

## Türk Sinemasında Bütünü Yitirmek: Anlat İstanbul

Evren Günevi Uslu<sup>1</sup>

### Öz

Anlatı biçimiyle öne çıkan çağdaş sinema sunduğu ve uyguladığı tekniklerle sinemaya yeni bir estetik boyut kazandırır. Filmsel zaman ve kronolojik zaman arasındaki ilişki anlatı sinemasında yeni bir yapı olarak yer almaktadır. Özellikle ön plana çıkan hikâyenin zamansallığı üzerindeki kronolojik ilişki ile klasik sinema anlayışının ötesine geçer. Doğrusal olmayan anlatılar ile parçalanmış bir anlatı sunarken zaman yaratımı ile sinema, modüler bir anlatı yapısına sahip olur. Bu açıdan değerlendirildiğinde epizodik anlatılar, çatalı anlatılar ve geleneksel olmayan anlatılar karmaşık bir film deneyimi sunmaktadır. Olay örgüsü ve anlatı arasındaki ilişki çağdaş sinemanın bu yönüyle klasik anlatı sinemasından ayrılmasını somutlaştırır. Klasik anlatının başı, ortası ve sonu olarak kurulan anlatı yapısı çağdaş anlatıda farklı bir yapı üzerinde düzenlenmektedir. Senaryo üzerindeki kronolojik değişimler anlatının farklı biçimlendirilmesine ve izleyicinin anlam arayışına neden olur. Hikâyenin bütünü üzerindeki zamansal değişimler, tekrarlayan görüntüler anlatıda uzamsal ve nedensel ilişki kurma çabasını da tetiklemektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde doğrusal olmayan bu anlatı biçimleri sinema algısında bölümlendirmeye yol açmaktadır. Bu çalışmada beş farklı yönetmen tarafından çekilen *Anlat İstanbul* (2005) filmi örneği üzerinde, zaman ve anlatı arasındaki ilişki incelenerek Türk sinemasında doğrusal olmayan zamansal biçim değişimi örnek çalışma olarak ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Anlat İstanbul, çağdaş sinema, filmsel zaman, modern anlatı

## Losing The Whole in Turkish Cinema: Anlat İstanbul

### Abstract

Contemporary cinema, which stands out with its narrative form, brings a new aesthetic dimension to cinema with the techniques it offers and applies. The relationship between filmic time and chronological time takes place as a new structure in narrative cinema. It goes beyond the classical cinema understanding with its chronological relationship on the temporality of the story, which

---

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-4134-3897, evrenguneviuslu@duzce.edu.tr

stands out especially. While presenting a fragmented narrative with non-linear narratives, cinema has a modular narrative structure with time creation. From this point of view, episodic narratives, bifurcated narratives and non-traditional narratives offer a complex film experience. The relationship between plot and narrative embodies the separation of contemporary cinema from classical narrative cinema with this aspect. The narrative structure, which is established as the beginning, middle and end of the classical narrative, is organized on a different structure in the contemporary narrative. Chronological changes on the script cause the narrative to be formatted differently and the audience's search for meaning. The temporal changes and repetitive images on the whole of the story also trigger the effort to establish a spatial and causal relationship in the narrative. When evaluated in this context, these non-linear narrative forms lead to segmentation in the perception of cinema. In this study, the relationship between time and narrative was examined on the example of the movie *Anlat Istanbul* (2005), shot by five different directors, and the non-linear temporal form change in Turkish Cinema was presented as a case study.

**Keywords:** Anlat Istanbul, contemporary cinema, filmic time, modern narrative

Aristoteles tarafından belirlenen klasik anlatı kalıplarının biçimselliğinin temelleri modern anlatılarda yeni motiflerle farklı bir özgünlük kazanmaktadır. Sinemasal anlatıların kavramsal sınırları bu yeni yaklaşımlarla içsel bir işleyiş değişikliğine giderek anlatı kompozisyonlarında ve hikâye anlatıcılığında değişime neden olur. Bu nedenle çağdaş sinema anlatılarının alışılmadık anlatım biçimleri izleyiciyi algısal olarak etkiler. Yönetmenlerin kullandığı farklı biçimsel araçlar çatalı yol anlatıları oluşturarak anlatı sinemasında yeni normlar oluşturmaktadır. Sanatta yeni biçemlerin ortaya çıkması Koca'nın ifadesiyle (2018), sanatçıya yeni anlatım olanakları kazandırır. Yeni anlatım olanakları ise yeni konuların dile getirilmesi ya da geçmiş konuların yeniden yorumlanması ihtiyacına cevap verir. Böylece üsluptaki farklılıklar biçimsel eğilimlere sebep olur (s. 28).

Biçimsel anlatı düzenlerindeki farklılıklar modüler anlatı filmlerinin lineer olmayan bir yapıya sahip olmasına neden olmaktadır. Özellikle anlam yaratmak için filmsel zaman akışındaki biçimsel yapılar anlatının bölünerek yeniden anlam kazanmasını sağlar. Böylece modüler anlatıların uzamsal yapıları tematik ve biçimsel olarak farklılık yaratırken filmin zamansallığında da yanılımalara sebep olur. Geçmiş ve gelecek arasından kurulan zamansal köprüler anlatı akışının bölümlendirilmesine dolayısıyla sinemada anlatı içinde sıçramalara neden olmaktadır. İzleyicinin zamansal düzen içinde bağ kurmasına müsaade etmeyen bu yapılar aynı zamanda olay örgüsünün her defasında yeniden düzenlenmesine de olanak tanımaktadır. Yvetto Biro (2011) bunu algının göreliliğine dikkat çekebilmenin yolu olarak tanımlar. Başka bir deyişle, izleyicinin duyuları zamanın akışında, öykünün serimlemesi sırasında değişmelidir (s. 65).

Son dönem çağdaş sinemada ortaya çıkan, gelişen ve yenilenen zaman anlayışı modeller zamansızlık üzerinde analitik bir bakış açısı sunmaktadır. Modüler anlatıların zamana ilişkin analitik bakış açısı her şeyden önce, birbiriyle bağlantılı olabilir. Zaman çeşitli şekillerde göreceli bir değeri olan bir anlatı kodu olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde zamansal değişimlerin anlatı içeriğini, biçimini ve anlatıya bakış açısını değiştirdiği ifade edilebilir.

1990'ların başından itibaren popüler sinema, zaman zaman anlatı karmaşıklığına neden olan ve anlatının ayrı ayrı bölümlere ayrıldığı bir estetik kazanmıştır. Cameron'ın (2008), modern anlatılar olarak tanımladığı bu yapılar hikâyenin zamansallığı ve onun düzeni arasındaki ilişkiyi ön plana çıkartmaktadır. Bu sinematik biçim kronolojik yollarla düzenlenmiş parçaların yeniden üretilip anlam kazanmasını sağlar. Zamansal düzenleme ile oluşturulan bu anlatılar nedensel bağlantılı olayların ayrımıyla şekillenir. Özellikle olay örgüsü ve hikâye arasında kronolojik bir neden sonuç zinciri varsayımlar ve çıkarımlar yoluyla oluşturulur. Filmlerde zamansal ileri ve geri gidişler filmin belirsizlik içinde bir yapıya bürünmesine neden olur. Ancak filmlerdeki bu zamansallık deneyimiyle de parçaların bir araya getirildiğini düşündürür. Zamansal geçişler hikâyelerin birbirinden ayırt edici olmasına olanak tanır.

Bu bağlamda bakıldığında zamansal değişimler ya da kopuşlar, karakter psikolojini anlamak, karakterlerin bakış açısından olaya örgüsünü sunmak, geçmişe dönüşler ya da olaylar içinde nedensellik sağlamak için kullanılsa da aralarında kesin bir kopuş olmaz. Bu yönüyle kurulan modüler bağlantılar modern sinemayı anımsatır. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle modern anlatı ve modern anlatıda zaman kavramlarına değinilecek ardından doğrusal olmayan anlatı biçimleri üzerinde durulacaktır. Son olarak anlatı düzenindeki bölümlendirmeler Anlat İstanbul filmi üzerinden ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Çalışma, örnek film üzerinden Türk sinemasında zamansal anlatı yapısını ele almaktadır.

### **Modüler Anlatı**

Türk Dil Kurumu'na göre karmaşık kelimesi, öğelerinin veya gerekli işlemlerinin sayısının çokluğu, çeşitliliği yüzünden anlaşılması, yapılması güç olan komplike ve içinde aynı cinsten birçok öge bulunan, birçok şeyden oluşan anlamına gelmektedir. Karmaşık yapılar var oldukları alan içinde yeni anlamlar sunarlar ve bunu gerçekleştirmek için farklı araçlar kullanırlar. Bu araçlar anlatılarda anlamsal paralellikler sunarken aynı zamanda anlatının yeniden estetize edilmesine de olanak tanırırlar. Anlatı karmaşıklığının sinemaya girmesiyle birlikte geleneksel olmayan film deneyimlerine tanıklık edilmeye başlanmıştır. Çağdaş sinemadaki alışılmadık karmaşık anlatı yöntemleri sinemanın biçimsel olarak yakın zamanlardaki değişimini göstermektedir. Quentin Tarantino'nun (1994) *Pulp Fiction*'i, David Lynch'in (1997) *Lost Highway*'i, Tom Tykwer'in (1998) *Lola Rennt*'i, David Fincher'in (1999) *Fight Club*'i, Christopher Nolan'ın (2000) *Memento*'su sinemada karmaşık eğilimlerin kabulünü ve yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Bu tarzların özünü oluşturan tekniklerin ya da onların öncülerinin 1920'lerde ortaya çıktığı söylenebilir. Sinemanın modern yanını yaratmak için farklı temsiller sunmak ise 1940'lı yılların sonunda Yeni-Gerçekçilik akımının farklı anlatı teknikleriyle yenilik kazanmıştır. Yeni-Gerçekçilik akımı klasik anlatı kalıplarının dışına çıkarak 1960'larda Amerikalı yönetmenlerin bile izleyecekleri bir modeli her türlü deneysellik için uygun kılar. Modern anlatı teknikleri 1950'lerden başlayarak, 1960'lar ve 1970'ler boyunca geç modernist dönemde yeni çeşitlemeler yaratmaya ve geliştirmeye başlamıştır (Kovács, 2008, s. 69). 1990'ların ortalarında ana akımda ortaya çıkan ve çağdaş görsel-işitsel öykü anlatımındaki birçok paralel eğilimden sadece biri olan modüler anlatının, geleneksel anlatım ve temsil biçimlerini gölgede bırakmamış olsa da bir yenilik çağının başlangıcı olduğu söylenebilir.

Modern sinemanın en etkileyici biçimsel özelliği anlatımı işleme ve onu öykü anlatımıyla ilişkilendirme tarzıdır. Modern sinema ile ilgili yaygın bir düşünce, net bir başlangıcı ve sonu olan öyküleri anlaşılması güç bir şekilde anlatması ve birçok ayrıntıyı çözmesi için izleyicinin imgelemine bırakmasıdır. Öykü anlatımıyla ilgili bütün sorunlar insan eylemlerinin insan ilişkilerinin geleneksel usullerinden ve modellerinden kopuk oluşundan ortaya çıkar. Bu anlamda modern sinemanın insan eylemlerinin gerçekçi nedenleri ve sonuçlarına geleneksel güvenin olmadığı öyküleri anlatma için kullanıldığı biçimleri yarattığı belirtilebilir (Kovács, 2008, s. 66). Modern sinema anlatımı genel olarak daha karmaşık ve sarsıcı bir anlatım biçimine sahiptir. Tek veya çoklu öykü, güvenilir anlatım, sahiplenilmemiş nokta, hikâye içinde tersine çevrilen olaylar, film içinde film gibi yapılar modern sinemanın özellikleri arasında yer alır. Karmaşık öykü anlatma tarzı, çoklu öyküleme, çatallı anlatılar, tersine çevrilmiş nedensellik ve kendi anlamını oluşturan döngüler bu tarz filmleri tanımlar (Buckland, 2009, ss. 20-22).

Anlatı modülerliğine yönelik akım, modüler ve postmodern bir söylemin son uzantıları olarak görülmektedir. Zamanla ilgili hikâyeler çağdaş modüler anlatıları şekillendirir. Allen Cameron, popüler anlatıya sahip sinemanın anlatı karmaşıklığına doğru bir dönüş gösterdiğini öne sürer. Diğer faktörlerin yanı sıra dijitalleştirme, film yapımcılarının olay örgülerini doğrusallığı karıştıran ve zamansal dizileri manipüle eden daha karmaşık bölümlere ayırmasını kolaylaştırmaktadır. Cameron bu tür uygulamaları modüler anlatılar olarak görür ve bunları tanımlamak için dört kategoriden oluşan bir tipoloji oluşturur. Çatallı yol anlatıları, anakronik anlatılar, epizodik anlatılar ve antoloji biçimindeki modüler anlatılar biçimsel şekilde zamanın temalarını oluşturur ve mevcut film anlatı akışına müdahale eder (akt. LeMahieu, 2013). Filmdeki anlatı kesitlerini yumuşatmak, anlatılar arasında karşılaştırma yapabilmek için kullanılan lineer formun dışına çıkan anlatı yöntemleri modüler bir anlatı biçimine dönüşür.

Anakronik anlatılar, anlatı zamanını geleneksel geri dönüşlere benzer bir şekilde bir araya getirir. Ancak birinci anlatılar ve ikinci anlatılar hiyerarşisini istikrarsızlaştırır. Böylece zamansal akış, hâkimiyet kurulamaz. Olayların kronik olmayan sıralaması karakterin şimdiki zamandan geçmişe doğru bir yolculuğa çıkmasına yol açan geleneksel yapıdan uzak bir yörünge çizer. Klasik anlatının nedensel bağlantılarını eleştirel olarak zayıflatan veya devre dışı bırakan epizodik anlatılar ise iki kategoriye ayrılır. Film içindeki biçimsel bir yapının anlatının organizasyonunu aştığı ve kontrol ettiği görülen soyut seriler, *Glen Gould Hakkında Kısa 32 Film*'de (1993) görülebilir. Buna karşı antolojiler, *The Dekalog*'da (1998) olduğu gibi aynı öyküsel alanı işgal eden görünüşte bağlantısız birkaç anlatı dizisine sahiptir. Son olarak bölünmüş ekran anlatıları ise ekranı iki veya daha fazla farklı çerçeveye bölerek modüler doğalarını zamansal değil, uzamsal hatlar boyunca ifade eder (Connolly, 2012).

Modern anlatı özelliklerinden biri de epizodik anlatıdır. Kavram, Aristoteles'ten itibaren kullanılan ve Brecht'in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir. Modern anlatıda kullanılan epizodik anlatımda seyircinin ilgisi oyunun gidişi üzerine çekilir. Her sahne kendisi için vardır. Montaj tekniği kullanılarak olaylar sıçramalı bir şekilde

eğriler çizerek yol alır. Böylece seyirci durak noktalardan yararlanarak film üzerinde bir tutuma sahip olabilir (Parkan, 1983, ss. 34-35). Modern anlatıda izleyici sürekli olanı değil parçalı olanı kavramaya çalışır.

Buckland'a göre (2009), her film izleyicilerin çözmesi için bir bulmaca sunar. İzleyici ekranda tasvir edilen olayları belli bir mantık sırasına sokarak bir araya getirir. Modüler anlatıda karmaşık bir olay örgüsü söz konusudur. Bir bulmaca plan bulunmaktadır. Bu bulmaca plan olayların düzenlenmesinin sadece karmaşık değil, aynı zamanda kafa karıştırıcı olması anlamına gelir. Olaylar sadece iç içe değil, içi içe geçmiş durumdadır. Çoklu olay örgüleri mevcuttur. Basit olay örgüleri mimetiktir, dolayısıyla klasiktir. Olayların tek, sürekli bir eylem halinde düzenlenmesini içerirler ve bir başlangıç, orta ve son olarak birleştirirler. Alternatif olay örgüleri herhangi bir gereklilik ya da mimesis duygusunu ortadan kaldırır (ss. 4-6). Klasik film anlatısının dolaylı ve zahmetsiz sunumuna karşılık modüler anlatı karmaşık hikâye anlatısı ile izleyiciyi alışılmışın dışına yönlendirir. Bu yönüyle kurduğu hikâye motifleriyle insanın yanıt aramasına olanak sağlayan karmaşık anlatı yapılarının izleyiciyi aktif olarak katılıma sürüklediği söylenebilir.

### **Modüler Anlatıda Zaman: Kararsız Bir Zaman Yapısı**

Biçim düzlemi, bir film yapımcısının gerçeğe dayalı ya da kurmaca bir hikâyeyi izleyenlere aktarabilmek için kullandığı öğelerin ve anlatım araçlarının tümüdür. Biçim düzlemindeki öğeler, filmin içindeki karakterler tarafından bilinemez ve algılanamaz yapıdadır. Biçim düzleminin değişik öğeleri olaylar düzleminin oluşturduğu gerçek ya da kurmaca dünyanın dışında ve bağımsız olsa da, çoğu kez olaylar düzleminde olanların bir tür yorumu görevini üstlenirler ve filmin konusuna yönelik tavrı ortaya koyarlar (Foss, 2016, s. 12). Bu doğrultuda değerlendirildiğinde sinemada kullanılan zamansal geçişlerin filmin gerçek zamanından ya da eliptik anlatı türünden farklı bir anlatım biçiminde olduğu ifade edilebilir. Onaran (1986), fiziksel zamanın bir tek boyutu, bir tek doğrultusu ve bir tek yürüyüşü olduğunu, çabuklaştırılmaz, düzeni bozulamaz olduğunu ifade eder. Zamanın gidişi tekdüzedir ve geriye dönüşü yoktur. Ancak sinemada zaman farklıdır. Değişken bir zamandır bu. Sinemasal diye adlandırılan zamanın tebatuk, yoğunluk, gerilme, süreklilik, geriye dönüş ya da *flashback*, geçmişin temsili, eksiltme gibi kullanım şekilleri bulunmaktadır (ss. 18-22). Çağdaş sinemada zamansal biçimlerse, karmaşık ve çeşitli sinematik etki yaratır. Zamansal deneyimlerle sunulan duraklamalar ya da boşluklar, filmi modüle ederek izleyici için yeniden yapılandırır.

Modüler anlatıların yapıları, zamansal parçalanma yoluyla, öykünün olaylar ve anlatı malzemesinin hikâye düzenindeki ilkeleriyle sunulur. Bu filmlerde anlatısal düzen hikâye düzeninin kökeninden farklı olabilir. Bu farklılıklar izleyicilerin öykü içinde nedensel, uzamsal ve zamansal ilişkiler kurma çabalarını engelleyebilir. Kiss'e göre (2017), seyircinin kendilerini sinema gösteriminin zamana bağlı koşullarına ve geleneklerine teslim etmelerini isteyen geleneksel pasif rolü daha fazla interaktif potansiyele yükselmiştir; karmaşık anlatılar izleyiciyi aktiviteye teşvik etmektedir (s.13).

Sinema olayları sunmak konusunda etkili bir araçtır. Zaman içinde meydana gelen değişiklikleri gösterir. Her an farklı görünür. Devrim en önemli özelliklerinden biri olduğu

için, estetik kurallar gereği sinema devinimi kullanır ve yorumlar. Birbirini izleyen evrelerin bir resim serisine dağıtılması ve buna bağlı olarak özdeşliğin parçalanması sinemada canlı, anlık devinimi tasvir etmek için en iyi yöntemdir. Sinemada tek tek resimlerin sekansı sadece teknik olarak vardır, seyirciler tarafından duyumsanmaz. Seyircinin gördüğü kadarıyla evrelerin sentezi değil, bölünmez bir süreklilik vardır. Ancak sinemada seyirci tarafından gerçekte görülen devinim tikel sahnelerin genel devinim kompozisyonu içinde kurguyla sağlanmış sentezine ve montajla birleştirilen hareketlerin birbiriyle etkileşimine bağlıdır. Bununla birlikte sanatta çeşitli algısal ortamlar arasındaki farklılık onların birbirinden ayrılmalarını gerektirir ve bu parçalanmış temsiller olarak karşımıza çıkar (Arnheim, 2010, ss. 138-164). Olayların nedensel bağlantılarını anlamaya çalışırken, süreklilik ve değişim, fark edilmemiş birikimler ve bunların sonuçları zamanın simetrisi ve asimetrisi arasındaki ilişkiler üzerine düşündürür. Ve böylece sıkı, zorunlu, doğrudan bağlantılar ya da katı farklılıklar aynı şekilde apayrı ilkelere göre keşfedilemeyen bu kavramlar içinde tersine çevrilebilirlik ile çevrinmezlik ilişkisinin sarsıcı etkisi kaçınılmaz olarak hissedilir. Anlatı öncenin kaynakları arasında ilerlerken karmaşık bir bölgede sonranın koşulları içinde dolanır (Biro, 2011, ss. 25-26) . Böylece zamanın belirleyici nedenleri anlatının yeniden karakterize edilmesini sağlar. Modüler anlatıların parçalanmış ve kesilmiş yapısı anlamın filmsel zaman kavramının daha iyi tanınmasını gerektirir.

Walker (2009), filmsel durumlarda bir arada var olan geçmişe dönüş, ileriye dönük ve çoklu zaman çizgilerini birincil anlatı araçları olarak tanımlar. Bu anlatı içinde bir paralelliktir. Kurulan paralel dünyalarla uzamsal yer değiştirmelerin sürekli gelgit bir akışı vardır. Ve bu paralellik gerçekliği kendi dünyası içinde bir geri bildirim döngüsü olan yeni bir gerçeklik türüdür. Filmin şimdiki zaman anlatısında kullanılan bu ayrık zamanlar kronolojik zaman boyunca bir olasılıklar alanını oluşturur. Böylece geçmiş ve gelecek arasında zamansallığın kavramsal olarak örtüşmesini sağlar. Zamansal yoğun geçişler sinemanın geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik sıralamasında eklenilen sonsuz büyük zamanın bütünlüğünü derinleştirmeye çalışan geniş zamanın mantığıdır. Zamansal yer değiştirmeler geçmişin geleceğe kayması ya da tam tersi değil, gerçek zamanının izleyicinininki de dâhil olmak üzere diğer şimdilerle birlikte yoğunlaştırılması ve sıkıştırılmasıdır. Zamansal geçişler izleyicinin gerçek zamanı ile örtüşür ve izleyicinin uzamsallık duygusuyla iç içedir.

### ***Anlat İstanbul'da Lineerliğin Ötesi: Zamansal Parçalanma***

*Anlat İstanbul*, İstanbul'da yaşayan birbirinden farklı karakterlerin hikâyelerini birbiriyle bağlantı kurarak anlatır. Senaryosunu Ümit Ünal'ın yazdığı masalsi bir yapıya sahip film, beş farklı yönetmen tarafından çekilmiştir. Ömür Atay, Yücel Yolcu, Kudret Sabancı, Ümit Ünal ve Selim Demirdelen'in yönetmenlik yaptığı filmde farklı bölümler olay örgüsü bağlantısıyla birleştirilir. *Fareli Köyün Kavalcısı*, *Uyuyan Güzel*, *Kül Kedisi*, *Pamuk Prenses* ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarından esinlenerek çekilen film sinemasal zaman eklemlenmeleriyle farklı bir temsil sunar.

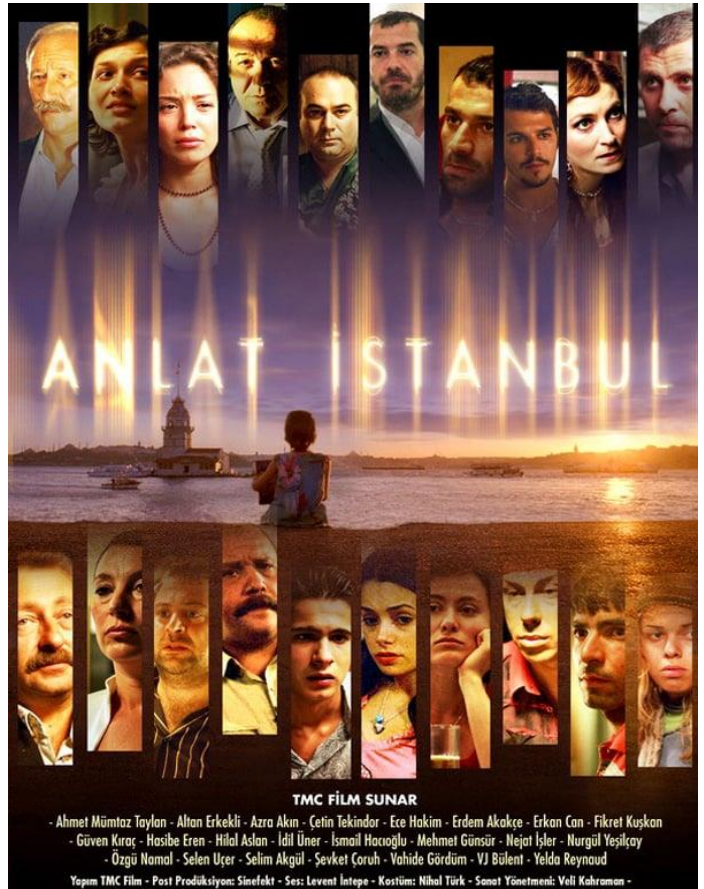
Filmde Fareli Köyün Kavalcısı, genç eşi tarafından aldatılan bir klarnetçiyle, Pamuk Prenses öldürülen bir mafya babasının kızıyla, Külkedisi genç bir ayakkabıcıya aşık olan bir transseksüelle, Kırmızı Başlıklı Kız uyuşturucu kuryesiyle ve Uyuyan Güzel de İstanbul'a göç eden bir gençle özdeşleştirilmektedir. *Anlat İstanbul*'un çizgisel olmayan yapısı farklı bir



anlatı etkisi yaratmaktadır. Film bir seri anlatım yapısı üzerine kurulu değildir. Tek bir birleşik eylem ya da merkezi bir karakter yoktur. Bu nedenle filmin rotası doğrusal bir yapıda ilerlemez. Lineerliğin ötesine geçen film bu yönüyle hem karakter ve anlatı bakımından hem de zamansallık açısından değerlendirilebilmektedir.

**Karakter ve Anlatı Açısından Nedensel Bakmak: Senin Nedenin Benim Sebeğim.** *Anlat İstanbul*'da beş farklı hikâye anlatılmaktadır. Tek bir hikâye oluşturmak için kullanılan anlatılar arasında çoğalan hikâye sürekli genişleyen bir veri tabanı anlatısı elde eder. Marsha Kinder (2003), tüm öykülerin merkezinde yer alan karakterlerin, seslerin, görüntülerin ve olayların belirli masallar oluşturmak için bir nedensellik zinciri oluşturduğunu belirtir. Amaç belirli bir hikâye oluşturmak için bu öğeleri birleştirmek ve izleyicinin merakını oluşturabilmektir. Kinder'in veri tabanı anlatısı olarak belirlediği düzlem *Anlat İstanbul*'un anlatı yapısıyla uyumludur. Bölümlerdeki ana karakterler diğer bölümlerdeki yan karaktere dönüşmekte ve hikâyenin bütünü oluşturmakta bağlayıcı bir unsur olarak yer almaktadır.

J. L. Borges'in, "kader tekrarlara, çeşitlemelere, simetriye düşkündür" yazısıyla başlayan film aslında anlatının yapısıyla ilgili de ipucu vermektedir. Film, beş bölümü tanıttak bir girişle açılır. Her hikâye içinde kendi tanıtımını yapan bir anlatıcı bulunur. Her bölüm ardından gelen hikâyenin kahramanını içinde barındırmaktadır. Film Hilmi'nin hikâyesi ile başlar. Bu bölüm içerisinde Hilmi'nin işe gideceği İstanbul'un kabadayısının ölüm haberi verilir. Böylece bir sonraki bölüme bağlantı yapılır. Hilmi karısının ihanetiyle kendini sokaklara atar. Bir arabanın fren sesiyle anlatıcılar arasında sağlanan değişim ve geçişle ikinci hikâye başlar ya da hikâye tekrar başa döner. İkinci hikâye Pamuk Prenses'e (İdil) geçiş, anlatıcıların değişimi ile birlikte başlar. Üvey anne ve Ramazan arabayla giderken bir kişiye çarparlar ancak arabada hikâye durmaz devam eder. Çarpan kişi sadece önemsiz bir unsur olarak yer almıştır bu bölümde. Ancak bu kişi bu bölümden sonra başlayacak olan hikâyenin ana karakterlerindedir. İdil, Ramazan'dan kaçarken birinci bölüme ait bir karaktere Hilmi'ye çarpar ve Hilmi enstrümanını düşürür.



Görsel 1. Film afişi



Görsel 2. *Anlat İstanbul*, Fareli Köyün Kavalcısı, Hilmi, 91”



Görsel 3. *Anlat İstanbul*, Kırmızı Başlıklı Kız, Melek, 85”

Anlatılar burada paralel bir anlatı gibi devam etmektedir. Her hikâyenin ana kahramanı diğer hikâyede yan karakter olarak yer almaktadır. Üçüncü hikâye Külkedisi, bir radyo sunucusunun anlatımıyla devam eder. Trans bir birey Banu ile ayakkabıcı Fiko'nun hikâyesinin anlatıldığı bölüm iki sevgilinin aşkı üzerine kuruludur. Banu ve Fiko'nun kaçma süreçlerinin anlatıldığı bu kısımda da anlatı diğer bölüm kahramanlarıyla birlikte kurulur. Memi adlı karakter hem bu hikâyenin ana karakterlerinden hem de ikinci hikâye olan Pamuk Prenses'in yan karakteridir. Memi'nin kaçış parası olarak Banu'ya verdiği para daha sonraki bölümlerde anlaşılacağı üzerine Kabadayı İhsan'ın Memi'ye verdiği paradır. Banu sözleştikleri üzere Fiko'yu bekler ancak Fiko gelmez, gelemmez. Çünkü ikinci hikâyede Ramazan'ın arabayla çarptığı kişi Fiko'dur. Bu hikâyede İhsan'ın öldüğü Recep tarafından dile getirilir. Anlatıcı Fiko'nun neden gelmediğini sorar ve ekrana Fiko'ya arabanın çarpma görüntüsü gelir.

Film, dördüncü hikâye Uyuyan Güzel ile devam eder. Köyden kente göç eden Musa, hemşehrisi Şehmuz'u aramak için bir restoranta girer. Burada Memi ve Kabadayı İhsan otururken görülür ve izleyici Uyuyan Güzel hikâyesi içinde Memi ve İhsan'ın hikâyesine tanık edilir. Bir önceki bölümde Memi'nin Banu'ya verdiği para bu bölümde İhsan tarafından Memi'ye verilir. Burada anlatıya ikinci hikâyede görülen Ramazan da girer. Hilmi'nin hikâyesi olan Fareli Köyün Kavalcısı'nda görülen İhsan'ın ölümü bu bölümde gösterilir. Ramazan İhsan'ı öldürür. Musa buradan kaçır ve Uyuyan Güzel Saliha'nın evine girer. Musa'nın bu evden çıkışıyla filmdeki beşinci hikâyeye geçiş yapılır. Burada anlatıcı küçük bir kız çocuğudur. Hapisten çıkan bir anne ve küçük bir kız çocuğunun hikâyesinin anlatıldığı bu bölüm de *flashback*lere yer verilmektedir. Gerçekte var olmayan küçük kız bir hayali kahraman olarak filmde yer almaktadır. Anlatıda hamile olan Melek'in küçük kızı nasıl aldırıldığı geriye dönüş ile anlatılır. Geriye dönüşten çıkış ise İstanbul'un farklı görüntülerini kullanarak zamansal kurgusal bir geçişle yapılır. Bu bölümle birlikte tüm bölümlerin ana karakterleri tekrar anlatıya dâhil edilir. Ramazan İdil'i kovalarken Hilmi'ye çarpar. Hilmi parkta yürürken parkta Musa ile karşılaşır ve konuşmaya başlar. Sırayla Banu, Memik, İdil ve cüce kadın da tekrar anlatıya dâhil olur. Bu anlatı diğer kahramanların dâhil olmasıyla kesintiye uğratılır. Bu kesintiyle başka bir düzenleme oluşur. Bölüm kahramanları





Görsel 4. *Anlat İstanbul*, Uyuyan Güzel Musa ve Saliha, 59”



Görsel 5. *Anlat İstanbul*, Pamuk Prenses, İdil ve cüce, 23”

müzik kullanılarak yapılan kurgusal bir bölümde tekrar gösterilir. Paralel bir anlatıyla hızlı bir biçimde gün doğar ve sırayla hepsi görülür.

Kinder'in belirttiği gibi veritabanı anlatımı izleyicinin karakterle özdeşleşmesini engeller. Mekânsal ve zamansal bir ortam içinde nedensellik çerçevesinde gelişen, etkileşen ve değişen olay örgüsü eylemlerin ve karakterlerin yeniden şekillendirilmesini gerektirir. *Anlat İstanbul*'da da doğrusal olmayan biçimde kurulan anlatı yapısı her karakterin kendi hikâyesini yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle izleyici ve karakter arasındaki duygusal bağın kurulması pek mümkün gözükmemektedir.

Filmde, tek bir birleşik eylem ya da merkezi bir karakter yoktur. Bu yönüyle *Anlat İstanbul*'da, sahne/konu çok benzer yapıların iki tekrarlı bölümünün yanyana getirilmesiyle ele alındığını ve filmdeki olay örgüsünün yalnızca zayıf nedensellik ilişkisi olan bölümler olduğunu görebiliriz. Olay örgüsü tahmin edilebilirliğin dışındadır. Filmdeki karakterlerin kim olduğu ya da anlatıyı nasıl etkileyeceği ile ilgili tahminlerde bulunmak oldukça zordur. Bununla beraber Ulutaş (2017), sinema filminde gösterilen tüm olayların birbirleri ile doğrudan bir neden- etki ilişkisinde olmasının güç olduğunu belirtse de öyküde yer alan olayların birbirleri ile neden ve sonuç olarak doğrudan ve dolaylı olarak bağlantılı olduğunu ifade eder (s. 126). *Anlat İstanbul*'da da bu bağlantıların filmin bütün anlatı yapısına hâkim olduğu görülmektedir. İdil Hilmi'yle, Memi İhsan'la, Ramazan Fiko'yla doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılıdır. Karakterlerin nedensel olaylar sebebiyle teşhir edilmesinin nedeni filmin bütününe kavrayabilmek için bir ön tema olarak düşünülebilir. O halde film içinde var olan olayların filmin biçimlendirilmesinde önemli işlevleri olduğu ifade edilebilir.

*Anlat İstanbul*'un anlatım tarzı değerlendirildiğinde ise, Heidegger'in (2022) ifadesiyle var olanları kendiliğinden görünür kılmak yani apophansis olarak tanımlanabilir (s. 241). Farklı anlatımlara sahip bölümler izleyici bakışı için tespite açık olmasına rağmen anlam, filmin bütününden elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda film anlatı zemininde olaylar öncelikle ana hikâye üzerinden değerlendirilirken bölümler üzerinden de filme ilişkin sorular ortaya çıkmaktadır. Çünkü her bir bölüm önceden yaşandığı varsayılmış olaylar üzerine kurulmuştur ve bunlara yanıt bulunması beklenmektedir. Bölümler içinde izleyici

tarafından sorulan sorular filmin sonunda yanıtlanır. Olayların birbiriyle bağlantısı cevaplara kılavuzluk ederek izleyiciye sunulur.

*Anlat İstanbul* anlatı stratejisi açısından incelendiğinde epizodik anlatı biçimine sahip olduğu görülmektedir. Beş ayrı hikâyenin bir bütünü oluşturduğu film ortak karakter kullanımı ile birleştirici bir yapıya sahiptir. Bu yapıyı Lundén (2014), “...bu anlatı biçiminde merkezkaç manevraları nedensellik ve doğrusallığın önemini azaltır; son yönelimi ve kapanışı önemsemez, geriye dönük modellemeyi sorgular. Elipsler ve değişen odaklayıcılar, kahramanlar aracılığıyla parçalanmış, güvenilmez bir dünya yaratır” şeklinde yorumlar. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, *Anlat İstanbul*’un parçalayıcı anlatı biçimine sahip dinamik veriler sunduğu da söylenebilir.

**Anlatı Zamanının Şekli: Aynı Anda Birlikte Var Olmak.** *Anlat İstanbul*, klasik bir zamansal anlatının dışındadır. Anlatıda zaman duygusu hem bölüm içinde hem de bölüm geçişleriyle birlikte belirginleşmektedir. Zaman, film içinde tahmin edilebilirliğin ötesindedir. İzleyiciye sunulan zaman gündelik zamanın dışında ve olayların zaman içindeki hızı günlük akıştan farklı ilerler. Bu nedenle gerçek zamanı kavramak çok mümkün değildir.

Öyküsel olarak kurulan anlatıda her bölümdeki olay örgüsü kendi kronolojisini belirler. Filmde şimdiki zaman söz konusu değildir. Zamansal bu değişimler, Deleuze’un (2021), ifadesiyle imkânsız devamlılığın ve sapkın hareketin egemenliğini sağlayan, zamanın özgürleşmesidir (s. 55). Bu nedenle şimdiki zaman anlayışı en yıkıcı fikirlerden biridir. *Anlat İstanbul*’da zaman ve anlatının kullanımının, bu yönüyle modern anlatının biçimsel yönünü vurguladığı ifade edilebilir. Filmde zamansal durumlar tersyüz edilmektedir. Doğrusal gitmeyen anlatı zamansal katmanlardan oluşmaktadır ve her bir bölüm kendi içinde yapılanmıştır. Bu ise filmin sadece görsel bir etkiye sahip olmadığı düşünüldüğünde izleyicinin anlatıya etkili bir şekilde bağlanmasına engel olabilir.

*Anlat İstanbul*’da birbirinden bağımsız gibi görünen bölümlerin zamansal ilerlemesi filme biçimsel bir öznellik kazandırır. Hem filmin genel zamansal süreci hem de bölümlerin kendi içinde ilerleyen zamansal süreci anlatı ve teknik arasında düşünsel bir yapı kurulmasını sağlar. Yönetmenlerin sinema bilişsel olarak kullanmayı tercih ettikleri bu teknik McConaughy’in (akt. Genescu, 2020) ifadesiyle, zamanın üç klasik boyutunun birlikte var olarak tek bir boyuta dönüştürüldüğü zamanın aktif bir sentezini sunmaktadır. Filmde şimdi, geçmiş ve gelecek aynı anda birlikte var olmaktadır. *Anlat İstanbul*’da da yaratılan bu algı kurulan bölümlerin kendi hikâye dünyalarını ortaya çıkartır. Ancak bölümler içinde birbirlerini besleyen bağlantılı karakter ve olaylar zamansal gerçekliğin kopmasına da engel olur. *Anlat İstanbul*’da kronolojik olmayan şekilde düzenlenen anlatı yapısı filmde bazı sahnelerin tekrarlanmasına neden olmaktadır. Çoklu olay örgüsüne sahip film, tekrarlanan sekanslarla filmin katmanlarının iç içe geçmesini sağlar. Bu yönüyle anlatısının tek yönlü olmadığı görülen film, biçimsel olarak modüler anlatı özelliklerini de taşımaktadır. Film içerisinde kesişen eylemler geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında paralel bir anlatım gerçekleştirir. Zamansal parçalanmalarla sunulan film izleyiciye film içerisinde anlam bütünlüğü sağlayabilmesi için ileri ve geri bağlantı kurdurur. Bu anlatı yapısı Gerard Genette’in (akt. Genescu, 2020) belirttiği gibi, birinci zamansal düzeyden nasıl ayrıldığını



Görsel 6. *Anlat İstanbul*, final sahnesi



Görsel 7. *Anlat İstanbul*, Külkedisi, Recep ve Banu, 92"

geri dönüşler ve ileriye geçişler ile gösterir. *Anlat İstanbul*'da da birincil zamansal düzeyden ayrılan diğer bölümlerle çatallı bir anlatı yapısı görülür. Birbirini takip eden beş ana bölüm çatallanan yollar ile birbirinden bağımsız biçimde devam eder şekilde gözükmeştir. Filmde her plan tek bir anlatımı gösterse de film iç içe geçen bölümlerle dönüşümlü bir anlatıya sahiptir. Zamansal geçişler karakterlere ve nedensel olaylara bağlı olarak gerçekleşir. Karakterler ve olaylar kendi bölümleriyle ve filmin geneliyle ilgili referanslar verir.

Bölüm ayrımları paralel bir anlatımla beraber karmaşık bir yapı ortaya koyar. Olaylar ve olaylar arasındaki ilişkiler ve bunların zamansal olarak sıralı, sıralı dönüş anlatıları (Simons, 2008), *Anlat İstanbul*'un olay örgüsünü oluşturur. Böylece *Anlat İstanbul* filmi zamansal geçişler ve anlatı biçimi ile alışılmadık bir yapı sunar. Filmdeki doğrusal anlatı geçmişe dönüşlerle birlikte hikâye zamanında değişime uğrar. Deleuze (2021), varolan geçmişi ve geleceği yakalamanın sinemaya özgü olduğunu belirtir. Ona göre önceki ve sonrayı filme çekmek, şimdilerin zincirinden kurtulmak için gereklidir. Filmin öncesini ve sonrasını filmin içine sokmak gerekir (s. 54). Düşünüldüğünde *Anlat İstanbul*'u bu çerçevede de değerlendirmek mümkündür. Filmde tüm karakterler kendi bölümleri içine ana karakter olarak yerleştirilmeden filmin ana öyküsüne dâhil edilir. Böylece Deleuze'un de ifade ettiği gibi zamanın dolaysız sunumuna ulaşılabilir. Filmde kullanılan zamansal değişimler karakterlerin öncesi ve sonrasını göstermesi açısından önem arz etmektedir. Hilmi, Fiko, Musa ve İdil'in kendi ana bölümlerinden önce diğer bölümlerde yer aldıkları görülmektedir. Böylece hem zamanın akışı devam etmekte hem de geçmiş ve gelecek birlikte var olmaktadır.

Çağdaş sinemanın önemli özelliklerinden birinin zamansal kodlar, zaman ve anlatı arasında ilişki oluşturmak olduğunu ifade eden Cameron (2008, s. 17), *Anlat İstanbul*'da sunulan anlatılar hiyerarşisini zamansallık açısından da değerlendirmemize olanak tanır. Filmde bölümler sıralanırken birbirini takip eden olaylardan ziyade karakterler ve zaman açısından filmdeki boşlukların doldurulması amaçlanmaktadır. Anlatıların zamansallığı ve doğrusal olmayan yapı nedeniyle film şaşırtıcı bir etkiye sahip olur. Filmin zamansallıkla ilişkisi düşünüldüğünde anlatının tüm görünüşleri bu yapıdan etkilenmektedir. Müzik, ses, görüntü ve ritim gerçeklik bağlamında da etkilenerek filmi yeniden şekillendirirler. Bu

öğelerin kullanımıyla birlikte sağlanan devamlılık ve dönüşüm filmin ritmi ile ilgili bir tempo yakalar ve belli bir düzlemde işler.

Mary Ann Doane (2002), klasik sinemanın zaman işleyişini geri dönüşü olmayan, sürekli olarak akla yatkınlık, olasılık ve temel gerçek zamanın tanınabilirliği olarak tanımlarken, modüler anlatı zaman biçimini geçici, kopuk ve rasyonel olmaktan uzak olarak tanımlar (ss. 30-31). Doane'in bu tanımlama biçimini özellikle Melek ve kızının hikâyesi izlenirken görülür. *Flashbackler*, hikâyeyi kronolojik zamanından çıkartarak izleyiciye görmediği olayların nedenlerini açıklar. Bu açıdan bakıldığında sona doğru ilerleyen bölüm izleyiciyi başlangıca da tanık eder.

Film hızlandırılmış geçişlerle de zamanı şekillendirilmektedir. Filmin sonuna doğru akan zaman duygusu yaratılır ve tüm karakterlerin durumlarını göstermek için anlatım hızlandırılır. Bu yöntemle izleyicinin filmin bütünüyle ilgili anlam kurması sağlanır. Sunulan perspektif anlatı ve zaman arasında bir diyalektik kurar.

### **Sonuç**

Filmlerde meydana gelen bölünmeler anlatının parçalanmasına ve lineer bir formdan çıkmasına neden olmaktadır. Bununla beraber yapılan zamansal eklemeler birbiriyle uyumlu biçimde bir bütün olarak değerlendirilebilmektedir. Sinemasal zaman eklemeleriyle nedensel, uzamsal ve zamansal ilişkiler kurulmuştur. Geçmişin ve şimdinin incelikli nüfuzlarını ortaya çıkaran *Anlat İstanbul* filmi bu yönüyle derin bir anlatıma sahiptir. Filmde, zamansal değişimler dramatik eylemleri belirleyici kılarken kompozisyon estetiğini de ön plana çıkartmaktadır.

*Anlat İstanbul*'da bölümlerin hepsi anlatılarını ön plana çıkarır. Önceki hikâye diğer bölümü oluşturacak şekilde bir araya gelir. Geçişler sadece parçalanma değil anlatıda da bağlantılar oluşturur. Bu yönüyle bir dereceye kadar doğrusallık söz konusu olsa da *Anlat İstanbul*'un çok katmanlı doğrusal olmayan bir anlatıya sahip olduğu ifade edilebilir.

*Anlat İstanbul* yapısal açıdan değerlendirildiğinde, anlatı zamanının karmaşıklığı ve şekli ile doğrusal olmayan bir yapıya sahiptir. Bu filmde zaman anlatıyla birlikte inşa edilmektedir. İç içe geçen bölümler de bir başlangıç ve bitiş yoktur. Her bölüm devam edecek izlenimi taşımaktadır. Bölümlerde bir kapanış yoktur. Bu ise zamansal bir gerilime neden olur. Anlatı boyunca düz bir olay örgüsü ve zamansal anlatı söz konusu değildir. Farklı bir zamansal anlatıyla klasik bir izleme sunmaz. Bu yönüyle anlatı ve zaman birbirinden farklı biçimde ilerlemektedir. Böylelikle, filmin modern anlatının uyguladığı tekniklerle birlikte Türk sinemasına yeni bir sinematik temsil sunduğu ifade edilebilir.

### **Kaynakça**

- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema*. Hil Yayınları.  
Biro, Y.(2011). *Sinemada zaman*. Doruk Yayınları.  
Buckland, W. (Ed.). (2009). *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. John Wiley & Sons.

- Cameron, A. (2008). *Modular narratives in contemporary cinema. In modular narratives in contemporary cinema* (pp. 1-19). Palgrave Macmillan UK.
- Connolly, M. (2012). Modular narratives in contemporary cinema. *The Velvet Light Rap*, 70(1), 68-70.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-imge*. Norgunk.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press.
- Foss, B. (2016) *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. Hayalperest Yayınevi.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club*. 20th Century Fox.
- Genescu, V. (2020). Possible worlds and the linear progression of lyrical editing. *Close Up: Film and Media Studies*, 4(1), 35.
- Heidegger, M. (2022). *Varlık ve zaman*. Alfa.
- Koca, S. (2018). *Yeni Türk sinemasında biçem*. Literatürk Academia.
- Kovács, A. B. (2008). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
- Kinder, M. (2003). *Designing a database cinema. Future cinema: The cinematic imaginary after film*, 346-353.
- Kiss, M. (2017). *Impossible puzzle films: A cognitive approach to contemporary complex cinema*. Edinburgh University Press.
- LeMahieu, D. L. (2013). Modular narratives in contemporary cinema/abandoned images: Film and film's end/Technologies of history: Visual media and the eccentricity of the past. *Film & History*, 43(1), 30.
- Lundén, R. (2014). Centrifugal and centripetal narrative strategies in the short story composite and the episode film. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, (12), 47-60.
- Lynch D. (1997). (Director). *Lost Highway*. Cıby 2000.
- Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Memento*. (Film). Summit Entertainment
- Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya giriş*. Filiz Kitabevi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Pulp Fiction* (Film). Miramax Films.
- Tkywer, T. (Yönetmen). (1998). *Lola Rennt* (Film). X-Film
- Simons, J. (2008). Complex narratives. *New review of film and television studies*, 6(2), 111-126.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği*. Hayalperest Yayınevi.
- Walker, G. (2009). The filmic time of coloniality: on shinkai makoto's the place promised in our early days. *mechademia*, 4(1), 3-18.