



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Müge ÇALIŞIR

CANLANDIRMA FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: 2000 SONRASI
DISNEY VE PIXAR FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR ANALİZ

Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Müge ÇALIŞIR

CANLANDIRMA FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ: 2000 SONRASI
DISNEY VE PIXAR FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR ANALİZ

Danışman

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Müge ÇALIŞIR'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Didem ÇABUK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye : Doç. Dr. Gönül DEMEZ (İmza)

Tez Başlığı: Canlandırma Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Roller: 2000 Sonrası Disney ve Pixar Filmleri Üzerinden Bir Analiz

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 08/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 28/06/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Canlandırma Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Roller: 2000 Sonrası Disney ve Pixar Filmleri Üzerinden Bir Analiz” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Müge ÇALIŞIR



T.C.



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Müge ÇALIŞIR
Öğrenci Numarası	20155246005
Enstitü Ana Bilim Dalı	Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
Tez Başlığı	Canlandırma Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 2000 Sonrası Disney ve Pixar Filmleri Üzerinden Bir Analiz
TurnItIn Ödev Numarası	976651547

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 106 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 18/06/2018 tarihinde tarafımdan TurnItIn adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 7

alıntılar dahil % 10'dur.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(x) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

18/06/2018

(İmza)
Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
GÖRSELLER LİSTESİ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
TEŞEKKÜR.....	ix
ÖNSÖZ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı	1
1.1.1. Biyolojik Kuram.....	3
1.1.2. Sosyal Rol Kuramı	3
1.1.3. Etkileşimsel Model.....	4
1.1.4. Sosyal Öğrenme Kuramı.....	4
1.1.5. Bilişsel Gelişim Kuramı.....	4
1.1.6. Sosyal Baskınlık Kuramı	5
1.2. Feminizm Kavramı.....	6
1.2.1. Liberal Feminizm	7
1.2.2. Marksist Feminizm.....	9
1.2.3. Radikal Feminizm	10
1.2.4. Sosyalist Feminizm	12
1.2.5. Postmodern Feminizm	13
1.3. Çocuk Kavramı	14
1.3.1. Çocuklarda Toplumsal Cinsiyet Kavramının Edinimi	15
1.4. Medya, Toplumsal Cinsiyet ve Çocuk İlişkisi.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA İDEOLOJİ, TEMSİL VE CANLANDIRMA SİNEMASI

2.1. Sinemada İdeoloji ve Temsil	19
2.1.1. Kültür Endüstrisi Aracı Olarak Sinema	20
2.1.2. Klasik Anlatı Sinemasında Kadın Temsili.....	21
2.2. Canlandırmaya Genel Bakış	23
2.2.1. Canlandırma Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Değişimi.....	24
2.3. Canlandırma Sinemasında İki Ekol: Japon ve Amerikan Ekolü.....	26
2.3.1. Japon Ekolü ve Miyazaki Sineması	26
2.3.1.1. Manga ve Anime	26
2.3.1.2. Miyazaki Sineması.....	28
2.3.2. Amerikan Ekolü ve Disney Sineması.....	29
2.4. Canlandırma Sineması ve İdeoloji	31
2.5. Canlandırma Filmleri, Çocuk ve Tüketim İlişkisi	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI DISNEY VE PIXAR CANLANDIRMA FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Göstergebilimsel Dörtgen Modeli.....	35
3.2. Tangled (Karmakarışık) Canlandırma Filminin Analizi	36
3.2.1. Filmin Künyesi.....	36
3.2.2. Filmin Öyküsü.....	37
3.2.3. Filmdeki Karakterler	38
3.2.4. Filmin Değerlendirmesi	38
3.2.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme.....	40
3.3. Brave (Cesur) Canlandırma Filminin Analizi.....	44
3.3.1. Filmin Künyesi.....	44
3.3.2. Filmin Öyküsü.....	44
3.3.3. Filmdeki Karakterler	45
3.3.4. Filmin Değerlendirmesi	46
3.3.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme.....	48
3.4. Frozen (Karlara Ülkesi) Canlandırma Filminin Analizi	53
3.4.1. Filmin Künyesi.....	53

3.4.2. Filmin Öyküsü.....	53
3.4.3. Filmdeki Karakterler	55
3.4.4. Filmin Değerlendirmesi	55
3.4.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme.....	57
3.5. Inside Out (Ters Yüz) Canlandırma Filminin Analizi	59
3.5.1. Filmin Künyesi.....	59
3.5.2. Filmin Öyküsü.....	59
3.5.3. Filmdeki Karakterler	60
3.5.4. Filmin Değerlendirmesi.....	61
3.5.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme.....	62
3.6. Moana Canlandırma Filminin Analizi.....	65
3.6.1. Filmin Künyesi.....	65
3.6.2. Filmin Öyküsü.....	66
3.6.3. Filmdeki Karakterler	67
3.6.4. Filmin Değerlendirmesi.....	68
3.6.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme.....	70
SONUÇ.....	74
KAYNAKÇA.....	79
EK 1- Tangled Filminin Afişi.....	85
EK 2- Brave Filminin Afişi.....	86
EK 3- Frozen Filminin Afişi.....	87
EK 4- Inside Out Filminin Afişi.....	88
EK 5- Moana Filminin Afişi.....	89
ÖZGEÇMİŞ.....	90

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1 Temel Sözdizim Bileşenleri Modelleri.....	35
Şekil 3.2 İkilikler Arasındaki Bağlantılar.....	36
Şekil 3.3 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı.....	40
Şekil 3.4 İyi / Kötü Karşıtlığı.....	41
Şekil 3.5 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı.....	42
Şekil 3.6 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı.....	42
Şekil 3.7 Feminin / Maskülen Karşıtlığı.....	43
Şekil 3.8 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı.....	48
Şekil 3.9 İyi (Güzel) / Kötü (Çirkin) Karşıtlığı.....	49
Şekil 3.10 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı.....	50
Şekil 3.11 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı.....	51
Şekil 3.12 Feminin / Maskülen Karşıtlığı.....	52
Şekil 3.13 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı.....	57
Şekil 3.14 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı.....	58
Şekil 3.15 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı.....	58
Şekil 3.16 Hayat Veren Dişi / Yok Eden Dişi Karşıtlığı.....	59
Şekil 3.17 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı.....	62
Şekil 3.18 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı.....	64
Şekil 3.19 Feminin / Maskülen Karşıtlığı.....	64
Şekil 3.20 Hayat Veren Dişi /Yok Eden Dişi Karşıtlığı.....	65
Şekil 3.21 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı.....	70
Şekil 3.22 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı.....	71
Şekil 3.23 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı.....	71
Şekil 3.24 Feminin / Maskülen Karşıtlığı.....	72
Şekil 3.25 Hayat Veren Dişi / Yok Eden Dişi Karşıtlığı.....	73

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 3.1 Gothe ve Rapunzel.....	41
Resim 3.2 Flynn ve Rapunzel.....	43
Resim 3.3 Cadı ve Merida.....	49
Resim 3.4 Mor'du ve Elinor.....	50
Resim 3.5 Elinor ve Fergus.....	52
Resim 3.6 Elinor ve Merida.....	52
Resim 3.7 Merida ve Üçüz Erkek Kardeşleri.....	53
Resim 3.8 Riley Evdeyken Atmosfer.....	63
Resim 3.9 Riley Evden Kaçtığında Atmosfer.....	63
Resim 3.10 Neşe, Tiksinti ve Öfke.....	65
Resim 3.11 Tui ve Moana'nın Annesi.....	72
Resim 3.12 Maui ve Moana.....	73

KISALTMALAR LİSTESİ

akt.	:Aktaran
vd.	:Ve diğerleri
vb.	:Ve benzeri



ÖZET

Çalışmanın amacı, hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmlerinde yer alan güçlü kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet kalıplarının ne derece dışına çıkabildiklerini, ataerkil toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilip üretilmediğini ve bu rollerin kadınlar için pozitif bir değişime uğrayıp uğramadığını ortaya koymaktır. Bu çalışmada öne sürülen sav, canlandırma filmlerinin kadın-erkek rolleri üstü kapalı olarak tekrar tekrar ürettiği ve kadınların güçlü imajlarla temsil edilmelerine rağmen hala ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının taşıyıcısı olarak konumlandırıldıkları, dolayısıyla çok küçük yaşlardan itibaren çocukların zihinlerine toplumsal cinsiyet kalıplarının yerleştirildiğidir. Bu kapsamda canlandırma filmlerindeki kadın temsillerinin incelenmesi için, öncelikle toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramları ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyet ve çocuk ilişkisi, medya temelinde incelenmiştir. Sinema genelinde ve canlandırma filmleri özelinde kadın temsilleri üzerinden sunulan ideolojiler ele alınmıştır. Canlandırma sinemasının tarihsel değişimi ve gelişimi, literatürdeki kaynaklara dayanarak incelenmiştir.

Çalışmada, çocukların kimlik inşalarında önemli rol oynayan canlandırma filmlerinin 2000 yılı sonrasında güçlü kadın başkarakterlere yer vermelerine rağmen, toplumsal cinsiyet kalıplarını yansıtan ve var olan düzenin devamlılığını sağlamak için erkek egemen ideolojiyi tekrar tekrar üreten araçlar olmaya devam ettikleri sonucuna varılmıştır. Kadınları at binen, ok atan, maceracı karakterler olarak kurgulayan canlandırma filmlerinin yüzeyde kadın temsillerini değiştirmiş gibi göründükleri, ancak derinde ataerkil ideolojinin temsilciliğini aşamadıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Toplumsal Cinsiyet, Çocuk, Canlandırma Filmleri

SUMMARY
GENDER ROLES IN ANIMATION MOVIES: AN ANALYSIS OF
POST-2000 DISNEY AND PIXAR MOVIES

The aim of this study is to demonstrate to what degree the strong female representations in the animation movies, the target audiences of which are children, can go beyond the gender stereotypes, whether patriarchal gender roles are reproduced and whether these roles have undergone a positive change for women. The argument put forward in this study is that animated movies repeatedly reproduce male-female roles implicitly and that women are still positioned as carriers of patriarchal gender stereotypes, although they are represented by strong images, and therefore from very early ages, gender stereotypes are placed on children's minds. In this context, the concepts of gender and feminism have been first handled in order to examine the female representation in the animation movies. The relations between gender and children have been examined on media basis. Ideologies that are presented over female representations generally in cinema and specially in animation movies have been handled. The historical change and development of the animation cinema has been examined based on the sources in the literature.

The study concluded that animated movies, which played an important role in children's identity construction, continued to be instruments that repeatedly reproduced the male dominant ideology to reflect gender stereotypes and maintain the continuity of the existing system. It has been found that the animated movies, which depict women as horse-riding, arrowing, adventurous characters, seem to have changed the representation of women on the surface, but have not been able to overcome the representation of the patriarchal ideology.

Keywords: Woman, Gender, Child, Animation Movies

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup, çalışmamda beni yönlendiren ve bana yardımcı olan değerli hocam Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA'ya teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu tez sürecinde benden yardımlarını bir an olsun esirgemeyen, bana eğitim hayatım boyunca gerek maddi gerek manevi olarak destek olan annem Nilay ÇALIŞIR'a ve artık aramızda olmasa da varlığını her daim yanımda hissettiğim babam Coşkun ÇALIŞIR'a sonsuz teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunmayı bir borç bilirim.



ÖNSÖZ

Kadınlık ve erkeklik, toplum tarafından oluşturulan ve kitle iletişim araçları tarafından sürekli olarak pekiştirilen kültürel kurgulardır. Bu kitle iletişim araçlarının en etkili olanlarından biri, hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmleridir. Canlandırma filmleri, sundukları atmosferin ve masum görüntülerinin ardında üstü kapalı mesajlarla toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedirler.

2000 yılı sonrasında üretilen canlandırma filmlerinde yer alan güçlü kız çocuk, genç kız ve kadın karakterler ile erkek temsillerinin değişip değişmediklerini, toplumsal cinsiyet ve çocuk ilişkisi bağlamında inceleyen çalışmanın alt amaçları şunlardır:

- 1- Seçilen canlandırma filmlerindeki kadın ve erkek karakterler nasıl kurulmuştur? Karakter temsillerinin ürettikleri yeni anlamlar nelerdir?
- 2- Filmlerin anlatı yapılarında yer alan toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimler nelerdir?
- 3- Toplumsal cinsiyet yönünden değişmeyen ve yeniden üretilen söylemler nelerdir? Daha üstü kapalı da olsa kadına ve erkeğe verilen rollerle toplumsal cinsiyet kalıpları pekiştirilmekte midir?

Çalışma kapsamında; canlandırma sinemasındaki toplumsal cinsiyet kalıplarının nasıl kurgulandığını ve yeniden üretildiğini belirlemek amacıyla, örneklem olarak seçilen filmler söylem yapıları ve karakterler yönünden niteliksel olarak incelenmiş, Göstergibilimsel Dörtgen Modeli ile ikili karşıtlıklar temelinde değerlendirilmiştir. Niteliksel araştırma yöntemlerine dayanan çalışmada, filmlerdeki olaylar ve karakterlerle izleyiciye verilen mesajlar, toplumsal cinsiyet kalıpları açısından incelenmiştir. Filmlerde toplumsal cinsiyet kalıpları baz alınarak oluşturulan stereotip karakterler olup olmadığını inceleyen çalışmanın özünü, bu mesajların toplumsal cinsiyet kalıplarını ne derecede yıkabildiğinin belirlenmesi ile oluşturmuştur.

Çalışmanın sınırları, 2000 yılından sonra üretilen ve izleyici kitlesi olarak çocukları hedefleyen beş uzun metrajlı canlandırma filmi ile çizilmiştir. Filmler, kadın başkarakterlere yer vermiş olmaları nedeniyle seçilmiş ve kadın, ideoloji, toplumsal cinsiyet ekseninde incelenmişlerdir.

Bu çalışma, ideolojik bir aygıt olan canlandırma sineması ile toplumsal cinsiyet kavramı arasındaki ilişkiyi ortaya koyması ve kadın-erkek ayrımını aşmış gibi görünen günümüz canlandırma sinemasının anlatı yapısını toplumsal cinsiyet temelinde inceleyerek aşılabilen kalıpları tespit etmesi açısından önem arz etmektedir. Daha önce yapılan

Çalışmaların genellikle niceliksel analiz yöntemi ile ele alınmaları ve günümüz canlandırma filmlerindeki güçlü kadın temsiline ne kadar “güçlü” olduğuna dair bir tez bulunmaması nedeniyle, çalışmanın literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Müge ÇALIŞIR

Antalya, 2018



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Toplumsal cinsiyet kavramını ve toplumsal cinsiyet kalıplarını anlamak, kadın-erkek eşitsizliğinin kökenini anlama yolundaki en önemli adımdır. Bu bölümde, literatürdeki kaynaklara dayanarak toplumsal cinsiyet ve feminizm kavramlarına değinilmiş, toplumsal cinsiyet ve çocuk ilişkisi medya temelinde ele alınmıştır.

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Cinsiyet (sex), kavram olarak kadının ya da erkeğin doğuştan sahip olduğu fiziksel ve genetik özellikleri, yani insanın biyolojik yönünü tanımlar. Ancak kadınla erkeğin farklılıkları yalnızca biyolojik cinsiyetlerine göre açıklanamamaktadır. Her kültürün kadın ve erkeğe atfettiği birtakım tepkiler, nitelikler ve roller vardır. Bu roller, bireyin benliğinden sosyal hayatına kadar tüm hayatını etkilemektedir, davranışlarını şekillendirmektedir. Bhasin (2003: 8) her toplumun; bir erkek ya da kadını, farklı nitelikleri, davranış modelleri, rolleri, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir erkek ve kadına, eril ve dişile yavaş yavaş dönüştürdüğünü ileri sürer.

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, ilk kez Robert Stoller'ın 1968 yılında Amerika'da yayınlanan *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet (Sex and Gender)* adlı kitabında kullanılmıştır. Stoller toplumsal cinsiyet kavramını, kadın ve erkeklerin toplum içindeki konumlarının farklılığını ifade etmek için kullanmıştır. Ann Oakley, 1972 yılında yayınlanan *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum (Sex, Gender and Society)* adlı kitabında toplumsal cinsiyeti şöyle tanımlamaktadır:

Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların 'eril' ve 'dişil' olarak sosyal sınıflandırılmasına işaret eder. İnsanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılabilir; ölçütler kültürel, yere ve zamana göre değişiklik gösterir. Cinsiyetin değişmezliğini kabul etmek zorunludur, ama böylece toplumsal cinsiyetin değişkenliği de kabul edilmelidir (akt. Bhasin, 2003: 9).

Ecevit ve Karkıner (2011: 4) toplumsal cinsiyeti, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanması, toplumların bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimi ve onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için kullanılan bir kavram olarak ifade etmişlerdir. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ayrımına getirilen iki ana eleştiri vardır. Bu eleştirilerin ilki, Michel Foucault'un eleştirel yaklaşımıdır. Eleştirel yaklaşıma göre biyolojik etken ile toplumsal etken arasında bağlantı yoktur, toplumsal düzeyin dışındaki

anlamlarda biyolojik bir farklılık (cinsiyet) bulunmamaktadır. İkinci eleştiri ise, toplumsal cinsiyet kavramının kadınlar ile erkekler arasındaki iktidarın ve tahakkümün aleyhine işleyen farklılıklarda odaklanmasıyla bağıntılıdır (Foucault, 1986: 45).

Toplumsal cinsiyet kuramcıları, iki ana görüş etrafında toplanmışlardır. Bu görüşlerin birincisi, doğacı görüştür. Doğacı görüş, kadın ile erkek arasındaki sosyal farklılıkların, biyolojik farklılıklar nedeniyle doğal olarak oluştuğunu öne sürmüştür. İkinci görüş olan gelişmeci görüş ise, kadın ve erkeğe yüklenen cinsiyet rollerinin kültürel olarak belirlendiğini, toplum tarafından oluşturulduğunu iddia eder. Doğacı görüşe göre, kadın ve erkek doğuştan farklı fiziki özelliklere sahiptir. Erkekler kadınlara göre daha güçlü yaratılıştadır oldukları için yüzyıllardır ev dışında güç gerektiren işler yapmışlardır. Kadınlar ise fizyolojik yapıları gereği daha zayıf oldukları ve çocuk doğurdukları için ev içi işlerle uğraşmışlardır. Bunun doğal sonucu olarak da toplumsal bir işbölümü ortaya çıkmıştır. Gelişmeci görüşe göre ise, erkeğin yaptığı işi kadın, kadının yaptığı işi de erkek yapabilir. Özellikle gelişen teknoloji ile birlikte fiziksel farklılıkların önemi daha da azalmıştır. Aslında toplumsal rollerle fizyolojik özellikler arasında bir bağlantı yoktur, kişiyi, içinde yaşadığı sosyal ve kültürel yapı şekillendirmektedir. Hiçbir bebek doğuştan kadın veya erkek olduğunu ve kendisine yüklenen rolleri bilmez, büyüdükçe toplum tarafından uygun görülen davranış kalıplarını öğrenir. Sosyal ve kültürel yapı, çocuklara toplumsal cinsiyet rollerini öğretmekte ve benimsetmektedir. Buna “toplumsallaşma” adı verilmektedir. Simone de Beauvoir’ın ‘Kadın doğulmaz, kadın olunur.’ sözü de toplumsallaşma kavramıyla ilgilidir. Beauvoir’ın *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* adlı üç ciltlik eseri, dişi cins olarak doğmuş bir insanın, yıllar içinde nasıl eğitilip ‘kadın’ olduğuna ilişkindir. Bu teori, doğal olan ve doğumla beraber belirlenen cinsiyet (sex) ve doğduktan sonra aile ve toplumun etkisiyle şekillenen toplumsal cinsiyet (gender) kavramlarının birbirlerinden ayrılmasına yol açmıştır (Şimşek, 2013 (erişim tarihi: 01.07.2017)). Varoluşçuluk akımından etkilenen Beauvoir’a göre birey, yaptığı seçimlerden, sorumluluklarından ve ahlakından yalnızca kendi sorumludur. Kadınlar, tıpkı erkekler gibi yaptıkları seçimlerin sorumluluğunu alacak özgür bireylerdir. Beauvoir, eserinde baskın ataerkil kültürde erkeğin normal, kadının normal olmayan, “öteki” olarak yer aldığını belirtmiştir. Erkeğin yüceltilmesini, kadının ise ikinci cins olarak ötekileştirilmesini tartışmıştır. Judith Butler ise, cinsiyetin ya da toplumsal cinsiyetin ne olduğunu şöyle sorgular:

Önce cinsiyetin ve/veya toplumsal cinsiyetin nasıl, hangi yollarla verildiğini sormadan “verili” bir cinsiyetten ya da “verili” bir toplumsal cinsiyetten bahsedebilir miyiz? Zaten “cinsiyet” nedir ki? Doğal mıdır, anatomik midir, kromozomlarla mı alakalıdır, yoksa hormonal midir? Peki feminist eleştirmen,

bu tür “olguları” bizim için saptadıkları iddia edilen bilimsel söylemleri nasıl değerlendirmeli? Cinsiyetin tarihi var mıdır? Her bir cinsiyetin farklı bir tarihi ya da tarihleri mi vardır? Cinsiyetin ikiliğinin nasıl tesis edildiğini anlatan bir tarih, ikili seçeneklerin değişken bir inşa olduğunu teşhir edebilecek bir soy kütük mevcut mu? Cinsiyete dair doğal görünen olgular, çeşitli bilimsel söylemler tarafından başka birtakım siyasi ve toplumsal çıkarlar uğruna söylemsel olarak mı üretilmişlerdir? Eğer cinsiyetin değişmezliğine itiraz edilirse belki de “cinsiyet” denen bu insanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de “cinsiyet” in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın aslında ayrım falan olmadığı ortaya çıkar (Butler, 2010: 51-52).

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın-erkek eşitsizliğinin kökeninde önemli rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, kavram olarak kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine göre dikey şekilde yapılanmasını ifade eder. Bu yapılanmada üstte ve öncelikli olan erkektir. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkları, bu farklılıkların nedenlerini ve toplumun kadına bakışının kökenini açıklamaya çalışan toplumsal cinsiyetle ilgili birtakım kuramlar vardır. Bu kuramlar; biyolojik kuram, sosyal rol kuramı, etkileşimsel model, sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı ve sosyal baskınlık kuramıdır.

1.1.1.Biyolojik Kuram

Biyolojik kurama göre kadına ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin farklılığı, biyolojik farklılıklar sonucu doğal olarak gelişmiştir. Kadının çocuk doğurabilmesi ve erkeğin doğuramaması, fiziki açıdan erkeğin daha güçlü olması gibi etkenler sonucu cinsiyet rolleri, tarih boyunca kadın ve erkek arasında farklılık göstermiştir. Cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla da kadınların ve erkeklerin davranışları şekillendirilmektedir. Kimura (2002: 35), “Biyoloji kaderdir” fikrine göre biyolojik yapının sosyal koşullanma doğrultusunda ortaya çıktığını ve anne rolünün de sadece biyolojik olarak getirilen özelliklerin bir sonucu olarak değil sosyalleşme süreciyle edinildiğini öne sürer.

1.1.2. Sosyal Rol Kuramı

Sosyal Rol Kuramına göre kadın ve erkeğin cinsiyet rollerindeki farklılığın nedeni, farklı sosyalleşme durumlarıdır. Biyolojik unsurlar ve bu unsurlara göre edindikleri özellikler sonucu kadın ve erkek, cinsiyetlerine yüklenen farklı toplumsal rolleri oluşturmaktadırlar. Cinsiyete dayalı iş bölümü ayrımı, tipik cinsiyet özelliklerini de yapılandırmaktadır (Eagly vd., 2000: 125). Yüzyıllar boyu süregelen toplumsal rol dağılımı, kadının ve erkeğin ilişki içerisinde olduğu kişilerle desteklenerek karşı gelinemez hale gelmektedir. Kadın ev içi işleri, erkek ise ev dışı işleri üstlenmiştir. Kadınlar kendilerinden beklenen toplumsal rollerde başarılı olmak için kendilerine özgü stereotipsel davranışlar geliştirmişlerdir. Bu nedenle,

kamusal alandaki her konuda erkeklerin gerisinde kalmışlar ve yönetim hakkında söz söyleme hakkına sahip olamamışlardır. Erkekler de stereotipsel davranışlar geliştirme yönünden kadınlardan farklı değillerdir. Çocukluğun ilk dönemlerinde toplumsallaşma aracılığıyla öğrenilen cinsiyet rolleri, ilerleyen yaşlara doğru iyice şekillenmeye başlar ve kişi erişkin bir birey olduğunda da ortaya konur.

1.1.3. Etkileşimsel Model

Etkileşimsel model kuramcıları Kay Deaux ve Brenda Major (1987: 372) *Toplumsal Cinsiyetle Bağlantılı Davranışın Etkileşimsel Modeli* adlı çalışmalarında, toplumsal cinsiyetle ilgili davranışların bireyin kişisel seçimleri, diğer kişilerin davranışları ve bağlamca belirlendiğini iddia etmişlerdir. Model, kişinin yaptığı seçimler doğrultusundaki toplumsal davranışlarını temel almaktadır. Bireyin tutum ve davranışlarının çevresel faktörlerden ziyade içsel faktörlerle şekillendiğini öne süren modele göre, bireyin beklentileri, cinsiyetiyle ilgili stereotipsel yargının canlanması ve ortamdan kaynaklı baskılar, davranışlar üzerinde anlık etkiler yaratmakta ve cinsiyet farklılıklarının hayata geçmesine neden olmaktadır.

1.1.4. Sosyal Öğrenme Kuramı

Bandura'nın Sosyal Öğrenme Kuramı, çocukların ailelerinde gördükleri ve model olarak aldıkları cinsiyet rollerine göre davrandıklarını iddia eder. Ebeveynler, çocuklarına cinsiyetleri doğrultusunda davranmakta ve bunu yaparken toplumsal kodların dışına çıkmamaktadırlar. Ailesinde gördüğü tutum ve davranışları taklit ederek büyüyen çocuk, böylelikle kendi cinsiyetine yüklenen rolleri benimsemektedir. Anselmi ve Law (1998: 250) da erkeklerin ve kadınların yaptıkları işlerin farklı olduğunu, özelliklerinin farklı olarak tanımlandıklarını ve bu tanımlamalar doğrultusunda erkeklerin ve kadınların farklı ilgi alanlarından ve aktivitelerden hoşlandıklarını ileri sürmüşlerdir. Sosyal öğrenme kuramı, toplulukçu kültürlerde cinsiyet rollerinin açıkça tanımlandığını ve sınırlarının katı kurallarla çizildiğini belirtmiştir. Bu durum, cinsiyet rollerine ilişkin mevcut algıyı ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ortaya koymaktadır.

1.1.5. Bilişsel Gelişim Kuramı

Bilişsel yaklaşımın temel kabullerinden biri, bilişsel gelişimin dünyayı kavrayışın kalitesinde değişimlere neden olduğudur. Kohlberg'in Bilişsel Gelişim Kuramı, insanların kendilerine ve dünyaya ilişkin dengeli bir bakış açısı yakalamak için bilişsel tutarlılığa ihtiyaçları olduğunu öne sürmektedir. Buna göre, çocuğun içinde yaşadığı toplum tarafından onaylanan özellikleri taşıyan bir erkek veya kız olmayı öğrenmesi gerekmektedir. Bu noktada

devreye toplumsal cinsiyetin girmesiyle, çocuk bir cinsiyet rolü kazanmaktadır Kuram, çocukların kadınsı ve erkeksi özellikleri benimsemelerinin nedeni olarak, kendilerini bu şekilde kimliklemeyi istemelerini göstermektedir. Çiftçi, Kohlberg'in bilişsel gelişim yaklaşımının yedi anahtar kavram ve kabulünden biri olan bilişsel basamakların, bir bünyenin yapısal eğilimleri ile organize deneyimler arasındaki etkileşim sonucu geliştiğini belirtir. Bu basamaklar için tanımlanan dört temel ölçüt vardır. İlk ölçüt, basamakların, yapılardaki nitel farklılıkları (düşünme biçimlerini) içerdiklerini ifade eder. İkinci ölçüt, bu farklılıkların sabit bir akışlarının olduğu ve bireysel gelişimde değişmez bir sıra ya da düzen oluşturduğudur. Kültürel faktörler gelişimin hızlanmasına, yavaşlamasına veya durmasına neden olabilseler de gelişmenin sırasını değiştiremezler. Söz konusu farklı ve sıralı düşünme biçimlerinin her birinin yapısal bir bütünlük oluşturduğunu ifade eden üçüncü ölçüt, basamak biçiminde düzenlenmiş yapıların farklı boyutlarının gelişim sırasında tutarlılık göstermesi gerektiğini ileri sürer. Dördüncü ölçüt ise basamakların giderek daha kapsayıcı olan sistemlerinin bir hiyerarşisini gösterir. Basamaklar, ortak bir işlevi yerine getiren ve giderek artan bir ayrıntılanma ve kapsayıcılığı olan yapıları içeren bir düzeni oluştururlar. Buna göre, daha yüksek basamaklar, daha alt basamaklara yerleşmiş yapıları da kapsar (Çiftçi, 2003: 57-58).

1.1.6. Sosyal Baskınlık Kuramı

Sosyal Baskınlık Kuramına göre, kişinin üyesi olduğu bir topluluğun statüsü yüksekse o kişinin sosyal baskınlık yönelimi de daha yüksektir. Ataerki kültürlerdeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisi göz önünde bulundurulduğunda, erkeklerin sosyal baskınlık yönelimlerinin kadınlardan daha yüksek olduğu iddia edilmektedir. Çünkü erkeğin üzerine yüklenen toplumsal cinsiyet rolünde başarılı olması, güçlü olmaya, yüksek sosyal statü ile bu gücü korumaya ve sürdürmeye doğrudan bağlıdır. Güldü ve Ersoy Kart (2009: 108) sosyal baskınlık kuramına göre, erkeklerin desteklediği; savaşçı siyaset, baskı, ırkçılık ve vatanseverliği kapsayan politikaların ve ideolojilerin çoğunda, sosyal bir grubun başka bir sosyal grup üzerinde hâkimiyet kurmasının zorunlu olduğunu ileri sürer. Buna karşılık, kadınların desteklediği sosyal refah programlarının, sosyal eşitlik odaklı politikaların ve ideolojilerin, yoksullar ve kadınlar gibi düşük statüdeki grupları destekleyici siyasi hareketleri arttırdığını iddia eder. Sosyal baskınlık kuramı, erkeklere atfedilen özelliklerle kadınlara atfedilen özellikler arasındaki ayrımın toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisine açıklama getirmektedir.

Tüm kuramlar ve düşünceler ışığında bakıldığında kesin olan bir şey vardır ki, o da, toplumsal cinsiyet kavramının ailede ve toplumda doğduğudur. Aileler, kabul ettikleri

toplumsal cinsiyet normlarına göre çocuklarını yetiştirmektedirler. Çoğu kültürde erkek güçlü ve dışa dönük, kadın ise çekingen, ağırbaşlı ve eve bağlı olması yönünde eğitilir. Kadının ve erkeğin biyolojik olarak farklı oldukları kesindir, fakat toplumsal cinsiyet rollerinin farklı kültürler arasında değişiklik göstermesi, rollerdeki ayrımın yalnızca cinsiyet farklılığıyla açıklanamayacağını göstermektedir. Bhasin (2003: 14-15), “Bilimin basit bir kuralı vardır: Değişkenler (toplumsal cinsiyet rolleri), sabitlerle (cinsel organlar ve kromozomlar ya da cinsiyet) açıklanamaz” der. Bhasin’e göre toplumsal rollerimiz yalnızca biyoloji tarafından belirlenseydi, dünyadaki her kadının yemek yapması, çamaşır yıkaması ve dikiş dikmesi gerekirdi. Fakat durum böyle değildir, hatta profesyonel aşçıların, çamaşırcıların ve terzilerin çoğunluğu erkeklerden oluşmaktadır. Tarih boyunca kadın ile erkek arasındaki mesafeyi ve eşitsizliği yaratan biyolojik farklılıklarından ziyade toplumsal cinsiyet farklılıkları olmuştur. Fiziki bakımdan bir kız çocuğu ile erkek çocuğunun farklı oyunlar oynamaları veya giyinmeleri gibi bir zorunluluk yoktur. Erkekliğin ve kadınlığın biyolojik bir temele dayandığı ve doğal olduğu fikri, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikleri doğallaştırmaktadır. Kadınların erkeklere tabi kılınışını doğal ve “olması gereken” olarak tanımlamakta, erkeklerin bu düzenden sağladığı yararları meşrulaştırmaktadır.

Bu meşrulaştırmaya bir karşı duruş olarak, özgürlük ve eşitlik talep eden feminist hareketler başlamıştır. Tarih boyunca erkek egemenliği altında ezilen kadınlar, eğitimden başlayarak tüm alanlardaki hak taleplerini dile getirmişlerdir. Günümüzde toplumsal cinsiyet kalıpları hala aşılamamış olsa da, kadınlar mevcut hakları ve özgürlükleri bakımından bulundukları konuma feminist hareketler sonucu ulaşmışlardır. Toplumsal cinsiyet kavramını anlamak için, feminizm kavramına ve feminist akımlara değinmek gerekmektedir. Zira toplumsal cinsiyet ve kadın ile ilgili çalışmaların tümünün arkasında feminizmin tarihi yer almaktadır.

1.2. Feminizm Kavramı

Feminizm kavramı, köken olarak Latince’de kadın anlamına gelen “femina” kelimesinden türemiştir. Bir düşünce akımı olarak feminizmin ortaya çıkışı, 17. yüzyıla rastlamaktadır. Feminizm terimini ilk kez 1872’de Kadın Hakları Akımı’nı betimlemek için kullanan kişi Fransız yazar Alexandre Dumas olmuştur (Yörük, 2009: 63). Feminizm ile ilgili olarak çok sayıda tanım yapılmıştır. Hooks (2016: 9) feminizmi; cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket olarak tanımlamıştır. Dahlerup’a göre ise feminizm, tüm ideolojileri, eylemleri ve politikaları içine alan, kadınlara yönelik ayrımcılığı ortadan kaldırmayı ve toplumdaki erkek egemenliğini kırmayı amaçlayan bir harekettir (Kırca Schroeder, 2007: 46).

Yüzyıllar boyunca kadınlar, cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle ikinci sınıf insan muamelesi görmüşlerdir. Beauvoir'a göre, kadın sadece erkeğin karşısında yer alan Öteki değil, aynı zamanda erkeğin özne olarak konumlandırıldığı dünyada nesne olarak yer alan Ötekidir. Erkeklik güçlü ve bağımsız bir özneliği ifade ederken, kadınlık, erkeğe tabi olan bir nesnellik inşasıdır (akt. Yayla, 2010: 17). Kadınlar kendilerini ifade etme, eğitim alma, çalışma, seçme ve seçilme gibi birçok temel haktan mahrum bırakılmış, çocuk doğurmak dışında bir işlevi olmayan cinsel bir obje olarak görülmüşlerdir. Gerek yaşanan dönemin şartları, gerek ihtiyaç duyulan kadın bilincinin eksikliği nedeniyle, kadın hareketleri düşünce ve eylem altyapısı oluşturamamışlardır. Ortak ve genel bir kavram olarak ifade edilmesi zor olan feminizm, toplumsal ve siyasal bir karakteristiğe sahiptir. Marshall (2005: 240) feminizmi, 18. yüzyılda İngiltere'de doğan, cinsler arası eşitliği, kadın haklarını genişletilmesiyle sağlamaya çalışan bir toplumsal hareket olarak tanımlarken; Arat (2010: 29-30), cinslerin eşitliği kuramına dayanan, kadınlara eşit haklar isteyen, temelde kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeye amaçlayan bir siyasal akım olarak nitelendirmiştir.

17. yüzyıl Avrupa'sında başlayan Aydınlanma Çağı, beraberinde getirdiği akılcılık ile skolastik düşüncenin gücünü kaybetmesine neden olmuş, kadının toplum içindeki varlığı ve yeri sorgulanmaya başlanmıştır. Böylelikle feminist ideoloji hayat bulmuştur. 17. yüzyıldan 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar egemen olan yaşam tarzının düşünsel temelini oluşturan modernizm, bu dönemde ileri sürülen tüm yaklaşımların ortak paydasıdır. Modernizmin temel özelliklerini bünyelerinde barındırmaları bakımından, modern feminist akımlar dâhilinde liberal, Marksist, radikal ve sosyalist feminizm incelenecektir. Devamında, modernizme dair tüm değer ve kurumlara bir karşı duruş olarak yer alan, varoluşçu, post yapısalcı ve psikanalist yaklaşımların etkisiyle şekillenen postmodern feminizm incelenecektir.

1.2.1. Liberal Feminizm

Bireylerin özgürlüklerini ve devlet yaptırımlarından korunmalarını savunan bir akım olan liberalizm, “siyasi/iktisadi bir doktrin olarak, bireyi merkez alan öğretisi ile devlet egemenliğini zayıflatmanın bireyin ve toplumun özgürlüğü yolunda en temel hareket tarzı olarak belirlemiştir” (Taflıoğlu, 2013: 1348). Liberalizmden akımdan hayat bulan liberal feminist kuram, cinsiyet eşitliğini dile getiren ilk kuramdır. Liberal feminizm, temel olarak erkekle kadının eşitliğini ve kadının özgürlüğünü savunur. Yüzyıllardır süregelen ataerkil devlet ve toplum düzeninin, eşitlik ve adalet ekseninde değişmesi gerektiğinden yola çıktığı için reformist bir hareket niteliği taşımaktadır.

Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi sonucu derebeylik rejiminin sona ermesi, kapitalizmin gelişimi, burjuvaların özgürlük ve eşitlik istekleri gibi siyasal, sosyal ve ekonomik değişimler kadın hakları taleplerinin önünü açmıştır. Özellikle Sanayi Devrimi ile el emeğinin makineleşmesi, buhar ve elektrik kuvvetinin makinelerle hayat vermesi, iş sektörünün tarladan veya evden büyük fabrikalara kaymasına neden olmuştur. Üretim merkezlerinin köyden kente taşınmasıyla, insanlar iş aramak için kentlere göç etmeye başlamıştır. Kadın erkek ayırt etmeksizin işgücüne duyulan ihtiyaç, özel alana hapsedilmiş kadınların kamusal alanda yer bulmalarını sağlamıştır.

Liberal feministler, evliliği insani bir kurum olarak görmüş, aile içi görev dağılımında eşitliği ve kadının kamusal alanda var olma hakkını talep etmişlerdir. Aileyi eşitlikçi ve sosyal bir kurum haline getirerek koruma taraftarı olan liberal feminizm, bu özelliğiyle başta radikal feminizm olmak üzere birçok farklı feminist akımdan ayrılmaktadır. 18. yüzyılın devrimci karakterine uyum sağlayan feminist kadın yazarlar, kadın sorunlarını ele alan kitaplar yazmışlardır. 1790 yılında Judith Sargent Murrey'nin kaleme aldığı *Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine (On The Equality of Sexes)* adlı eser ile 1792 yılında Mary Wollstonecraft'ın yazdığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi (A Vindication of Rights of Woman)* adlı eser, feminizmin ilk eserleri arasında kabul edilmektedir (Ağaoğlu Canay, 2004: 16). Wollstonecraft (2007: 24), kadının toplumsal hayattan dışlanıp özel alana hapsedilmesinin sebebi olarak eğitim eksikliğini işaret etmektedir. *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* kitabında özellikle kadınların eğitimiyle ilgili konulara değinmiştir. Wollstonecraft'a göre, her şeyden önce eğitim gelmektedir. Çünkü akıl her insanda aynıdır ve akıl yürütmek, eğitimle kazanılan bir beceridir. Herhangi bir durumda kadın yanlış akıl yürütürse, bu onun eğitimsizliğinden kaynaklanmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde dalga dalga yayılmış olan feminist hareket, kız öğrencilerin eğitim kurumlarına kabul edilmelerini sağlayarak en büyük başarısını elde etmiştir. Önce Fransa'da kızlar ortaöğretim haklarını elde etmiş ve yüzyılın sonunda da Avrupalı kız öğrenciler üniversite eğitimi haklarını kazanmışlardır.

Tüm iktidarlar, yapıları gereği ataerkil düzenin devam etmesini istemekte ve önüne çıkan her karşı ideolojiyi bastırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla 20. yüzyılın başında Avrupa'da ve Amerika'da ortaya çıkan kadın hareketlerinin iktidar ile ilişkileri çatışma temeli üzerinden ilerlemiştir. Liberal feminizm akımının en bilinen hareketi olan süfrajyet hareketi, bu çatışmaya bir örnektir. "Süfrajyet" kavramı, kadınlara seçme ve seçilme hakkı kazandırmak amacıyla Kadınların Sosyal ve Politik Birliği adı altında harekete geçen kadınlar için kullanılmaktadır. Yalnızca kadınların katılabildiği, erkek üye kabul etmeyen Kadınların

Sosyal ve Politik Birliği, Bağımsız İşçi Partisi işbirliğiyle 10 Ekim 1903'te Emmeline Pankhurst ile kızları Christabel ve Sylvia Pankhurst öncülüğünde Manchester'da kurulmuştur (Çağatay, 2009: 63). Birlik, kadının oy hakkını daha agresif ve daha etkili yöntemlerle savunabilmek adına 1897'de Millicent Fawcett liderliğinde kurulan Kadının Oy Hakkı Dernekleri Ulusal Birliği ile yollarını ayırmıştır. Temelde aynı amaca hizmet etseler de Kadının Oy Hakkı Dernekleri Ulusal Birliği eylemlerini lobicilikle, legal yollardan ve şiddete başvurmaksızın gerçekleştirdiği için yöntemleri verimsiz kabul edilmiştir. Bu nedenle birliğin sloganı “Laf değil, eylem” dir. Süfrajat hareketi, toplumun farklı tabakalarından bir araya gelen kadınların eylemlerini tanımlar. Tüm dünyada en bilinen ve en iddialı kadın hareketlerinden biri olan süfrajat hareketinin başlangıç motivasyonu, kadınların eğitim ve çalışma hayatında erkeklerle eşit olabilmeleri için öncelikle bir vatandaş olarak kabul edilmeleri, yani seçme ve seçilme hakkına sahip olmaları gerektiği düşüncesidir. Başlarda şiddet içermeyen eylemler düzenleyen süfrajat hareketi, iktidar tarafından fark edilmek ve bir tepki yaratmak için daha saldırgan eylemlerde bulunmaya başlamıştır. Hükümete yönelik baskının çemberini genişletmek ve isteklerine dikkat çekmek için açlık grevi, miting, bombalama, yangın çıkarma, vitrin camlarını kırma gibi şiddet eylemlerinde bulunmaktan çekinmemişlerdir (Çağatay, 2009: 63).

Sonuçta, kadınların erkeklerle eşit olarak oy haklarını kullanabilmeleri 2 Temmuz 1928'de parlamentodan geçen Halkın Temsili Yasası-II ile mümkün olmuştur. Ayrıca 1918 yılında savaş bittiğinde ve işçi bulma sıkıntısı baş gösterdiğinde mecburen çalışma hayatına dâhil edilen kadınların kamusal alandaki yerleri güçlenmiştir. Dolayısıyla kadınların siyasal alanda var olma hakkını elde etmeleri ve kamusal alanda artan görünürlükleri, liberal feminist hareket için büyük bir kazanım olmuştur. Günümüzde liberal feminizmin mücadele gündemi, toplumsal cinsiyet adaletidir.

1.2.2. Marksist Feminizm

“Marksizm, temelde Karl Marx ve Friedrich Engels'in görüşleri çerçevesinde geliştirilen bir kapitalizm eleştirisi. Bir düşünce tarzı olarak Marksizmin en temel iki özelliğinden biri diyalektik materyalizm, diğeri de sınıf çözümlemesidir” (Demir, 1996: 42). Marksist feminizmin mücadele alanıyla ilgili kavramlar kapitalizm, sınıflı toplum ve ekonomi olmuştur. Marksist feminizm, kadını baskı altında tutan unsurun kapitalizm olduğunu ve sınıflı toplumlarda gerçek bir fırsat eşitliğinin olamayacağını savunmuştur. Marksist feminizme göre kadınları dezavantajlı duruma sokan, cinsiyet farklılığından önce sınıf farklılığıdır. Kadınlar, erkeklerle eşit olarak değil, onlardan farklı bir sınıf olarak

değerlendirilmektedirler. Tarih boyunca kadınların ev içindeki “görünmez” emekleri iş olarak kabul edilmemiş, onların ücretsiz yapmaları gereken asli görevleri olarak görülmüştür. Marksist feministlere göre evli kadınların birçoğunun durumu da fahişelik kurumundakilerden farklı değildir. Onlar da ekonomik zorunluluktan dolayı kocaları ile beraberliklerini sürdürüp cinselliklerini sunmaktadırlar (Nye, 1988: 40).

Engels’in 1884’te yayınlanan *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni (Der Ursprung der Familie des Privateigentums und des Staats)* eseri, Marksist feminizmin kuramsal çerçevesini çizen eser olarak kabul edilmektedir. Engels, kadınların ev işlerinde hapsolmalarının engellenmesi ve ev içinde yaptıkları işlerle toplumsal işgücüne katılmalarının teşvik edilmesi gerektiğini savunur. Marksist feminizme göre kadın sorunu için iki çözüm vardır. Birincisi, kadının emeğinin ve dolayısıyla kendisinin ikincilleşmesini engellemek için ev içi işlerin toplumsallaştırılmasıdır. Tong (1989: 54) eğitimin okullara devredilerek toplumsallaştırılması gibi, yemek yapımı, temizlik, çocuk bakımı gibi kadınların herhangi bir ücret almadan yapmak zorunda kaldıkları işlerin de toplumsallaştırılması gerektiğini öne sürmüştür. İkinci çözüm ise ev işlerinin devlet tarafından ücretlendirilmesidir. Böylelikle kadın, piyasa değeri olan üretken bir iş olarak görülmeyen emeğinin karşılığını alacaktır. Bu şekilde kadının üretim sürecindeki ikincil konumunun değişeceğini savunan Marksist feministler, cinsiyet farklılıklarına odaklanıldığı ve sınıf yapılarının ortadan kaldırılmadığı bir dünyada kadın sorununun çözölemeyeceğini iddia etmişlerdir.

1.2.3. Radikal Feminizm

“Radikalizm, sosyal, siyasal ve düşünsel alanlarda, uzlaşma ve reforma karşı, köklü ve temel değişiklikler öngören yaklaşımları ifade etmektedir” (Demir, 1996: 49). 1960’lı yılların sonunda feminist hareketi destekleyenlerin bir kısmı, Fransa’daki öğrenci hareketlerinden etkilenerek radikal feminist hareketi başlatmışlardır. Bu tarihten sonra feminizm bir siyasi hareket olarak, hem kuramsal tartışmalarda hem de gerçekleştirdiği siyasi eylemlerle farklılık göstermiştir. Radikal feminizm, kadın sorununu ataerkillik kavramı üzerinden ele almıştır. “Ataerkillik, genel olarak erkeklerin oluşturduğu toplumdaki belirli bir grubun, genellikle kadınların oluşturduğu diğer bir grubu kendi menfaatleri doğrultusunda sömürdüğü iktidar ilişkisinin varlığıdır” (Cesur, 2017: 25).

Simone de Beauvoir’ın 1949’da yayınlanan *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* adlı üç ciltlik eseri, bu hareketin temel eserlerinden sayılmaktadır. Beauvoir, eserinde varoluşçulukta kadın sorununu tartışmış ve bu kavramı feminist eleştiriye dâhil etmiştir. Dişi cins olarak doğmuş bir insanın, yıllar içinde nasıl eğitilip ‘kadın’ olduğunu anlatmıştır. Bu teori, doğal

olan ve doğumla beraber belirlenen cinsiyet (sex) ve doğduktan sonra aile ve toplumun etkisiyle şekillenen toplumsal cinsiyet (gender) kavramlarının birbirlerinden ayrılmasına yol açmıştır (Şimşek, 2013 (erişim tarihi: 01.07.2017)). Beauvoir'ya göre birey, yaptığı seçimlerden, sorumluluklarından ve ahlakından yalnızca kendi sorumludur. Kadınlar, tıpkı erkekler gibi yaptıkları seçimlerin sorumluluğunu alacak özgür bireylerdir. Beauvoir, eserinde baskın ataerkil kültürde erkeğin normal, kadının normal olmayan “Öteki” olarak yer aldığını belirtmiş ve erkekler tarafından yazılan metinlerde kadının neden “ikinci cins” olarak yer aldığını tartışmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde Ulusal Kadın Örgütü'nün kurucularından biri olan Betty Friedan, 1963'te yayınlanan *Kadınlığın Gizemi (The Feminine Mystique)* kitabında, varlıklı ve mutlu orta sınıf ev kadınının genel hoşnutsuzluğunu “adı konmayan sorun” tabiriyle ifade etmiş ve mutlu ev kadını imajını yıkmıştır. Radikal feminizm, 1970'de Carol Hanisch tarafından dile getirilen ‘Özel olan politiktir’ sloganı ile özel alanda yaşanan kadın-erkek eşitsizliğinin ve kadına uygulanan baskının ataerkillik sonucu olduğunu vurgulamıştır. Aile kurumunun ataerkil ideolojinin yaptırımlarını gizlediğini, kadın, erkek, çocuk ve aile içi ilişkilerin ve bunlardan kaynaklanan tüm diğer ilişkilerin siyasal ve ideolojik boyutlar taşıdıklarını belirtmiştir (Demir, 1996: 56-57). Bu nedenle, ataerkilliğin var oluşuna ve devam edişine neden olan toplumsal yapının tamamen yıkılması gerektiğini savunmuştur. Ataerkilliğin siyasal yönünü ele alan Kate Millett ise, 1970 yılında yazdığı *Cinsel Politika (Sexual Politics)* adlı eserinde, politik bir kurum olarak ataerkillik konusunu çözümlemeye çalışmıştır.

Radikal feminizme göre en büyük sorun cinsiyet çatışmasıdır. Shulamith Firestone, 1971 yılında yayınlanan *Cinsiyet Diyalektiği (Dialectic of Sex)* adlı eserinde, kadın ile erkek arasındaki biyolojik farklılık üzerinde durmakta ve insanlar arasındaki en temel çatışmanın cinsiyet çatışması olduğunu iddia etmektedir. Radikal feministler, kadınların ezilmesinin sebebini, ataerkillik, ataerkil aile, hatta ataerkil kapitalizm olarak sıralar (Aktaş, 2013: 63). Lezbiyenliğin kendilerinin erkek egemenliğinden kurtarmak için yalnızca cinselliği ifade etme özgürlüğü olmadığını, aynı zamanda feministler için temel bir politik uygulama olduğunu iddia ederler (Ersoy Çak, 2010: 102). Ataerkil ideoloji, yapısı gereği erkeğe güç, akıl, karar alma ve üretim gibi nitelikler atfederken kadına ev işlerini idare etme, çocuk doğurma, annelik yapma ve erkeğinin cinsel objesi olma zorunluluğu yüklemiştir. Aynı zamanda kadında “utanma” ve namus” gibi kavramları taktikli bir biçimde geliştirerek kadınları erkeksi kültürlerin bir alt ögesi haline getirmiştir (Cesur, 2017: 26).

Radikal feminizm, aileye, evlilik kurumuna, dini inançlara ve çalışmayan kadınlara karşı çıkmıştır. Her kadının anne olmak istediği tezine karşı gelmiş, kadınların anne olarak

doğmadıklarını, toplumsal cinsiyet rollerinin onları “anne olmaya” zorladığını savunur. Radikal feminizme göre evlenmek ve aile kurmak, kadınların patriyarkaya ve ezilmişliğe boyun eğdikleri anlamına geldiği için lezbiyenlik, erkeksiz üreme yollarının araştırılması ve erkeklerin hormonlarına yapılabilecek bir müdahaleyle çocuk emzirebilecek hale gelmeleri gibi alternatifler üretilmiştir. Cinsiyet rollerinin değişmesinin sağlanması noktasında da, kadının üremedeki rolünün değişimine yönelik çabaların arttırılması gerektiği üzerinde durulmaktadır (Tür ve Aydın Koyuncu, 2010: 6-7).

Radikal feministler, kadın bedeni üzerindeki erkek tahakkümünü reddetmişlerdir. Kadınların az veya çok çocuk doğurması, çoğu yerde devlet politikası durumundadır ve bu politika erkekler tarafından yapılmaktadır. Aynı durum kürtaj yasaları için de geçerlidir. Bu nedenle radikal feminizm, kadının bedeni üzerinde yalnızca kendisinin söz sahibi olduğunu savunmuştur.

1.2.4. Sosyalist Feminizm

“Sosyalizm, özel menfaatlerin yerine genel menfaatlerin önceliğini ve özel mülkiyetin yerine kamu mülkiyetinin yerleştirilmesini savunan ekonomik ve siyasal doktrinlerin adıdır” (Demir, 1996: 58). Sosyalist feminizm, hem Marksist hem de radikal feminizmin kadın sorununa yaklaşımını eksik bulmuş, iki akım arasında bir sentez oluşturmaya çalışmıştır. Sosyalist feminizme göre, Marksist feminizmin kadın-erkek eşitsizliğini sınıf farklılığına indirgemesi, patriyarkanın rolünü yadsımaktadır. Aynı şekilde radikal feminizmin kadın özgürlüğü odaklı yaklaşımı, kadın sorununun özünde yer alan unsurların incelenmesinde yetersiz kalmaktadır.

Sosyalist feminizme göre, toplumdaki tüm eşitsizlikler kapitalist üretim ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sosyalist feminizm kadın unsurunu ele alırken ilk önce toplumsal sınıf analizinin yapılması gerektiğini ileri sürer; çünkü kadın olsun erkek olsun bireylerin toplumsal konumları sınıfsal konumlarının bir yansımasıdır (Suğur vd., 2008: 11). Sosyalist feminizmin ilgi alanları, kadının ucuz emek gücü, cinsiyetçi işbölümü, aynı işe farklı ücret politikası ve örgütsüzlük gibi konulardır. Sosyalist feminizm, ataerkilliğin kişisel ve psikolojik etkilerinden ziyade kapitalist düzen temelinde toplumsal ve ekonomik unsurlara odaklanmasına neden olmuştur.

Sosyalist feministler iki teori geliştirmişlerdir. Bunların ilki olan İkili Sistemler Teorisi’ne göre, kadının ezilmesini anlayabilmek için önce kapitalizmin ve ataerkinin ayrı birer olgu olarak çözümlenmesi, ardından da bu ikisi arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya konması gerekmektedir (Tong, 1989: 75). Bu teori, sosyalist feminizmi Marksist feminizmden

ayıran unsurlardan biridir. Kadın sorununda sınıf farklılığını ve kapitalizmi temel alan Marksist feminizme göre, üretim tarzı değiştiği takdirde onunla birlikte var olan tüm egemen ideolojiler de değerlerini kaybedeceklerdir. İkinci teori olan Birleşik Sistemler Teorisi'ne göre ise, ataerkillik ideolojisiyle kapitalizm birbirinden ayrı birer olgu olarak açıklanamaz, çünkü ataerkilliğe atfedilen tüm özellikler, büyük oranda kapitalizmin birer ürünüdürler. Ataerkillik ile kapitalizm arasında simbiyotik bir ilişki vardır. Tüm savları ve teorileri ile sosyalist feminizm, kadınların üzerindeki baskıyı ataerkillik tarafından üretilen ve birbiri ile karşılıklı etkileşim altında olan cinsiyetçilik, ırkçılık ve sınıf ayrımcılığı ile açıklamıştır.

1.2.5. Postmodern Feminizm

1970'li yıllardan itibaren Aydınlanma hareketini sorgulayan ve özellikle 1980'lerden sonra Batı düşüncesinde etkinlik kazanan postmodernizm, temelde tüm anlatılara ve teorilere karşıdır. Postmodernizm, dayanak noktası olarak göreceliliği almış, modernizm ve onunla ilgili her şeyi reddetmiştir. Bir eleştiri akımı şeklinde kendini gösterse de, postmodernizmin neyi amaçladığı, neyi reddettiği, neyi kabul etmediği konusu çok net değildir. Modernizmin özünde bulunan evrensellik, homojenlik ve açıklık, postmodernizmde bulunmamaktadır. Lyotard'ın 1979 yılında yayınlanan *Postmodern Durum (Postmodern Condition)* kitabı, felsefe, politika, toplum ve sosyal teori ile ilgili tartışmalarda postmodernizmin temel eseri kabul edilmektedir (Güriz, 2011: 102). Lyotard'a göre postmodernizm, temsil edilmez olanı temsil eden öncü bir akımdır.

Feminizmin tarihi ve teorik olarak modernizmle ortaya çıkan bir akım olduğu göz önüne alındığında, feminizm ile postmodernizm birbiriyle bağdaştırılamamaktadır. Tüm büyük anlatılara karşı olan postmodernizme göre, feminizm de bir üst anlatıdır ve genelleyici bir yapısı vardır. Feminizm, sistem eleştirisi yaparak postmodernizmin karşıt duruşuna uyarken, gelişen ve değişen modernist aydınlanmacı karakteristiği postmodernizme uymamaktadır. Ancak her iki akımın da ortak paydası, radikal hareketler olmaları ve Aydınlanma'nın hiyerarşik yapısına karşı duruşlarıdır. Postmodernizm, eleştirilerini genel olarak modern düşünme tarzının hedeflerine ve sonuçlarına yöneltirken, feminizm eleştirilerini modernizmin daha özel bir alanı, yani modernizmin kadın algısı üzerinde yoğunlaştırmıştır (Aybakan Saliya, 2013: 26).

Foster'a göre, postmodernizmin ve postmodern feminizmin Aydınlanma felsefesini eleştirdiği beş nokta şunlardır:

- (1) Her ikisi de bilgi için mutlak zemin ve mutlak temel bulma girişimini reddetmektedirler. (2) Bilimsel yöntem içinde oluşan bilginin üstünlüğünü ve bütün insan bilgisine bir paradigmal temel

oluşturacağı varsayımını kabul etmemektelerdir. (3) Her ikisine göre insan bilişinin en üst formu olmak, doğa bilimlerinin değil, sosyal bilimlerin özelliğidir. Dolayısıyla sosyal bilimlerin doğal bilimleri taklit ettiği argümanı doğru değildir. (4) Bu teorisyenler, temelde hatalı ve dışlayıcı bir nitelikte kurulduğu gerekçesiyle Aydınlanma felsefesinin ikilemlerini reddetmektedirler. (5) Her ikisi de özcülüğü ve temelciliği reddederek birçok bilgi ve doğrunun var olabileceğini savunmaktadırlar (Foster, 1992: 3-4).

Feminist kuramın geldiği en son nokta olan postmodern feminizme göre, bütün kadınların yararına olacak bir eşitlik düşüncesi ve kadın sorununu soyut ve evrensel bir kuramla çözülemez. Postmodern feminizm bütünlüğe değil, yerelliğe ve özgüllüğe yönelir. Pragmatist ve çoğulcu bir akımdır, tek bir kadın tipini değil, tüm değişik kadın tiplerinin temsilini kapsar. Postmodern feminizmin eleştirisi, diğer feminist yaklaşımların kadınların farklılıklarına yeterince vurgu yapmamalarıdır. Bu farklılıklar, diğer feministlerin kadın kategorisi içinde orta sınıf beyaz kadınları temel alması nedeniyle gözden kaçırdıkları ırksal ve sınıfsal farklılıklardır. Postmodern feministlere göre cinsiyet aslında sabit bir durum değil, akışkan bir kategoridir (Altınbaş, 2006: 41). Bu nedenle postmodern feminizm, kadından yana da olsa cinsiyet ayrımcılığını ve erkeklikle ilgili değerlerin yerini kadınlıkla ilgili değerlerin almasını desteklemez. Çağdaş feministler, küreselleşen dünya, postmodernizm ve çok kültürlülüğün etkisiyle 1990’lı yıllarda sömürgecilik karşıtı hareketlerle, ırksal eşitlik hareketleriyle, psikanalizle, yapı bozumculukla ve post-yapısalcılıkla ilgilenmeye başlamışlardır. Öznellik ve kimlik sorunlarına öncelik vermiş, evrensel bir kadın kategorisi yerine kadınlar arasındaki ırk, sınıf ve cinsellik farklarına yönelmeye başlamışlardır (Donovan, 1997: 351).

Kadının ötekileştirilerek ikinci cins olma sürecinin sonunda, içinde bulunulan postmodern tüketim çağında en önce tüketilen şey kadın bedenidir. Erkek egemen toplumsal cinsiyet kalıpları çocuk yaşta öğrenilmeye başlanmakta ve özellikle kitle iletişim araçları, bu kalıpları doğallaştırarak yanlış algılar yaratmaktadırlar. Böylelikle kadın-erkek eşitsizliği asla değişmeyecek ezeli ve ebedi bir durum olarak görülmektedir.

1.3. Çocuk Kavramı

Türk Dil Kurumunun “bebeklik ile ergenlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız” olarak tanımladığı çocuk kavramı, tarihin başlangıcından Rönesans’a dek varlık göstermemiş bir kavramdır. Rönesans ile kavramsal olarak kendine bir yer edinen çocuk kavramı, yüzyıllar içinde büyük bir değişim ve dönüşüm sürecinden geçmiştir. Dünya genelinde çocuk kavramını tarif etmek için tek bir tanım bulunmamaktadır. Postman’a göre çocukluk, biyolojik bir belirleyicilikle değil, toplumsal bir kurguyla oluşturulmaktadır

(Postman, 1995: 8). Bu bağlamda, kadın ve erkek imgesi gibi çocuk imgesi de içinde bulunduğu kültüre göre tanımlanan ve değişip şekillenen bir kavramdır.

Günümüzde çocuk, yetişkinlerle aynı programlara ulaşabilmekte, kitle iletişim araçlarının her türlü mesajına doğrudan maruz kalmakta ve algı aralığı değişmektedir. Dolayısıyla geçmişteki çocuk kavramı ile şimdiki çocuk kavramı arasında oldukça büyük farklılıklar mevcuttur. Herkesin her şeye anında ulaşip bilgi sahibi olabildiği teknoloji çağında, çocuklar küçük yetişkinler olarak görülmekte, “çocuk olmak” olumsuz anlam yapılarıyla inşa edilmekte ve çocuk kavramı yeniden yok olmaya başlamaktadır. Sigara, alkol, madde kullanımı ve suç yaşının daha küçük yaşlara inmesi, durumun kötüye gittiğinin göstergeleridir.

Çocuk kavramının değişimindeki baş aktörlerden biri kitle iletişim araçlarıdır. Yaşları itibarıyla çocuk olarak kabul edilen, ancak çocuk olmayı bir hakaret olarak gören ve yetişkin gibi davranan çocuklar arada kalmakta, kimliklerini inşa ederken örnek alacakları temsiller olarak kitle iletişim araçlarındaki karakterleri görmektedirler. Kalay ve Görpe (2005:18) tarafından “ailenin temel taşı, toplumun belleği ve geleceğin taşıyıcısı” olarak tanımlanan çocuklar, kurmaca bir gerçeklik zemini üzerinden kimliksizleştirilmektedirler. Çocuklar, gördüklerine ve duyduklarına çok çabuk inanıp güvenen varlıklar oldukları için, tüketim kültürünün oluşturduğu olumsuz mesajlar en fazla çocukları etkilemektedir. Yetişkinler tarafından ideolojik alt metinlerle doldurulup hazırlanan çocuk müzikleri, edebiyat eserleri, oyunları ve filmleriyle kuşatılan günümüz çocukları için gerçeklik, bir kurmacadan ibarettir. Çocuk kavramı, bu kurmaca aracılığıyla içi boşaltılan ve yok edilmeye başlanan bir kavram haline gelmektedir.

1.3.1. Çocuklarda Toplumsal Cinsiyet Kavramının Edinimi

Cinsiyet kimliği, insanların küçük yaşlardan başlayarak kendilerini kadın veya erkek olarak tanımlamalarıdır. Toplumsal cinsiyet kavramı ve kadın-erkek rolleri de buna paralel olarak edinilmektedirler. Sandra Bem’in Toplumsal Cinsiyet Şema Kuramı’na göre, çocukların bir cinsiyet kimliği kazanmaları, kendilerini ve diğer insanları kadın-erkek olarak tanımlamasıyla mümkündür. Toplumsal Cinsiyet Şema Kuramı, öğrenme sürecine giren çocukların bir cinsiyet şeması geliştirdikleri ve bu şemaları cinsiyete dayalı özelliklerin tanımladığını iddia etmektedir. Ailede doğan ve gelişen, toplum hayatına karıştıkça da pekiştirilen toplumsal cinsiyet kavramı, çocuklara cinsiyet kimliği aracılığıyla benimsetilmektedir. Kadından “kadınsı” olarak sınıflandırılan hareketler, erkekten ise

“erkeksi” olarak sınıflandırılan hareketler beklenmektedir. Toplum, cinsiyet kimliğinin dışında davranan kadını veya erkeği cezalandırmakta ve dışlamaktadır.

Toplumsal cinsiyet edinimini açıklama konusunda iki toplumsal cinsiyet kuramı öne çıkmaktadır. Bunlardan biri Kohlberg’in Bilişsel Gelişim Kuramı, diğeri ise Bandura’nın Sosyal Öğrenme Kuramı’dır. Bilişsel Gelişim Kuramı’na göre, toplumsal cinsiyet kimliğinin kazanılması süreci üç aşamada tamamlanmaktadır. Bu aşamalar; cinsiyet kimliği, cinsiyet kararlılığı ve cinsiyet değişmezliği olarak adlandırılmaktadır. Çocukların cinsiyet anlayışları, kendilerinin farkına vardıkları iki yaşlarında oluşmaktadır. İki yaşında bir çocuk, kadın ile erkeği ayırt edebilmektedir. Üç-dört yaş civarında ise çocuğun cinsiyet kimliği oluşmaktadır. Beş-altı yaşlarında cinsiyet kimliğini tam olarak kazanıp benimseyen çocuk için, cinsiyet değişmez bir özellik kazanmaktadır. Eaton ve Vonbargen de, çocuğun cinsiyet kimliğini kazanması için yerine getirmesi gereken dört görev olduğunu belirtmektedir: Kendinin ve başkalarının cinsiyetini doğru olarak belirleme, cinsiyetin devamlı olduğunu anlama, cinsiyetin istendiğinde değişmediğini anlama ve saç biçiminin ya da giysi şeklinin değişmesine rağmen cinsiyetin kalıcılığını kavrama (akt. Dökmen, 2009: 28). Sosyal Öğrenme Kuramı’na göre ise çocukların davranışları, kendilerine model olarak aldıkları kişinin davranışları doğrultusunda gelişmektedir. Özellikle kendi yaşlarına yakın hemcinslerinden çok daha fazla etkilenen çocuklar, rol modellerinin davranış pratiklerini uygulamada gördüklerinde, o davranışları aynen kopyalayarak edinmektedirler. Bu durum, günümüzde anne babasından çok tabletlerle ve cep telefonlarıyla iletişim halinde olan çocuklar için kitle iletişim araçlarının verdiği mesajların önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Kadınlara ve erkeklere atfedilen toplumsal cinsiyet rolleri, onların belirli bir toplumsal yapı içerisinde uygulamaları beklenen davranışlar bütünüdür. Bu rollerin öğrenilmesi, insanların toplum tarafından kız veya erkek olarak sınıflandırılmaları ve cinsiyet kimliklerini kazanmalarıyla sağlanmaktadır. Önce fiziksel olarak gözlemlenen farklılıklar, toplumsallaşma ve kitle iletişim araçlarının sürekli olarak gönderdikleri mesajlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet anlayışına dönüşmektedir. Bu sürecin sonunda, giydirilen kıyafet renklerinden oynadıkları oyuncaklara, kullandıkları kelimelerden nasıl davranmaları gerektiğine kadar her alanda ayrıştırılan kız ve erkek çocuklar, toplumsal cinsiyet rollerinin uygulayıcıları konumuna ulaşmaktadırlar. Okul öncesi çocuklarda yapılan bir çalışmada, hareketli erkek öğrencilerin bol aksiyonlu Ben 10 çizgi filmini izlerken, sessiz sakın kız öğrencilerin genellikle eğitici yanı ağır basan Pepee çizgi filmini seyrettikleri tespit edilmiştir. Aynı çalışmada, erkek çocukların en sevdikleri oyunların %40’ını savaş oyunları oluştururken, kız

çocukların en sevdikleri oyunun %38 oranında evcilik oyunu olduğu ortaya konmuştur (Hacıbektaşoğlu, 2014: 98). Bu durum, toplumsal cinsiyet temelli ayrılmanın küçük yaşlardan itibaren zihinlere yerleşmeye başladığının belirgin bir örneğidir.

Günümüzde medyanın gücü ve her taraftan maruz kalınan medya mesajları ile toplumsal cinsiyet anlayışının çocuklara aktarımı masum maskelerin ardına saklanmaktadır. Bu konu, aşağıda medyadaki toplumsal cinsiyet kalıplarının çocuk ile ilişkisi çerçevesinde incelenecektir.

1.4. Medya, Toplumsal Cinsiyet ve Çocuk İlişkisi

Kadın ve erkek, yüzyıllardır eşit haklara ve toplumsal cinsiyet rollerine sahip olmayan iki cinstir. Erkek özne olarak avantajlı konumdayken, kadın onun nesnesi konumunda kullanılmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki bu eşitsiz ilişki, kadını eve ve çocuklara bakma göreviyle özel alana hapsederken, erkeği geçinmek için maddi gelir sağlama göreviyle kamusal alanda konumlandırmaktadır. Kadını özel alandan çıkmaması gereken, hayran olunarak izlenecek cinsel bir obje gibi tanımlayan bu erkek egemen bakış açısı, kitle iletişim araçlarına da yansımaktadır. Günümüzde kitle iletişim araçlarında görülen kadınların tümü, dış görünüşleriyle uğraşmaktadır. Zira medya tarafından bir “ideal” kadın tipi ve karakteri oluşturulmuştur ve buna uymak her şeyden önemli hale gelmiştir.

Kadınların medya tarafından erkeklerin beğeneceği cinsel objeler olmaları yönünde açıkça veya üstü kapalı şekilde teşvik edilmeleri, onları pasifleştirmekte ve kimliklerini ellerinden almaktadır. Böylelikle erkek, iktidarı ve kadını “seçme” özgürlüğünü elinde bulunduran pozisyondayken, kadın, iktidarın gözünde ayrıcalıklı konuma yükselmeye çalışan ve “seçilmek” için çabalayan kişi olarak konumlandırılmaktadır. Medya, ataerkil sistemi hem yeniden üretmekte hem de kadına yönelik yeni bir kimlik inşası için alternatif yolları kapatmaktadır.

Özellikle reklamlarda ve haber manşetlerinde, kadın bedeni bir meta haline getirilmekte ve sömürülmektedir. Medya için kadın, erkeğe sunulacak bir cinsel objedir, cinsel obje olmadığı zamanlarda da geleneksel eş ve anne rolünde yer almaktadır. Kadın çalışanlar karar mekanizmalarında yer alamamaktadırlar. Erkekler ülke gündemiyle ilgili siyasi programlar yaparken, kadınlar bu programlarda yok denecek kadar az yer almaktadırlar. Dolayısıyla siyasetin ve iktidarın erkeklere özgü, yalnızca onların söz sahibi olabilecekleri alanlar oldukları mesajı verilmektedir. Eğitimden siyasete, gazetelerden televizyona ve sosyal medyaya kadar her mecrada erkek egemen toplumsal cinsiyet inşaları görülmektedir. Üretim sürecinde yer alan nesneler, söylemler, stiller vb. aşamalarının her biri, hâkim ideolojiyi

pekiştirmektedir (Comolli ve Narboni, 2008: 104). Bu hâkim ideolojinin çok büyük bir kısmını toplumsal cinsiyet kalıpları oluşturmaktadır. Kadının toplumda kendi bireyselliği içinde var olan bir özne kimliğinden yoksun olması, medyadaki temsil yokluğuyla doğru orantılıdır. Dizilerde ve filmlerde erkek karakterler günden güne farklılaşarak çoğalırken kadın karakterlerin stereotip olarak kalması, kadın-erkek eşitsizliğinin aşılabilir ve değiştirilemez bir olgu olduğu mesajını vermektedir (Johnston, 2005: 78).

Kadının toplumdaki ikincilliğinin benzerini çocuklar da yaşamaktadırlar. Yaşlıların, kadınların ve çocukların dezavantajlı gruplar olarak sayıldıkları dünyada, bu şaşırtıcı bir durum değildir. Medyada konu edildikleri kısım yüzde beşten az olan çocukların haber olmaları genellikle kötü olaylar sonucu gerçekleşmektedir. Medya için çocuk, kendisine ne verilirse özümseyen ve hızla tüketen bir nesnedir. Necla Mora, bu özümsemeyi şu sözlerle açıklamıştır:

Kitle iletişim araçlarında, şiddeti meşru olarak görüp, algılayan çocuk, şiddet uygulamakta bir sakınca görmez. Kendinden güçsüz olanların ezilip horlanacağını doğru olarak algılayan bir çocuk, kendinden güçsüz olanı ezer, hırpalır. Güçlü olmanın, değerli olmakla eş tutulduğu bir dünya temsil eden kitle iletişim araçları, güçlü olmak için her yolun meşru olduğu mesajını da vermiş olur (Mora, 2011: 58).

Sunduğu temsillerle mevcut anlamları yıkan veya yeni anlamlar inşa eden medyada yer alan çocuk haberleri vasıtasıyla, toplumun gözünde bir çocuk imgesi yaratılmaktadır. Çocuğa dair hem toplumsal bir algı oluşturan hem de toplumun gözündeki algıyı etkileyen medya, çocuk imgesini stereotipleştirilmektedir.

Sonuç olarak, medya toplumsal cinsiyet kalıplarını meşrulaştırmakta, kadınlık ve erkeklik kavramlarını tekrar tekrar üreterek mevcut ataerkil düzenin yerini sağlamlaştırmaktadır. Bu doğrultuda erkek iktidar sahibi bir kahraman konumunda yer alırken, kadın, erkeğin onu korumasına ihtiyacı olan, güçsüz bir cinsel obje imajı çizmektedirler. Böylelikle, sürekli tekrarlanan kadın-erkek temsilleri doğallaşmakta ve içselleştirilmektedirler. Hâlihazırdaki ekonomik, toplumsal ve siyasal sistem güçlendirilmektedir. İdeolojiler doğrultusunda yaratılan stereotiplerin en yaygın olarak görüldüğü mecralardan biri olan sinemada, tarih boyunca erkek egemenliğini pekiştirilmiş, kadınları erkek bakışının nesnesi olarak konumlandırılmış ve onları fetişleştirilmişlerdir. Çalışmanın devamında, ideoloji ve temsil temelinde sinema ile canlandırma filmleri incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA İDEOLOJİ, TEMSİL VE CANLANDIRMA SİNEMASI

2.1. Sinemada İdeoloji ve Temsil

Peter Wollen (2004: 9) sinemayı, “zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanat” olarak tanımlamaktadır. Tüm kültürel ve sanatsal ürünlerde olduğu gibi sinema da içinde yer aldığı toplumda kabul edilenlerin veya edilmeyenlerin, endişelerin ya da ümitlerin, geçmişin ve geleceğin izlerini taşıyan öyküler anlatmaktadır (Çelenk, 2005: 14).

En genel tanımıyla ideoloji, insanın düşünce ve davranışlarını etkileyen çeşitli kaynaklardan beslenen ve eylem yönelimli bir inanç sistemidir (Tekinalp ve Uzun, 2006: 171). Eagleton (2005:18) ise ideolojiyi “toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci, bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler veya yanlış fikirler, toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünce biçimleri, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam ve eylem amaçlı inançlar kümesi” olarak tanımlamaktadır. Williams’tan aktaran Fiske (2003: 212-213), ideolojinin “belli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi; doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar sistemi, yanlış fikirler ya da yanlış bilinç; anlam ve fikir üretiminin genel süreci” olmak üzere başlıca üç kullanımı olduğunu ifade etmektedir.

Sinemada durağan görüntüden hareketli görüntüye geçilmesiyle birlikte, insanlar tarafından yaratılan sahte bir gerçeklik atmosferi ortaya çıkmıştır. Yönetmenin seyirciye kendi istediği gerçekliği göstermesi, istemediği şeyleri ise göstermemesi, kamerayı ideolojik bir aygıt haline getirmiştir. Dolayısıyla anlam üreten filmler de ideolojik bir çıktı halini almaktadır. Marksist düşünür Louis Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları’nın kitle iletişim araçları, din, eğitim, siyaset, güzel sanatlar ve spor gibi kültürel ve sanatsal ürünler aracılığıyla egemen yönetici sınıfın ideolojisini topluma empoze ettiklerini belirtmektedir. Buna ek olarak, hükümeti, kolluk kuvvetlerini, mahkemeleri ve hapishaneleri Devletin Baskı Aygıtları olarak adlandırarak bu aygıtların baskı yoluyla kendi kendilerini yeniden ürettiklerini ifade etmektedir (Althusser, 2008: 168-175). Michael Ryan ve Douglas Kellner de sinema ile politik ideoloji arasındaki yakın ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedirler:

Sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır (Ryan ve Kellner, 2000: 38).

İnsanlar arasındaki iletişim, imgeler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sinema da ürettiği anlamları ve kurmaca gerçekliği imgeler üzerinden sağlamaktadır. Sinemadaki temsiller, imgeler vasıtasıyla vücut bulmakta ve izleyiciye geçirilmektedir. Sembol bizi yalnızca imgeye taşıyan bir gösterenken, anlam; görünenden fazlasında, asıl söylenmek istenende, yani imgededir (Yazıcı Emir, 2003: 33-41). John Berger'e göre, "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Her imgede bir görme biçimi yatar ve bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır." (Berger, 2005: 10).

Kitle iletişim araçları, gerçekliği olduğu gibi aktaran araçlar değildirler. Gerçekliği temsil üzerinden yaratan, yeniden üreten ve ona yeni anlamlar kazandıran araçlardır. Turner, temsil kavramını "imge, ses ve işaretlerin bir şeyin yerine geçmesini sağlayan sosyal süreç" olarak tanımlamaktadır (Turner, 1999: 48). Medya bir olay ya da durumu ne kadar öne çıkarırsa, toplum ona yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla medyanın olayları ve durumları nasıl tanımladığı, toplumun onları algılayış şeklini değiştirmektedir. Hall, medyanın çıkarları doğrultusunda ürettiği anlamlar konusunda şunları söylemektedir:

Gerçek, gerçekliğin belirli bir tarzda kurulmasıydı. Medya, 'gerçekliği' yalnızca yeniden üretmiyor, tanımlıyordu. Gerçeklik tanımları, dilsel pratikler yoluyla desteklenip üretiliyordu ve bu dilsel pratikler aracılığıyla 'gerçek' in seçilmiş tanımları temsil ediliyordu. Ama, temsil etme, yansıtmadan çok farklı bir nosyon. Temsil etme, aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder: Yalnızca zaten var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif bir, şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir (Hall, 2005: 84).

Sonuç olarak kitle iletişim araçlarının en etkililerinden biri olan sinema, gerçekliği istediği şekilde tanımlamaktadır. Temsiller, gerçek halleriyle yansıtılmaktan ziyade inşa edilmektedirler. İnsanların beyinlerindeki kadın ve erkek temsilleri, sinemanın hangi temsilleri yıkmak veya yüceltmek istediğine bağlı olarak değişmektedir. Bu nedenle sinema, ideoloji ve temsil kavramlarıyla oldukça yakın bir ilişki içindedir.

2.1.1. Kültür Endüstrisi Aracı Olarak Sinema

Frankfurt Okulu'nun, diğer adıyla Eleştirel Kuram'ın başlıca temsilcileri Adorno ve Horkheimer, *Kültür Endüstrisi* adlı çalışmalarında kitle iletişim araçlarının kültür üreten bir endüstri haline geldiğini iddia etmektedirler. Adorno kültür endüstrisini şöyle tanımlamaktadır:

Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar -her ikisinin de zararına olacak şekilde.

Yüksek kültürün, etkileri üzerine spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise uygarlaştırmacı dizginleme yoluyla yok edilir (Adorno, 2011: 33).

Kitle iletişim araçları vasıtasıyla birleşen ve benzer hale gelen kültürler, üretim sürecindeki herhangi bir meta gibi üretim kurallarına uygun şekilde üretilmektedirler. Söz konusu kültürel üretim, bütünüyle kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Adorno, 2011: 19). Amerika ve Avrupa önderliğinde, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında artış gösteren eğlence sektörüyle birlikte sanatsal ve kültürel üretimler, para kazanma ve kâr etme amacıyla fazla miktarlarda kopyalanıp satışa çıkarılmıştır (Çağan, 2003: 183). Oysa yapıları itibarıyla kültür ve sanat ile sanayi bir arada bulunamayacak iki ögedir. Sanayinin özünde standart seri üretim yer alırken, kültür ve sanat özgündür, içlerinde farklılıklar barındırırlar. Her şeyin kültürel ve sanatsal değerini kaybedip metalaştığı modern toplumda önemli olan tek şey, metanın ticari değeri olarak gösterilmektedir. Eleştirel kurama göre kapitalist düzenin kültür endüstrileri, bürokrasileri ve toplumsal denetim tarzları, bireyin sömükleşmesi ve kendine sunulana sorgulamadan alan bir nesne haline gelmesiyle sonuçlanmaktadır (Best ve Kellner, 1998: 263-64). Kapitalist modernlik, kültür endüstrisi aracılığıyla bireyi kontrol altında tutmaktadır. Böylelikle tek tip bireyler yaratılmaktadır.

Tüm kültürel ürünler gibi, sinema da kültür endüstrisi aracılığıyla meta haline gelmiştir. Öte yandan sinema kültür endüstrisi ile karşılıklı etkileşim içindedir, bu endüstrinin üretiminde ve yeniden üretiminde önemli rol oynamaktadır. Örneğin siyasi açıdan bakıldığında, Walt Disney şirketi Amerika Birleşik Devleti hükümeti tarafından korunan ve destek verilen bir şirkettir. Dolayısıyla insanları eğlendirmek adı altında devletin sözcüsü haline gelen sinema, ekonomi-politik çerçeve dâhilinde kültür endüstrisi için bir araçtır. Ticari yönden bakıldığında da, sinemadan daha fazla para kazanabilmek için gerçeklikle oynandığı, onun değiştirildiği, süslendiği ve satılabilir bir meta haline getirildiği görülmektedir. Kirel'e göre, sanatsal ve kültürel ürünler de diğer sanayi ürünleri kadar metadırlar. Herhangi bir ideoloji içermeyen, zararsız ürünler değildir (Kirel, 2010: 303).

2.1.2. Klasik Anlatı Sinemasında Kadın Temsili

Klasik anlatı sinemasında kadın, bakışın nesnesi konumundadır. Filmdeki karakterlerin bakışı, kameranın bakışı ve seyircinin bakışı, bunu sağlamak için kullanılan üç bakıştır ve filmler, bu bakışların aralarındaki ilişki sonucu ortaya çıkan ataerkil söylemin ürünleridir. Kadının seyirlik bir araç haline getirildiği klasik anlatıda bakmak, arzulamak anlamına gelir. Kadın, erkeğin hadım edilme korkusunun kaynağıdır.

Hadım edilme korkusu¹, Laura Mulvey’in skopofili teorisi ve narsist özdeşleşme ile açıklanır. *Skopofili* (röntgenci görsel haz), izleyicinin bir karaktere, figüre veya duruma kendi nesnesiymiş gibi bakması anlamına gelir. *Narsist özdeşleşme* ise filmdeki güçlü imgeyle kendini özdeşleştirmek demektir (Aras, 2014: 119-120). Mulvey’e göre erkek, izlediği filmlerde kendi bakışını karakterin bakışıyla özdeşleştirerek ego açığını tatmin eder. Filmi izlerken kendini gözetlemeci konumuna koyar ve karşısında onun göremeyeceği biri olmasını, onu denetlemeyi arzular. Seyirci (erkek / aktif / özne), kadına (pasif / nesne) bakmaktan cinsel bir haz duyar ve bakış aracılığıyla ona sahip olur. Ancak bu eylemin cezası, kaynağı Ödipus olan bir tür hadım etme eyleminin temsilidir. Erkek bilinçdışının söz konusu hadım edilme korkusundan iki kaçış yolu vardır: Birincisi; suçlu nesnenin (kadının) değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılmasıdır. Film, kadın için ancak iki sonla çözümlenebilir, kadın karakter ya ölür ya da evlenir. İkincisi ise; sunulan kadın figürünü bir fetiş objesi haline getirerek hadım edilmeyi yok saymaktır (Smelik, 2008: 6). *Fetışistik skopofili*, nesnenin beden güzelliğini yücelterek onu, fonksiyonu tatmin etmek olan haline geldikçe cinselliğini yitirir, eril arzusun boyunduruğuna girer. Artık ortada gerçek bir kadın değil, üretilmiş bir stereotip vardır. Kadın, ilişki yaşadığı erkeğe göre tanımlanır, onun tarafından kimliklendirilir ve eril bakışın nesnesi olarak bir tablo gibi sergilenir. Elmacı, bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Hollywood’un sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. (...) Geleneksel sinemanın anlatsal yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar (Elmacı, 2011: 188).

Örneğin Marlene Dietrich ve Marilyn Monroe, fetişleştirilmiş kadınlardır. “Kadının fetişleştirilmesi, dikkatleri kadının penis eksikliğinden uzaklaştırır ve onu tehlikeli bir figürden sonsuz bir güzellik nesnesine dönüştürür. Susan Brownmiller, *Against Our Will* adlı kitabında “kadınların erkeklere çekici gelebilmesi, her anlamda kurbanı oynayabilmelerine bağlı olduğunu” belirtmiştir” (Öğüt, 2012 (erişim tarihi: 25.08.2017)). Cinsel haz ile cinsel şiddet arasındaki bu bağlantı, eril bakışın sinema anlatılarındaki inşası üzerinde en etkin rolü oynamaktadır.

Klasik anlatı sinemasındaki kadın temsili ve toplumsal cinsiyet kodları, hedef kitlesine çocukları almasıyla daha fazla tehlike arz eden canlandırma sinemasında da kendini

¹ Hadım edilme korkusu: Kadın karakter, erkek izleyiciye cinsel farklılığı çağırıştırır. Hadım edilme korkusu, kadındaki penis yoksunluğundan tedirgin olan erkek izleyicinin yaşadığı komplekse verilen isimdir.

göstermektedir. Aşağıda, canlandırma kavramı ve canlandırma filmlerinin tarihçesi anlatılacak, klasik anlatının dışında kalan Miyazaki filmleri ile klasik anlatının temsilcisi Disney filmlerinin genel özellikleri hakkında bilgi verilecek, canlandırma sinemasının ideoloji ile ilişkisi incelenecektir.

2.2. Canlandırmaya Genel Bakış

Kavram olarak canlandırma (animasyon), durağan öğelerin imgelerinin ardışık gösterimi ile yaratılan devinim yanılsamasıdır. Nijat Özön (1981: 49) *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü* eserinde canlandırma kavramını, tek tek resimleri veya hareketsiz nesneleri, gösterim sırasında hareket duygusu verebilecek biçimde düzenleme ve filme aktarma işi olarak ifade etmiştir. Burada, canlandırmanın temelini oluşturan “hareket” vurgulanmaktadır.

Canlandırma, insan eliyle yapıldığı gibi günümüz teknoloji çağında bilgisayarlarla da yapılabilmektedir. Canlandırmada en önemli prensipler, Isaac Newton’un bulduğu üç hareket prensibidir. Bunların ilki, durağan bir cisim durağan olarak kalma eğilimindeyken, hareket eden bir cismin hareket halinde kalma eğiliminde olmasıdır. İkincisi, cismin durağan ya da hareketli olması yalnızca dıştan uygulanan bir güç ile mümkün olmasıdır. Üçüncüsü, her etkinin ters yönde ve eşit bir tepkiye neden olmasıdır (Halas ve Manvell, 1968: 32). Canlandırmada her çizim, resimsel dizinin bir başlangıç ve onun artistik biçiminin gerekli bir parçası olan bir hareketin parçasıdır. Kısaca canlandırma, hareketli bir kompozisyonudur. Bu hareket mümkün olduğunca temsili olarak, doğada gözlemlenebilen ve ölçülebilen bir şey olan zaman ve ritmi kopyalayarak başlayabilir. Canlandırmanın temel nitelikleri canlı oyuncularla film yapmanın bittiği yerde başlar. Bu, canlandırmanın sanat içinde ayrı bir sanat oluşunun ve canlandırmanın, film yapımındaki ana prensiplerin, grafik sanatlarının tümüyle uzmanlaşmış dünyasına doğru, bir yayılımı oluşunun nedenlerinden biridir (Halas ve Manvell, 1968: 24-25). Anthony Kinsey (1973: 9-17), canlandırma film yapmanın iki temel ögesi olduğunu ifade etmiştir. Birinci öge, seri resimler aracılığı ile bir hikâye anlatımıdır. İkinci öge ise, bu resimler içindeki hareketin yeniden üretimidir. Canlandırma sinemasında her bir kare çizilerek oluşturulduğu için filmin görselliği içinde gerçeklik eğilip bükülebilir. Bu özelliği, canlandırmanın yeni bir gerçeklik yaratmasına olanak sağlar.

Canlandırma filmleri ile gerçek dünya birbirlerine benzer özellikler gösterebilir de, canlandırma film, insan tarafından çizgilerle oluşturulan, yapay bir yaratıdır. Genel atmosferi nedeniyle insanları en inanılmaz olaylara dahi inandırır da, canlandırma film gerçeğin kendisi değildir, onun yanılsamasıdır. Canlandırma filmlerinin çoğunlukla öykülerden ve

efsanelerden yararlanarak oluşturulmaları, onların etkileyiciliklerini daha da artırmaktadır. Canlandırma filmleri, anlatı yapıları gereği iki dramatik temel üzerinden oluşturulmaktadır. Birincisi, yapılan bir hatayı düzeltmek, bozulanı tamir etmek için yapılan araştırma ve gezidir. İkincisi, soyut ve sembolik birtakım amaçlar doğrultusunda toplumsal düzeni sağlamaktır.

2.2.1. Canlandırma Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Değişimi

Canlandırma sinemasının başlangıcı, ilk deneysel girişimlerde çizim kullanılması sebebiyle sinema tarihinin başlangıcıyla aynı tarihe denk gelmektedir. Canlandırma sinemasının gelişimi, hareketli görüntülerle ilgili yapılan ilk deneylere kadar uzanmaktadır. Bugünkü anlamıyla ilk hareketli resmi gerçekleştiren kişi Hollandalı bilim adamı Pieter van Musschenbroek olmuştur (Hünerli, 2005: 9). Canlandırma filminin tarihini fotoğrafçılıktan ve sinema filmlerinden ayrı incelemek mümkün değildir. “Camera obscura”nın görüntüleri beyaz bir duvar ya da şeffaf bir ekran üzerine yansıtılarak seyircilerin eğlendirilmesi için kullanıldığı 16. yüzyıldan bu yana birçok gelişme olduysa da, fotoğrafın keşfedilmesine dek imgeler el ile çizilmekteydi. 18. yüzyılda Pieter van Musschenbroek’un tasarladığı çift yansıtıcı, eşit zamanlı projeksiyon için iki sıralı slaytları taşıyabiliyordu. Bir slayt sabit kalıyordu ve genellikle bir arka planı resmediyordu. Diğer slayt ya da sıralı slaytlar şerit parçalarının yardımıyla hareket ettiriliyordu. Bunlar arka planın üzerine yansıtılan figürlerin imgelerini içeriyordu (Kinsey, 1973: 10). Canlandırmayla ilgili olarak geliştirilen aletler, tarihsel olarak Sihirli Fener, Phenakistoscope, Thaumatrope, Zoetrope şeklinde sıralanırlar. Canlandırma çizgi filmler yapılanı kadar, fotoğrafçılık alanında birçok gelişme olmuştur. Langenheim’lar Amerika’da fotoğrafla cam slaytlar yapmak için bir sistem geliştirmiş ve böylelikle el çizimleri yerine hareketli resimler, fotoğraflanmış imgeler kullanmaya başlamışlardır. 19. yüzyıl sona ererken yüzlerce optik makine icat edilmiş ve tescillenmiştir.

Canlandırma sanatçıları ilk eserlerini 1890’ların sonları ve 1900’lerin başlarında ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların başında James Stuart Blackton, Emile Cohl, Winsor McCay, Otto Messmer ve Fleischer Kardeşler gelmektedir. İlk canlandırma filmi, karikatür sanatçısı James Stuart Blackton’un eseri *Humorous Phases of Funny Faces* olarak kabul edilmektedir (Balaban, 2014: 1). Ardından Emile Cohl’un elle çizdiği *Fantasmagorie* adlı çizgi canlandırması gelmiştir. Mantıksal bir neden-sonuç ilişkisine dayanmayan bir yapısı olan *Fantasmagorie*, iki dakikadan az sürmekte ve buna rağmen modern bir çizgi film olarak kabul görmektedir. Olay örgüsü hareket eden çizgilerle yaratılan canlandırmada, siyah bir zemin üzerine beyaz bir şekilde *Gaumont* markası göründükten sonra, bu siyah zemin üzerinde beyaz bir çizgi oluşuyordu. Daha sonra sanatçının eli görünüyordu ve hızlı bir

şekilde bir çubuktan sallanan bir palyaçoysu çiziyordu (Leslie, 2002: 1). 1913-1917 yılları arasında Amerikan çizgi film serileri ortaya çıkmıştır. İlk canlandırma filmleri oldukça zorlu koşullarda yapılmıştır. Her bir çerçevenin geri planları da her defasında çizilerek oluşturulmuştur. Bir diğer öncü canlandırma sanatçısı olan Winsor McCay, *Gertie the Trained Dinosaur*'u çizmiştir. İlk karakter canlandırması olarak kabul edilen bu eser için 10.000 çizim kullanılmıştır. 1919 yılında Otto Messmer, Charlie Chaplin'in pandomim ve beden dilinden etkilenerek ilk süper kahraman *Felix the Cat*'i yaratmıştır.

Bağımsız film şirketlerinin 1915'ten itibaren Hollywood'daki girişimleriyle film sektörü büyük bir gelişim göstermiştir. Canlandırma sanatçıları birçok farklı ülkede denemeler ve çalışmalar yapmışlardır, fakat canlandırma sinemasının geliştiği yer, Max Fleischer ve Walt Disney gibi sanatçılarıyla Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Canlandırma filmler, seslendirme eklenene dek büyük çıkış yapamamışlardır. Sinema eğlencesi olarak çizgi filmin asıl yükselişi 1928-1938 yıllarında olmuştur, bu yıllarda Mickey Mouse, Donald Duck ve Silly Symphony serileriyle en zengin dönemini yaşamıştır. Canlandırma prensiplerinin ortaya çıkışı ve gelişimi de 1930'larda Disney Stüdyoları'nda gerçekleşmiştir. Canlandırma filmleri, standartlaşmayı, üretimi ve dağıtımı artırmak için şekil olarak belirli birtakım kalıplara sıkıştırılmıştır. Uzun metrajlı canlandırma filmlerinin yapılmaya başlamasıyla birlikte, canlandırma sineması için yeni bir dönem başlamıştır. Disney tarafından 1937 yılında yayınlanan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmi, özel bir Oscar ödülü de dâhil olmak üzere büyük başarı elde etmiştir. Disney Stüdyoları, film üretiminin yavaşladığı 1950'li yıllarda bile yılda bir tane canlandırma filmi çekmiştir.

Amerika'da çizgi filmlerin yapıldığı yıllarda, Avrupa'da Oskar Fischinger ve Walter Ruttmann gibi filmciler soyut deneysel canlandırma çalışmaları yapmışlardır. Bu çalışmalar sonucu avant-garde bir Avrupa canlandırma sineması oluşmuştur. Walter Ruttmann'ın 1921 tarihli *Işık Oyunu Opus 1* adlı eseri, cam üzerine çizildikten sonra elle boyanan ve tamamen soyut içerikli bir canlandırma filmidir. İlerleyen yıllarda Almanya'daki Nazilerin emriyle birçok canlandırma filmi üretilmiştir. Disney filmlerini ithal edemeyen Nazi rejiminin propaganda bakanı Joseph Goebbels, canlandırma yapan tüm stüdyolardan film üretmelerini istemiştir. Bunun sonucunda canlandırma filmler yapmaya başlayan Hans Fischerkoesen, savaş sonuna kadar binden fazla film üretmiştir (Moritz, 2008: 320). Çin, canlandırmada genellikle kaligrafik yaklaşımlar denerken, Çekoslovakya marionette tiyatrosu ve kukla canlandırmasıyla, Rusya ise cut-out ve çizim canlandırmalarıyla tanınmıştır.

Günümüzde büyük izleyici kitlelerine ulaşan canlandırma sineması, Japonya ve Amerika egemenliğinde üretilen filmlerden oluşmaktadır. Aşağıda, canlandırma sinemasının

iki büyük temsilcisi olan Japon ve Amerikan ekolü, Miyazaki ve Disney filmlerinin anlatı yapıları üzerinden incelenecektir.

2.3. Canlandırma Sinemasında İki Ekol: Japon ve Amerikan Ekolü

Japon ve Amerikan canlandırma ekolleri, ülke tarihlerinden ve kültürlerinden kaynaklı olarak içerik ve anlatı yapılarında farklılıklar barındıran ve günümüz canlandırma sinemasını biçimlendiren ekollerdir. Canlandırma filmlerinin bugün geldiği noktayı görmek için, Japon ve Amerikan ekollerinin temsilcileri olarak seçilen Miyazaki ve Disney filmleri hakkında genel bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

2.3.1. Japon Ekolü ve Miyazaki Sineması

2.3.1.1. Manga ve Anime

Japon ekolünden bahsederken Japon felsefesini ve yaşam tarzını temsil eden ve kültürel yapılanma araçları olan manga ve animelerden başlamak gerekmektedir. Manga ve anime, temelde birer hikâye anlatım biçimidir. Japon çizgi filmleri anime olarak adlandırılırken, çizgi romanlara manga adı verilmektedir. Manganın ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmese de, bulgular manganın tarihçesini Japon sanatının en önemli örneklerinden biri olan Choju giga ya da Hayvan Çizimlerine (Animal Scrolls) dayandırmaktadır. 12. yüzyılda Toba adlı bir Budist rahip tarafından çizilen Choju giga, hayvanların gündelik yaşantısını kullanarak dini hiyerarşiye eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Bu özelliğiyle, din adamları ve asalet üzerine hazırlanmış bir yergi niteliği taşımaktadır (Brenner, 2007: 1-2). Schodt (1996: 15), manga kelimesini kökenini 19. yüzyıl boyunca üzerinde karikatürler bulunan odun bloklarına (Hyakumenso), özellikle de Hokusai Katsushika'nın 1819'da yayınlanmış olan ve öğrencilerinin kullanması için kendisinin çizdiği skeç, çizim ve karikatürlere dayandırmaktadır. Katsushika, çizdiği skeçleri iki Çince karakterin ["man" (rastgele) ve "ga"(resim)] birleşiminden oluşan Manga kelimesiyle tanımlamıştır.

Anime, en basit tanımıyla mangaların hareketlendirilmiş biçimi ve Japonya'da üretilen animasyonların genel adıdır. Tarihte bilinen ilk Japon animeleri, 1917 yılında Oten Shimokawa'nın beş dakikalık canlandırma filmi *Kapıcı Mukuzo Imokawa (Mukuzo Imokawa the Doorman)* ile başlamıştır. Ardından Junichi Kōchi'nin kökeni geleneksel Japon halk öyküleri olan canlandırma filmi *Maymun ve Yengeç (The Monkey and the Crab)* ve Japonya'nın ilk animasyon stüdyosunu kuran Seitarō Kitayama'nın *Momotarō* adlı kısa canlandırmaları gösterime girmiştir. Anime kelimesi ilk kez film eleştirmeni Taihei Imamura'nın 1948 yılında yayınlanan *Manga Eigaron* adlı kitabında kullanılmıştır (Taş Alicenap, 2012: 20).

Anime, bir iletişim araçları karışımı olarak tanımlanabilir. En popüler animeler, Japonya'nın gelişen manga endüstrisi ile yaratılmıştır. Taş Alicenap (2012: 3) anime kültürünün; Uzakdoğu çizgi roman sanatının yoğun üretiminin, tarihin, dinin, kültürün ve felsefenin konulara yansımaları olduğunu, Batı çizgi film ve romanlarından ayrılan farklı tarzlarıyla araştırılması ve öğrenilmesi gereken değerler içerdiğini ifade etmiştir. Anime, 1960'lardan bu yana Japon popüler kültürünün temel öğelerinden biri olmuş ve 1963 yılında Osamu Tezuka'nın *Astro Boy* adlı eserinin Amerika televizyonlarında yayınlanmasıyla pek çok Japon anime çalışması Batı'ya açılmaya başlamıştır. Bu, anime için büyük bir atılım olmuştur.

Manga ve anime kültürü, zamanla bir direniş aracı haline gelmiştir. Manga ve animeler, İkinci Dünya Savaşı mağduru Japon toplumunun sesini ve kültürel kodlarını geniş bir hayal gücüyle görselliğe dökmüştür. Özellikle Miyazaki'nin ve Isao Takahata'nın öncülüğüyle 1985'te kurulan ve kitle iletişiminde farklı bir bakış açısı getiren Stüdyo Ghibli, Japon manga ve anime ekolünün önemli bir temsilcisi olmuştur. Büyük Amerikan şirketleri kadar yüksek bütçeleri olmayan Japon canlandırma sanatçıları, az kaynakla çok üretim yapmayı öğrenmişler ve daha az karede sınırlı canlandırma yöntemiyle çizilen sahneler üzerine çalışmışlardır. Animelerde; rüzgârda uçan etekler, yanaktan süzülen bir damla gözyaşı ve hatta karakterin gözbebeğinde beliren bir ışıltı, bu sınırlı canlandırma yöntemiyle hazırlanan sahnelerle verilebilecek en belirgin örneklerdendir (Bordwell ve Thompson, 2012: 173-174). Bu biçimsel özellikler, animeyi anime yapan ikonografik özelliklerdir. Manga ve animenin en göze çarpan özelliklerinden biri, Japonlardan çok Batılılara benzeyen karakterlerdir. Japonlar çekik gözlü, kısa boylu, koyu renk saç ve göz rengine sahip olmalarına rağmen, anime karakterleri iri gözlü, ince, uzun, beyaz tenli, hatta sarışındır. Ancak karakterler fiziki olarak Batılılara benzeseler de, psikolojik derinlikleri ve kültürel değerleri ile Batılılardan oldukça farklıdır. Susan J. Napier, *Anime: From Akira to Princess Mononoke* adlı eserinde, anime karakterlerinin melez bir kimlik taşıdıklarını şu şekilde ifade etmektedir:

Animenin sağladığı devletsiz hayal ürünü alanda emniyetli bir biçimde bulunan Japonlar ve Japon olmayanlar, “etnik sonrası” diyebileceğimiz bir dizi kimliğe katılabilirler. Bu fantezi alanı Japon eğlence sanayisinin bir ürünüdür, bu yüzden ekonomik ve hatta politik açıdan sorunlu yönleri olabilir bile anime medyası, ne tamamen batılı, ne de tamamen Japon karakterlere ve dekorlara odaklandığı için izleyicilerin içinde başka hiçbir güncel medyanın sunamayacağı “ötekilik” in tadını çıkaracağı bir kimlik keşif alanı sunar (Napier, 2008: 37-38).

Japon animeleri, canlandırma tekniği yönünden Amerikan çizgi filmlerinden ayrılırlar. Thomas Lamarre (2002: 335) *From Animation to Anime* adlı makalesinde, geleneksel canlandırmada “hareketleri çizmek” ve “çizimleri hareketlendirmek” şeklinde iki tür hareket olduğunu belirtmiştir. Hareketleri çizmek, Disney’in “ful animasyonlu” filmlerini oluşturmaktadır. Çizimleri hareketlendirmek ise “sınırlı animasyon” tekniğidir ve animelerde sıkça görülmektedir. Sınırlı animasyon, animasyon sanatçıların düşük bütçelerle çizimlere hareketlilik katmak için kullandıkları tekniğe verilen addır. Bu teknikte her bir karenin yalnızca bir parçası hareketlendirilmekte veya sabit çizimler birbiri ardına sıralanmaktadır. Animelerin hareketli çizgi romanlar olarak tanımlanmalarının nedeni budur.

2.3.1.2. Miyazaki Sineması

Günümüzde animenin geldiği son noktada Hayao Miyazaki filmleri bulunmaktadır. Miyazaki, her ne kadar filmlerinin anime olarak adlandırılmasını istemese de, dünyanın en bilinen Japon canlandırma sanatçısı ve yönetmenidir. İlk anime çalışmasını 1963’te yapmıştır. 1985’te ise bir başka anime ustası Isao Takahata ve yapımcı Toshio Suzuki ile bir araya gelerek istedikleri tarzda, özgürce film yapmak için Stüdyo Ghibli’yi kurmuştur (Odell ve Le Blanc, 2011: 12). Stüdyo Ghibli, Disney dışında dünyanın en çok kazanan animasyon şirketidir. Miyazaki’nin filmlerindeki konu, karakter ve kültürel öğeler, Disney filmlerinden daha karmaşık yapıdadır. Kraemer (2004: 3) bu durumu, “Disney, var olan kültürel değerleri doğrulama eğilimindeyken; Miyazaki, bir yandan Japon kültürel değerlerini sahneye koyar, fakat bir yandan da söz konusu değerlerin dengesini ve sabitliğini bozar.” sözleriyle ifade etmiştir.

Miyazaki filmlerinde, kadim inanışlara ve Japon mitolojisine yer verilir. Bu filmler, Japon kültürü, ritüelleri ve hikâyelerinden ilham alınarak yaratılışlar da, global kültürle harmanlanarak izleyiciye sunulurlar. Başkarakterler çoğunlukla çocuk yaşlardadır. Çocuklar, yetişkin bir insanın göremeyeceği şeyleri görebilen, açık ve duru bakış açılarına sahip olan karakterler olarak gösterilmektedir. Miyazaki, çocukların yüksek teknoloji ile dolu günümüz dünyasında köklerini kaybettiklerini ve onlara sahip oldukları kültürün zenginliklerinin hatırlatılması gerektiğini belirtmektedir (Reider, 2005: 8). Bu çerçevede filmlerinde yarattığı karakterler, Japon toplumunun sahip olduğu kültürel kodlara bağlı olarak pek çok özellik göstermektedirler. Ancak bir diğer yandan, bu karakterler söz konusu kültürel kodların grup odaklı yapısından farklı bir şekilde, bağımsız bir imajla resmedilmektedirler. Napier, Miyazaki filmlerindeki güçlü ve bağımsız kadın başkarakter temsillerinin dıştan Japon kültürüne özgü özellikler gösterirken, içsel olarak Batılı karakter yapılarına sahip olduklarını

belirtmiştir. Kadın başkarakterler, modern Japon kültürünün “shojo (genç kız)” imgesine uygundur. Bu imge, çok çalışan ve ağır baskı altında olan imgeye karşı, feminen, masum ve Japonlar'ın “kawaii” dediği şirin, sevimli anlamına gelen kavrama atıf yapar. Ancak bu karakterler, aktif oluşları, kararlılıkları ve bağımsızlıklarıyla, klasik shojo karakterlerinden ayrılırlar (Napier, 2001: 473). Miyazaki filmlerindeki kadın temsilleri bağımsız ve güçlü olmalarının yanı sıra, yaratıcı ve meraklıdırlar. Kadınların yaptıkları keşiflerle şekillenen hikâyeler, genellikle Miyazaki'nin kendi kendini yaratan yaşam gücü ve panteizm inanışına uymaktadırlar. Öztekin, *Manga-Bir Kültürel Direniş Aracı* adlı kitabında bu duruma şu şekilde değinmiştir:

Miyazaki, güçlü kadın karakterleri çok sever ve böylesine karakterleri animelerinde de genellikle başkarakter olarak kullanır. Hikâyelerini de genel olarak iki güçlü kadın karakterin çatışması üzerine kurgular: Prenses Mononoke'de Kurt Tanrıları tarafından büyütülen San ve Demir Dağın efendisi Lady Eboshi, Ruhların Kaçışındaki Chihiro ve ruhlar hamamının patroniçesi Cadı Yubaba, Howl'un Yürüyen Şatosu'ndaki Sophie ve Batının Kötü Cadısı (Öztekin, 2011: 113).

Miyazaki'nin Ghibli stüdyosunda ürettiği filmlerin kendilerine özgü görsel üslupları, zengin karakter yapıları, kültürel ve duygusal öğeleri vardır. Bu filmlerin, iç anlam ve süreklilik bakımından üst bir dilleri vardır. Aynı zamanda devingen bir yapıya ve kendi içinde bir ahenge sahiptirler. Miyazaki, filmlerinde eleştirel görünmekten çekinmeksizin öğütler ve hayat dersleri vermektedir. Bunu, kullandığı film dili sayesinde rahatsız edici ve açıkça görünür olmaktan çıkarmaktadır. Genel tüketici kitlesine yönelik filmler yaparken, imgesel bakış açısını muhafaza edebilmektedir. Miyazaki Sineması, iki farklı süreçte ele alındığında, bunların ilki; yönetmenin toplumsal bellek dediği, kültürel kodların ve Japon tarih felsefesine dâhil olan tüm unsurların sunulmasıdır. İkincisi ise; daha çok teknik veya görsel olup aynı zamanda estetik açıdan bazı önemli unsurları zihinsel bir süzgeçten geçirerek filmlerinin felsefi alt yapısına dâhil etme sürecidir (Karatay, 2015: 114). Miyazaki, imgeler aracılığıyla yarattığı “öteki” dünyada, izleyiciye gerçeklik ile gerçeküstülük çizgisinin bulanıklaştığı bir atmosfer sunmaktadır. Miyazaki filmlerinin yerel sınırlarından çıkarak evrensele ulaşmaları, Miyazaki'nin onlara yüklediği evrensel mesajlar, öğretiler ve sunduğu bu atmosfer sayesinde mümkün olmuştur.

2.3.2. Amerikan Ekolü ve Disney Sineması

Canlandırma sineması Walt Disney tarafından yaratılmamış olsa da genel seyirci kitlesi için “Walt Disney”, canlandırma sineması ile bütünleşmiştir. Sinema tarihinin başlangıcından beri Amerikan (Hollywood) sineması, iyi ve kötü kavramlarının içini kendi

ideolojisine göre doldurarak toplumun kanaatlerini etki altına almaktadır. Böylelikle yaşam biçimlerini kurgulamakta ve insan ilişkilerini biçimlendirmektedir. Canlandırma filmleri de bu durumdan paylarını almaktadırlar. Walt Disney canlandırma filmleri, ilk yıllarından beri devlet politikasını pekiştiren ideolojik araçlar olmuşlar ve dönemin konjonktürü doğrultusundaki ideolojiyi desteklemişlerdir. Disney'in amacı, ticari çıkarları doğrultusunda insanlara eğlence satmaktır.

Disney evreni, beyazların ve erkeklerin egemenliği altındadır. Canlandırmalarda daima beyazlık ve erkeklik yüceltilmektedir. Disney canlandırma filmlerinde dünya, herkesin içinde mutlulukla yaşayacağı bir yerdir. Seyirciyi rahatsız edecek bir çatışma unsuru yoktur, kötü karakterler bireysel düzeyde temsil edilirler. Genellikle örnek aileler ve ilişkiler vurgulanır. Bunlar, eğlence unsuruyla dikkatleri çekilen insanların uyuşturularak, pasifize edilerek toplumsal çatışmalarda taraf olmalarını ve çatışmalara katılmalarını engellemek amacıyla yapılır. Kitlelerin bu şekilde eylemsizleştirilmeleri, iktidarın gücünü sürdürmesini sağlar. Walt Disney'in kitap uyarlamaları sürecinde orijinal metinleri kendi ideolojisine göre değiştirdiği bilinen bir durumdur. Masal, destan veya hikâye metinlerinin verdikleri mesajlar, Disney dünyasına uygun hale getirilene kadar dönüştürülmekte ve karakterlerin sunumu farklılaştırılmaktadır. Dorfman ve Mattelart (1977: 18) *Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney-Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?* adlı eserlerinde, Walt Disney'in "kültürel bir öğretmen" haline geldiğini ve kendisini insanların "tohum aşılایıcısı" olarak gördüğünü vurgulamaktadırlar. Onlara göre, Walt Disney "alt edilemez bir hikâye derleyicidir." Emeği örgütlemeyi ve düşüncenin nasıl pazarlanacağını biliyordur. Kapitalist ekonomi düzeninde hem emek hem de düşünce onun malı konumundadır. Disney, aynı zamanda çeşitli kültürlerle ait ayırt edici göstergeleri nesneleştirmekte ve seri üretimle çoğaltarak popüler pazarlama ürünleri haline getirmektedir. Jean Baudrillard (2010: 136) bu ürünleri kitsch nesneler olarak adlandırmaktadır. Klişe anlamına gelen kitsch kelimesini, simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak, gerçek anlamlandırma yoksulluğu ve gösterge, alegorik gönderme, uyumsuz yan anlam bolluğu olarak, ayrıntının yüceltilmesi ve ayrıntılar aracılığıyla doygunluk olarak tanımlamaktadır. Örneğin *Frozen* canlandırma filminde, küçük kız çocukları arasında popülerlik kazanan Elsa'nın resmi çocuk çantalarından su şişelerine, tişörtlerden terliklere kadar her yere basılır. Elsa'nın resminin basılı olduğu ürünleri kullanmak, Elsa hayranları için bir üstünlük ve gösteriş aracıdır.

Disney filmlerinde uygulanan temsil politikaları, sinema ve temsil arasındaki bağın önemini gözler önüne sermektedir. Ryan ve Kellner (2000: 18), sinemanın ideoloji üretmenin vazgeçilmez bir aracı olduğunu belirtmektedirler. Sinema ile ideoloji, en önemli ortak

noktaları olan temsil aracılığıyla hareket ve hayatta kalma imkânı kazanmaktadırlar. Disney, kitlelere bir ürün sunmadan önce o ürünü kendi ideolojisinden ve temsil süzgecinden geçirmekte, değiştirip dönüştürdüğü ürünü sunmaktadır. Canlandırma dâhil tüm filmler, onları üretenlerin zihniyetine ve tercihlerine tabidirler. Kültürel yapıtların analiz edilmesinde ve değerlendirilmesinde en önde gelen kavramlardan biri temsildir. Temsil konusunda yaptığı çalışmalarla bilinen Stuart Hall'a göre, kültür bir mücadele alanıdır ve bütün iktidar ilişkilerine rağmen bağımsız birtakım dinamiklere sahiptir. Kültürün içinde baskın ve baskıcı olan da çekinik ve baskı altına alınan da var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek veya diğerini bastırmak için sürekli bir mücadele vermektedir (akt. Kirel, 2010: 329). Sinema, hâkim ideolojinin devamlılığını sağlarken, bu ideoloji tarafından belirlenen gerçekliğin yeniden üretilmesine ve alternatif temsiller aracılığıyla tahtının sarsılmasına da aracılık etmektedir. Bu çerçevede son dönem Walt Disney canlandırma filmlerine bakıldığında, modernist anlatıların değişip postmodernist anlatılara dönüştüğü fark edilmektedir. Postmodernizmin özünde yer alan çoğulculuk ve farklılık, kendine yer bulmuştur. *Prenses ve Kurbağa* filmindeki prensesin siyahi bir kız olduğu, tez kapsamında incelenecek olan *Karmakarışık*, *Brave*, *Frozen*, *Inside Out* ve *Moana* filmlerindeki kadın başkarakter temsillerinin güçlü karakterler olarak yansıtıldıkları görülmektedir.

2.4. Canlandırma Sineması ve İdeoloji

Her filmde olduğu gibi canlandırma filmlerinde de birtakım ideolojik iletiler vardır ve bu iletiler çoğunlukla simgesel anlatım aracılığıyla verilmektedir. Bu durum, canlandırma filmlerinin iletişim araçları olduklarını ve toplumsal bir işleve sahip olduklarını göstermektedir (Güler, 1989: 175). McLuhan'a göre iletişim araçları ikiye ayrılmaktadır: Sıcak araçlar ve soğuk araçlar. Sıcak araçlar dış gerçeklik hakkındaki bilgiyi hazır ve tamamlanmış olarak verirken, soğuk araçlar izleyicinin de katılım göstererek verilen mesajı tamamlamasını talep eden araçlardır. Canlandırma filmleri, soğuk araçlar sınıfına girmektedir (Türkoğlu, 2004: 111-112).

Walt Disney tarafından üretilen canlandırma filmlerine bakıldığında, kullanılan dilin ve mesajların çekildikleri zamanın politikasına göre farklılık gösterdikleri görülmektedir. Kültür endüstrisinin sinemadaki en bilindik temsilcisi olan Disney canlandırmalarının kaynağı genellikle efsaneler ve masallardır. Böylelikle bilindik bir masal anlatılırken, filmde kurulan yeni düzen ve karakter yapıları seyirciye daha kolay benimsetilmektedir. Bu nedenle Walt Disney filmleri, başından beri Amerikan hükümetinin istediği gibi yönlendirdiği ideolojik bir aygıt olmuştur. Hatta Miki Fare karakteri, 1935 yılında Milletler Cemiyeti'nin "Uluslararası

İyi Niyet Simgesi” olarak politik bir imaj kazanmıştır. Canlandırma filmleri, çocuksu ve masumane imajlarıyla var olan anlamları yıkıp yeni anlam yapılandırmaları oluştururken, toplum tarafından fark edilmemişlerdir. Bu sayede kendi ideolojik yanılsamalarını hafifletmektedirler.

Günümüzde kültür endüstrisi, tek bir ideolojinin dayanak noktası olmaktan çıkmıştır. Bu durum, Bernstein’in pop müzik örneği üzerinden sunduğu görüşleriyle uyumludur. Bernstein’e göre pop müzik metalaşmanın ve standartlaşmanın timsaliyken, aynı derecede neşe, acı, isyan, öfke ve cinsellik gibi duyguları da ifade edebilmektedir (Adorno, 2011: 35). Değişen koşullara uyum sağlamak konusunda başarılı olan Disney şirketi, postmodernist anlatılara da uymuştur. Dolayısıyla artık kavga, isyan ve muhalefet unsurları ile özgürleşme ve ütopya kavramları da kültür endüstrisi içinde yer alabilmektedir (Adorno, 2011: 34). 2000 sonrasında üretilen Walt Disney filmlerine ve onunla güçlerini birleştirerek filmler üreten bir diğer canlandırma stüdyosu olan Pixar filmlerine bakılacak olursa, çokluk ve karşıtlık barındıran anlatı yapıları fark edilmektedir.

2.5. Canlandırma Filmleri, Çocuk ve Tüketim İlişkisi

Kitle iletişim araçları, izleyiciyle kurdukları tek yönlü iletişim aracılığıyla yeni anlamlar inşa etmekte ve zihinleri yeniden kurgulamaktadırlar. Kitle iletişim araçlarından en kolay etkilenen ve onları hızla tüketen kitle çocuklardır. Dolayısıyla çocuk, üreticiler için arzu edilen tüketici tipidir. Yapılan bir çalışmada, okul öncesi yaşlarda olan kız ve erkek çocukların çizgi filmlerde söylenen her şeyi gerçek ve doğru olarak gördükleri ortaya konmuştur (Hacıbektaşoğlu, 2014: 98). Kitle iletişim araçlarıyla hiç olmadığı kadar iç içe olan çocuklar, bu mecralarda yer alan her mesajları olduğu gibi almaktadırlar. Birçok yeni karakterle tanışmakta ve sunulan her karakteri gerçek zannederek özenmektedirler. Öyle ki, artık çocuklar yerli-yabancı fark etmeksizin medyada sunulan kültürler ya da karakterler arasında seçim yapmakta ve kişiliklerini bu seçimler üzerinden tanımlamaktadırlar. Bir başka deyişle, kitle iletişim araçlarının gönderileri kültür çatışmasına dönüşmüştür (Güler, 1991:121-123).

Medya ve çocuğun bir araya geldiği en masumane kitle iletişim aracı olarak canlandırma filmleri görülmektedir. Hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmleri, bu nedenle zararlı görülmeyen filmlerdir. Ancak içeriğinde açık veya üstü kapalı mesajlar yer alan canlandırma filmleri, toplumsal cinsiyet kalıplarının ve rollerinin ileticisi konumunda yer almaktadır. Bugün her çocuk, bir canlandırma filmi gördüğünde ekrana kilitlenmekte ve pür dikkat filmi izlemektedir. İzlediklerini zihinlerinde analiz edebilecekleri bir süreç yaşamadıkları için, filmde verilen mesajları zihnine olduğu gibi almaktadırlar.

Çocuklar, gördükleri şeyleri daha çabuk kavrarlar ve daha fazla akıllarında tutarlar. Çocukların henüz konuşmadıkları zamanlarda dünyayı tanıyıp anlamlandırmaları, görme duyuları ile gerçekleşir. Buna bağlı olarak Güler, canlandırma filmlerini cazip kılan unsurları şöyle ifade etmektedir:

Görüntüsel bir iletişim aracı olarak çizgi filmin temel potansiyeli, karmaşıklığı açığa kavuşturacak, görünmez olanı görselleştirerek çabuk ve özlü bir öğretim sağlamada yoğunlaşmaktadır. Başka deyişle, bir olay, bir oluşum, bir hareket canlandırma yoluyla irdelenebilmekte ve simgelerle yalınlaştırılarak etkin bir öğrenme sağlanabilmektedir. Çizgi filmde konu gerçekçi bir yaklaşımla verilebildiği gibi, karikatürize edilerek, esprili bir biçimde de sunulabilmektedir. Böylece öğretim süreci sevimli bir hale dönüştürülerek öğrenme isteği artırılabilir. Ayrıca rengin ve sesin devreye girmesiyle akılda kalıcılığı artmakta, aynı zamanda görerek ve işiterek etkin bir öğrenme sağlanabilmektedir (Güler, 1989: 168-169).

Canlandırma filmleri, sundukları atmosfer ve kahramanlar ile büyümlü bir dünyaya kapı aralamakta ve çocuklar bu kapıdan tereddüt etmeksizin geçmektedirler. Ancak bu büyümlü dünyanın mevcut ideoloji doğrultusunda toplumsal cinsiyet rollerini çocukların zihnine yerleştirmek amacıyla hazırlandığı düşünülecek olursa, canlandırma filmlerinin masum olmadıkları anlaşılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI DISNEY VE PIXAR CANLANDIRMA FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

Canlandırma filmleri, evrensel sayılabilecek anlatım dilleriyle çocuklar için üretildikleri için başlarda hiçbir ideoloji barındırmayan ve zararlı bulunmayan filmler olarak görülmüşlerdir. Canlandırma filmleri, yüzeyde evrensel barış, dostluk, aşk ve aile temalarını sundukları için, anlatılarındaki ataerkil toplumsal cinsiyet yapıları, şiddet ve gizli cinsellik içeriklerinin farkına varılamamıştır.

İçinde bulunduğumuz, çeşitliliği esas alan postmodern dönem, feminist akımların her birinin kendine yer bulabildiği bir dönemdir. 1960'lı yılların sonunda ataerkilliğe bir karşı duruş olarak ortaya çıkan radikal feminizm akımıyla, kadınların istediklerini yapabilecekleri, kendi vücutlarının tek hâkimi oldukları ve bu serbestiye erkeklerin engel olamayacağı düşüncesi güç kazanmıştır. Bu düşünce, günümüzde Disney ve Pixar şirketlerinin canlandırma filmlerinde sundukları güçlü kadın başkarakter temsilleriyle hayat bulmuş gibi görünmektedir. Ancak bu temsillerin ne derece “güçlü” oldukları tartışmalı bir konudur. Kadın başkarakter temsillerinin 2000 sonrası dönemde öne çıkmasındaki en önemli etkenlerden biri, canlandırma sinemasının kahramanlarıyla ilgili yan ürünlerin ticaretini artırmaktır. Üreticiler filmlerde kadını ve erkeği eşit olarak sunarak, hedef kitlesini büyütmeyi ve her iki cinsten de para kazanmayı amaçlamaktadırlar.

Bu bölümde, 2000 yılından sonra Walt Disney ve Pixar Animasyon Stüdyoları tarafından üretilmiş, başkarakterleri kadın olan beş canlandırma filmi, toplumsal cinsiyet kalıpları ve Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen Modeli üzerinden incelenmiştir. İnceleme için 2000 sonrası dönemdeki filmlerin seçilmiş olmasının nedeni, bu dönemde canlandırma filmlerinde güçlü ve bağımsız kadın karakterlere daha sık yer verilmesidir. Milenyumun ardından kitle iletişim araçlarının gelişmesi, daha fazla üretim yapılması ve insanların kitle iletişim araçlarına daha rahat erişebilmesiyle, canlandırma filmlerinin özellikle çocuklar arasındaki popülerliği ve izlenilirliği artmıştır.

İncelenen filmler, sırasıyla *Tangled*, *Brave*, *Frozen*, *Inside Out* ve *Moana* olarak yer almaktadır. Beş filmde de başkarakter olarak güçlü kadın temsillerine yer verilmiş ve çocuk yaş grubu hedeflenmiştir. Toplumsal cinsiyet bilincinin küçük yaşlarda edinildiği göz önüne alındığında, bu filmlerin anlatı yapılarıyla çocukların zihinlerine toplumsal cinsiyet kalıplarını yerleştirdikleri gerçeği yadsınamamaktadır. Dolayısıyla bu filmlerdeki güçlü kadın başkarakter temsillerinin ne derece “güçlü” oldukları ve toplumsal cinsiyet kalıplarının ne

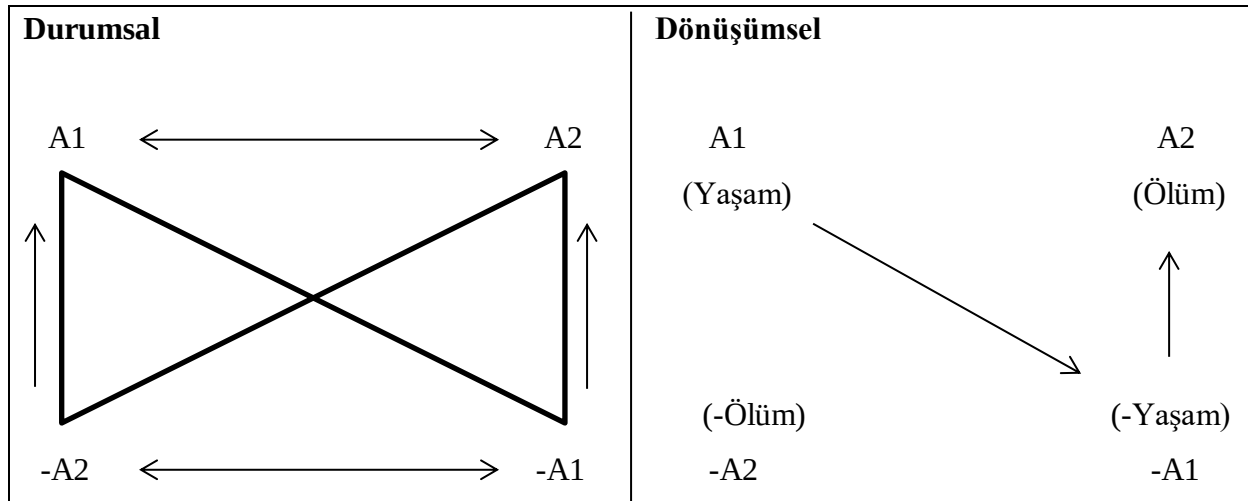
kadar kırılabilirdi konusu önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada anlatının derin anlam düzeyine inmek ve yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kodlarını ortaya koymak için Göstergebilimsel Dörtgen Modeli kullanılmıştır.

3.1. Göstergebilimsel Dörtgen Modeli

A. J. Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen Modeli, metnin veya anlatının derin anlamını ortaya koymak amacıyla kullanılmaktadır. Rifat, bu modelin kişilerarası ilişkiler düzleminin derinlerinde yatan soyut mantığı bulmayı amaçladığını ifade etmektedir. Göstergebilimsel Dörtgen Modeline göre, anlatıdaki anlam üretiminin temel yapısını gözler önüne sermek, kişilerarası karşıtlıklar ile mümkündür. İzleyici, anlatının temel anlamına kişilerarası karşıtlıklardaki değişimler aracılığıyla ulaşmaktadır. Anlatının yüzey yapısı aracılığıyla ulaşılan temel yapı düzlemi, iki bölümden oluşmaktadır: Temel sözdizim ve temel anlam (Rifat, 2011: 45). Temel sözdizim ile kişilerarası bağıntılar belirlenmekte ve bu bağıntıların mantıksal dönüşümünün nasıl gerçekleştiği incelenmektedir. Temel anlam ise, kişilerarası karşıtlıklarla “temel anlam evrenini adlandırmakta ve onları oluşum süreci içindeki ilk anlam çekirdekleriyle donatmaktadır” (Ercantürk, 2015: 91).

Temel sözdizim, iki bölümden oluşmaktadır: Sınıflandırıcı altbileşen ve işlemsel altbileşen. Sınıflandırıcı altbileşende, çözümlemede kullanılacak ikilikler saptanmakta ve bu ikilikler arasındaki bağıntılar sınıflandırılmaktadır. Böylelikle anlamın varoluş koşulları belirlenmekte ve sözdizimsel ilişkilerin çerçevesi çizilmektedir. İşlemsel altbileşende ise, ikilikler arasındaki bağıntıların türleri “Değilleme” ve “İçerme” adı verilen iki mantıksal dönüşüm işlemi ile belirlenmektedir (Rifat, 2011: 92, 93).

Bu kavramlar, göstergebilimsel olarak aşağıdaki gibi gösterilebilmektedirler (İşeri, 2002: 80):



Şekil 3.1 Temel Sözdizim Bileşenleri Modelleri

$\longleftrightarrow$	Karşıtlık-Alt Karşıtlık
$\longleftrightarrow$	Olumlu-Olumsuz Çelişme
$\longrightarrow$	Olumlu-Olumsuz İçerme
A1 $\longleftrightarrow$ A2	Karşıtlık Ekseni
-A1 $\longleftrightarrow$ -A2	Alt Karşıtlık Ekseni
A1 $\longleftrightarrow$ -A1	Olumlu Çelişme
A2 $\longleftrightarrow$ -A2	Olumsuz Çelişme
A1 $\longrightarrow$ -A2	Olumlu İçerme
A2 $\longrightarrow$ -A1	Olumsuz İçerme

Şekil 3.2 İkilikler Arasındaki Bağlantılar

Göstergebilimsel Dörtgen, bir anlatıyı görsel düzlemde ortaya koymak ve anlatının ortaya çıkmasını sağlayan soyut yapıyı incelemek için mantıksal-anlamsal düzeyde kullanılan bir şemadır. Göstergebilimsel Dörtgen ile yüzeyde gösterilenlerin dışında, derinde yatan ve asıl anlatılmak istenilenler bulunmaktadır. Örneğin, anlatının başında “iyi” olan bir karakter, bir dönüşüm yaşayarak “kötü” olabilir; kötü görünebilir ama aslında iyi olabilir veya kötü olduğu hâlde kendini iyi gibi gösteriyor olabilir. Bir insan bu dört durumu da (iyi, kötü, iyi değil, kötü değil) yaşayabilir, gerçeklik ise olduğu gibi görünmektedir. Çalışmada kullanılan Göstergebilimsel Dörtgen Modeli, bu anlamsal karşıtlıklar arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Böylelikle derin anlam düzeyine inerek anlatıya yerleştirilmiş toplumsal cinsiyet kodlarını ortaya koymaktadır.

3.2. Tangled (Karmakarışık) Canlandırma Filminin Analizi

3.2.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Walt Disney Animation Studios

Yönetmen: Byron Howard, Nathan Greno

Yapımcı: Roy Conli

Senaryo: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Dean Wellins, Mark Kennedy

Seslendirme: Mandy Moore, Zachary Levi, Donna Murphy

Yıl: 2010

Ülke: ABD

3.2.2. Filmin Öyküsü

Rapunzel masalının uyarlaması olan Karmakarışık, kadın ve erkek temsilleri açısından dikkat çekici bir canlandırma filmidir. Film, ana karakterlerden Flynn'in hikâyeyi dış ses olarak anlatmasıyla başlar. Rapunzel, kral ve kraliçenin kızı olarak doğar. Henüz bebekken, sihirli bir şekilde iyileştirici ve gençleştirici özelliği olan sarı saçları nedeniyle yaşlı cadı Gothe tarafından kaçırılır ve kuleye hapsedilir. Rapunzel, Gothe'yi annesi olarak bilmektedir ve Gothe onu kulenin dışındaki dünyanın tehlikelerle dolu olduğuna inandırmıştır. Böylelikle Rapunzel'in saçları sayesinde yıllar boyu genç ve sağlıklı kalmaktadır. Rapunzel'in kulede bukalemun Pascal'dan başka arkadaşı yoktur, günlerini onunla konuşarak ve kulede ev iş yaparak geçirir. Tek eğlencesi yılda bir kez olan, doğduğu gün gökyüzüne salınan binlerce feneri penceresinden izlemektir.

Yıllar geçer ve Rapunzel'in 18. yaş günü gelir. Rapunzel doğum günü hediyesi olarak Gothe'den dışarı çıkma izni ister, ancak Gothe buna izin vermez. Aralarında tartışma çıkar. Rapunzel'in doğum günü geldiğinde Gothe yine dışarı çıkar. Rapunzel kuledeki rutin işlerini yaparken, saraydan prenses tacını çaldığı için aranan hırsız Flynn Rider peşindekilerden kurtulmak amacıyla kuleye tırmanır. Rapunzel şoka girer ve Flynn'e tavayla vurarak onu bayıltır. Ardından Flynn'i dolaba saklar ve Gothe geldiğinde ona bu durumdan bahsetmez, çünkü Flynn'in onu fenerlere götürebileceğini düşünür. Gothe'den doğum günü için kendisine özel bir pasta yapmasını isteyerek pastanın uzaklarda bulunan malzemelerini bulup getirmeye ikna eder. Gothe gittikten sonra Flynn'i ayıltır ve ondan kendisini fenerlere götürmesini ister, karşılığında kuleye sakladığı prenses tacını geri vereceğini söyler. Flynn bu anlaşmayı kabul eder ve yola koyulurlar. Rapunzel'i vazgeçirmek için dışarının tehlikeli olduğunu göstermeye çalışan Flynn, onu haydutların barına götürür. Barda Flynn'in aranan bir hırsız olduğunu fark eden haydutlar, onu muhafızlara teslim etmek için yakalarlar. Bu sırada Rapunzel sahneye çıkarak haydutlarla konuşur ve Flynn'i kurtarır. Ardından muhafızlar bara gelirler ve haydutlar Rapunzel ile Flynn'in kaçmasına yardım ederler. Yarı yolda Rapunzel'in kendisine oyun oynadığını anlayan Gothe, geri döner ve Rapunzel'i kolayca bulup bir süre takip eder. Hem krallık muhafızları ve Flynn'in suç ortakları hem de Gothe peşlerindeyken, Rapunzel ve Flynn'in ölümle karşı karşıya geldikleri bir durumda, Rapunzel'in saçları parlar ve onları kurtarır. Böylelikle Flynn, Rapunzel'in saçlarıyla ilgili sırrını öğrenir ve yola devam ederler. Fenerlere ulaşan Rapunzel çok mutlu olur. Gösteri bittiğinde onları takip eden Gothe, Flynn'i suç ortaklarına yakalatır ve Rapunzel'i Flynn'in kendisini terk edip gittiğine inandırarak kuleye geri götürür. Flynn hapse atılır.

Kulede, yaptığı tüm resimlerde krallık sembolü bulunduğunu fark eden Rapunzel, geçmişini hatırlar ve bebekken çalınan prenses olduğunu anlar. Bunu Gothe'ye söylediğinde, Gothe onu bağlar ve kuleyi terk etmesine izin vermez. Flynn, haydutların yardımıyla hapishaneden kurtulur ve yeniden kuleye gelir. İçeri tırmanır ve Gothe'nin Rapunzel'i tutsak ettiğini görür. Gothe, Flynn'i bıçaklar. Rapunzel Gothe'ye Flynn'i iyileştirmesi için saçlarını kullanmasına izin verirse, sonsuza dek onun yanında kalacağını söyler. Gothe kabul eder, ancak Rapunzel Flynn'e yaklaştığında Flynn tutsaklığına son vermek için Rapunzel'in saçlarını keser. Rapunzel'in saçlarındaki tüm sihir kaybolur ve sarı saçları kahverengiye dönüşür. Sihir kaybolunca sinir krizi geçiren Gothe, Pascal'ın yardımıyla kuleden düşer ve ölür. Rapunzel, Flynn için ağlarken gözyaşları Flynn'i iyileştirir. Rapunzel ve Flynn krallığa giderler, kral ve kraliçeye haber verilir ve sarayda bayram ilan edilir. Ailesine ve Flynn'e kavuşan Rapunzel, huzura ve mutluluğa ulaşmıştır.

3.2.3. Filmdeki Karakterler

Rapunzel: Rapunzel; güzel, hem fiziksel hem de ruhsal olarak güçlü bir kızdır, aciz ve muhtaç bir karakter değildir.

Gothel: Gothe, Rapunzel'in oluşturduğu iyi kalpli ve güzel karakterin tam karşısında yer alan sahte, çirkin, kurnaz ve dişil "öteki" karakter olarak yer almaktadır.

Flynn: Flynn, filmde öne çıkan tek erkek temsilidir. Hırsızlık yaparak yaşar, çapkındır, ukaladır, hayatı ve insanları çok fazla önemsemez.

3.2.4. Filmin Değerlendirmesi

Rapunzel, Flynn'in tehdidine boyun eğmeyen ve istediğini yaptıran, gerektiğinde haydutlara kafa tutup Flynn'i onlardan kurtaran bir karakterdir. Bu yönleriyle masaldaki Rapunzel'den oldukça farklı ve geleneksel prenses imajının tamamen dışında yer alan bir temsildir. Ancak yine de Rapunzel'in tüm gücünün kaynağı, Hollywood'da dişiliğin sembolü olan uzun ve sarı saçları olarak gösterilmektedir. Rapunzel Flynn'i önce güzellik timsali saçlarıyla tutsak edip sandalyeye bağlamakta, sonra yine saçlarıyla iyileştirmektedir. Filmin sonunda Rapunzel kısa ve kahverengi saçlı bir prensese dönüşse de, bu, onun sarı saçlarıyla birlikte iyileştirici ve gençleştirici gücünün yok olması anlamına gelmektedir.

Filmde, Gothe istisnası dışında mutlak iyi veya mutlak kötü karakterler yer almamaktadır. Haydutlar dahi korkutucu görüntülerinin aksine hayalci ve naif karakterler olarak gösterilmektedirler. Gothe üzerinden kadın iktidarının ne kadar zararlı bir şey olduğu mesajı verilmektedir. Yalancı, çıkarıcı, kurnaz ve duygu sömürüsüne dayalı bir iktidar düzeni resmedilmektedir. Gothe, "Şu haline bir bak, bir çiçek kadar narinsin. Tek başına hayatta

kalamazsın. Güven bana, en iyisini anneler bilir.” sözleriyle Rapunzel’i güçsüzleştirmekte ve pasifleştirmektedir. Böylelikle kadının, iktidarın sözünden çıkmaması gerektiği, çünkü onun en iyisini bildiği mesajı pekiştirilmektedir. Birbirine bağımlı bir anne-kız ilişkisi üzerinden sahip-köle ikiliği yaratılmaktadır. Gothe Rapunzel’in saçlarının gücüyle gençleşirken, Rapunzel Gothe’nin korumasıyla hayatını sürdürmektedir. Filmin başında hikâyeyi anlatırken Flynn’in “... şarkıyı söylüyor ve gençleşiyor. Ürkütücü, değil mi?” sözleriyle, kadının güzellik ve gençlik tutkusuna eleştirel bir söylem getirilmektedir.

Flynn’in tüm kötü karakter özelliklerine rağmen filmin sonunda kahraman oluşu, izleyiciye erkeklerin her koşulda kabul görüp kucaklanacaklarını göstermektedir. Flynn’in Rapunzel’i ilk görüşü de masalsı ve Rapunzel’in güzelliğinin ön plana çıkarıldığı bir sahneyle gerçekleşmektedir. Flynn, Rapunzel ile tanışıp adını öğrendikten sonra bile ona “sarışın” diye hitap etmektedir. Bu hitapla, Rapunzel hem nesneleştirilmekte hem de küçültülmektedir. Flynn’in Rapunzel’in kullanılmasını engelleme niyeti altında onun saçlarını keserek sihirli gücünü yok etmesi, kadının özgürlüğüne ancak bir erkek aracılığıyla kavuşabileceği mesajını vermektedir. Bu noktada ödipal yörünge² kavramı anlam kazanmaktadır. “Filmsel anlatıda kadınlar genellikle edilgen bir pozisyonda yer alırken; erkekler edimleriyle anlatıya yön verirler. Shohini Chaudhuri’nin de belirttiği gibi pek çok film çoğunlukla bir yolculuğa atılan erkek kahramanı tasvir eden ödipal bir yörünge izler” (akt. Ekici, 2016: 320). Erkek arzusunun düzenlediği ödipal yörüngede kadın, anlatının gizemini temsil etmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında Rapunzel dart, satranç gibi erkekler için uygun görülen oyunları oynasa da temelde botanik, yemek yapma gibi kadınlara atfedilen işlerin kitaplarını okuması, huzur içinde örgü örmesi ve sürekli hizmet etmesiyle “gerçek kadın” imajı çizmektedir. Rapunzel’in kuleden çıktıktan sonra başına gelenlerle, güvenli bölgeyi (evi) terk eden kadının dış dünyanın kötülükleriyle karşılaşacağı mesajı verilmektedir. Öte yandan cinsiyet ayrımı da çok keskin çizgilerle belirtilmemektedir. Rapunzel, her türlü baskıya ve zorbalığa karşı durabilen bir karakter olarak gösterilmektedir. Haydutların birkaçı pasta yapma, örgü örme ve dikiş dikme gibi kadına atfedilen işlerle uğraşmaktadırlar. Bu şekilde iç içe geçen temsilleriyle film, genel masal ve toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkılan sahneler de barındırmaktadır.

Filmde Rapunzel’in kırılma noktası olarak 18. yaş günü gösterilmektedir. 18 yaş birçok kültürde önemlidir, yetişkinliğe giriş yaşıdır ve kişiye belli bir serbesti sağlar. Gothe’nin, doğum günü hediyesi olarak dışarı çıkmak isteyen Rapunzel’e “Bu kuleden asla

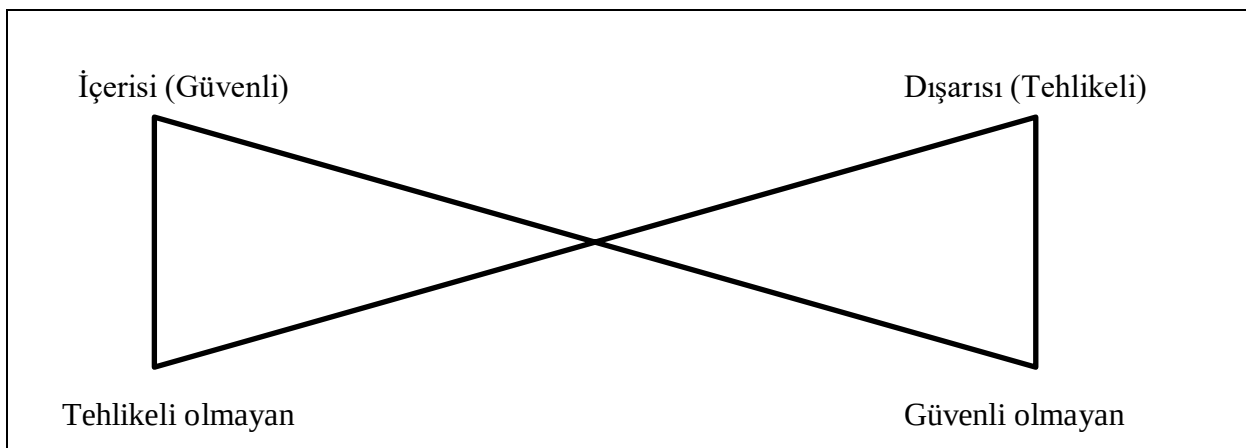
² Ödipal yörünge: Anlatının asıl karakteri olarak resmedilen erkeğin çizdiği doğrultu anlamına gelmektedir. Bu doğrultuda anlatının gidişatını belirleme ve değiştirme hakkı erkeğe aittir.

ayrılmayacaksın.” çıkışıyla, Rapunzel ilk defa yalan söylemekte ve Gothe’den bir şeyler saklamaya başlamaktadır. Böylelikle 18 yaş, isyanın, yalanın ve tehlike dolu dış dünyaya açılma isteğinin bir simgesi olarak gösterilmektedir. Aynı gün, Flynn’in güvenli bölgeye (kuleye) bir tehdit olarak girmesi de bu mesajı pekiştirilmektedir.

Rapunzel her ne kadar güçlü ve kararlı bir karakter olarak resmedilse de, bazı durumlarda bunun tam tersi olaylar gelişmektedir. Kuleye giren Flynn’i gören ve onu anında tavayla vurarak bayıltıp dolaba tıkan Rapunzel, ayna karşısında “Hani kendi başıma halledemeyecek kadar acizdim anne? Sen onu benim tavama anlat!” deyip bir güç farkındalığı yaşarken, hemen ardından kazayla elinde salladığı tavayı yüzüne çarpmaktadır. Bu şekilde, Rapunzel’in en güçlü olduğunu hissettiği anda, aslında o kadar da güçlü olmadığı mesajı verilmektedir. Flynn ile kuleden inip dış dünyaya açıldıklarında Rapunzel, önce kararlılık ve yenilikleri tatma duygusuyla özgürlüğüne kavuştuğunu hissedip mutlu olmakta, hemen sonrasında Gothe’nin üzüleceği düşüncesiyle geri dönmeyi düşünmektedir. Bu gelgitler Rapunzel’i güçlü ve kararlı değil, aksine dengesiz göstermektedir. Filmin sonunda ise kuleden ayrılmak istediğini söylediği için Gothe tarafından tutsak edilen, buna rağmen ona asla boyun eğmeyeceğini söyleyen Rapunzel, Gothe’nin sevdiği adam olan Flynn’i öldürmemesi için kendini feda ederek Gothe’ye boyun eğmektedir.

3.2.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme

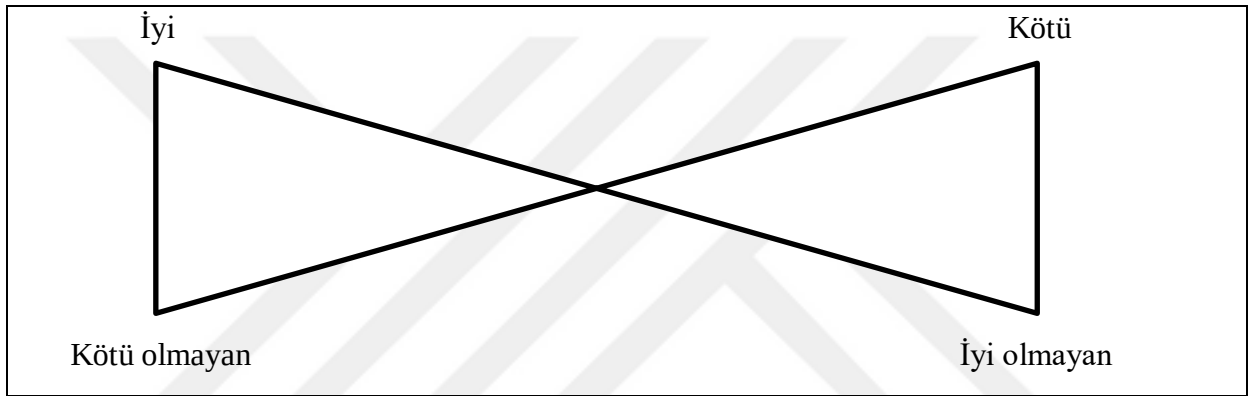
Filmde içerisi-dışarısı karşıtlığı, Gothe’nin kulesi ile dış dünya üzerinden verilmektedir. Kadın veya erkek iktidarı fark etmeksizin her koşulda kadınlar için dışarının tehlikelerle dolu olduğu ve evin güvenli bölge olduğu telkin edilmektedir. Rapunzel’in korunması ve saklanması gereken bir varlık olarak kulede tutulması, dış dünyadan izole bir hayat sürdürmesi, ev işlerini bir görev ve dahası eğlence olarak görmesi ve bu şekilde mutlu olması da bu telkini güçlendirmektedir.



Şekil 3.3 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı

İçerisi-dışarısı karşıtlığında, kule “tehlikeli olmayan” ı temsil ederken, kulenin dışındaki her yer “güvenli olmayan” olarak kodlanmaktadır.

Filmde iyi-kötü karşıtlığı, Rapunzel ile Gothe üzerinden verilmektedir. Gothe kötü niyetli iktidar rolünderken, Rapunzel ona karşı koyan bir direnişçi olarak gösterilmektedir. Rapunzel saf ve güzel resmedilirken, Gothe gücünü kötüye kullanan femme fatale imajıyla yer almaktadır. Aynı zamanda düzen bozan, iyi ve masum olanı kaçıran, gençlik takıntılı, alaycı, umursamaz, kızını hizmetçi gibi kullanan kötü ve cadı kadın olarak çizilmesiyle filmdeki tek mutlak kötü karakterdir. Gothe’nin tüm kötü özellikleri, onun “öteki” oluşunu pekiştirmektedir. Rapunzel tüm iyi karakter özellikleriyle “kötü olmayan” ı temsil ederken, Gothe kötü karakter yapısıyla “iyi olmayan” olarak konumlandırılmaktadır.



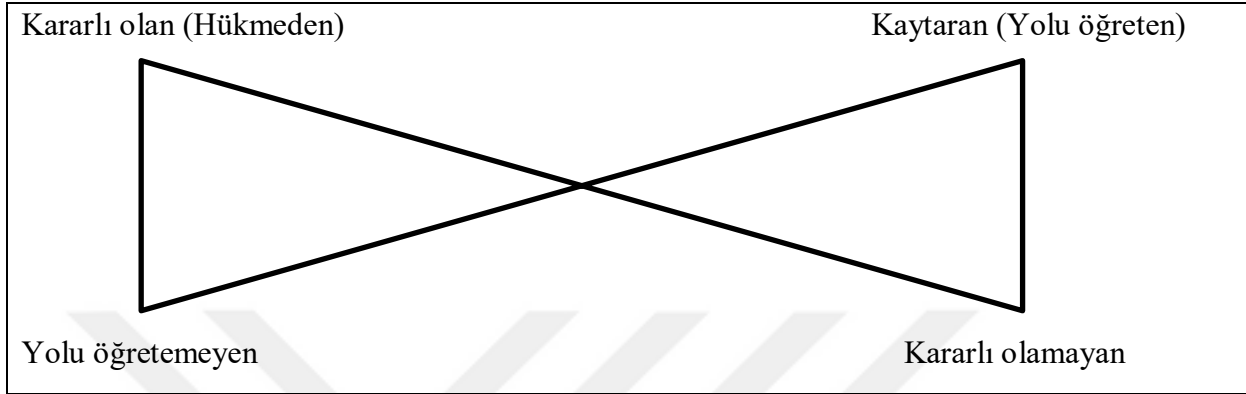
Şekil 3.4 İyi / Kötü Karşıtlığı

Greimas’ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlık, filmde şu şekilde görselleştirilmiştir:



Resim 3.1 Gothe ve Rapunzel

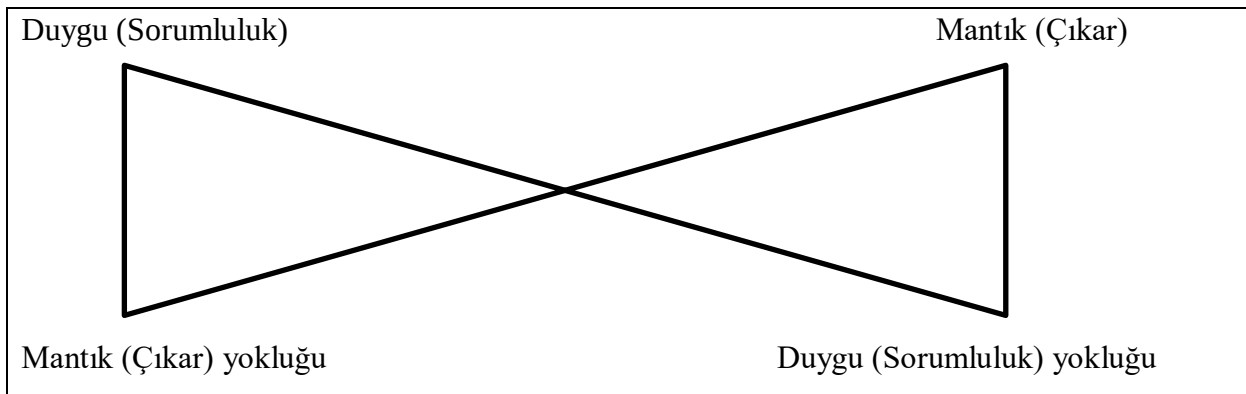
Filmde kararlı olan-kaytaran karşıtlığı, Rapunzel ile Flynn üzerinden verilmektedir. Flynn'den kendisini fenerlere götürmesini isteyen Rapunzel, sonunda tüm kararlılığıyla istediğine ulaşmakta ve fenerleri görmektedir. Rapunzel'i bir ayak bağından başka bir şey olarak görmeyen Flynn, bencil ve sebatkâr olmayan karakteriyle onun karşıtı olarak yer almaktadır.



Şekil 3.5 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı

Kararlı ve güçlü karakter yapısıyla Rapunzel, bu düzenlemeye göre “yolu öğretemeyen” olarak konumlandırılmaktadır. Rapunzel ile çıktıkları yolculuğun rehberi olan ve yol boyunca söylediği türlü yalanlarla ondan kurtulmaya çalışan Flynn ise “kararlı olamayan” ı temsil etmektedir.

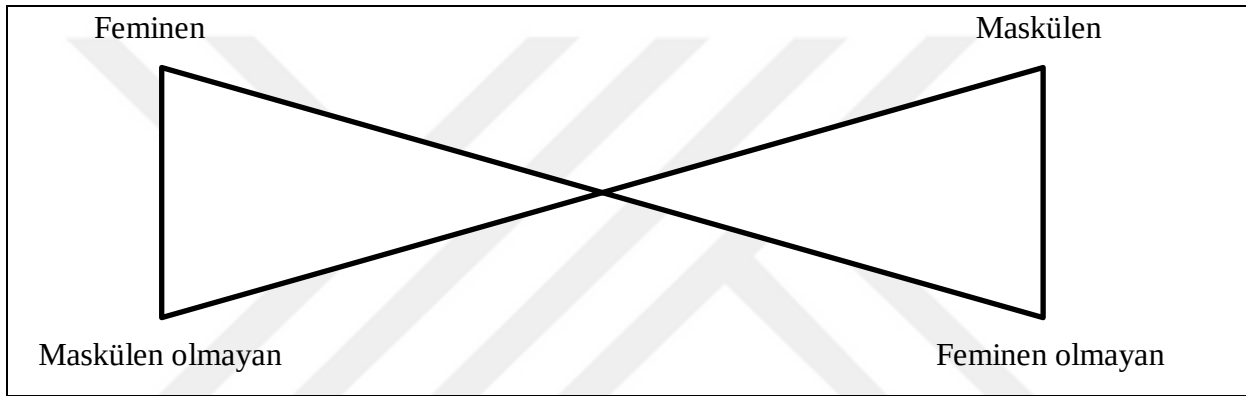
Filmde duygu-mantık karşıtlığı Rapunzel ile Flynn üzerinden verilmektedir. Rapunzel, Flynn ile çıktıkları yolculuğun başında Gothe'nin onun yokluğunda üzüleceğini düşünüp tereddüt etmektedir. Böylelikle Rapunzel'in duygusal ve vefakâr bir karakter olduğu vurgulanırken, tek amacı çaldığı tacı Rapunzel'den geri almak olan Flynn, çıkarıcılığıyla onun karşıtı olarak yer almaktadır.



Şekil 3.6 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı

Rapunzel'in sorumluluk sahibi ve insanlara karşı ilgili karakteri, dörtgene göre “çıkar yokluğu” nu işaret etmektedir. Kendi isteklerini her şeyin üstünde tutan umursamaz ve sevgisiz Flynn karakteri ise “sorumluluk yokluğu” nu içermektedir.

Filmde feminenlik ve maskülenlik Rapunzel ile Flynn üzerinden verilmektedir. Uzun, sarı saçları, ince vücudu ve kusursuz yüz hatlarıyla Rapunzel; ilgili, düşünceli, naif ve sevgi dolu karakteriyle de kadına atfedilen tüm özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Flynn ise yakışıklılığının yanı sıra bencil, umursamaz, çapkın ve ciddiyetsiz karakteriyle erkeğe atfedilen özellikleri taşımaktadır. Çoğu karakter özelliği ve dış görünüş olarak feminenliğin temsili olan Rapunzel, “maskülen olmayan”ı temsil ederken, bünyesinde hiçbir kadınsı özellik barındırmayan Flynn ise “feminen olmayan” tarafta yer almaktadır.



Şekil 3.7 Feminen / Maskülen Karşıtlığı

Greimas'ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlık, filmde şu şekilde görselleştirilmiştir:



Resim 3.2 Flynn ve Rapunzel

3.3. Brave (Cesur) Canlandırma Filminin Analizi

3.3.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Pixar Animation Studios

Yönetmen: Mark Andrews, Brenda Chapman

Yapımcı: Katherine Sarafian

Senaryo: Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell, Irene Mecchi

Seslendirme: Kelly Macdonald, Billy Connolly, Emma Thompson, Julie Walters

Yıl: 2012

Ülke: ABD

3.3.2. Filmin Öyküsü

Kuzey İskoçya prensesi olan Merida'nın öyküsünün anlatıldığı film, Merida ile ailesinin ormandaki kamplarında başlar. Her şey yolunda giderken, ansızın ortaya çıkan Mor'du adlı dev ayı yüzünden Merida ve annesi Elinor kaçmak zorunda kalırken, baba Kral Fergus adamlarıyla ayıya karşı savaşır ve bir bacağı kaybeder. Merida'nın dış ses olarak kader üzerine yaptığı konuşmayla yıllar sonrasına geçiş yapılır. Merida'nın üçüz erkek kardeşleri olmuştur ve onlar her istediklerini yaparak büyürken, Merida bir prenses olarak kısıtlanmaktan şikâyetçidir. Buna rağmen Merida, at binen ve ok kullanan bir prenestir.

Elinor, geleneklere göre Merida'nın evlenme yaşının geldiğini düşünür. Damat adaylarını göstermek üzere 3 klandan gelen mektupları okurken, Merida evlenmek istemediğini söyleyerek buna itiraz eder. İtirazı kabul görmez ve klanlar krallığa gelirler. Merida, kendisi için yarışacak damat adaylarından ok atarak hedefi vurmalarını ister. Ardından kendi yayı ve okuyla tüm adaylardan daha başarılı olarak hedefi vurur, ancak bu, Elinor ile aralarında bir kavgaya neden olur. Çok öfkelenen Merida, Elinor'un ailesini resmederek dokuduğu duvar halısını kılıcıyla keser ve Elinor'u halının geri kalanından ayırır. Ardından atına binip kaleden çıkan Merida, ormanda peri ışıkları aracılığıyla bir kulübeye yönlendirilir. Bu, tahta oymacılığı yapan bir cadının kulübesidir. Merida, kadının cadı olduğunu öğrenince ondan annesinin fikrini değiştirecek bir büyü yapmasını ister. Cadı bunu kabul etmez ve büyüünün daha önce başarısız olduğunu anlatır. Ancak Merida'nın değerli kolyesini görünce kabul eder, büyülü bir kek yapar ve Merida'nın bu keki annesine yedirmesini söyler. Kaleye dönen Merida, Elinor'a keki yedirir ve Elinor rahatsızlanır. Odasına dinlenmeye çıktığında ayıya dönüşen Elinor'u gören Merida, bir şeylerin ters gittiğini düşünerek cadıyı bulup büyüyü düzelttirmek için annesini de alıp kaleden kaçır. Bu

sırada üçüz kardeşleri de mutfakta büyümlü kekin geri kalanını yiyip ayıya dönüşmüşlerdir. Fergus ve klanlar ise kalede ayı avına çıkmışlardır.

Cadının kulübesine vardıklarında, onun şenliğe gittiğini ve uzun süre dönmeyeceğini, büyümlü 3. günün şafağında kalıcı olacağını öğrenen Merida ve Elinor paniğe kapılır. Büyüyü bozmak için cadının söylediği tekerlemeyi çözen Merida, duvar halısını onarmak amacıyla Elinor ile kaleye geri döner. Dönüş yolunda peri ışıklarının görürler, ışıklar onları bir harabeye yönlendirirler. Merida yürürken harabenin tepesinden içeri düşer ve orada cadının bahsettiği başarısız büyümlü kurbanı olduğunu anladığı Mor'du ile karşılaşır. Mor'du Merida'ya saldırır, Elinor Merida'yı kurtarır ve birlikte kaçarak kaleye varırlar. Odada halıyı duvardan çıkarmaya çalışırken Fergus'un gelmesi ve Elinor'u ayı olarak görmesiyle ortalık karışır. Fergus Elinor'u öldürmeye çalışır, Merida ona engel olur, Elinor ormana kaçar. Fergus Merida'yı odasına kilitleyerek adamlarıyla Elinor'un peşine düşer. Merida kardeşleriyle bir olup odadan çıkar ve at üstünde ormana giderken duvar halısını diker. 3. günün sabah olmak üzeredir. Fergus ve adamları Elinor'u köşeye kısırdıkları sırada Mor'du ortaya çıkar ve Elinor onunla dövüşür. Dövüşün sonunda Mor'du ölür, şafak söktüğü sırada Merida elindeki halıyı Elinor'un üstüne örter ve ondan özür dileyerek ağlar. Büyü bozulur, Elinor ve üçüz kardeşler yeniden insana dönüşürler. Elinor Merida'yı evlendirmekten vazgeçer, klanlar evlerine geri dönerler. Film, Merida'nın dış ses olarak insanın kendi kaderini çizebileceğine dair yaptığı konuşma ile biter.

3.3.3. Filmdeki Karakterler

Merida: Merida; güçlü, meraklı, cesur, rahat ve ailesinin ona çizdiği kadere boyun eğmeyen bir karakterdir. Kabarık ve kıvrıkcık saçlarını daima serbest bırakması ve hiç toplamaması sembolik olarak özgürlüğüne düşkünlüğünü göstermektedir.

Fergus: Fergus, krallardan beklenmeyen şekilde rahat, komik, müşfik ve eşitlikçi bir baba figürüdür. Filmde ağırlığı olan bir karakter olarak yansıtılmayan Fergus, Elinor'dan korkan, ona maskaralık yapan, üçüz bebekleri tarafından oyuna getirilip gülünç duruma düşürülen bir imaj çizmektedir.

Elinor: Elinor; otoriter, geleneksel ve eleştirici bir anne figürüdür. Merida'nın hayatı üzerinde sürekli söz sahibidir ve onu kusursuz bir prenses olarak yetiştirmeye çalışmaktadır. Fergus Merida'nın maceralarını ilgiyle dinleyip onu desteklerken, Elinor Merida'nın bir leydiye yakışır şekilde davranmasını ve okçuluk gibi uğraşlardan uzak durmasını istemektedir.

3.3.4. Filmin Değerlendirmesi

Kendisi için çizilen “prenseler” kaderini kabul etmek istemeyen Merida, serbest kaldığı günlerde kaleden çıkıp at binmekte, ok atmakta ve kayalara tırmanmaktadır. Annesi Elinor’un kendisine verdiği derslerden, hayatının her gününü ve hareketlerini kontrol etmesinden sıkılan Merida, babası Fergus’un yaptığı işlere daha fazla ilgi duymaktadır. Küçüklüğünden beri çok sevdiği ve oldukça başarılı olduğu okçuluğa Fergus’u örnek alarak başlamaktadır. Babasıyla arası annesiyle olduğundan daha iyidir. Freud, bu durumu Elektra kompleksi³ ile açıklamaktadır ve bu kompleks Merida’nın Fergus’un yaptıklarını hayranlıkla izlerken, Elinor’a “Asla senin gibi olmayacağım!” diyerek bağırmasıyla açıkça görülmektedir. Bu anne-kız ayrımı, Elinor’un dokuduğu duvar halısında da gösterilmektedir. Halı deseninde Merida Elinor’dan uzakta konumlandırılırken, Fergus’un hemen yanında yer almaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında, filmde güçlü bir kadın egemenliği görülmektedir. Ailede verilen kararlar Fergus’tan ziyade Elinor’dan çıkmaktadır. Masallarda kraldan beklenen otoriterlik, kararlılık, güçlü hitabet, sertlik ve geleneksellik gibi özellikler, filmde güçlü kadın figürü olarak çizilen Elinor’da bulunmaktadır. Klanların kabulü esnasında Fergus dâhil odadaki tüm erkekler kavga ederken, Elinor duruma müdahale edip onları çocuk gibi kulaklarından tutarak ayırmaktadır. Bu, alışlageldik toplumsal roller temelinde uzlaştırmacı ve makul olarak tanımlanan kadının, mantıksız ve aniden parlayan erkeği aklı davet edip sakinleştirdiğini göstermektedir. Öte yandan Merida’nın sürekli kısıtlanması, kıkırdarak gülmesi ve ağzını tıka basa doldurarak yemek yemesinin yasak olmasıyla toplumsal cinsiyet rollerinin tamamen yıkılamadığı görülmektedir. Elinor’un “Prenseler erken kalkar. Şefkatli, dikkatli, titizdir. Ve her şeyden önce bir prensesin amacı kusursuzluktur.” sözleriyle Merida’nın içinde bulunduğu durum özetlenmektedir. Kendisinden bir prenses gibi davranması beklenen Merida, üçüz erkek kardeşleri kadar rahat davranamamaktan ve onlar istediklerinin yaparken kendisinin örnek bir prenses olmak zorunda kalışından şikâyet etmekte, bunu da “Prenselerim ya, örnek olmalıyım. Görevlerim, sorumluluklarım, benden beklenenler var. Tüm hayatım planlanmış durumda.” sözleriyle ifade etmektedir. Merida serbest günlerinde atına binip ok atmak için kaleden çıkmakta, fakat gidebildiği en uç yer yine Fergus’un krallığının sınırları dâhilinde yer almaktadır. Bu açıdan

³ Elektra kompleksi: “Kız çocuğun da erkek çocuğun da ilk sevgi nesneleri anneleridir. Fakat kız çocuk, erkeklerin cinsel organını görünce bir aşağılık duygusuna kapılır. Bu duygu anneye yöneldiğinde kendisini bir erkek olarak doğurmadığı ve aynı eksikliği o da taşıdığı için nefret halini alır. Dolayısıyla, Elektra kompleksi veya penis hasedi diye bilinen durumun ortaya çıkmasına neden olur. Annesinden nefret eden kız çocuk, ilgisini babasına yöneltir” (akt. Topçu, 2017:2).

bakıldığında, Merida'nın babasının egemenliğinden tamamen çıkamadığı görülmektedir. Kadın-erkek ayrımının bir örneği de büyüün bozulması yönteminde ortaya çıkmaktadır. Daha önce kötü sonuçlanan büyüün yapıldığı kralın, kayayı kılıcıyla bölerek büyüü gerçekleştirdiği ve ancak kayayı birleştirirse büyüün bozulacağı anlatılmaktadır. Bu kuvvet gerektiren ve son derece erkeksi eyleme karşılık Merida'nın büyüü bozmak için kestiği duvar halısını dikmek zorunda olması, kadınlara ve erkeklere atfedilen roller açısından ayrımı göstermektedir.

Filmde geleneksellik, evliliğin özellikle bir genç kız için zorunlu olarak gösterilmesi biçiminde de vücut bulmaktadır. Elinor, evlenmek istemeyen Merida'nın kaderini kabullenmesi için bir efsane anlatmakta ve evlenmekten başka çaresi olmadığı yönünde telkin etmektedir. Bu, toplumsal cinsiyet rollerini ve kadının yerini belirleyen batıl inançların bir iz düşümüdür. Kendisinin de evlenmek gibi bir niyeti yokken, prenses kimliğinden kaçamadığı için ailesi tarafından evlendirildiğini anlatan Elinor, Merida'ya uyguladığı evlilik baskısını ona olan sevgisine bağlamaya çalışmaktadır. Elinor'un "Merida, hayatın boyunca bunun için hazırlanmıştın." cümlesine karşılık olarak "Hayır! Hayatım boyunca bunun için beni sen hazırladın." cevabını veren Merida, aslında tüm zamanlarda kız çocuğunun konumunu gözler önüne sermektedir. Merida, damat adaylarının düellosuna katılmak üzere nefes bile alamadığı kıyafetler içinde, özgürlüğünün bir nevi göstergesi olan saçları kapatılıp sıkıştırılarak hazırlanmaktadır. Bu, Merida'nın tutsaklığının bir sembolü olarak görülmektedir. Merida bu duruma isyan olarak saçının bir tutamını alnına çıkarsa da, saç Elinor tarafından geri sıkıştırılmakta, fakat pes etmeyen Merida saç tutamını tekrar alnına düşürmektedir. Böylelikle Merida'nın özgürlüğüne olan engellenemez düşkünlüğünü vurgulanmaktadır. Aynı sahnede Merida bir prenses olarak derli toplu oturmak zorundayken üçüz erkek kardeşlerinin yaramazlık yapmalarıyla da kadın ve erkek rahatlığının karşıtlığı verilmektedir.

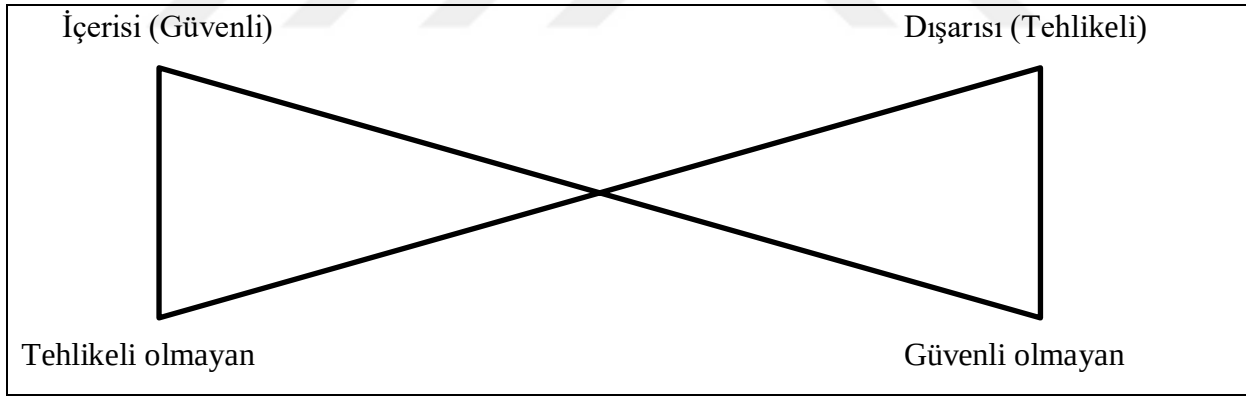
Merida'nın Elinor'a, yani filmdeki iktidar figürüne ilk ciddi meydan okuması, özgürlüğü için ok atması ve bunda damat adaylarından çok daha başarılı olmasıyla gerçekleşmektedir. Elinor'un "Bunu yasaklıyorum." demesine rağmen Merida'nın son atışını yapması, okunun damat adayının okunu ve arkasındaki kumaşı delip geçmesiyle, Merida'nın başkaldırısı hayata geçmektedir. Merida, özgürlük savaşında Elinor ile burun buruna gelmekten çekinmeyen, gözü pek bir genç kız olarak gösterilmektedir. Ardından kalede Elinor ile Merida arasında çıkan tartışmada, Merida "Senin gibi olacağıma ölürüm." diyerek kılıcıyla duvar halısını kesmekte ve hem somut hem de soyut olarak anne ile kızın arası iyice açılmaktadır. Elinor'un Merida'nın yayını ateşe atmasıyla, Merida atına atlayıp özgürlük arayışına girmekte, ormana (tehlikeli olana) doğru yol almakta ve böylelikle kötü olaylar

başlamaktadır. Bu, hem özgürlük arayışının hem de anneye karşı çıkmanın cezalandırılması olarak görülmektedir. Filmin başında Merida henüz küçük bir çocukken, Elinor onu “Peri ışıkları seni kötü kadere sürükler.” şeklindeki bir batıl inançla tembihlemektedir. Merida’nın annesinin sözünü dinlememesi sonucu kötü cadıyla karşılaşması ve her şeyin alt üst olması da bu cezanın göstergesi olmaktadır.

Filmin sonunda, Merida kaderini kabullendiğinde asıl istediğine kavuşmaktadır. Böylelikle, “Kaderinize boyun eğerseniz ödüllendirilirsiniz. Boyun eğmezseniz mutsuz olursunuz.” mesajı verilmektedir. Bu, özgür ve cesur olarak tanımlanan Merida karakterine tamamen zıt düşen bir harekettir. Dış ses olarak son konuşmasında insanların kaderlerini kendilerinin çizebileceğini söyleyen Merida, aslında kaderini değiştirmek için yaptığı şeylerden pişman olduğu ve kaderini kabullendiği anda mutlu sona kavuşmaktadır. Film, bu yönüyle içinde büyük bir tezat barındırmaktadır.

3.3.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme

Filmde içerisi-dışarı karşıtlığı, kale ve dış dünya üzerinden kurulmaktadır. Kalenin içinde hiçbir kötü olay yaşanmamakta, huzur içinde bir hayat sürdürülmektedir. Ne zaman dışarı çıkılsa kötü bir olayın yaşanması, bu karşıtlığı pekiştirmektedir.

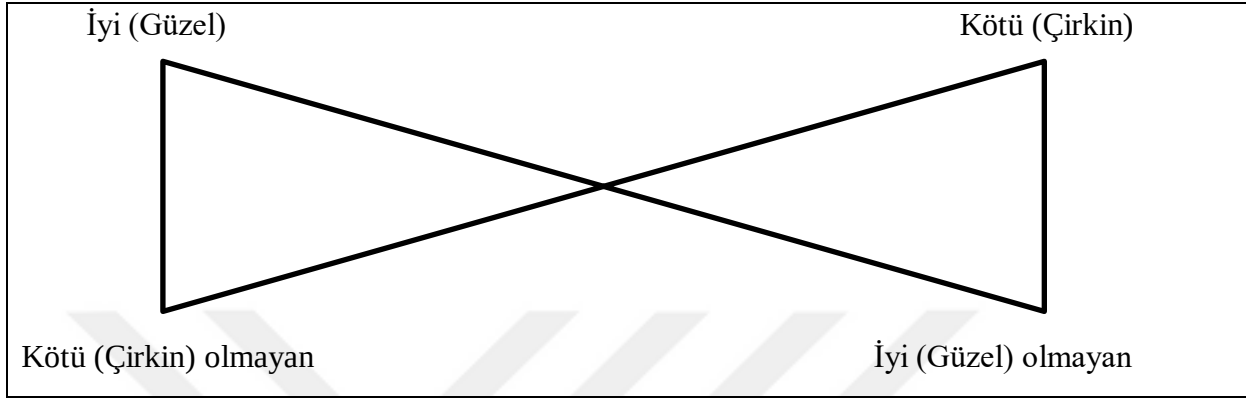


Şekil 3.8 İçerisi (Güvenli) / Dışarı (Tehlikeli) Karşıtlığı

Kale, aileyi ve huzuru içinde barındıran güvenli bölge olarak “tehlikeli olmayan” ı temsil ederken, kalenin dışında yer alan her yer “güvenli olmayan” olarak kodlanmaktadır.

Filmde iyi-kötü karşıtlığı, hem Merida ile Cadı hem de Mor’du ile Elinor üzerinden verilmektedir. Kötü bir niyeti olmaksızın Cadı’dan annesine büyü yapmasını isteyen Merida, iyi ve güzel olarak resmedilmektedir. Bütün kötülüklere neden olan ve büyüünün hatalı sonuçlar verdiğini Merida’dan gizleyen Cadı ise çirkin imajıyla gösterilmektedir. Aynı şekilde ayıya dönüşse de içindeki insanlığı kaybetmeyen Elinor sevimli ve güzel bir ayı temsiliyle yer alırken, ömür boyu ayı olarak kalmakla lanetlenen Mor’du, korkunç ve çirkin olarak resmedilmektedir. Tüm iyi niyetiyle annesini kararından vazgeçirmek için Cadı’ya başvuran

Merida, “kötü olmayan” ı temsil ederken, cadı olmadığı ve büyü yapmadığı yalanıyla insanları kandıran ve sonu kötü biten büyüler yapan Cadı karakteri “iyi olmayan” olarak yer almaktadır. Ayıya dönüşen Elinor ile saldırgan tavırlarıyla film boyunca herkese korku salan Mor’du arasında çıkan kavgada da Elinor “kötü olmayan” ın temsiliyken, Mor’du “iyi olmayan” ın temsili olarak yer almaktadır.



Şekil 3.9 İyi (Güzel) / Kötü (Çirkin) Karşıtlığı

Greimas’ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlıklar, filmde şu şekillerde görselleştirilmiştir:

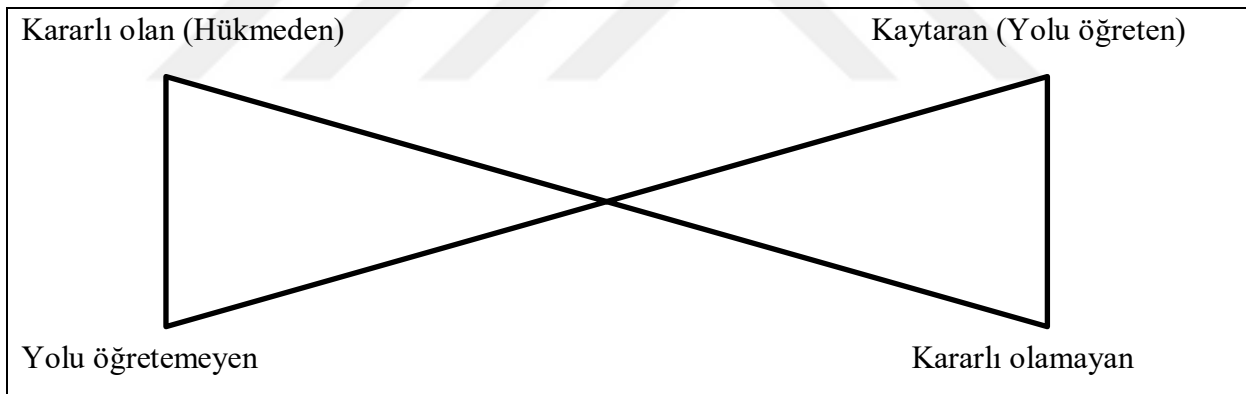


Resim 3.3 Cadı ve Merida



Resim 3.4 Mor'du ve Elinor

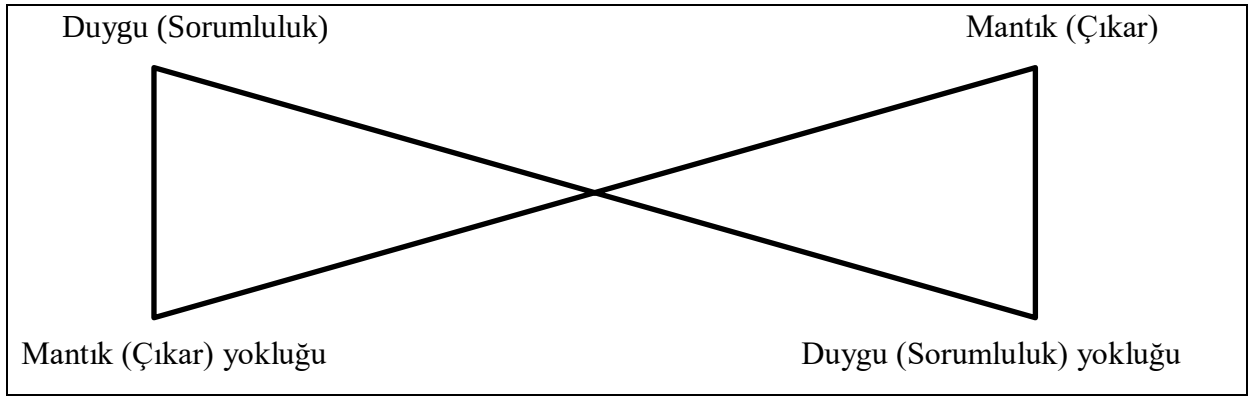
Filmde kararlı olan-kaytaran karşıtlığı, Merida ile Cadı üzerinden verilmektedir. Evlenme niyeti olmayan ve bu durumdan kurtulmak için her şeyi göze alan Merida, kararlılığıyla ve vazgeçmeyişiyle güçlü bir karakter çizmektedir. Büyü yapmak istemeyen ve bunun için Merida'ya cadı olmadığını söyleyen Cadı ise, gerek baştaki tavrı gerekse büyü başarısız olunca kaçmasıyla Merida'nın karşıtı olarak yer almaktadır.



Şekil 3.10 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı

Merida, kararlı ve cesur karakteriyle bu düzenlemeye göre “yolu öğretemeyen” olarak konumlandırılmaktadır. Başarısız sonuçlanan büyü sonucunu peşine düşen Merida’dan kaçan Cadı ise “kararlı olamayan” ı temsil etmektedir.

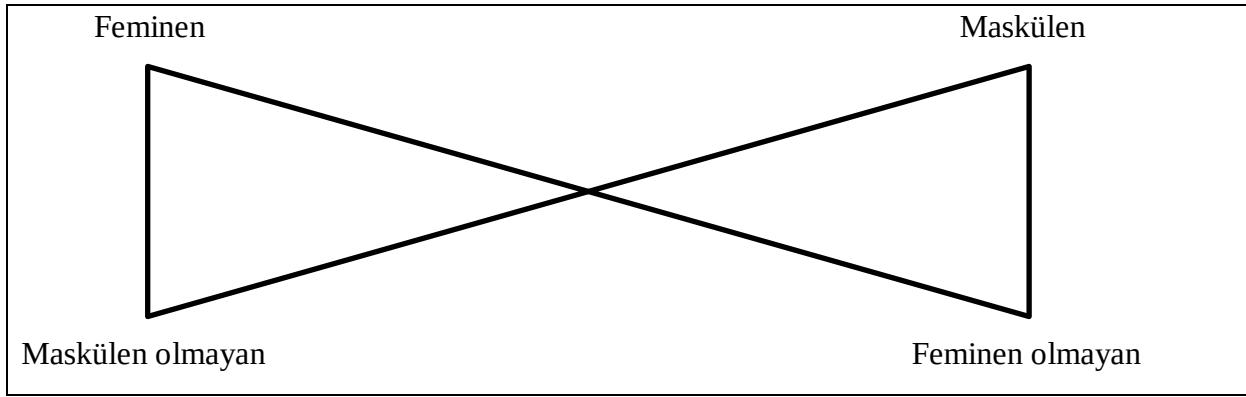
Filmde sorumluluk-çıkar karşıtlığı, Merida ve Cadı üzerinden verilmektedir. Cadı’nın başarısızlıkla sonuçlanan büyü yapmasını kendi istediği için annesinin düştüğü durumdan sorumlu hisseden ve pişman olan Merida, duygusal bir karakter çizmektedir. Karşılığında Merida’nın çok para eden madalyonunu alabilmek için büyü yapan Cadı ise, kendi çıkarı doğrultusunda hareket eden bir karakter olarak Merida’nın karşıtı konumundadır.



Şekil 3.11 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı

Annesinin ayıya dönüşmesiyle yaptığına pişman olan, kendini ve diğer her şeyi unutup ona yardım etmeye çalışan Merida karakteri “çıkar yokluğu” nu işaret etmektedir. Sadece madalyondan kazanacağı parayı düşünerek büyüünün başarısızlıkla sonuçlanabileceğine dair Merida’yı uarmayan ve yaptığı şeyle ilgili hiçbir sorumluluk kabul etmeyen Cadı karakteri ise “sorumluluk yokluğu” nu içermektedir.

Filmde feminen-maskülen karşıtlığı, Elinor ile Fergus, Merida ile Elinor ve Merida ile üçüz erkek kardeşleri üzerinden verilmektedir. Fiziki olarak güçlü, heybetli ve biçimsiz resmedilen Fergus ile ince ve orantılı hatlarıyla resmedilen Elinor, feminen ve maskülen olana dair tezatı dış görünüş olarak yansıtmaktadır. Merida toplum tarafından maskülen bulunan rahat tavırlarla yemek yiyip yürürken, Elinor zarafetin ve feminenliğin timsali olarak gösterilmektedir. Merida prenses olduğu için ağır ve vakur bir tavır takınmak zorunda kalırken, üçüz erkek kardeşlerinin göründükleri her sahnede istedikleri yaramazlığı yapabiliyor olmaları da toplumsal cinsiyet açısından beklenen feminen ve maskülen davranış tarzı arasındaki karşıtlığı vurgulamaktadır. İri ve kaba hatlarıyla Fergus “feminen olmayan” ı temsil ederken, güzelliği ve zarafetiyle Elinor, “maskülen olmayan” ın temsili olmaktadır. At binme, ok atma gibi maskülen bulunan uğraşları seven Merida “feminen olmayan” ı temsil ederken, onun bu uğraşlarını yanlış bulan ve kusursuz bir prenses olmasını isteyen Elinor “maskülen olmayan” olarak konumlandırılmaktadır. Merida, kendisinden beklenen feminenlik doğrultusunda davranırken “maskülen olmayan” ın temsili olarak yer almakta, üçüz erkek kardeşleri yaramazlıkları ve ölçsüz rahatlıklarıyla “feminen olmayan” ı temsil etmektedirler.



Şekil 3.12 Feminen / Maskülen Karşıtlığı

Greimas'ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlıklar, filmde şu şekillerde görselleştirilmiştir:



Resim 3.5 Elinor ve Fergus



Resim 3.6 Elinor ve Merida



Resim 3.7 Merida ve Üçüz Erkek Kardeşleri

3.4. Frozen (Karlar Ülkesi) Canlandırma Filminin Analizi

3.4.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Walt Disney Animation Studios

Yönetmen: Chris Buck, Jennifer Lee

Yapımcı: Peter Del Vecho

Senaryo: Jennifer Lee, Shane Morris

Seslendirme: Kristen Bell, Josh Gad, Idina Menzel, Jonathan Groff

Yıl: 2013

Ülke: ABD

3.4.2. Filmin Öyküsü

Hans Christian Andersen'in Karlar Kraliçesi masalından esinlenilen filmde başkarakter olan Elsa, Arendelle'in iki prensesinden büyük olanıdır. Doğuştan buza hükmetme yeteneğine sahip bir çocuk olan Elsa'nın bu yeteneğini kontrol altına alması gerekmektedir, çünkü bir gün kız kardeşi Anna ile sarayda oyun oynarken bu gücü kazara Anna'nın yaralanmasına

neden olur. Kral ve kraliçe Anna'yı trollere götürürler, troller Anna'yı iyileştirirler ve hafızasından Elsa'yla olan anılarını silerler. Elsa'nın gücünü kontrol altına alması gerektiğini vurgularlar. Kral, bu duruma çözüm olarak Elsa gücünü kontrol edene dek onu dış dünyadan soyutlar, sarayın kapılarını kapatır ve özellikle kız kardeşiyle iletişimini keser. Anna hafızası silindiği için bu duruma anlam veremez, çeşitli bahanelerle Elsa'ya yaklaşmaya çalışır fakat bir sonuç alamaz. Elsa kapatıldığı odasında güçlerini kontrol etmeye çalışırken, Anna da sarayda tek başına sıkılmaktadır. Bir gün kral ile kraliçe seyahate çıkarlar ve gemilerinin batması sonucu ölürler. Geride yalnızca Elsa ve Anna kalmıştır.

Aradan yıllar geçer, Elsa'nın taç giyme ve Arendelle kraliçesi olma yaşı gelir. Bu tören için sarayın kapıları bir günlüğüne herkese açılacaktır. Elsa insanlarla bir arada olmayı istemezken, Anna bunun için can atmaktadır. Taç giyme töreninin ardından düzenlenen baloda iki kardeş yıllar sonra bir araya gelir ve ardından Anna daha o gün tanıştığı Güney Adaları prensi Hans ile evlenme isteğiyle Elsa'nın karşısına gelir. Elsa'nın onay vermemesi üzerine Anna sinirlenir ve Elsa'yı tartışmaya zorlar. Öfkelenen Elsa, güçlerine hâkim olamaz ve her yeri buza çevirerek kaçıp gider. Arendelle'e bitmeyen bir kış gelmiştir. Anna sarayı Hans'a emanet ederek Elsa'nın peşinden gider. Yarı yolda atının onu terk etmesiyle ortada kalır, karlı ormanın ortasındaki bir dükkâna kışlık giyecekler almak üzere girdiğinde Kristoff ve onun Ren geyiği Sven ile karşılaşır. Kristoff'tan kendisini kuzey dağına götürmesini isteyen Anna, yolun devamında sihirli bir kardan adam olan Olaf ile tanışır. Olaf, Elsa ile küçükken sarayda yaptıkları kardan adamın adıdır. Anna, Kristoff, Sven ve Olaf kuzey dağına, Elsa'nın içinde yaşamak için inşa ettiği buzdan kaleye varırlar. Anna, Elsa'nın Arendelle'e dönmesini ve kışı bitirmesini ister, ancak Elsa bunu nasıl yapacağını bilmediğini söyleyerek onu reddeder. Bu esnada Elsa'nın üstüne giden Anna, onun yarattığı buzlardan birinin kazara kalbine girmesiyle yaralanır ve Kristoff tarafından saraydan götürülür. Ardından Elsa'yı durdurmak ve Anna'yı bulmak için buzdan kaleye gelen Hans ve adamları, çıkan kargaşada bayılan Elsa'yı alıp Arendelle'e götürürler ve hapsederler.

Kristoff, Anna'yı tedavi etmeleri için "ailem" dediği trollere götürür. Troller donmuş bir kalbi tedavi edemeyeceklerini, ancak gerçek sevgiyle yapılmış bir hareketin kalbi eritebileceğini söylerler. Bunun üzerine Kristoff Anna'yı saraya, Hans'a götürür ve kendisi geri döner. Sarayda baş başa kaldıklarında Hans gerçek yüzünü gösterir, kral olup Arendelle'e hükmetmek için Anna'yı kandırdığını söyler ve onu odaya kilitleyerek ölüme terk eder. Diğer ülkelerin temsilcilerine Anna'yı Elsa'nın öldürdüğünü söyler ve Elsa'yı ölüm cezasına çarptırır, ancak cezayı uygulamak üzere hücreye gittiklerinde Elsa'nın kaçtığını görürler. Bu esnada Olaf, Kristoff'un kendisini sevdiğini anlayan Anna'yı Kristoff'a götürmek için

saraydan çıkarır. Elsa'nın peşine düşen Hans, Anna'nın onun yüzünden öldüğünü söyler ve Elsa yıkılır. Arkası dönükken Elsa'yı öldürmeye çalışan Hans'ı uzaktan gören Anna, Elsa'yı kurtarmak için kendini kılıcın önüne atar ve tüm bedeni donar. Bu sevgi dolu hareket sonucu Anna'nın kalbindeki buz çözülür. Böylelikle Elsa sahip olduğu gücü yalnızca sevgiyle kontrol edebileceğini anlar, tüm buzları eritir ve Arendelle'e yazı geri getirir. Elsa artık gücünü tamamen kontrol edebilmekte, krallığında kardeşiyle ve halkla huzur içinde yaşamaktadır.

3.4.3. Filmdeki Karakterler

Elsa: Elsa, doğuştan buza hükmetme gibi önemli bir güce sahip olan, at binen, kendi buzdan şatosunu inşa eden, kararlı, güçlü fakat içe kapanık bir karakterdir. İçe kapanıklığı, çocukluğundan itibaren kendini ve gücünü insanlardan gizlemeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Anna: Anna, ablası Elsa'nın aksine dışa dönük, neşeli ve tasasız bir karakterdir. Anna da at binen cesur ve kararlı bir prenses imajı çizse de, bir miktar şaşkınlığı da bünyesinde barındırmaktadır.

Kristoff: Kristoff, buz kırıp satarak geçimini sağlayan kimsesiz bir adamdır. En yakın arkadaşı bir Ren geyiği olan Sven'dir ve trolleri ailesi olarak görmektedir. Anna'nın Kuzey dağına olan yolculuğundaki rehberidir. Bu yolculuk esnasında Anna'ya aşık olur ve filmin sonunda onunla evlenir.

Kral baba: Elsa'nın buz yaratma gücünü memnuniyetsizlikle karşılamaktadır. Elsa'yı gücünü saklaması yönünde telkin eden, koruyucu bir baba figürüdür. Öte yandan, empati kurabilen ve kızlarının ikisinin de mutsuz olduğunu görüp buna müdahale etmeyen bir karakterdir.

Hans: Hans, Güney Adaları prensidir. Filmdeki çıkarıcı ve kötü adam karakteridir. Arendelle'e kral olmak için Anna'ya aşık olmuş numarası yaparak herkesi buna inandırır.

3.4.4. Filmin Değerlendirmesi

Bulunduğu coğrafyada buza hükmetme gibi önemli bir güce sahip olan Elsa'nın bu gücü, film boyunca kendisini mutsuz eden ve yok edilmesi gereken kötülük unsuru olarak ele alınmaktadır. Anna'ya istemeden verdiği zarardan sonra Elsa, hiçbir suçu olmamasına rağmen gücünü ve kendini saklayarak hapis hayatı yaşamaya mahkûm edilmektedir. Babasının Elsa'nın ellerine eldiven takıp "Gizle, hissetme, ortaya çıkmasına izin verme." şeklinde tekrarladığı telkini, Elsa'nın nasıl ürkek bir prensese dönüştüğünü göstermektedir. Filmde baba figürü, korumacı bir tahakkümün uzamı olarak yer almaktadır. Eril iktidarın, kontrol edemediği dışıl güçten korktuğu ve onu engellemeye çalıştığı görülmektedir. Elsa film

boyunca gücünün kontrolsüzlüğü yüzünden kız kardeşine zarar veren, ailesiyle arası açılan ve yalnızlığı mahkûm olan bir karakter olarak gösterilmektedir.

Karakterlerin mutlak güçlü veya mutlak güçsüz olmadıkları filmde, Anna Kristoff'tan kendisini Kuzey dağına götürmesini isterken son derece buyurgan olmasına rağmen, hemen ardından gelen sahnede kendinden emin olmayan davranışlar sergilemektedir. Anna Kristoff'u uçurumdan kurtaracak kadar cesur, fakat yola tek başına devam edemeyecek kadar güçsüz bir imaj çizmektedir. Elsa buza hükmetme gücünü kullanarak Hans'ın kendisini hapsediği hücreden kurtulurken, aynı gücü Hans'a uygulayıp krallığını onun elinden alamayacak kadar naif gösterilmektedir. Sonuç olarak, kadın karakterler açısından tam anlamıyla güçlü bir imaj yaratılamamaktadır.

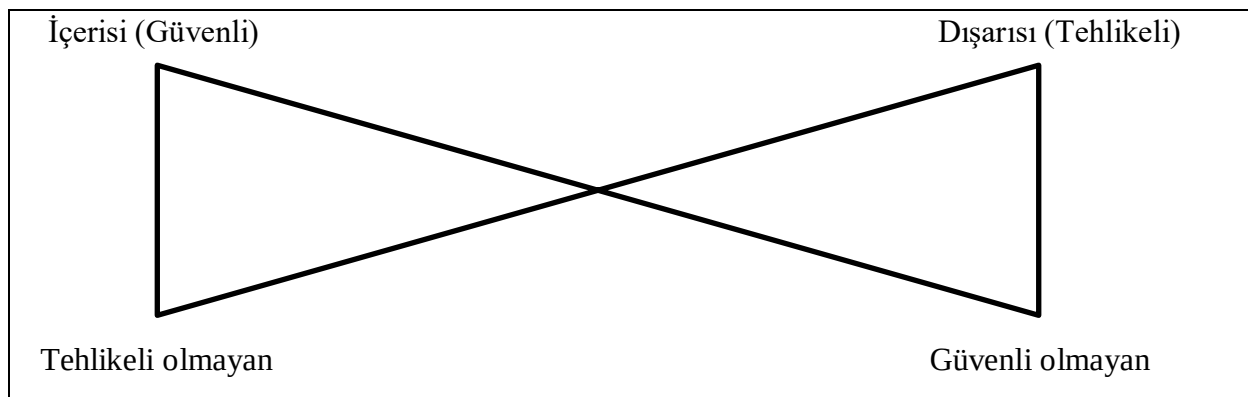
Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında, masallarda alışlageldiği üzere kral baba tek otorite figürü olarak gösterilmektedir. Kraliçe annenin kurduğu tek bir cümle dışında bir varlık göstermiyor olması da bu imajı pekiştirmektedir. Filmde ikili karşıtlık, Elsa ve Anna üzerinden verilmektedir. Anna; güzel, sıcakkanlı, nazik, konuşkan ve sakar gibi toplum tarafından kadına atfedilen her özelliğe sahipken Elsa; soğuk, mesafeli, ağır, suskun, sert ve kırıcı imajıyla ötekileştirilmektedir. Bir prenses olarak Anna'nın tek hayali, sarayın kapıları açılınca hayatının erkeğiyle tanışmaktır. Acılarını unutup mutluluğa kavuşmasının ancak bir erkekle evlenirse mümkün olacağına emin olan Anna üzerinden evlilik, özgürlük, sevgi ve huzurun tek adresi olarak gösterilmektedir. Anna'nın "Güzelce giyinip süslenmiş olarak hayal ediyorum kendimi, sofistike bir zarafetin temsili olacağım." sözleri ve "Ezelden beridir ilk kez biri benim farkıma varacak." cümlesi de onun kendisine biçilen "güzel ve zarif prenses" rolünü benimsediğini ve varlığının anlamını bir adama yüklediğini göstermektedir. Filmin sonunda Anna'nın iyileşmesi için gerçek sevgiyle yapılacak bir harekete ihtiyaç duyulması ve bunun yalnızca bir erkeğin öpücüğüyle gerçekleşeceği düşüncesi, masallardaki "kadını ölümden kurtaran kahraman erkek" imajının yeniden üretilmesidir. Anna'nın trollerle karşılaşınca Kristoff'un sevgilisi zannedilmesi, ardından gözlerine ve dişlerine bakılıp kontrol edildikten sonra kusursuz bulunup Kristoff'a layık görülmesi, yüceltilen erkekliğin ve nesneleştirilen kadınlığın bir yansımasıdır. Kristoff'un sarı saçlarının troller tarafından "kadınsı sarışıklık" olarak adlandırılması, kadının nesneleştirilmesinin yanı sıra aşağı görüldüğünün de bir göstergesidir.

Filmde Anna tüm dışa dönüklüğüyle güle oynaya saraydan çıkarken, Elsa saklanma ihtiyacı duymaktadır. Elsa'nın taç giyeceği gün babasının portresinin önünde söylediği "İçeri alma onları, izin verme görmelerine. İyi bir kız olman gerek, her zamanki gibi. Gizle, hissetme, sakın renk verme. Herkes anlar, tek bir hata yapayım deme." cümleleri, onun

toplumsal cinsiyet rolleri tarafından nasıl bastırıldığını göstermekte ve toplumun gözünde iyi bir kız olmanın ne kadar önemli olduğu vurgulanmaktadır. Aynı zamanda birçok kültürde önem teşkil eden reşit olma durumu ve sonrasındaki değişimler, filmde Elsa'nın reşit olmasıyla gerçekleştirilen taç giyme töreninin onun için bir dönüm noktası olmasıyla kendini göstermektedir. Anna'nın Hans ile evliliğine onay vermeyen Elsa, Anna üstüne gelince bir patlama yaşamakta ve gücü kontrolsüz bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu güç yalnızca insanları korkutan lanetli bir şey olarak gösterilirken, Anna gibi “normal olmak” makbul görülmektedir. Törenin ardından sarayı terk eden Elsa, kendini özgür bırakarak sınırlarını keşfetmekte ve mutlu olmaktadır. Duruma uygun olarak “Let It Go” şarkısıyla desteklenen bu sahnelerde Elsa, Arendelle kraliçeliğinden vazgeçerek tacını atmakta, saçlarını salmakta, kendi buzdan şatosunu inşa etmektedir. “Bırak gitsin, o kusursuz kız yok artık.” diyerek var olan düzene karşı kendi düzenini kuran Elsa'nın güçlü ve kararlı karakteri ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucunda Elsa, dış görünüş olarak kendine daha kadınsı kıyafetler yaparak değişikliğe giderken, içsel olarak da daha cüretkâr ve umursamaz olmaktadır. Kendi gibi davranabildiği ve güçlü olduğu tek yer olarak buzdan şatosu gösterilirken, burada yalnız ve mutsuz bir hayat süreceği öngörülmektedir. Toplum tarafından kadın cinsiyetine uygun görülen özellikleri taşımayan Elsa, film boyunca yalnızlığa hapsedilirken, bu özellikleri taşıyan Anna, ilgi ve sevgiyle ödüllendirilmektedir. Böylelikle, güçlü kadının yalnız ve mutsuz olacağı, güçsüz ve kırılgan kadının ise aşkı bulup mutlu olacağı mesajı verilmektedir.

3.4.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme

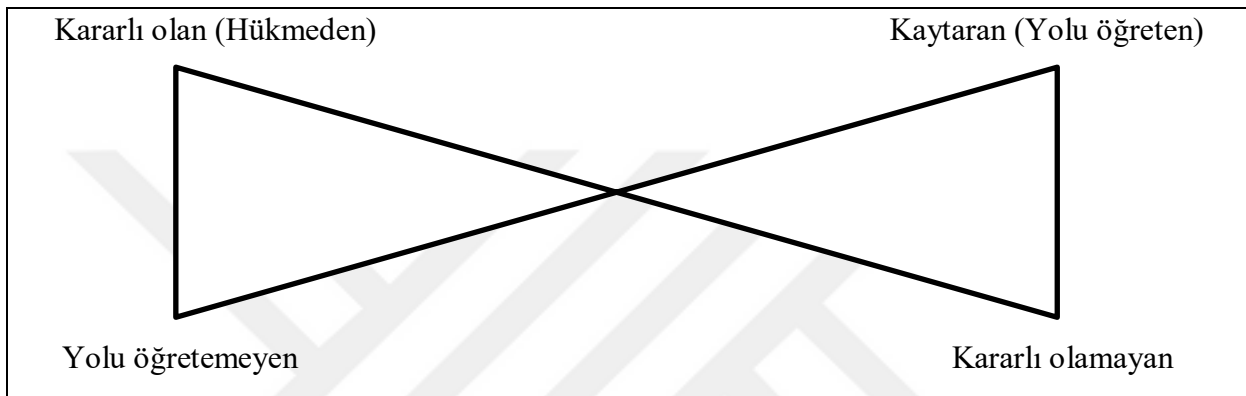
Filmde içerisi-dışarısı karşıtlığı, saray ve sarayın dışı üzerinden verilmektedir. Elsa'nın gücünü herkesten saklamak için sarayın kapılarını kapattıran Kral babasının, Elsa dışarı çıkarsa güvende olmayacağını ve tehlike oluşturacağını söylemesi, bu karşıtlığı güçlendirmektedir.



Şekil 3.13 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı

Elsa'nın zararlı bulunan buza hükmetme gücünü kapalı kapılar ardında, herkesten uzakta kontrol altına alabileceği güvenli bir liman olarak gösterilen saray, “tehlikeli olmayan” ı temsil etmektedir. Herkesin onu ve gücünü öğreneceği, eninde sonunda birine zarar vereceği söylenen dış dünya ise “güvenli olmayan” ın temsili olarak yer almaktadır.

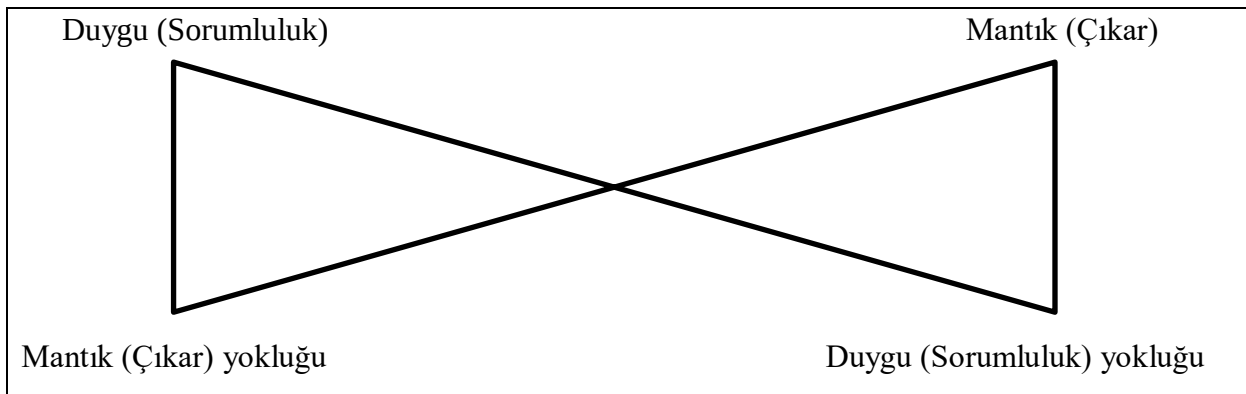
Filmde kararlı olan-kaytaran karşıtlığı, Anna ile Kristoff üzerinden verilmektedir. Elsa'nın peşinden gidip onu geri getirmek isteyen, bunun için her şeyi göze alan ve Kristoff'a hükmeden bir Anna karakteri resmedilmektedir. Anna'yı Kuzey dağına götürmemek için bahaneler arayan Kristoff ise Anna'nın karşıtı olarak yer almaktadır.



Şekil 3.14 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı

Elsa'yı geri getirme yolundaki kararlılığı ve cesaretiyle karakterize edilen Anna, bu düzenlemeye göre “yolu öğretemeyen” olarak konumlandırılmaktadır. Anna'dan kurtulmak istese de bunu başaramayan ve ona itaat eden Kristoff ise “kararlı olamayan” ı temsil etmektedir.

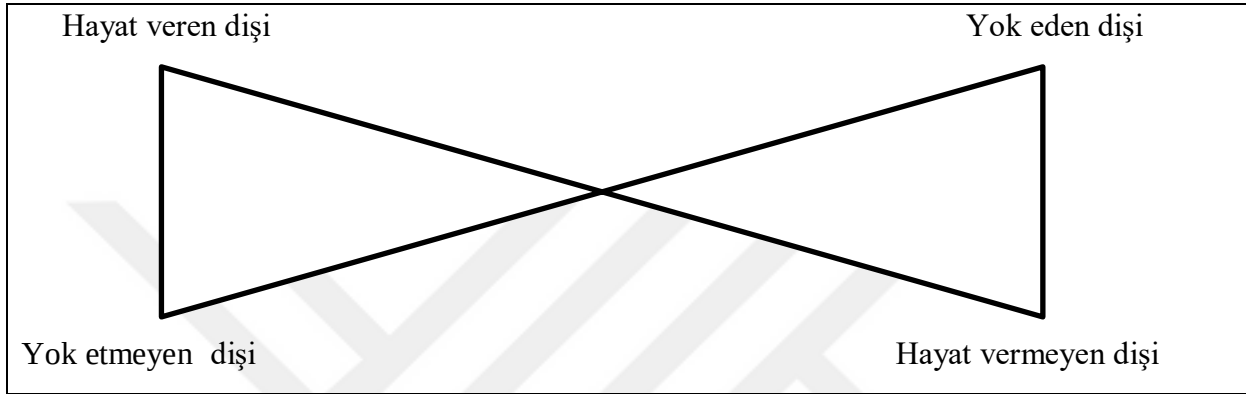
Filmde duygu-mantık karşıtlığı Anna ve Kristoff üzerinden verilmektedir. Elsa'nın üzerine giderek onun gücünün orantısız bir biçimde ortaya çıkmasına neden olan Anna, suçluluk hissetmekte ve hatasını düzeltmeye çalışmaktadır. Kristoff ise umursamaz ve kendi çıkarını düşünen karakteriyle Anna'nın karşıtı olarak yer almaktadır.



Şekil 3.15 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı

Anna, meydana gelen kötü olaylardan kendini sorumlu hisseden ve bu nedenle hiç düşünmeden Elsa'yı geri getirmek için yola çıkan bir karakter olarak “çıkar yokluğu” nu işaret etmektedir. Anna’dan havuç ve kışlık malzeme sözü almasa ona asla yardım etmeyecek olan bencil Kristoff karakteri ise “sorumluluk yokluğu” nu içermektedir.

Filmde Elsa, hem kontrolsüzce her yeri buzla kaplayarak yok etme gücüne hem de buzları eriterek her yere hayat veren dişi imajıyla yer almaktadır. Bu karşıtlık, Elsa’nın sevgisiz haliyle sevgi dolu hali arasındaki fark temelinde verilmektedir.



Şekil 3.16 Hayat Veren Dişi / Yok Eden Dişi Karşıtlığı

Sevgisiz kaldığında her yeri buza çevirip hayatı yok eden Elsa, bu düzenlemeye göre “hayat vermeyen dişi” yi işaret etmektedir. Sevgiye kavuştuğunda yarattığı buzları eritip yeniden hayat veren Elsa ise “yok etmeyen dişi” yi temsil etmektedir.

3.5. Inside Out (Ters Yüz) Canlandırma Filminin Analizi

3.5.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Pixar Animation Studios

Yönetmen: Pete Docter, Ronnie Del Carmen

Yapımcı: Jonas Rivera

Senaryo: Pete Docter, Ronnie Del Carmen, Meg LeFauve, Josh Cooley

Seslendirme: Kaitlyn Dias, Amy Poehler, Phyllis Smith, Richard Kind, Bill Hader, Lewis Black, Mindy Kaling

Yıl: 2015

Ülke: ABD

3.5.2. Filmin Öyküsü

“İnsan duyguları vücuda gelseydi nasıl olurdu?” fikriyle yola çıkılan filmde, Riley adında bir kızın başından geçenler, beş farklı karakter olarak vücut bulan duyguları aracılığıyla anlatılmaktadır. Filmin başında Riley’nin doğumu ve büyümesiyle ortaya çıkan

Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti ve Öfke duyguları tanıtılmaktadır. Ardından bu duyguların Riley'nin yaşadığı olaylar karşısında verdikleri tepkiler ve Riley'nin çekirdek anılarıyla ortaya çıkan adalar gösterilmektedir.

Her şeyin yolunda gittiği düşünülürken, bir gün Riley ve ailesi, babasının işi nedeniyle Minnesota'dan San Francisco'ya taşınmak zorunda kalırlar. San Francisco'nun hayal ettiği gibi olmadığını gören Riley, mutsuz olur. Riley'nin beynindeki kumanda merkezinde Neşe her şeyin olumlu tarafını görmeye gayret ederken, Üzüntü dokunduğu mutlu anıları hüzne çevirmeye başlar ve Neşe bu duruma müdahale ederken ortalık karışır. Neşe ve Üzüntü, kazayla Riley'nin hafıza deposuna atılırlar, kumanda merkezinde yalnızca Tiksinti, Korku ve Öfke kalır. Riley tamamen mutsuzluğa boğulur. Öfke'nin fikriyle Minnesota'ya geri dönmeye karar veren Riley, dönmek üzere evden ayrılır. Neşe ve Üzüntü merkeze dönmek için çareler ararken Riley'nin yaşadığı mutsuzluk nedeniyle bir bir yıkılan anı adalarını görürler. Hafıza deposunda bir çıkış yolu ararken Riley'nin çocukluğundaki hayali arkadaşı Bing Bong'a rastlarlar. Bing Bong onlara hafıza treniyle kumanda merkezine gidebileceklerini söyler. Hafıza trenine yetiştiklerinde Dürüstlük Adası'nın yıkılır ve bu sırada tren hattını da keser. Trenden kurtarılan Neşe, Üzüntü ve Bing Bong merkeze gitmek için başka bir yol ararken, Neşe ve Bing Bong kazayla silinecek anıların atıldığı çöplüğe düşer. Bing Bong çöplükte silinmeye başlar, Neşe'nin aklına ise Bing Bong'un sihirli arabası gelir ve oradan kurtulmak için arabayı kullanırlar. Arabanın ağırlık nedeniyle yeterince havalanamadığını anlayan Bing Bong, kendini feda ederek çöplükte kalır ve Neşe'yi yukarı yollar. Neşe, Üzüntü'yü de yanına alarak Riley'nin hayal fabrikasında yaratılan erkek arkadaş modelinden binlerce kopya çıkarır ve merkeze uzanan yolu oluşturur. Merkeze ulaştıkları sırada Riley çoktan otobüse binmiştir. Neşe, Üzüntü'nün müdahalesiyle Riley'nin kararından vazgeçtiğini ve pişman olarak eve döndüğünü görür. Riley'nin ailesi onu sevgiyle karşılar ve Riley'nin San Francisco'daki hayatı yoluna girer. Artık Riley'nin duyguları ortaklaşa çalışmaktadır ve her şey yolundadır.

3.5.3. Filmdeki Karakterler

Riley: Riley; Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti ve Öfke karakterlerinin vücut buldukları beynin sahibidir. Riley'nin neşeli ve meraklı bir karakteri vardır. Buz hokeyi oyuncusu olması ve feminen davranışlarda bulunmamasıyla, geleneksel prenses imajı dâhilinde yer alan özelliklerin hiçbirini taşımayan gerçek bir kız çocuğu temsilidir.

Neşe: Neşe, Riley doğduğunda ortaya çıkan ilk duygudur. Riley'nin mutluluğunun temeli olarak gösterilmektedir. Filmdeki baskın kadın karakterdir. Her daim mutludur,

iyimserdir ve Riley'nin mutlu anılar biriktirmesi için çabalamaktadır. Kumanda merkezini çoğunlukla Neşe yönetmektedir.

Üzüntü: Üzüntü, melankolik ve kötümser bir kadın karakterdir. Dokunduğu her anıyı geri döndürülemez şekilde hüzünlü anılara çevirmektedir. Genellikle hiçbir şey yapmamakta ve mutsuzluğunu anlatmaktadır.

Tiksinti: Tiksinti, hiçbir şeyden memnun olmayan sinirli bir kadın karakterdir. Sürekli başkalarının yaptığı şeyleri eleştirir ve umursamaz bir tavrı vardır.

Öfke: Öfke, her şeye sinirlenen kavgacı ve uzlaşılmaz bir karakterdir. Her zaman istediğini yapmakta ve haklı olduğunu düşünmektedir. Riley'nin aldığı kötü kararların sorumlusu olarak gösterilmektedir.

Korku: Korku, sürekli felaket senaryoları yazan ve panik atak geçiren bir karakterdir. Filmde Riley'nin korunma mekanizmasının temeli olarak gösterilmektedir. Her şeyden korkmakta ve bu nedenle genellikle kumanda merkezinde kaosa neden olmaktadır.

3.5.4. Filmin Değerlendirmesi

Riley; meraklı, hareketli, yaratıcı ve rahat bir çocuk olarak resmedilmektedir. Klasik kız çocuğuna biçilen prenses imajının çok dışında kalan Riley; pembe kıyafetler giymemekte, buz hokeyi oynamakta, tıka basa kahvaltılık yapmakta ve çoğunlukla kendi işini kendi yapmaktadır. Ortalama bir Amerikan ailesi olan Riley'nin ailesi, Riley doğduğunda ona pembe yerine nötr renkler giydirmekte, Riley'nin buz hokeyi oynamasını desteklemektedir. Riley'nin beynindeki kumanda merkezinde yer alan duygular Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti ve Öfke'den oluşmaktadır. Bu duygular insan formunda gösterilmekte ve Riley'nin gündelik hayatında başına gelenlere göre tepki vermesini sağlamaktadırlar.

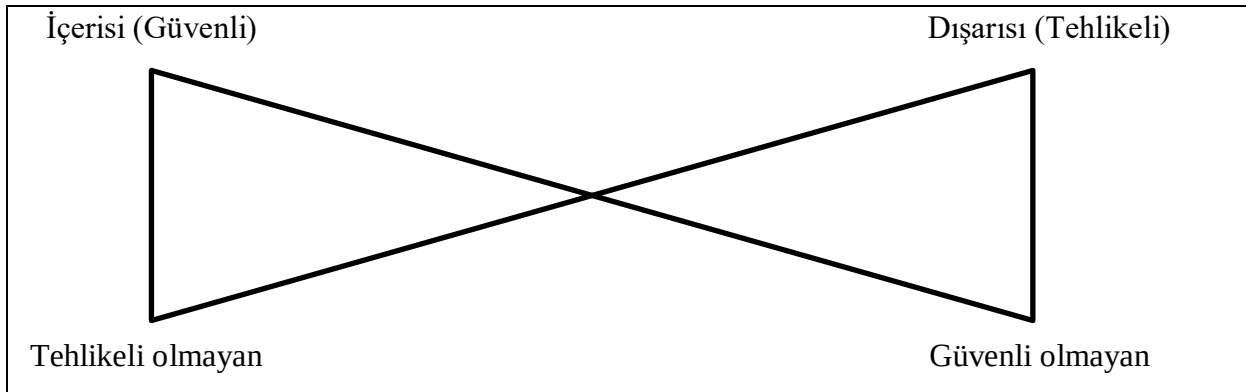
Film genel olarak kadın-erkek ayrımı yapmasa da bu ayrım, duygularda belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Neşe, Tiksinti ve Üzüntü, kadına atfedilen duygular olarak kadın karakterlerle resmedilirken, Riley'nin güvenliğini sağlamakla yükümlü görünen Korku ve Öfke, erkek karakterler olarak yer almaktadırlar. Bu fark ilk olarak dış görünüşlerden anlaşılmaktadır. Korku ve Öfke takım elbiseyle, Neşe ve Tiksinti ise elbiseyle gösterilmektedir. Yalnızca Üzüntü, kendisinden kadın olarak bahsedilse de feminen özellikler taşımamaktadır. Kilolu, gözlüklü, tıknaz ve çatallı bir ses tonuyla resmedilen Üzüntü'yü kadın karakter yapanın, durduk yere ağlaması ve depresyona meyilli yapısı olduğu gösterilmektedir. Neşe kadının inceliğini, nezaketini, toparlayıcılığını temsil ederken, Tiksinti takma kirpikleri, bakımlı saçları ve olumsuz konuşmalarıyla kaprisli kadın profili çizmektedir. Korku'nun belirgin bir erkeklik rolü olmasa da Öfke, takım elbisesi, bıyıkları, kravatı ve saldırganlığıyla

tam bir erkek ve baba figürü olarak resmedilmektedir. Filmde kadın-erkek karşıtlığı, Neşe ve Öfke ile verilmektedir.

Filmde geleneksel “kadın” imajı bulunmamaktadır. Tüm kadın karakterler güzellikleri veya giyimleriyle dikkat çekmeyen sıradan insanlar olarak gösterilmektedirler. Riley’nin bir kız çocuğu olarak örnek alacağı annesi, toplu saçları, sıradan giyimi ve gözlükleriyle bilindik “özel ve güzel kadın” imajının oldukça dışında yer almaktadır. Ancak stereotiplerin çok da dışına çıkılamamaktadır. Riley’nin annesinin beynindeki tüm duygular kadın olarak gösterilirken, babasının duyguları erkek olarak gösterilmektedir. Kadına atfedilen sakinlik ve uzlaşmacılık gibi olumlu özelliklerle daima dengeyi sağlayan anne figürü, çabuk öfkelenen, mantıksız ve maçı düşkünü klasik erkek figürünün karşısında yer almaktadır. Erkek, kadın tarafından sakinleştirilip makul bir ruh durumuna getirilmektedir.

3.5.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme

Filmde içerisi-dışarı karşıtlığı, Riley evden kaçtığı anda gösterilen atmosfer değişikliği ve renkler üzerinden verilmektedir. Riley’nin ailesiyle vakit geçirdiği ve mutlu olduğu ev planlarında sıcak pastel renkler yer alırken, Riley evden kaçtığı anda birden her yer gri ve soğuk olarak resmedilmektedir. Riley’nin ailesiyle yaşadığı huzurlu yuva “tehlikeli olmayan” ı temsil etmektedir. Riley evden kaçtığı andan itibaren ev dışında her yerin korkutucu ve tehlikeli olduğu mesajıyla dışarı “güvenli olmayan” olarak kodlanmaktadır.



Şekil 3.17 İçerisi (Güvenli) / Dışarı (Tehlikeli) Karşıtlığı

Greimas’ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlık, filmde şu şekillerde görselleştirilmiştir:

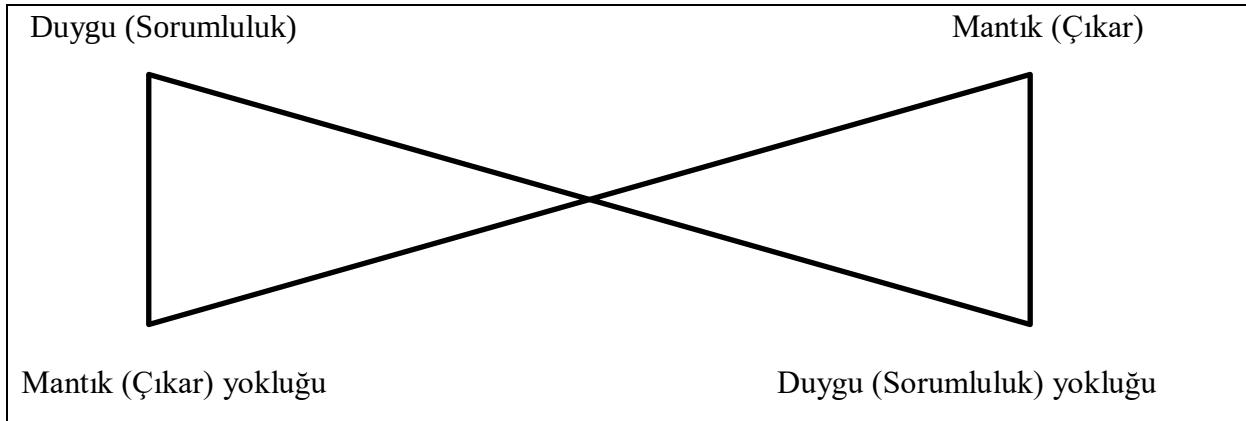


Resim 3.8 Riley Evdeyken Atmosfer



Resim 3.9 Riley Evden Kaçtığında Atmosfer

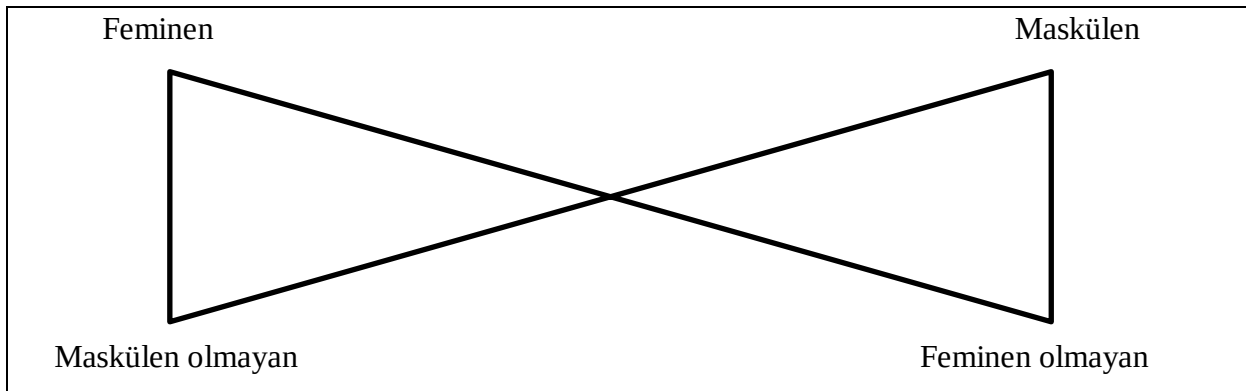
Filmde duygu-mantık karşıtlığı, Neşe ile Öfke üzerinden verilmektedir. Neşe Riley'nin iyi anıları olması için kendini sorumlu hissederken, kendi çıkarına göre hareket eden Öfke, Riley'i sürekli olarak olumsuzza iten güç olarak yer almaktadır.



Şekil 3.18 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı

Film boyunca Riley'nin iyiliği için uğraşan Neşe, “çıkar yokluğu” nu işaret etmektedir. Riley'nin iyiliğinden ziyade kendini düşünen ve çıkan olumsuz olaylar sonucunda hiçbir sorumluluk hissetmeyen Öfke karakteri ise “sorumluluk yokluğu” nu içermektedir.

Filmde feminen-maskülen karşıtlığı, Neşe ve Tiksinti ile Öfke üzerinden verilmektedir. Neşe ve Tiksinti toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadına atfedilen tüm özellikleri taşıırken, Öfke erkeğe atfedilen özellikleri taşımaktadır. Neşe ve Tiksinti; uyumluluk, iyimserlik, nezaket, detaycılık ve kolay beğenmeme gibi feminen bulunan özelliklerle “maskülen olmayan” ı temsil etmektedir. Fevri, sert, olumsuz, mantıksız ve dediğim dedik karakteriyle Öfke ise “feminen olmayan” olarak yer almaktadır.



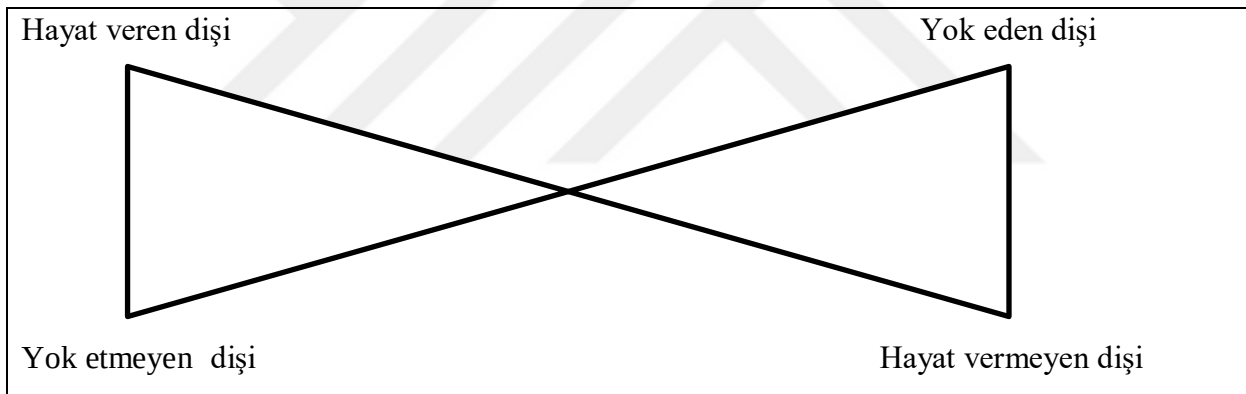
Şekil 3.19 Feminen / Maskülen Karşıtlığı

Greimas'ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlık, filmde şu şekilde görselleştirilmiştir:



Resim 3.10 Neşe, Tiksinti ve Öfke

Filmde kadın karakter olarak çizilen Üzüntü, başta Riley'nin mutlu anılarını mutsuz anılara çevirerek yıkıma yol açarken, filmin sonunda her şeyi düzelterek kumanda merkezine yeniden hayat vermektedir.



Şekil 3.20 Hayat Veren Dişi /Yok Eden Dişi Karşıtlığı

Kumanda merkezinde ve Riley'nin hayatında kaosa ve yıkıma neden olan Üzüntü, bu düzenlemeye göre “hayat vermeyen dişi” yi işaret etmektedir. Sonunda kaosa son verip her şeyi yoluna sokan Üzüntü ise “yok etmeyen dişi” yi temsil etmektedir.

3.6. Moana Canlandırma Filminin Analizi

3.6.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Walt Disney Animation Studios

Yönetmen: Ron Clements, John Musker

Yapımcı: Osnat Shurer

Senaryo: Jared Bush

Seslendirme: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Rachel House, Temuera Morrison,

Jemaine Clement, Jemaine Clement, Alan Tudyk

Yıl: 2016

Ülke: ABD

3.6.2. Filmin Öyküsü

Moana adında bir kızın başından geçen olayların anlatıldığı film, Moana'nın büyükannesinin her şeyi yaratan ada Te Fiti efsanesini anlatımıyla başlıyor. Te Fiti, kalbinden gelen güçle Pasifik'teki tüm adalara hayat verir. Bir gün, gücünü kancasından alan, rüzgârın ve denizin yarı tanrısı Maui tarafından kalbi çalınan Te Fiti taş döner ve korkunç iblis Te Ka uyanır. Te Ka, tüm adalara yavaş yavaş kötülüğü ve ölümü getirmektedir. Bu lanetin ortadan kalkması için, okyanus tarafından seçilen bir kişinin yarı Tanrı Maui'yi bulup Te Fiti'nin kalbini yerine koyması gerekmektedir.

Moana, Pasifik'te yer alan Motunui adasının şefi Tui'nin tek varisidir. Tui'den sonra köyün şefi Moana olacak ve tüm şeflerin yaptığı gibi taşını dağın zirvesine yerleştirecektir. Bir gün, okyanusun kenarına giden Moana, zor durumdaki bir caretta caretanın okyanusa ulaşmasına yardım eder. Hemen ardından okyanus tarafından seçilir ve Te Fiti'nin kalbi suların içinden çıkarılarak Moana'ya verilir. Tam o sırada babası tarafından alınıp köye götürülen Moana, Te Fiti'nin kalbini suyun içinden alamaz. Büyükannesinden dinlediği efsanevi hikâyelerle büyüyen ve küçüklüğünden beri okyanusa açılmayı hayal eden Moana, babasının engel olmasıyla bu hayalini unutmak zorunda kalır. Ancak hasat zamanı adadaki yiyeceklerin çürük çıkması ve okyanustaki balıkların azalması sonucu çözümü okyanusa açılmada gören Moana ile buna karşı çıkan Tui tartışır. Moana bir tekneye binerek domuzu Pua ile resifi geçmeye ve balık tutmaya çıkar. Birden ters dönen rüzgâr ve kabaran dalgalarla tekne parçalanır, Moana ile Pua kıyıya vurur. Kıyıda büyükannesiyile karşılaşan Moana, ona babasının okyanusla ilgili haklı olduğunu ve kendi taşını dağın zirvesine yerleştirme zamanının geldiğini söyler. Büyükannesi Moana'yı daha önce görmediği gizli bir mağaraya götürür. Moana mağarada bulunan eski tekneler ile duvar resimlerinden atalarının geçmişte sürekli tekneleriyle okyanusa açılan gezginler olduklarını anlar. Büyükanne, Moana'ya Te Ka'nın uyanmasıyla her şeyin alt üst olduğunu ve bu nedenle denize açılmanın yasaklandığını anlatır. Okyanusun seçtiği Moana'ya Te Fiti'nin kalbini vererek Maui'yi bulup kalbi yerine koymazsa Motunui'nin de yok olacağını söyler. Ardından rahatsızlanan büyükanne, ölüm döşğinde Moana'ya gidip Maui'yi bulmasını vasiyet eder.

Büyükannesinin sözünü dinleyen Moana, hemen mağaradaki tekneye binerek okyanusa açılır. Sabah olduğunda tekne yalnız olmadığını, horoz Heihei'in de tekneye

bindiğini fark eder. Yolculuğunda okyanusun desteğini arkasına alan Moana, gece çıkan bir fırtına da devrilen teknesiyle birlikte küçük bir adaya sürüklenir. Bu ada, Maui'nin bin yıldır hapis hayatı yaşadığı adadır. Moana, Maui ile tanışır ve ona niçin oraya geldiğini anlatır. Moana'yı dinlemeyen Maui, onu bir mağaraya hapsederek teknesini alır ve kayıp kancasını bulmak üzere okyanusa açılır. Mağaradan kurtulan Moana, okyanusun yardımıyla Maui'ye yetişir. Moana'yla yola çıkmak istemeyen Maui tekneden atlayıp kaçmaya çalışır, ancak okyanus buna izin vermez. Moana, birden karşılarna çıkıp Te Fiti'nin kalbini ondan çalan Kakamora'larla savaşır kalbi geri alır ve yola devam ederler. Maui, Moana'ya tekne kullanmayı ve yön bulmayı öğretir. Tamatoa'ya giderler ve Maui'nin kancasını ondan geri alırlar, ancak Maui eskisi gibi ustalıklı şekil değiştiremez. Moana'nın cesaretlendirmesiyle eski gücüne kavuşan Maui ile Moana Te Fiti'ye ulaşır, fakat Te Ka onların geçmesine engel olur. Te Ka ile savaşan Maui başarısız olur ve kancası hasar görür. Maui, Moana'yı bırakıp gider, Moana okyanusa Te Fiti'nin kalbini geri verir ve başka birini seçmesini söyler. Ardından suda Moana'nın büyükannesinin vatoz görünümündeki ruhu belirir ve hayaleti Moana ile konuşur. Bu konuşmayla yeniden cesaretlene Moana, Te Fiti'nin kalbini okyanusun dibinden çıkarır, tekneyi onarır ve Te Ka'yı geçmeyi başarır. Maui geri döner, Moana Te Ka'nın aslında kalbi çalınan Te Fiti olduğunu anlar. Moana kalbi Te Ka'ya ulaştırıp yerine koyar ve Te Ka yeniden Te Fiti'ye dönüşür. Böylelikle lanet ortadan kalkar ve hayat yeniden başlar. Moana, Maui ile vedalaşıp adasına döner ve Motunui halkı yeniden okyanusa açılmaya başlar. Moana, okyanus yolculuklarının lideri olmuştur.

3.6.3. Filmdeki Karakterler

Moana: Moana; güzel, meraklı, maceracı, cesur ve iyi yürekli bir karakterdir. Kimseye muhtaç olmayan, sıra dışı hayalleri olan bir kızdır.

Maui: Doğduğunda insan olan Maui, ailesinin onu istememesi sonucu denize atılır ve Tanrılar tarafından bulunur. Maui'ye sihirli bir kanca verilir, yarı Tanrı yapılır ve insanlara geri yollanır. İnsanlara hayat verme gücü sağlamak için Te Fiti'nin kalbini çalar, fakat bu hırsızlık sonucu Te Ka uyanır ve Maui bir adaya hapsedilir.

Tui: Moana'nın babası olan Tui, aşırı korumacı ve kurallarına sıkı sıkıya bağlı bir karakterdir. Gençliğinde en yakın arkadaşıyla okyanusa açılmış, ancak kopan fırtınada tekne alabora olmuş ve Tui arkadaşını kaybetmiştir. Başka hiç kimsenin bu durumu yaşamaması için resifin sınırları dışına çıkmayı yasaklamıştır.

Büyükanne: Moana'nın büyükannesi, çocuklara efsanevi olaylar anlatan ve ada halkı tarafından “deli” olduğu düşünülen bir karakterdir. Moana'nın seçilmiş olduğunu ve okyanusa açılması gerektiğini söyleyip onu cesaretlendiren kişi büyükannedir.

3.6.4. Filmin Değerlendirmesi

Moana, büyükannesinin anlattığı efsaneleri dinlerken diğer çocuklar gibi korkmayan, aksine büyülenen bir karakter olarak çizilmektedir. Adadaki çocuklar yaşadıkları köyün resmini çizerlerken Moana'nın gemi çizmesi, onun maceracı kişiliğini göstermektedir. Çatı tamir eden, girişken ve becerikli bir kız olan Moana, aynı zamanda cesurca okyanusa açılan ve karşısına çıkan tehlikelere karşı koyan karakter yapısıyla klasik Disney prensesi imajını taşımamaktadır. Öte yandan Tui'nin korumacı ve kuralcı baba figürünün karşısında Moana'nın karakteri baskılanmakta, Moana kendi istediklerini yapamamakta, ailesinin ve halkının ondan beklentilerini karşılamak zorunda kalmaktadır.

Filmin genelinde olumlu bir kadın egemenliği yansıtılmaktadır. Her şeyi yaratan Tanrıça Te Fiti, Moana'yı destekleyen büyükanne ve cesurca sorumluluk alıp her şeyi yoluna koyan Moana karakterleri, filme yön veren kadın karakterler olarak yer almaktadırlar. Aynı zamanda bir kadın dayanışmasının varlığı da gösterilmektedir. Moana babası tarafından hiçbir destek görmezken büyükannesinin ona Te Fiti'nin kalbini verip okyanusa açılması konusunda cesaretlendirmesi, Moana okyanusa açılmak üzere hazırlanırken annesinin ona yardım etmesi ve Moana yola çıktığı anda ölen büyükannesinin ruhunun parlayan bir vatoz görünümünde yanına gelip yolunu aydınlatması, bu dayanışmayı vurgulamaktadır. Yüzeyde kadın egemenliği yüceltici görülse de, derinlerde bu durum değişmektedir. Te Fiti, kusursuz dış görünüşü, affedici ve şefkatli karakteri ile kadına atfedilen özellikleri taşıyan bir tanrıçadır. Bu şekilde resmedilmesinin yanı sıra, dünya düzeninin bekasını ve bereketi temsil eden Te Fiti'nin kalbi çalındıktan sonra korkunç iblis Te Ka'ya dönüşmesi de, kadının mevcudiyetini kalbine bağlayan klasik toplumsal cinsiyet anlayışını yansıtmaktadır. Annesi Moana'ya okyanusa açılması için yardım etse de, anne karakterinin adı dahi bilinmemekte, Moana'nın babasıyla olan ilişkisi daha çok gösterilmektedir. Büyükanne ise okyanusu ve macerayı temsil ettiği için “deli” olarak yaftalanarak ciddiye alınmamaktadır. Gerçekler erkeklerle özdeşleştirilirken, hayaller ve metafizik öğeler, kadınlarla özdeşleştirilmektedir.

Moana için güvenli yuva olarak gösterilen Motunui, bir cennet gibi resmedilmektedir. Moana okyanusu her gördüğünde ona doğru koşmakta, fakat hep önu kesilerek engellenmektedir. Ayrıca “Uzaklaşma sakın, Moana hemen yere otur.” sözleri de durumu anlatmaktadır. Özellikle Tui tarafından adanın dışındaki dünyanın tehlikelerle dolu olduğu

mesajı verilmektedir. Tui, “Kimse resifin dışına çıkmayacak. Burada güvendedeyiz. Ne karanlık var ne de canavarlar. Çok güvenli adamızda kaldığımız sürece iyi oluruz.” sözleriyle bu mesajı pekiştirmektedir. Tui’nin arkadaşıyla kötü sonuçlanan macerasını Moana’ya anlatan annesi, babasının onu “iyiliği için” kısıtladığını vurgulamaktadır. Moana’nın babasından sonra köyün yeni şefi olması da köyü asla terk etmemesi, yani güvenli alanın dışına çıkmaması şartına bağlanmaktadır. Tui, Moana’yı şef olunca kendi taşını koyacağı dağın zirvesine götürmektedir. Taş, Moana’yı adaya bağlayan bir ayak bağının sembolü olmaktadır. Moana okyanusa açılmak istediği için suçlu hissettirilmektedir. Moana’nın “Olabilseydim mükemmel bir kız evlat keşke, ama buluyorum kendimi yine denizde. Neyim var benim böyle?” sözleri, kendini sorgulayışının ifadesi olmaktadır.

Te Fiti’nin olağanüstü yaratma gücünün kaynağı olan kalbini ondan çalan Maui; kendini beğenmiş, duygusuz, hilebaz ve kahramanlık peşinde olan bir Yarı Tanrı imajı çizmektedir. Yaratıcı Tanrıça Te Fiti’ye karşılık yarı Tanrı imajıyla resmedilen Maui, kadının karşısında daha güçsüz bir erkek temsili olarak yansıtılmış olmaktadır. Öte yandan Maui, Moana ile tanıştığı andan itibaren onu ciddiye almayıp küçük görmektedir. Hatta Moana’yı bir hayranı sanıp imza vermekte ve kendini “herkesin kahramanı” olarak nitelendirmektedir. Maui, Moana’yı ne istediğini bile bilmeyen şaşkın bir kız olarak görmektedir. Böylelikle kendini her şeye hâkim olan erkek figürü yerine koyarken, Moana’yı saf ve güçsüz kadın figürü olarak konumlandırılmaktadır. Moana’ya “kıvırcık”, “prenses” ve “tavuk” diye hitap eden Maui, bu şekilde Moana’yı küçültüp itibarsızlaştırmaktadır. “Ben bir prenses değilim. Şefin kızıyım.” diyen Moana’ya “Elbise giymişsen ve yanında bir hayvan varsa prensessindir.” şeklinde cevap veren Maui, hem Moana’yı küçük görmekte hem de onu stereotipleştirmektedir. Ayrıca Maui, Moana’ya sorduğu “Senin köyünde bebek falan öpmen gerekmiyor muydu?” sorusuyla kadına atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini açıkça gözler önüne sermektedir. “Okyanus beni bir sebepten seçti.” diyen Moana’ya “Şarkı söylemeye başlarsan kusarım.” diye cevap veren Maui, feminen bulduğu her şeyden nefret eden erkek imajını temsil etmektedir. Yön bulmayı ve tekne kullanmayı bildiği için Te Fiti’ye giden yolda önderlik eden Maui, Moana’ya “Sen yol bulucu değilsin. Asla bir yol bulucu olamazsın ve asla bir yolu bulamazsın.” diyerek onun yaptığı her şeyle dalga geçmektedir. Filmin sonunda Moana’yı benimsemekte, fakat bu Moana kendini ispat ettiğinde, erkeğe atfedilen kahramanlık ve tekne kullanmada başarılı olma gibi özelliklere sahip olduğunda gerçekleşmektedir.

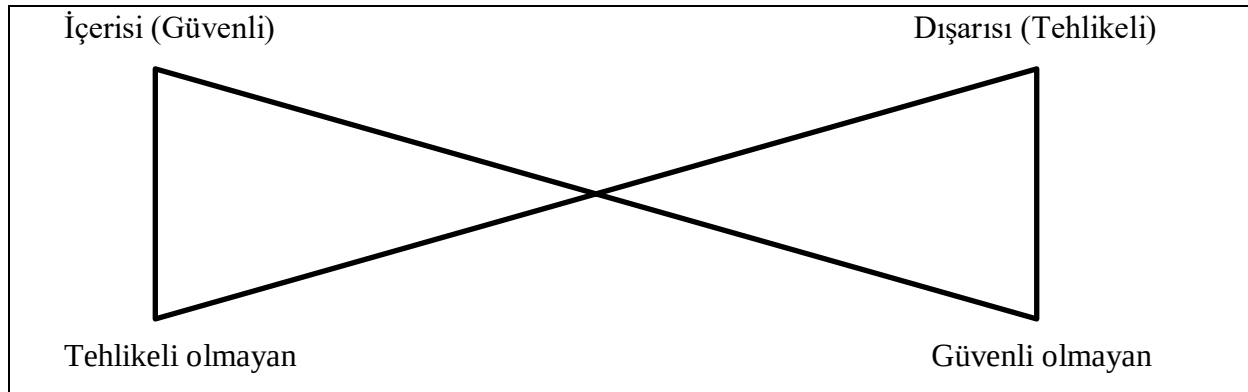
Moana’nın cesur ve güçlü bir imajı olsa da, Maui ile yan yanayken daha güçsüz olan karakter olarak konumlandırılmaktadır. Okyanus tarafından seçilen kişi olmasına rağmen

Moana, kendi başına Te Fiti'nin kalbini yerine koyamayacağı için Maui'nin yardımını istemektedir. Böylelikle kadın karakterin ne olursa olsun bir erkeğin yardımına ve yol göstericiliğine ihtiyaç duyacağı vurgulanmaktadır. Moana okyanusta saldırgan Kakamora'larla karşılaşınca panik halinde yardım isteyen kadın imajı çizerken, Maui sakın ve güçlü erkek temsili olarak gösterilmektedir. Te Fiti'nin kalbini Kakamora'ların elinden tek başına geri alan kişi Moana olmasına rağmen, sonunda yelken açıp onlardan kurtulmalarını sağlayan Maui olarak gösterilmektedir. Moana Te Ka'yı tek başına geçmeyi başarır gibi olduğu anda yine Maui gelip ona yardım etmektedir. Moana'nın Te Fiti'ye ulaşması, Maui'nin Te Ka'yı oyalaması ve okyanusun ateş toplarının önünü kesmesiyle sağlanmaktadır. Böylelikle kadın karakterin yardım almadan başardığı tek bir iş bile olmadığı mesajı verilmektedir. Moana insanlığı düşünen fedakâr kadın temsiliyken, Maui kendinden başka kimseyi önemsemeyen bencil erkek temsili olmaktadır. Maui, Te Fiti'nin kalbini yerine koyma görevinin lanetli olduğunu söyleyerek gerçekçi ve kötümser erkek temsili çizerken, görevi başaracaklarına inanan Moana ise hayalperest ve iyimser kadın temsili olarak yer almaktadır.

Filmin sonunda adasına dönüp köy halkının yeniden okyanusa açılmasını sağlayan ve onlara liderlik eden Moana, dağın zirvesine kendisini temsilen bir taş değil, deniz kabuğu koymaktadır. Taş; adaya ve toprağa bağlılık sembolüyken, deniz kabuğu; okyanusun kızı olarak gösterilen Moana'nın özgürlük ve gezginlik sembolü olarak vücut bulmaktadır.

3.6.4.1. Derin Anlam Boyutunu Göstergebilimsel Dörtgenle İnceleme

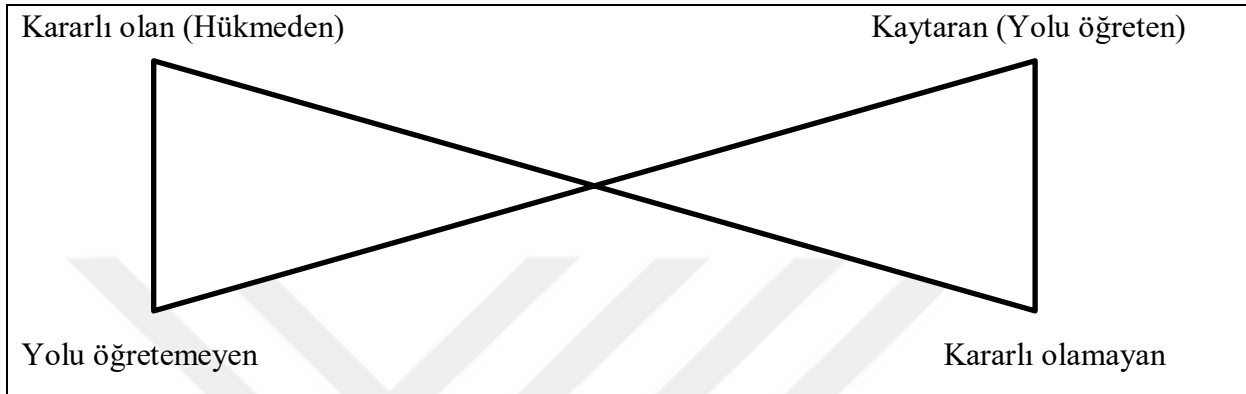
Filmde içerisi-dışarısı karşıtlığı, Motunui adası ile okyanus üzerinden verilmektedir. Motunui'de her şey tanıdık ve güvenli olarak resmedilirken, okyanus bilinmez ve tehlikeli olarak kodlanmaktadır.



Şekil 3.21 İçerisi (Güvenli) / Dışarısı (Tehlikeli) Karşıtlığı

İnsanların mutluluk içinde yaşadığı Motunui, “tehlikeli olmayan” ı temsil ederken, insanların teknelerini yutan, onları öldüren ve uzak durulması gereken okyanus “güvenli olmayan” ın temsili olmaktadır.

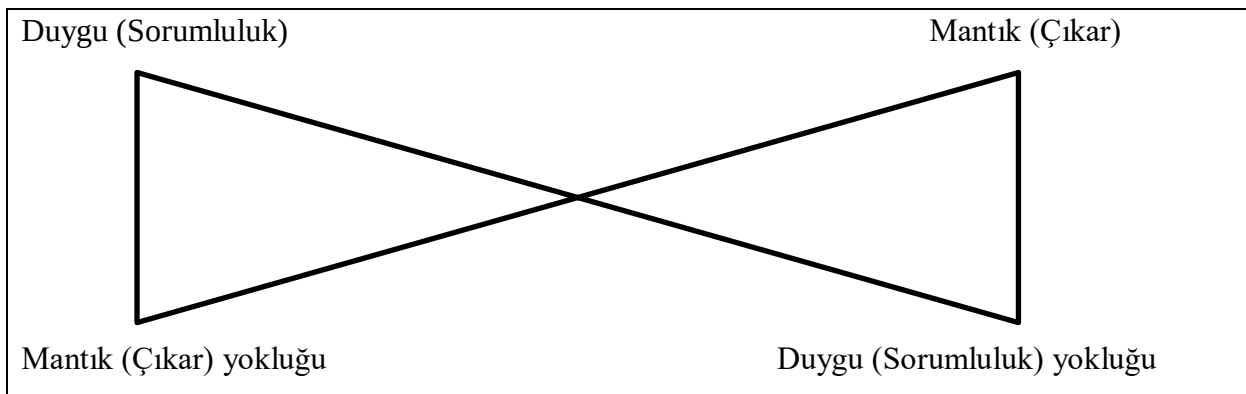
Filmde kararlı olan-kaytaran karşıtlığı, Moana ile Maui üzerinden verilmektedir. Moana adasını kurtarmak için kararlılıkla Te Fiti’ye ulaşmaya çalışmaktadır. Maui ise onu istememekte ve yardım etmemek için bahaneler uydurmaktadır.



Şekil 3.22 Kararlı Olan (Hükmeden) / Kaytaran (Yolu Öğreten) Karşıtlığı

Herkese karşı gelerek Te Fiti’yi bulma kararından vazgeçmeyen Moana, bu düzenlemeye göre “yolu öğretemeyen” olarak konumlandırılmaktadır. Moana’dan kurtulmaya çalışan ve onun amacını umursamayan Maui, “kararlı olamayan” ı temsil etmektedir.

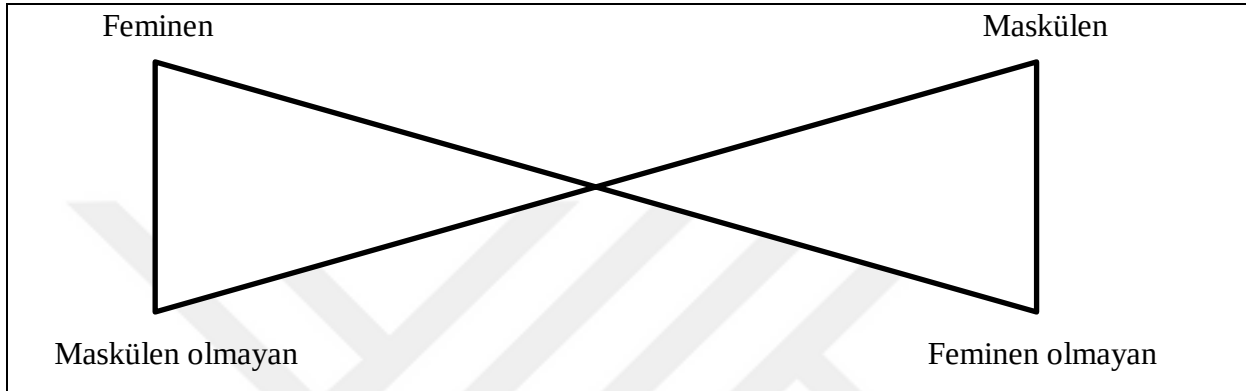
Filmde duygu-mantık karşıtlığı, Moana ile Maui üzerinden verilmektedir. Moana, okyanus tarafından seçilmiş kişi olduğu için kendini dünyaya karşı sorumlu hissetmektedir. Kendi çıkarı dışında hiçbir şeyi önemsemeyen Maui, insanların kahramanı ve saygı duyulan biri olabilmek için Moana’ya yardım etmektedir.



Şekil 3.23 Duygu (Sorumluluk) / Mantık (Çıkar) Karşıtlığı

Hayatı yeniden başlatmak ve insanlara yardım getirmek için okyanusa açılan Moana, “çıkar yokluğu” nu işaret etmektedir. Tek amacı, gücünün kaynağını oluşturan kancasını geri almak ve kahraman olmak olan Maui ise “sorumluluk yokluğu” nun temsili olmaktadır.

Filmde feminen-maskülen karşıtlığı, Moana ve annesi ile Tui ve Maui üzerinden verilmektedir. Moana ve annesi dış görünüşleri itibarıyla güzel, ince, biçimli yüz hatlarına sahip ve zarif olarak resmedilmektedirler. Tui ve Maui ise iri, heybetli ve güçlü fizikleriyle karakterize edilmektedirler. Kadına atfedilen dış görünüş özellikleri kadar mistiklik, sakinlik, iyimserlik gibi karakter özellikleri de taşıyan Moana ve annesi, “maskülen olmayan” ı temsil etmektedirler. Maskülen fiziklerinin yanı sıra karakter olarak agresif, gerçekçi ve kötümser olan Tui ve Maui, “feminen olmayan” ın temsili olmaktadır.



Şekil 3.24 Feminen / Maskülen Karşıtlığı

Greimas’ın yukarıdaki şemasında gösterilen bu karşıtlıklar, filmde şu şekillerde görselleştirilmiştir:

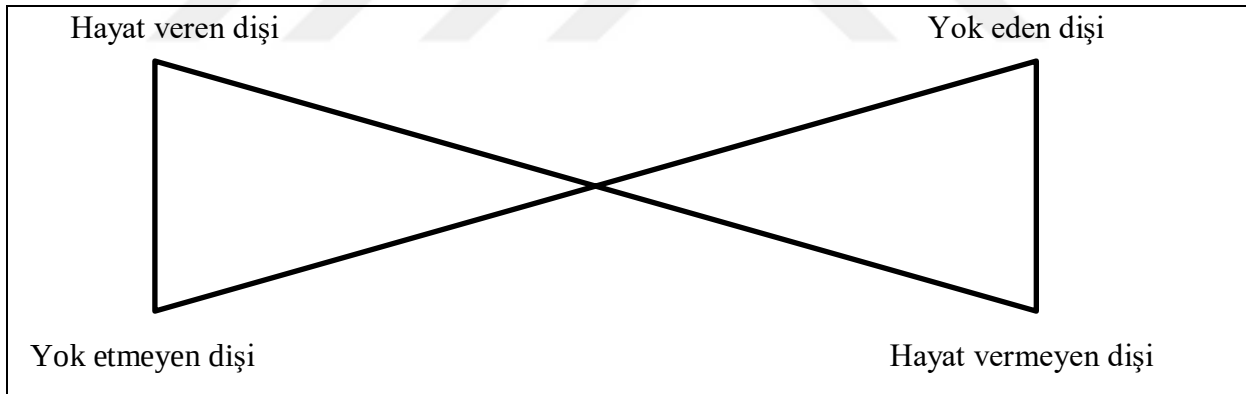


Resim 3.11 Tui ve Moana'nın Annesi



Resim 3.12 Maui ve Moana

Filmde her şeyin yaratıcısı Te Fiti, kalbi çalındıktan sonra yeryüzündeki hayatı yavaş yavaş yok eden Te Ka'ya dönüşmektedir. Dünyaya hayat veren de, onu yok eden de Te Fiti olmaktadır.



Şekil 3.25 Hayat Veren Dişi / Yok Eden Dişi Karşıtlığı

Kalbi olmadığı için Te Ka'ya dönüşen dünya ve insanlık için yıkıma neden olan Te Fiti, bu düzenlemeye göre “hayat vermeyen dişi” yi işaret etmektedir. Kalbine yeniden kavuşan Te Fiti ise, sonunda yıkıma son verip dünyayı kurtararak “yok etmeyen dişi” yi temsil etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmlerinde yer alan güçlü kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet kalıplarının ne derece dışına çıkabildikleri, ataerkil toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilip üretilmediği ve bu rollerin kadınlar için pozitif bir değişime uğrayıp uğramadığı konuları üzerinde durulmuştur. Canlandırma filmlerinin yer aldıkları kültürdeki toplumsal cinsiyet kalıplarını yansıtan ve var olan düzenin devamlılığını sağlamak için erkek egemen ideolojiyi tekrar tekrar üreten araçlar oldukları iddiasından yola çıkılarak, başkarakteri kadın olan beş canlandırma filmi, söylem yapıları ve karakterler yönünden niteliksel olarak incelenmiş, Göstergibilimsel Dörtgen Modeli ile ikili karşıtlıklar temelinde çözümlenmiştir.

Seçilen filmler erkek başkarakterlerin egemen olduğu canlandırma sinemasında kadını başkarakter olarak sunmuş olsalar da, kadın temsili açısından bakıldığında bu durum biçimsellikten ibaret gibi durmaktadır. Stereotipleştirilmiş kadın ve erkek temsillerinin yıkılamadığı açıkça görülmektedir. Erkek egemen ideoloji doğrultusunda oluşturulan kadın ve erkek temsilleri, var olan toplumsal cinsiyete dayalı söylemlerin pekiştirilmesiyle tekrar tekrar üretilmektedirler.

Hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmlerindeki güçlü kız çocuk, genç kız ve kadın karakter yapılandırmaları ile erkek temsillerinin ataerkil toplumsal cinsiyet rolleri yönünden değişip değişmediklerini incelemek üzere belirlenen alt amaçlar; seçilen canlandırma filmlerindeki kadın ve erkek karakterlerin nasıl kurulduğu, karakter temsillerinin ürettikleri yeni anlamların, filmlerin anlatı yapılarında yer alan toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimlerin, toplumsal cinsiyet yönünden değişmeyen ve yeniden üretilen söylemlerin neler olduğudur. Bu doğrultuda, anlatılan hikâyeler farklı olsa da erkek ve kadın temsillerinin yerleşmiş toplumsal cinsiyet kodlarını yıkamadığı, yüzeyde güçlü kadın imajı yaratılmaya çalışılsa da, derinde toplumsal cinsiyet kalıplarının çok da dışına çıkılamadığı görülmüştür.

Günümüzde, canlandırma filmlerindeki karakterlerin yan ürünleri oldukça rağbet görmekte ve çok büyük bir çocuk tüketici pazarı oluşturmaktadır. Yapılan bir çalışmada, okul öncesi çocukların %95'inin izledikleri çizgi film kahramanlarının oyuncaklarına sahip olmak istedikleri ortaya konmuştur. Bu durum, filmlerdeki karakterlere özenip onlar gibi olmak isteyen çocuklar için eskiye nazaran daha fazla sayıda ve farklı kahraman yaratılmasını gerektirmektedir. “Ne kadar çok kahraman, o kadar çok para.” düşüncesiyle kültürel ve sanatsal ürünler metalaştırılmaktadır. Örneğin *Frozen* gösterime girdikten sonra her kız

çocuğu Elsa olmak istemiş, bu talep arzı doğurmuş ve bardağından çantasına, defterinden kalemine kadar her eşya *Frozen* temasıyla satışa sunulmuştur.

Inside Out hariç olmak üzere seçilen tüm filmlerdeki kadın başkarakterler, çocuk yaşta olmalarına rağmen gerek giyim gerek fiziksel yapı olarak feminen özellikler taşımaktadırlar. Böylelikle kadın, henüz karakter olarak tanınmadan önce dış görünüşüyle nesneleştirilmekte ve bir meta haline getirilmektedir. Erkek egemen ideoloji, çocuk karakterleri de standart güzellik kalıplarına sokarak onları güzellik objesi haline getirmekte ve kendince yarattığı “ideal kadın” imgesini doğallaştırmaktadır. Filmlerde yansıtılan kusursuz kadın bedeni imgesinin, içinde yaşadığımız toplumla etkileşim halinde olduğu bilinen bir gerçektir. Toplumun yüzyıllar içinde değişen güzellik anlayışı, canlandırma filmlerinde çizilen kadın bedenlerini de şekillendirmektedir. Dış görünüş olarak tek bir kadın tipi yaratılıp yüceltilirken, ideal kadın imgesi devamlı olarak yeniden üretilmektedir. Öte yandan *Inside Out*, bu konuda oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Kusursuz kadınlar yerine çizilen daha doğal ve gerçekçi kadın kahramanların yer aldığı filmde, giyimi, dış görünüşü ve sesiyle feminenlikle uzaktan yakından alakası olmayan, nötr bir imaj çizen ama aslında kadın olan Üzüntü karakteri de filmin farklılığını pekiştirmektedir.

Seçilen filmlerde yer alan kadın başkarakter temsilleri, güzel, güçlü, kararlı, cesur karakterlerdir. Böylelikle kadına bakışın değiştiği, daima toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olarak resmedilen kadın imajının değiştirildiği, kadın ve erkeğin eşit olduğu algısı yaratılmaktadır. Ancak bu yalnızca bir maskedir, söz konusu güçlü kadın temsilleri, maskenin altında yatan mevcut ataerkil düzen ve cinsler arası eşitsizlikleri gizlemek için yaratılmaktadırlar.

Toplumsal cinsiyet kalıpları açısından bakıldığında, erkek egemen söylemin yeniden üretildiği gözlemlenmektedir. Güzellik, uyumluluk, iyimserlik, zarafet gibi özellikler kadına atfedilirken, erkekler için uygun görülmemektedirler. Buna ek olarak, *Inside Out* hariç dört filmde de kadınların ancak sihirli güçler ve metafizik öğeler aracılığıyla üstün olabilecekleri imajı yaratılmaktadır. *Tangled*’da Rapunzel’in iyileştirme ve gençleştirme gücünün kaynağı uzun, sarı saçlarıdır. *Brave*’de Cadı çok güçlü büyüler yapabilmektedir ve geçimini bu şekilde sağlamaktadır. *Frozen*’da Elsa buza hükmetme gücüne sahiptir. *Moana*’da okyanus sihirli bir şekilde Moana’ya yardım etmese, Moana başarıya ulaşamayacaktır. Erkeğin hâkim olduğu maddi ve gerçek dünyada ise kadınların erkek yardımına muhtaç oldukları mesajı verilmektedir. Kadın başkarakterler, erkeklerin yardımı veya yol göstericiliği olmadan başarıya ulaşamamaktadırlar. Böylelikle erkeğin daimi üstünlüğü vurgulanmakta ve pekiştirilmektedir.

Yıllardır tartışıl原因 kadın kamusal alanda temsili sorunu seçilen filmlerde aşımış gibi gösterilse de, aslında kamusal alan erkeklere aitmiş de kadın kamusal alana “dâhil edilmiş” gibi görünmektedir. *Inside Out* filminde Riley’nin annesi çalışmamaktadır, çalıştığı görülen tek kadın ise Riley’nin öğretmenidir. Öğretmenlik, erkeklerin kadınlar için uygun gördükleri sayılı mesleklerdendir. Dolayısıyla kadının, kamusal alana ancak erkeklerin uygun gördükleri mesleklerden biriyle dâhil olabildiği görülmektedir. Kamusal alanda maskülen davranışlar sergileyen kadınlar, kötü niyetli olmasa da yadırganmaktadırlar. Bunun yanında kadınlar, erkekler tarafından belirlenen rolleri çerçevesinde özel alandaki, yani evdeki işlerin sorumlularıdır. Hiçbir filmde bir erkek karakter mutfakta yer almamakta veya ev işleriyle ilgili bir eylemde bulunmamaktadır. Bu temsil yokluğu, kadının ve erkeğin yerini belirlemekte ve doğallaştırmaktadır. Erkek başkarakterlere yer veren canlandırma filmlerinin hiçbirinde başkaraktere dışarının tehlikeli olduğu söylenip kısıtlama getirilmezken, kadın başkarakterlerin yer aldığı örnek filmlerin tümünde, onlara evin güvenli ortam olduğu ve asla terk edilmemesi gerektiği söylenmektedir.

Seçilen filmlerde, kadın ve erkek karakterlerin giysilerinin renklerinde de toplumsal cinsiyet kalıplarının etkileri görülmektedir. Kadın başkarakterler canlı ve rengarenk kıyafetler giyerlerken, erkek karakterler nötr olarak tanımlanan, cansız tonlarda kıyafetler giymektedirler. İnsanlar, toplumsal cinsiyet rollerini kız veya erkek olarak sınıflandırıldıkları bebeklik yaşlarından itibaren gerek kıyafet renkleri gerekse oynadıkları oyuncaklarla öğrenmektedirler. İlk önce fiziksel olarak gözlemlenen farklılıklar, toplumsallaşma süreciyle birlikte sosyal ve kültürel olarak da ortaya çıkmaktadırlar. Böylelikle biyolojik cinsiyet farklılığı, toplumsal cinsiyet anlayışına dönüşmektedir. Bu dönüşümün çocuklar tarafından içselleştirilmesinin en büyük destekleyicilerinden biri de canlandırma filmleridir.

Canlandırma filmleri cinsellik ve şiddet açısından incelenirken, içlerinde barındırdıkları toplumsal cinsiyet kalıpları ve bu kalıpları tekrar tekrar üreten araçlar oldukları konusu atlanmıştır. İçinde bulunduğumuz sürekli değişen ve gelişen ve küreselleşen dünyada, gerek postmodernizmin yansımaları gerekse ticari kaygılar nedeniyle kadın başkarakterler içeren canlandırma filmleri çekilmiş olsa da, bu çalışma, söz konusu filmlerin toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmaya açısından pek de başarılı olmadığını göstermektedir. Ataerkil ideoloji içinde çekilen hiçbir film, bu ideolojiden kaçmamaktadır. Dolayısıyla canlandırma filmleri de eril egemen söylemin temsilcisi olmaktadır.

Erkeğe atfedilen toplumsal cinsiyet rolleri, gücü ve egemenliği içermeleri nedeniyle eril iktidar yapılarını meşrulaştırmakta ve kadınlık, bu yapılar tarafından tanımlanmaktadır. Hangi yaştan olurlarsa olsunlar, kadınlar kusursuz bedenleriyle zarafet içinde resmedilerek

birer nesne haline getirilmekte ve pasifleştirilmektedirler. Köle-efendi örneğinde olduğu gibi, dört bir yanı toplumsal cinsiyet yargılarıyla çevrili olan kadına sürekli olarak bu düzenin doğal olduğu ve değişmeyeceği mesajı verilmektedir.

Filmlerde durmaksızın yeniden üretilen kadın ve erkek temsilleri, toplumsal cinsiyet kalıpları doğrultusunda stereotipleştirilmektedirler. Kadın, bir güzellik nesnesi, cinsel obje, eş ve anne olarak resmedilerek stereotipleştirilir. Henüz çocuk olan kadın kahramanların görsel olarak yetişkin kadınlardan hiçbir farkları olmamaktadır. Buna ek olarak, söz konusu kahramanlar çocuk gibi davranmamakta ve dolayısıyla kendilerini örnek alan çocuk izleyici için yanlış temsil örnekleri teşkil etmektedirler.

Mevcut toplumsal ve kültürel yapı nedeniyle cinsiyet ve temsil eşitliği henüz çok mümkün görünmemektedir. Canlandırma filmlerindeki kadın temsilleriyle bir eşitlik düzeyi yaratılmaya çalışılıyorsa da, bu, toplumsal cinsiyet yapılarına sıkı sıkıya bağlı olan büyük yapıyı değiştirememektedir. Seçilen filmlerde maskülen özellikler gösteren kadın başkarakterler, hâlihazırdaki toplumsal cinsiyet rollerini yıkabilecek kadar güçlü değildir. Yüzyıllardan beri iyice kalıplaşan toplumsal cinsiyet kodları, hala kadın karakter çizimlerinde esas alınmaktadır. Günümüz dünyasında kadın başkarakter sayısı artıyor olsa da, bu karakterlerin geleneksel rollerden kurtulabildikleri söylenememektedir.

Toplumsal cinsiyet kalıplarının yıkılması kadınlara bağlıdır. Kadının kendisine uygun görülen rollere ve nesneleştirilmeye itiraz edip kadın kimliğini erkek egemenliğinden kurtarması gerekmektedir. Böylelikle mevcut stereotipleştirmelerin dışına çıkıp nesne değil, özne olabilecektir. Dünya nüfusunun yarısını oluşturan kadınların her alanda görünürlük kazanmaları gerekmektedir. Filmlerin toplumun bir yansıması oldukları düşünülecek olursa, kadın temsilleri ancak bu şekilde gerçek bir değişim gösterebilecektir.

Sonuç olarak, biyolojik temel üzerinden toplumsal cinsiyet kalıplarına uzanan kadınlık ve erkeklik kavramları, aslen birer kurgudur. Bebeklikte renklerle ve oyuncaklarla, ilerleyen yaşlarda ise masallarla ve canlandırma filmleriyle öğrenilen cinsiyet rolleri, toplumsal kimlik inşalarıdır. Toplumsal yaşamda sürekli olarak mesajlara ve alt metinlere maruz kalan kadınlar ve erkekler, toplumsal cinsiyet rollerini doğal kabul etmekte ve bu rollerin birer uygulayıcısı olmaktadır. Tüm kitle iletişim araçları gibi canlandırma filmlerinde de ataerkil ideoloji meşrulaştırılmakta, kadınlık ve erkeklik rolleri tekrar tekrar üretilmektedir. Dolayısıyla hedef kitlesi çocuklar olan canlandırma filmleri, çocukların kimlik inşalarında önemli rol oynamaktadırlar. Bu alanda yapılan araştırmalar, canlandırma filmlerinde kendilerine rol model olarak aldıkları kahramanların toplumsal cinsiyet rollerinin uygulayıcıları olmaları durumunda çocukların da bu rolleri içselleştirdiklerini ortaya koymaktadır. Canlandırma

filmlerinde gösterilenlere ve söylenenlere kolaylıkla inanan çocuklar, bu filmlerde yüzeyde değişmiş gibi görünse de derinde hiç değişmeyen toplumsal cinsiyet kalıplarını ve kadın-erkek temsillerini özümsemekte, köklü temellere dayanan ataerkil ideolojiyi kendi bünyelerine katarak bir sonraki nesle taşımaktadırlar. Böylelikle, sürekli kendi kendini besleyen ve güçlendiren bir toplumsal cinsiyet sarmalı oluşmaktadır.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu Canay, H. D. (2004). *Kadın Suçluluğu Feminist Bakış Açısından Kavramsal Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aktaş, G. (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1): 53-72.
- Althusser, L. (2008). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev. A. Tümerterkin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Altınbaş, D. (2006). “Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 9: 21-52.
- Anselmi, D. L. ve Law, A. L. (1998). “Gender Identity Development”. D. L. Anselmi, A. L. Law (Ed.). *Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes*, 247-261.
- Aras, G. (2014). “Sinemada Kadın Temsili ve Kadına Yönelik Şiddetin Sinemadaki Yansımaları: Yatağımdaki Düşman, Doğuştan Katiller ve Forrest Gump”. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, 3(10): 117-125.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC’si*. Say Yayınları, İstanbul.
- Aybakan Saliya, D. (2013). *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Balaban, Y. (2014). *Canlandırma Filmlerinde Kültür Bağlamında Beden Dilinin Kullanımı: Disney ve Miyazaki Filmlerinin İncelenmesi*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2010). *Simulakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Best, S. ve Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar* (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet* (Çev. K. Ay), Kadav Yayınları, İstanbul.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (Çev. E. Yılmaz, E. S. Onat), De Ki Yayınları, Ankara.
- Brenner, E. R. (2007). *Understanding Anime and Manga*. Libraries Unlimited, London.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası*. Metis Yayınları, İstanbul.

- Cesur, F. (2017). *Feminist Teoriler ve Türkiye'deki İzdüşümleri*. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Comolli J. L. ve Narboni J. (2008). "Sinema, İdeoloji, Eleştiri", *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri*. (Çev. M. Temiztaş). S. Büker ve Y. G. Topçu (drl.). Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara.
- Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Altınküre Yayınları, Ankara.
- Çağatay, S. (2009). "Laf Değil, İş! İngiltere ve ABD'de Süfrajeterler". *Feminist Politika*, 2: 63-64.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Çiftçi, N. (2003). "Kohlberg'in Bilişsel Ahlak Gelişimi Teorisi: Ahlak ve Demokrasi Eğitimi". *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1(1): 43-77.
- Deaux, K. ve Major, B. (1987). "Putting Gender Into Context: An Interactive Model of Gender-Related Behavior". *Psychological Review*, 94: 369-389.
- Demir, Z. (1996). *Modern ve Postmodern Feminist Akımlar*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dorfman, A. ve Mattelart, A. (1977). *Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney-Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?* (Çev. A. Aksoy), Gözlem Yayınları, İstanbul.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji* (Çev. T. Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eagly, A. H., Wood, W. ve Diekmann, A. B. (2000). "Social Role Theory of Sex Differences and Similarities: A Current Appraisal". T. Eckes, H. M. Trautner (Ed.). *The Developmental Social Psychology of Gender*, 123-160.
- Ecevit, Y. ve Karkıner, N. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Ekici, A. (2016). "Popüler Film Anlatısı ve Gizemin Taşıyıcısı Kadın". *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 3(2): 319-338.
- Elmacı, T. (2011). "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 33: 185-202.
- Ercantürk, O. K. (2015). *Göstergebilim Açısından Türkçe Ders Kitapları*. Doktora Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Çanakkale.

- Ersoy Çak, Ş. (2010). "Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları". *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4: 101-110.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev. S. İrvan), Bilim ve Sanat, Ankara.
- Foster, V. E. B. (1992). "The Construct of a Postmodernist Feminist Theory for Caribbean Social Science Research". *Social and Economic Studies*, 41(2): 3-4.
- Foucault, M. (1986). *Cinselliğin Tarihi I* (Çev. H. Tufan), Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Güldü, Ö. ve Ersoy Kart, M. (2014). "Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Dergisi*, 64 (03): 97-116.
- Güler, D. (1989). "Çocuk, Televizyon ve Çizgi Film". *A.Ö.F. İletişim Bilimleri Dergisi*, (5): 163-177.
- Güler, D. (1991). *Eğitim İletişimi Kurumu Olarak Çocuk Televizyon Ve Uygulamaları İle İlgili Model Önerisi*, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir.
- Güriz, A. (2011). *Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Hacıbektaşoğlu, E. S. (2014). *Kültürel Çalışmalar ve Çizgi Filmlerin Çocuk İzleyici Üzerindeki Etkileri Araştırmaları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halas, J. ve Manvell, R. (1968). *The Technique of Film Animation*. Hasting House, New York.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Sage Publications, London.
- Hall, S. (2005). "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü", *Medya İktidar İdeoloji*. M. Küçük (drl.). Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Hoff Kraemer, C. (2016). "Between the Worlds: Liminality and Self-Sacrifice in Princess Mononoke". *Journal of Religion&Film*, 8(2): 1-14.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika*. Bgst Yayınları, İstanbul.
- Hünerli, S. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. Es Yayınları, İstanbul.
- İşeri, K. (2002). *Türkçe Ders Kitaplarındaki Metinlerin İlköğretim Programına Uygunluğunun İncelenmesi: Göstergebilimsel Bir Betimleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Johnston C. (2005). "Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması". (Çev. A. A. Atalay). Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

- Kalay, A. ve Görpe, S. (2005). "Televizyon Reklamlarında Çocuk Kullanımı: Çocuklar Tüketicilere Ne Diyor?". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi / 2. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi. 4-6 Nisan 2005, İstanbul, 415-423.
- Karatay, A. (2015). "Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı". *İdil*, 4(18): 111-122.
- Kırca Schroeder, S. (2007). *Popüler Feminizm*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Kimura, D. (2002). "Men and Women Display Patterns Of Behavioral and Cognitive Differences That Reflect Varying Hormonal Influences On Brain Development". *Scientific American*, 12(1): 32-39.
- Kinsey, A. (1973). *How To Make Animated Movies*. The Viking Press, New York.
- Lamarre, T. (2002). "From Animation to Anime: Drawing Movements and Moving Drawings". *Japan Forum*, 14(2): 329-367.
- Leslie, E. (2002). *Hollywood Flatlands*. Verso, New York.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Mora, N. (2011). "Çocuklar ve Onlara Sunulan Dünya İmajı". *Medya Çalışmaları Medya Pedagojisi ve Küresel İletişim*. Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Moritz, W. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. G. Nowell-Smith (Ed.). (Çev. A. Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Mulvey, L. (1989). *Görsel ve Diğer Hazlar* (Çev. Nilgün Abisel), Macmillan, London.
- Napier, S. J. (2001). "Confronting Master Narratives: History As Vision in Miyazaki Hayao's Cinema of De-assurance, Positions". *East Asia Cultures Critique*, 9(2): 467-493.
- Napier, S. J. (2008). *Anime: from Akira to Princess Mononoke* (Çev. M. M. Başhekim), Es Yayınları, İstanbul.
- Nye, A. (1988). *Feminist Theory and the Philosophies of Man*. Routledge, New York.
- Odell, C. ve Le Blanc, M. (2011). *Stüdyo Ghibli-Hayao Miyazaki ve Isao Takahata Filmleri* (Çev. B. Baysal), Kalkedon, İstanbul.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Öztekin, M. K. (2011). *Manga-Bir Kültürel Direniş Aracı*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Postman, Neil, (1995). *Çocukluğun Yokoluşu* (Çev. K. İnal), İmge Kitabevi, Ankara.
- Reider, N. T. (2005). "Spirited Away: Film of the Fantastic and Evolving Japanese Folk Symbols". *Film Criticism*, 29(3): 4-27.

- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2000). *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Schodt, F. L. (1996). *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*. Stone Bridge, Berkeley.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Suğur, S., Demiray, E., Eşkinat, R. ve Ağaoğlu, E. (2008). *Toplumsal Yaşamda Kadın*. G. Y. Oğuz (Ed.). Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Taflıoğlu, M. S. (2013). "Liberalizm ve İnsan Hakları Karşısında Zayıflayan Devlet Egemenliği". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(1): 1347-1364.
- Taş Alicenap, Ç. (2012). *Japon Çizgi Film (Anime) Sanatı, Hayao Miyazaki Çözümlemesi ve Türkiye Örneği*. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2006). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. Beta Basım, İstanbul.
- Tong, R. (1989). *Feminist Thought*. Routledge, New York.
- Topçu, H. (2017). "Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Elektra Kompleksi Işığında Aşk-ı Memnu". *Finans Ekonomi ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2(1): 1-9.
- Turner, G. (1999). *Film as Social Practice*. Routledge, London.
- Tür, Ö. ve Aydın Koyuncu, Ç. (2010). "Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları". *Uluslararası İlişkiler*, 7(26): 3-24.
- Türkoğlu, N. (2004). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim: Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. Babil Yayınları, İstanbul.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Wollstonecraft, M. (2007). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (Çev. D. Hakyemez), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yörük, A. (2009). "Feminizm/ler". *Sosyoloji Notları Dergisi*, 7: 63-85.
- Yayla, K. (2010). *Simone de Beauvoir'ın Feminizm Perspektifi*. Yüksek Lisans Tezi. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yazıcı Emir, İ. (2003). *Kitle İletişiminde İmaj*. İm Yayın Tasarım, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Öğüt, H. “Feminist Sinemada Dişil İmgelem ve Görsel Aşırılık”.

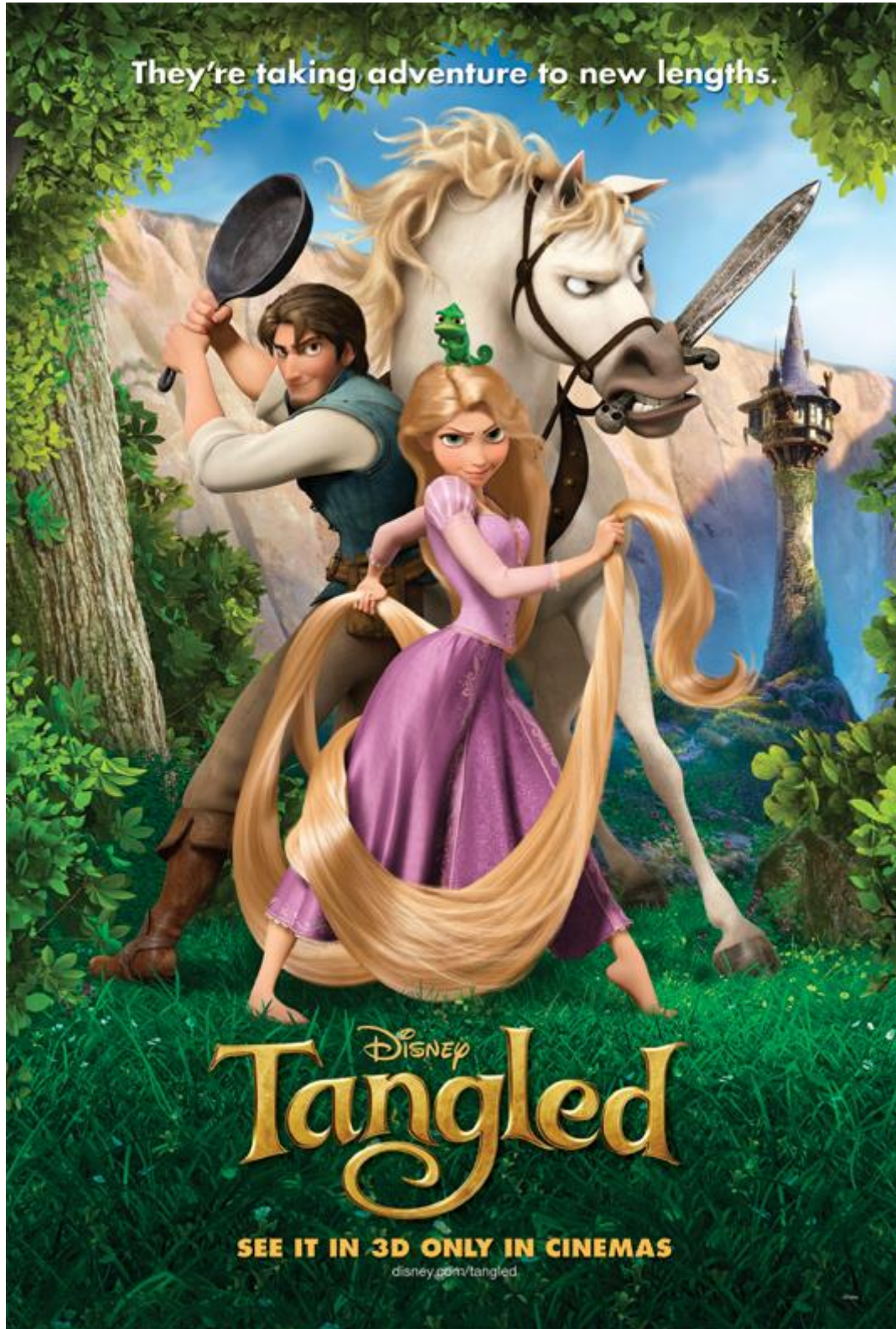
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/hande-ogut-feminist-sinemada-disil-imgelem-ve-gorsel-asirilik/>, (erişim tarihi: 25.08.2017).

Şimşek, A. “Feminizm ve Uluslararası İlişkiler”.

<http://akademikperspektif.com/2013/12/31/feminizm-ve-uluslararasi-iliskiler/>, (erişim tarihi: 01.07.2017).



EK 1- TANGLED FİLMİNİN AFİŞİ

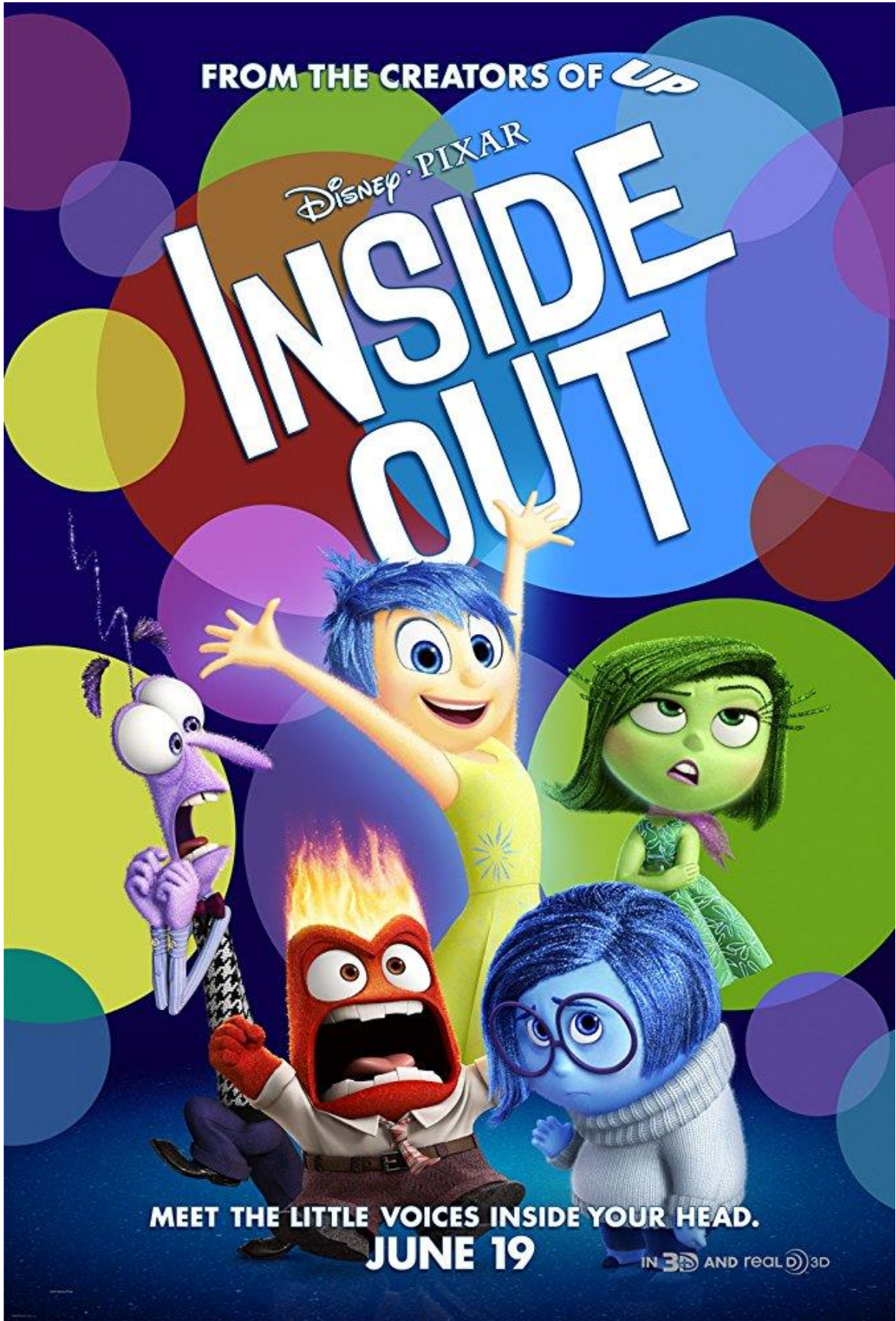


EK 2- BRAVE FİLMİNİN AFİŞİ

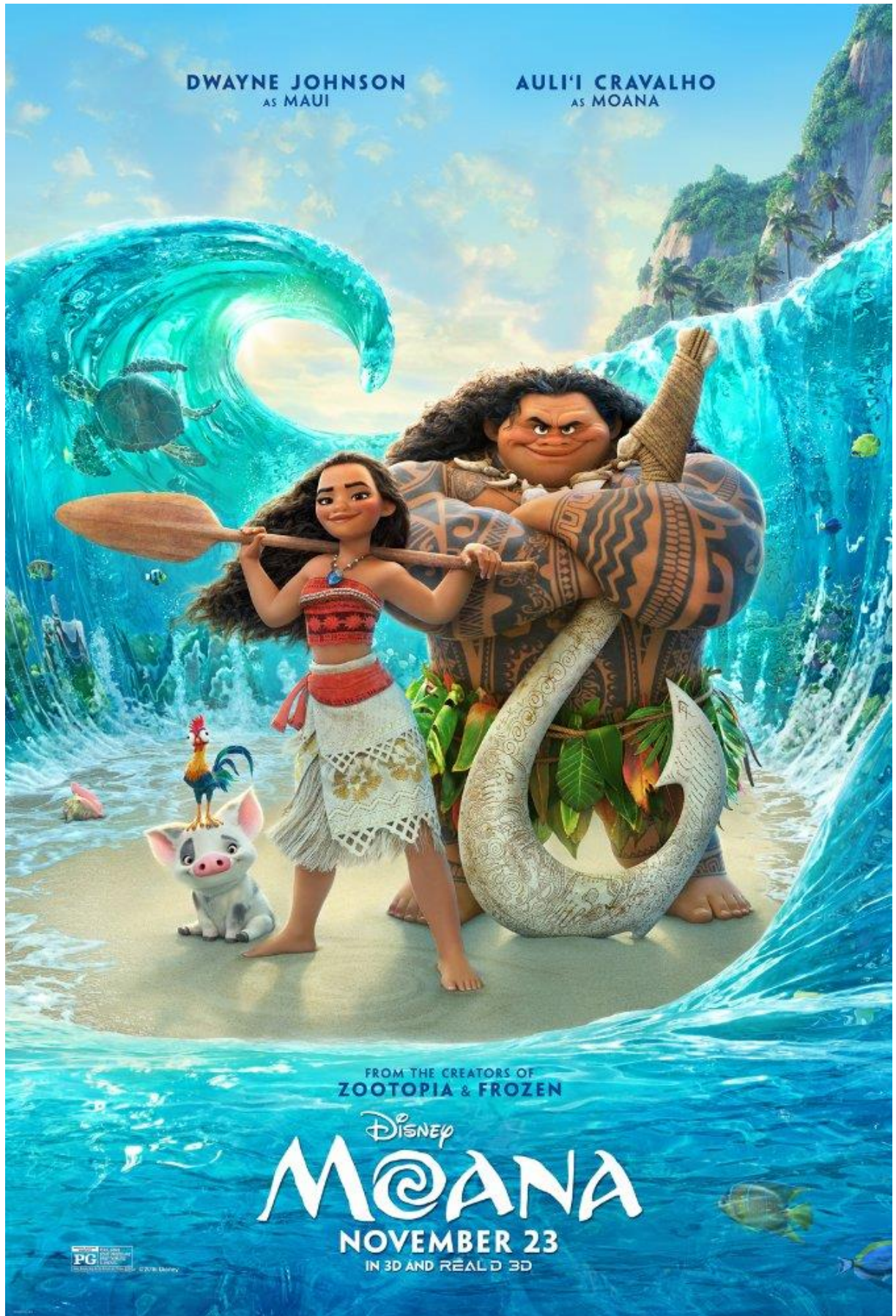


EK 3- FROZEN FİLMİNİN AFİŞİ

EK 4- INSIDE OUT FİLMİNİN AFİŞİ



EK 5- MOANA FİLMİNİN AFİŞİ



Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Müge ÇALIŞIR
Doğum Yeri - Tarihi	Antalya - 27.06.1990
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	75. Yıl Cumhuriyet Lisesi
Lisans Diplomaları	Hacettepe Üniversitesi Almanca Mütercim Tercümanlık Akdeniz Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema
Yabancı Diller	İngilizce, Almanca
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	TRT Ankara Televizyonu Dış Yayınlar Dairesi Başkanlığı – Almanca Masası
E-Posta	mugecalisir@hotmail.com