

mevzu

sosyal bilimler dergisi | journal of social sciences

e-ISSN 2667-8772

mevzu, Mart/March 2024, s. 11: 153-182

**Reklam, Tüketim, Toplumsal Kimlik Döngüsünde Aaahh Belinda (2023)
Filmini Okumak**

Reading the Movie Aaahh Belinda (2023) in the Context of Advertising,
Consumption, and Social Identity Abstract

Adil AKTAŞ

Dr., Kırgızistan – Türkiye Manas Üniversitesi,
Yabancı Diller Yüksekokulu

PhD., Kyrgyz-Turkish Manas University,
High School of Foreign Languages

adil.aktas@manas.edu.kg

ORCID: 0000-0002-6140-9083

DOI: 10.56720/mevzu.1382807

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 29 Ekim / October 2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 31 Aralık / December 2023

Yayın Tarihi / Date Published: 15 Mart / March 2024

Yayın Sezonu / Pub Date Season: Mart / March

Atf / Citation: Aktaş, Adil. "Reklam, Tüketim, Toplumsal Kimlik Döngüsünde Aaahh Belinda (2023) Filmini Okumak". *Mevzu: Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (Mart 2024): 153-182.
<https://doi.org/10.56720/mevzu.1382807>

İntihal: Bu makale, ithenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Plagiarism: This article has been scanned by ithenticate. No plagiarism detected.

web: <http://dergipark.gov.tr/mevzu> | <mailto:mevzusbd@gmail.com>

Copyright © CC BY-NC 4.0



Öz

Kadının, dünyaya geldiği andan itibaren hazır olarak bulduğu toplumsal cinsiyet rolleri ve davranış kalıpları Türk sinemasında çok kez işlenmiştir. Ancak 1980'li yıllarla birlikte tüm dünyada feminist anlayışın yükselişe geçmesi Türkiye'de de kadının statüsünün yeniden sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Bu yıllardan sonra kadın karakterlere yönelik filmlerin ve reklamların sayısında artış olmakla birlikte bu filmlerde kadın, erkeğin dünyasına ait bir meta olmaktan ziyade birey kimliğiyle ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Bu filmlerden bir tanesi de 1986 yılında çekilmiş olan ve yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapmış olduğu Aaahh Belinda adlı filmidir. Araştırmamıza konu olan film ise aynı adlı filmin Deniz Yorulmazer yönetmenliğinde 2023 yılında uyarlanmasıdır. Filmde birbirlerinin dünyalarına tamamen yabancı olan iki kadın üzerinden ele alınan kadın sorunu mizahi ve düşsel öğeler kullanılarak sürrealist bir biçimde anlatılmaktadır. Sahiplen(il)meyi kabul etmeyen, bireysel bir yaşamı benimseyen Dilara ile toplumun sunduğu hazır rollere uygun bir yaşamı olan Handan adlı iki kadının farklı dünyalarına göndermeler yapılmaktadır. Filmde, toplumsal anlamda hâlâ tam olarak çözüme kavuşmamış olan kadın sorunları ve kadınlara toplum tarafından çizilen çerçevenin sınırları sorgulanmaktadır. Araştırma bu yönüyle önem arz etmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden metin analizi yöntemiyle, aynı bedene sahip farklı evrenlerde yaşayan Dilara ve Handan adlı iki kadın üzerinden filmdeki öğeler analiz edilmiş ve çıkarımlarda bulunulmuştur. Her iki kadının da özgürleşme ve buldukları dünyadan kurtuluş çabalarından, filmin Dilara lehine idealize edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reklam, Tüketim, Toplumsal Kimlik, Rüya, Aaahh Belinda.

Abstract

The gender roles and behavioral patterns that women find ready-made from the moment they are born have been portrayed many times in Turkish cinema. However, the rise of the feminist approach all over the world in the 1980s made it necessary to re-examine the status of women in Türkiye as well. Following these years, there has been an increase in the number of female-themed films and advertisements, and in these films, the woman has begun to

be emphasized as an individual rather than a property belonging to the world of men. *Aaahh Belinda*, directed by Atif Yılmaz, is one of these films, which was shot in 1986. As for the film that is the subject of our research, it is an adaptation of the same film directed by Deniz Yorulmazer in 2023. The film depicts the problem of womanhood through two women who are complete strangers to each other's worlds in a surrealist manner using humorous and dreamlike elements. References are made to the different worlds of two women, Dilara, who refuses to be owned and adopts an individual life, and Handan, whose life conforms to the established roles offered by society. The movie questions women's problems, which are still not fully solved in the social sense, and the limits of the framework defined for women by society. The research is important in this respect. Using content analysis, one of the qualitative research methods, the elements in the film were analyzed and conclusions were made through two women, Dilara and Handan, who have the same body but live in different universes.

Keywords: Advertisement, Consumption, Social Identity, Dream, *Aaahh Belinda*.

Giriş

Sanayi devrimiyle birlikte endüstrileşme yolundaki toplumlarda yeni alışkanlıklar ve yaşam tarzları oluşmaya başlamıştır. Tarımsal üretimin ağırlıklı olduğu ve halkın büyük bir bölümünün köylerde yaşadığı tarım toplumunda insanlar ürettikleri kadar tüketmekte ve tüketecekleri kadar üretmekteydi. Toffler'in "üreten tüketici" (2008, s. 336) olarak adlandırdığı bu toplum yapısı sanayileşmeyle birlikte üretici ve tüketici olarak birbirinden ayrılmış, bu bölünme pazarların ve alışveriş ağlarının oluşmasını sağlamıştır. Toplumun büyük bir kesimi köyden kente göç ederek eski alışkanlıklarından uzaklaşmak durumunda kalmış ve üretime dayalı yeni yaşam tarzına alışma sürecine girmiştir. Artan üretim kapasitesinin oluşturduğu yeni pazar ihtiyacı ürün ve hizmetlerin satışa açık hale gelmesine neden olmuş, insanlar bir başkasının ürettiği ürün ve hizmetlere daha fazla ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Toffler'e (2008, s. 51) ve Nair'e (2008, s. 253) göre tarıma dayalı toplumlarda mevcut olan birlik ruhundan dolayı birey geri planda kalmış, birey kimliği ve

bireyselleşme oluşmamış, sanayileşmenin üretici ve tüketiciyi ayırmasıyla bireysellik ön plana çıkmaya başlamıştır.

Bu süreçte sistemin işleyebilmesi için üretilen tüm ürünlerin kısa sürede tüketilebilmesi gerekmektedir. Veblen'in ifadesiyle, doğanın cimriliğinin katı olduğu dönemlerde geçim sağlamak için gösterilen gayret teknolojik ilerlemeyi sağlamış, bu ilerleme ise konforu ve tüketimi beraberinde getirmiştir (2005, s. 33). Sistemin devamlılığı ise insanların sınırsız tüketimine ve satın alma hevesinin sönmemesine bağlı olduğundan reklam yoluyla tüketim özendirilmekte, tükettikçe mutlu olan bir toplum yapısı oluşturulmaktadır (Tandaçgüneş, 2016, s. 51). Adanır'ın ifadesiyle sistem, topluma bir eliyle para verirken diğer eliyle geri almakta, sonra yeniden dağıtmakta ve geri almakta, bunu sistematik şekilde tekrarlamaktadır (1991, s. 64). Sistemin ideolojisi ve bireye empoze edilen değerler "daha iyi yaşamak, daha çok üretmek, daha çok tüketmek" (Avcı, 1999, s. 27) üzerine temellendirilmiştir. Bu süreçte çokuluslu şirketler üretimi uluslararasılaştırmış (Castels, 2008, s. 147) bütün dünya küresel kapitalist ağlarla birbirine bağımlı hale gelmiş (Castels, 2008, s. 202), yığınsal üretimin bir sonucu olarak kapitalist ekonomik sistemin hayati parçası ve lokomotif durumundaki reklam ve pazarlama, ürüne yönelik talebin oluşturulmasında önemli bir araç olarak kullanılmış ve üretilen her bir ürün toplumda ihtiyaç haline getirilerek bir tüketim toplumu oluşturulmuştur (Kellner, 1991, s. 75). Endüstriye dayalı bu yeni toplum yapısında üretim ve tüketim alışkanlıkları gibi aile, iş hayatı, eğitim, yeme içme alışkanlıkları da değişime ve dönüşüme uğramıştır. Giddens'e göre kentleşmeyle birlikte yaşanan sosyal değişimler tüm insanlık tarihinde hiçbir dönemde olmadığı kadar şaşırtıcı ve hızlı yaşanmaktadır (2012a, s. 22). Teknolojinin ilerlemesi ve internetin insan hayatına dahil olmasıyla değişim sürekli ve daha hızlı yaşanmaya başlamış, toplumsal yapı enformasyonun öncelendiği bir yapıya evrilmiştir.

Kaplan'a göre günümüz toplumları günlük rutin yaşamın neden olduğu streslerden ve problemlerden tüketerek kurtulmakta ve sembolik bir dünyadan düşsel bir dünyaya geçiş yapmaktadır (1991, s. 133). Baudrillard (2008, s. 15-16), nesnelerin ve malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş bolluk içindeki bu toplum yapısının nesnelere tarafından kuşatıldığını, bu nesnelerin reklamlar ve kitle iletişim araçlarıyla yüceltilerek saplantı haline getirildiğini belirtmekte-

dir. Modern tüketicinin düştüğü bu durumu Horkheimer (1998, s. 126), göğes baktıktan sonra babasına “Baba, Ay neyin reklamı acaba?” diye soran çocuğun durumuna benzetmektedir. Ayrıca reklamlarda ürünle birlikte sosyal saygınlık, statü, aşk, hayranlık, güven, üstünlük, çekicilik, güzellik gibi insani özellikler sembol haline getirilerek pazarlanmaktadır (Tuncer, 2021, s. 128). Tüketici kendine tıraş losyonu biçiminde saygınlık, kostüm biçiminde güvence, spor otomobil biçiminde erkeklik, yüzük biçiminde aşk satın almaktadır (Duhm, 2015, s. 90-91). Böylelikle reklam ve moda endüstrileri bireysellik ve konforu ilginç yöntemlere başvurarak birleştirmekte, bireyler de bireyselliklerini gerçekleştirebilmek, toplumsal olarak kabul edilebilmek, kendilerini topluma kanıtlamak ve popüler olmak amacıyla sürekli olarak tüketmektedir. Böylece yığınsal olarak üretilen tüketim eşyaları ve moda, yapay bir bireysellik, tüketim eşyası haline getirilen bir özne-insan ve bir imaj yaratmakta, yeni bir toplumsal kimlik oluşturmaktadır. Bu oluşum Ramizez’in ifadesiyle insanların çok daha fazlasını tüketmesini teşvik ederek tüm yaşamları boyunca beyinlerinin ve kalplerinin hassasiyetlerini yitirmesine neden olmakta, böylece *olmak değil sahip olmak; ürün değil ambalaj; estetik değil büyüklük* öne çıkarılarak insani olmayan kaba bir materyalizm oluşmaktadır (1991, s. 376).

Reklam ve tüketim yoluyla oluşan bu yeni toplumsal yapı, bireyselliğin ön plana çıktığı toplumda değişen cinsiyet rollerini ve kadının kimliğini yeniden sorgulamayı gerekli kılmıştır. Gün’ün belirttiğine göre kadının aile içerisindeki annelik rolüne yönelik feminist hareketle başlayan tartışmalar, 1980’lere gelindiğinde feminist kuramın kendi içerisinde meydana gelen gelişmeler neticesinde cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) tartışmalarına dönüşmüştür (2020, s. 96). Bu süreçte bir taraftan kadını geleneksel anlayışla kamusal alandan uzak tutan ve ev işlerinden sorumlu eş/anne kimliğiyle tanımlayan eril yaklaşım devam ederken diğer taraftan kadının bireyselliğini ön plana çıkararak ona özgürlükçü bir kimlik kazandırmaya çalışan feminist yaklaşımlar eş zamanlı olarak toplumda yer bulmaya başlamıştır. Bu durum sinema ve reklam filmlerinde de çokça işlenmiş ve bu filmlerdeki kadın karakterler aracılığıyla kadının kimlik ve cinsiyet rolleri sorunu yansıtılmaya çalışılmıştır. Metin (2019, s. 405-406), dünya anaakım sinemasının genelinde kadının iyi bir eş/anne olarak temsil edildiğini, kadının birincil görevinin namusunu koruyarak eşine sadık bir hayat sürmek, ev işlerini eksiksiz yapmak ol-

duğunu belirtmektedir. Ancak bu kalıplar 1980'li yıllardan sonra feminist hareketin etkili olmaya başlamasıyla kırılmaya ve sorgulanmaya başlamıştır.

Buradan hareketle çalışmada, sorgulamanın bir neticesi olarak araştırma-ya konu olan Aaahh Belinda (Deniz Yorulmazer, 2023) filmindeki Dilara'nın, oynadığı bir reklam filminde Handan kimliğine bürünerek yaşadığı sıkışmışlık ve toplumsal kimlik bunalımı incelenmiştir. Filmin, Atıf Yılmaz yönetmenliğinde ve Müjde Ar'ın başrolünde 1986 yılında çekilen versiyonu, literatürde farklı yaklaşımlarla ele alınarak incelenmiştir. Akdoğan (2019), düş, paranoya ve mizah ekseninde gerçeküstücü bir yaklaşımla; Gürkan (2019), reklam ve fantazyaya üzerinden; Habacı (2023) ise toplumsal cinsiyete odaklanarak filmi incelemiştir. Bunlardan başka 1980'den itibaren kadın sorunlarıyla ilgili filmlerle özdeşleşen Atıf Yılmaz ve Müjde Ar, gerek başka filmlerle gerekse araştırmaya konu olan Aaahh Belinda ile farklı çalışmalarda ele alınmıştır. Ulu-yağcı (2002), filmin başrol oyuncusu Müjde Ar'ı, 1980 sonrası ortaya çıkan özgür kadın imgesiyle; Metin (2019), filmi 1980 sonrası Yeşilçam genelinde üslup arayışı ekseninde ele alarak incelemiştir. Bunlardan başka literatürde film üzerin yapılmış olan farklı araştırmalar bulunmaktadır. Ancak alanyazında filmin 2023 versiyonu ve toplumsal kimlik üzerinden incelendiği bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu yönüyle çalışma önem arz etmektedir. Böylece çalışma, toplumsal anlamda sorgulamaya tabi tutulan ve zaman zaman çatışmaya neden olan cinsiyet rolleri ve kimlik bunalımının, tüketime dayalı bir yaşam tarzının lokomotif durumundaki reklam sektörü üzerinden sine-mada ne şekilde yer bulduğuna dair farklı bir perspektif sunmuş olacaktır.

1. Sıradan Bir Reklam Filminin Sürrealist¹ Yansıması: Aaahh Belinda

¹ Sürrealizm veya gerçeküstüçülük, 1. Dünya Savaşı'nın ardından oluşan toplumsal ve ekonomik bunalımın sonucu oluşan Dadaizm'in etkisiyle ortaya çıkmıştır. Dada akımı ile benzer referanslara işaret etse de gerçeküstücü akım bilinçdışı duygu ve düşünceleri de üretime dahil ederek sadece biçimsel estetik düzeyinde değil, içerik olarak da var olan verili gerçeklik sunumuna başkaldırı niteliği taşır. Akım, esas gerçekliğe ulaşmak için kültürün inşa ettiği tüm düşünsel kısıtlamalardan özgürleşmek gerekliliğini savunmuş ve bu anlamda Freud'un ve Jung'un psikanaliz yaklaşımlarıyla beslenmiştir. Sinemada gerçeküstücü filmlerin genel özelliklerine bakıldığında söz konusu kısıtlamaların çeşitli imgeler ve sinemanın teknik olanaklarıyla aşılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda

Aaahh Belinda, 1986 yılında yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapmış olduğu aynı adlı filmin 2023 yılındaki uyarlamasıdır. Her iki film ana tema itibarıyla aynı olmakla birlikte karakterlerin adlandırılmaları, akrabalık ilişkileri, aradaki zaman farkından kaynaklı çekim teknikleri ve teknolojik farklılıklar bulunmaktadır. Ayrıca filmin iki versiyonu arasındaki otuz yedi yıllık zaman farkına bağlı olarak uyarlamanın, hitap edilen kuşağın izleme zevkine uygun halde sunulmaya çalışıldığı söylenebilir. Filmlerde aynı olan ana tema ise geleneksel Türk kadınına sunulmuş olan toplumsal kimliğin ve cinsiyet rollerinin rüya veya hayal unsurları kullanılarak sürrealist (gerçeküstücü) bir anlatımla eleştirilmesidir. Bu eleştiri filmin başkahramanı Dilara üzerinden yapılmaktadır. Öztürk (1993, s. 230), gerçeküstücü filmlerde düşünle gerçeğin çarpıştırılarak izleyicinin tedirgin edildiğini belirtmektedir. Bu filmde de toplumsal rollere uymak yerine kendine özgü rahat bir yaşam tarzı benimseyen Dilara ile geleneksel Türk kadınının özelliklerini taşıyan Handan aynı bedende canlandırılarak film boyunca iki farklı kadın profiline göndermeler yapılmaktadır.

Film, Dilara'nın İstanbul'un karanlık caddelerinde yalnız başına yürürken görüntülenmesiyle başlar. Hareketlerinden ve tavırlarından korkuyla karışık huzursuzluk hissettiği anlaşılmaktadır. Filmin başında böyle bir sahnenin yer alması kadın merkezli bir film olduğunun işareti niteliğindedir. Bu yürüyüş sırasında karanlıktan Dilara'ya yönelik bir ısıklık duyulması kadının her an taciz edilmek üzere olduğunu göstermektedir. Ardından müzik eşliğinde dansçı bir grubun sahneye dahil olmasıyla tüm grup dans ederek Sezen Aksu'nun Namus adlı şarkısını söylemeye başlar. Böylece Dilara'nın aslında bir tiyatro sanatçısı olduğu ve ekibin lideri olduğu anlaşılmış olur. Bu dansa sergilenen figürlerde gerek sayı olarak gerekse otorite olarak kadınların baskın olduğu görülmektedir. İlk sahnede savunmasız halde tacize her an açık durumda bir kadının gösterilmesinin ardından böyle bir sahneye hızlı bir şekilde geçilerek izleyicinin algısı tersine çevrilmiş olmaktadır. Namus² şarkısı-

rüya, hayal gücü gibi bilinçdışına seslenen öğeler, sinema sanatında gerçeküstücü tarzın en çok başvurduğu yöntemlerdir (Güntürkün & Altunay, 2023, s. 170).

² Namus şarkısı Sezen Aksu'nun 1991'de çıkardığı "Gülümse" albümünde yer alan ve sözleri Ümit Yaşar Oğuzcan'a ait olan bir şarkıdır. Şarkının filmde yer alan sözleri şunlardır: Aradım yıllardır seni her yerde/Bir türlü karşıma çıkmadın namus/Nihayet bir yerde

nın bu sahnede tercih edilmesi ise kadınları kısıtlayan otoritelere meydan okuma olarak değerlendirilebilir.

Sabahleyin evinde İstanbul gürültüsüyle uyanan Dilara, e-postasını kontrol ettiğinde gelen mesajla yeni rolünün ne olduğunu öğrenir ve morali bozulur. Çünkü yeni rolünü televizyonda yayınlanacak olan Belinda adlı bir şampuan reklamında canlandırması gerekmektedir. Dilara aslında bir tiyatro oyuncusu olmasına rağmen ilk kez bir televizyon reklamında oynayacaktır. Canlandıracağı karakter Dilara'nın yaşam tarzına hiç uymasa da rolünü iyi oynaması, hikayeyi iyi anlatarak izleyiciyi Belinda almaya ikna etmesi gerekmektedir. Bunun için kadın odaklı bu reklam filminde Dilara gibi başarılı bir tiyatrocunun oynaması gerekmektedir. Tüketicide bu etkinin oluşturulması ise Dilara'nın rolünü iyi oynamasına bağlıdır. Araslı (2021, s. 109), tüketimin önde olduğu günümüzde reklamların en öncelikli hedeflerinden birinin kadın olduğunu ve birçok firmanın kadın merkezli reklamcılık uygulamalarına yatırım yaptığını belirtmektedir. Erdoğan ise (2022, s. 113) kadın merkezli bu tür reklam filmlerinin feminist reklamcılık (femvertising) yaklaşımından önce çekildiğini ve bu tarz reklamlarda güçlü, itibarlı, özgür, iş sahibi, para kazanan erkek profilinin yanında cinsellik algısı ön plana çıkarılan ve ideal vücut ölçülerine sahip, çocuk bakımı ve ev işleriyle meşgul olan kadın profilinin sergilendiğini belirtmektedir. Belinda reklam filminde de bu tarz bir kadın (Handan) profili çizilmektedir.

Tüketicilerin satın alma eylemlerinin arka planında pazarlanan malların reklamcılar tarafından yoğun bir ideolojik içerikle doldurulmuş olmaları yer almaktadır. Bu sayede, satın alınacak ürün albenili hale getirilerek alıcı-müşterinin beğenisine sunulmaktadır. Bu sunum, belli bir marka haline getirilmiş ürünlere atfedilen anlamlar ve alınan özendirici tedbirlerle adeta tüketici davranışlarını etkilemektedir. Başka bir ifadeyle metalar, tüketiciyi denetimi altında tutan davranış düzenleyicisi hegemonik bir işleyişe sahip olmaktadır (Sam, 2008, s. 79-80). Bu yöntemle tüketim parça olarak değil bir bütün olarak düşünülmekte ve modern tüketici bir ürün satın aldığı anda o ürünle beraber

rastladım ama/Utançtan yüzüme bakmadın namus/Yaklaşp yanına dedim
nerdesin/Dedin ki yorulma gelmiyor sesin/Gayretleri boşa gitti herkesin/Kimseyi yanına
sokmadın namus/Fazilet dediğin meğer masalmış/Namuslu görünmek kimlere
kalmış/Zenginmiş, fakirmiş, halkmış, kralmış / Gördüm ki kimseyi takmadın namus

sunulan idealize edilmiş yaşam tarzına sahip olmaktadır. Handan'ın yaşam tarzı da geleneksel anlayışa göre idealize edilmiş bir yaşam tarzıdır ve Belinda şampuana sahip olunduğunda Handan'ın idealize edilmiş yaşam tarzına da sahip olunacağı algısı oluşturulmak istenmektedir. Senaryo gereği Dilara'nın Handan adlı iki çocuk annesi, gündüzleri bankada çalışan başarılı bir memur, akşamları evinde kocasına hanımlık, çocuklarına annelik yapan, çeşit çeşit yemekler pişiren ve dolma saran, apartman günlerine katılan, temizlik, bulaşık, çamaşır gibi ev işlerinden sorumlu geleneksel bir Türk kadınıdır. Bu rolü ise başarılı tiyatro oyuncusu Dilara'nın canlandırması gerekmektedir.

Ancak bu rol Dilara'nın hem tiyatrocunun sanat anlayışına hem de özgür ve bireyci ruhuna uymamaktadır. Çünkü Handan'ın sahip olduğu bu özellikler Vincent'in (2006, s. 300) ifadesiyle aslında kadınlar için erkekler tarafından hazırlanmış belirli rollerdir ve kadınlar bu rollere yerleştirilmiştir. Bu duruma Dilara: "Yani şimdi bizim ilk reklam filmimizde vereceğimiz mesaj şu mu yani? Gündüzleri üç kuruşa köle gibi çalışın, ondan sonra eve gelip evde de çalışın, ütü yapın, temizlik yapın, dolma yapın, kocalarınıza karılık, çocuklarınıza analık edin." sözleriyle karşı çıkar. Kendisine maili gönderen ve işle ilgili detayları açıklayan Ayşe'ye "Yani ben hafta sonları pikniğe gidip mangal yapan boktan bir ailenin hayatını oynamak istemiyorum." diyerek işi kabul etmeme yönünde çaba harcarsa da firmayla yapılan anlaşma gereği yüklü bir tazminat ödememek için rolü kabul etmek durumunda kalır.

Handan'ın sahip olduğu yemek, temizlik, çocuk bakımı gibi davranış kalıpları geleneksel olarak toplum tarafından kadına sunulmuş olan hazır roller midir yoksa biyolojik olarak kadınların yaratılıştan getirmiş olduğu davranışlar mıdır? Bu soru toplumsal kimlik ve cinsiyet rolleri üzerine araştırma yapan yazarlar tarafından farklı şekillerde incelenmiştir. Berger'e (1986, s. 46) göre kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Sen (2006, s. 29), toplumsal kimliğin kabullenilmesinin geleneksel sonuçları olmayabileceğini belirtmektedir. Bauman (2005, s. 10), toplumun mutluluğunu âdet, alışkanlık ve rutinlerin onaylanmasına ve paylaşılmasına bağlamaktadır. Giddens'e (1994, s. 96) göre gelenek boş bir rutinden ziyade anlamlı bir rutindir ve geleneğe bağlı ritüeller kişide rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Ayrıca Giddens (2012b, s. 147), kadının toplumsal konumu ve kimliğinin üreme ve çocuk yetiştirmeye katılımıyla şekillendirildiğini belirtir.

mektedir. Adorno ve Horkheimer (2010, s. 152) ise biyolojik özellikleri ön plana çıkararak doğayla bir tutulan kadının, hükmeden olarak erkek tarafından bireyselleştirme onurundan yoksun bırakıldığını, ona boyun eğdirildiğini belirtmektedir. Bingöl (2014, s. 108), kadın veya erkeğin biyolojik cinsiyetle, kadınlık veya erkekliğin toplumsal cinsiyetle belirlendiğini ifade etmektedir. Doğan (2021, s. 99), biyolojik cinsiyete bağlı olarak erkeğin güç, iktidar, otorite; kadının ise annelik, şefkat ve fedakârlık ekseninde ele alındığını, toplumsal cinsiyetin de buna göre belirlendiğini ifade etmektedir. Gün (2020, s. 96-97), cinsiyetin kadın ve erkeğin biyolojik yapısından kaynaklandığını, toplumsal cinsiyetin ise toplum tarafından kadın ve erkeklere atfedilen roller olduğunu belirtmektedir. Bu roller geleneksel, yazılı olmayan kurallar çerçevesinde oluşmuştur ve cinsiyete göre değişen görevleri, sorumlulukları ve beklentileri içermektedir.

Konuyla ilgili yazarların ileri sürdüğü görüşler farklı olsa da Dilara açısından sonuç aynıdır. O, kadının yaratılıştan sahip olduğu annelik, duygusallık, şefkat gibi özelliklere de, geleneksel yapının toplumda oluşturduğu yemek, temizlik, ev hanımlığı gibi cinsiyet rollerine de yabancısıdır. Ancak şartlar gereği bu rolü oynamak zorundadır ve bu konuda arkadaşlarının özellikle de Arzu'nun şakayla karışık küçümsemelerine maruz kalır. Dilara, Arzu'nun kendisini kışkırdığını ve hayatta sahip olduğu her şeyde hatta sevgilisi Serkan'da bile gözü olduğunu düşünür. Ancak Serkan'ın Arzu'yla birlikte olma düşüncesi Dilara'yı rahatsız etmez. Zira Serkan'a, eğer Arzu'yla birlikte olursa kızmayacağını ancak kesinlikle yalan söylememesi gerektiğini belirterek alışılmışın dışında bir ahlaki yaklaşım sergiler. Dilara'nın veya Arzu'nun Serkan'la birlikteliğinde olduğu gibi filmdeki diğer birliktelikler ve evlilikler de aşktan ziyade geleneksel zorunluluğun sonucu veya kısa süreli faydaya dayalı ilişkilerdir. Bauman'ın (2005, s. 204-205) ifade ettiği gibi "arzuladığınız şeyi kullanmak isterseniz; daha doğrusu onu 'tüketmek', ötekilikten soymak, kendi mülkünüz haline getirmek ya da sindirmek, onu bedeninizin bir parçası, kendinizin bir uzantısı haline getirmek istersiniz. Kullanmak benlik uğruna ötekini imha etmektir. Âşık olmak ise, tam aksine, ötekine ötekiliğinden ötürü değer vermek, onu ötekiliğinin içinde güçlendirmeyi istemek, ötekiliği korumak, onu çiçeklendirmek ve büyütme, amaca ulaşmak için gerekli olması halinde kişinin kendi ölümlü varlığı da dahil olmak üzere kendi rahatını feda

etmeye hazır olması anlamına gelir. Kullanmak (faydalanmak) almaktır, değer vermek kendinden vermektir." Aşkın olmadığı kadın karakterin merkezde olduğu bu filmdeki evlilikler veya evlilik dışı tüm ilişkiler Bauman'ın bahsettiği kullanmak, tüketmek, faydalanmak amaçlı birlikteliklerdir.

Sevgilisi Serkan, Dilara'yı reklam filmi çekimi için sete getirdiğinde "Bana bak! Rolden çıkmayı unutma, bir de sonra Handan'la uğraşmayalım." diyerek farkında olmadan yaşanacaklara işaret eder. Çünkü Dilara çekimler sırasında uzun uğraşlardan sonra hâlâ role giremez ve istenen performansı bir türlü yakalayamaz. Rol gereği kocası konumundaki Necati, oğulları Mehmetcan ve kızları Ayşegül'ün olduğu sofrada, daha önceden pişirmiş olduğu dolmayı ve diğer yemekleri sunarken yönetmenin uyarılarına maruz kalır, çünkü yönetmenin istediği role bir türlü giremez. Yönetmen, Dilara'yı "Kocasına, çocuklarına âşik çalışkan Türk kadını!" diyerek motive etmeye ve role sokmaya çalışsa da istediği Handan'ı Dilara'da bir türlü yakalayamamıştır. Çünkü Handan'ın yaşam tarzı ve kişiliği Dilara'nın hiç istemediği ve küçümsemediği bir yaşam tarzıdır.

Reklam filminin devamında Handan'ın, günün tüm yorgunluğunu atabilmesi ve kocasına güzel görünebilmesi için Belinda'yla saçlarını yıkaması gerekmektedir. Berger'in (1986, s. 46) ifade ettiği gibi, kadının kendi varlığını algılayışı kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. Ancak bu sahnede de yönetmenin istediği performansı yakalayamamıştır. Gerekçe ise Necati'nin kamera dışından taciz edici bakışlarına maruz kalmasıdır. Filmin başında verilen ve kadınların sosyal hayatta maruz kaldıkları taciz iş hayatında da devam etmektedir. Dilara, kocası rolündeki Necati'nin settaki taciz edici bakışlarından kurtulduktan sonra yeniden Handan rolüne adapte olmaya çalışır. Dilara, bir an önce çekimleri bitirip kurtulmak istese de saatler süren denemeler neticesinde hâlâ Handan rolüne girememiştir. Tahammülü kalmayan yönetmen, Dilara'yı motive etmek için "Dilara'yı unut! Artık Dilara yok! Bana Handan lazım! Bu ev, bu banyo, bu şampuan hepsi senin! Bana içindeki o Handan'ı ver! Hey! Look at me! Handan'ı oynama, Handan ol! Handan'sın ve sadece Handan'sın." diyerek Dilara'yı rol için motive ettikten sonra Dilara elindeki Belinda kutusundan eline döktüğü şampuanla saçlarını okşayarak gözlerini kapatır ve tam olarak role girer.

2. Rüyanın Kâbusa Dönüşmesi

“Aslında her insan başka birisidir.”³

Reklam filmindeki duş sahnesinde Dilara'nın gözlerini kapatması rüyaya dalmanın başlangıcıdır. Rüya ile reklamların gerçeküstü yapısı arasında bağlantı vardır. Akdoğan (2019, s. 92), reklam filmlerinin sürrealist özellikleri kullanan önemli iletişim aracı olduğunu ve reklamlarda gerçeküstü öğelerin, düşsel dönüşümlerin sıkça sergilendiğini belirtmektedir. Burada kullanılan geçiş müziği de başka bir evrene veya rüyaya geçiş yapıldığını izleyiciye hissettirir niteliktedir. Gözlerini açtığı anda ise Dilara artık Handan'ın evrenine geçiş yapmıştır. İlk etapta etrafına bakınır ve ne olduğuna anlam veremez, olanları anlamaya çalışır, dehşete düşer. Çünkü aslında Dilara'dır ancak bulunduğu banyo, gözlerini kapatmadan önce reklam filmi için hazırlanmış banyo değildir, Handan'ın evinde ve onun banyosundadır, banyonun dışından ise çocuk sesleri gelir. Bir havluya yavaşça sarınarak banyonun kapısını aralar ve dışarı çıkar. Hareketleri gayet yavaş, ürkek ve temkinlidir. Rüyadan uyanan birinin, anlam karmaşası içinde gördüğü rüyayı hatırlamaya çalışması gibi hareket etmektedir. Başka bir evrene geçiş yaparak yönetmenin dediği gibi Handan olmuştur ve bunun henüz kendisi de farkında değildir. Kendisi dışında herkes onu Handan olarak bilmekte, Dilara'yı kimse tanımamaktadır. Çünkü Dilara artık Handan'ın dünyasındadır ve onun hayatını yaşamaktadır.

Bu yeni dünyada kurduğu ilk cümle ise neler olduğunu ve nerede olduğunu anlamaya çalışırken kurduğu “Kim o?” sorusudur. İlk karşılaştığı kişiler, reklam filmindeki çocuklar ve kocası Necati'dir. Necati, koltukta kendi halinde tavla oynamakta, çocuklar ise evin içinde koşturmaktadır. Ancak set ekibindeki diğer kişiler ortalarda yoktur. Dilara, fiziki olarak Handan'ın evrenine geçiş yapmış olsa da hafıza olarak hâlâ kendi evreninde olduğundan set ekibini merak eder ve Necati'ye “Herkes nerede?” diye sorar. Dilara için bu

³ Oscar Wilde'e ait olan bu söz, insanların oldukları ile olmak istedikleri arasında fark olduğunu anlayabileceği gibi insanın görüldüğünden çok farklı özellikleri barındırdığı anlamı da çıkarılabilir. Bu yönüyle Mevlana'nın “Ya görüldüğün gibi ol, ya olduğun gibi görün.” sözünü çağrıştırmaktadır. Filmde Handan'ın evrenine geçiş yapan Dilara'nın yeniden eski haline kavuşabilmesi için farklı bir kimlik ve kişiliğe büründüğü, Handan'ın ise sosyal medyada görüldüğü gibi biri olmadığı, daha iyi bir yaşam için olduğundan farklı görünmeye çalıştığı ve illegal yollara başvurduğu görülmektedir.

sahne Handan'ın dünyasındaki ilk anlar olsa da Necati ve çocuklar için zaten devam eden bir süreçtir ve Handan'ın yaşamı bu evrende öncesiyle mevcuttur. Zaten devam eden bir süreci yaşamakta olan Necati ile sürece yeni dâhil olan ancak bunun farkında olmayan Dilara arasındaki ilk temas, bu iki kişiliğin birbirlerinin dünyasına ne kadar yabancı olduğunu gösterir niteliktedir.

Özel'in (2012, s. 197) ifadesiyle "Hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağlar" olan insanların durumunu yaşayan bu ikilinin ilişkisi çatışmayı da beraberinde getirecektir. Çünkü Necati, karşısındaki kadını iki çocuğunun annesi ve evinin hanımı, biricik eşi Handan olarak görmektedir. Ancak Dilara için Necati ve koşuşturan çocuklar reklam filminin bir parçasından ibarettir ve çekimden sonra bir daha hiç karşılaşmayacağı insanlardır. Yani bu iki insan birbirlerinin dünyasına kapalıdır ve birbirlerinin dünyasına girmek yerine diğerini kendi dünyasına girmeye zorladıklarından sürekli bir direnç ve çatışma durumu yaşanmaktadır. Ancak Necati, karısının "Herkes nerede?" sorusuna odaklanmak yerine sakinliğini koruyarak "Handan'ım, hayırdır ne düşü bu saatte?" diyerek şaşkınlığını dile getirir. Çünkü Handan, kendisine sunulan hayatı yaşayan ve standartların dışına pek fazla çıkmayan bir kadındır. Bu saatte düşü girmesi ise Necati'ye göre standart dışı bir davranıştır. Dilara, kendisini hâlâ birinci (gerçek) evrende hissettiği için Necati'nin kendisiyle dalga geçtiğini, tüm bu yaşananların kötü bir şaka olduğunu düşünmekte, sürekli olarak set ekibinin nerede olduğunu sormaktadır. Necati ise karısı Handan'ın bu anormal davranışlarına anlam verememekte ve onu sakinleştirmeye çalışmaktadır. Dilara, kendisine sürekli Handan diye seslenilmesinden, şaka mı rüya mı olduğunu tam olarak anlayamadığı bu olayın devam etmesinden son derece rahatsızdır. Parmağına rol gereği taktığı yüzüğü Necati'ye verir ve bu durumu sonlandırmak, rüyadan uyanmak için evden ayrılır.

Filmin bu kısmından itibaren Dilara kâbustan uyanmak için girişimlerde bulunur ancak büyük bir umutla giriştiği bu çırpınışların hepsi hayal kırıklığıyla sonuçlanır. İlk olarak gerçek evrendeki Serkan'ın evine, sonra set arkadaşlarının bulunduğu eğlence yerine, son olarak da kendi evine gider. Fakat Serkan, Dilara'yı tanımaz üstelik en yakın arkadaşı Arzu'yla yaşamaktadır. Set ekibinden de hiç kimse Dilara'yı tanımaz. Kendi evinde ise başkaları yaşamaktadır. Dilara, bu hayal kırıklıklarının hepsini peş peşe yaşadıkdan sonra

Necati'nin yaşadığı eve yani ikinci evrendeki kendi evine geri dönmek zorunda kalmıştır.

Bu ziyaretler, Dilara'nın sıkışıp kaldığı evrenden çıkması ve kâbustan uyanması için aklına getirdiği ilk denemelerdir. Ancak Dilara, iletişime geçtiği insanların sayısını çoğalttıkça endişe, hayal kırıklığı ve yabancılaşma duygusu daha da artmaktadır. Bauman'ın (2005, s. 182) ifade ettiğine göre kişinin hangi kimliği seçeceği konusunda yaşadığı endişe zorlukla oluşturulan çerçevenin bir anda parçalanacağı ve yok olacağı düşüncesindedir. Dilara gerçek evrende yabancı olduğu ve küçümsediği durumlara Handan'ın evreninde maruz kalır ve film boyunca bu durum bu şekilde devam eder. Dilara yıllardır çalışarak başarılı bir tiyatro oyuncusu olmuştur ve kimseye bağlı kalmadan özgürce bir hayat yaşamaktayken şimdi kendisini olmak istemediği bir ev hanımı konumunda bulmuştur. Necati'nin evine tekrar dönmesi ise bu durumu kabullemenin ilk basamağıdır.

Dilara eve döndükten sonra Necati, standartların dışına çıkmayan karısı Handan'ın, gecenin bir vakti İstanbul gibi bir şehirde yalnız başına nelere gitmiş olabileceğine anlam veremez. Dilara ise kendisini rüyadan uyandıracak ihtimallerin tükendiğini düşünür. Bu sırada Necati, karısı Handan'ın parmağına yüzüğü geri takmıştır. Yüzüğün parmağa takılması sırasında odadaki televizyonda bir dizi film gösterilen dizide Dilara bir sahneye odaklanır. Filmde bir kadın ve bir erkeğin asansöre bindikleri sırada asansörün bozulması, Dilara'nın sıkışmışlığına seyirciyi hazırlamakta, Dilara'yı da kabullenmeye zorlamaktadır. Televizyondaki kadın ve erkeğin asansöre sıkışıp kalması ile Dilara'nın, parmağına geri takılan bu yüzükle Handan'ın evrenine sıkışıp kalması ilişkilendirilir.

Dilara, gidecek başka yeri olmadığı için geceyi mecburen bu evde geçirmek durumundadır. Sabah olunca tüm bu kâbusun sona ereceğine inanır. Aynada kendine yabancılaşan bir insanı seyrederek uykuya dalar. Sabah olduğunda yine hayal kırıklığı yaşar çünkü Dilara, hâlâ Handan'ın evreninden çıkamamıştır. Dilara, bu evrende Handan'ın yaşam tarzına yabancı olduğu gibi kocası da Handan'ın alışılmışın dışında olan bu davranışlarına anlam veremez. Handan'ın belinde gördüğü siyah yıldız dövmesini kına zanneder, bu da Necati'nin gelenekselin ötesine geçemediğini göstermektedir. Kahvaltı

sofrasında çocuklara yumurtalarını ekmekle yemeleri konusundaki ısrarcı tutumu da bunu desteklemektedir.

Handan'ın evrenindeki ikinci gününde de Dilara kendi evrenine dönme girişimlerinde bulunur. Bu girişim banka müdürü olan Akif Bey'le Dilara'nın birbirlerini yanlış anlamaları neticesinde sonuçsuz kalır. Evdeki ikinci günün sabahında kahvaltı devam ederken iş arkadaşından gelen bir telefonla Dilara, bir bankada çalıştığını hatırlar ve işe gider. Bankada masasında otururken Handan'ın sosyal medya hesaplarına girerek onu yani kendisini tanımak ister. Sosyal medya hesabında Handan, "meleklerinin annesi" olarak kayıtlıdır. Giddens'e (2012b, s. 257) göre kadınların meslek yaşamlarını etkileyen önemli etkenlerden biri, çalışan kadınlar için işin çocuklara sahip olmaktan sonra geldiği hakkında eril algıdır. Dolayısıyla Handan'ın sosyal medya hesabında kendisini bu şekilde ifade etmesi onun karakterine uygun bir davranıştır. Yine sosyal medya hesabında "Erkeğin şerefinde kadının edebindedir marifet", "Kandiliniz mübarek olsun" şeklindeki paylaşımlar Handan ile Dilara arasındaki uçurumu ve kimlik farkını göstermektedir.

Bankadaki işine adapte olamayan Dilara, banka müdürü Akif Bey'in kendisini çağırması üzerine hiddetle müdürün odasına girer ve bağırma başlar. Ani bir öfke patlamasıyla kendisinin Handan değil Dilara olduğunu, banka görevlisi değil başarılı bir tiyatro oyuncusu olduğunu, çok sayıda ödülünün olduğunu anlatmaya çalışır. Akif Bey, karşısında aniden bağırma başlayan kadının bu tuhaf davranışlarına şaşırılmış bir şekilde çareyi onun dediklerini kabullenmiş görünmekte bulur ve "Dilara Hanım" diye hitap ederek onu sakinleştirmeye çalışır. Dilara, bu kabullenme karşısında nihayet derdini anlatabileceği kendi evreninden birine rastladığını düşünerek ani bir rahatlama yaşar ve rahat tavırlar sergilemeye başlar. Dilara'nın bu rahat tavırlarını Akif Bey, yanlış değerlendirerek onu daha sakin bir ortama götürmek ister. Birlikte bir göl kenarına gittiklerinde Akif Bey'in niyetinin cinsel istismar olduğunu anlayan Dilara, yeniden bir hayal kırıklığı yaşar. Kendisini anlayan birinin varlığıyla bu kâbustan kurtulacağına, Akif Bey'in onu bu çıkmazdan kurtaracağına inanmışken bu ihtimal de geçerliliğini yitirmiş ve Dilara'nın tamamen bir çıkmaza girmesine sebep olmuştur. Gittikleri yer açık ve geniş olmasına rağmen görünmeyen bir çember onu sıkıştırmakta ve gittikçe çemberin daraldığını hissetmektedir.

Banka Müdürü Akif Bey'in Handan'a karşı olan bu tutumunun nedeni filmin ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkar. Aslında Handan ve Akif Bey yasak aşk yaşamakta ve hesaplarına usulsüz bir şekilde geçirdikleri bir çanta dolusu parayla beraber kaçmayı planlamaktadırlar. Uzun süredir birlikte olduğu Handan'ı sakin bir ortama getirmesinin nedeni de budur. Yani süreç Akif Bey açısından zaten olağan bir şekilde ilerlemektedir. Gizli sevgilisi olan Handan'ın bu agresifliğini ise onun sabırsızlığına, bu hayattan sıkılmış olmasına bağlar. Oysa durum Dilara açısından oldukça anlaşılmaz ve karmaşıktır. Akif Bey, kaçış planıyla ilgili olarak "Bak, az kaldı. Gemi falan hepsi hazır." diyerek sevgilisinin sabretmesini ister, Dilara ise bunların hiçbirini yaşamadığı için anlam veremez.

Bu durumdan yola çıkarak Handan'ın idealize edilmemiş bir kimliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Handan karakteri Dilara'nın hiç istemediği, küçümsediği ama kendisini aniden içerisinde bulduğu bir karakterdir ve Dilara bir an önce Handan'ın evreninden kurtularak kendi yaşam tarzına dönmek istemektedir. Ancak Handan'ın kendisi de kendi yaşam tarzından kurtularak daha iyi olacağını düşündüğü bir hayat yaşamak ister. Bu yüzden Akif Bey'le çalıştıkları bankadan zimmetlerine para geçirmişler ve kaçış planı yapmışlardır. Handan, sosyal medya hesabında her ne kadar "melkelerinin annesi", "Erkeğin şerefinde kadının edebindedir marifet" tarzında ailesine bağlı olduğunu gösterir tarzda paylaşımlarda bulunsa da kocasını ve iki çocuğunu bırakarak başka bir adamla ve başkasının parasıyla yeni bir hayata başlama düşüncesindedir. Buradan, sosyal medya paylaşımlarında yansıtılan yaşam tarzının gerçek hayattakinden farklı olduğu sonucu çıkarılabilir. Sosyal medya mecralarında insanlar genellikle "mış gibi" yaparak oldukları gibi değil de görünmek istedikleri gibi bir yaşam şekli çizmektedir (Aktaş, 2023, s. 196). Handan aslında yaşadığı hayatı beğenmez ancak kaçış tarihine kadar kimse bir şey anlamasın diye önceden beri yaşayageldiği hayatı rol yaparak sürdürmeye çalışır. Sosyal medya paylaşımları da bu rolün bir parçasıdır.

Necati'nin annesi, geleneksel ailelerde sıkça rastlanan bir kayınvalide örneğidir ve gelini Handan'ı çocuklara iyi bakmadığı, iyi yemek pişiremediği, ev işlerini tam anlamıyla yapamadığı gibi bahanelerle sürekli eleştirmektedir. Necati'nin babası ise dış dünyaya tamamen kapalı, olaylara kayıtsız ve umur-

samaz bir kişiliktir. Tüm ailenin bir arada olduğu akşam yemeğinde Necati, çocuklar, kayınvalide, kayınpeder ve eltinin sohbetleri Dilara'yı bunaltmıştır. Ortamın, kişilerin ve üslubun yabancı olduğu için sohbete katılmak bir tarafa onların sohbetlerini dinlemek bile Dilara için işkenceye dönüşmüştür. Masaya en son eniştenin gelmesiyle Dilara büyük bir şok yaşayarak sinir krizi geçirir. Çünkü masaya en son gelen enişte, aslında banka müdürü olan ve Handan'la yasak aşk yaşayan Akif Bey'dir. Dilara bu durumu öğrendiğinde şok geçirerek kendini banyoya kapattıktan sonra banyoda Belinda marka şampuanı görür ve bu çıkmaza nasıl girdiğini hatırlar. Belinda'yla saçlarını tekrar yıkadığında kâbustan kurtulacağını düşünerek duşa girer ve daha önce yaptığı gibi gözlerini kapatarak şampuanla saçlarını okşamaya başlar. Gözlerini açtığı anda değişen hiçbir şey olmamıştır, yine aynı evrendedir. Bir kurtuluş denemesi daha olumsuzlukla sonuçlanır.

Dilara'nın son kurtuluş denemesi ise hastaneye gitmek olmuştur. Kendi bildiği ve aklına gelen ilk yöntemlerle bu evrenden çıkamayacağını anladıktan sonra hastaneye giderek profesyonel yardım almak istemesi bu durumu kabullenmenin ikinci basamağıdır. Dilara, doktorlardan oluşan heyete, bir reklam filmi çekimi sırasında kendisini bu evrende bulduğunu, aslında Handan olmadığını, Necati'yi ve çocukları tanımadığını, sevgilisinin Serkan olduğunu vb. kendi evrenine ait tüm detayları ve yaşadıklarını anlatır. Bu deneme, Dilara'nın etrafını saran çemberin daha da daralmasına neden olmuştur. Çünkü doktorlar, Dilara'nın rahatsız olduğunu düşünerek onu iğne yoluyla uyutup hastaneye yatırır. Ancak Dilara'nın görüşme sırasında doktorların kendisine inanmadığını düşündüğü zaman "Hepinize kafa tutuyorum, duydunuz mu beni, hepinize! Bana yapıştırdığınız hiçbir etiketi kabul etmiyorum; bipolar, nevrotik, anorektik, sınırda kişilik... Ben bu dünyaya yaşamaya geldim, yaşamaya! Benim varlığımı yok edemezsiniz, beni engelleyemezsiniz!" şeklinde itirazı aslında toplumda kadına sunulan hazır kalıplara, gelenekselci tutuma, kadının toplumsal kimliğine bir göndermedir. Ancak bu itiraz, onun hasta olarak teşhisine ve hastaneye yatırılmasına neden olur. Bu da toplumda kendisine hazır halde sunulan rolü, kimliği kabul etmeyerek alışılmışın dışına çıkanların farklı yakıştırmalara maruz kalacağına işaret etmektedir.

Baudrillard (2008, s. 103), "birisi" olunduğunda ya da kişinin yerini sahte bir "kendi" aldığı anda, tekrar kendi olabilmek için ton değişikliğine ihtiyaç

olduğunu belirtmektedir. Dilara'nın hastanede geçirdiği günler bu ton değişikliğini ona yaşatarak onun için adeta inziva yeri olmuştur. Çünkü dışarıda kalabalıklar içerisinde yalnız hissetmekte, kendisini kalabalıklara inandırmaya çalışmakta ve bu evrenden kurtulmak için sürekli mücadele etmekteydi. Hastane günleri onun düşünmesini ve bir karar vermesini sağlar. Bu kararı vermesinde peş peşe yaşanan üç olay etkili olur. Bu olaylardan ilki, hastanenin kantininde vakit geçirirken televizyonda gördüğü bir reklam filmidir. Reklamda evinde çikolata yiyen bir kadın çikolatanın verdiği zevkle adeta rüya alemine dalar ve kendisini erkeklerin hizmet ettiği bir sahilde hisseder. Dilara reklamdaki kadının hayali ile kendi yaşadıkları arasında bağ kurar. Bu reklamın ardından kantinde Atatürk büstünün altında yazılı olan "Akıl ve mantığın çözümleyemeyeceği mesele yoktur." yazısı Dilara'nın gözüne takılır ancak Dilara bu yazıyı kafa yormadan sadece okuyup geçer. Sonrasında ise arka sandalyede oturan yaşlı bir kadın Dilara'nın yaşadıklarından haberdar gibi ona nasihatlerde bulunur. Dilara'nın anlam veremediği ve birbiriyle ilgisiz gibi görünen sözcükleri peş peşe sıralayarak mesajını iletir: "Metaverse, solucan deliği, inkâr, öfke, pazarlık, depresyon, kabullenme. Ama sen kabullenme!" Metaverse, sanal ve gerçek evren arasındaki geçişkenliği; solucan deliği, Dilara'nın istemediği evrendeki sıkışmışlığı ve bu sıkışmışlıktan geçmiş bir tarafa bırakıp sadece ileriye yönelmekle kurtulabileceğini; inkar, öfke, pazarlık, depresyon, kabullenme (önce mastar şekli, sonra emir şekli) sözcükleri ise başvurabileceği yöntemleri ifade etmektedir. Dilara'nın bunları anlamsız bulduğunu anlayan kadın nasihatlerine devam eder: "Unutma, bir kapı kapanır, bir kapı daha kapanır, sonra... (Dilara burada "bir kapı açılır elbette" gibi bir cümle beklemektedir) sonra bir kapı daha kapanır. Sen sadece oyna!" diyerek Dilara'nın rolü devam ettirmesini anlatmaya çalışır. Dilara, kadının söylediklerini ve Atatürk büstünün altındaki yazıyı birleştirir. Bu evrenden kendi evrenine geçiş için kapalı olan kapıları açmaya zorlamak yerine, Dilara'yı Dilara yapan yolu tekrar yürümeye karar verir.

3. Bir Bedende İki Kişilik: Dilara-Handan

Handan'ın evreninden çıkış olmadığını anlayan Dilara, eski haline dönebilmek ve kendi evreninde sahip olduklarına tekrar kavuşabilmek için Handan gibi olmaya, onun kimliğine bürünerek onun gibi yaşamaya karar verir. Filmin başında rol gereği Handan'ı oynayarak sıkışmış olduğu bu evrenden

yine Handan'ı oynayarak kurtulabileceğine inanır. Ancak bir taraftan da Dilara olabilmek için gayret edecektir. Dolayısıyla bundan sonraki süreçte Dilara'nın, bir bedende birbirlerinden çok farklı karakterlere sahip iki ayrı "ben"i olacaktır. Soydaş ve Kahraman'ın ifade ettiği gibi "benlik algısı, bireyin kendini algılamaya başlaması ve ötekilerin de onun hakkındaki görüşleriyle şekillenen bir süreçtir. Bu süreçte, birey diğerlerine yönelik olumlu bir imaj oluşturarak, bu olumlu imajı sürdürmek ve devamlılığını sağlamak adına davranışlarda bulunmaktadır. Gerekirse birey kendini rol yaparken de bulabilmektedir. Diğerleri tarafından onanmak için rol yapmak birey için olağan bir durum olarak karşılanabilmektedir. Birey bunu günlük yaşantısını sürdürmek ve ötekiler arasında yer edinmek için kendini mecbur hissedebilmektedir." (2020, s. 239).

Ama öncelikle iyileştigi doktorları ikna ederek hastaneden çıkması gerekmektedir ve bunu da doktorlarla görüşmesi sırasında ses tonu ve kurduğu cümlelerle, tavırlarıyla, jest ve mimikleriyle Handan gibi davranarak başarır. Artık Dilara evinin kadını, çocuklarının annesi olan, hafta sonları pikniğe gidip mangal yakan, evde temizlik, çamaşır, bulaşık, yemek işleriyle ilgilenen, kocasına çeşit çeşit yemekler pişirip dolma saran biridir. Bu işlerin hiçbirisine kendi hayatında aşına olmadığı için internetten video izleyerek bu işlerin nasıl yapılacağını öğrenir. Hatta eli bu işlere yatkın olmadığı için yanlışlıkla kızgın pilav tenceresinde kolunu yakar.

Dilara'nın, Handan olmaya çalıştığı süreçte çocukları ile arasındaki iletişim dikkat çeker. Çünkü ev işlerini internetten yardım alarak öğrense bile çocuklarına nasıl davranacağı konusunda bilgi sahibi değildir. Hatta çocuklarına ilk hitap ettiği zaman adlarını karıştırarak "Mehmetgül, Ayşecan" diye seslenir. Kızı Ayşegül annesindeki tuhaflığı seziyormuş gibi ona karşı mesafelidir. Oğlu Mehmetcan ise annesini sürekli öperek ona sarılır, annesinden ayrılmak istemez. Bu durumu küçük erkek çocukların annelerini babalarından kıskanmalarıyla açıklamak mümkündür.⁴ Mehmetcan babasına karşı hırçındır, babasını annesine yaklaştırmaz, annesiyle birlikte uyumak ister.

⁴ Filmde çizilen geleneksel kadın tipi, "aile birliğine düzen verme, birliğin gelenek ve göreneklerini çocuklara aktarmada genellikle erkeklere göre daha çok ön planda" olmuştur (Gün, 2022, s. 892).

Dilara, bundan sonra kendi hayatını yeniden kazanabilmek için işe sıfırdan başlamayı göze alır ve bunun tiyatroya kabul edilmesiyle mümkün olacağına inanır. Hastanedeki yaşlı kadının sözlerini uygulayarak çok basit bir rolle de olsa tiyatroya girebilirse süreç içerisinde kendini ispatlayarak yeniden Dilara olabilecektir. Tiyatronun kapıları kendisine kapalı olsa da oraya girebilmek için elindeki anahtar sevgilisi Serkan'dır. Ancak bu evrende Serkan, Dilara'yı tanımamakta ve üstelik Dilara'nın en yakın arkadaşı Arzu'yla yaşamaktadır. Serkan'ı razı etmek için çaresizce yardım ister, Serkan ise Dilara'yı evine davet ederek ondan faydalanmak ister. Hastanedeki yaşlı kadının söylediği pazarlık safhası başlamıştır. Esasında Dilara kendi evreninde Serkan'la zaten sevgili olduğundan böyle bir teklifi pazarlıksız kabul edebilecekken Handan'ın evreninde Serkan, Dilara'yı tanımadığı için birbirlerine yabancı konumdadırlar. Dolayısıyla Dilara, tiyatroya girebilme şansını kaçırmamak için Serkan'ın menfaat odaklı bu pazarlık teklifini kabul ederek bedeninin bir tüketim malzemesi olarak kullanılmasına razı olur. Dilara kimliğindeyken Serkan'la sevgili olması ve Handan kimliğinde kocasını banka müdürü ve eniştesi olan Akif Bey'le aldatmasının, bu teklifi kabul etmesini kolaylaştırıcı unsurlar olduğu söylenebilir.

Dilara tiyatro ekibinin küçümseyici tavırlarını görmezden gelerek tiyatrodan çok iyi bir performans sergiler ve tiyatro ekibini şaşırtır. Yaptığı pazarlık neticesinde tiyatronun kendisine kapalı olan kapısından girmeyi başarır ve Harika rolünü canlandırmak üzere tiyatroya kabul edilir. Bundan sonra Dilara, bir taraftan tiyatro çalışmalarına katılarak geldiği evrende sahip olduklarını yeniden kazanmaya çalışırken bir taraftan yabancı olduğu ev hanımlığını öğrenerek Handan olmaya çalışır. Ancak Handan'ın evreninde Dilara'nın bilmediği bir şey vardır: Handan'la Akif Bey banka müşterilerinin hesaplarından usulsüzce hesaplarına geçirdikleri bir çanta dolusu parayı da alarak kaçma planı yapmışlardır. Üstelik para çantasını Handan evde bir yere saklamıştır. Dilara bu durumu bir piknik dönüşü Akif Bey'in tehditkâr şekilde konuşmasından öğrenir. Akif Bey, paraları nereye sakladığını sorar, Dilara ise Handan'ın bu yaptıklarından haberi olmadığı için parayı neye sakladığını bilemez, dolayısıyla Akif Bey'in sorularına cevap veremez.

Paralel evrende Dilara, Handan'ın hayatını yaşadığına göre Dilara, Handan'ın da diğer evrende kendi hayatını yaşadığını düşünür. Bir akşam oda-

sındayken Handan'la Necati'nin düğün fotoğraflarına bakarak "Handan, mutlu musun? Belki sen de benim hayatımı yaşıyorsundur." diye fotoğraftaki kadınla konuşur. Eğer Handan, Dilara'nın hayatını yaşıyorsa uyum sürecinde sıkıntı yaşıyor mudur acaba? Zira Dilara Handan'ın yaşam tarzına uyum sağlayabilmek için zor bir süreç yaşamak zorunda kalmıştır. Aynı bedende iki farklı karakteri yaşamak zorunda kalması onu çok yıpratır. Duvardaki düğün fotoğrafı bile Dilara ile Handan arasındaki uçurumu göstermesi açısından manidardır. Çünkü Bauman, kâğıda basılı fotoğrafların bulunduğu aile albümlerinin, ailenin uzun ömrüne tanıklık ettiğini belirtmektedir. Bu fotoğrafların, yerini günümüzde kayıt cihazlarına bırakması ise simgesel bir anlam taşımakta ve aile hayatının değişen statüsüne, uzun sürmeyen birlikteliklere işaret etmektedir (2005, s. 196). Dilara'nın evinde sevgilisi Serkan'la birlikte oldukları bir fotoğraf bulunmamasını, onun uzun süreli aile hayatından ziyade bağlanmadan kısa süreli birliktelikleri tercih etmesine bağlamak mümkündür. Şimdi ise uzun süreli bir aile hayatının tüm zorluklarını yaşamak zorunda kalmıştır.

Akşam geç saatlere kadar kocasından habersiz tiyatrodaki çalışır, boş kaldığında ev işlerine yoğunlaşır. Bir akşam yine geç saatlerde arabayla radyosu açık vaziyette eve dönerken kırmızı ışıkta beklediği bir sırada radyodaki sinyaller bozulur ve müzik yayını durur. Uzun süre kırmızı ışıkta beklediği halde yeşil ışık hâlâ yanmaz. Ardından trafik lambasındaki yeşil, sarı ve kırmızı ışıklar karışık bir şekilde yanıp sönmeye başlar. Trafik ışıklarının bozulmuş olabileceğini düşünerek sağa sola baktıktan sonra herhangi bir araba gelmediğinden emin bir şekilde yola girdiği sırada yan taraftan aniden çıkan bir araç, Dilara'nın kullandığı araca çarpar. Çarpmanın etkisiyle Dilara'nın kullandığı araç savrulur ve elektrik panosuna zarar verir. Dilara'nın ise kaşı zarar görür. Kazadan sonra Dilara, arabanın ön camının altında bir kağıt görür. Kağıtta herhangi bir adres yoktur ancak en altta kırmızı, yeşil, sarı renkli trafik ışığını andıran semboller vardır. Eve gittiğinde Necati'yle balkonda konuşurlar. Necati, karısının kaşı yaralı olduğu halde onunla ilgilenmez, nasıl tanışıp evlendiklerini anlatır. Aslında Dilara da Necati'yi dinlemez. Radyo sinyallerinin aniden bozulması, trafik ışıklarının karışık şekilde yanıp sönmeye başlaması, hiç aracın olmadığı bir yolda aniden çıkıveren bir aracın Dilara'nın aracına çarpması, kâğıttaki trafik ışıklarını andıran semboller arasında bağlantıyı dü-

şünür. Yatak odasındaki oyuncağın yanıp sönen ışıklarının da aynı trafik ışıkları gibi yeşil, sarı ve kırmızı renkte olduğunu fark eder. Üstelik bu ışıklar da trafik ışıkları gibi karışık yanıp sönmektedir. Oyuncağın kolu ise bir yeri işaret ediyormuş gibi yukarı aşağı doğru hareket etmektedir. Oyuncağın üstünde duvarda asılı olan analog saat de bir yeri işaret ediyormuş gibi akrebi 10 sayısının, yelkovanı 2 sayısının üzerinde, saniye çubuğu 6 sayısının üzerinde olacak şekilde kalmıştır. Bu işaretlerin hepsini birleştirdiğinde Dilara para dolu çantanın yerine ulaşır. Necati uyurken bir not bırakarak çantayla birlikte tiyatroya gitmek üzere evden ayrılır.

Düşsel işaretler gizemli bir şekilde Dilara'nın parayı bulmasını sağlamıştır. Ancak daha iyi bir hayat yaşamak için parayı usulsüzce kendi hesabına aktararak kaçış planı yapan karakter Dilara değil Handan'dır. Dilara'nın hedefi ise tiyatrodaki başarısını yeniden kazanarak eski saygınlığına kavuşmaktır. İşte bu noktada Dilara, Handan'ın sahip olmak istediği parayı yanına alarak Dilara'nın kavuşmak istediği şöhrete doğru gitmek için yola çıkar. Ancak onun için önemli olan paradan ziyade şöhrettir ve tedirginliğe neden olduğu için paradan her an kurtulmaya hazırdır. Zira Dilara evden çıktığında evin önünde bekleyen siyah bir arabadaki polis memuru Dilara'yı emniyete davet ettiğinde Dilara polisin çanta için geldiğini, her şeyin ortaya çıktığını zannederek hemen çantayı uzatır, parayı verip kurtulmak ve hemen tiyatroya yetişmek ister. Ancak memur onu emniyete götürür. Emniyete gittiklerinde ise araba kazasında zarar gören elektrik panosu için çağrıldığını anlar ve rahatlar. Ancak emniyetteki duvar saatinin de filmdeki tüm analog saatlerde olduğu gibi akrebi 10 sayısının, yelkovanı 2 sayısının üstünde olması (10.10) detayı dikkat çekmektedir.

Emniyetteki işini hallettikten sonra tiyatroya yetişmek için aceleyle yola çıkan Dilara, bir türlü araç bulamadığı için tiyatroya kadar koşarak gitmek zorunda kalmır. Elinde çanta dolusu para olduğu halde bu para onun tiyatroya gitmesini kolaylaştırmak bir tarafa, hızlı koşmasını engellemiş, başka bir ifadeyle yük olmuştur. Dolayısıyla tiyatroya geç kalmış ve yönetmen rolü başkasına vermiştir. Üstelik Dilara'nın aslında tiyatrocunun olmadığını, iki çocuk annesi ve banka memuru bir ev hanımı olduğunu öğrenmişlerdir. Bu yüzden role yeniden kabul edilebilmesi mümkün değildir. Handan kimliği, Dilara kimliğine baskın gelmekte, onu engellemektedir. Handan'ın sahip olduğu

toplumsal rol, Dilara'nın ilerlemesine engel olmaktadır. Dilara yetenekli olduğunu, sergilediği performansta çok başarılı olduğunu, bunu dikkate almalarını, diğer durumların önemli olmadığını söylese de role kabul edilmez. Arzu: "Yoksun sen, bitti artık!" diyerek Dilara olabilme yolundaki son kapıyı da kapatır. Dilara ise bu uğurda ödediği bedelleri, fedakârlıkları düşünerek donakalır. Ne tam anlamıyla Handan, ne de tam anlamıyla Dilara olabilmıştır. Tiyatrodaki hayat akışı ise normal seyrinde, sanki Dilara hiç yokmuş gibi devam eder, herkes kendi rutin işlerini yapar, Dilara'yı kimse umursamaz. Arzu'nun dediği gibi Dilara sanki yok'tur. Bunun üzerine Dilara, artık bu evrenden çıkış kapısı tamamen kapandığı için umutsuzlukla çatıya çıkar ve kendini boşluğu bırakmaya hazırlanır.

Trafik ışıkları, oyuncak, saat gibi unsurlar aracılığıyla sıra dışı işaretler alan Dilara, kendini boşluğa bırakmak üzereyken yine bir işaretle bundan vazgeçer. Yanağına damlayan bir yağmur damlası onu vazgeçirir. Burada yağmur damlaları Dilara'nın yüzüne düşerken, filmin başında reklam filmi çekimi sırasında girdiği banyodaki fiskiye den yüzüne damlayan su taneciklerini anımsatmakta, seyirciyi filmin sonuna hazırlamaktadır. Yüzüne düşen yağmur damlalarının çoğalmasıyla Dilara çatıda dans etmeye başlar. Tiyatroda Harika rolünde canlandırması gereken bu dansı yağmur altında çatıda sergiler. Arzu ise eşzamanlı olarak aynı rolü tiyatrodan canlandırır. Biri çatıda diğeri tiyatrodan olmak üzere ikisi de aynı rolü aynı zamanda aynı figürlerle sergiler. Birbirine paralel iki evrende ve aynı bedende farklı kimliğe sahip iki kadının anlatıldığı filmde, Dilara ve Arzu'nun eşzamanlı olarak aynı figürleri sergilemesi, bu iki karakterin paralel evrende farklı bedenlerde aynı kişilik olup olmadıklarını düşündürmektedir. İlk evrende Dilara'nın sevgili Serkan olduğu halde ikinci evrende Arzu'nun, Dilara'nın yerini alması ve Serkan'la sevgili olmaları bu düşünceyi desteklemektedir.

Dans bittikten sonra çatıdan aşağıya bakan Dilara, aşağıda siyah bir araç, taksiyle oraya gelen Necati, Akif Bey ve bir insan topluluğu görür ve çantadaki tüm parayı çatıdan aşağıya atar. İnsanlar kendinden geçmiş vaziyette paraları toplamaya çalışırlar. Dilara ise aralarından yürüyerek geçip gider ancak kocası da dahil olmak kimse Dilara'yı fark etmez, Dilara yok gibidir. Siyah araca doğru yürüyen Dilara aracın plakasınının 34 AHH 0101 olduğunu fark eder. Plakadaki AHH ifadesi ile filmin adına çağrışım yapılmakta, 0101 ra-

kamları ile de her şeyin tersine döneceğine ve Dilara'nın kendi evrenine uyanacağına işaret etmektedir. Zira filmin farklı sahnelerinde saatin akrebinin 10, yelkovanın 2 sayısının üstünde olması, başka bir ifadeyle saatin 10'u 10 geçmesi (10.10) Handan'ın evreninde Dilara'ya gönderilen sürrealist mesajlardır. Burada ise aracın plakasındaki 0101 rakamları ile diğer evrene geçiş sürecinin başlayacağı sezilmektedir. Dilara plakanın yanında aracın farına iyice odaklandığında arabanın farından filmin başında setteki ışıkçının set ışığına geçiş yapılır ve yönetmenin: "Evet, yes, kestik, harika!" sesi duyulur. Bu sesin ardından Dilara, kendi evrenine geçiş yaptığını anlar ve ürkek bir şekilde "Bitti mi?" diye sorar. Yönetmen övgü dolu sözlerle Dilara'yı tebrik eder. "Göreceksin, bu reklamın serisi çekilecek." diyerek seyirciye filmin devamının çekilebileceğinin bilgisi verilmiş olur.

Dilara, Handan'ın evreninde geçirdiği süre boyunca Handan'ın yaşamında yer alan tüm kişiler film boyunca yer almıştır ancak reklam filmi yönetmeni ve set ekibi Handan'ın evreninde film boyunca hiç gösterilmez. Başka bir ifadeyle filmin başında Dilara'nın, saçlarını Belinda'yla yıkadığı banyo sahnesinde onu motive ederek Handan olmasını sağlayan yönetmen, bu sahneden başka bir de filmin sonunda araç farının set ışığına dönüştüğü sahnede görülmektedir. Bu iki sahne arasında uzay-zamanda sanki zaman durmakta ve Dilara, paralel evrende yabancı olduğu bir yaşama adım atmaktadır. Dilara'nın tüm bu yaşadıklarından ise yönetmenin haberi yoktur ve ona göre Dilara saçlarını şampuanla yıkayacak kadar kısa bir süre geçmiştir. Dilara, Handan'ın evreninde geçirdiği süre boyunca elektronik saatler farklı zamanları gösterse de analog saatlerin hep aynı zamanı (10.10) göstermesi yaşananların rüya olduğunu hissettirmektedir. Dilara ise rüyadan uandıktan sonra bir süre oturduğu yerden kalkamaz ve yaşananların gerçek mi değil mi olduğunu anlamaya çalışır. Handan'ın evreninde pilav pişirmeye çalışırken yanlışlıkla sıcak pilav tenceresinde yanan koluna bakar. Yanık izi hâlâ kolundadır. Dolayısıyla film, Dilara'nın rüyadan uyanmasıyla, tüm bu yaşananların aslında bir rüyadan ibaret olduğunu izleyiciye hissettirmekte, kızgın pilav tenceresinin kolunda bıraktığı izi göstererek yaşananların paralel evrene ait olduğu düşüncesiyle ve hatta hangi evrenin gerçek olduğu sorusuyla izleyiciyi baş başa bırakarak sona ermektedir.

İzleyicinin kafasına takılan bir başka soru ise Dilara'nın kendi evrenine mi yoksa çatıda yağmur altında canlandırdığı Harika rolüne mi uyandığı sorusudur. Zira Handan rolüne kendisini kaptrarak Handan'ın evrenine uyanmış birinin, benzer bir performansı göstererek Harika rolüne girmesi ve onun evrenine uyanması muhtemeldir. Ayrıca Dilara uyandığında yönetmenin "Harika!" demesi, beğeni ifadesi olabileceği gibi, devam filminin Harika'nın evreninde çekileceğine gönderme olarak da düşünülebilir. "Bir arabanın içinde oturanlara, dışarıdaki gerçeklik biraz uzak, camın cisimleştirdiği bir engel ya da ekranın öte tarafındaymış gibi gelir. Dış gerçekliği, arabanın dışındaki dünyayı, arabanın içindeki gerçeklikle dolaysız bir süreklilik içinde olmayan 'bir başka gerçeklik' tarzı olarak algılarız. Bu süreksizliğin kanıtı, pencereyi birdenbire indirip dış gerçekliğin, maddi mevcudiyetinin bütün yakınlığıyla bize çarpmasına izin verdiğimiz zaman üstümüze çöken tedirginliktir. Tedirginliğimiz, bir tür koruyucu perde işlevi gören pencerenin emniyetli mesafede tuttuğu şeyin aslında ne kadar yakın olduğunu birdenbire deneyimlemekten gelir." (Zizek, 2012, s. 31). İzleyici film boyunca Zizek'in benzetmesindeki arabanın içinde oturup dışarıyı pencerenin ardından izleyen konumundadır. İzleyicinin dışardaki gerçekliği görmesini engelleyen cam filmin sonunda Dilara'nın rüyadan uyanmasıyla indirilmiştir ve izleyici dışardaki gerçekliğin yüzüne çarpmasıyla şaşırtılmaktadır. Ardından Dilara'nın kolundaki yanık izinin gösterilmesiyle aradaki perde/cam yeniden kapanmakta, izleyici kafasında oluşan soruların tedirginliği ile baş başa bırakılmaktadır.

Sonuç

Aaahh Belinda filmi, ihmal edilmiş olan kadın sorunlarını iki farklı kadın karakterin yaşamlarından kesitler sunarak ele almaktadır. Bir rüyadan yola çıkarak oluşturulmasının sonucunda izleyiciyi şaşırtacak, şok edecek, hayal gücünü zorlayacak gerçeküstücü imgelere sıkça rastlanmaktadır. Reklamların beslendiği bir kaynak olarak bu filmde rüya, kendi evreninden istemsizce çıkarak aynı bedene sahip başka bir kadının hayatını yaşamak üzere onun evrenine geçiş yapan Dilara'nın kabusu dönüşen rüyasıdır. Ancak bu geçiş doğrudan bir rüyaya dalış veya rüyadan uyanış değildir, izleyiciyi filmin sonuna kadar merakta bırakan bir kimlik geçişidir. Kadının toplumsal kimliğinin ve cinsiyet rollerinin belirlenmesinde geleneksel yaklaşım ile feminist, bireyci, özgürlükçü yaklaşım arasında yaşanan sıkışmışlık ve çatışma, bunları temsil

eden iki kadının yaşadığı sıkışmışlık ve çatışma üzerinden izleyiciye sunulmaktadır.

Kendi hayatında özgür, kalıplara sığmayan bir yaşam tarzına sahip Dilara, Handan'ın evrenine geçiş yaptıktan sonra sürekli olarak bu evrenden kurtulma ve özgürleşme çabasına girmektedir. Handan'ın da kendi evreninden kurtulup daha iyi bir yaşam için illegal yollara başvurması onun da aslında özgürleşme arzusunu göstermektedir. Dolayısıyla iki karakter üzerine inşa edilmiş olan bu filmde aslında ikiden fazla kadının kimlik bunalımı hissedilmektedir. Bu kadınlardan biri tiyatro oyuncusu Dilara'dır ve Handan'ın kabul ettiği hazır davranış kalıplarından, üzerine yapıştırılan cinsiyet rolünden kurtulma çabasıdadır. İkinci kadın, bankacı, meleklerinin annesi, kocasının biricik hanımı olan Handan'dır. Üçüncü kadın, Handan'ın olmak istediği kadındır. İstemediği bir hayatı yaşamak zorunda kalan Handan daha iyi bir hayatı arzulamakta ve uygun şartlar oluştuğunda bu hayata adım atmayı planlamaktadır. Bir başka kadın ise kendi hayatına yeniden kavuşabilmek için bu üç kadının hayatını aynı anda yaşamak zorunda kalan Dilara'dır. Bu durum gerçeküstücü filmlerde düşün ve hayal gücünün sınırlarını zorlayarak yasaklardan kurtulma, çerçeveleri dağıtma, mevcut halden kurtulma, tabuları yıkmaya gibi durumları çağrıştırmaktadır. Filmde bu çağrışım karanlık İstanbul cadde-leri, bebek arabasıyla merdivenden inmeye çalışan kadın, parmağa takılan yüzük, bozulan asansörde kalan insanlar, akıl hastanesi gibi sahnelerle sezdirilmeye çalışılmaktadır.

Reklamın insanlarda oluşturduğu tüketim arzusu, sadece o ürüne olan ihtiyacın karşılanmasıyla değil o ürünle birlikte gelen yaşam tarzı ve kimlik değişimiyle doyuma ulaşmış olmaktadır. Reklamdan yola çıkılan bu filmde Dilara'nın kendisi adeta bir tüketim materyaline dönüşmektedir. Yaşadığı kimlik değişimi ise tersine okunduğunda sahip olmak istemediği bir kimliktir. Bu kimlik geçişlerinden önce izleyiciye bazı işaretler verilmektedir. Dilara'ya sevgilisi Serkan'ın "Rolden çıkmayı unutma!", yönetmenin "Handan'ı oyna-ma, Handan ol!" demesi, yağmur damlaları, arabanın plakası ve farları vb. işaretler sürrealist anlatımın izleyicide oluşturacağı şokun etkisini azaltmaktadır. Ayrıca karışık olarak yanıp sönen trafik ışıkları, saatin akrebinin 10 sayısı, yelkovanının 2 sayısının üzerinde olması, yatak odasındaki oyuncağın hareketleri gibi bazı rüya unsurları filmin farklı yerlerinde gösterilerek filmdeki

düşsel anlatım güçlendirilmektedir. Filmin sonunda Dilara'nın kendi evrenine geçiş yapması izleyiciye tüm bunların rüya olduğunu hissettirmektedir. Ancak Dilara'nın, Handan'ın evrenindeyken kolunda oluşan yanık izini kendi evrenine geçiş yaptıktan sonra fark etmesi hem izleyiciyi hem Dilara'yı yeniden düşünmeye sevk etmekte, gerçek ve gerçeküstü arasında sorgulama yapmaktadır.

Araştırmaya konu olan *Aaahh Belinda*, 1986 yılında Atif Yılmaz'ın yönetmenliğinde çekilen aynı adlı filmin, Deniz Yorulmazer'in yönetmenliğinde 2023 yılında uyarlanmış şeklidir. Her iki film de kadın sorununa eğilerek geleneksel ile yenilikçi kadın modelini rüya yoluyla gerçeküstücü bir yaklaşımla yansıtmaktadır. Aynı bedene sahip farklı evrenlerde yaşayan Dilara ve Handan adlı iki kadın üzerinden yola çıkarak bu çalışmada, tam olarak çözüme kavuşmamış olan kadın sorunları ve kadınlara toplum tarafından çizilen çerçevenin sınırları sorgulanmış, filmdeki öğeler analiz edilerek çıkarımlarda bulunulmuş, toplumsal anlamda sorgulamaya tabi tutulan ve zaman zaman çatışmaya neden olan cinsiyet rolleri ve kimlik bunalımı, reklam ve tüketim odağında farklı bir perspektifle ele alınmıştır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz. "Can Çekişenler ve Çırpınanlar". Der. Yusuf Kaplan, *Enformasyon Devrimi Efsanesi*. 59-74. Kayseri: Rey Yayınları, 1991.
- Adorno, Theodor. H. - Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. çev. Nihat Ülner - Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Akdoğan, Özge Güven. "Düş, Paranoya ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstücülük". *Egemia*, 5 (2019), 83-104.
- Aktaş, Adil. "Toplumsal Mahremiyet Dönüşümü ve WhatsApp Durum Paylaşma Özelliği İlişkisi Üzerine Bir İnceleme". *Eskiyeni*, 48 (2023), 185-200.
- Araslı, Osman. "Reklam ve Tüketim Kültürü Yoluyla Feminizmin Metalaştırılması-8 Mart Dünya Kadınlar Günü Temalı Reklam Filmlerinin Analizi". *Fe Dergisi*, 13-1 (2021): 107-126.
- Avcı, Nabi. *Enformatik Cehalet*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1999.

- Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*. çev. Hazal Deliceçaylı - Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- Bauman, Zygmunt. *Bireyselleşmiş Toplum*. çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. çev. Yurdanur Salman. Metis Yayınları, 1986.
- Bingöl, Orhan. "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık". *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 16 Özel Sayı I (2014), 108-114.
- Castels, Manuel. *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*. çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Doğan, Evin. "Omnitikon Sürecinde Sosyal Medyada Toplumsal Cinsiyet: Instagram Örneği". *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 15 (2021) 96-108.
- Duhm, Dieter. *Kapitalizmde Korku*. çev. Sargut Şölçün. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2015.
- Erdoğan, Zeynep. "Reklam İçerik Boyutlarının Feminist Reklam Değerine Yönelik Kadınlar Üzerindeki Etkisi". *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 4-8 (2022), 110-144.
- Giddens, Antony. *Modernliğin Sonuçları*. çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Giddens, Antony. *Sosyoloji-Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. çev. Ülgen Yıldız Battal. Siyasal Kitabevi, 2012a.
- Giddens, Antony. *Sosyoloji*. çev. Hüseyin Özel vd. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2012b.
- Gün, Faruk. "Toplumsal Cinsiyet Açısından Dede Korkut Hikâyeleri". Ed. Adnan Oktay. *Edebiyat Kazıları*. 93-118. Adıyaman: İksad Publishing House. 2020.
- Gün, Faruk. "İran Türk Halk Hikâyelerinde Kadın Tipleri". *Turkish Studies - Language*, 17-3 (2022). 889-902.
<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.61808>

- Güntürkün, Elif - Altunay, Alper D. "Gerçeküstü Kodlar Üzerinden Reha Erdem Sinemasına Bakmak". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 50 (2023), 170-183.
- Gürkan, Hasan. "Aaahh Belinda Filminde Fantazya ve Reklamın Kadınlara Sunduğu Olanaklı Dünya". Ed. Mehmet Yakın. *Reklamı Okumak, Reklamı Anlamak*. 105-128. İstanbul: Urzeni Yayınevi. 2019.
- Habacı, Nilhan. "Adı Vasfiye ve Aaahh Belinda Filmlerinde Bellek Yanılsamaları ve Toplumsal Cinsiyet". *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5-1 (2023), 6-22. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1246779>
- Horkheimer, Max. *Akl tutulması*. çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kaplan, Yusuf. "Öykü Anlatma ve Mit Üretme Aracı Olarak Televizyon". Der. Çev. Yusuf Kaplan. *Enformasyon Devrimi Efsanesi*. 115-139. Kayseri: Rey Yayınları. 1991.
- Kellner, Douglas. "Reklam ve Tüketim Kültürü". Der. Çev. Yusuf Kaplan, *Enformasyon Devrimi Efsanesi*. 75-91. Kayseri: Rey Yayınları, 1991.
- Metin, Özgür V. "Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7-1 (2019), 398-429.
- Nair, Güney. *Sosyolojik Açıdan Bilgi Toplumu ve Türkiye*. İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2008.
- Nilnur, Tandaç Güneş. "İleri Tüketim Toplumunda Tüketici ve Reklam Açısından Etik Algısı Üzerine Bir İnceleme". *Atatürk İletişim Dergisi*, 10 (2016), 47-69.
- Özel, İsmet. *Erbain-Kırk Yılın Şiirleri*. İstanbul: Tiyo Yayınevi, 2012.
- Öztürk, Ruken. "Sinemada Akımlar". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26-1 (1993), 227-235.
- Ramirez, Mina M. "İletişimde İnsan Ögesinin Ön Plana Çıkması: Alternatif İletişim Araçları". Der. Çev. Yusuf Kaplan, *Enformasyon Devrimi Efsanesi*. 371-388. Kayseri: Rey Yayınları, 1991.

- Sam, Rıza. "Tüketirken Tükenmek: Reklam ve İnsanlar". *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9-14 (2008) 71-86.
- Sen, Amatya. *Kimlik ve Şiddet*. çev. A. Kardam. İstanbul: Henkel Yayınları, 2006.
- Soydaş, Nurgül - Nilnur, Tandaç Güneş. "Gündelik Hayatta Benlik Sunumunun Dijital Oyunlar Üzerinden İncelenmesi-The Sims 4 Oyunu Örneği". *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (2020), 235-252.
- Toffler, Alvin. *Üçüncü dalga*. çev. Selim Yeniçeri. İstanbul: Koridor Yayınları, 2008.
- Tuncer, Esra S. "Reklam Metninde Gerçe(kli)ğin İnşa Süreci: Göstergibilim, İletişim, Sosyoloji ve Felsefe Kuramlarının Düşüncü Ekseninde Kavramsal ve Kuramsal Bir Eleştiri". *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2 (2021), 121-149.
- Uluyağcı, Canan. "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar". *Kurgu Dergisi*, 19 (2002), 1-8.
- Veblen, Thorstein. *Aylak Sınıfın Teorisi*. çev. Zeynep Gültekin - Cumhuriyet Atay. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Vincent, Andrew. *Modern Politik İdeolojiler*. çev. Arzu Tüfekçi. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2006.
- Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.