

Masallar ve 'Anlat İstanbul' Filminin Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi

Muhsine SEKMEN (*)

Öz: Çocukluk döneminde öğrendiğimiz masallar her ne kadar hayal ürünü olsalar da hem içerdiği ideolojiler açısından hem de gerçek yaşama izdüşümleri ile üzerinde önemle durulmayı hak etmektedir. Toplum olarak kadına ve erkeğe vermiş olduğumuz rol modeller olarak tanımlayabileceğimiz toplumsal cinsiyet, geçmişten getirdiği birikimlerini gelecek nesillere aktarır. Çalışmanın kapsamında yer alan masallar ve onların ataerkil ideolojileri de bu manada toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde önemlidir. Çalışmamızda masallarla karşılaştırmalı bir analiz çerçevesinde ele alınan 'Anlat İstanbul' filmi masalların postmodern yorumu olarak görülebilecek bir konumda yer almakta ve toplumsal cinsiyete eleştirel bir perspektiften bakmaktadır. 'Anlat İstanbul' içerisinde farklı klasik masalların yer aldığı ve bu masalları değişen postmodern yaşam algıları çerçevesinde dönüştürerek İstanbul çerçevesinde kurgulayan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma yapılırken literatür taraması yapılarak konuyla ilişkili kitaplardan faydalanılmış, hem masalların hem de 'Anlat İstanbul' filminin niteliksel çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Filmde yer alan karakterler toplumsal cinsiyet üzerinden klasik masallarla karşılaştırmalı bir çerçevede incelenmiş ve karakterler toplumsal cinsiyet normları bağlamında değerlendirilmeye gayret gösterilmiştir. İnceleme neticesinde filmin masallarda sürdürülen toplumsal cinsiyet normlarına sadık kaldığı ve kadının edilgen ve güçsüz bir konumda temsil edildiği ortaya çıkarılırken, femme fatale karakterler, kadın cüce ve Transeksüel Mimi'nin güçlü karakterler olarak temsil edildiği dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Masal, Toplumsal Cinsiyet, Kadın

Folk Tales and Gender Criticism of The Movie 'Anlat İstanbul'

Abstract: No matter how make-believe the tales we learn during our childhood are, they significantly deserve to be touched upon due to their ideologies and their footprints on life. Gender which we can define as the role models we socially give to man and woman transfers the experiences it brings from the past. The tales within the scope of this study and their patriarchal ideologies are significant in terms of building the gender role. In this study, the movie 'Anlat İstanbul' which has been comparatively touched upon with the tales has position considered a postmodern commentary and approaches the gender issue through a critical perspective. 'Anlat İstanbul' confronts its viewers with various folk tales inside and fictionalizing these tales around Istanbul by transforming them within the scope of a postmodern perception of life. Relevant sources have been made use of while preparing this study through a literature review; both the tales and the movie 'Anlat İstanbul' have been analysed qualitatively. The characters in the movie have been analysed through a comparative frame with the classical tales upon gender roles and they have been examined in terms of gender norms of the characters. As a result of the analysis, it has been observed

*) Arş. Gör., İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü (e-posta: muhsine.sekmen@atauni.edu.tr)

that the movie sticks by the gender norms carried out in the tales and the woman has been represented as having a passive voice, powerless identity, femme fatale characters, woman dwarf and it has been seen that Transexual Mimi has been represented as powerful characters.

Keywords: Tale, Gender, Woman, Cinema

Makale Geliş Tarihi: 15.10.2016

Makale Kabul Tarihi: 10.03.2017

I. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyete atfedilen bütün anlamlar ve simgeler geçmişin ve şimdinin ruhundan geçerek gelecekteki toplumsal cinsiyet imgesine aktarılır (Bayhan, 2012: 148). Kadın ya da erkek olarak ikili bir yapısı bulunan cinsiyet(sex), toplumun verili kuralları ile toplumsal cinsiyete(gender) evrilir. Doğuştan cinsiyete özgü getirilen kurallar dışında bir de o cinsiyetin toplumsal bağlam içerisinde oluşturulan kuralları devreye girer. Toplumun ve kültürel yapının etkin olduğu toplumsal cinsiyet alanına bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili olan psikolojik özellikleri de eklenmektedir (Bayhan, 2012: 153). Ancak kadına ya da erkeğe atfedilen toplumsal cinsiyet kalıpları onun biyolojik cinsiyetinin özgül kalıplarından bağımsız değildir. Buradan hareketle Freud'u izleyerek söylersek toplum olarak erkek sözcüğünün etkin kadın sözcüğünün ise edilgin anlamda kullanılmasının da cinselliğe bağlı olduğu görülmektedir (Freud,1998:136). Ataerkil toplumlar cinsiyet rol dağılımları yaparken, kadın ve erkek arasındaki farklılığa atıfta bulunarak kadını doğuştan zayıf ve korunmaya muhtaç olduğunu, erkeğin ise kültür yapan aklın ve bilginin sembolü olarak her alanda iktidar sahibi olduğunu vurgularlar (Sarı ve Ercan, 2008;80). Kadınlığa ya da erkekliğe atfedilen toplumsal cinsiyet rolleri cinsler açısından güçlü olana da göndermeleri içermektedir. Genelde erkeklerin ağlaması hoş karşılanmaz ve böyle durumlarda kadın gibi erkek nitelemesi yapılarak bir anlamda hakaret edilir. Oysa bir kadının erkeksi davranışlarda bulunması yani ondan beklenmeyecek ve genelde bir erkekten beklenecek davranışı yaptığında erkek gibi kadın benzetmesi yapılır ki, bu da iltifat içeren bir anlama sahiptir.

Toplumsal cinsiyet rejimleri ve bu rejimlerin toplumun içerisine nasıl yerleştirildiği sorunsal feminist kuramın da başından beri merkezinde yer almaktadır. Feminist kuramın ilgilendiği konular kabaca üç sorun ile bağlantılı olarak ortaya konabilir (Yuval-Davis, 2003;24). İlk sorun, kadınla erkek arasındaki iktidar farklılıklardır. İkinci sorun; kadın ve erkek arasındaki farklılıkların ontolojik temeliyle ilgilenerek bu farklılıkların biyolojik ya da sosyolojik bileşimlerinin ortaya konmasıyla uğraşır. Üçüncü sorun ise; kadın ve erkek arasında toplum tarafından belirlenen ve genelleştirilmiş farklılıkların tanımlanmaları ve bunların etkileriyle ilgilenmeye çalışmıştır. Bu sorunların ışığında kadınların erkeklerle farklı bir toplumsal alana yerleştirildikleri de fark edilmektedir. Kadının özel alanla erkeğin ise kamusal alanla ilişkilendirildiği bu sistemin amacının aslında kadınların özgürlük ve haklardan

uzaklaştırmak amaçlı olduğu öne sürülmektedir (Yuval-Davis, 2003;25).

Kamusal ve özel alan ayrımında siyasi alanın kamusal alana denk düştüğü özel alanın ise, ev içi yaşantı ile kısıtlandığı ortaya çıkmaktadır. Devlet tarafından kontrol edilmeyen, boş zamanı ve ruhsal faaliyetlerin de gerçekleştirildiği özel alan da dahi kadın özgür değildir. Özel alanda yani, ev içi alanda erkeğin (kocasının) ve akrabalarının da müdahil olduğu ataerkil kalıplar geçerlidir. Kadın ve erkeğin iki ayrı kutba yerleştiren bir diğer ayırım doğa kültür dikotomisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının doğa ile erkeğin ise kültür ile özdeşleştirilmesinde de yine erkek üst konuma yerleştirilmektedir. Buradaki ayırımın temelinde kadının çocuk doğurmasının doğal olarak görülmesi, ancak kültürü ve uygarlığı yaratan erkeğin kendi özgür iradesi ile bu edimi gerçekleştirme yatmaktadır. (Yuval-Davis, 2003: 26)

Toplumsal cinsiyet çalışmaları ile ilgilenen feminist araştırmacılar, erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkları yaratan özelliklerin doğuştan mı yoksa toplumsal mı olduğu sorusu üzerinde durmuşlardır. Toplumsal cinsiyet üzerine geliştirilmiş doğacı görüşe göre; erkeklerle kadınlar arasında fiziksel ve biyolojik özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar vardır ve bu farklılıklar dolayısıyla işbölümü oluşturulmuştur. Doğacı görüş, erkeklerin kadınlardan daha güçlü olmalarından dolayı avcı ve savaşçı olduklarını, kadınların ise hem zayıf olmaları hem de çocuk doğurmaları nedeniyle ev içi yaşamda kaldıklarını iddia etmişlerdir. Doğacı görüşü savunanlar tezlerini desteklemek için birçok biyolojik, genetik, psikolojik kanıt ileri sürerek zekâ testleri ile erkek çocukların doğal nitelikleri gereği özellikle matematik, fizik, kimya gibi bilimlerde, kız çocuklarının da dil ve edebiyat gibi alanlarda başarılı olacaklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Diğer yandan Gelişmeci Görüş ise, cinsiyet (biyolojik) ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin zayıf olduğundan yola çıkarak teknolojinin son derece ilerlediği günümüz toplumlarında kadınlar ile erkekler arasındaki temel farklılığın çocuk doğurmak olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu anlamda artık kas gücüne dayalı işlerin sayıca azalması nedeniyle kadınlar erkeklerin işlerini yapabilir, erkekler de toplumsal cinsiyet kuralları açısından kadına atfedilen ev işlerinin üstesinden gelebilir. Yani gelişmeci görüş, toplumsal cinsiyet ile oluşan davranışları, bireyin yetiştiği sosyal ve kültürel çevrenin bir yansıması olarak görmektedir. (Ecevit, 2011: 5)

Toplumsal cinsiyet kavramını ilk kez bu alanda 1968 tarihli 'Sex and Gender' (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) isimli çalışmasında Amerikalı psikiyatrist ve psikanalist Robert Stoler, kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için kullanmıştır. (Ecevit, 2001:6) Stoller, toplumsal cinsiyetin oluşumunu çocukluk dönemindeki erkeklik ve kadınlık tanımlamalarının oluşturduğu üzerinde durmaktadır (Connell,1998;259). İngiltere'de ise Ann Oakley, 1972 senesinde cinsiyet ve kişilik, cinsiyet ve zekâ arasındaki ilişkileri tartıştığı 'Sex, Gender and Society' (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) isimli kitabında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl öğrenildiğine yer vererek, kadın ve erkek arasındaki iş bölümü ve psikolojik farklılıkların doğal ve değişmez olduğu varsayımını çürüterek kültürel çeşitliliği ortaya atmıştır (Yuval-Davis, 2003;30). İşte tam da bu noktada Judith Butler, biyolojik cinsiyeti doğaya toplumsal cinsiyeti ise kültüre atfederek kültürün kader haline

dönüşmesine vurgu yapmaktadır (Yuval-Davis, 2003;31). Simone de Beauvoir “İkinci Cins” (1949) ile kadının toplumdaki varlığını varoluşçu bir çerçeveye incelemeye çalışmıştır. Beauviour “Kadın Doğulmaz Kadın Olunur” söylemi ile aslında doğuştan getirilen kadın ve erkek cinsiyet anlayışına karşı durarak cinsiyet kurallarının sonradan öğrenildiğine dikkat çekmektedir.

Kristeva batı kültüründe kadın bedeninin iğrenç (abject) olmakla özdeşleştirildiğini ve erkeğin yani öznenin karşısında nesneye dönüştürüldüğü üzerinde durmaktadır. (Işık, 1998;82) Feminist bir sosyolog ve psikanalist olan Nancy Chodorow’a göre kız çocuklar kesin biçimde tanımlanmayan benlik sınırlarıyla ve ilişkilerinde duygusallığa ihtiyaç duymalarına karşın, erkek çocuklar ego sınırlarıyla ve daha yoğun bireysellik ile büyümektedirler (Connell,1998;267). Feministler, kadın ve onun erkek ile iktidar ilişkisi bağlamında ötekileştirilmesini farklı kuramsal tartışmalar içerisinde incelemiştirler. Bu kuramsal tartışmalarda kadının toplumsal konumunun erkek karşısında düzeltilmesini, kadınla ilgili çıkarılacak yasalar, ataerkil egemenliğin ortadan kaldırılması ya da üretim ilişkileri temelindeki bir dönüşüm ile gerçekleştirileceği üzerinde durmuşlardır.

Toplumsal cinsiyet kavramı postmodernizm ile birlikte yeni bir aşamaya geçmiştir. Postmodern feministler kendi düşüncelerini oluşturmada modernizmden ziyade postmodernizme daha yakın durmuşlardır (Ecevit,2011:22). Postmodern feministler kendilerinden önceki feministlerin cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımını reddederek hem cinsiyeti hem de toplumsal cinsiyeti toplumun oluşturduğunu iddia etmişlerdir. Kendilerinden önceki feministler cinsiyetin doğuştan geldiğini, toplumsal cinsiyetin ise toplum tarafından yaratıldığını düşünüyorlardı. 1980’lerin sonu 1990’ların başında cinsiyetin heteroseksüel biçimleri olan kadın ve erkek kimliğinde dönüşüm yaratarak homoseksüellerinde toplum içerisinde eşit haklara sahip olarak yaşaması çerçevesinde Queer kuramın oluşturulduğu yıllar olmuştur. Queer kuram “toplumsal cinsiyet, etnisite sınıf gibi kimliklere cinselliği ekleyerek kimlik temelli analizin sınırlarını genişletme olanağı sunarak, cinselliğin bir iktidar kaynağı olarak analiz edilmesini mümkün kılmıştır (Ecevit,2011:24). Queer kuramın kurucusu olan Judith Butler; Lacan, Freud ve Levi Strauss okumaları ile bu alanda çalışmalar yapmıştır. Lacan’a ve onun toplumsal cinsiyet teorisine bakarsak karşımıza maske kavramı ve ‘kadın yoktur’ söylemi çıkmaktadır. Ona göre toplumsal cinsiyeti bir performans olarak alan maske kavramı, biyolojik özcülüğü yok sayarak, hoşuna giden herkesin kadını oynayabileceğini iddia etmiştir (Wright; 2000:39). Maske, bir erkeğin arzularına değil, fakat bir erkek fantezisine cevap veren fiziksel bir yapıyı açığa vurur. Yani biyolojik farklılıklar yetersizdir ve dişil yapıda biyolojik erkekler, eril yapıda biyolojik kadınlar vardır (Wright; 2000:61). Lacan erilliğin ve dişiliğin gerçek bedenden kaynaklandığı kabulünü ortadan kaldırır. Onun “kadın yoktur” söylemi ise, yine maske metaforu ile ilişkili olarak bilinç dışında ‘kadın’ için bir gösteren olmadığına gönderme yapmaktadır (Wright; 2000:38).

Toplumsal cinsiyet alanında Freud’un Psikanalitik kuramı ve sosyal öğrenme kuramı araştırmacılar için yol gösterici niteliktedir. Psikanalitik kurama göre çocuk,

farklı psikoseksüel dönemlerden (oral, anal, fallik, latent ve genital dönem) geçerek cinsiyete dair bilgiler edinir ve bu bilgiler ve kodlar da çocuğun toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesinde büyük öneme sahiptir (Dökmen, 2004:33). Freud'un kuramında toplumsal cinsiyetin kazanımına dair üç dönem görülmektedir (Dökmen, 2004:33-37).

1) Çocukların cinsiyetler arasındaki farklılıkların farkında olmadıkları dönem: Oral ve anal dönemleri kapsayan bu dönemde erkek ve kız çocuklarının cinsiyet ve toplumsal cinsiyet deneyimleri aynıdır. Kızlar anatomik olarak çift cinsiyetlidir.

2) Çocukların farklılıkları anlamaya başladıkları dönem: Freud'un fallik dönem diye adlandırdığı bu dönemde yine erkeklik ön plandadır. Bu aşamada erkek çocuk annesini babasından kıskanmaktadır. Kız çocuk ise cinsel organından dolayı annesine içten içe öfke duyarak babasına yönelir.

3) Erkek çocuğun babası ile mücadele etmekten vazgeçip babalarıyla özdeşleştiği bu dönem ödipal dönem olarak adlandırılmaktadır. Erkek çocukta ödipal çatışmanın çözülmesi ahlaki yargılamaların kaynağı olan süper ego gelişir. Kız çocuk da tıpkı erkek çocuk gibi bu aşamada babasına yakınlaşır. Annesinin cinsel açıdan eksik ve zayıf olması onu babasına yakınlaştırmıştır. Kız çocuğu tıpkı erkek de olduğu gibi kendi cinsiyetle yani annesiyle özdeşlemeye girişmediği için süper egosu da erkek kadar gelişmemiştir. Freud'un psikanalitik kuramı erkek cinsel organının üstünlüğü, erkeklerin süper egolarının kızlarınkinden daha çok geliştiği nedeniyle eleştirilmiştir.

Bir diğer önemli kuram olan Sosyal Öğrenme Kuramı ise çocuğun toplumsal cinsiyet davranışlarını hem edimsel koşullanma ile hem de gözlem yoluyla çevresini taklit ederek öğrenmesini içerir (Dökmen, 2004:54). Çocuğun cinsiyetine uygun davranışlarda bulunduğu ödüllendirilmesine, aksi olduğunda ise cezalandırılmasına dayanan edimsel koşullanma, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesini ve içselleştirilmesini sağlar. Çocuğun kendi cinsiyetine dair rol kazanımları ise cinsiyet rolü toplumsallaşması olarak anılmaktadır (Connell,1998: 255). Taklit yoluyla çocuğun öğrenmesi ise anne babasının davranışlarının, kitle iletişim araçlarında sergilenen davranışların, çocuk tarafından gözlemlenerek öğrenilmesini içerir. Bu aşama da toplumsal cinsiyet rollerinin aktarım formu olarak masallar da önem arz etmektedir.

II.Masallar

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre masal; daha çok çocuklara anlatılan, olağan ve olağanüstü, hemen hemen tamamen hayali olaylara ve kahramanlara yer veren hikâyeye olarak tanımlanmaktadır (1996:1908). Masalların biçimleri üzerine çalışan Vladimir Propp, masalların işlevlerinin değişmediğine değişenin isimler ve kişilik özellikleri olduğuna vurgu yapmaktadır (2008:23)

Propp bu işlevleri kısaca şöyle açıklar:

- a) Aileden biri evden uzaklaşır.
- b) Kahraman yasakla karşılaşır.

- c) Yasak çiğnenir.
- d) Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
- e) Saldırgan kurbanı ele geçirmek için onu aldatır.
- f) Kurban tuzağa düşürülür.
- g) Saldırgan aileden birine zarar verir.
- h) Kahraman eyleme geçer.
- i) Büyülü nesne kahramana verilir.
- j) Kahraman saldırgan ile karşı karşıya gelir.
- k) Kahraman özel bir işaret edinir.
- l) Saldırgan yenik düşer.

Voksmærchen und Volkssage(Halk masalı ve Halk efsaneleri) adlı eserinde Max Lüthi, tıpkı Propp gibi masal kahramanının olay örgüsünün tüm masalarda aynı olduğu üzerinde durur. (akt. Sarı ve Ercan, 2008;42) ona göre masalarda olaylar iç içe değil, sıralı bir şekilde gerçekleşir. Olayın tıkandığı ve kahramanın zor durumda kaldığında mucizeler imdada yetişerek onu kurtarır. Masalda kötülüğe sahip olan canavar, ejderha, cadı gibi imgeler de kötülüklerini sadece bir kere kullanıp yok olurlar. Bu metafor pamuk prenses de cadının elmayı yedirip ölmesi ile görülür. Masal kahramanın genelde toplumun alt kesimlerinden gelmesi de yine masalların genel özellikleri arasında fark edilir (akt. Sarı, Ercan, 2008;42-43).

Masallar içerisinde taşıdığı simgeler açısından bakıldığında çocuk aklının algılayamayacağı tarzda anlamlarla yüklü olduğu görülmektedir (Sarı, Ercan, 2008;33). Bu simgelerin erkek egemen tarafından oluşturulduğu, ataerkil bir söyleme sahip olduğu göze çarpar. Böylesi masallarla büyüyen çocuklarda toplumsal cinsiyetin duvarlarıyla örülmüş kadınlık ve erkeklik kalıpları yaşamın içerisine fark edilmeden yerleşip kalır. Lacan'ın ayna evresi olarak belirlediği bu aşamada benlik kendini oluştururken bilince yerleştirilmiş bu kalıplardan faydalanır. Ebeveyn ile çocuğu arasında dil birliğini sağlayan masallar, zihinsel dünyanın da temelini oluşturur (Gezgin,2007;17). Masallar içinde bilinç ve bilinçaltı öğeleri barındırmaktadır. Bir toplumun, kültürün kolektif bilincinin ürünü olan bu eserleri, altında yatan bilinçaltı referanslara dayanarak açıklayabilmek farklı okuma tarzlarını beraberinde getirmektedir. Çocuğa uykuya geçmeden önce okunan masallar, gerek ahlaki göndermeleri gerekse de cinsiyete dair kodlamalarıyla çocuğun bilinçaltına nüfuz etmektedir. Masal bu bağlamda içinde yaşanan dünyada sadece iyilerin değil kötülerin de var olduğuna dair gerçek yaşamda deneyimlemeden önce çocuğun masal âleminde tanışmasına vesile olmaktadır.

Kadın bedeni kolay anlaşılmayan bir soyutluğa ve gizeme sahip olduğundan dolayı kültürler, kadının cinselliğini kontrol altında tutmaya çalışmışlardır (Gezgin,2007;37-38). Masallar da bu anlamda sembolik dili ile bu cinselliği baskılayan öte yandan

erkeği ve onun toplumunu kuran bir yapıdadır. Eril bir söyleme ve bilinçaltına sahip olmasına rağmen anlatıcı ve aktaranlar açısından bakıldığında kadınların ön planda olduğu fark edilmektedir. Toplumsal cinsiyetin yerleştirilmesinin ve ataerkil söylemin yaygınlaştırılmasının kadın tarafından yapılıyor olması ise çelişkiyi ortaya koymaktadır. Kadının kendi söylemini oluşturamaması sadece masal dünyasında değil, Tanzimat dönemi edebiyat alanında da karşılaşılan bir durumdur. Bu dönemde kadınlar eserlere kendi isimleriyle değil de mahlas, lakap veya erkek adlarıyla yazı yazmaktadırlar (Sarı, Ercan, 2008;15-17).

Klasik masallar çoğunlukla çocuğu erişkin yaşama hazırlama amacıyla olduğu için kahramanlar genelde ergenlik çağındaki gençlerdir. Bu anlamda da masallarda erginlenme ritüelleri fazlasıyla yer almaktadır. Öpüşme, evlilik, yolculuk, tecrit edilme, doğayla baş başa kalma ve bedensel dayanıklılığın ölçülmesi ve bir çocuk olarak ölüp, yetişkin olarak doğma gibi erginlenme ölçütleri masalarda karşımıza çıkmaktadır (Sezer, 2010:20). Klasik masalarda ilk öpüşme nosyonu da önemli kavramlara göndermede bulunmaktadır. Çirkinin güzele dönüşmesi, (kurbağanın prene gibi), ölen kişinin hayata dönmesi (pamuk prenses) veya yüzyıl uyuyan güzelin prensin öpücüğü ile hayata dönmesi... Tüm bunlar öpme edimini bir başlangıç olarak konumlandırmaktadır. Masalarda kadının öptüğü kişiyi güzele çevirmesi farklı toplumsal cinsiyet anlam kodlarına sahiptir. Bunlardan ilkinde kadın eğer sabırla kocasına itaat ederse sonunda onu (kocasını) güzelleştirebilecek ya da mutlu sona erebilecektir. Ama yine de burada kadının başarısı kendi yeteneğine bırakılmakta erkeğin kadının istediği şekilde evrilebilmesinin süresi, yeteneği ile ölçülmektedir. Eğer erkek kadının istediği şekilde çabuk dönüşebilirse burada kadın çok başarılıdır. Ancak bu dönüşüm gerçekleşmezse kadın kaderine razı olmalıdır. Öpme ritüelinin bir başka yan anlamı ise; kadının her daim güzel olması, erkeğin ise her koşulda çok yakışıklı olmasına gerek olmadığıdır. Bizim toplumumuzda sıkça kullanılan “erkeğin güzeli çirkin olmaz” sözü de bununla ilintilidir. Masalarda kullanılan ölünün veya kurbağanın öpülmesi gerçekte çok dehşet verici olmasına rağmen kullanılan evrensel bilinçaltı sembelleri sayesinde dikkat bile çekmemektedir (Sezer, 2010:29). Öpme ritüelinin bir başka yan anlamı ise, insanın tehditkar olana karşı iyilikle yönelmesinin o tehdidi ortadan kaldıracığı şeklindedir (Sarı ve Ercan, 2008;40).

Masalarda kullanılan araçlarda toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun şekilde işlemektedir. Kadını ev içi alanla sınırlandıran toplumsal cinsiyet, masalarda kadının ölümünü sağlayacak eşyaları da yine kendilerinin kullandığı gündelik yaşama ait kadınsı eşyalar ile gerçekleştirmektedir. Korse, tarak, ayna, iğne, ip yumağı gibi... Masalarda aşk çok kullanılan bir öge olmasına rağmen cinsellik daha çok ikinci evliliği ile tanımlanan üvey anneye atfedilen bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü masalarda üvey anne, ikinci erkekle birlikte olan, erkeğini hileli güzelliği ile baştan çıkararak bazen ilk kocasından çocukları olan ve bu anlamda ikinci evliliğine cinsel anlam yüklenen karakterdir (Sezer, 2010:91). Masalarda femme fatale karakter için masum kızın güzelliği büyüyünce yani cinsel bir değere ulaşınca sorun olmaya başlar (Sezer, 2010:93). Pamuk prensesin üvey annesi, dünyada kendisinden daha güzel olanın prenses olduğunu öğrenince onu öldürtmek ister. Bunu ilk önce masalarda

ölümü uygulayan kişi olan erkek (avcı) kanalıyla yapmak ister. Ancak avcı bunu başaramayınca kendi elleri ile pamuk prensesin ölümünü gerçekleştirir. Üvey anne, korse tarak ve elma ile prensesi ortadan kaldırmak ister. Kadın ve kadın cinselliğini çağrıştıran bu metaforlar yine kadının ölümünü de getirmektedir.

Masallarda toplumsal cinsiyetin işlenişine geldiğimizde cinsiyete uygun davranışlar sergileyenler serveti, güzelliği, iktidarı, yani mutluluğu elde eder. Ancak buna aykırı davranış şekillerinde mesela pamuk Prenses'in üvey annesinde olduğu gibi "Kötü olan er ya da geç cezasını bulur." düsturu hüküm sürer. Toplumsal cinsiyet açısından erkek için geçerli olan kurallar; evini geçindirememek, cimrilik, başkasının karısına göz dikmek, kahramanın hakkını yemek ve cinsel yetersizlik olurken, kadın da bu kurallar, bağımsızlık, aç gözlülük, tembellik, itaatsizlik, sadakatsizlik ve yasak tutkuya dönüşmektedir (Sezer, 2010:21).

III.Çalışmanın Yöntemi

Klasik Hollywood sineması genellikle erkek yönetmenin kontrolünde olduğundan izleyicinin algısı erkek bakışının orkestrasyonu ile birleşir ve bu da feminist film eleştirisinin çıkış noktasını oluşturur (Wright; 2000:51). Kadının edilgen ve erkeğin bakışının yöneldiği nesne olarak görülmesi, kadının varlığının erkek üzerinden tanımlanması, güçsüz bedeninin güzellikle ilişkili olarak kombine edilmesi feminist sinema eleştirisinin temel argümanları haline gelmiştir. Tıpkı Lacan'ın Ayna evresinde olduğu gibi "izleme dürtüsü" ile özne kendisini ötekilerle ilişkili olarak oluşturur ve böylece izleme fantezisi Ötekinin bakışıyla ilintili öznenin varoluşunu kurar (Wright; 2000:49). Bu da toplumsal cinsiyetin ataerkil söylem ile oluşturulduğu filmlerin feminist eleştiriye müdahil olmasını doğurur. Bu filmlerde erkeğin bakışı etkin, kadın ise edilgin olarak sunulmaktadır ve izleyici de bu anlamda erkek yönetmenin tuttuğu kamerayla özdeşleşirken aynı zamanda erkek bakışıyla da özdeşleşmektedir (Wright; 2000:52). Bu anlamda filmlerde kadın, toplumsal cinsiyet kurallarıyla örülerek, özgür alana çıkması engellenmektedir. İlk dönem feminist sinema kuramının öncüsü olan Laura Mulvey, klasik Hollywood filmlerinde sunulan kadın imgelerinin röntgencilik ve scopofoli yaratarak, bakma arzusu üzerinden kurgulandığını belirtmektedir. Erkek bakışı üzerinde temellenen Hollywood anlatısı röntgencilik, narsisizm ve fetişizm unsurlarını kadın bedeni üzerinden kodlamaya çalışmaktadır (http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html).

Kadın bedenini röntgenci olarak gören anlayış erkeği de bakışın öznesi olarak kabul ederek hem bakılan nesneden haz almayı (narsizm) hem de kadın bedeninin fetişleştirilmesini arzulamaktadır. Kadına kendi varlığını kabul ettirme şansı tanımayan filmler, kadının stereotiplerle tanınmasını ve algılanmasını istemektedir.

Feminist film eleştirisinden yola çıkılan çalışmada niteliksel çözümleme yöntemi kullanılarak, film içindeki kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesine çalışılmıştır. Hem geleneksel masallarda yer alan karakterler hem de film içinde yaratılan karakterler karşılaştırmalı olarak incelenerek, değişen ya da sürdürülen kadın ve erkek imgelerinin izini sürmeyi mümkün hale getirmiştir. Bu

anlamda çalışma yapılırken aşağıdaki sorulara cevap verilmeye çalışılmıştır.

a. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri masallarda ve Anlat İstanbul filminde nasıl temsil edilmektedir?

b. Masal ve Anlat İstanbul filmi incelemesinde değişen toplumsal cinsiyet rol modelleri var mıdır?

c. Kadının güçsüz ve edilgen, erkeğin güçlü ve etken olarak sunulduğu erkek egemen sinema iktidar yapısı, filmde sürdürülmekte midir?

VI. Anlat İstanbul Filmi ve Masalların Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi

Filmin Özeti: Anlat İstanbul filmi beş farklı masaldan oluşan ve bu masalların postmodern yorumunu sunan bir içeriğe sahip olmasının yanında beş farklı yönetmen tarafından çekilmiştir. Filmde, Fareli Köyün Kavalcısı klarnet ustası bir sanatçı ile anlatılmaktadır. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı, karşımıza güzel ve zengin bir kadının şehir yaşamı içinde yedi erkek kardeşi tarafından hırpalanmış bir kadın cüce ile karşılaşması üzerinden filmi kurgulamaktadır. Cinderella masalı, bir transseksüel olan hayat kadını üzerinden sunulurken, Uyuyan Güzel masalında karşımıza akli dengesi yerinde olmayan ve eski bir köşkte yaşayan bir kadın çıkmaktadır. Son olarak Kırmızı Başlıklı Kız, mafya patronu eşinden ayrılarak hayatını kendi çabalarıyla düzenlemeye çalışan bir kadın üzerinden anlatılmaktadır. Bu anlamda film, parçalı yapısı ve klasik masalların metamorfoza uğramış haliyle postmodern bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bunun yanında film, masallardaki toplumsal cinsiyete eleştiriler getirdiği gibi kimi yerde toplumsal cinsiyeti sürdürmektedir. Filmin ismi Anlat İstanbul, aslında masalı anlatacak olan kozmopolit bir kenttir. İçerisinde farklı alt cinsel ve etnik kimlikleri, mafya babalarını, vs. barındıran bir yapıdadır. Bu nedenler de aradan geçen yüzlerce yıllık masallar burada dönüşerek, mutlu sona ulaşmadan, İstanbul'un görünmeyen kirliliğini açığa vurmaya çalışır.

Film bir kız çocuğunun sesinden başlar. Klasik masallarda anlatıcı erişkin bir kişi iken burada bir çocuğun masalı anlatması bu masalların klasik masallara benzemediğini en baştan anlatmaktadır. Filmde masalların anlatımını fareli köyün kavalcısında Hilmi'nin iş arkadaşı darbukacı Erkan, pamuk prenses ve yedi cüceler de kadın cüce, Cinderella'da radyoda konuşan DJ, Uyuyan Güzel'de Saliha, Kırmızı Başlıklı Kız'da hiç doğmamış ama annesinin yanından bir an olsun ayrılmayan çocuk karakter yapmaktadır.

A.Fareli Köyün Kavalcısı

Masalın klasik formunda farelerin istilasına uğrayan bir köyü, kavalı ile kurtaran bir adam vardır. Bu adama köylüler kendilerini kurtarırsa para vereceklerini söylerler. Kavalcı köyü kurtarır, fakat parasını alamaz. Bunun üzerine kavalı ile çocukları etkileyerek kaçar ve ancak parası verildiğinde çocukları serbest bırakır. Filmi başlatan masal olan fareli köyün kavalcısı klarnetçi bir karakterle karşımıza çıkmaktadır. Film, klasik fareli köyün kavalcısı masalının anlatı formuna sahip değil. Masaldan

sapmaların olduğu filmin bu bölümünde hem kaval metaforunun klarnet ile özdeşleştirilmesi hem de filmin sonunda klarnetçinin masal kahramanlarını toplayarak köprü üzerinden filme veda etmeleri masalın klasik anlatısına bizi yaklaştırmaktadır.

Filmin bu bölümünde masalın aslında yer almayan femme fatale (ölümcül kadın)in cinselliğinin ön planda olduğu aldatma sahnesi ile hem klarnetçiyi hem de izleyiciyi şaşırtarak bunun bir masal değil de bir İstanbul masalı olduğu gerçeğini söylemektedir. Mutlu bir evliliği olduğunu düşünen klarnetçi Hilmi, klasik masallardaki femme fatale'in tersine genç ve güzel bir kadın olan ikinci karısının aldatma sahnesinde “demek masal âleminde yaşıyormuşum, masal bitti” sözleriyle filmin mutlu sonla biten masallara benzemediğini en başta ifade etmektedir. Hilmi'nin karısı Şenay, cinselliği talep eden kadın olarak gösterilirken, Hilmi (eril iktidar) açısından bakıldığında aldatan, kötü kadın olarak sunulmaktadır. Burada Hilmi, hem izleyicinin özdeşleştiği hem de yönetmenin (eril) bakışını temsil etmektedir. Hilmi eril yapıyı temsil etmesine rağmen, saflığı, karısı tarafından aldatılan olması gibi özellikleri erkek karakter üzerinde kırılmalar yaratmaktadır. Bu kırılma masal film analojisini yapı bozuma uğratarak, izleyici ile Hilmi karakterinin özdeşleşmesine sebep olmaktadır. Sonuç olarak filmde kadın (Şenay) güzel, cinsellik içeren ve aldatıcı özelliklere sahip olarak temsil edilmektedir.

Bu sahnenin ardından Propp'un masal işlevlerinden “evden uzaklaşma” formunun gerçekleştiğini görmekteyiz. Filmdeki kodlamalara geldiğimizde Hilmi karakterinin dolmuş parasını vermek için cüzdanını açtığında kendisine göre çok genç ve güzel olan karısı Şenay'ın resmini ve bu evliliğe dair sıkıntıların olduğu yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Para hem masalda hem de filmde önemli bir metaforudur. Hilmi, karısını daha iyi şartlarda yaşatmak için gece gündüz çalışır. Masalda ise kavalcı kendisine vaat edilen altınlar (para) verilmediğinde köylüye dersini verir. Fareli Köyün Kavalcısı masalının orijinal formunda kavalcı iyi bir adam değildir. Para verilmediği anda gözü dönen kavalcı, çocukları kavalı ile etkiler ve onları bir nehre doğru götürüp, hepsinin boğulmasını sağlar. Ancak önemli olan nokta hem masal da hem de filmde Hilmi'nin arkasına diğer film kahramanlarını takarak “Gelin gidelim buralardan, ... Sen tek başına kal İstanbul” sözleri ve ardından klarnetine üfleyerek Galata Köprüsünün kesik noktasına doğru ilerlemeleri bir anda bizi masalın gerçek formuna yaklaştırmaktadır. Klarnetçi Hilmi, filmde eril aklı temsil etmektedir. Filmin diğer bölümlerinde ezilen, mutluluğa ulaşamayan karakterler onun peşine takılarak mutluluğa ulaşmak isterler. Klasik masalarda erkek sayesinde kazanılan mutluluk bu filmde Hilmi üzerinden kurgulanarak gerçekleştirilmek istenmektedir.

Tablo 1: Toplumsal Cinsiyet Kodlamaları

Fareli Köyün Kavalcısı	Klarnetçi Hilmi	Saf, karısını seven, onun için çalışıp didinen
Femme Fatale	Şenay (Genç, Güzel)	Aldatıcı, güzel, cinselliğini talep eden kadın

B.Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler

Pamuk prenses ve Yedi cüceler masalı kod açımlarıyla toplumsal cinsiyete dair sembollerle yüklü olduğu görülür. Masaldaki kadın tiplerini, pamuk prenses; zayıf, güzel ve bir erkeğin sahiplenmesine ihtiyaç duyan bir karakterdir. Prensesin pamuk ile özdeşleştirilmesi onun saf, temiz ve bakire oluşuna işaret etmektedir. Üvey anne; masalda güzel, iyi kalpli kadın karakterinin karşısında femme fatale olarak adlandırılan ölümcül kadın tipidir. Femme fatale kadın, masalarda sıkça rastlanılan, erkekten cinselliğini talep eden toplumsal cinsiyet kurallarının karşısında yer alan bir karakterdir. Bu nedenle masalarda bu karakterler, toplumsala cinsiyete aykırı davranışları nedeniyle mutlu sona ulaşamaz. Masalarda femme fatale korkulan kadın karakterdir. Güzeldir ancak korkuyu da beraberinde taşır. Saf ve masum olan kadındaki güzellik kontrol edilebilir olmanın huzurunu sunarken femme fatale'de bu güzellik dizginlenemez. Femme fatale'in korkutucu olmasının bir diğer tarafı da güzelliğinin her zaman olmasa da sihir ile elde edilmiş olmasında kaynaklanır. Masalda kullanılan ayna metaforu da üvey annenin narsistik yapısını açığa vururken, aynı zamanda kadının güzelliğini onaylayan eril yapıya işaret etmektedir.

Erkek karakterler ise avcı, cüceler ve beyaz atlı prenstir. Masalda pamuk prensesin babası sadece masalın başında yer alır. Baba ev içindeki kadın kavgalarına karışmazken kadınların da ev dışı alanla ilgilenmemelerine imada bulunmaktadır (Gün, 2008;75). Bu masaldaki yedi rakamı akıllı ve sağduyuyu ifade etmektedir. Özellikle ormanda yolunu kaybetmiş pamuk prensesin ihtiyaç duyduğu akıl, cücelerle özdeşleştirilmiştir (Gezgin,2007;101). Yine cüceler pamuk prenses masasında cüce olmalarından dolayı iğdiş edilmişlerdir. Cüceler prensesi koruyacak kadar erkektirler ancak orman içinde yaşamaları, toplumsal yaşam içerisine çıkmamış olmaları, erginlenme ritüellerinden ormandan çıkamamış yani kendisini cinsel olarak kanıtlayamamış olmasına da atıf da bulunmaktadır. Cüce karakterinin bunların yanında masalda baba ya da erkek kardeş figürü ile özdeşleştirilmiş olduğu görülmektedir (Sarı ve Ercan, 2008;81). Masalarda kadına cezasını verecek olan erkektir. Bunun anlamı kadının hayatını yönlendiren ve onu düzene uymaya zorlayan erkeğin kadından üstünlüğünü ve etkin olmasını ifade etmektedir.

Masalın olay örgüsündeki toplumsal cinsiyet kalıplarında ilk göze çarpan cücelerin evine giren pamuk prensesin ev işleri ile meşgul olması ile belirir. Ev içi alanda kadına atfedilen işler, masal dünyası ile pamuk prensesin zorlama olmaksızın görevi haline gelir. Ancak pamuk prenses cüceler tarafından kapının kimseye açılmaması konusunda uyarılır. Cücelerin yani erkeğin aklına ve sözüne güvenmeyen kendi bildiğini yapan pamuk prenses kuşak, zehirli tarak ve en sonunda zehirli elma ile zehirlenerek cezalandırılır. Burada kadının kendi başına buyruk davranmasının cezasının ölüm olduğu vurgulanmaktadır. Pamuk prenses cam tabuta konur ve kendisinin ölümden kurtaracak ve öpecek prensin gelmesi beklenir. Cam tabut, pamuk prensesin bekâretini ifade etmektedir. Masalarda öpme ritüeli nasıl ki bir canavarı prense çeviriyorsa ölü bir kadını da yaşama döndürebilmektedir. Pamuk prenses düşünsel bir karakter olarak değil de bedensel çaba harcayan saf kadın tipini imlemektedir. Toplumun istediği kadın

tipine uygun, ne denilirse safça inanan, zenginliği de fakirliği de başkalarına bağlı olandır. (Sezer, 2010:95)

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler klasik masal anlatısından farklı olarak pamuk prenses olan İdil'in babasının öldürüldüğünü duyduğu anda hastaneye koşması ve orada üvey annesi (femme fatale-kötü kraliçe) ile karşılaşması ile masal başlar. Üvey anne yani kötü kraliçe, prensesin babasını öldürtmüştür ve sıra İdil'e(prensese) gelmiştir. Üvey anne öldürmek için ailenin yanında çalışan ve herkesin sevgisini kazanmış olan Ramazan'dan yardım alır. Ramazan tam İdil'i öldüreceği sırada karşılmasına yedi erkek kardeşi (cüce) tarafından ailenin dışına atılmış, bir kadın cüce çıkagelir. Pamuk prenses yani İdil, geleneksel masal anlatısındaki yedi erkek cüce tarafından değil de, yedi erkek kardeşi tarafından hırpalanmış kadın cüce tarafından himaye edilir. Burada masal film benzerliği değiştirilir ve bir kadına ancak yine bir kadının yardım edebileceği üzerinden film kurgulanır. Yedi erkek cüce yerine tek bir kadın cücenin kullanılması ile toplumsal cinsiyetin kadına dayattığı kurallar ve bu kuralların acımasızlığı gözler önüne serilir. Kadın cüce bunu "Çünkü bu dünya erkek dünyası. Dişiyse ya üstünde tepinecekler, ya da işe koşacaklar" sözleriyle ifade eder. Masal ile filmin birleştiği pek çok nokta vardır. Kadın cücenin eskiden yedi erkek kardeşi ile ormanda yaşarken sonradan şehre gelerek dehlizlerde yaşaması (masalda cüceler de maden ocağında çalışıyorlardı) üvey annenin prensesi öldürtmek istemesi, üvey annenin yani kraliçenin, hastane odasında tebessümlü yüzünü, ayna karşısında seyretmesidir.

Filmde pamuk prenses olarak karşımıza çıkan İdil, güzelliği ve güçsüzlüğü ile masal benzeşimini kurmaktadır. Bunların dışında ayna karşısında kendisini seyreden üvey anneye İdil, "ne görüyorsun sahnelerin kraliçesi, Türkiye eski güzeli" sözleriyle üvey annenin veya masaldaki kraliçenin eski güzelliğine atıfta bulunmaktadır. Üvey annenin kötü kalpli oluşu Türk sinemasında vamp kadın karakterini de çağrıştırmaktadır. Üvey anne Hürrem'in arabayı süren Ramazan'a pamuk prensesin büyük tehdit olduğunu "Bir an önce onu hallet." sözlerinden anlıyoruz. O anda arabayla birine çarptıklarında Üvey anne Hürrem: "Yürü ya, yürü ya bas gaza, işimiz gücümüz var." sözleriyle birini öldürmenin hafifliğini masal benzeşimi ile vurgulamaktadır. Ramazan karakterinin masal karşılığı olan avcı metaforu ile özdeşleştirilmesi avcının hayvanları vururken gösterdiği rahatlığın Ramazan karakterinde insanları öldürürken gözlemlenmektedir. Hem cüce hem de kadın olmanın güçsüz kavramına denk düşmesine rağmen post modern anlatı bu denklemi bozarak zor durumda kalan bir kadına yardım eden ve her işin üstesinden gelen bir cüce kadın kurgulamaktadır.

Tablo 2: Toplumsal Cinsiyet Kodlamaları

Kral	İhsan	Yeraltı dünyasının kralı, Ataerkil sistem
Pamuk prenses	İdil	Güçsüz, Güzel, öfkeli
Kadın Cüce	Lakabı Güçlü	Hem kadın hem de cüce oluşu güçsüzlüğüne vurgu yaparken

		lakabı ile bu durumu tersine çevirmektedir.
Kraliçe	Hürrem (Güzel)	Femme fatale, acımasız
Avcı	Ramazan	Masalda kadını cezalandırma işlevini yapan eril güç

C.Cinderella

Külkedisi Cindrella masalı üvey annesi tarafından ezilen külkedisinin yaşamına ve çektiği çilelere rıza göstererek mutluluğa ulaşmasını konu almaktadır. Külkedisi üvey annesi (femme fatale) ve kız kardeşleri tarafından ev işleri yapmaya mahkûm kılınan kaderine rıza gösteren ataerkil sistemin olumladığı bir kadın karakterdir. Külkedisi masalında kadın karakterler; üvey anne, ikinci erkekle birlikte olan, erkeğini hileli güzelliği ile baştan çıkararak ve ilk kocasından çocukları olan karakterdir. Üvey kız kardeşler, külkedisinin güzelliğini kıskanan ve evdeki her işi ona yıkıp onu yok saymaya çalışan ancak mutluluğa ulaşamayan karakterlerdir. Peri; külkedisine baloya gitmesi için yardım eden balkabağını faytona, fareleri ata dönüştüren ve üstün güçleri bulunan kadın karakterdir. Masalda prens kendisine layık güzel bir eş bulabilmek için bir balo düzenlemeye karar verir. Yani prens baloya gelecek kızlardan en güzelini seçip onunla evlenecektir. Yani erkek kiminle evleneceğine karar verirken kadının isteği göz önünde bulundurulmamaktadır. Bu masalın alt okumalarında kadının sisteme karşı çıkmazsa istediği mutluluğu elde edebileceği yer almaktadır. Üvey kız kardeşler ne kadar uğraşsın uğraşsın 'güzel olan ve kaderine rıza gösteren mutluluğa erişecektir' mesajı yine alt okumalarında ortaya çıkmaktadır. Masallarda kadın karakterler aklını kullanan değil de duygularıyla hareket eden varlıklar olarak gösterilmektedir. Kadın hep güzel, ahlaklı ve ataerkil sisteme uygun davranmalıdır ki sonunda mutlulukla ödüllendirilebilsin. Külkedisi masalında Cinderella'nın küllerin içinde yatması doğurganlığa sahip, evlenip yuva kurabilecek ya da ocak kurabilecek bir genç kıza işaret etmektedir (Gezgin,2007;82). Üvey kardeşlerin ocağına ya da küllerin uzağında olması ise onların yuva kurmaktan uzak olduklarına işaret etmektedir. Cinderella'nın ayağına tam uyan ayakkabının üvey kardeşlerinin ayağına uymaması O'nun sabırlı, yuva kurma yeteneğine sahip ve evi çekip çeviren bir kız olduğuyla ilişkilendirilmektedir. Pamuk prenses ve külkedisi masalarındaki kadın karakterler haksızlığa uğradıklarında tepki vermek yerine içten içe ağlarlar ve buldukları durumdan kurtulmak için dua ederler. Oysaki insana özgü öfkelenme, tepki verme gibi duyguları prenseslerde değil de kötü kalpli üvey annelerde görürüz (Sezer, 2010:80). Masalın sonunda yine prensin gelip külkedisini bulması, kadının hayatta hep edilgen bir varlık olarak koşullandırıldığını göstermektedir.

Filmdeki üçüncü masal olan Cinderella klasik anlatısından farklı olarak masum ve güzel bir kız olarak değil, filmde fahişelik yapan, transseksüel bir karakterle özdeşleştirilmektedir. Filmin ilk metamorfozu, üvey annesinin ve kardeşlerinin eziyetlerine rağmen evi terk etmeyen, günün birinde her şeyin düzeleceğine inanan namuslu kız Cinderella yerine hayatını fahişelik ile geçiren transseksüel bir karakterin

geçmesidir. Film ve masal karşılaştırmasında benzeşen karakterlere baktığımızda ayakkabıcı dükkânında çalışan genç bir çocuğa âşık olan transseksüel Banu (Cinderella), ayakkabıcı çocuk Fiko (balo tertipleyen varlıklı prens), Banu'nun patronu Recep (kötü kızların kötü annesi), onun çalıştırdığı iki fahişe (kötü kız kardeşler) ve Cinderella'ya yardım eden iyilik perisi transseksüel Mimi dikkat çekmektedir. Film masalın klasik anlatısına aykırı olmasına rağmen ayakkabı, saat 12 gibi metaforlar analogiyi kurmaktadır. Filmde ayakkabıcı dükkânının önünde vitrine bakarken gördüğümüz Banu, içeri girerek ayakkabıcıdan (Fiko) beğendiği ayakkabının 40 ve 41 numarasını istemesiyle Banu'nun bir kadın değil de transseksüel olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Erkek cinsel kimlikten kadın cinsel kimliğe geçiş yapan Banu karakteri, güçsüz bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Banu'nun filmde güçsüzlüğü, hem kadına dönüşen cinsel kimliği hem de ondan faydalanan Recep'le mücadele edememesi üzerinden kurgulanmaktadır. Fiko'nun isteği üzerine kaçmaya karar veren Banu'ya, karşı komşuları Mimi yardım eder. Mimi karakteri de tıpkı Banu karakteri gibi transseksüeldir ve Banu'yu içinde bulunduğu zor durumdan kurtarma görevini de yine Mimi üstlenmiştir. Saat tam 12'de Haydarpaşa tren istasyonunda buluşacak olan iki sevgili Fiko'ya araba çarpmasıyla bir araya gelemezler. Recep'in istasyona gelmesi üzerine kaçmaya çalışan Banu'nun ayakkabısının topuğu kırılır ve film masal analogisi kurulur. Ancak filmde fahişelik yapan karakterin kadın yerine bir transseksüel olarak seçilmesi bizi filmin en başına bunun bir İstanbul masalı olduğu söylemine götürmektedir. Banu kendi isteği ile fahişeliği seçmemiş, masumluğun kurbanı olmuştur. Tıpkı Cinderella'nın ev işlerini sorunsuz şekilde yapması gibi Banu'da Recep'in kendisine bulmuş olduğu işi ses çıkarmadan yapmaktadır. İstanbul'un karanlık yönlerini anlatan filmin bu bölümü de masal gibi mutlu sonla bitmemektedir. Masal film denklemine kadın yerine transseksüel kimliğin yerleştirilmesi cinsiyet alanını genişletmektedir. Filmin bu bölümünde sadece kadın olanlar değil, trans kimliklerinde yani, erkekten kadın cinsiyetine dönüşenlerinde toplumsal olarak ezildiklerini gözler önüne sermektedir. Filmde erkek baskın olan, kadını cinsel olarak sömüren, onun üzerinden para kazanan Recep karakteri ile kurgulanır.

Tablo 3: Toplumsal Cinsiyet Kodlamaları

Cindrella	Transseksüel Banu	Kadın erkek kimliğine transseksüelliği ekleyerek masalı yapıbozuma uğrattırıyor.
Üvey Anne	Recep(kadınları çalıştıran)	Kadınlara fahişelik yaptıran ve Banu'ya âşık olan adam
Kızkardeşler	Banu gibi fahişelik yapan iki kadın	Kadın yine sadece kadına karşı sesini çıkarabiliyor.
Prens	Fiko	Banu'ya âşık olan saf delikanlı
Peri	Transseksüel Mimi	Masalarda Cindrellaya yardım eden,

D. Uyuyan Güzel

Uyuyan güzel masalı; kral ve kraliçenin biricik kızlarının doğum şölenine çağrılmayan bir perinin büyü yapmasıyla başlayan ve on beşinci yaş gününe gelen

prensesein büyüünün tutmasıyla yüzyıllık bir uykuya yatmasıyla devam eden bir serüvene dönüşmektedir. Bu masalda da yine prens uyuyan güzeli öpücüğü ile hayata döndürür ve prensese sahip olur. Uyuyan güzel masalı toplum hayatına çıkması istenmeyen, bir anlamda uyutulan, kendilerini ve kimliklerini geliştirmelerinden yoksun bırakılan kadına ve eril güce işaret etmektedir. (Sarı, Ercan, 2008;83)Masalda sarayın etrafının dikenli çitlerle kapalı olması ve prensesin eline iğn batması ile yüzyıllık uykuya dalması alt okumaları ile tehlikelerle dolu dış dünyaya ve sınırları çekilmiş bir alana atıfta bulunmaktadır. Prensese bu alandan çıkamayacağına göre eline batan iğ ile dış dünyaya çekilen dikenli çitler arasında metonimi kurulmaktadır. Prensesein eline iğn batması ergenliğe geçişi imlemektedir (Sarı ve Ercan, 2008;84). Filmde kurgulanan bir diğer masal olan Uyuyan güzel masalında prensese, eski bir konakta tek başına uyuyan, akli dengesi yerinde olmayan Saliha karakteri ile karşımıza çıkmaktadır. Saliha babasından kalma eski bir konakta bir İstanbul beyefendisi olan eski kocasını beklemektedir. Ancak konağa hırsız olarak giren bir Kürt gencini yıllardır beklediği kocasına benzeten Saliha, yaptığı tuhaf davranışlarıyla izleyiciye akli dengesinin yerinde olmadığını göstermektedir.

Masal ile filmde ortak noktalara baktığımızda tıpkı uyuyan güzel gibi Saliha'da çok eski bir konakta uykudan uyanır. Bu sahne bize masalı hatırlatmaktadır. Tıpkı masaldaki güzel, prensin gelip onu uyandırmasını beklemesi gibi Saliha'da güneydoğudan gelen Kürt gencini eski kocası sanıp ona hizmet etmeye koyulur. "Kadın, erkeğine hizmet ederse mutlu olur." düsturu burada da hüküm sürer. Yani film bir İstanbul masalı olmasına rağmen kadın yine edilgin ve akli yeteneği olmayan bir varlık olarak kurgulanmıştır. Toplumsal cinsiyet incelemesine baktığımızda bütün sevgisini, hayatını bir erkeğe vakfemiş, hatta bunun için aklından bile olmuş bir kadın karakter üzerinden kadın ve kadınlık durumuna ilişkin bir manzara sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet kadını ev içi alana hapseder. Saliha'nın da eski bir konakta anılarıyla yaşayan, ev dışı alandan habersiz bir kadın olarak sunulması, kadının toplumsal sınırlarını da ortaya koymaktadır. Bunların yanında Saliha'nın ağabeyi olan Recai konağın satılması için kız kardeşine baskı yapmaktadır. Kız kardeşinin saflığından faydalanmak isteyen Recai filmde eril yapıyı temsil etmektedir. İstanbul'a gelen Kürt gencinin aç ve işsiz olması ise, bize filmin bir İstanbul masalı olduğunu tekrar hatırlatmaktadır.

Tablo 5: Toplumsal Cinsiyet Kodlamaları

Uyuyan güzel	Saliha	Kocasını kaybetmiş ve akli dengesi yerinde olmayan kadın (toplumsal cinsiyet kurgusu)
Prens	Kürt Genç	Aç ve işsiz
Ağabey	Recai	Konağın satılması için Saliha'ya baskı yapar.

E.Kırmızı Başlıklı Kız

Kırmızı başlıklı kız masalı kırmızı başlıklı kızın anneannesine ekmek ve şarap götürmek üzere yola çıkmasıyla başlamaktadır. Kırmızı başlıklı kızın ormana girmesi için onu yoldan çıkartan kurt, çevresindeki çiçekleri ve onların güzelliğini görmesi için ormanı işaret eder. Kırmızı başlıklı kız kuralı çiğneyerek yasak alana girer ve ceza olarak da kurda yem olur. Bu masalda kurt, erkek ile özdeşleştirilerek saldırgan ve kandırıcı varlıklar olarak gösterilmekte, cinsel ilişki ise erkeğin kadını yutması ile sembolize edilmektedir. Özellikle kurdun yani erkeğin cinsel arzuları için farklı şekillerde giyinebileceği de masalda yer alan alt okumalarla açığa çıkmaktadır. Fromm, kurdun ceza olarak karnına doldurulan taşlarla hamileliği imlediğini, ancak taşın kısırlığa işaret ettiğini de vurgulamaktadır. (2003;227) Bu masal ataerkil söyleme, kadının cinselliğine ve cinselliğin savunulması gerekli bir alan olduğuna dair motifler barındırmasına karşın sonuç itibarıyla erkeğin cezalandırılması Odipus mitosunu da ters yüz etmektedir. Kırmızı başlıklı kız masalını ve onun karşı formunu incelediği Kanlı Oda eserinde Angela Carter, masalda kullanılan kırmızı başlığın tutkuyu, cinselliği ve bekâreti simgelediği üzerinde durmuştur (Akt. Sezer, 2010:168). Başlık ise geleneksel yapının bize yüklediği kimliğe ve sorumluluğa denk düşmektedir (Gezgin,2007;48). Bu masaldaki avcı karakteri ise silahıyla toplumdaki değerleri koruyan ve sistemin devamını sağlayandır. (Gezgin,2007;53) Bunun yanında kadını içinde bulunduğu kötü durumdan kurtaran ve kadının erkeğe muhtaç olduğunu hissettiren de avcı karakteridir.

Filme geldiğimizde, giydiği kırmızı başlıklı tişört ile hapisneden çıkarken karşılaştığımız Melek Derin, mafya patronu eşinden ayrılmış ve onun gölgesinden kurtulmak isteyen yarı Türk yarı Alman bir kadın karakteri anlatmaktadır. Sevdiği adamın onu kandırarak kuryelik yaptırması üzerine yurtdışına çıkarken yakalanan ve onun yüzünden iki yıl hapis yatan Melek Derin, artık ailesinin yanına Almanya'ya dönmek üzere havaalanında görünür. Meleğin yanından hiç ayrılmayan ve babası yüzünden doğmayan kızı ise annesinin kötü adamlardan kurtulmasına yardım eder. Masalda kızını yanlış yapmaması için uyarın annenin yerini burada kız çocuğu almaktadır. Burada film deformasyona uğrar ve kadın hiç doğmamış çocuğunun iç sesi ile yanlış yapmaktan kurtulur. Film ile masal analogisi Mahir ile Melek arasında geçen diyalogla sağlanır.

Melek: “Amma kocaman gözlerin var Mahir abi”

Mahir: “Gözden saklanan şeyleri görebilmem için yavrum”...

Melek: “Kulaklarında kocaman radar gibi...”

Mahir: Şakayı bırak, herkes beni kötü kurt olarak görür ama kuzu gibi bir kalbim vardır” replikleri ile gerçekleşir. Burada Mahir, gazeteci kılığında bir kurt olarak karşımıza çıkar. Görünüşte Melek Derin'e yardım eden ancak arkasında Melek Derin'e kötülük yapan adamların yanında yer alır.

Filmdeki toplumsal cinsiyet kodlamalarında yine bir erkek kurbanı kadın, Melek

Derin karakteri dikkat çeker. Nasıl ki; kırmızı başlıklı kız masalında kurt kızı yolundan çelerek ormana götürür aynı şekilde kadın kocasının isteği yüzünden kuryelik yaptığı için yakalanarak hapis hayatı yaşar. Kadın yine kocası yüzünden (cezalandırma) çocuğunu aldırma zorunda kalır.

Masalda kurt, annesine ile kırmızı başlıklı kız yemiştir, oradan geçmekte olan avcı kurdun karnını yarıp hem kızı hem de annesini kurtarıp karnına taş doldurmuştu. Kurdun bu hali bize hamileliği anımsatmaktadır. İşte masal ve film analojisi bu noktada kurdun hamileliği imleyen taşların düşmesi gibi Melek'in kocasının istememesi nedeniyle çocuğunu aldırması arasında kurulmaktadır.

Melek Derin'in hiç doğmamış kızı filmdeki replikleriyle kadınlık durumuna ilişkin annesinin hislerini şu sözleri paylaşır. "Annem beni hep küçük bir kız çocuğu olarak hayal etti. Hiç büyümeyecek hiç kimseden zarar görmeyecek bir küçük kız çocuğu. Her zaman tatlı masum kalacak küçük bir kız". Filmden alınan bu sözler, toplumsal cinsiyet kurallarının bir kadına verdiği zararı ancak doğmamış olmakla engellenebileceğini göstermektedir.

Tablo 6: Toplumsal Cinsiyet Kodlamaları.

Kırmızı Başlıklı Kız	Melek Derin	Kendi isteklerini değil de kocasının isteklerini yapan kadın
Kurt	Melek Derin'in Kocas	Kadını yoldan saptırır ve kadının hayatını mahveder.
Kurt	Mahir (Gazeteci)	Kadının yanında yer aldığını söyler ancak kötü adamlarla birlikte hareket eder.
Kırmızı Başlıklı K. Annesi	Melek Derin'in Kızı	Annesini yanlış yapmaktan alıkoyar.

V.Sonuç

Filmin hem başlangıcında hem de finalinde gördüğümüz Melek Derin'in kızı, elinde tuttuğu İstanbul masal kitabıyla masal çocuk analojisini kurmaktadır. Film alt cinsel ve etnik kimliklere yer vererek İstanbul'un kozmopolitliğini göstermektedir. Finalde klarnetçi Hilmi, klarnetini çalarak tıpkı fareli köyün kavalcısının kavalını çalarak çocukları peşine takması gibi film kahramanlarını peşine takarak ilerler. Çaresizlikleriyle, acılarıyla yüzleşen ve bu İstanbul masalından mutlu sona ulaşan masallara geçebilmek umuduyla kadın cüce ve İdil (prenses) fahişelik yapan transseksüel Banu ve Mimi ile Kürt genci Galata Köprüsü'nün üzerinde Hilmi'nin klarnet sesinin peşi sıra görünürler. Sonunda ayrık galata köprüsü üzerinde yürüyen masal kahramanları tıpkı masalların ve filmin bitmesi ile koşut olarak köprü'nün kesik noktasında görünürler. Filmin finalinde ataerkil yapıyı temsil eden Hilmi'dir. Bunun dışında diğer karakterler ya kadındır ya da toplumdan dışlanan alt cinsel ve etnik kimliklerdir. Sonuç olarak filmde incelediğimiz kadın karakterler, İdil, Banu, Saliha,

Melek geleneksel Hollywood film anlatılarında inşa edilen kadın karakterler ile benzer özelliklere sahiptir. Güzel olmalarının yanında güçsüz olan ve erkeğe inanan bu kadın karakterler, geleneksel masallardan modern masal olan filmlere değin değişmeden kalmaktadır.

Öte yandan filmdeki Hürrem ve Şenay femme fatale karakterler olarak kadın imgesini değiştiren, güzel olmasının yanında cinsellik talep eden, öldüren, aldatan kötü kadınlar olarak dikkat çekmektedir. Yani filmdeki kadın karakterler, ya iyi ve saftırlar, ya da kötü ve ölümcüldürler. Erkek karakterler; Hilmi, Fiko ve Kürt genç haricinde gücü elinde bulunduran kötü karakterler olarak inşa edilmiştir. Kadınları kandıran, zorla istemedikleri işte çalıştıran, baskı yapan ya da ölüm emrini gerçekleştiren erkeklerdir. Filmde toplumsal cinsiyette kırılma noktası yaratan lakabı güçlü olan kadın cüce ile transseksüel Mimi'dir. Kadın cüce filmde güçlü ve akıllı karakter olarak kurgulanmıştır. Kardeşleri ile birlikte yaşayan güçlü, kadın üzerinde yaratılan toplumsal algıyı idrak ederek bu yapıyı eleştirmektedir. Öte yandan Pamuk Prensisi(İdil) içinde bulunduğu zor durumdan kurtaranda yine güçlü olmuştur. Transseksüel Banu, erkek cinsel kimlikten kadın kimliğe dönüşen zorla fahişelik yaptırılan, güçsüz biri olarak sunulmaktadır. Oysa Mimi, Banu'ya yardım ederek kaçmasını sağlayan söz sahibi biri olarak gösterilmektedir. Sonuç olarak filmde güçlü kadın karakterler, ya Hürrem ve Şenay gibi femme fatale, ya da Güçlü ve Mimi gibi cüce ve transeksüel kimliklerden hareketle temsil edilmektedir.

Çocukluk çağının dünyayı kurgulama aracı olan masallar, hem verdikleri mesajlarla hem de toplumsal cinsiyete ilişkin rolleri ile toplumsalın oluşmasına ve dönüşmesine hizmet ederler. Masalların arkasında görünmeyenler olarak tanımlayabileceğimiz ideolojileri ise ataerkil söyleme hizmet eden kodlamalar ile yüküdür. Bu kodlamalara sadece masallar da değil, teknolojinin hızla yükseldiği çağımızda kitle iletişim araçlarında, televizyonda, reklamlarda, çizgi filmlerde de rastlanmaktadır. 'Anlat İstanbul' filmindeki masal kahramanları da bu nedenle bir masal kahramanı olarak değil de gündelik yaşamda karşımıza çıkabilecek sıradan hayatın içinden insanlardır. Masalda evlilik ile her şey mutlu sona ulaşır. Çirkin güzelleşir, yoksul zenginleşir, düşmanlar cezalandırılır. Oysa 'Anlat İstanbul' filmi mutlu sonla bitmez. Masalların güncel şeklini sunan 'Anlat İstanbul' filmi de hem masallara hem de masallarda ki kadın karakterlere eleştirel bir pencereden bakmaktadır.

Masal incelemesinin ve ataerkil izdüşümlerinin incelendiği bu çalışma, aslında Cixous'un izinden giderek söylesek, kadının erkeksi masallar yerine kendi masallarını yazması gerekliliğini açığa çıkarmaktadır.

Kaynaklar

- Bayhan, V. (2012). "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet", *Doğu Batı Yayınları*, 16(63), 147-164.
- Connell, R. W.(1998).*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar; Toplum Kişi ve Cinsel Politika*, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet (Sosyal Psikolojik Açıklamalar)*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (2011). "Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç. Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi", (Ed. Yıldız Ecevit, Nadide Karkıner), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2-29.
- Freud, S. (1998). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev. A. Avni Öneş). İstanbul: Say Dağıtım
- Gezgin, İ. (2007). *Masalların Şifresi: Kırmızı Başlıklı Kızdan İlk Günah'a*, Ankara: Sel Yayıncılık.
- Gün, B. (2008). *Masallara Feminist Bir Bakış ve Cinsiyet Meseleleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı; Özenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*, (Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Sarı, A. Akyıldız Ercan, C. (2008). *Masalların Psikanalizi*, Ankara: Salkım Söğüt Dizgi Evi.
- Sezer, M.Ö. (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Solak, Ö. (2011). "Küçük Ağa Romanının Eleştirel Söylem Analizi", *Akademik Bakış Dergisi*, 26,1-14.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Everest Yayınları
- Yuval, D. N. (2003). *Cinsiyet ve Millet*, (Çev. Ayşin Bektaş), İstanbul: İletişim Yayınları
- http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html. (Erişim Tarihi: 02.06.2017)