folklor/edebiyat, cilt:17, sayı:65, 2011/1

BİZE BİR MASAL ANLAT İSTANBUL: MASALINI YİTİREN KENT VE KÜLTÜR EROZYONU

Evrim Ölçer Üzümcü*

"İstanbul'un orta yeri sinema"
Orhan Veli Kanık

Pek çok araştırmacı masalın bir gösterim olduğunu söyler ve her anlatılışında yeniden doğduğuna dikkat çeker. Geleneksel olarak masal, öyle bir gösterim türüdür ki anlatıldığı ortama, hitap ettiği topluluğa ve de anlatıcısına göre sürekli biçim değiştirebilir. Masalın anlatıldığı ortam sinema olduğunda ise anlatıcı, bağlam ve dinleyici arasındaki ilişki farklı bir boyut kazanır. Geleneksel bir olguyu modern bir iletişim aracıyla birlikte sunmak birbirine karşıt iki unsurmuş gibi algılanabilir. Ne var ki, günümüzde yürütülen gelenek, modernleşme, köy ve kent tartışmaları birbirinin karşısında konumlandırılan ikili karşıtlar olmaktan çok iç içe geçmiş, yumaklar gibi ya da ikili birlikler gibi algılanmaktadır. Köye ait pek çok ritüel kentin içinde kendini yeniden inşa ederek varlık göstermeye çabalamaktadır. Elbette bu yeniden inşa süreci kimi zaman açık biçimde bir imha sürecine dönüşebilir. Örneğin kırsal alanda son derece anlaşılabilir ve anlamlı olan bir ritüel pratiği kente geldiğinde kendisine ihtiyaç kalmadığından gereksiz görülebilir. Kuşkusuz "eski" kolay kolay terk edilemez ve tek çare gibi görülen çarpıtma işlemine başvurulur. Bir anlamda çarpık kentleşme çarpık gelenekselleşmeyi de beraberinde getirir. Çarpık gelenekleşmenin sonucunda birlikte yaşamaya alışkın insanlar, yalnız bireyler olmak durumunda kaldıklarında bu çarpıklaşmayla eşgüdümlü olarak savrulurlar. Bunun en belirgin örneklerini sözde geleneksel müzik yapan "türkü barlar"da, pakete girerek lezzetinden arındırılmış hazır tarhana çorbalarında ya da her yıl

*Dr. (Halkbilim)

bir facia görüntüsü aksettiren kurban kesme geleneğinde ve daha pek çok benzer örnekte gözlemek mümkündür.

Türkiye'de köy-kent paradoksunu içinde barındıran merkezlerden başlıcası İstanbul'dur. "Sine-masal" bir kent olarak tanımlanan İstanbul ise modernleşme sürecinde anlatı, dram, erginleme döngüsüne en yakın türlerden biri olarak görülebilir. Ömer Tecimer, Sinema Modern Mitoloji adlı yapıtında sinemanın erginlemenin belli başlı unsurlarından pek çoğunu taklit ettiğinden söz eder. Ona göre sinemaya gelen izleyici kendini gündelik hayatın tanıdık karmaşasından soyutlayarak karanlık bir ortama girer ve orada farklı bir dünyayı deneyimler. Bu da izleyicide bir dönüşüm hissi yaratır. Bu his eskiden mitosun gördüğü erginleme görevini üstlenir ancak sinemanın bu erginleme sarmalına kattığı kamusal bir boyut vardır ve sinema salonları paylaşımlı erginleme mekânlarına dönüşür. İzleyicinin içsel tepkileri gösterinin bir parçası olur (Tecimer, 167). Bu nedenle, geleneksel bağlamında masal bir erginleme aracı olarak kullanılırken, zorunlu bağlamsal göç sonucunda bu görevi sinemaya devretmek durumunda kalmıştır denebilir. Masal ve sinema arasında sürekli kurulmak istenen, kurgulanan ve çokça sorgulanan süreç, bu durumda ortaya çıkar. Dolayısıyla hâlâ hikâyeler aracılığıyla erginlenmeyi seven ve buna alışık olan bir toplum için sinemada öncelikli olan anlatılan hikâye olacaktır. Tüm bunlar göz önüne alındığında, yukarıda sıralanan tüm çelişkili öğeleri içinde barındıran Anlat İstanbul filmi, masal sinema drama ve erginleme döngüsü bağlamında çözümlenmeye son derece elverişli bir kurguya sahiptir. Filmde Grimm masalları diye bilinen masallardan Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Külkedisi, Kırmızı Başlıklı Kız ve Uyuyan Güzel adlı masallar yukarıda sözü edilen kuramsal çerçeve içerisinde kurgulanmıştır. Bildiride, 11 Mart 2005 tarihinde gösterime giren ve özgün yaklaşımıyla dikkatleri üzerine çeken Anlat İstanbul adlı sinema filmi, gelenek, modernizm, kentleşme, kültürel erozyon gibi kavramlar ekseninde bir sinema anlatısı olduğu göz önüne alınarak çözümlenecektir.

Filmi ayrıntılı bir biçimde çözümlemeye başlamadan önce yukarıda sıralanan kavramlara yakından bakmak uygun olacaktır. Masal çoğunlukla geleneksel bir tür olarak kabul edilir ve sürekliliğini sözlü olarak sürdürdüğü bilinir. Özellikle sözlü gelenekler, halkın derin belleği olarak kabul edilebilir ve sürekliliğini sınırları "atalardan kalma" yöntemlerle belirlenmiş kalıplar içerisinde sağladığı kabul görür. Oysaki sinema, kitle kültürünün, modern olanın, tüketim kültürünün ve çağdaş kentin önemli bir deneyimi, hatta başat unsurlarından biridir. Bu durumda sinema ve masalın çağdaş kentte buluşmasını farklı bir düzlemde daha ele almak gerekecektir. Öcal Oğuz, folklor üretim mekânlarının modernleşme ile birlikte değişim sürecini ele aldığı "Folklor ve Kültürel Mekân" adlı makalesinde, modernleşme ve kentleşme ile birlikte toplulukların, grupların ve bireylerin, kültürel belleklerinin oluşup geliştiği ve kültürel üretimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılıp yaşatıldığı ritüel mekânlarını terk ederek modern yaşamın peşinden gittiklerini ve geçmişle bağlarını büyük ölçüde kopararak yeni mekânlarda yeni kültürler edindiklerini söyler. Bu durumun kültürel devingenlik açısından doğal görülebileceğini ne var ki, kültürel çeşitlilik açısından vahim sonuçlar doğurduğundan

da söz eden yazara göre bu aşamadan sonra mekânını kaybeden ve icra edilmeyen eski kültürler yok olmaya başlamaktadır (Oğuz, 30).

Modernleşme süreciyle birlikte gelen köyden kente göç olgusu folklorik üretimlere de ister istemez yansımıştır. Ne var ki kentin büyük geleneği içerisinde kendine yer edinmeye çalışan halkın geleneksel kültürüne karşı adeta zorunlu bir bağlamsal göç politikası uygulanmıştır. Bu folklorik bağlam göçünün politik yaklaşımı, geleneksel kültürün, mülteci kamplarına benzetebileceğimiz alanların dışına çıkarılmasına müsaade etmemektir. Geleneğin kentin mülteci kamplarına yaptığı bu zorunlu göç, zaman içerisine geleneğin yıpranmasına dolayısıyla da bir kültürel erozyon sürecinin başlamasına neden olmuştur denebilir.

Bu noktada Oğuz'un vurguladığı ritüel mekanlarına biraz daha yakından bakmak uygun olacaktır. Masalın bir ritüel yani gösterim olarak aktarıldığı geleneksel bağlamındaki saygınlık ne yazık ki çağdaş kentin sınırları içerisinde kendine yer edinemez. Dolayısıyla masal ritüel mekanı olarak kendine başka yerler aramak ve bulmak zorunda kalır. Ne var ki masalın kendine bulmak zorunda olduğu şey yalnızca yeni bir ritüel mekanı ile sınırlı değildir. Masal kendi coğrafyasındaki özgün haliyle zaten çağdaş kentte yer bulamayacağını bildiğinden kendine yeni kahramanlar ve taze kültürel kodlar da ithal etmek zorunda kalacaktır. Bu da geleneksel kültürün aktarımında daha şiddetli bir erozyona neden olur. Ne var ki, çağdaş kent, kendi ritüel mekanlarını ve ithal kültür kodlarını oluşturmakta oldukça başarılıdır. Çağdaş kentin sınırları içerisine sokulacak olan kodlar çok kültürlülük ve evrensellik söylemi ile Batı'dan kolaylıkla ithal edilebilecektir. Bu sözde geleneksel masalın yeni ritüel mekanı ise sinema olacaktır.

Sinema ve kent ilişkisi de sinema ve masal ilişkisi kadar iç içe geçmiş bir konumdadır. Sine-Masal Kentler adlı yapıtında Mehmet Öztürk, çağdaş sinemada pek çok filmde kentin bir karakter hatta birincil bir oluşturucu varlık olarak görüldüğünden söz eder. Öztürk, yapıtında ele aldığı filmlerde kent olgusunun sadece bir dekor veya pasif bir çerçeve olarak kalmadığını, film anlatısının atmosferine ve metnin kendisine dönüştüğünü de söyler (15). Öztürk'ün bakışı, Anlat İstanbul film için de geçerli görünmektedir. Anlat İstanbul'un kahramanları arasında çok tanıdık masal karakterleri bulunmaktadır. Ama filmin asıl kahramanı İstanbul'un kendisidir. Filmde kahramanların İstanbul üzerinden dolayımlanan modern dünyaya uyum süreçleri dramatik bir biçimde dile getirilmiştir.

Öztürk'ün İstanbul'un sine-masal konumu üzerine söylediği şu sözler de konumuz açısından son derece önemli görülmektedir.

Eski isimlerinden biri "Dersaadet" olan İstanbul, dinamik ritmi, karnavalesk karmaşası, şiirsel-masalımsı görüntüsü, Doğulu-Batılı, köylü-kentli, zengin-yoksul, güzel-çirkin karşıtlıklarıyla örülen ve "yeni mutlu hayat"lar vaat eden hikâyeleriyle, sinemasal bir üretim mekânı olarak mükemmel bir örnektir. İstanbul, Jean Boudrillard'ın New York için söylediği kinetik (hareketli) ve kinematik (sinemasal) bir atmosfere sahip olmasının yanı sıra, "Binbir Gece Masalları"nı andıran doğal rüyamsı dekoruyla da "sine-masal" bir alandır. Türk sineması, gücünü güzelliği ve çirkinliği her zaman çeşitli

sinematografik materyallerle dolu olan İstanbul'dan almıştır. Orhan Veli'nin dediği gibi "İstanbul'un orta yeri sinemadır." (36)

Modernizmin yarattığı bireysel ve toplumsal buhrana postmodern yaklaşımlarla çözüm arayan sinemanın elindeki en iyi malzemelerden biri de kuşkusuz kent ve onun cehennemsi dolambacıdır. Mehmet Öztürk, sinema tarihinde 1920'lerden itibaren büyük kentin yutuculuğu üzerine bazı filmler çekildiğini hatta "Beşinci Element", "New York'tan Kaçış" gibi çağdaş filmlerin de buna örnek gösterilebileceğini aktarır (32). İncelememize konu olan Anlat İstanbul filmi de büyük kentin modernleşmeye karşı gösterdiği postmodern bir tepkiyi dillendirir. Ama bu filmi diğerlerinden farklı kılan şeyin bu başkaldırıyı "gelenek" sihirli kavramıyla kurgulamış olmasıdır. Bu zamana değin gelenek kavramı genellikle, sürekliliği, itaat ve toplumsal yaşama uyumu imlerken birdenbire bir isyan ve başkaldırı aracına dönüşmüştür denebilir.

Ne var ki burada sorulması gereken iki soru vardır. İlki geleneğin neden kente kabul edilmediğidir. İkincisi de, kente giremeyen geleneğin hangi gelenek olduğudur. Bildirinin ilerleyen bölümlerinde bu iki soru bağlamında çözümlemeler yapılacaktır. İstanbul'un başat bir film kahramanı olarak kullanımı ilk değildir. İstanbul filmlerde sık sık başrolde çıkar karşımıza; zaman zaman da sinema İstanbul için bir başrol oyuncusuna dönüşür. Mehmet Öztürk, İstanbul'da yaygınlaşmaya başladığı yıllarda sinemanın "dini ve feodal gelenekleri yırtarak, ramazan gecelerine eşlik ettiğini ve Karagöz ve Meddahlık gibi geleneklerin yanında İstanbul'un gündelik yaşamına eşlik etiğini" (23) söyler. Bu da bize sinemanın hayatın içine girerken gelenekleri iterek kendine nasıl yer edindiğini gösterir niteliktedir. Modern yıllarda geleneksel gösteri sanatlarını iteleyerek kendine yer açan sinema sanatı, ilerleyen yıllarda geleneği yeniden inşa etmeye, geleneksel olanı ya da geleneksel olduğunu düşündüğü şeyi sorgulamaya başlar. Öztürk'e göre İstanbul'un sine-masal kullanımı bugüne değin yeterince ele alınmamıştır. Ona göre, "sürekli büyüyen İstanbul gibi kültürel bir üretim alanının sosyolojik, estetik, sosyal antropolojik, psikolojik, psikanalitik, tarihsel ve politik boyutlarıyla incelenip tanımlanmasına ihtiyaç vardır" (34). Öztürk'ün söyledikleri Anlat İstanbul filmi için düşünüldüğünde anlam kazanır. Bu filmin psikanalitik ve sosyolojik olarak irdelenmesi gelenek-modern ya da masal-gerçeklik ikililerini çözümleyecek güce sahiptir demek yanlış olmayacaktır.

Luke Hokley, Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım adlı yapıtında sinemanın tıpkı fotoğraf ya da anı gibi bireyin psişik dünyasına hitap edebilme gücünden söz eder. Bu tür belgelerin bireye, kim olduğunu, ne yaptığını, kiminle olduğunu anımsatan bir yanı olduğunu ve bu yolla bize bir dizi kişisel ilişkilerimizi ve kimliğimizi hatırlattığını vurgular (Hokley, 11). Ek olarak Hokley, Phylis Kenevan'dan alıntılayarak şunları aktarır.

Bir filmin dışında kalan izleyici ya da bir romanın dışında sessiz bir okur olarak, içimizden bir gözlemci bizi karakterlerle, durum ve eylemlerle bağdaştırır ve bu ortamda fazlasıyla kişisel bir tepki veririz. Kendimizi bu karakter ve durumlar içinde gördüğümüz ve tanımladığımız zaman, başka bir durumlarda kendimiz gibi göremediğimiz şeylere duyarlılık taşırız ve bunları o zaman algılarız. (aktaran Hokley, 12)

Hokley'in sinemanın bireyin psişik dünyasına hitap etme gücü bir de arkaik hikâyelerle süslendiğinde sonuç çok daha derinlemesine çözümlenmesi gereken bir yapıya bürünür. Anlat İstanbul filmi düşünüldüğünde bu durum işlerlik kazanmaktadır. Çünkü masallar geleneği restore ederek gelecek kuşaklara aktarma görevi görürler. Yukarıda vurgulandığı gibi bu filmdeki karakterlerin ruh durumları incelendiğinde geleneğin restorasyonu ile değil imhasıyla karşılaşıldığını iddia etmek mümkündür. Çünkü, hangi kültüre ait olursa olsun geleneksel masalda kahramanların kendilerine has bir ilerleyiş öyküleri, bir yolculukları vardır. Bu yolculuk bir anlamda onların erginleme süreçleridir ve klişeleşmiş bir biçimde büyüme, gelişme ve bilgeleşme süreçlerine işaret eder. Anlat İstanbul filmi ise kahramanların erginleme yolculukları bağlamında okunduğunda da tersyüz edilmiş bir görüntü çizer. Geleneksel masal kahramanın ileriye yönelik erginleme öyküsü bu filmde alaşağı edilir. Bu masal mutlu sonla bitmez ve bu yolla da bir klişeyi daha bozar. Kahramanların erginleme öyküleri birbirine karışır ve adeta çözülmez bir düğüme dönüşerek karmik bir karmaşaya gönderme yapar. Bu konu geleneğin sürekliliği ve bireyin ruh hallerinin nasıl birbirine koşut olduğunu ortaya çıkarmak açısından oldukça önemlidir.

Gerek gelenek imhası gerekse, çarpık gelenekleşme bağlamında okunsun incelememize konu olan film, geleneğin absürt bir tepkisi olarak yorumlanabilir. Beş farklı yönetmen tarafından çekilen filmde beş adet masal, kentin "büyük geleneği" içerisine uyarlanmaya çalışılmıştır. Ne var ki, bu uyarlama çabası geleneksel masal karakterlerinin aykırılaşmasıyla son bulmaktadır. Örneğin, Pamuk Prenses'in babası ünlü bir mafya babası olarak canlandırılır. Babasının ölümüyle birlikte sokaklara düşen prensesi karşılayan cüce ise kardeşlerinin ihanetine uğramıştır. Külkedisi cinsiyet değiştirmiş olarak çıkar karşımıza, ayakkabısını ise mafyanın elinden kaçarken garın merdivenlerinde düşürür. Uyuyan Güzel ise histerik ve delirmiş genç bir kızı olarak belirir. Mal varlığı nedeniyle ailesi tarafından ilgi gören ama bunun dışında yapayalnız bırakılmış geç bir kız olarak. Kırmızı Başlıklı Kız ise mafya kuryesine dönüşmüştür. Saflığı ve masumiyeti filmde sonuna kadar sorgulanır. Filmin sonunda masal kahramanlarının karısı tarafından terk edilen, ihanete uğrayan Fareli Köyün Kavalcısı'nın peşine takılarak kenti terk ettikleri görülür. Filmdeki masal kahramanları, kendi kimliklerini İstanbul'un onlara dayattığı biçimde yeniden inşa etmek zorunda kalırlar. Bunun birincil nedeni İstanbul'un artık onları bilindik kimlikleriyle kabul etmeyecek olmasıdır. Kendini İstanbul'un yeni "modern" haline göre konumlandıramayan kahraman şehri terk etmek zorundadır. Artık orada barınamaz. Geleneksel haliyle kahramanı sindiremeyen kent, adeta onu kusar.

Anlat İstanbul filminin kahramanları geleneksel kahramanların modern dünyadaki ironik hallerini yansıtmaktadırlar. Film masal anlatıcısının "bir varmış bir yokmuş" formelinin ardından "şehirler içerisinde en güzel şehir İstanbul"dur, sözüyle başlar. Filmin kahramanları arasında klasik masal kahramanları olarak bildiğimiz kral, kraliçe, iyilik perileri, asıl kahramanlar, prensesler, prensler, cadılar vardır. Filmde masal klişeleri sıklıkla kullanmakla birlikte bu klişelerin tersyüz edildiği de görülür. Örneğin, masalın kralın ölümüyle başlaması pek de alışık olunmayan bir başlangıçtır. Kralı öldüren kraliçe

daha sonrasında Pamuk Prenses'in temsili hali olan kralın kızını da korumalarından birine öldürtmek ister. Fakat kız, bir biçimde kaçmayı başararak yedi cücelerin ihanet ettikleri sekizinci kardeşin yanına sığınır. Cüceler tarafından ihanete uğrayan kardeş kızdır. Bu nedenle kentin karanlık ve tehlike dolu sokaklarında yalnız yaşamak zorunda kalışı onu hayata karşı güvensiz ve saldırgan yapmıştır. Ama gene de cüce Pamuk Prenses'e yardım eder. Bu arada filmde Fareli Köyün Kavalcısı ile özdeşleştirilen Hilmi karakteri de karısı tarafından ihanete uğrar ve evini terk eder. Ayrıca Hilmi'nin kaval yerine çaldığı klarnet ve İstanbul'un varoşları arasında da bir bağ kurulmuş ve Hilmi karakteri radyo sanatçısı olmasına karşın, ekmek parası için ekstralara giden bir kenar mahalle klarnetçisi olarak konumlandırılmıştır. Filmde ilginç olan bir başka nokta da masal dünyasında birbirinden bağımsız tüm karakterlerin tek bir masal içerisinde bütünleştirilmiş olmasıdır. Ayrı masal karakterlerinin hikâyelerinin aynı potada harmanlanarak sunulması bilinen masal algısını tersyüz etme ve yapı söküme uğratma çabası olarak görülebilir.

Daha önce de vurgulandığı gibi filmde masal klişeleri sıkça kullanılmıştır. Bu klişelerden biri de "az gittik uz gittik dere tepe düz gittik, bir de baktık ki bir arpa boyu bile yol gitmemişiz" klişesidir. Masal dünyasında bunun anlamı zamanı ve mekânı tersyüz etmek ve masalın geçtiği mekânı ve zamanı büyülemektir. Bu yolla hedeflenen dinleyiciyi gündelik hayatın gerçeklerinden uzaklaştırarak masalın doğaüstü âlemine çekebilmektir. Oysaki Anlat İstanbul filminde Pamuk Prenses rolündeki, mafya kralının kızı İdil'i öldürmeye çalışan fedai Ramazan bu klişeyi kullanarak hayatını İdil'in babasının peşine takılarak geçirdiği için duyduğu pişmanlığı anlatmak için kullanır. Bu da izleyiciyi masal dünyasından gerçek dünyaya çağıran bir davet olarak görülebilir. Bu cümlenin kullanılış amacı masaldakinden farklıdır. Bunu işiten izleyici, kendini birden kentin ve büyük şehrin sokaklarında tek başına ve terk edilmiş ve güvensiz hissedebilme olasılığına sahiptir. Bu seyirciye yalnızca kentin sağladığı yalnızlık ve güvensizlik hissini tattırmak için değil aynı zamanda bu hissi yaşayan başka karakterleri tanıtmak için de kullanılmıştır. Saf ve masum arketipinin cadı kadın arketipi ile çatışması masalların klişelerinden biridir. Filmde bu klişe üvey anne Hürrem ve Pamuk Prenses İdil karakterleri ile birlikte kurgulanır. Bunun yanı sıra üvey annenin adının Hürrem olması da ilginç bir biçimde tarihsel arka plana yani Kanuni Sultan Süleyman'ın entrikalarıyla anılan eşi Hürrem Sultana gönderme yapar. Filmin başlangıç sahnesinde Pamuk Prensesi canlandıran İdil ve üvey annesi Hürrem arasında geçen diyalog izleyiciyi masal dünyasının hem içine çeker, hem de onu modern hayatın bir köşesinde çaresiz ve kötürüm bir halde kalmış güvensizlik ve tedirginlik hissiyle baş başa bırakır. Üvey anne Hürrem, aynaya bakarken İdil uyanır ve "ayna ayna söyle bana benden güzel var mı şu dünyada" diyerek üvey annesini kızdırır. Üvey anne Hürrem ise İdil'i bu davranışından dolayı ölümle cezalandırır. Pamuk Prenses İdil için artık masalını terk etmekten başka çare kalmamıştır.

Fedai Ramazan'ın elinden kurtulmaya çalışan İdil'in yolu, kendisi gibi masalını terk etmiş bir başka karakterle kesişir. Bu karakter diğer kardeşleri tarafından kentin ıssız ve karanlık sokaklarında terk edilen Yedi Cücelerin sekizinci kız kardeşidir. Bu karakter de bir başka masal klişesini tersyüz eder niteliktedir. Masallarda 40, 7 gibi

formülistik sayların sayıların kullanımı yaygındır. Filmde kullanılan sekizinci cüce, yedi cüceler gibi sayısı belirlenmiş oldukça tanıdık bir masal klişesini imha etmektedir. Masalın gerçeğinde yedi cücelerin hepsi erkek olarak tanıtılır. Anlat İstanbul filminde ise yedi cücelerin sekizinci kardeşlerinin cinsiyeti farklıdır. Filmde Pamuk Prenses olarak sunulan İdil'i gene bir kadın olan üvey anne öldürtmeye çalışırken başka bir kadın olan ve "öteki"ni temsil eden sekizinci cüce onu kurtarmıştır. Terk edilmiş sekizinci cüce ile Pamuk Prenses ve üvey annenin yollarının kesişmesi ve üçünün de kadın olması ilginçtir. Bu durum hem kentin kadına bakışını yansıtmak için hem de kadınlar arasındaki ezeli rekabet ilişkisini vurgulamak için özellikle kurgulanmış hissi uyandırır. Sekizinci cüce "bu dünya erkeklerin dünyası" derken hem masalın hem de gerçeğin kadına bakışını kalın bir çerçeve ile belirginleştirmiştir.

Filmde çarpık bir biçimde karşımıza çıkan karakterlerden birisi de Külkedisi'dir. Külkedisi cinsiyet değiştirmiş ve İstanbul sokaklarında savrulmuş bir hayat yaşamaktadır. Masalda prense aşık olan Külkedisi filmde bir ayakkabı satıcı ile aşk yaşar. Karşılaştıklarında ayakkabı satıcısı ona "sen kimsin, in misin cin misin?" diye sorar. Bu da belirgin bir masal klişesidir. Filmde kullanılan bu klişe masalın gelenek içerisinde var olduğu biçiminden çok aykırı bir bağlamda kullanılarak seyirci gelenek ve modern arasında bir sorgulama sürecine yönlendirilir. Ama yaşanan bu aşk yasak bir aşktır. Çünkü Külkedisi eşcinseldir ve bir mafya babası tarafından pazarlanmaktadır.

Daha sonra filmde karşımıza Uyuyan Güzel çıkar. Uyuyan Güzel modern dünyada deli damgası vurularak kocaman bir konakta bir başına yaşamaya terk edilmiş bir genç kızdır. Filmde hayalle gerçeği ayırt edemeyen bir ruh halinde canlandırılan Uyuyan Güzel kendisini uyandırmasını umduğu bir hayalet prensi beklemektedir. Uyuyan Güzel'in yolu filmde İstanbul'a yeni göç etmiş doğulu bir gençle kesişir. Uyuyan Güzel karakterini canlandıran Saliha çaresiz bir biçimde bu genci beklediği prensin yerine koyar. Burada da gene masalın içine köyden kente göç olgusu yerleştirilmiştir ve izleyici bu karmaşa ile yalnız bırakılır.

Uyuyan Güzel'in ardından Melek adlı Kırmızı Başlıklı Kız figürü ile karşılaşırız. Melek, masumiyetini bir mafya kurdunun eline bırakmış ve kandırılarak kuryelik yapması sağlanmıştır. Mafya babası sevgilisi tarafından kandırılan Melek iki yıl hapis yatmış ve hapiste sevgilisi tarafından yalnız bırakılmıştır. Melek yakalanmadan önce mafya sevgilisinden evlilik dışı bir çocuk aldırmak zorunda kalmıştır ve Melek tüm hapis hayatı boyunca bu çocuğu hayali olarak büyütmüştür. Filmde zaman zaman anlatıcı rolünde karşımıza çıkan bu küçük kız "Ben hem vardım hem yoktum, İstanbul bana açıktı. Annem hapiste uyurken ben İstanbul'u turlardım. İstanbul'un her yeri bana açıktı dün bugün yarın hepsi bana açıktı. İstanbul masallarla doluydu ben o masalların ruhunu ezberledim. Bu yüzden ben her şeyi bilirdim. Ben çünkü hem vardım hem de yoktum." der. Küçük kızın bu dünyadan doğmadan ayrılmış bir varlık olarak masalsı bir konuma yerleştirilmesi anlamlıdır. Burada anlatılmak istenen masalların zorunlu göç sonucu konumlandıkları büyük kentte ancak doğumu engellenmiş bir çocuk tarafından anlaşılır hale gelebilmesidir. Bu da tersten okunduğunda kentte yaşayan hiçbir insanın

masalın ruhuna erişemeyeceği anlamına gelebilir. Burada ters yüz edilen yaşam ve ölüm arasında konumlandırılmış kent yaşamıdır.

Filmin son sahnesi bu ters yüz edişi pekiştirmek ve masal kahramanların yaşadığı ortak kaderi sergilemek üzere kurgulanmıştır. Karısı tarafından ihanete uğrayan Fareli Köyün Kavalcısı Hilmi, sonunda isyan eder ve "uyanın uyanın artık masal bitti" diye bağırarak sokaklarda klarnetini üflemeye başlar. Burası, masal kahramanının artık modern kent masalında yeri olmadığını idrak ettiği noktadır. Bu noktadan sonra masal kahramanları Fareli Köyün Kavalcısı'nın peşine takılarak kendilerine daha iyi ve güzel bir dünya aramak üzere kenti ve masallarını terk ederler. Bu aşamada izleyici derin bir erginleştirici ve sorgulatıcı sessizlikle baş başa bırakılır ve kahramanlar klarnetin büyülü sesini takip ederek tarihi Galata Köprüsü üzerinde yürüyerek büyük kentin masalını terk ederler.

Görüldüğü gibi film baştan sona kadar gelenek-modernleşme ve kimliksizleşme üçgeni arasında devinir. Ne var ki bu devinimdeki aksaklığın sebepleri yalnızca bu üçgen içerisine sıkıştırılamayacak kadar derindir. Bu nedenle sonuca yaklaşırken filmi bir başka açıdan sorgulamak gerekmektedir. Joseph Gusfield modernitenin kültürel çerçevesini belirlerken modernitenin belli bir gelenekten ayrı ya da bağımsız düşünülemeyeceğinin altını çizer. Ona göre geleneksel bir topluma gelen "modern" aslında kendi gelenekleri olan belli bir kültür olarak gelmektedir ve bu açıdan bakıldığında modernleşme sürecini batılılaşmadan ayırmak mümkün değildir (Gusfield 70-71). Gusfiled'in bu yaklaşımı Türkiye bağlamında değerlendirildiğinde durum daha da berraklaşmaktadır. Modern dünyanın bir parçası olarak yaşamlarımıza giren sinema, kendi üretildiği kültürün de geleneklerini taşımayı başarmıştır. Bu nedenle incelememize konu olan Anlat İstanbul adlı filme farklı bir açıdan yaklaşmak da mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi filmde konu edilen masallar, Wilhelm ve Jacob Grimm tarafından derlendikleri için tüm dünyada Grimm masalları olarak bilinen masallardır. Bu masalların ilginç özelliklerinden biri de özellikle son yüzyılda kültür emperyalizminin sürdürülebilirliğinde elverişli bir araç olarak görülmüş olmalarıdır. Öyle ki bu masallar, Walt Disney'den McDonalds'a kadar "tüketim kültürünün katedralleri" olarak tanımlanan pek çok kurum tarafından dolaşıma sokulmuştur. Aynı durum sinema sektörü için de geçerlidir denebilir. Bu bağlamda Anlat İstanbul filminde seçilen masallar da farklı bir bakışla değerlendirilebilir. Filmde anlatılan masalların Grimm Masalları arasından seçilmiş olmaları sinemanın getirdiği kültürün "batılı" oluşuyla ilişkilendirilebilir. Filme konu edilen ve kentin içine almayı reddettiği masalların modernizmin ithal ettiği bir kültürün ürünleri olması bu anlamda dikkat çekicidir. Filmde yerel ve geleneksel olan hiçbir masala yer verilmeyişi ilginçtir. Kentin içine almayı reddettiği gelenek, sinemaya aktarılan masallarda da kendini göstermiştir. Bu noktada kente giren geleneğin yerel ve bağlama uygun bir seçime tabi tutularak yapılması halinde sinemaya aktarılan masalların hangileri olacağı, ya da böyle bir durumda kahramanların nasıl davranacağı da sorulması gerekenler arasındadır. Bu noktada Anlat İstanbul filmindeki masal kahramanlarının kente sığmama ve ardından gelen göç süreçlerinin nedenleri de daha anlaşılır hale gelebilir.

Buraya kadar, büyük kentin masal kahramanlarını aykırılaştırıp neden kentin

dışına attığı, kültürel erozyon kavramıyla ilişkilendirilerek irdelenmiştir. Filmde konu edilen masal kahramanlarının Avrupa kökenli masallar oluşu da gene bu bağlamda sorunsallaştırılmıştır. Sonuç olarak kente girmeye çalışanın ithal edilmiş bir gelenek olduğu gözlenmiştir. Buna bağlı olarak da kente girmeye çalışan geleneğin kültür kodlarıyla özgün kodların uyuşmaması sonucu toplumsal bir buhranın yaşandığı ve bu buhranın sinemasal yöntemlerle ifade edildiği gözlemlenmiştir.

Kaynakça

Gusfield, Joseph. "Toplumsal Değişim Araştırmalarında Yersiz Kutuplaşma: Gelenek ve Modernite" *Muhafazakar Düşünce*. Yıl:1 Sayı: 3 Kış 2005. 55-72.

Hokley, Luke. *Film Çözümlemesinde Jung'cu Yaklaşım*. çev. Simten Gündeş.

Oğuz, M. Öcal. "Folklor ve Kültürel Mekan". *Milli Folklor.* yıl, 19. sayı, 76, 2007- 30-32.

Öztürk, Mehmet. *Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Donkişot Yayınları, 2005.

Tecimer, Ömer. *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan b Yayınları, 2005.

Özet

Bize Bir Masal Anlat İstanbul: Masalını Yitiren Kent ve Kültür Erozyonu

Masal, her anlatımda yeniden doğan, coğrafyalar arası göç edebilen geleneksel bir sözlü kültür ürünüdür. Ne var ki günümüzde sözlü kültürün gündelik yaşamdaki bağlamsal dönüşümü masalların alışık olduğumuz bağlamını da değiştirmiştir. Masal artık varlığını sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılarak olduğundan daha çok elektronik ya da yazılı kültür ortamlarında sürdürmektedir. Daha önceleri genellikle köyde anlatılan masal kente gelirken bağlam değiştirmiştir. Masalın kente girerken kendine yer bulduğu alanlardan birisi de sinemadır. Bu nedenle makalede 11 Mart 2005 tarihinde gösterime giren Anlat İstanbul adlı sinema filmi, gelenek, modernizm, kentleşme, kültürel erozyon gibi kavramlar ekseninde bir sözlü kültürden esinlenen bir sinema anlatısı olduğu göz önüne alınarak çözümlenecektir. Ek olarak filmde konu edilen masalların ve kahramanların kentteki buhranları, ithal edilmiş bir kültürel belleğin ürünü olmalarıyla ilişkilendirilerek çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Masal, sinema, Anlat İstanbul, kültürel erozyon

Abstract

Tell Us a Tale İstanbul: The Lost Tale of a Big City and Cultural Erosion

Fairy tale, re-born in every time it's told and migrate from one land to another is a traditional oral culture product. However, the everyday life transformations in modern world also affected the context of fairy tales as we used to. Now tales are transferring from one generation to another not in a traditional way but mostly in written or electronic ways. When tales were immigrating rural to urban, the context of it also transformed. Because, the new context of tales is cinema in urban culture, this article focuses on rural-urban paradox by analyzing the movie Anlat İstanbul. Anlat İstanbul is a movie shown in March 2005 and about fairy tales and its heroes in İstanbul. Concepts like modernization, tradition, urbanization, cultural erosion will be discussed within the context of urbanization process of the oral culture and traditions over the movie Anlar İstanbul. In addition, depressions and failures of the fairy heroes will be explored.

Keywords: Fairy tales, cinema, Anlat İstanbul, cultural erosion