

BELİNDA: KADINLIĞIN VE UYKUNUN FÜĞÜ

Çağrı Özütok

Giriş: Sınıf ve Kadın Tasarımı

“Aaahh”, Belinda... Mevzubahis kadın ve kadınlık olduğunda, coğrafyamızda sessiz birer erk köşesine konuşlandığımız yarınsız ve dönüşümden ırak koza hallerimizi ne kadar yara bellesek az; zannediyorum ki doğru olanın kadimliğinden ve kahinliğinden bir kelebek de kendine arzulayan kör bıçkın sözlerimize, derin bir ah çekerek başlamak gerek.

Başrollerinde **Müjde Ar**'ın ve **Müjde Ar**'ın oynadığı, toplumcu gerçekçi izler taşıyan, halen taze kült füğ büyüsunün yönetmen koltuğunda **Atıf Yılmaz** oturmakta. **Adı Vasfiye** (Yılmaz, 1985) ve **Asiye Nasıl Kurtulur** (Yılmaz, 1986) gibi, o dönemki ülkemiz sineması için oldukça deneysel ve sürrealist sayılabilecek diğer çıktılarda olduğu gibi burada da **Barış Pirhasan** senarist kalem. Köy enstitülü yazar **Fakir Baykurt**'un romanından ikinci kez beyaz perdeye uyarlanan **Yılanların Öcü** (Şerif Gören, 1985) ve feodalizmden kapitalizme evrilen geç köylülük sisteminin çizmelerini çıkaran **Züğürt Ağa** (Nesli Çölgeçen, 1985) ile yarıştığı sene, Altın Portakal En İyi Film Ödülü'ne layık görülen bu 1986 yapımı yarı şakacı yarı tekinsiz yapıtın neşe, heyecan ve gizeme komşu notaları **Onno Tunç**'un elinden...

Film, “herkes gibi”yi temsil eden bir kadının, herkesin *Gülüm Süt*'e bayıldığını ifade eden yutkunma sahnesine, bir bebeğin süt dolu biberonuna —bayılma istencinin dışavurumu olarak nitelendirilebilecek şekilde— hevesle uzanışını örerek başlıyor. Sarı, yeşil, gri ve pembenin parlak buluşma noktalarında harmanlandığı seksenler taytları içinde aerobik dans figürleri yapan fit kadınlar, içiyor oldukları “ülkenin ilk ve tek diyet içeceği” ile formda ve mutlular. Mutlular, çünkü formdalar; formdalar çünkü “mutluluk” içiyorlar. Bu bant akışında

televizyon ekranından tüm bu yabancı reklam kuşağına şahit olan Serap (**Müjde Ar**), elindeki beyaz sayfaya, vazgeçmekle ilgili birtakım anlamsız notlar düşerken, ışıltılı reklam dünyasının manyetik yörüngesine yaklaşırken giydiği dantelli maske ve fondaki müziğin iğreti bir ritimle dikte ettiği emir kipleri dikkat çekmekte. Ekrandaki kirli çamaşırlar birer birer temizlenip, gülücükler eşliğinde makinelerden çıkartılırken, ilk aşamada dikkat çeken bir diğer nokta, şık abajurlar, şarap kadehleri, zigonlar; **Viva Les Femmes!** (Claude Confortes, 1984) gibi yabancı film posterleri ve pandomim, konser afişleri; biblolar, tablolar, kitaplar ve tiyatrocü kimlik portresi ile algımıza füzelenen burjuva, entelijansiya sınıfına mensup, özgür bir sanatçı kadın imgesi... Maskeli Serap, belki zoraki, belki varoluşsal kimlik algısının yarattığı ayrık, çatı katı personasında, izlediği reklamlardan ve sektörden kapabileceği mide kramplarının kaygısı ile, kolay para avı köşesini hangi hızla dönmesi gerektiğine karar veremeyen bir ivmenin sorgucu, riyakar gelgit çukurunda. Tam bu çukurda portakal suyu içerek kahvaltı yaparken, *Asiye Nasıl Kurtulur?* tiyatro metnini ironik fakat dürüst bir telaş ile tırmalarken görüyoruz kendisini.



Oda

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Bir heykel tadında olan ve bunu geçen
Bir şekilde denizin kumları üzerinde durdum
Durdum ki, şehrin son kalıntısı onu unutmak olsa gerek
Diyordum. Ve bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlüğün
Ayrı bir nesne gibi, daha sonra da
Hiç görmediğim bir yaratık gibi üstüme gelmeye başladığı
Bir şey olsa gerek
Ben bunu duyuyordum
(...)

Edip Cansever, *Pesüs I*

Metalardan Asiye Olmalara Uzanan Cambazlık

Asiye Nasıl Kurtulur? 1969 yılında **Vasif Öngören** tarafından yazılan bir epik oyun; annesi seks işçisi olan bir çocuğun, kendi annesinin öyküsünden bir türlü kaçamama travmasını, toplum yapısına entegre çarpık ahlak çarklarına hiciv ve mizahtan örgü bir ters düz ayna tutarak anlatmakta. Anlatıda alaycı bir üslupla hitap eden; ahlak algısının, sınıf çatışmasının en orta mengenesine yerleştirilen bir patlayıcıyı andıran metni **Nejat Saydam**'dan sonra (1973) ikinci kez, **Yılmaz** sinemaya uyarlamış.

Ar'ın Asiye karakteri olarak karşımıza çıktığı bu müzikal drama oyununda “sermayenin türküsü” söylenir hep bir ağızdan. “*Kırık kalpli, alnı kara, emeği ter*” kadınlar aşk, sevgi ve et satar mahallenin baronlarına. Tarihin al yanaklı koridorlarına “*Artık can günüdür, davranmayan delidir*” diye fısıldarlar fakat Asiye'nin makus talihini değiştirmeye elbette yetmez güçleri; zira asıl “davranmayan” bu kara döngünün kendisidir, mahallenin bekçiliğine de bizzat kendisi soyunur: Asiyelerden -birkaç karakter sonra tanışacağımız- Naciye'leri yaratan “ezilen olmak” köprüsünün yanbaşıda bekler, bekler... Bekleyişinin, durağan fitratı ve vurdumduymazlığı, en az Godot'yu bekleyişimiz kadar tanıdık, tarihsel ve gerçek olandır. Peki ya Naciye; bunca portakal sularının, tiyatro, reklam metinlerinin, kitapların, özgür olmaların ve şampanya kadehlerinin ötesinde, Naciye kimdir? Şimdilik merakımızdır elbet.

Serap, *plaza gym* salonunda formunu korumak için jimnastiğini yaparken yanına sevgilisi Suat Bey (**Yılmaz Zafer**) gelir. Yolda otomobillerine doğru yürürlerken Serap'ın teklif edilen “yüksek meblağ” yüzünden kabul ettiği şampuan reklamının

senaryosundan muhabbet açılır: Serap, gündüzleri banka memuru olarak çalışan, akşamları “evinin kadını” olan, saçlarını *Belinda* marka bir şampuanla yıkayan mutlu bir karakteri canlandıracağından bahseder; bu evinin kadını olma deyiminden bahsederken dahi içi titreyen karakterimizin anlattığı betonlaşma metaforu, reklam ve yaşam sektörüne içre yalancı bir “Nash dengesi” gibidir: Sermayenin sahip olmamızı dayattığı şeyin, bireye oynayacağı oyunda koşulsuz mutluluk vereceği vaat edilir; birey, bazal veya ortalama oranda kucakladığı bu sanal dikta mutluluğunun çıkmaz sokak büyüüne kapıldığında ise tekrar bu mutluluk metasını elde edebilmek için daha çok çalışır; ama daha mutlu, daha azimli çalışır çünkü saçları “o şampuanla” yıkandığı için artık “*daha yumuşak*”, “*daha pırıl pırıl*” ve “*daha sıcaktır.*” Şampuan, oyundaki bir metadır cellat olabilene, yaratılan ve muzip bir sınav sunağında sofralarımıza kurban edilen “ışığı” ise onun iflah olmaz fetişizmi. Serap, bu fasit dairenin ve lüks cebiyle sınanma halinin elbette farkında bir aydındır: “*Ailene de, saçına da başlarım sinir yaratık!*” der Suat’a; çatı katındaki bilinçli hallerini sektör tarafından vaat edilen “iyi para”ya değişimini sembolize eden “mücbir sebepleriyle” dalga geçildiğinde, her insan gibi, öfkelenir.

Oyuna gelir sahne sırası. “*Biz aşk satarız, sermayedir etimiz*” der tiyatrodaki bir kadın, çalan akustik gitar eşliğinde. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu nasıl daha iyi sergileyeceklerini tartışır oyun ekibi; içlerinden biri “*Ayrıntıları mı sorgulasak?*” derken, Serap o an, ayrıntının ne olup ne olmadığını sorgular ve “*Şu, ayrıntı mıdır?*” sorusunu sorar izleyiciye: “*Ben de kurtuldum işte, ben de öğrendim artık, bu düzende yaşamamanın sır-ı-nı... Karınların nasıl doyduğunu, sırtların nasıl pekleştirildiğini; yarım kollusu olmadan kimlerin yaşayabildiğini, nasıl yaşanabildiğini, biliyorum artık.*” Ve tartışılar sandalyedekiler, muktedir tavırlar ile tekrar, tekrar: Ahlak, Asiye’nin para için kendini satmaması ve annesiyle aynı kaderi paylaşmaması adına ölmesini mi emreder; yoksa bu içinden çıkılmaz hali kendine yediremeyen Asiye’nin, “*toy üniversiteliler ile muhallebicilerde bir keşkül için kırıştırmasına*” bir onay mercii midir? Bu sandalyeleri kim dağıtmıştır? “*Doğru, hiç kimseye ölmesini söylemeye hakkımız yok*” diye fısıldayan ahlak, hangi vicdan zemininde kendini temize çekmektedir? Yoksa Serap, o temiz sayfaya mı notlar düşmüştür filmin başında?

“*İnsanoğlu sever sever var olur, sevmeyenler kötü olur del’ olur, sevgi satan insan değil mal olur, işte bize düşen bayan, mal olmak*” der Asiye’nin ağzından ve ekler: “*Çarem resmen kesildi, artık ne sattığımı herkes bilmeli, vermeye mecburdum herkesin benden istediğini. Şu dünyada, yaşamaya mecbursun...*”

Asiye, orijinal metinde “Ben vazgeçtim erdemden, bir parça ekmek, yatacak bir yer, örtünebileyim bir bezle yeter, şuymuş buymuş önemli mi o kadar, adı ne olursa olsun, yaşamaya mecbursun” diyerek, kanata kanata sorgular sömürülen olmayı; Serap ise belki de fark etmese de aynı dönme dolabın bir “rıza” parçasıdır artık: “Reklamlara da çıkacağım, gerekirse fotoroman da çevireceğim, köşeyi dönmek için değil, daha doğru yaşayabilmek için, kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için...”

Birkaç sahne öncesinde benzer çizgide sembolize edilen dublaj işini ek gelir kaygısıyla icra ederken iş, sanatçı ahlakını veya aydın konumunu eleştirmeye gelince mangalda kül bırakmadan her şeyi eleştiren entelektüel arkadaş çevresinde şüphesiz aidiyet duygusunu da sorgular Serap ve “Ben profesyonelim!” ifadesi ile kendine refleks bir haklılık payı biçer bu çıkmaza girmiş ak - kara kontrastında. Belki de haklıdır bu biçilmek zorunda olan tarlada; kim bilir?

Manolya ve Naciye: Banyodaki Sırrı Aynanın

O zaman da aynı karanlık, aynı yarasaydı,
Manolya delirmezden önce.
Büyükannemizin kocaman bakla bir evi,
Uzun pencereleri vardı, sedirinde
Ölü doğmuş fareler pembeliği.
(...)

Nilgün Marmara, *Manolya*

Sonra, şampuan kokulu günler başlar: Tuncay Bey -reklamdaki rolü itibari ile- Hulusi Bey (**Macit Koper**) ve çocukları ile tanışır sette. Artık “Zeynep, Meynep” yoktur, Gülveren ailesi vardır gündemde. İlk kez reklam performansında olan Serap, yaptığı her işi ciddiye alan bir tiyatrocudur; reklam yönetmeni ise aynı sahneyi on kez çektirecek kadar kompulsif. Belinda, *tutkunun asıl adıdır* artık; Naciye, sıcak aile yuvasındadır ve yalnızca evinin kadınıdır. Banyoda şampuan sahneleri defalarca tekrarlanırken, bu tekrarların gerekçesi reklamı izleyecek milyonlarca kadının Naciye Hanım’ın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu ekrandan içmek zorunda olmasıdır. “O bakışları” vermek zorundadır Naciye, Naciyelere. Ama su soğur. Suyun soğukluğu irkiltir onu bir an. Serap’ın bakışları merak, kuşku ve heyecan zerrelere asılı kaldığı bu atmosferde dolanırken, sufle ve müzik, **Sigmund Freud**’un *Das Unheimliche* çalışmasında üzerinde durduğu anlamda tekinsizleşir:

Sağlıklı, ıslıl ıslıl, taptaze Belinda!

Doğanın fisiltısı, mutluluk pırlıtısı, tutkunun asıl adı, ailenizin büyüğü şampuanı...

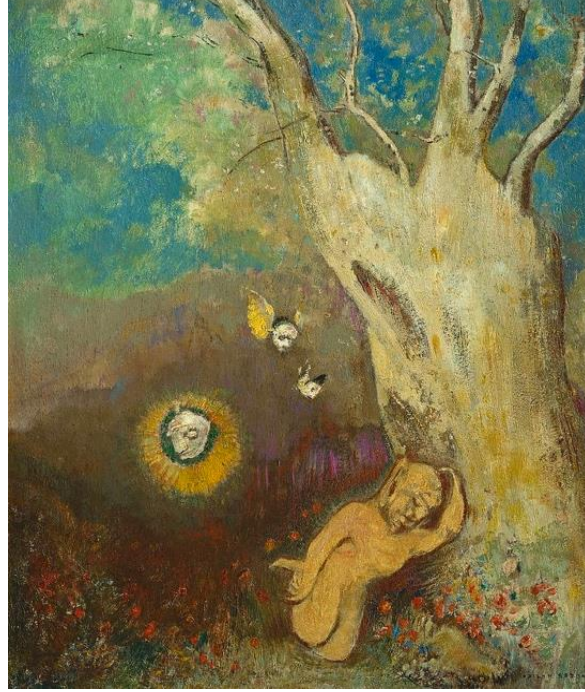
Naciye, gözlerini alt orta sınıf bir evin banyosunda açar bir anda, odaya gittiğinde televizyonda başkaca bir şampuan reklamı oynadığını görür. Salona geçer, reklam filmindeki rol arkadaşı Tuncay, evin kocası Hulusi Bey'dir artık; oturmuş, bulmaca çözmektedir ve kendisinden yemek hazırlanmasını talep eder. Serap sinir krizi geçirir ve bir hışımla set ekibinin nereye kaybolduğunu sorar; korkudan şaşırır ve süreksizleşen “eşek kadar” çocuklara annelerinin şaka yaptığı söylenir. Hulusi bu olanlara anlam veremez. Serap, görünce şoka girdiği evlilik fotoğrafını fırlatarak durumu algılamaya, algılatmaya çalışır, işin içinden çıkamaz ve “yüzüğünü de fırlatarak” evden kaçır. Bir Serap alışkanlığı olarak hemencecik taksi durdurur ve önceki hayatını Etiler adı altında rota olarak belirtir. İlk koştığı yer Suat'ın evi olur; fakat kendisini ne Suat, ne de bundan sonraki duraklarında sorguladığı eski arkadaş çevresi tanır. Suat'ın “*kırıklarından biri*” olarak nitelendirilir oturduğu dost masasında. Serap iken sahip olduğu evine girdiğinde ise yabancılar ile karşılaşır ve “*Hasta mısınız?*” sorusuyla çarpışır. Yaşadığı tekinsizlik evsiz bırakır onu. Biçare gözlerini banyosunda açtığı, Naciye zannedildiği eve döner tekrar; Hulusi de, Naciye'nin evi bir daha terk etmemesini tembihleyerek tekrar takar evlilik yüzüğünü Serap'ın parmağına. Naciye'ye dönüşüm belki de bu noktada başlar istemsiz; nitekim “zaman”dan sonra, uyku odasındaki abajurlar yani “eşya” da, çöktan dönüşmüştür kendi olmayana.

Kuşlar ayak sesimizi takip ediyordu
Balıklar nehir kıyısına geliyordu
Ve gözlerinde gökyüzü açıktı
Arkamızdan kader ağını örüyordu
Elinde ustura olan delirmiş bir adam gibi

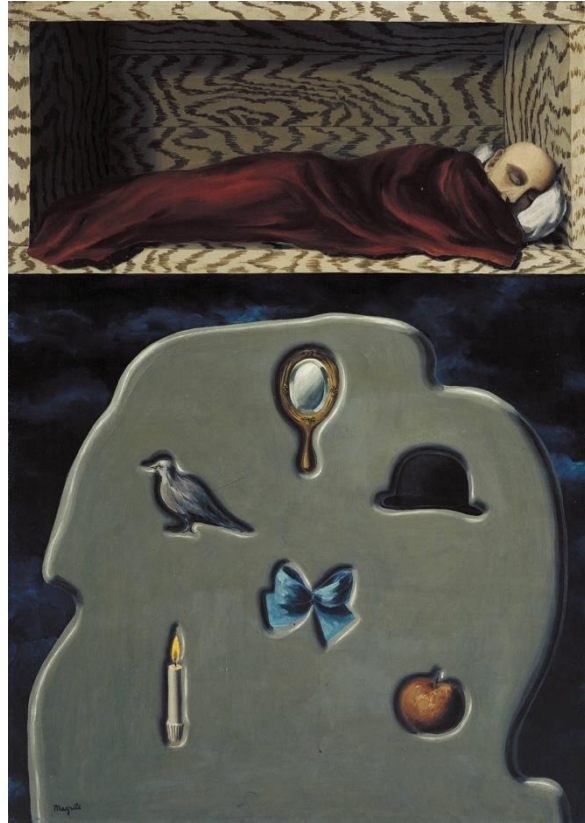
Andrei Tarkovsky, *Bir Şiir*

Uyku, kutsaldır fakat durduramaz Serap'ın “kopuş” ve “dönüşüm” halini. Belki de kopuşun, bir *Caliban'ın Uykusu* (The Sleep of Caliban, Odilon Redon), bir *Umursamaz Uykucu* (Le Dormeur Téméraire, Rene Magritte), bir *Uyku* (Le Sommeil, Salvador Dali), tablosu misali bol rüyalı bir uyku masalıdır bu paldır küldürlüğün hengamesinde anlatılan. Gürültü dindiğinde **Franz Schubert**'in *Nacht und Träume* liedi çalar fonda. Uyku, inşa ve ilan eder kendi balkonlarını.

Mutfığımızın eşyaları rafa kaldırılır uykuda... Rüyaların ve bilinç dışının derin sularına gömülü bir anı limanında, çarpınan sığınma çabalarıdır kimisinde anlatılan veya. Ki o limandaki hayaletler, *Après un Rêve*'nin sözlerini unuturlar inadına, **Gabriel Faure**'nin uyanışlarına bir selam yollarcasına hırçın.



Caliban'ın Uykusu, Redon, 1900



Umursamaz Uykucu, Magritte, 1927



Uyku, Dali, 1937

İnsan bir işi yapmayı unutuyorsa, daha birçok kez unutacak demektir.

Sigmund Freud

Neden sonra, aynadaki yüzleşmesinde kabul etmese de Naciye'liğini, kocası ve çocuklarına karşı Serap olma halinde diretmeyen o. Ama unutmaz da bir yandan Seraplık hallerini. Komşusu Feride (**Füsun Demirel**) ile, Naciye kimliğinin çalıştığı bankanın yolunu tutar. Bankada, **Asri Zamanlar** (Modern Times, Charlie Chaplin, 1936) filmindeki “vida sıkma” görev tanımını çağrıştıran şekilde “herhangi” bir iş tanımı vardır Naciye'nin: Bazı masalarda oturmak, bazı bilgisayarlarda bazı işlemleri yapmak ve bazı belgeleri imzalamak... Kendiliği gibi, zaman, mekan ve yetenek düzleminde, işinin de kimliği belirsizdir mevcut ekonomik düzende; banka, alegorik olarak bu “belirsizlik” ve “unutma” halinin temsilidir.



Ayna

Serap, iş dönüşü, Feride ile laflar ve Naciye'nin hayatına dair fikirler ve bilgiler edinir, fakat bu role devam edemeyeceğini düşünerek Feride'den borç para ister. Hulusi, Naciye eve dönmeyince komşuları Feride'nin ve kocası Osman'ın (**Tarık Papuççuoğlu**) evine gider, fakat çekincelerinden ötürü durumu da açıklayamaz, edinebildiği tek bilgi ise bankada o vida misali sıkışan banka memuru Naciye'nin, Feride'den bir miktar borç para aldığı olur. Paranın ve parçanın “döngüsü” tamamlanmış olur.



İş

Füg, Benlik: Ötekini Tanımlamanın Çukuru

Latince ve İtalyanca “uçuş” anlamına denk düşen *fuga*, yine Latince “kaçmak” anlamına denk düşen *fugere*... Daha sonra yapısal olarak Fransızca *fugue* kelimesine evrilen “füg”, geç 16. yüzyıl döneminde İngilizceye göçmüş... Müzik tarihinde özellikle Barok dönem kompozitörleri tarafından çok sesli besteler için tema – cevap tekniğinde bir yazım türü olarak ele alınırken, psikiyatri tarihinde ise “kimi çıldırılarda kişinin gerçek kimliği dışında bir kimliğe bürünerek, alışık olduğu çevreden uzaklaşması” olarak nitelendirilmiş.

Ben, bir başkasıdır.

Arthur Rimbaud

Yeni plan, Serap'ın psikiyatriste verdiği anamnezle başlar. Serap'ın bu "sınav" karşısındaki güvencesi, tiyatro yeteneği ve *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu ezbere bilmesidir; diğer bir deyişle Naciye'nin "bunları" bilmediği düşüncesidir. Serap, doktorunu kendisine inandırmak için oyununu oynamaya başlar fakat "oraya" gelenlere alelacele bir ad takmadığını ifade eden hekim, Serap'ın tüm bu anlattıkları doğrultusunda ona dissosiyatif füğ tanısı koyabilmekte gecikmez; sakin olması gerektiğini rica ettikten sonra onu bir iğne ile yatıştırır. Bir süre hastanede tedavi gören Serap, kendi deyimiyle "*çocukları burnunda tütmüş*" fakat "*birazcık sersemlemiş*", doktorunun deyimiyle ise "*birazcık fazla iyileşmiş*" bir Naciye olarak taburcu olur. Son sınav, "*Naciye Hanım? Güle Güle...*" şeklinde seslenmesiyle olur hekimin.

Öyle zamanlar olur ki, karakterimin değişik parçalarına şaşkınlıkla bakarım. Bir sürü insandan oluşmuşum gibi gelir. Ve o anda olduğum kişinin önde olduğunu bir süre sonra da olduğum kişinin yerini bir başkasına bırakacağını bilirim.

Ancak gerçek olan hangisidir? Hepsi mi, yoksa hiçbiri mi?

Somerset Maugham



Hastane

Naciye, bu yeni kaderinin, yeni "sınıfının" kabulünü, hastane çıkışı uzatılan elleri öpüp başına koymakla ifade etmeye çalışır. Elini öptürmeye lüzum görmeyen kayınbabaya, "*Öpsün öpsün, şifadır, büyüklerini sayarsa kafası da rahat olur*"

insanın” der babaanne Nedret Gülveren (**Güzin Özipek**). Babaanne, oyun oynarken gürültü eden torunlarının içgüdülerini korkutarak, özne olmaya uzanan kültürel uzamın kapısını iğdişle tehdit eden biridir; **Jacques Lacan**’ın psikanalitik kavramı “baba yasasına” atıfları sahne; yasakçı sınırlara uymayan yaramaz çocuklar kaçırılır ve dunganga ninnisi fısıldanır mütemadiyen kulaklarına: “*Evvel zaman içinde, var imiş bir dunganga... Alırmış çocukları, atarmış sepetine; yaparmış hep dunganga, dun-gan-ga, dun-gan-ga...*” İşte o haddinden fazlasını irkiltten ninni, çocuk olanların veya kalanların hafızasında *skarlar*a gebe, kayıplara sebeptir; ki kabulsüz bir hadımcının laf dinlemez gözlerine denk, “biz büyürken kirlenen dünyanın” en koyu, en temizlenmez renkleridir belki. Bu yüzdendir temsili sahnede babaannenin gözleri büyürken, çocukların duru masumiyeti kaybolur yorgan altlarına saklanışlarda. Ten, ürperir. Sonra, ev içi haller... Rolünü kabullenmiş ve “düzelmiş” Naciye’yi kuluçka vakti gelen, gıdaklayan tavuklara benzeten koca, Naciye’nin birlikte olmak ve mevcut çocuklarına kardeş eklemek istediği varsayımını, ilkel bir “yansıtma” düzeneğiyle Naciye’nin nazlılık, içine kapanık halleri üzerinden tanımlamaya çalışır. Naciye, anneliğin “kutsal rol” kısmını oynayıp, müstehcen hallerden hızlıca kaçabilme jokerini sokar devreye: Çocuklarını bahane eder, uzaklaşır ilişkiden hemen.

Ah! Ne gülünç. Izgaraya gerek yok ki. Cehennem başkalarıdır.

Jean Paul Sartre

Suat, Serap’ı hatırlamış taklidi yaparak cinsel hazlarını doyurma peşindedir; fakat Naciye’nin bildiği ve anlattığı Suat’a dair kişisel öğeler de; -sözgelimi babasının tüccar olması, annesinin konken sevmesi, ilk oynadığı tiyatro oyununun *Kurban* olması gibi- Suat’ın erotomanik sanrılarını alttan alta tetiklemiyor değildir. Nitekim Serap’ın, Suat’ın en sevdiği kafeteryada ayarladığı buluşma, Suat’ın evinde, Naciye’nin “her şeyinin tanınması” ve çözülmesi ile son bulur. Serap, artık Naciye olarak Suat’ın evindeki ekspresyonist tabloların arasında dolanırken şaşkın şaşkın, önceki yaşamına dair hiçbir ipucu bulamadığını fark eder. Bu “farkındalık”, yaşadığı kimlik ayrışmasını zerre umursamayan, -bu sahnelerde- dürtüyü (*id*) simgeleyen Suat karakteriyle somut olarak “çarpişmasından” sonra oluşmuştur belki; bu noktada izahımıza **Çarpışma** (Crash, David Cronenberg, 1996) filmi yardımcı olur ve *jouissance* kavramı, yani çevirisine dillerin yetmediği acı, heyecan ve haz birlikteliği hatıra düşer. Füg öncesi yaşamına geri dönmek için Suat’tan

tiyatro oyununda rol dilenir Serap; son arzu nesnesi Asiye rolünü ise eski rakibi Fatoş (**Fatoş Sezer**) çoktan kapmıştır.

Eve dönen Naciye, Serap'ın tüketim alışkanlıklarına uygun yemekler hazırlar sofraya; bonfile, tereyağlı sebze haşlama, envai çeşit meyveler gibi... Hulusi, pişen yemeğin bütçesini karşılayıp karşılayamayacağı bilgisi ona yüksek ihtimalle doğuştan beri, genetik bir korkuyla hazmettirildiğinden ötürü, yemeğin henüz tadına bile bakmadan kızmaya başlar karısına: Tüketim alışkanlığının kategorik olarak “dışında” kalan bu öğüne karşı, algısı ve yargısı, bilgisinden veya deneyiminden önce dillenir, doğrulur. Daha bu manzaranın çözümsüz kaosu bitmemişken, Naciye, Hulusi'nin çocuğun üstüne “makarna” dökmesini de bahane ederek, temizlik işlerinde zorlandığı gerekçesiyle eve yardımcı çağırma konusunu açar; Hulusi ise devam eden krizin çıkış kapısı olarak, az önce makarna döktüğü evladının yanağına tokat atmayı tercih eder. Tokat, bonfileden makarnaya, yani kendi sınıfsal gerçekliğine geri dönüşün ışığıdır. Salonda bir orta yol tartışmasına soyunan çifte Hulusi tarafından tasarruf amaçlı söndürülen lambalar fon oluşturur: “*Sen, aydınlıktan, pek hoşlanmıyorsun galiba?*” diye sorar Naciye'nin içinde dönüşümü tamamlamamış, aydın Serap kırıntıları.

Değişen sahnede bir masanın etrafına toplanan *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyuncularını, içlerinden Seniye Hanım rolünü oynayan Ayten Hanım'ın (**Nuran Oktar**) gırtlak (larinks) kanseri olması üzerine, sahipsiz kalan rolün kime verileceğini tartışmaktadır. “Ya yeni bir Seniye bulunacaktır, ya seneye kalacaktır iş.” Bununla birlikte fabrikalaşmış ve iş branşı haline evrilmiş bu yeni sahnecilik düzleminde, “üretimin” durması sebebiyle Seniye Hanım, arkadaşları tarafından “bir tiyatrocü olarak kendine dikkat etmediği için kanser olduğu” gerekçesiyle suçlanmaktan ve “buzlu rakılar içtiği için” aforoz edilmekten kaçamaz. Aslında onlarla birlikte işlediği günahların cezasını kimse paylaşmak istemez. Suçu ve günahı, ceza “dilde” oluştuktan sonra tanımlarlar çünkü. Bilirler ki ateş olmayan yerden çıkan her dumanın, suçlu bir aforoz çırası olmalıdır. Çıra, Seniye Hanım'ın hasta olduğu için dışlanması gereken iğrenç doğasıdır onların gözünde artık. Derken masaya, Naciye'nin içindeki tiyatrocü alter Serap getirilir; birazcık muhabbet sonrasında bir rol denemesine kabul edilir. Prova esnasında kendisine alaycı bir üslupla “*Siz gerçekten tiyatrocü olmalısınız!*” diyen eski rakip Fatoş'a, “*Siz de ev kadını!*” sitemini patlatır pikniklerin su dolduran Naciye Hanım'ı, aynasında gördüğü serapın, aydın Serap dudaklarına taşmasıyla.

Serap, vazgeçmemiştir kimliğinden. *Yedinci Kıta* (Der Siebente Kontinent, Michael Haneke, 1989) filminde toplu intihar öncesi “kırılamayan” o televizyon, sosyal tabaka ve varoluş bağlarını ne kadar temsil ediyorsa; Serap’ın piknik sekansında avucunda tuttuğu çay bardağındaki rakı eşyası, “vazgeçememe” halinin rakıdan damıtılan idrakıdır izleyiciye. Çünkü Naciye’nin sınıfında “gerçeklik” olan her şey, Serap için ancak sulu ve geçici, didaktik bir şakanın cama işleyen teatral buğusudur. Buğu, geçer. Serap, kelime anlamına uygun biçimde Naciye’lerin çölünde ancak tahayyülü mümkün olabilen su yansımasından ibarettir. Yansıma, yanılısamadır. Göz, *Möbiüs* şeridinin veya *Klein* şişesinin çok boyutlu ama tek boyutlu sonsuzluğunu andıran bu çift yönlü yanılısamanın lirik füğünde kaybolur: Serap’tan Naciye’ye... Naciye’den Serap’a... Hangi kimlikten ne zamanki kimliksizliğe bir yolculuktur bu? Kafkaesk, tek yönlü bir dönüşüm değildir kuşkusuz.

Uyku vakti gelir, televizyonlar kapatılır; televizyonumuzu kapatmayı unutmamamızın gerekliliği gibi faydalı bilgiler de öğütlenebilir ekrandan. Dunganga ninnisinin olmadığı gecelerde çocuklar annelerini doyasıya öperler. Televizyon da, dungangacı babaanne de yoktur o an çocuğun zihninde. Disiplinci babaanne ve dedenin ayrıldığını öğreniriz bir sahne sonra. Babaanne, oğlu tarafından “*Bu yaşta ayrılık olmaz*” düsturuyla eve dönmeye ikna edilir: “*Rezilliğe sebep olanlar utanmalıdır*”, “*Kendisinden özür dilenmedikçe bu iş olmaz*”... Yaşlı buyurganın dilinden koşulsuz biat bekleyen mezkur sözcükler dökülür.

Bir gün, Feride kocası Osman tarafından şiddet gördüğü esnada içinde bayatlamış saklıları itiraf eder: Elalemin karıları deli numarası yapıp sözde artist olmakta, kendisinin ise gençliği çürümüş ve çürümektedir. O esnada içeriye giren Hulusi, itirafa itiraf ekler: Naciye kaçmıştır...

Babaanne ile dedenin ayrıldığı sahneye nazire yaparcasına, “içinde yaşattığı Serap” olarak evden kaçarak sahneye çıkan Naciye’nin tiyatrosu, sınıfının disiplin sorumlusu ailesi tarafından basılır. Tokatlar ile çekilip götürülür o öteki, güvensiz alandan Naciye. Çünkü Naciye’ye ve ailesine göre, komşusu Feride’nin iştahlı bir hevesle öykündüğü o felekten geceler elbette yasak ve tekinsizdir... Oyunun yönetmeni, Hulusi’nin “Naciye’si”ne attığı tokatları görünce bağırır: “*Polis çağırın, deli bu adam!*” Ortalık karışır: Asıl polis kimdir? Bir garip Hulusi midir oyunun delisi?



Banyo

Naciye, babasını yıllar sonra ziyaret ettiği vakit; ailece başlarlar dökmeye heyecanlı delilik öykülerini. Barışmıştır kimlikler artık; ölmüş gitmiştir Serap; Naciye ise, dunganga diye fısıldamaya başlamıştır çocuklarına. Ta ki o şampuanın tekinsiz sırrı, tekrar karşısına dikilinceye dek...

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de
Değişen bir şey olarak ve değiştiren
Bir anlamım var
Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar
Neden
Gerçi sessiz ve ünü olmayan bir yaratıktım, biliyorum
Ve onlar güçlüydüler, biliyorum
Ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile
Onların istediği bir öfke oluyordu ki
Sonra ben susuyordum
Ama bir suçluluk da duyuyordum ki, bu da bir başkaca düşmanımdı benim
Ben neydim

Edip Cansever, *Pesüs I*

Kaynaklar

- Akdoğan, Ö.G. “Düş, Paranoya Ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstücülük”, *Egemia*, 2019, 5: 83-104.
- Batur, E. *Acı Bilgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 7.
- Beckett S. (Çev.: T. Günersel) *Godot’yu Beklerken*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Cansever, E. *Bütün Şiirleri Cilt I - Sonrası Kalır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 402- 414.
- Chaplin, C. 1936. *Modern Times* [film].
- Cronenberg, D. 1996. *Crash* [film].
- Erden Z. D. ““En İyi Cevap” Konsepti ve Nash Dengesi”, *Oyun Teorisi Yazı Serisi*, Evrim Ağacı, 2016. Erişim Tarihi: 18.05.2020 ([bağlantı](#))
- Freud, S. (Çev.: K. Şipal) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İstanbul: Bozak Yayınları, 1979, s. 191- 204.
- Freud, S. (Çev.: Ş. Yeğin) *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. İstanbul: Payel Yayınları, 2012, s.166-192
- Gürkan, H. “Aaahh Belinda Filminde Fantazya ve Reklamın Kadınlara Sunduğu Olanaklı Dünya” Editör: Mehmet Yakın. *Reklamı Okumak, Reklamı Anlamak*. İstanbul: Urzeni Yayınevi, 2019, s.105-128
- Haneke, M. 1989. *Der Siebente Kontinent* (The Seventh Continent) [film].
- Lexico (Powered by Oxford Dictionary), Çevrimiçi Sözlük. Erişim tarihi: 17.05.2020 ([bağlantı](#))
- Rimbaud, A. (Çev.: E. Alkan) *Dizeler*. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, 2001, s. 28
- Sartre, J.P. Çev: Işık M. Noyan. *Gizli Oturum, Toplu Oyunlar*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2007, s. 62.
- Seçme B. “Aaahh Belinda Üzerine, Türkiye Sineması”, *Sinematopya*, 2017. Erişim Tarihi: 18.05.2020 ([bağlantı](#))
- Tarkovsky, A. 1975. *Zerkalo* (The Mirror) [film].
- Tura, S.M. *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap, 2004, s.112-115, 165-187.
- Ümer, E. “Tekinsizliğin Estetiği ve Sanat Yapıtı”. *Art-e Sanat Dergisi*, 10 (19) , 96-126, 2017.
- Vikipedi: Çevrimiçi Ansiklopedi. “Persona, Carl Jung”. Erişim Tarihi: 17.05.2020 ([bağlantı](#))
- Yurdadön Aslan, P. “Aaahh Belinda” Filmini Lefebvre İle Okumak Nasıl Olurdu?, *Posseible*, 2014, 6: 8-19.