusal alanda aktif yer almaya çalıştığına ise “doğası” hatırlatılarak, bunun güç olduğunu vurgulamıştır. Sonrasında Hamza Vasfiye’yi, uzaktan akrabası olan kasabanın tek kadın berberi Selma’nın yanına verir. Hamza’nın karısının öldüğünü, “helal süt emmiş” ve çocuklarına bakım sağlayacak birini bulma isteğini Selma ile geçen diyaloglarından öğreniriz. Erkeğe göre evlenecek kadın “namuslu” aynı zamanda da evdeki bakım işlerini de yürütecek özellikte olmalıdır. Vasfiye ile Hamza sonunda evlenirler. Hamza Vasfiye’yi kısıtlamalara başlar:

“Burası küçük yer Vasfiye, bilmez değilsin. Yalnız başına evden çıkmak yok. Konu komşu hanımlarla ilerde hamama gidersiniz; sağa sola bakmadan. Bağ evine, tarlaya falan birlikte gideriz. Başörtüsüz, kısa kollu” diye devam edecekken Vasfiye sözünü keser: “Evlendik mi mahpusa mı düştük Hamza ağabey?”

Kadın evliliği bir kurtuluş olarak görse de sonuç öyle olmaz. Toplumsal işbölümü içinde hanenin geçimi erkeğin rolü olarak görüldüğü için Vasfiye evlenince hem iş hayatından ayrılmış hem de özel alana hapsedilerek kadına uygun görülen rolleri ev içinde yerine getirmeye başlamıştır. Vasfiye’nin hikayesi aslında tam da kendi söylediği şarkının sözlerinde saklıdır: “Bana kaderimin bir oyunu mu bu? Aldı sevdiğimi verdi zulümü.” Vasfiye’nin gerçekten sevdiği tek adam Emin’dir. Emin askerden döner ve bir gece kapıyı çalar. Vasfiye’ye kocasının böbrek sancısı olduğu için hastaneye götürdüğünü, eve gelemeyeceğini söyler. O gece Vasfiye ile Emin yataktalarken Hamza eve gelir ve Emin’in çizmelerini görür. Yukarı çıkana kadar Vasfiye çizmeleri pencereden aşağı atar. Hamza yazara affetmeye hazır olduğunu ancak Vasfiye’nin Emin’le kaçtığını söyler. Bu esnada Hamza tuvalete gitmek isteyerek masadan kalkar ve geri gelmez.

Meyhaneden çıkan yazar, Sevim Suna’nın sahne aldığı pavyona gider. Genç bir adam gelir ve Vasfiye’nin hikayesi bu kez de Doktor Fuat’ın ağzından anlatılır. Bir düğünde tanıştıktan sonra Vasfiye hasta olduğu haberini yollar Fuat’a. Fuat ne sıkıntısı olduğunu sorduğunda Vasfiye nefes alırken problem yaşadığını, kalbinde çarpıntı olduğunu yalanını uydurur. Yazara anlatımında kadın, cinsel arzu nesnesine dönüşmüştür. Anlatısında Vasfiye, duyguları, hayalleri ve beklentileri olan kadın değil bedeni ve güzelliğiyle tanımlanan bir nesne pozisyonundadır. “Çok kadın tanıdım hayatımda. Onun kadar içinden gelerek yaşaması hoş karşılanmayan, tuhaf nitelendirilen bir davranış olarak değerlendirilir.

Üç yıl sonra Emin hapisten çıkar. Vasfiye Fuat’a, misafirleri geleceği için görüşemeyeceklerini yazdığı bir mektup gönderir. Şüphelenen Fuat, evden çıkan Emin’i görür. Fuat, onu bir daha bulamadığını anlatır. O sırada Sevim Suna sahneye çıkar. Yazar : “Vasfiye ne olur dinle beni” der. O ana kadar Vasfiye hakkında dört farklı adamdan dört farklı hikaye dinlemiş olan yazar gerçek ve sanrı arasında gidip gelmektedir. Daha sonra Sevim Suna’yı kulisinde gizlice soyunurken izler ve karnındaki dikiş izini görünce saklandığı yerden çıkar:

“Vasfiye ne olur anlat bana. Doğrusunu söyle. Herkes bir sürü şey anlattı. Bu senin hayatın. Ne olur bir şeyler söyle bir de sen anlat.” diyerek filmin toplumsal cinsiyet bağlamında eleştirisi noktasında en dikkat çeken bölümünün altını çizmiş olur. Çünkü Vasfiye’nin hayatı kendi ağzından hiç anlatılmaz. Film boyunca Vasfiye başka adamların anlattığı kadarıyla bilinir. O esnada Emin kulise girer ve Vasfiye’yi para karşılığında başka adamlara pazarladığı anlaşılır. Filmin başından itibaren Vasfiye üzerinden yapılan namus vurgusu filmin sonunda bambaşka bir noktaya ulaşır. Emin askerdeyken ailesi namuslarını temizlemesi için mektup yazmış, sonraki hikayelerde Emin yine namus için Rüstem’i ve Vasfiye’yi bıçaklayıp hapse girmiştir. Fakat filmin sonunda değişen yaşam koşulları hem Emin’i hem Vasfiye’yi farklı kılmıştır. Bunu duyan yazar onu satamayacağını artık kendisinin olduğunu söyler ve Emin onu bıçaklar. Odadan çıkarırken Vasfiye yazara kırmızı bir çiçek verir.

Bu sahneden filmin başladığı sahneye geçiş yapılır, Sevim Suna posteri önünde yazar görünür. Eli karnında bıçaklandığı yeri tutmaktadır. Filmin başında karşılaştıkları adam yanına gelerek neyin olduğunu sorar. Yazar elini karnından çekince hiçbir şey olmadığını görür. Bıraktığı yerde oturduğunu soran adama “Adı Vasfiye” der. Bulamadığını ama mutlaka bulacağını söyler ve yanından ayrılır. Bu esnada yürürken elini ceketinin iç cebine sokar, Vasfiye’nin ona verdiği kırmızı çiçeği çıkarır ve film sona erer. Suner’in filmin son sahnesine dair yaptığı değerlendirme önem taşımaktadır:

“Yalnızca bir önceki sahnede hakikati tescilleyen bir görsel işaret olarak sunulan bıçak yarasının değil, kahramanın yaşadığı her şeyin inandırıcılığı yok olur. İzlediklerimizin gerçek değil hayal mahsulü olduğunu, muhtemelen gördüğümüz her şeyin aslında genç yazarın hayalinde geçtiğini düşünürüz. Ancak kahraman birkaç adım attıktan sonra ceketinin içinden kırmızı bir gül çıkarıp koklar. Gül de, tıpkı bıçak yarası gibi, önceki geceden kalan bir izdir. Yaşananların gerçekliği konusunda kanıt oluşturabileceklerini düşündüğümüz iki işaret, yara yokluğuyla, gül varlığıyla, iki farklı yöne işaret eder. Gerçekle hayal arasındaki ayrım çizgisini görebilmek olanaksızdır artık. Filmin son imgesi kahramanın gülü burnuna götürüp kokladığı andır. Bu noktada kare donar ve imge kırılan bir ayna gibi önce farklı yerlerinden çatlayıp, sonra paramparça olarak dökülür.” (2006: 303-305).

Suner’in de belirttiği gibi; yaşananların yazarın hayal ürünü olabileceği seyirciye düşündürülerek gerçek ile sanrı arasında gidip gelen hatırlama üzerine kurulan hikayelerin iç içe geçtiği bir filmidir. Filmin hikayesinin merkezinde yer alan kadın erkeklerin hatırlama deneyimleri üzerinden anlatılan yaşamıyla ve kendi iç çekişmeleriyle elde tutulmaya çalışılan arzu nesnesi konumunda sunulmaktadır. Özden (2004: 194) feminist film teorisyenlerine göre sinemada kadının varlığının erkeğin bilinçaltı ve arzularının yarattığı şekilde tipllemelerle yer aldığını belirtir. Bu doğrultuda Vasfiye’yi, dört adamın anlattığı kadarıyla onların belleklerinin ve hatırlamalarının yeniden inşalarıyla anlamaya ve tanımaya çalışırız. Hikayenin başında Emin’in masum, saf ve “namuslu” Vasfiye’si zamanla dönüşür; Fuat’ın hikayesinde “erkeği baştan çıkaran kötü kadın” olarak karşımıza çıkar. Feminist eleştirmenler kadının toplumda yer bulamadığını ve eril hegemonyanın yüklediği rolleri yerine getirmeleri yanı sıra sanatta da benzer durumu yaşadıklarını belirtirler. Kadından beklenen şey sadece dişliliğiyle var olması ve bu sahteliği, yapaylığı sürdürmesidir. Vasfiye de film boyunca girdiği rollerle ve dört adamın hayatındaki yeri ile onların anlattığı kadarıyla gerçek ve hayal arasında perdeye taşınır.

## Bellek ve Hatırlama: Aaahh Belinda

*Aaahh Belinda* filmi, modernitenin "gerçeklik" savının karşısında ortaya çıkan gerçeküstücü sinema anlayışının bir örneği olarak ele alınabilir. Paz (1990: 15)'in da belirttiği gibi bu sinema akımı bireye ve bireylerin iç dünyalarına eğilerek bilinç, kimlik, akıl ve beden gibi konulara değinir. Bu makale kapsamında ele alınan *Aaahh Belinda* filminin başrol karakterinin adının Serap seçilmesi ve kelime anlamının düş, hayal olması bir anlamda belleğe, gerçek ile hayal arasında kalarak kendi kimliğini hatırlamaya ve elinde tutmaya çalışan kadın karakterin yaşamına vurgu yapması açısından özellikle seçilmiş bir isimdir.

*Aaahh Belinda*, tiyatro oyuncusu Serap'ın (Müjde Ar) maskesini takarak izlediği reklam filmleri ile başlar. Bu reklamların ortak özelliği, hedef kitlesinin kadın olmasıdır. Süt ve düşük kalorili içecek reklam filmlerinde kadın bedeni üzerinden standardize edilen sağlıklı, güzel ve zayıf "ideal kadın" ve öne çıkarılan "annelik" toplumsal cinsiyet bağlamında dikkat çeken unsurlardır. Serap ise geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını ve kadına atfedilen rolleri saçma bulur ve film boyunca eleştirir. Reklam filminin çekileceği film stüdyosuna sevgilisi Suat bırakır Serap'ı ve "ev kadını" rolü aralarında espri konusu olur:

Suat: İyi şanslar evinin büyülü kadını.

Serap: Git de evde yemek hazırla. Bu akşam lokantalarda sürtemem evinin büyülü erkeği.

Kadına atfedilen "evde yemek hazırlama görevi"ni ters yüz eden repliğiyle Serap film stüdyosuna girerek, rol gereği eşi ve çocuklarıyla anneniz Naciye denilerek tanıştırılır. O esnada bir kişi gelip "Serap Hanım hoş geldiniz. Unutmadan evlendireyim sizi." diyerek parmağına alyans takar. Serap yönetmen eşliğinde makyözün yanına gider. Yönetmen: "şöyle hanım hanımcık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakar, bakımlı, hem güzel hem alçakgönüllü" sözleriyle makyajının nasıl olacağını açıklarken Serap dayanamaz: "Kadir'ciğim sen hiç karagöz oynatmış mıydın?" diye sorar. Kadir makyajın nasıl yapılacağını anlatırken aslında toplumsal olarak beklenen "ideal kadın" profilini anlatmaktadır. Serap bu tarifile kendisinin ve bütün kadınların "kukla" olarak görüldüğünün altını çizerek karagöz benzetmesini yapar.

## Bir Bedende İki Hayat: Annelik ve Kadınlık

Çekimde verilen yemek molasında, Serap'a çocukların annelerinden biri ilk reklam filmi mi olduğunu sorduğunda, Serap kendilerinin oynasa daha inandırıcı olacağını söyler. Annenin cevabı ise: "Bizim artık kendimiz için ne isteğimiz olabilir? Varsa yoksa çocuklar" olur. Kadınlar kendi isteklerini ve yaşamlarını bir kenara bırakarak kendilerini sadece annelikle tamamlar ve tanımlarlar. Bu bağlamda Badinter (2017: 123) *Kadınlık mı Annelik mi?* kitabında "annelik benim için en zenginleştirici etkinlik midir? Mesleki kariyerle kendimi daha iyi bir şekilde gerçekleştiremez miyim? Ne birini ne diğerini feda etmek istemezsem önceliğim hangisi olacak?" gibi sorularla kadınların kendilerine dönerek içsel sorgulamalarını yapmalarını ister. Buradan hareketle anneliğin tamam olma hali ya da tersine eksiklik olarak tanımlanması fikrini eleştirir. Filmdeki kadınlar kendilerini anne olarak tanımlayan, bireysel istek ve arzularını yok sayarak kendilerini çocuklarına adanmış bireyler olarak yer alır.

Filmin kırılma noktası, duşta yapılan çekimde Serap'ın gözlerini açtığında stüdyoda değil bir evin banyosunda kendisini bulmasıdır. Büyük bir şaşkınlıkla oturma odasına gittiğinde elinde gazetesıyla koltuktaki Hulusi'yi ve televizyon izleyen çocukları görür. Gerçek ile hayal arasındaki Serap belleğini zorlar. Hulusi'nin sözleriyle bambaşka bir dünyanın içinde olduğunu anlar: “Delirdin mi sen Naciye? Ne diye soğuk suyla yıkadın akşam akşam, hasta olacaksın, şu yemeği hazırla öldüm açlıktan.” Çocuklar yanına gelerek “anne, anneciğim” diye bağırınca Serap “Dokunmayın bana, nerde herkes, set ekibi nerde?” diyerek onları arar. Yaşadıklarının kötü bir şaka olduğunu düşünür. Adamdan giysilerini getirmesini isterken konsolun üzerindeki gelin-damat fotoğrafına gözü takılır. Berger (1998: 75) “belleğin yitilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır” der. Ancak Serap için tam tersi yaşanır. Çünkü fotoğraftaki gelin kendisi, damat da Hulusi'dir. Bu fotoğraf onun Naciye olduğunun kanıtı gibi karşısında durmakta ve belleğinin yükünü arttırmaktadır.

Belleğin öznesi birey olarak görülse de belleğin var olabilmesi, kalıcılığının artırılması için etkileşim ve iletişim halinde olması ve kolektif bellek içinde anlamlandırılması önem taşımaktadır. “Bu alışveriş duraksarsa veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutmaya ortaya çıkar” (Assmann, 2015: 1) savından hareketle Serap kolektif hafızanın gücü ile bireysel belleğini harekete geçirmek ve gerçeği görmek ister. Önce Suat'ın evine sonra her provadan sonra tiyatro ekibiyle gittikleri bara gider fakat onu kimse tanımaz. Yaşadıklarını “bir tür düş, karabasan, korkunç bir şaka” olarak nitelendiren Serap'ın Hulusi'nin evine gitmekten başka çaresi kalmaz.

### **Modern Serap - Geleneksel Naciye İkileminde Bellek ve Kimlik Savaşı**

Kişi, belleği sayesinde zamanda devamlılığını sağlar. Bu devamlılık, kişinin yaşadığı “şimdi”sinden çocukluğunun en uzak olaylarına doğru kesintisiz bir biçimde geri gitmesini sağlar. (Ricoeur, 2012: 115). Gündelik hayatta sıklıkla duyduğumuz “hayatın film şeridi gibi gözlerin önünden geçmesi” söylemi Ricoeur'un sözlerine karşılık olarak düşünülebilir. Tıpkı bir film şeridindeki gibi kopmalar ve boşluklar unutulmaya işaret ederken, birey bugünkü deneyimleri ve algılarıyla o boşlukları doldurarak hatıralarını yeniden bir araya getirerek bugün üzerinden geçmişi tekrar oluşturur. Serap film boyunca bu boşlukları doldurmak için savaşıyor. Ertesi sabah aynanın karşısında “Bir yanlışlık var bu işte. Serap'ım ben. Sık dişini. Gececek bu saçmalıklar, delirmedim ben.” diyerek kendisini telkin eder.

Komşusu ve iş arkadaşı Feride ile birlikte bankaya gider gelir. Arkadaşı apartmanın önünde: “Hiç içimden gelmiyor şu eve girmek şimdi. Ortalığı topla yemeği hazırla, çocuğu yatır, bulaşığı yıka sonra da Osman beyi rahatlat.” Feride, Marshall (1999: 100)'ün “erkeklerin ve kadınların nasıl davranmaları gerektiğini söyleyen ve onlardan gerçekleştirmeleri beklenen farklı görevler” olarak tanımladığı cinsiyet rollerinin ağırlığı altında hisseder kendisini. Serap Hulusi ile gittiği psikolog sahnesinde, birdenbire kendisini bu adamın karısı olarak bulduğunu, önceden tanıdığı insanların da artık onu tanımaz olduklarını anlatır. Sakinleştirici iğneden sonra Serap: “Kimliğimi unutturamazsınız bana. Deli değilim ben.” sözleriyle unutmaya ve hatırlama ikileminde isyanını dile getirir. Hastaneye yatırılan Serap ancak Naciye olmayı kabullenir gözükteğinde “normal” kabul edilerek hastaneden çıkarılır.

Bu sahneden itibaren Serap, evde yemekler yapar, çocuklarla ilgilenir fakat kendisine yaklaşan kocasını uzaklaştırmak için sürekli bahaneler bulur. Ancak hiçbir şeyden vazgeçmez. Kendisine Serap olduğunu ispatlamaya ve kimliğini bulmaya çalışır. Suat'tan ona tiyatroya dönmesi için yardım etmesini ister. Tiyatroda bir oyuncunun hastalanması üzerine onu denemeye alırlar. Oyunu ezbere bildiğini söylediğinde şaşırırlar, oynadığında çok beğenirler. Hem Serap olarak tiyatroya başlar hem de Naciye olarak gündüz bankada çalışır, akşam "evinin kadını" olarak sürdürür hayatını. Feride'lerle piknik sahnelerinde geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri sürdürülür. Erkekler mangalı yakar, maç izler; kadınlar sofraya hazırlar. Serap'ın yaşam tarzından o kadar uzaktır ki içinde bulunduğu durum "çocuğu çişe tutması" söylendiğinde "timarhaneye mi dönsem acaba" diye söylenir. Timarhanede yaşamayı ev kadını olmaya yeğler çünkü eleştirdiği ve dalga geçtiği her şeyin tam ortasındadır. Piknikte Serap Feride'yle sırrını paylaşır, Feride'nin bulduğu yalanlarla iki gün provaya giderler. Sonrasında Serap bir mektup bırakarak evi terk eder. Feride'nin kocasıyla tartışırken söyledikleri toplumsal cinsiyet bağlamında kadının evlilikteki rolü açısından dikkat çekicidir: "Yapma yeter artık senden çektiğim. El alemin karılarına bak sen benimle uğraşacağına. Gençliğim çürüdü senin yanında. Karı deli numarası yapıyor gidiyor artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine de yaranamadık. Hayatımı yaşayacağım ben de, işte o kadar."

Serap artık daha fazla dayanamaz: "Yeter artık tamam dayanamayacağım. Bitti artık her şey bitti artık. Bundan sonra yalnız mutluluk var. Naciye var." der. Geçmişe ve Serap'a dair bütün umudunun bittiği ve Naciye olmayı kabullendiği; Hulusi'yi ilk defa yatak odasına çağırdığında anlaşılır. O esnada Hulusi saçlarının ne kadar güzel ve yumuşak olduğunu söyleyince Naciye: "Aaahh Belinda'ya borçluyum bu yumuşaklığı. Ailemizin büyüğü şampuanı Belinda." dediğinde "Stop" sesi duyulur. Yönetmen çok iyi olduğunu söylediğinde stüdyoda olduğunu fark eder. Çıkacakken Belinda maketi ona doğru gelir ve onu köşeye sıkıştırır. Bu sahne film boyunca Serap ve Naciye arasında sıkışan kadının belleğine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Kenardan eline geçirdiği baltayla makete vurduğunda arkasında Suat'ın olduğu ve ona şaka yaptığı anlaşılır.

*Aaahh Belinda* filminde, özgür ve tiyatrocusu Serap'tan çok uzak bir yaşantısı olan evlilik, iş hayatı ve çocuklarıyla kuşatılmış ve bu döngüde fazlasıyla sorumluluk altındaki Naciye'nin hayatına dair toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında eleştirilerle, düş ile gerçek arasında kalarak ve belleğinin sınırlarını zorlayarak her şeyi hatırlamaya çalışan Serap'ın kendi kimliğiyle yeniden var olma çabası seyirciye sunulur. Film Serap'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* un provasında söylediği: "Çarem resmen kesildi, artık ne sattığımı herkes bilmeli, vermeye mecburdum herkesin benden istediğini. Şu dünyada, yaşamaya mecbursun..." sözlerinin imlediği gibi artık Naciye olarak yaşamaya mecbur olduğunu hissettiği ve Naciye olmayı gerçekten kabullendiği noktada dairesel bir anlatımla başladığı yere dönerek biter. Scognamillo'nun da (2010: 441) belirttiği gibi, *Aaahh Belinda* düş ve sanrının iç içe geçerek gerçekliği beslediği, zamanın uzayıp kısalmışken duygu ve tutkuların öncelik kazandığı bir film olarak öne çıkar.



## SONUÇ

Sinema hatırlama ve unutma ikiliğinde gelip giden belleği canlı tutan, kayıt altına aldığı görüntülerle geçmişin günümüze taşınmasını sağlayan en önemli araç ve sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Manipüle edilmeye çok açık olan sinemanın gücü ve kolektif bellek üzerindeki etkisi toplumların ve bireylerin üzerinde son derece önemlidir. Çarpıtılmış, yanlış ya da değiştirilmiş gerçeklikler sunmak, gerçeğin tarafsız ve yalın bir biçimde aktarılmasını sağlamak, sinemayı iktidarın ve ideolojinin aygıtı olmaktan çıkarmak ya da sinemayı hatırlamanın ötesinde unutmanın bir aracı olarak da kullanmak sinemacının seçimleri arasında sayılabilir. Kameranın kayıt altına aldığı her sahne seyirciyle buluştuğu anda artık onun belleğine aktarılmış olur. Dolayısıyla ses, görüntü ve müziği kullanan sinemanın çok yönlü gücü, bu sanat dalının bireyler ve toplumlar üzerindeki önemini bir kere daha göstermiş olur.

Bu çalışma kapsamında ele alınan “kadın filmlerinin unutulmaz yönetmeni Atif Yılmaz”ın iki filmi ortak olarak, hatırlama ve bellek yanılsamaları üzerine kurulmuştur. *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda* hikaye içinde anlatılan hikayeleri, hatırlama üzerine kurulan olay örgüsü ve toplumsal cinsiyet noktasında kadının ön plana çıkarıldığı anlatıları sebebiyle çalışmada yer verilmiştir. Her iki filmde de kadının geçmişi üzerine hatırlamalar gerçekleşmektedir. *Adı Vasfiye* filminde hatırlama edimi dört farklı erkeğin anlatımı üzerinden gerçekleşirken, *Aaahh Belinda* da kendi hikayesini hatırlayan ve çevresine hatırlatmaya çalışan bir kadının yaşamı anlatılmaktadır. Assmann’ın (2015: 36) “geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur.” sözü iki film için de geçerliliğini korumaktadır. Hatırlamanın belirsizlik hali içinde yeniden inşa edilen gerçekler, karakterlerin yaşam alanlarını çizerek filmlerin akışı bu eksende gerçekleşir.

Geçmişin bugünden bağımsız olmadığı ve içinde bulunulan zamanı nasıl etkilediğini Bergson (2007: 59) “geçmişimizin hiç durmadan geleceğimize doğru bir uç” olduğu ifadesiyle belirtir. Bu doğrultuda *Adı Vasfiye*’nin *Vasfiye*’si, *Aaahh Belinda*’nın *Serap*’ı şimdiki yaşar görünseler de benliklerini oluşturan ve onları şekillendiren geçmişlerinin iziyle varlıklarını sürdürürler. *Vasfiye*’nin öyküsünü hatırlayan erkekler de geçmişi hatırlarken, kendi bellek yolculuklarına bu izin peşinden çıkarlar. Her erkeğin kendi belleğindeki iz düşümler kimi zaman bellek yanılsamasına da yol açsa, herkesin *Vasfiye*’si ve hayatına dokunduğu şekliyle belleğin gücü hikaye oluşturmalarını etkileyen temel unsurdur. *Aaahh Belinda*’nın *Serap*’ı ise; kendi hatırlama deneyimi ile fiziksel ve bilişsel varlığını korumaya çalışan, belleğinin ona oynadığı oyun ve yanılsamadan kurtulmaya çalışan bir kadın olarak çizilir. Geçmiş, hatıraları ve yaşam pratiklerinin yoğunluğuyla bugüne gelmiştir ve farklı birinin bedeni ve hayatı içinde hapsolmayı kabullenmek istemeyişi belleğinin gücü sayesinde.

Sonuç olarak, toplumları etkileyen ve ondan etkilenen bir sanat dalı olarak, bireysel yaşamları kolektif hafızanın; kolektif hafızayı da sinemanın etkilediği ve etkilendiği düşünüldüğü için bu çalışmada; hatırlama ve bellek yanılsamalarının nasıl kurulduğu, seçilen filmlerde sahne örnekleri üzerinden toplumsal cinsiyet bağlamında metin analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007). Kültür endüstrisi, kültür yönetimi, (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2004). Sanat üzerine yazılar, (A. Tümertekin ve Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aristoteles. (2001). Fizik, (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Assmann, J. (2008). "Communicative and cultural memory, Erll, A. & Nünning (eds), A, Cultural Memory Studies", An International And Interdisciplinary Handbook, 109-118.
- Assmann, J. (2015). Kültürel bellek, eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve kültürel kimlik, (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik en çok erkeği ezer?", Toplum ve Bilim, (101): 11-30.
- Badinter, E. (2017). Kadınlık mı? Annelik mi? (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). Simülakrlar ve simülasyon, (O. Adanır, Çev.). Ankara/İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). Retrotopya, (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berger, J. (1998). O ana adanmış, (Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bergson, H. (2007). Madde ve bellek, (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berktaş, F. (2015). Tarihin cinsiyeti. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2013). Tarih ve kolektif bellek. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). Kimlik inşası. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Connerton, P. (1999). Toplumlar nasıl anımsar? (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan A., Özsoy, A. Topçu, Y. G. (2002). "Atif Yılmaz'ın filmlerinde kentli orta sınıf kadınların arkadaşlıkları". M. Küçükçukurt (Ed.), Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 41-60.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde sinema. İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Güven, F. (2020). "Dede Korkut hikâyelerinde otağın toplumsal inşası ve toplumsal cinsiyet", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13 (31), 977-993.
- Halbwachs, M. (2007). Kollektif bellek ve zaman Cogito, (Ş. Demirkol Çev.). 55-76.
- Halbwachs, M. (2017). Kollektif bellek, (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınevi.

- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). “Sinemada eril söylem ve Atif Yılmaz filmlerinde kadın sorunu”, Atatürk İletişim Dergisi, (9): 55-76.
- İmançer, D. (2004). “Türk sinemasında suskun kadın imgesi”. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (12):117-125.
- Kaplan, N. (2004). Aile sineması yılları 1960’lar. İstanbul: Es Yayınları.
- Kirel, S. (2012). Kültürel çalışmalar ve sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Künüçen, H. (2001). “Türk sinemasında kadının sunumu üzerine”, Kurgu Dergisi, (18): 51-64.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji sözlüğü, (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özden, Z. (2004). Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi. Ankara: İmge Yayınevi.
- Öztürk, R. (2000). Sinemada kadın olmak. İstanbul: Yeni Alan Yayınları.
- Paz, O. (1990). Düşler boyunca yaratmak. Denemeler, (A.Cemal, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012) Hafıza, tarih, unutuş, (M. Emin Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). Politik kamera, (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, M. (2008). Geçmişle hesaplaşma. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schacter, D. L. (2017). Belleğin izinde: Beyin, zihin ve geçmiş, (E. Özgül, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schudson, M. (2007) “Kolektif bellekte çarpıtma mekanizmaları”, (B. Kovulmaz, Çev.). Bellek: Öncesiz, Sonrasız, Cogito. Yapı Kredi Yayınları, 179-199.
- Scognamillo, G. (2010). Türk sinema tarihi. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Suner, A. (2006). Hayalet ev - Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Uçar İlbuğa, E. (2016). “Babamın sesi ve annemin şarkısı filmlerinde belleğin izinden geçmiş ve bugün”, Global Media Journal: Turkish Edition, 7(13).
- Uluyağcı, C. (2001). “Sinemada erkek imgesi: farklı sinemalarda aynı bakış”. Kurgu Dergisi. (18): 29-39.
- Wayne, M. (2011). Sinemayı anlamak - Marksist perspektifler. (E.Yılmaz, Çev.). Ankara: DeKi Yayınları.