

## AĞ ANLATININ YÜKSELİŞİ: SON DÖNEM HOLLYWOOD VE TÜRK SİNEMASINDA FARKLI ANLATI BİÇİMLERİ

Nuray Hilal Tuğan<sup>1</sup>

### ÖZ

İçinde yaşadığımız çağda iletişim teknolojilerindeki gelişmenin ortaya çıkardığı yeni toplumsal yapının itici gücünü bilgi ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmeler oluşturmaktadır. Castells, söz konusu yeni toplumsal yapının ağların ve ağ ekonomisinin yükselişiyle belirlendiğini ifade ederek, 20 yüzyılın ortalarından itibaren oluşmaya başlayan yeni toplum yapısını ‘ağ toplumu’ kavramıyla açıklamaktadır. Bu yeni toplum yapısında ağlar toplumların yeni sosyal yapısını oluşturmaktadır ve ağlar oluşturma mantığının yayılması da üretim, deneyim, iktidar ve kültür süreçlerinin işleyişini ve sonuçlarını ciddi biçimde değiştirmektedir. İçinde yaşadığımız çağın en popüler kitle iletişim araçlarından biri olan sinemanın da bu değişim ve dönüşümden etkilenmemesi olanaksızdır. 21. Yüzyılda ağ toplumunu karakterize eden hareketlilik durumunu ve buna bağlı küreselleşmeyi en iyi anlatabilecek sanatsal ifade biçimi “ağ anlatı”dır. Sinemada “ayrı yerlerde yaşayan ancak öykü çizgileri birbiri içine geçen birden fazla ana kahramanı anlatan film anlatıları” olarak tanımlanabilecek ağ anlatının, ağ toplumunun ortaya çıkışıyla çakışması tesadüf değildir. Bu çalışmanın amacı ağ anlatının ortaya çıkışının toplumsal ve kültürel yönlerini ortaya koyarak, ağ anlatının ağ toplumuyla olan ilişkisinin açıklanmasıdır. Çalışmada 2005 yapımı *Anlat İstanbul* filmi ağ anlatı açısından çözümlenmiştir. Söz konusu film çözümlenirken anlatı çözümlemelerinde kullanılan öykü/olay örgüsü ayırımından yola çıkılmış ve filmde anlatılan öykünün sunuluş biçimini (olay örgüsünü) inceleyen bir çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Buna göre *Anlat İstanbul (2005)* birbirinden farklı iki yazım türü olan masal ve sinema anlatısı ile Batı kökenli Grimm masallarını günümüz Türkiyesinde geçen bir film öyküsünde bir araya getirmiş ve ağ toplumunun zaman ve mekân algısının temsil edildiği bir film anlatısı olarak inşa edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Anlatı, Ağ Anlatı, Ağ Toplum

## THE RISE OF THE NETWORK NARRATIVE: DIFFERENT NARRATIVE TYPES IN CONTEMPORARY HOLLYWOOD AND TURKISH CINEMA

### ABSTRACT

The driving force of the new social structure that emerges from the development of communication technologies in the age we live in is the technological developments in the field of information and communication. Castells describes the construction of a new society, beginning from the middle of the twentieth century, with the concept of a "network society", expressing that the new social structure has been determined by the rise of networks and network economics. In this new society, nets constitute the new social structure of societies, and the spread of the power of networking also seriously changes the functioning and consequences of production, experience, power and culture processes. The cinema, one of the most popular mass media of the era in which we live, is impossible to be unaffected by this change and transformation. Network narrative is the best artistic expression way that can explain the mobility that characterizes the network society and globalization depends on the network society. It is not a coincidence

<sup>1</sup>Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, nhtugan@baskent.edu.tr

that the network narrative, which can be described as "film narratives that describe more than one main protagonist who lives in different places but crosses the story lines in the narrative of the film", overlaps with the emergence of the network society. The aim of this study is to explain the social and cultural aspects of the emergence of the network narrative and its relation to the network society. *Anlat Istanbul* (2005) film was analyzed in terms of network narrative in this work. When the film was analyzed, an analysis method was used which distinguishes the story / event pattern used in narrative analysis and examines the presentation format (event pattern) of the narration described in the film. According to this, *Anlat Istanbul* (2005) brought together two different types of writing, tale and cinema, and brought together Western-based Grimm tales in a film narrative and was constructed as a film narrative in which the network society's time and space perception is represented

**Key words:** Narrative, Network Narrative, Network Society

## Giriş

Anlatı, insanlık tarihi ile başlar. Anlatı; bütün zamanlarda, bütün toplumlarda var olmuştur. Dramda, mitte, trajedide, komedide, pantomimde, tabloda, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada, sinemada anlatı hep vardır (Barthes, 2009: 101). İnsanlık tarihi kadar eski olan anlatının birçok yazar tarafından farklı tanımları yapılmıştır. En genel anlamıyla anlatı; olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikayesi, anlatı eylemidir (Randall, 1999:92). Sözlük anlamı olarak ayrıntılarıyla anlatma ve roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye anlamına gelen (<http://tdk.gov.tr>) anlatı; insanoğlunun ölümsüzlük isteğinin bir yansıması olarak görülebilir. Bir diğer tanıma göre anlatı, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bütün haline gelen iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve olayın) nakledilmesidir (Mutlu, 1998: 41).

Anlatı kuramcıları anlatı kavramını kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar olmak üzere ikiye ayırmaktadırlar. Kurmaca anlatılar destan, masal, fabl, tragedya, komedy, roman, öykü, fıkra, filmler, televizyon dizileri vb. kapsar. Kurmaca olmayan anlatılar ise mektup, anı ya da yaşamöyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir (Oluk, 2008:17).

Temelde bir öykü anlatan ve bu öykü dolayısıyla insanları salonlara çeken popüler bir sanat dalı olan sinema, günümüzde özellikle kurmaca anlatının kitlelere ulaşmasını sağlayan temel öykü anlatma biçimlerini sunmaktadır. Kurmaca anlatılar başlığı altında değerlendirilen sinema anlatısı, öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşur. Öykü; olayları, karakterleri, çevresel özellikleri (mekân) kapsarken, söylem ise; olay örgüsü, zaman, kurgu, ses, mizansen ve sinematografik araçlar aracılığıyla öykünün ifade

edilişidir (Abisel, 2005: 205). Öykü ve söylem düzeyi sırasıyla dramatik düzey ve teknik düzeye karşılık gelmektedir (Oluk, 2008: 176). Diğer bir ifade ile öykü, filmde ne anlatıldığını ifade ederken, söylem bu öykünün nasıl anlatıldığını belirtmektedir. Sinemada anlatı sinema tarihi boyunca değişiklik göstererek filmin çekildiği zaman ve mekâna göre farklılık göstermektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında sinemada anlatı üç başlık altında incelenebilir. Bunlar Klasik Anlatı, Çağdaş Anlatı ve PostmodernAnlatı'dır. Çalışmanın ana konusunu oluşturan ağ anlatı,postmodern anlatı başlığı altında değerlendirilmektedir. Ağ anlatı içinde bulunduğumuz çağın özelliklerine, bilimsel ve teknolojik gelişmelere ve toplumsal yapıya en uygun, diğer bir ifade ile bu yapının sanatsal olarak dışavurulduğubir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu toplumsal yapının en temel özelliği ise özellikle iletişim teknolojilerine olan organik bağlıdır.

İletişim teknolojilerinde yaşanan baş döndürücü gelişmelerle karakterize olan günümüz toplumlarını ağ toplumu olarak adlandıran Castells (2008:615),ağ toplumlarında ve enformasyon çağında uzamın zamanı şekillendirdiğini, böylece tarihsel bir eğilimi tersine çevirdiğini ifade etmektedir. Uzamın zamana bağlı olması günümüz ulaşım teknolojilerinin hızlanmasına bağlı bir olgudur. Artık çok kısa bir zamanda kıtalararası yolculuklar olanaklı olmaktadır. Mekânın zamana bağlı oluşu ve zaman tarafından şekillendirilmesi Auge tarafından üstmodernlik kavramıyla açıklanmaktadır. Auge (1997: 113)'ye göre içinde yaşadığımız çağda uzam, zaman tarafından yeniden ele geçirilmiştir ve sanki her bireysel tarih gerekçelerini, sözcüklerini ve imgelerini şimdiki zamana ait ve ardı arkası kesilmez bir tarihin tükenmez stokunun içinden devşiriliyormuş gibi cereyan etmektedir. Sürekli hareketlilik haliyle tanımlanan uzamın zaman tarafından alıkonulduğu 21. yüzyılda bu hareketlilik durumunu ve buna bağlı küreselleşmeyi en iyi anlatabilecek sanatsal ifade biçimi yukarıda da belirtildiği gibi ağ anlatıdır. Ağ anlatıya sahip *Yaşamın Kıyısında* (Fatih Akın-2007) filminde iki farklı ülkede yaşayan karakterlerin birbirine bağlı yaşam öyküleri sözü edilen küresel çağın sonucunda ortaya çıkmıştır; dolayısıyla bu insanların hikâyelerini anlatabilmek için yeni anlatı biçimleri denemek gerekmektedir.Bu çalışmanın konusu olan *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay-2004) ise beş farklı masaldan yola çıkarak beş farklı anakarakterin birbiri içine geçmiş öykülerini kozmopolit bir şehir olan İstanbul'u da anlatının karakterlerinden birişeklinde kullanarak anlatmaktadır.*Anlat*

*İstanbul* (Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, Kudret Sabancı ve Ümit Ünal-2005), *Yaşamın Kıyısında* (Fatih Akın-2007), *Babil* (AlejandroGonzález Iñárritu-2006), *Paramparça, Aşklar ve Köpekler* (AlejandroGonzález Iñárritu-2000) gibi filmlerinin öykü anlatma biçimlerini (olay örgüsü) belirleyen ağ anlatı kavramını açıklamadan önce bu anlatı biçiminin ortaya çıkmasını sağlayan bazı teknolojik, bilimsel ve toplumsal gelişmelerden söz etmek uygun olacaktır. Bunlar, internet, ağ iletişimi, kaos ve ağ teorileridir. Ağ teorisinin toplum bilimlerine yansımaları ağ anlatıyı açıklamak açısından daha işlevsel gözükmektedir.

Ağ toplumu kavramı yukarıda belirtildiği gibiliteratürdeCastells sayesinde yaygınlık kazanmış ve etkili olmuştur. Enformasyon teknolojisi devriminin ve kapitalizmin yeniden yapılanmasının ortaya çıkardığı ağ toplumu, küreselleşmenin belirlediği yeni bir toplum biçimi olarak ifade edilebilir. Bu yeni toplumsal örgütlenme biçimi, küreselleşme aracılığıyla dünyaya yayılmakta; yerleşik kurumları sarsmakta ve kültürleri dönüştürmektedir.

Castells (2008:621)'e göre Enformasyon Çağı'nda baskın olan işlevler ve süreçler giderek ağlar etrafında örgütlenmektedir. Ağlar, toplumların yeni sosyal yapısını oluşturmaktadır ve ağlar oluşturma mantığının yayılması da üretim, deneyim, iktidar ve kültür süreçlerinin işleyişini ve sonuçlarını ciddi biçimde değiştirmektedir. Ağların kapsamı/dışlaması ve ağlar arasındaki ilişkilerin ışık hızında işleyen enformasyon teknolojilerine dayalı mimarisi, toplumlarımızda baskın olan işlevleri ve süreçleri yapılandırmaktadır (2008:623). Enformasyon teknolojilerinin de ortaya çıkmasında büyük bir etkisi olan ağ toplumları, dinamik ve açık bir sistem olarak işlemektedir.

## 1. Ağ Toplumu

Bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan hızlı gelişmeler ve değişim, içinde bulunduğumuz toplumsal yapıyı da geri dönüşü olmayacak şekilde değiştirmiştir. Yaşanan bu toplumsal gelişmeleri anlama çabaları ile birlikte 20. yüzyılın son çeyreğinde enformasyon toplumu kuramları ve tartışmalarının yoğun bir şekilde gerçekleştiği dönem olmuştur. 1970'li yıllardan itibaren birçok yazar, teknolojik gelişmelere dayalı olarak yeni bir toplum yapısının ortaya çıkmaya başladığını ileri sürdüler. Castells, daha önce de belirtildiği gibi bu yeni toplumsal yapıyı ağ toplumu ifadesiyle tanımlamaktadır.

Ancak ağ toplumu kavramının açıklanmasından önce bu kavrama öncülük eden “enformasyon toplumu” kavramının açıklanması yerinde olacaktır.

Enformasyon toplumu tartışmalarını başlatan ve bu terimi literatüre kazandıran düşünür Daniel Bell’dir. Daniel Bell (1999: 126-129) toplumları “Endüstri öncesi”, “Endüstri” ve “Endüstri Sonrası” olarak üç farklı kategoride sınıflandırmaktadır. Enformasyon toplumu ise endüstri sonrası toplumları tanımlamak için kullanılan bir ifadedir ve bu toplumlar üç sektör grubunu içerir: (1) ulaşım ve kamu hizmetleri, (2) finans, sermaye değişimi ve ticaret endüstrileri, (3) sağlık, eğitim, araştırma, kamu yönetimi ve eğlence sektörleri. Bu üç sektör grubundan en gelişmiş olanı sonuncusudur; çünkü bu gruba ait meslekler, temelde bilgiye dayalıdır, ayrıca profesyonel ve teknik meslek dallarını bünyesinde barındırırlar.

Ağ toplumu ise en genel anlamıyla; iş, iletişim ve yönetime yönelik amaçlarla küresel ağları düzenli olarak kullanan bir toplumu ifade etmektedir. Günümüzde toplumsal yapıyı tanımlamada sıklıkla kullanılan enformasyon toplumu, iletişim toplumu gibi kavramlar yerine yeni iletişim teknolojilerinin sarıp sarmaladığı yer küreyi tanımlamak için bugün “ağ toplumu” kavramı kullanılmaktadır (Göker ve Doğan, 2011:178).

Yirminci yüzyıl sonu, sadece uydu teknolojisiyle kitlesel iletişim bakımından değil, kişisel iletişim ve bilgiye ulaşma bakımından da bir ‘İletişimler Devrimi’ dönemi olarak görülmektedir. Kişisel bilgisayarlar, mobil telefon ve internet ulaşımı gibi faktörler bilginin yaygın olarak kullanıldığı bilgi toplumlarını- bilgi teknolojisinin bir yaşam biçimi, işyeri kadar evin de temel bir özelliği haline geldiği küresel iletişim ve ekonomik etkinlik ağının bir parçası olan- bilişim (enformasyon) toplumlarına dönüştürdü (Slattery, 2007:399). Ancak bu noktada Castells’in enformasyon toplumu ile enformasyonel toplum arasında bir ayrım yaptığını ifade etmek gerekmektedir. Castells (2008:25) enformasyon toplumu teriminin enformasyonun toplumdaki önemini vurgularken, enformasyonel teriminin ise enformasyon üretimi, işlenmesi ve aktarımının bu tarihsel dönemde ortaya çıkan yeni teknolojik koşullar nedeniyle üretkenliğin ve gücün temel kaynakları haline geldiği, özgül bir toplumsal örgütlenme biçiminin niteliklerine işaret ettiğini belirtmektedir.

Castells (2008:25) enformasyonel toplum ve enformasyonel ekonomi terimlerini kullanmasının nedeninin enformasyonun ve bilginin toplumlarımız için önemli olduğu yönündeki ortak gözlemin ötesine geçen bugünkü dönüşümleri daha somut bir biçimde anlatabilmeyi amaçladığını ifade etmektedir. Castells enformasyonel toplumunun gerçek içeriğinin gözlemler ve analizlerle açıklanması gerektiğini öne sürer. Ona göre kitabının amacı da budur. Enformasyonel toplumun kilit unsurlarından biri, temel yapısındaki ağlar oluşturma mantığıdır ve bu durum Castells'in "ağ toplumu" kavramını kullanımını açıklar. Ancak ağ toplumu, enformasyonel toplum kavramının anlamını tamamıyla karşılamaz. Enformasyonel toplumun bazı kurumları ağlar oluşturma mantığından etkilenir, ancak bu mantığın ötesine geçen özellikler gösterirler.

Bu açıdan yaklaşıldığında ağ toplumunu belirleyen temel özelliğin kapitalist mantığın sürdürülmesi, ancak iletişim teknolojilerinin ve bilgisayarların üretimin temelini oluşturmasıdır. Bu anlamda yirminci yüzyılın sonu yalnızca kitle iletişimlerinin gelişmesi ve yaygınlaşması açısından değil, kişisel iletişim ve bilgiye ulaşma bakımından da teknoloji ve iletişim devrimi ile karakterize olmaktadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılda bilgi; zenginlik ve güç kaynağı olarak görülürken, bilgi teknolojisi de yeni üretim aracı olarak kabul edilmektedir.

Yukarıda sözü edilen bu bilgi/bilişim devrimi, Castells(2008:402)'e göre basitçe ekonomik değildir. O yeni bir toplumsal düzen tipine, yeni bir bilişim veya ağ toplumuna yol açma potansiyeline sahiptir. Bilişim toplumları, sadece bilginin önemli olduğu toplumlar olmayıp, aynı zamanda bilgi ağlarının toplumsal hayata nüfuz ettiği ve onun temelini teşkil ettiği, iş hayatı ve boş zaman faaliyetlerinden oy verme davranışına ve alışverişlere kadar bütün bireysel ve toplumsal etkinlik biçimlerini mümkün kılan ve hatta motive eden toplumlardır. Onlar medya ve yeni teknolojiler tarafından desteklenir ve geliştirilirler, ancak onlar, giderek bilgisayarlar ve mobil telefonlar aracılığıyla, ironik biçimde, interaktif ve kişilerarası hale gelebilirler. Ağlar ve enformasyon akışları sadece bilişim toplumunun bir parçası değildir. Onlar bizzat kültürdür. Uzaklık ve zaman, ağların dünya çapında işlediği bilişim çağında önemini kaybeder (2008:402). Söz konusu bu yeni toplum yapısının kişisel kimlik ve günlük yaşam üzerindeki etkilerine ilişkin Castells kapsamlı bir analiz yapar.

Ağ toplumunda, kişisel kimlik çok daha açık bir konu durumuna gelmiştir. Bu toplum yapısında geleneksel toplumlarda olduğu gibi kimlikler geçmişten alınmaz, kimlikler başkalarıyla etkileşimde bulunurken etkin olarak oluşturulur. Bu da aile alanını, kadın ve erkek kimliklerinin yapılandırılmasını doğrudan etkilemektedir. Kadın ve erkek artık kimliklerini, geleneksel rollerden almamaktadır. Ağ toplumunda yalnızca kimlikler değil, mekân algısı da geleneksel yaşam biçiminden bir kopmaya işaret etmektedir(Castells, 2008:666).

Bu toplum yapısında bilişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla mekân dijitalleşerek genişlemiştir. Bu süreçte, mekân, bir ağ durumuna dönüşmüştür. Mekânın ağ üzerinden, aşamalı sistemlerle pazara açılması, mekân ilişkili olan zamanın üzerinde de yeni bir organizasyon getirmiştir. Ağ toplumunda yerler, gerçek kültürel ve tarihsel anlamlarından soyutlanmışlardır. Mekânlar ve bu mekânları dolduran insan ilişkileri küresel kapitalist güçlerin egemenliğine devredilmiştir. Yerelin evrenselleşmesi, bilginin serbest dolaşımı, sermayenin akışkanlığı, dünyada ortak teknoloji kullanımının gerektirdiği bir dil birliği yaratılması şeklinde gelişen küreselleşme; mekânların ve mekânların yer aldığı kentlerin ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel özellikleri üzerinde, bu teknolojiler yoluyla değişimlerin oluşmasını olanaklı hale getirmiştir. Günümüzde her yer, her insan için yakın olabilmektedir (Önür, 2007: 206).

Mekânın ağ toplumunda geçirdiği bu dönüşüm, ağ anlatıya sahip filmlerde mekânın temsilinde açıkça görülmektedir. *Yaşamın Kıyısında* ve *Babil* filmlerinde birbirinden farklı coğrafya ve kültürlere ait mekânlar izleyicide bütüncül bir mekân algısı yaratmak amacıyla bir arada kullanılmaktadır. *Yaşamın Kıyısında* filminde Almanya ve İstanbul arasında gidip gelen karakterler anlatının temel motiflerini oluşturan yolculuk ve sürekli hareketlilik halinin temsili olarak yer alırlar. *Babil* ise Fas, ABD, Meksika ve Japonya’da geçen öyküsüyle zaman ve mekân arasında paralellikler oluşturarak farklı mekân ve farklı zamanlar arasında bağlantılar kurmaktadır. Castells (2008:548) film anlatılarına da konu olan söz konusu yeni mekân ve zaman algısına “akışlar uzamı” adını vermektedir. Buna göre toplumlar akışların etrafında inşa edilmektedir. Sermaye akışı, bilgi akışı, teknoloji akışı, örgütsel iletişim akışı, görüntüler, sesler ve sembollerin akışı buna örnek olarak gösterilebilir. Akışlar yalnızca sosyal örgütlenmenin bir unsuru değildir. Ekonomik, siyasi ve sembolik hayata hâkim olan süreçlerin ifadesidirler.

Dolayısıyla ağ toplumunu şekillendiren, ona hâkim olan toplumsal pratiklerin ayırıcı özelliği olan yeni bir uzamsal biçim ortaya çıkmıştır (2008:548).

Ağlar üzerine kurulu günümüz toplumlarında akışlar uzamı olarak ifade edilen mekân algısı ve biçimi iletişim ağı üzerine kuruludur. Bu yapıda mekânlar fiziksel olarak ortadan kaybolmaz ya da yok olmazlar, ancak mekânların mantık ve toplumsal anlamları ağ tarafından sindirilmektedir.

Akışlar uzamı 3 maddi destek katmanından oluşmaktadır. İlk katman tüm toplumsal yapıyı değiştiren iletişim ağlarından oluşmaktadır. İkinci katman düğüm noktalarından, merkezlerden ve limanlardan oluşur. Akışlar uzamı mekânsız değildir, ancak yapısal mantığı mekânsızdır. Akışlar uzamı, elektronik bir ağa dayalıdır, ancak bu ağ gayet iyi tanımlanmış sosyal, kültürel, fiziksel ve işlevsel özelliklere sahip belli mekânları sağlar. Bu anlamda küresel kent bir mekândan çok bir süreçtir. Akışlar uzamının üçüncü önemli katmanı ise bu uzamın çevresinde örgütlendiği yönetsel işlevleri icra eden hâkim, yönetici seçkinlerin uzamsal örgütlenmesiyle ilgilidir (Castells, 2008:548-551).

Bu noktada mekân kavramını tanımlamak yerinde olacaktır. Mekân sözlük anlamı olarak yer, bulunulan yer, ev yurt, uzay gibi anlamlara gelmektedir. Mimaride ise mekân insanın içinde eylemlerini yerine getirdiği, onu saran ve ait olma duygusu yaratan, yatay ve düşey elemanlarla sınırlandırılmış üç boyutlu düzenlemeler ve içinde hareket edilen, günlük aktivitelere sahne olan, insanı çevresinden yalıtın, sınırlandırılmış ve algılanabilir özel ortamlar olarak tanımlanmaktadır. Mimari açıdan yaklaşıldığında mekân, içinde insanın var olmasıyla anlam kazanmaktadır (<http://bauarchitecture.files.wordpress.com/2010/09/ders-4.pdf>). Bu açıdan yaklaşıldığında mekânı geleneksel anlamda insanın duygusal bir bağ kurduğu, hatta kimliğinin bir parçası olan yer olarak tanımlamak mümkün olmaktadır. Böylece kendi evimizle, evimizin içinde yer aldığı semtle, hatta doğup büyüdüğümüz şehirle kurduğumuz ilişki bu mekânları kişiye özgü, kişinin kimliğini tamamlayan duygusal bir bağ kurduğu özel yerler olarak konumlandırmaktadır.

Auge (1997:41-42) yer kavramını iki farklı kategoriye ayırarak ele almaktadır. Buna göre “antropolojik yer” kimlikleyici/özdeşleyici, ilişkisel ve tarihseldir. Antropolojik yerin karşısında ise “yer-olmayanlar” bulunmaktadır. Yer-olmayanlar



insanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı için zorunlu döşemler (ekspres yollar, bankamatikler, hava alanları) olabileceği gibi, taşıma araçlarının kendileri ve büyük alışveriş merkezleri de olabilir. Yer-olmayanların uzamı ne özel bir kimlik ne de ilişki, ama tersine yalnızlık ve benzeşim yaratmaktadır (Auge, 1997:111-112). Castells de Auge'nin antropolojik yer kavramına benzer bir mekân tanımı yapmakta, ancak günümüz toplumlarında mekânın bazı niteliklerini değiştirdiğini ifade etmektedir.

Mekân biçimi işlevi ve anlamı fiziksel olarak paylaşılan sınırlar içinde kalan bir yerdir. Paris'in Belleville semti bir mekândır. Dolayısıyla insanlar hala mekânlarda yaşamaktadırlar. Ancak toplumlarımızda işlev ve iktidar, akışlar uzamı etrafında örgütlendiğinden, bu örgütlenme mekânların anlamını ve dinamiğini temelden değiştirmektedir (Castells, 2008:561-568). Akışlar uzamı olarak ifade edilen günümüz toplumlarının mekân anlayışında temel olarak yer akışlar üzerinden işlemektedir. Bu işleyişte birçok toplumsal pratik aynı anda gerçekleşir. Bu toplumsal yapıda yalnızca mekânın değil, zamanın da şekillenmesinde daha önce hiçbir dönemde yaşanmayan değişimler meydana gelmektedir. Yeni bilgi teknolojileri sayesinde sermaye zamandan bağımsız hale gelmiş, zamandan ve zamanın saatsel olarak düzenleniş biçiminden kaçan kültürel yapı ağ toplumunun yapısına içkin hale gelmiştir.

Zaman sıkıştırılmış; toplumumuzun temelindeki üretim, tüketim, ideoloji ve siyasette hızlı getirinin ilkel bir replikası misali, nihai olarak kültürlerde de reddedilmiştir. Bu ancak yeni iletişim teknolojilerinin mümkün kıldığı bir hızdır. Zamanın bu şekilde örgütlenmesi zamansız zaman olarak adlandırılmaktadır ve zamansız akışlar uzamına aittir; dünya çapında birçok mekânda ise çeşitli kesimlerden oluşan toplumumuzu maddi olarak yapılandıran ve yapı bozuma uğratan zaman disiplini, biyolojik zaman ve toplumsal olarak belirlenmiş sıralanmalar geçerlidir. Uzam toplumumuzda zamanı şekillendirir, böylece tarihsel bir eğilimi tersine çevirir: akışlar zamansız zamanı tetikler, mekânlar ise zamana bağlıdır (Castell, 2008:615).

Castells(2008:590) ağ toplumunun ayırıcı niteliğinin, biyolojik ya da sosyal olsun, hayat döngüsü kavramıyla ilişkili ritimleri parçalaması olduğunu ifade etmektedir. Toplumsal ve kültürel bir dışavurum olan sinema filmlerinin de küresel anlamda büyük bir dönüşüme işaret eden bu gelişmelerden etkilenmemesi imkânsızdır. Yeni toplumsal ve kültürel yapı sinema filmlerinin özellikle hikâye anlatma tarzında büyük bir dönüşüme

neden olmuştur. Kronolojik bir öykü anlatma biçimine sahip olan geleneksel anlatıda olaylar doruk noktaya ilerleyecek şekilde yükselen bir eğri çizerek ilerlemektedir. Bu seyircinin zamanı algılama ve zamanın içinde yaşama pratiğine oldukça yakın bir düzenleme biçimidir. Ancak günümüzde bu doğal eğilim iletişim teknolojisinin inanılmaz boyutlarda gelişmesi, bu gelişmenin yarattığı yeni toplum ve kültür yapısında yukarıda da ifade edildiği gibi giderek parçalanmış ve bu yeni toplumsal yapının bir parçası olan sinema ve sinema anlatısının YeniÇağa ayak uydurmasını gerektirmiştir.

## 2. Ağ Anlatı

Bordwell 1990'dan sonra Hollywood sinemasında anlatının geçirdiği değişimi ve dönüşümü açıklamak için ağ anlatı (network narrative) kavramına başvurur. Buna göre ağ anlatı 1990'dan sonra Hollywood'da çekilen geleneksel anlatı kalıplarını aşan filmlerin olay örgüsünü düzenlemedeki ve karakterleri işlemedeki farklılıklarını anlatmak için kullanılır. Ağ anlatıyı, Bordwell şöyle tanımlamaktadır: “Ayrı yerlerde yaşayan; ancak öykü çizgileri birbiri içine geçen birden fazla ana kahramanı anlatan film anlatıları”(http://www.davidbordwell.net). *How the Hollywood Tells It* (2006) ve *Poetics of Cinema*(2008) kitabında Bordwell bu anlatı biçimin temel ilkelerini ortaya koymuştur. Bordwell(2006:99)'e göre bu anlatı biçiminin romanda uzun bir tarihi bulunur. Bu biçimin son zamanlardaki popüleritesinin nedeni ise 1980'lerde ve 1990'larda ağ teorisinin ortaya çıkmasıdır. Bordwell ağ anlatının kaynaklarını ortaya koyduktan sonra bu biçimin neden daha önce değil de günümüzde kullanıldığını toplumsal ve teknolojik gelişmelere bağlayarak açıklar.

Teknolojideki gelişmeler bilim adamlarının küçük dünyaları ve rastlantısallık fenomeninin bağlanışlığını keşfetmeye başlamasıyla ortaya çıkarken, Kaos teorisi “kelebek etkisi” olarak tanımlanır, popüler kültür ise ağ teorisini “6 derece uzak” (sixdegrees of separation) olarak kavramıştır. 1990'dan sonra bu deyim genel kullanıma geçmiştir, bunu John Guare'nin tiyatro oyununa ve “Kevin Bacon'a 6 Derece Uzak” oyununa borçludur. Yüksek ve popüler sanat eserlerinin her ikisinden de ilham almaktadır (Bordwell, 2006:99).

Dünyadaki herhangi iki insan arasında 6 kişi bulunduğu dair bir teori olan “6 derece uzakta” günümüzde sinemada kullanılan ağ anlatı biçiminin etkilendiği temel kuramlardan biri olduğu söylenebilir. Günümüz sinema seyircisi tarafından artık bu anlatı

biçimi kolaylıkla algılanabilmekte ve oldukça ilgi çekmektedir. *Babil* (AlejandroGonzálezIñárritu, 2006) ve ondan önce *Paramparça Aşklar ve Köpekler* (AlejandroGonzálezIñárritu, 2000) filmleri ağ anlatının en yetkin örnekleri olarak verilebilir. Ancak ağ anlatı yalnızca Hollywood sinemasında değil, farklı ülke sinemalarında da yaygın olarak kullanılmaktadır. Bordwell (2008) *Poetics of Cinema*'da yer alan “*MutualFriendsandChronologies of Chance*” makalesinin sonunda ağ anlatıyı kullanan filmleri sıraladığı listeye<sup>9</sup> (Ümit Ünal, 2002), *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, 2005)ve *Yaşamın Kıyısında*(Fatih Akın, 2007) filmlerini de eklemektedir. Bu tür senaryo modeli Bordwell (2008:191)'e göre “zincir yapı” (threadstructure) olarak ifade edilmekte ve bu tür filmler “birbirine bağlanan yaşamlar”, “kesişen kader öyküleri” ve “hayat ağacı-yaşam döngüsü” (web of life: ekosistem içerisinde tüm canlıların ve doğanın kendisinin birbirine bağlı olduğunu anlatan terim) hikâyeleri olarak bilinmektedirler.Variety dergisi bu tür filmleri “çapraz-kesişenler”(criss-crossers) olarak adlandırırken, Bordwell bu filmleri “ağ anlatı”lar olarak adlandırdığını belirtmektedir(www.davidbordwell.net). Ağ anlatı Hollywood sinemasının klasik anlatıdan uzaklaştığı yakın tarihli birçok filmde kullanılan bir anlatı biçimidir.

Hollywood'un geleneksel öykü anlatımından uzaklaştığı üç dönemden söz edilebilmektedir. 1940'lar ve 50'lerde *Yurttaş Kane*(OrsonWelles, 1941) ve *Vadim O Kadar Yeşildi ki* (John Ford, 1941) gibi filmlerde kullanılan geriye dönüş (flashback) teknikleri geleneksel öykü anlatımından uzaklaşmayı temsil etmektedir; ancak bu dönemde yaygın olarak kullanılmadılar.1960'lı ve 70'li yıllarda ise Avrupa Sanat Sinemasından etkilenen Hollywood yönetmenleri belirsiz ve anlaşılabilir bir öykü anlatım tekniği denediler; ancak bu denemeler yaygınlaşmadı. 1990'lara geldiğimizde ise Hollywood sinemasında yeni öykü anlatma teknikleri birçok yönetmen tarafından kullanılmaya başlandı.

Bordwell tarafından ağ anlatı olarak ifade edilen bu anlatı biçimi Robert Altman, John Sayles, Paul Thomas Anderson, CaludeLelouche- GarciaRodrigo, AlejandroGonzalesİnarritu gibi yönetmenler tarafından geliştirildi ve tek ya da çift ana kahramanlı öykülere önemli bir alternatif olarak ortaya çıktı. Bordwell (2008:191)'e göre 1960'larda geriye dönüşü kullanan filmlerin işlevi ne ise günümüzde de kesişen kader öykülerini anlatan senaryoların işlevi aynıdır: Bu işlev “sıradışı öykü anlatmanın baskın ilkesi” haline gelmiştir.

Ağ anlatılı filmler aile, iş, sevgili gibi ilişkiler üzerine odaklanabileceği gibi *Yaşamın Kıyısında* ve *Anlat İstanbul* filmlerinde de olduğu gibi kesişen kader öyküleri üzerine de olabilir. *Yaşamın Kıyısında* altı ana kahramanın kesişen yaşam öyküleri üzerine kuruludur. Filmde Nejat Ali'nin oğlu, Ali Yeter'in sevgilisi, Ayten Yeter'in kızı, Lotte Ayten'in sevgilisi, Susanne ise Lotte'nin annesidir. Nejat aynı zamanda belki de hikâyenin merkezi olarak Lotte'nin İstanbul'daki ev arkadaşıdır ve bu sayede Susanne'le tanışır. Tüm bu karakterler bir şekilde birbirleriyle ilişki içerisinde. Ancak birbirlerini bağlayan "alın yazısı"nın farkında değildirler.

Ağ anlatının temel biçimsel özelliği birbiri içerisine geçen olay örgüsü çizgisinde yer alan birden fazla ana kahramanın az ya da çok ağırlıklı verilerek filmde işlenmesidir. Genellikle bu olay örgüsü çizgileri bazı ölçülerde birbirlerini etkilerler. Karakterler birbirlerine yabancı olabilecekleri gibi iş arkadaşı, sevgili ya da akraba olabilirler. Filmin amacı bu karakterlerin kişisel trajedilerinin altında yatan daha büyük motifi göstermektir. Filmin olay örgüsü çizgilerinin yeniden düzenlendiği ya da karmaşıklaştırıldığı bir anlatı türü olan ağ anlatı birden fazla ana kahramanın bulunmasıyla ve bu kahramanların bir şekilde birbirleriyle ilişki içerisinde olmasıyla farklılaşır (www.davidbordwell.net).

Bordwell (2008:191)'in ifadesiyle bütün anlatılar ağlar üzerine kuruludur ve bir anlatıda birden çok ana kahraman olabilir. Ancak ağ anlatıyı farklı kılan anlatıda yer alan başkahramanların amaçlarının bir diğerinden farklı olması ya da rastlantı sonucu bağlantılı olmasıdır. *Yaşamın Kıyısında* ve *Anlat İstanbul* filmlerinde rastlantılar nedeni ile olaylar kronolojik olarak dizilmezler ve karakterlerin yaşam öyküleri birbirleriyle kesişir.

### **3. Anlat İstanbul Filminde Ağ Anlatının Kuruluşu**

Senaryosunu Ümit Ünal'ın yazdığı 2005 yapımı *Anlat İstanbul* filminde beş farklı Grimm masalından yola çıkarak olay örgüsü çizgileri birbiri ile kesişen karakterlerin öyküleri anlatılmaktadır. Grimm masalları, Alman Grimm Kardeşler tarafından yazılan masal külliyesi olarak bilinmektedir. İlk baskısı 1812 yılında Almanca olarak kaleme alınmıştır. Eserde dünyaca ünlü pek çok masal yer alır. Eserin orijinal adı "Çocuk ve Yuva Masalları" anlamına gelmekle birlikte tüm dünyada "Grimm Masalları" olarak ünlenmiştir (<http://tr.wikipedia.org>).

1812-1857 yılları arasında 7 kez basılan eserin her bir baskısında yeni masallar eklenmiş, bazıları çıkarılmıştır. Son baskı 211 masalı kapsamaktadır. İki cilt olan bu eser için, Grimm Kardeşler halk arasında uzun çalışmalar yapmışlar ve bu masalları anlatanların ağızından dinledikleri gibi, orijinalliklerini hiçbir şekilde bozmamaya özen göstererek kaleme almışlardır. Derlemenin ön sözünde şöyle bir ifade ile karşılaşılmaktadır: “Bu masalları elden geldiğince temiz tutmaya çalıştık. Ne bir olay ekledik ne birini güzelleştirdik ne de değiştirdik” (Aytaç, 2001:199). Ümit Ünal söz konusu masallardan en bilinenleri sinemaya uyarlamıştır.

Filmin yönetmenliğini ise Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, Kudret Sabancı ve Ümit Ünal üstlenmiştir. Filmde Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Külkedisi, Uyuyan Güzel ve Kırmızı Başlıklı Kız masalları İstanbul’da geçen ve birbiriyle kesişen hikâyeler şeklinde filme uyarlanmıştır. Anlatıda İstanbul şehri de adeta filmin kahramanlarından biri olarak ele alınmıştır. Zaman dizinsel ilerlemenin manipüle edildiği filmde, söz konusu Batı masallarının temel öykü yapısına sadık kalmakla birlikte son dönem Türk sinemasının sıklıkla ele aldığı İstanbul’dan gitmek isteyen, çevresine yabancılaşmış insanların suç, şiddet ve aşk temaları etrafında dönen öyküleri anlatılmaktadır.

Çocuklar için bir edebi tür olarak bilinen masalın birçok tanımı yapılmaktadır. Bilkan (2009:15) masalın gerçeğe ilgisiz, tamamen hayal ürünü olan ve anlattıklarına inandırmak iddiası bulunmayan anlatım türü olduğunu ifade ederken, kahramanları tabiatüstü, konuları hayal ürünü, olay ve durumları akıl dışı olan masalların, dinleyenleri etkileyerek kendi hayal dünyalarına çektiğini belirtmektedir. Bir diğer tanımda masallar, diğer folklor ürünleri gibi paylaşılan hayatın içinde doğmuş ve muhafaza edilmiş, bütün dünyada ortak bir yapıya ve ortak motiflere sahip sözlü gelenek içinde yaşayan XIX. yüzyıldan itibaren düzenli bir biçimde yazıya geçirilen edebi bir tür olarak tanımlanmıştır (Günay, 1992:616).

Masallar konuları ve karakterleri bakımından oldukça çeşitlilik göstermektedirler. Bu çeşitliliği sınıflandırma çabaları çok eskiye dayanmaktadır. Ancak masalların sınıflandırılması açısından literatürde en bilinen çalışma Vladimir Propp’a aittir. Propp *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmasında masalları incelerken masallarda yer

alan kişilerin işlevlerinden yola çıkarak tüm halk masallarını sınıflandırabileceği bir sistemi ortaya koymuştur. Buna göre;

- 1- Masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir.
- 2- Olağanüstü masalların içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.
- 3- İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
- 4- Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanır (Propp, 2008:24-26).

Propp'un ortaya koyduğu işlevler kültürden bağımsız şekilde tüm masalarda işlemektedir. Yardımcı (2008:102)'ya göre masallar içerisinde insanlığın hayal ve özlemlerinin dile getirildiği sözlü edebiyat türü olarak geçmişini aydınlatmaktadır. *Anlat İstanbul*'da öyküyü belirleyen beş masal Batı kültürüne ait, yüzyıllar öncesinde anlatılmış masallar olsa dahi temelde aşk ve ölüm gibi benzer insani sorunlara ve konulara değinmektedir. Bu anlamda farklı bir coğrafyada ve zamanda geçmesi masalın özüne ve ana fikrine aykırı değildir. Ayrıca masallar farklı kültürlerde benzer konular ile halk arasında anlatılmaya devam etmiştir. Akkoyunlu (1996:1), tarih bir tekerrürden ibaret ise kültürlerimizin de dünden bugüne gelen medeniyetlerin miras kalıntıları olduğunu, bu bakımdan aynı konuları ayrı milletlerin de kendilerine özgü motiflerle, fakat farklı varyantlarla anlatmalarının mümkün olduğunu belirtmektedir. *Anlat İstanbul*'un öyküsünü oluşturan temel izlek de buna dayanmaktadır. Film farklı bir coğrafyada ortaya çıkan masalları günümüz İstanbul'una ve yerli kültüre uyarlamıştır.

*Anlat İstanbul*, Fareli Köyün Kavalcısı masalıyla açılır ve yine bu masalla sona erer. Filmde öykü kronolojik olarak ilerlemez. Sırasıyla Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Külkedisi, Uyuyan Güzel ve Kırmızı Başlıklı Kız masalları yine masalın içerisinde yer alan bir karakter tarafından (anlatıcı) anlatılır ve her bir epizodun kendi içerisinde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bulunur. Epizotları ve masalları birbirine bağlayan tesadüfler ve kesişmeler filmin ağ anlatısını meydana getirmektedir. Anlatı her masalın ana kahramanının tanıtıldığı ve filmin öyküsünü başlatan temel aksiyon olarak yer altı dünyasının Kralı İhsan Kara'nın öldürülmesini gösteren ve hızlı kesmelerle birbirine bağlanan bir başlangıçla açılır. Bu açılış sekansı bittikten sonra Fareli

Köyün Kavalcısı masalı ile olay örgüsü ilerler. Masalın anlatıcısı (dış ses) Darbukacı Erkan'dır.

Anlatıcı masalın temel unsurlarından biridir. Sakaoğlu (1998:130) masalının (anlatıcının) ruh halinin önemli olduğunu ifade ederek, anlatıcının masalı anlatırken daima zayıflardan yana, hakkı yenenlerden yana olduğunu belirtmektedir. Anlatıcı bu tavrını masalın yapısında bulunmayan bazı sözlerle ortaya koymaktadır. Aslında masalın kalıplaşmış bir yapısı yoktur. O şiir gibi değildir; ancak motifler sabittir. Her anlatıcı aynı hadiseyi değişik kelimelerle anlatabilir. İşte anlatıcılar bu anlatma sırasında masala bir şeyler katarlar; hatta kendilerini masalla bütünleştirirler (1998:130). *Anlat İstanbul* filminde Grimm masallarını yerlileştirilen ve günümüz Türkiye'sine uyarlanmasını sağlayan esasen söz konusu anlatıcıların film anlatısını oluşturan masalları anlatırken kullandıkları dil ve üsluplarıdır. Ayrıca masalın yapısal olarak belli motiflere sahip olması, filmin bu temel motifleri ele alarak Grimm masallarını şimdiki zamanda İstanbul'da geçen bir film anlatısına uyarlamasını kolaylaştırmıştır.

İlk masalın ana karakteri olan Klarnetçi Hilmi Bey (Altan Erkekli), kendisinden yaşça küçük olan karısı Şenay'ı çok seven ve kıskanan bir adamdır. Bir akşam işten (İstanbul Radyosu) ayrıldıktan sonra beraber çalıştıkları darbukacı Erkan'la eve dönerlerken mahalledeki fotoğrafçının vitrininde karısının fotoğrafını görür. Çok sinirlenir. Fotoğrafi alarak eve döner. Akşam ekstrası vardır. Karısı fotoğrafı fotoğrafçıya geri götürmesi için onu ikna eder. Hilmi Bey ekstranın yapılacağı eve gittiğinde akşam ekstraya gelecek olan müşterileri İhsan Kara'nın öldürüldüğünü televizyondan öğrenir. İş iptal olduğu için Hilmi Bey eve erken döner. Karısını fotoğrafçı Rıfkı'yla birlikte yakalar. Çok sarhoştur. Etrafa zarar verdikten sonra bayılır. Kendine geldiğinde Rıfkı ve Şenay evde yoktur. Hilmi evden ayrılır.

Hemen ardından anlatıcı değişir ve Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler Masalı'na kesmeyle geçilir. Masalın anlatıcısı 8. cüce Güçlü'dür. İhsan Kara'nın kızı İdil (Pamuk Prenses) babasının öldürüldüğünü öğrenir. Hemen hastaneye gelir. Üvey annesi Hürrem basına açıklama yapmaktadır. İdil kameraların ve gazetecilerin önünde Hürrem'i babasını öldürmekle suçlar. Sinir krizi geçirir ve sakinleştiriciyle bayıltılır. Hürrem İdil'in ortadan kaldırılmasına karar verir. Şoförü ve tetikçisi Ramazan'ı İdil'i öldürmekle görevlendirir. Araba kullanırken Ramazan birine çarpar; fakat Hürrem'in de yönlendirmesiyle cesedi

orada bırakarak araba sürmeye devam ederler. Çarptıkları kişi Külkedisi masalındaki kahramanlardan biri olan Fiko'dur. Anlatının ilk kesişme noktası bu araba çarpma sahnesidir. Ramazan İdil'i İstanbul'un arka sokaklarından birine götürür. Amacı aşırı dozda uyuşturucu vererek ölümüne intihar görüntüsü vermektir. Önce İdil'e sakinleştirici verir. Ancak İdil elinden kaçmayı başarır. Kaçma kovalamaca esnasında Klarnetçi Hilmi'ye çarparlar. Bu film anlatısının ikinci kesişme noktasıdır. Ramazan İdil'i yakalar. Bu sırada 8. cüce Güçlü'yle karşılaşır. Güçlü İdil'i kurtarır. İstanbul'un metro inşaatı sırasında açılan yer altı tünellerinden İdil'in kaçmasına yardım eder. Yeraltından yukarı çıktıklarında bu sefer diğer bir masala Külkedisi masalına geçiş yapılır.

Bir masaldan diğerine söz konusu geçişler sırasında müzik (özellikle klarnet) tüm masalları dolayısıyla filmin anlatısını birleştiren ve bütüncül bir öykü dünyası ve diegetik mekân kurulmasında kullanılan en temel unsurlardan biridir. Kamera sadece önünde olanı gösterebilir, bu kadraj içi alan demektir. Teknik olarak kamera aslında bize bir mekân göstermez, çünkü görüntüdeki herhangi bir 'mekân' aslında kadraj, ışık, dekor ve oyuncuların yerleştirilmesi sonucu elde edilen bir yanılsamadır. Perdede gördüklerimizi kendi gündelik gerçekliğimizle ilişkilendiririz, böylece perdede görünen dünya inandırıcı bir gerçeklik kazanır, buna 'diegetik mekân' (kurmaca hikâye dünyası) adı verilmektedir (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2012:122-123). *Anlat İstanbul*'da çerçeve dışında kalan alanı çevreye dâhil etmek amacıyla ses kuşağından sıklıkla faydalanmaktadır. Külkedisi masalına geçişte radyoya yapılan yakın çekimde klarnet çalmaktadır. Bu aynı zamanda anlatıdaki kesişme noktalarından bir diğeridir. Radyoda çalan klarnet Hilmi'nin İstanbul Radyosu'nda çaldığı ve anlatının başında gösterilen klarnet taksimidir. Masalın anlatıcısı DJ Bülent ismiyle bilinen Bülent Çarıkçı'dır.

Banu (Külkedisi) her gün aynı ayakkabıcının önünden geçer ve ayakkabıcıda çalışan Fiko'ya âşıktır. Bir gün parlak lame renginde bir ayakkabının fiyatını öğrenmek için dükkâna girer. Ancak ayakkabının istediği numarası yoktur. Fiko'yla birlikte depoya giderler. Depoda Fiko da Banu'ya olan aşkını itiraf eder ve birlikte o gece 12.00 trenine binerek Eskişehir'e kaçmayı teklif eder. Banu, eski sevgilisi Recep'in zorlamasıyla fahişelik yapmaktadır. Recep o gece bir iş için Gebze'ye gideceklerini söyler. Banu kabul etmez. Recep apartman kapısının önünde Banu'yu tartaklarken karşı dairede oturan Memi (iyilik perisi) kapıya çıkar ve Banu'yu kurtarır. Recep Memi'den korktuğu için bir şey yapamaz. Banu akşam Fiko'yla birlikte kaçacaklarından bahseder ve Memi'nin de



gelmesini ister. Banu Memi'nin kıyafetlerinden birini giyer ve birlikte Haydarpaşa Tren Garı'na gitmek için ayrılırlar. Recep onları takip eder. Banu ve Memi Fiyo'yu beklemektedir. Ancak Fiko'ya araba çarptığından ve öldüğünden haberleri yoktur. Eskişehir treni kalkar. Memi ve Banu gardan ayrılırken Recep'le karşılaşır. Banu Recep'ten kaçarken ayakkabısının topuğunu kırar ve garın merdivenlerinde düşürür. Koşarak kaçarlar, son anda vapura yetişirler. Recep bağırarak Memi'ye İhsan Kara'nın öldüğünü söyler. Memi fenalaşır. Burada anlatıcı Fiko'nungara gelmeme sebebini açıklar ve Fiko'ya araba çarpma sahnesi tekrar gösterilir. Çarpma sahnesinden zincirlemeyle Uyuyan Güzel masalına geçilir. Anlatıcı Saliha'dır (Uyuyan Güzel).

Askerden yeni terhis olan Musa (Beyaz Atlı Prens) iş bulmak ve memleketlisi Şeyhmus'u bulmak için İstanbul'a gelir. Şeyhmus'un çalıştığı lokantayı bulur (Bu sahne esasen kronolojik olarak ele alındığında anlatının başlangıcını oluşturmaktadır). Lokantada Şeyhmus'un bulunduğu mutfak tarafına geçtiğinde Memi ve İhsan'ı birlikte otururken görürüz. İhsan Kara (yer altı dünyasının Kralı) lokantada Memi ile yemek yemektedir. Bu sırada Ramazan gelir. Memi lokantadan ayrıldıktan sonra Ramazan İhsan Kara'yı silahla vurarak öldürür. Şeyhmus Musa'yı apar topar lokantadan gönderir. Musa Şeyhmus'un yönlendirdiği Seyfo'nun Yeri'nin arar; dükkân ancak kapalıdır. Eski bir köşkün önünden geçerken yemek kokusu alır ve köşke girer. Köşkte yaşayan Saliha(Uyuyan Güzel) Musa'yı büyükdedesi Sezai Paşa'nın hayaleti sanır. Saliha'nın kardeşi Recai köşkü İhsan Kara'ya satmak istemektedir ama Saliha yanaşmaz. Saliha'yı tartaklarken Musa gelir ve Recai de Sezai Paşa'ya çok benzeyen Musa'yı hayalet sanır ve bayılır. Musa, Saliha'nın kendisine verdiği eski iki sikkeyle köşkten ayrılır. Deniz kenarına gelir. Bu sahneden son masala, Kırmızı Başlıklı Kız masalına geçilir.

Anlatıcı küçük kız çocuğudur. Melek Deniz kaçakçılık yaptığı sırada havaalanında yakalanır. İki yıl hapis yatar ve masal Melek'in hapisten çıkmasıyla başlar. İlk sahnede anne (Melek Deniz) ve kızın hapisten çıktığı sanılır, ancak anlatının ilerleyen sahnelerinde aslında anlatıcı küçük kızın Melek'in kafasında yarattığı bir kahraman olduğu anlaşılır. İhsan Kara için çalışan Rafet ve Melek sevgilidir. Melek Rafet adına kaçakçılık yaparak hapse düşmüştür. Rafet adamlarından birini yollayarak Melek'i konuşmaması için tehdit eder. Melek'in ailesi bilet göndermiştir ve Melek ailesinin yanına Berlin'e dönecektir, fakat Rafet Melek'in konuşmayacağından emin olmak istiyordur. Melek'i sınamak için bu kez yanına gazeteci Mahir'i (kötü kurt) yollar; fakat

Melek yine konuşmaz ve Berlin'e geri döner. Havaalanında Mahir'le konuşurken Mahir ona İhsan Kara'nın öldüğünü duyuran haberleri izletir. Bu da anlatıdaki beşinci kesişme noktasıdır. Melek'in uçağa doğru ilerlediği sahneden Hilmi Bey'e geçiş yapılır.

Hilmi Bey sarhoş ve bitap vaziyette İstanbul sokaklarında ilerlerken Ramazan'dan kaçan İdil ve İdil'i kovalayan Ramazan Hilmi Bey'e çarpar. Hilmi Bey'in klarneti yere düşer, dağılır ancak kırılmaz. Hilmi yürüyerek deniz kenarına gelir. Burada bir bankta Musa oturmaktadır. Diğer banklarda ise Güçlü'yle İdil ve Memi ile Banu vardır. Hilmi Bey onları bambaşka bir memlekete, her şeyin bambaşka ve iyi olduğu bir yere çağırır. Birlikte köprüye çıkarlar. Kırmızı Başlıklı Kız masalının anlatıcısı küçük kızın elinde tuttuğu kitabın sayfalarından birindeki bir resme dönüşürler. Anlatıcı masalların başında söylenen en bilinen tekerlemelerden biri olan söz dizisiyle anlatıyı bitirir: "Bir Varmış Bir Yokmuş. İstanbul'da sabahlardan bir sabahmış. Biz bir varmışız, bir yokmuşuz. Masal buraya kadarmış." Kamera yükselip tekrar köprüyü çektiğinde masal kahramanlarının hepsi yok olmuştur.

Film çok bilinen ve yüzyıllardır anlatılan masalları konu edinse de anlatının birbiri içerisine geçen ve ağa benzeyen söz konusu yapısı film anlatısı açısından yakın zamanda kullanılmaya başlanılan bir hikâye anlatma biçimini kullanmaktadır. Birden fazla karakteri konu edinmesi, bu karakterlerin olay örgüsü çizgilerinin kesişmesi (tüm öykünün başlamasına sebep olan İhsan Kara'nın öldürülmesi, Ramazan'ın Fiko'ya çarparak öldürmesi, Kulkedisi masalında Hilmi Bey'in klarnet taksiminin çalınması, Ramazan ve İdil'in Hilmi Bey'e çarpması, Memi'nin İhsan Kara'nın eski sevgilisi olması, İhsan Kara'nın Saliha'nın yaşadığı köşkü satın almak istemesi ve anlatının sonunda masal kahramanlarının karşılaşması ve klarnetin sesini takip etmeleri), öykünün kesişmelere vurgu yapmak amacıyla kronolojik ilerlememesi ağ anlatının temel özellikleri olarak ortaya çıkmaktadır.

Bordwell (2016:184) birden fazla ana karakterin ön plana çıktığı anlatılarda olayların nasıl bir arada ve seyircinin anlayabileceği biçimde tutulacağı sorusunu sorar. Ağ anlatı bu soruya verilebilecek anlatı biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bir epizotta 3 ve daha fazla karaktere yer verilen ve bunların hepsinin neredeyse eşit öneme sahip olduğu *Anlat İstanbul* gibi anlatılarda bu karakterlerin sürüklediği olay örgülerini birbiri ile kesişecek şekilde yapılandırmak hem öyküde yer alan tüm olayları

bir arada tutacak bir ara malzemesi sunmakta, hem de karakterlerin hepsinin anlatıda eşit öneme sahip olmasını kolaylaştırmaktadır.

## SONUÇ

Ağ terimi, bir ya da daha fazla toplumsal ilişkiyle birbirine bağlanmış, dolayısıyla toplumsal bir ağ oluşturan bireylere gönderme yapmaktadır. Söz konusu ilişki ağlarının içinde akrabalık, arkadaşlık, iletişim, otorite ve cinsel ilişki sayılabilir (Marshall,1999:4). *Anlat İstanbul*'da yer alan masal kahramanlarının hepsi bu anlamda toplumsal bir ağ oluşturmaktadır. Ancak bu kahramanların ortak noktaları olay örgüsü (kader) çizgilerinin suç, aşk ve ölümlerle birbirlerine bağlanmış olmasıdır. İstanbul'un bu ağ bir araya getiren ve daha sonra parçalayan küresel bir kent olarak anlatının kahramanlarından biri olması mekânın ağ toplumundaki değişen anlam ve işlevine uygun şekilde temsil edilmektedir. Ancak İstanbul anlatıda Auge'ninyer-olmayan olarak tanımladığı mekânlarda olduğu gibi ne özel bir kimlik ne de ilişki, ama tersine yalnızlık ve benzeşim yaratan bir şehir olarak sunulmaktadır.

Ancak yer-olmayanları ve yer-olmayanların kimliksiz yolcularını yaratan yeni çağın günümüz insanına bazı fırsatlar sunduğu da bir gerçektir. Bu her bireyin kişisel tarihinin bütün insanlığın ortak tarihiyle birleştiği ve bir diğerinin ötekini ilgilendirdiği duygusuna sahip olabileceği gerçeğidir. Ortak insanlık tarihiyle ve diğer insanların kişisel tarihleriyle kesişme olanağı sunan içinde yaşadığımız çağa en uygun anlatı tarzı belki de bu nedenle ağ anlatıdır. Hiç görmediğimiz ve gitmediğimiz ülkelerin insanlarıyla iletişim teknolojisi ağlarıyla ilişkiye girme fırsatı bulduğumuz bu dönemin anlatıları da farklı kültürlerden, farklı nesillerden gelen ve yuvalarını arayan insanları buluşturan ve birleştiren ağlar üzerine olması kaçınılmazdır. Farklı kültürleri, nesilleri birleştiren ağlar yalnızca toplumsal olarak değil, sanatsal anlamda da karşılığını bularak özellikle sinema anlatısını etkilemiş gözükmektedir. *Anlat İstanbul* bu açıdan yaklaşıldığında birbirinden çok farklı iki türü, masal ve sinema anlatısını, yine birbirinden iki farklı kültürü Batı kökenli Grimm masalları ile günümüz Türkiye'sinde geçen bir film öyküsünü bir araya getirerek içinde yaşadığımız toplumsal yapının zaman ve mekân algısının temsil edildiği bir film anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix.

- AKKOYUNLU, Ziyat (1996). "Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri", Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı:1, s. 1-12.
- AUGE, Marc(1997). Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş, (çev: Turhan Ilgaz), Kesit Yayıncılık: İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel (2001). Yeni Alman Edebiyatı, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- BAKIRCI, Nedim (2014). "Eflâton Cem Güney'in "Masallar" Adlı Kitabında Yer Alan Metinlerde Mitolojik Unsurlar", TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi. Yıl:2, Sayı: 4, s. 37-52.
- BARTHES, Roland. (2009). Göstergebilimsel Serüven (Çev: M. Rifat ve S. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi.
- BELL, David (1999). TheComing of Post-IndustrialSociety: Aventure in SocialForecasting, New York: Basic Books.
- BİLKAN, Ali Fuat (2009). Masal Estetiği, İstanbul: Timaş Yayınları.
- BORDWELL, David (2006). <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/> , Erişim Tarihi: 26.01.2017.
- BORDWELL, David (2006). TheWay Hollywood TellsIt: StoryandStylein Modern Movies, Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, David (2008). PoeticsofCinema. Berkeley: Routledge.
- BORDWELL, David (2016). Hollywood'un Film Dili, (çev: Zahit Atam), Yusuf Can İkinci, Barış Tanyeri, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- CASTELLS, Manuel (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür: Ağ Toplumunun Yükselişi 1. Cilt, (çev: Ebru Kılıç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DICKEN, Peter (2004), "GeographersandGlobalization: (Yet) AnotherMissedBoat?" RoyalGeographicalSociety, Vol. 29, p. 5-26.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven (2012). Film Dili, (çev: Senem Aytaç), İstanbul: Literatür Yayıncılık.

GÖKER, Göksel ve DOĞAN, Adem (2011). “Ağ Toplumunda Örgütlenme: Facebook'ta Çevrimiçi TekelEylemi”,Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, Sayı 25,178.

GRİMM MASALLARI, <http://tr.wikipedia.org/>, Erişim Tarihi:26.01.2017.

GÜNAY, Umay (1992). Türk Masallarında Aile, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu,s. 615-625.

<http://bauarchitecture.files.wordpress.com/>, Erişim Tarihi: 25.01.2017

<http://tdk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 26.01.2017.

MARSHALL, Gordon (1999).Sosyoloji Sözlüğü, çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

MUTLU, Erol (1998). İletişim Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

OLUK, Ayşen (2008).Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalet Kitap.

ÖNÜR, Nimet (2007). "Dijital Bölünme ve Gençlik: Bilgi Toplumunun Sınırlarında Erişilen Toplumsallık", Sosyoloji Dergisi Ülgen Oskay'a Armağan Özel Sayısı,(17), s. 195-233.

PROPP, Vladimir Propp (2008). Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri & E. M. Meletinski Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi, (Çev. Mehmet Rıfat- Sema Rıfat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

RANDALL, William (1999). Bizi Biz Yapan Hikâyeler, (çev: Şen Süer Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim (1998). Masal Araştırmaları, Ankara: Akçağ Yayınları.

SLATTERY, Martin (2007). Sosyolojide Temel Fikirler, (çev: Ümit Tatlıcan), Bursa: Sentez Yayıncılık.

YARDIMCI, Mehmet (2008). Türk Halk Edebiyatında Anlatmaya Dayalı Türlerve Halk Bilimi, İzmir: Ürün Yayınları.