

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**KÜLTÜREL İLETİŞİM ARACI OLARAK MASAL
VE KÜRESEL KÜLTÜR BAĞLAMINDA YENİ
UYARLAMALARI**

VÜSALE GULİYEVA KILIÇ

2502150610

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. AYŞE CEYDA ILGAZ BÜYÜKBAYKAL

İSTANBUL - 2021

ÖZ

KÜLTÜREL İLETİŞİM ARACI OLARAK MASAL VE KÜRESEL KÜLTÜR BAĞLAMINDA YENİ UYARLAMALARI

VÜSALE GULİYEVA KILIÇ

Günümüzde masal anlatısı bizden önceki toplumların yaşamında olduğu gibi merkez konuma sahip olmasa bile, kültürel etkileşimlerde, toplumun beğenilerinin ve ideolojilerinin oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Bugün masal metnine merak azalmıştır ama masalın çeşitli biçimdeki uyarlamaları daha çok cezbedici olmaktadır. Modern yaşam ve küreselleşmenin neredeyse tüm halk kültürü unsurları üzerinde etki bıraktığı bilinmektedir. 21. yüzyıl masal anlatılarında serbest uyarlamaların gerçekleştiği dönemdir. Popüler anlatılarda masal uyarlamaları, yeni eğilimler sergileyerek serbest biçimde, tam masal metni ya da masal motiflerinin parçalı şeklinde yeniden yaratılmaktalar. Bu uyarlamalar masalın yaygınlaşması için muazzam bir ortam sunarken, masal aracılığıyla iletilmekte olan deneyim ve sorun çözme becerilerini önemli ölçüde kısıtlamaktadır.

Tanıdığımız anlatılar, popülerliğini canlı tutabilmek için zaman zaman, iletişimin gelişimi ile birlikte yeniden keşfedilmekte ve yeniden anlatılmaktalar. Toplumsal yaratım olan masallar sözlü kültürde söz aracılığıyla anlatıcılar tarafından aktarılmaktaydı. Fakat dönemin yapısına uygun değişimler gösteren masal anlatısı yazılı kültüre geçişten sonra halk masallarına dönüştürülmeye, ardından ise görsel-ışitsel araçların aracılığıyla aktarıldı. Teknolojinin getirdiği biçim çeşitliliği ile anlatı şekilleri de çeşitlenmiştir. Belirli bir anlatı içeriği televizyon programları, reklam, film, roman, sahne, sosyal medya gibi çeşitli araçlarla iletilebilmektedir. Bugün gündelik yaşamın birçok alanında ve iletişim biçimlerinde az veya çok derecede masal anlatısına başvurulmaktadır. Masalların bu şekilde kullanılması, iyi bilinen masal motiflerine yeni anlamlar yüklemekte, diğer yandan masalın kültürel ve popüler sermayesini genişletmektedir. Günümüzde masal ve masal unsurlu ürünler, sözel kültürdeki ağızdan ağıza aktarma sürecinde olduğu gibi zenginleşme, yayılma yoluyla değil bir meta olarak geçici olmak için üretilmektedir. Bu da masalın kültürel içeriğini

tahrip etmektedir ve bu süreç küreselleşmenin kültür üzerindeki genel olan etkisini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Masal, Küresel Kültür, İletişim, Kültür, Küreselleşme*



ABSTRACT

TALE AS A CULTURAL COMMUNICATION TOOL AND ITS NEW ADAPTATIONS IN THE CONTEXT OF GLOBAL CULTURE

VÜSALE GULİYEVA KILIÇ

Today, even if tale narration does not have a central position as it did during the lives of societies before us, it still plays an important role in cultural interactions, in the formation of the tastes and ideologies of the society. Today, although the interest in the text of the tale has decreased, the adaptations of the tales in various forms are more attractive. It is known that modern life and globalization have an impact on almost all elements of folk culture. The 21st century is the period in which free adaptations take place for tale narratives. In popular narratives, adaptations of tales exhibit new tendencies and are freely recreated in the form of full tale text or fragmentary motifs of tales. While these adaptations provide a tremendous environment for the spread of the tale, they significantly constrain the experience and problem-solving skills conveyed through it.

The narratives we know are re-discovered and re-told from time to time with the development of communication in order to keep their popularity alive. tales, which are social creations, were transmitted by the narrators through the word in an oral culture. However, after the transition to the written culture, the tale narration, which showed changes in accordance with the structure of the period, began to be transferred to folk tales and then through audio-visual tools. With the variety of forms brought by technology, narration forms have also diversified. Today, tales are used to a greater or lesser extent in many areas of daily life and forms of communication. We often encounter tales or tales fragments that we know in television programs, movies, books, or commercials. This use of tales provides new perceptions to well-known tale motifs while expanding the cultural and popular capital of the tale. Today, tales and products

with tale elements are produced in order to be temporary as a commodity, not through enrichment and spread, as in the process of its transmission in the oral culture. This, in turn, destroys the cultural content of the tale, and this process reflects the general impact of globalization on culture.

Key Words: *Tale, Global Culture, Communication, Culture, Globalization*



ÖNSÖZ

Sözlü kültür içinde toplumsal bir yaratım olan masallar, günümüzün değişen küresel koşullarında biçim ve içerik çeşitliliğine maruz kalmaktalar. İleti türlerinin nerdeyse hepsinde dönemin yapısına uygun nitelikte değişim gerçekleşmektedir. Burada önemli olan değişimin hangi amaçla gerçekleşmiş olmasıdır. Bu çalışmada masal anlatısının günümüzdeki değişimi bir yandan toplumsal süreçlerle, diğer yandan ise gelişen iletişim araçları ve teknolojiye ilişkin olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda belirli masal anlatıları ve bunların yeni uyarlamaları birer kültürel içerik olarak karşılıklı şekilde analiz edilmekte, bununla da günümüzdeki masal değişimlerinin izinden gidilmeye çalışılmaktadır.

Bilgime bilgi, deneyimime deyim katan bu tezin yazımı zor olduğu kadar, zevkli bir süreç oldu. Çalışma sırasında destek ve yardımlarını esirgemedi beni sabırla en iyi şekilde yönlendiren değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Ayşe Ceyda ILGAZ BÜYÜKBAYKAL'a, konuyla ilgili değerli bilgi ve zamanlarını ayırdıkları için sayın Doç. Dr. Mehmet Murat MENGÜ ve Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK'e, üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve özellikle Prof. Dr. Korkmaz GULİYEV'e teşekkür ve saygıyı bir borç bilirim. Aynı zamanda üzerimdeki sonsuz emeğinden dolayı annem Metanet HESENOVA'ya, beni sevgiyle destekleyen Zeynep KILIÇ'a, destek ve anlayışını esirgemeyen Aysel KİNCAL'a, güveni ve desteğiyle her zaman yanımda olan hayat arkadaşım Mehmet KILIÇ'a, uslu ve uyumlu bir bebek olarak bana kolaylıklar sağlayan canım oğlum Ediz Eymen KILIÇ'a, son olarak geniş ailem ve dostlarıma teşekkür ve sevgiyi bir borç bilirim.

Ankara, 2021

Vüsale GULİYEVA KILIÇ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR VE İLETİŞİM

1.1. Kültür Kavramı.....	6
1.2. İletişim Kavramı.....	15
1.2.1. Kültür ve İletişim İlişkisi.....	22
1.3. Küreselleşme	35
1.4. Küreselleşmenin Kültür, İletişim ve Kimlik Üzerindeki Etkileri	46
1.4.1. Küresel Dönüşümün Kültürel Yansımaları	48
1.4.2. Küresel Dönüşümün Toplumsal Ve Bireysel Yansımaları	68
1.4.3. Küresel Dönüşümün İletişime Yansıması	80

İKİNCİ BÖLÜM MASALIN YOLCULUĞU VE İLETİŞİMSEL GÜCÜ

2.1. Masal ve Medya	88
2.1.1. Masal Kavramı.....	88
2.1.2. Masalın İletişimsel Özelliği.....	94
2.2. Masalın Değişimi ve Yolculuğunun Tarihi	106
2.2.1. Masalın Yolculuğu, Değişimi ve Sürekliliği Hakkında	106
2.2.2. Masal Değişiminin Teknolojik Mecralarla İlişkisi	125
2.3. Masalların Popüler Anlatılarda Yeri.....	145

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MASAL UYARLAMALARINDA ORTAYA ÇIKAN DEĞİŞİMLERİN KÜRESEL KÜLTÜR BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

3.1. Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü ve Uyarlamaları.....	172
3.1.1. Karakterlerin Dönüşümü.....	174
3.1.2. İlişkilerin Dönüşümü	188
3.1.3. Mekan ve Olay Değişimi	197
3.2. Külkedisi Masalı ve Uyarlamaları	197
3.2.1. Karakterlerin Dönüşümü	199
3.2.2. İlişkilerin Dönüşümü.....	209
3.2.3. Mekan ve Olay Değişimi.....	214
3.3. Masal Değişimlerinin Küresel Kültür Bağlamında Değerlendirilmesi...	215
SONUÇ.....	223
KAYNAKÇA.....	229
EKLER LİSTESİ.....	246
ÖZGEÇMİŞ.....	257

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Halk masalının biçim, içerik ve işlev değişimi**Error! Bookmark not defined.**

Tablo 2. **Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü** Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) karakter değişimi 188

Tablo 3. **Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü** Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) ilişki değişimi.....197

Tablo 4. **Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü** Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) mekan ve olay değişimi 197

Tablo 5. **Külkedisi** Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) karakter değişimi 208

Tablo 6. **Külkedisi** Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) ilişki değişimi 214

Tablo 7. **Külkedisi** Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) mekan ve olay değişimi.....214

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

A.e: Aynı eser

a.g.e.: Adı geçen eser

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Editör

Vd.: Ve diğerleri

Vs.: Vesaire

GİRİŞ

Günümüz dünyasında yaşanan çok boyutluluk ve çeşitlilik bir özellik olarak kendini birçok alanda göstermektedir. Kültür ve iletişimin bir parçasını oluşturan masal değişen tarihsel süreçler içerisinde ortaya çıktığı gibi, yeni ve değişen tarihsel süreçler doğrultusunda ister işlevsel, isterse de biçimsel açıdan değişmektedir. Toplumsal süreçlerin değişim ve gelişimine bağlı olarak anlam ve işlevlerde, iletişim araçlarının ve teknolojinin gelişimine bağlı olarak ise biçimsel yapıda dönüşüm gerçekleşmiştir. Özellikle çocuklar için uygun biçime getirilmiş olan popüler masallar artık sözel anlatı biçiminde değil, modern anlatı araçları vasıtasıyla tanınmakta ve bilinmektedir. Örneğin, küçük yaştaki çocuklarda masal kelimesi çoğu zaman çizgi film veya animasyon filmini akla getirmektedir.

İletişim araçlarındaki çeşitlilik masal anlatısına da geniş kullanım alanı açmaktadır. Yeni yayılım alanlarında kullanılan masal ve masal motifleri biçimsel değişimler göstermektedir. Baskı teknolojileri ile kitap biçiminde yaygınlaşan masal, daha sonra radyo, kaset kayıtları, sesli ve sessiz sinema uyarlamaları, tiyatro, müzikal, televizyon programı, reklam, dijital oyun gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır.

Masallar çeşitli uyarlamalarda kullanılırken biçimsel değişimin yanı sıra uyarlandığı döneme uygun olan içerik veya ideolojik içerik ile yenilenmektedir. Yazılı kültüre geçiş sırasında sözel kültüre ait ‘gezgin masallar’ kitaplara aktarılmaya veya haps olunmaya başlatıldılar. Önceki dönemde ağızdan ağıza anlatılan masallar, anlatı sırasında masal anlatıcıları tarafından zenginleştirilmekteydiler. Bu durumda masal halka ait idi. Matbaanın yaygınlaştığı dönemde masallar yazarlar tarafından dini ve ahlaki ilaveler ve ihtisarlara maruz kalarak kitaplara taşındı. Böylece masal anlatısı bir yandan değişime uğradı, diğer yandan da gelişimi durduruldu.

Çalışmada günümüzdeki kültürel ve iletişimsel değişimlerin masal anlatısı üzerindeki etkisi incelenmektedir. Bu bağlamda masal, mit, kültür, iletişim, küreselleşme, küresel kültür, ideoloji kavramlarından yararlanılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları dahilinde kültür ve iletişim etkileşimi konuları ele alınmış, her iki olguyu da kendinde birleştirebilen masal kavramı öne çıkarılmıştır. Çalışmada küresel

dönemin, küresellik olgusunun kilit kavramlarından olan küresel kültür ve küresel iletişim boyutları ele alınmıştır. Nitel olan bu çalışmada, doküman analizi sırasında veri toplama tekniğine ve betimsel analiz tekniğine başvurulmuştur.

Üç bölümden oluşan çalışmanın **Kültür ve İletişim** isimli birinci bölümünde günümüzdeki masal değişimlerini anlaşılır kılmak adına dönemin yapısal özellikleri üzerinde durulmaktadır. Küreselliğin hakim olduğu günümüz dünyasında tüm değişim süreç ve ilişkilerde küreselliğin izi görülmektedir. Çalışmada terimler olarak küreselleşme, küresel kültür ve küresel iletişim kavramlarına yer verilmiştir. Dönem için anahtar kavram olan küreselleşme konusuna, birbirinden farklı ve çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Küreselleşmeyle ilgili farklı yaklaşımların var olmasının sebebi bu çok boyutlu ve karmaşık yapıdır. Bu kısımda önde gelen düşünürlerin fikirlerine yer verilerek küreselleşme olgusu irdelenmektedir. Toplumu oluşturan esas unsurlardan olan iletişim ve kültür, sözü geçen küresel dünyada dönüşüm yaşayarak boyut değiştirmekte, küresel kültür ve küresel iletişim biçimlerine bürünmekteler. Küresel kültür ve iletişimin ne olup, ne olmadığını anlamadan önce ise kültür ve iletişim kavramları üzerinde durulmakta, konuyla ilgili düşünürlerin görüşlerine yer verilmektedir.

Kültür toplumların birlikteliğini sağlayan birikim ve yaşanmışlıkların aktarımı sonucunda ortaya çıkmaktadır ve bu süreç iletişim aracılığıyla gerçekleştiği için, iletişimi kültürü oluşturan süreç olarak değerlendirebiliriz. Birikim ve yaşanmışlıkların aktarımının gerçekleştiği iletişimde kültür oluşumu sürecinden söz edebiliriz. Kültür ve iletişim bu aktarım sürecinin olmazsa olmazlarındandır. Masal anlatısında kültür ve iletişim ilişkisi önemlidir, çünkü kültürel sembollerin taşıyıcısı olan masal aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Bu sebepten, kültür ve iletişim kavramları üzerinde durulduktan sonra bunların karşılıklı ilişkilerine de yer verilmektedir.

Küreselleşme, küresel kültür ve iletişim kavramları irdelendikten sonra, tüm bu süreçlerin sosyal boyutuna değinmektedir. Masal metinleri başından beri değişim gösterdiği dönemin ideolojik yapısından fazlasıyla etkilenmekte, bu da masalın anlam ve içeriğini yönlendirmektedir. Günümüzde masal uyarlamalarında hem hakim

ideolojinin desteklenmesi, hem de izleyicinin ilgi dairesine ait olmak adına değişimler yapılmaktadır. Bu değişimlerin yapısı, yukarıda da bahsedildiği gibi, küresel özelliktedir. Sözü geçen değişimlerin izini sürmek için, küreselleşmenin toplum, birey ve sosyal ilişkiler üzerine yansıması konusuna da yer verilmektedir. Bu amaçla küresel döneme ait toplumsal değişim ve değerler konusu, literatür taraması sonucu elde edilen verilere göre değerlendirilmiştir. Küresel dönemden önceki ve sonraki masal anlatılarının karşılaştırması zamanı toplumsal ve bireysel değişimler açıkğözle görünebilir biçimdedir.

Masalın Yolculuğu ve İletişimsel Gücü isimli ikinci bölümde geniş anlamda masal kavramı üzerinde durulmaktadır. Öncelikle masal bir kavram olarak ele alınmakta, özellikleri ve işlevlerinden söz edilmektedir. Sonra ise masalın daha önce fazla çalışılmayan ve literatürde fazla karşılaşılmayan özelliği yani iletişimsel özelliği üzerinde durulmaktadır. Sözel kültürde toplum geçmişine dair bilgi ve birikimlerini tekrar yoluyla dilsel kalıplara yerleştirmektedir. Bu kalıplar aynı zamanda bilginin korunmasını sağlamaktaydı. Masal da bu anlamda sözlü kültürün kayıt ve aktarma aracıydı. Anlatı, yaşamsal önemi icra eden belleği ileten araçtır. Masal anlatısının iletişimsel özelliği bu bağlamda ortaya konulabilmektedir. Sonuç olarak, masal basit hayal ürünü değil, geçmişteki yaşanmışlıkların aktarılma biçimidir. Çalışmanın bu kısmı Jan Assmann'ın kültürel bellek kavramına yer verilerek desteklenmektedir.

Değişim, dönemin yapısına uygun nitelikte gerçekleşmektedir ve bu değişimi görebilememiz için ileti türünün tarihini izlememiz gerekmektedir. Bu tarih hem kronolojik hem de anlatının canlı olmasından dolayı toplumsal tarih niteliğinde olmaktadır. Günümüzde masal anlatısının zaman ve belirlenmiş bağlama göre değerlendirilmesine ait çalışmalara çok rastlanmaktadır. Bu bölümde, masalın kronolojik değişimini ele alan çalışmaların izinden gidilmiş, özellikle karşılaştırmalı edebiyat ve kültürel alanda muazzam çalışmaları ile Profesör Jack Zipes'e yer verilmiştir. Masalın günümüzdeki değişimlerini daha anlaşılır kılmak adına iletişim araçları ve kültürel değişimlerin tarihi, ortaya çıkış süreçlerinin masal anlatısına getirdiği değişimler betimleyici anlatıyla ve kronolojik bir sıralama ile ele alınmıştır: bir anlatı olarak ortaya çıkışı, yolculuğu ve bu yolculuk sırasında değişimi konusuna

yer verilmektedir. Özetle sözlü kültür ürünlerinden halk masallarına, daha sonra yazılı masal türüne dönüşümü ve ardından görsel-işitsel araçlar alanına taşınma süreci konu edilmektedir.

Bölüm sonunda ise masalın popüler anlatılardaki yeri, günümüzdeki uyarlama biçimleri ve özelliklerine yer verilmiştir. Buna bağlı olarak kapitalizmin kültürü olan popüler kültür kavramına değinmektedir. Masallar, popüler kültürün getirdiği imkanlar çerçevesinde farklı yaş ve gruplara hitap edilerek tekrar tekrar üretilmektedir. Bildiğimiz masal sahnelerinin arka fonundaki pop müziği, klasik anlatılara ilave edilmiş veya bu anlatılardan alınmış motifler popüler olanla masal anlatısının bulunduğu noktalar. Böylece daha önceki kuramsal bilgiler ışığında masal anlatısı ve dönemin kültürü olan popüler kültürün kesiştiği noktalar örnekler ile gösterilmektedir.

Masal anlatısının kültür ve iletişim ilişkisi bağlamında küresel etkisini tespit etmeyi hedeflenmekte olan bu nitel çalışmada bir kaç disipline yer verilmektedir. Çalışmada da masalın zamana göre değişimi kültürel bağlamda ele alınırken, masal ve yeni uyarlamalar arasındaki farklar karşılıklı şekilde analiz edilmektedir. **Masal Uyarlamalarında Ortaya Çıkan Değişimlerin Küresel Kültür Bağlamında İrdelenmesi** isimli üçüncü bölümde sınırlılıklar dahilinde, Avrupa kaynaklı Külkedisi masalı ve Orta Doğu kaynaklı Alaaddin'in Sihirli Lambası masalı olmak üzere iki farklı kökenden gelen masal, aynı çatı altında yani kültürel küreselleşmede önemli yere sahip olan Disney yapımları çatısı altında buluşturulan uyarlamalarıyla karşılıklı şekilde analiz edilmektedir: Külkedisi masalı ve 1950/2015 tarihli iki Disney uyarlaması, Alaaddin'in Sihirli Lambası masalı ve 1992/2019 Disney yapımı uyarlaması.

Metin olarak kabul edilebilen masal ve masal uyarlamaları bu biçimde ele alınmakta, burada bulunan sosyokültürel değerler, belirlenmiş başlıklar altında nitel çözümleme yöntemiyle karşılaştırılmakta, var olan değişim ve ilaveler ortaya çıkarılmaktadır. Karşılıklı metin analizleri 'Karakter dönüşümü', 'İlişkiler dönüşümü', 'Mekan ve Olay dönüşümü' olmak üzere üç başlık altında yapılmaktadır. Bu başlıkların seçimi önceden değil, masalların incelenmesi sonrasında ortaya çıkan

kavramlar esasında yapılmış, çalışmanın özelliğine göre konu ile ilgili kaynaklar taranarak yorumlanmıştır. Her iki masal ve masal uyarlamalarında belirlenen değişimler sonuç olarak tablolarda karşılaştırılmıştır.

Masal ve uyarlamalardaki değişimler sonuç olarak, küresel kültür bağlamında değerlendirilmiş, yapılan ilave veya ihtisarların yapılma ihtiyaçlarının sebepleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR VE İLETİŞİM

İletişimin bilimsel düzeyde ele alındığı 20. yüzyıldan itibaren sosyal bilimlerin çeşitli alanlarının bu bilim dalı ile ilişkili çalışmaları yürütülmektedir. İletişim bir disiplin olarak politika, ekonomi, din, ahlak, felsefe, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, edebiyat, sanat ve popüler kültür gibi farklı alanları iletişim kanalları ve içerikleri ile etkilemekte, aynı zamanda farklı disiplinlerle kesişmesi sonucu yeni alanlar oluşturmaktadır. Diğer disiplinlerle olan yoğun etkileşim iletişime disiplinlerarası bir nitelik yüklemektedir.

İletişim sonucunda toplumların birlikteliğini sağlayan birikim ve yaşanmışlıklar aktarılırken bir yandan da kültür oluşumu da gerçekleşmiştir. Bu bağlamda iletişimi kültürü oluşturan süreç olarak değerlendirebiliriz. Araştırmanın ana konusunu oluşturan küresel kültür ve iletişim konularına gelmeden önce kültür ve iletişim ilişkisini gözden geçirmek, konuyu tarihsel bir süreç olarak değerlendirebilinmesi açısından da önemlidir.

1.1. Kültür Kavramı

İnsanlık tarihi başlangıçtan beri diyalektik değişim içerisinde ve bu değişimlerin en büyük etkisi de kültüre yansımaktadır. Bu değişim sürecinde kültürün bazı özellikleri kaybolur veya başka biçimlere dönüşür. Kültür belirli bir toplumun yaşamı hakkında bilgiler sunan sistem olarak, geniş anlam yelpazesine sahiptir ve toplumları birbirinden ayırmakta olan kimlik özelliklerinin toplamını içermektedir.

Kültür etimolojik açıdan doğadan türemiş bir kavramdır. Kavramın etimolojik kökeni üzerinde bir görüş birliği olmasına rağmen kavramın anlam tanımıyla ilgili çok sayılı görüşler mevcuttur. Sözcük olarak, Latince'de, **Colere**, sürmek, ekip-biçmek anlamına geliyor ve günümüzdeki insan zekasının oluşum ve gelişimini ifade eden anlamıyla ilk kez Voltaire tarafından kullanılmıştır. Alman dilbilimci I. Niedermann'a

göre, 18. yüzyıldan itibaren bilinen kültür tanımı daha önceki tarihlerde ise işlev belirtmek amacıyla örneğin, “davranım kurallarının saptanması”, “bilgi, veya deneyim kazanılması”, “üslubun veya dilin mükemmelleştirilmesi” gibi birleşimler vasıtasıyla ifade edilmekteydi. Günümüzde, “görüntüleme kültürü, silah kültürü, hizmet kültürü, müze kültürü, pervasızlık kültürü, futbol kültürü, sömürge kültürü, acı kültürü, amnezi kültürü ve benzerlerine sahibiz.”¹

Kültür teriminin sonraki gelişimleri hakkında bilgi veren Mejurev, kültür teriminin gitgide öğretim, uygarlık ve insan eğitimi anlamında kullanılmaya başladığını vurgulamaktadır. Lakin Ortaçağ ile modern çağın birleşme noktasındaki toplumsal olguyu etkileyen doğa ve dolaysız toplumsal çevresi ile yüzyüze olan insanın davranışlarını derinlemesine değiştiren temel değişimler sonucunda yeni bir kavram gerekliliği ortaya çıkmıştır. Aydınlatma çağı düşünürleri, humanist geleneğin, ‘insancıl’ ana ilkesine bağlı kalarak ‘kültürün tek sorumlusu insandır’ düşüncesi ile kültüre yaklaşmaktaydılar. Kültür yoluyla (uygarlık ve tanrısal eylemlerden farklı olarak) insana özgü ‘akıllılık’ ve ‘etkinliği kullanarak’ insanın ‘eserini’ yaratmak için kültürün nesnel (anonim), belirgin ve gelenek ya da efsane tarafından kutsanmış karakterini yok eden de yine humanizm olmuştur.²

XIX. yüzyıldan itibaren Fransız ve İngilizler tarafından kullanılan uygarlık teriminin yerini siyasi, ekonomik ve teknik yaşamı ifade eden ‘kültür’ sözcüğü almaya başlamıştı. Almanlar ise dinsel olduğu kadar sanatsal ve entelektüel olanı ifade etmek için ‘Cultur’ ve daha sonra ise ‘Kultur’ sözcüğünü tercih etmeye başlamışlar.³

16. yüzyıldan 19.yüzyıla kadar kültür terimi toprak ve ziraat pratiklerinin kazanılmasında kullanılan metafora uygun olarak, bireyin öğrenim yoluyla bilgi, deneyim ve terbiye kazanması süreç ve sonucunu ifade etmekteydi. Bu anlayışa uygun olarak günümüzde de halen birey, eğitim ve yaşam pratiklerine esasen ‘kültürlü’ veya ‘kültürsüz’ olarak değerlendirilme kalıplarına tabii tutulmaktadır. Uygarlık sözcüğünün eşanlamlısı olarak kullanılan kültür, bu dönemlerde, bir bütün olarak

¹ Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı, 2016, s.53

² Vadim Mejurev, **Kültür ve Tarih**, Çev. Suat H. Kokova, Ankara, Başak Yayınları, 1988, s.23

³ Eagleton, **a.g.e.**, s.19

toplumun gelişmesini anlatmaktaydı. Dönemlere göre anlam değişikliğine uğrayan kültür kavramı, Romantizmin başlangıç aşamasında manevi gelişimi, ulusal romantizmin yayılımı sonucu ise günlük yaşam pratiklerini ifade etmekteydi ve ‘halk kültürü’ ve benzeri kavramlar bu dönemin düşünce yapısının mahsulüdür.⁴

Yaşadığı dönemde kültür kavramı farklı sözcüklerle ifade edilirken, Marx, Cultur sözcüğünü kullanmakta ve kavramı etkileyici biçimde tanımlamaktaydı; “Kültür, Doğa’nın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir.”⁵

Kültüre yönelik sınıflandırmaların birinci tanımında estetik mükemmellik ölçüsü olan kültür, M. Arnoldu’a göre de “dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisini” yansıtmaktadır. Yüksek kültür- alçak kültür terimleri de bu tanıma aittir. Diğer bir tanımı ise Herder’e aittir, bu kavramı ‘eğitilmişlerin kültürü’ kavramına karşıt olarak kullanılmaktadır.⁶

Kültür kavramının tartışmalı olan çokboyutluluk konumu, bu boyutların iç içe girmesi bazen derinlemesine karışmış olması ile ilişkindir. İnsan varlığını temel kategori olarak belirleyen boyut kültürün sosyolojik boyutudur ve toplumsal yapının bir bileşeni olarak ele alınmaktadır. Toplumun varlığında önemli yeri tutan ekonomik ve siyasi olgular, onun kültür üzerinde etkileri kültürün ekonomik ve siyasal boyutunu teşkil ederken, belirli kültür içersinde kişilik oluşumu ve davranış biçimleri kültürün psikolojik boyutunu oluşturmaktadır. Kültürün tarihsel boyutu ise onun değerler dünyasının oluşumundaki süreç ve bu süreci destekleyen tarihsel olguları içermektedir. Kültürün zaman içerisinde ortaya çıkması, gelişmesi ve ya gerilemesi, tedricen sahneden çekilmesi tarihsel boyutla ilişkindir. Tarihsel boyut ve diğer kültürel boyutların tümü zincirin halkaları gibi ayrılmaz halkalar biçiminde var olmaktadır. Kültürün çokboyutluluğu ister onun tanımlanmasında ister de kavranmasında çeşitlilik doğurmaktadır.

⁴ Philip Smith, **Kültürel Kuram**, Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, İstanbul, Babil Yayınları, 2007, s.13

⁵ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1979, s.9

⁶ Bilal Arık, “Raymond Williams”, **Kadife Karanlık II: Ayna Şövalyeleri**, Der. Gül Batuş, v.d., İstanbul, Su Yayınevi, 2011, s.118-119

Güvenç, kültür kavramının içeriğini dört başlık altında vermektedir. Çin, Hint, Fransız, Batı ve İslam kültürü veya uygarlığı gibi kültüre işaret eden, eğitim ve sanat alanını kapsayan, tarihsel, bütünsel ve evrimsel niteliklere sahip kültür ‘bilim alanındaki kültürdür’. Genel ve mesleki; tıp, hukuk, sanat ve din eğitim ve öğretim sürecinin ürünü olan kültür ‘beşeri alandaki kültürdür’. Gotik, barok, Rönesans ve modern sanat gibi özel eğitim türlerinin kapsayan kültür ‘estetik alandaki kültürdür’. Ve son olarak avcılık, tarım ve endüstri üretimine dahil olan tarım, ekim, çoğaltma ve yetiştirme kültürü ‘maddi ve biyolojik alandaki kültürdür’.⁷

Kültür kavramına yaklaşım farklılıkları, dolayısıyla da temel eylemler değişmektedir. Williams, üç geniş etkin kullanım kategorisi belirlenmiştir;

- 18. yüzyıldan başlayarak kültür ilk olarak soyut bir kavram olarak zihinsel, estetik ve manevi yükseliş sürecini ifade etmekteydi.
- İkinci olarak kültüre genel olarak belirli bir toplumun, halkın, dönemin yaşam pratiklerinin tamamını kapsayan kavram olarak yaklaşılmaktadır. Bununla birlikte burada kültür, sanatsal ve entelektüel çalışmaların ürünlerini de kapsamaktadır.
- Üçüncü ise en yaygın olarak kullanılan anlamı olan edebiyat, sanat ve müzik alanlardır. Son kullanım biçimi Williams'a göre tarihini belirtmek güç olsa bile, İngilizcedeki gelişimi 19. ve 20. yüzyıllar arasında oluşmuştur.⁸

Kültürün niceliksel olarak devamlı artan kavram ve tanımları, sosyal bilimler dallarında çokça kullanılması ve her bir dalın kendi işlevlerine uygun gelecek şekilde kültür kavramına yönelmesi bu alanda bazı güçlükleri beraberinde getirmektedir. Bu nedenle, literatürde çok sayıda kültür tanımı bulunmaktadır. Özellikle antropologların kültüre yönelik sayısız tanımı bulunmaktadır. Antropolojide Personae’a göre 100’e yakın tanım bulunmaktadır. Amerikalı antropolog olan Kroeber ve Kluckhohn 1952 yılında kültür konusunda yayımladıkları bir antolojide kültür ve kavramının 164 farklı

⁷ Güvenç , **a.g.e.**, s.97-98

⁸ Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s.109-110

tanımını derlemiş ve tartışmışlardır. Kroeber ve Kluckhohn kültür tanımlarına yönelik temel odak noktalarını belirterek kültür tanımlarını yedi şeklinde sınıflandırmışlardır. Bunlar betimsel tanımlamalar, tarihsel tanımlamalar, normatif tanımlamalar, psikolojik tanımlamalar, yapısal tanımlamalar, genetik tanımlamalar ve tamamlanmamış tanımlamalar olarak sıralanmaktadır.

Bu derlemeyi eleştiren Berelson “bilimsel bir kavramın bu kadar çok tanımı varsa onun tanımlanamayacağını kabul etmek gerekiyor”⁹ diye yazmaktadır. Bir sözcük veya kavram bu kadar çok ve çeşitli anlamla yüklenince, onun tanınmaz ya da tanımlanamaz hale gelmesi de doğal ve olanağıdır. Kültür tarihçisi Burke ise, “kültür can sıkacak kadar çeşitli anlamları olan kavramdır” diye söylemektedir.¹⁰ Matthew Arnold'a göre, benzer bir şekilde, kültür hem mutlak bir tamamlama ideali hem de bu sonuca ulaşmaya çalışan tamamlanmamış tarihsel süreçtir.¹¹

Kültür kavramına olan farklı yaklaşımlar onun tanımın da belirlenmesinde zorluklar yaratmaktadır. Genel bir tanım zamanı öncelik teşkil eden bütüncül yapısına ve ait olduğu coğrafyanın özelliklerine yer verilmektedir, fakat temel nitelikleri ele alındığı zaman çoksayıda tanımla baş başa kala bilmekteyiz. Bu sebeptendir ki, kültür, 19. yüzyıldan başlayarak toplumbilimlerinde çalışılan bir konu ve kavram olmuştur. Kültür anlamak adına bu tanımların birkaçını burada yer vermek doğru olacaktır.

Tomlinson'a göre kültür; “Her şeyden önce kültür insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzenidir”.¹² Arnold'a göre kültür “dünyada düşünülen ve söylenilenin en iyisini... bilme aracılığıyla eksiksiz bir mükemmelliğin peşinde olma idi... kültür, mükemmelliği araştırma ya da mükemmelliğin izinde olma... tatlı ve hafif... akıl ve ruhun bir manevi durumudur ya da öyle olmalıdır.”¹³

Kültür kavramı ile ilgili sayısız tanımların içinde en iyisi olarak Tylor tarafından yapılan tanım kabul edilmektedir; Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun

⁹ Güvenç, a.g.e., s.95

¹⁰ Işıl Gökçürk, **Kültür Sosyolojisi**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2016, s.27

¹¹ Eagleton, a.g.e., s.31.

¹² John Tomlinson, **Küreselleşme ve Kültür**, Çev. Arzu Eker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.35

¹³ Smith, a.g.e., s.14

üyesi olan bireylerin öğrendiği bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir yapıdan ibarettir.¹⁴

Tylor'un tanımında dikkat 'toplum üyesinin-bireyin' üzerine çekilmektedir. Birey ait olduğu mekanın kültürünü yaratmakta, onu kazandığı bilgi ve gelenkelerle zenginleştirmekte, geliştirmektedir. Bu süreklilik kültüre karmakarışık yapı kazandırmaktadır. Burada Tylor hem kültürün sosyolojik boyutuna anlamlı şekilde yer vermekte ve böylece antropolojiye yön göstermektedir, hem de kültürün karmaşıklığına, çokboyutluluğuna işaret etmektedir.

“Kültür insanın yarattığı yaşamın bütünlüklü bir parçasıdır. İnsan da fiziksel ve sosyal varlığını sürdürmek için zorunlu faaliyetlere girer. Bu faaliyetlerle kendini ve sosyal biçimlendirir. Kültür bu biçimlendirmenin ifade şeklidir. İnsan kendini ve çevresini nasıl yapıyorsa, kuruyorsa, inşa ediyorsa, bu yapma, inşa etme, kurma biçimi onun yaşam tarzı ve kültürüdür. Bu nedenle kültür sosyaldır, ekonomiktir ve siyasaldır.”¹⁵

Eagleton'a göre, kültür düşüncesinin karmaşıklığını, hiçbir şey tanınmış kuramcı Raymond Williams'ın kültür kuramı kadar aydın açıklayamaz. Williams'ın kültür kuramının özelliği farklı zamanlarda bir bütünlük standartı, sanat, genel, entelektüel, gelişme, duygu yapısı, yaşam tarzının tamamı ve unsurlarının karşılıklı ilişkileri, ekonomik üretim ve aileden siyasi kurumlara kadar kapsamlı tanımlamış olmasındadır.¹⁶ Raymond Williams'ın da ifade ettiği gibi kültür bir kavram olarak, “birtakım ahlaki ve entelektüel faaliyetlerin yeni, bir toplum çeşidini harekete geçiren, itkilerden pratikte ayrıldığına fark edilmesiyle” ortaya çıkar. Bu kavram daha sonra “yatıştırıcı ve canlandırıcı bir alternatif olarak... pratik toplumsal yargı süreçleriyle el değiştirecek insani üst yargı makamı” haline gelir.¹⁷

Williams'a göre kültür sabit değildir. Bir yandan kendini sürekli kanıtlayan bizi etkileyen, bir yandan da insanlar tarafından sürekli üretilmekte ve değiştirmekte olan süreçtir.¹⁸ Kültür toplum bağları içerisinde ileri bilinç olarak ortaya çıkmakta ve yine bu toplum tarafından biçimlendirilmektedir. Tylor'un tanımında olduğu gibi Williams

¹⁴ A.e., s.102

¹⁵ Korkmaz Alemdar&İrfan Erdoğan, **Kültür ve İletişim**, Ankara, Erk Yayınları, 2011, s.359

¹⁶ Eagleton, **a.g.e.**, s.52

¹⁷ A.e., s.45

¹⁸ Loise. A Hichcock, **Kuramlar ve Kuramcılar**, Çev. Seda Pekşen, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2013,s.329

da kültüre sosyolojik yaşamaktadır. Kültür belirli bir toplum tarafından kabul görmüş anlam ve pratiklerin tamamından ibarettir. Williams’a göre, kültürü herkese ait ve herkesçe paylaşılan bir zemin ise, Eliot kültürü ancak bazı ayrıcalıklı insanların paylaşımı olarak değerlendirmektedir.

Eliot’a göre temel olan toplum kültürüdür. Çünkü bireyin kültürü ait olduğu sınıfın kültürüne bağlı olduğu gibi, sınıf kültürü de ait olduğu toplumun kültürüne bağlı olarak gelişmektedir. Bunun kültür kelimesi bütün bir toplumla ilişkisi bakımından incelenmelidir. Bir bireyin kültürü ait olduğu sınıfın veya toplumun kültüründen ayrı ele alınamaz. Kültürü “*bir bütün olarak toplumun mahsulüdür. Bir başka ifade ile toplumu toplum yapan şeydir*” şeklinde tanımlamıştır.¹⁹

Kültürün yaşam tarzının bütünün bir tanımı olarak ele alınır şekilde açıklamasını yapan Eliot, kültüre ait sınırı son derece genişletmekte ve belirsizleştirmektedir; “*Doğumdan ölüme, sabahtan akşama kadar ve hatta uykuda bile bir halkın sahip olduğu inancı, bir bakıma “bütün bir yaşama şekli” olarak görebiliriz ve bu hayat şekline de kültür diyebiliriz.*”²⁰ “*İnsan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerinin toplamıdır. Kültür bütün bir toplumun yaşam biçimini oluşturur ve bu hal ve hareket kodlarını, giyim kuşamı, dili kuttörenleri, davranış normlarını ve inanç sistemlerini içerir.*”²¹

Kültür hakkında yukarıdaki tanımlamanı yapan Eliot, aynı zamanda kültür ile din arasında önemli bir ilişki olduğunu söylemektedir. Belirli bir topluma ait olan din aynı zamanda bu toplumun kültürünü oluşturmaktadır. Kültür, aslında, herhangi bir toplumun dinin vücut bulmuş bir şeklidir. Din ve kültürün tamamen birbirinin aynı olduğu toplumlar mevcuttur ama bu bütün toplumlarda ait nitelik değildir. Kültürün bütün unsurlarının tamamen aynı olduğunu düşünmek hatalıdır. Hiçbir Avrupa toplumunu dini eskiden tamamen Hristiyan olmamıştır. Yani Hristiyan olan bu toplumların dinlerinin içinde daha ilkel inançların kalıntıları vardır.²²

¹⁹ Erol Mutlu, **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara, Ütopiya, 2005, s.19

²⁰ Thomas Stearns Eliot, **Kültür Üzerine Düşünceler**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987,s.23

²¹ Mutlu, **a.g.e.**, s.229

²² **A.e.**, s.24

Kültür belirli bir mekanda birlikte yaşayan toplumun yaşam biçiminden ibarettir ve kültür topluma ait sanat, din, sosyal sistem, alışkanlık ve adetlerinde görece biçimde yaşanmaktadır. Kültüre ait olan sanat, adet ve dini inanışların toplamı yalnız başına kültür oluşturmaktan ziyade birleşik etkileşim içerisinde, tek bir unsuru anlamak için hepsini anlamak gerekmektedir.

Giddens'e göre kültür, sosyolojik olarak belirli toplumun üyelerinin yaşam biçimlerini ifade etmekte, bu üyelerin giyim, aile gelenekleri ve aile yaşamlarını, çalışma kalıplarını, dinsel törenlerini ve boş zaman etkinlikleri içermektedir. Aynı zamanda, kültür kavramsal olarak toplumdan ayırt edilebilse de esasında bu iki kavram arasında çok yakın bağ/ilişkiler bulunmaktadır. Bir toplum, bireyleri birbirine bağlayan bir karşılıklı ilişkiler sistemidir ve hiçbir kültür toplum olmadan var olmazken hiçbir toplumda kültür olmadan var olmaz.²³

Kültürün ne olduğu konusuna, Eagleton doğa ile kültürü karşılaştıracak şekilde yorum yapmıştır; “*Doğa kültür üretir, kültürde doğayı değiştirir.*”²⁴ ‘Kültür’ kelimesinin benliğimiz ve çevremiz arasındaki farklılığı aydınlatmaya çalışması gibi, ‘doğa’ kelimesinin amaçlarından biri de bize bunlar arasındaki sürekliliği anımsatmaya çalışmaktadır. Bu, kendi kendini şekillendirme sürecinde eylem ve edilginlik, emek harcanarak ulaşılanla salt olarak verilen bir kez daha, aynı bireylerde birleşir. Tıpkı onun gibi şekillendirilebileceğimiz için doğaya benzeriz ama bunu kendi kendimize yapabildiğimiz içinde ondan ayırırız. Dünyaya bir dereceye kadar kendini yansıtmaya özelliğimiz sunarız ki, bu da doğanın geri kalanının yönelemeyeceği bir hedeftir. Ancak kültüre gereksinim duyulması, doğanın bir şeylerden yoksun olduğunu gösterir-doğal olan diğer canlıların seviyelerinin üzerine çıkma kapasitemiz gereklidir, çünkü doğal durumumuz bu canlıların aksine hiç de “*doğal değildir*”.²⁵

Literatürde var olan tanımlara göre kültürün ne olup olmadığı bakıldığında kültürün genel olarak ‘insanların yaşam biçimleri’ diye tanımlandığını, yalnız geniş anlamıyla kavramı anlaşılır kılmak pek de mümkün olmadığı görülmektedir. Kültüre

²³ Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Ed. Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012, s.18

²⁴ Eagleton, **a.g.e.**, s.12

²⁵ **A.e.**, s.15

ait olan temel özelliklerin çokluğu ve çokboyutluluğu bu kavrama çeşitli anlamlar yüklemektedir. Bu çeşitlilik farklı bakış açılarını kendi yönlerinden beslemekte, tanım zenginliğine sebep olmaktadır. Bu nedenle kültürün özelliklerinden bahsetmek onu daha anlaşılabilir kılmaktadır.

Kültürün özellik ve ilkeleri üzerinde daha ayrıntılı olarak durmak adına Güvenç, antropolog Murdock'tan esinlenerek aşağıdaki başlıklar özellikleri toplamaktadır:

- Kültür öğrenilir.
- Kültür tarihidir ve süreklidir.
- Kültür toplumsaldır.
- Kültür, ideal veya idealleştirilmiş kurallar sistemidir.
- Kültür, ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır.
- Kültür değişir.
- Kültür bütünleştiricidir.
- Kültür bir soyutlamadır.²⁶

Kültür olgusu, insanın dünyaya geliş anından- dünyadan gediş anına kadar, dünyaya gelme şekliyle başlayıp- gitme şekline kadar, bir sözle insanoğlunun kalbi attıkça hep onla beraber büyüme süreci içindedir. İnsanoğlu doğası gereği ideal olanı aramaktadır, böylece toplum için ideal ve doğrular kültüre yüklenir. Hayat pratiklerinden doğduğu için, doğal olarak pratik ve performanslar ile güçlü ve karmaşık bir ilişki içinde yürür. Toplumla beraber büyüme süreci içinde olan kültür, inanışların, değerlerin, sembollerin ve söylemlerin biçimlenmiş şeklidir. Kültür bütün bir toplumun yaşam biçimini oluşturur ve bu hal ve hareket kodlarını, giyim kuşamı, dili, kültür törenleri, davranış normlarını ve inanç sistemlerini içerir. Kültürler zaman boyutu içinde doğal çevreye uyum gösterir, yayılma, ödünç alma ve başka yollarla diğer kültürlerle benzerler. Kültür aynı zamanda sistemi oluşturan bireylerin istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde değişimlere gider. Eski ve yeni değerlerin harmanlanması bugünün kültürünü oluşturmaktadır.

²⁶ Güvenç, **a.g.e.**, s.103-108.

1.2. İletişim Kavramı

İletişim kavramının kökeni Latince **Communis** sözcüğüne dayanır ve bu haliyle ortaklığı, paylaşımı içerir. İngilizce **Communication** sözcüğü ise anlam aktarımını, iletimini değil ‘anlam paylaşımını’ kapsar. Bununla da terimin kökeni aslında ortaklaşalığı ve insaniliği vurgulamış olmaktadır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak, temel sosyal ihtiyaç olan iletişimin, bireyin ötekilerle anlam, söylem ve semboller alışverişi sürecinden ibaret olduğunu görebilmekteyiz. İletişim en temel insani deneyim olduğu için iletişimsiz birey ve toplumun varlığı imkansızdır.²⁷

*“İletişim kavramı yerine yaklaşık 1990’lı yılların sonuna kadar haberleşme sözcüğü kullanılıyordu. Bugün artık ortaklaşa yapılan ve paylaşılan “şey” anlamında iletişim sözcüğü kullanılmaktadır.”*²⁸ Kitle iletişim araçlarının gelişmediği dönemlerde iletişim kavramı ‘ulaşımı’ da içeren bir anlama sahipti. Bu da yolların gelişimi ile ilintili olarak sağlanan fiziksel olanak ve araçlar için kullanılmaktaydı ve bir yerden diğer yere bir hat veya kanal anlamına gelmekteydi. Telegrafın icadından sonra zaman ve mekanın birbirinden ayrışmasıyla birlikte ulaşım, iletişimden ayrılmaya başladı, iletişim artık genellikle sembollerle yapılan değiş tokuşu ifade ederken; ulaşım, malların, eşyaların ve bedenlerin taşınmasına gönderim yaptı.²⁹

Öztürk, iletişime yönelik bakış açılarını, antropolojik, işlevsel ve teknikler bütününden ibaret bir olgu olarak ele alındığını söylemektedir. İletişimi teknikler bütününden ibaret bir olgu olarak değerlendirmek onu medyadan, yani iletişim aracı olan teknolojiden ibaret olduğunu öne sürmektir. Günümüzde iletişimden anlaşılan, büyük oranda, tekniklerin dolayımından geçen aktarım süreci ve iletişim teknolojileridir. Yeni teknolojilerin sayesinde dünyanın bir ucuyla diğer ucu arasında

²⁷ Serdar Öztürk, **Osmanlıda İletişimin Diyalektiği**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010, s. 50

²⁸ Hasan Tutar, M. Kemal Yılmaz, **İletişim-Genel ve Örgütsel Boyutuyla**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2013, s.19

²⁹ Öztürk, **a.g.e.**, s.49

haberleşme imkanı yücetilirken, iletişimin tarihsel, kültürel boyutları ihmal edilir ve iletişim, mesaj aktarımına indirgenir.³⁰

İletişimin diğer boyutlarının ihmal edilerek, teknolojik araçlarla değerlendirilmesi kavram olarak iletişime farklı anlam ve değer yüklemektedir. Bir kavram olarak iletişimin işlev ve özelliklerine bakacak olursak, ‘basit’ bir ileti veya aktarım işlevinin kapsayamadığı bir kavram olduğunu görebiliriz. “*Yaygın bir tanımlamayla içinde bulunduğumuz çağ, ‘enformasyon çağı’ olarak nitelendirilmektedir. Çağımıza adını veren bir değer olarak ortaya çıkması ve iletilmesi, iletişim sayesinde mümkün olabilmektedir.*”³¹ Günümüzde iletişim teknolojileri, önemli bir güç kaynağı olan bilginin iletiminde temel arac olarak kullanılmaktadır. Bununla da iletişim, ileti araçları olarak mesaj aktarımına indirgenilmektedir.

Birçok kişiye ya da nesneye ait olan ve ortaklaşa yapılan anlamalarındaki bu kavramdan hareketle iletişim sözcüğünün özünde, yalın bir ileti alışverişinden çok toplumsal nitelikli bir etkileşim, değiş tokuş ve paylaşımı içermektedir.³² Sosyal bir varlık olan kişi çevresinde kendini iletişim kurarak ifade eder. Konuşmaktan öte bir şey olan iletişim; söz, yazı, görüntü, simgeler, jest ve mimik vasıtasıyla duygu ve düşüncelerin alış-verişini anlamlar ışığında gerçekleştiren etkileşim sürecidir ve sosyal yaşamın temelini oluşturmaktadır. İnsan davranışı, konuşması, susması ve duruşu ile çevresi ile iletişim kurmakta, kendini ifade edebilmektedir. “*Yaşam bir bakıma iletişim kurma serüvenidir. Normal zihinsel fonksiyonlara sahip olan bir insan, iletişim kurmadan yaşayamaz.*”³³ İletişim süreci sayesinde insan duygu ve fikirlerini kendinden dışarıdaki alemle paylaşmakta ve değerlendirilme imkanı kazanmaktadır. Kişinin toplumun diğer üyelerini etkileme ve onlardan etkilenme, yararlanma eylemi bu fikir alış-verişi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu süreç hem kişinin bilgi ve deneyim kazanmasına hem de bulunduğu çevresine uyum göstermek için yararlı olmaktadır. İletişimin amacı da anlaşılabilir mesajların gönderilmesi ve bununla da

³⁰ Öztürk, **a.g.e.**, s.51

³¹ Tutar, Yılmaz, **a.e.**, s. 31

³² Merih Zıllıoğlu, **İletişim Nedir?**, İstanbul, Cem Yayınevi, 2003, s.3

³³ Hasan Tutar, M. Kemal Yılmaz, **Genel İletişim- Kavramlar ve Modeller**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2010, s. 17

karşı tarafın düşünce ve duygularında değişiklik yapmaktır. Bilgi alışverişi bu anlamda iletişimin başlangıç işlevi olarak değerlendirilmektedir.

Disiplinler arası bir bilim dalı olan iletişimin gelişimi sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında gerçekleşti ve bugün iletişim bilimi sosyolojik, politik, psikolojik, antropolojik vs. acıdan ele alınmaktadır. Bu sebeptendir ki, kavrama dair farklı bakış açılarını yansıtan çeşitli tanımlar bulunmaktadır.

Güngör'e göre "... iletişim basitçe açıklanamayacak denli çok boyutlu, çok katmanlı, çok ilişkili, çok amaçlı, çoğu zamanda planlı ve örgütlü bir işleyiş olarak tanımlanabilir."³⁴ İletişimin anlam, kaynak ve işleyişine dair fikirlerin çeşitliliğine dikkat çekerken bunu iletişim biliminin gerek yöntembilimsel gerekse de kuramsal anlamda çeşitli disiplinlerden beslenmesiye ilişkilendirmektedir. En basit örneğiyle iletişimin yalnızca insan özgü bir yeti olup olmadığı konusunda bile iletişim bilimcileri ortak kanıya varamamaktalar.³⁵ Fakat Güngör, iletişimin kaynağının insan olması fikri üzerinde durmaktadır. Doğadaki tüm canlıların arasında kendilerine özgü iletişim biçimi bulunmaktadır. Bilimin iletişim olgusuna ait ettiği anlam ve tanımlar kapsamı onu yalnızca insanla sınırlı tutmayı gerektirmektedir.

Oskay'a göre "birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini aktaran, aynı olgular, nesneler, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duyguları taşıyıp bunları ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplumsal yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirimlerine iletişim denilir."³⁶

"İletişim toplumun temelini oluşturan bir sistem, örgütsel ve yönetsel yapının düzenli işleyişini sağlayan bir araç, bireysel davranışları görüntüleyen ve etkileyen bir teknik, sosyal süreçler bakımında zorunlu bir eylem ve sosyal uyum için gerekli bir sanattır."³⁷ Bilgi üretme, iletme ve algılama süreci olan iletişim, kişinin kendini ifade etme ve dinletme gereksinimi sonucunda ortaya çıkmakta ve bilginin paylaşılmasına imkan sağlamaktadır. Yani iletişim amaçsız bir etkileşim değil, "bir etki oluşturmaya

³⁴ Nazife Güngör, **İletişime Giriş**, Ankara, Siyasal Kitapevi, 2017, s.26

³⁵ Güngör, **a.g.e.**, s.19

³⁶ Ünsal Oskay, **İletişimin ABC'si**, İstanbul, Der Yayınları, 2007, s.9

³⁷ Tutar, Yılmaz, **a.g.e.**, s.20

veya davranış nedeni olmaya dönük olarak mesajın kaynaktan hedefe bilinçli bir şekilde aktarılmasıdır.”³⁸

E.X. Dance ve Cari E. Larson, iletişime ilişkin 200 dolaylarındaki tanımları tarayarak 126 tanım bulmuşlar. Bu tanımlardan bazıları aşağıdaki gibidir:

- İletişim, bilginin fikirlerin, duyguların, becerilerin, vb. simgeler kullanılarak iletilmesidir.
- İletişim, esas olarak simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine (veya diğerlerine) bilgilerin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimidir.
- İletişim, mesajlar aracılığıyla gerçekleştirilen toplumsal etkileşimdir.
- İletişim anlam arama çabasıdır; insanın başlattığı kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırt etme ve örgütlenmeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir.
- İletişim, katılanların bilgi yaratıp, karşılıklı bir anlamaya ulaşmak amacıyla bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir süreçtir.
- İletişim, sayesinde dünyayı anlamlı kıldığımız ve bu anlamı başkalarıyla paylaştığımız insani bir süreçtir.
- İletişim, insanların kolektif olarak toplumsal gerçekliği yaratıp düzenledikleri süreçtir.
- İletişim, insanların birbirleri ile olgu değiş tokuşunda bulunduğu geniş bir alandır.
- İletişim semboller (simgeler), işaret, resim, plastik, sözel veya herhangi bir şekilde yapılan bir değiş tokuştur.³⁹

İletişim, ileti, gönderici ve alıcı olmak üzere üç önemli unsuru olan ve bilgi, deneyim, duygu, görüntü veya sesin iletilmesi ve işlenilmesi sürecidir.⁴⁰ Kavram

³⁸ Engin Uğur, **Temel İletişim Yöntemleri ve İletişimde Etkinliği Arttırmak**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 3

³⁹ Aysel Aziz, **İletişime Giriş**, İstanbul, Hiperlink Yayınları, 2016, s.28

⁴⁰ Uğur, **a.g.e.**, s.5

olarak iletişim kaynaktan gelen duygu, düşünce, davranış ve bilginin sözlü, yazılı ve sözsüz olarak hedefe iletilmesi anlamına gelmektedir.

İnsan duygu ve düşüncesini belirli bir araçla aktarabilir ve biriktirebilir. Burada iletişimin kaynak ve hedef arasındaki alış-veriş süreci olduğunu göre bilmekteyiz. Kısa tanımıyla kaynakla hedef arasında mesaj alış-verişi olan “*iletişim; bilgi, fikir, duygu ve düşünceleri kapsayan anlamların, semboller yardımıyla aktarıldığı bir süreçtir.*”⁴¹ Duygu, düşünce ve tecrübe kodlanarak kanal aracılığıyla kaynaktan hedefe aktarılmaktadır ve hedeften gelen geri bildirim iletişim sürecinin gerçekleşmesidir.

“İletişim sürecinde gönderici bir mesaj oluşturur ve bunu alıcıya aktarır. Alıcı, mesajı yorumlar ve göndericiyi yanıtlar. Böylece iletişim süreci başlamış olur. İletişimin tanımları incelendiğinde, iletişimin kaynak ve hedef arasında mesaj alış-verişi olduğu anlaşılır. İletişim kaynağın mesajı düzenleyip (kodlama) göndermesi ile başlar. Sonra alıcıya ulaşan mesajın konu alıcı tarafından açılır. Bunun için alıcı mesajı algılayacak, başka bir ifadeyle mesajın kodunu çözecek yetenekte olması gerekir. Alıcı, kaynağın gönderdiği mesajı çözümler ve ir düşünce haline dönüştürebilir ve geribildirimde bulunabilirse iletişim süreci tamamlanmış olur.”⁴²

İletişim süreci için önemli olan öğeleri temel oluşturucu, aracı ve iletişime yardımcı öğeler biçiminde üç grup olarak ele almak doğrudur. ‘Gönderici’, ‘alıcı’, ‘ileti’, ‘kanal’, ‘geri besleme’, ‘kodlama’, ‘kodaçımleme’ gibi öğeler iletişim sürecini oluşturan temel öğelerdir ve iletişimin olmazsa olmazlarıdır.⁴³ İletişimin işleyişinde önemli olan birtakım yardımcı öğeler de bulunmaktadır ve bunlardan en önemlisi ‘gürültü’ ve ‘oramsal’ koşullardır.⁴⁴ İletişimin aracı öğelerine ise ‘kaanat önderi’, ‘grup ilişkileri’, ‘bireysel farklılıklar’ gibi olgu ve kavramlar aittir.⁴⁵

Gönderici, hedef ve ileti temel oluşturucu öğeler olarak değerlendirilmektedir. Bu öğelerden biri eksik olduğu halde iletişim süreci başlatılamaz. Mesajı iletmekte olan gönderici hedef oluşturan kişi veya kişilere ilişkin belirli niyetlerde bulunmakta, “*onlarla yakınlaşmak, onları bir eyleme ya da kaanate doğru yönlendirmek, bir*

⁴¹ Tutar, Yılmaz, **a.g.e.**, s.21

⁴² Tutar, Yılmaz, **a.g.e.**, s.47

⁴³ Güngör, **a.g.e.**, s. 28

⁴⁴ Güngör, **a.e.**, s.36

⁴⁵ Güngör, **a.e.**, s.39

durumdan ya da düşünüşten vazgeçirmek, bir ürünü ya da hizmeti satın almaya ikna etmek, satın almaktan vazgeçirmek vs”⁴⁶ gibi eylemler için ikna etmeye çalışmaktadır.

İletişim karmaşık bir süreç olarak hem istemli hem de istemsiz olarak gerçekleşebilmektedir. Gerald R. Miller ve Mark Steinberg iletişimi “bireyin anlamları istemli olarak başka birine aktarma girişimi süreci” olarak tanımlamaktadır. Bu fikre esasen, iletişim sürecinde tüm iletiler istemli biçimde gönderilmektedir ve bu da belli ölçüde bilinçli yapılmaktadır. Yani iletişim rastlantısal bir etkinliğin aksine planlı ve sistemli olarak gerçekleşmektedir. İletişim süreciyle ilgili farklı bir görüşde ise “istemli iletişim yaklaşımı”nın bilinçsizce gönderilen iletilerden ibaret olup sınırlı kullanım alanında olmasından söz edilmektedir.⁴⁷

Göndericinin hedefi olduğu kişi ya da kişiler alıcıdır. Alıcıya ait olan sorumluluk ise gönderilen mesajı amacına uygun şekilde değerlendirmek, geri bildirim sağlamak veya mesajı kaynak sağlamaktır.

“İletişimsel ilişkiyi yönlendiren temel amaç göndericinin veya kaynağın alıcı veya hedef üzerinde bir biçimde ve birtakım nedenlerle oluşturmak istediği etkidir. Dolayısıyla da iletişimin nesnesi konumundaki alıcı da öznesi konumundaki göndericiyle eşit öneme sahiptir. Alıcının karakteri, ortamsal koşulları, talepleri, beklentileri ve en önemlisi gereksinimleri iletişimsel edimin beklenen sonucu vermesi açısından önemlidir. Gönderici bu nedenle de hedef olarak belirlediği kişi, grup veya toplumsal kesimin bilişsel, duygusal, ruhsal, sosyokültürel, sosyoekonomik vb. özellikleri hakkında yeterili bilgiye sahip olmak zorundadır.”⁴⁸

“Mesaj alıcıyı uyaran, onu bir tutum veya davranışta bulunmaya iten ve kaynak tarafından gönderilen iletidir. Mesaj iletişimin üç zorunlu unsurlarından biridir. Mesaj veya ileti işaret, söz, bedenin dili, ses olabileceği gibi, kitap, gazete, dergi vb. olabilir. Mesaj kısaca kodlanan bilginin aldığı fiziksel şekil olarak tanımlanabilir.”⁴⁹ Mesaj alıcıya gönderici tarafından gönderilen düşünce, duygu ve bilginin kodlanmış biçimidir ve sözlü, yazılı veya sözsüz şekilde olabilmektedir. Alıcı mesajı kültürel ve kişisel yapısına, aynı zamanda bilgi birikimine göre değerlendirmektedir. Böylece

⁴⁶ Nazife Güngör, **İletişim-Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitapevi, 2018, s. 59

⁴⁷ Asker Kartarı, **Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016 s.41

⁴⁸ Güngör, **İletişime Giriş**, s.31

⁴⁹ Tutar, Yılmaz, **İletişim-Genel ve Örgütsel Boyutuyla**, s.54

mesaj, alıcı tarafından algılanması ve yorumlanması sonucunda ikinci kez can bulmaktadır.

Gönderici tarafından gönderilen ileti, alıcı tarafından algılanabilmesi için ortak işaretlerle gönderilmektedir ve iletişimde bu süreç kodlama denilmektedir. *“Kodlama bir mesajın, iletişim kanalının özelliklerine uygun olacak şekilde, bir simgeleştirme sistemi aracılığıyla fiziksel olarak iletilebilecek biçime çevirilmesi demektir. Kodlamanın iletişim açısından tanımı ise, iletişim kurabilmek için çeşitli görsel ve sessel sinyallerin belli kurallara göre düzenlenmesi şeklindedir.”*⁵⁰ Gönderici kodlama yaparak yani iletiyi belirli işaret sistemi ile alıcıya iletir, alıcı da iletiyi algılayabilmek için işaretleri deşifre eder. Böylece kodlama ve kodaçıklama ikilisi iletişimin temel öğelerinden birini oluşturur. İletişim sürecinin beklenen biçimde sonuçlanabilmesi için gönderici ve alıcı arasında ortak işaret sisteminin, yani ortak kodların kullanılması önemlidir.⁵¹

Kanal mesajın göndericiden alıcıya aktarıldığı yol veya araçlardır. Söz, yazı, giyim kuşam, jestler, mimiklerden basit iletişimsel ilişkilerin en sık kullanılan kanallarıdır. Kodların taşıyıcısı olan diğer kanallara ise radyo dalgaları, uydu ve anten gibi görüntü taşıyan kanallar da aittir.

İletişim dinamik bir süreçtir. İletişim sürecine katılanlar, dinamik olarak gönderilen mesaja tepki vermekteler. İletişim süreci geri çevrilemez, söylenilen sözler, gönderilen mesajlar söylenmemiş, gönderilmemiş sayılmamaz ve sonuçta kişiler iletişim sürecinin başlangıcında olduklarından farklı duruma gelirler. İletişim süreci boyunca dikkat yalnızca ana konu üzerinde yoğunlaşmaz, iletişimin gerçekleştiği belirli fiziki ortam ve sosyal ilişkiler ağı yani ortam da onun sonucunu etkiler. Bağlam, etkileşim sürecine katılan insanların iletişim davranışlarını belirler.⁵²

İletişimin, herhangi bir sosyal sistem içindeki temel fonksiyonları enformasyon, sosyalizasyon, motivasyon, tartışma, eğitim, kültürel gelişme, eğlence, entegrasyon,

⁵⁰ Uğur, **a.g.e.**, s. 8

⁵¹ Güngör, **İletişime Giriş**, s.32

⁵² Asker Kartarı, **Farklılıklarla Yaşamak-Kültürlerarası İletişim**, Ankara, Ürün Yayınları, 2001, s.20

bilgi sağlama, ikna etme ve etkileme, emretme ve öğretme, birleştirme, kontrol, güdüleme olarak sıralanabilir.⁵³

İletişim olgusu ve sürecinin bir takım özellikleri vardır; gönderici ve alıcı sürekli değişir, iletişimde süreklilik vardır, iletişim semboliktir/simgeseldir, iletilerde geçişkenlik/ farklı algılama vardır, iletişim toplumsal bir olgudur, iletişim kültürel, iletişim ideolojiktir, iletişim sınıfsaldır.⁵⁴

Sosyal bir varlık olan insan, yaşamını iletişim kurarak sürdürmektedir. Bu iletişim anlamlar temelinde gerçekleşir ve bireyi her defasında değiştire ve geliştirebilen güce sahiptir. Birey günlük yaşamında diğer insanlar veya gruplarla oluğu gibi, içe yönelik iletişim de kurmaktadır. İletişim sürecinde her birey iletişimi farklı biçimde algılar ve yorumlar. Bu mesajı algılamak, yorumlamak veya göndermek, kişisel bilgi ve tecrübeye bağlıdır. Sonuç olarak, iletişimin kişiyi biçimlendirdiği gibi, kişinin de iletişimi biçimlendirdiğini göre bilmekteyiz.

1.2.1. Kültür ve İletişim İlişkisi

İletişim insan ve toplumsal yaşamın sistemli yapılara dönüştürülmesinde önemli ölçüde aracı olmakla birlikte, sistematik iletişimsel yapı içerisinde onlara birbirleriyle anlaşabilme, bağlantı kurabilme, yaşama dair tecrübelerini araçsal kayıtlara dönüştürebilme olanağı sunmuştur. Yazı, matbaa, telefon, telgraf, radyo, televizyon, bilgisayar vb. iletişim araçları, içerisinde geliştiği dönemlere önemli katkılar sağlamış, insanlığın bulunduğu yerden daha ileri bir yere taşınmasında etkili olmuşlar.⁵⁵

İletişim kişiler arasındaki duygu, düşünce, bilgi, haber gibi unsurların aktarımı olarak, diğer bir deyişle birey ve grupların birbiriyle kurdukları kültürel etkileşimlerin bir sonucudur. Bireyler oluşturdukları yapıların devamlılıklarını sağlamak amacıyla

⁵³ Tutar, Yılmaz, **İletişim-Genel ve Örgütsel Boyutuyla**, s. 36

⁵⁴ Aziz, **a.g.e.**, s.38

⁵⁵ Güngör, **İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar**, s.44

sahip oldukları bilgi, deneyim ve birikimleri kendinden sonraki nesillere aktarmaktalar.

Levi-Strauss, her kültür, hayatını alışverişle sürdürdüğünü, yalnızlığın bir insan topluluğu için mahvedici ve doğasını bütünüyle gerçekleştiremeyecek biçimde engelleyici olduğunu söylemektedir.⁵⁶ Bu alışveriş kültürler arasında aynı biçimde ve aynı düzeyde gerçekleşmeyen farklılaşmanı, çeşitlenmeni gerçekleştirmektedir. Bu çeşitlilik daimi hareketliliğin sonucudur ve kesinlikle durağan bir kavram değildir. Kültürlerin durağan bir hal alması kuşkusuz coğrafi uzaklıkları, içinde bulundukları ortamların kendine özgü nitelikleri ve dışarıdaki dünyadan habersizlik nedeniyle kendi içine kapanıp, diğerlerinde soyutlanarak gerçekleşmektedir. Fakat toplumlar hiçbir zaman yalnız kalmamışlardır; en ayırık göründükleri zamanlarda bile topluluklar ya da sürüler halinde olmuşlar.⁵⁷

İletişim sonucunda insanlar arasında bir sosyalleşme, birliktelik ve bilgi aktarımı gerçekleşmektedir. Birikim ve yaşanmışlıkların aktarımının var olduğu iletişimde kültür oluşumu sürecinden söz edebiliriz. Kültür ve iletişim bu aktarım sürecinin olmazsa olmazlarıdır. Toplumun oluşturuç unsurlardan olan kültür organik yapıya sahip olmakta bu da değişimini kaçınılmaz kılmakta, zaman içinde değişerek aynı kalmamakta ve bu değişim toplumun genel eğilimleri doğrultusunda şekillenmektedir. Aynı zamanda etkileşimde bulunulduğu toplumun kültürüne maruz kaldığı ve bu kültürde alımla yaptığında değişim göstermektedir.

*“İletişim, katılan bireyleri, onların kültürlerinin ve içinde bulunulan durumu dikkate almadan tanımlanırsa, en basit anlamıyla, “duygu ve düşünceleri paylaşma” sürecidir. Hangi kültüre mensup olursa olsun, bütün insanlar sonuçları farklı olsa da, iletişim sürecinde aynı temel etkinliklerde bulunur.”*⁵⁸ “Hall’a göre ‘Kültür iletişimdir’. Çünkü konuşma ve yazma gibi iletişim araçlarında kullanılan semboller (sözcükler, ses, yazı vb.) aslında kültürel simgelerdir. Yaşamın bütünlüğünü iletişim

⁵⁶Claude Levi-Strauss, **İrk, Tarih ve Kültür**, Çev. Haldun Bayrı vb., İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s.9

⁵⁷A.e., s.25

⁵⁸ Samovar/ Porter’den akt. Asker Kartarı, **Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016 s.41

kuşağa, değişen ve gelişen koşullar, gereksinmeler bağlamında yenilenmekte ve aktarılmaktadır. Sözü geçen değişim veya gelişim ya toplumsal yapıdan etkilendiği gibi diğer toplumların kültürlerine olan öykünme ya da ödünç almalardan oluşabilmektedir.⁶³ Kültürü teşkil eden inanç, değer, sembol, norm gibi öğeler kısacası simgesel evreninin değişimi, kültürün manevi değişimi demektir. Kültürün manevi değişimi toplumun kendi yapısından kaynaklandığı gibi, diğer toplumların kültürlerine olan öykünmeden ya da ödünç almalar sonucu gerçekleşmektedir.

*“İletişim, insanın ve bireyin kültürel çevresi (hem doğal, hem toplumsal çevresi) ile ilişkilerine göre değişip gelişen ve buna karşılık insanı değiştiren bir süreçtir.”*⁶⁴ İletişim araçları, toplumsal yapıyı ve yapısal fonksiyonların sonuçlarını izlemezler, aksine bu yapıyı oluşturan koşulları belirlerler. Hiçbir toplumsal örgütlenme veya üretim iletişimin katkısı olmadan var olamaz, bu nedenle bu oluşumlar bir başa iletişim olgusuyla bağlantılıdır.⁶⁵

Kültür ve iletişim birbirinden ayrı değildir, çünkü kültürün varlığı ve aktarılması iletişime bağlıdır, iletişim ve dil aracılığıyla aktarılmaktadır. İletişimin gerçekleştiği biçim de kültüre bağlı olmaktadır. Toplum sürekli devinim halindedir ve iletişim araçları toplum değişim ve dönüşümlerinde önemli rol oynamaktadır. Sözlü kültürden sonra ortaya çıkan tüm diğer iletişim kurma biçimleriyle çağ atlayan dünya her defasında daha da evrensel bir hal almıştır. İletişim alanındaki gelişimler toplumun tümü katmanlarını etkilemekte, sosyal, siyasal ve ekonomik alanda birbirini tetikleyen yenilikleri de beraberinde getirmektedir.

İletişim ve kültür ilişkisine tarihsel açıdan bakıldığında hangisinin daha önce ortaya çıktığı fikri tartışmalı konudur.

“Genel olarak insana özgü, anlamlandırılmış işaretlerden oluşan iletişim sistemleri ve bunlar içinde en yetkini olan konuşma dili için bir ‘sıfır’ noktası ya da başlangıç tarihi belirlemek olanaksızdır. Kültürün başlangıcı ise alt paleolitik çağların erinliklerinde bulunabilen en eski aletlere dek uzanır. Ne denli ilkel olursa olsun insan eliyle yapıldığı

⁶³ Aysun Yüksel, “Sosyal/Kültürel Değişmede ve Yeniliklerin Benimsenmesinde Kitle İletişim Araçlarının Etkisi”, **Yeni Türkiye Medya Özel Sayısı II**, S.12, 1996, s. 1499

⁶⁴ Zıllıoğlu, **a.g.e.**, s.94

⁶⁵ K. Lundby&R. Helge, Medya Kültür İletişim: Medya Kültürü Aracılığıyla Modernliğin Yorumlanması, **Medya Kültür Siyaset**, der; Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.13-29, s.16

gözlenen ilk taş aletler insanın doğa karşısındaki etkin (kültürel) tavrının kanıtları sayılırlar. Zamansal sıralamada önce dil mi geliyor, yoksa kültür mü sorusunun bilimsel yanıtları tartışmalıdır.”⁶⁶

Zıllıoğlu’na göre bu bağlamda kültür tarihine artan iletişim ve ulaşım olanaklarının tarihi olarak da bakabiliriz. Bu tarihi ulaşım sağlayan hayvanların evcilleştirilmesiyle başlayıp, tekerleğin, koşum tekniklerinin, at nalının, yazının, kağıdın, matbaanın, icadını, kara ulaşımının ve deniz ulaşımının geliştirilmesiyle devam edip son olarak çeşitli teknolojik araçların geliştirilmesi açıdan değerlendirebiliriz.⁶⁷

Marshall T. Poe **İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum** isimli çalışmasında genel olarak medya ve kültürün bağlantılı şekilde gerçekleşen gelişimlerini, birbirini takip eden iletişim araçlarının neden belli zamanda ve mekanda ortaya çıktığını, iletişim araçlarının insanların davranma ve düşünme biçimlerine geçmişte ve şimdi ne yaptığını incelemektedir. İletişim tarihinin bundan yaklaşık üç yüz bin yıl önce başladığını ve tarihsel olarak konuşma, el yazması, matbaa, görsel-işitsel, internet ve dijital evreden geçtiğini söyleyen Poe, bütün bu değişimlerin insanın ihtiyaçlarına bağlamaktadır. İnsan doğası ve medya ağları toplumsal pratikleri şekillendiren ‘koşulları’ oluşturmakta ve toplumsal pratiklerin kendileriyle örtüşen değerlere yol açmaktadır.

Tarihsel olarak ortaya ilk çıkan iletişim aracı konuşmaydı ve sonraki araçlardan farklı olarak insanın yaratımıyla ortaya çıkmamıştır. Poe, ellerimizle kavrama, ayaklarımızla yürüme becerilerinde olduğu gibi konuşanın bize doğal yolla geldiğini söylemektedir. Konuşmaya başladık çünkü evrimsel olarak konuşmak bizim için avantajlıydı.⁶⁸ İnsana özel ilk iletişim aracı olan konuşma neredeyse 150.000 yıl boyunca bildiğimiz tek iletişim aracı olmuştur. Harold A. Innis, iletişim araçlarının fiziksel özelliklerinin toplumları ve düşünceleri yeni istikametlere “itttiğini” söylemiştir. Medya etkilerine ait olan bu itme kuramına göre, konuşma da ilk insanların toplumsal pratikleri ve değerleri üzerinde bir etki bırakmıştır. Belirli bir

⁶⁶ Zıllıoğlu, a.g.e., s.48

⁶⁷ A.e., s.53

⁶⁸ Marshall T. Poe, **İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum**, Çev. Umut Yener Kara, İstanbul, Isık Yayınları, 2019, s.48

Konuşma Çağında, belirli bir Konuşma Kültürünün temeli oluşturulmuş olmalıydı.⁶⁹ Bu çağda, kolay erişilen şekilden iletişim kurulmuş ve bilginin ortak mülkiyet olduğu düşünülmüş, ortak meseleler tartışılmış, çok sayıda ritüel yaratılmış ve onları doğru bir şekilde yerine getiriler taktir edilmiştir. Konuşma Kültürü ağırlıklı olarak konuşmanın kendisinin ürünü olmakla beraber en güçlü ve üretken medya ürünüydü. Yaklaşık 175.000 yıl boyunca temelde değişmeden kaldı ve homo sapiens'in yerkürenin tamamını iskan etmesinin önünü açtı. Fakat sonraki dönemlerde bazı yaygın koşullar Konuşma Kültürüne farklı taleplerle geldi ve bunun sonucunda yeni bir iletişim aracı ortaya çıktı.⁷⁰

Sözlü kültürün kayıtlara geçme biçimi olarak da değerlendirilen yazı, sözün kalıcı olma ihtiyacından ortaya çıkmış ve geliştirilmiştir. Yazı söze aktarılmakta olanın daha da güçlenmesine, süreklilik kazanmasına, zamansal ve uzamsal olarak yaygınlaşmasına, evrenselleşmesine fırsat yaratmış, toplumsal yaşamın sistemli yapılara dönüştürülmesini daha da kolaylaştırmıştır.⁷¹

Duygu ve düşüncelerin harf ve işaretler kullanılarak belirli bir yapısal düzeyde ifade edildiği iletişim aracı olan yazı buluştan çok bir ihtiyaçtı. Kazanılan kültürel birikimlerin yazıya aktarılmadığı sürece gelecek kuşaklara aktarımı sistematik yapıya sahip değildi ve bu da kültürel kayıpların, bilginin unutulmasının ve belirli bir hazinede korunması için engel teşkil etmekteydi. Yazının sunduğu yapısal biçim, bilginin daha net aktarımına imkan vermektedir ve bu sebeptendir ki, tarihçiler yazının buluşunu tarih denilen sürecin başlangıcı olarak değerlendirmekteler.

Yazının tarihsel gelişimine baktığımızda bunun konuşmadan birbaşa yazıya geçiş süreci olarak gerçekleşmediğini görebilmekteyiz. Yazı modern insanın kullandığı harf biçimini almadan önce madde, resim gibi yazılar biçiminde kullanılmıştır. Tarih boyunca aktarılacak istenilen bilgi, değişik materyaller kullanılarak farklı yüzeylerde biçimlendirilerek sonraki nesillere aktarılmıştır. İletişim

⁶⁹ A.e., s.61

⁷⁰ A.e., s.92

⁷¹ Güngör, a.g.e., s.48

araçlarının gelişim tarihine baktığımızda aktarım biçimi ile aktarım malzemelerinin karşılıklı etkileşim içinde olduğunu görebilmekteyiz.

Poe, yazının gelişmesinin uzun zaman sonra olmasının sebebini, yazıyı varlığa çeken tarihsel koşulların hükümdarlar ve rahipler ortaya çıkmadan önce var olmamalarına bağlamaktadır. Yazı, keşfedildikten sonra ne hızlı bir şekilde ne de uzağa yayılmıştı, bu da muhtemelen hükümdarların ve rahiplerin yazıyı tekelleri altına alma çabalarına bağlı olup, aynı zamanda okuryazarlığın çoğu amaç için hiçbir işe yaranamamasıyla da açıklanabilir. Konuşmak ve dinlemek ucuz olduğu halde, o dönemin şartlarında yazmak ve okumak pahalı olmaktaydı.⁷²

Sözlü birikimin korunmasından ve insan düşüncelerinin gelişmesinde önemli yeri olan yazı, aynı zamanda yönetici sınıfın güçlerini pekiştirmekte ve ticaretin gelişmesinde de katkıda bulunmuştur. Ekonomik ve teknolojik gelişmelerin sonucunda kurulan merkezi yönetim sistemine, gelişmiş ulaşım ve yazı gibi iletişim tekniklerinin sağladığı katkı hem iktidarın güçlendirmesi hem de toplumsal düzen sağlaması ile oluşmaktaydı.⁷³

Medya ortamına yeni araçların eklenmesi diğerlerinin yerini aldığı anlamına gelmemekte aksine “*temel iletişim araçları genelde birbirlerinin yerini almaktan ziyade üst üste birikirler*”.⁷⁴ Yeni iletişim araçları artan talep sonucunda ortaya çıkarlar. Bu bütün iletişim araçları için de geçerlidir. Matbaa ortaya çıkmadan çok önce de baskı yapmak için gereken teknik kapasite var olmaktaydı yani yazmaya başlamadan binlerce yıl önce yazabilirdik çünkü Gutenberg çok da bir şey “icat etmemişti”, onun matbaa sistemin neredeyse her ögesi daha önceden de vardı. İnsanlar baskı yapabilmekteydiler ama bunu yapmadılar çünkü buna yeterince ihtiyaç duymamaktaydılar. Büyük bir toplumsal değişim var olan iletişim araçlarını teşkilatlı grupların amaçları için yetersiz hale getirmekte veya gruplar önceden var olan teknik kapasiteyi tam teşekkülü bir iletişim aracına dönüştürmemiştir.⁷⁵

⁷² Poe, **a.g.e.**, s.107.

⁷³ Zılhoğlu, **a.g.e.**, s.55.

⁷⁴ Poe, **a.g.e.**, s.173.

⁷⁵ **A.e.**, s.153-156.

Matbaa kültürü yayılmaya hızlı bir şekilde başlamış, gittiği her toplumun gelişmesi için uygun olan şartları ortaya çıkarmıştır. Teknolojik gelişimlerden olan matbaanın icadı iletişim açısından değil, kültürel açıdan bir evrim yaratmıştı. Matbaada çoğaltılan yazı aracılığıyla bilgi ve ideoloji aktarımı hızlandı, bu da toplumsal ve kültürel değişimlere olanak sağladı.

Avrupa’da yazının mekanik çoğaltımı ile bilginin hızla yayılması gelişmekte olan toplumsal ve kültürel gelişmeler için bir imkan niteliğindeydi. Ortaçağ sonrası Avrupa’ında ticaretin gelişmesi ve kıtalar arası bir ticaret ve ulaşımın gelişmesinin beraberinde basılan kitaplar yalnızca dini değil, aynı zamanda eski ve çağdaş düşünürlerin ideolojilerinin yayılmasını hızlandırdı.⁷⁶

Poe daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan görsel –işitsel iletişim araçlarını da, yine daha önceleri de kullanılabileceğini ama düşük talepten ötürü geç kullanılma ve belirli grupların amaçları için bu iletişim araçlarını yetersiz hale getirilme bağlamında incelemektedir. On sekizinci yüzyılın sonlarında daha önce matbaaya ihtiyaç duyan grupların çıkarlarında önemli değişimler yaşandı: Ticari kapitalizm sanayi kapitalizmine, bürokratik devlet ferah devletine, okuma dini ise kültürel liberalizme dönüşüyordu. Görsel- işitsel iletişim araçlarını yaygın kullanıma çeken talep artışı tam bu dönemlerde ortaya çıkmaya başladı.⁷⁷ Bu araçların ortaya çıkması ile iletişim alanı daha da yoğunlaşmış çünkü yukarı da denildiği gibi, yeni ortaya çıkan araç diğerlerinin yerine değil üstüne gelmekteydi. Görsel-işitsel iletişim araçlarından gelen içerikler genelde eğitim değil uyarma amaçlıdır. İnsanlar bütün dünyada bu içerikleri tüketseler de neredeyse hiçbir zaman onları üretmezler. Kimse ne televizyonla konuşur ne de böyle bir arzuya sahip görünür. Görsel-işitsel iletişim araçları, kitlesel tüketime uygun hale getirildikten sonra hızla yayılmışlardı. Bu hızlı yayılmanın bir nedeni modern devletlerin ve teşebbüslerin onları kitlelere ucuz şekilde tedarik edebilme becerisiyle bağlantılı olsa da, diğer önemli nedeni insanların izleme ve dinlemeye olan fiziksel ve güdüsel yatkınlıklarıdır.⁷⁸

⁷⁶ Zılhoğlu, a.g.e., s.55.

⁷⁷ Poe, a.g.e., s.228-230.

⁷⁸ A.g., s.299.

Sözlü kültürden beri var olan temel unsur görsellik için en gözde örneklerden biri mağaralarda yer alan resimli anlatım biçimidir. Fakat yeni gelen araçın eskinin kullanımına tamamen son vermediğini hatırlarsak, görsel araçların sonraki süreçte görüntü teknolojilerinin gelişimiyle birlikte yazının yerini ala bilmiş, böylece görsel ve işitsel araçların işlevi artmıştır. Hakim ideoloji bütün zamanlarda, döneme ait iletişim aracını gücüne güç katmak için kullanmaktadır. Maatba teknolojilerinin yaygın olduğu dönemde özellikle dini kitaplar yaygınlaşmakta, dönemin hakim ideolojisi böylece daha da güçlendirilmekteydi. Aynı akışı görsel-işitsel iletişim araçlarının yaygın olduğu dönemde de izleye bilmekteyiz. Küresel sürecin tüm boyutları iletişim araçlarıyla güçlendirilmektedir. Görsel-işitsel araçları takiben internetin yaygınlık kazandığı dönemde de iletişim araçlarının ‘ideolojik’ kullanım yönleri açık aydın sezilmektedir.

Poe, internetin hikayesinin gerçek başlangıcını Bilimsel Devrimin yaşandığı on altıncı yüzyıl Avrupa’sına kadar gittiğini söyler. Bunun nedeni ise ilk kez bu tarihlerde internetle sonuçlanacak projenin modern haliyle düşünülmüş olduğudur. Bu proje, bilimsel amaçla bilginin sistemli şekilde toplanması, sınıflandırılması ve yayılmasıydı Avrupa düşünürlerini veri toplama, sınıflandırma ve yaymaya teşvik eden etkenlerden biri eski Yunanlıların bilimsel kaygılarının ve pratiklerinin canlandırılması, ikincisi ise emperyalizmdi. Rönesans döneminin insanları yenedünyalar keşfederek, gittikleri yerlerden getirdikleri şeyleri sınıflandırıp eski doğa tarihi müzeleri olan antika odalarında sergilenmişlerdi.⁷⁹ En derin kökleri bilimsel olan İnternet bu anlamda bilginin kolay, etkili ve sonsuz şekilde depolandığı ve işlendiği dört yüzyıllık rüyanın gerçekleşmesiydi. Buna rağmen internetin yirminci yüzyılın son çeyreğinde yaygınlaşmasının sebebi bilim değildi. Enformasyon kapitalizmi, gözetim devleti ve kültürel hazcılık modern haliyle interneti toplum hayatına getirmişti. Bu hızlı bir şekilde gerçekleşmişti, çünkü biz doğamız gereği internetin bize sağladıklarını yapmaya meyilliyizdir.⁸⁰

⁷⁹ A.g., s.304.

⁸⁰ A.g., s.330.

M.Ö. 5. yüzyılda Heraklit bir insanın aynı ırmaktan iki kez yıkanmayacağını yani ne insanın ne de ırmağın geçen zaman içinde aynı kalmadıklarını söylerken, aynı sürecin doğal ve kültürel olaylardaki sürekli değişim için de geçerli olduğunu vurgulamıştı. Kültürel süreçler ile kültürün süreklilik içinde değişip gelişmesi yaşanmaktadır. Çünkü kavram olarak süreç hem sürekliliği hem de değişim ve gelişmeyi içermektedir. Örneğin tarih, sürekli değişme ve gelişmelerden oluşan süreçtir.⁸¹

“İstenilen değişimin, dönüşümün sağlanması için takip edilecek yol, bulunan toplumsal koşullara göre değişiklik gösterecektir.”⁸² Kültürel değişim zamanın sürekliliğine uygun olarak gerçekleştiği gibi, toplumsal alanın diğer alanlarındaki değişime uygunlaşma cabasıyla da gerçekleşmektedir. Tarih boyunca toplumsal hareketlilik, din ve siyasal ilişkiler, teknolojik gelişim, gibi olaylar kültürler için değişimi tetikleyen güçlerin başında gelmektedir.

Kültür ve iletişimin gelişme olanakları hem karşılıklı hem de birbirini tetikleyici biçimde gerçekleşmektedir. Birinin gelişimi diğerinin gelişimine olanak sunmakta, yeni ortamlar kurmaktadır. *“İletişim yoluyla kazanılan kültürel birikim yeni teknolojilerin geliştirilmesine, bu arada iletişim teknolojisinin de geliştirilmesine neden oluyor. İletişim teknolojisindeki her yeni gelişme ise toplumsal/kültürel değişimi hızlandırıyor, pekiştiriyor. Özetle, iletişimin biçimi ve içeriği kültürel oluş ve gelişime göre belirlenip değişiyor. Aynı zamanda da kültürel oluş ve değişiminin temelinde de iletişimin gelişmesi yatıyor.”⁸³*

Thompson, geleneğin karakterindeki ve toplumsal yaşamdaki rolünün değişimi üzerinde medyanın dönüştürücü etkisinden söz ederken medyanın kendi karakterindeki temel değişimi vurgulamaktadır. Medyanın gelişimi öncesinde insanın yaşam ve geçmişe dair algısı, esas olarak, yüz yüze etkileşimle aktarılmakta ve sözlü geleneğe uygun biçimde üretilmekteydi. Medyanın gelişimiyle birlikte bireyler, günlük karşılaşma alanlarının oldukça ötesine genişletilmiş olan olayları tecrübe

⁸¹ Zılhoğlu, a.g.e. s.93.

⁸² Abdulkadir Atik- Şeyma Bilginer Erdoğan, “Toplumsal Bellek ve Medya”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Atatürk Üniversitesi, S:6, 2014, s.4

⁸³ Zılhoğlu, a.g.e. s.53.

ettiler, yüz yüze iletişim dışındaki bir iletişim biçimini keşif ettiler. Üstelik bireyler medya ürünlerine eriştiklerinde, günlük yaşam mekanlarında egemen olan otorite biçimlerinden ve yüz yüze etkileşimin sembolik içeriğinden uzaklaştılar. Medyanın yaşadığı bu karakter değişimi onunla ilintili olan diğer alanları da etkilemekteydi. Bu alanlardan biri de gelenek olmaktadır. Medyanın gelişmesi olgusunun geleneği nasıl etkilediği konusunda Thompson'un düşüncesi, geleneğin medya tarafından yıkılmayıp, aksine dönüştürdüğü veya "yerinden ettiği" yönündedir. Medyanın değişimi geleneğin değişimine sebep olduysa da, modernleşme teorilerinde gösterildiği gibi onu tamamen ortan kaldırmamıştı. Yüz yüze etkileşim dışında farklı mecralarla var olmaya devam eden gelenek yeni özellikler kazandı, yeni bağlamlarda genişletildi.⁸⁴

Geleneğin yavaş yavaş öneminin azalması ve nihayetinde toplumun günlük yaşamındaki önemini kayıp etmesi düşüncesi 1950 -60'larda geliştirilen değişik modernleşme teorilerinin asli bir parçasını oluşturmaktaydı. Marx'a göre gelenek, toplumsal ilişkileri örten ve onların gerçek doğalarını gizleyen bir örtüdür. Tutucu temelli prekapitalist toplumların tersine, kapitalist toplum kendini sürekli değiştirme ve dönüştürmekle toplumsal ilişkileri bu mistik kalıplardan arındırmakta, eski kutsal önyargılar ve kanaatler kafilesini silip süpürmekle, bireylerin yaşadıkları toplumsal ilişkileri- yani, sömürü ilişkilerini, görmelerini sağlamaktadır.⁸⁵

Gelenek ve modernlik ilişkisine bakıldığında, modernlik sonucu geleneğin karakterinde yaşanan aşağıdaki değişimleri görmekteyiz;

1. Modern toplumların gelişmesiyle birlikte geleneksel temelli eylemde ve geleneksel otoritenin rolünde tedrici düşüş gözlenmektedir.
2. Gelenek, dünyadan anlam çıkarma aracı olarak ve aidiyet hissini yaratma duygusunun bir yolu olarak, modern dünyadaki anlamını korumayı sürdürmektedir.

⁸⁴ John B. Thompson, **Medya ve Modernite**, Çev. Serdar Öztürk, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2019 s.223-225

⁸⁵ **A.e.**, s.226.

3. Gelenekleri içeren sembolik malzemelerin aktarımı, giderek toplumsal etkileşimden, paylaşılan mekandan ayrılmıştır. Böylece, aslında önemini sürdüren gelenek günlük yaşamın paylaşılan mekanlarındaki köklerini kayıp etmektedir.

4. Günlük yaşam mekanlarından çekilen gelenek, sürekli yeni bağlamlara gömülme ve yeni birimlere kök salma koşuluyla varlıklarını sürdürmektedir.⁸⁶

Gelenek ve adetlerimizi korumanın yolu günümüz medyamızdan kaçarak saklanmaktan geçmemektedir. Thompson'a göre medyayı yalnızca geleneksel yaşam tarzların terki ve modern yaşam tarzlarının benimsenmesindeki güç olarak görmememiz gerekmektedir. Çünkü medya sadece geleneksel değerlerin ve inançların altını oymak, onları ortadan kaldırmak için değil, aynı zamandan onu yayar ve güçlendirir. Diğer yandan da medyanın gelişmesi geleneği yayarken ve yaşatırken, onu yeni kurallara uymak için zorlamakta, köklü değişime uğratmaktadır. Medyanın gelişmesiyle birlikte geleneğin oluşumu ve yayılımı, giderek yüz yüze karakterde olmayan iletişim biçimlerine bağımlı hale gelmeye başlamıştır ki bu da bazı sonuçlara yol açmıştır.

1. Medyada sembolik içeriğin maddi bir yüzey üzerine sabitlenmesi, içeriğe zamansal bir daimilik kazandırmaktadır. Geleneğin içeriğinin günlük yaşam faaliyetlerinde sürekli yeniden onaylanması, daha önceki iletişim biçimlerinde geleneğin devamını getirmektedir. Çünkü pratik tekrar, zamansal sürekliliği sağlamanın biricik yoludur. Fakat maddi yüzeyde sabitlenen sembolik içerik pratik ve devamlı yeniden onayı gerektirmemektedir, geleneksel değer ve inançların ekilmesi medya tarafından gerçekleştirilmektedir. Bunu da ürünlerin sembolik içeriklerinin sabitlenmesiyle sağlamaktadır. Bu sadece, geleneğin zamandaki sürekliliğinin ritüelleşmiş yeniden onaya daha az bağımlı hale geldiğini ve geleneğin giderek *ritüelsizleşmekte* olduğunu göstermektedir.

⁸⁶ A.e., s.232.

2. Geleneğin aktarılması dolayimli iletişim araçlarıyla yerine getirilmekte, kişilerarası ilişkiler zayıflamakta, sonuç olarak geleneğin aktarımı *kişiliksizleştirilmektedir*.

3. Medyanın gelişiminden önce, belirli bir köklülüğe sahip olan gelenek aynı zamanda mekânsal sürekliliğe de sahipti. Fakat dolayimli iletişim biçimleri, geleneğin aktarım ve koruma sürecini yerine getirmeye başladı ve gelenekler zamanla *yersizleştirildiler*.⁸⁷

Günümüzde şartlarında gelişim koşullarına uygun olarak medyanın yapısındaki temel değişimler ilintili olduğu diğer alanlarda da kendini göstermektedir. Geleneğin de yayılım ve yenilenmesindeki yaşanan genel değişimi ritüelsizleşme, kişiliksizleştirilme ve yersizleştirilme biçimlerinde göre bilmekteyiz. Bu değişimler günümüzde iletişim medyası ve gelenek ilişkisini ifade edebilmektedir. Gelenek giderek medyayla iç içe hale gelerek mekanlarla olan bağını kaybetmekte ve yüz yüze karakterli olmayan bir etkileşim formuna bağımlı hale gelmektedir. Yukarı da bahsedildiği gibi yeni iletişim mecraları bir yandan geleneğin önceki etkilisini azaltırken diğer yanda da onun yayılmasına aracı olmaktadır. Fakat bu yayılma bütün geleneklerin hepsini kapsamamakta, gündelik yaşam alanlarına getirilmeyenlerin giderek anlamlarını kaybetmesiyle sonuçlanmaktadır.

Sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte iletişim araçlarının etkinlik alanın yaygınlaştı, kültür ve iletişim ilişkisi daha çok dikkat çekmeye başladı. Medyanın etki alanı artıkça, şekillendirici gücü de arttı, iletişim kurma biçimlerini değiştirdi ve bireyler üzerinde daha çok baskı kurar oldu. İletişim araçların etkinlik alanının genişlemesiyle, kültür de bu değişimlerden payını aldı ve kültürel çalışmalar hızlı biçimde yayılmaya başladı. Daha önce de söylenildiği gibi, düşünsel geleneklerin çeşitliliğinden kaynaklanarak kültürle ilgili düşünce ve tanımların üzerinde bir uzlaşma sağlanmamıştır. Günümüz de yine kültürle ilgili çeşitli düşünceler vardır ve bunlar kitle kültürü, popüler kültür, aşağı kültür ve yüksek kültür gibi farklı kültür biçimlerini anlatan kavramlar altında birleşmektedir.

⁸⁷ A.e., s.241-243.

Kültür, tarih boyunca, genelde söz'e endeksli, söz'ün eseri olmakla birlikte, günümüze yaklaştıkça, resimden hiyeroglif, alfabeden televizyona, her iletişim aracıyla, özellikle görsel boyutuyla daha da öne çıkmıştır.⁸⁸ Günümüzde gelişen teknolojinin de katkısıyla yaygınlaşan kitle iletişim araçları birer kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı olmaktadır. Televizyon insanın zaman ve mekan sınırlılıklarıyla çizili gündelik yaşam deneyiminin sınırlarını geliştiren, nicel ve nitel anlamda önemli değişikliklere yol açan bir teknolojik olanaktır. Televizyon insanlar için bilgi ve haberlerin alındığı en önemli medya aracı olarak çağımızın en büyük 'kültürel üretim' aracı olmaktadır.

Kitle iletişim araçları, küreselleşmenin yaygınlaşmasında en önemli güçlerden birinin oluşturmaktadır. Teknolojik gelişimlerle desteklenen bu araçlar mekansal sınırları aşarak, toplum ve bireyleri daha fazla etkileşim içine sokmuş, onları sosyal, kültürel ve ideolojik açıdan da etkilemiştir.

1.3. Küreselleşme

Bu çalışma günümüzde tüm dünya toplumların yapısını etkileyen küreselleşme olgusunun kültürel yönüyle ilişkindir. Küresel kültür olgusu içerisinde masalların değişimini ortaya koyabilmemiz adına öncelikle küreselleşme olgusunu açıklamamız gerekmektedir.

Günümüz dünyasının değişim sürecinin açıklanmasında kullanılan anahtar kavram olan küreselleşme edebiyatın genişliğine ve sosyologların ilgisine rağmen ortak bir tanıma sahip değildir. *"Küreselleşme üzerine tam ve net bir tanım vermek kolay olmasa da mal, hizmet ve sermayenin artan hareketliliği sonucunda sınır ötesi karşılıklı ekonomik bütünleşme ve ulusal ekonomilerin dünya piyasalarına dahil olma sürecinde dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan toplum ve devletler arasındaki*

⁸⁸ Postmandan akt., Mukadder Çakır, **Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2014, s.375

iletişimin ve etkileşimin artması ve karşılıklı bağımlı hale gelmesi olarak ifade edilebilir.”⁸⁹

Çok boyutlu bir kavram olarak nitelendirilen küreselleşme aynı zamanda bu boyutlarla ilişkin olarak tanımlanmaktadır. Fakat küreselleşmenin neredeyse tüm tanımlarında genel olarak ekonomik, politik, sosyal ve kültürel açıdan ulusal sınırları aşarak birbirine bağımlı olan bir olgudan söz edilmektedir.

Küreselleşmenin eskilerden beri, toplumlar arasında iletişimlerin başladığı çağdan beri var olduğu fikirleri mevcuttur.

“Tarihin derinlerine indiğimizde, bugün ‘küreselleşme’ diye ad takılan ‘dünyayı tanıma, kucaklama ve fethetme’ çabaları günümüzden binlerce yıl önceye gider. En eski çağlardan başlayarak, insanların Orta Asyalardan kalkıp, kuzey tundralarını aşp, bir boğazı geçip, bir başka karaya, çok elverişli doğa koşullarına ulaşmalarından tutun da, Akdeniz’i, Kuzey Avrupa’yı, Afrika’yı öğrenmeleri, o topraklardaki kaynaklara ulaşmaları, oralara mal götürüp satmaları, oralardan servet, mal ve zorla çalıştırmak için insan getirmeleri, derken, o zamana değin hiç gitmedikleri bir kıtaya varmaları... Bütün bunlar binlerce yıl sürmüş ve sayısız insanın uğraşını gerektirmiştir.”⁹⁰

İnsanoğlu var olduğundan beri merak duygusu kendisine eşlik etmektedir. Bir şeyi anlamak veya öğrenmek için hep etrafında olup geçenlerle ilgilenmiştir. Bu hareketlilik uzak yerlere seyahat etmek, yeni denizler ve yeni karalar keşfetmekle devam etmiştir. *“Başlangıç orta çağdaki coğrafi keşiflerle önce yerkürenin her yanının tanınmasına kadar uzanıyor. Söz konusu oğlunun ilk basamağı budur. Birinci Sanayi Devrimi ve İkinci Sanayi Devrimi de globalleşme açısından diğer önemli iki basamağı oluşturmaktadır.”*⁹¹

Küreselleşmenin uzun zamanlardan beri başladığını, Roland Robertson’un küreselleşmenin *“en az iki bin yıl önce ortaya çıkmış olan dünya dinleri kadar eski”* olduğu iddiası, Stephen Mennell’in küreselleşmeye *“çok uzun vadeli toplumsal bir süreç”* olarak bakması, aynı zamanda Nobert Elias’ın *“kalımlı birim”* çalışmasından

⁸⁹Fulya Kıvılcım, “Küreselleşme Kavramı Ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi” **Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi**, Sosyal Bilimler Araştırmaları derneği C:5, No:1, 2013 s.219-230. s.221 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobiadsbd/issue/11355/135742> 17 May 2019

⁹⁰ Yalçın Yusufoğlu, **Musa’dan Maradona’ya Kültürün Küreselleşmesi**, İstanbul, Troya Yayınları, 2005. s.81

⁹¹Kemal Görmez, **Küreselleşme ve Yerelleşme**, Ankara, Odak, 2005. s.7

yola çıkarak Mennell küreselleşmenin “dünya tarihinin, daha çok insanı ve daha çok kara parçasını bir araya getirerek daha büyük kalımlı birimler oluşturma eğilimi” olduğunu savunur.⁹²

“Modernlikten önce yaşanan tüm ‘küresel karşılıklı bağlar’ın her türlü biçimi, bu bağları küreselleşmeyle karılaştırılmayacak hale getiren bir bağlamda gerçekleşmiştir. Modern öncesi dünyada çok sayıda oldukça etkileyici, mekansal olarak geniş bir alana yayılmış siyasi-ekonomik tahakküm örnekleri vardı; Eski Çin, Pers ve Roma imparatorlukları, İskender’in imparatorluğu, IX. yüzyılda Avrupa’da Charlemagne’in ‘Kutsal Roma İmparatorluğu’, ortaçağda Cengiz Han (‘tüm insanlığın hükümdarı’) ve torunu Kubilay Han’ın Moğol imparatorlukları. Ancak-Wallerstein’in ‘bir dünya sistemi’nden farklı olduklarını belirtmek için ‘dünya imparatorlukları’ olarak adlandırdığı bu tür tahakküm biçimleri aslında bugünün küresel karmaşık bağlantılılığını belirleyen hiçbir özelliği barındırmıyordu. Uzun mesafeler arası kültürel ve siyasi bütünleşmeyi sağlayabilme ve siyasal-karasal sınırlarını, toprak bütünlüğünü bizim bugün modern ulus-devletle bağdaştırdığımız şekilde kurma, gözetleme ve koruma kapasitesi gibi modern toplumlarda görülen özelliklere sahip değildi.”⁹³

Bireyler ve topluluklar arasında artan toplumsal-kuramsal ilişkiler, hizmetlerin, malların ve enformasyonun dolaşıma girmesi, teknolojik gelişmeler, tüm dünya ülkeleri arasında küreselleşmenin bütün boyutları; kültürel, siyasi ve politik benzemelere sebep olmuştur. Sanayi döneminden önce gerçekleşen keşif-savaş-istila vb. tarihi aşamaları sonucunda ortaya çıkan ilişkiler, küresel dünyada özellikle teknoloji sayesinde uzak ve yakın arasındaki mesafeni, tarihin hiçbir döneminde olmadığı gibi azaltmıştır.

“Tarihçiler... kabileler, cemaatler, imparatorluklar ve ulus-devletler arası iş gücü, alışveriş, gidiş-geliş hallerinin, tarihin bilinen bütün dönemlerinde yaşandığını söyleyerek, bugünkü akıntıların hiç de yeni bir şey olmadığını öne sürerler. Şu dünyanın bilinen tarihi boyunca hiçbir insan topluluğunun sırf kendi içine yönelik, kendiyle sınırlı olarak (birtakım istisnalar vardır elbette) var olmadığı zaten biliniyor. Ama bu ilişkiler bugünkü eğilimin prototipi bile değildir; çünkü aradaki fark nicel değil(yani yerküre çevresindeki her türlü seyrüseferin geçmişteki herhangi bir ana göre çok daha kesif bir hal alması değil), niteldir.”⁹⁴

Hall, **Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik** adlı makalesinde küreselleşmeden söz ederken onun “*çok uzun bir tarihin içinde yer aldığını... sırf bir*

⁹²Tomlinson, **a.g.e.**, s.57

⁹³ **A.e.** s.57

⁹⁴ Erol Mutlu, **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2005, s.283

fikir hakkında düşünüyoruz diye, o fikrin yeni ortaya çıktığını sanıyoruz”⁹⁵ söylerken aynı zamanda küreselleşmenin yeni bir olgu olmadığını savunmaktadır.

Kavram olarak küreselleşme ilk olarak 1980'lere doğru Harvard, Stanford, Columbia gibi Amerikan okullarında kullanılmaya başlanmıştır. Aynı yıllarda uluslararası ekonomik kuruluşların yayınlarında ve raporlarında da yer almaya başlamıştır.⁹⁶ Ancak küreselleşmeyle ilgili düşünceler tarihi daha eskiye bağlanmaktadır. Gerçekte, Marx ve Weber gibi klasik kuramcılar bu terimden yoksun olmalarına karşın, onların, küreselleşmeyi kuramlaştırmaya çok ilgi gösterdikleri ileri sürülebilir. Benzer şekilde, birçok kuram (örneğin, modernleşme, bağımlılık ve dünya sistemleri kuramları) ve kuramcı (örneğin Alex Inkeles, Andre Gunder Frank ve Immanuel Wallerstein) farklı terimlerle ile farklı kuramsal başlıklar altında olsa da küreselleşmenin kuramını geliştiriliyordu.⁹⁷ Marx'ın Grundrisse'te “*mekanın zaman tarafından yok edilmesi*” ve David Harvey'nin de “*zaman-mekan sıkıştırılması*”⁹⁸ ile anlatmak istedikleri de küreselleşme kavramına işaret etmektedir.

Günümüzün tüm alanlarını kapsayan küreselleşme olgusu, kültürel, siyasi, ekonomik boyutları ile farklı görüş ve yaklaşımlara eşlik etmektedir.

“Bu noktada yaşanan zorluğa karşılık Anthony Giddens ikili bir ayırım yaparken (Radikaller ve Şüpheciler), Anthonu McGrew, Hugh Mackay, Grahame Thompson, Allan Cochrane ve Kathy Pain gibi yazarlar genel hatlarıyla bu yaklaşımları üç grupta toplayıp değerlendirmişlerdir. Küreselleşme kavramsallaştırması ile ilgili bu üç eğilim; küreselleşmeyi destekleyen ‘Küreselciler (Aşırı Küreselciler)’; küreselleşmeye karşı şüphe duyan ve bu şüpheleri doğrultusunda eleştirilerde bulunan ‘Gelenekselciler (Şüpheciler)’ ve küreselleşmeyi bir tarihsel süreç olarak ele alıp olumlu ve olumsuz noktaları ile ilgili görüşte bulunan ‘Dönüşümcüler’dir.”⁹⁹

⁹⁵ Stuart Hall, “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Der. Anthony King, Çev. G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat, 1998

⁹⁶ Ceyda Ilgaz Büyükbaykal, **Küreselleşme ve Küresel Çağda Medya**, İstanbul, Derin Yayınları, 2014, s.11

⁹⁷ Georg Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, Çev. Himmet Hülür, Ankara, De Ki Basım, 2012, s.91

⁹⁸ Tomlinson, **a.g.e.**, s.14

⁹⁹ Cahit Gelekçi, **Küreselleşme ve Milli Kültür** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, s.80 (Çevrimiçi): 01 Haziran 2019

Büyükbaykal küreselleşmeye yönelik yaklaşımları tüm özellikleri ile ayrıntılı şekilde açıklamaktadır. Küreselleşmeye ilişkin görüş ve yaklaşımlar 3 grupta toplanmaktadır:

- Aşırı Küreselleşmeciler (Radikaller)
- Küreselleşme Karşıtları (Kuşkucular)
- Dönüşümcüler

Aşırı küreselleşmeciler küreselleşmenin var olduğuna ve bu olgunun yerkürenin tamamını kapsadığını savunurlar. Endüstri uygarlıklarının bir ürünü olarak ulus-devlet, küreselleşmenin gelişimi ile beraber gücünü kaybetmiştir. Artık günümüzde sınırların ve sınıfların ortadan kalktığı bir dünya söz konusudur. Piyasalar giderek devletlerden daha güçlü hale gelmiştir. Küreselleşme ulus ötesi toplumsal ilişkiler ve alanlar yaratmıştır.

Küreselleşmenin bilindiği gibi yeni bir süreç olmadığını ileri süren Küreselleşme Karşıtları (Kuşkucular) bu süreçte tamamen kuşkuyla yaklaşmaktadırlar. Küreselleşmenin yoksulluğu ortadan kaldırmadığını, daha da arttırdığını ve zenginle yoksul arasındaki uçurumun da giderek açıldığını ifade etmektedirler. Dünyadaki ortak kültür yaklaşımının aksine, kültürün giderek çeşitlendiğini, dünyada farklı kültürlerin olduğu görüşünü savunurlar. Özellikle Amerika tarafından yönlendirilen küresel bir kültür tezini reddederler. Ulus devletin gücünü yitirdiğini savunan aşırı küreselleşmecilerin aksine günümüzde kimi ülkelerin ulusal sınırlarını koruduklarını belirtmektedirler. Küreselleşme Karşıtlarına göre bu aslında beklenen bir süreçtir.

Radikallerin küreselleşmeyle ilgili fikirlerine yakın olan Dönüşümcüler hızlı değişen yeni dünya düzeninde siyasal güçlerin daha çok öne çıktığını vurgulamakta, küresel pazarı ise bütünleşmiş oluşum olarak değerlendirmekteler. Değişen süreçlere açık olan küreselleşme kültürel yayılımlar ve göçler için imkanlar sunmaktadır. Küreselleşme birbiri içine geçmiş sayısız kültürel ağın ürünü olduğundan, dünyanın belirli bir bölgesinden yönlendirilemez.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Büyükbaykal, **a.g.e.**, s.19-32

Küreselleşme sürecinin hızlanmasında ve etki sahasının genişlenmesine sebep olan faktörler aşağıdakılardır:

1. Birleşmiş Milletler gibi siyasi etkisini mümkün olduğu kadar kontrol altında tutmaya çalışan büyük uluslar arası örgütlerin dünyadaki gelişimi,
2. Bir çok devleti çatısı altına alan Nato gibi geniş kapsamlı uluslararası anlaşmalar,
3. Avrupa Birliği, Kuzey Amerika Birliği gibi geniş kapsamlı uluslararası ekonomik birlikler,
4. Dünyada bir çok ülkenin ekonomisini etkileyen, birden fazla ülkede faaliyette bulunan çok uluslu şirketler, bankalar ve ortaklıklar,
5. Tüm toplumları etkileyen etnik milliyetçilik, ekolojik akımlar ve feminizm gibi sosyo-politik akımlar.¹⁰¹

19. yüzyılda bilimsel ve teknik gelişmeler, Avrupa’da sanayi devrimi, kapitalizmin gelişmesi ile sonuçlanmıştır. İnsanların, bilgilerin ve malların bölgesel ve küresel hareketliliği bu gelişmeler sonucu daha da artmış ve hayatın bütün alanlarına yansıyan ‘küreselleşme’ kavramı bütün bu gelişmeleri kendi çatısı altında toplamıştır. Bu hareketlilik Bauman’a göre o denli değişken görünüyor ki, bu toplumların ‘akışkan’ aşamada olduğu söylenebilir.¹⁰²

“Küreselleşme süreci ile birlikte dünya toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal alanlarda daha çok bütünleşmekte artık coğrafi mesafeler giderek önemini yitirmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojisindeki gelişmeler hızla artmakta, piyasa ekonomileri evrensel nitelik kazanmaktadır. Küreselleşme olgusunun ortaya çıkmasında kitle iletişim araçları önemli bir rol üstlenmiş küreselleşmenin oluşumunda itici bir güç oluşturmuştur. İletişim alanında yaşanan gelişmeler ile birlikte dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen bir olay, anında dünyanın dört bir yanına ulaştırılabilmektedir. Günümüzde insanlar toplumsal, kültürel ve ekonomik alanlarda birbirleriyle yoğun bir etkileşim ve iletişim sürecine girmişlerdir.”¹⁰³

¹⁰¹Oya Akgönenç, “Küreselleşme, Etkileşim ve Dış Politika Oluşumu”, **Milli Kültürler ve Küreselleşme** Der: B.Yediyıldız vb., Ankara, Türk Yurdu Yayınları, N:41, 1998 , s.121-127

¹⁰²Zygmunt Bauman-David Lyon, **Akışkan Gözetim**, Çev. Elçin Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.7

¹⁰³ Büyükbaykal, **a.g.e.**, s.7

Küreselleşme 1980 yıllarından beri kuram alanının büyük kısmını kapsamakla beraber farklı görüşler eşlik etmektedir. İster küresel sürecin başlanması, ister küresel sürecin devam etmesi ve özellikleri hakkında farklı ve zıt fikirler mevcuttur. Farklı yaklaşımların var olmasının sebebi, küreselleşmenin ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel, teknolojik ve ekolojik gibi çok boyutlu bir kavram olmasıdır. Bauman yaklaşımlardaki farkı şöyle açıklamaktadır:

Habermas’a göre günümüzde küreselleşme tamamlanmamıştır ve kavram olarak “...ulaşım, iletişim ve mübadele münasebetlerinin milli sınırlardan taşacak şekilde yoğunlaşması ve çapının büyümesini ifade etmektedir.”¹⁰⁴ ‘Zaman/me kan sıkışması’ terimi, insanlık durum parametrelerinde süregiden çok yönlü dönüşümü özetler... Zaman ve me kanın kullanımları hem keskin bir şekilde farklılaşmış hem de farklılaştırmıştır. Küreselleşme ne kadar birleştirirse o kadar böler...¹⁰⁵

Modern sosyolojinin en önemli isimlerinden biri olan Anthony Giddens küreselleşmenin kuramsal boyutlarını tartışırken daha önce modernleşmeyi açıklamak üzere kullandığı dört temel dayanaktan yararlanmaktadır:

- Kapitalist dünya ekonomisi
- Ulus-devlet sistemi
- Askeri dünya düzeni
- Uluslararası işbölümü

Kapitalist devletler küresel ekoniminin asıl güç kaynaklarını oluşturmaktalar. Esas ticari kuruluş olan ulus şirketler burada sahip oldukları ekonomik güçle hem kendi ülkelerini hem de diğer ülkeleri etkileyebilmekteler. Günümüzde, ulusaşırı şirketlerin en büyüklerinin çoğu bütün uluslardan daha büyük bütçelere sahiptirler. Ama, bu kuruluşlar güç bakımından devletlerle rekabete giremeyeceği bazı önemli noktalar vardır; bunlar toprak bütünlüğü ev şiddet araçlarının kontrolüdür. Eğer ulus-

¹⁰⁴Jürgen Habermas, **Küreselleşme ve Milli Değerlerin Akibeti**, Çev. Medeni Beyzataş, İstanbul Bakış Yayınları, 2002, s.83

¹⁰⁵ Bauman, **a.g.e.** s.9

devletler, küresel siyasi düzendeki başlıca ‘aktörler’ ise, şirketlerde dünya ekonomisi içindeki başat faillerdir.¹⁰⁶

Giddens’e göre küreselleşme sürecinde Batının, özellikle ise Birleşik Devletler’in rolü büyüktür. Amerika ve Batı küreselleşme sürecini tetiklediği gibi, bu süreçten yeterince etkilenmiştir. Batı dışı ülkelerin küreselleşmede giderek daha fazla rol oynaması küreselleşmenin giderek merkezileştiğini gösterir. Giddens küreselleşmenin yerli kültürleri bir yandan küçülmeye doğru götürdüğünü söylerken, diğer yandan bu sürecin sözü geçen kültürler için farklı bir uyanış biçimi olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰⁷

“Küreselleşme diye adlandırılan şeyi anlamının en iyi yolunun, dünyanın ‘birleşik’ hale geldiği, ama kesinlikle safdil işlevselci tarzda bütünleşmediği biçim sorunu üzerinde yoğunlaşmak olduğunu düşünüyorum. Bir başka deyişle, bir konu olarak küreselleşme, en genel anlamıyla ‘dünya düzeni’ sorununa kavramsal bir giriştir.”¹⁰⁸

Robertson’a göre birçok gelişme ve olgu bizi tek bir mekan olarak dünyanın mevcut anlamına taşımıştır. Milyonlarca insanın dünya ekonomisi ile kesinlikle bağlantılı olmalarına rağmen, bu durumdan görece etkilenmeden oldukları gibi kaldıkları ortada. İletişim medyasının yayılması, en azından küresel televizyonun ve öteki hızlı yeni iletişim ve seyahat teknolojilerinin gelişmesi dünyanın dört bir yanındaki insanların, öteki mekanların ve bir bütün olarak dünyanın daha farkına varmalarını sağladığını söyler. Ticari ve siyasal güdülenmelerine rağmen, çevreye ilişkin endişeler bu ortak kader duygusunu yaygınlaştırmıştır.¹⁰⁹ Bu sebeplerden dolayı küreselleşmeye itiraz etmek yerine, “küresel bir toplum”¹¹⁰ kuramı geliştirmeyi tercih etmiştir.

Giddens, küreselleşmeyi zaman ve mekandaki dönüşümlerle ilgili değerlendirmektedir. Küresel haritalar sayesinde mekan, evrensel olarak algılanmaya başladı. Aynı zamanda 18. yüzyılda mekanik saatler yaygınlaşmaya başlayınca zaman

¹⁰⁶ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010 s.67-69

¹⁰⁷ Ritzer, **a.g.e.**, s.444

¹⁰⁸ Roland Robertson, **Küreselleşme: Toplum Kuram ve Küresel Kültür**, Çev. Umit Hüsrev Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.s.89

¹⁰⁹ Robertson, **a.g.e.** s.297

¹¹⁰ **A.e.**, s.90

da mekan gibi belirli bölgelere özgü değil evrensel olarak değerlendirildi. Evrensel zamanın temel alınmasıyla toplumsal hayat küresel sistem içinde yeniden örgütlenmiştir. Zamanın mekandan bağımsız kalışı modernleşmeye hastır ve bunu da küreselleşmenin ön koşulu olarak değerlendirmektedir. Giddens küreselleşmeyi de doğrudan modernleşmenin sonucu olarak görmektedir. Toplumsal ilişkiler mekanla olan bağımlılığını kaybetmiş ve uzaktaki yerlerle etkileşim içine girilmiş, toplumsal ilişkiler yaygınlaşmış, toplumlar arasında küresel ilişki ağları kurulmuştu. Yerel faaliyetler ile uzak mesafeler arası ilişkiler gelişmektedir.¹¹¹

Küreselleşmeyle ilgili çalışmalarda, tartışılan konulardan biri de küreselleşme diye bir şey var olup olmadığıdır. Zira birtakım düşünürler, küreselleşmeyi modernliğin devamı olarak görmektedir. Küreselleşmeyi modernliğin bir sonucu olarak gören Giddens'e göre modernlik yapısal olarak küreselleştiricidir. Giddens küreselleşme kavramını bu şekilde açıklar;

“Zaman-uzam uzaklaşmasının kavramsal çerçevesi dikkatimizi yerel katılımlar (birliktelik ortamları) ve uzak etkileşim (mevcudiyet ve namevcudiyet arası bağlantılar) arasındaki karmaşık ilişkilere yönelir. Modern dönemde zaman-uzam uzaklaşması düzeyi, önceki bütün dönemlerden çok daha yüksektir. Yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkiler de buna uygun olarak ‘esnerler’. Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder; farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre yüzeyinde şebekeleşir. Böylece küreselleşmeni, uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlanabilir.”¹¹²

Giddens’a göre yaşadığımız dönemde küresel ilgi alanına giren risk durumları belirmektedir. Örneğin küresel sistemler bağlamında büyük ölçekli felaketler ve risklerin sebep olduğu kazalar, canlı varlıkların sağlığını tehdit eden çevresel riskler, bağımlılıklar, üreme bağlamında rastgele genetik mühendisliği, doğa bağlamında ise kirlilik ve çevresel bozulma vb. gibi küreselleşmiş risk alanları ortaya çıkmıştır.¹¹³

Küreselleşmenin modernitenin devamı olduğu konusunda Beck de Giddens’le hemfikirdir. Giddens’in “*yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla*

¹¹¹ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.s.66

¹¹² Giddens, **a.g.e.** s.63

¹¹³ Anthony Giddens, **Sağ ve Solun Ötesinde, Radikal Politikaların Geleceği**, Çev. Müge Sözen, Sabir Yücesoy, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.208

*biçimlendirildiği*¹¹⁴ fikrini küreselleşmeni modernliğin sonucu olarak tanımlayan Ulrich Beck'in 'risk toplumu' kavramında da görebilmekteyiz.

İleri modernleşme sürecinin bir parçası olan riskler ve tehlikeler sistematik bir biçimde üretilmektedir. Bu riskler modernlikten önce de vardı, sadece o zamanlar kişiseldi. Kristof Kolomb üzerinden örnek veren Beck, onun yeni ülkeler ve kıtalar keşfetmek için yola çıktığında 'riskleri' göze almıştı. Kolomb'un aldığı risk kişiseldi, nükleer füzyon ya da radyoaktif atıkların depolanması gibi tüm insanlığı tehdit eden küresel tehlikeler değildir. Ormanlar yüzyıllardır ya tarlalara dönüştürülmek adına ya da kesim yoluyla yok edilmektedir. Bugün ise ormanlar küresel çapta yok edilmektedir; örneğin Norveç ve İsveç gibi, kirletici sanayi sektörlerinin çok sınırlı olduğu, ormanı bol ülkeler de bundan etkileniyor, ağaç, bitki ve hayvan türlerinin yok olduğu diğer yüksek düzeyde sanayileşmiş ülkelerin zararlı madde faturalarını ödemek zorunda kalıyorlar. Bugünkü tehlikeler sanayideki aşırı üretimden kaynaklanmaktadır ve bu yüzden, günümüzdeki riskler ve tehlikeler, tehdidin küresel doğası ve tehdidin modern sebepleri kendinden önceki zamanların beraberinde getirdiği tehlikelerden ciddi şekilde ayrılıyorlar. *“Bunlar modernleşmenin riskleridir. Üstelik endüstriyel ilerleme mekanizmasının toptan ürünleri ve bu mekanizmanın gelişmeye devam etmesiyle sistematik olarak daha da vahim hale geliyorlar.”*¹¹⁵

“Küreselleşmeyi, biri, başı ve sonu belli homojen bir süreç, diğeri ise, heterojen bir süreç olarak ele alan yaklaşımlardan birincisine göre küreselleşme, zaman ve mekanda oluşan dönüşümler olarak değerlendirilmekte ve batı modernitesinin yayılmasının bir sonucu olarak kabul edilmekte iken bu iddiaya karşı çıkan diğer yaklaşım küreselleşmeyi, batı dışında geçerli olan, kültürler arası etkileşimi içeren bir süreç olarak ele almaktadır.”¹¹⁶

Küreselleşmeye ait çalışmalar ilk olarak 1980 yıllarında iletişim teknolojilerinin gelişimi sonucu işletme ve finans dallarında yapılmaya başlanmıştır. Daha sonraki yıllarda ise sosyoloji, kültür ve medya çalışmaları, siyaset ve ekonomi, uluslararası ilişkiler ve sosyal bilimlere ait birçok diğer dallarda küreselleşmeye ait

¹¹⁴ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s.63

¹¹⁵ Ulrich Beck, **Risk Toplumu**, Çev. Kazım Özdoğan, Bülent Doğan, İstanbul, İthaki, 2014, s. 21-25

¹¹⁶ Görmez, **a.g.e.**, s.189

alışmalar genişlemeye başlamıştır. Küreselleşme olgusu için teknoloji esas güç, olmazsa olmaz unsurdur.

Genellikle ekonomik yönüyle hatırlanan küreselleşme aslında çok boyutlu ve karmaşık bir süreçtir. Küreselleşme sürecini ekonomik boyutun yanı sıra sosyo-kültürel, teknolojik, siyasal ve ekolojik boyutlar oluşturmaktadır. Bu süreç içinde tüm boyutlar birbirleriyle karşılıklı etkileşim içerisinde tamı oluşturdukları için, küreselleşmeni herhangi bir boyutla sınırlandırmak gerçekdışı yaklaşımdır. “Küreselleşme tekil bir durum veya lineer bir süreç olmaktan çok, insani faaliyet ve etkileşimin iktisadi, siyasal, teknolojik, hukuki, asker, kültürel ve çevresel gibi çeşitli alanlarıyla ilgili olan çok boyutlu bir olgu olarak anlaşılmalıdır.”¹¹⁷

Küreselleşme genellikle bir ekonomik olgu olarak betimlenmektedir. Küreselleşmenin ekonomik boyutu bir realiteyi oluşturmakta ve daha önceki yılların bir devamı ya da önceki yıllara dönüş niteliği taşımamaktadır.¹¹⁸ Küreselleşmenin ekonomik boyutu, endüstriyel gelişimlerin bu alana getirdiği gelişimlerle ve ulusal ekonomiler arasındaki karşılıklı süreçlerin artması sonucu ortaya çıkmıştır. ‘Dünya ekonomisi’ tanımı günümüzde sık sık kullanılmakta ve artık toplumların ekonomik süreçlerinin sadece ulus-devletler değil küresel çerçevede ilerlediğini göstermektedir. Örneğin ekonomik krizler tüm dünyayı ilgilendiren bir olgudur.

Küreselleşmenin kültürel boyutu dünya üzerindeki kültürel akışların artmasını ve yayılmasını ifade etmektedir. Gelişen ve değişen dünyada toplumların yaşam tarzları ve tüketim eğilimleri küreselleşme olgusuna uygun değişimler göstermektedir. Özellikle toplumsal yaşamın birçok alanında etkili olan kitle iletişimi araçları, kültürü dönüştürücü etkiler bırakabilmektedir. Yeni bir küresel pazar ekonomisinin gelişimi ve ulus devlet sisteminin değişime uğramasının yanı sıra küresel kültür küreselleşmenin temel özelliğidir.¹¹⁹

¹¹⁷ Mustafa Erdoğan, “Siyaset ve Hukuk Prespektifinden Küreselleşme” **Siyasi, Ekonomik ve Kültürel Boyutlarıyla Küreselleşme**, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000, s.25-44 s.27

¹¹⁸ Anthony Giddens, **Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor?**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Alfa Basım Yayınları, 2000, s.42

¹¹⁹ Büyükbaykal, **a.g.e**, s.76-77

1980'li yıllardan itibaren bilgi ve iletişim teknolojilerindeki yenilenme ve bu yeniliklerin her alanda kullanımının yaygınlık kazanması, dünyada mekan ve mesafe kavramının eski anlamını ortadan kaldırmıştır.¹²⁰ Küresel bir dünyada iletişim teknolojileri tarafından sağlanmış kolaylıklar sayesinde dünyanın her noktası kolayca ulaşılabilir olmakta, zaman ve mekan sorunsalı aşılmakta, toplumlar 'enformasyon toplumu' ya da 'bilgi toplumu' olarak nitelendirilmekte, iletişimsel olarak küresel bütünleşme gerçekleşmektedir. Fakat çeşitli olguları bünyesinde barındıran küreselleşme sürecinde teknoloji yeterli koşul olmamakla birlikte çok önemli bir koşul olmaktadır. Teknoloji hayatın her alanında hızı artırmıştır ve küreselleşme varlığını bu hıza borçludur. Bu çalışma küreselleşmenin kültürel ve iletişim alanında gerçekleşen değişim üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu sebepten ilerleyen bölümlerde kültürel ve teknolojik boyutlar geniş şekilde ele alınmaktadır.

1.4. Küreselleşmenin Kültür, İletişim ve Kimlik Üzerindeki Etkileri

Günümüzün tüm alanlarını kapsayan küreselleşme olgusu çok boyutlu ve karmaşık bir süreçtir. Küreselleşmeyle ilgili farklı yaklaşımların var olmasının sebebi bu çok boyutlu ve karmaşık yapıdır. Küreselleşme sürecinde zaman ve mekan ilişkileri de farklı görünüm almış, buna bağlantılı olarak giderek farklı coğrafi ve kültürel uzamların yaklaşması sosyolojik ilişkilerde de değişime sebep olmuştur. Toplumu oluşturan esas unsurlardan olan iletişim ve kültür sözü geçen küresel dünyada dönüşüm yaşayarak boyut değiştirmekte, küresel kültür ve küresel iletişim biçimlerine bürünmektedir. Kültürel etkileşim özellikle de iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile daha da büyük hız kazanmış, bu da "küresel kültür" ve ya "kültürün küreselleşmesi" kavramlarını tartışma sahalarına çekmiştir.

Küreselleşme sürecinde yeni ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sonucunda uzak mesafelere kolaylıkla ve ucuz fiyata ulaşma imkanları doğurmakta bu

¹²⁰ Giddens, a.g.e., s.24

da akabinde bilgi ve iletişimin akışını süretlendirmektedir. Modern insan bir yandan artan hareketlilikle dünyayı gezmekte, bir yandan da medya aracılığıyla farklı kültürleri tanımaya, öğrenmeye çalışmaktadır. İletişim araçları ile birlikte herhangi bir olay dünyanın farklı toplumlarında benzer duygu ve düşünceye, ortak duruşa neden olmaktadır.

Bu süreçde sermaye ve bilgi akışlarının hızlanması eskiden varolan sınırları ortadan kaldırırken, farklılıklar bir yandan ortadan çekilmekte diğer yandan da duyarlılık oluşturmaktadır. Bu doğrultuda daha önce milli kimliği oluşturan kültür ve iletişim unsurları, günümüzde küresel kimliklerin oluşumunu destek vermektedir. Tüm toplumlar yaşamsal alanda birbirinden asılı hale gelmektedirler.

Çalışmanın sınırlıkları çerçevesinde küreselleşme ile ilgili bölümde siyasi, ekonomik ve teknolojik boyutlardan kısaca özetlendiği halde, kültürel boyuta daha fazla yer ayrılması gerektiği gibi, küresel kültürde iletişimin yerini de açıklamakta fayda vardır. Küreselleşmenin kültürel alanda ortaya çıkardığı sorunları özetleyecek olursak toplumda yabancılaşan ve yalnızlaşan bireyleri arttırması, tüketim odaklı bir toplum, milli kimlik krizine, medya ve kültür emperyalizmi göstere biliriz. Söz konusu bu sorunlar küresel iletişimden ne ölçüde etkilendiği de çalışmanın için ilgi konusudur.

1.4.1. Küresel Dönüşümün Kültürel Yansımaları

Tacir Tac, sarayının orta yerinde, keyfince divanı kurularak ve başı tertemiz beyaz muslinden sargıyla sarılı sakince yaşamak için yolculukları terk etmiş bulunuyormuş. Arzularını doyurmak için hiçbir noksanın yokmuş. Çünkü sarayının odaları, haremi, dolapları ve sandıkları görkemli şeylerle, Mardin giysileri, Baalbek kumaşları, Humus ipekleri, Şam silahları, Bağdat dibalar, Musul tülleri, Margip pelerinleri ve Hint gergef işleriyle doluymuş ve bunların eşlerine şahların ve sultanların saraylarında bile rastlanmazmış. Çok sayıda zenci ve beyaz kölelerle Türk memurluklara, cariyelere, haremağalarına, cins atlara, katırlara ve Baktria develerine, hecin devlerine, Yunanlı ve Suriyeli genç oğlanlara, Kafkasyalı genç kızlara, küçük Habeş hadımlara ve her ülkeden gelmiş genç kadınlara sahipmiş. Böylece, hiç kuşkusuz, zamanın en doygun ve en onurlanmış taciriymiş.¹²¹

Binbir Gece Masalları kitabında **Genç Nur ile Yiğit Frenk Kızının Öyküsü** masalından olan bu alıntıda tacir Tac'ın zenginliği gözler önüne serilirken, aslında geniş bir coğrafyadan şehirlerin isimleri sayılmakla kalmamış, bu geniş araziye ait olan ünlü ürünlerin bir çatı altına girdiği de gösterilmektedir. Bu kısa metin döneminde gerçekleşen kültürlerarası ilişkiye veya küreselleşme olgusuna göz kırpmaktadır. Bu coğrafya, Türk, İran, Arap, Afrika ve Yunan kültürünü kapsamaktadır ve masalda sözü geçen bu kültürlerin aidatlarını göre bilmekteyiz. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, küreselleşmenin tam olarak ne zaman başladığı konusuna ilişkin ortak görüşler bulunmamaktadır. Ama adı geçen süreç, ister insanlık tarihinin başından beri başlasın, isterse de Sanayi Devrimi'nden sonra başlasın, ortak fikir değişim ve gelişim hızının tarihin hiç bir evresinde bu kadar büyük olmadığı kanatidir.

Kültür tanımı gereği tikelecidir. Kültür, bir bütünden daha küçük olan parçanın değerler ya da pratikler dizisidir... aynı şeyleri hissetmenin ya da yapmayan diğerlerinin aksine, bazı kişilerin his ettikleri ya da yaptıkları şeydir.¹²² Küreselleşme öncesi kültür sabit zaman ve mekana bağlı bir kavramdı. Küreselleşmeden sonra “mekanın zaman tarafından yok edilmesi” kültürü kavramsallaştırmamıza yeni anlamlar katmaktadır. “*Kültür kavramının sosyolojik açıdan ele alınışında, geleneksel*

¹²¹ **Binbir Gece Masalları**, Çev. Alim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C. 3/2, 2017, s. 415

¹²² İmmanuel Wallerstein, “Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?”, **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemleri**, Der. Anthony King, , Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.121

olarak, sınırlılık ve tutarlılığın vurgulanması hakimdir”.¹²³ Bu sınırlılık ve tutarlılığın kültür için anlamı belli bir topluma veya ulus-devlete, belli mekan içerisinde ait olmak demektir.

Küreselleşme zaman ve mekan ilişkilerine farklı görünüm kazandırmış, bununla da kişiler ve toplumlar arası ilişkiler de değişerek bağlantılı bir görünüm almış, yaşantılar iç içe geçmiştir. “Kültürel küreselleşme sürecinin temel unsuru olarak genel olarak dünya çapında değiş tokuş, seyahat ve etkileşimin daha hızlı, daha yaygın, bağımsız biçimlerine olanak veren iletişim teknolojilerinin ve medya şebekelerinin ortaya çıkması gösterilmektedir.”¹²⁴ Küreselleşme dinamiklerinin var olduğu günümüz dünyasında kültürel etkileşim özellikle de iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile daha da büyük hız kazanmış, bu da “küresel kültür” ve ya “kültürün küreselleşmesi” kavramlarını tartışma sahalarına çekmiştir. İletişim araçları ile birlikte herhangi bir olay dünyanın farklı toplumlarında benzer duygu ve düşünceye, ortak duruşa neden olmaktadır. “Elimizin altında bulunan ulaşım ve iletişim araçları çok gelişmiş durumdadır. Dünyanın bizim için en uzak köşeleri hakkında önceki kuşaklara göre daha çok şey biliyoruz.”¹²⁵ Ulaşım ve iletişim araçları toplumlar arası iletişimi sıklaştırmış, toplumları ekonomik, siyasi ve çevre problemi gibi ortak sorunlar rahatsız etmekle daha da yaklaştırmıştır.

“Kültürel küreselleşme ise, ekonomik anlamdaki küreselleşmeden sonra en etkili küreselleşme konularından birini temsil etmektedir. Bir taraftan küreselleşmenin kendisinin bir kültür ürünü olması, bir başka açıdan da kültürün küreselleşmeden etkilenerek değişime uğraması, kültür ile küreselleşme arasında karşılıklı bir ilişkinin var olduğunu ortaya koymaktadır”¹²⁶ Toplumların günlük yaşamsal düzeyde küreselleşmeden etkilenmesinin en bariz göstergesi kültürün küreselleşmesidir. “Ekonomik meseleler, toplumlar arasındaki ilişkilerde ve çeşitli ulus ötesi ilişki

¹²³ Tomlinson, **a.g.e.**, s.46.

¹²⁴ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.241

¹²⁵ Wallerstein, **a.g.e.**, s.123.

¹²⁶ Mustafa Talas -Yaşar Kaya, “Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, S:22, Ankara, 2007, s.151.

biçimlerinde çok önemli olsalar da, bunların büyük ölçüde kültürel olumsuzluklara ve kültürel kodlamaya tabi olduklarını giderek daha fazla fark etmeye başladık.”¹²⁷

“Raymond Williams (aslında daha kimse küreselleşmeden bahsetmezken) “kozmpolitan” burjuva batı yaşam tarzını etkili bir biçimde anlattığı aşağıdaki alıntıda bu deneyimin temelini verir: Bir İngiliz vardı, Amerika kökenli çokuluslu bir şirketin Londra bürosunda çalışıyordu. Bir akşam Japon malı arabasına binerek eve döndü. Alman mutfak malzemesi ithal eden bir firmada çalışan karısı ondan önce gelmişti. Karısının küçük İtalyan arabası genellikle trafikte daha çabuk hareket edebiliyordu. Yeni Zelanda kuzusu, Kaliforniya havucu, Meksika ban, Fransız peyniri ve İspanyol şarabından oluşan akşam yemeklerini yedikten sonra Finlandiya’da yapılmış olan televizyonlarını seyretmeye koyuldular. Program Falkland Adaları’nı ele geçirmek için başlatılan savaşı ilgililiydi. Bu programı seyrederken kendilerini yurtsever hissettiler ve İngiliz olmaktan gurur duydular.”¹²⁸

Günümüzde tüm toplumlar yaşamsal alanda birbirinden asılı hale gelmektedir. Bu bağımlılığın birçok yanları olduğu gibi, biri de meta üretimi sürecinde devletlerin karşılıklı şekilde çalışmasıdır. Herhangi bir ürün belirli bir ülkenin coğrafi koşullarına, iktisadi veya ilmi gelişmişlik seviyesine veya emek potansiyellerine esasen özel üretimine dahil oluyor. Meta üretimine ait parçaların her biri farklı yerlerde üretilmektedir. Örneğin araba üreten ülkeler araba yapımında kullanılan parçaların bir kısmını diğer ülkelere satın almaktadırlar. Var olan iktisadi ‘alış-veriş’ ilişkileri yaşam biçimlerini de hızla değiştirmektedir. Bu süreçler yaşam biçimlerinin, kültürün etkileşiminde önemli rol oynamakla beraber, belirli bir kültüre yenilikler getirmektedir.

“Küresel kültür, Marshall McLuhan’ın hayali olan, içindeki insanların tüm dünyada meydana gelen -Körfez Savaşı gibi- politik olayları, en önemli spor karşılaşmaları eğlence ve gösterileri ve kapitalist modernleşmenin ürünü olan reklamları izlemesine olanak sağlayan medya teknolojilerinin yaratacağı küresel köyün oluşumunu içerir. Aynı zamanda, zaman ve mekan sınırlarını aşarak tüm dünyaya yayılan düşünce, imaj ve enformasyonların kesintisiz bir biçimde hızla dolaştığı küresel bilgisayar ağlarına giren insan sayısı da her geçen gün artmaktadır.”¹²⁹

Modern dünyada belli başlı ürünler, değerler ve düşünceler gün geçtikçe daha çok kişiler tarafından benimsenilmektedir. Aynı kültürel öğeler; kıyafetler, yiyecek ve

¹²⁷ Robertson, **a.g.e.**, s.16.

¹²⁸ Tomlinson, **a.g.e.**, s.157.

¹²⁹ Büyükbaykal, **a.g.e.**, s.77.

içecekler, müzik ve filmler dünyanın farklı yerlerinden toplumlar tarafından benimsetilmiştir.

Kültür diğerk özelliklerinin yanı sıra değışim ve etkileşime açık bir olgudur. Kültürün etkileşim ve değışim özelliğı, tarihi süreçlerden etkilenmesine sebep olmaktadır. Dünyanın tüm yanını kapsayan küreselleşme olgusundan kültür fazlasıyla payını almaktadır. Küresel kültür geniş bir konudur ve bu hakkındaki düşüncelerin farklılığına da etki etmektedir, şöyle ki, küresel kültür hakkında farklı düşünceler mevcuttur. Aşağıda küresel kültür hakkında düşünce ve kavramlara genel açıdan bakılmaktadır.

Günümüzde var olan tüm kültürleri tarih değıştikçe farklı biçimlere dönüşmüş, kendilerine yeni değerkler katmışlardır. Etkileşime açık olmasından dolayısıdır ki, kültürleri değış-tokuş sayesinde birbirlerinden yararlanmaktırlar. *“Bir milletin hayat tarzı olarak tarif edilen kültür ile küreselleşme karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Hem küreselleşme, büyük dönüşüm ve değışimlerle kültürü etkilemiştir, hem de kültür bizzat dönüşümleri meydana getirmede etkili olabilmiiştir. Neticede, küreselleşme olgusuna önderlik eden toplumların kendi hayat tecrübesi ve sahip oldukları bilgileri bir kültür unsurudur.”*¹³⁰

Robertson, Wallerstein’in iddia ettiğı gibi, küreselleşmenin Avrupa kapitalizminin dünya leğıne yayılması ve dünya-sisteminin merkez ülkelerinin varsayımları ile sınırlı tutulması doğru değıldir. Çünkü böyle si bir tavır İslamcı, Hintli ya da Çinli ve diğerklerinin modern dünya-sisteminin kültürel inşasında hiçbir rollerinin olmadığı ve merkez ülkelerin varsayımlarına yüzyıllardır boyun eğıdikleri gibi yanıltıcı bir düşünceyi ortaya çıkarmaktadır. Başka bir deyişle, dünya-sisteminin ekonomik ve siyasi açıdan genişlerken, dünya kültürü diye olgunun tüm toplumlar tarafından aynı şekilde benimsenmesi anlamına gelmemektedir.¹³¹

Robertson’a kadar küreselleşmeye ait çalışmalar genel olarak ekonomi ve uluslararası ilişkiler üzerinden yürütülmekteydi. Kültürün küresel dinamikler içinde

¹³⁰ Talas, Kaya, **a.g.e.**, s.152.

¹³¹ Robertson, **a.g.e.** s.116.

önemini vurgulayan çalışmaları ile birlikte kültür tabanlı küreselleşme çalışmalarının hızla arttığı görülmektedir. Ekonomi, modern dünyanın oluşumunda temel harekete geçiricilerden biri olarak önem taşımaktadır, ancak, bu durum kültürün ikincil bir olgu olduğu sonucuna götürmemelidir.¹³²

Modern toplumlarda kültür, görüntüler ve semboller aracılığıyla hızlı bir biçimde akışa uğramaktadır. Yalnız bu akışlar tek biçim kültür şeklinde değil, farklı kültürler içinde gerçekleşmektedir. Gelişmiş iletişim araçları, kültürlerin birbiriyle karşılaşmasına ve etkileşim halinde olmasına imkan sunmaktadır. Küreselleşme sürecinde, yeni iletişim olanakları bilgi ve görüntü akışlarını belirlemektedir.

“Sınırları kesin biçimde tanımlanmış parçalardan oluşan bir kültürel mozaik olarak görülebilecek dünyaya veda edilmektedir. Kültür içindeki trafiğin giderek artmasından, anlam sistemlerinin ve simgesel biçimlerin geniş ölçekli aktarımından dolayı dünya sömürgeciliğin yükseliş dönemlerinde olduğu gibi sadece siyasal ve ekonomik anlamlarda değil, aynı zamanda kültürel yapılanması çerçevesinde de giderek tek bir mekan haline gelmekte; sürekli kültürel karlıklılık etkileşim ve mübadelenin küresel bir bütünleşmesi ortaya çıkmaktadır. Türdeşleşme, metalaştırılan kültürün merkezden çevreye akışından kaynaklanmakta ve bunun sonucunda da türdeş kültür, Batı kültürünün bir uyarlaması gibi görünmektedir. Bununla birlikte, merkez belirli kurumsal yapılar aracılığı ile bilgilerini ve ideallerini çevreye sunarken, çevre bunları önce benimseyip sonra yozlaştırmakta,¹³³ hatta çevreden merkeze olan hareketlerin, ileri sürülenden çok daha fazla olduğu görülmektedir.”¹³⁴

Dünyanın birçok toplumlarının ortak kültürü olabilecek küresel kültür, Küreselciler’in değerlendirmesinde önemli yere sahiptir. Küresel dünyanın popüler olan bu kültürü küreselleşmenin olmazsa olmaz boyutudur. Kuşkucular, kültürün tekelden yani ABD tarafından üretilerek yayılmasını inkar etmekte, böyle bir boyutun abartılmış teori olduğunu söylemekte. Küresel bir kültür kısa bir süreliğine belirginlik gösterse bile, son yıllar ulusal ve bölgesel kültürel bağımsızlığın yeniden değer kazanmasıyla kültürel alanda çeşitlilik daha çok ilgi görmeye başlamıştır.¹³⁵

Smith, 1980’li ve 1990’lı yıllarda küreselleşmenin kültür üzerine etkisi, tek-biçimlilik ve otantikliğin yitimi üzerine çalışmalara bir de, küresel ve yerel olanın da

¹³² A.e., s.111.

¹³³ Hannerz’ dan akt. Serdar Kaypakoglu, **Küresel Medya ve Kültürel Değişim**, İstanbul, Naos Yayınları, 2004, s.6

¹³⁴ Kaypakoglu, **a.g.e.**, s.6.

¹³⁵ George Ritzer, **Küresel Dünya**, Çev. Melih Pakdemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011,s.56

akıl almaz ölçüde karmaşık etkileşimine vurgu yapan başka bir modelinde ortaya çıktığını söylemektedir. “Yerel olan”, küçük ölçekli, coğrafi olarak sınırlı geleneklere ve yaşam biçimlerine gönderme yaparken; “küresel olan”, küreselleşmeye ilişkili, mekansal olarak geniş toplumsal ve kültürel güçleri ifade eder. Küresel ve yerel kültürlerin çarpışmalar sonucunda herhangi bir alanda türdeşleşme kadar melezleşme ve farklılıklarına gibi olgular türemektedir.¹³⁶

Kültürlerin iletişimi belli etkileşimi yaratmaktadır. Bu bakımdan kültür kuramlarını üç geniş yaklaşıma ayırabiliriz;

1. Kültürler arasında, küreselleşmeden etkilenmeyen veya sadece yüzeysel olarak etkilenen derin ve büyük ölçüde geçirgen olmayan farklılıkların bulunduğu görüşünü savunan *kültürel farklılıktır*.
2. *Kültürel yaklaşma* taraftarları, bir kültürden diğerine önemli farklılıklar varlığını sürdürmesine karşın, kültürler arasında yaklaşma ve gitgide artan benzerliğin olduğunu ileri sürerler.
3. Küresel ve yerelin, ‘küreyerelleşme’ ‘melezleşme’ ve ‘karışma’ olarak görülebilecek olan özgün yerli gerçeklikler oluşturacak şekilde iç içe geçtiklerini ileri süren *kültürel melezleşme* vardır.¹³⁷

Homojenleşme (yakınlaşma, türdeşleşme) paradigması küreselleşmenin, dünya genelinde artan aynılığa neden olduğu fikrine dayanır. Kültürlerin küreselleşme karşısında sert duruşunu vurgulayan düşünürlere karşın yaklaşma bakış açısını destekleyenler kültürlerin küreselleşmenin bir sonucu olarak, köklü bir şekilde değiştiklerini düşünürler. Kültürlerin tek, küresel kültüre doğru ilerlediğini ve bazı biçimlerde gitgide birbirine daha çok benzediği düşünülür. “Dünyadaki egemen gruplar ve toplumların küresel aynılığın yayılmasında, başat rol oynadığını destekleyen düşünürler, “kültür emperyalizmi”, “küresel kapitalizm”, “Batılılaşma”, “Amerikanlaşma”, “McDonalddlaşma” ve “dünya kültürü” gibi oluşumlar üzerinde odaklanırlar”¹³⁸

¹³⁶ Smith, a.g.e., s.325.

¹³⁷ Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, s. 92

¹³⁸ Ritzer, a.g.e. s.451

Homojenleşme görüşüne göre, Amerikanlaşma, McDonalddlaştırma ve homojenleşmenin artışı ile karakterize olan bir dünyada yaşamaktayız. Bu görüş altında yapılan araştırmalarda, kültür emperyalizmine ve ABD kültürünün serbest piyasa ideolojileri ile birlikte dünyanın geri kalan kısımlarına nasıl ihraç edildiğine, yine ABD merkez kaynaklı medya ve eğlence ürünlerinin ihracının, küresel kültür sisteminin yükselişi ile yerel farklılıkların nasıl ayrıldığına yer verilmektedir. Kapitalist ekonominin gelişimi, kültürler ve yaşam tarzları açısından önemli bir süreç olmuştur. Ekonomik faaliyetlerin küreselleşmesi, bir kültürel dönüşüm ve kültürel küreselleşmeyi beraberinde getirmiştir.

Kültür, küresel politikaların yerel düzenlemelerine de yön vermektedir. Eagleton kültür ve iktidar arasında büyük bir bağlantı olduğunu söyler. Siyasi iktidarın baskı kullanarak hakimiyetini sürdürmesi, onun ideolojik güvenilirliğini kaybetmesine ve kriz dönemlerinde savunmasız kalmasına sebep olacaktır. Doğru otorite hukuku içselleştirmeyi de gerektirdiğinden, iktidarın içine sızmaya çalıştığı şey, bütün özgürlüğü ve mahremiyetiyle insan öznelliğinin ta kendisidir. Başarılı olan yönetim, yalnızca kadın ve erkeklerin oy verme davranışlarını ya da sosyal amaçlarını değil gizli gizli neleri arzuladıklarını ve nelerden hissettiklerini de bilmelidir.¹³⁹

Sanayi Devrimi'nden sonra değişim ve gelişim hızının sayesinde, egemen güçler araçlılığıyla belirlenmiş bazı ürünler, değerler ve düşünceler gün geçtikçe daha çok kişiler tarafından benimsenilmekte ve bu da kültürün kısmen de olsa, tektipleşmesine yol açmaktadır. Egemen kültür, toplumdaki baskın gelen sosyal kurumların ürünüdür ve günümüz dünyasında birçok yerde aynı kültürel öğeleri görmekteyiz; kıyafetler, yiyecek ve içecekler, müzik ve filmler temel kültürel benzerlikler içermektedir.

Emperyalizm kavramı bir devletin veya ulusun başka devlet veya uluslar üzerinde kendi çıkarına göre üstünlük kurmaya çalışmasıdır. Emperyalizm siyasi ve ekonomik dinamiklere bağlı bir kavramdır.

“Bir ulusal kültürün, bir tarihsel dünya kimliği peşinde koşmasının ve elde etmesinin biçimiendirici koşulları nelerdir diye sorarsanız; bu, bir ulusun dünyanın önde gelen

¹³⁹ Eagleton, **a.g.e.**, s.68.

ticari gücü konumunda olmasıyla, hayli uluslararası ve endüstileşen bir dünya ekonomisinin liderliği konumuyla, bu toplumun ve onun merkezlerinin uzunca bir süredir bir küresel yükümlülükler ağının merkezine yerleşmiş olduğu gerçeğiyle ilintilidir.”¹⁴⁰

Kültürel emperyalizm ise egemen olan devletin veya ulusun kendi kültür değerlerini başka bir devlet veya ulusa dayatılmasıdır. Kültür bir toplumu oluşturan güçlerden biri olduğu için, emperyalizm de önemli bir kontrol biçimidir. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve egemen ülkelerde medyanın ticarileşmesinin sonucunda, kültür emperyalizmi kavramı meydana gelmiştir.

“Kültürel emperyalizm kuramı ilk kültürel küreselleşme kuramlarından biridir. 1960'ların sonlarındaki kültürel emperyalizm söylemi küreselleşme sürecini emperyalizmin hiyerarşik tabiatının bir özelliği, yani belirli merkezi kültürlerin gittikçe artan hegemonyası; Amerikan değerlerinin, tüketici mallarının ve yaşam tarzlarının yayılması olarak tanımlayarak küreselleşmeye en önce kültürel alanda eleştirel bakış açısının getirilmesi için ortam hazırlamıştır.”¹⁴¹

Medya emperyalizmi, medya araç ve ürünlerinin üretimi, dağıtımı ve tüketimi sürecinde belirli güçlerin egemenliğinin ifadesidir. Diğer bir deyişle ulusların kitle iletişim araçlarını kullanarak diğer ulusların kültürel değerlerini denetimleri altına almalarıdır. Kültürel emperyalizm ve medya emperyalizmi kuramları var olan küresel dinamikleri ve ilişkileri tanımlama, kitle iletişim araçları alt yapılar ve içerikleri arasındaki ilişkileri tanımlamaktadır. Kültür emperyalizmi sonucunda yerel kültür değerleri küresel kültür içerikleri ile doldurularak bozulmaktadır. Ama bu süreç karşısı alınmaz şekilde ilerlemektedir. Şöyle ki küresel medya gün geçtikçe belirli sayıdaki güçlü kuruluşların egemenliği altına geçmektedir. Daha çok birbirine benzer nitelikte haber ve eğlence programları üretmekte ve dağıtmakta olan medya kuruluşları küresel kültür olgusunun medya araçları ile desteklenmesini sağlamaktadır.¹⁴²

Bir kültürün başka bir kültürden etkilenmesi onun özelliğine ait bir olgudur. Bu süreçte karşılıklı etkileşim vardır fakat kültür emperyalizmi adlandırılan olguda karşılıklı etkileşim değil, tek yönlü baskı vardır. Gelişmiş ülkeler, dolayısıyla ABD kendi değer yargılarını, diğer kültürlerle kültürel ve ekonomik açıdan dayattırmaktalar.

¹⁴⁰ Hall, **a.g.e.** s.40.

¹⁴¹ Tomlinson, **a.g.e.**, s.114.

¹⁴² Büyükbaykal, **a.g.e.**, s.130.

Bu dayatılan öz kültür olabildiği gibi, ‘hiçbir şeyler’ kavramına giren örnekler de olabilir.

Homojenleşme paradigmasına bağlı olan diğer bir kavram ise ‘kültür endüstrisi’ kavramıdır. Kavram olarak Frankfurt okulundan Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Kültür endüstrisiyle ‘dünyanın kültürel bütünleşmesi’ yani yaşam şekillerinin ve kültürel pratiklerin dünya üzere benzerlik göstermesi düşünülmektedir.

19. ve 20. yüzyılda kültür, endüstrinin sunmakta olduğu imkanlarla üretilmeye ve dağıtılmaya başlanmıştı. Bu şekilde ortaya çıkan kültür Adorno’ya göre aşağıdan ve kitlelerden yükselmekte, yukarıdan yönetilen bir durum haline dönüşmüştür. Burada tüketiciler kültür endüstrisi tarafından yönlendirilmekte, özünde hiç gerekli olmayan fakat önemli gösterilen ihtiyaçlara maruz bırakılmaktalar. Meta kavramının önemli olduğu kapitalist sistemde insan ve insana dair her şey meta özelliğine sahiptir. Bu anlamda kültür kapitalist sisteminin önemli meta oluşturma alanlarından biridir, çünkü kültür burada bireyin gündelik yaşamını eğlenceye dönüştürmekte, tüketim alışkanlıklarını pekiştirmektedir. Bu sistem içinde yer alan birey kendi özerkliğinden vazgeçerek tüketici konumunda sistemin devamının sağlanmasını desteklemektedir.¹⁴³

Homojenleşme paradigması altında en iyi bilinen kuramlardan biri, Marx ve Weber’in çalışmalarından yararlanan Ritzer’in ‘McDonalddlaştırma’ kavramıdır. Bu kavrama göre, fast food kuruluşlarının ilkeleri Amerikan toplumunun gitgide daha fazla kesimi üzerinde olduğu kadar dünyanın geri kalanında egemen olmaya başlamasına aracılık eden süreçtir. McDonalddlaştırma sürecinin doğası, onun beş temel ilkeye tabiidir. Fast food kuruluşlarının ilkeleri; verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik, insanların yerine teknolojiyi geçirme yoluyla denetim ve paradoksal olarak rasyonelliğin irrasyonelliği gibi özetlenebilir.¹⁴⁴ Hizmet sunumu ve mali açıdan karşılanabilirlik bakımından faydalı olsa bile, bu olgunun olumsuz yönlerine dikkat çekmektedir. Bu kuruluşlarda işin ve diğer faaliyetlerin basit görevler içinde

¹⁴³ İhsan Koluvaçık, “Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata Ve Sinemaya Yaklaşımları”, **AKAR**, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, C:2, S:3, 2017, s.135-156, s.138 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/317399> 15 Haziran 2019

¹⁴⁴ Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, s.451

vasıfsızlaşması, paketlenmiş sunum, standartlaşmış modüler seçenekler ve toplumsal yaşamda otantikliğin ve anlamın erozyonu dar araç-amaç rasyonalitesini içermektedir. Ritzer'e göre bunlar negatif anlam taşır ve “eğer dünya daha az McDonaldlaştırılmış olsaydı, insanlar kendi insani potansiyellerine göre daha iyi yaşayabilirlerdi”¹⁴⁵ McDonaldlaştırma kavramının, “fast food restoranlarının temelindeki ilkelerin, Amerikan toplumuna ve dünyanın geri kalan kısmına gitgide daha fazla egemen olma süreci” olarak tanımlar. McDonaldlaşma yalnızca restoran sanayisini değil, zevk, iş, aile, seyahat, eğitim, rejim, politika, sağlık ve toplumun bütün özelliklerini de etkilemektedir.¹⁴⁶

Fast food endüstrisinin dışında birçok McDonaldlaşmış markalar da küresel anlamda başarılı olmuştur; Kanada, Fransa, Hindistan, Rusya, İngiliz, Japonya, İtalya ve birçok farklı kökenli uluslararası markalar dünya geneline başarılı şekilde yayılmaktalar.

“McDonaldlaşma sürecinin modeli olarak McDonald's, dünya genelinde merkezi bir konum işgal etmeye başlamıştır. McDonald's, Moskova' da açıldığında, Amerika'nın nihai simgesi olarak betimlendi. Pizza Hut, Moskova'da açıldığında müşteriler onu Amerika'nın küçük bir parçası olarak gördüler. Brezilya'da fast food restoranlarının artması üzerine, Brezilya'nın Pizza Hut'ının bir yöneticisi, ulusunun Amerikan şeylerine tutkulu olduğunu söyledi.”¹⁴⁷

Homojenleşme sürecini açıklayan başka bir kavram “hiçbir şeyin küreselleşmesi” kavramıdır. Hiçbir yer, hiçbir şey, hiçbir insan ve hiçbir hizmetin büyümeye dayalı yaygınlaşması, artan homojenleşmenin başka bir göstergesidir ve küreselleşmeni bir başa etkileyen oğludur. Ritzer'e göre burada, hiçbir şey -boş biçimler, büyük ölçüde özgün içerikten yoksun biçimlerdir. Hiçbirşey'i yerküre genelinde ihraç etmek, içerikle dolu olan biçimleri ihraç etmekten daha kolaydır. Bir şeylerin yani içerikle zengin olan biçimlerin, bazı kültürler ve toplumlar tarafından reddedilmesi daha olasıdır çünkü içerik, yerel içerikle çatışabilir. Büyük ölçüde özgün içerikten yoksun olan hiçbir şeyin yerel ile çatışma imkanı daha düşüktür. Boş biçim, yani, hiçbir şey, küreselleşme için avantajlıdır, çünkü kopyasını yapmak kolaydır,

¹⁴⁵ George Ritzer, **Küresel Dünya**, s.15

¹⁴⁶ **A.e.**, s.26

¹⁴⁷ Ritzer, **Modern Sosyoloji Kuramları**, s.454

minimalisttir ve maliyet bakımından avantajlıdır. Bu açıdan hiçbir şeyin iyi bir örneği, dünya genelinde yaygın olan alışveriş merkezidir. Bu alışveriş merkezleri, bulunduğu yerden asılı olarak kendi kültürün içeriğiyle doldurulur ve sebepten yerli kültürle bir çatışma teşkil etmiyor. Kapitalizm, Amerikanlaşma ve McDonalddlaşma, hiçbir şeyliğin dünya çapında yayılmasında büyük önemleri vardır. McDonalddlaşma gibi “hiçbir şeyin küreselleşmesi” de, hiçbir şeyin çeşitli biçimleri ile yaygınlaşarak, homojenleşmeyi ima eder.¹⁴⁸

Hiçbir şeyin dört alt tipi vardır ve bunların tümünün büyük ölçüde özgün içeriği yoktur ve küreselleşmektedirler:

1. “hiçbir yer” veya içeriği büyük ölçüde bos olan ortamlar (örneğin, yukarıda tartışılan alışveriş merkezleri);
2. “hiçbir şey” veya içindeki birin, başkalarındaki milyarımdan pek ayırt edilemediği ve tümü onların dünyanın herhangi bir yerinde kullanan herkes için tam olarak aynı şekilde işleyen kredi kartları gibi öğeler,
3. “hiçbir insan” veya hiçbir yerle bağlantılı çalışanların türü, örneğin, dünyada neredeyse her yerde olabilen ve tüm müşterilerle büyük ölçüde aynı biçimde etkileşime giren, aşırı derecede komutlara bağlı olan tele pazarlamacılar;
4. “hiçbir hizmet” veya insan banka memurunun karşısında ATM’lerin sağladığı hizmetler.¹⁴⁹

Lakin Ritzer, kültürel yaklaşma üzerinde odaklandığı halde, küreselleşmede meydana gelen şeyin tümünün bu olduğunu veya yerel kültürlerin tamamen kaybolduğunu veya zorunlu olarak bazı temel biçimlerde başkalaştığını kesin şekilde iddia etmediğini söyler. Aksine, dünya geneline benzer içerikleri götüren küresel süreçler vardır (örneğin, dünyada 120’den fazla ülkede McDonald’s restoranlar) ve bu anlamda kültürel yaklaşma ve bununla birlikte, canlı ve önemli olmayı sürdüren yerel fenomenler (örneğin, yerel açık-hava yiyecek pazarları veya zanaat fuarları), bu

¹⁴⁸ A.e., s.454

¹⁴⁹ A.e., s.455

tür küresel fenomenlerle yan yana var olduğunu söyler. Üstelik küresel biçimlerin gelişi, yeni yerel biçimlerin canlanışını veya gelişimini pekala güdümlüyebilir.¹⁵⁰

Küreselleşmenin bir sonucu olarak, tek-biçimlilik sorgulanırken, küresel ve yerel olanın beklenmedik ölçüde karmaşık karşılıklı etkileşimine vurgu yapan diğer ikinci görüş olan Heterojenleşme ortaya çıkmıştır. Bu alandaki düşünürler, genellikle küreselleşme sürecinin kültürler arası etkileşim, küresel ve yerel kültürlerin birbirleriyle ilişkiler sonucunda ortaya çıktığını iddia etmektedir.

“Melezleşme, kültürlerin ve yaşam tarzlarının karışımından çıkabilir. Bu, Lyotard’ın kozmopolit kent imgesi ile ya da Homi Bhabha’nın hem merkezin hem de çevrenin niteliklerini paylaşan postkolonyal göçmenler imgesi ile örneklendirilmiş temadır. Burada temel konu, küresel güçlerin ve ürünlerin yerel koşullar tarafından benimsenme ya da kısmen değiştirilme biçimidir.”¹⁵¹

Batı yaşantısını, egemen toplumlar dışında olanlar gidip göremese bile iletişim araçları uzakta olan kültürle kurmayı sağlar. Kendi yerelliğini de ihmal etmeden, diğer kültürdeki farklılıkların bir kısmı özümser. Bu durumda kültür heterojen bir süreç olarak ele alınır ve küresel kültürel çok uluslu merkezless bir karakter sergiler.

Heterojen (melezleşme) paradigma küresel ile yerelin, yeni ile melez kültürlerin, yerel veya küresel kültüre indirgenemeyen bütünleşmesinden ortaya çıkan küreselleşmenin ve üretimin bir sonucu olarak kültürlerin karışmasından ortaya çıkma fikrini taşımaktadır. Ritzer’e göre melezleşme, tekbiçimliliğe karşıt olarak küreselin ve yerelin eşsiz karışımıyla bağlantılı olan, artan çeşitliliği vurgulayan türden bir terimdir. Kültürel bir melez, dünyanın farklı kültürlerinden veya bölgelerinden iki veya daha çok ögenin birleşimini içermektedir.¹⁵² “Bütün kültürler iç içedir; hiçbirisi tek ve saf değildir, hepsi melez, heterojen, son derece farklılaştırılmıştır ve hiçbirisi tek parça değildir.”¹⁵³

¹⁵⁰ A.e., s.451.

¹⁵¹ Smith, a.g.e., s.326.

¹⁵² Ritzer, a.g.e., s.456.

¹⁵³ Eagleton, a.g.e., s.26.

Küreselleşmiş kültürün melezleşmiş bir kültür olduğu düşüncesinin nedeni, küreselleşme sürecinin getirdiği, kültürlerarası gittikçe yoğunlaşan trafiğin, kültürler arasındaki bağın çözülmesi ile beraber, yerinden çıkarılmış bu kültürel pratiklerin birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimlerinin üretilmesidir. Melezlik düşüncesinin en temel unsuru karışımdır; yani bir araya gelme, birleşme, birbirine geçme. Melezlik kültürler arasında artan trafiğin sonucunda dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine karışmasıdır.¹⁵⁴

Melezleşme sonucunda, kültürler birbirleriyle kaynaşma ve karışma ile farklı biçimler ve yeni formlara dönüşmektedirler.

“Thai boks yapan iki Faslı kadını izlemek için Amsterdam'a gelen Ugandalı turistler, bir Güney Amerikalı grubun Londra'da bir Suudi Arabistanlının sahip olduğu kulüpte sergiledikleri Asya rapını izleyen Arjantinliler ve İrlanda simidi, Çin takosu ve kaşarlı pizza gibi karışımlar yiyen Amerikalıların daha olağan deneyimleri, melezleşmenin (ve heterojenleşme, küreyerelleşme) örnekleridir. Açıkça, bu tür melezlerin listesi uzundur ve artan melezleşmeyle birlikte hızla kabarmaktadır. Bunun tersi, elbette, Birleşik Devletler'de hamburger, Fransa'da kiş, Japonya'da suşi yemek gibi tekbiçimli deneyimler olacaktır.”¹⁵⁵

Bauman, küreselleşmenin toplumun tabakalaşmasına yol açtığını, bunun da küresel kültür-yerel melezinden ve yerelden ibaret olduğunu söylemektedir:

“Artan mekansal ayırım, ayırma ve dışlama, küreselleşme süreçlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Yeni kabileci ve köktenci eğilimler-ki bu eğilimler küreselleşmeye maruz kalan insanların deneyimlerini yansıtır ve ifade eder- küreselleşmenin olduğu kadar, tepedeki kültürün (küreselleşmiş tepedeki kültürün) genellikle alkışlanan “melezleşmesi”nin de meşru bir çocuğudur. Giderek daha fazla küreselleşen ve yurtsuzlaşan seçkin kesim ile daha da “yerelleşmiş” olan artakalan kesim arasındaki tedrici iletişim kopukluğu dikkate değer bir endişe nedenidir. Anlam ve değer üretim merkezleri günümüzde yurtsuzdur ve yerel kısıtlamalardan kurtulmuştur; ne var ki bu, söz konusu değer ve anlamların bildireceği ve yorumlayacağı insanlık durumu için geçerli değildir.”¹⁵⁶

Appadurai, kültürel etkileşim sorununu, kültürel homojenlik ve kültürel çeşitlilik arasındaki gerilimde görmektedir.¹⁵⁷ Yerelliklerin evrenselleşmesi, evrenselliklerin yerelleşmesinin çok farklı biçimler alabilmektedir. Yerelleşme

¹⁵⁴ Tomlinson, **a.g.e.**, s.193-195

¹⁵⁵ Ritzer, **a.g.e.**, s.456

¹⁵⁶ Bauman, **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**, s.9

¹⁵⁷ Çakır, **a.g.e.** s.357

dinamiklerinin arttığı süreçte, küresel-yerel ilişkiler ortaya çıkmaktadır. Robertson, bu süreci tanımlamak için “küreyerelleşme” kavramını önerir. Küreyerelleşme (glokalleşme) kavramı, küresel ile yerel olanın ilişkisini anlatmak üzere kullanılmıştır. Kültürel melezleşmenin özüne inen bir kavram olarak küreyerelleşme, küresel olan ve yerel olanın farklı mekanlarda, eşsiz ürünlere yol açarak iç içe geçmesi gibi tanımlanmaktadır. Küreyerelleşme daha çok içerikle zengin olan biçimler ile bağlantılı olarak, çok çeşitli küreyerel biçimlerinin yaratılmasına yol açmaktadır.¹⁵⁸

Robertson küreselleşme ve yerellik konusundan iki ana noktaya dikkat çekmektedir. İlki, Karl Jaspers’in Eksenli Dönem diye adlandırıldığı dönemde büyük evrenselcilik-tikelcilik konusu bağlamında gelişerek günümüzde de izlerini duyabildiğimiz dinsel-kültürel gelenekler ise ikincisi tüm dünyanın tek yapı halinde, tek olan küresel kültür dahilinde biçimlendirilmeye çalışılmasıdır.¹⁵⁹

Ritzer, küreyerelleşmeye ilişkin Robertson ve onu izleyenlerin görüşlerinin temel öğelerini açıklamaktadır. Küreyerelleşme kuramı, giderek daha çoğulcu olmakta olan, dünyanın bölgeleri içindeki ve arasındaki farklılıkları yüze çıkarır; yerel bireyler ve gruplar küreyerelleşmiş dünyaya uyum sağlayabilmek adına daha çok önemli ve yaratıcıdır; toplumsal süreçler, ilişkisel ve tesadüfüdür; meta ve medya, zorunlu değildir, bilakis onların, dünyanın küreyerelleşmiş bölgelerinde birey ve grup yaratımında kullanılacak malzemeyi sağladığı düşünülür.¹⁶⁰

Küreselleşmenin kültür üzerinde en belirgin etkisi kültür bilincinin küreselleşmesidir. Öncelikle farklı kültürlerin bir arada yaşaya birliğine dair bilinsel düzeyde bir değişim yaşanmıştır. Kişisel düzeyde farklı kültürleri tanımaya, denemeye yönelik istek ve hevesler artmaya başlamıştır. Belirli bir kültüre ait olan günlük yaşam detaylar başka bir kültürde özenle uygulanmaya başlanmıştır. Örneğin Japon mutfağına ait suşi, İtalyan mutfağına ait pizza, Hindistan kaynaklı disiplin olan Yoga gibi farklı kültüre ait detaylar Türk kültürüne günlük yaşantıda kullanılacak düzeyde

¹⁵⁸ Robertson, **a.g.e.**, s.280.

¹⁵⁹ Robertson, Der: Anthony King, **a.g.e.**, s.105.

¹⁶⁰ Ritzer, **a.g.e.**, s. 455.

sızmıştır. Bu ve benzeri örneklerle küreselleşme sonucunda yerelliğin öneminin yeniden keşfi edildiğini görebilmekteyiz.

Günümüzde kültür ile ekonomi artan hızla birbirine yaklaşmakta, kültürün metalaşması açıkça görülmektedir. Küresel kapitalizm, hem kültürel türdeşliği ve kültürel ayrışıklığı teşvik eder, hem de bunlar tarafından belirlenir. Kapitalizm kendisini hem doğal mekan-zaman olumsallıklarıyla maddeliğe hem de grup içi/ grup dışı ilişkilerin jeotoplumsal olumsallıkları inşa etmeyi içeren insan yaşamının kültürüne uyumlu hale getirmek durumundadır.¹⁶¹ Kültür, kültürel ürünler ve bunların dağılma biçimlerini içeren hareketlilik sayesinde ve kültürün esneyebilen yapısı yüzünden daha küreselleştiricidir. “...günümüz tüketimci küresel kapitalizminin, giderek dünya çapındaki evrenselci arz ile yerel, tikelci talep arasındaki bağlantı çerçevesinde temalaştırılan tikel- evrensel ilişkisinde gizlendiği”¹⁶² seyir edilmektedir.

Hayatın tüm olguları, küçüğünden büyüğüne kadar aynı çizgi üzerinden, aynı mantıkla gerçekleşmektedir. Bir olay, tüm olan bir hayatın küçük versiyonu olduğu gibi, bir hayatta tüm hayatların, küçük bir parçasıdır. Bir kişinin hayatın özgü olanlar haricinde diğer hayatların aynısıdır; doğar, sabahları güne başlar, kendine anlam kurar ve anlam çerçevesinde yaşar ve en sonda hayatını sonlandırır. Bir tek kültür ve diğer tüm kültürler de bu mantık çerçevesinde ilerlerler. Tüm yaşamların toplam özellikleri gibi küresel kültür de tüm kültürlerin ortak özelliklerini taşır.

“Kültürün akışkanlığı denilebilecek şey daima bir toplumsal gerçeklik olagelmiş ve sadece insan yerleşim alanlarının artan yoğunluğu ile birlikte gücünü yayabilmiştir. Belki de, insanlığın birbirinden uzakta yaşayan bir dizi küçük topluluktan oluşmuş olabileceği M.O. 100.000 yılında, her topluluk kültürel açıdan görece türdeş olabilirdi. Fakat günümüzde, hatta yazılı (kayıtlı) tarih dediğimiz dönemde bile, kendimizi kültürel olarak türdeş topluluklar içinde yaşıyormuş gibi düşünmek hiçbir anlam ifade etmiyor. Her birey çok sayıda kültürel özelliğin buluşma noktasıdır. Eğer tek bir bireyde bulunan belirli özelliklerin her birine sahip olan kişilerin tümünden oluşan bir dizi grup tasarlasaydık bu şekildeki her grup, kuşkusuz aralarında önemli çakışmalar olmakla birlikte farklı kişiler listesinden oluşuyor olacaktı. Yine de bu, her bireyin sonuçta kültürel karakteristiklerin emsalsiz bir bileşeni olduğu anlamına gelmektedir.”¹⁶³

¹⁶¹ Robertson, **a.g.e.**, s.280.

¹⁶² Robertson, Der: Anthony King, **a.g.e.**, s.103.

¹⁶³ İmmanuel Wallerstein, Der: Anthony King, **a.g.e.**, s.126

Kültürlerin ayırt edilebilecek kadar büyük özelliklerinin var olması mutlakdır, bu en azından coğrafi şartların beraberinde getirdikleri farklılıktan dolayı olmaktadır. Örneğin, tüm yaşamını Brezilya'nın sahil kasabasında geçiren biri ile Kanada'nın herhangi bir köyünde yaşayan biri televizyonda aynı filmi izleseler, aynı müziği dinleseler bile, günlük hayat pratiklerinde tamamen farklı yemek yiyip, giysi giyinip ve farklı hobilerle edinecekler. Biri öğlenden sonra adeta denize yüzmeye gidiyorsa, diğeri odun doğrayacaktır. Yine de, çocuklardan biri deniz kabuklarını toplamayı hobi edine bilir ve ailesiyle geçirdiği en güzel zamanlar hep bu sahildedir, diğeri karda kaymayı ve annesin yaptığı sıcak içeceği büyüdüğünde en hoş hatıra olarak anımsayacaktır. Bir tek kişinin hayatı diğeri insanlarınkinden bu denli farklıysa, içinde binlerce yaşamı barındıran kültürün tek tip, tek örnek olması gerçek dışı gözükmektedir.

Robertson küreselleşmenin heterojen paradigması üzerinde durmuş ve küresel kültürün farklı kültürlerin birbiriyle etkileşiminden ortaya çıktığını savunmuştur. Küreselleşme sonucu dünya birçok anlamda küçülmüştür. Fakat tek tip toplum şekli küçülme biçimlerine örnek olmamaktadır. Küresel kültürün, farklı kültürlerin birbiriyle etkileşim halinde olduğu, karmaşık bir toplumsal yapı oluşturur.¹⁶⁴ Robertson, küreselleşmeyi ve küresel kültürü reddetmek yerine, onun varlığını kabul etmenin daha iyi bir yol olduğuna savunur. Küresel kültürün sınırlarını bilme ve bu bilgilenmeyle birlikte mücadele etme yolunda bu kabulleniş bizlerin yararınadır. Farklılıkların bir arada yaşaması kültüre özgü bir özelliktir ve küreselleşmenin varlığı tek tip kültürü gerçekleştiremez.¹⁶⁵

Tomlinson, küreselleşme ile ilgili olan “teklik” kavramını, “bir örneklik” veya “birlik” kavramları ile karıştırılamaması gerektiği önermektedir. Bunun için o Robertson'un fikirlerine başvurmuştur. Robertson'a göre, küresel teklik yalnız bir örneklik - örneğin “dünya kültürü” gibi bir şey- anlamına gelmemektedir. Küresel

¹⁶⁴ Robertson, **a.g.e.** s.19

¹⁶⁵ **A.e.**, s.21.

teklik, insanların farklı yaşam düzeylerinin birbirleriyle konuşur hale geldiği bir toplumsal ve fenomenolojik durumdur, “küresel-insan durumudur”.¹⁶⁶

Küreselleşme ‘çok boyutlu’ bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Çok-boyutluluk kavramı karmaşık bağlantılık düşüncesi ile ilintili olmaktadır.¹⁶⁷ Karmaşık bağlantılık; küreselleşmenin modern yaşamını karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıkları ağıdır. Bu çeşitli bağların günümüz dünyasındaki önemi bireyin yaşamı, deneyimi, siyasi, ekonomik kaderinin bu bağlar aracılığıyla kurulmasındadır. Küreselleşme kuramının önemi ise bu karmaşık bağlantılık durumunun hem nedenlerini anlamak, hem de bu durumun çeşitli toplumsal varoluş alanları için hangi anlamlara geldiğini belirlemekten geçmektedir.¹⁶⁸

“Karmaşık bağlantılık, önceki zamanlarda insanların sahip olmadığı kültürel kaynağı yani, çeşitli anlamlarda küresel olan bir kültürel farklılığı onlara sağlamaktadır. Robertson küreselleşmenin “bir bütün olarak dünya bilincinin yoğunlaşmasını” kapsadığının altını çizmiştir. Giddens’da insanların “olgusal duygularının”, her ne kadar yerel olarak konumlanırsa da, “büyük bir kısmının gerçekte küresel” olduğunu savunur. Lakin bu ne “küresel bir kültürün” ortaya çıktığı, ne de hepimizin dünyaya kültürel kozmopolitler olarak deneyimlediğimiz anlamına gelmektedir. Ancak şunu ima eder; küresel olan içinde varoluşumuzu, (farklı düzeylerde) şekillendirdiğimiz kültürel bir alana dönüşmektedir.”¹⁶⁹

Günümüz dünyasında, çoğunluk için kültür hala, sürekli hareketten çok, belli bir mekanda yaşanan gündelik pratiklerden ibarettir. Sürekli seyahat halinde olan insan sayısı, hayatının büyük kısmını yaşattığı sınırlardan dışarı çıkamayan insan sayısından halen azdır. Mekansal sınır dahilinde kalan kısım için, küreselleşme deneyimlerini pasif katılımı ile, iletişim araçları ile gerçekleştirmektedirler.

Tomlinson küresel dinamikler çerçevesinde Batı kültürünün diğer kültürlerle dayatılmasının küresel kültür ile değil, modern kültüre özgü yersiz yurtsuzlaştırma olgusuyla sonuçlandığını ileri sürmektedir. Yaygınlaşmakta olan kültürleri gidip görmesek de, televizyon aracılığıyla kapımıza kadar bize gelmektedir. Küresel kültür için karakteristik olan yersiz yurtsuzlaşma kavramı, modern insanın günlük yaşam

¹⁶⁶ Tomlinson, **a.g.e.**, s.25-27.

¹⁶⁷ **A.e.**, s.26.

¹⁶⁸ **A.e.**, s.12-13.

¹⁶⁹ **A.e.**, s.48.

pratiklerine sızmış durumdadır. Hayatının büyük kısmını veya tamamını belli mekansal sınırlar içerisinde yaşayan çoğunluğun küresel-yerel duygulara sahip olmasının sebebi küreselleşmede teknolojilerin olmasıdır. Bu tür kaynaklardan kullanım milyonlarca insana kültürel anlamlarını ve kimliklerinin yeniden inşası için değil, aynı zamanda ortak küresel kültürel politika biçimlerinin oluşturulması için imkanlar getirmektedir.¹⁷⁰

Kültürel farklılıkçılık paradigmasına göre, kültürler arasında küreselleşme, kültürlerarası, çok kültürlü ve kültürler-üstü süreç tarafından büyük ölçüde etkilenecek kalıcı farklılıkların vardır. Küreselleşmenin bir sonucu olarak veya ona rağmen kültürler arasında farklılıklar vardır. Ama bu saydığımız süreçlerin ve özellikle küreselleşmenin kültüre etki yapmadığı anlamına gelmemektedir. Kültürler her zamanki varlıklarını sürdürürler, fakat mevcut süreçlerden az etkilenecek. Bu bakış açısına göre, kültürlerin derin yapıları hem küreselleşmeden hem de diğer kültürlerden çok az etkileneceklerdir.

Ritzer'e göre bir imge ise dünyanın büyük ölçüde ayrı kültürlerin bir mozaigi olarak düşünülmesini kapsar. Ona göre, imge olarak bir bilardo-topu imgesi, çok daha tehdit edicidir. Bilardo toplarının (kültürleri temsil eden) diğer bilardo toplarıyla (diğer kültürleri temsil eden) tokuştuğu düşünülür. Bu imge, daha fazla tehdit edicidir, çünkü dünya kültürleri arasındaki tehlikeli ve potansiyel olarak katastrofik çatışmaların olasılığını belirtir.¹⁷¹

Kültürel farklılık paradigmasının tarihi eskilere dayanmaktadır. Ancak o, Ritzer'in değerlendirdiği güncel iki olay dizi nedeniyle son yıllarda artan bir ilgi ve taraftar çekmiştir. Bunlardan ilki, 11 Eylül 2001'in terörist saldırısı ve Afganistan ve Irak'ta onu izleyen savaşlardır. Bu olaylar birçokları tarafından, Batı ve İslam kültürleri arasındaki çatışmanın ve kültürel farklılıkların ürünü olarak değerlendirildi. Diğer, ikinci güncel olay dizisi hem Birleşik Devletler'de büyük ölçüde artışta olan Hispanik nüfus, hem de batı Avrupa ülkelerinde artan Müslüman nüfus sayısı ile sonuçlanan

¹⁷⁰Tomlinson, **a.g.e.**, s.49.

¹⁷¹ Ritzer, **a.g.e.** s.447

çok kültürlülük, çoğunluk ve azınlık nüfuslar arasında geniş farklılıklar ve düşmanlıklardır.¹⁷²

Bugün gelişmiş ve az gelişmiş toplumlar tüketim toplumu olarak nitelendirilmektedir. Eski tip modernlikde toplum üyelerinden üretici ve asker olmaları bekleniyordu, günümüzde ise bu istek tüketici kişilik üzerine değişmiştir. Tüketiciler için tüketim nesneleri geçici, tüketim alışkanlıkları ise kısa vadeli davranıştır. Bauman tüketim toplumunun en belirgin özelliğinin akışkanlık olduğunu söylemektedir. Akışkanlıkla bir nesneden diğerine, bir arzudan bir diğerine, bir davranıştan diğerine vb. baştan çıkarıcı bir biçimde hızlı geçişler kast edilmektedir. Bu kültür öğrenmekle değil, unutmakla ilgilidir. Tüketim toplumunun tüketicisi için ideal bilinç ‘hiçbir şeye bağlı kalınmamamalı, hiçbir ihtiyaç tamamen doyurulmuş olarak görülmemeli’ biçiminde oluşturulmuştur.¹⁷³

Featherstone, tüketim toplumunun yayılım araçları olarak reklam, büyük mağazalar tatil gezintileri, kitlesel eğlence, boş zaman vb. göstermektedir. “Tüketim kültürü” terimini kullanmanın “ürünler dünyasının ve ürünlerin yapılanma ilkelerinin günümüz toplumunun anlaşılması açısından merkezi bir yer işgal ettiğini” söylemektedir. Featherstone göre, bu vurgunun maddi ürünlerin sadece fayda değil, aynı zamanda “iletişim vasıtaları” olarak kullanımına ve ikincisi, kültürel ürünlerin iktisadi çerçevesinde, hayat tarzları, kültürel ürünler ve metalar alanı içerisinde işleyen arz, talep, sermaye birikimi, rekabet ve tekelleşme gibi piyasa ilkelerine odaklanmayı içerdiğini de gözden kaçırmamak gerekmektedir.¹⁷⁴

Tüketim toplumu tek kalıp tüketim mal ve semboller sunmakla bir yandan da toplumlar için homojenleştirici bir etki yapmaktadır. Bu bağlamda kültür endüstrisi, popüler kültür ve tüketim kültürü gibi “kültürle ilgili olanın tüketiminin belirli güçler tarafından yönlendirilmesi” olguları birbirleriyle ilgili kavramlar çerçevesinde toplanmaktadır. Yaşam tarzları küreselleşirken aynı zamanda tek tip bir kültür ait unsurların yayıldığını görmekteyiz. Bu tek kalıp kültür eşit şekilde olmasa da farklı

¹⁷² A.e., s.447

¹⁷³ Bauman, a.g.e., s.99-105

¹⁷⁴ Featherstone’dan akt., Olkan Senemoğlu, “Tüketim, Tüketim Toplumu ve Tüketim Kültürü: Karşılaştırmalı Bir Analiz”, *İnsan ve İnsan*, Okur Yazar Derneği, S:12, 2017, s.66-86, s74

kültür ve toplumsal sınıflar tarafından benimsetilmekte, günlük hayatın akışını ve niteliğini belirlemektedir. Amerikan yaşam biçimi sinema, müzik, giyim ve yiyecek gibi eğlence ve tüketim ürünlerinin çoğunda yansıtılmaktadır. Medya ve ulaştırma araçları mekanlara arası sınırı ortadan kaldırmakla tek tür kültürel ürünleri bireylere daha da yaklaştırmaktadır.

Bütün bu söylemlerden yola çıkarak küreselleşmenin kültürel sonuçlarıyla ilgili değerlendirme yapacak olursak, küresel kültürün Amerikan kültüründen doğduğu fikrinin daha yaygın olduğunu göre bilmekteyiz. İletişim teknolojilerinin artan gelişimi ve yaygınlığı Amerikan yaşamsal pratiklerini dünyanın birçok toplumlarına, yaymakta, böylece küresel kültürü oluşturmaktadır. Kültürel emperyalizm, Amerikanlaşma, tüketim kültürü, hiçbir şeyin kültürü vs gibi olęular kültürel boyutun olumsuz sonuçlarına aitken, demokratik değerlerin yaygınlaşması, kültürün aktarımı sürecindeki kolaylıklar sonucunda farklı kültür ve toplumların net algılanması, bilgiye erişme fırsatlarının artması olumlu sonuçlarına ait olmaktadır.

1.4.2. Küresel Dönüşümün Toplumsal Ve Bireysel Yansımaları

Bende sığar iken cihan ben bu cihana sığmazsam.

İmadeddin Nesimi.

Giddens, toplumsal değişmeyi üç ana etkene bağlamaktadır: fiziksel çevre, politik örgüt ve kültürel etkenler. Son iki yüz yılda toplumsal değişimin hızında devasa artış yaşandığı bilindik bir durumdur. Bu değişimdeki kültürel etken olarak bilimin gelişmesi ve düşüncenin laikleşmesi, usun geleneğin yerine geçişi, ekonomik etken olarak sanayi kapitalizmin ekonominin temelini oluşturması ve siyasi etken olarak ülkeler arasındaki güç ve askeri rakiplere üstünlük sağlanması olguları yatmaktadır.¹⁷⁵

“Modern dünyanın, yakın geçmişten bile kökten farklı olan yaşam biçimleri toplumsal kurumlar ile nitelendirilmektedir. Toplumsal değişmeyi tanımlamak zordur, çünkü bir anlamda her zaman, her şey değişmektedir... Değişimin bütün açıklamaları ayrıca, değişimi kendisiyle kıyaslayabileceğimiz bir ölçü birimi olarak kullanmak üzere, neyin istikrarlı kaldığını da göstermeyi gerektirir. Bugünün hızla değişen dünyasında bile, uzak geçmişten gelen süreklilikler vardır. Örneğin, Hristiyanlık ya da İslam gibi büyük dinler, iki bin yıl öncesinde ortaya çıkan düşünce ve pratiklerle ilişkisini sürdürmektedirler. Yine de modern toplumlardaki çoğu kurumun, geleneksel dünyanın kurumlarından çok daha hızlı değiştiği açıktır.”¹⁷⁶

Yeni bir süreç olmayan küreselleşmenin doğurduğu toplumsal sorunlar yenidir. Burada öne çıkan esas sorunlardan biri kültürel boyut kapsamında olan kimlik sorunudur. Küreselleşme sürecinde kimlik sorununu ortaya çıkaran etkenler aşağıdakilardır:

1. Göç ve diğer insan hareketleri;
2. Değerlerin küreselleşmesi;
3. Ulusallığın zayıflaması, (ulusal düzeyde ekonomik bütünleşme ve kültürel bütünleşmenin zayıflaması);
4. Küresel krizler ve küresel sorunların tüm insanlığın geleceğini bir sorun olarak gündeme getirmesi;

¹⁷⁵ Anthony Giddens, **Sosyoloji**, s.79-82

¹⁷⁶ **A.e.**, s.79

5. Küresel tabakalaşma;
6. İletişim ve ulaşım teknolojisinin gelişimi;
7. Dünyanın tek bir Pazar olarak birleşmesi sonucu küresel kitle kültürünün aşındırıcı ve standartlaştırıcı etkisi;
8. Liberalizm ve Marksizm gibi Aydınlanma düşüncesinin ürünü evrenselci ideolojilerin çekiciliğini kaybetmesi;
9. Barış hareketi, çevreci hareket ve kadın hakları hareketi gibi küresel sosyal hareketler.¹⁷⁷

Tarihi bir toprağı, ortak mitleri ve tarihi belleğı, ortak bir kültürü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylasan bir insan topluluğu olarak ifade edilebilecek ulus kavramı modern öncesinde politik olarak örgütlenmeyen aynı soydan toplumları ifade etmekteydi. Modern dünyanın tek siyasi topluluk biçimi olan ulus-devlet, 18. yüzyılda endüstrileşme sürecinde ekonomik ve kültürel gereksinimler sonucu olarak politik örgütlenme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Ulus devlet kültürel, ekonomik ve politik yapıların entegrasyonunu sağlayarak, dışarıya karşı savunma yaparken bir yanda da dünya pazarının gelişmesine, teknoloji ve modernleşme ile karakterize edilen kültürün yayılmasına katkıda bulunmuştur. Ulus-devletlerin yeni ve tarihsel oldukları kabul edilmekle birlikte, siyasal bir iddia ve ulusun “ezeli bir geçmişten kaynaklandığı” ve savunulmaktadır. Öteden beri ezeli bir geçmişe sahip olan ulus, varlığını homojen etnik yapıya sahip bir devlet içinde sürdürmektedir. Buna göre; ulus devlet, tek bir ulusal grubun üyelerini içermekte ve ortak politik yapıda başka hiç kimseyi içine almamaktadır. Gerçekte ise ulus, ne aslı ne de değişmez bir toplumsal birim olmamakla beraber, günümüzde de tüm uluslar, farklı kültürlerden, farklı sosyal sınıflardan, cinsiyetlerden ve etnik gruplardan oluşur ve melez bir kültüre sahiptir.¹⁷⁸

Günümüz dünyasında birçok anlamda sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Ekonomik, çevresel, kültürel ve siyasi yapının küreselleşmesiyle önceden sınırları

¹⁷⁷Cevat Özyurt, “Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma” (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s.162 (Çevrimici)

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> 2 Ağustos 2019

¹⁷⁸Füsün Alver, **Basında Yabancı Tasarımı ve Yabancı Düşmanlığı**, İstanbul, Der Yayınları, 2003, s.114

belirgin ulus devlet, şimdi sınırların yok oluşu olgusuyla baş etme durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Mekan ve zamanın sıkışmasıyla ortaya çıkan bu süreçte, ulus devletin sahip olduğu önemli kuruluşlar küresel bir görünüm almakta, önceki özerkliğinin aşınması durumu yaşanmaktadır. Erdoğan'a göre küreselleşme ile ulus devletin geleneksel rolünde bütünleşme ve parçalanma olarak iki önemi yapısal değişim yaşanmaktadır. Bütünleşme süreci iktisadi ve teknolojik değişimlerle gerçekleşmiştir. Ulus aşırı şirket ve küresel piyasalar gibi dünya çapında bu görülen bu iktisadi bütünleşme süreci uluslararası siyaseti içinde yeni bir dönemin başlangıcıdır. Ulus devletin parçalanması bir dereceye kadar siyasi ve iktisadi bütünleşmenin yan ürünü olarak oluşmaktadır. Bu parçalanmalar ulus devletin bilindik yapısını zayıflatmakta ve siyasi sistemini yeniden şekillendirmesine sebep olmaktadır. Fakat bu zayıflama ulus devletin ortadan kalması anlamına gelmemekte, geleneksel siyasi yapısının, yönetenler ve yönetilenler ilişkisinin ve siyasi otoritenin kullanım biçimine yönelik dönüşümlerle sonuçlanacağı anlamına gelmektedir.¹⁷⁹

Ulus devletin ötesinde bir başka kurum ise küreselleşmenin oluşturduğu kozmopolit yapılanmada milli olmayan bir kitlenin yaygınlaşmasıdır. Bu kitlenin temel oluşturucu sebebi ekonomik yapıya dayanmakta, kitle kültürü, tüketim toplumu gibi olguların etrafında birleşmekle milli yapı ve kültürün değerini küçültmektedir. Diğer yanda da bu tür oluşumlar milli kültüre yönelme, onun ne olup ne olmadığını ortaya çıkarma çabası da seyir edilmektedir. Küreselleşmenin yönetim mekanizması ulus değil küresel ekonomidir. Bu bağlamda küreselleşmede ulusa yer yok bireye ihtiyaç duyulmaktadır.

Küreselleşme öncesi toplumlar için ortak ve birleştirici olan din olgusuydu. 19. yüzyıldan başlayarak din dışında coğrafi sınırlar, dil ve kültür birliğini bünyesine alan milliyetçilik esas kimlik oluşturucu kavram olmaya başladı. Küreselleşmede ise esas kimlik oluşturucu kriterler modernlik ve tüketicilikdir. Modernlik ve tüketicilik dışında bir ortak kimliği olmayan küreselleşmenin en zayıf yanı dayanışma sorunudur. Fakat bu sorun “unutturmak” eylemiyle çözülmektedir. Temel ilkesi unutturmak olan modernleşmede olduğu gibi, küreselleşmede de topluma dair tarihi, dil, kültürel

¹⁷⁹ Erdoğan, **a.g.e.**, s.31-32.

bilgiler arka plana atılmaktadır. Basından televizyona, sinemadan spora, bilgisayar oyunlarından pornografiye pek çok kurum yerel kültürü, küreselliğin bu temel ilkesine dayanarak unutturmaya çalışmaktadır. Küreselleşme aynı tatları, aynı zevkleri, aynı heyecanları, aynı korkuları hem de nedenlerini bile bilmeden duyan ve yaşayan insanların gerçeklerinden ibarettir.¹⁸⁰

*“Küreselleşme ile birlikte, değerlerin anlamı ve kapsamı da değişmiştir. Geleneksel değerler arasında yer alan hoşgörü, güven, sevgi küresel ölçekte ya yok olmakta ya da değişmektedir. Küresel ölçekte bu değerlerin yerine insan hakları, demokrasi, girişimcilik, toplam kalite gibi yeni değerler geçmiştir. Aynı şekilde vatandaşlık kavramında da değişme olmuştur.”*¹⁸¹ 1980’li yılların sonundan itibaren “kültürel kimlik” sorunu üzerinde yoğunlaşan Stuart Hall, çeşitli geleneklerin, bakış açılarının ve yaşam biçimlerinin uyumu ve karışımı sonucunda yeni kimliklerin ortaya çıktığını söylemektedir. Melez kimlikler, şu anda oluşan, bir yere, zamana, tarihe ya da kültüre bağımlı olmamaktalar. Küreselleşme, kültürel ve iletişim teknolojisinde meydana gelen gelişmeler sonucunda modern sonrası toplumlar; farklılık, farklılaşma ve etnik çeşitlilik ile melez kültürler haline gelmektedir. Kimlikler yasa, cinsiyete, mekana, çevreye ya da kültüre göre ayırt edilmektedir.¹⁸²

Küresel bir dünyada yaşam tarzlarının küreselleşmesinden önce bilinçsiz şekilde bilincin küreselleşmesi gerçekleşmektedir. Bilincin küreselleşmesi ile farklı kültürlerin fark edilişi ve kabullenilişi, farklı yaşam biçimlerine olan merakın arması, farklılıkların beraberinde kitle kültüründen vaz geçememe, popüler olana çan atma halleri yaşanmaktadır. Farklılıkların bireysel ve toplumsal boyutuna ait vurguların ön plana çıkması, kimliklerin sorgulanması ve yeniden keşif edilmesi ile bir yandan da özgün olmak, başkasına benzememek gibi anlayışları da gündeme getirmiştir. *“Küreselleşmenin ulus devletlerdeki toplumsal bağları zayıflatması, bir yandan ulus*

¹⁸⁰ Mustafa Koç, “Küreselleşmenin Sosyolojik Boyutları”, Ed. Burhanettin Kaya, Süheyla Ünal, **Küreselleşme ve Psikiyatri**, Ankara, Türk Tabipler Birliği Yayınları, 2003, s.58

¹⁸¹ Çiğdem Kan, “Değişen Değerler ve Küresel Vatandaşlık Eğitimi”, **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Kastamonu Üniversitesi, C:17, No:3, 2009, s.895-904 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49068/626074> 12 Ağustos 2019

¹⁸² Alver **a.g.e.** s.180.

üstü bir kimliğin oluşumuna katkıda bulunurken, diğer yandan paradoksal olarak yerel kimliklerin canlılık kazanmasına neden olmaktadır.”¹⁸³

Teknolojik gelişim bu bağlamda küreselleşmenin lokomotif gücünü oluşturmakta, kültürel etkileşimin kolaylaşması, küresel bilinci oluşturmaktır. Tek mekan, sınırsız bir dünya ve ulaşım olanakları bireye sınırsız özgürlük gibi görülmekteyse de, kültür ve sosyal yapıda örnek kalıp önerisi veya dayatılması bireyin özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Bu bakımdan sınırsız gözüken dünya, aslında görünmez sınırlarla hayatın her alanını etkilemektedir.

Benzerlikleri artıran kültürel edimler kişileri ve toplumları küresel bir kültür denilecek tek biçimliliğe götürürken, diğer yandan da herkesten farklı düşünmek ve yaşamak cabaları ‘tek biçimlilik içerisinde farklı olma’ bilincini ortaya çıkarmıştır. Bunun için geçmişteki kimliklere merak artmış ve ‘öteki’lerden farklı olanı ortaya koyma adına tarihe daha sık başvurulmaya başlanmıştır. Karmakarışık ve bağlantılı bir olgu olan küreselleşmenin ‘dönüşüm ve dönüşüme direniş’ içeriğine sahip iki yapıyı tezatlıkları, sık sık karşımıza çıkmaktadır. Kültür konusuna geldiğimizde bu tezatlık küresel olanla yerel olanın birleşerek küre-yerel kavramında olduğu gibi yeni bir kültür ürününün ortaya çıkmasıyla da sonuçlanmaktadır. “*Keyman’a göre, globalleşme ne yerel kültürü ve bu yerel kültüre dayalı kimlik tanımlarını tümüyle yıkıyor ne de farklılıkları sorunsuzca bünyesine katıp Öteki’nin sonsuz kabulünü müjdeliyor denebilir.*”¹⁸⁴ Küreselleşmenin kültür üzerindeki etkilerine baktığımızda, tekleşmiş bir kültürden değil, kimi kültürlerle ait bazı özellikler ve sembollerin toplumlarca tanınırken, geride kalanların ise unutulduğunu ya da göz ardı edildiğini göre bilmekteyiz.

İnsanı ve toplumu çevreleyen neredeyse tüm kurumların değişim yaşaması, toplumun yapısında da belirgin değişimlere neden olmuştur. Küreselleşme bireyin yaşantısındaki her alana yayıldığı için, mahrem yaşantısını pek çok değişik biçimlerde etkileyen bir olgudur. Küreselleşen güçler, kişisel olmayan kaynakların -medya, internet ve popüler kültür gibi- yanı sıra başka ülke ve kültürlerden gelen bireylerle olan kişisel ilişkilerin yerel ortamlara, evlere ve topluluklara girmesiyle de, bireyin

¹⁸³ Cevat Özyurt, **Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılık**, İstanbul, Açılım Kitap, 2005, s.25.

¹⁸⁴ Eken, **a.g.e.**, s.259

kişisel yaşamı değişmiştir. Bu değişim kendini gündelik deneyimlerin doğasında, aile, toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik, kişisel kimlik, öteki insanlarla olan ilişkilerde ve kişisel ve mahrem alanlarda bariz şekilde göstermektedir. Birey kendi yaşamını biçimlendirmek için hiçbir zaman sahip olmadığı fırsatlara sahiptir, çünkü geleneksel kimlik çerçeveleri çözülürken yeni kimlik kalıpları ortaya çıkıyor. Küreselleşme insanların, daha açık, kendine dönük bir biçimde yaşama zorunluluğunun anlamı, onun sürekli olarak, etraftaki değişen ortamlara yanıt veriyor ve uyarlıyor olmasıdır. Birey, içinde yaşadığı geniş bağlamla birlikte evrimleşmekte, gündelik yaşantısında yaptığımız küçük seçimlerle, sürekli olarak kendi kimliğini yaratma ve yeniden yaratma süreci içindedir. Yerel topluluklar yeni bir küresel düzenle etkileşim içine girdikçe, gelenek ve yerleşik değerlerin ağırlığı azalmaktadır. Daha önceleri insanların seçimlerini ve etkinliklerini yöneten toplumsal kodlar, önemli ölçüde zayıfladılar.¹⁸⁵

Sanayileşme sonrası makineleşmenin teknolojik ve ticari değerinin yanında bir kültür olarak gündelik hayata sirayet etmesi, modern yabancılaşmanın doruğa çıkmasına yol açmıştır. Günümüzdeki yabancılaşmış bireylerin bütün bu değişimlere uyum sağlarken, devamlı mücadele ve rekabet zorunluluğundayken yalnızlık hissinin oluşturduğu stres ve depresyon gibi rahatsızlıklar da daha yaygın belirmeye başlamıştır. Modern kapitalist dünyada birey emeğine, kendine, başkalarına ve insanlığa karşı durmadan yabancılaşmaktadır. Çünkü endüstriyel teknolojik çağ, yeni bir insan tipi yaratmıştır. Makinenin esiri olan bu insan metalaşarak gerçek dünyadan kopmuş, kendi içine dönmeyi seçmiş ve kalabalıklar içindeki yalnızlığa yüz tutar olmuştur.¹⁸⁶

Etkinliklerin zaman ve uzam içindeki dağılımı genel olarak toplum yaşamının anlaşılmasında esastır. Bölgeselleşme kavramı bu anlamda, toplum yaşamının zaman ve uzamda nasıl dilimlendiğini açığa çıkara bilmektedir. Bir modern evi örnek olarak ele alırsak ele alırsak evin, odalarla koridorlar ve katlara bölgeselleşmiş olduğunu göre bilmekteyiz. Bu uzamlar, yalnızca fiziksel olarak birbirinden ayrı uzamlar değildirler;

¹⁸⁵ Giddens, **a.g.e.**, s.101-102

¹⁸⁶ Gökçe Şahmaran Can, “Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat”, **JASSS**, S:51, 2016, s.229-236, s.232, (Çevrimici) https://jasstudies.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=27991 11 Ekim 2019

bunlar zamanda da dilimlenmişlerdir. Oturma odaları ve mutfak en çok, gündüz saatlerinde, yatak odaları ise gece saatlerinde kullanılır. Bu bölgelerde gerçekleşen etkileşimler, hem zamansal, hem de uzamsal bölünmelerle sınırlanmaktadır.¹⁸⁷

Tüm dünyayı birleştirme durumu olan küreselleşme, toplumdaki birey kavramına da önemli değişimler getirmiştir. Yaşam şartları önceki nesillerden önemli ölçüde farklı bir görünüm alan birey kendini karmakarışık yapı içerisinde bulmuş, yeni olan bu duruma yabancılaşırken, bir yanda da farklılaşma çabasına kapılmıştır. Yabancılaşma kavramı sanayi toplumunun kent yaşantısı gibi bir yeniliğin ardından kapitalist düzenin ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni sosyolojik paylaşım durumu sonucunda gündeme gelmiştir.

“Bireyin bu farklılaşma çabasının altında şüphesiz bireyin kendini arama çabası yatmaktadır. Çünkü birey artık yabancıdır. Yabancılaşma çağdaş psikolojide ve sosyolojide kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi olarak tanımlanmaktadır. Modern kent yaşantısında bireyin yalnızlığı ve rekabetçi olma zorunluluğu ve tek başına ayakta kalma gerekliliği sonucu kendi bilinci ile duygusal durumu arasında mesafe yaratmıştır. Kent hayatının baskısal yapısı bireyde ezici bir durum oluşturmaktadır.”¹⁸⁸

Küreselleşme sürecinin sadece bir aşaması olan modernite aynı zamanda küreselleşmenin iki yüzünden biridir. Ulrich Beck Risk Toplumu adlı kitabında ileri modernlik diye adlandırdığı yaşadığımız dönemde sanayi toplumunun iç sosyal yapısı ve hayat idame ettirme alanlarına ait olan kesinlikler- toplumsal sınıflar, aile biçimleri, toplumsal cinsiyet statüsü, evlilik, ebeveynlik ve meslekler- yeniden, mevcut risk kültürüyle uyacak biçimde şekillendirildiğini söylemektedir. Refah toplumlarda sanayi toplumunun geleneksel parametrelerine uyan sınıf kültürü ve bilinci, toplumsal cinsiyet ve aile rolleri çözülerek özgürleşti. Geleneklerden ayrılma eğilimi sosyal bireyselleşme dalgası içinde meydana geldi, yüksek maddi yaşam standartları ve ileri sosyal güvenlik temelinde sınıfsal aidiyetlerinden kopartılan insan bireysel emek piyasası biyografilerini planlarken kendilerine atıfta bulunmak zorunda kaldılar.

Bireyselleşmenin tarihine baktığımızda bunun 20. Yüzyılın ikinci yarısına özgü bir fenomen olmadığını, benzer bireyselleşme yaşam tarzları ve hayat koşullarını

¹⁸⁷ Giddens, **a.g.e.** s.186

¹⁸⁸ Can, **a.g.e.**, s.231

Rönesans'ta (Burckhardt), Orta Çağın saray kültüründe (Elias), Protestanlığın dünyevi çileciliğinde (Weber), köylünün feodal bağlardan kurtulmasında (Marx), kuşaklararası aile bağlarının gevşediği 19. Yüzyıl'da ve 20. Yüzyıl başında (Imhof), kırdan göç ve şehirlerin süratle büyümesinde (Lederer, Kocka) görmebilmekteyiz.¹⁸⁹ Modern kapitalizmde ise bireyselleşme 'özgür ücretli işçi'nin ve ferah devleti demokrasilerinin koşulları altında emek piyasası dinamiğinin ayırt edici özelliklerinden biridir. Bireyselleşmeye yol açan özgül tarihsel gelişmelerin yanı sıra emek piyasasındaki süreçler, emek hareketliliği, eğitim ve iş değiştirmenin dinamikleri yani bireysel hareketlilik ve emek piyasasının gerektirdiği hareketli birey geleneksel bağlar olan aile, komşuluk, hatta dostluk ayrıca bölgesel bir kültüre ve toprağa bağlı bireyle çeliştiği için onu özgürleşmeye tabii tutmaktadır.¹⁹⁰

Beck'e göre gelişmiş emek piyasası toplumunda bireysel konumların farklılaşması, amacına ulaşmış özgürleşmeyle bir tutulmamalıdır. Bireycilik ayağa kalkan bireyin kendi kendine dünyayı inşa etmesine değil, yaşam tarzlarının kurumsallaşması ve standartlaşması yönündeki eğilimlere eşlik etmektedir. Bireyselleşme süreçleri sırasında "kişinin kendi hayatını yaşamayı" arzulaması biçimindeki beklentiler, sistematik olarak uyandırılmış olsa bile bunların ortaya çıkışı toplumsal ve siyasi engel ve direnişlerle karşılaşmaktadır. Mahrem özel yaşama resmi ve sını müdahilinin ateşlediği protesto biçimleri ve deneyimlerinden topluluklar doğmakta ve kendi saldırgan duruşlarını sergilemekteler.¹⁹¹

"Bizler, geçmişteki insanlara bakarak daha yaygın olarak kendi yaşamlarımızı kazanmak zorundayız. Bu, birey için daha fazla özgürlük anlamına gelmektedir; ne ki artan sorumluluk da gerilim ve güçlükler yaratmaktadır." Çağdaş yaşamın çözümlenmesinde çok kullanılan yabancılaşma kavramı farklı biçimlerde yorumlanabilmektedir. İnsanın çevresinden, işinden, emeğinin ürününden ya da benliğinden uzaklaşma ya da ayrılma duygusunu dile getiren yabancılaşma kavramı genel anlamda, bireyin toplumsal, kültürel ve doğal çevresine olan uyumun azalması, özellikle çevresi üzerindeki denetiminin etkisizleşmesi ve bu denetim ile uyum

¹⁸⁹ Beck, **a.g.e.**, s.193

¹⁹⁰ **A.e.**, s.132

¹⁹¹ **A.e.**, s.136

azalmasının giderek bireyin yalnızlığına ve çaresizliğine yol açması şeklinde de tanımlanabilmektedir.¹⁹² Yabancılaşma sonucunda birey özünden, kültürel değer ve çevresinden uzaklaşma eylemlerini göstermektedir.

Kültürel kimliğin kitleleşmesi, yaşamsal amaç ve dileklerin de yeni biçim almasına yol açmaktadır ve bunun birey için tehlikesi, ona özgürlük vaad ederken, gerçekte kişisel hayallerini bile kalıp içerikle sunulmuş olmasındadır. Bu kalıp amaç ve dilekler ise çoğu zaman fiili olgular ve araçlar biçimindedir, bireyin doğal varlığından çok onu uzaklara götüren biçimde. Özünü kayp eden varlığın ise kendini kayp etmesi sürecin parçasıdır ve aksi iddia edilemez.

“Küreselleşme temel olarak esneklik, hareketlilik ve değişimle bağlantılıdır. Bu durum insanlarda yönelim kaybı oluşturabilir. Karakter erozyonunun (R. Senett) nedeni bu sürüklenmedir ki yakın olarak değerlerin erozyonu ile ilişkilidir. Küreselleşmenin bireysel sonucunun yüksek oranda yabancılaşma olduğu ve insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin yabancılar arasındaki nesnel ilişkilere dönüşmekte olduğu bildirilmektedir. Baudrillard, sosyal ilişkilerin simulasyonlarla yer değiştirmesiyle toplumun gerçeküstü bir nitelik kazandığını, insanlar arası etkileşimin yoksullaştığını ve insan varlığının elektronik makinanın yapaylığı ile sınırlandığını belirtmektedir.”¹⁹³

Birey dış güç odakları tarafından hazırlanan hazlara, tüketime ve eğlenceye yönelmekte ve kendine yabancılaşmaktadır. Biçimi değişmezse bile içeriği durmaksızın değişen tüketim ve haz ürünleri yeniden ve yeniden sunulurken, bireyin kendine yabancılaşması da kısır döngü şeklini almaktadır. Bireyin kendine yabancılaşmasının bir sonraki seviyesi değersizleşmedir.

Bireyin eskiden beri varolan değerlerini yitirmesi, yozlaşması ya da geçici, modern değerlerle yer değiştirmesi ‘değersizleşme’ kavramını ortaya çıkarmaktadır. Değersizleşmenin birey ve toplum üzerindeki psiko-sosyal yansımaları; a) Kendilik bilincinin kaybolması; Modern insan, “kendi olma”yı reddeden bunun yerine popüler modellerle özdeşleşmeye çabalayan insandır. b) Köksüzlük (ulusal devletin zayıflaması

¹⁹² Giddens, **a.g.e.**, s.217

¹⁹³ Nesim Kuğu, “Küreselleşme ve Birey”, **Küreselleşme ve Psikiyatri**, Der. Burhanettin Kaya, Süheyla Ünal, Ankara, Türk Tabipler Birliği Yayınları, 2003, s.428

olgusu); birey, tarihinden ve kültürel değerlerinden kopup yeni düzenin anlamsız ve köksüz değerlerine baş eğerek yalnızlığa itilmektedir.¹⁹⁴

Modern zamanlarda insan, artık uzun vadeli yüksek gaye ve değerlerden uzaklaşmış; geçici, basit gaye ve değerleri hedeflemiş ve bunun sonucu olarak değersizleşme olguları ortaya çıkmıştır. Bu olgu topluma tüketim kültüründeki ilişkilerin yansıması sonucunda doğmaktadır. Üretilen her yeni değer bir öncekini değersiz kılacak biçimde yaratılması gibi koşullarda yer alan bireyin değer dünyasında korku ve güvensizlik, güven duygusunun yerini almakta, bireysel ve anlık üstünlük kazanmaktadır. Sonuç olarak tüketim kültürü sahte bireyselliği doğurmaktadır.¹⁹⁵

Değersizleştirme olgusu tüketim kültürünün yaşamsal güç kaynağıdır. Az önce sunulan ürün yalnız değersiz, gereksiz etiketini aldığı zaman sahneden kaldırılmaktadır. Toplumsal idarenin yapısal özellikleri bireyin üzerinde yağmur bulutu gibi durmakta ve her daima onu kendi kurallarıyla islatmakta, kuralları ile bireyin yaşamını şekillendirmektedir. Bu anlamda değersizlik kişinin yaşamsal kuralı haline gelebilmektedir; geçtiğimiz kış döneminin olmazsa olmaz olan tüylü çeketler belirsiz sebeplerden dolayı bir sene sonra aşağılanacak biçimde değerini kayp etmiştir. Hatta değersizleşme zamanın hızlı akışı, ‘gündemin’ durmadan değişimi içerisinde fark edilmemekte, kimse o tüylü çeketin ortadan kaybını düşünmemekte bile ve bunu düşündürecek hatırlatacak alan bile bırakılmamaktadır. Çünkü gündemini kayp etmiş olan o ceket, üstünde taşımak kendini rezil etmekten başka bir işe yaramamaktadır. Kişinin maddi ve hayali varlığına bu denli yaklaşım, dününü ve geçmişini dolayısıyla da özünü ona unutturmaktadır. Özünü kayb etmiş birey ise daha önce de vurgulandığı gibi değerini bilmeyen bireye dönüşmektedir ve bu da küreselleşmenin birey üzerindeki en olumsuz etkilerinden birini oluşturmaktadır.

Popüler basının sunduğu öyküler, bireylerin birbirleri ile bağları, ortak insani duygular ve benzer zor durumları paylaşmak, pazar demokrasisinde yer alan tüketiciler olmak olarak gösterilmekte, toplumsal düzenle ilgili ne bir problem ne de bir karşı

¹⁹⁴ Muhammet İrğat, Nejdur Durak "Değersizleşme ve Yabancılaşma Bağlamında Tüketim Ahlâkı ve İnsan" **İlahiyat Akademî**, Gaziantep Üniversitesi, S:3,2016, s.75-88, s.78-79 (Çevrimici) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ilak/issue/23914/254840> 19 Ekim 2019

¹⁹⁵ A.e., s.81

çıkış ortaya koymaktadır. Dünya perspektifi-bireyler üzerinde yoğunlaşma, sağduyu ile açıklama mantığı, politik olmaktan çok moral çözümler- mevcut iktidar ilişkileri için zihni destek sağlamaktadır. Diğer yandan medyada sıklıkla görülen özgürlüğün yüceltilmesi olgusu kültürün depolitizasyonudur zira özgürlüklerin kazanılabilmesi için aşılması gereken en temel sınırlamaları ekonomik gereksinimlerin ve sosyo-politik bağımlılığın yarattığı sınırlamaları kabullenmeyi reddeder. Bu sınırlamalardan kaçınabilenler ile kaçınamayanlar arasındaki toplumsal farklılıkları da gizler.¹⁹⁶

Medya mantığı küresel sermayenin mantığı ile birleşmiş, geleneksel kültürlerin yalıtılmış ya da koruma altına alınmış görünüm kazanmıştır. Medya kültürünün simgeleri yenilikçidir, sürekli yeni simgeleri eskilerin yıkıntıları üzerine inşa edilen yaratma dayanırlar. Bu simgeler belirli bir dereceye kadar bilinen kodlarla ilişkilendirilmek zorundadırlar ama temel ilke değişim, açıklık ve istikrarsızlıktır. Medya kültürleri yeni izleyicilere kolaylıkla erişe bilirler ve yüzeysel değerleri sürekli olarak değiştirirler. Çağdaş teknoloji ve bunun sonuçları bireyi kendine özgü gelişme potansiyellerinden alıkoyarak, tek boyutlu duruma getirmektedir. Kültür endüstrisi sürekli olarak vaat ettikleri ile sürekli olarak tüketicilerini aldatır. Vaat ettiği, zevkin sonsuz biçimde devam edeceğidir ancak bu bir yanılsamadır: gerçekte var olan, vaat edilen gerçeğe hiç ulaşamayacağıdır, akşam yemeğinde mönü ile yetinmelidir.¹⁹⁷

Çakır, küresel süreçler içinde gelişen medya düzeninin bireysel psikoloji üzerindeki etkilerinden söz ederken, bireyin yaşanan bu süreçleri tek başına karşılayamayacak kadar savunmasız olduğunu söylemektedir. Belleksizleşme, kimlik bölünmesi, görsel olanın öne çıkarılarak sözün anlamsız hale getirilmesi sonucunda iletişim sorunun ortaya çıkması, tarihsel olana uzaklaşması, gelecek öngörüsünün yapılması sonucunda şimdi'nin diğer tüm zaman biçimlerinin baskılanması gibi devasa sorunlar bireyi sarmalamış durumdadır.¹⁹⁸

Özgürleşme sürecinde toplum için önemli ve sancılı konulardan biri de cinsiyetle ilgili olmaktadır. Burada cinsiyetler arasındaki ilişkileri sadece cinsellik,

¹⁹⁶ Kaypakoğlu, **a.g.e.**, s.104

¹⁹⁷ **A.e.**, s.105

¹⁹⁸ Çakır, **a.g.e.** s.314

evlilik, ebeveynlik vs. ilgili konuları değil iş, meslek, eşitsizlik, siyaset ve iktisat gibi geniş alanını da kapsadığını vurgulamak gerekmektedir. Beck, cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin değişime başlamasını hukuk ve eğitim alanlarında çığır açan değişimlere bağlamaktadır. Bilinçten ziyade kağıt üzerindeki gerçekleşen bu değişimler, erkeklerin ve kadınların davranışlarındaki ve koşullarındaki değişmezliğe ters düşmektedir. Eğitim eşitliğinden yararlanan ve kendi konumlarına dair bilinçleri artan genç kadınlar, meslek ve aile hayatında daha fazla ortaklık ve eşitlik bekletişine girdiler. Kadınlar eşitlik beklentisi ve eşitsizlik gerçekliği arasındaki çelişkiler ile erkeklerin ortaklık sloganları ve kendilerine tahsis edilmiş eski konumlarına sıkı sıkıya tutunmaları arasındaki karşıtlıkları keskinleşmeye başladı ve devam etmektedir.¹⁹⁹

Geleneksel aile birleştirici ve bir bakıma kutsaldı. Modern toplumlardaysa aile bağlarının bozulması, ailenin kendisi kadar gerçektir. *“Boşanma gerçeği, günümüz koşullarında evliliğin anlamında değişiklik olduğunu da göstermektedir; bu, en azından sosyal konularda yeni özgürlük ruhunun gelişmesi biçiminde ortaya çıkan bir değişiklik ve bireylerin kendi hayatlarının otonom karar vericileri olmaları ve sosyal huzur için ne kadar dezavantaj yaratacak olursa olsun geleneksel kural ve uygulamalarla kısıtlanmamaları inancıdır.”*²⁰⁰

Dünya üzerindeki farklı toplumlarda çok çeşitli aile biçimlerinin olduğu gerçeği vardır. Modern süreçler, aile biçim ve ilişkilerindeki değişimlerde de kendine özgü bir hız ve özellik katmıştır. Bu değişimlerin en önemlileri şunlardır:

1. Geniş aileler ve öteki akraba gruplarının etkileri azalmaktadır;
2. Eşin özgürce seçilmesi yönünde genel bir eğilim bulunmaktadır;
3. Hem evliliğin başlatılması hem de aile içindeki kararların verilmesi bakımından, kadın hakları daha çok tanınır olmuştur.
4. Akraba evliliği yaygınlığını yitirmektedir.

¹⁹⁹ Beck, **a.g.e.** s.155-156.

²⁰⁰ Aliye Mavili Aktaş, “Küreselleşme, Aile ve Evlilik Sorunları”, Der: Burhanettin Kaya, Süheyla Ünal **a.g.e.** s.333

5. Daha yüksek cinsel özgürlük düzeyleri oldukça kısıtlayıcı nitelikteki toplumlarda gelişmektedir.

6. Çocuk haklarının genişletilmesi yönünde genel bir eğilim vardır.²⁰¹

Küreselleşmenin koyduğu kurallar içine uymaya zorlayan birey birçok kimlik alanlarında değişim yaşamaktadır. Düşünce ve davranış değişikliklerin yanı sıra toplumsal ilişkiler, aile ilişkileri, grup ilişkileri de bu sırada yer almaktadır. Toplum da bireylerin değişimi toplumsal ilişkilere de yansımaktadır. Bu bağlamda toplum içindeki en küçük bütün olan aile biçiminde modern değişimleri izleyen değişimler yaşanmaktadır. Birleştirici bir kategoride yer alan geleneksel aile, modern zamanların bireye sunduğu fırsatlar bağlamında yerini çekirdek aile kurallara bırakmaktadır. Tabii bu değişim diğer küresel eylemler gibi belirli toplumlarda kesin şekilde gerçekleşmektedir.

1.4.3. Küresel Dönüşümün İletişime Yansıması

Günümüzde iletişim için başlıca nitelik küresel olmasıdır. Teknolojinin yol açtığı zaman-mekan sıkışmasıyla birlikte enformasyon küresel boyutta iletilmekte, mesafeler aşılmaktadır. John B. Thompson **Medya ve Modernite** kitabında iletişimin küreselleşmesinin başlangıcını, 19. ve 20. yüzyılların üç anahtar gelişmesine bağlamaktadır. a) Avrupa imparatorluk iktidarlarının sualtı kablo sistemlerini geliştirmesi; b) uluslararası haber ajanslarının kurulması ve dünyayı özel çalışma bölgelerine ayırması; c) elektromanyetik tayf tahsisıyla ilgili uluslararası örgütlerin oluşması.²⁰²

Bu gelişmeler küresel bir boyutta iletişim için ön ayak koşulları oluşturmaktadır. Küresel boyutta enformasyon ve iletişim akışının gerçekleşmesi ve toplumsal yaşamı önemli ölçüde etkilemesi, 20. yüzyılda görülmeye başlandı. Bu

²⁰¹ Mehmet Yalvaç, “Küreselleşme ve Ailede Meydana Gelen Değişmeler” Der. Burhanettin Kaya, Süheyla Ünal, **a.g.e.** s.342

²⁰² Thompson, **a.g.e.** s. 190

alandaki hızlı gelişmeler bütün dünyada önemliydi ancak süreç sadece bu gelişmelerden ibaret değildir. İletişimin küreselleşmesi ayrıca dünyanın bazı bölgelerini küresel iletişim ağlarına başka bölgelerden daha hızlı bağlanan yapılaşmış ve eşitsiz bir süreci tanımlamaktadır.²⁰³ Görüldüğü gibi bu dönemde iletişim siyasi gücü artırmak adına kullanılan bir araç yerini almaktadır. Artık hakim gücün kudretini gösteren bir etken de iletişim alanında da ne denli gelişmiş teknolojilere sahip olmakla ilgilidir.

David Held ve meslektaşlarına göre, medya alanında yaşanan beş değişim ona küresel bir görünüm kazandırmaktadır. Küresel iletişimi destekleyen beş önemli değişim aşağıdaki gibi sıralamaktalar:

1. Sahipliğin artan şekilde yaygınlaşması başladı. Küresel medyada az sayılı egemen şirketler küçük çaplı bağımsız medya şirketlerini de kendi çatıları altından birleştirme eğilimindedirler. Medya şirketleri devletten özel sahipliğe kayarken, yatay iletişim biçimlerinin öne çıkması ve şirket birleşmelerinin gerçekleşmesi ile medya güçleri tekelleşmektedir;
2. Kamu sahipliğinin yerini özel sahiplik almaktadır. Özellikle son yirmi-otuz yılda liberal iş gerçekliği devlete ait medya şirketlerinin de özel medya şirketlerinin eline geçmesi ile sonuçlanmıştır;
3. Ulus ötesi şirket yapıları yaygınlaşmaktadır. Medya şirketleri artık ulusal sınırlar içinde katı kuralara bağlı kalmadan sınır ötesine yatırım yapabilmekteler;
4. Medya ürünlerini farklılığına bağlı çeşitliliğe gerçekleşmektedir. Medya endüstrisi çeşitlenmiş ve eskiye oranla daha az bölünmüş, belirli medya holdingleri müzik, basılı malzeme ve televizyon programlarını kapsayan medya içeriğini üretip dağıtmaktalar;
5. Kolektif şirket birleşmelerinin artışı gerçekleşmektedir. Medya endüstrisine ait şirketler, birbirleriyle birleşme eğilimindedirler. Medya formları giderek bütünleştikçe, telekomünikasyon firmaları yazılım ve donanım

²⁰³ A.e., s.198

şirketleri ve medya içeriğini üretenler de giderek şirket birleşmelerine dahil olmaktadır.²⁰⁴

Küresel iletişim olgusu günümüzde genellikle siyasi ve ekonomik bir bağlamın içerisine yerleştirilerek değerlendirilmektedir ve bu süreci küreselleşme ile birlikte değişmiş olan aktörler, kurallar ve teknolojik gelişimler belirlemektedir. Siyasetin ve ekonominin küresel özellikleri iletişime de uluslararası varoluş biçimi katmaktadır. İletişim araçları burada siyasetin ve ekonomin yaşamsal kaynağını oluşturmaktadır.

Küresel iletişim süreçlerinin ana boyutlarını ilgili alanın potansiyel büyüklüğü nedeniyle genel ölçüde ele almak bu süreç hakkında bilgi edinebilmemizi sağlamaktadır. Thompson, bu bağlamda dört konuyu ele almaktadır.

1. Küresel iletişim ve enformasyon yayımında kilit oyuncular olarak ulus ötesi iletişim holdinglerinin ortaya çıkması;
2. Uydu iletişimiyle ilintili yeni teknolojilerin toplumsal etkisi;
3. Enformasyon ve iletişim ürünlerinin küresel sistem içinde asimetrik akışı;
4. Küresel iletişim ağlarında erişimde çeşitlilikler ve eşitsizlikler.²⁰⁵

20. yüzyılda iletişimin küreselleşmesi, esas olarak kökleri 19. yüzyılda basının dönüşümüne kadar uzanmakta olan küresel ölçekli iletişim holdinglerinin faaliyetlerinin sürüklediği bir süreçtir. Yeni üretim yöntemlerinin ortaya çıkışının hızlandığı ve teşvik ettiği bu süreç gazetelerin ekonomik temellerindeki değişim, medya endüstrilerinde uzun dönemli birikim ve yoğunlaşmaların temellerini hazırladı. Giderek uluslararası bir karakter kazanan bu süreçte iletişim holdingleri çalışmalarını, kendi ülkelerinden başka bölgelere genişletti. En büyük iletişim devler olan şirketler Kuzey Amerika, Batı Avrupa, Avustralya veya Japonya'da yerleşiktir.²⁰⁶ “Küreselleşme özü itibarıyla küresel çapta düzenlenmiş kapitalizmdir. Küreselleşme

²⁰⁴ Giddens, **Sosyoloji**, s.665

²⁰⁵ Thompson, **a.g.e.**, s.199

²⁰⁶ **A.e.**, s.200

*ile pazarlar ulus-aşırı tekellerin kontrolüne girmiştir. Küreselleşme tarihsel bir olgu ve kapitalist üretim ilişkilerinin gelişiminde bir aşamayı ifade eder”.*²⁰⁷

Siyasi ve ekonomik faaliyetlerin küreselleşmesi iletişimin küreselleşmesi ile birbaşa ilintilidir. Böylece iletişim holdinglerinin büyümesi de ürünlerinin kendi ülkelerinin dışında, uluslararası çapta yaygınlaşması ile ilgilidir. Uluslararası iletişim holdinglerinin de Kuzey Amerika, Batı Avrupa, Avustralya veya Japonya gibi ekonomik alanda gelişmiş ülkelere ait olması tesadüfı değildir. Ekonomik temeli güçlü olan holdingler kolayca küresel yayılım yapmakta, bununla da güçlerine güç katmaktalar.

Medya, ekonomik bir işletme olsa da, kültürel ve toplumsal yönü de beraberinde olan bir kurumdur. Küreselleşmeyle birlikte kamusal yayıncılıktan ve toplumsal sorumluluktan giderek uzaklaşmış, piyasa mantığına göre işleyen, güç ve nüfus elde edilen ve sermaye birikimi, özelleştirme ve deregülasyon politikalarından sonar tekelleşme sürecine girmiştir. Küresel medyada tekelleşme iki şekilde gerçekleşmiştir. 1) Tek bir alanda faaliyet gösteren firmalar sektörün başka alanlarına da girmiş; 2) Birçok firma birleşmeler ya da satın almalar yoluyla bütünleşerek büyümüştür.²⁰⁸

Medyanın işlevlerinin küreselleşme sürecine uygun biçimde değişmesindeki önemli olgulardan biri deregülasyon süreci sonucunda gerçekleşen sermaye artışıyla diğer sektörlerdeki çoğu şirketin medya alanına girmesi, medya şirketlerini satın almaları ve hatta tümüyle ele geçirmeleri olmuştur ve olmaktadır. Medya kurumları diğer endüstrilerden gelen küresel şirketlerin eline geçtikçe, işledikleri ve yaydıkları kültür de kendi belirledikleri ve kendilerinin tercih ettiği kültür biçimleri olmuştur. Bununla da medya şirketleri küreselleştirmeyi de yönlendirmeye başlamıştır.²⁰⁹ Murdoch, Berlusconi ve Bertelsman gibi medya imparatorlar sayesinde görsel işitsel sanayilerin tekelleşmesi gerçekleşmiş, ekonomik ve kültürel üretim ve tüketim giderek küreselleşmeye doğru ilerlerken, ulusal egemenlik ve kimlikler işlevlerini kayıp

²⁰⁷ Mutlu, **Kitle İletişim Kuramları**, s.187

²⁰⁸ Çakır, **a.g.e.** s.309

²⁰⁹ **A.e.**, s.305.

etmeye başlamıştır. Medyanın daha önceleri var olan, topluma bilgi ve haber aktarma işlevi ikincil bir konuma itilmiş, endüstriyel ölçekte üretilen çağdaş kültür medya aracılığıyla küresel düzeyde yayılmaya başlamıştır. Günümüzde medya, haber ve bilgiden önce, kültürü inşa eder, kültürü işler, şekillendirir, oluşturur, yayar ve benimsenmesini sağlar. ²¹⁰

AOL-Time Warner, Disney ABC ve Viacom gibi medya imparatorlukların hepsi ABD kaynaklıdır. Eğlence sektöründe olduğu gibi, haberler de üç büyük haber ajansı tarafından denetlenmekte ve bu da haber alanında ‘Birinci Dünya bakış açısının’ hakim olacağı anlamına gelmektedir. Haber yayınlarında dikkatin özellikle felaket, kriz, askeri müdahale dönemindeki, gelişmekte olan ülkelere yöneltildiği: sanayileşmiş ülkelerdeki diğer günlük haber dosyalarının gelişmekte olan ülkelerdeki yayın kapsamına alınmadığı iddia edilmektedir. ²¹¹

Özellikle Amerika olmak üzere gelişmiş ülkelerin medya üretimi ve yayılmasındaki üstünlük olgusu medya emperyalizmi olgusuna popülerlik katmaktadır. Medya emperyalizmine göre, az gelişmiş ülkeler maddi yoksunluktan dolayı bağımsızlıklarını sürdüremedikleri için, gelişmiş ülkelerin medya üretimlerine yoğun biçimde maruz kalmakta, bunun sonucunda ise kültürel imparatorluk ortaya çıkmaktadır. Örneğin dünyanın en büyük medya holdinginin merkezlerinin hepsi sanayileşmiş ülkelerde, çoğunluğu ise ABD’de bulunmaktadır.

Küresel iletişimin diğer bir özelliği ise medya ürünlerinin uluslararası arenada dolaşımıdır. Bu süreçte dünyanın bazı bölgeleri sembolik mal arzı için başka ülkelere oldukça bağımlıdır. Sembolik malların uluslararası dolaşımının yapılaşmış karakteri, çeşitli tarihsel ve ekonomik faktörlerin sonucudur. Haberler alanındaki bağımlılık kalpları Londra’da, Paris’te ve New York’ta kurulmuş uluslararası haber ajanslarının mirasını yansıtır. Eğlence alanında Hollywood’un ekonomik gücü, uluslararası film ve TV programlarının dolaşımı üzerindeki nüfuzunu sürdürmektedir. ²¹²

²¹⁰ A.e., s.302-303.

²¹¹ Giddens, a.g.e., s.762.

²¹² A.e., s.202.

Küresel iletişim ağlarında yayınlanan malzemeye erişimde çeşitlilikler ve eşitsizlikler Thompson'a göre bu sürecin dördüncü özelliğini yansıtmaktadır. Dünyanın bazı bölgelerinde televizyon yayın hizmetlerine erişim, büyük şehirlerde ikamet eden nüfusun görece az bir oranıyla kısıtlı kalmış, çoğu üçüncü dünya ülkesinde halkın yüzde 70-90'ını kapsayan kırsal nüfus için radyo, televizyondan muhtemelen daha önemli bir araç olmuştur. Bu erişim eşitsizliklerinden ayrı olarak, küreselleşmiş sembol materyaller farklı anlama kalıplarına tabidir. Küresel iletişim sürecinin etkisini araştırmak için, sadece anlama kalıplarını değil aynı zamanda küresel malzemenin kullanımlarını yani, alımlayıcıların onlarla ne yaptıkları, onları nasıl anladıkları ve gündelik yaşam rutin ve pratiklerine nasıl eklediklerini de düşünmek gerekmektedir.²¹³ Medyanın, belirli kültürel değerleri açıkça aktarması, bu içeriğin tüm toplum izleyicileri tarafından olduğu gibi yorumlanması söz konusu değildir. İzleyici bu içeriği kendi yorum ve kullanımlarında değişime uğratmaktadır. Veya bir içerikte olan semboller dünyanın bazı bölgelerinde popüler olabilir, diğerlerinde ise sembolik değeri yüksek olmadığı için izlenme oranı düşük olmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen yeni iletişim araçları, eskilerine kıyasla daha çeşitli, daha yoğun, daha geniş ve daha hızlı yayılmaları sağlanan küresel bir kültürün akışına neden olmaktadır. “Küresel köy” olarak adlandırılan olgunun gelişmesi küresel bir kültürün veya küresel kitle kültürüne bağlı olmaktadır. Küresel kitle kültür ile küreselleşmeye bağlı olarak üretilen kültür ürünleri, metalaşma yoluyla yerel, ulusal ya da bölgesel sınırları tanımadan yayılan bir kültürün oluşumuna yol açmaktadır.²¹⁴ Küresel kitle kültürünün daimi müşterisini genel tüketici, genel izleyici, genel kullanıcı oluşturmaktadır. Çünkü küresel ticari medya, işleyişindeki küresel özelliği sürdüren bilmek için kültür ürünlerini dünyanın her yanındaki farklı kültürlerden, farklı kesimlerden, farklı yaş ve cinsiyetten insanların anlayabileceği ortalama ve sıradan formlara dönüştürerek piyasalara sunar. Kitle toplumunda, kitle iletişim araçları tarafından belirlenen iletişim, farklı kültürleri bir araya getiren küreselleşme bağlamından değerlendirildiğinde önemli bir güce sahiptir.²¹⁵

²¹³ Thompson, **a.g.e.**, s.204.

²¹⁴ Çakır, **a.g.e.**, s.339.

²¹⁵ **A.e.**, s.333.

Küresel iletişim sistemi küresel ekonomik sistemin en büyük destekçisidir. İletişim araçları aracılığıyla tüm dünyaya ortak amaç, düşünce ve imajlar empoze edilmekte, bununla da küresel pazarın küresel müşterisi oluşturulmaktadır. Sinema filmleri, televizyon şovları, haber ajansları aynı zamanda programlar arasına yerleştirilen reklamlar aracılığıyla izleyici kalıp kültür biçimlerine maruz kalmakta, daha sonra bu biçimleri yaşamsal alanlarına taşımak için ikna edilmekteler.

Sinemadaki küreselleşmeyi değerlendirmenin birçok yolları vardır. Bunlardan biri, filmlerin nerede yapıldığı ve onlara verilen mali desteğin kaynağına bakmaktır. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinema endüstrisi bir küreselleşme sürecindedir. 1980'lerde yaklaşık yirmi beş ülke yılda elliden fazla film yaparken ABD, Japonya, Güney Kore, Hong Kong ve Hindistan gibi az sayıda ülke yılda 150 film yaparak diğer ülkelerin önüne geçmiştir. Ulusal olarak üretilen filmlerin diğer ülkelere ne ölçüde ihraç edilmesi, sinemadaki küreselleşmeyi değerlendirmenin farklı bir yoludur. Hollywood, 1920'lerden beri üretilen filmlerin beşte dördünü üretmekle, bugün ABD'ni sinema endüstrisi alanında en etkili ülke yapmaktadır. Bu üstünlük beraberinde uluslararası gişelerde en çok kazanç götüren ülke olmasını da getirmekte ve bu gelirlerinin yarısından fazlasını denizaşırı film dağıtımından elde etmektedir.²¹⁶

Küreselleşmenin yayılışı medyanın ekonomik, siyasal yapısını ve kültürel işlevini tümüyle dönüştürmüştü. 1990 yıla kadar temel olarak ulusal yapıya sahip olan medya sistemi, bu tarihten sonra küresel ticari medya piyasasının güçlenmesi süreci yaşandı. Küresel ticari medya sisteminin yükselişi, neoliberal küresel kapitalist ekonomik sisteme daha da uyum sağlamanın artışı ile yakından ilgilidir. Yeni dijital ve uydu teknolojileri küresel bir medya piyasasının gelişmesinin yanı sıra küresel piyasaları sadece fiyat anlamında değil, kar anlamında da etkiler. Chesney'e göre küreselleşme medyanın dışında işleyen bir süreç olmamış, geleneksel ve yeni medyanın her alanına kendi yasaları ile kuşatmıştır. Medya, diğer sektörlerden bilgi üretme, haber üretme, enformasyon üretme işlevi ile seçilmektedir, fakat küreselleşme sürecinde sıradan endüstrilerin yaşadığı sürece tabi tutulmuştur.²¹⁷

²¹⁶ Giddens, **a.g.e.**, s.668.

²¹⁷ Çakır, **a.g.e.**, s.301.

Küresel iletişimin uzamsal ve zamansal olarak sınırların ortadan kalkması karakterine uygun olarak dünyanın herhangi bir bölgesinde olan bir olayın hızla dünya genelinde bilinmesi ve ardıyca bu olaya karşı tepki verilmesi olgusu kolaylıkla gerçekleşmektedir. Siyasal ve ekonomik temelli olan küresel iletişim, sözü giden boyutların küresel karakter almasıyla paralel yaygınlık kazanmıştır. Son yıllarda devletlerin elinden kayarak özel görünüm alan belirli medya holingleri kendi egemenliklerini sürdürmek için giderek küçük çaplı medya şirketlerini kendi bünyesine katarak küresel iletişimin tekelleşmesine neden olmaktadır. Dünya üzere ekonomik alanda güçlü olan aktörler, haber ve enformasyon dağılımında kendi çıkarlarına hizmeti sağlamak adına iletişim teknolojilerini de ele geçirmişler. Bu olgu iletişim araçlarının küreselleşmeden önceki bilgi ve tecrübe aktarımı gibi başlıca özelliğinin yerine ideoloji aktarılması özelliğinin gelmesi ile sonuçlanmıştı.

İKİNCİ BÖLÜM

MASALIN YOLCULUĞU VE İLETİŞİMSEL GÜCÜ

Bir kültürel aktarım aracı olan masal, değişen tarihsel süreçler içinde ortaya çıktığı gibi, yeni ve değişen tarihsel süreçler doğrultusunda ister işlevsel, isterse de biçimsel açıdan değişmektedir. Kültürün küresel dönüşümlerini sözü geçen aktarım aracı bağlamında değerlendirirken, masalın bu süreçlere kadar olan değişimini özetlemek, küresel etkilerini yüze çıkarma açısından fayda sağlayabilmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın bu bölümünde masalın kültürel ve iletişimsel özellikleri ve bu özelliklerin değişimi tarihi açıdan ele alınmaktadır. Bu tarih hem kronolojik hem de anlatının canlı olmasından dolayı toplumsal tarih niteliğinde olmaktadır.

2.1. Masal ve Medya

Çalışmanın bu bölümünde masalın, küreselleşmenin en belirgin aracı olan popüler kültür ürünleri için kaynak oluşturmada önceki dönemlere ait olan işlevi ele alınmaktadır. Masalın toplumsal ve kültürel belleği aktarması, onu bir iletişim olgusu olarak değerlendirmemize zemin yaratmaktadır. Bu ve bunun dışındaki tüm işlev ve özellikleri göstermek daha sonraki değişimlerin niteliğini de ortaya koymak açısından önemlidir.

2.1.1. Masal Kavramı

Dünyada olup bitenlerin eski zamanları, yalnız harp olaylarını değil, gönüllerdeki hisleri, duyguları da saklamıştır. O vakitler kitaplar henüz yazılmamış, eserler hiç yayınlanmamış olup, yalnız ağızdan ağza, kalpten kalbe ulaşan düşünceler yazılıp atadan toruna, torundan ata olarak yüzyıllardan yüzyıllara miras kaldı. Masallar hem eski zamanların dinini ve bu dinlerin nasıl olduklarını, hem de geçmiş zamanlarda yaşayanların edebiyatını, yargılarını, yazılmış tarihlerden daha fazla anlatır. Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır. Bu aynaya bakacak olursak, hem eskilerin ibadetlerini, hem de eski zamanlarımızın ahlakını da görmüş oluruz.¹

¹ Kunos'tan akt. Ali Fuat Bilkan, **Masal Estetiği**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009, s.160

Bir anlatı türü kendine özgü söylenme biçimi ile diğer türlerinden ayrılmaktadır. Masalın, onu masal yapan bir özü, bir biçimi ve anlatım tekniği vardır ve masal “*başı sonu olan bir insan macerasını anlatmaktadır*”² Masal içinde fantastik öğeler barındırır; ama zaman ve mekan dışı da olan, fakat toplumsal gerçekliğe ilişkin esintiler barındırarak halk kültürünün en eski ve en önemli unsurudur. Böylece toplumları kuşaklar boyu eğitir; ilginç bir yapıya sahiptir, ele avuca sığmaz, durmaksızın dönüşerek gelişir.³ Masallardaki asıl sihir yaşanan olaylarda değil, dinleyende ya da okuyanda hayret uyandıran, gerçek olaylar değil, anlatının çizdiği imgeler, imgelerin mantığı ve neden oldukları simgesel çağırışımlardır.⁴

“Masal temelde sözlü kültürde yaratılıp, icra edilip, aktarılan; profesyonel anlatıcılar olduğu gibi, profesyonel olmayan kişiler tarafından da yaş, cinsiyet vb. özellikler fark etmeksizin, kimi zaman içinde şiir parçaları da olacak şekilde, genellikle konuşma diliyle, bir tekerlemeyle veya çeşitli kalıp ifadelerle başlayıp yeni bir tekerleme ve/veya kalıp ifadelerle biten, olağanüstü, fantastik veya gerçekçi olayların anlatıldığı, kahramanları insanlar veya hayvanlar başta olmak üzere olağan veya olağanüstü tüm varlıklar olabilen, temel amacı inandırmaktan ziyade eğlendirmek ve vakit geçirmek olmakla birlikte, eğitmek, öğretmek, terbiye etmek, hayat hazırlamak başta olmak üzere birçok işlevi olan anlatı türünün adıdır.”⁵

Masalların en önemli özelliği, olayların kurgusal; yer ve zamanın belirsiz; olay ve kahramanlarınsa olağanüstü özellikle olmasıdır. Bu özellikleri barındırması masalların tarihsel olgulara coğrafi mekanları ve dönemsel unsurlara dayanmadı anlamına gelmez.⁶ Toplumsal kurum ve yapılarda olduğu gibi masallarda da “masal evreni”ne ait öğeler bulunmaktadır; hükümdarlar, çarlar, kraliçeler, vezirler, iyiler, kötüler, cinler, periler gibi geçmiş dönemin tipleri, olayları, gelenek ve görenekleri, sihirli kutu ve şişeleri, uçan seccadeleri, görkemli sarayları vb. yer alır. Bu öğeler, dinleyiciye bir bildiri veya fikri iletmek için başvurulmuş araçlardır.⁷

“Masallar çocukların bir olayın veya nesnenin sebebini, basit bir çaba sarf ederek sadece hayal gücüyle yorumlamalarına benzeyen, “ilkel bir yorumlama” biçimdir. Nitekim ilkel toplumlarda efsane ve mitolojilerin ortaya çıkış biçimi de buna çok benzemektedir.

² Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat II**, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1983, s.34

³ Bilkan, **a.g.e.** s.63

⁴ Christina Bacchilega, **Postmodern Masallar**, Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul, Avangard Yayınları, 1997 s.55

⁵ Seçkin Sarpkaya, **Türklerin Şeytani Masalları: Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar**, Ankara, Karakum Yayınevi, 2018, s.13

⁶ Sadık Usta, **Ütopya ve Masalbilim: Binbir Gece Masalları**, İstanbul, Librum Kitap, 2017 s.65

⁷ Usta, **a.g.e.** s.67

Toplular, çocukluk çağlarında tabiatla olan bitenlere, ilkel bir bireyin ve fakat zengin bir tahayyül gücüyle yaklaşmışlardır. Yaygın bir görüşe göre, nesilden nesle intikal eden bu nevi hayali anlatımlar, her söyleyişte basit birleştirilip değiştirilerek zamanla masal ve hikaye halini almıştır. Nitekim masallarda yer alan bazı motif ve sembollere (ejderha, dev vb.), mitolojilerde de rastlanmaktadır.”⁸

Masal türü, insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen bugüne kadar eğlence, vakit geçirme, zevk alma ve eğitim vb. gibi işlevleri ile vasfını korumayı başarmıştır.⁹ İnsan duygulara dokunarak edebi haz uyandıran ve bununla dinleyicide estetik heyecan uyandırması, masalı günümüze kadar taşıyan niteliklerinden biridir. Masalın insanda uyandırdığı duyular, zihinde estetik heyecanı sürekli kılan çeşitli imgeler oluşturur. Bu bakımından masal büyü ve hipnoza benzetilmektedir. Aynı zamanda bir telkin aracı olan masalda özellikle hayvanlardan oluşan masallarda ders verme anlayışı ön plandadır. Telkin, dinleyicini adeta bir büyü içine alarak masala hazırlamaktadır. Masal dünyasının imkansız oluşu insan zihnini, tezatlardan oluşan bu farklı dünyada, her şeyin imkan dahilinde olması karşısında hayrete düşürmekte, heyecanı diri tutmaktadır. Mitoslardan kalma saf ve ilkel düşünceler ve duygular, “ilk tecrübelerdeki heyecan” hissini ortaya çıkarmaktadır.¹⁰

Bilkan, masaldaki kayıp mutluluğa veya arzu edilene ulaşma düşüncesinin gerçekleşmesi ile masalın insanın dış dünya ile irtibatını keserek, ona acı ve sıkıntılarını bir an olsun bile unutmama imkanını sağladığını yazmaktadır. Özellikle masaldaki mizah unsuru, Freud’un da belirttiği gibi, dış dünyayı unutturmaktadır. Bu özellik masalın dayanılmaz kılınmasını sağlayan özelliklerdendir. Masalın dinleyicisi de tıpkı masal kahramanı gibi, masalın sonunda kayıp mutluluğunu yakalayacaktır. Masaldaki “dile, benden ne dilerse” ifadesi, kayıp mutluluğa ulaşma yolundaki dinleyicide heyecan oluşturmakta, dileğin gerçekleşmesini mümkün kılan göstergedir.¹¹

Masallar halk masalları ve sanat masalı (Kunstmärchen) olarak ikiye ayrılmıştır. Sanat masalları belirli bir yazar tarafından, ya kendisi yaratmak yoluyla ya da var olan masalı yeniden işlemek yoluyla yazılmaktadır. Halk masalları bilinmeyen

⁸ Bilkan, **a.g.e.** s.65.

⁹ **A.g.e.** s.9.

¹⁰ **A.e.**, s.37-40

¹¹ **A.e.**, s.41-45

kişi tarafından uydurulmuş, sözlü olarak kuşaktan kuşağa geçmiş anlatılardır. Bu anlatılar her ne kadar gerçek olayları anlattığını iddia etseler de aslında tamamen hayal ürünüdür, dinleyeni eğlendirmek dışında inandırmak gibi bir amaçları yoktur. Kısacası, bunlar tamamen uydurmadır ve basittir, dinleyiciye öğüt vermek, onu ahlakça yükseltmek için değil, onu eğlendirmek için oluşturulmuşlardır.¹²

Bascom, masalın gerçek dışı oluşunun yanı sıra onun basit sadece eğlendirme işlevinin yüklendiği anlatı türü olarak değerlendirmektedir. Fakat masalların özünde eğlence işlevinin yüzeysel bir alan kapsamakla, dinleyicisi üzerinde daha derin etkiler bıraktığı konusunda yapılan çalışmalar “basit anlatı” fikrini alt üst etmektedir. Rüya, masallar ve mitlerle ilgili çalışmalar sürdürmüş Erich Fromm, masala bu perspektiften bakmaktadır. “*Mitoslar ve masallar, kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir.*” diye söyleyerek masallar ve mitoslar basit metin olarak kabul edenlere karşı çıkmaktadır.¹³

“Masallar toplumsal eyleme- bizler kendimizi değiştirmeye ve dünyaya uyum göstermeye çalışırken, bir yandan da dünyayı dönüştürmek insanın ihtiyaçlarına uygun kılmaya- yönelik bir insanı eğilmede dayandırılır. Bu nedenle ister sözlü ister yazılı şeklinde olsun; masallarda her zaman karakterlerin kendilerini ve çevrelerini dönüştürülmesini sağlayacak, dünyayı huzurlu ve mutlu yaşamaya daha uygun bir yere dönüştürecek sihirli aletleri, sıra dışı teknolojileri ya da faydalı insanları veya hayvanları bulmak için verilen mücadeleye odaklanılmıştır.”¹⁴

Masallar yaşamlarımıza belirli ölçüde nüfuz etmekler. Bir toplumun beğenilerini, tavırlarını ve ideolojilerin oluşumunda, yaratılmasında karmakarışık bir rol oynamaktadır. Günümüzde masallar evrensel görünmelerine karşın, farklı ulusların değerlerini ve çeşitli kaygılarını iletmesinde özel bir işleve sahipler. Ortaya çıkma tarihleri belirli olmayan ilk dönemlerin isimsiz anlatıları temel insan deneyimlerden gelişmiş, mecazi anlamlar taşıyan, küçük klanlar ve kabileler şeklinde yaşayan insanların ortak bağlarını güçlendiren çok önemli bilgiler içermekteydiler. Bu

¹² William R. Bascom, “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar” Çev. R. Nur Aktaş vb., **Milli Folklor**, S:59, 2003, s.92 (Çevrimiçi): <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=59&Sayfa=73> 07 Şubat 2020

¹³ Erich Fromm, **Rüyalar Masallar Mitler**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Say Yayınları, 2017 s.7

¹⁴ Jack Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu, İstanbul, Alfa Yayınları, 2018 s.10

bilgilerin belirgin birimleri zaman içinde insanların kendilerini ve içinde yaşadıkları dünyaları tanımlamalarını sağlayan anlatıların temelini oluşturdu.¹⁵

“Masallara verili bir tarihsel dönemin bilinçdışı duygulanımlarının dolayısız verileri olarak bakmak yanlıştır. Aksine her masal, gerek içeriği ve biçimi, gerekse ihtiva ettiği edebi ve kavramsal niteliği bakımından, bir ölçüde çağın hissiyat evreninin sözlü ya da yazılı kayıtlarını tuttuğu kadar, dönemin egemen düşünce ve bakışının bilinçli kavrayış düzleminden dile getirilmiş kültürel yansımaları da olabilir. Her sanat yapıtı gibi, masal da söyleyeni ya da yazanı belli olsun ya da olmasın, daha çok kendi tarihsel döneminin toplumsal ve kültürel birikiminin izlerini taşır.”¹⁶

Melez veya geçişken bir tür olarak masallar yazarların/anlatıcıların ve okurların/dinleyenler, kolektif olanın bilgisine sihirle erişmesini sağlar; bu erişim, masalların halk sohbetlerinin kurgulanmış hali olduğunu düşünürsek, “bir zamanlar söyle bir adam varmış” ifadesiyle açılan sohbetlerin görünüşte sınırsız, kişiye özgü şekillerde yeniden söylenip yazılmasına imkan tanır.¹⁷ Farklı kültürler, farklı zamanlar ve farklı kabuller masaldaki sembolik dile tekrar tekrar yeni anlamlar kazandırmış, toplumun kültürel referanslarına göre yeni değerleri karşılamıştır. Örneğin, masalların bir kısmı dini, diğer bir kısmı ise putperest toplumlardaki felsefi düşüncelerden kaynaklanmaktadır. Kültürlerarası seyahatler masalların asıl değerlerini kaybetmeleri ve sembolik anlamlarını yitirmeleri ile sonuçlanmaktadır. Farklı kültür, coğrafya ve zamanlarda masalın unsurların değişime uğramaktadır. Bu bakımdan günümüzde masalların anlam değişikliği ve kaymasına uğramış sembolik anlatımlarını çözümlemek imkansız gibi gözükmektedir.¹⁸

Masal tanımlamalarından gözüktüğü üzere kültürel bir aktarım aracı olan masallar geçmişle gelecek arasında köprü kurmakta, eski nesillerin pratiklerini, ait olduğu toplumun değer yargılarını, gelenek ve göreneklerini yeni nesillere ulaştıran, bilinçlendiren, ona değer yargılarını öğreten, yaşadığı toplumda standartlarını ona sezdirenen ve bütün bunları yaparken eğlenmesini sağlayarak farkında olmadan belirli topluma ait bireyi kültürel açıdan eğitmektedirler. Masal dünyası masalın anlatıldığı

¹⁵ Zipes, **a.g.e.** s.9

¹⁶ Der. Hüseyin Köse, **Skolastik Fantazya: Hayalden Endüstriye Popüler Kültür Odağında Masal Çözümlemeleri**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s.11

¹⁷ Bacchilega, **a.g.e.**, s.21.

¹⁸ Bilkan, **a.g.e.**, s.114.

toplumu, kimliğini, toplumun örf adet, gelenek göreneklerini, inanışlarını hatta ekonomisini bize açıklamaktadır. Bu bakımdan masal ait olduğu toplumun kültürel göstergelerinden biri olduğunu söyleye bilmekteyiz. Masal belirli bir toplumun kültürünü ve kültürel ilişkilerini aktaran bir araçtır. Bu sebeptendir ki, masalı ait olduğu zaman ve sosyal yapı dışında ele almak onu anlamamızla sonuçlanacaktır. *“Masallar değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek vererek kültürel aktarımı ve sürekliliği sağlama konusunda bir araç işlevine sahiptir. Masallar her ne kadar evrensel olurlarsa olsunlar, anlatıldığı yerde milli ve yerel nakışlarla donatılarak o yörenin tamamen kendine has bir masalı haline gelirler”*.¹⁹

*“Pavese’ye göre insan dünyaya eşyalar aracılığı ile değil, kelimeler, resimler, masallar aracılığı ile tanır. Hayatın içinde herhangi bir anda gördüğümüz bir şey bizde bir coşku, duygulanım yaratıyorsa eğer, aynı şeyin daha önce de benzer şekilde duygulandırmış olduğunu, bunun nedenini ise, bizi duygulandıran şeyin onunla birleştirdiğimiz bir kelime, bir masal, bir hayal aracılığı ile her şeyden soyutlanmış bir biçimde bize görünmesidir.”*²⁰ Pavese’nin fikrine göre çocukluğumuz masallarla sembolleştirilmiştir, bu yüzden modern kültürde çocukluk masalı, masal da çocukluğu anımsatmaktadır.

Sıdika Yılmaz “Külkedisi ve Uyuyan Güzel Odağında Birbirinin İçinde(n) Geçen Zamanlara Yolculuk” adlı makalesinde masalların artık çocuklara ait olduğu günümüz döneminde, onların çocukluk hatıralarının kanına canına geçtiği, onlarla harmanlandığı gerçeğinden söz etmektedir. Geçmiş ile gelecek arasındaki bağlar, hayatımızdaki süreklilik aynı zamanda masallar sayesinde de kurulabilmektedir. Masallar aslında kendimizi ve geçmişteki anıları/korkuları/ sevinçleri beraberinde saklamaktadır ve dahası ne zaman onları hatırlarsak aynı duyguları tekrar tekrar yaşarız. Masalların ve rüyaların belleğin hatırlama riskini önemli etmeyecek kadar güçlü bir duygu haritası bulunmaktadır. Masal, sade bir anlatı değil, aynı zamanda deneyimlerimizin dilendiği yerdir, kişisel tarihin bir parçası olarak bireysel, ortak

¹⁹ Satı Kumartaşlıoğlu, “Balıkesir’de Masal Anlatma Geleneği ve Masalların İşlevsel Yitirilişi Üzerine Değerlendirmeler” **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S:15, 213-230, s.227 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/853666> 07 Şubat 2020

²⁰ Sıdika Yılmaz “Külkedisi ve Uyuyan Güzel Odağında Birbirinin İçinde(n) Geçen Zamanlara Yolculuk” Der: Hüseyin Köse, **a.g.e.** s.145.

deneyeyim havuzunda yer alması bakımından toplumsaldır. Masallar bizi kendi zamanına çeker ki bu zaman aklında zamansızlıktır, götürürken bir yandan da kendi geçmiş zamanımız olan çocukluğumuza götürmektedir. Çocukluğumuzun masallarına dönmek aslında çocukluğumuza dönmek demektir.²¹

2.1.2. Masalın İletişimsel Özelliği

İletişim karşılıklı konuşmanın yanı sıra insan hayatının her anında, her kesitinde söz konusu olabilmekte, ileti alışverişi zamanı gerçekleşmekte, zamanın derinliklerine uzanıp gittiğimizde ise insanın doğada var olduğu dönemden beri onunla beraber ilerleyip gelişmekte olduğunu göre bilmekteyiz. İletişim insan ve toplum yaşamının sistemli yapılara dönüştürülmesinde önemli ölçüde aracı rolü de oynamıştır. İnsanlar sistematik iletişimsel yapı içerisinde birbiriyle anlaşabilme, bağlantı kurabilme, yaşama ilişkin gelişmeleri düzenli kayıtlara dönüştürebilme, yapıp ettiklerini kuşaktan kuşağa aktarabilme olanağı bulmuşlardır. Ortaya çıkan her iletişim araçlarının her biri, içerisinde geliştiği ortama önemli katkılar yapmış, insanlığın bulunduğu yerden çok daha ileri taşınmasında etkili olmuştur.²²

Evrensel bir olgu olan iletişim gerçekleştiği zaman ve mekanın şartları çerçevesine uygun araçlarla gerçekleşmiştir ve gerçekleşmektedir. İletişim ilk başta beden dili daha sonraları ise konuşarak, çizerek, yazarak gerçekleşen bu olgu günümüz şartlarında daha çok maddi araçlarla anılmaktadır. Söz araçlı iletişim biçimi insan iletişiminin önemli bir boyutunu oluşturmakta ve insana özgü en temel iletişim biçimi olarak değerlendirilmektedir. Burkert, masalların karmaşık gerçekliğin sözlü olarak ifade etme biçimi olduğunu söylerken, aynı zamanda anlatmanın iletişimin temel biçimlerinden biri olduğunu hatırlatır.²³ Bu bölümde de, masal sözün hakim olduğu sözlü kültürde ilkin ileti araçlarından biri olarak ele alınmakta, iletişimsel imkanlarından bahsedilmektedir.

²¹ Yılmaz, **a.g.e.**, s.133-143

²² Güngör, **a.g.e.** s. 44

²³ Zipes, **a.g.e.** s.18

İlkin iletişim aracı olan konuşmada iletiler bir bağlantı içerisinde aktarılmaktaydı. Hemen her hikaye anlatıcısı kendini ve hikayesini bağlantılı kılarak dinleyenlerin aklında kalabilmekte ve daha sonra bu hikayelerin kopyalanarak çoğaltılmasında katkıda bulunarak kültürel kalıpları oluşturmaktaydı. Bu bağlamda masalların alternatif sosyal pratikleri ileten dilsel bir araç olarak memetik ve kültürel bakımdan bağlantılı hale geldiklerini göre bilmekteyiz.²⁴ “*Aktarım metinseldir, çünkü geçmişî simgesel biçimde, işaretlerle, dolayısıyla da “gerçekte” yok olan ama metinsel olarak var olan ve dahası hem anlatıcının hem de dinleyicinin gerçekleştirdikleri yorumlama edimiyle şekillenmesi gereken bir şey sunar.*”²⁵

“Dil bir bilme biçimidir; kişilerarası iletişimin amaçları ayarınca ambalajlanır. Beşeri varlıklar deneyimlerini birbiriyle paylaşmak isterler, bunun içinde zaman içerisinde, bunu yapacak simgesel uzlaşımlar yaratmışlardır... Dilin en temel işlevinin diğer insanların dikkatini yönlendirmek, yani onları bir olguya belli bir açıdan bakmayı ikna etmek olduğunu düşünürsek, dilsel simgeler ile kurgulamaların, bir çocuğa atalarının bu gayeyle miras bıraktığı simgesel ürünlerden başka bir şey olmadığını akıl edebiliriz. Bu simgesel mamulleri kullanmayı öğrenir ve böylece ardındaki bakış açılarını içselleştirirken, çocuk dünyayı mamullerin yaratıcılarının kavramsallaştırdığı biçimde kavramsallaştırmaya başlarız.”²⁶

Dil bir bilme biçimidir çünkü belirli kalıplar vasıtasıyla yaşanmışlıkların aktarımını sağlamaktadır. Öyküler de yaşanmış deneyimlerin sonraki nesillerle paylaşması yolunda dilsel kalıpları oluşturmaktadır. “*Medya metinler, edebiyat ve sembollere taşıyıcı olarak ihtiyaç duyar.*”²⁷ Dilsel simgelerle kurgulanma sonucunda ortaya çıkan masalın içinde hem geçmiş hem de şimdiki zaman bulunmakta, bilme, öğrenme ihtiyaçlarımızı karşılamaktadır. “*Masal çoğu zaman karmaşık gerçekliğin ilk ve temel sözlü ifadesidir, çok yönlü sorunlar hakkında konuşmanın başlıca yoludur, tıpkı bir masal anlatmanın en temel iletişim biçimi olarak görülmüş olması gibi. Dil doğrusaldır ve bu yüzden doğrusal anlatı da gerçekliğin haritasını çıkarmak için dilin emrettiği bir yoldur.*”²⁸

²⁴ A.e., s. 28

²⁵ Peter Brooks, **Psikanaliz ve Hikaye Anlatıcılığı**, Çev. Hivren Demir- Hakan Atay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, s.66

²⁶ Tomasello’dan akt. Zipes, a.g.e., s. 30

²⁷ Der. Holger Ehrhardt vb, **Über Nachtfliiegen, Zauberkönige und Meistediebe**, Kassel, Kassel University Press, 2019, s.13

²⁸ Burkert’ten akt. Zipes, a.g.e., s.33

Masalların tarihsel kökenlerini belirli zaman ve mekana dayandırmak imkansız olsa da konuşma yetisini kazanır kazanmaz insanların öyküler anlatmaya başladığı bilgisi yaygındır. Bu öyküler insanların kendilerini ve içinde yaşadıkları dünyayı tanımalarını sağlayan anlatıların temelini oluşturmaktaydı. İsimsiz olan bu anlatılar, sırf bir duruma işaret etmek, emsal teşkil etmek, tehlikeye karşı uyarmak, yiyecek tedarik etmek ya da anlaşılmaz görüneni açıklamak için anlatılırdı. İnsanlar sosyal bağlamlar içerisinde bilgi ve deneyim aktarmak için hikaye anlatırdı.²⁹

Hikaye anlatmanın tarihi konuşma kadar eskidir, insanlar konuşmaya başladıktan beri olanları anlatma ve anlama için hikayeler anlatmaktalar. “*Bir mecraya bilgi yollayıp alma, depolama ve kurtarmaya yarayan bir araç olarak bakarsak*”³⁰ burada masalın da sözü geçen iletişim mecrası olduğunu göre bilmekteyiz. Bir “iletişim kipi”³¹ olan masal bilgi yollama/aktarma, bilgi alma ve depolama/kurtarma işlevlerini gerçekleştirebilmektedir.

Eğer sadece anı yaşamak değil de, gerçek bir varoluş bilinci ile yaşamayı umuyorsak en çok ihtiyaç duyduğumuz ve başarılması zor olanı yani hayatın anlamını bulmalıyız... Her yaşta, zihinlerimizin ve anlayışımızın gelişimiyle uyumlu bir nebze anlam arar dururuz ve bu anlamı bulmak zorundayız... İnsanın bu dünyadaki varlığının anlamını yine bu dünyadaki deneyimlerinden yola çıkarak anlayabilmektedir.³² Masallar yüzyıllar, belki de binyıllar boyunca ağızdan ağıza aktarılacak daha da arıtılmış bir hale gelmiştir. Açık ve örtülü anlamları aynı anda aktarmaya başlamış, psikanalitik kişilik modelini uygulayarak, o anda hangi düzeyde işlev görürse görsün bilinçli, bilinç öncesi ve bilinç dışı zihne önemli mesaj taşıyarak özellikle çocukluk döneminde ve sonrasında yaşadığı duygu karmaşasından tutarlı bir anlam çıkarmakta kişiye imkanlar sunmaktadır.³³

Bettelheim, insanın ruhsal dünyasındaki en önemli mücadelesinin anlamı aramak olduğunu söylemektedir. Anlam aramak ister kişisel, ister insanlık tarihi

²⁹ Jack Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, İstanbul, Alfa, 2018, s.20

³⁰ Zipes, **a.g.e.**, s. 26

³¹ **A.g.**, s. 22.

³² Bruno Bettelheim, **Masalların Büyüsü**, Çev. Sena G. Elibal, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2019, s.7

³³ Bettelheim, **a.g.e.**, s.10.

boyunca süregiden evrensel bir eylem olmaktadır. Bu arayışa çocukluk döneminden başlanılmaktadır ve daha önceki deneyimler bu anlamın izini sürdürmek için birer pusula rolünü oynamaktadır. Deneyimlerin aktarımı eskiden beri anlatım yoluyla gerçekleşmektedir. *“Deneyimi hikayeleme biçimi olarak anlatı; masal, atasözü, destan, efsane, türkü gibi türleriyle folklorik bir biçim içinde, geçmişteki ataların mirasının bugünün kuşaklarına aktarılmasında en çok kullanılan yoldur. Burada vurgulanan biçim nosyonu, folklorik bağlamın anlatı açısından sözün etkisi altında değerlendirilmesini sağlar.”*³⁴

Tarih boyunca süregelen bilgilerin birimleri zaman içinde insanların kendilerini ve içinde yaşadıkları dünyaları tanımlamalarını sağlayan anlatıların, adsız ve bilgilendirici hikayelerin temelini oluşturmaktadır. Bu anlatılar, salt bir duruma işaretle, tehlikeye karşı uyarmak, yiyecek temin etmek gibi bilgilendirici örnekler sunmaktaydılar. İnsanlar toplumsal bağlamlarda bu hikayeleri bilgi ve deneyimlerini paylaşmak için anlatıyorlardı.³⁵ Bizim dönemin insanı için sihirli, olağanüstü, gerçekdışı olarak algılanan bu hikayeler, aynı zamanda benzer sorunları temel alması açısından evrensel anlatılar olarak değerlendirilmekte.

Halkbilimci W.F.H.Nicolaisen **Niçin hikaye anlatıyoruz?** diye ilk bakışta masum görünen bir soru sorar ve sonrasında bu soruyu ‘hikaye’ kelimesinin etimolojik kökenlerine inerek, hikayelerin bizi bilgi ve bilgelikten ibaret ortaklığa ulaştırdığını göstermek suretiyle de cevaplar;

“Durmaksızın kendimizi keşfediyoruz, çünkü anlattığımız hikayeler geçmişteki bizi üretiyor, geçmişteki bize erişiyor ve halimizi geleceğe yansıtmak suretiyle bugünün belirsizliklerinin üstesinden gelmemizi sağlıyor. Yalnızca "bilgi ve hikmetin tahkiyesi olarak değil, aynı zamanda fikirler tarafından şekillendirilen ve tasavvur aracılığıyla sonraki nesillerle ilişki kuran anlatılar olarak karşılaşırsınız hikayelerle. Görünürde gayet basit olan bu tanım hikayeyi tarihe (bilgi), değerlere (fikirler) ve tasavvura (basiret) bağlar; örtük olarak da, bu gibi anlatı unsurlarına hakim olmanın hem ayrıcalık hem de güçlenme anlamında iktidar ürettiğine işaret eder.”³⁶

³⁴ Emir M. İlhan, “Folklorik Bağlamda Anlatı: Gelenek, Dil ve Yorum”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi** S: 4/2, 2015 s.738-747, s.739 (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/278912568_FOLKLORIK_BAGLAMDA_ANLATI_GELENEK_DIL_VE_YORUM 09 Şubat 2020

³⁵ Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, s.9

³⁶ Marina Warner, **Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi**, Çev. Güven Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.50

Yazılı kültürde bu, okudukça okuma ihtiyacı hissetmemize benzer. Kitaplarda daha çok bilgi edindiğimizi görünce bilinçli ve psikolojik şekilde onlara bağlarız. Çünkü sayfalarda kendimizi bula bilmenin anahtarı var ve biz bu anahtarın ışığını kitaplarda almaktayız. Anlatılar da bu anahtarı bulmanın sözel biçimde yolculuğuna çıkarmaktadır.

Anlatmak, bilgi aktarımını sağlayarak insanın hayatı ve neslinin devamı için elzem olan kültür unsurlarının sürekliliğini ve gelişmesini garanti altına almaktadır.³⁷ “...anlatıları, insanlar için önemli birer araç ve ihtiyaç olan ve daha da önemlisi insan var olduğu müddetçe varlığını sürdürecektir olan anlatma ve dinleme eylemleri vücuda getirmektedir.”³⁸

“Anlatılan hikayenin menşei ortak tecrübe ve inançlardır.”³⁹ Anlatı yaşamsal önemi icra eden belleği ileten araçtır. Kültürel bellek yaşanmışları içerirken, anlatılar, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler bu içeriği aktarma biçimidir. Sözlü kültürde anlatı biçimi olan masalların önemi burada ortaya çıkmaktadır. Masal basit hayal ürünü değil, geçmişteki yaşanmışlıkları aktarma biçimidir.

Toplum, geçmişine dair birikimlerini tekrarlamakta ve bu tekrar sonucunda birikimini sonraki nesillere aktararak kolektif kimliği ifade eden bir bellek türü olan kültürel belleği yaratmaktadır. Geçmişteki anı ve tecrübelerini bir bütün olarak hatırlanması ve tekrarlanması, o topluma ait ortak bir kimliğin göstergesidir. Toplamlar bu kimliklerini devam ettirmek için sahip oldukları kültürü korumakla ve onun kuşaklar arası aktarımını sağlayarak süreklilik kazandıran bir bellek edinmesine ihtiyaç duyarlar. Toplumun kimliğini oluşturan kültüre ait bilgi, toplum tarafından kültürel bellek adı verilen hafıza içerisinde kaydedilir, aktarılır ve canlı tutularak sürekliliği sağlanır.

³⁷ Şeref Boyraz, “Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler”, *Folklor/Edebiyat*, S:54, Ankara, 2008, s.105-118, s.106 (Çevrimiçi)

http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/seref_boyraz_sozlu_anlatilarin_surekliligi.pdf 25Şubat 2020

³⁸ A.e., s.107.

³⁹ Bacchilega, a.g.e., s.24.

Bellek, yaşanan ve öğrenilenlerin, deneyim ve davranış kalıplarının yaşam boyunca devam ettirilir biçimde korunması ve hatırlanmasıdır. Bellekte tutulan bilgiler geçmişle ilişkilendirilmiş biçimde yeniden hatırlanır. Toplumun bilerek veya tesadüfen tecrübe ederek yaşadığı olaylar, onun tarihlerini oluşturur. Bellek işte tam bu noktada devreye girerek, yaşanmış olayları, durumları sonradan gerektiği yerde tekrar hatırlanmak üzere bilinçli olarak arşivler.⁴⁰ Toplamların geçmişlerinde önemli rol oynayan tarihsel, sosyal kültürel ve ekonomik olaylar bellekte yaşatılarak kuşaklara aktarılmasıyla anlam kazanır.

Yazı öncesinde de insan kendi için gerekli gördüğü bilgi ve anıları kayıt etme veya bağlama yollarını bulmuştu. Mitler bu bağlamda en iyi örnektir. Farklı kişilerce anlatılan mitler tam tamına aynı kelimeleri içermiyordu ama sözlü ürün olmasına rağmen onun da belirlenmiş sınırları vardı. Mit bu anlamda sözlü kültürün kayıt, aktarma aracıdır. Bugün elimizde olan bilgilerin çokluğu insanlık tarihi boyunca türlü hatırlama teknolojilerinin kullanıldığını göstermektedir.

Toplamlar öz imgelerini hayali olarak oluştururlar ve yarattıkları hatırlama kültürü ile bu imgeyi kuşaktan kuşağa iletirler. Ancak bunu, çok farklı biçimlerde yaparlar ve **Kültürel Bellek** kitabında Assmann bu biçim farklılıklarını ortaya koymaktadır. Bellek kavramının tasnifinde birincil yerlerde kayıt aracı gelmektedir. Bellek aktarımında sözlü kültür ilk evrededir ve kullanılan araç sözdür. Yazının icadı ve daha sonraki evresinde bellek kaydetme aracı yazı olmaktadır. Assmann kültürel belleği, aktarma araçlarına esasen tasnif ettiği için, sözlü belleği “ritüel bağdaşıklık” olarak ve yazılı belleği “metinsel bağdaşıklık” olarak adlandırmıştır.⁴¹

Jan Assman insanların bireysel anılarının aktarılmasında ‘iletişimsel belleğ’i, sözlü geleneklerin aktarılmasında ise ‘kültürel belleğ’i kullanmaktaydı.

“Kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir. Bu anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi süreklilik ve

⁴⁰Abdulkadir Atik, Şeyma Bilginer Erdoğan, “Toplumsal Bellek ve Medya”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Atatürk Üniversitesi, S:6, 2014, s.3 (Çevrimici) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394040> 25Şubat 2020

⁴¹ Jan Assman, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s.89

kimlik devamının sağlanmasıdır. Kimlik bilindiği üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir. Aradaki fark grup belleğinin nörolojik bir temele sahip olmamasındadır. Onun yerine, mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler, yollar gibi kimliği garanti edici bilgilerin bütünü olan kültür geçer”.⁴²

Mitler kimlikle ilgili olup bizim kim olup, nereden geldiğimizi ve evrendeki yerimizi aydınlatacak şekilde cevaplarlar. Bir toplumun birlik ve özgüllük bilincini temellendiren kutsal anlatıları korurlar.⁴³

Kültürel bellek üç konu yani ‘hatırlama’, ‘kimlik’ ve ‘kültürel süreklilik’ bir biriyle bağlantılı biçimde inceler. Bu üç unsurdan oluşan bağlayıcı ve birleştirici yapı, “sembolik bir anlam dünyası” oluşturarak insanları birbirine bağlar, topluma ait önemli tecrübe ve anıları biçimlendirir ve aynı zamanda güncelleyip içinde bulunulan zamanla uyumunu sağlayarak bugünü geçmişle birleştirme gücüne sahiptir. Geçmiş bugüne harmanlamak, şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak gerçekleşmektedir. Kültürün bu yanı tarihi anlatılara ve efsanelere dayanır. Bağlayıcı yapının temel ilkesi ise “tekrarlama”dır. Tekrarlama, belirli bir zaman düzeni içinde ve birbirine bağlı adımlar halinde bilgi aktarımının sağlanmasıdır.⁴⁴

Kültürel belleğin özelliklerini sıralamak onu daha iyi anlamamıza yardımcı olabilmektedir;

1. Kültürel bellek içerik bakımından efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananları yansıtmaktadır; geçmişin belli noktalarını, anının bağlandığı sembolik figürleri yansıtır. Kültürel bellek için, gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir. Bu yerde, hatırlama figürlerinden olan efsane ile tarih arasındaki fark ilgilidir.

2. Biçim bakımından planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram şeklindedir; Kültürel bellek, iletişimsel olanın aksine kurumlaşmış bir bellek tekniği sorunudur. Bu biçime özellikle ritüel

⁴² A.e., s.99

⁴³ A.e., s.152

⁴⁴ A.e., s.23-24

bilginin aktarılmasında rastlanır. Ritüel, yazılı olarak var olmasa da çok katı uygulanması gereken “kurallara” tabidir. Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlenirler.

3. Kültürel bellekte aktarma araçları, kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahnelemedir. Metinler, danslar, resimler ve gelenekler yoğunlaşan anıların biçiminde yaşamaya devam eder. Metinlerin dışında, danslar, oyunlar, gelenekler, maskeler, resimler, ritimler, yeme-içme, mekanlar-alanlar, geleneksel giysiler, dövmeler, takılar, silahlar ve benzeri şeyler son derece yoğun olarak grubun kendini canlandırmasının ve kendine güvenini arttırmasının törensel biçimlerine dahil olurlar.

4. Kültürel belleğin zamansal yapısı kesin geçmiş, efsanevi geçmiş zamandır.

5. Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları kültürel belleğin taşıyıcılarıdır. Şamanlar, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar, mandarinler ve daha nice toplumlarda kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanlar kültürel belleğin taşıyıcıları olmuşlar. Yazı kültürüne sahip olmayan toplumlarda bellek aktarıcılarının uzmanlaşması, bu belleğe yüklenen sorumlulukların gereğidir. Yazılı kayıt imkanı olmayınca, grubun kimlik koruyucu bilgisi insan belleğinde taşımaktadır.⁴⁵

Sözlü kültürde, kültürel belleğin korunması açısından, canlılığı ve aktarımını sağlamaya yönelik ve büyük çoğunluğu günümüzde birer sanat dalı olarak şekillenmiş çeşitli sözlü metinler, ritüeller, halk dansları, oyunlar, geleneksel giysiler, eşyalar, resimler ve daha birçok kültürel aktarım araçları mevcuttur. Aktarım sağlamada tekrarlama önemi vurgulanmalıdır, çünkü belirli bir zaman düzeni içinde ve birbirine bağlı adımlar halinde bilgi aktarımını sağlamaktadır. Yani bilgi dinleme, duyulanların tekrarı ve kalıplaşmış bilgilerin benimsenmesi yolu ile öğrenilmektedir. Özellik de

⁴⁵ A.e., s.58-68

kesin bir şey yoktur, söylenileni harfi harfine tekrarlamak mümkün değildir. Fakat buna rağmen hikaye anlatımı sözlü kültürde yaşayan insana model oluşturma bilmektedir ve anlatıcı aynı hikayeni defalarca farklı anlatsa bile güvenilir kişidir.

Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama değildir. Tekrarlama ilkesi sayesinde olaylar dizisinin sonsuzda kaybolmasının önüne geçilir ve bunların bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır.⁴⁶ Sözel kültürde anlatının yaratılması tekrara bağlıdır. Tekrar yapılarak ezbere hafızada tutulan bilgi unutulmamaya çalışıyor.

Toplum için değerli bilgilerin aktarılmasında ya da sunulmasında bellek tekniği olarak çok yönlü sanatsal iletişim araçları kullanılır. Şiirsel biçimlendirme, bilgilerin korunması ve aktarılması için bellek tekniği olarak değerlendirilmektedir. Hikayeler kültürel bellekte hatırlama figürleridir ve bugünle geçmişi harmanlamak için anlatılmaktadır. Geçmişi bugünle harmanlamak, farklı zamanların öykülerini birbirine katarak gerçekleşmektedir. Kültürün bu yanı tarihi anlatılara ve efsanelere dayanır. Bu hikayeler sadece belirli bir dönemin değil dönemlerin ve yüzyılların ortak hafızasının ürünü olarak aktarılmıştır.

Yazılı kayıt yaygınlaşmadan önce grubun kimlik koruyucu bilgisi için insan belleğinden başka bir seçenek var olmamaktaydı. Bu belleğin birlik sağlama ve eyleme dönüştürme noktasında: kaydetme, çağırma ve iletme; ya da şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım şeklinde üç koşula ihtiyacı vardır. Şiirsel biçimlendirmenin, kimliği koruyan bilginin saklanabilir biçimine sokulması için, bellek tekniği olduğu bilinmektedir. Bu bilginin aynı zamanda, aktarılmasında ya da sunulmasında metnin, ses, vücut, mimikler, el-kol hareketleri, ritim ve ritüel eylem türünden çok yönlü sanatsal iletişim araçları kullanılır.⁴⁷

Kültürel belleğin inşasında ve kuşaklar arası aktarımında masallar diğer anlatı türleri kadar önemlidir. Masalda anlatıcı tarafından yukarıda sözü geçen ‘kaydetme’, ‘çağırma’ ve ‘iletme’ koşullarının gerçekleşmesi, onu kültürel belleğin depolandığı ve

⁴⁶ A.e., s.23

⁴⁷ A.e., s.65

iletildiği yer olarak üstlendiği görev açısından önemli kılmaktadır. Masal, kimlik inşası bakımından önemli kültürel bellek öğeleri olan geçmişle bağ kurma, tekrarlama ve canlandırma olgularını da içermekte, ait olduğu toplumun örf ve adetleri, inanışları, dünyaya bakış açılarına uygun şekilde şekillenmektedir. Masalın sosyokültürel bağlamı göz önünde bulundurulduğu zaman, onun kültürel belleğin oluşumu, aktarımı ve devamlılığının sağlanması açısından yaygın olarak kullanılmasının sebebi anlaşılmaktadır. Masal metni, toplumun kültürel bilgisini kodlanma, hatırlanma ve aktarılma işlevlerini şiirsel biçimlendirme koşulunu uyumlu şekilde yerine yetirmektedir. Yukarıda da bahsi geçtiği gibi, kültürde anlatının yaratılması tekrara bağlıdır. Tekrar hem bilginin akılda tutulması hem de yeni hikayelerin yaratılması açısından önemlidir. Masallarda, kalıp olan başlangıç ve bitiş cümleleri bu tekrarın ve hafızada tutmanın bir parçasını oluşturmaktadır.

Kültürel belleğin birliği sağlama ve eyleme dönüştürme bağlamında kaydetme ve çağırma koşullarının yanı sıra üçüncü koşulu iletmedir. İletme, anlatıcı ile dinleyici kitlesi katılımıyla, dinleyiciye yönelik bir eylem olarak gerçekleşmektedir. Masal anlatıcı ve dinleyicisi katılımıyla gerçekleşen iletme işlevi sonucunda içeriği yaşatılmakta, aktarılmaktadır.

Günümüzde anlatıcı ve dinleyici boyut değiştirmekte ve kültürel bellek taşıyıcısı olan iletici çeşitli icra metotları ve araçlarına yüz tutmaktadır. Yazının bulunuşu ile sözel kültürden yazılı kültüre geçiş başlamış, bu da bellek ile olan ilişkinin ilk kırılma noktasıdır. Gelenek ve iletişimden beslenen kültürel bellek, yazının getirdiği bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşmasına bağlı olarak dış belleğe tercih edilmeye başlanıyor. Yazı dış belleği mümkün kılmaktadır. Dış belleğin getirdiği imkanlardan yalnız bireyler değil, toplum ve onun kurucularından olan iletişim de yararlanmaktadır.

Toplumsal alanda yaşanan yenilikler, tüm toplumu etkisi altına alacağı gerçeği sonucu kültürel belleği doğrudan etkilemektedir. Yaşanan teknik gelişmeler ile birlikte kitle iletişim araçları sosyal yaşamın birer ihtiyacını oluşturmaya başlamıştır. Kültürel belleğin taşıdığı birleştirici, bütünleştirici, hatırlatıcı işlevlerini de kitle iletişim araçları bunların yanı sıra yeni sosyal mecralarınca gerçekleştirmektedir. Kültürel

bellek, kültürel unutmaya karşı geliştirilmişken, dış bellek olan ‘medya bellek’ kitle iletişim araçlarının oluşturduğu zemine dayanmaktadır. Böylece yaşanan yenilikler artık kültürel bellekten çok medya bellek aracılığıyla iletilmektedir.

Modernleşmenin getirdiği geçmişle koparılmış bağlar üzerine yeni yaşam biçimleri, köksüz kalmış bireyi yalnızlığa ve boşluğa itmektedir. Kültürel belleğin kimlik koruyucu bilgileri içeren mecra olarak günümüzdeki önemi, modern bireylerin kimlik açısından yaşadıkları sorunları aşı bilmesine zemin yaratmasındandır. Bu önem kendini geçmiş, şimdi ve gelecek arasında köprü kurmakla kimliğinin oluşmasında, insanın varoluşu için kurucu olmakla göstermektedir. Toplumun özünü, kimliğini kültürel sürekliliği sağlayarak ayakta tutmaya/hatırlatmaya çalışan bellek geçmişe dayanmaktadır. Geçmişin unutulması toplumun aynı zamanda bireyi için yaşamsal sorunu teşkil etmektedir. Bu sebeptendir ki, masal geçmişle bugünü ilişkilendirirken insanın varoluşsal krizlerini dinlendirir.

Dış belleğin kültürel belleğin yerine geçmesiyle, belleğin aktarma biçimi de değişti. Kültürel bellek tecrübeleri içermekte ve anlatılar, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler, süslemeler, resimler aracılığıyla bu içeriği aktarmaktaydı. Kültürel belleğin yerine gecen dış bellek ileti araçlarını da etkilemişti. Bu bağlamda bir iletişim biçimi olan masalın işlevleri değişime uğramıştı. Sözün başlıca araç olduğu kültürde masallar sözel biçimde aktarılmaktaydı. Fakat iletişimin doğasındaki değişim masalın da aktarımında değişimler yaratmıştır. Baskının icadı ve daha sonraki zamanlarda görsel-işitsel, elektronik ve dijital medyanın gelişmesiyle, medya olarak masalın da bu yeni biçimler vasıtasıyla iletilmesine sebep olmuştur.

Achim Barsch, **Masal ve Medya** isimli makalesinde masalın iletişim araçlarıyla olan ilişkisini geleneksel yaklaşımın aksi şekilde değerlendirmektedir. Masal yalnız medyayla ve medyanın içindeyken var olabilmektedir ve medya alanındaki her değişiklik masalın iletilmesinde kendine özgü olasılıkları sunmaktadır. Fakat sözel kültüre ait olan her anlatı ürünü için yüksek keyfiyet ölçütünden söz edilemeyeceği gibi her masal uyarlaması da estetik değeri yüksek olan bir ürün olmamaktadır. Sözel kültüre ait olup tutarsızlık ve anlatı zayıflıkları olan masallarda bilinmektedir. Masallar medyaya bir araç olarak ihtiyaç duymaktadır ve bu ihtiyaç

özellikle geçen yüzyılda medyanın farklılaşması göz önünde bulundurularak hem diyakronik hem de senkronik anlamda geçerli olabilmektedir. Aynı zamanda medyanın da, şimdiye kadar tükenmemiş olan konu ve motif kaynakları olan masala ihtiyacı vardır. Medyadan ziyade masalın, motivasyon ve tecrübesini masala aktaran, masala olan ilgisiyle onu yaşatan anlatıcıya ihtiyacı olmaktadır. Bu bakımdan masal, medya ürünleri için bitmeyen, dönüştürülen, evrilen, sonsuz bir kaynaktır.⁴⁸

Masal yaşaması için ona ilgi duyan kitleye ihtiyaç duymaktadır. Fakat akışkan dünyanın içinde bu ilgiyi canlı tutmak günbegün zorlaşmaktadır. *“Bize ait bu dünyadaki her şey ya da hemen hemen her şey durmaksızın değişiyor: takip ettiğimiz akımlar ve ilgilendiğimiz konular (sürekli değişen ilgi alanlarımız, dünyayı dün cazip kılan şeylerden ve olaylardan bugün çok uzakta ve yarın da bizi bugün heyecanlandıran şeylerden ve olaylardan uzakta olacak), hayal ettiklerimiz ve korktuklarımız, imrendiklerimiz ve tiksindiklerimiz, ümitlenme ve endişelenme nedenlerimiz.”*⁴⁹

Barsch, masalın yaşaması için medyaya ve masala ilgi duyan, ona deneyimleriyle güncelleştirerek can veren kullanıcıya da ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Sürekli değişimin şart olduğu günümüz dünyasında bilgiyi canlı tutmanın yolu, bu değişime uymaktan geçmektedir. Masal da içinde var olduğu medyanın değişimine içeriksel ve biçimsel değişimleriyle uyum göstermektedir. Barsch, masalın değişimine bu açıdan bakmanın daha doğru olabileceğini söylemektedir. Sonuç olarak göstere biliriz ki, masal sözlü ve yazılı biçimde, baskı ve yeni medya aracılığıyla aktarılmaktadır. Masal ve masaldan uyarlanan ürünler yeni medyanın sunduğu imkanlarla canlı tutulmaktadır. Yeni medya içerisinde masal uyarlamaları genel olarak çocuklar için çizgi film, yetişkinler için masal filmleri ve her iki yaş grubu için de uygun olan animasyonlar şeklinde sunulmaktadır.

⁴⁸ Der. Ehrhardt vb. **a.g.e.**, s.18

⁴⁹ Zygmunt Bauman, **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, Çev. Pelin Sıral, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2011, s.7

2.2. Masalın Değişimi ve Yolculuğunun Tarihi

Bu çalışma, bir kültür ürünü olarak masalın anlatıldığı dönemin sosyo-kültürel yapısına uygun olan değişimine odaklanırken aynı zamanda dönemin yapısına uygun değişim sürecinin ileti türlerinin nerdeyse hepsinde aynı nitelikte gerçekleştiğini hatırlatmaktadır. Sözlü kültür içinde toplumsal bir yaratım olan masallar, sözlü olarak anlatıcılar tarafından aktarılmakta ve söz dışında diğer ileti biçimlerine kaynak ya da malzeme olabilmektedir. Bu bilgiler çerçevesinde, bir kültür ürünü olarak masalın anlatıldığı dönemin yapısına uygun olarak hangi değişme uğradığı gözetlenirken sözlü kültür ürünlerinden halk masallarından yazılı masal türüne dönüşümü ve ardından elektronik kültürün bir parçası olan animasyon filmleri alanına taşınma olgusu konu edilmektedir. İleti türlerinin nerdeyse hepsinde dönemin yapısına uygun nitelikte değişim gerçekleşmektedir ve bu değişimi göre bilememiz için ileti türünün tarihini izlememiz gerekmektedir. Bu tarih hem kronolojik hem de anlatının canlı olmasından dolayı toplumsal tarih niteliğinde olmaktadır. Toplumsal yaratım olan masal taşınması sırasında ne gibi özellik ve işlev değişimine uğradığını anlamak için öncelikle masal türüne yakından bakmak gerekmektedir. Zira masal türü özellikleri taşıdığı türlerin özelliklerinden bir hayli farklı görünüm sunmaktadır.

2.2.1. Masalın Yolculuğu, Değişimi ve Sürekliliği Hakkında

Bacchilega, masalların günümüzde nasıl dönüştürüldüğünü kavraya bilmenin en uygun yolunun, ilk önce masalların çocuk edebiyatı türü olarak başladığı tarihini hatırlayarak işe koyulmanın doğru olabileceğini söylemektedir.⁵⁰ Bu çalışmada da benzer yol izlenilmekte; öncelikle masalların ortaya çıkma ortamı yani mitolojinin sonlanması ve diğer biçimlere geçiş tarihi hatırlanmakta, daha sonra masalın belli olan tarihi bilgileri çerçevesinde sonraki dönüşüm özellikleri ortaya koyulmaktadır. Aynı zamanda masalın evrenselliği ve yolculuğu hakkında bilgiye sahibi olmak, bu anlatı türünün nasıl yeniden üretildiğini anlamamıza yardımcı ola bilmekte, masalı kültürel,

⁵⁰ Bacchilega, **a.g.e.**, s.17

toplumsal kurallar içinde kavrayabilmemize imkan sunmaktadır. Bu bağlamda masalın bugünkü dönüşümünü tarihsel-sosyolojik yöntemle ele almak doğru bir yaklaşımdır.

Masal tarihini toplumsal açıdan incelemekteki amaç bir yandan da, türün bütün diğer kültür ürünleri gibi var olduğu sürece, değişim ve dönüşüme açık olduğunu ve tarih boyunca dönüşümün tekrarlandığını ortaya koymaktır. Günümüzde masalın kirletilmiş olduğu fikriyle dönemin yapısına uygun değişimlerine karşı çıkılmaktadır. Bu bölümde masalın yaşayan kültür ürünü olarak günümüze kadar değişiminin izini sürmeye çalışacağız ve değişimi izlerken aynı zamanda değişimin bütün dönemlerde az veya çok derecede kaçınılmaz süreç olduğunu göstermeye çalışacağız.

Fratzer, uygar toplumun töre ve inançlarını ilkel halkların inançları ve uygulamalarıyla birçok bakımdan karşılaştırılabilir olmasını çalışmaktaydı. O, Avrupa haklarının kültürünü araştırdığı için, bu arazide yaşayan halkların kültüründen örnekler vermekteydi. Belirli bir töre veya tapınma ayinlerinin bütün Avrupa'da görülmesi ve birbirine benzerliğinden, aynı törelerin hala uygulandığı ya da son zamanlara kadar uygulanmış olduklarından bahsetmektedir. Bu ayinler, içlerinde o büyük eskil çağlardan izler taşımaktaydı.⁵¹ *“Her şey olup bittikten sonra, bizim yabanıl olan benzerliklerimiz, ondan farklılıklarımızdan çok daha fazladır; onunla ortaklaşa sahip olduğumuz ve bile isteye elimizde gerçek ve yararlı olarak tuttuğumuz şeyleriyse yabanıl atalarımıza borçluyuz.”*⁵² Bu ve benzeri çalışmalar günümüz kültürünün eski kültürlerle ortak yanlarını ortaya koymaktadır.

Zipes, bilme yetisinin dil ve hikayelerden beslendiğini, bu sebepten kadim öyküler arasındaki bağlantılar olduğunu ve bunları yenilikçi yollarla yinelemeye devam ettiğimizi söylemektedir. Öykülerin ilkin anlatımına ilişkin basılı kayıt bulunmasa da, mağara resimleri, vazolar, mezarlar, oymalar ve diğer ürünler bize antik pagan kültüründe anlatılan hikayeler hakkında bilgi vermektedir.⁵³ *“ Farklı şart ve zamanların ürünü olan bu türler birbirleriyle tamamen ilgisiz, birbirlerinden tamamen bağımsız değillerdir. Çünkü bunlar, kendilerinden öncekilerin mirası üzerinde*

⁵¹James George Frazer, **Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri**, Çev. Mehmet H. Doğan, C:I, İstanbul, Payel Yayınları, 1991, s.101

⁵² Frazer, **a.g.e.**, C. I, s.8

⁵³ Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.31

yükselmektedirler ki bu da sözlü anlatılar kültüründe sürekliliğin oluşmasını sağlamaktadır.”⁵⁴

“Belli metinlerin devralınarak yeniden kullanılması “geleneğin akışını” oluşturur. Bu akış canlı bir nehirdir: yatağını değiştirir, bazen az, bazen daha fazla suyu vardır. Bazı metinler unutulur, yerini başkaları alır, kapsamları genişler, değiştirilir, seçkiler oluşturulur. Zamanla merkez ve çevre ilişkileri ortaya çıkar. Bazı metinler özel anlamları sayesinde merkezi konuma gelirler, diğerlerine göre daha sık kopya edilir ve alıntılanırlar, giderek kural ve biçim verici değerler olarak bir çeşit klasik haline gelirler...Metinlerin kopyalanması, dolaşımı ve arşivlenmesinin kurumsal çerçevesini oluşturur ve böylece eski metinlerle, onların içinde canlanan normatif ve biçimsel anlamın kaybolmamasını, anlaşılmasını sağlar.”⁵⁵

İnsan zihninin geçirmiş olduğu tekamül süreci, anlatı türlerinin ortaya çıkma sırasını da etkilemiştir. Örneğin yazının yaygınlaşmasıyla birlikte insanın ayrıntıyı öne çıkarma ve üzerinde durma yeteneği gelişmiştir. Bu süreç gün geçtikçe daha da gelişmektedir çünkü insan zihni olay, olgu ve varlıkları algılayıp anlamada genelden özele, basitten karmaşığa, daha büyük ve çok olandan küçük ve az olana doğru bir gelişim sürecinin izlemektedir. Sözlü anlatıların konularına, onlardaki bazı varlık ve olguların algılanış tarzına bakıldığında genelden özele, basitten karmaşığa, büyük ve çok olandan küçük ve az olana doğru bir sıra takip ettiği görülmektedir. Sözlü anlatının mitlerle başlayıp, memoratlarla sonlandığı sıralamada olay, olgu ve varlıklar her defasında biraz daha ayrıntıya inilerek küçültülmüştür. Örneğin, ilk sözlü anlatım tür olan mitlerde daha büyük olay ve varlıklardan yani evrenin yaratılıp düzene konulmasından veya bunun, günün birinde nasıl yok olacağından ayrıntıya inilmeden bahsedilirken, daha sonra ortaya çıkan türlerdeki ayrıntılar günümüze yaklaştıkça artmaktadır.⁵⁶ İnsanın zihinsel gelişimini etkileyen, zaman ve sosyal şartlar, fikirsel olduğu kadar biçimsel olarak da anlatı türlerini şekillendirmektedir. Fikirsel yapının yanı sıra tüketim ihtiyaçlarına göre tüketim süreci gerçekleşmektedir. Tüketimden kalkan anlatım biçimi ihtiyaca uygun şekilde dönüştürülmektedir.

⁵⁴ Boyraz, **a.g.e.**, s.105

⁵⁵ Assman, **a.g.e.**, s.105

⁵⁶ Boyraz, **a.g.e.**, s.110

Kate Distin, **Cultural Evolution** adlı kitabında kültürel evrim sayesinde bilgilerin sürekliliğinin sağlandığının ve bunu farklı yollarla, katılımlarla gerçekleştiren yeni türlerin ortaya çıktığı tespitinde bulunuyor;

“Kültürel Evrim işte tam da bu biricik insan kabiliyetinden, bilgiyi tek bir bağlam içinden çıkarıp, beraberinde eski türlerin bir noktada birleşmesinden yeni türler doğurma olanağı getiren bir başka bağlam içinde işleme talebinden yola çıkmıştır. Bunu dillerin, türlerin ve müziğin evriminde ve aklınıza gelebilecek herhangi bir kültürel alanda görebiliriz... Türdeşlerden malumat alma becerisi, malumatı aynen onu üretenin önermekte olduğu şekilde ayırıklaştırma yeteneğine bağlıdır; ancak bir tür, bilginin temsilinde aynı yöntemi paylaşan üyeleri devamlı bir şekilde tedarik edebilirse, bu bilgi değiş tokuş edilebilir. Ve ancak bir tür, paylaşmakta olduğu bilgi üzerine ve onun temsil yöntemi üzerine düşünme becerisini gösterirse, hem bilginin kendisinde hem de onun temsil sisteminde ya da böyle bir sistem geliştirmeye yönelik temsil-ötesi beceride bir evrimden bahsedebiliriz; kültürel bilgiyi kültürel evrimi desteklemeye yetecek kadar devamlılık ve farklılık gösteren bir katılımla birlikte değiş tokuş edilebilme becerimizde biz insanları eşsiz kılan da budur.”⁵⁷

Kültür ve dil birbirine bağlı, toplumun kendisi gibi organik yapıya sahip olarak ve canlı olana ait “değişim” kuralına kaçınılmaz şekilde uymaktalar. Değişim, genellikle tek bir nedenden oluşmayan, karmakarışık ilişkiler yapısına sahiptir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, kültürel açıdan değişim çoğu zaman sosyal, ekonomik, iktidar ve teknolojik yapının değişimiyle ilişkindir ve bu değişim bağlantılı şekilde gerçekleşmektedir. Kültür öğelerindeki değişim, gelişim ve yok oluş genellikle ait olduğu mekan ve zamanın şartlarına uyumluluk derecesi ile belirlenmektedir. İhtiyaç diğer kaynaklarca karşılandığında kültür ögesi artık tüketilmemeye ardında da ya dönüşerek başka mecralarda kullanılmaya, ya da kültür sahalarından zamanla çekilmiş oluyor. Bu açıdan kültür ögesinin gününün koşullarına uyması onun var oluş şartıdır ve bunu koruduğu sürece varlığını sürdürebilmektedir “*Toplumda fonksiyonu olmayan ya da biten kurumlar yaşamaz. Fosilleşir, ölür ve atılır.*”⁵⁸

Folklor ürünleri tekrar zamanı yeniden yorumlama, önceki üründen bir parçayı alıp yenisine ekleme yoluyla yaratılmaktalar. Her ürün kendisinden öncekiyle koparılmaz zincirlerle bağlıdır, çünkü onun özünü, değişmeyenlerini kendi içinde taşımaktadır. Herhangi bir dizge kendi içinde özgün olmanın yanı sıra evrensel değişmezlerle de sahiptir. Bu evrenseller önce belli bir dizgenin sınırları içerisinde

⁵⁷ Zipes, a.g.e., s.98

⁵⁸ İlhan Başgöz, **Folklor Yazıları**, İstanbul, Adam Yayınları,1986, s.32

işlerlik kazanmış, ardından benzer türdeki diğer dizgeler gibi yinelenme sürecinde tekrarlanarak evrensel bir biçim almıştır. Kültür ürünlerinin evrenselliği yinelenmeler sürecinde kayıp olmadan, türün ortak özelliklerini barındırmaktadır.

Boyraz, sözlü anlatım türlerinin yaşamda kalmasının iki şekilde; a) İçerisinde bulundukları şartlara ve araçlara adapte edilerek, b) Eskilerden aldığı bazı önemli unsurlar yardımıyla yaşanan döneme uygun bir tarzda yeniden üretilerek gerçekleştiğini vurgulamaktadır.⁵⁹ Sözlü anlatım türlerinde bir üretim, bir de tüketim boyutu vardır ve bu boyutlar kesin hatlarla birbirinden ayrılmamaktadır. Bir sonraki türe geçildiğinde bu, bir önceki türden örneklerin artık üretilip tüketilmediği, onların sahneden çekildiği şeklinde algılanmamalıdır. Türün üretilip ve tüketildiği şartlar ortadan kalktıktan sonra bile duran üretime rağmen gittikçe azalan tüketim gerçekleşmekte olmaktadır. Fakat tüketimin ortadan kalacak kadar azalması, türün tamamen kayıp olması ile sonuçlanmamaktadır. Çünkü sahneden çekilirken kimi motif ve anlatım özelliklerini kendinden sonra gelmekte olan anlatı türlerine bırakmaktadır. Örneğin masalların üretim ve tüketim süreci başladığında ondan önce ortaya çıktığı söylenen efsane ve mitler de zihinlerde yaşamaya, üretilip tüketilmeye devam ederler. Fakat yaşanan hayat tarzıyla ilgisi azalanlar giderek etkisini yitirirler.⁶⁰

“Hikaye anlatım türleri ve masal tipleri hikaye anlatımının ve öykülerin biyolojik yaşamın yanı sıra sosyal yaşama, yani gündelik olaylara uygulanmasından doğdu. Sülaleler, kavimler, kabileler, köyler ve kentler için bağıntılı hale gelen bu öyküler hafızalarda saklı tutularak eylemler ve davranışların geleneksel sözlü anlatımları olarak sonraki nesillere aktarıldı. Dünya genelinde farklı kültürler öykülerin aktarımında görülen aynı olay dizilimlerinden ya da örüntülerinden, birçoğunu kullanmıştır ama uygulamada özgül gerçekliklere, törelere, ritüellere ve inançlara özel atıflar içeren sözlü anlatımlar çeşitli masal tiplerine, varyantları ve farklılıklara yol açar... Masal kahramanları adlandırıldıkça, motifler, olay yeri ve davranış ayrımları yaptıkça, bazı yeni biçimsel ve sosyal uygulamalar geliştikçe, eskilerden vazgeçildikçe masal nefes alır.”⁶¹

André Jolles uygarlık tarihi yaklaşımı çerçevesinde türlerin değişiminin çoğunlukla daha karmaşık, anlam açısından kendisinden öncekiyle örtüşür şekilde gerçekleştiğini söylemektedir. Bu süreç, yalın olandan karmaşık olana dönüşümü ifade

⁵⁹ Boyraz, **a.g.e.**, s.114

⁶⁰ **A.e.**, s.108

⁶¹ Zipes, **a.g.e.**, s.24

eder. “Einfache Formen” (birincil türler) tarihi, eski zamanlarda ve en ilkel olarak iddia edilen halklara dayandığı için kültürel ve tarihsel üstünlüğe sahipler. Bu tür, insanlığın ve medeniyetin ilerleme sürecinde anlam alanını kaybetmeden, karmaşık biçimlere evrildi.⁶² “Einfache Formen” temel anlatı türleri olarak diğer folklorik anlatıların çıkış yeridir. Bu ilkin anlatılar tarihsel ve kültürel değişimlere biçimsel açıdan uyum sağlamamış olsalar bile, anlam alanını korumuşlar. Değişen biçimdir, anlam alanı daimidir. İnsanlığın temel istek ve kaygıları tarih boyunca değişmemekte ve bu da anlatıların evrensel ve değişmeyen özlerini oluşturmaktadır.

“Georges ve Dundes, hem folklor türlerinin evrenselliği hem de onların yapısal-biçimsel özelliklerinin evrenselliğini savunurlar. Mit, efsane, masal, bilmeceler, atasözleri ve türküler/ şarkılar tematik ve üslupla ilgili düzeylerde gerçekleşen değişim ve çeşitliliğe bağlı kalır; bunların yapısal özelliklerinin evrensel olduğu düşünülmektedir. Georges ve Dundes, belirli bir kültürde bu türlere atfedilen niteliklerin, tür ayrışmalarının evrensel ilkelerine dayanan bir yüzey yapısı oluşturduklarını düşünmektedir. Folklor biçimlerindeki tarihsel ve kültürel değişiklikler bireyin düşünce, hayal ve ifade biçimine kalıcı olarak yerleşmiş temel yapılarıdaki değişimlerdir. Bir metaforla açıklayacak olursak, folklor türleri sağlam kaplar gibidir: Kendi yapıları vardır ve her toplum onları kendi kültürel, tarihsel ve sembolik varlığına göre doldurur.”⁶³

Folklor türünün yapısı yani kalıbı onun evrenselleğine vurguysa, içeriği onun yerelliğini doğurmaktadır. Aktulum’un “Evrensellerin temel işlevlerinden birisi ve en önemlisi, aynı içeriğin değişik anlatım biçimleriyle sunulabilir olması” fikrini yukarıda söylenenlerin özeti olarak belirleyerekten yola çıkarak, anlatılarda değişen biçimlerin izini masal biçiminin değişim/dönüşüm sürecini izlemekle süreceğiz.

Türk, Mısır, Yunan, Hint, Çin ya da İran Mitolojileri olmak üzere birçok toplumun oluşturduğu mitolojisi vardır. Aktulum’un yukarıda vurguladığı gibi, farklı halklarda yeniden üretim işlemi farklı şekilde gerçekleşmektedir. Bütün halklarda da mitlerden olağanüstü anlatılara dönüşüm farklı tarihsel şartlar altında gerçekleşmiştir ama değişimin sonucu, mit türünün yerini değişen toplumun ihtiyacına uygun olan türün alması ve bu türün mitik özellikleri açık veya kapalı şekilde taşınmasıdır. Türün dönüşümündeki biçim ve içerik değişimi evrensel doğrultuda gerçekleşmiştir.

⁶² Dan Ben-Amos, “Halkbilimi Öğreniminde Tür Kavramının Konumu”, Çev. Meriç Kurtuluş, **Milli Folklor** S:91, 2011, s.226–242, s.239 (Çevrimiçi)

<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=91&Sayfa=223> 29 Mart 2020

⁶³ Ben-Amos, **a.g.e.**, s.238 (Çevrimiçi) 24 Mart 2020

Mitolojideki tanrılar, kahramanlar ait oldukları kültürün sanatını etkiler ve çoğunlukla ana hatlarını belirler.

Mitoloji, doğa karşısında yapayalnız olan insanoğlunun, yaratıcısını ve varoluş sebebini adlandırma adına uydurduğu öykülerin ve hayallerin bütünüdür. Böylelikle, eski dönemlerde yaşamış ulusların, toplulukların inanmak üzere yarattığı tanrılar, periler, devler, kahramanlar ve onların hikayeleri, mitolojiyi oluşturur.⁶⁴ Mitlerde içkin olarak sosyolojik, psikolojik, tarihsel, kültürel ve dinsel boyutlar bulunmaktadır. Sayısız düşünüre göre mitos, kültürler üstü bir olgu ve evrensel bir üründür. Tarihin her çağında var olmuş tüm insan topluluklarında görülmüştür. Mitsel anlatılar, mitos üreten toplumun öz değerlerine sıkça bağlıdır. Bu bakımından mitoslar, bir topluluğun ayırt edici dünya görüşünü ortaya koyar.⁶⁵

Mitlerin bütün tür ve işlevlerini içerebilecek bir tek tanım bulmak imkansız olduğu gibi, birbirinin benzeri özellikli bakış açılarının mahsulü olan çok sayıda tanımlar söylenmiştir. Karmakarışık bir kültür ürünü olan bu anlatılar kutsal içerik niteliğindedir ve en eski zamana ait ‘başlangıçtaki’ öyküleri anlatmaktadır. Özetle mit anlatısı Doğaüstü Varlıklar’ın başarıları sayesinde Kozmosun veya onun yalnızca bir parçasının, bir olgunun gerçekleşme yoluna ışık tutmaktadır. Demek ki mit, her zaman bir ‘yaratılış’ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır.⁶⁶

Campbell, mitosların sadece zamansal olarak değil, mekan, yani coğrafya bakımından da evrensel olmalarının üzerinde durmaktadır. Bu evrensellik, aslında Jung’un arketip olarak formüle ettiği kavrama uygun düşer. Yerel düzeyde farklı anlamlar kazanan arketipler, evrensel düzeyde aynı kültür içeriklerini yansıtır. Campbell için, örneğin bir bakireden doğduğu varsayılan, ölen ve dirilen tanrı motifi evrensel bir arketiptir; ama yerel düzeyde farklı kimlikler edinir, Hristiyanlar için İsa, Grekler için Adonis, Anadolu’da Attis, Mezopotamya’da Tammuz, Toltekler için Quetzalcoatl, Mısırlılar için Osiris olur; saysız farklı görüntülere bürünür, bin ayrı

⁶⁴ Cemile Kaptan Bazyar, “Mitoloji ve Çağdaş Sanat”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, S:18, 2017, s.113-130 s.114 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567328> 24 Mart 2020

⁶⁵ Ömer Tecimer, **Sinema: Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B, 2006, **a.g.e.**, s.14

⁶⁶ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Çev. Sema Rıfat, İstanbul, Alfa, 2018 s.15-16

yüze sahip olabilir. Yine de evrensel anlamda sözü edilen hep aynı arketiptir.⁶⁷ Hangi arketiplerin kullanılacağı, öykünün gereklerine ve hitap edeceği toplumun kültürel beklentilerine göre değişir; öykünün biçimi değişkendir ama içerdiği arketiplerin işlevleri evrenseldir.⁶⁸ Arketipler anlatılardaki evrenselliğin kanıtıdır, katı kalıplara değil, esnek karakter işlevlerine sahipler. Kişi, bilinçdışıyla ilişkisini simgeler aracılığıyla ifade eder; bu simgeler yaşamın hemen her alanında, düşlerde, sanatta ve dinde kendini gösterir. Kişinin bilinçdışı, simgesel dil aracılığıyla algılandığını bilmektedir. Böyle simgeler mitlerde çokça bulunmaktadır ve tüm mitolojiyi, kolektif bilinçdışının bir çeşit yansıması olarak görebiliriz.

Campbell'a göre mitoslar eski ya da ölü değil, canlı ve günümüzde en geçerli anlatılardır. Mitoslar sayesinde bizim için, kültür normlarını öğrenmek, yaşamı nasıl sürdüreceğimiz konusunda ipuçları edinmek mümkündür.⁶⁹ Mitleşen kişi ve olaylar ölümsüzleşmişlerdir. Mitsel yapıların devamlılığını açıklarken Jung'un teorilerine dayanılmaktadır. Jung'a göre arketip kolektif bilinç dışını meydana getiren imgeler, tasarım anlamına gelmektedir. Binlerce yıllık deneyimler birikimini temsil eden kolektif bilinçdışı, kendini arketiplerle ifade eder. Arketipler, hiç değişmeyen, düşlerde ya da masallarda, mitoslar da ya da evren - doğum inançlarında görülen ayrıcalıklı temalardır.⁷⁰

*“Kolektif bilinçdışı, bütün insanlık tarafından paylaşılan bağlantılardan ve arketipler denen imajlardan oluşmaktadır. Arketipler temel düşünceler –ilk imajlar- ve bütün insanların ilişki kurabileceği önemli bilinçdışı figürler olarak açıklanmaktadır.”*⁷¹ Arketipler, evrensel kültürün mirası olan anlatılardan süzülerek günümüze kadar gelmiş karakterlerdir ve dolayısıyla temel düşünceler olarak kolektif bilinçdışın yapı taşlarını oluşturmaktadır.

⁶⁷ Tecimer, **a.g.e.**, s.107

⁶⁸ **A.e.**, s.122

⁶⁹ **A.e.**, s.106

⁷⁰ **A.e.** s.94

⁷¹ Mehmet Arslantepe, “Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı”, **Sosyal Bilimler Dergisi** C:10, S:1, 2008, s.237-256, s.241 (Çevrimiçi) <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867227.pdf> 08 Nisan 2020

Arketipler aracılığıyla farklı kültürlerdeki mit veya masalların birbirine benzerlik olgusunu ortaya çıkarmakla beraber, onların evrensel olduklarını görebiliyoruz. Tüm insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışı, toplumsal düzeyde kendini mitler, efsaneler, sanat yapıtları, dinsel – inançsal motiflerle ifade eder. Jung kolektif bilinçdışı oluşturan arketiplerin evrenselliğini vurgulamakta ve bunların farklı mit anlatılarının içerisinde benzer motifler, imgeler ya da temaları oluşturduğunu da eklemektedir. Farklı zaman ve uzamlara ait mitlerde yenilenen bu öğeler, ortak bir anlam yaratmakla benzer psikolojik tepkileri tetikleyerek, birbirine yakın kültürel işlevleri yerine getiriler.

*“Jung’un teorisi anlatı yapılarının evrensel oluşunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Evrensel yapı ise yörelere göre yerelleşmekte ve zenginleşmektedir.”*⁷² Anlatıların benzer yapı ve konularda olması kolektif bilinçaltı sayesinde gerçekleşmekteydi. Farklı kültür ve bölgelerde benzer anlatılara rastlamamızın sebebi kolektif bilinçaltında saklıdır. Fakat her toplum anlatıyı yerelleştirerek kendi kültürüne özgün kılmaktadır. Ortak bilinçdışı, Jung’un başlangıçta ilk imgeler diye adlandırdığı saklı imgeler hazinesidir. Bizler bu imgeler sayesinde atalarımızın tecrübelerinden haberdar olmaktadır. Bu imgeler bilinçli bir şekilde ve de olduğu gibi aktarılmamakta, deneyimdeki ve dünyaya tepki göstermedeki birtakım eğilimler veya gizil güçlerdir. Ortak bilinçdışı içeriği algılanınca insan belli biçimlerde davranmaktadır.⁷³

Binlerce yıldır değişmeyen simgelere günümüzde de rastlamaktayız. Masalda, mitte, edebiyatta, sanatta ve sinemada ifade edilen arketipler evrensel olup, kolektif bilinçdışını arketipler vasıtasıyla aktarmaktalar. Arketipler, evrensel olarak karşılığı olan psikolojik sorunların ve figürlerin temsilleri olmakta ve psikolojik açıklamalar yapmaya da olanak vermekteler.⁷⁴ Arketip temalar olan doğum, yaşam mücadelesi ve ölüm gibi evrensel yaşam bağlantıları bütün dönemlerin temel sorunları olarak her yaşam boyunca cevabı aranan evrensel gereksinimlerdir. Bu paylaşımlar, farklı kültürlerde farklı şekilde ifade edilse bile evrensel bir sorunu teşkil etmekteler. Fakat farklı ifade edilse bile, ortak yanları farklılıklarından daha fazla olarak, ortak sahneleri

⁷² Arslantepe, **a.g.e.**, s.239 (Çevrimiçi): 08 Nisan 2020

⁷³ Straut Hall’dan akt. Arslantepe, **a.g.e.** s.241 (Çevrimiçi): 08 Nisan 2020

⁷⁴ **A.e.**, s.241 (Çevrimiçi): 08 Nisan 2020

de içeren anlatı biçimlerinin ortaya çıkarmaktalar. Ortak yapı ve evrensel yaşam bağlantılarından ibaret olan evrensel anlatılar mit, masal biçiminde karşımıza çıkmaktalar.

Yinelenen imge, simge ya da evrensel deneyimleri tanımlayan kavram olan arketip mitlerde, masallarda olduğu gibi kendini günümüz kültür ürünlerinde de göstermektedir. Popüler kültürde karakterler özellikle çocukluk ve ergenlik döneminde yönlendirici ideallerdir. Karakterlerin kullanmakta oldukları motifler bilinen karakter tiplerini, yaygın sembolleri ya da bazı dinsel imgeleri içermektedir.

Arketip kavramını mitosların yapılarına uyarlayan Campbell'a göre yolculuk yani mitolojik kahramanın arayışı, her zaman aynı arketipsel modeli izlemektedir. Olay ve yer bakımından sonsuz çeşitlilik göstermesine karşın, dünya üzerindeki tüm mitoslar hep aynı kalıbı izlemektedir. Campbell bu kalıba, Monomitos adını vermiştir. Monomitos kalıbına göre, tüm mitoslar tek ve aynı öykünün değişik görünümleridir. *“Yaşamın yolculuğu, insanın kendini arayışıdır; kişisel mitosumuz, yerel olanın, hemen ulaşır olanın, el altındaki anlık olguların peşesiyle örtülüdür ama bu daha derinlerde yatan evrensel mitosun bir ifadesinden ibarettir. James Joyce, Joseph Campbell ve diğerleri bunu Monomitos olarak adlandırdılar. Monomitos'u anlamak, mitsel bir bilinç yaratmak ve böylece modern teknolojinin ve akıl çağının bizi uzaklaştırdığı gerçek güçlerle yeniden birleştirmesi demektir.”*⁷⁵

Mitler, efsaneler, tragedyalar, masalları Campbell Kahramanın Yolculuğu olarak adlandırdığı bu model çerçevesinde ilerlemektedir. Kahramanın başından geçenler, yaşadığı serüvenler evrensel arketip olarak incelenmektedir. Kahraman bir arayışa çıkar ve kişiliğini değiştirecek bir dizi belirgin aşamalardan geçer. Kahramanın yolculuğunu teşkil eden aşamalar dizisi Yola Çıkış, İnisiyasyon ve Dönüş sıralamasıdır ve bu sıralama kısa bir öykünü andırmaktadır. Değişmeyen bu üç aşamalı modelin kullandığı anlatılarda, değişen kahramana rağmen Campbell için önemli olan şudur: “ ... birçok ülkede, bir çok halk tarafından yaşadıkları sürekli anlatılmış olan

⁷⁵ Tecimer, a.g.e. s.112

*tek bir arketipsel-mitsel kahraman var. Bu efsanevi kahraman çoğu zaman yeni bir şeyin kurucusudur; yeni bir çağın, yeni bir dinin, yeni bir kentin, yeni bir yaşam biçiminin. Yeni bir şey kurabilmek için kahraman eskisini terk etmeli ve düşünce tohumunu, yeni şeyi doğurma gücüne sahip olan düşünce filizini aramaya çıkmalıdır. Tüm din kurucuları buna benzer arayışlara çıkmışlardır.”*⁷⁶

Jung’a göre tüm mitoloji, kolektif bilinçdışının bir çeşit yansıması olarak görülebilir. Campbell, kolektif bilinçdışını “modelleyici güç” olarak değerlendirmekte ve barındırdığı arketiplerle her kültürde var olan temel mitsel imgeleri ürettiğini söylemektedir. Jung ve Campbell’in çalışmalarından çıkan sonuca göre, kolektif bilinçdışında mitolojinin temel malzemelerini oluşturan ilksel imgeleri sürekli olarak yeniden üretme eğilimi vardır. Arketipler, mitlerin sınırları içerisinde kilitlenip kalmamakta, gündelik yaşamda modern insanın algı ve davranışlarını da canlı bir biçimde etkilemeye devam etmekte. ⁷⁷

“Rituarlar, mitoslar ve tragediyaların ortak yapısal öğeleri vardır. Mitos kahramanlarının yolculuğu, geçiş rituslarıyla aynı adımları izler. Bu evrensel yapı, rituslardan başlayarak, mitoslardan, halk masallarından, drama, tragedya ve edebiyattan geçerek, sonunda sinemaya ulaşır. Öykü anlatıcılığının modern yolu ve mitos yapıcılığın çağdaş biçimi olan filmler, inisiyasyonların aşamalarından oluşmuştur ve film kahramanları da aynı yolu izler.”⁷⁸

Mitlerin yaygın olduğu dönemlerde, bir zamandan sonra Mısır, Yunanistan ve Hindistan’da seçkin bir topluluk mitolojik tanrıların tarihiyle ilgilenmemeye ve tanrılara inanmaya başladılar. Bu dinler tarihinde bilinçli ve belirgin bir “mit yıkımı” sürecinin bilinen örneğidir.⁷⁹ “Masal aristokratça bir varoluşun anlatımıdır. Masal, mitsel ve tanrısal evrenden uzaklaşır ve aristokrasinin varoluşu sorun ve trajedi olarak görmeye başladığı anda halk içine “düşer”. ”⁸⁰

“Marx, mitolojinin ölümünü, insanın doğa güçleri karşısında egemen duruma geçmesi ile bağlantılandırmıştır. Çünkü mitoloji, doğal güçleri imgelemenin içinde ve imgelem yoluyla denetler, yönetir ve biçimlendirir. Caudwell’e göre ise, mitleşme çağı bitince yeni bir din şekli başlar... masalların ortaya çıkışı da bu aşamaya tekabül eder. Mitlerin motiflerini bünyelerine alan masallar artık dünyanın yaratılışı ve tanrıların hikayelerini

⁷⁶ Campbell’dan akt **A.g.e.** s.110

⁷⁷ **A.e.**, s.96

⁷⁸ **A.e.**, s.118

⁷⁹ Eliade **a.g.e.** s.143

⁸⁰ **A.e.**, s.242

değil somut kahramanın maceralarını konu alır. Bununla birlikte artık kaybolmuş ritüellere ve dini pratiklere de gönderme yaparak, mitlerin dayandığı temelleri de açıklamaktadırlar. Masallar alışıldık eğlence işlerine ulaşmadan önce toplumlar içerisinde nesilden nesile aktarılan, o toplumların geçmişlerindeki gelenekleri, inanışları, kurumları, deneyimleri konusundaki bilgilerin canlı kalmasını sağlayarak toplumsal hafızanın önemli bir parçasını oluşturmuşlardır.”⁸¹

Kültürel evrimci olan Gomme halk masallarının mitlerden geldiğini, fakat masalların kutsal olmadığını ve onlara inanılmadığını vurgulamıştır. Ona göre bir zamanlar yetişkin insanların inandıkları şimdiyse inanmadıkları anlatılar peri masalı ya da çocuk anlatısına dönüşmüştür; çocuklara anlatılıyor, bilinmeyene tapınanlara değil, aşk hikayesi sevenlere anlatılıyor; filozoflar ya rahipler tarafından değil; büyük merakın sessiz kutsallığında değil, ev hayatının mekanlarında ya da çocuk odasında anlatılmaktadır.⁸²

Masalların kökenine dair birçok birbirinden farklı fikirler söylenmiştir; Propp, masalın tür olarak mitlerin bozulmuş bir formu yani mitin devamı niteliğinde ürünler olduğunu söylerken, Theodor Benfey tüm masal motiflerinin Hindistan kökenden olduğunu, daha sonra Avrupa’ya yayıldığını, Benjamin ütöpik bir işleve sahip masalın mitlere karşı bir başkaldırı, bir bakıma isyan olduğunu ileri sürmüştü.

Avrupa’da dini gerekçelerle mitler ‘bozulmuş mit’ şeklini aldı ve özellikleri bir sonraki tür olan masalda belirmeye başladı. Mit kendi içinde biçim ve içerik değişimine uğramamanın yanı sıra özelliklerini başka bir türe – masala ilettiler. Çünkü *“Kalıcı bir form olarak bir tür, değişen bir toplumda var olmaya devam eder; ama kültürün toplumdaki konumu geliyorsa, türlerin hiyerarşisinde o tür altta yer alır.”*⁸³ Bu dönüşüm değişen kültürel ve tarihsel şartlara uyum sağlamak adına diğer türlerde de rastlanmaktadır.

Mitlerin sahneden çekildiği dönemlerde ortaya çıkan anlatılar, mitlerden tamamen ayrılmadılar. Uzun zaman içerisinde gerçekleşen bu dönüşüm sürecinde mitlerin bazı nitelikleri yeni anlatılara taşınmazken, başka nitelikleri yaşatılmaya

⁸¹ Utku Uraz Aydın vb. “Hafızadan Ütopyaya: Masallarda İşlev Değişimi”, **Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas**, Ed. Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Babil, 2004, s.23

⁸² Comme’dan akt. Bascom **a.g.e.** s.93 (Çevrimiçi): 24 Nisan 2020

⁸³ Ben-Amos, **a.g.e.** s.235 (Çevrimiçi): 24 Nisan 2020

devam ettirildi. Mit motiflerinin sonraki anlatı türlerine taşındığını kanıtlayan birçok çalışma bulunmaktadır. Bu motifler gizli veya kapalı şekilde sonraki anlatılarda boy göstermektedir. Yukarıda gösterildiği üzere mitler özünde kolektif bilinçdışı ve arketipler barındırarak evrensel anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatılar masallara geçişte evrensel oluşlarını kendileri ile beraber taşımışlar. Sonuç olarak masallarda da evrensel biçim ve içeriğe rastlanmaktadır.

Masallarda sembol dili ile aktarılan bilgiler, geçmişin yaşanmışlıklarına dayanmakta, mitlerin zaman içinde kayıp ettikleri işlevlerinin eksikliğine yeni bilgiler katarak ortaya çıkmıştır. Mitten sonra yeni dinlerin ortaya çıkışı, mitlerin üstelendiği işlevin önemsizleşmesi ve masalın kutsallıktan uzak, daha çok kişiye odaklanmış metinler olarak ortaya çıkması ile sonuçlandı. Martha Warren Becwith folklorun *“geçmişten artakalan bir şey olmadığını, tersine eskileri yeniden yaratarak ve yenileyerek, sürekli olarak yeni biçimler alan canlı bir sanat”*⁸⁴ olduğunu söyler.

Masallarda tanrılar kendi adlarıyla işin içine karışmazlarsa da, görünüşleri, kahramanın koruyucularının, düşmanlarının ve arkadaşlarının figürlerinde hala belirmektedir. Kamufle edilmişlerdir ya da, güç olarak “düşmüşlerdir”- ama görevlerini yapmayı sürdürürler.⁸⁵ Mitle masalın temel özelliklerinden biri olan dinsel yapı, masallarda biçim değiştirmiştir. Dinsel yapının biçim değişimi gerçeği, mitin masala dönüşümünü destekleyen işaretlerden biridir. Din dışında diğer ayırıcı yapı ise masalın temelinde yatan belirsizlik olgusudur. Mekan, zaman ve karakter yapısını destekleyen belirsizlik olgusu hem gerçek hem de mit öğelerini karışık şekilde içermektedir.

Anadolu masallarında, çoğu İslam öncesi veya Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük, Manihaizm, Mazdeizm gibi farklı inançlara ait motifler yer almaktadır. Evliya menakıpnamelerinde geçen dağ, ağaç, kaya, su kültü gibi kültlerin yanı sıra,

⁸⁴Kubilay Aktulum, “Folklorun Evrenselleri Sorunsalı Üzerine Bir Deneme: Tanım” **Milli Folklor**, Yıl: 25, S:97, 2013, s.13-30, s.28 (Çevrimiçi): <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=97&Sayfa=10> 24 Nisan 2020

⁸⁵ Eliade **a.g.e.** s.244

farklı inançlara ait motiflere de rastlanmaktadır. Bu motifler, masalların beslendiği kaynakların çeşitliliğinin göstergesidir.⁸⁶

“İlkel inancın kalıntılarını bir tür halk masallarında görebiliyoruz”⁸⁷ “Örneğin bazı toplumlarda insanın ruhunu yaşayan bir hayvanın bedenine göç edebileceğini inanılır. Birçok kabilelerde ise ağaçlara can verdiği inanan şey ölümlerin ruhlarıdır ve babaları varsaydıkları bazı ağaçlara çok kutsal olarak bakarlar; bundan dolayı da bu ağaçları kesmezler.”⁸⁸ “Eski insanlar için dünya genellikle canlıydı, ağaçlar da buna dahildi. Onların da kendileri gibi ruhları olduğuna inanır ve buna göre davranırlardı.”⁸⁹

“Bir masal, yaratılmış olduğundan dolayı değil, yeniden yaratılmış ve kabul edilmiş olduğundan dolayı gelenekselleşir; aktarım etkileşim demektir ve bu süreç sadece tek bir yönü soyutlayarak izah edilemez. “Yaratılmış”, yani münferit bir müellif tarafından icat edilmiş bir masal gelenekselleşirse, sonraki kuşaklarda bir iletişim aracı olarak, genellikle bazı tahrifler ve ayrıntılarda farklılıklarla birlikte kullanılmak üzere şu ya da bu şekilde “mitleşir”. Her halükarda, en ilkel ve hatta en ileri toplumlarda bile geleneksel masallara rastlandığı, bunların kesintisiz bir aktarım zinciri içinde kuşaktan kuşağa geçtiği, ihmaller ve hatalı yorumlardan zarar görseler de hala belli bir özdeşliği ve yenilenme gücünü muhafıza ettikleri bir gerçektir.”⁹⁰

“Masallarda hiçbir zaman kültürün belli bir evresinin tam bir anısını bulamayız. Kültür üslupları, tarihsel çevrimler burada iç içe girip birbirine karışmıştır; ancak örnek oluşturacak bir davranışın yapıları varlığını sürdürür; yani bir davranış, çok sayıda kültür çevriminde ve tarihsel anlarda yaşanmaya elverişli bir davranıştır.”⁹¹ Masallar dilden dile aktarılacak suretiyle canlı kalabilmiş; her aktarılda başka kavimlerin ve coğrafyaların kültürleriyle zenginleşmiş ve sonuçta bazı eski öğelerinden kurtulurken bazı yeni öğeler de alarak hep canlı kalabilmiş ve böylece geçmiş tarihsel köklere de ulaşmamızı sağlayan unsurlardır.⁹²

⁸⁶ Bilkan, **a.g.e.**, s.64

⁸⁷ James George Frazer, **Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri**, Çev. Mehmet H. Doğan, C.II, İstanbul, Payel Yayınları, 1992, s. 270

⁸⁸ Frazer, **a.g.e.**, C.I, s.64

⁸⁹ **A.e.**, s.61

⁹⁰ Burkert’akt. Zipes, **a.g.e.**, s.31

⁹¹ Eliade **a.g.e.**, s.359

⁹² Usta **a.g.e.**, s.63

Bu bakımdan masalların tüm dünya için ortak bir haznede biriktiğini, büyük çoğunluğunun birbirinin yerel versiyonları olduğunu söylemek mümkündür. Mitler gibi güçlü bir iletkenlik özelliğine sahip masallar, göç ettikleri coğrafyada asimile olarak yerel ihtiyaçları karşılamak üzere dönüşmektedir. Bu da onları sosyal koşulların ve kültürel kabullerin değişimini izleme açısından önemli bir birikim yapar.⁹³

Masallar temel insan ihtiyaçlarıyla, örf ve adetlerle, insanların değişen çevre koşullarına uyum sağlanmasında yaşanan soruların çözümüyle ilişkilidir. Bu bakımdan masal ait olduğu toplumlarının kültür deneyimlerini aktarma ve depolama mecrası olarak önümüze çıkmaktadır. Mitler varlıklarının zirvesini yaşadıkları dönemlerde ait oldukları topluma bu özelliklerinden dolayı fayda sağlamaktaydılar ve üstelik mitler dinsel içerikleri de kapsamaktaydılar. Masalların yaygınlaştığı dönemlerde dini içeriklerinin toplandığı mecra farklıydı ve masallar daha çok kültürel içerikleri taşıyan bir anlatı türüydü.

Masallar organik yapıya sahipler; toplumsal yapı, coğrafya ve diğer benzer etkenlere uyacak şekilde değişmekteler. Devamlılık sürecinde, egemen ideolojiye uyunca varlıklarını sürdürme bilmekteler, uymazlarsa ya unutulur ya da belirli kısaltılmalarla anlatılmaktadırlar. *“Aynı zamanda masalların ürettiği anlamlar, bizatihi okuyucuların ihtiyaçlarına hitap edecek şekilde, sihirli biçimden değiştiğinden ötürü, masal dinleyicilerinin ve okuyucularının yapageldiği ve yapmaya devam edeceği bir şeydir.”*⁹⁴ *“Masal uyarlamaları çeşitli tarihsel, ideolojik ve maddi koşullarla biçimlendirilen arzulara, insani arzulara bağlı olması ve bağlı kılmaya devam edeceği gerçeği de vardır. Esasında masallardaki harikulade, arzuyu ustalıkla yansıtan ve çevreleyen sihirli aynaya dayalıdır”*⁹⁵ Günümüzde bu arzunun işleyişi yeniden üretilen anlatılar aracılığıyla dinleyicisine sunulmaktadır. Değişen arzular değişen anlatımlar aracılığıyla doyurulmaktadır.

Toplumlar evrildikçe masallarda aktarılan dolaysız pratikler deformasyona uğrayarak farklı anlamlar kazanırlar. Yeni gerçekliklerin öğelerini bünyelerine katarak

⁹³ Melek Özlem Sezer, **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, Evrensel Basım, 2013, s.16

⁹⁴ Bacchilega, **a.g.e.** s.245

⁹⁵ Bacchilega, **a.g.e.** s. 250

baştaki şemadan uzaklaşırlar. Toplumsal gelişmenin çok daha geç bir aşamasında bulunan krallığa veya Anadolu masallarında padişahlığa dayanan yönetim biçimlerinin masallarda egemen olması buna bir örnektir. Masallar çok geniş bir tarih diliminde yer alan gelişme aşamalarının unsurlarını birbirine harmanlayarak evvel zamanı yaşanan zamanın içine katar.⁹⁶ Bir kültürün değişim süreçlerinde, kültürün her unsurunun geleneğe “yaşatılarak” aktarılması mümkün ve gerekli değildir. Geçmişe ait kültürel unsurların her biri korunacaksa yeniyi nasıl ve nerede inşa edeceğiz sorusu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.⁹⁷ Bu değerlendirme bağlamında kültürlerin birbirine olan dokunuşlarının bu denli geniş ölçüde olduğu bir ortamda her bir masal unsurunun yaşatılarak aktarılmasının mümkün olmadığını görebilmekteyiz.

Avrupa’da Grimm Kardeşlerle birlikte başlamış ve günümüze kadar çeşitli coğrafyalardan pek çok masal metni derlenerek üzerinde çeşitli inceleme ve değerlendirmeler yapılmıştır. Metin ağırlıklı bu çalışmalar sonucu masalların evrensel bir tür olduğu ortaya konulmaktadır. Dünyanın herhangi bir coğrafyasında anlatılan bir masal, bütün epizot ve motifleriyle, kurgusuyla dünyanın başka herhangi bir coğrafyasında da anlatılmaktadır.⁹⁸

Folklorik ürünlerin yapısal anlamda değişmezleri onların evrenselliklerini ortaya koymaktadır. Her folklor türünün belirli yapısal kalıbı var olmaktadır ve bu kalıp türün evrenselliğini ortaya koymaktadır. Türün yerel görünümü ise onun içeriğiyle ilişkindir, ait olduğu toplumun kültürel, sosyal ve tarihsel anlamlarını taşımaktadır. Belirli topluma özgü masal, yalnızca o toplumun imge evrenine ilişkin bir metin olmasından ziyade genel olarak masal türü içerisinde o topluma özgü bağları anlaşıldıktan sonra evrenselliği de ortaya çıkacaktır.

“Masalın evrenselliği tamamen olay kurgusu ve yapısıyla ilgilidir. Ancak masal, hangi ülkede anlatılıyorsa o ülkenin konuşma diliyle icra edilir. İşte bu “dil”, masala milli olma vasfını katan en önemli unsurdur. Bu dille birlikte evrensel olan kurgunun içine, o ülkenin gelenekleri, görenekleri, yaşam tarzı, kısacası kültürü dahil edilir. Kültürel unsurların masal kurgusunun içine dahil edilişi yapay bir şekilde değil, sözlü gelenek içerisinde geleneğin oluşturduğu ve gerektirdiği doğallıkla gerçekleşir. Kültür, masalın

⁹⁶ Aydın vb. **a.g.e.**, s.35

⁹⁷ M. Öcal Oğuz, **Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s.12-13

⁹⁸ Kumartaşlıoğlu, **a.g.e.**, s.214 (Çevrimiçi): 19 Nisan 2020

anlatıldığı her yörede farklılık ve çeşitlilikler de gösterir. Bu da masal üzerindeki yerel renklerdir.”⁹⁹

Tüm araştırmalarını Rus halk masalları üzerinden gerçekleştiren Vladimir Propp, masallara yapısalcı bir yaklaşımla yanaşarak bunların hepsinin benzer bir yapıya sahip olduklarını, belirli bir diziliş içinde hep aynı öğelerle yinelendiklerini gösterdi. Propp, masal için bir gramer oluşturmayı hedeflemişti. Bunun için metinde yer alan sabit ve değişken öğeleri birbirinden ayırttı ve işlev olarak adlandırdığı sabit öğeleri analizinin merkezine yerleştirdi. Otuz bir sayıdan ibaret olan bu işlevlerin her biri diğerini mantıksal gereklilikle, aynı anlatı düzlemi üzerinden izliyordu. Metinde işlevler, çiftler halinde, diziler halinde, ya da tek tek yer alarak masalın değişmez sistemini oluşturuyordu. “Propp, birkaç yüz Slav masalını çözümlediği çalışmada masalın formunu kesin olarak oluşturan öğelerdeki kişiler ve eylemleri, eylemlerin dizilişini ve bunların sürekliliğini ortaya koymuştur.”¹⁰⁰ Propp, otuz bir işlevle, yüzlerce masalların yüzeyindeki çeşitlilik, çok renkliliğe rağmen onların ortak olabilecek işlevsel birimlerini bulup ortaya çıkararak, halk masalının yapısını düzenleyen değişmez yasaları belirlemiş, aynı zamanda masalın evrensel yapısını ortaya koymuştur.

Eski anlatılar gündelik yaşama uygulanarak ortaya çıkmıştır ve bu anlatılar hafızalarda saklı tutularak farklı dönemde yaşayan toplumlar arasında bağlantı kurmaktaydılar. Propp’un masalın işlevleri ve Campbell’in kahramanın yolculuğu bu dizilimlerin gerçekliğini ortaya koymaktadır. Tüm kültürle ait anlatılara baktığımızda neredeyse aynı olay dizilimine ve örüntüsüne rastlaya bilmekteyiz. Sözlü anlatıların temel yapıları gibi kültürde de temel yapılar mevcuttur. Zamansal, toplumsal ve mekansal değişimler bu kalıplarda aynı özelliklere sahiptir. Bu kalıp tüm kültür ve toplumların temel yapısını yansıtır. Warner, hikayelerin ilk başta ortaya çıktıklarında uğradıkları değişimlerin niteliğine dikkat çekmek için onları uçan kuşlarla karşılaştırmaktadır. Tıpkı kuşlar gibi eski anlatılar özgürce kültür ve dillerin

⁹⁹ Kumartaşlıoğlu, a.g.e., s.227.

¹⁰⁰ Bayram Çağlar, “Vladimir Propp’un Masal Anlatısı Perspektifinden “Interstellar” Filminin İncelenmesi”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi** S:24, 2015, s.31-55, s.33 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/495008> 23 Nisan 2020

sınırlarından öteye kaymaktaydılar. Kültür saflığı savunucularının ideallerine karşı gelmiş olsa bile, bugün peri masalları da benzer nitelikli değişimlere uğramaktadır.¹⁰¹

Günümüzde sinema, insanlığın geçmişte masallar ve destanlar yoluyla yarattığı mitlerin işlevini dönüştürerek yeni ‘masallar’ ve ‘destanlar’ üretmektedir.¹⁰² Bu filmlerin aynı mitler veya masallar gibi farklı kültürdeki insanlar tarafından kabullenilerek benimsetilmesi, sahip oldukları evrensel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu anlatılar Vladimir Propp ve Campbell’in ortaya koydukları model ile farklı kültürlerle dayanan anlatıların da yapısal özetlerinin üze çıkarılması sonucu evrensel nitelik kazanmıştır. Ve günümüzde bu yöntemlerin uygulaması sayesinde dünyaya evrensel nitelikli sinema ürünleri sunulmaktadır.

Soyut bir zamansal ve mekansal nitelikleri ve karakter belirsizliği masalların evrensel oluşunu destekliyorsa, bazı masallardaki seçilen karakterlerin folklorik özellikleri veya mekan bilgilerinin metine yansmasıyla onu yerleştiriyor. Genellikle iyilik ile kötülük, tembellik ile çalışkanlık, dostluk ile düşmanlık, sadakat ile ihanet gibi kavramların karşı karşıya getirildiği masallarda, bir ikilemin ahlaki bir mesajla çözülme ulaşıyor. İçerik yapısını oluşturan bu temel konulara tüm kültürlerin masallarında rastlanılmaktadır ve bu yapı masalın içerik anlamında evrenselini oluşturmaktadır. “*Masal konuları bir memleketten diğerine aktarıldığında masalı olan milletin masalcısı bu masalı anlatırken masal kahramanın yerine kendi milli tiplerini oturtmakta, çevre milli coğrafyaya bürünmekte, masallarda yer alan harpler o milletin mazisindeki harpler gibi tasvir edilmektedir. Sosyal hayat, milli adet ve geleneklerle örülmektedir.*”¹⁰³

Thompson, iletişim medyasının gelişmesiyle gelenek arasındaki ilişkini değerlendirirken, “*iletişim medyasının gelişmesi bir yandan geleneksel otoriteyi ve geleneksel eylemin temelini zayıflatır; diğer taraftan geleneğin aktarımını ortak paylaşılan bir mekandan ayırarak araçlar sunar*”¹⁰⁴ diye söylemektedir. Bunun sonucunda, geleneğin yenilenmesi daha önce görülmemiş boyutlara taşınmaktadır.

¹⁰¹ Warner, **a.g.e.**, s.15

¹⁰² Çağlar, **a.g.e.**, s.33

¹⁰³ Günay’dan akt. Kumartaşlıoğlu, **a.g.e.**, s.227

¹⁰⁴ Thompson **a.g.e.**, s.233.

Gelenek ile iletişim medyası arasındaki bu ilişkini halkın sözlü geleneklerinden olan masal ve iletişim medyası arasında da görmekteyiz. Masalın yenilenme ve hatta süreklilik koşulları geçmişte olduğundan farklı olmaktadır. Çünkü yukarıdaki bölümde de sözü edildiği gibi, iletişimin karakteri temel anlamda değişime uğramıştır ve kendisiyle ilintili olan tüm alanlara bunu yansıtmaktadır. Masalın da etkilendiği iletişim alanındaki değişimler, onun tamamen ortadan kaldırılmasıyla değil, aksine alışılanın dışındaki, farklı mecralarla var olmasını sağlayan yeni özellikler ekledi.

Zipes, ilkin dönemlerde masalın biçim ve içeriğinin bugünle düşmediğini, masalların pagan halklarının inanç sistemlerini, değerlerini ve deneyimlerini yansıtan, sihirli ve mucizevi unsurlar içeren hayal ürünü olduklarını söylemektedir. Matbaanın icadı ile sabitleştirilmiş metinlere ve üzerinde uzlaşılmış anlatım ve okuma biçimlerine yol açmadan önce de birçok değişime uğradı. Ortaya çıkan yeni biçimler aracılığıyla peri masalı muhtelif kültürel alanlarda büyüdü, belirli grupların kültürel evrimine katkıda bulunan bilgiler yaydı. Masal halen gelişimini sürdürmektedir; her tipte türe, sanat forumuna, kültürel kuruma uyarak, kendini yeni ortamlara uyduruyor, bunu da insanın bağlantılı alıntıları tekrardan yaratma temayülü sayesinde, daha kolay ve daha etkili yayılmasını sağlayan teknolojiler yoluyla yapıyor.¹⁰⁵

Zamana, mekana ve anlatıcıya uyan, kendi bünyesinde değişerek tekrarlanan ve bu değişimi temel yapı dışında bütün parçalara uygulayan anlatı türü olan masalın orijinal, ilkin versiyonunu ortaya koymak imkansız olduğu kadar, onun ileriki zamanlarda değişimini engelleyerek bugünkü özgün şeklini korumaya çalışma düşüncesi de gerçekdışıdır. Günümüzde masallara korumacı yaklaşım sergileyenler, değişimin gelişime bağlı olarak durdurulamaz olduğu gerçeğini atlamaktalar.

Günümüzde masalın farklı biçimlerle karşımıza çıktığını görmekteyiz. Özellikle teknolojinin gelişimi, masal ve diğer ileti biçimlerinin eski dönemlerden süre gelen içerik değişimine, bir de hızla gerçekleşen biçim değişimi olgusunu ilave etmiştir. Yazılı kültüre kadar masallar sözlü kültürde de saysız değişimlere uğradılar. Yukarı da bahsedildiği gibi, masallar isimsiz ve anonim anlatılara aitler ve belirli

¹⁰⁵ Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, s.60-61

sınırlarının olmayışı değişimlerine neden sebeplerdendir. Günümüzde, bu değişimleri kültür korumacılığı açısından değerlendirme ve masalın popüler kültür kapsamında değişiminin ‘kirlenme’ olarak görme eğilimleri mevcuttur. Fakat geçtiğimiz bölümde masalın neden ve nasıl değişmesi, bu değişimin doğal olup olmamasına dair soruları cevaplamaya çalışırken, sözü geçen değişimlerin masal biçimi için hep var olduğunu ve değişimin öykülerin sahip olduğu belirli kalıplar ve bu kalıpların zaman içerisinde farklı içeriklerle dolması yoluyla gerçekleştiğini görebildik.

2.2.2. Masal Değişiminin Teknolojik Mecralarla İlişkisi

Bu bölümde genel anlamda peri masalının toplumsal tarihine yer verilmektedir. Buradaki amaç, ortaya çıktığı tarihten beri peri masalının dönüştüğü biçimlerin izini sürerken, aynı zamanda masalın da izini sürmektir. Halk masallarının tek dönüşüm unvanı olarak peri masallarını gösteremeyiz ama sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte bu anlatılar yerini çoğunlukla peri masallarına vermiştir. Halk masalları sözlü kültür ürünü iken, yazılı kültür ise peri masalı biçimini almıştır. Masalın dönemlere uygun olarak değişim ve dönüşümünün araştırıldığı bu çalışmada, yazı mecrası aracılığıyla masaldan dönüşen peri masallarına da yer verilmiştir.

İlkin sözlü gelenekte anlatılar sihirli ve mucizevi unsurlarla donatılmış, pagan halkların inanç sistemleri, değerleri ve deneyimleriyle ilgiliydi. Binlerce yıl önce, farklı kültürlerde var olmaya devam eden irili ufaklı anlatılar, masal ismini almadan önce de çevreye uyum sağlayarak ‘yaşayan’ bir kültür kipi şeklinde değişime uğrayarak günümüze kadar gelmişlerdir. Bu anlatıların biçimi ve içeriği bugünkü sözlü ve yazılı masallarla örtüşmemekteydi. Masal yazılı şekil alana kadar bile birçok değişimlere uğramıştı. Bu değişimin gerçek olduğu fikri halkbilimciler tarafından onaylansa da, nasıl ve hangi şartlarda gerçekleştiği hakkında, yukarıda da gösterildiği gibi yeterince bilgi bulunmamaktadır. İletişim şartlarının gelişimi türün değişimine ve önceki anlatıların bu yeni şartlara uyum sağlaması adına gelişimine, sabit metinler şeklinde yeni tür olan peri masallarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle birlikte anlatı, tekrara dayalı “söz” ile sonraki kuşaklara aktarılırken, yazılı kültürle birlikte yoruma dayalı “yazı” ile aktarılmaya başlanmıştır. Bu değişimin en önemli noktası, anlatının “metin” ile aktarılıyor olmasının bir “yorum” sorununu gündeme getirmiş olmasıdır. Bu da, kuşaklar arasında farklılaşan ama aynı zamanda geleneğinden kopmayan bir dil değişimini beraberinde getirmiştir. Bu değişim karşısında, folklorik anlamda anlatının, metnin doğurduğu yorum ihtiyacının etkisiyle bir form değiştirerek, sözlü kültürdeki ritüelistik çabanın, yazılı kültürle birlikte estetik bir çabaya evrilmesiyle sonuçlanmıştır. Böylece, folklorik bağlamdaki anlatı bir dil geleneği içindeki yorum çeşitliklerine, sözlü kültürdeki anlatı gibi direnmeden kapısını aralamıştır. Sonuç olarak, dilin bir süreklilik içinde oluşturduğu gelenek; anlatıyla, sözlü kültürün biçimsel amaçlarını değiştirerek yazının sunduğu olanaklarla deneyimi tekrar edilebilirlikten yorumlanabilir olmaya dönüştürmüştür.”¹⁰⁶

Klasik olarak adlandırılan peri masalları daha eski dönemlere ait olan halk hikayelerinin edebiyata uyarlanmasıdır ve bu uyarlamalar folklorik özelliklerinin bazılarını sergilemeye ve yeniden üretmeye devam etmektedir. “Sınırdan” veya geçişken bir tür olan masal, çocuk edebiyatı için düzenlendiğinde yahut geçmişi ve içinde olduğu maddi koşullara fazla saygı duyulmadan pazarlandığında dahi; sözlü kültürün, folklor geleneğinin ve sosyo- kültürel bir edimin izlemini taşımaktadır. Diğer yandan, sadece folklor ürünü olduğunu iddia etsek bile, masallar farklı toplumsal alanlarda, farklı kişilerce icra edilen edebi gelenekler tarafından şekillendirilmiştir.¹⁰⁷

İnsanlık değişen doğaya ve toplumsal çevreye ayak uydurmaya çalışırken verdikleri mücadele ve tecrübe ışığında hikaye anlatıcılığının da evrimi gerçekleşmiştir. “*Peri masalının kültürel evrimi tarihsel olarak her türlü hikaye anlatıcılığıyla ve ulus devletlerin oluşumuna mahal veren farklı medenileşme süreçleriyle yakından ilişkilidir.*”¹⁰⁸ Duncker’a göre masallar, “*bilhassa peri masalları, yanlış bilgi aktarımının, hatta daha açık olmak gerekirse, belli bir zümrenin propagandasının aracıdır.*”¹⁰⁹

“Peri masallarında ille de her zaman periler olmamaktadır, buna karşılık büyü peri masallarının olmazsa olmazıdır, kısa anlatılardır ve bir zamanlar olduğu gibi roman boyutunda yazılmamaktadır. Peri masalları aynı zamanda tanınmış öykülerdir; kuşaklar boyu aktarıldığı için çok eskidirler dinleyici ya da okur bir başka öykü ile olan soy benzerliği yüzünden etkilenir; bir polis yüz tanıma resimleri gibi parça parça bütünlük duygusu da verebilir. Okuryazar olmayan halk içinden doğmuş ve geçmişte biriktirdiği

¹⁰⁶ İlhan, **a.g.e.**, s.738

¹⁰⁷ Bacchilega, **a.g.e.**, s17

¹⁰⁸ Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.10

¹⁰⁹ Bacchilega, **a.g.e.**, s.90

bilgeliği depolamıştır. Halkbilim genel teriminin içinde yer alan, pek çok geleneğe bağlanan peri masalına halk masalı da denir. Peri masalı uzmanları otantik halk masalları (Märchen) ile edebi halk masalları (Kunstmärchen) arasında ayırım yapmıştır.; ilki anonimdir ve tarihlendirilmemektedir, diğeri imzalı ve tarihli olmakla birlikte öykülerin aktarımı içinden çıkılmaz ve verimli bir karmakarışıklık göstermektedir.”¹¹⁰

Warner, edebi dille peri masallarının başlangıç tarihinden günümüze kadarki kısa tarihini anlattığı **Bir Zamanlar Bir Ülkede...** başlıklı yapıtında peri masallarının en belirgin niteliklerini aşağıdaki gibi sıralamaktadır;

1. Peri masalları yazıdan sonra sahne, sinema ve televizyon gibi başka mecralardan aktarılmaya başlanmış olsa bile edebiyat temel biçimidir ve onu korumakta devam etmektedir. Örneğin sinema olası en etkin şekilde masalın yerini doldurduğunu iddia etse de geleneğe bağlı olduğunu da inkar etmemektedir.

2. Peri masalı, geçmişine sadık kalan, kültürel ideallerden, kurmacalardan ve öteki yaratıcı alanlardan seçkinlik ve yenilikte kökten sapmış olanlardır.

3. Bu masallar gerekli sözlü ve popüler geleneği izliyor; geçmişin gerekli varlığı alışılmış olaylar dizisi ve kişilerle, yöntem ve imgelerle kendini hissettirmektedir.

4. Peri masalının kapsamı dille oluşturulur: imgelem edimlerden meydana gelir, temel taşların belirli karakterler ve tekrarlayan motifler bulunur. Simgeler canlanır ve birbirinin tam karşıtı imgeler ve duygular vasıtasıyla anlamlarını iletir. Masallar tek boyutlu, sığ soyut ve dağınıktır; belirgin tavırları gerçekçidir- bir genç kızın kurt tarafından yutulması gayet doğaldır.

5. Olağanüstü çok çeşitli zenginlikler vadeden olaylar dizini biçimler; masallar İtalo Calvino’nun deyimiyle “avutucu fabl”lardır ve fakirlikten, kötü davranışlardan ve baskıdan kurtulma umudu sunarlar.¹¹¹

Peri masalı terim olarak ilk kez yazdığı masallarla tanınan D’Aulnoy tarafından kullanılmıştır. Kaynağının Greko-Roman mitlerinden alan masalların

¹¹⁰ Warner, **a.g.e.**, s.15-16

¹¹¹ Warner, **a.g.e.**, s.15-21

kendileri daha sonra da D'Aulnoy'un peri masallarının kaynağını oluşturmaktaydı. D'Aulnoy'dan sonra masallar tekrar tekrar yazılarak 18. yüzyıldan başlayarak geniş kültürel alana yayıldı.¹¹²

“17. yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika’da orta sınıfın yükselmesinin yanı sıra kilisenin ve çeşitli Hristiyan inanç sistemlerinin çok büyük etkisiyle, peri masalları cinsiyet, çiftleşme, kanun ve düzen hakkındaki baskın dini ve ataerkil tutumları güçlendirmek amacıyla genç okurlara uygun biçime getirilmek adına değiştirilmişti. 18. yüzyılda François Fenelon’un, Sarah Fielding’in ve Madam Leprince de Beaumont’un erken dönem eserlerinde tutucu gelenekler ve sıkı kurallar yaygın olarak gözlemlenmekteydi.”¹¹³

Masalların değişen toplumsal işlevlerine yönelerek, masal tarihini eleştirel yaklaşımla ele alan Zipes, masalların 15., 16. ve 17. yüzyıllarda kademeli olarak yazıya geçirilirken, yazılı masal geleneğinin de aşamalı olarak kendi tiplerini, motiflerini, karakterlerini ve olay örgülerini oluşturduğunu söylemektedir. Sözel kültürde halkın inanç ve görüşlerini yansıtan bu anlatılar, zamanla aristokrat sınıfa hitap edecek biçimde dönüştürülmeye başlanmıştır. Bu gelişimler sonucunda kadın anlatıcıların masal yaratma eyleminden uzak kalmalarının yanı sıra erkek anlatıcılar masalları uygun biçimde yazıya, aktarmaya başladılar. Yazılı masal geleneği geliştikçe masal türü bireyselleşmiş ve özellikle entelektüel ve sanatçı erkekler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa masallarının gerçek anlamda yazıya aktarılma sürecinin, Giovanni Francesco Strapola’nın 1550-1553 yılları arasında yazdığı **Le piacevoli notti** adlı eserle başlanmaktadır.¹¹⁴

Peri masalı türünün gelişimi antik masala dayanarak gelişmiştir. Masal çocuklara ait tür değildir. Bunun aksine peri masalları sırf çocuklar için yazılmıştır. Bu sebepten, sihirli anlatılardan peri masalına geçiş sırasında birçok değişimler yaşanmıştır. Birey yaşadığı toplumun hakim kurallarına uyum gösterebilmesi için bu kuralları öğrenmesi gerekmektedir ve bu ihtiyaç 15. yüzyıldan sonra masal, dini ve

¹¹²Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.61

¹¹³Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, s.10

¹¹⁴Evrin Ölçer Özünel, “Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak”, **Milli Folklor**, Y:23, S: 91, 2011, s.60-71 s.65 (Çevrimiçi)
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=91&Sayfa=57> 16 Mayıs 2020

politik çevrelerce simgesel ve seküler içeriklerden temizlenerek peri masalları ile yinelenerek, karşılanmaya başlandı.

Peri masalının yazarlarını bulundukları şartlar gereği farklılık göstermelerine rağmen, kültürel belleğin temsilcileri olarak değerlendire bilmekteyiz. Sözü geçen yıllarda, hikayeler sözlü biçimde aktarılmaktaydı, fakat ortada, anlatıcılarca yorumlanan, devşiren çok sayılı masal bulunmaktaydı. Masallar sözlü biçimde anlatılmasa bile, temsilcileri tarafından değişimlere uğratılmaktaydı. Perrault ile Galland'ın çalışmaları bugünün modern peri masalının başlandığı yerdir. Perrault ve daha sonra Grimm Kardeşler gibi derleyiciler ve yazarlar bir peri masalı bütünü hatta bir kanonu oluşturmuşlardır. Halktan yazıya aktarılan sözü geçen anlatılar peri masalları olarak adlandırılmaktaydılar.

Yeniden ele almak kendi yorumunu eklemek demektir ve “*hikaye anlatıcıları gibi hikayeleri değiştirerek aktarmak suretiyle zincirdeki bir halka*”¹¹⁵ olma masal anlatıcılarından sonra masal yazarlarının da üstelendiği bir görevdi. “*Hem anlatının inşası hem de toplumsal cinsiyetle ilgili kabuller bu yeniden yazılımlarda çeşitli açılardan esaslı biçimde sorgulanıyor*”.¹¹⁶ Bütün yeniden anlatımlar, yeniden yorumlamalar ve değişiklikler aynı ölçüde yetkisiz görüldüğü kadar yetki sahibiymiş gibi de görünebilmektedir.¹¹⁷

15. yüzyılda doğu bilimci Antoine Galland **Binbir Gece Masalları**'nın özgün metnini Fransız saray diline uygun biçimde çevirdi. Başarılı olmuş çevri yazarlarca sayfalara ve sahneler uyarlandı.

“Avrupa peri masalı ile Doğulaşan masalın birlikte akışları çok önemlidir; türün belirleyici pek çok özelliği bu işleyişte billurlaşmıştır. Bu yolla, folklor denilebilecek kökleriyle ile popüler peri masalı Doğu masalları ile birbirine geçmiş, çapraz tozlanmaya uğramıştır. Galland'ın aktarmasının saflaştırılmasıyla D'Aulnoy örneğin, yeri olsun olmasın, bilgi vericisi “yaşlı bir Arap köle kadın”ı devreye sokar. Risalelerde Barbe Bleue/Mavi Sakal çizerler tarafından (başında sarık elinde palayı sallayan) bir Haçlı Savaşı dönemi Müslümanı olarak tanımlanır ve son karısının adı da Fatime olarak verilir.”¹¹⁸

¹¹⁵ Bacchilega, **a.g.e.**, s.45

¹¹⁶ **A.e.**, s.89

¹¹⁷ **A.e.**, s.48

¹¹⁸ Warner, **a.g.e.**, s.60

1697 yılında Charles Perrault'un ve onun ardından Grimm Kardeşlerinin 1812-57 yıllarında masal derlemeleri masalların yazıya geçmesi ve edebiyatta popülerleşmesine zemin yarattı. Ulusların gerçek kimliği hakkındaki etnografik merak ortaya çıktığı bu dönemde derleyiciler, uluslarının kültürel mirasını masallar aracılığıyla aktarma çabasında oldukları için, masalları değiştirmeden, halk dilinden aldıkları gibi yazıya dökmeye çalışmaktaydılar. Masalların toplanmasında maksat, ait olduğu milletin özelliğini ortaya koymaktı. Danimarka'da Hans Christian Andersen, İskoçya'da Walter Scott, Rusya'da Aleksandr Afanasyef kendi ülkelerinin hikayelerini kayıtlara geçirmekteydiler.

On dokuzuncu yüzyıl derleyicileri ülkelerinin ulusal imgelerini yakalamak için yola çıktılar, ama zamanla masalların uluslararası oldukları açığa çıktı. Grimm Kardeşlerinin ardından ulusal ve yerel peri masalları derlenmeye başlandı. Romantizm'in ilk dönemlerindeki politik idealizme paralel olarak, okuryazar olmayanların bu edebiyatı kültürel farklılıklar kuramının temel taşı oldu.¹¹⁹

Aklın üstünlüğü ve gücüne inanılan on sekizinci yüzyıl romantizminde, kainatın ve insan zihninin sırları çözülmüş olduğu düşünülmektedir. Hayal gücüne inanan romantikler ise, insanın iç ve dış dünyasına ait aklın kolayca çözemeyeceği sırları sezmekteydiler. Böyle bir duyarlılık sonucu geçmişin; özellikle Orta Çağ'ın masal ve efsanelerine ilgi duymaktaydılar. Özellikle sırlarla dolu, tabiatüstü niteliklere sahip olay, mekan ve insanlara önem vermekteydiler. Bu romantikler kendilerinden öncekileri izleyerek, destanlarda, çocuk şarkılarında, yerel efsanelerde ve masalarda karşılaştıkları detayları yeniden canlandırmaya başladılar. Özellikle perileri kendi çalışmalarına dahil edenler, peri imgeleminin gücünü kullanmakta ve başka türlü açık söylenemeyecek konulardan söz edebilmekteydiler.

Rusya'da Grimm Kardeşler'in izinden giderek 1860 yıllarında 600 civarında masal derleyen Aleksandr Afanasyef'in antolojisindeki özgün Rus peri masalları bulunmaktadır. Fakat ipek yolu üzerindeki kültürlerden ve kutup çevresi bölgesinden,

¹¹⁹ A.e., s.73.

Hindistan, Orta Asya, Orta Doğu ve Tunguslar arasından gelen masalların Rus masallar ile iç içe girdiği bir gerçektir.

Topladıkları masalları olduğu gibi yazıya göçürmek isteği ile Grimm Kardeşleri, halk ile entelektüel elit arasında çok hayati bir buluşmayı gerçekleştirme çabasındaydı. 1812 yılında yayımlanan ilk antoloji çocuklar ve hane halkı için düşünülmemiştir ve *“klasiklerin ve Fransız üstünlüğünün tekelinden kurtulmak bağımsız kılacak gelenekler boyunca Alman kültür tarihini yeniden biçimlendirmek amacını güden bir bilimsel çalışmaydı.”*¹²⁰

Grimm Kardeşleri, Alman halkının kimliğini canlandırmaya çalışırken doğallığını kayıp etmediğine inandıkları yola başvurmayı hedefliyorlardı, yalnız bu yolla farklı kültür ve kitabi bilgilerle kirlenmemiş anlatılar elde edeceklerine inanıyorlardı. Metinler süslenmeden ve ekler yapılmadan kayıt edilmekteydi. İlk derleme yayımlandıktan sonra, Grimm Kardeşleri elde ettikleri malzemenin onları istedikleri yere, gerçek Alman kimliğine götürmediğini düşünmeye başladılar. Şöyle ki, kaynak kişileri Fransız dilli, seçkin ve çok seyahat eden kişilerdi. Milli kültürle çelişen kültür yaşayan bu kişilerin anlatıları da yeterince milli değildi. Bu yüzden ilk derlemeden otuzdan fazla masal çıkardılar ve yeni masalların olacağı bir çalışma içine girdiler.¹²¹

Grimm Kardeşleri küreselleşmenin bütün boyutlarının gerçekleştiği bir dönemde yaşamıyorlardı, ama buna rağmen otantik peşine düşmek baş döndürücü bir deneyimdi, çünkü bu dönemde bile kültürler birbirine karışmış durumdaydı. *“Dönem adına söz edecek yer bulmak için geçmişin anlatı kalabalığıyla çatışlıyordu. Grimm Kardeşler’i okumak farklı dönemlerden yüzlerinin birbirine karıştığı, toplanıp dağıldığı, kristalleşip eridiği, son derece yaklaşıp odağında yitirdiği ve sonrada buharlaştığı bir düşsel manzara duygusu uyandırıyor- olay dizileri ve motifler, canavarlar ve prensesler, elfler ve ruhlar Binbir Gece Masalları’ndan, Napolili Basile’den, Boccaccio’dan Buttom’un düşünceleri gibi birbiriyle kapışlıyordu.”*¹²²

¹²⁰ A.e., s.65.

¹²¹ A.e., s.64-67

¹²² A.e., s.68

Yolun yarısında saf Alman kültürü ve bu kültüre ait masalların bulunmasının imkansız olduğunu anlayan Grimm Kardeşleri, öyküleri değiştirmeye ve günün standartlarına göre uygunlaştırmaya başladılar. 1857 yılında masallar kardeşlerin yeniden yazılması ile edebi özelliklerle donatılmış şekilde yayımlandı. Bu derleme Grimm Kardeşlerine ait standart baskı olarak Kutsal Kitaplardan sonra dünyanın en fazla çevrilen eseri olmuş ve 160 dile çevrilmiştir.

Tarihinden de aydın olduğu gibi, sözü geçen derleme belli bir halkın kültürünü yansıtmamaktadır. Çünkü tarih boyunca karışmamış tek toplumun kültürüne rastlamak neredeyse imkansızdır ve bu derleme Avrupa gibi büyük bir arazinin kültürlerinin toplamından oluşan anlatıları kaynak almanın yanı sıra kültürlerin, dillerin, fikirlerin ve gezginlerin bulunduğu, döneminin en büyük liman şehirlerinde yaşayan Napolili Basile ve başka masal yazarlarının, Doğu kültüründen gelen masalların etkisi ile yeniden dönüştürülen masallar yığınının zirvesinde kanonlaşmış anlatıları göstermektedir.

Peri masalları, sözlü hikaye anlatıcılığı geleneğinden doğmuş ve kültürlü yetişkinler tarafından yaratılmıştır; öncelikli yetişkinler arasında kabul gören bir tür olarak ortaya çıktıktan sonra, 18. yüzyılda çocuklar için basılarak yayımlanmıştır. Avrupa'da peri masalının bir edebiyat türü olarak ortaya çıkışı eğitilmiş yazarlar tarafından gerçekleştirilerek, sözlü geleneğe ait halk masallarını amaçlı bir yaklaşımla kendilerine mal etmiş ve o dönemin toplumsal kuralları çerçevesinde, bunu çocukların ve yetişkinlerin uygarlaştırılmaları için gelenekler, değerler ve tutumlara dair edebi bir tür söyleme dönüştürmüşler.

Peri masalları, dönemin çocuklar için en eğitici vasıtaları olarak değerlendirilmekteydi. İçerikler dönemin yazarları tarafında belirli sansürlere uyularak belirlenmekteydi, bu da masalın bütünüyle önceki dönemin içeriklerinden temizlenerek, yenilerinin eklenmesi ile gerçekleşmiştir. Masalların istenmeyen içeriklerinden temizlenmesinin yaygın gözlemlenen bir dönemi oldu. Yazıya aktarıldığı dönemde Giovan Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Jacob ve Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, George MacDonald, Oskar Wilde ve L. Frank Baum gibi yazarlar ortaya koydukları yapıtlarla klasik masal

yazarları olarak anılmaya başlandılar. Zipes, bu yazarların hepsinin erkek olmalarına dikkat çekerek, masal söyleminin evrilmesinde, genişlemesinde ve yeniden biçimlendirilmesinde önemli rol oynadıklarını vurgulamaktadır.¹²³ Ayrıca, klasik olarak tanımlanan adı geçen 19. yüzyıl yazarları uygarlık sürecinin otoriter eğilimlerine karşı durdular ve peri masalı söyleminin ufku genişlettiler.¹²⁴

Orta çağda kökeninde anaerkil söylemin hakim olduğu halk masalları, Avrupa'nın üst toplumsal sınıflarına ait çocuklar için yazılı masallara dönüştürüldüğü dönemlerde, açık şekilde ataerkil dünya görüşü ve motifli içeriklerle doldurulmaya başlandı: Tanrıça cadı, kötü kalpli bir peri veya üvey anne olmuş, genç prenses bir erkek kahraman olarak değişmiş, anne soylu aile bağları baba soylu evlilikler ve ilişkilerle değiştirilmiş, karakterin olgunlaşıp tamamlanması için baskının egemenliği ve mal mülkün önemi ortaya çıkmıştır. Görüldüğü gibi, 15-17. yüzyıllarda orta çağa özgü ataerkil, monarşi ve mutlak toplumsal sistemi doğal olarak kültür ürünlerinde de iz bırakmıştı. *“Yazılı peri masalları basılmadan önce bu masalların ilk yazarlarının türün, gerek yetişkinler gerekse çocuklar için toplumsal değerini sergilemeleri gerekiyordu. Erkek egemen bir Hristiyan sivil düzenin ahlak ve etik anlayışı yazılı peri masalının ayrılmaz bir parçası olmalıydı. Bu ön koşuldu ve hemfikir olsalar da olmasalar da, erken dönem Fransız peri masalı yazarları kafalarında bu kuralla yazdılar ve simgesel davrandılar.”*¹²⁵

Peri masalları ve çocuk edebiyatı, evde ve toplumsal çevrelerinde çocuklar için kesin kuralcı beklentileri karşılayacak şekilde toplumsallaştırma amacıyla yazılmıştı. Zipes, çocuklar için yazılan peri masallarının üç katmanlı bir manipülasyonundan söz etmektedir. Bunlar- kültürel ve kişisel politikalara hizmet eden bir manipülasyon, belirli bir toplum imgesi sunan toplumsal bir tür manipülasyon ve 17. yüzyılın sonundaki burjuva ahlakçılığının ilkelerine bağlı kalan bir manipülasyon olarak değerlendirir ve masala güç veren değerlerin muhtemelen bu çoklu manipülasyonlar olduğunu söyler. Örgütçülük seviyesine bağlı olarak, masal o zamanın toplumsal ve kültürel zorunluluklarına hizmet eden çeşitli biçimler

¹²³ Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, s.42

¹²⁴ A.e., s.354

¹²⁵ A.e., s.39

benimseyebiliyordu. Çocuklar için yazılı peri masalları bir tür olarak ortaya çıkmaya başladığında, manipölasyonu kendini oluşturan öğelerden biri olarak kullanarak daha çok bir kurumsallaşmış söyleme dönüştü ve bu söylemin pek çok seviyesi vardı. Peri masalının söylemi ve hikayelerdeki yapılanma 16., 17. ve 18. yüzyıllarda derin bir değişimden geçmekte olan Avrupa'daki uygarlık süreci tarafından biçimlendirilecek kurallara bağlanmıştı.¹²⁶

Zipes'in, peri masalı söyleminin tarihsel uygarlaşma sürecinin dinamik bir parçası olma niteliğini öne çekmesindeki sebep, simgesel eylemin kamusal alanda toplumsallaşmaya müdahale olarak değerlendirmesindedir. Bir peri masalı yayımlamak, halka simgesel bir duyuru yapmaya benzer; kişinin kendi adına, çocuklar adına ve uygarlık adına aracı olması gibidir. Peri masalı yazmak ya da peri masalından bir oyun ya da film yapmak simgesel eylemin bir parçasıdır.

19. yüzyılda peri masalları değişimin erken döneminden de bakir şekil aldı. Masal türü kilise, geleneksel eğitimciler ve ebeveynler için kuşkulu ve pagan aurasını yitirmedi ve çocuk edebiyatının başlıca ürünlerinden biri olduğundan kontrol altında yayımlandı. Çocukları sözde şiddet içeren ve uygunsuz olabilecek peri masallarından korumak adına türü çocuksulaştırmaya ve temizlemeğe başladılar.¹²⁷

19. yüzyılın yarısında ise peri masalları aracılığıyla doğru toplumsallaşma üzerine söylemler gelişmekteydi. Bu söylem kamusal alanda burjuva egemenliğini güçlendirmeye katkıda bulunanlarla aynı sosyo-politik eğilimler tarafından kontrol edilmekteydi. Uygarlık üzerine peri masalı söyleminde bir dönüm noktasını temsil eden George Mac Donald, Oscar Wilde ve İngiltere'deki hareketin Amerikalı oğlu sayılan L. Frank Baum gibi yazarlar peri masalını toplumdaki davranışlar, gelenekler ve kurallar üzerine geliştirilen genel söylemin hatalı yönlerini yansıtan radikal bir ayna olarak kullandılar ve bununla ilgili yorumlarını peri masalı türünde uygarlık üzerine kullanılan spesifik söylemi değiştirerek yaptılar.¹²⁸

¹²⁶ A.e., s. 40-41

¹²⁷ A.e., s.399

¹²⁸ A.e., s.230

15. yüzyılda matbaacılığın gelişmesi ile olağanüstü masallar ve peri masalları vasıtasıyla sözlü ve yazılı biçimler birbiriyle harmanlanmaya başladı. Sınırların var olmadığı bu iç içe geçiş sonucunda çeşitli kalemlerden sayısız peri masalları yazıldı. Bir masal farklı yazarlar tarafından defalarca işlendi. Bunun ardından 20. yüzyılda işitsel-görsel özellikli teknolojiler bu harmanlanmayı daha da güçlendirmiştir ve bu da peri masallarının daha da çeşitlenmesine sebep olmuştur. Bu çeşitlenmenin başlangıç noktası ulaşılmazdır ve herhangi bir masalın özgün halinin elle tutulur yanı kalmadığı için, “*kirlenmiş bir tür*”¹²⁹ olan masal konusunda korumacı yaklaşım, “var olmayan uğruna çaba” haricinde bir şey değildir.

Yukarıda da gösterildiği gibi masallar, 15.-19. yüzyıllar arasında peri masallarına mal oldu ve sözlü anlatımla beraber bir yandan da yazılı şekilde yolculuklarına devam ederken hatta bir yandan da kendi içlerinde yolculuğa çıktığını, ilk başta yazıldıkları gibi devam etmediklerini göre bilmekteyiz. Döneme uygun değişme özelliği, masallardan peri masallarına da aktarıldı, peri masalları statik bir yapıya sahip olamadı ve yazıcısının olmasına rağmen halen halkın ürettiği kültür ürünüydü, bu sebepten değişime uğramakta, tekrar tekrar yazılmaktaydı.

20. yüzyılın başında peri masalı türünün toplumsal bir kurum olarak daha görünür işlevleri ve eğilimleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1. Peri masalı 19. yüzyıl boyunca İngiltere ve Amerika’da toplumsal bir kurum olarak desteklendikçe, seçkincilik ve Hristiyan meritokrasi kavramları da hikayelerde kendi yerlerini almaya başladılar. Sözü geçen kavramlar özellikle Andersen’in masallarında gözlemlenmektedir.

2. Bu dönemde masallar anlatılarak da iletiliyordu, fakat bu masalların daha kalıcı ve meşru olmaları için İngiltere ve Amerika’da masallar Hristiyan ve orta sınıf ideolojisine uygun biçimde yeniden incelenerek kayıtlara geçirildi.

¹²⁹ A.e., s.19

3. 19. yüzyılın sonlarına doğru, hep anlatılan ve kitaplardan okunan peri masalları yetişkinler ve çocuklar tarafından canlandırılarak ilk sahnelenen hikayeler sırasına geçtiler.

4. Peri masalları genellikle cinsellik ve cinsiyete ilişkin katı kavramları temel alan ataerkil simgesel düzeni güçlendiren nitelikteydi. Yayımlanan veya sahnelenen masallarda şablonlar-arketipler değil- genç erkek ve kadınların nasıl davranmaları gerektiğine ilişkin şematik kavramları izlemekteydi.

5. Sözlü halk masallarının aksine yazılı peri masalları mülke dönüştü, satıldı ve pazarlandı.

6. Sözlü masallar yazılı masalları hep tehdit etmektedir çünkü yazılı masalları sorgulayabilir, yerinden edebilir ve yapı sökümünü gerçekleştirebilirler.

7. 19. yüzyılında masalın yelpazesi yüksekti, hem alçak bir sanat biçimi, hem de çocuklar ve yetişkinler için klasik ve deneysel yaklaşımlarla geliştirilmiş bir biçim şeklinde genişlemiştir. Sözlü masallar farklı biçimlerdeki toplumsal buluşmalar aracılığıyla yayılmaya devam ediyordu. Bu dönemde halk biliminin örgütlü bir inceleme ve araştırma alanı olarak halk biliminin yükselmesi önemli gelişmeydi. Halkbilim toplumsal bir kuruma dönüştü ve çeşitli halkbilimi ekolleri gelişmeye başladı.

8. 19. yüzyılda pek çok peri masalı kitabı ve değerlemesi resimliydi. Resimler metinlere çok uyumluydu.¹³⁰

Peri masalları bahsi geçen dönemde, ilkin yazılı versiyonlarından farklı biçimler almaktaydı. Batı dünyasında çocuklar için peri masalları aracılığıyla uygarlık söylemi genişletilmiş, alt üst edilmiş ve 19. yüzyılın sonlarına doğru yıkılmıştır. İlk başlarda uygarlık söylemlerine göre değiştirilmiş içerikler, 20. yüzyılın başlarında artık Amerikan ve İngiltere toplumsal ideolojilerine göre değiştirilmeye başlatılmıştı. Ataerkil düzen yapısı masallarda ağırlığını korumaktaydı. Masallardaki “ideal” kalıba uyan erkek ve kadınlar eninde sonunda büyük ödülü hak etmekteydiler.

¹³⁰ A.e., s.399-403

Masalların yazıya uygulanmış biçimlerinin revaçta olması hakim ideolojinin desteklenmesi açısından önemliydi. Yazıyla aktarım biçiminde içerik kontrol altında tutula bilinmekteydi. Sözlü aktarımla bu kontrol sağlanamamaktaydı, bu sebepten sözlü anlatılarından da gerçekleştiği bu dönemde yazılı masalların yayılımı hakim güçler tarafından desteklenmekteydi.

Basım teknolojileri aracılığıyla biçimi gelişimine tabii tutulan masallar, bundan sonra daha farklı biçimlerle karşımıza çıkmaya başladılar. Masallar sahneye taşınmakta, kitaplarda çoğu zaman abartı sayıda resimlerle aktarılmaktaydı. Bu resimlerle görsel biçim alan masallar çizgi filmlerin yapımı için başlangıç deneyimdi. Basılı masalarda görsellik, abartılı şekilde çoğaltılmış, kitaplarda resimleri izleyerek metine hakim ola bilinmekteydi. Resimlerin yanı sıra, peri masalları sahneler de taşınmıştı, çocuklar ve yetişkinler masalları sahnede canlandırmaktaydı. Peri masallarının geniş yelpazeye yayılımı, onun meta konumuna geçmesiyle sonuçlandı. Meta oluşu ekonomik ideolojilerin masalların değişim ve sirkülasyonunda en önemli ideoloji olmasına getirdi.

Peri masalları hiçbir zaman sadece sözel değildir ve türün tarihi boyunca sözlü ve yazılı aktarımların kaygan etkileşimleri, pantomimden kukla gösterilerine sahnede ve perdede, sürekli yeniden doğarak, bir kez daha göç eden ezgiler ve çapraz döllemeyle oluşan akrabalıklarından kaynaklanıyordu.¹³¹

1900'da L.Frank Baum **Oz Büyücü** masalından sonra, ideal Oz dünyasını gerçek dünyada Amerika'daki renksiz ve donuk Kansas bölgesiyle karşılaştıran 14 ütöpik peri masalı kitabından oluşan bir seri yayımlanmaya başladı. Baum'un serisi Amerikan uygarlık sürecini doğrudan bir yıkma girişimiydi. 1920'lerin başlarında Kansas City'de anarşik peri masalı filmleri yapan Walt Disney, Baum'un yolunu izledi. Fakat 1930'larda Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937) adlı filmiyle peri masalı türünü tutucu ve ataerkil değerler için ıslah etti. O günden bu yana Disney'in filmlerinde masum bekaretin ve saf aşkın erdemler seçkinci ve baskın hükümdarlığın

¹³¹ Warner, **a.g.e.**, s. 145

meşruiyeti eşliğinde desteklenmiş ve Disney Şirketler Grubu tarafından günümüze dek korunmuştur.¹³²

20. yüzyılın başlarında peri masalı filmleri devrimci nitelikteydi, izleyicinin ufkunu genişleten, toplumsal koşulların ve kültürünü daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayan ortam sunmaktaydı. Fakat aynı zamanda, mekanik üretim şahısların kültleştirilmesini ve film hikayelerinin metalaştırılması da beraberinde getiren gerici bir kullanım anlayışına da işaret ediyordu. Erken dönem animasyon filmlerinin çoğunda, orijinal olay örgüsüne ve orijinal olay akışına yer verilmemekteydi, ressamların teknik buluşları, gösteri uğruna saçma ve inanılmaz sahnelerin uydurulması daha çok revaçtaydı. İlk dönem animasyon filmlerin amacı okuru dehşete düşürmek ve tanrısal bir varlık olarak çizgi film ressamlarının sihirli yeteneklerini göklere çıkarmaktı. Sonuç olarak, peri masalının öyküsü ressamların kendi sanatsal yeteneklerini ifade etmek, geleneksel hikayeleri alaya almakla teknoloji geliştirmek için kullandıkları bir araca dönüştü. Bu hareketli resimler aracılığıyla, çizgi film çizerleri yazılı ve sözlü peri masallarını kendilerine mal ederek, genellikle resim ve kitap aracılığıyla söze hükmetmeye ve son sözü söylemeye başladılar.¹³³

19. yüzyılın sonlarından başlayarak peri masalları, çok sayıda yetenekli çizerler tarafından çizilmeye başlamıştı. Yazıya döküldükten sonra çizime dökülerek masal biçim olarak geliştirilmişti, fakat aynı zamanda başka biçimlerde de yayılan masalın, çizgi filme en yakın biçimi resimlemeydi. 19. yüzyılın ikinci yarısında çizgi romanların öncüsü sayılabilecek büyük sayfa basılı gazeteler ya da image d'Épinal olarak tanınan, popüler konularla ilgili çizim baskıları yaygınlaşmıştı. Baskı sayfalarında yer alan resimler ve bu resimlere ait metinler 20. yüzyılın başında ilk kez üretilen çizgi filmleri için fikir kaynağıydı. 20. yüzyılın başında Winsor McCay, John Bray, Eral Hurd, Max ve Dave Fleischer, Paul Terry, Walter Booth, Anson Dyer, Lotte Reiniger, Walter Lantz ve başkaları çizgi filmlerde peri masallarına müracaat etmeye başladılar.

¹³² Zipes, **a.g.e.**, s.15

¹³³ **A.e.**, s.406-407

Peri masalları sahip olduğu statik yapı ve 20. yüzyılın hızlı değişen ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik yapıları ışığında bir sonraki değişimini Walt Disney'in aracılığı ile gerçekleştirdi. Disney peri masallarına bağlı bir isimdi, yaşamının ve döneminin bütün değişimlerinde masalı unutmadı ve onların da bu değişime ayak uydurmasına öncülük yaptı. Yaşamı boyunca tüm peri masalı filmleri, kitapları ve eğlenceli parkları ile kendi ütopyik hayalini gerçekleştirirken, 20. yüzyıl ve sonrasında peri masal alanında en önemli isimlerden biri oldu. *“Çizgi filmlerin karakteri olması, öykülerin klasik anlatımı ve estetik değerlerin geleneklere bağlı kalması bu dönem içindedir. Disney, gerçekleştirdiği filmlerinde, folklore, biçimsizliğe, çocuksuluğa ve nedensellikten uzak durmaya olan ilgisi ile modernizmi birleştirerek sofistike olmayan zevklere geçerlilik kazandırmış ve yenilikçi ama natüralist görsellerle desteklediği filmleriyle kendi ayırt edici kimliğini oluşturmaya başladı.”*¹³⁴

Zipes, Disney hakkında görüşlerini açıklarken, sinema teknolojisini ve kitap yayıncılığı endüstrisini kullanarak peri masalında gerçekleştirdiği devrimin önemini vurgulamanın yanı sıra, bu devrimin büyük bir gerileme olduğunu ve peri masalının pek çok özgürlükçü boyutunun uslandırılıp, kendi aleyhine yol açıldığını, geliştirdiği uygarlık süreci ütopyanın yozlaştırılmasının önünü açıldığını da öne sürmektedir.¹³⁵

Disney, Grimm Kardeşlerinin yazılı masallardaki ataerkil görüşünü destekliyor ve kendisi de filmlerinde hemfikir olduğu ataerkil ideolojik temel anlamda niteliklere sahip çıkmıştı. Filmlerde, eril söylem aracılığıyla yaşamları sınırlandırılan, kısa süreli güzelliği erkek tarafından onaylanan, erkek tarafından manipüle ve müdahale edilmeden kendi yaşam yollarını çizemeyen kadın örneğiyle klasik cinsiyetçi bir anlatı hüküm sürmektedir.

1934'e gelindiğinde Disney artık çizgi film dünyasında önemli bir isimdi ve öğrenmiş olduğu her şeyi peri masalı filmleri üzerindeki gücünü ve kontrolünü daha da çoğaltmak için kullanıyordu. Peri masallarını ataerkil kodlarla sunumu, tüm teknik deneyleri Amerika'da toplumsal bir değişimi desteklemek için değil; iktidarı kendisi

¹³⁴ Fethi Kaba, “Çizgi Filmlerde Grafik İfade Ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri”, *Selçuk İletişim*, S:8, 2014, s.163-181, s 168 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/178076> 17 Mayıs 2020

¹³⁵ Zipes, *a.g.e.* s.399

gibi, yeni dünyalar tasarlayıp yaratmaya kendini yetkili hissedenden bireylerin elinden tutmak için yapıldığına işaret ediyordu. Ortaya koyduğu filmlerle, asla bir hizmetkar değil fatihtir kendisi. Bu ise pek çok Amerikalının paylaştığı bir özellikti; iyilik yapmak için yabancı topraklara gitmeleri, ama bunu yaparken yabancı gelenekler karşısında anlayış ve saygı yerine teknik donanıma sahip olmalarıdır.¹³⁶

Disney yeni toplumsal kodları çizgi filmlere yükleyerek onların yayılmasında önemli rol oynamaktaydı. Yeni toplumsal kodlar Amerikan kültürünü yansıtmaktaydı ve teknik gelişimlerle donatılan filmler uluslararası düzlemde yayıldıkça, sözü geçen kültürün de yayılması gerçekleşiyordu. Yukarıda Schickel'den alıntıda yazıldığı gibi Disney bir Amerikalı olarak, ortaya koyduğu filmlerle yabancı kültürlerle sızılmaktaydı. Bu küreselleşme sürecinde peri masallarından uyarlanan çizgi filmleri tarafından gerçekleştirdiği pozitif desteğin göstergesiydi.

“Disney'in 1933 yılında gösterime giren Three Little Pigs filmi Büyük Buhran'ın yükseliş döneminde halk tarafından önemli ölçüde beğenilmiştir. Alegorik olarak filmde genel konu, evinizi yok ederek sizi yiyecek olan kurdun ekonomik krizi temsil ettiği yönündedir. Kozlenko'nun iddiasına göre, seyircinin bu mesajı almasının sebebi Three Little Pigs filminin bir çizgi film oluşudur. Diğer reel filmlerde aynı mesajı taşımakla beraber bunu şu seyirciye iletememişlerdir. Neden? Görünen şu ki, gerçekliğin basit düzleminde seyirciler büyük kötü kurttan korkmadıkları sonucuna ulaşmayı reddetmiştir.”¹³⁷

Çizgi filmlerinde peri masallarının kullanılması en yoğun şeklini Disney'in çalışmalarından sonra aldı. Disney ilk animasyon girişimlerini 1922-23 yıllarından Kansas City'de Ub Iwerks'le birlikte gerçekleştirdi. Kendisinin Laugh-O-Gram filmleri olarak adlandırdığı bu kısa filmler büyük ölçüde deneyseldi, yenilikçiydi ve genellikle sonları açıktı; bunlar şaşırtıcı bir coşkuyu yansıtıyor ve animasyon sanatıyla tekniğin özgün bir biçimde kullanımını sergiliyorlardı. Disney, tüm erken dönem çizgi filmlerinden farklı nitelikte olan filmler ortaya koyarken, yine bunların aracılığı ile peri masallarında dikkate değer devrim gerçekleştirdi, yazılı masalların orijinal şekillerine aldırmadan onları yeni biçimde sabitledi. Kendi ürettiği çizgi filmlerin tüm diğerlerinin önüne geçmesini amaçlıyordu.

¹³⁶ Zipes, a.g.e. s.426

¹³⁷ Kaba, a.g.e., s.169

Disney'in filmi yazılı peri masalı geleneğine saldırıyor, masalı sesinden, biçim ve anlamından ayrı kılıyordu. Sinema ortamı popüler bir ifade biçimi ve halk tarafından büyük ölçüde erişilebilir nitelikte olduğundan, aslında Disney peri masalını halkın önemli bir bölümüne geri taşımaktaydı. İmgeler farklı toplumsal sınıflardan gençler ve yaşlılar tarafından kolaylıkla anlaşılmakta, karmakarışık olay örgülerini göstergesel açıdan sadeleştirerek, geniş kitlelere sevdirmek için komik unsurlar katarak, bir yandan da demokrasi, teknoloji ve modernite gibi izleklere de dokunmaktaydı.¹³⁸

1932 civarında Disney'in çizgi filmleri değişmeye başladı; 1933'e gelinliğinde yepyeni bir dünya görüşü ortaya çıkmıştı. Bunu izleyen çizgi filmler hikayelerden oluşur ve çoğu da ahlak dersi taşımaktaydı. Yeniden zamanın düz ve dar patikasına katılırlar. Başları ve sonları vardır ve arada gerçekleşen her şey sonuçlar doğurur. Dünyanın kuralları vardır; bunları öğrenseniz ya da bunlara dikkat etseniz iyi olur, fazla hayal kurmayın, fazla sorgulamayın, fazla inatçı olmayın; yoksa başınız derde girer. Ama ders alacak ve sonunda doğruyu bulacak zaman hep bulunur. Bu fikir, 1930'ların daha ilerleyen yıllarında belirginleşecek kültürel gelişmelere özgü toplumsal amaç ruhunun ve eski değerlerin güçlendirilmesinin ifade edilmesi açısından sinema filmlerine kıyasla birkaç yıl ilerideydi; belki de sinema filmlerinin planlanması, yapımı ve pazarlanması daha uzun sürdüğünden.¹³⁹

Yazılı peri masalları sinemaya uyarlanırken kurumsal anlamda aşağıdaki değişikliklerin önünü açmıştır:

1. Teknik öyküden önce gelir ve öykü baş mimar olan teknisyenin ve onun çalışma araçlarının yüceltilmesi için kullanılır.
2. Dikkatle düzenlenmiş imgeler çizgi film ressamının ve kameramanın eliyle, izleyicisine baştan çıkarma ve dayatma yoluyla öyküyü aktarmaktadır.

¹³⁸ Zipes, **a.g.e.**, s.410

¹³⁹ Sklar'dan akt. Zipes, **a.g.e.**, s.413

3. İmgeler ve sekanslar bir tür bütünlük, pürüzsüz bir tamlık ve uyuma hissi yaratır; bunu ise sahnenin içinde ve dışında bulunan bir kurtarıcı/teknisyen yönetir.

4. Karakter gelişimi gerçekleşmez; çünkü hepsi de düş gücünün ehlileştirilmesi inancına göre düzenlenmiş şablon tiplerdir ve filmin işlevlerine hizmet giderler.

5. Fikirler ve tipler öykünülecek davranış modelleri olarak resmedildiği sürece ehlileştirme sömürgeleştirmeyle ilgili bir kavramdır. Beyazperde aracılığıyla modeller ihraç edilen Amerikan peri masalı başka ulusal izleyici kitlelerini sömürgeleştirir. Amerika, Avrupa menşeli veya küresel şirketlerin dünya genelinde sürekli hayata geçirdikleri kendileri için uygun olanın herkes için uygun kıldırma uygulama eğilimini Disney'in filmlerinde de görmekteyiz. Disney için iyi olan, dünya için iyidir ve bir Disney peri masasında iyi olan dünyanın geri kalanında da iyidir.

6. Temiz olmaya, kontrole ve örgütlenmiş endüstriye yapılan tematik vurgu film tekniklerini güçlendirir.

7. Kişiye özel bir eylem olan okuma zevkinin yerini mahremiyeti olmayan sinema salonundaki keyifli izleme eylemi alır.

8. Disney'in peri masaları oyalayıcı niteliği düşündürücü olmayan bir izleme eylemiyle ilişkilidir.¹⁴⁰

Sinemaya uyarlanan yazılı masalarda anlatıcı yerini teknisyen almaktaydı. Teknisyen, sözlü kültürde anlatıcının veya yazılı kültürde yazıcının görevini üstelenmiş, elindeki teknik imkanlarla masalı dönemin teknik ve ideolojik yapısına uygun biçime getirmekteydi. 1930 yıllardan itibaren günümüze kadar masalın aktarma ve bellek özellikleri teknisyence gerçekleştirilmektedir. Söz yerini baştan çıkarıcı görsellere vermiştir, masal metni çeşitli değişimlere tabii tutularak görsellerin ihtişamı karşısında değerini kayıp etmekteydi. Bir masalın birbirinden farklı görsellik bakımından çeşitlenen animasyonları izleyicilere sunulmaktaydı. Masallar statik

¹⁴⁰ Zipes, a.g.e., s.427-428

olmayan yapısı sayesinde görsel ve işitsel araçlarla aktarımı ile dönemin yapısına uygun biçim almaktaydı.

Homojen kültürün egemen olduğu küreselleşme döneminin özelliklerini masalın yeni biçiminde de görmekteyiz. Şablon tipler, davranış modelleri ve fikirler, Amerikan ideolojisi özgün olan popülizm, seçkinlik ve tüketim gibi ideolojiler masallar aracılığıyla izler kitleye iletilmekteydi.

Zipes'in öne sürdüğü değişimler sonraki yıllarda da sinemayı yansıtmaktadır, bu bağlamda Disney'in yazılı masalların film uyarlamaları zamanı gerçekleştirdiği değişimler gerçek anlamda değişimlerin önünü açmıştır. Bu değişimlerin niteliklerini kısaca özetleyecek olursak; teknolojik gelişme dayanarak filmin bu yapısının yazılı masalın diğer niteliklerinin önüne geçmesi, türün değişimi zamanı döneme bağlı ideolojik yapısının yeniden kurulması ve dinler kitlenin yerine izler kitlenin geçmesi aşamasında dinleyici/izleyici açısından yapısal değişimleri gösterebiliriz.

Matbaadan internete kadar çeşitli işitsel-görsel iletişim biçimlerinin ortaya çıktığı dönemde peri masalı bu dönüşümlere uygun dönüşümler geçirdi; resim, sinema filmi, çizgi film, reklam, müzikal, oyun, oyuncak, oyuncak bebek, ev eşyası ve benzeri şekillerde yeni biçimler aldı. Kültür ürünlerinde çeşitliliğin hızla arttığı bu dönemde masalların dönüştüğü çeşitlerin sayısı bu gedişe uyarak artmaktaydı.

Halk masalların yazılı peri masallarına dönüşümü sürecinde ilkin ideolojik konu masalların uygarlaştırma sürecine, destek amacıyla uygunlaştırılmasıydı. "Halk da masal da ideolojik açıdan değişen arzu makineleridir."¹⁴¹ Yapısal ve ideolojik değişimin gerekliliği aynı derecede önemliydi. Bu dönüşümü 20. yüzyılda yazılı masalların beyazperdeye aktarılma sürecinde de gözlemlemekteyiz. Biçimsel değişim ideolojiyi desteklemektedir ve onun kadar önemlidir. Biçimsel değişim sahnenin ön kısmında oynayan oyuncudur, onun yetenekleri izleyicinin dikkatini göstermeye çekmektedir. Sahne arkasındaki yönetmen ise oyuncuya neyi, nasıl sahnelemesi

¹⁴¹ Bacchilega, a.g.e., s.23

gerektiği konusunda yol göstericidir ve burada yönetmenin rolünü ideoloji üstelenmektedir diye söyleyebiliriz.

19. yüzyılda halk masallarını derleyen ve bununla saf alman anlatılarını, kültürünü ortaya koymaya çalışan Grimm Kardeşleri, sonradan bu saflığın imkansız olduğunu anladılar. Fakat dünya bütününe yayılan halk hikayeleri ile saflığı ortaya çıkarmadıysa da, bir halkın değil Batı topraklarında yaşayan halkların arzu, kaygı ve yaşam şekillerini farklı toplumlarca tanınmasını ve anlatıların evrensel olma algısının gelişmesine yardımcı oldular. Disney yapıtlarının aracılığıyla popülizmi, seçkinliği ve tüketim olan özgün Amerikan ideolojisini temsil ederek, onun tüm dünyada yaygınlaşmasını sağlarken masallar vasıtasıyla ideal toplum düzenleyebileceğine inanıyordu. O da Grimm Kardeşler'in yaptığı gibi belirli bir ideolojini temsilen dünya çapında bir ölçüt olabilmeyi başarmıştı.

Masalın toplumsal düzen ve teknolojik gelişime uygun olarak bilgi yollama, bilgi alma ve bilgi koruma süreçlerinde gösterdiği değişimler **Tablo 1.** de halk masalının biçim, içerik ve işlev değişimleri olarak yansıtılmaktadır.

Masalların bildiğimiz tarihi yazılı masallarla başlamaktadır. Masalın 15. yüzyıldan öncesi dönemin toplumsal kuralları çerçevesinde değişim, gelişim sürecini kesin bilgilerle izleyememekteyiz. Yakın tarihin izleğinden çıkardığımız sonuç ise masal dinamik yapısı sayesinde, bir kültür ürünü ve bir ileti aracı olarak her dönemin toplumsal yapı ve teknolojik koşullarına göre değiştirilerek yeni biçimler ve hakim ideoloji uğruna içerik değişimi olgusunun her dönemde gerçekleşen bir süreç olmasıdır. Kültür, topluma ait ortak yaşayış düzeninin, zaman içinde değişme, gelişme ve yenilenme özellikleri taşıyan bir bütünü oluşturmaktadır ve bu yapısı ile kültürü canlı bir varlık kılmaktadır. Kültür toplumun yaşama düzenine bağlı olarak gelişir ve değişir. Bir kültür ürünü olan masal da, toplumun yaşama düzenine bağlı olarak biçim ve içerik değişimini gerçekleştirmektedir. Bu eylem masalı canlı kılmaktadır, zira değişimi durması ölüme, ölüm de unutulmaya götürmektedir. Toplumsal belleğin aktarılması açısından masal bir ileti aracıdır ve ileti araçları toplumsal düzenin de etkilendiği teknolojik değişimlere ayak uydurabilmektedir. Masallarda biçim gelişimi teknolojik gelişimleri izlemektedir.

2.3. Masalların Popüler Anlatılarda Yeri

20. yüzyıl ister halk masallarının istese de klasik masallarının gözden düşme, eski konumunu kayıp etme dönemidir. Bu düşüş özünde ekonomik, sosyo-kültürel ve teknolojik etkenlere bağlı olmaktadır. Fakat günümüzde masal metnine merakın azaldığı yerde masal uyarlamaları ve çeşitli biçimde dönüştürülmeleri daha cezbedici olmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki seyrinde aslında masalın değil masalın anlatı biçiminin konum değişikliği yaşadığını göreceğiz.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce masalın çocuk yetiştirmek için ideal vasıta olmadığı fikri onu konumundan etmişti. Savaş sonrası dönemde ise bilginin, teknolojinin ve ekonominin hayatın tek gerçeği olduğu ortamda masal daha da ötekileştirildi, nöbeti konum değişikliğini yaşadı. *“Klasik peri masalı söylemini ve bu söylemin nihai etkisinin, olası nükleer savaş, ekolojik yıkım, artan devlet ve sanayi müdahaleleri ve şiddetli ekonomik krizler ortamında aydınlatıcı ve özgürleştirici oldukları düşünülemez.”*¹⁴² İnsanlığın karşı karşıya kaldığı bu sorunlar, gerçek anlamda hayatı tehdittir ve fakat masal bu sorunların çözmek için yönelecek en son kapıdır. Çünkü masallar, *“ısrarcı ve inatçıdır... bizlere umut vermeye devam ediyorlar; fakat hakikatleri anlatarak yaşamlarımıza nüfuz edip onu istila ederlerken, bu hakikatleri nasıl yaşayacağımızı bize söylemiyorlar”*¹⁴³

Diğer yandan hayat mücadelesi bütün dönemlerde, dönemin şartlarına uygun olarak bütün toplumlar da var olmuştur. Daha önceki kuşakların yaşam koşulları her zaman güvensizdi: insanlar doğal afetlerin, salgınlar ve kıtlığın karşısında güçsüz durumdaydılar. Bugün ise sanayileşmiş ülkeler büyük ölçüde salgın ile kıtlıktan uzaktadır ama şimdi insanlık serbest bıraktığı toplumsal güçlerle bahşetmek zorundadır.¹⁴⁴ Ütopya özlemi, umut her daima her bireyin psikolojik ihtiyaçlarının başında gelmektedir. Hayat şartları iyileşmedi, insan hala ütopya ve sihir arayışındadır

¹⁴² Zipes, **a.g.e.**, s.353.

¹⁴³ **A.e.**, s.18.

¹⁴⁴ Anthony Giddens, **Sosyoloji**, s.67

ve bu anlatıların yüzyıllardır biçim değiştirerek insanlıkla beraber yürümesi tesadüfi değildir. Günümüzde masallar, bizden önceki toplumların yaşamında olduğu gibi merkez konuma sahip olmasalar bile, kültürel etkileşimlerde, toplumun beğenilerinin ve ideolojilerinin oluşumunda yadsınamayacak değerde rol oynamaktalar.

“21. yüzyılda peri masallarının kültürel üretiminin yaşamın bütün alanlarında azaldığına ilişkin bir işaret yok. Kitlesel medya dünya genelinde ticari ve kurumsal mesajları iletmek için peri masallarına güveniyor. Kişisel düzlemde günümüzü tamamlamak için onlara bağımlı olduğumuzun bile farkına varmaksızın masallar okuyor, anlatıyor ve tüketiyoruz. ...bizler de kendi yaşamlarımızı anlamlı kılmak için bu türlerle ilişki içindeyiz. İnsanın var oluşunu belirleyen karmaşık ve açıklanamaz tehlikelerin arasında yolumuzu bulmamız için örüntüler ve koşutluklar yaratırız.”¹⁴⁵

Masalın çağdışı kaldığını öne süren eleştirmenlerin var olmasının aksine, masal bazı özellikleri sayesinde biçim değiştirerek tarih boyunca ilerlemektedir. Peri masalları sıra dışı bir güce sahiptir ve Georges Jean bu gücü bilinç düzeyinde, tüm başarılı peri masallarının estetik olarak yapılandırma biçimine, fantastik ve mucizevi unsurların gündelik yaşamda kullanılma şekline bağlıyor. Bilinçdışı düzeydeyse Jean en iyi peri masallarının, öznel ve benimsene bilir dürtüleri okurun merakını cezbeden ve kişinin ideolojisine ve inancına göre farklı yorumlara olanak tanıyan, toplumsal bir ortama ilişkin nesnel göndermelerle bir araya getirdiğine inanır.¹⁴⁶ “*Masalların sözlü aktarımı her zaman bizi birbirimize bağlamıştır ve gerek görsel basında, gerek evde ya da okulda, gerekse kamusal alandaki etkisini bugün bile sürdürmektedir. Peri masalları dünyanın her yanındaki toplumların kültür ve medeniyet süreçlerinde daima öncelikli bir yer işgal etmiş, günlük hayatımızda vazgeçilmez bir alışkanlık haline gelmek gelmişler.*”¹⁴⁷

Masallar, motive edici özelliği nedeniyle geniş zaman diliminde tekrar tekrar anlatılmış ve böylelikle uygarlık sürecinde değişimlere uyum göstererek anlatılmaya devam etmiştir. Sözlü, yazılı ve elektronik kültürün hakim olduğu dönemlerde anlatıcılara ve dinleyicilere kendi gerçekliklerinden daha adil, ideal dünyadan söz eden masal, aynı zamanda bu dünyayı hayallerinde tasarlamaları için fırsat da vermektedir. “*Gündelik hayatın zorluklarından ve can sıkıcılığından dinleyiciyi uzaklaştırarak onu*

¹⁴⁵ Zipes, **a.g.e.**, s.17

¹⁴⁶ **A.e.**, s.356

¹⁴⁷ Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.17

alışıldık olmayan bir dünyaya sokarak gerçeklikten bir kaçış sağlar. J.R.R. Tolkien'e göre masalların... kaçışcısı niteliği, bu hayattan değil, kendi yarattığımız sefaletten bir kaçıştır."¹⁴⁸ Masaldan uyarlanan filmler de günlük yaşamdan kaçışı başarılı şekilde gerçekleştirmektedir. Küresel ilişkiler ve sanayi ile donatılmış dünyamız gerçekliğinden kaçış ve olağanüstü yaşamlara şahitlik etmek modern insana iyileştirici imkan sunabilmektedir.

John G. Cawelti, bir çocuğun yeni bir hikayeyi dinlemeye direnir yüzlerce kez dinlediği hikaye ile rahatlamasında olduğu gibi, seyircinin de aşına olduğu hikayeleri istediğini belirtmektedir. Hayal gücünün iyi bilinen ve kontrol altında tutulan alanı; tansiyonları, muğlaklıkları ve olağan tecrübelerden duyulan hayal kırıklıkları maceranın, romantizmin ve gizemin büyümlü pigmentleri ile boyanmaktadır. Seyirci benzer formlarda duygusal açıdan tatmin olmanın yanı sıra güven de hisseder.¹⁴⁹

"Yazın alanında, tarihsel zamana karşı öbür sanat dallarına oranla çok daha güçlü biçimde bir başkaldırının bulunduğu sezilir, içinde yaşamak ve çalışmak zorunda olunan zaman ritminden daha başka zamanların ritminden ulaşma arzusu sezilir. İnsan, kişisel ve tarihsel nitelikli kendi öz zamanını aşma ve ister vecd kökenli, ister hayali olsun "yabancı" bir zamana dalma arzusunun ortadan kalkıp kalkmayacağını sorar kendi kendine. Bu arzu var olduğu sürece, modern insanın, "mitolojiyle ilgili bir davranış"ın hiç değilse bazı kalıntıları hala korumakta olduğu söylenebilir. Mitolojiyle ilgili böyle bir davranışın izleri, aynı zamanda, bir şeyin ilk kez yaşandığı ya da tanındığı andaki yoğunluğu yeniden bulma arzusunda, uzaklarda kalmış olan geçmiş, "başlangıçların" o mutluluk veren çağını yakalamakta kendini gösterir."¹⁵⁰

Mitoslar içerdikleri tarihsel ve tarih öncesi çağrışımlarına, akıl dışı, sıra dışı göndermelerine rağmen, başlangıçları anlatan felsefesi sayesinde günümüz dünyasıyla, günümüz insanıyla, onun zihniyet dünyasıyla, psikolojik bilinçaltıyla, sosyal verileriyle ilişkindir, onun davranışlarında mitolojiye ait davranışlar görebilmekteyiz ve bu davranışlar popüler anlatılara da yansımaktadır. Eliade mitlerle kitle iletişim araçlarının benzer yanlarından bahsetmekte, çizgi film ve mitoslar arasındaki ilişkisini bu şekilde tasvir etmektedir.

¹⁴⁸ Aydın vb. **a.g.e.**, s. 25

¹⁴⁹ Ayşe Dilara Bostan, "Disney Animasyonlarında Toplumsal Cinsiyet: Prenseslik Anlatılarının Göstergebilimsel Çözümlemesi" **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2018, s.158 (Çevrimiçi) 16 Haziran 2020

¹⁵⁰ Eliade, **a.g.e.**, s.233

“Yapılan son araştırmalar, kitle haberleşme araçları yoluyla topluluklara zorla benimsetilen imgeler ve davranışların mitsel yapılarını aydınlatmıştır. Bu olguya özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde rastlanır. izgi resimlerdeki ("comic strips") anlatı kişileri, mitolojilere ya da folklorlara özgü kahramanların modern varyantını sunarlar. Toplumun büyük bir bölümünün idealini öylesine somut biçimde canlandırırlar ki, davranışlarında yapılan olası düzeltmeler ya da daha kötüsü, ölümleri, okurlarda gerçek bunalımlara yol açar; okurlar olaya şiddetle tepki gösterirler ve çizgi resimlerin yazarlarına ve gazete yöneticilerine binlerce telgraf çekerek karşı çıkarlar.”¹⁵¹

Masalın modern sanat ve günlük yaşantımızda olma sebebi yukarıda gösterilen masal özellikleriyle ilişkilendirilmektedir. Popüler anlatılarda masal metni ve unsurlarına sık sık rastlanılmaktadır. Değişen aktarım yollarına rağmen masala olan merakın azalmaması onun cazibesini daha da artırmak, bu cazibenin neden kaynaklandığı sorusunu doğurmaktadır. J. Zipes, M.Warner, B. Bettelheim ve C. Bacchilega gibi masal araştırmacıları çalışmalarında bu soru cevabının izini sürdürmektedirler.

Masala, kültürel bellek taşıyıcısı olarak sonraki toplumlar için önemli bilgiler aktaran bir araç yaklaşımı varken, diğer yandan da standart kalıp ve ideolojilerin taşıyıcısı olan bir araç olarak, başka bir yandan da sadece gerçek dışı hayal ve ütopyalarla dinleyici üzerinde uyutma işlevini gördüğü eleştirel yaklaşımlar mevcuttur. Çünkü “*anlatmak asla masum bir eylem değildir ve bir başka anlatıyı çerçeveleyen bir anlatı, yazara, hikayelemenin sonuçlarını sergileme olanağı sağlar.*”¹⁵² öncelikle bütün bu yaklaşımların belirli tarihi süreçlerin sonucunda doğduğunu vurgulamak gerekmektedir.

1960’larda, yurttaşlık hakları ve savaş karşıtı hareketlerin, yeniden canlanan feminizm hareketi ile eğitimde ve siyasette yapılan reformlarla birlikte, genç kuşakların hayal gücünün, devrimci dönüşümün, siyasal adaletin ve ütopyacı umudun kudretine olan inam ve dilekleri neredeyse hiç gerçekleşmemişti. Toplumsal, politik ve kültürel koşulların değişmesi peri masalına da yansımış, masala ilişkin görüş ve yaratımlarda bir sonraki değişim yaşanmıştı. Bu değişim çok sayıda sanatçının, peri masalını ütopyacı arzuları dürtmek için değil, daha çok insanların başlarına gelen

¹⁵¹ A.e., s.226

¹⁵² Brooks, a.g.e., s.89

şeyleri kavramasını zorlaştıran yapay yanılsamalar olarak ele alması ile sonuçlanmıştı.¹⁵³

Savaş sonrası dönemde, masallarla yetiştirilmiş kadınlar ve Disney çizgi filmleri Pamuk Prenses (1937) ve Sindirella'ya (1950) götürülmüş olanlar ayaklanıp öykülerdeki yalanları ve kalıplaşmış tiplerini, saptırılmış değerleri, güzellik kraliçesi fantezileriyle "ve sonra mutlu bir ömür sürdüler" umudunu protesto ettiler.¹⁵⁴Bugün masallarla ilgili çalışmaların büyük kısmı toplumsal cinsiyet sorunu üzerine odaklanmaktadır. Bu tip çalışmaların çoğalmasa boşuna değildir çünkü masalların popüler anlatılardaki uyarlamalarda toplumsal cinsiyet konusunu özenle vurgulanmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsallaşma, teknoloji ve politikada yaşanan değişimler kendini yaşamın başka yönlerinde göstermeye başladı. Bir önceki dönemde çocuk yetiştirmek için masalın ideal vasıta olması fikri de değişime uğradı. Pek çok ilerici eleştirmen ve yazar bu masalları aşırı cinsiyetçi, ırkçı ve otoriter rejim yanlısı olduğu düşüncesiyle çağdışı görmeye başladılar. Batı Almanya'da zamanla Grimm Kardeşleri, Hans Christian Andersens, Ludwig Bechstein ve bu yazarların taklitçileri, peri masallarını çocukların burjuva toplumunda sabit roller ve işlevler öğrenmesini telkin eden ve böylece serbest gelişimlerini engelleyen bir eğitim sisteminin "gizli ajanları" olarak görülmeye başlandı. 1960'larda teknolojik ilerleme yaşayan toplumlardaki değişen koşullara ve toplumsal ilişkilere eleştirel yaklaşan, yenilikçi, özgürlükçü masalların yazılımında kullanılan klasik masalların tutucu doğası daha çok göze çarpmaya başladı.¹⁵⁵

20. yüzyılın başında peri masalı söylemini değiştiren ütöpik ve yıkıcı deneylerin gerçekleştiği yenilikçi masallar yazılmaya başladı. Karşıkültürel masallar, daha özgürleştirici ve geçmişin masallarındaki gerici arayışlara karşı biçimde yazılan masallar olarak tanımlanıyordu. Bu masalların yazarları uygarlık sürecini dönüştürme, geleneksel gerici yazma, düşünme ve resimleme biçimlerinden uzaktılar. Uygarlık

¹⁵³ Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.284

¹⁵⁴ Warner, **a.g.e.**, s.125

¹⁵⁵ Zipes, **Peri Masalları ve Yıkma Sanatı**, s.134

dönemine ait masalların aksine yeni dönem masalları fantastik tasarımları, akılcılığın kontrolünü yıkarak, okurun benlikteki örselenmeleri üzerine daha serbest düşünmelerini, kolektif bilincin yükseltilmesi için masallara dahil edilmekteydi. Karşıkültürel masallar aynı zamanda cinsiyetçilik ve otorite karşıtı dünya görüşü ışığı altında yazılmaktaydılar. Lakin peri masallarının fantastik tasarımlarını ve düzenlemelerini kullanarak yazılan bu yenilikçi masallar gerek büyükler gerekse de küçükler tarafından kabul görülmediler.¹⁵⁶

“Karşıkültürel hedef, mevcut uygarlık sürecini meşrulaştırmak için artık mutlu sonun baştan çıkaran, büyüleyici yanılsamalarına sırtını dayamayan, fakat üst üste bindirilmiş yanılsamaların sonlandırılmasını talep eden uyumsuz simgelerden yararlanan yabancılaştırma teknikleriyle açıkça ortaya koyulur. Amaç okurların derinlerdeki kişisel dileklerinin gerçek sınırlarını ve olanaklılıklarını toplumsal bir bağlamda algılamalarını sağlamıştır.”¹⁵⁷

Skolostik Fantazya derlemesinde masallar yaygın tanımlar ve özelliklerinin karşıtı biçimde, katı ideolojik metin olarak eleştirel yaklaşım çerçevesinde ele alınmaktadır. Kitaba dahil olan masallar, eleştirel yönelimli analize tabi tutularak kişiyi kurulu toplumsal düzene davet eden gizli telkinler aracı olarak gösterilmektedir. Yapıbozum paradigmadan incelenen yaygın masalların, eğlendirici, eğitici, rahatlatıcı işlevlerinin altında yatan saklı işlevleri ortaya çıkarılmakta, masalın daha önce fark etmediğimiz katmanlarını görebilmekteyiz. Oysa ki yüzyıllardır beraberinde getirdikleri cinsiyetçi egemen ilişkiler, çocukluktan beri kulağımıza fısıldayarak bizi ‘ideal toplum’ için hazırlamaktalar. Masalın temel öğretisi bilinçdışına değil bilinçaltına yöneliktir. Çoğunlukla fark edilmeden maruz kalınan bir etkidir bu. Öyle ki değer yargıları inşa eder alttan alta, gizlice standart ölçüler koyar, birörnek yaşama, düşünme ve duyma biçimleri yaratır. Böylece masallar, değişmeden kalanı görüp rahatlama ve ardından var olanı kabullenme dürtüsünü onayladıkları için ideolojiktirler. Masal dünyası hep iyilerin kazandığı mutlu biten sonları, her türlü engellerden galip çıkan kahramanları, devleri dize getiren yiğitlikleri ve akla durgunluk veren ergenleşme ayinleri vb. benzeri örgüleri ile popüler bir roman ya da hikayenin dramatik örgüsüne benzetilmektedir. Popüler kültürel içeriklerde bilincin, eğitimin, zihinsel gelişimin, aydınlanmanın kişisel düzeyinin karamsarlık verici

¹⁵⁶ Zipes, **a.g.e.** s.352-354

¹⁵⁷ **A.e.**, s.369

yadsınmasında karşılığını bulduğu gibi, anonim inanışlar ve kültürel biçimlerin, dolayışız bilincin ürünü olan masallar da, kültürel vasatın standart kalıplarını, çoğunluk açısından kabul kılınan hayat tarzı ve düşünme biçimlerini esinler. Masallarda belli klişeleşmiş olaylar, durumlar ve tipler üzerinden zamane okuruna yönelik ciddi koşullandırmalar söz konusudur.¹⁵⁸

Gel gör ki, günümüzde her şey o kadar bağlantılı hale gelmiştir ki ve akıl ile fantezi arasında sınırlar çökmüş, sanatçılar da bu doğrultuda peri masallarının geleneksel yapılarını ve “iyiliğini” kabul etmezken, bu masalların insanın tecrübelerini yansıtan bellek olarak, derin manalar içerdiğini unutmaktalar. Zipes, peri masallarının altlarında yatan dramlar karmaşık toplumsal gerçekliklerimizle hem yüzleşip hem çarpışmak için yeniden yaratılıp ve yeniden tasarlanırsa bizlere hitap edecek ahlaki yönden naif dünyalar sunabileceğini söylemektedir. Çünkü çarpışmalar her zaman yıkımla sonuçlanmak zorunda değildir. Bunlar klişelere ve kötü alışkanlıklara karşı durmak ve onları sekteye uğratmak için gereklidir. Çağdaş sanatçılar peri masalı konularına eleştirel ve kuşkucu bir bakış açısıyla yaklaşmakta, onları modern dünyanın sorunlarının çözümünde hiçbir alternatif sunmadıkları için eleştirmektedirler. Bir yandan da çağdaş görsel sanatçılar peri masalının özündeki umudu korumak için onu güzel kadın ve kahramanlar ve prenseslerden, mutluluğun anlamı konusunda seyircilerin gözünü boyayan şenlikli sahnelerden mahrum bırakmış ve aynı zamanda distopyalar, grotesk, ölümü anımsatan sahneler ve komik konfigürasyonlar yaratarak peri masalına daha derin anlamlar yüklemişler.¹⁵⁹

Warner, çağdaş ticari sinemanın Victoria Çağının sorumsuz eğlencesinden sorumlu öğretime kaydığını ve mevcut adaletsizliklere karşı peri masallarının protestosuna inanın devam ettiğini söyleyerek bu olguyu eleştirmektedir. Günümüzde aile filmi ile heyecanlı, umutlu alternatifler sunan senaristler kuralları altüst etme gayretindedirler ama perdedeki hayallerinin gerçek olma gücü taşıdığı varsayımından yola çıkarlar. Düş fabrikasının ideolojisi ‘yıldızlardan dilek tutma’dır ve peri masallarının boş bir ticarilik ve boş hayal sattığını öne süren öfkeli eleştiriye yol

¹⁵⁸ Köse, **a.g.e.** s.11-24

¹⁵⁹ Zipes, **Dayanılmaz Peri Masalı**, s.282

açar.¹⁶⁰ İster Warner, isterse de Zipes günümüz uyarlamalarında masalın hafife alındığını, özünde olan derin manaların yerini daha basit içeriklerin aldığını ve bununla da masalı konumundan edecek yaklaşımlara ortam sunulduğunu eleştirmekteler. Masal insanın tecrübelerini yansıtan belleği temsil etmektedir ve sanatçılar bunu değil unutmamak aksine masalı kabullenilir, benimsetilir biçime sokmakla taşıdığı derin anlamlara yeniden ulaşmamıza yardımcı olabilirler.

“Peri masalları gerçeği bulmaya çalışan öykülerdir ve bize çok daha büyük şeylerin küçük bir yanını gösterirler; bu onların yazıda, sanatta, sinemada, dansa ve şarkıda giderek artan varlıklarını belirleyen temel öğedir. Masallar karanlığın ortasındaki ışık olmuşlardır. Ne var ki çatışmalar, eko-facialar ve daha başka güçlükler çağında sığ vaatler ve kolay çözümlere duyulan tiksinti, peri masallarının kolunu kanadını kırmaktadır; umut amaçlı bir sahtecilik gibi görülebilmektedir. Disneyleştirme kirli bir kelimeye dönüşmüştür -yalancılıkla eşanlamlıdır- oysa Disney'in ilk filmleri etkili olduğu kadar çok yapay tatlı ya da artırılmış olsa da mesele tamamıyla bu değildi. Peri masallarının amacını Tolkien "hayal edebilmiş olağanüstülüğün gerçekleşmesi" olarak görse de, artık peri masalları eskisi kadar aydınlık ve parlak değildir, göğü bulutlarla kaplanmış. Çok az aykırı ses peri masallarını çocukça ve aptalca bulmaktadır ama bütüne baktığımızda, insanlık tarihinin ve kültürün en değerli ve en derin yaratımlarından olduğu geniş kabul görmektedir; her şey yerli yerine doğru oturtulduğunda, bir anlatım temel kopyası (ozaliti), imgesel etkinliğin gerçek başlangıç döneminden kutsal mitler olarak ele alındıkları görülmektedir.”¹⁶¹

Toplumsal oluşumların temelinde iletişim bulunmaktadır. Günümüzde yeni medya ürünleri sözel iletişim vasıtası kadar yaygın kullanılmaktadır. Medya ürünlerinin yaygın kullanıldığı dünyamızda gerçeklikler anlatı tarafından yapılandırılmakta ve önerilmektedir. Medya belirli ideoloji öncülüğünde en doğal olanı iletmektedir ve toplum da kimliğini bu anlatılar bağlamında yeniden ve yeniden üretmektedir. Teknolojinin getirdiği biçim çeşitliliği ile anlatı şekilleri de çeşitlenmiştir. Bir anlatı içeriği televizyon programları, reklam, film, roman, sahne, sosyal medya aracılığıyla iletilmektedir. Bugün gündelik yaşamın birçok alanında ve iletişim biçimlerinde az veya çok derecede masala yüz tutulmaktadır. Televizyon programlarında, film, kitap veya reklamlarda tanıdığımız masallara veya masal parçalarına sık sık rastlamaktayız. Masalların bu şekilde kullanılması, iyi bilinen masal motiflerine yeni algılar sağlar ve böylece masalın kültürel ve popüler sermayesini genişletir.

¹⁶⁰ Warner, **a.g.e.**, s.150

¹⁶¹ **A.e.**, s.163

Masal filmlerinde masallar esas alınmaktadır ve masalın aksine daha canlı ve çeşitli anlatı yollarına sahiptir. Masalın kısa biçim ve betimlemelerden ibaret oluşundan dolayıdır ki film uyarlamalarında birçok ilave olay ve süslemelere rastlamaktadır. Burada önemli olan bu değişimlerin hangi ideoloji, toplumsal yapı çerçevesinde gerçekleştiğidir. Bu çalışmada sözü geçen değişimin hangi doğrultuda gerçekleştiğinin izinden gitmekteyiz.

Dönemin sınırlar ötesi oluşunu masal bağlamında da görebilmekteyiz, şöyle ki 21. yüzyıl masal anlatılarında serbest uyarlamaların gerçekleştiği dönemdir. Bu uyarlamalar masalın yaygınlaşması için muazzam bir ortam sunarken, masal aracılığıyla iletilmekte olan deneyim ve sorun çözme becerileri önemli ölçüde kısıtlamaktadır. Bununla da masalın içerdiği değer ve sembol dili kaybolma yolunu tutmaktadır. *“Masal ürün ve konularından hiçi biri uzun süre için belirli değildir. ‘Onlar ani zevk ve haz için üretilmekte’ler. Kitle ve popüler kültürde şeylerin basitliği, şimdiliği ve sadeliyi, aynı zamanda akıcılığı ve değişkenliği söylenegelmiş masal dünyalarının şehvetli deneyimini gerçekleştirmek için bir temel sunar.”*¹⁶²

“Tüketim toplumu var olmak için nesnelere ihtiyaç duyar, daha doğrusu onları yok etmeye ihtiyaç duyar. Nesnelerin “kullanımı” sadece nesnelerin yavaş yavaş kaybolmasına götürür. Nesnelerin şiddetle yitilmesindeki değer, yaratılan değerden çok daha yüksektir. Bu yüzden yok etme, üretime temel alternatif olarak kalır: Tüketim sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terimdir. Tüketimde, kendini yok etmeye, aşmaya, dönüştürmeye yönelik derin bir eğilim vardır. İşte burası tüketimin anlamını kazandığı yerdir.”¹⁶³

Baudrillard kültürün tüketimi sorununu, ne kültürel içeriklere ne de kültür izleyicisine bağlamaktadır. Belirleyici olan şey, kültür ürünlerinin milyonlarca kişi tarafından izlenmesi değil, kültürel eserin, moda nesneleri gibi, evrensel bir üretim sisteminde üretildiği için, ‘geçici bir göstergeden ibaret olmaya mahkum olmasıdır.’ Kültür, artık kalıcı olmak için değil, tüketim toplumu kurallarına uyum sağlayarak geçici olmak için üretilmekte, güncellik eğilimine uyum sağlamaktadır. Yapıtların anlamını sorun haline getiren şey, tüm anlamlandırma biçimlerinin, aynı iletişim

¹⁶² Natascha Thaler, **Populäre Märchen: Kulturgut als Massenware und Konsumprodukt**, Hamburg, Diplomica Verlag GmbH, 2013, s.130

¹⁶³ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Ferda Keskin, Nilgün Tütal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.46

sistemi aracılığıyla her şeye dayatılmasıdır. Kültür, toplumsal statü talebine uygun olduğu sürece tüketilmekte, kültürel içerik ikincil işleve dönüşmekte, kültür ürünü diğer nesnelerle yer değiştirerek onlarla türdeşleşmekte, farklı piyasalarda satılmakta, böylece bir tüketim nesnesine dönüşmekte, diğer nesnelerle aynı ölçütlerle üretilip tüketilmektedir. Bugün kültürü sanatsal estetiğe uygun olarak, iş bölümüne, işlevselliğe, endüstriyel nesnelere uygun olarak üretebilmenin yolları aranırken, estetik türdeşlik, biçimsel birlik, belli bir çevre ya da ambiyans içinde konumlandırma uğraşı tasarımının özünü teşkil etmektedir. Sanatsal yaratıcılık, estetik kaygılar, yetenekler, bilgi potansiyeli, deneyimden gelen her türlü birikim küreselleşmenin hizmetindedir. Küresel kitle kültüründe, kültür ürünleri bu koşullarda üretilerek tüm dünya pazarlarına sunulur. Küresel piyasadaki her türlü ürünün tasarımında kullanılan kıstaslar, ölçütler, satış miktarlarının yarattığı sonuçlara göre sürekli yeniden-tasarlanır. Kitleler tarafından en çok beğenilen şey, en çok satılan anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, dünyanın her yerinde satabilecek, herkese hitap edebilecek ürünlerin dış formu, şekli, kullanım kolaylıkları ve her türlü ergonomisi tasarımcılar tarafından projelendirilir.¹⁶⁴

Kitle kültürüne malzeme olan masalın günümüzdeki değişim özelliği yukarıda gösterilen sürece uymaktadır. Günümüzde masal ve masal unsurlu ürünler, sözel kültürdeki dilden dile aktarım sürecinde canına can katarak, zenginleşerek yayılma yoluyla değil bir meta olarak, geçici olmak için üretilmektedir. Bu da masalın kültürel içeriğini bozuntuya uğratmaktadır ve bu süreç küreselleşmenin kültür üzerindeki genel olan etkisini yansıtmaktadır.

Bugün masal ve masal unsurlarına sanat, sinema ve reklam gibi alanlarda rastlamaktayız. Geniş alana bakarsak giyim ve diğer tekstil ürünlerinde (özellikle çocuk giyim ve diğer tekstil ürünlerinde), yiyecek ve içecek ambalajlarında, mutfak ve gündelik hayatta kullanım eşyalarında, çocuk oyun ve oyuncaklarında, sinemanın animasyon, masal filmi, dizi ve film biçimlerinde, televizyon programlarında, yazılı ve dijital başta olmak üzere çeşitli reklam araçlarında masal metinlerine birçok kullanım biçimine göre rastlamaktayız. Yukarıda da söylendiği gibi masal değişime

¹⁶⁴ Çakır, a.g.e., s. 359-361.

uygun yapısı sayesinde günümüz de anlatılmaktadır. Anlatım kanalı ve içeriğinin değişimi masal için spesifik bir olguysa bugün bu değişim ve kullanımların yadsınmaması gerekmektedir. Fakat asıl sorun masalların tüketim toplumunda popüler kültür için bir malzeme olması, artan değişiminin toplumsal süreçlere göre değil, tüketim toplumunun şartları çerçevesinde hızla değişmesidir. Tüketim toplumunda ürünler üretilmek için yok edilmektedir. Popüler kültür ürünlerine baktığımızda sürekli değişim bu ideolojiyle gerçekleşmektedir. Bu kültür “...daha çok (ideolojik, folklorik, duygusal, ahlaki ve toplumsal) içerikleri, basmakalıp içeriklerle birleştirir.”¹⁶⁵ Masal ürünleri homojen kültür ve tüketim kültürü bağlamında her üretimde özüne ve gerçek işlevine bir az daha yabancılaşmaktadır. Bununla da masal küresel kültürün sonuçları olan yabancılaşma, homojen ve otomatik görünüme uygun şekil almaktadır.

Popüler nedir? Kar elde etme amacıyla tüketime sunulmuş bir maldır. Burada ürünün ve endüstrinin karakterine göre değişim vardır. Yani kültür endüstrileri sürekli yeniden kullanım gerektirir ve bu da aynı şeyi kullanmanın bıkkınlığı ve eskiliğini vurgulayan yenileme olarak sunulan, faklı olmazsa bile yeni olan ürünlerle süreklilik sağlanır... Popüleri popüler yapan güç ekonomik ve ideolojik güçtür. Dün, popüleri (halk ozanını, halk öyküsünü, halk ağıtını) tanımlayan güç halktı; bugün popüleri tanımlayan medya denen ve reklamcılıkla yaşayan ticari amaçlı ticari güçtür. Yani popülerin tanımı halkın elinden alınmıştır; tanımı yapan sermaye gücüdür.¹⁶⁶ “Popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü tekelsel kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden-yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür.”¹⁶⁷

Bacchilega, Warner’ın Disney ve Ladybird Yayıncılık tarafından yeniden uyarlanan masallarından şikayet ettiğini ve bunu “küresel köydeki kurumsal erişimin ilk bakışta görünen sorunlarından birisidir” diye değerlendirdiğini söylerken, kendisi

¹⁶⁵ Baudrillard, **a.g.e.** s.125.

¹⁶⁶ İrfan Erdoğan, “Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele.” **Popüler Kültür ve İktidar**. Ed. Nazife Güngör, Ankara, Vadi, 1999, s.33-35

¹⁶⁷ Erdoğan, **a.g.e.**, s.32

de Disney’inki gibi bir tek-biçimciliğin, masalları standart değerler-ve-düşler paketine dönüştürmek suretiyle kendisini yeniden üretip uluslararası arası ölçekte sattığı konusuna katılmaktadır.¹⁶⁸

İnsanlık tarihinin başlarında sanat, toplumsal yaşamda uzmanlaşması gereken bir alan değil, ritüel haline gelmiş, toplumun bütün kesimlerinin katılmış olduğu bir etkinlikti. Bu dönemde henüz üretici ve tüketici gruplar ortaya çıkmamış, birlikte üretim ve tüketim olgusu toplumsal yaşamın en belirleyici konumu olarak varlığını sürdürmüştü. Daha sonra sanatsal etkinlik toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte beraber olduğu bir olgu olmaktan çıkmış, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline gelmiştir. 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başından itibaren kültürel etkinlik, diğer etkinlikler gibi ekonomik özellikler taşımaya başlamıştır.¹⁶⁹ *“Postmodernizm ile birlikte tüketim ekonomik bir problem olma niteliğini bütünüyle yitirmiş ve kültürel boyutuyla ön plana çıkmış”*¹⁷⁰ Aynı zamanda serbest zaman eylemi de daha çok ekonomik bir niteliğe burunmuş ve yönlendirilmeye başlanmıştır.

“Sinema, yaşamsal ihtiyaçları dışındaki şeyler için de para harcayabilecek orta ve üst sınıflara yönelik bir serbest zaman etkinliği olarak kabul edilebilir. Kitlelerin temel olarak vakit geçirmek için tercih ettikleri sinemada bir film izleme edimi, izleyicilerine eğlenmenin yanı sıra modern toplumun tüketim ilişkileri bağlamında anlaşılabilir hazlar da sağlamaktadır. Bu hazların başında film kahramanı ile özdeşleşme ve gündelik hayata dair sıkıntılardan kurtulma gelmektedir. Film endüstrisi, kapitalist dünyanın eğlendiren yüzü olmuştur. Filmin kahramanı ya da hikayenin mekanı gibi sinematik imgelerin tüketiminin araçsallığı, çoğu zaman izleyici için ‘satın alınabilecek bir mutluluk fırsatı’ imajı yaratmasından gelir. Tüketimin gerçek olduğu kadar imgesel olduğu, alışveriş ile eğlencenin artık birbirine karıştığı tüketim toplumunda, insanların neredeyse bütün boş zamanlarını dolduran medyanın kahramanları da artık birer imge, meta haline gelmiştir.”¹⁷¹

1990’lardan itibaren dünyanın her yerine ulaşan Amerikan filmleri, etkili birer kültür endüstrisi ürünüdür. Böyle etkili bir aracın başka amaçlar için kullanılması da kaçınılmaz olmuştur. Amerikan popüler kültürünün yaygınlaşması sadece sinema yoluyla yaşanmamaktadır, fakat sinema bu süreçte önemli bir rol üstlenmektedir.

¹⁶⁸ Bacchilega, **a.g.e.**, s.246

¹⁶⁹ Koluaçık, **a.g.e.**, s.137

¹⁷⁰ Featherstone’dan akt Güzin I. Aydınalp, “Reklamlarda Masal Kullanımının Boyutu: Televizyon Reklamlarına Bir Bakış” **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C: 6 S:4, 2019, s.15-33 s.18 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/703420> 24 Haziran 2020

¹⁷¹ Şeşen, **a.g.e.**, s.94. (Çevrimiçi): 24.06.2020

Küreselleşmenin kültürel etkilerinden bahsederken, dünya üzerinde dolaşan ve yoğun olarak tüketilen sinema ürünlerinin önemini bu süreçte vurgulamak sahih bir yaklaşım olmaktadır. Hollywood'un ekonomik sebeplerde dolayı dış pazara açılması, popüler kültürün yaygınlaşması sürecini daha da hızlandırmıştır. Yukarı da vurgulandığı gibi, masalların sözlü kültürde kültürlerarası yayılımı zaten gerçekleşmekteydi. Masalların yazıya aktarmasıyla bu süreç olduğundan daha hızlı ve kalıcı görünüm almaya başlamıştır. Son yıllarda ise küreselleşmenin özünü teşkil eden kolay dağıtım olanakları ve üretim biçimlerindeki sürat gerçeği masalların kültürlerarasındaki akışına da hız kavramını eklemiştir. Masalın yayılımı bağlamından bakıldığında bu süreç yeni değil fakat özellik olarak değişime uğramış şekilde önümüze çıkmaktadır.

Kitle iletişim araçları bileşkesi internet, bugün başlı başına bir kültürel bağlam ve önceki kültürel ortamlarda yaratılan gelenek ve ürünlerin temel yaşam alanı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de sadece yazılı kültür değil, sözlü kültür gelenek ve ürünleri de sanal dünyada yaratılmaya, aktarılmaya, paylaşılmaya ve değiştirilmeye başlanmıştır.¹⁷² İletişim teknolojilerinin bir koleksiyonu olarak bilinen internetin küresel kapsamda içerik aktarımı ya da dinleyiciye bilgi ulaştırma özelliği sayesinde küresel kültür olgusunun gerçekleşmesindeki yeri büyüktür. Çünkü masal uyarlama biçimleri televizyon dışından internet ortamında da yayılmaktadır.

Masalın medya ürünleri arasında en geniş kullanım alanlarından biri de reklamlardır. Bir tanıtı anlatımı olan reklamlar olumlu imajlar oluşturmak adına masal içeriğini, iyi ve kötü karakterlerini, konularını, mesajlarını, mekanlarını ya da metaforlarını kullanmaktalar. Masal içerikleri reklamlar izleyicileri gülümseterek, hoş bir rüyaya daldırarak büyük ilgi çekmekte. *“Baudrillard’a göre kapitalizmde, tüketiciler ürünleri değil göstergeleri tüketir. Bu göstergeler de reklamlar aracılığıyla tüketiciye ulaşır... Masalın “hayal”i “üretmesi”, reklamın ise “hayali önce üretip” sonra “tüketmesi” söz konusudur.”*¹⁷³

Masal kişiyi ütöpik dünyalara götürerek günlük yaşamından kaçış işlevini gerçekleştirmektedir. İnsan hayal dünyasında imkansızın mümkün olduğu kurmaca bir

¹⁷² Nebi Özdemir, **Medya Kültür ve Edebiyat**, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2009, s.290

¹⁷³ Aydınalp a.g.e. s.18

yapıya sahiptir. Reklam masalın sahip olduğu bu kurmaca yapını tüketim kültürü bağlamında inşa etmektedir. Tüketim kültüründe tüketim, bir gündelik hayat ideolojisi ve her yolun sonu tüketime çıkmaktadır. Bu kültürün baş anlatılarından biri de reklamdır. Bu bağlamda içinde bulunduğumuz dünya düzenini ‘reklam’ dünyası olarak ifade edebiliriz. Masal etkileme gücü ve çekiciliğı ile bu kültürün baş anlatısı olan reklam için muazzam bir kaynak oluşturmaktadır.

Modern yaşam ve küreselleşmenin neredeyse tüm halk kültürü unsurları üzerinde etki bıraktığı bilinmektedir. Bu olguda bir yandan bu ürünlerin korunması gerektiğı savunulurken diğer taraftan onların aktif şekilde halk yaşamına aktararak canlı tutulması gerektiğı fikrinin önemlerinden söz edilmektedir. Halk kültürü ürünlerinin aynıyla masalın aktarımında, halka ait olanı modern hayatın günlük yaşantısına taşıyan popüler kültürün dönüştürücü imkanlarından yararlanılmaktadır. Masallar popüler kültürün sağladığı imkanlar çerçevesinde, farklı kesimlere hitap eder şekilde yeniden üretilmektedir. Yeniden üretim imkanları olan popüler kültür taktikleri ve dil oyunları sayesinde masal unsurları varlıklarını sürdürmektedirler. Fakat burada, masalın ve genelde folklor ürünlerinin yayılımını sağlayan asıl gerçeğin yine bu ürün ve unsurların temelini oluşturan halkın ortak değerleri, kültürel kodları/ evrenselleri olduğunu vurgulamakta fayda var.

Teknolojinin yaygınlaştığı günümüz dünyasından ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumda değildir ve getirdiğı değişimler kaçınılmazdır. Benjamin, sanat eserlerinin teknolojik imkanlarla yeniden üretiminde oluşabilecek sihirli değişimi sayesinde bu yapının biricikliğinin ve hakikiliğinin ortadan kalkmış olmasına rağmen teknolojinin ona getirdiğı olanakları da göz ardı etmemek gerektiğini savunmaktadır. Ona göre sanat eserlerinin yeniden üretimi tarih boyunca yapıla gelmiş bir eylemdir yani sanat eseri tarih boyunca kopyalanmıştır, ama yeniden üretimin insandan teknolojiye devir edilmesiyle birlikte önemli ölçüde anlam değişikliklerinin ortaya çıkma konusu tartışmaya değer konudur. Teknoloji çağında yeniden üretim sanat eserini sabitlikten taşınabilir duruma, teklikten toplu dağıtıma ve özerklikten kurtararak bağımsız bir hale getirmektedir. Çoğaltılan sanat eserinin zaman ve mekan içindeki kaybolan şimdiliğı, onun, nesnenin maddi varlığından ve tanıklık ettiği tarihi

sürecinden ibaret olan hakikiliğini de zedeler. Bu yolla yeniden üretilen yapıtın tarihsel tanıklık özelliği zarar görmektedir. Bu da özünde kayıp olan şimdilik ve buradalık özelliğinin eserin atmosferinin yani aurasının esas gücünü de yitirmesine sebep olmaktadır. Benjamin, sanat yapıtlarıyla bu yapıtların içinde gerçekleştiği tarihsel sürece değinirken bunların ilk önce büyüsel daha sonra da dinsel amaçlarla üretilerek kült değerlerini edindiklerini belirtmektedir. Tarihi boyunca kutsal törenlerin kullandığı sanat yapıtı teknik imkanlarla yeniden üretilerek özgür kılınmıştır. Fakat teknik imkanlarla yeniden üretilen sanat yapıtı, kült değerinden yoksun kalmış ve bu sebepten özerkliğini, özünü kaybetmiştir.¹⁷⁴

Sözü geçen yeniden üretimlerin günümüzde dijitalleşme ile birlikte çoğaltılması ve ulaşılabilirliği daha da kolaylaşmıştır. Kolay ulaşılabilirliği sayesinde sanat yapıtlarının yeniden üretimleri çeşitlenmiş ve günlük hayatta sık sık önümüze çıkmaktadır. Teknolojik araçların sanat eserine getirdiği yeni perspektif ve olanaklar onun belirli bir mekana veya kuruma hapis olmasının önüne geçerken, bir yandan da günümüz dünyasının yersiz yurtsuzlaşma eğilimlerine tabi tutmaktadır. Akışkan süreçler içerisinde ilerleyen kültür ve kültür öğeleri sınırlar ötesinde, özünden uzak bir biçimde yayılımını sürdürmektedirler.

Bir kültür ve sanat ürünü olan masallar da aynı yayılım sürecini izlemekteler. Örneğin Orta Doğu kökenli halk masalı olan **Alaaddin'in Sihirli Lambası** 18. yüzyılda Antoine Galland tarafından Avrupa'ya tanıtıldıktan beri sonuncusu 2019 yılında Walt Disney Pictures tarafından yayımlanan film versiyonu olmak üzere defalarca farklı yorumlarla tüm dünyadan seyircilere sunulmuştur. Sözü geçen masal her ne kadar doğu kültürüne ait olsa bile yeni uyarlamalar her defasından biraz daha özgün metinden ve atmosferden uzak düşmektedir. Masal küresel kültür bağlamında popüler anlatıların kaynak metinlerini oluştururken sahip oldukları kült değerleri kayıp etmektedir. Kısacası aktarım biçimin yanı sıra masalın içeriği de önemli ölçüde değişime uğramaktadır. Masalda kültür emperyalizmine ait olan ideolojileri aktarma işlevi kültürel bellek aktarma işlevinin yerine geçmektedir. Bu bağlamda masal ister teknoloji kullanımı isterse de ideoloji aktarımı sonucunda işlevini değiştirerek aurasını

¹⁷⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 50-73

kayıp etmektedir. Aurasını kayıp eden masalın günümüzün değişimlerine uygun değişip değişmemesi ise masala ait konular içinde en tartışmalı konulardan biridir.

Teknolojinin gelişmesiyle beraber yakın zamanımızda derlenen masallarda telefon, telgraf, televizyon gibi iletişim araçlarının; araba, taksi, cip gibi taşıtların; apartman gibi yaşanılan mekanların; sinema, tiyatro gibi eğlence vasıtalarının geçtiği tespit edilmektedir. Modern çağın beraberinde getirdiği yeniliklerin yer yer masallar içerisinde yer alması, bu türün, günden güne sihirli ve olağanüstü havasını kaybederek bugünün hikaye ve romanına yaklaştığını göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.¹⁷⁵

“Masalların geçirdiği postmodern dönüşümleri okurken, bu dönüşümlerin illa ki düzeltici yahut siyaseten yıkıcı olmaksızın hem mevcut normları pekiştiren, hem de bu normları sorgulayan iki katlı ve çifte dönüşümler olduğunu gördüm. Edebi metinler, çizgi filmler, sinema filmleri, müzikaller ve pembe diziler olarak önümüze gelen post-modern masallar o harikulade hikayelerdeki “sihri” yahut mitsel-poetik nitelikleri, bu metinleri yeni bir okuma faaliyetine tabi tutarak ve böylelikle atıl kalmış veya unutulmuş ihtimalleri hikayenin tekrarlanmasından çıkararak yeniden hayatımıza taşımıştır.”¹⁷⁶

Masal araştırmalarında günümüzde yeniden yaratımlarda masalların sorgulayıcı ve eleştirel olmalarının yanı sıra eskiden beri var olan mevcut normları pekiştiren yanlarından da söz etmektedir. Masal uyarlamaları önceki normları eleştirirken yeni normları da pekiştirmektedir aslında, yani yeni olanı eski olanın yerine getirmektedir. İdeolojiler zaman içerisinde yeni içeriklere de yabancılaşmakta ve dolayısıyla onları da ‘kötüleyerek’ işlevden kaldırmaktadır.

Masaldan uyarlanan Amerikan dizi ve filmleri kendi kaynaklarına yabancılaşmaktalar. Bugün **Once Upon a Time** dizisi veya **Shrek** filmlerine baktığımızda bunların mit, masal ve popüler kültürden ibaret karışık bir janr olduğunu görmekteyiz. Tek tek unsurlar yapısal ve fonksiyonel olarak aynı kökene dayanırken, konu ve motifler farklı kökeni işaret etmektedir. Masallarda popüler kültürün etkisini bildiğimiz masal sahnelerinin arka fonunda pop müziği duyarken, ya da klasik

¹⁷⁵ Nilgün Çıblak, “Teknoloji Çağında Kültürel Miras Olan Masalların Korunması”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, S: 23, 2008, s.39- 50 s.46 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/156920> 01 Temmuz 2020

¹⁷⁶ Bacchilega **a.g.e.**, s.47

anlatıların arasında yeni metinlerden alıntıları gördüğümüz zaman fark edebilmekteyiz.¹⁷⁷

Muhtelif söylemlerde yeniden üretilen masallar, yetişkinlerin pek hatırlamamasına ve çocukların da Disney'in çektiği filmlerden başka biçimlerde maruz kalmamasına rağmen; fıkralarda, reklam filmlerinde, şarkılarda, çizgi filmlerde ve tüketim kültürünün diğer unsurlarında kullanarak bu anlatıların kalıplaşmış ve kurumsallaşmış kısımlarıyla bir şekilde karşılaşıyoruz.¹⁷⁸ Teknoloji alanında yaşanan gelişmeler gündelik hayata olduğu gibi boş zaman etkinliklerini de etkilemektedir. Masallar da artık yalnız baskı yoluyla değil görsel araçlar aracılığıyla ulaşabilir olmakta, görsel ürünlere uygun gelecek şekilde uyarlanmaktadır. Popüler anlatılarda masal uyarlamaları yeni eğilimler sergileyerek serbest biçimde gerçekleşmektedir. Fakat uyarlamalar bütün metin şeklini ya da masal motiflerini parçalı şekilde kullanılma yolunu izlemekteler

Zipes, peri masalının yeniden yaratımlarında iki eğilimi vurgularken, sanatçıların farklı tekniklerine ve tarzlarına esasen daha çok eğilimin de söz konusu olabileceğini söyleyerek konu ucunu açık bırakmaktadır;

1. Birinci eğilim yeniden yapım/ çevrim ve yeniden yaratım olarak değerlendirilmekte, kanonik peri masallarına göndermeler yapılmaktadır. Burada, Külkedisi, Mavi Sakal, Kırmızı Başlıklı Kız, Pamuk Prenses, Güzel ve Çirkin, Hansel ve Gretel gibi bilindik, cinsiyetçi bir tutum sergilenen bu popüler masalları alenen konu alan sanatçılar, izleyicileri masallar hakkında bildiklerini yeniden düşünmeye iten hatta zorlayan imgelerle öykülere sarsıcı bir eleştiri getirmeye çalışıyor.

2. Çatışan mozaikler isimli ikinci eğilim ise çeşit çeşit peri masalı fragmanını birbirine karıştırarak izleyenlerde bir hayret, şaşkınlık duygusu uyandırmayı hedefleyen resimler, heykeller ve fotoğraflardan oluşuyor. İmgeler başka bir dünyaya

¹⁷⁷ Anke Harms, "Shrek meets Schneewittchen- Was Film- und Fernsehproduktionen aus Märchen machen" **Forschung Frankfurt**, CAMPUSERVICE GmbH Die Servicegesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, 2012, s.53-55, s.55(Çevrimiçi) <https://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/44342125/forschung-frankfurt-ausgabe-3-2012-shrek-meets-schneewittchen-was-film-und-fernsehproduktionen-aus-maerchen-machen.pdf> 09 Temmuz 2020

¹⁷⁸ Bacchilega, **a.g.e.**, s.15

aittir, işte şu diyebileceğimiz herhangi bir peri masalı yok, daha çok peri masalı içinde peri masalı var. Çoğunda ne bir ütopya çağrısı ne de bir mutluluk vaadi, varsa yoksa bir başkalık ya da bir yadırgatıcılık var.¹⁷⁹

Ritus ve mitosların antropomorfik ve antropozmik yapılarındaki değişimle masala dönüşen anlatıların, metinlerarası bir süreklilikle günümüzde sinemaya aktarılması devam etmektedir. Sinemanın biçimsel ve söylemsel anlamda kendine özgü teknikleri ve anlatma biçimlerini kullanarak gerçekleştirdiği bu aktarma işlemi ve süreklilik sadece masallardan doğrudan yapılmış uyarlamalarda değil, bağımsız uyarlamalarda ve klasik anlatı sinemasında kişi ve işlevlere ilişkin dramatik yapıda da görülebilir. Bu etkilenme;

- a) Masaldan doğrudan uyarlanmış filmlerde,
- b) Masaldan yapılan bağımsız uyarlamalarda,
- c) Herhangi bir masala ya da mitosa dayanmayıp masal veya mitosların tüm kodlarını, yapısını ve motiflerini kullanan masalsı filmlerde,
- d) Klasik anlatı sinemasının dramatik yapı ve karakter gelişimindeki masallara özgü kalıcı biçim olarak dört ayrı kategoride gösterilebilir.¹⁸⁰

Masal ve medya ilişkisi uzun yıllardır tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tartışmalarda genellikle, günümüz medyasına uyarlanma sürecinde masalın giderek küçültüldüğü söz konusudur. Daha öncelerin masalın yalnız sözel anlatıma uygun biçimde aktarıla bilindiği ve masal anlatıcısının bu aktarımı gerçekleştiren tek yetkili olduğu düşüncesi yaygındı. Fakat farklı medya araçlarının ve kanalların kullanıma girmesi ve çeşitli uyarlanmalar sayesinde, masalın geniş kitleye açılmakla kalmadı aynı zamanda geçmişte olduğu gibi yetişkinleri izler/dinler kitlesi olarak geri kazandı.¹⁸¹ Bugün masalın her yaş gruplarına uygun anlatı biçimleri, uyarlamaları ve kullanım ürünleri bulunmaktadır. Örneğin **Pamuk Prenses** masal

¹⁷⁹ Zipes, **a.g.e.** s.285

¹⁸⁰ Dilek Tunalı “Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik Ve Dönüşüm” **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C:10 S:49, 2017,s. 362-372 s.371 (Çevrimiçi) <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/cultural-anthropological-continuity-and-transformation-in-adaptations-frompopular-tales-to-cinema.pdf> 13 Temmuz 2020

¹⁸¹ Thaler, **a.g.e.**, s.85

uyarlamasının, aynı isimle 1937 yılında çocukların için çelişmiş animasyon versiyonunun yanı sıra **Pamuk Prenses ve Avcı** (2012, İrlanda) isimli fantastik, macera filmi masalın yetişkinler için çekilmiş yeni versiyonudur ve film cinayet, cinsellik, kan ve yamyamlık gibi konular etrafında dönmektedir. Masallar çocuk okurları için gereken içeriklerle tasarlanmadan önce, yetişkinler için uygun içeriğe sahiptirler. Günümüzde masal bu eski konular bağlamından yeniden canlandırılmaktadır. Özellikle erotik içerikli masallara popüler anlatılarda sık sık rastlanmaktadır.

Masalın sabit bir biçime sahip anlatı türü olmaması medyaya onu değiştirme yeniden yorumlama imkanı vermektedir. Bununla masal metni ve biçimindeki her değişim yeni bir anlatı ortaya çıkara bilmektedir. Gündelik yaşamda ve özellikle reklamlarda yeniden ve yeniden sunulan masal eskiden beri var olan bilgi taşıyıcı ve iletişim araç işlevlerini sürdürmektedir. Günümüzde buna ek olarak, masal popüler medya ve onun popüler içeriği için bir aktarım ve tasarım aracı işlevini kazanmıştır. Halk ürünü olan masal bugün medya ve iletişim için kaynak metin olarak kullanılmaktadır. Popüler kültür içerisinde masal “ileti araçlarından tüketim ürünlerine, kitle kültürü pazarı ve reklam endüstrisi için biçimsel kalıba” dönüşmektedirler.¹⁸²

*“Masalın tanımını da zorlaştıran en önemli özelliği konu ve sunum biçimlerinin çeşitlilik göstermesidir. Silüet filmler, kukla animasyonları, kukla filmleri, çizgi filmler, resimli hikayeler ve filmler masaldan uyarlamalarının biçimi belirlerken, bu filmler tek bölümlük film ya da dizi olarak, kısa film, yarım saatlik ya da tüm akşam programları olarak, yerel, yabancı ve ortam yayım olarak, eski klasikler ya da yeni programlar olarak, geleneksel ya da deneysel uyarlamalar olarak izleyicilerle buluşmaktadır.”*¹⁸³ Teknolojinin gelişmesiyle bugün masalın farklı

¹⁸² A.e., s.11

¹⁸³ Schmitt'ten akt. Lenya Anaïs Nathalie Kiwus, “Grimm reloaded. Eine (Wieder-) Entdeckung der Grimm'schen Märchen in Film und Fernsehen” Wien, Masterarbeit, Wien Universität, 2015, s.59, (Çevrimiçi) <https://docplayer.org/53320450-Diplomarbeit-titel-der-diplomarbeit-grimm-reloaded-eine-wieder-entdeckung-der-grimm-schen-maerchen-in-film-und-fernsehen.html> 01 Temmuz 2020

biçimlerine rastlaya bilmekteyiz. Masallar kitap, EBook ve sesli kitap, CD veya MP3 biçimi, televizyonda ve sinema gibi çeşitli biçimlerde aktarılabilmektedir.

Masal geniş özellik ve motif sayesinde yaygın olarak farklı biçimlerde kullanılabilme imkanına sahiptir. Bu sebeptendir ki, baskının yaygın olarak kullanılması tarihinden başlayarak günümüze kadar ortaya çıkan çeşitli araçlarla masalın aktarımı, uyarlanması gerçekleştirilmiştir. Dünya üzere popüler ilham kaynağını oluşturan masallar dönem dönem çeşitli uyarlanmalarla karşımıza çıkmaktadır. İlk başlarda kitapları biçiminde yaygınlaşan masal, daha sonra radyo, kaset kayıtları, sesli ve sessiz sinema uyarlamaları, tiyatro, müzikal, televizyon programı, reklam, dijital oyun gibi geniş bir alanda kullanılmakta ve akışkan dünya kültürü içerisinde bu yayılım alanını kesin çizgilerle belirlemek imkansız olmaktadır. Örneğin dünyada en yaygın dil olan İngiliz dilinden ‘Fairy Tale’ (peri masalı) kelimesini ile Google arama motorunda arama yaptığımızda 215 milyon sonuçla karşılaşmaktayız ve bu sayı çeşitli masal uyarlamaları sayesinde günbegün artmaktadır. (Temmuz,2020)

*“Halihazırda kitle pazarında masal tüm mümkün olan vesile ve kullanım amacıyla mümkün ve gayri-mümkün biçimlerde kullanılmaktadır.”*¹⁸⁴ Günümüzde masallar farklı ve yeni anlatım biçimleriyle ve uyarlamalarla okunmakta, dinlenilmekte, izlenilmektedir. Burada çağın düşünce yapısı ve teknolojik gelişmeler etken olduğu kadar, okur odaklı yorumlama yöntemler sonucunda bir masalın farklı bağlamlarda yorumlanma etkeni de önemlidir. Bir masalın çeşitli anlatıcılarca sunulan varyantlarıyla karşılaşabilmekteyiz. Masal yazarının, film senaristin ve diğer masal uyarlamalarının anlatıcılarının da bir okur olduğunu ve *“metnin oluşum, devinim ve üretim basamaklarında okur odaklı olarak alınılanarak genleşeceği”*¹⁸⁵ gerçeğini göz önünde bulundurursak, okur görüşünün masal biçimlerinin çeşitlenmesi ve yaygınlaşmasındaki önemini anlayabiliriz. Yukarıda da söylendiği gibi, günümüzde bir masalın sayısız biçim ve içerik çeşitleri yaygın şekilde izleyiciye/dinleyiciye

¹⁸⁴ Thaler, **a.g.e.** s.122

¹⁸⁵ Melik Bülbül , “Yazınsal Metinlerde Anlam Oluşturucu Bileşenler”, **KKEFD**, S:30, Atatürk Üniversitesi, 2015, s.94-101, s.96 (Çevrimiçi) <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423874909.pdf> 18 Temmuz 2020

sunulmaktadır. Örneğin Charles Perrault ve Grimm Kardeşleri'ne ait **Çizmeli Kedi** masalına çocuk masal kitaplarında (çok sayıda yazarlar ve çevirmenler tarafından), audio ve video masal anlatımında, film (1930'lardan beri farklı yapımcılar tarafından), çizgi film, animasyon **Çizmeli Kedi (ABD,2012) Çizmeli Kedi: Üç Küçük Şeytan, (2012 ABD), Çizmeli Kedi'nin Gerçek Hikayesi (2009, Fransa) Hırsız Kedi Paris'te (Fransa, 2010) Çizmeli Kedi: Büyülü Kitaptan Kaçış (ABD, 2017)), dizi (Çizmeli Kedi'nin Maceraları, Netflix, 2015), müzikalde, tiyatroda rastlayabilmekteyiz.**

*“Masal günümüzde hem popüler anlatı ürünü, hem de toplumun iletişim ve tasarım aracıdır.”*¹⁸⁶ Burada masalın değişim işlevinden söz edebilmekteyiz. Daha önceleri anlatı türü olarak günümüze kadar gelen masal metni, günümüzde bu özelliğini tutmanın yanı sıra, bir kalıp aracı da olmaktadır. Özellikle klasik masallar bir kalıp ürün olarak medya, reklam ortamlarında kullanılmaktalar. Külkedisi'nin ayakkabısı ve balkabağından dönüşen arabası, Pamuk Prenses'in kırmızı elması, Rapunzel'in uzun saç, Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurt, Uyuyan Güzel ve onu uyandıran öpücük defalarca sembolik ve düz anlamlarında popüler anlatı ürünlerince kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Masallar kendi cazibesini sürdürdüğü gibi, farklı masallardan oluşan parçalar popüler anlatılarda cazibesini sürdürmektedir.

Yeni dönem anlatılardan olan sinema ve reklam ürünleri masalın en çok rastladığımız ortamlarındadır. Masala bilinçli veya bilinçsiz şekilde güveniriz, dinleriz, okuruz çünkü masal hayatla ilgili deneyim ve yaşanmışlıkları içinde toplayan kültürel belleğin günümüzde en yaygın aktarım araçlarındandır. Popüler kültür anlatıları masala bu “güvenilir kültürel bellek aracı” olmasından dolayı yer vererek onu bir nebze kullanırken, diğer yandan da günlük anlatılar sayesinde masalın yaygınlaşmasına, yaşamımızın bir parçası olma durumuna getirmektedir. Metnini önceden bildiğimiz masallar bizde o masalın sonraki uyarlamalarını da merak etmemize sebep olmaktadır. Bir masalı çocukluktan beri biliriz ve onun yeni, görsel uyarlamasını onun sonraki gelişimi, değişimi olarak metnini bilmediğimiz anlatıdan çok çekici olmaktadır. Popüler anlatılar izleyicini dikkatini tam şekilde üzerine çekme

¹⁸⁶ Thaler, **a.g.e.**, s.120

amacında bulunurken, bu amaç için en etkili yollara başvurmaktalar. Bu bağlamda masal hem bilindik içeriğe sahiptir, hem de yukarıda gösterildiği sebeplerden dolayı kitlenin dikkatini üzerine çekebilmektedir.

Kültürel belleği aktaran ve büyüklere anlatılan masallar 17. yüzyıldan başlayarak masal derleyicileri tarafından işlev özelliği başta olmak üzere birçok değişimlere uğradı. Masal derleyicileri halk masallarını yazıya geçirdiler, dizginleştirdiler, yeni anlamlarla destekleyen anlatılar olarak topluma sundular. Daha sonraki tarihlerde bu yeniden yazılmış masallar klasik masal olarak kabul edildi ve kültürel ürün olarak kitle pazarında sürüldü. Masal sınırsız motif ve konu niteliği sayesinde günümüzün değer ve anlayışlarına uyumlu hale getirilerek popüler anlatılarda kullanılması süreci, onun değişim zincirinin bir sonraki halkasını oluşturmaktadır.

Tanıdığımız anlatılar, popülerliğini canlı tuta bilmek için zaman zaman, iletişimin gelişimi ile birlikte daima yeniden keşif edilmekte ve yeniden anlatılmaktalar. Masallar, aksini iddia eden fikirlere rağmen, çağın düşünce yapısına uyum sağlayan ve halihazırdaki konuları sunabilen bitip tükenmeyen motifleriyle sınırsız anlatılardır.¹⁸⁷ Yeni uyarlamalarda dikkat edilmesi gerek nokta uyarlamaların zamanın ruhuna uygun yapılmasıdır. Uyarlamalarda kullanılan masallar genellikle 18. ve 19. yüzyılda yazılmış klasik masallardır ve günümüzde hızla değişen yaşam şartları bu uyarlamalara da yansımaktadır. Bu sebepten değişen değer ve anlayışlar yerlerini yeni anlatılarda da bulmaktalar.

Masal uyarlamalarının geniş çapta gerçekleştiği alanlardan biri de sinemadır. Sinema sözlü kültürdeki anlatıların devamı teknolojik bir anlatı türü olarak değerlendirilmektedir. *“Filmler de tıpkı mitoslar gibi, yaratıcısının kişisel etkisinin farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Bu nedenle, mitosların hem yapısal hem de psikolojik işleyişlerini açıklayan kuramlardan yola çıkarak sinemayı “modern mitoloji” olarak değerlendirmek mümkündür.”*¹⁸⁸ Sinemada ışık ve hareketin oluşturduğu büyüleyici ortam peri masallarının dünyası ile derin bir

¹⁸⁷ Thaler, **a.g.e.**, s.127

¹⁸⁸ Tecimer, **a.g.e.**, s.11

benzerlik oluşturmaktadır. Peri masallarında hayvanlar konuşur, halılar uçar, nesneler kendi kendilerine hareket ederler. Sinema kendi imkanları ile peri masallarındaki sözü geçen büyüleyici anlatıya canlılık katmaktadır.

Film tarihinde ilk masal uyarlaması 1899 yılında 6 dakikalık **Cinderella** film ile Georges Méliès tarafından yapılmıştır. Méliès bu uyarlaması ile masal filmlerinin temelini koymuştur. Günümüzde animasyon filmi terimi siluet ve kukla animasyon filmlerini, çizgi filmlerini ve bilgisayar animasyon filmlerini içermektedir. Kısacası belirli bir teknoloji kullanılan ya da 2D ve 3D olarak bilinen dijital kullanımlarla yaratılan filmler animasyon filmleridir.

İlk olarak 19.yüzyıl Victoria Dönemi eğlence etkinliklerinde soylular ve zenginler için çizgilerle anlatılan öykülerin gösterimleri yapılmaktadır. Viktoryanizmin duygusallığı ve katı realizm geleneğinden beslenen çizimler konularını romantizmin etkisinde insan, mitoloji, din gibi alanlardan almakta ve kısıtlı teknoloji ile ardısal çizimlerin sunumu biçiminde gösteriye dönüşmekteler. 19.yüzyıl ortalarında endüstrileşme sonucunda orta sınıfın da zenginleşmesiyle beraber eğlence yalnız soylulara ait olmakla kalmıyor, popüler kültürün parçası olarak halk arasında da yayılmaya başlıyor. Gösterileri sayılarının artmaya başladığı bu dönemde hareketli resim gösterilerine de büyük yer verilmektedir. Charles-Émile Reynaud çizgi film ve sinemanın atası kabul edilen ‘optik tiyatro’ düzeneği ile **Pauvre Pierrot**, **Un Bon Bock**, ve **Le Clown et Ses Chiens** isimlerinde üç film ilk kes 1892 yılında sahneye çıkmaktadır.

Masallar görsel-işitsel biçimlere yaygın olarak ilk kes Disney tarafından uyarlatıldı. Günümüzde Disney masal uyarlamalarının klasikleşmiş bir görünüş aldığını söyleyebiliriz. Klasik masal kahramanlarının görsel kimlikleri, yaygın olarak Disney’in onlara verdiği şekillerle bilinmekte, anımsatılmaktadır. Popüler kültür ürünlerinde giysi, kitap, reklam, sinemada ya Disney’in yarattığı masal figürleri ya da bu figürlere benzer görseller kullanılmaktadır. Kısacası Grimm Kardeşleri, Perrault, Andersen isimleri ne kadar peri masallarıyla bağlıysa, günümüzde Disney ismi o kadar peri masal kahramanlarının görsel figürleri ile ilişkilidir. *“Disney prenseslere özel renkler belirlemiştir. Böylece belirli kadın figürleri günümüzün popüler kültüründe,*

törenlerde ve uyarlamalarda bu renklerle ilişkilendirilmekte, tanınmakta ve temsil edilmekteler. Uyuyan Güzel’de baskın olarak pembe rengin tonları kullanılmaktadır.”¹⁸⁹ Disney ilk masal uyarlamaları ile masalı popüler kültüre bir kaynak olarak dahil etti. Kitlenin masala olan bakışı değişti, klasik masallar ilk zamanlar Avrupa ve Amerika’da daha sonraki tarihlerde ise küreselleşmenin etken olduğu bütün coğrafyalarda gündelik yaşamın içine girebilmeyi başardı.

Adair, çocuklukta izlenen Disney’in animasyonların Süpermen, Batman ve İndy’nin gibi rakiplerinin çekiciliğine rağmen inanılmaz bir biçimde yıpranmamış olduğunu söyler ve bunun sebebini bulmaya çalışır. Bu sihir, filmde sık sık başvurulmuş görsel ve teknik bilmişlikler, akıp giden mumlar, süzülen gölgelerden ziyade üç öğeden kaynaklanmaktadır. Bu öğelerden birincisi masallarda var olan basit ve ham olan duygulardır ki, çocuklar bu ilk örneklerle tepki vermekten asla vazgeçmemekteler. Örneğin, büyük izleyiciler için uygun olan katliam, savaş ve sadistik sahnelerin bol olduğu sahneler çocuklar açısından korkutucu etkileme taşıyamalarına rağmen Pamuk Prenses’in ormanda kötü kalpli kraliçe tarafından izlenildiğini görmek yeterince korkmalarına sebep ola bilecek sahnelerdir. Disney, başkaları tarafından yaratılan ve Grimm, Perrault ve Andersen’in de kullandığı bu ilk örneklerin kullanarak masalların kendi dönemi için toplama ve yeniden yaratma görevini üstelendi. İkinci öğe, animasyonların yabancı pazarlara uygun versiyonlarla sunulmasından ibarettir. Örneğin Pamuk Prenses ve Yedi Cücelerde Adair’in izlemekte olduğu Fransızca versiyonunda, cücelerin yatak odalarındaki ahşap yataklarda isimler İngilizce değil Fransızcaya uygun versiyonlarla yazılmaktadır. Üçüncü öğe ise Disney isminin sunduğu filmlerle uyumlu duruma gelmesi durumudur. Disney masallardan uyarlanan animasyonların baş yaratıcısıdır, onun isminin imzasının olduğu animasyon izleyiciye, animasyonu izlemeden bile heyecan vermektedir. Disney, masalların yeni aktarım şartlarına uygun biçime getirme görevini üstelendi ve bunu öyle bir başarıyla yaptı ki klasik masalları onun hareketli dünyası olmadan aklımıza getirmemiz imkansızdır. Çünkü masalları yeniden yaratırken onları hem de bize daha da yaklaştırdı. Görsel doku, ses aktarımı ve fiziksel görünüş modalarıyla macera filmlerinden çok daha az

¹⁸⁹ Thaler, a.g.e., s.91

ilgilenen çizgi filmler, zamanı neredeyse hiç umursamayan bir değişmezliğe sahipler. Disney'in eserlerinin bugün hala onları 50 yıl önce izleyen şaşkın seyirciye görüldüğü kadar taze ve ışıltılıysa, bunun sebebi bu eserlerin onun olduğu kadar bizim de malımız haline gelmiş olmalarındandır.¹⁹⁰

Film uyarlayıcıları, yapımcıları, sahne yöneticileri peri masallarını tekrar tekrar her yaştan izleyiciler için dönüştürmekte. Masallar belirli bir kuşağın çocukluk hatırası olduğu kadar, masallardan uyarlanan çizgi filimler, animasyonlar de bir sonraki kuşağın çocukluk anılarının önemli parçasını oluşturmaktadır. Neredeyse tüm dünya kültürlerine sunulan tek versiyon çizgi filmin bu kadar benimsenmiş olması masalın evrensel içeriğinin yanı sıra Robertson'un küreyerel kavramına uygun süreçlerin içine dahil olmasıdır. Adair'in gösterdiği cücelerin isimlerinin Fransızca karşılıklarıyla yatak başuçlarına yazılması küreyerel dinamiğe örnek teşkil etmektedir.

Animasyon filmi, izleyicisinin görsel ve işitsel algısına hitap ederek izleme zamanını eğlenceli bir sürece dönüştürmekte ve bu yolla izleyicisini kendi etki alanlarına çekebilmektedir. Çizgi film yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılacak kodlamalar sunularak güçlü kültürel öğeler taşınmakta ve toplumdan topluma gösterilen farklılıklar bu sebepten doğmaktadır. Dünya üzerinde çizgi film endüstrisine hakim konumundaki ülkeler, kendi kültürel değerlerini diğer toplumlardan olan izleyicisine doğrudan sunmaktan ziyade, evrensel temalar altında aktarmayı tercih etmekte.

¹⁹⁰ Gilbert Adair, **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, s.143-147

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MASAL UYARLAMALARINDA ORTAYA ÇIKAN DEĞİŞİMLERİN KÜRESEL KÜLTÜR BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

Günümüzde var olan sistem unsurlarının temel özellikleri karmaşık ve çeşitli yapıya sahip olmasıdır. Fakat bu yerde mevcut sistemi anlayabilmek için değişim ve dönüşümler tarihsel anlamda önceki kuşakların yaratımlarıyla karşılaştırılmaktadır. Bu çalışmada, küreselleşmenin iletişimsel ve kültürel boyutlarındaki değişimler, yine her iki alanın aktarım aracı olan masallardan alınmış belirli örneklerle somut biçime getirilmesi denenmektedir. Çalışma kapsamında, Avrupa kaynaklı **Külkedisi** masalı ve Orta Doğu kaynaklı **Alaaddin'in Sihirli Lambası** masalı olmak üzere iki farklı kökenden gelen masal, aynı çatı altında yani kültürel küreselleşmede önemli yere sahip olan Disney yapımları çatısı altında buluşturulan uyarlamalarıyla karşılıklı şekilde analiz edilmektedir. Amerikan kökenli olmayan iki masal uyarlamasının Amerikan kökenli Disney şirketi tarafından yapılmasının etkisi değişim ve ilavelere de yansımaktadır. Burada farklı kökenden olan iki klasik masal ve onların küresel olarak yaygın olan uyarlamaları küreyerelleşme örneğini teşkil etmektedir. Küreyerelleşme sonucunda, kültürler birbirleriyle kaynaşma ve karışma yoluyla farklı biçimlere ve yeni formatlara dönüşmektedirler.

Soyut düzeyde sosyokültürel değişimden söz ederken, bu değişimi somut düzeyde açıklayabilmek adına masala başvurulmaktadır. Kültürel değişimin masal anlatısına yansıma özelliklerini ortaya koyabilme bağlamında yapılan bu çalışmada niteliksel çözümleme yöntemi kullanılarak, masal ve uyarlamaları içindeki kişi, ilişki ve mekanların dönüşümleri incelenmektedir. Masal ve uyarlamaları arasındaki farklar, sosyokültürel değişimin somut olguları olarak betimleyici düzeyde karşılaştırma yoluyla ortaya koyulmaktadır. Buradaki değişimi ölçme, çözümleme sürecinde, karşılaştırma kavramı üzerinde durulmaktadır.

Analiz sözü geçen masal değişimini gösterebilmek açısından bir örnek teşkil etmekte, fakat bütün değişimlerin açıklanması bu tez kapsamında imkansız olduğu için

sınırlıkları bulunmaktadır. Çalışmada, iki farklı coğrafyanın folklorik öyküsünden olan uyarlamaların küresel ihtiyaçlar doğrultusunda hangi değişimlere uğradığı ele alınmaktadır. Seçilmiş olan masal ve uyarlamalarını karşılıklı çözümlenmesi sonucunda uyarlamaların orijinal masal metnine ne kadar sadık kalması ve hangi değişikliklerin yapılmasını ortaya koymakla, bu çalışmanın teorik kısmında sözü geçen toplumsal değişimlerin anlatıları etkilemesi, masalın değişimi ve dönüşümü gibi konular pratik örneklerle anlaşılır kılınmaktadır. Bunun için belirli masal metni ve bu metnin iki farklı tarihlerdeki uyarlamalarını kullanmakta olacağız; **Külkedisi** masalı ve 1950/2015 tarihli iki Disney uyarlaması ve **Alaaddin'in Sihirli Lambası** masalı ve 1992/2019 Disney yapımı uyarlaması. Çalışma kapsamında, kültürel değişimleri yüze çıkarmak için üç farklı biçimde sunulacak olan masal metinlerinden ikisi sinema ürünü yani görsel-işitsel iletişim araçlarının özelliklerini içermektedir. Sinemanın özellik ve öğeleri çalışma kapsamı dışı olduğu için onlara yer verilmemiştir. Masal uyarlamaları metin olarak kabul edilebilmektedir. Bu bağlamda masal ve masal uyarlamaları bir metin olarak ele alınmakta, burada bulunan sosyokültürel değerler, belirlenmiş başlıklar altında nitel çözümleme yöntemiyle karşılaştırılmakta, değişim ve ilaveler ortaya çıkarılmaktadır. Bu değişimin özelliklerini ortaya koymakla nasıl bir değişim gerçekleştiğini görebiliriz. Karşılaştırma sonuçlarının analizi önceden belirlenmiş kavramlar esasında değil, masal incelenmesi sonrasında ortaya çıkan kavramlar esasında yapılmış, çalışmanın özelliğine göre konu ile ilgili kaynaklar taranarak yorumlanmıştır.

Sinemanın pazar ideolojisi, uluslararası oluşu ve değişen sosyo-ekonomik koşullara uygun olarak yenileme stratejisi, anlatıların şekillendirilmesindeki temel şartları oluşturmaktadır. Günümüzde masal anlatılarının önceki dönemlerden ne şekilde farklılık gösterdiğini anlamak için iki masal ve bunların uyarlamaları analize tabi tutulmaktadır. Bu bağlamda Disney'in farklı tarihlerde aynı masaldan olan uyarlamaları silsile şeklinde çalışmaya dahil edilmiştir. Disney, dönemin teknolojik, estetik ve ideolojik dönüşümlerden etkilenmiş olsa bile kendine ait olan ideolojiyi de sürdürmeyi devam etmiştir. Aynı zamanda Disney'in masal uyarlamalarında kapitalizmin, küreselleşmenin ve Amerikan ideolojisinin değerlerine geniş ölçüde yer verilmektedir. Modern ve postmodern değerlerin eski anlatıların içine sızması

sonucunda, ortaya çıkan değişimleri anlama çabası kapsamında Disney masal anlatılarının uyarlamaları yol göstericidir. Uyarlama sürecinde masalın bilinen versiyonuna ait olmayan eklemeler ve uzatılan sahneler de bulunmaktadır. Anlatılarda, ilave olan motifler hem dramatik sapmalara neden olmakta hem de mevcut sistemin sürekliliğini sağlamaya ve yaymaya yönelik ideolojik düzenlemelerle sonuçlanmaktadır.

3.1. Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü ve Uyarlamaları

Doğu kültürüne ait olan masal farklı yıllarca ve ülkelerce uyarlanmış on bir animasyon, yirmi beş canlı aksiyon ve on iki televizyon programında kullanılmıştır. Çalışma masal ve silsile uyarlamalar kapsamında yapıldığı için, Walt Disney yapımı olan Alaaddin isimli 1992 yılına ait animasyon filmi ve yine Walt Disney yapımı olan Alaaddin isimli 2019 yılına ait canlı aksiyon filmi aynı isimli orijinal masal metni ile karşılıklı analize tabii tutulmaktadır.

Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü:

Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü Orta Çağ'da kaleme alınmış Orta Doğu kökenli Binbir Gece Masalları kitabında yer almaktadır. Masal Şehrazad tarafından hükümdara 731 ile 774 geceleri arasında anlatılmaktadır. Orta Doğu'ya ait olan ve sözle aktarılan halk hikayeleri ilk olarak 8. Yüzyılda kozmopolit bir kültüre sahip olan Bağdat şehrinde yazıya aktarılmıştır. Eser 1704-1717 yıllarından Antoine Galland tarafından Fransızcaya çevrilerek Avrupa'da ilk kez tanıtılmıştır. Geleneksel Fars, Arap ve Hint hikayelerinin derlemesi olarak bilinen esere yine Galland tarafından ilaveler olunmuştur. Bunlar eserin ünlü hikayelerinden olan Denizci Sinbad, Alaaddin'in Sihirli lambası ve Ali Baba ve Kırık Haramiler masallardır. Galland bu hikayeleri Halepli bir masalcıdan duyarak esere ilave ettiğini yazmaktadır.

Masal Çin ülkesinin ismi Şehrazad'ın hatırlamadığı bir şehrinde geçmektedir. Başkahraman Magripli bir sihirbazın aşikar ettiği sihirli lambayı yer altı hazineden çıkarmakta ve bununla da tüm hayatı değişmektedir. Sonda Alaaddin hem ülkenin

Sultanı hem de sihirli lambanın sahibi olmakta, Magripli ise ölümlle cezalandırmaktadır.

Animasyon Filmi Alaaddin (1992):

Bin Bir Gece Masalları'nda yer alan Alaaddin'in Sihirli Lambası masalının Disneyleştirilmiş bir versiyonu olan **Alaaddin** (1992) animasyon filmi, Ted Elliott ve Terry Rossio'nun senaristliğini, John Musker ve Ron Clements'in yönetmenliğini üstelenerek uyarlanmıştır. Senaryolaştırılma sürecinde masaldan sapmalar oldukça fazladır.

Hikaye bir tüccarın lamba satmak için anlattıkları ile başlamaktadır. Animasyon ve masal filminde hikaye sultanın veziri olan Cafer'in Mucizeler Mağarasına giriş yolunu araması ile başlamaktadır.

Masal Filmi Alaaddin (2019):

1992 yılında bir masal uyarlaması olarak vizyona giren Alaaddin animasyon filminin yeni canlı aksiyon versiyonu bir daha Disney'in yapımcılığıyla 2019 yılında aynı isim altında fantastik-macera filmi olarak vizyona girdi. Filmin yönetmenliğini Guy Ritchie, senaristliğini John August ve Guy Ritchie, başrollerini ise Will Smith, Naomi Scott gibi isimler paylaşmaktadır.

Masal filmi başlarken, yüzmekte olan gemide bulunan iki çocuk kendi küçük ve eski gemilerini yanlarından geçmekte olan farklı ama gösterişli bir gemiyle kıyaslamakta, öyle büyük bir gemilerinin olmasını dilemekteler. Babaları bu gemide var olan asıl değerın diğer gemide bulunmadığını söyleyerek Alaaddin, prensesi ve lambanın hikayesini anlatmaya başlamaktadır. Müzikal film kategorisinde olan anlatının ilk sahnelerinde Arap kültürüne ait görsel bilgiler verilmektedir. Aynı zamanda seslenen şarkının sözlerinde Arap geceleri anlatılırken, müziği de Arap ezgileri ile harmanlanarak izleyicini Doğu kültürüne davet etmektedir.

Müzikal film kategorisine giren animasyon filminde **Yepyeni Bir Dünya (A Whole New World)**, **Benim Gibi Bir Dost Bulunmaz (A Friend Like Me)** şarkıları ve bunlara ilave olarak masal filminde **Sessiz (Speechless)** şarkıları ideolojik

bakımından önemli şarkılar olmanın yanı sıra, şarkı sözleri uygun şarkıyı söyleyen karakterin işlevini tam anlamıyla yansıtmaktalar.

3.1.1. Karakterlerin Dönüşümü

Alaaddin: Masalda Alaaddin fakir bir anne babanın eğitim bakımından geri ve çocukluktan beri can sıkıcı, haylaz tek evladıdır. Düşük maddi durumundan dolayı oğluna saygın bir meslek veremeyen terzi babası ona kendi mesleğini öğretmek istemiştir. Fakat Alaaddin sokaktaki oğlan çocuklarıyla oynayarak ve boş zaman geçirmekte, ne evde ne dükkanda ana babasına itaat etmemektedir. On beş yaşına geldiğinde gösterişli görünüme sahip olan Alaaddin babasının vefatından sonra da bir işin ucundan tutmamakta, haylaz durumunu sürdürmektedir. Alaaddin masaldaki eski fakir giysilerinden farklı olarak, animasyon filminde urba, muslin bir sarık, kuşak ve pabuçlar içinde tasvir edilmektedir. Yelek, şalvar ve şapkası animasyon karakterinin görünüşünü oluşturmaktadır. Masal filminde ise animasyon filmindeki görünümüne bir de gömlek eklenmektedir. Masaldan farklı olarak animasyon ve masal filminde Alaaddin 20’li yaşlarında, çevik ve iyi kalpli birdir, kendine güvenmekte olup, hırsız konumuna rağmen doğru olanın peşindedir. Anne ve babasını çocukken kayıp etmiş ve çoğu zaman omuzunda gezdirdiği akıllı yardımcısı, Abu isimli maymunuyla yaşamaktadır. Her iki filmde çatının saraya bakan bir manzarası bulunmaktadır. Alaaddin karanlık ve fakir alanında oturarak sarayın hayalini kurmaktadır. Animasyon filminde saray küçük kayalarla çevrelenmektedir, masal filminde ise sarayın bir tarafı denizle çevrelenmektedir. Bu, anlatıdaki ‘dünyaya açılmak’, ‘dünyayı gezmek’ bilincinin çok sayılı motiflerinden biridir.

Kahraman yiyecek ihtiyacını kalabalık ortamlarda yaptığı hırsızlıklarla karşılamaktadır, çünkü yaşamak için yemek yemeli, yemek için de çalışması gerektiğini söylemektedir. Hayat onu hırsız olmaya mahkum kılmıştır ve o da Prenses Yasemin gibi hayat şartlarının kurbanıdır. Alaaddin masalda haylaz ve işe yaramaz bir genç iken, masal uyarlamalarında erkeğe kılınan bu sorumsuz, kibirli, tembel gibi eksiklikler yerini bunun aksi kimliğe bırakmaktadır. Film versiyonlarında Alaaddin yardımsever, sorumluluklarını bilen ve bunları üstelenen, iyi kalpli bir karakterdir.

Buna rağmen dışarıdaki insanlar ona sık sık sokak faresi diye hitap etmekte, küçük düşürmekteler. At üzerinde olan saray hizmetçilerinden birinin yoluna çıkınca atlı onu “Bir hiç olarak doğdun ve bir hiç olarak da öleceksin!” diye aşağılamaktadır. Alaaddin’e karşı olan bu davranış onu derinden üzmekte, yalnız yaşadığı evine, dolayısıyla kendi yalnız dünyasına çekilerek düşünmesine sebep olmaktadır. Bu sahnede Alaaddin, evinin penceresinden saray manzarasını izleyerek kendisinin aslında görünürde olduğundan daha derin olduğunu, bunun için yakından bakılması gerektiğini söylemektedir. Burada Aladdin karakteri duygu, düşünce ve hakları olan birey olarak ‘büyüteç’ altına alınmaktadır. Film anlatısına ilave edilen bu sahne bireylerin eşitlik ve özgürlük ilkesine vurgu yapan liberalizm görüşünü desteklemektedir.

Masalda, kendisini ölen babasının kardeşi olarak tanıtan Magripli sihirbazın ortaya çıkışı durumları değiştirmektedir. Alaaddin’in sihirli lambayı elde edebilecek tek kişi olduğunu bilen Magripli bir süre ona iyi davranarak lambanın olduğu yer altı hazineye kadar götürmekte, lambanı ondan alamayınca kendisini yeraltında kapalı bırakmaktadır. Alaaddin yeraltında kaldığı süreçte ve oradan kurtulduktan sonra bir değişim yaşamaktadır. İnisiyasyon sürecinde çocukluk aşaması geride bırakılıp, ölüm ve doğum sembolleri vasıtasıyla toplumsal/kültürel dünyaya katılım gerçekleşir. Bu süreçte farklı ritüellerin yanı sıra sıkışık kalınmış mekanın temsili olarak suya, kuyuya itilme veya balık, canavar tarafından yutulma gibi motiflere ister mitoslarda, isterse de masallarda rastlanmaktadır. Yeraltından kurtulduktan sonra, annesine daha çok değer vermekte ve sorumluluklarını göz ardı etmeyerek toplumsal kurallara daha sıcak bakmakta, sorumluluklarını üstelenmektedir.

Alaaddin’in elindeki gücü, yani sihirli lambayı Yasemin’le karşılaştıktan sonra kullanmaya başlamaktadır. Yasemin ile karşılaştıktan sonra, ona ulaşmak için sihirli güçlere ihtiyaç duyduğunu anlamaktadır. Masalda lamba bu karşılaşmadan önce elde edilmiştir, fakat sadece günlük ihtiyacı gidermek için en son çare olarak ona başvurulmaktaydı. Karşılaşmadan sonra lambanın kullanımı farklı biçim aldı, Alaaddin sihirle Şahlardan bile zengin olabileceğini anladı. Film versiyonlarında ise hazine olan mağaraya girme sebebi bizzat, Yasemin’e layık olabilecek kadar servet edinebilmektir. Cafer ona eğer zengin olursa çok beğendiği Yasemin’i etkileyebileceği

söylenmektedir. Alaaddin bir sokak çocuğudur, Yasemin ise prenestir. Yasalara göre Prenses yalnız Prensle evlenebilmektedir. Fakat Alaaddin'in kulağına umutlar fısıldayan Cafer servetin halledici olduğunu söylemektedir; "Altın kimdeyse yasayı o koyar!", "Bir elma çalarsın hırsız olursun, ülke çalarsın devlet adamı!". Alaaddin lambayı Cafer'e vermek şartıyla mağaraya girmektedir.

Masal anlatısında haylaz ve işe yaramaz karakter olarak gösterilen Alaaddin, sözde amcası olan Magripli'nin ona hangi mesleği öğrendiğini sorup öğütler verdiğinde, kahraman ilk kez kendi başarısızlığından utanç duyarak kendinin farkına varmakta, Magripli'nin meslek edinmesi için tacirlerin yaşamı ve mesleki adaptasyonunu ona öğretmekle aslında kendini yeniden yaratmakta, gelişmektedir. Magripli veya Cafer kendi kötü planlarını gerçekleştirmek için Alaaddin'i kullanmak niyetindedir, ama sonuç olarak Alaaddin'i hem kişilik hem de servet bakımından zenginleştiren karakterdir. Masallarda, kötü olan cezasını almalı, iyi olan mutlu sonu yaşamaktadır. Burada da kötü olan iyiyi geliştirmekte, onu mutluluğa ulaştıran yolun temel taşlarını dizmekte, kısacası kötü iyiyi yaratmaktadır.

Masalda Alaaddin hazineden çıkmak üzereyken Magripli ondan lambayı talep eder, Alaaddin lambayı vermeyince ise onu yeraltında kapalı bırakır. Film versiyonunda ise Alaaddin lambayı Cafer'e vermiştir. Cafer lambayı alınca onu mağaradaki ateşin içine itmek istiyor ama Abu lambayı, halı da Alaaddin'i kurtarıyor. Alaaddin'in sihirli lambadan ilk dileği sevdiği kıza layık olabilmek için bir Prense dönüşmektir. Cin onu bol serveti olan bir Prense dönüştürse de, geldiği ülke ve soylu ismi eksik olmaktadır. Masalda Alaaddin'in serveti kalıcı biçimdedir. İfrit ona ömür boyu içerisinde yaşayabileceği ve servetle dolu saray sunmuştur. Film versiyonlarında ise Alaaddin'in serveti şaha sunulan armağanlardır, ne sarayı ne de hazinesi bulunmaktadır. Masaldaki Alaaddin'in serveti ömürlük bir karakter taşıırken, filmlerdeki Alaaddin'in serveti daimi değil akıcı bir karakterdedir. Bu da tüketim toplumundaki eşya ve malların akışkan biçimde oluşuna işaretler. Cin ona servetten farklı şeyler sunmaktadır, ona değerli öğütler vermekte ve bir arkadaş gibi yanında bulunmaktadır.

Masalda Alaaddin birkaç kere inisiyasyon yaşayarak, anlatının yönünü de değişmektedir. Bir sonraki inisiyasyon ise kapının ardında saklanarak, sıkışık bir mekandan hamama gelen Sultan kızını izledikten sonra gerçekleşmektedir. Bedrü'l-Büdur'e aşık olarak, masalın yönünü günlük yiyecek arayışı çabasıdan, sevdiği kıza kavuşma çabalarına geçmesi şeklinde değiştirmektedir. Alaaddin, çevik zekası ve kararlılığıyla yardımcı karakterleri -annesini ve sihirli lambadaki İfriti yönetmekte, verdiği kararlarla çevik zekasını sergilemektedir. Sultanın kızını isterken annesi ölüm korkusu pahasına onun her isteğini yerine getirmekte, İfrit sonsuz sayılacak kadar serveti ayaklarına sermektedir. Şahı bile hayrete düşüren servet ona geçmişini unutturmamakta ve her daima fakir halka eli açık davranması onu halk arasında Şahtan bile saygı değer kişi olmasını sağlamaktadır. Alaaddin'in şahın damadı olarak hoş yaşam sürdürdüğü dönem, Magripli'nin yeniden ortaya çıkarak, lambayı eline geçirmesi ve içinde Sultanın kızı olan sarayı kendi şehrine taşımasıyla yönünü değiştirmektedir. Alaaddin burada ikinci kez ölümle yüz yüze kalmakta, Şah onu idam ederken halkın karşı çıkmasına karşın kırk gün verilen mühlet onu yeniden eski huzur ve saygınlığına kavuşturmaktadır.

Film versiyonlarda Alaaddin'in ikinci kez ölüm tehlikesiyle yüzleşmesi, sarayda Cafer tarafından gerçekleştirilmektedir. Cafer, Prens Ali'yi (filmde Aladdin'in girdiği prens rolü) Sultan kızıyla evlilikte kendisine engel olarak görmekte, muhafızlara emir ederek onu denizin derinliklerine yitirmektedir. Saldırgan tarafından gerçekleştirilen bu tehlike bu defa da sihir yardımıyla def edilmektedir. Lamba Cin'i Alaaddin'i sudan çıkarmakta ve bununla da ikinci dileğini kullanmaktadır. Bu tehlikeyi atlatan Alaaddin saldırganı ifşa etmekte ve ikisi arasında bir mücadele başlamaktadır.

Her üç anlatı biçiminde de Alaaddin ve saldırgan arasındaki bu mücadele güç, servet ve Sultan kızı üzerinden gerçekleşmektedir. Alaaddin temelde Sultan kızına kavuşmak için güce ihtiyacı duyarken, saldırgan temelde güce kavuşmak istemektedir ve bunun için Sultan kızına gerek duymaktadır. Her üç anlatı da saldırganın Alaaddin'e kurduğu tuzak geri çevrilmekte ve bu mücadele Alaaddin'in kazanması ile sonuçlanmaktadır.

Masalda üçüncü ölüm tehlikesi öldürölmüş Magripli'nin kardeşı tarafından gerçekleştirilirken, İfritin öngöröleri sonucunda def edilmektedir. Film versiyonlarında ise saldırganın kardeşine yer verilmemektedir. Cafer Prens Ali'nin lamba sahibi olduğunu öğrenince lambayı eline geçirmektedir. Sarayda gerçekleşen bir mücadele sahnesinde Alaaddin dünyanın çok uzak bir yerine, buzulların olduğu bir yere bırakılmaktadır, fakat sihirli halı burada onun yardımına yetişmektedir. Masalda uzak mekana gönderilen saraydır ve onun geri getirilmesi Alaaddin'in parmağındaki sihirli yüzük İfriti sayesinde gerçekleşmiştir. Film versiyonlarında sihirli yüzüğün işlevi sihirli halıya geçtiğı için bu sahnede Alaaddin sihirli halı tarafından kurtarılmaktadır.

Cafer'in gerçek kimliğini Sultan'a göstermiş olan Alaaddin onun güvenli kazanmakta ve kendisinin kızına layık, dürüst biri olduğunu söylemektedir. Sultan ilk kez kızı için gelen bir Prensi serveti dışında değerlendirmektedir, bu da anlatının başından beri Yasemin'in tek dileğidir. Fakat Alaaddin gerçekte bir Prens olmadığını herkesten saklamakta ve bu sahneden sonra gerçek kimliğini açıklama sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır. Yasemin'in bir adaydan beklentisi, masaldakinden farklı olsa da Alaaddin bunun farkında değildir. Ona göre gerçek kimliğini ortaya koymak Yasemin'i kayıp etmek demektir.

Kendinin gerçek kimliğini açıklama sorunsalı masalda yokken, film versiyonlarında ortaya konulmaktadır. Alaaddin gerçek kimliğini saklamakta kararlıdır, fakat bin yıldır hiçbir sahibine arkadaş demeyen Cin, gerçekleri söylemesini ona önermektedir. Her üç anlatıda Alaaddin'in gerçek kimliği Sultan ve kızına saldırgan işlevinde olan karakter aracılığıyla bildirilmektedir. Masalda Magripli bir gecede Alaaddin'in sarayını farklı bir yere taşıdıktan sonra Sultan onun her şeyi sihirle elde ettiğini öğrenmektedir. Film versiyonlarında sihirli lambayı eline geçiren Cafer sihriyle Sultan ve kızı karşısında hem Prens Ali'yi hem de fili eski, fakir hallerine çevirmektedir. Böylece saldırgan aracılığıyla kişilik ve servet anlamında dönüşüm yaşayan Alaaddin'in gerçek kimliği de saldırgan aracılığıyla ifşa edilmekte, iyi olan kötü tarafından yaratılmaktadır.

Anne: Masalda isim verilmeyen anne karakterine sadece ‘ana’ olarak hitap edilmektedir. Kocasını öldükten sonra evde pamuk bükerek kazandığı parayla iki ekmek alacak kadar para kazanmakta ve oğluna bakmaktadır. Oğlu pazar işlerinden anlamadığı için eve gerekli yiyecekler için pazara hep kendisi gitmekte, karınlarını doyuracak yemekler hazırlamaktadır. Anne toplumsal cinsiyet çerçevesinde dişil olanı temsil etmektedir. Alaaddin sihirli güçleri elde ettikten sonra onlardan uzak durmasını, Sultan kızından ona yar olmayacağını öğütse bile fazla karşı çıkmamaktadır. Oğlunun her isteğinde saraya giderek bu izdivacın gerçekleşmesini sağlamakta, böylece başkahramanın mutluluğa kavuşmasında önemli yardımcı olarak yer almaktadır. Masalın sonunda oğluyla sarayda mutlu hayatı paylaşmaktadır. Film versiyonlarında anne karakter olarak anlatıda var olmamaktadır. Anne ve babasını kayıp eden Alaaddin hayvan arkadaşı Abu ile beraber yaşamaktadır. Animasyon filminde ana karakterinin ismi dahi geçmemekte, masal filminde ise Alaaddin tarafından özlemle yad edilmektedir.

Saldırgan: Masalda Alaaddin’in öncelikli düşmanı Magripli ve daha sonra Magripli’nin kardeşi olmaktadır. Magripli yıldız biliminde derin bilgiye sahip olan önemli bir sihirbazdır. Büyücülüğün gücüyle, olağandışı sihir gücü olan ve ona sahip olacak mutlu kişiyi tüm Şahlardan da kudretli kılacak erdeme sahip lambanın varlığını keşfetmiştir. Böylece lambaya sahip olmak için cabalarken, onu yeraltından çıkaran tek kişinin Alaaddin olduğunu öğrenir. Alaaddin’e amcası olduğunu söyleyerek ona iyi davranmakta, yeraltında sultanlarınkinden de büyük bir hazine olduğunu vaat etmektedir. Büyük servetten söz edilince Alaaddin lambayı amcasına getirme şartıyla kendi isteğiyle yeraltına inmektedir. Lambayı Alaaddin’den alamayacağını düşününce onu ölüme terk eder, fakat onun ölmediğini ve lambaya sahip olduğunu öğrenince yeniden ortaya çıkar. Sihirli lambayı ele geçirdikten sonra Bedrü’l- Büdur’e da sahip olmayı planlamaktadır. Fakat masalın sonlarına doğru bir zamanlar Alaaddin’e verdiği sihirli yüzüğe bağlı olan İfritin verdiği zehirle, yani sihir aracılığıyla Alaaddin tarafından öldürülmekte, Şahın emriyle yakılmaktadır.

Animasyon filmi ve bu filmde uyarlanan masal filmi esasında masalın orijinalinden daha çok birbirine benzemektedir. Filmde saldırgan Magripli değil Şahın en sadık veziri olan Cafer’dir. Saldırgan karakterinde olan Cafer’in anlatıda hep

Alaaddin ile karşı karşıya gelmesi, anlatıya heyecan katılması açısından önemlidir. Bu sebepten, saldırgan anlatıda bir gelip bir giden değil, hep odak merkezinde ola bilecek bir karaktere dönüştürülmüştür. Animasyon filminde uzun boylu ve gazaplı simaya sahiptir, masal filmin de ise bunun aksine genç ve hoş görünümlüdür. Kum falı ve büyü ile sihirli lambaya sahip olmak, daha sonra Sultan olmak gibi planlar kurmaktadır.

Cafer uzun arayışlarının sonucunda kum falıyla, Mucizeler Mağarasına gire bilecek olan kişinin Alaaddin olduğunu ortaya çıkarmakta, muhafızların onu bulup, hapis etmesini emir etmektedir. Fakat lambayı elde edemeyince Yasemin’le evlenme yoluna başvurmaktadır. Yasemin’le evlenemeyen ve Sultanın gözünden düşen Cafer, anlatının sonuna doğru lambayı ele geçirebilmekte, bir süreliğine Sultan olabilmektedir. Cafer film versiyonlarında da Alaaddin tarafından yenilmektedir. Son sahnede Cafer elindeki gücü Alaaddin’in güçsüz oluşuyla kıyaslarken, Alaaddin, ona bu gücü Cin’in verdiğini ve isterse geri alabileceğini, çünkü Cin’in ondan daha güçlü olduğunu söylemektedir. Bu akıllı hamlesiyle, Cafer’e lamba Cin’inden üçüncü dileğini dileme fikrini vermektedir. Bu üçüncü dilek dünyada en büyük güce sahip olmaktır. Dünyada en büyük güç lamba Cin’ine aittir, fakat kozmik gücüne rağmen bir lamba Cin’i özgür değildir ve sahibi olamadığı sürece dar bir alanda, lambanın içindeki yaşama mahkumdur. Cafer böylece ölüme değil, lamba içine terk edilmekte, sahibini beklemek üzere Mucizeler Mağarasına gönderilmektedir.

Lambanın İçindeki Hizmetkar: Magripli’nin büyülerle çalışması sonucu varlığından haberdar olduğu sihirli lambanın içindeki güç, sahibini dünyadaki her kesten, Şah ve Sultandan bile kudretli, güçlü kılmaktadır. Sihirli lamba, Çin ülkesinin Kolo-ka-çe kendinde bir yeraltı mahzendeki üstü açık bir duvar oyuğunda, tunç bir ayaklık üzerinde yanar şekilde sahibini beklemektedir. Onu hazineden çıkara bilecek olan tek kişi olan Alaaddin, Magripli’nin lambayı ondan alamayacağı korkusu yüzünden yer altında ölüme terk etmektedir. Alaaddin lambanın sihrini, tesadüfen, onu pazarda satmak için tozunu sildiği zaman kendisi için keşif etmektedir. Lambanın içinden çıkan yaratık masalda İfrit olarak adlandırılmakta, çirkin, korkunç ve başı tavana değecek kadar iri şekilde tasvir edilmektedir. Kendini lambanın hizmetkarı olarak adlandırmakta ve havada uçarak, karada sürünerek sahibinin tüm buyruklarını

yerine getirmek için hazır olduğunu söylemektedir. Masal boyunca Alaaddin'in ilk başlarda sadece yiyecek, daha sonra ise Bedrü'l- Büdur'e kavuşmak için servet ve güç gibi sayısız isteklerini kayıtsızca yerine getirmekte, emir alınca hemen yok almakta ve bir daha çağırılmayana kadar ortalarda gözükmemektedir.

Film versiyonlarında lamba Mucizeler Mağarasında, yüksek ve ince şekilli bir kayanın üzerindedir. Filmde bu sahneye görsel acıdan zenginlik katmak için lamba mağaranın en yüksek yerine yerleştirilmiştir. Ayrıca yeraltı hazine basit bir çukur içinde değil, kumdan oluşan hareketli bir kaplan biçimindedir. Film versiyonlarında yeraltı hazinenin görünüm değişimi, anlatıya görsel açıdan masalımsı efekt katmakta olup, izleyicinin dikkatini çekecek biçimde tasarlanmıştır. Abu'nun hazineden önemli bir taşı almasıyla mağarada yer yerinden oynamakta ve Alaaddin Cafer tarafından ölüme terk edilmektedir. Mağaradan çıkış yolunu aramakta olan Alaaddin'e sihirli halı işaretlerle elindeki lambayı göstermektedir. Alaaddin lambanın üzerindeki yazını okuyabilmek için onun tozunu silince karşısında mavi renkli Cin belirmektedir. Bin yıldır lamba içinde kalan Cin gelişile adeta bir eğlence sunmaktadır. Masal İfriti, korkunç ve ciddi görünümde sadece çağrıldığında ortaya çıkmaktadır. Filmde Cin olarak adlandırılmış karakter tümüyle mavi renkte olup, bir kulağında küpe, kafanın ortasında uzun ince toplanmış saçı olan, neşeli ve esprisi bol karakterdir. Bu sebepten onu ilk kez gören Alaaddin masaldaki kadar korkmamakta, (masalda İfriti ilk kez gören başkahraman onun görünümünden korkarak bayılıyor) aksine bir hayal gördüğünü düşünmektedir ve bu da aralarında olacak samimi bir ilişkiye işarettir. Her iki kolundaki kalın ve sarı bileklik tutsaklığını sembolize etmektedir. Animasyon filminde çoğunlukla belden aşağı kısmı mavi buhar halindedir. Masal filminde Alaaddin yeni arkadaşını kendisiyle beraber Agrabah'a götürmek istediği zaman vücudu yarım ve mavi olan Cin normal ten rengi ve görünüşü olan insana dönüşmektedir. Kalabalık ortamlarda genellikle bu şekilde dolaşmakta ve genellikle Prens Ali'nin yanında belirmektedir.

Her iki film versiyonunda Cin ve Lambadan nasıl dilekler dilenmesi gerektiğini bilmeyen Alaaddin, Cin'e "Sen olsaydın ne dilerdin?" diye sormakta. Duyguları ve esprileriyle bilinçli kişi görünümünde olan Cin'in tek isteği özgürlüktür, çünkü muhteşem kozmik bir güce sahip olmasına rağmen küçücük bir alanda,

lambanın içinde tutsak bulunmaktadır. Özgürlük peşinde olan Cin küçük bir alanda sıkışık kalmak istememektedir. Özgür ve insan olabilmesi için lamba sahibi üç dilekten birini onun için kullanmalıdır, ama şimdiye kadar kimse bu fedakarlığı yapmamıştır. Daha önceki sahiplerden farklı olan Alaaddin bir dileğini bunun için kullanacağına söz vermektedir. Filmin sonunda Alaaddin'in halen bir dileği bulunmaktadır ve bunu bir prensten başka kimseyle evlenemeyecek Yasemin'e kavuşabilmek için kullanamayarak Cin'i özgürlüğüne kavuşturmaktadır. Animasyonda kollarındaki zincirleri kırılan Cin özgür biri olarak dünyayı gezmek, tanımak için bavulunu toplamaktadır. Masal filminde ise özgürlüğüne kavuşan Cin sevdiği kız olan Yasemin'in baş hizmetçisiyle beraber dünyaya açılmaktadır. Masal filminde hikayeni baştan sona kadar anlatan kişi, özgürlüğüne kavuşarak ailesi ile beraber gemide olan, insan biçimini kazanmış Cindir.

Sultan kızı: Masalda Sultanın ismi Bedrü'l- Büdur olarak geçmektedir. Animasyon ve masal filminde Sultan kızının ismi Yasemin (İngilizce'de Jasmine) olarak değiştirilmiştir. Masalda ilk ortaya çıkış sahnesi hamama giderken, meydanın boşaltılarak tüm halkın dükkanları bile kapatarak evlerine çekilmeleri emir edilen yerde, haremağası topluluğunun ardıyla nedimelerin çevrelediği ortamdadır. Masalın geçtiği döneme uygun olarak, Alaaddin'in annesi ve Bedrü'l- Büdur peçesi olan bir giysi içinde bulunmaktalar. Yüzünde peçesiyle hamama giden Bedrü'l- Büdur sadece fiziksel görünüşü ile tasvir edilmekte ve kendisinin görülmemiş güzelliğe sahip olduğundan söz edilmektedir. Karakter olarak masalda edilgen yapılı, Alaaddin'in aşık olduğu güzeller güzeli, Şah'ın çok sevdiği suskun ve itaatkar kızıdır. Çok kültürlülüğün hızla yayıldığı 90'lar dönemine uygun olarak Disney prensesleri, ilki Yasemin karakteri olmak üzere çok kültürlü bir görünüm kazanmaya başladılar. Animasyon filminde özgürlüğüne düşkün Yasemin mavi büstiyer ve şalvardan ibaret bir giysi içindedir ve bu giysi günümüzde **Prenses Yasemin Kostümü** olarak hayran kitlesi özellikle kız çocukları olmak üzere özel günlerde tercih edilmektedir. Masal filminde Yasemin'in uzun ve süslü elbiseleri var. Her iki film versiyonunda karakter dışardayken kafasında örtü taşımaktadır.

Animasyon filminde Yasemin ilk kez geniş saray bahçesinde, yanında kaplan arkadaşıyla görünmektedir. Masaldaki Sultan kızından farklı olarak isyankar bir kadın

olarak kendi haklarını talep eden, hayatının başkaları tarafından yönetilmesine karşı çıkan, akla önem veren bir kişiliğe bürünmüştür. Kendi kararlarını kendi verebilmekte ve babası da ona saygı duymakta, bununla özgürlüğe can atan kadın profilini çizmektedir. Masal filminde Yasemin'in saraydan ayrılamaması sebepsizce değildir. Uzun yıllarca önce Sultan annesi saray dışında bulunurken öldürülmüştür ve bu sebepten Yasemin'in hayatı tehlikede bulunduğu için saraydan ayrılmamaktadır. Burada Yasemin'in saraydan dışarı çıkamamasına açıklık getirilirken, onun özgürce dolaşamamasının sebebi, kültür veya aile otoritesiyle değil belirli olayla ilişkilendirilmektedir. Bu anlatıda kendini doğduğu şartlara mahkummuş gibi hisseden Yasemin'in sevgi ve özgürlükten başka kaygıları bulunmaktadır. O, prensesi olduğu halkın refah ve mutluluğunu düşünmekte, onları daha yakından tanımaya can atmaktadır. Halkının mutluluğu onun için önemlidir, Sultan adına layık olabilmek için çocukluğundan beri okuyup araştırmakta, saraydan hiç ayrılmasa da dünyayı haritalar üzerinden tanımaktadır. Saraya onunla evlenmek için gelen adaylarla kendisi de konuşmakta ve samimiyetsiz yavaşmalarını görerek geri çevirmektedir.

Animasyon filminin ilk sahnelerinde, Yasemin saray dışındaki hayatı deneyimlemek, özgürce yaşamının ne olduğunu bilmek istediği gibi arkadaşlar edinmek istediğini söylemektedir. Sözü geçen bu dilekler her ne kadar onun kararlarına göre gerçekleşse de yine de bir erkek tarafından, Alaaddin tarafından gelen yardım sayesinde gerçekleşmektedir. Böylece, film masaldaki toplumsal cinsiyete eleştiriler getirmekte, fakat kimi yerde toplumsal cinsiyeti de sürdürmektedir. Prens Ali görünümünde gelen Alaaddin, bir prens olarak onun dikkatini çekemediği görünce, Yasemin'in fikirlerini dikkate almakta, ona bu doğrular esasında davranmaktadır. Aladdin Yasemin'i kendi kararlarını kendisinin verebileceği konusunda cesaretlendirmektedir. Yasemin onun aracılığıyla dilediği özgürlüğü, saray dışındaki 'gerçek dünyayı' görebilmektedir. Masallarda genç kızlar zor durumda veya çıkmazda oldukları zaman onların kurtarıcısı ansızın hayatlarına gelen prenstir. Üvey anne ve kardeşlerinin baskısından kurtulan Külkedisi, anne olarak bildiği cadının hapsinden kurtulan Rapunzel veya üvey annesinin sihriyle uzun bir uykuya dalan Pamuk Prenses bir prensin hayatlarına gelişi ve onlarla evlenmesi sonucunda özgürlüklerine kavuşmaktalar. Masallarda uygun bir prensle evlilik genç kızların tek kurtuluş

yoludur. Yasemin de kendi iradesiyle özgürlüğe kavuşmaktadır, fakat bu özgürlüğü ona sunacak olan kişi onun kalbini kazanmaya çalışan bir erkektir. Yasemin karakteri her ne kadar özgür bir kadın profili oluştursa ve özgür kadın söylemleriyle bütünleşse de kurtuluşu yine de bir erkek karakter tarafından gerçekleştirilmektedir. Masal filminde Yasemin kendi başına sarayın duvarlarını aşabilmiş, fakat pazar yerinde fakir çocuklara yardım ederken başı belaya girmekte ve Alaaddin'in yardımıyla kurtulmaktadır. Dış dünyada karakterin karşısına çıkan ilk sorun erkek karakter aracılığıyla çözülmektedir.

Bedrü'l- Büdur evlendikten sonra bile eşinin gerçek kimliğine ve sırrına agah değildir. Bu sebepten, Magripli lambayı onun vasıtasıyla kolayca ele geçirmektedir. Sultan kızı sihirli lambayı kendi elleriyle saldırgana vermektedir, film versiyonlarında ise aldatılması kolay olmayan Sultan kızı karakteri bu işle görevlendirilmemiştir bile, saldırgan kendi imkanlarıyla sihirli lambayı ele geçiriyor. İfrite emir etmekle Alaaddin'in sarayını başka bir şehre taşıyan Magripli, sarayla beraber Bedrü'l- Büdur'e de sahip olmak niyetindedir. Magripli'nin elinden sihirli lambayı alabilmek için Alaaddin bir plan kurmakta ve bu plana göre Bedrü'l- Büdur süslenerek Magripli'yi beklemekte, gelince ona içi zehirle dolu şarap ikram etmektedir. Böylece Alaaddin ve Bedrü'l- Büdur saldırganı beraber def etmekte. Animasyon filminde Alaaddin ve Yasemin arasında benzer plan kurulmamakta, Yasemin kendi başına benzer oyunu çevirmekte, Cafer'i yenebilmek için ona aşık olduğunu göstererek öpmektedir.

Sihirli lambayı eline geçiren Cafer, Yasemin'in özgürlüğüne de el koymaktadır. Masal filminin bu sahnesinde muhafızlar tarafından tutuklanan Yasemin isyanla dolu şarkısını seslendirmektedir. Şarkı sözlerinde kadının yüzyıllardır tutsak olup, hayata karışamamasına karşın Yasemin artık bu devri kapattığını, hiçbir şeyin onu susturamayacağını, erkek gücünün onu bastıramayacağı gibi titretmeyeceğini de söylemektedir. Sultan kızı anlatının diğer versiyonlarından farklı olarak en fazla masal filminde kadın haklarını savunan söylemelerde bulunmakta ve **Sessiz (Speechless)** isimli şarkıyla bu söylemi güçlendirmektedir. Masal filminde Cafer'le Yasemin'in nikahı gerçekleştiği zaman sihirli halı belirlemektedir ve Yasemin yine yalnız başına

hareket ederek sihirli lambayı kaptığı gibi sihirli halı üzerine atlayarak oradan uzaklaşmaktadır, sonuç olarak kendi kendini kurtarmış, güce sahip olmayı başarmıştır.

Masal sonunda Sultan kızı, eşi ve çocuklarıyla mutlu mesut yaşamaktadır. Animasyon filminde sevdiği erkeğe kavuşarak halı üzerinde dünyayı tanımak için yola düşmektedir. Masal filmi sonunda Sultan, kızının artık büyüdüğünü ve Akrah'a layık bir sultan olacak cesaret ve güce sahip olduğunu kabul etmektedir. Yasemin sıradaki Sultan ilan edilmekte, bir Sultan olarak yasaları istediği gibi değiştirebilme yetisine sahip olmakta ve kendi geleceğinin kararını kendi vererek prens olmayan biriyle de evlenebilmektedir. Yasemin, film versiyonlarında feminist söylemleri ile masal anlatısındaki Sultan kızı karakteri üzerinden sapmalar yaratmaktadır. Bu karakter sapması masalı yapısal bir değişime uğrattırırken, izleyici ile Yasemin karakterinin özdeşleşmesine sebep olmaktadır. Anlatılarda, toplumsal cinsiyet özelliklerinin dönemlere göre gösterdiği değişim çizelgesi, kısmen de olsa Sultan kızı profiline esasen takip edilebilmektedir.

Sultan: Masalda Şah adaletli, iyi ve ince ruhlu karakter olarak betimlenmektedir. Halkı dinlemek, onlara yardım etmek için her gün geldiği Divanda altı günden beri ön sıralarda oturan kadının korkusunu sezdiği için, ona konuşması için söz vermekte ve onu her türlü cesaretlendirmektedir. Halktan biri görünümlü kadının Sultan kızını oğluna istemesinden rahatsız olmamakta, kadını küçümsememektedir. Masal boyunca hep iyi biri olarak davranan Şah, toplumsal cinsiyet bağlamı çerçevesinde kızının mutluluğunu istemektedir. Kızı için hatta kızının layık olduğundan da fazla cömertlik eden Alaaddin'e 'oğlum' diye hitap etmekte, servetinin bolluğu karşısında hayran kalmaktadır.

Film versiyonlarında Şah karakterinin işlevi küçültülmekte ve anlatı boyunca bu karaktere az yer verilmektedir. Masal anlatısından farklı olarak filmlerde ebeveynler belirgin olmayan yerdeler. Masalda hem Alaaddin'in hem de Sultan kızının anne ve babası aktifler ve onları temsil etmekte, fakat film versiyonlarda hayatta olan tek ebeveyn sultandır. Animasyonda sultandan başka diğer ebeveynlerden söz edilmemektedir, masal filminde ise Alaaddin ve Yasemin kaybettikleri annelerini

özlemle anmaktalar. Her iki anlatıda onların işlevleri gençlere yüklenmiştir ve gençler kendi başlarına kararlarını verebilmekteler.

Animasyon filmindeki Sultanın küçük boyu, kilolu dış görünüşü ve kararsız tavırlarıyla zayıf otorite görünümü sunmaktadır. Masaldaki gibi kızını çok sevmekte, onun mutlu bir evlilik yapması için ne kadar çabalarsa çabalasın kızının inadına teslim olmaktadır. Filmin ilk yarısında en yakın danışmanı olan Cafer, elindeki asayla Sultanı hipnoz ederek istediklerini ona yaptırmaktadır, Alaaddin'in gelişi ile bu manipüle son bulmaktadır. Animasyon filminde Prens Ali'nin gelişi sahnesinde Sultan gördüklerinden bir hayli memnun olmakta, hatta sihirli halıya hayran olarak onun üzerinde uçmayı deneyimleme sahnesinde önceki Sultan'dan daha yumuşak karakter profiliyle bir daha bu sahnede de karşımıza çıkmaktadır. Masal filminde Sultan bilge ve iyi kalpli bir karaktere bürünmektedir. Bir Sultan olarak otoritesini korumakta, bir baba olarak kızının istek ve arzularına saygıyla yanaşmaktadır. Prens Ali'nin gelişi ve serveti onu etkilememekte, aksine onun kararsız ve anlaşılmasız tavırlarından teessüf etmektedir.

Büyülü Nesne, Sihirli Yüzük ve Uçan Halı: Masalda Alaaddin çukura girmeden önce Magripli parmağından çıkardığı yüzüğü ona vermekte ve bu yüzüğün onu tüm tehlikelerden ve kötülüklerden koruyacağını söylemektedir. Alaaddin sihirli lambada olduğu gibi yüzüğün de sihrinden habersizdir. Mahzende ölüme terk edilen Alaaddin her zaman bunaldığında yaptığı gibi, kollarını büküp ellerini ovuştururken başparmağındaki yüzüğe dokunmakla karşısında dev gibi iri, büyük başı, korkunç yüzü, kızıl gözleriyle gök gürültüsü gibi yankılar uyandıran bir İfrit belirmektedir. İfrit, ona kölesi olduğunu ve hizmetinde olduğunu söylemektedir. Alaaddin bu yüzük sayesinde ilk kez ölümden kurtulmaktadır. Yüzüğün sihri ikinci kez, Magripli sihirli lambayı eline geçirerek sarayı ve içindekileri kendi şehrine taşıdığı zaman kullanılmaktadır. Zor durumda olan Alaaddin'in ellerini yine tesadüfen birbirine sürtmesi sonucu yüzük İfriti ortaya çıkmakta ve onu Magrip şehrine götürmektedir. Magripli'nin ölümü yüzük İfritinin verdiği zehirle gerçekleşmektedir. Böylece sihirli yüzük Alaaddin'i ölümden kurtarıırken, Magripli'nin ölümüne sebep olmaktadır.

Animasyon ve film masalında, Sihirli Mağaraya girer girmez Alaaddin sihirli gücü olan halıyla karşılaşmaktadır. Bilinçli karakter olan sihirli halı belirli ifadelerle iletişim kurabilmekte, masal filminde Alaaddin'le tanışırken el sıkışmaktadır. Halı Alaaddin'i görür görmez kendini ona teslim etmekte, onunla birlikte yerüstüne çıkmakta ve dara düşdüğünde hemen imdadına yetişmektedir. Sihirli yüzük ve hizmetkarı olan İfrite filmlerde yer verilmemektedir, onun işlevi sihirli halıya verilmektedir. Sihirli halının en önemli özelliği olan uçabilmesidir. Hızın ve hareketin halledici olduğu bir dönemde uçan halının masala eklenmesi tesadüfı değildir. Sihirli halı hem Alaaddin'i bir yerlere ulaştırmakta, hem de daha önce gitmediği mekanları gezmek için kullanılan bir araçtır. Burada halının 'dünyayı görmek', 'farklı yerleri gezmek', 'dünyaya açılmak' bilincinin oluşmasındaki yerini vurgulamak önemlidir. Sihirli halı, masal dünyasına ait olan eşya, aynı zamanda küresel bilinci aşıl原因an hızlı ve pratik araç niteliklerini kendinde birleştiren bir karakterdir. Alaaddin ve Yasemin'in halı üzerinde dünyayı gezme sahnesi **Yepyeni Bir Dünya** şarkısı eşliğinde gerçekleşmektedir. Sihirli halı üzerindeki gezi turistik bir gezini hatırlatmaktadır. Şarkının sözlerinde 'dünyayı tanımak'tan, 'olduğu yerlerden kaçıp gitmek'ten, hiç bilinmeyen müthiş bir yer olan gerçek dünyanın bambaşka olması'ndan, 'özgürlük'ten, 'özgürce gezmenin inanılmaz bir duygu olması'ndan, 'her yeri doyasıya gezmek'ten, 'dışarıdaki gerçek dünyanın cazibesi'nden ve 'bu yeni dünyanın onları değiştirmesi'nden söz edilmektedir. Bu söylemler izleyicide de dünyayı tanımak, gezmek heyecanı uyandırmaktadır.

Hayvan Yardımcılar: Film versiyonlarına ilave olunan karakterlere yardımcı hayvanlar da dahildir. Her üç karakterin ortak özelliği sahiplerinin eksik olan özelliklerini veya eksik olan aile üyelerini tamamlamakta, gittikleri yolda onlara yardımcı olmaktadır. Yardımcı karakterler başkahramanı tamamlamakta, gittikleri yolu kolaylaştırmaktalar.

Alaaddin ailesiz ve yalnız başına iken maymunu Abu ile yaşamaktadır. Abu konuşmadan kendini ifade edebilen, sahibine zor koşullarda yardımcı olan ve kendisiyle çok iyi anlaşılan bir karakterdir. Animasyon filminde Abu, Alaaddin'in Cin tarafından Prens Ali'ye dönüştürüldüğü sahnede file dönüştürülmekte dolayısıyla Abu sahibiyle beraber dönüşüme uğramaktadır. Cafer lambayı eline geçirdikten sonra

Prens Ali'nin gerçek kimliğini açıklarken Abu yeniden maymuna geri dönüştürülmektedir. Masal filminde ise bu değişim baştan beri yaşanmamaktadır.

Yasemin Rajah isimli kaplan arkadaşı ile sarayda sık sık görünmektedir. İyi insanı kötünden ayırabilen kaplan, kadın olan sahibesinin fiziksel zayıflığını kendi gücü ile dengelemekte, hep yanında dolaşarak gerekli durumlarda ona bu gücü sağlamaktadır. Kaplanın Alaaddin'i sevgiyle koklaması, Yasemin'in dikkatini çekmekte ve tanımadığı bu kişiye güvенеbileceğinin işaretini vermektedir.

Masalda diğer bir hayvan karakter hep Cafer'in yanında olan kırmızı tüylü, bilinçli papağan yardımcısı Lago animasyon filminde konuşmakta ve yeri geldiğinde Cafer'e akıl vermektedir. Masal filminde ise çok önemli olduğunda konuşan, sahibinin direktiflerine uyarak kendisine yardımlarda bulunmaktadır. **Tablo 2.** Alaaddin ve Sihirli Lambası Öyküsü masalı ve iki uyarlamasındaki karakter değişimleri yer almaktadır.

3.1.2. İlişkilerin Dönüşümü

Alaaddin ve Sultan Kızı: Masalda Alaaddin yasalara karşı gelerek, yasak olanı yapmakta, saklanarak peçesi yüzünden kaldırılmış Sultan kızını görmektedir. Onu gördükten sonra bir değişim yaşamakta ve masalın geri kalan olayları, bu olayla bağlantılı şekilde ilerlemektedir. Alaaddin gizli şekilde Bedrü'l- Büdur'u gördükten sonra, daha önce annesinden başka yüzü açık kadın görmediği için onu annesiyle karşılaştırmaktadır. Bütün kadınların annesi gibi yaşlı ve çirkin olmadığını anlayarak ilk bakışta Bedrü'l- Büdur'e aşık olduğu için onun uğruna sahip olup olmadığı tüm güçleri seferber etmeye hazır bulunmaktadır. Masalın bu yerine kadar Alaaddin'in tek ihtiyacı gününü kurtaracak yiyecek ise, Bedrü'l- Büdur'u gördükten sonra annesinin kendisine sunduğu yiyecekleri yemekten imtina ederek tüm mücadelesini Sultan kızına kavuşmak için vermektedir. Aşık olduğu kız onu görmemiş olsa bile, Alaaddin ona kavuşmak niyetindedir.

Her iki film versiyonun da Alaaddin, kendi tutsak saray hayatını terk eden isyankar Sultan kızıyla pazar alanında karşılaşmaktadır. Yasemin, pazardaki aç çocuklara tezgahların birinden aldığı yiyeceği ısmarlarken parası olmadığı için başı derde girmektedir. Bu yerde onu hayranlıkla izleyen Alaaddin yardımına yetişmekte,

kendisine güvene bileceğini söylemektedir. Her iki filmde Yasemin’in dikkatini çeken en önemli ayrıntı Alaaddin’in “Bana güveniyor musun?” demesidir. Burada Alaaddin, ona kendi servetinden veya Prens oluşundan değil sadece birey olarak kendine güvenmesinden söz etmektedir ki, bu da Sultan kızı ve Alaaddin karakterlerinde ortaya çıkan değişimin sebebini teşkil etmektedir. Film versiyonlarında Alaaddin ve Sultan kızının bir araya gelmesi, masalda olduğu gibi servet yoluyla değil, karşılıklı sevgi sonucunda gerçekleşmektedir. Masalda Alaaddin için sevgisine kavuşabilme yolu servetiyle Şahın gönlünü almaktan geçiyorsa, film versiyonlarında Yaseminle baş başa yaşadıkları maceralar sonrasında birbirlerini tanımaktan geçmektedir. Bu anlamda, ona güvene bileceğini söylerken duygusal karakter olan Yasemin’in dikkatini çekmektedir.

Masalda, Alaaddin’in annesi Şahın huzuruna gitmekte ve kızını eş olarak oğluna istemektedir, böylece olaylar genç kız ve erkeğin dışında gerçekleşmektedir. Sultan kızı vezirin oğluyla evlendirilirken, Aladdin düğün gecesini onların gerdeğine sihirli lamba yardımıyla müdahale etmekte, Bedrü’l- Büdur’u yatağıyla beraber kendi odasına kadar getirtmektedir. Bedrü’l- Büdur’le ilk diyalogunda ona saraydan da güvenli bir yerde olduğunu söylemekte ve yasal eşi olmadan ona dokunmayacağını söz vererek, bunun ispatı olarak yatakta kendisiyle kızın arasına çıplak kılıç koymaktadır. Film versiyonlarında Alaaddin Sultan kızının kendine güvene bileceğini söylemesi farklı mekanda ve ortamdır. Alaaddin bu şekilde birkaç defa vezirin oğluyla Bedrü’l- Büdur’un gerdek gecesine müdahale ederek onların evliliğini bozarken, aslında kızın ne düşündüğünü bilmemekteyiz. Bedrü’l- Büdur sadece tüm olanları şaşkın kabul etmekte, bir şey yapmaksızın durmadan ağlamakta, olayı yalnız ana babasına anlatıktan sonra onların sayesinde çözüme kavuşmaktadır. Böylece yeni evlilerin nikahı, gerdeği gerçekleştirmedikleri ilan edilerek bozulmaktadır. Daha sonra evlilik sözü için Alaaddin’e verilmiş üç aylık süreci dolduğunda karar verici Bedrü’l- Büdur değil, yeni damat adayının fakir bir terzinin oğlu olup, soylu bir kökten olmadığını öğrenmesine karşın onun armağanlarının cazibesine kapılarak, kızının böylesi cömert ve zengin insanla mutlu olacağına karar veren Şahdır. Servet Alaaddin’in Bedrü’l- Büdur’e kavuşmasındaki başlıca bir araçtır. Alaaddin kızla evlenebilmek için ondan çok babası sultanın kalbini almaya çalışmaktadır; Sultanın

istediği başlığın çok daha fazlasını vermekte, kızına yakın olsun diye onun sarayının yanında kendi sarayını yaptırmakta ve cömertliğiyle onun gönlünü almaktadır. Kendi sarayına yaptırdığı ve değerli taşlarla süslediği doksan dokuz pencerenin sonuncusunun süslemesini Sultan'a bırakmaktadır. Tüm hazinesinin ve ülkesindeki tüm değerli taşların bile bu tek pencerenin süslenmesine yetmeyecek kadar az olduğunu gören sultan bununla ona zenginlik ve cömertliğini ispatlamak isteyen Alaaddin'e daha çok hayran kalmaktadır. Böylece masalda Alaaddin'in Bedrü'l-Büdur'le ilişkisinden çok, onun servetiyle Sultan'ı nasıl hayran bıraktığından söz edilmektedir.

Masalda Alaaddin'le Sultan kızının ilk kez karşılaştığı yer böylece onun yatak odasıdır. Burada yasal eşi olmadığı için kıza yaklaşmayan Alaaddin, animasyon filminde halıyla gezinti sonrası birbirlerini tanıdıktan sonra Yasemin'i dudağından öpmekte ve o da Aladdin'e karşılık vermektedir. Film versiyonlarında her ikisinin ilk kez karşılaşması pazar yerinde gerçekleşmektedir. Aralarında hoş diyalogların ve yakınlaşmaların, muhafızlardan kaçarken bile el ele tutuşmaların yaşandığı bu ilk karşılaşmada birbirlerine aşık olmaktadır.

Film versiyonlarında Prens Ali ve Yasemin arasındaki izdivaç, masaldakinden farklı olarak Prens'in saraya gelişi ile gerçekleşmektedir. Masalda, Alaaddin gelmeden önce Sultan'a armağanlar göndermiş, onu kendine hayran bırakmış ve saraya Bedrü'l-Büdur'le evlenmek için çağırılmıştır. Film versiyonlarında Alaaddin kendini ilk kez bu gelişiyle belli etmekte, kendi gelmeden önce ne kimseyi ne de armağanları göndermektedir. Animasyon filminde bilinmedik Prens'in gelişi Sultan'ı memnun etmekte, hatta sihirli halısıyla çocuklar gibi eğlenmektedir. Bu sahnede Yasemin için uygun adayın kim olduğu tartışılmaktadır; Sultan Yasemin'in bu defaki Prens'i beğeneceğinden emindir, Cafer yeni Prens'e güvenmemekle birlikte kendisinin daha uygun aday olduğunu söylemekte, Prens Ali ise Prens'in gönlünü kazanacağından söz etmektedir. Bunu duyan Yasemin geleceğine karar veren bu kişilere tepki göstermekte ve kazanılacak ödöl olmadığını söylemektedir.

Masal filminde Alaaddin zengin bir Prens olmadan önce bir hırsız gibi saraya girebilmektedir. Alaaddin pazarda karşılaştığı kızın Prens olduğundan haberi yoktur

ve hem onun bileziğini getirmek hem de onu görmek için saraya gizlice sokulmaktadır. Burada Alaaddin'in bir aşık olarak Yasemin'e ait alana, odasına kadar ulaştığını görüyoruz. Masal anlatısında ilişkiler modernlik öncesi dönemin kurallarına göre tasvir edilmektedir. Evlilik olmadan çiftler arasında bir samimiyetten söz edilemezken, film versiyonlarında ilişkiler anlatıldığı zamanın kurallarına göre daha samimi şekilde ilerlemektedir.

Anlatının diğer versiyonlarından farklı olarak masal filminde, saraya kendini tanıtmak için gelen Prens Ali'nin karşısına Sultan ile birlikte Yasemin de çıkmaktadır. Alaaddin, Prens Ali olarak saraya ilk geldiğinde, Prens olmanın verdiği tecrübesizlikten dolayı kararsız davranış ve konuşmalarda bulunmaktadır. Prens Ali'nin burada şaşkın davranış sergilemesi, bilinçaltındaki kemikleşmiş düşüncelerinin açığa vurmasından kaynaklanmaktadır. Yasemin, onu kendisi tanımak için sorgulamakta, kendini tanıtmak yerine servetinden söz eden Prens'e bu armağanlarla neyi elde etmek istediğini sorduğunda Prens Ali "Seni!" diye cevap vermektedir. Bu sahnede masal versiyonuna bir tepki bulunmaktadır, çünkü masalda Sultan kızı gerçek anlamda babasına getirilen başlıklar mukabilinde satın alınmaktadır. Masal filminde Yasemin bu sahneyi açık şekilde kelimelere dökerek aydınlığa kavuşturmakta, ironi yapmakta, kadının satın alınması ve yerine karar verilmesi durumuna karşı çıkmaktadır.

Sarayda parti sahnesinde, Prens Ali arkadaşı Cine, Sultan kızının da kendisini sevdiğini söylerken Cin cevabında "Ne güzel, belki seni haremine alır!" diye cevap vermektedir. Burada masalda kendini Sultan'a beğendiren Alaaddin'den, masal filmindeki Prens Ali'ye doğru olan değişimin, toplumsal şartlar gereği gerçekleştiğini ve kendisini beğendirmesi gereken kişinin artık Sultan kızı değil Yasemin olduğunu görmekteyiz.

Prens Ali, saraya geldikten sonra Yasemin'in gönlünü almak için Prens olmanın, servetinin bir işe yaramadığını görmekte ve sevdiğine kavuşmanın tek yolunun onu kendisine aşık etmekten geçtiğini görmektedir. Alaaddin Yasemin'e, sihirli halı araçlığıyla sarayın dışındaki dünyayı bilmek, tanımak tecrübesini

yaşatmaktadır. Sarayın dışındaki dünyayı tanımak, yalnız başına hayatı deneyimlemek Yasemin için çok önemlidir.

Kendi gerçek kimliğini Yasemin'den saklayan Alaaddin'in kimliği ortaya çıkmaktadır. Alaaddin bu defa Sultan ve kızını servetiyle değil kişiliğiyle hayran bırakmıştır ve bu sebepten her ikisinin fikrine göre Yasemin'le evliliğe layıktır. Yasalara göre Prenses yalnız Prensle evlenebilmektedir. Animasyon filminde bu yasa Sultan tarafından değiştirildiyse de, kadın özgürlük söylemleriyle daha yoğun olan masal filmi anlatısında bu yasayı Yasemin bizzat kendisi değiştirmektedir.

Düğünden sonraki zamanlarda Alaaddin'le Bedrü'l-Büdur mutlu yaşam sürdürmektedirler. Masalın sonuna doğru Bedrü'l- Büdur'ün bir çocuk sahibi olamadığı için üzüldüğünü görmekteyiz. Bu sonuç beklenir, çünkü modern öncesi toplumlarda ilişkiler çocuk ve çoğalma ile sonuçlanmak zorundaydı. Mutlu sonla biten masalda da Sultan'ın ölümü üzerine Çin ülkesinin hükümdarı olan Alaaddin anası, Bedrü'l- Büdur ve doğmuş olan çocuklarıyla ölüm onları ayırana kadar mutluluklarını sürdürmektedir. Animasyon filminde hikaye, güncel ilişkilerin dayandığı esas noktalar olan kişisel aynı zamanda cinsel haz ve rasyonalite öne çıkacak biçimde, Alaaddin ve Yasemin'in öpüşerek ve sihirli halı üzerinde gerçek dünyayı gezmek üzere yola çıktığı sahneyle sonlanmaktadır. Masal filminde ise yasayı değiştirmiş olan Yasemin, istediği erkekle kendi kararıyla evlenmekte ve film düğün töreniyle sonlanmaktadır.

Alaaddin ve Lamba İçindeki Yaratık: Masalda Alaaddin'le sihirli lambadan çıkan İfrit arasında sahip ve hizmetkar ilişkisi sürmektedir. Alaaddin hiçbir otorite göstermese bile İfrit lambanın sahibine sonsuz itaat göstermesi gerektiğinin farkındadır. Sahibinin lambaya dokunmasıyla ortaya çıkan İfrit, itaatkar abu havada onun karşısında eğilmekte, emirleri beklemektedir. İfrit tüm emirlere aynı şekilde cevap vermektedir; "İşittim ve itaat ettim." Bedrü'l- Büdur'le vezir oğlunun nikahını bozmak için durumu ona anlatırken bile, İfrit cevap olarak "Bana bunca açıklama yapmana gerek yok! Emir buyur, itaat edeyim!" demektedir. Alaaddin ve İfrit arasındaki ilk ve tek uzun iletişim, Magripli'nin kardeşinin kadın kılığına girip Bedrü'l-Büdur'un çocuk doğurabilmesi için Kaf dağlarında yuva kuran Ruh kuşunun yumurtasını istemesi sonrası gerçekleşmektedir. Bu istek karşısında İfrit Alaaddin'i

korkunç haykırışlarla duvara fırlatmakta, ne cesaretle lambanın ve kendisinin efendisi olan Ruh'un oğlunu istediğini sorgulamaktadır. Masalın bu yerinde isteğin Alaaddin'den değil saldırgandan geldiğini anladıktan sonra, lamba hizmetkarı aynı şekilde itaatine devam etmektedir.

Film versiyonlarında Cin ilk başta lambanın kurallarına uygun olarak boğuk ve yüksek sesle konuşmaktadır, fakat sahibinin karşısındaki kişi olduğuna inanmaya zorlanmakta, onun eski sahiplerden farklı olduğunu görünce o da üslubunu değişmektedir. Alaaddin karşısındaki Cin hakkında hiçbir bilgiye sahip değil, hatta kendisinin bir sahip olduğundan bile haberi olmamaktadır. Bu ilk kez olmaktadır, şnk daha önceki sahipler bu lambayı bilinçli şekilde ve güçlükle elde etmişlerdi. Alaaddin'in durumunda ise bu gökten düşme bir servettir, nasıl ve niçin kullanacağını bilmemektedir. Kendisine 'evlat' diye hitap etmekte olan arkadaşı Cin ona lamba sihrinin nasıl şalıştığını göstermektedir. Cin'in gelişinden de belli olduğu gibi, iki karakter arasındaki ilişki masaldakinden farklı olarak sahip ve hizmetçi ilişkisi değil iki arkadaş ilişkisi şeklinde ilerlemektedir. Cin'e göre Alaaddin son sahipten fiziken çok daha ufaktır ama burada kendisinin mi büyüdüğünü yoksa sahibin mi küçüldüğünü kestirememektedir. Burada fiziki anlamda büyüklükten söz edilse de hırs ve gç büyüklüğü de vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım da sahip ve hizmetçi arasındaki ilişkiye bir işaret olmaktadır. şnk günümüzde sahip ve hizmetkar arasındaki ilişki eskinin sahip ve kul ilişkisinden farklı olan bir görünüm almaktadır.

Müzikal film kategorisinde olan film anlatıların her ikisinde de öne çıkan şarkılarından biri de **Benim Gibi Dost Bulunmaz** şarkısıdır. şarkıda sahip ve hizmetkarı ilişkisi sert çizgilerle değil, dost yanlı biçimde sunulmaktadır. Cin'in geliş ve kendini anlatma sahnesi masal ile popüler olanın aynı zamanda kitle kültürün harmanlandığı sahnelerden biridir. Cin becerilerinin hepsini kitle kültürü ve günümüz dünyasında popüler olan olgu ve eşyalar üzerinden anlatmaktadır. Bu zamana kadar sahibine para ve gç getiren sihirli lamba, yapabileceklerini popüler anlamlarla ifade etmekte, para ve gücün günümüz dünyasında nelere kadir olduğunu göstermek işin güncel örnekler vermektedir. Animasyon filminde Alaaddin'i tanımak işin tıpkı show programlarında olduğu gibi ona mikrofon uzatmakta, ismi led ampullerle şevrili tabloda yazılmakta, çabuk öğrendiği işin kendisine kep ve diploma takdim

edilmektedir. Film versiyonlarında Alaaddin'in yalnız üç dilek hakkı olmaktadır, bunu 'satılan malın iadesi yoktur' söylemi ve 'Refunds' yazılı afişle güçlendirmekte, sahibine kendini anlatmak için şarkı eşliğinde gösteri yapmaktadır. Sahibine kölesinin sihirli güçleri olduğu için her kesten şanslı olduğunu, silahların ve tüm gücün artık onun elinde olduğunu, hizmetin her şeyden önemli olduğunu, istediği her şeyi yapacağını ve hatta diplomasının hazır olduğunu söylemektedir.

Her iki film anlatısında popüler olan görsel biçimde sunulmaktadır: popüler spor dalı olan boks maçı, restoranda güzel masa başında oturup menü karıştıran Alaaddin ve Arap alfabesiyle isteği not alan garson giysisindeki Cin, Arap kültürüne ait olan baklava, kırmızı halı üzerinde gezen Show Men giysisindeki Cin, Caz müziği altında dans, akrobatik ve sirk gösterileri, Show sonunda 'Applause' yazısıyla kendisine alkış istemekte, yeraltından çıkarken adeta bir uçuş görevlisi gibi uçuş kurallarını hatırlatmaktadır. Masal filminde ilave olarak bateri ve klarnet çalan Abu, kapaklı servis tabağının içinden çıkan saray görseli, farklı çeşitten baklava, egzotik hayvanlar ve havai fişeklerin olduğu muhteşem görüntüler bulunmaktadır. Filmin Cin karakteri Alaaddin'i Prense dönüştürdüğü sahnede bir daha popüler olanla masal bir araya getirilmektedir. Prens giysisi günümüzün moda ve şartlarına göre seçilmekte, Alaaddin'e Prens'i olduğu ülkenin broşürü takdim etmektedir.

Film versiyonlarında Cin birini öldürmek, diriltmek ve aşık etmek dışında sadece üç dileği gerçekleştirebilmektedir. İnsanlar lamba aracılığıyla genellikle pul ve güç elde etmeye çalışmaktalar, fakat Cin Alaaddin'e aynı yanlışı tekrar etmemesini önermektedir, çünkü yeryüzünde insanı tatmin edecek kadar para ve güç bulunmamaktadır. Alaaddin'in ilk dileği sevdiği kıza layık olmak için Prens olmaktır. Prens görünümü kazanan Alaaddin'in ulaşım aracı file dönüştürülmüş maymundur. Bu sahne 'Külkedisi' masalındaki balkabağından at arabasına dönüşme sahnesi ile benzerlik teşkil etmektedir.

Masalda Sultan başlık istemiş ve tören Alaaddin'in annesi ve seksen kölesinin iştiraki ile oluşmaktadır. Her iki filmde ise lamba Cin'in yardımıyla Prens Ali'ye dönüşen Alaaddin Sultanın davetiyle olmasa bile diğer Prensler gibi yanında getirdiği armağanlarla Yasemin'i görmeye gelmiştir. Prens Ali urba ve sarık içerisinde, fil

üzerinde sayısız hizmetkarlarıyla şarkı eşliğinde bir festival havasında şehre dahil olmaktadır. Cin Prens Ali'yi halka övmekte, farklı coğrafyadan olan hayvan ve tepsilerdeki altınları gösterilerek zenginliğin söz etmektedir. Masal filminde Prens Ali'nin geliş töreni Arap kültürünü yansıtan ama aslında melez bir kültür veya kitle kültürü için özel olan dans ve giysiler eşliğinde muhteşem görüntü ile sunulmaktadır. Kültürel bir melez, dünyanın farklı kültürlerinden veya bölgelerinden iki veya daha çok ögenin birleşimini içermektedir.

Masal ve animasyon anlatılarından farklı olarak masal filminde Alaaddin'in saraya gelişi sırasında yanında insan görünümüne lamba Cin'i bulunmakta, kararsız davranışlarıyla dikkat çeken Prens Ali'ye arkadaşı Cin akıl vermektedir. Cin masaldan farklı olarak sadece sihre ihtiyaç olduğunda ortaya çıkmamaktadır. Üç dileği gerçekleştirebilmesine rağmen, bir arkadaş olarak hikaye boyunca Alaaddin'i yalnız bırakmamakta, karşısına çıkan zorluklarda kendisine arkadaş olarak, bilinçli bir insan gibi yardımda bulunmaktadır.

Sultan kızı ve Ailesi: Bedrü'l- Büdur'den ilk sahnesi olan hamamdan sonra, ikinci kes vezirin oğluyla gerdeğe hazırlanırken söz edilmektedir. Haremağaları ve nedimeler eşliğinde hamama götürülen Sultan kızı bu defa da annesi ve nedimlerin eşliğinde gerdeğe hazırlanmaktadır. Masalda hem Vezir'in oğlu hem de Alaaddin'le nikaha giren Bedrü'l- Büdur'dan, her iki nikah sonrası annesi ve Sultan babası tarafından gerdek gecesine ait mahrem sorular sorulmaktadır. Burada edilgen bir karakter olan Bedrü'l- Büdur'ün en derin kişisel alanlarında bile yalnız bırakılmadığını, söz hakkına sahip olmadığını görmekteyiz. Şah onun mutlu olmasını her şeyden çok istemektedir ama bu mutluluğun niteliğine kendisi karar vermektedir.

Sultan Alaaddin'den erdemleri çok büyük olan kızının bedeli olarak gerekli başlıklar istemektedir. Bu başlık şu şekildedir; kırk som altın tepsisi dolu cevahir, bu tepsileri saraya taşıyacak aylar kadar güzel kırk kız köle ve harika urbalar içinde erkek köleler. Şahın istedikleri kısa bir zamanda İfrit tarafından hazırlanmakta, muhteşem görüntü ve abuhavayla saraya doğru yola çıkmaktadır. Halkın hayranlıkla izlediği bu geçiş töreni, Şahı da etkilemekte ve hayatından böyle bir servet ve ihtişamı daha önce görmediğine yemin etmektedir. Şah anneye yönelerek, bu andan başlayarak

Alaaddin'in kendi ardılı olduğunu, onu kızıyla birleştirmek için beklemekte olduğunu söylemektedir.

Animasyon filminde Yasemin, babasının tüm ısrarlarına rağmen evlilik için gelen tüm adayları reddetmektedir. Babasına göre doğum gününe kadarki üç gün içinde evlenmelidir, çünkü yasalar böyle gerektirmektedir. Yasemin ise kesin bir şekilde yasaların yanıldığını, zorla değil aşık olunca evlenmesi gerektiğini söylemekte, daha hiçbir zaman saray duvarlarından dışarı çıkmadığından, hayatta azatlığı tatmadığından söz etmekte, özgür kadın söylemleri yapmaktadır. Masalda olan kadın edilgenliği belirli bir ölçüde animasyon filminde de sürdürülmektedir. Şah burada yalnız yasadan sebep değil, kendi içinin rahat olması için yani ölümünden sonra da kızının emin ellerde olacağından emin olmak için onu evlendirmek istemektedir. Baba egemenliği altında olan kız, yalnız evlendikten sonra eşinin egemenliğine dayalı yaşam sürdürürse emin ellerde olabilmektedir. Diyalogun sonundaki sahnede, Yasemin yaşayamadığı özgürlüğü, sarayın bahçesinde yerleşen kafesin kapısını açmakla kuşlara vermektedir. Kuşlar hep birlikte gökyüzünde güneşe doğru uçarken, Yasemin onları izlemektedir. Bu sadece küçük bir sahne olarak görünmekte, aslında ise Yasemin'in iç dünyasından haber vermektedir. Ve bundan sonraki sahnesinde Yasemin gizlice saraydan kaçarak serbestçe pazarda dolaşmaktadır.

Masal filminde Sultan evlilik için gelen adayları kızı ile birlikte karşılamakta, ona söz vermekte ve fikrini dinlemektedir. Sultan kızının evlenmesini hem evlilik zamanı geldiği için hem de politik kaygılardan dolayı istemektedir. Sultan yaşlanmıştır onun ölümünden sonra ülkeni yönetecek bir Hükümdar'ın belirlenmesi gerekmektedir ve Agrabah'ın elinde fazla krallık kalmadığı için Yasemin'in bir prensle evlilik yapması ülke için faydalı olabilmektedir. Burada dikkat çekecek husus Sultan kızının evliliğindeki temel şartların hiç değişmemiş olduğudur. Masalda Alaaddin'in serveti, animasyon ve masal filminde ise ülkenin yasa ve çıkarları için Sultan kızının evlendirilmesi gerekmektedir. Masalda bir ihtiraz söz konusu değilken, film versiyonlarında Sultan kızından beklenen evliliğin sebebine bir itiraz vardır. Masal filminde Yasemin kendi ülkesine herkesten de iyi bir Sultan ola bileceğini, bunun için yıllarca okumakta ve çalışmakta olduğunu söylemektedir. Oysa yasalara göre bir kadın Sultan olmazdı ve ülkenin bin yıllık tarihinde bu görülmemiş bir olaydır. Kendisine,

gelenekleri kabul ederek uzakta sessiz kalmakla hayatının daha kolay olacağı öğütlense de, Yasemin sesiz ve kenarda kalamayacağından emindir. **Tablo 3.** Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü masala ve iki animasyon filmlerinde ilişkilerin değişimine yer verilmektedir.

3.1.3. Mekan ve Olay Değişimi

Sözü geçen masal ve iki uyarılmasında önemli değişimlerden biri de mekan ve olaylarla ilgili değişimlerdir. **Tablo 4.**de bu değişimlere geniş şekilde yer verilmektedir.

3.2. Külkedisi Masalı ve Uyarlamaları

Avrupa kültürüne ait olan masalın farklı yıllarca ve ülkelerce uyarlanmış on yedi animasyon ve otuz dokuz canlı aksiyon filmi bulunmaktadır. Çalışma, masal ve silsile uyarlamalar üzerinde yapıldığı için, orijinal masal metni Walt Disney yapımı olan Sindirella isimli 1950 yılına ait animasyon filmi ve yine Walt Disney yapımı olan Sindirella isimli 2015 yılına ait canlı aksiyon filmi ile karşılıklı analize tabii tutulmaktadır.

Külkedisi Masalı:

Kıskanç üvey annesi ve kardeşleri tarafından kötü davranılan fakat iyilik perisinin yardımı ve yakışıklı prensin onunla evlenmesi ile hayatı kurtulan genç ve iyi kalpli kızın hikayesi bir çok halklarda, farklı isimler altında var olmaktadır. Bilinen en eski Külkedisi hikayesi 9. Yüzyıldan kalma Çin kökenli anlatı olsa da, anlatı genel olarak Avrupa kökenli masal olarak değerlendirilmektedir. Masalın Avrupa’da 550’yi aşkın değişik biçimi anlatılmaktadır. En tanınmış Külkedisi hikayesi Avrupa Edebiyatı’ndan Charles Perrault’a ait olan **Cendrillon** ve Grimm Kardeşleri’ne ait olan **Aschenputtel**’dir.

Klasik masalın orijinal içeriğinin temel konusu kötü üzerinde iyinin zaferidir. Bu sebepten masalda buna uygun olarak iyi kalpli Külkedisi ve bir o kadarda kötü olan üvey kardeşlerinin ilişkisine yer verilmektedir. Külkedisi her şeye rağmen hep iyi

huylu olmakta ve sonunda kazanan olmaktadır. Kazandıktan sonra bile iyiliğini sürdürmekte ve kardeşlerini affederek onlara da mutlu sonu layık görmektedir.

Animasyon Filmi Sindirella (1950):

Charles Perrault'ın aynı isimli masalının Disneyleştirilmiş bir versiyonu olan Sinderella animasyon filmi Bill Peet, Ken Anderson, Perce Pearce, Erdman Penner, Ted Sears, Joe Rinaldi gibi isimlerin senaristliğini, Clyde Geronimi, Hamilton Luske ve Wilfred Jackson'un birlikte yönetmenliğini, Walt Disney yapımcılığını üstlenmesi ile uyarlanmıştır. 1950 yapımlı animasyon filmi Walt Disney Animasyon klasiklerinin 12. filmidir.

Film masal kitabından görüntüler ile başlamaktadır. Hikayeye göre bir zamanlar uzak bir ülkede görkemli bir şatoda küçük kızı Sindirella ile yaşamakta olan soylu bir dul, kızının anne sevgisinden mahrum olduğunu görünce Drizella ve Anastasia adlarında iki kızı olan bir kadın ile evlenmektedir. Babanın vakitsiz ölümünden sonra evin yönetimi Sindirella'yı sevmeyen üvey anneye kalmakta ve o da bundan yararlanarak kıza kötü hayat yaşatmaktadır.

Masal Filmi Sindirella (2015):

1950 yılında Perrault'un masalından uyarlanarak çekilmiş olan animasyon filminin yeniden çekilmiş versiyonu Disney yapımcılığı ile 2015 yılından vizyona girmiştir. Masal filminin senaristi Chris Weitz, yönetmeni ise Kenneth Branagh'dir. Filmde Perrault'un anlatısından ziyade masalın diğer biçimlerinde olan alıntılara özellikle Grimm Kardeşleri'ne ait parçalara rastlanmaktadır.

Müzikal animasyon filminden farklı olarak, masal filmi canlı aksiyon filmidir. Masal filminde hikaye genişletilmiştir, Sindirella'nın doğumu ve annesine de yer verilmektedir. Bir karakter olarak Ella'nın gelişimine, Prens ve üvey anne ile olan ilişkisine daha çok yer verilmektedir. Masal hikayesinin anlatıcısı, Ella'nın iyilik perisidir. Bütün olaylar sebepsizce değil, nedeni ile beraber açıklanmaktadır, bu da anlatıyı diğer iki versiyonundan ayıran temel farklardan biridir.

3.2.1. Karakterlerin Dönüşümü

Külkedisi: Masalın ana teması, iyinin kötü üzerinde zaferini yansıttığı için için Külkedisi karakter olarak iyi kalpli oluşunu masalın tüm versiyonlarında sürdürmektedir. Külkedisinin dışı görünüşü kalbi kadar güzeldir, ince bir zevke sahiptir. Masal filminde ise bu özelliklerin yanı sıra bilgili biridir, kitap okuyarak zaman geçirmektedir. Masalda kahramanın bir ismi bulunmamaktadır, daha sonra üvey kardeşleri onu aşağılayarak kendisine Külkedisi ismini vermekteler. Üvey kardeşlerin ona bu ismi takması sahnesine filmlerde de yer verilmektedir. Yeni aile üyelerinin gelişi ile kızın ismindeki değişim konumundaki değişikliğe işaret etmekte, kendisini gerçekten de değersiz bir varlık olarak görmesine sebep olmaktadır. Kahraman animasyon filminde Sindirella, masal filminde ise bu ismin kısaltılması olarak Ella diye adlandırılmaktadır.

Masal ve animasyon filminde bir başa babanın çok mağrur ve kurulu bir kadınla yapmış olduğu ikinci evliliğinden söz etmektedir. Masal filminde ise Ella'nın doğumu, annesinin ve babasının ölümü sahnelerine yer verilmiştir. Masalda genç kızın tüm huylarını annesinden aldığından söz etmektedir. Çoğunlukla sebep-sonuç ilişkisi üzerinden anlatılan masal filminde mutlu bir ailede büyüyen Ella'nın iyi kalpli ve yumuşak biri olarak yetiştirildiğini görmekteyiz. Büyük hayal gücü olan annesi her şeyin güzel yönüne inanmakta ve bunu kızına da aşılamaktadır. Ölüm yatağında bile annesi hayatı boyunca karşısına çıkacağı sorunları çözebilmesi için ona gereken tek şeyin iyilik ve cesaret olduğunu söylemektedir. İyilik sihirlidir. Kızı, hep iyi ve cesur olma sözünü annesine vermektedir.

İki kızı olan kadın, üvey kızının, benzeri olmayan yumuşaklık ve iyiliğini çekemediği için ondan nefret etmektedir. Masalda Külkedisi aynı zamanda çekingen ve korkak bir karakterdir. Üvey annesinin ona yaptırdıklarına karşı çıkmamasındaki sebep, babasına söylerse üvey annesinin onu azarlanacak olmasıdır. Evin tüm işlerini yapan Külkedisinin evdeki konumu da değişmektedir. İşleri bitince şöminenin yanında küller içerisinde oturmakta, üvey kardeşleri son moda yatak ve parke döşenmiş odalarında uyurken o eski eşyaların olduğu tavan arasında yatmaktadır. Animasyon filminde sadece üvey annenin söylediklerini yapmaktadır. Babasının vefatından sonra,

yalnız başına kalınca mutlu olduğu hayvan arkadaşları ile zaman geçirmekte, dertleşmektedir. Evin çatı katında olan odası saray manzarasına açılmakta, bu manzaraya bakarak zor koşullar içinde yaşamasına rağmen günün birinde mutluluk hayallerinin gerçek olacağına inanmaktadır. Sindirella ona verilen işleri tamamen yerine yetirse de bu itaattan memnun değil ve hayvan arkadaşlarının yanında kendisine olan bu tavırdan şikayet etmektedir. Her şeyi elinden almış olsalar bile hayal kurmakta ve kendisi olmakta özgürdür. Üvey anne Sindirella'yı layık olduğu tüm imkanlardan mahrum bıraksa bile geldiği sınıf ile olan bağını koparamamaktadır. Davranışları ve sabrı, dansa ve müziğe karşı olan yeteneği aslında ait olduğu sınıfın göstergesidir. Hayvan yardımcıları onu hizmet edilmeye layık biliyorlar, çünkü gerçekte soylu bir kızdır.

Masal filminde ise annesinin ve daha sonra da babasının ölümünden sonra Ella mutlu günlerini unutamamakta, o günlere ve ailesine sadık kalarak ne olursa olsun şatoyu, yalnız başına olsa bile ayakta tutma çabasıdadır. Üvey annesi “Bizim gürültümüzden de uzak olursun!” bahanesiyle onu çatı katına göndermektedir. Çatı katının animasyondan farklı olarak saraya açılan manzarası bulunmamaktadır. Ella eski eşyaların içinde kendine mutlu olacağı alan kurmaktadır. Babasının ölümüyle maddi sıkıntılardan dolayı üvey annesi hizmetkarları şatodan göndermekte ve bütün işlerden Ella'yı sorumlu kılmaktadır. İyi kalpli olmanın yanı sıra cesur olan Ella, diğer versiyonlardan farklı olarak yeri geldiğinde istek ve itirazlarını açık şekilde belirtmektedir.

Masalda Ella'nın sırdaşı vaftiz annedir. Animasyon filminde şatoda Sindirella'nın dertleştiği karakterler hayvan arkadaşlarıdır. Her sorununu onlara anlattığı gibi, sarayda yaşadığı güzel anıları yine onlara anlatmaktadır. Film versiyonlarında vaftiz anne değil sadece bir kere beliren iyilik perisi var, hayvanlar arkadaşları daha az görülmekte, yardım etmekte ve Ella yalnızdır. Yardımına iyilik yetişmektedir, çünkü iyilik sihirlidir.

Masal filminde Ella'nın bir karakter olarak dönüşümünde üvey kardeşleri tarafından Külkedisi diye aşağıladıkları sahne önemlidir. Ella burada kendinin bile fark etmeyerek değersizleştirildiğinin farkına varmaktadır. Aynada küllerle kapanmış

Prens'in şerefine verilecek olan balo Külkedisine zorluk çıkarmaktadır, çünkü üvey kardeşleri sıkı şekilde baloya hazırlanırken tüm hazırlık işlerini ona yaptırırmaktalar. Masalda vey kardeşler sorduğunda, Külkedisi kendini baloya uygun bulmadığını söylemekte, kardeşlerine tüm kalbiyle yardım etmekte, onların güzel gözükmeleri için elinden geleni yapmaktadır. Üvey kardeşleri baloya gidince, arkalarından ağlayan Külkedisi'nin aslında gerçek duygularını yüze vurmaktan çekindiğini görmekteyiz. Kardeşleri için elinden geleni yaparken, kendi isteği için bir caba sarf etmemekte, kendi duygularını saklamaktadır. Bu davranış film versiyonlarında cesur tavırla yer değişmektedir.

Üvey annesi ve kardeşleri onun saraya gitmesini engelledikleri sahnede, animasyon filminde Sindirella, artık hiçbir şeye inancının kalmadığını, söyleyip yakınırken, masal filminde cesur olmadığı için annesinden özür dilemektedir. İyiliğe olan umudunu kayıp ettiği anda iyilik perisi onu bulmaktadır. Külkedisi'nin sahip olduğu imkanlar kötü tarafından elinden alınmış, fakat sihir yoluyla ve iyilikle ona geri dönmüştür. Peri olan vaftiz anne daha önce görünürde olmayan sihiriyle hayatının

dönüş noktasında Külkedisi'ne yardım etmektedir. Onun saraya gidebilmesi ve orada en güzel kız olması için sihir kullanmaktadır. Masal filminde iyilik perisi, ona hep onun yanında olduğunu söylemektedir.

Masalda saraya gelen Külkedisi, Prens'in eşliğinde saraya dahil olmakta, gösterişli olmasından dolayı Prenses olduğu sanılmaktadır. Prens'in aşık olduğu güzel Külkedisi, üvey kardeşlerinin onu tanınamalarına rağmen, onlara olan iyimserlik ve sadakatini baloda bile sürdürmekte, yanlarından ayrılmamaktadır. Animasyon ve masal filminde kardeşler balodaki güzel kızını tanınamaktalar ve Sindirella baloyu onların yanında değil, Prens ile geçirmektedir.

Masalda olup diğer iki versiyonda olmayan balonun ikinci gecesinde, hızlıca saraydan uzaklaştığı için camdan ayakkabısının tekini orada düşürmektedir. Camdan ayakkabı Külkedisi'ni Prens'e dolayısıyla mutluluğa kavuşturacak olan araçtır. Sihirle elde ettiği tüm zarafeti gece yarısı eski haline dönüştürken, bir tek camdan ayakkabının sihri bozulmamakta, olduğu gibi ışıltısını korumaktadır. Bu detay masalın tüm versiyonlarında olduğu gibi korunmaktadır. Ayakkabının teki Prens'te iken, diğer teki güzel anı olarak Sindirella tarafından korunmaktadır. Cam ayakkabı uyulması gereken bir kalıptır. Bu kalıba uyan ödülü de hak etmektedir. Külkedisi toplumsal cinsiyet kurallarına sonuna kadar uymaktadır ve ayakkabı da bir tek onun ayağına olmaktadır.

Masal filminde Ella hem iyi hem de cesur biridir. Ormanda tanıştığı çırak Bay Kit'le görüşmek için saraya gitmekte ve daha sonra Prens onu bulduğunda kendini tümüyle olduğu gibi, eksik ve artılarıyla ona göstermektedir. Burada Ella Prensi'nin onu olduğu gibi kabul edip etmeyeceğini bilmediği için, içinde bir kimlik sorunu yaşamaktadır. Daha sonra kendi kimliğinden tamamen utanmadan cesurca Prens'in karşısına çıkmaktadır.

Üvey Kızkardeşler: Masalda üvey kardeşlerden birinin ismi Javotte'dir. Kızlar çirkin veya sakar olarak nitelendirilmemekteler, sadece tüm yönleriyle mağrur ve gururlu olan annelerine çektikleri söylenmektedir. Kardeşler anneleri gibi Külkedisi'ne karşı acımazsızlar, kendilerine hizmet ettirmekte, hatta onu aşağılamak için Kül Küpü ve Külkedisi diye seslenmektedirler. Masalda üvey kardeşler önemli yerdeler ve Külkedisiyle olan ilişkileri masalın temelini oluşturmaktadır. Animasyon

ve masal filminde Drizella ve Anastasia isimli üvey kardeşler, zalim olmalarının yanı sıra sakar, kaba ve çirkin olarak nitelendirilmekteler. Masaldaki gibi esas saldırgan değil, üvey annelerinin yardımcısı olarak yan karakter olarak belirmekteler. Daha güçlü karakter olan anneleri onları iyi bir konuma getirmek için uğraşmaktadır. Prens'in şerefine düzenlenen balo için ellerinden geleni yapmaktalar, ama hazırlanırken hem fikir hem hizmet için tamamen Sindirella'dan yardım almaktalar. Külkedisi'nin baloya gitme isteği ile dalga geçseler bile, onun Prens ile evleneceğini görünce özür dilemekteler.

Üvey Anne: Masalda yalnız bir kere adından söz edilen üvey annenin evin tüm pis işlerini Külkedisine yaptırması ve tavan arasında yaşamaya mecbur kılması ona olan nefretinin dışavurumudur. Animasyon ve masal filminde ismi Bayan Tremaine olan üvey anne kızların masaldaki işlevini üzerine alarak baş saldırgan olmaktadır. Eşinin ölümüyle gerçek yüzü ortaya çıkan üvey anne soğuk ve zalimdir. Sindrella'nın iyi kalpli ve güzel oluşunu kıskanmakta ve bunun için kendisine kötü davranmaktadır. Ceza olarak onu gün boyunca uğraşacağı ev işleri ile görevlendirmektedir. Masal filminde üvey anne seçkin ve duyguları güçlü, kederin ne olduğunu bilen fakat bunu çok güzel saklayan biri olarak nitelendirilmektedir. Kocasının onu değil önceki eşini halen sevdiğini sezmekte, göstermese de bundan dolayı çok üzülmekte ve kıskanmaktadır. Evde sık sık Ella'nın ve babasının katılmadığı ve sevmediği misafirlikler düzenleyerek bununla onlardan tamamen farklı olduğunu göstermektedir. Ella ve babası duygusal olarak ne kadar zengin birileri olarak gösteriliyorsa, Bayan Tremaine ve kızları bir o kadar duygusal acıdan fakir olarak gösterilmekteler.

Külkedisinin Annesi: Masal ve animasyon filminde anne hakkında neredeyse hiç söz edilmemekte, kızı tarafından hatırlanmamaktadır. Masal filminde anne karakteri önemlidir. Ella'ya bir karakter olarak biçim veren annedir. Anne karakteri daha çok Ella'nın hatıralarındaki sahnelerde yer almaktadır. Ella hayatı boyunca onun öğretisi çerçevesinde davranmakta, iyi oluşunu ve cesaretini dolayısıyla anlatının temel idealini ona borçlu olmaktadır.

Külkedisinin Babası: Masalda baba karakteri anlatının başından sonuna kadar hayattadır. Anlatıda babanın kızına olan sevgisinden söz edilmediği gibi, kızına eziyet

eden üvey anneye karşı çıkmadığını da görmekteyiz. Hayatta olan baba kızının hizmetçi yerine konulmasına itiraz etmemekte ve eşi tarafından idare edilmektedir. Animasyon filminde zengin ve soylu olarak gösterilen fedakar baba, kızının anne sevgisinden mahrum olduğunu düşünerek daha o küçükken evlenmektedir. Fakat onun vakitsiz ölümüyle evin yönetimi tamamen üvey anneye kalmaktadır. Masal filminde Ella'nın babası onu ve ailesini çok seven biridir. Tüccar olarak son kez çıktığı yolculuğunda kızından üvey anne ve kız kardeşlerine karşı sabırlı olmasını, onlar sorun çıkarmış olsa bile yine de onlara iyi davranmasını, aralarından gitse bile hatıraları duvarlar arasında saklı kalan annesi için şatoyu sonsuza kadar yaşatmasını istemektedir.

Prens: Masalda Prens ilk kez şerefine verilecek olan ve yalnız saygın kişilerin davet edildiği balodan söz edilirken ortaya çıkmaktadır. Baloda görüp sevdiği kız oradan kaçınca, kızın peşinden gitmekte, onu bulmak için camdan ayakkabıyı neredeyse tüm ülkedeki genç kızların ayağında denetmektedir. Animasyon filminde de aynı şekilde baloda ortaya çıkan Prens pasif bir karakter olmakta, anlatı boyunca hiç aktif bir rol üstelenmemektedir. Gizemli Prens'in sevmekte ve babasının emriyle kaçan kız bulunarak kendisiyle evlendirilmektedir. İşlevi sevmek ve zorda olan güzeli zordan çekip çıkarmaktır. Sindirella'nın zorluklara karşı sabrederek beklemesi ve Prens ile evlenerek hayallerine kavuşmasından söz edilen anlatıdaki Prens, büyük işleve sahip olmasına rağmen pasif karakterdir.

Masal filminde Prens karakterinin işlevi büyümekte ve bundan kaynaklı olarak daha fazla sahnelerde bulunmaktadır. Prens'in ilk ortaya çıkış sahnesi ormandır. Karakter olarak Prens iyi kalpli ve bulunduğu konumdan memnun olmayan biridir. Babasının hastalığı ve krallığın menafisine göre kısa bir zamanda istememesine rağmen bir Prens ile evlenmesi gerekmektedir. Prens, Ella ile tanıştıktan sonra daha cesur olmayı öğrenmektedir. Cesur oluşu sevgisine kavuşmakta esas etkindir. Prens'in yardımcısı ona bağlı olan ve gizemli Prens'in bulunmasında ona yardım eden Yüzbaşıdır. Masal filminde Kralın ölümünden sonra Prens gizemli Prens'in bulunması için bizzat kendi emir vermekte, yani hayatıyla ilgili kararı kendi verebilmektedir. Gizemli Prens'in aranması burada dayatma değil, Prens'in isteği ve aşkına bağlı olarak gerçekleştirilmektedir.

Peri: Masala sihir, Külkedisinin peri olan vaftiz annesi tarafından getirilmektedir. Vaftiz anneyi masalda sık sık hem Külkedisine yardım ederken hem de onunla dertleşirken görmekteyiz. İlk olarak baloya gidemediği için ağlayan kıza yardım etmek için gelmektedir. Külkedisinin ağlama sebebini öğrenince uslu kız olursa onu baloya göndereceğini söylemektedir. Sihirli değneğiyle balkabağını altın yaldızlı faytona, fare kapanından canlı bulduğu altı fareyi gri renkli altı tane koşum atına, geri kalan şişman fareyi arabacıya, bahçeden bulduğu altı tane kertenkeleyi ise altı tane güzel giyimli uşağa dönüştürmektedir. Diğer versiyonlarda sürücü ve uşaklara dönüştürülen hayvanlar değişse de, fayton hep balkabağından yapılmaktadır. Külkedisinin eski kıyafetlerini değerli taşlarla süslü altın ve gümüş renkli kıyafete dönüştürüp, bir çift cam ayakkabı vermektedir. Sihrin gece yarısına kadar geçerli olacağı da vaftiz anne tarafından belirlenmektedir. Vaftiz annesi aynı zamanda onun sırdaşıdır. Baloda yaşadıklarını dönünce ona anlatmakta, kendisinin ikincisi olan saray balosuna davet edildiğini söylemektedir. Prens'in aşık olduğu kızın Külkedisi olduğu anlaşılınca, vaftiz anne bir daha sihirli değnekle onu güzel giysilerle süslemektedir.

Film versiyonlarında vaftiz anne bulunmamakta, sihri peri gerçekleştirmektedir. Animasyon filminde elbisesi üvey kardeşleri tarafınca yırtılan Sindirella, ağaç altında mutluluğa olan umudunu tamamen kayıp ettiğini söyleyerek ağlamaktadır. Annesinin mezarı üzerinde yetişen ağaç sihirlidir. Sihirli değneği ile gelen peri ona aslında tüm umudunu kayıp etmediğini, kendisinin de bu sebepten onun yardımına geldiğini söylemektedir. Sihir yardımıyla Sindrella'yı masal versiyonunda olduğu gibi baloya gidebilecek duruma getirmektedir. Masaldakinden farklı olarak bir gecelik baloda Sindirella yine sadece gece yarısına kadar kala bilecektir, çünkü gece yarısında sihir çözülecek ve her şey eski haline dönecektir. Masal filminde tüm hikayeyi, yaşı kadın iken genç ve güzel birine dönüşen iyilik perisinden dinlemekteyiz.

Kral: Film versiyonlarından farklı olarak masalda Kraldan fazla söz edilmemektedir. Balonun kimin tarafından ve neden yapıldığına dair bilgi verilmemektedir. Balo günü saraya dahil olan Külkedisinin güzelliği Kralı da etkilemektedir. Yanındaki Kraliçeye uzun zamandır böyle güzel ve sevimli birini görmediğini söylemektedir. Kral ve oğlu arasındaki ilişkiye masalda yer

verilmemektedir. Animasyon filminde tanınmadık güzelin balodan kaçtığı sahnede daha çok Kralın üzüntüsüne, kızgınlığına yer verilmektedir. Burada çiftlerin kavuşması Kralın isteğine göre gerçekleşmektedir. Asıl amaç onun dileğinin gerçekleşmesidir, bu sebepten sahnenin muhatabı bir başa Kraldır. Kızın bulunmasına o emir vermektedir. Kızın kaçmasını öğrenen Kral yardımcısına sinirlenmekte, yardımcısı da günümüzde sık sık duyduğumuz “Efendim, hatırlayın sizin tansiyonunuz var!” hatırlatmasıyla, onu sakinleştirmeye çalışmaktadır. Modern toplumların popüler hastalığı olan tansiyon burada masala ilave edilen birkaç popüler ifade ve görüntülerden biridir. Kızdan geriye kalan ayakkabı aynı zamanda kral için dileğine kavuşmak için bir araçtır ve Kral mutluluğunu ayakkabını öperekten ifade etmektedir. Anlatı sonundaki mutlu son Sindrella kadar Krala da aittir.

Masal filminde Kral samimi ve şefkatli bir babadır. Oğlunun ve kraliyetin güvende olması için onun bir Prenses ile evlenmesini istemekte, aynı zamanda onun halktan bir kıza aşık olduğunu bilmektedir. Saat gece yarısını gösterince saraydan kaçmaya çalışan Ella onunla çarpışınca, oğlu Kit hakkında kendisine güzel sözler söylemektedir. Böylece Kral oğlunun aşık olduğu kızı tanımaktadır.

Hayvan Arkadaşlar: Masal anlatısında hayvan arkadaşlara yer verilmese de, Disney yapımı olan animasyon filminde hayvan arkadaşlara büyük yer verilmektedir. Hayvan karakterler Disney’in animasyonları için karakterik olmaktadır. Disney evreninde ana figürü olan fare iyinin temsiliyken, onun düşmanı olan kedi kötüyü temsil etmektedir. Animasyon filminde hikayenin yarısı hayvanlarla olan sahnelerden ibaret olmaktadır. Her hayvan sahibinin ideallerini yansıtmaktadır. İyi ve ezilen taraf olan Sindirella’nın çalışkan, yardımsever ve dürüst olan arkadaşları kedi dışındaki tüm hayvanlardır ve anlatı boyunca ona yardım etmekte. Özellikle fare ve kuşlar Sindirella’nın mutluluğa kavuşması için ellerinden geleni yapmaktalar. Bu anlamda sihir ne kadar yardım ediyorsa, iyi kalpli hayvan arkadaşlar da o kadar yardım etmekte. Sindirella zamanın büyük kısmını bu hayvanlarla geçirmekte, onlara çok ince davranmakta ve korumaktadır. Bunun mukabilinde arkadaşları da ona günlük işlerinde yardımcı olmaktadır. Sindirella baloya gereken elbiseyi dikmek için üvey annesinin verdiği görevleri tamamlayamadığı için kendisi zaman ayıramadığında, fare ve kuş arkadaşları bu elbiseyi tamamlamaktalar. Saray hizmetçileri camdan

ayakkabının sahibini ararken, üvey annesi tarafından çatı katına kilitlenen Sindirella'ya anahtarı ulaştıran yine de fare arkadaşlarıdır.

Kötünün temsili olan tembel ve hain Şeytan isimli kedi, sahibi gibi Sindirella ve arkadaşlarını sevmemekte, onlara zarar verme peşindedir. Sahibi Sindirella'ya ceza verdiğinde kedi bundan mutluluk duymaktadır. Fare ve diğer arkadaşlar yardım için uğraşırken, hep Şeytan tarafından engellenmektedirler. Şato içinde üvey anne ile kızları ve Sindirella arasında olan çekişmelerin aynısı, şeytan ve diğer hayvanlar arasında sürdürülmektedir. Son sahnede üvey annenin cebinden anahtarı alarak, onu Sindirella'ya ulaştırmak için çatı katına kadar taşıyan fareler ile kedi arasında bir çekişme yaşanmaktadır. Kedi sahipleri gibi kapının açılmamasını istemektedir, fareler ise Sindirella'nın kapalı odadan çıkarak mutluluğuna kavuşması için uğraşmaktalar. Köpek Bruno'nun gelişiyle çatı katından aşağı fırlatılan kedi mağlup olmaktadır.

Masal filminde Ella yine kedi dışında şatodaki tüm hayvanlarla iyi anlaşmakta, onlara karşı nazik davranmaktadır. Fare ve Şeytan arasında çekişme devam ediyorsa bile, buna animasyon filminde olduğu gibi çok yer verilmemektedir. Masal filminde hayvanlar konuşmamakta, onlara ait olan sahnelerle filmin büyük kısmını almamaktalar. Burada hayvan arkadaşların konum ve işlevleri çok aza indirilmektedir. Masal filminin son sahnesinde de mavi kuşlar farelere Prens'in geldiğini haber vermekte, fareler de camı açarak Ella'nın sesinin dışarıdan duyulmasını sağlamakta, böylece Prens'e kavuşması için yine yardım etmektedirler.

Tablo 5. Külkedisi Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) karakter değişimi

Karakter	Klasik Masal	Animasyon Filmi	Masal Filmi
Külkedisi	İyi kalpli, çekingen ve güzel Külkedisi	İyi kalpli, cesur ve güzel Sindirella	İyi kalpli, cesur, bilgiye ve kitaba önem vermekte ve güzel Ella
Üvey Anne	Kötüyü temsil eden yan karakter, gururlu	Kötüyü temsil eden baş saldırgan, gururlu, yaşlı	Kötüyü temsil eden baş saldırgan, gururlu, genç ve güzel
Üvey Kız kardeşler	Kötüyü temsil eden baş saldırgan	Kötüyü temsil eden yan karakter, kaba ve çirkin	Kötüyü temsil eden yan karakter, kaba ve çirkin
Külkedisinin Annesi	İyi biri olduğu anlatılmakta	Anlatılmamakta	İyi ve cesur oluşu tüm hikayenin temel ideolojisini teşkil etmekte
Külkedisinin Babası	Anlatıda var, ama ezilen kızını kurtaramamakta, zayıf karakter	Şefkatli baba, anlatının başında ölmekte	Şefkatli baba, anlatının başında ölmekte
Prens	Başkahraman, baloda gördüğü kızı aramakta	Yan kahraman, babası evlendirmekte	Başkahraman, iyi ve cesur, hislerinin peşinden özgürce koşmakta
Kral	Şefkatli baba, oğlunun evlenmesini istiyor.	Şefkatli baba, kızgın Kral. Torun sevmek ve oğlunun evlenmesini istemektedir.	Şefkatli baba, samimi Kral öleceği için oğlunun evlenmesini istiyor.
Hayvan Karakterler	Yok	Başkarakterler, sahiplerinin tüm özelliklerini yansıtmakta, kendilerine sık sık yardım etmektedir.	Yan rollerdeler, sahiplerine bazen yardım etmektedir.
Peri	Sihirli değnekli vaftiz anne, sırdaş	Sihirli değnekli iyilik perisi	Sihirli değnekli iyilik perisi, hikayenin anlatıcısı

3.2.2. İlişkilerin Dönüşümü

Külkedisi ve Prens: Masalda Külkedisi ile Prens'in ilk karşılaşma sahnesi saraydadır. Baloya gelen Külkedisi'nin zarafeti ve güzelliği Prens'in aklını başından almaktadır. İlk kez gördüğü kıza aşık olan Prens gece boyunca ondan başka kimseyle ilgilenmemekte, bin türlü nezaket göstermektedir. Onunla ilgilenen Prens'e rağmen Külkedisi çoğu zamanını kız kardeşleriyle geçirmektedir. Prens gece yarısı gelince hızlıca oradan uzaklaşan Külkedisini balonun ikinci gününe de davet etmektedir. İkinci gün baloya bir öncekinden de güzel görünümle giden Külkedisi, bu akşamını Prens ile geçirmektedir. Güzel gecen akşam ona zamanı unutturmaktadır ve saatin vurduğunu duyunca hızlıca saraydan ayrılmaktadır. Peşinden koşan Prens ona yetişememekte fakat düşürdüğü ayakkabısının tekini alarak ona ulaşacağına umut etmektedir.

Animasyon filminde de Sindirella ile Prens ilişkisine daha az yer verilmektedir. Zorda olsa baloya gelebilmiş Sindirella düğün umudunu kayıp eden Kralı ve tüm misafirlerden sıkılmaya başlayan Prens'i güzelliği ve zarafeti ile şaşırtmaktadır. Prens onu görür görmez yanına koşmakta ve kendisiyle loş ışık altında dans yapmaktalar. Daha sonra sarayın bahçesinde yalnız başlarına zaman geçiren çift birbirine aşık olmaktadır. Saat gece yarsını vurduğunda, Sindirella gitmesi gerektiğini ve Prens ile bile tanışmadığını söylemektedir. Prens kendisin tanımayan ve kendi de ismini bilmediği güzelin arkasınca koşsa da kendisine yetişememektedir.

Masal filminde Prens ve Ella ilişkisine ve duygusal olarak birbirine yakın olan sahneler daha çok yer verilmektedir. Daha önceki iki versiyondan farklı olarak, her ikisi baloda değil duygusal olarak yalnızlığın simgesi olan ormanda karşılaşmaktalar. Ella kendini kayıp ettiğini düşündüğü bir anda Prens ile karşılaşarak yeniden kendine, iyiliğe inanmaktadır. Karşısındaki erkeğin Prens olduğundan habersizce onun ile konuşmaktadır. Prens ise bundan hayranlık duymakta ve kendi kimliğini gizleyerek konuşmaya devam etmekte, kendisinin sarayda sadece bir çırak olduğunu söylemektedir. Kısa da olsa geçirdikleri zamanda birbirlerine aşık olmaktadır. Vedalaşırken sarayda çırak olduğunu söyleyen Bay Kid'in bir daha görüşmelerine umut ettiğini söylemesi ve kendini onun yanında iyi hissetmesi, Ella'nın baloya gitmek

için can atmasına sebep olmaktadır. Masal ve animasyon versiyonlarında kahraman sarayda düzenlenecek olan muhteşem baloyu merak etmektedir, balo da Prens'in kendine gelin seçmesi için düzenlenmektedir. Masal filminde ise Ella aşık olduğu çırağı bir daha görebilmek için oraya gitmek istiyor. Aynı zamanda Prens baloya her tabakadan kızın gelmesini ısrar ederken, ormanda gördüğü kızla bir daha görüşe bileceğini umut etmektedir.

Baloya gelen başka Prensesler ile ilgilenmediğini her türlü belli eden Prens, ormanda gördüğü taşralı kızı beklemektedir. Fakat karşısında beliren kız bir prenses görünümündedir. Prens ilk dansını Ella'yla yaparken baloda herkes onları izlemekte, Kral bile kızın güzelliğine hayran kalmaktadır. Dans sonrasında sarayın bahçesinde zaman geçirmekteler, Ella onun Prens olduğunu öğrense bile, Prens aşık olduğu kızın ismini dahi bilememektedir. Masalda hikaye Külkedisi ve üvey kardeşleri etrafında dönmektedir, baloda bile beraber zaman geçirmekteler, Külkedisi onlara nezaket göstermektedir. Film versiyonlarında ise saraydaki zamanı tümüyle Prensle geçirmektedir. Prens onu daha önce kimseyi götürmediği saklı bahçesine götürmekte, burada saat gece yarısını gösterince Ella masala uygun olarak saraydan uzaklaşmaktadır. Anlatıda krallığın çıkarlarını gözetleyen Büyük Dük, Prens'in bir Prenses ile evlenmesinde ısrarlıdır.

Masalda saray kapılarından çıkınca sihir bozulmaktadır. Balodan üç gün sonra Prens'in, ayağına camdan ayakkabının uyduğu kızla evleneceği duyurulmaktadır. Bunun için ayakkabını öncelikle Prensesler, sonra Düşesler, daha sonra Krallıkdaki tüm kızlar denemektedir. Animasyon filminde ayakkabıyı giyinebilmek için her yolu deneyen üvey kardeşler başarısız olunca çatı katında kapalı kalan Külkedisi farelerin yardımıyla kapıyı açarak saray hizmetçilerine kendisinin de ayakkabıyı denemek istediğini söylemektedir. Ona karşı çıkan kardeşlerine rağmen herkesin denemesi gereken ayakkabıyı Külkedisi de denemek niyetindedir ama ayakkabı üvey annenin katılımıyla yere düşürülerek kırılmaktadır. Ayakkabının diğer tekini cebinden çıkaran Külkedisi, bununla camdan ayakkabının gerçekten ona ait olduğunu ispatlamaktadır. Ve bununla da mutluluğa erişirken pasif değil aktif eylemde bulunmaktadır. Animasyon filminde ayağı ayakkabıya uyan Sindirella saraya getirilerek, düğün yapılmakta, çift faytonda yola çıkarak anlatıyı sona erdirmekteler.

Masal filminde Prens ve Ella'nın kavuşması üvey anne ve Büyük Dük tarafından engellense de sonunda çatı katının kapısı açılır ve Ella aslında bir Prenses değil, hizmetçi giysisiyle Prens'in karşısına çıkarken bile cesur olmaya devam etmekte, kendi kimliğinden utanmadan kendisini Külkedisi olarak tanıtmaktadır. Diğer öncesi versiyonlardan farklı olarak Prens onu aramak için kendisi de yollara düşmekte, onu görür görmez tanımakta, ayakkabıyı da kendisi giydirmektedir. Burada Prens ve Ella'nın kendi istekleri peşinden koştuklarını, kendilerinin yerine başka kimsenin karar vermediğini görmekteyiz. Film sonunda Prens ve Ella evlenmektedirler.

Külkedisi ve Üvey Anne: Masalda üvey annenin güzel ve iyilik dolu kızı kıskandığından söz edilmektedir. Film versiyonlarında üvey anne baş saldırgan işlevindedir. Animasyon filminde üvey anne bazen Sindirella'ya adil davrandığını göstermeye çalışmaktadır, aslında ise elinden geldikçe kötülükler yapmaktadır. Evin tüm işini ona yüklerken, Sindirella sadece itaat etmektedir. Masal filminde üvey anne Ella'yı konumundan ederken bunu hep bahaneler üzerinden açıklamaktadır. 'Çatı katına çıkarsa gürültüden uzak olur', 'evin tüm işlerini üstelenirse babasının kederini unuttur' demektedir.

Animasyon filminde, üvey anne ve kızlarının üst tabakaya ait olduklarını vurgulamak için gün içinde sanatla uğraştıkları gösterilmektedir. Üvey anne klavye çalarken, kızlardan biri yan flüt çalmakta diğer ise şarkı söylemektedir. Fakat üvey anne ve kızlarının aslında can attıkları konumun dışında olduğu gerçeği birçok sahnede işlenmektedir. Hep beraber şarkı yaptıkları zaman şatodaki canlıların hepsi şarkıdan çok gürültüye dönüşen bu sestten rahatsız olmaktadır. Onların yancısı olan kedi Şeytan bile yaptıkları müziği duymama taraftarıdır. Üvey anne ve kızlarının müzik aletleri ile seslendirmeye çalıştıkları şarkıyı Sindirella, şatoda yerleri silerken daha etkileyici şekilde seslendirmektedir. Bu sesin güzelliğini, aynı sahipleri gibi kıskanan Şeytan ise ona zarar vermek peşindedir. Sindirella'nın sildiği yerleri çamurla kirleterek bundan mutluluk duymaktadır. Masal filminde üvey kardeşlerin sanatla uğraştığı sahne korunmaktadır. Kızlardan biri klavye eşliğinde şarkı söyleyerek gürültü yaparken, diğer kardeş beceriksizce annesinin resmini çizmektedir. Ella'nın bu müzik gürültüsünden rahatsız olduğunu gören Bayan Tremaine bir daha kızlarının

beceriksizliği karşısından onun güzellik ve iyiliğini kıskanarak kendine hizmet ettirmekte, Ella'yı aşağılamaya çalışmaktadır.

Animasyonda balo davetinde, tüm krallıkdaki kızların davet olunduğu yazmaktadır, Sindirella bunun kendisinin de baloya gidebileceği anlamına geldiğini söylemektedir. Kız kardeşleri onunla alay ederken, üvey anne onunla söz oyun oynayarak işlerini bitirirse eğer gelebileceğini söylemekte ve sonra neredeyse tüm şatoyu baştan sona kadar temizleme görevi vermektedir. Sindirella baloya uygun bir giysi edinmek adına annesinin eski elbisesini tamir etmek istiyor ama işleri çok olduğu için buna zaman bulamıyor. Hayvan arkadaşları tarafından beklenmedik şekilde tamir olunan elbise, kıskanç üvey annesi ve kardeşleri tarafından yırtılmaktadır. Üvey anne baloda gördüğü kııda tanıdık bir şey olduğunu düşünmektedir. Eve döndüklerinde ise onun belirsiz mutluluğu üvey anneyi şüpheye düşürmektedir. Prens'in, cam ayakkabı ayağına uyan kıızla evleneceğini duyan Sindirella, mutlulukla şarkı söyleyerek dans etmektedir. Bu durum üvey annenin onun sırrını anlamasına sebep olmaktadır. Üvey anne Sindirella'yı çatı katına kapatmakta, bununla animasyon versiyonuna bir ilave daha eklenmektedir.

Masal filminde de üvey anne baloda anlatıları duyan Ella'nın tepkisini gördükçe şüphelenmektedir. Prens'in gizemli Prenses ile evleneceğini öğrenen üvey anne Ella'nın odasında camdan ayakkabının tekini bulmaktadır. Üvey anne bu sahnede tüm hikayeyi kendi açısından anlatarak, neden Ella'ya karşı kötü davrandığını açıklamaya çalışmaktadır. Ella Kraliçe olunca, kızlarını zengin birileriyle evlendireceğine ve kendisini de kraliyet evinin sorumlusu yapacağına söz verirse, onunla pazarlığa girebileceğini söylese de, Ella ona boyun eğmemektedir. Bunun  zerine camdan ayakkabıyı kıran üvey anne, ayakkabının diğer tekini denememesi için onu çatı katına kapatmaktadır. Kendisine neden bu kadar kötü davrandığını sorgularken üvey anne, onu genç, masum ve iyi olduğu için kıskandığını söylemektedir. Güzel şarkısıyla kendini kraliyet hizmetçilerine belli etmesinde Ella'ya hayvan arkadaşları yardım etmekte, bununla da çatı katından çıkabilmektedir. Anlatının sonunda kendisini Ella'nın annesi olarak tanıtan üvey anne, Ella tarafından tepki görmekte hiçbir zaman annesi olmadığını söylemektedir. Prens'in elinden tutarak şatoyu terk eden Ella,  vey annesini de affetmektedir. Anlatının sonunda üvey

anne ve kızları krallığı ömürlük olarak terk etmekte. Anlatıda iyi olan Ella, kötünün temsili olan üvey anne tarafından güçlendirilmektedir. Baştan beri iyi olan Ella, daha da büyük sabır göstererek iyiliğin sihrini ve ödülünü hak etmektedir. Aynı zamanda üvey annesi eski elbisesini yırtarak baloya gitmesini yasaklamasaydı, Külkedisi de sihre başvuramaz ve muhteşem görüntüsüyle Prens'i kendine aşık edemezdi.

Külkedisi ve Üvey Kardeşler: Masalda üvey kardeşler Külkedisine kötü davranmakta, onu hor görmekte. Buna rağmen Külkedisi onlara kendi iyiliğinden doğan bağımlılıkla bağlıdır. Üvey kardeşler, balonun Külkedisi için uygun bir yer olmadığını söylerken, Külkedisi onların çok güzel görünmeleri için elinden gelenin en iyisini yapmaktadır. Saray salonunda onun etrafında dönen Prens'e rağmen o üvey kardeşlerinin yanında oturmakta, onu tanımasalar bile balo boyunca kendilerine itaat ve nezaket göstermeye devam etmektedir. Prens'in kendisine ikram ettiği limon ve portakalları onlara verdiklerini gören üvey kardeşler tanımadıkları bu kıza hayli şaşırmaktalar. Böylece zamanın çoğunu üvey kardeşlerle geçirmektedir. Balodan dönen kardeşler güzeller güzeli ve nezaketli Prens'ten söz etmekte, Külkedisi o Prens'in ismini sorunca bunu kimsenin bilmediğini ama Prens'in ona sırılsıklam aşık olduğunu söylemekte. Film versiyonlarında da balodan dönen üvey kardeşler Sindirella'ya olup geçeni anlatırken, kız anıları bir daha yaşadığı için mutlu olmaktadır.

Yalnız camdan ayakkabının ayağına uygun olduğunu görünce üvey kardeşler balodaki Prens'i tanımaktalar, ondan özür dileyerek yalvarmaktalar. Üvey kardeşlerinin elinden tutarak onlara sarılan Külkedisi, kendilerinden sonsuza dek onu sevmelerini istemektedir. Kendi düğün gününde üvey kardeşlerini de saraydan iki Senyörle evlendirmektedir. Animasyon filminde, üvey kardeşlerin sonu belirsiz olduğu halde, masal filminde ömürlük olarak krallığı terk etmekte. Sonuç olarak kardeşler her üç versiyonda da Külkedisi'nin Prens'le evleneceğini görünce ondan özür dilemekte. Fakat Külkedisi karakteri kendi çerçevesinde anlatının geçtiği döneme uygun değişim gösterdiği için, üvey kardeşleri hakkında nihai kararı da farklılık göstermektedir.

Prens ve Kral: Masal ve animasyon filminde, Kral ve Prens ilişkisine yer verilmemektedir. Masalda Kral oğlunu zorla evlendirmemektedir. Prens'in şerefine düzenlenen baloya krallığın tüm güzel kızları davet edilmektedir. Animasyon filminde balonun düzenlenmesi oğlunu evlenmek isteyen Kralın fikridir. Uzun zamandır sorumluluklarından kaçan oğlunu evlendirmek istemesindeki amaç artık yaşı olması ve ölmeden önce torunlarını sevmek istemesidir. Bu sebepten Kral burada torunlarını doğuracak annenin bulunması için balo düzenleyerek uygun ortamı yaratmak fikrindedir. Evlenmekten kaçan romantik oğluna balonun asıl maksadı açıklanmasa da, loş ışık ve romantik müzik altında kendine bir eş bulacağına umut edilmektedir. Balo günü kimsenin tanımadığı güzel kızın gelişyle mutlu olan Kral, yardımcısına her şeyin yolunda gitmesi için emir vermektedir.

Masal filminde ise Kral ve Prens ilişkisi samimi baba-oğul ilişkisi olarak verilmektedir. Prens ormanda tanıştığı kızıdan aşık olmuşçasına söz etmekte, babasını da onun farklı biri olduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. Kralın hasta olması ve ömrünün az kalması gerçeği Prens'in kısa bir sürede evlenmesi için sebeptir. Aynı zamanda krallığın politik çıkarları için evleneceği kızın Prenses olması gerekmektedir. Baloda kendine bir gelin seçmek fikrine karşı olan Prens'in tek şartı var, baloya asil olsun ya da olmasın herkesin davet edilmesi. Prens, böylece baloya ormanda tanıştığı taşralı kızın da geleceğini ummaktadır. Balo günü Kral oğlunun sevdiği kızı beklediğini fark ederek, ona yalnız bir Prenses ile evlenebileceğini hatırlatmaktadır. Kral ölüm yatağında bile oğlundan politik alanda yalnız kalmaması için bir Prenses ile evlenmesini öğütlesse bile o razı olmamakta, gerçek güç olan iyilik ve cesurluğa zaten sahip olduklarını söylemektedir. Kral oğlunun bu cevabından memnun kalarak onun mantık evliliği değil aşk evliliği yapması gerektiğine ikna olmaktadır.

Tablo 6. Külkedisi masala ve iki uyarlamasındaki ilişkiler değişimini yansıtmaktadır.

3.2.3 Mekan ve Olay Değişimi

Tablo 7. Külkedisi masala ve her iki uyarlamasına ait olan mekan ve olay değişimlerini içermektedir.

3.3. Masal Değişimlerinin Küresel Kültür Bağlamında Değerlendirilmesi

Kimlik oluşumu ve kişinin öz-bilinç halini sorgulanması süreci aşamalı şekilde bir ömür boyu devam etmektedir. Kimlik sorunun cevabı sosyal bağlamla ilgilidir çünkü kimliğin özellikleri toplumun diğer üyeleri ile gerçekleşen sosyal ilişkiler ve etkileşimler sonucu oluşmaktadır. Toplumsal yapı kendi kuralları çerçevesinde kimlik oluşumunu da etkilemektedir. Geleneksel toplumlarda kimlik bireyin dışında yani yaşadığı toplumun aidiyetleriyle ilişkiliydiyse modern toplumlarda kimlik bireysellik ve bireysel akla göre yapılanmaktadır. Bireysellik kimlik bağlamında kutsallaştırılmış, toplumsal yaşantının merkezine bireyin kendisi alınmıştır. Kimliğin çoklu ve çeşitli özellikler doğrultusunda parçalı yapısı postmodern toplumun getirisiidir.

Küreselleşme sürecinin sınırları aşan karakterine uygun olan değişimler, kimlik algısında da görünmektedir. Belirli bir yere, zamana, tarihe ya da kültüre bağlı olmayan kültür sonucunda, parçalı bir yapıya sahip kimlikler oluşturmaktadır. Kolektif kimliklerin yerine zamansız ve mekansız bir uzamın parçası olarak dönüşüm geçirmiş kimlik anlayışı, alt- kimlik, üst-kimlik ya da çok-kültürlülük gibi farklı kavramlarla farklılıklar aynı ortamda görünmeye başlamıştır. Böylece çeşitli geleneklerin, bakış açılarının ve yaşam biçimlerinin uyumu ve karışımı postmodern kimliği ortaya çıkarmaktadır.

Melez kimlikler, bir yere, zamana, tarihe ya da kültüre bağımlı olmamaktalar çünkü temelde çeşitli geleneklerin, bakış açılarının ve yaşam biçimlerinin uyumu ve karışımı sonucunda ortaya çıkan bir kültüre sahipler. Bu anlamda küresel kimlik temelsiz ve belirsizdir. Bu belirsizlik kişinin kimlik arayışına çıkmasına, kendini arama yolunda karşısına farklı sorunlar çıkarmaktadır.

Film versiyonlarında değişen karakterlere dönemin özellikleri ilave edilerek değiştirilmektedir. Her iki masalda başkahraman sosyal statü olarak sevdiğinden çok eksik konumda bulunmaktadır. Prens'in bir Prenses ile (Sindirella 2015), Prenses'in ise bir Prens ile (Alaaddin 2019) evlenmesi gerekmektedir. Burada evlilik için adaydan

istenilen tek şey, soyluluğu yani aile aidiyetidir. Aile kimliği sorgulanırken, kahramanın kimliği geleneksel koşullara uygun biçimde değerlendirilmektedir. Kahraman talep olunan kimlikten yoksundur, biri kimsesiz hırsız, diğeri ise hizmetçi konumuna konulmuş kızdır. Bulunmuş oldukları konum onların sık sık aşağılanması sebepleri olmaktadır. 1980'lerden sonra kimlikler küresel süreçlere bağlı olarak değişim yaşamaktaydı. Bu tarihten itibaren Alaaddin anlatısının her iki uyarlaması ve Sindirella anlatısının son uyarlaması olmak üzere üç masal uyarlaması çalışmaya konu edilmekte ve incelendiği zaman bu anlatıların her üçünde de kimlik konusuna geniş yer verildiğini görmekteyiz. Her üç anlatıda, kahraman sahip olduğu belirsiz, köksüz kimliğinden dolayı aşağılanmaktadır. Alaaddin sokak faresi, bir hiç olarak aşağılanıyorsa, Ella hizmetçi, pasaklı olarak ezilmektedir. Bu aşağılamalar kahramanı çok inciterek, onun gizlin ve kimsesiz köşesine çekilmesine sebep olmaktadır. Alaaddin'in anlatısında kendi içine çekildiği alan çatı katındaki harabesi, Ella'nın kaçtığı yer ise ormandır. Her iki kahramana göre insanlar bu aşağılama ile haksız davranışta bulunmaktalar, çünkü kendileri görünürde olandan veya onlarda eksik gibi görünen aile soyundan, servetten de daha değerli olan şeylere sahipler. Bunu görmek için ise daha yakına gelmek, kimliğini bireysel olarak değerlendirmek gerekmektedir. Kendine karşı olan tavırlar kahramanı bazen kimlik sorunsalı ile yüz yüze bırakmaktadır aynı zamanda. Gerçek kimliğini yani bireysel olarak sahip olduğu değerleri ortaya koymalı mı, yoksa sahte kimliği ile göz boyayarak sevdiğine kavuşmalı mı? Burada sahte kimlik her iki başkahramana sihir ile verilmiştir. Alaaddin lamba Cinin yardımı ile Prens Ali olmuş, Ella ise iyilik perisinin sihirli değneği ile bir gecelik Prensese dönüşmüştür. Masalın sonunda kahramanın gerçek kimliği ortaya çıkmaktadır. Kahraman gerçek kimliğinden, bireysel olarak yaptığı birikiminden, sahip olduklarından yani iyi insan oluşundan memnundur ve sonunda sevdiğine kavuşmazsa bile bu kimlik ile kalmayı tercih etmektedir. Kahramanı aşağılayan onca insana rağmen, onun bireysel kimliğine değer verecek olan kendisi gibi biri yani sevdiği onu olduğu gibi kabul etmektedir. Kahraman bunula kimsenin beklemediği sosyal statüye yükselince, kendi özgün kimliği ile ödülü de kazanmaktadır. Anlatıdaki kişiler kahramana karşı çıkılsalar bile bireysel kimliğin değeri izleyiciyi cezbetmektedir.

Masalda Alaaddin ve Sultan kızının kavuşmasını sağlayan şey servet ise film versiyonlarında bu öncelikle aşk ve güvendir. Masalda Alaaddin'in serveti olmaksızın sevgisine kavuşabilmesi düşünülmezdir. Film versiyonlarında ise servetinin sihirle elde edildiği, aslında fakir ve kimsesiz biri olduğu gerçeği ortaya çıktığında bile kavuşma onaylanmakta, kabul edilmektedir. Masalda Alaaddin için sevgisine kavuşabilme yolu servetiyle Şahın gönlünü almaktan geçiyorsa, film versiyonlarında Yasemin'le baş başa yaşadıkları maceralar sonrasında birbirlerini tanımaktan geçmektedir.

Kültür, kültürel kimlik gibi kavramlar insanlar tarafından zaman içinde oluşur. Bilincin küreselleşmesi ile farklı kültürlerin fark edilişi ve kabullenilişi, farklılıkların bireysel ve toplumsal boyutuna ait vurguların ön plana çıkması, kimliklerin sorgulanması ve yeniden keşif edilmesi ile bir yandan da özgün olmak, başkasına benzememek gibi anlayışları da gündeme getirmiştir. Bol servetin yine de saygınlık sağlamasıyla birlikte, artık başka özellikler de önem kazanmaktadır. Kendine güvenme, kendine yetme, zor koşullara uyum sağlayarak hayatta kalabilme, sorun çözebilme, toplumsal çevreye saygı, vb. gibi özellikli yeteneklerin geliştirmesi günümüz insanına psikolojik tatmin sağlamaktadır çünkü bireysel olan revaçtadır.

Coğrafi sınırlar, dil ve kültür birliğini bünyesine alan milliyetçilik esas kimlik oluşturuvcu kavram olmaktan çıkınca onun yerini küresel kimlik almaya başladı. Küreselleşen güçler, kişisel olmayan kaynakların -medya, internet ve popüler kültür gibi- yanı sıra başka ülke ve kültürlerden gelen bireylerle olan kişisel ilişkilerin yerel ortamlara, evlere ve topluluklara girmesiyle de, bireyin kişisel yaşamı değişmiştir. Belirli yere ve kültüre bağımlı olmayan birey yani geleneklerden arınmış birey, emek piyasasına yani eğitim, tüketim, toplumsal- imkanlarına ve modalarına bağımlı hale geliyor. Modern toplumlarda hayatın, piyasanın hızına yetişebilen bireylere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ise ailesiz, çocuksuz bir toplum anlamına gelmektedir.

Masal uyarlamalarında dikkat çeken değişimlerden biri de özellikle Alaaddin masalının uyarlamalarında aile üyelerinin masaldan çıkarılarak, hayvan arkadaşların ilave olunmasıdır. Masal versiyonunda anne ve babasıyla yaşayan Alaaddin, masalın başında babasını kayıp etse bile, annesi hep yanında olarak yardımlarda bulunmakta,

anlatının sonun da bile hep beraber mutlu mesut ömür sürmekteler. Film uyarlamalarında Alaaddin tamamen öksüzdür, tek aile üyesi arkadaşı maymun Abu'dur. Anne karakterinin anlatıdan alınması ailesiz toplum ideolojisi açısından önemlidir. Ailenin yerini maymun almaktadır. Anlatıda hayatta olan tek ebeveyn Sultandır. Ebeveynlerin işlevleri gençlere yüklenmiştir ve gençler kendi başlarına kararlarını verebilmekteler. Sindirella animasyon filminde hayvan arkadaşlara büyük yer verilse de, masal anlatısında ebeveynlerin işlevi büyüktür.

Eskiden evcil hayvanlar çiftçilik veya ekin işlerinden yardımcı olmakta ya kullanılmaktaydı. Günümüzde evcil hayvan edinmedeki maksat ev dahilinde işlevlerinden dolayı değişmiştir. Aile içinde bir alt sistemi teşkil eden evcil hayvan yakın bir arkadaş olarak sadık, güvenilir, sevgi verici, yalnızlık giderici bir varlık sunmaktadır. Modern toplumda aile yapısında oluşan zayıflıklar, çekirdek ailenin geleneksel aileye göre düşük üye sayısı ve aile üyelerinin bireysel davranışları aile içi yalnızlaşmalara sebep olmaktadır. Kişinin bireyselleşmesi doğasıyla tezat teşkil ettiği için duygusal bağlılığını evcil hayvanla kurmaktadır. Bu bakımdan sosyal kolaylaştırıcı olan hayvan aynı zamanda terapi aracı olarak aileye dahil edilmektedir. Bu da günümüzde evcil hayvanların aktif olarak aile üyesi olarak değerlendirilmesine getirmektedir.

Film versiyonlarında ilave olunan karakterlere yardımcı hayvanların ortak özelliği sahiplerinin eksik olan yanlarını veya eksik olan aile üyelerini tamamlamaktadır. Masal anlatısında ailesi ile yaşayan Alaaddin film versiyonlarında kimsesizdir ve yalnız başına maymunu Abu ile yaşamaktadır. Abu hayatında sahip olduğu tek aile üyesidir. Yasemin'in Rajah isimli kaplanı iyi insanı kötünden ayırabilen, kadın olan sahibesinin fiziksel zayıflığını kendi gücü ile dengeleyen, hep yanında dolaşarak ona bu gücü sağlayan karakterdir. Masal anlatısında Sultan kızını koruyan kişi babasıdır. Film versiyonlarında Sultan kızını kötülüklerden koruyamamakta, bunlardan haberi bile olmamaktadır. Her zaman Yasemin'in yanında dolaşan kaplan ise sahibesine karşı olabilecek tüm tehlikeleri sezmekte ve onu koruma girişimlerinde bulunmaktadır.

Bireyselleşme süreçleri sırasında ‘kişinin kendi hayatını yaşama’ arzusu ile sınıf, katmanlaşma, aile, erkek ve kadınların toplumsal cinsiyet statüleri de özgürleşme beklentilerine girmektedir. Bu biçimdeki beklentiler, sistematik olarak uyandırılmış olsa bile bunların ortaya çıkışı toplumsal ve siyasi engel ve direnişlerle karşılaşmaktadır. Engellerden ortaya çıkan direniş kadın özgürlüğü alanında da sık sık rastlanmakta ve uyarlamalarda bu başkaldırı kadın kahramanların izleğinde verilmektedir. Anlatılarda eski metinlerdeki kadın konumuna eleştirel yaklaşılmakta, yer yer atıflarda bulunmaktadır. Özellikle son tarihlere ait uyarlamalarda kadın karakterlerin gelişimi gözden kaçmamaktadır.

Her iki anlatı da kadın kahramanlar özgür bireyler olduklarını gösterme cabasında, kendi başlarına karar verebilme, zekası ile diğerlerinden üstün olduğunu sergilemekteler. Kadın özgürlüğü konusundaki bu yeni bilinç eski konumla bir olunca karışık duruma neden olmaktadır. Eğitim ve meslek alanında kendine verilen özgürlükle kendi kimlik bilinci artan kadınlar, eşitlik ve ortaklık beklentisine girmek istese bile karşısındakilerin kemikleşmiş kültür ve toplum kuralları ve kendi eski konumlarını elden vermek istemeyen erkeklerin karşı çıkması ile yüz yüze geldiler. Bu bakımdan kağıt üzerinde yazılan özgürlükle gerçek yaşam koşulları tezat oluşturmaktadır.

Çalışmada, ele alınan anlatıların en son versiyonlarında hem Yasemin’in (2019) hem de Ella’nın (2015) kitap okuma sahneleri bulunmaktadır. Bu da masal versiyonlarından farklı olarak kadınların artık bilinçli ve bilgili birey olup, konum değişimine olan vurgudur. Her iki kahraman eğitilmiş ve hayatlarını kendi ideallerine göre kurmak istemekteler.

Fakat karşılarına çıkan sorunları erkek kurtarıcının olmaması durumunda tamamen çözememekteler. Her iki anlatı da kadın büyük çabalar gösterse de hayali kendisinin değil bir erkeğin yardımı ile gerçek olmaktadır. Külkedisi’nin sahip olduğu olanaklar aile üyeleri tarafından alınmıştır ve bir erkek olmadan eski hayatına geri dönememektedir. Yasemin tutsaklıktan kurtularak saray dışında olan gerçek hayatı merak etmektedir. Sihirli halıyla olan gezilerinde Alaaddin istediği yaşamı ona verebileceğini göstermektedir. Disney’in masal uyarlamalarındaki özgür, aktif, cesur,

sabırlı olup, aynı zamanda sihirle güçlendirilen kadın kahramanlar, alt metinlerde yine de erkek kahramana bağımlı ve mecbur kılınmaktalar.

Sindirella (2015) filminde masalın esas ideolojisi olan iyiliğe bir de cesaret eklenmiştir. Ella ölüm ayağında olan annesine ömür boyu cesur ve iyi olmanın sözünü vermektedir. Bu cesaret onun kadın oluşu ile ilişkilidir. Cesaret, kadın özgürlüğüne vurgudur, Ella yeri geldiğinde bir kadın olarak cesaretini sergilemekte, bununla üstü örtülü feminist söylemde bulunmaktadır. Külkedisi masalda kendi hemcinsleri tarafından ezilmektedir: üvey kardeşler ona kötülük yapmaktalar, ama sarayda onu tanımasalar bile kendilerine nezaket göstermektedir. Uyarlamalarda ise Ella isteklerini açık şekilde belirtmekle özgür söylemlerde bulunmaktadır.

Kendi haklarını talep eden kahramanlar eleştirel masal anlatısına ait olmaktadır. Masalda karakter tamamen edilgen olan Sultan kızıdan, masal filminde özgürce kararlar veren bir karaktere dönüşmektedir; kendi başına saraydan ayrılmakta, evliliği reddetmekte ve Cafer'in elinden sihirli lambayı alma planlarını kurmaktadır.

Kadın özgürlüğü, olaylara yanaşma ve karar verme açısından defalarca vurgulanmaktadır. Yasemin anlatının diğer versiyonlarından farklı olarak en fazla masal filminde kadın haklarını savunan söylemlerde bulunmakta ve **Sessiz (Speechless)** isimli şarkıyla bu söylemi güçlendirmektedir. Yasemin'in bir karakter olarak gelişimi kadının toplumdaki yerinin değişimini yansıtmaktadır. Masal versiyonunda evlenerek tek dileği dünyaya çocuk getirmektedir. Masalın sonunda Alaaddin ve çocuklarının da olduğu geniş ailede ömrünün sonuna kadar mutlu mesut yaşamaktadır. Animasyon filminde her şeyi arkasında bırakarak dünyayı tanımak, bilmek için sevdiği insanla uzaklara yol almaktadır. Masal filminde aşk ve evlilikten farklı kaygıları olan Yasemin anlatının sonunda çalışmak ve yönetmek dileklerini gerçekleştirebilmektedir. Anlatının sonunda babasının kabulü ile Yasemin sıradaki Sultan olabilmekte, kendi dilediği ile evlenmektedir.

Bireysel özgürlük konusu masal uyarlamalarının farklı kesitlerinde ve karakterlerinde sık sık işlenmektedir. Masalda Alaaddin'le sihirli lambadan çıkan İfrit arasında sahip ve hizmetkar ilişkisi sürmektedir. Film anlatılarında Cin ve Alaaddin karakterleri arasındaki ilişki masaldakinden farklı olarak sahip ve hizmetçi ilişkisi

değil, iki arkadaş ilişkisi şeklinde ilerlemektedir. Cin'e göre Alaaddin son sahipten fiziken çok daha ufaktır ama burada kendisinin mi büyüdüğünü yoksa sahibin mi küçüldüğünü kestirememektedir. Burada fiziki anlamda büyüklükten söz edilse de, hırs ve güç ölçütü de kast edilmektedir. Değişen kültür ve ilişkilerde sahip ve hizmetkar arasındaki ilişki eskinin sahip ve kul ilişkisinden daha farklı görünüm almaktadır. Günümüzde hayatın tüm alanında da hız artmış durumdadır, bu değişim hızını güç bağlamında da görebilmekteyiz. Güç hızlı biçimde yer değiştirebilmektedir, bu sebepten sahip ve hizmetkar arasındaki ilişkiler kırılgan yapıya sahiptir.

İlişkiler bağlamında başka bir değişim ise Sindirella (2015) anlatısında Prens ile Kral arasında olan ilişkidir. Daha önceki versiyonda edilgen bir karakter alan Prens, bu defa kendi yaşamını kendi istekleri doğrultusunda kurmakta karardır. Kral babasının ve kraliyetin çıkarlarına boyun eğmemekte, sevdiği taşralı kızla evlenmektedir. Anlatının sonunda babası onun bu isteğini onaylamaktadır.

Uyarlamalarda bireysel kimlik ve özgürlük konusundan başka küresel kültürün diğer özelliklerine de yer verilmektedir. Alaaddin anlatısının uyarlamalarında uçan halı karakteri ilave olunmuştur. Hızın ve hareketin esas olduğu bir dönemde uçan halının masala ilavesi tesadüfı değildir. Burada halının 'dünyayı görmek', 'farklı yerleri gezmek', 'dünyaya açılmak' bilincinin oluşmasındaki yerini vurgulamak önemlidir. Sihirli halı, masal dünyasına ait olan eşya, aynı zamanda küresel bilinci aşıl原因 hızlı ve pratik araç niteliklerini kendinde birleştiren bir karakterdir. **Yepyeni Bir Dünya** şarkısı halı gezisi zamanı seslendirilmektedir. Sihirli halı üzerinde gezi turistik bir gezini hatırlatmaktadır. Şarkının sözlerinde 'dünyayı tanımak'tan, 'olduğu yerlerden kaçıp gitmek'ten, 'hiç bilinmeyen müthiş bir yer olan gerçek dünyanın bambaşka olması'ndan, 'özgürlük'ten, 'özgürce gezmenin inanılmaz bir duygu olması'ndan, 'her yeri doyasıya gezmek'ten, 'dışarıdaki gerçek dünyanın cazibesi'nden ve 'bu yeni dünyanın onları değiştirmesi'nden söz edilmektedir. Bu söylemler izleyicide de dünyayı tanımak, gezmek hevesine heyecan katmaktadır.

Cafer'in kötülüğü ölümle değil, sınırsız gücüne rağmen, kısıtlı bir alana mahkûm bırakılmakla cezalandırılmıştır. Hızın hakim olduğu dünyada bir alana sıkışık kalmak belki de dönemin en büyük cezasıdır. Küresel dünyaya ait birey için gezmek

yeni yerleri keşif etmek, bir alana sıkışıp kalmamak en büyük dilektir. Bu imkanın elinden alınması ise bir cezadır. Bu anlamda Cafer'in cezası bu dönem için uygun bir cezadır. Diğer yandan, bir alana sıkışık kalmanın ceza olarak gösterilmesi, dünyayı dolaşabilmek için özgür olmanın da bir ödül olduğuna işaretler. Cafer sıkışık bir alanla cezalandırılırken, Cin özgür bırakılmakta ve dünyayı dolaşmak için yola koyulmaktadır.

Alaaddin anlatısının uyarlamaları, adı gecen Arap kültüründen çok melez bir kültürün anlatısı olmaktadır. Bu sebepten Alaaddin masalı uyarlamalarında, kitle kültürüne ait ilave sahneler çok yer verilmektedir. İlk sahnede Agrabah'ın sihirler ve gizemler şehri olduğunu söyleyen bir tüccar görmekteyiz. Masaldan farklı olarak anlatılar Çin'de değil Disney'in yalnız bu masal için sunduğu gerçek dışı bir Arap şehrinde, Agrabah'da geçmektedir. Yanındaki deve ve giysilerden onun bir Arap tüccar olduğu anlaşılmaktadır. İndirimlerin başladığını söyleyen tüccar tanıttığı aletin hem nargile, hem kahve makinası hem de fast food usulü ince patates doğrayıcısı olduğunu göstermektedir. Eski olana yeni işlevlerin eklendiği bu alet filmde popüler olana ilk gönderme olarak kaşımıza çıkmaktadır. Popüler olana atıfta bulunulması bu anlatının klasik masala benzemediğine, günün şartlarına uygun değiştirilmesine baştan yapılan işaretler. Tüccar daha sonra çok nadir ve sade görünümlü bir eşyadan, bir zamanlar bir gencin hayatını tümünden değişen bir lambadan söz etmektedir.

Alaaddin müzikal film öne çıkan şarkılarından biri de **Benim Gibi Dost Bulunmaz** şarkısıdır. Cinin geliş ve kendini anlatma sahnesi masalla popüler olanın ve kitle kültürün harmanlandığı sahnedir. Cin bütün becerilerini kitle kültürü ve günümüz dünyasında popüler olan olgu, anlam ve eşyalar üzerinden anlatmaktadır. Kitle kültürünü masala dahil eden ve kendi yapısında da değişim yaşayan Cin karakteri sözü geçen önemli değişimlerle karşımıza çıkmaktadır. Filmde en çok akıllarda kalan karakter Cindir ve bu karakterin önemi, rolü oynayan oyuncu seçiminde de kendini göstermektedir. Cin karakteri hem oyuncu Will Smith hem de mizah dolu sahneleriyle yeniden güçlendirilmiştir.

SONUÇ

Gelişimi mitlere dayanan masal türünün bilinen tarihi edebi masallarla başlamaktadır. İlk sözlü gelenekte anlatılar sihirli ve mucizevi unsurlarla donatılmış, pagan halkların inanç sistemleri, değerleri ve deneyimleriyle ilgiliydi. Binlerce yıl önce, farklı kültürlerde var olmaya devam eden irili ufaklı anlatılar, masal ismini almadan önce de çevreye uyum sağlayarak ‘yaşayan’ bir kültür kipi şeklinde değişime uğrayarak günümüze kadar gelmiştir.

Metinler kendi zamanlarının koşullarında okunduğunda anlaşılabilmeleler. Uzun tarih ve kültürlerin bilgilerini taşımakta olan masallar, sade değil yoğun anlatılar olduğu çalışmanın yukarıdaki bölümlerinde birçok kez belirtilmişti. Değerli bilgi ve birikimi taşımakta olan masal biçimi aynı zamanda gezgin özelliğe sahiptir ve keskin sınırlara sahip olmamaktadır. Bu da masalların ağızdan ağıza dolaşarak, her masal anlatıcısının da katkısıyla daha da zenginleşmesini ve zengin kültürel metinler olarak günümüze kadar ulaşmasını sağlamaktadır. Yani masal tarih boyunca değişmiş ve bu değişim de onu ayakta tutarak günümüze kadar ulaştırmıştır. Günümüzde böyle değerli metinlerin aynı kalması, hiç dokunulmadan ve değişime uğramadan korunması istemleri de bulunmaktadır. Tabii ki, masal ve benzeri kültür ürünlerinin değerli ürünler olarak kalması daha iyi olurdu ama içerisinde yaşadığımız akışkan dünya kuralları gözden olanı ırak tutmaktadır. Özellik itibariyle değişim eğilimli olan masallar, hızlı değişimlerin gerçekleştiği günümüz dünyasında geride kalmamakta, çeşitli uyarlamalarla buluşmaktadır. Bu değişimin aksi ise onun tamamen unutulmasına sebep olabilmektedir. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi, esas olan konu masalın değiştiği değil nasıl değiştiği, masalın uyarlanma biçimleri ve amaçlarıdır. Çalışma boyunca masalın değişim tarihi incelenirken, değişimin kendisi değil, zaten tarih boyunca var olan bu değişimin günümüzdeki özellikleri üzerinde durulmaktadır. Değişime tabii olan masal anlatısı yazılı kültür ürünü olmaya başladıktan beri taşıdığı anlam ve derinliklerden, kadim bilgilerin aktarılması işlevinden uzak kalmaktadır.

Sözel kültürün önemli anlatım biçimlerinden biri olan masallar kuşaktan kuşağa aktarım sırasında, güncelliklerini korumak için bazı değişikliklere uğramışlar ve uğramaktalar. Örneğin Charles Perrault’un kendi dönemine göre uyarladığı masal

anlatısı Cendrillon, 20. yüzyılda masal anlatısı konusunda önemli isim olan Disney tarafından ilk olarak 1950 yılında animasyon filmi Sindirella olarak uyarlanmış, daha sonra 2015 yılında animasyon filminden masal filmi olarak uyarlanmıştır.

15. yüzyılda matbaanın icadıyla birlikte okuryazarlık oranı da artmaya başlamıştı. Yazının buluşu ile sözel kültürden yazılı kültüre geçiş başlamış, bu da bellek ile olan ilişkinin ilk kırılma noktasıdır. Sözlü kültürde bellek aktarımında kullanılan araç söz ise, yazının icadı ile bellek kaydetme aracı yazı olmaktadır. Giderek dış belleğin yaygınlaşması anlatının sözlü geleneğini köklü değişikliğe uğratmıştı. Bu tarihten itibaren masal, dini ve politik çevrelerce simgesel ve seküler içeriklerden temizlenerek peri masalları olarak yinelendi. Yazarlar tarafından ele alınarak değiştirilen ve halk masallarından peri masalları olarak adlandırılan ayrı bir tür doğmuş bununla beraber belirli ideoloji ile yüklenerek aristokrat yetişkinlere salonlarda anlatılmaya başlanmıştır. Halk masalları 15.-19. yüzyıllar arasında peri masallarına kaynak oluşturdu. Her ne kadar günümüzde peri masalı denilince akla çocuklar gelse de tarihe bakıldığında bu masallar çocuklar için değil yetişkinler için yazılmış ve daha sonraları içerikleri uygun hale getirilerek çocuklara sunulmuştur. Halktan ve halk kültüründen uzaklaşan eğitimli yazarlar bilinçli olarak halk masalları üzerinde değişiklik yapmış, yeni edebi masal türünü dönemin ideolojik kodlarını destekleyen içeriklerle donatarak ‘anlatının medenileşmesi’ adı altında çocuklara ve yetişkinlere sunmuşlar. D’Aulnoy’dan sonra masal farklı yazarlar tarafından tekrar tekrar yazılarak 18. yüzyıldan başlayarak geniş kültürel alana yayılarak popülerlik kazandı.

Masal yazıdan önce ağızdan ağıza dolaşırken, yazılı kültürde ve sonrasında uyarlamadan uyarlanmaya başlatıldı. Sözlü kültürde halk ürünü olan masal, yazılı kültür ve sonrasında bireysel çalışma alanlarına girdi. Yazılı kültürden sonra Giovan Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Jacob ve Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, George MacDonald, Oskar Wilde ve L. Frank Baum gibi isimlerle hazırlanmaya ve klasik masal ismini almaya başladı. Sözlü halk masallarının aksine yazılı peri masalları mülke dönüştü, satıldı ve pazarlandı.

19.yüzyıldan itibaren teknolojik gelişmeler özellikle haberleşme ve kitle iletişim alanındaki gelişimler yeniliklerin de tanıtılmasını ve benimsenmesini sağlayarak sosyokültürel değişmelerin de hızını artırmış, toplumları etkilemeye ve değiştirmeye başlamıştı. 20. yüzyılın başlarında artık Amerikan ve İngiltere toplumsal ideolojilerine göre yeniden değiştirilmeye başlatılsa da ataerkil düzen yapısı masallarda ağırlığını korumaktaydı. Peri masalları sahip olduğu statik yapı ve 20. yüzyılın hızlı değişen ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik yapıları ışığında bir sonraki değişimi Walt Disney'in aracılığı ile gerçekleştirildi. 1934'e gelindiğinde Disney artık çizgi film dünyasında önemli bir isimdi. Yeni toplumsal kodları çizgi filmlere yükleyerek onların yayılmasında önemli rol oynamaktaydı. Bu toplumsal kodlar Amerikan kültürünü yansıtmaktaydı ve teknik gelişimlerle donatılan filmler uluslararası düzlemde yayıldıkça, sözü geçen kültürün de yayılması gerçekleşiyordu. 20. yüzyıl ister halk masallarının isterse de klasik masalların gözden düşme, eski konumunu kaybetme dönemidir. Bu düşüş özünde ekonomik, sosyokültürel ve teknolojik etkenlere bağlı olmaktadır.

1960'larda yurttaşlık hakları ve savaş karşıtı hareketlerin, yeniden canlanan feminizm hareketi ile eğitimde ve siyasette yapılan reformlarla birlikte toplumsal, politik ve kültürel koşulların değişmesi peri masalına da yansımış, masala ilişkin görüş ve yaratımlarda bir sonraki değişim olan peri masalını ütopyacı arzuları dürtmek için değil, insanların başlarına gelen şeyleri kavramasını zorlaştıran yapay yanılsamalar olarak değerlendirilmesi yaygınlaşmıştı.

Günümüzde masallar eski özelliklerini belirli ölçüde kaybetmiş metinler olarak, küresel kültür bilincinin taşıyıcısı olan yaratıcı kişiler tarafından yeniden ve yeniden uyarlanmaktadır. Dolayısıyla masal ürünleri hem bilinçli şekilde sözü giden kültüre hizmet aracı olarak, hem de bilinçsizce küresel kültürün biçimlendirdiği dünya görünüşünün taşıyıcıları olan kişiler tarafından uyarlanmaktadır. Günümüzde masal ve masal motiflerine halk bilimciler, reklamcılar, psikanalistler, feministler, yazarlar ve sinemacılar tarafından sıklıkla başvurulmaktadır.

Kapitalizmde gelişen teknoloji masal anlatıları için daha geniş yayılım alanı sunmakla beraber, kendi ideolojisini de bu anlatılar aracılığıyla aşmaktadır. Nitelik

olarak ekonomik temele dayanan kapitalizmde ister biçim isterse de içeriğin ekonomiyi desteklemesi şarttır. Günümüzde masal unsur ve motiflerine geniş alanda bakacak olursak giyim ve diğer tekstil ürünleri özellikle çocuk giyim ve tekstil ürünleri, çocuk oyun ve oyuncakları, yiyecek ve içecek ambalajları, mutfak ve gündelik hayatta kullanım eşyaları, sinemanın animasyon, masal filmi, dizi ve film biçimleri, televizyon programları, sanatın çeşitli dalları, yazılı ve dijital başta olmak üzere çeşitli reklam araçları gibi birçok kullanım biçimlerinde karşılaşmaktayız. Yukarıda da söylendiği gibi masal değişiminde asıl sorun değişimin kendisi değil, değişimin hangi amaç için gerçekleştirilmiş olmasındadır. Bu konuda varılan sonuç masalın tüketim toplumunda popüler kültür için bir malzeme olması ve tüketim toplumunun şartları doğrultusunda hızla değişmesidir. Popüler kültür ürünlerine ait sürekli değişim, tüketim toplumunda üretilmek için yok etme ideolojisine uygun olarak gerçekleşmektedir. Bir masalı çocukluktan beri biliriz. Masal uyarlamasını hevesle kabul etmemizdeki sebep metnini önceden bildiğimiz masalların sonraki gelişimini de merak etmemizdir. Popüler anlatılar izleyicinin dikkatini tam şekilde üzerine çekme amacı için en etkili yollara başvurmaktadır. Bu bağlamda masal hem bilindik içeriğe sahiptir, hem de ‘güvenilir kültürel bellek aracı’ içeriğinden dolayı kitlenin dikkatini üzerine çekebilmektedir.

Film uyarlayıcıları, yapımcıları, sahne yöneticileri peri masallarını tekrar tekrar her yaştan izleyiciler için dönüştürmekteler. Masallar belirli bir kuşağın çocukluk hatırası olduğu kadar, masallardan uyarlanan çizgi filmler, animasyonlar da bir sonraki kuşağın çocukluk anılarının önemli parçasını oluşturmaktadır. Neredeyse tüm dünya kültürlerine sunulan tek versiyon çizgi filmin bu kadar benimsenmiş olması masalın bir taraftan evrensel içeriğinin olması diğer yandan ise Robertson’un küreyerel kavramına uygun süreçlere dahil olmasıdır.

Masal ürünleri homojen kültür ve tüketim kültürü bağlamında her üretimde özüne ve gerçek işlevine biraz daha yabancılaşmaktadır. Bununla da masal, küresel kültürün sonuçları olan yabancılaşma, homojen, ticari ve sanayi ürün görünümüne bürünmektedir. Örneğin bugün sinema bir yandan kültürel ve ekonomik emperyalizm için araç ise, diğer taraftan da serbest zaman etkinliklerinden biri olarak gündelik

hayatta kaybettiğimiz büyüğü hayatımıza tekraren getiren sihirdir. Alışveriş ile eğlencenin artık birbirine karıştığı tüketim toplumunda ruhsal tatmin için gerek duyulan bu kaçış aracının, kapitalizmin sinema endüstrisinde izleyiciler için etkileyici ve ilgi çekici, aynı zamanda karlı ve verimli hale getirilme çabaları ekonomik kaygılardan kaynaklanmaktadır.

Varılan sonuçlardan diğeri ise günümüzde masaldan doğrudan yapılan uyarlamaların olduğu gibi, masalın sadece belirli motif ve unsurlarından yapılan uyarlanmaların da olmasıdır. Dünya üzere popüler ilham kaynağını oluşturan masallar dönem dönem çeşitli uyarlamalarla karşımıza çıkmaktadır. İlk başlarda kitap biçiminde yaygınlaşan masal, daha sonra radyo, kaset kayıtları, sesli ve sessiz sinema uyarlamaları, tiyatro, müzikal, televizyon programı, reklam, dijital oyun gibi geniş bir alanda kullanılmakta ve akışkan dünya kültürü içerisinde bu yayılım alanını kesin çizgilerle belirlemek imkansız olmaktadır. Örneğin google arama motorunda herhangi bir klasik masal arayışını yapacak olursak çeşitli biçim ve içerik ürünleriyle karşılaşmış olacağız.

Varılan en önemli sonuçlardan biri karşılaştırmalı analiz yapılan her iki masal ve masal uyarlamalarında benzer bulguların orta çıkmış olmasıdır ve bu bulgu masallarda küresel kültür izlerinin onayı gibi değerlendirilebilmektedir. Bu bulguya göre masal uyarlamalarındaki değişimler belirli konular üzerinden yapılmaktadır. Sözü geçen konulardan öne çıkanı öncelikle bireysel özgürlük konusudur. Disney yapımı olan masal uyarlamalarında bireysel özgürlük gibi karşı kültürel masal konularına rastlayabilmekteyiz. Masal versiyonlarında kişisel kararları başkaları tarafından verilen kahramanlar, bir sonraki uyarlamalarda özgürlükleri için daha çok çaba göstermekte ve son olarak bunu elde edebilmekteler. Örneğin, Aladdin uyarlamasında (2019) Jasmin karakteri doğu kadınının temsili olarak, özgürlüğü için filmin başından sonuna kadar savaşılmaktadır. Onun savaşı farklı kişi ve kurumlarladır: babası ve evleneceği kişi örneğinde ataerkil yapıya, kadın için sunduğu sınırlı imkanlardan dolayı toplumsal kurumlara ve ilişkilere. Benzer savaşı Külkedisi uyarlamasında (2015) Prens Kit de vermektedir. Sosyal statüsünden dolayı belirlenmiş kuralların sınırlarından çıkmak yasaktır, fakat sonda Prens bu kalıpları yıkmaktadır.

Masal uyarlamalarında içerik olarak küresel kültüre ait diğer bulgular ise şu şekilde sıralanabilmektedir: kimlik algısı ve kimlik bilincinin fark edilmesi veya sorgulaması, bireyselliğin öne çıkarılma çabaları ve bireysel ilişkiler, aile yapısında ve ilişkilerinde bireyselleşme yönlü değişim, eski kimlik bağlarının koparılması, bilincin küreselleşmesi ve farklı kimliklerin vurgulanması, küresel kimlik, fiziki sınırların önemsizliği ve hız kavramının özümsemesi ile ilgili olarak dünyayı tanımak, olduğu yerden kaçıp gitmek, dışarıdaki gerçek dünyanın cazibesinden bahsetmek gibi söylemlerde bulunmak, melez kültür sunumları.



KAYNAKÇA

- Adair, Gilbert: **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.
- Akgönenç, Oya: “Küreselleşme, Etkileşme ve Dış Politika Oluşumu”, **Milli Kùltürler ve Küreselleşme** Ed. B. Yediyıldız vb., Ankara, Türk Yurdu Yayınları, N:41, 1998 , s.121-127.
- Aktulum, Kubilay: “Folklorun Evrenselleri Sorunsalı Üzerine Bir Deneme: Tanım” **Milli Folklor**, Yıl: 25, S:97, 2013, s.13-30 (Çevrimiçi)
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=97&Sayfa=10> 24 Mart 2020.
- Alemdar, Korkmaz & Erdoğan, İrfan: **Kùltür ve İletişim**, Ankara, Erk Yayınları, 2011.
- Alver, Füsun: **Basında Yabancı Tasarımı ve Yabancı Düşmanlığı**, İstanbul, Der Yayınları, 2003.
- Arık, Bilal: “Raymond Williams”, **Kadife Karanlık II: Ayna Şövalyeleri**, Der. Gül Batuş, v.d., İstanbul, Su Yayınevi, 2011.
- Arslantepe, Mehmet: “Popüler Sinema Filmlerinde Hikaye Anlatımı”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, C: 10, S:1, 2008, s.237-256 (Çevrimiçi)

<https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867227.pdf> 08

Nisan 2020.

Assman, Jan:

Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

Atik, Abdulkadir-

Ayda Uzunçarşılı Soydaş:

Kültürlerarası İletişim: Farklı Kültürel Ortamlarda Çalışma ve İletişim, İstanbul, Parşömen Yayıncılık, 2010.

Aydın, Utku Uraz vb.:

“Hafızadan Ütopya: Masallarda İşlev Değişimi”, **Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas**, Ed. Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Babil, 2004.

Aydınalp, Güzin I.:

“Reklamlarda Masal Kullanımının Boyutu: Televizyon Reklamlarına Bir Bakış” **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, C: 6 S:4, 2019, s.15-33 (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/703420> 24 Haziran 2020.

Aysun Yüksel:

“Sosyal/Kültürel Değişimde ve Yeniliklerin Benimsenmesinde Kitle İletişim Araçlarının Etkisi”, **Yeni Türkiye Medya Özel Sayısı II**, S.12, 1996.

- Aziz, Aysel: **İletişime Giriş**, İstanbul, Hiperlink Yayınları, 2016.
- Bacchilega, Christina: **Postmodern Masallar**, Çev: Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul, Avangard Yayınları, 1997.
- Başgöz, İlhan: **Folklor Yazıları**, İstanbul, Adam Yayınları, 1986.
- Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, Çev: Ferda Keskin, Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Bauman, Zygmunt - Lyon, David: **Akışkan Gözetim**, Çev. Elçin Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, Çev. Pelin Sıral, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2011.
- Bauman, Zygmunt: **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Bauman, Zygmunt: **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Bazyar, Cemile Kaptan: “Mitoloji ve Çağdaş Sanat”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, S:18, 2017, s.113-130 (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567328> 24 Mart 2020.

- Beck, Ulrich: **Risk Toplumu**, Çev. Kazım Özdoğan, Bülent Doğan, İstanbul, İthaki, 2014.
- Ben-Amos, Dan: “Halkbilimi Öğreniminde Tür Kavramının Konumu”, Çev. Meriç Kurtuluş, **Milli Folklor**, S:91, 2011, s.226–242 (Çevrimiçi) <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=91&Sayfa=223> 29 Mart 2020.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Bettelheim, Bruno: **Masalların Büyüsü**, Çev. Sena G. Elibal, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2019.
- Bilkan, Ali Fuat: **Masal Estetiği**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009.
- Binbir Gece Masalları** Çev. Alim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C: 3/2, 2017.
- Boratav, Pertev Naili: **Folklor ve Edebiyat II**, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1983.
- Bostan, Ayşe Dilara: “Disney Animasyonlarında Toplumsal Cinsiyet: Prenslik Anlatılarının Göstergebilimsel Çözümlemesi” **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2018 (Çevrimiçi) 16 Haziran 2020.

Boyraz, Şeref:

“Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler”, **Folklor/Edebiyat**, S:54, Ankara, 2008, s.105-118(Çevrimiçi) http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/seref_boyraz_sozlu_anlatilarin_surekliligi.pdf 25Şubat 2020.

Brooks, Peter:

Psikanaliz ve Hikaye Anlatıcılığı, Çev. Hivren Demir-Hakan Atay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.

Bülbül, Melik:

“Yazınsal Metinlerde Anlam Oluşturucu Bileşenler”, **KKEFD**, S:30, Atatürk Üniversitesi, 2015, s.94-101. (Çevrimiçi) <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/akarindex-1423874909.pdf> 18 Temmuz 2020.

Büyükbaykal, Ceyda Ilgaz:

Küreselleşme ve Küresel Çağda Medya, İstanbul, Derin Yayınları, 2014.

Can, Gökçe Şahmaran:

“Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat”, **JASSS**, S: 51, 2016, s.229-236 (Çevrimici) https://jasstudies.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=27991 11 Ekim 2019.

Çağlar, Bayram:

“Vladimir Propp’un Masal Anlatısı Perspektifinden “Interstellar” Filminin İncelenmesi”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S:24, 2015, s.31-55 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/495008> 23 Nisan 2020.

Çakır, Mukadder:

Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2014.

Çevik, Mehmet:

“Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikayeciliği” **Turkish Studies**, C:9 S:12, Ankara, 2014, s.113-123.

Çıblak, Nilgün:

“Teknoloji Çağında Kültürel Miras Olan Masalların Korunması”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, S: 23, 2008, s.39- 50 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/156920> 01 Temmuz 2020

Eagleton, Terry:

Kültür Yorumları, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı, 2016.

Ehrhardt, Holger vb. :

Über Nachtflieden, Zauberkönige und Meistediebe, Kassel, Kassel University Press, 2019.

Eliade, Mircea:

Mitlerin Özellikleri, Çev. Sema Rıfat, İstanbul, Alfa, 2018.

Eliot, Thomas Stearns:

Kültür Üzerine Düşünceler, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Erdoğan, İrfan:

“Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele.” **Popüler**

Kültür ve İktidar. Ed. Nazife Güngör, Ankara, Vadi, 1999.

Erdoğan, Mustafa:

“Siyaset ve Hukuk Prespektifinden Küreselleşme”, **Siyasi, Ekonomik ve Kültürel Boyutlarıyla Küreselleşme**, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000, s.25-44.

Erdoğan, Şeyma Bilginer:

“Toplumsal Bellek ve Medya”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Atatürk Üniversitesi, S:6, 2014(Çevrimici)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394040> 25Şubat 2020.

Featherstone, Mike:

Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınlar, 1996.

Frazer, James George:

Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri, Çev. Mehmet H. Doğan, C:I, İstanbul, Payel Yayınları, 1991.

Frazer, James George:

Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri, Çev. Mehmet H. Doğan, C:II, İstanbul, Payel Yayınları, 1992.

Fromm, Erich:

Rüyalar Masallar Mitler, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Say Yayınları, 2017.

Gelekçi, Cahit:

Küreselleşme ve Milli Kültür
(Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, (Çevrimiçi): 01 Haziran 2019.

- Gezgin, Suat: “Küreselleşmenin Medya ve Toplum Üzerindeki Etkileri(Bölüm 1)”, **İ.Ü.İletişim Fakültesi Dergisi**, S:21, 2012.
- Gezgin, Suat-Akdal, Tuğba: **İletişim ve Kültür**, Konya, Eğitim Yayınevi, 2017.
- Giddens, Anthony: **Sosyoloji**, Ed. Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012.
- Giddens, Anthony: **Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor?**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Alfa Basım Yayınları, 2000.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Giddens, Anthony: **Sağ ve Solun Ötesinde: Radikal Politikaların Geleceği**, Çev. Müge Sözen, Sabir Yücesoy İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
- Göktürk, Işıl: **Kültür Sosyolojisi**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2016.
- Görmez, Kemal: **Küreselleşme ve Yerelleşme**, Ankara, Odak, 2005.
- Güngör, Nazife: **İletişim- Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitapevi, 2018.

Güngör, Nazife:

İletişime Giriş, Ankara, Siyasal Kitapevi, 2017.

Güvenç, Bozkurt:

İnsan ve Kültür, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1979.

Habermas, Jürgen:

Küreselleşme ve Milli Değerlerin Akibeti, Çev. Medeni Beyzataş, İstanbul Bakış Yayınları, 2002.

Hall, Stuart:

“Yerel ve Küresel: Küresellesme ve Etniklik”, **Kültür, Küresellesme ve Dünya Sistemi**, Der. Anthony King, Çev. G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat, 1998.

Harms, Anke :

“Shrek meets Schneewittchen- Was Film- und Fernsehproduktionen aus Märchen machen” **Forschung Frankfurt**, CAMPUSERVICE GmbH Die Servicegesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, 2012, s.53-55 (Çevrimiçi) <https://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/44342125/forschung-frankfurt-ausgabe-3-2012-shrek-meets-schneewittchen-was-film-und-fernsehproduktionen-aus-marchen-machen.pdf> 09 Temmuz 2020.

Hebermas, Jürgen:

Küreselleşme ve Milli Değerlerin Akibeti, Çev. Medeni Beyzataş, İstanbul Bakış Yayınları, 2002 .

Hichcock, Loise. A:

Kuramlar ve Kuramcılar, Çev. Seda Pekşen, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2013.

İlhan, Emir M.:

“Folklorik Bağlamda Anlatı: Gelenek, Dil Ve Yorum”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi** S: 4/2, 2015, s.738-747 (Çevrimiçi)

https://www.researchgate.net/publication/278912568_FOLKLORIK_BAGLAMDA_ANLATI_GELENEK_DIL_VE_YORUM 09 Şubat 2020.

İrğat, Muhammet- Durak, Nejdett:

"Değersizleşme ve Yabancılaşma Bağlamında Tüketim Ahlâkı ve İnsan” **İlahiyat Akademisi**, Gaziantep Üniversitesi, S:3,2016, s.75-88, (Çevrimici)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ilak/issue/23914/254840> 19 Ekim 2019.

Kaba, Fethi:

“Çizgi Filmlerde Grafik İfade Ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri”, **Selçuk İletişim**, S:8, 2014, s.163-181 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/178076> 17 Mayıs 2020.

Kan, Çiğdem:

“Değişen Değerler ve Küresel Vatandaşlık Eğitimi”, **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Kastamonu Üniversitesi, C:17, No:3, 2009, s.895-904 (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49068/626074> 12 Ağustos 2019.

Kartarı, Asker:

Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

Kartarı, Asker:

Farklılıklarla Yaşamak-Kültürlerarası İletişim, Ankara, Ürün Yayınları, 2001.

Kaypakoğlu, Serdar:

Küresel Medya ve Kültürel Değişim, İstanbul, Naos Yayınları, 2004.

Kıvılcım, Fulya:

“Küreselleşme Kavramı Ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi” **Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi** C:5, No:1, 2013 s.219-230 (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobiadsbd/issue/11355/135742> 17 May 2019.

Kiwus, Lenya Anais Nathalie:

“Grimm reloaded. Eine (Wieder-) Entdeckung der Grimm'schen Märchen in Film und Fernsehen” Wien, Masterarbeit, **Wien Universität**, 2015, (Çevrimiçi)
<https://docplayer.org/53320450-Diplomarbeit-titel-der-diplomarbeit-grimm-reloaded-eine-wieder-entdeckung-der-grimm-schen-maerchen-in-film-und-fernsehen.html> 01 Temmuz 2020.

Knut, Lundby- Ronningin, Helge:

“Medya Kültür İletişim: Medya Kültürü Aracılığıyla Modernliğin Yorumlanması”, **Medya Kültür Siyaset**, Ed. Süleyman

İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.13-29.

Koç, Mustafa:

“Küreselleşmenin Sosyolojik Boyutları”, Ed. Burhanettin Kaya, Süheyla Ünal, **Küreselleşme ve Psikiyatri**, Ankara, Türk Tabipler Birliği Yayınları, 2003.

Koluçak, İhsan:

“Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata Ve Sinemaya Yaklaşımları”, **AKAR**, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, C:2, S:3, 2017, s.135-156,(Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/317399> 15 Haziran 2019.

Köse, Hüseyin:

Skolastik Fantazya: Hayalden Endüstriye Popüler Kültür Odağında Masal Çözümlemeleri, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

Kumartaşlıoğlu, Satı:

“Balıkesir’de Masal Anlatma Geleneği ve Masalların İşlevsel Yitirilişi Üzerine Değerlendirmeler”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S:15, s.213-230 (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/853666> 07 Şubat 2020.

Levi-Strauss, Claude:

İrk, Tarih ve Kültür, Çev. Haldun Bayrı vb., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

Mejuyev, Vadim:

Kültür ve Tarih, Çev. Suat H. Kokova, Ankara, Başak Yayınları, 1988.

- Mutlu, Erol: **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2005.
- Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Mutlu, Erol: **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara, Ütopiya, 2005.
- Oğuz, M. Öcal: **Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.
- Oskay, Ünsal: **İletişimin ABC'si**, İstanbul, Der Yayınları, 2007.
- Önür, Nimet: **Küreselleşen Dünyada İletişim ve Toplum**, Ankara, Alp Yayınları, 2002.
- Özdemir, Nebi: **Medya Kültür ve Edebiyat**, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2009.
- Öztokat, Nedret: “Anadolu Masalına Göstergebilimsel Bir Bakış”, **Milli Folklor**, Y:27, S:108, 2015, s.60-73 (Çevrimiçi)
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=108&Sayfa=57> 19 Nisan 2020.
- Öztürk, Serdar: **Osmanlıda İletişimin Diyalektiği**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010.
- Özünel, Evrim Ölçer: “Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak”, **Milli Folklor**, Y:23,

S: 91, 2011, s.60-71 (Çevrimiçi)
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=91&Sayfa=57> 16 Mayıs 2020

Özyurt, Cevat:

“Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma” (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, (Çevrimici) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> 2 Ağustos 2019.

Özyurt, Cevat:

Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılık, İstanbul, Açılım Kitap, 2005.

Poe, Marshall T.:

İletişim Tarihi; Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum, Çev. Umut Yener Kara, İstanbul, Işık Yayınları, 2019.

R. Bascom, William:

“Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”
Çev. R. Nur Aktaş vb., **Milli Folklor**, S:59, 2003, s.92 (Çevrimiçi):
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=59&Sayfa=73> 07 Şubat 2020.

Ritzer, George:

Küresel Dünya, Çev. Melih Pakdemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Ritzer, George:

Modern Sosyoloji Kuramları, Çev. Himmet Hülür, Ankara, De Ki Basım, 2012.

- Ritzer, George: **Toplumun McDonaldlaştırılması**, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Robertson, Roland: **Küreselleşme: Toplum Kuram ve Küresel Kültür**, Çev. Umit Hüsrev Yolsal, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Sarpkaya, Seçkin: **Türklerin Şeytani Masalları: Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar**, Ankara, Karakum Yayınevi, 2018.
- Senemoğlu, Olkan: “Tüketim, Tüketim Toplumu ve Tüketim Kültürü: Karşılaştırmalı Bir Analiz”, **İnsan ve İnsan**, Okur Yazar Derneği, S:12, 2017, s.66-86.
- Sezer, Melek Özlem: **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, Evrensel Basım, 2013.
- Smith, Philip: **Kültürel Kuram**, Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, İstanbul, Babil Yayınları, 2007.
- Şeyma Bilginer: “Toplumsal Bellek ve Medya”, **Atatürk İletişim Dergisi**, S:6, 2014.
- Talas, Mustafa - Kaya, Yaşar: “Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları”, Ankara, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 2007, s.149-162.
- Tecimer, Ömer: **Sinema: Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B, 2006.

Thaler, Natascha:

Populäre Märchen: Kulturgut als Massenware und Konsumprodukt, Hamburg, Diplomica Verlag GmbH, 2013.

Thompson, John B.:

Medya ve Modernite, Çev. Serdar Öztürk, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2019.

Tomlinson, John:

Küreselleşme ve Kültür, Çev. Arzu Eker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Tunalı, Dilek:

“Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik Ve Dönüşüm”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C:10 S:49, 2017, s. 362-372 (Çevrimiçi) <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/cultural-anthropological-continuity-and-transformation-in-adaptations-frompopular-ales-to-cinema.pdf> 13 Temmuz 2020.

Tutar, Hasan- Yılmaz, M. Kemal:

Genel İletişim- Kavramlar ve Modeller, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2010.

Tutar, Hasan- Yılmaz, M. Kemal:

İletişim-Genel ve Örgütsel Boyutuyla, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2013.

Uğur, Engin:

Temel İletişim Yöntemleri ve İletişimde Etkinliği Arttırmak, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2010.

Usta, Sadık:

Ütopya ve Masalbilim: Binbir Gece Masalları, İstanbul, Librum Kitap, 2017.

Wallerstein, İmmanuel:

“Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?”, **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemleri**, Der. Anthony King, , Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Wallerstein, İmmanuel:

Jeopolitik ve Jeokültür, Çev. Mustafa Özel, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998.

Warner, Marina:

Bir Zamanlar Bir Ülkede...: Masalların Kısa Tarihi, Çev. Güven Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Williams, Raymond:

Anahtar Sözcükler, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Yusufoğlu, Yalçın:

Musa’dan Maradona’ya Kültürün Küreselleşmesi, İstanbul, Troya Yayınları, 2005.

Zıllıoğlu, Merih:

İletişim Nedir?, İstanbul, Cem Yayınevi, 2003.

Zipes, Jack:

Dayanılmaz Peri Masalı, Çev. Volkan Atmaca, İstanbul, Alfa, 2019.

Zipes, Jack:

Peri Masalları ve Yıkma Sanatı, Çev. Zeynep Çiftçi Kamburoğlu, İstanbul, Alfa Yayınları, 2018.

EKLER LİSTESİ

Tablo 8. Halk masalının biçim, içerik ve işlev değişimi

	Halk masalı	Peri Masalı	Çizgi Filmi
İleti Biçimi	Söz başlıca ileti biçimidir. Bilgi alma, yollama ve koruma söz aracılığıyla gerçekleşmektedir. Masalın tek depo yeri hafızadır.	Bilgiler anlatı yoluyla da iletilmektedir. Fakat mevcut ideolojileri kalıcı ve meşru kılmak adına masal yazılmakta, değiştirilmekte ve baskı teknikleri aracılığıyla aktarılmakta/dağıtılmaktadır. Yazıyla sabit biçim verilmekte ve bu yolla kontrol sağlanabilmektedir.	Masal görsel ve işitsel yollarla aktarılmakta, hiçbir zaman olmadığı kadar ulaşılabilinmektedir. Resim, sinema filmi, çizgi film, reklam, müzikal, oyuncak, ev eşyası yaygın masal ileti biçimleridir.
Mesaj	Salt bir duruma işaret etme, tehlikeye karşı uyarma, yiyecek temin etme, anlaşılabilir görüneni açıklama gibi bilgi ve deneyimleri aktarırken gelenekselleşmiş bir kültür aktarımı sürecini de ifade eder.	Uygarlaşma sürecine uyumu desteklemek için değiştirmenin yanı sıra kilisenin etkisiyle ataerkil ideoloji bağlamında cinsiyet, çiftleşme, kanun ve düzen hakkında dini ve ataerkil tutumlar güçlendirilmektedir. Genç erkek ve kadınlar için örnek kalıplar sunularak çocuk ve gençler arasında uygarlık idealleri yayılmaktadır.	Tek tip, şablon karakterler, düşünce tarzı ihraç eden Amerikan ve küresel idealler çerçevesinde kültür sömürgeciliği gerçekleştirilmektedir. Dünyanın hepsi için sunulan bu model idealdir, başkasına ihtiyaç yoktur.
Gönderici	Masal anlatıcısı, toplumun en saygın üyelerinden, kültürel belleğin taşıyıcısıdır. Masal üretir ve kelimeler aracılığıyla aktarmaktadır.	Halk masalları çeşitli ideolojiler bağlamında masal yazarları tarafından derlenmektedir. Yazarlar masalı belirli ideolojilere desteklemekte, onları uysallaştırmaktaydılar.	Bu dönemde en önemli aktarıcı teknisyendir. Görsel aktarı biçiminde teknisyen baştan çıkarıcı görselleriyle yazardan çok ön plana çıkmaktadır. Teknik olan öyküden öncedir. Sözlü aktarım

			çocuklar için ebeveyn/bakıcı tarafından, küçük gruplar şeklinde olan büyük dinleyiciler için masal anlatıcısı tarafından aktarılmaktadır. Bol öykü resimli kitaplarda, aktarıcı olan ressam tarafından çizilmiş resimleri izleyerekten de anlaşılır.
Alıcı	Tek alıcı dinleyicidir. Dinleyiciye toplumsal deneyim, örf ve adetler anlatılar aracılığıyla aktarılmaktadır. Dinleyici aktiftir çünkü aktarılan bilgilerin tek korunma yeri hafızadır. Bu acıdan anlatılar önemli ileti biçimidir. Masal dinleme yeri kabile ateşinin etrafıdır.	Sözlü gelenekte masallar asla çocuklar için anlatılmamaktadır, masallar yazıya dökülmeye başladığında çocuklar için üretilmeye başladı ve masalın çocuklara ait olması bu dönemden itibaren başlamıştır. Bu sebepten, içerikler çocuklar ve yetişkinler için klasik ve deneysel yaklaşımlarla değiştirilmiştir. Yazılı masallar ilk evresinde Avrupa'nın üst toplumsal sınıflarına ait çocuklar için değiştirilmekteydi.	Masal artık bir tek çocuklara ait olmamaktadır, animasyonlar büyükler tarafından da zevkle izlenilmektedir. İzleyici profili okuyucu ve dinleyici profilinin yerini tutmaktadır. İletiler göz ve kulaklara hitap etmekte, düşünmek için fazla zaman yoktur, bu acıdan izleyici pasiftir. Baştan çıkarıcı görseller hızlı akmaktadır. Masal kitapları çocuklar için uyku öncesi kitaplar ve büyükler için karşı kültürel masallar biçiminde yaygındır. Sinem salonları, kabile ateşinin yerine geçmiştir.

Ticari bağlam	Daha çok halka aittir. Halk üretimi olmakta ve ticari değeri bulunmamaktadır.	Matbaanın icadı ile sözlü geleneğin aksine masal mülke dönüştü, ticari ürün konumuna girmeye başladı.	Kapitalist düzende üretilen ekser ürün gibi ticari değeri önceki dönemlere nazaran üst safhada.
Masal yaratma yolları	Taklit, ezber, tekrar ve yeniden yaratma yolları revaçtadır.	Sözlü anlatılara dayanarak değişim, kısaltma ve yazıya aktarılmaktadır.	Peri masalını temel alarak, yeniden yapım, yeniden yaratım ve farklı masal parçalarının bir birine karıştırılması yoluyla senaryo ve edebi metinler yazılmaktadır.

Tablo 9. Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) karakter değişimi

Karakter	Masal Anlatısı	Animasyon Filmi	Masal Filmi
Alaaddin	Tembel ve haylaz çocuğun karakter olarak değişimini, büyümesini görmekteyiz. Annesiyle beraber küçük evde yaşamaktadır. Elindeki sihirli sevdiği kıza 'ulaşmak' için kullanmaktadır.	Kendine güvenen, olgun ve cesur karakter, hayat şartları hırsız olmasına sebep olmuştur. Sevdiği kıza kavuşmak için mağaraya girmekte ve Prens Ali'ye dönüşmektedir. Gerçek kimliğini açıklama sorunsalı yaşamaktadır.	Kendine güvenen, olgun ve cesur karakter, hayat şartları hırsız olmasına sebep olmuştur. Sevdiği kıza kavuşmak için mağaraya girmekte ve Prens Ali'ye dönüşmektedir. Gerçek kimliğini açıklama sorunsalı yaşamaktadır.
Sultan Kızı	Yan karakter olan Bedrü'l- Büdur isimli suskun ve itaatkar kız. Kendisinin uğruna servetler harcayan tanımadığı adamla evlenmektedir.	Ana karakter olan Yasemin isimli isyankar bir kadın olarak kendi haklarını talep etmekte, hayatının başkaları tarafından yönetilmesine karşı çıkarak akla önem vermektedir.	Ana karakter olan Yasemin isimli isyankar, kendi haklarını talep etmekte, hayatının başkaları tarafından yönetilmesine karşı çıkmaktadır. Sevgi ve özgürlükten başka halkının refahı ve

			mutluluğunu düşünmektedir. Bir gün Sultan olacağına inanmakta ve bu umutla hep okuyup araştırmaktadır.
Lamba Cini	Yan karakter olan korkunç ve ciddi görünümlü İfrit. Sahibinin sınırsız sayıda dileğini gerçekleştirebilmektedir. Masalın sonuna kadar Alaaddin'e hizmet etmektedir.	Ana karakter olan mavi renkli ve eğlenceli Cin. Üç dilek dışında sahibi için birçok yardımı yapabilmektedir. Sahibin üç dilek hakkı vardır. Kozmik güce rağmen, dar alanda yaşamaktadır ve bundan dolayı mutsuzdur. Sonunda serbest kalmakta ve dünyanı gezmektedir.	Ana karakter olan mavi renkli ve eğlenceli Cin. Çoğunlukla insan görünümüne girmektedir. Üç dilek dışında sahibi için birçok yardımı yapabilmektedir. Sahibin üç dilek hakkı var. Kozmik güce rağmen, dar alanda yaşamaktadır ve bundan dolayı mutsuzdur. Serbest bırakılınca sevdiği kadınla dünyaya açılmaktadır.
Sultan	Şefkatli baba ve sultandır. Damat'ının zenginliğinden mutluluk duymaktadır.	Şefkatli baba ve gerçek sultandan çok gerekli ciddiyeti olmayan bir animasyon flmi sultanıdır. Kızının kısa bir zamanda bir Prense evlenmesini istiyor. Sonunda kızının iyi bir Sultan olacağına inanmaktadır.	Şefkatli baba ve bilgili bir sultandır. Kızının kısa bir zamanda bir Prense evlenmesini istiyor. Sonunda kızının iyi bir Sultan olacağına inanmaktadır.
Saldırgan	İsmi Magripli olarak geçen karakter sihirbazdır. Sihirli lambanın varlığını keşfetmiştir. Alaaddin'i kullanmak istese bile sonuç olarak onu hem karakter hem de servet bakımından zenginleştiren karakterdir. Alaaddin tarafından öldürülmektedir.	Cafer şahın en sadık veziridir. Yaşlıdır. Sihirli lambanın varlığını keşfetmiştir. Alaaddin'i kullanmak istese bile sonuç olarak onu hem karakter hem de servet bakımından zenginleştiren karakterdir. Sonda Cine dönüşerek lamba içine terk edilmektedir.	Cafer şahın en sadık veziridir. Gençtir. Sihirli lambanın varlığını keşfetmiştir. Alaaddin'i kullanmak istese bile sonuç olarak onu hem karakter hem de servet bakımından zenginleştiren karakterdir. Sonda Cine dönüşerek

			lamba içine terk edilmektedir.
Hayvan Arkadaşlar	Yok	Maymun Abu, kaplan Rajah ve papağan Lago sahiplerinin ihtiyacına göre yardım etmekte.	Maymun Abu, kaplan Rajah ve papağan Lago sahiplerinin ihtiyacına göre yardım etmekte.
Diğer Sihirli Nesneler	Sihirli yüzük ve içindeki İfrit. Lamba olmadığında Alaaddin'in isteklerini gerçekleştirmektedir.	Uçan halı yüzüğün yerine geçmektedir. Bilinçlidir. Alaaddin'i dilediği mekanlara götürmektedir. Dünyayı görmek, farklı yerleri gezmek, dünyaya açılma bilincini aşlamakla yükümlü olan karakterdir.	Uçan halı yüzüğün yerine geçmektedir. Bilinçlidir. Alaaddin'i dilediği mekanlara götürmektedir. Dünyayı görmek, farklı yerleri gezmek, dünyaya açılma bilincini aşlamakla yükümlü olan karakterdir.
Anne	Oğlu Alaaddin'in sultan kızına kavuşmak için yardım etmektedir.	Hatırlanmamaktadır. Alaaddin'le yaşayan maymunu Abu anne karakterinin yerine geçmiştir.	Alaaddin ölmüş annesini özlemle anmakta, maymunuyla yaşamaktadır.

Tablo 10. Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) ilişki değişimi

İlişkiler	Masal Anlatısı	Animasyon Filmi	Masal Filmi
Alaaddin ve Sultan Kızı	Yan ilişki niteliğindedir. Aşık olduğu kız onu görmemiş olsa bile, Alaaddin ona kavuşmak niyetindedir. Bunun için önce kendini Sultana beğendirmektedir. Alaaddin armağan ettiği hediyelerden sonra saraya evlenmesi için davet edilmektedir.	Esas ilişki niteliğindedir. İlk kez pazar yerinde karşılamakta ve aşık olmaktadır. Alaaddin Prens Ali'ye dönüştükten sonra da babasının değil Yasemin'in kendisini kabul etmesi için uğraşmaktadır.	Esas ilişki niteliğindedir. İlk kez pazar yerinde karşılamakta ve aşık olmaktadır. Alaaddin Prens Ali'ye dönüştükten sonra da Yasemin'i kendine aşık etmek için uğraşmaktadır. Yasemin Alaaddin'in iyi ve cesur oluşuna aşık olmaktadır.

Alaaddin ve Sihirli Lambadaki Yaratık	Sahip-hizmetçi bağlamında olan yan ilişkidir. Sahibinin dilekte bulunması dışında lamba içinde olmaktadır. İfrit ona ömür boyu içerisinde yaşayan ve içi servetle dolu saray sunmuştur.	Arkadaş bağlamında gerçekleşen ana ilişkidir. Sık sık Alaaddin'in yanında belirlemekte, servetten daha farklı şeyler sunmaktadır, ona değerli öğütler vermekte ve bir arkadaş gibi hep yanında bulunmaktadır. Alaaddin on bin yıldır kimsenin yapmadığını yaparak onu serbest bırakmaktadır.	Arkadaş bağlamında gerçekleşen ana ilişkidir. Cin Alaaddin'i sahipten çok arkadaş olarak sevmektedir. Hep Alaaddin'in yanında olmak için genellikle insan görünümündedir. Alaaddin, bir dilek hakkından geçerek on bin yıldır kimsenin yapmadığını yapmakta, onu serbest bırakmaktadır.
Sultan Kızı ve Sultan	Sultan kızının mutlu olmasını çok istemektedir ama bu mutluluğun niteliğine kendi karar vermektedir.	Yasemin kendi kararlarında ısrarlıdır. Babası onun duygu ve fikirlerine önem vermekte, kızının emin ellerde olacağını görmesi için onu evlendirmek istemektedir.	Yasemin kendi isteklerini babasına kabul ettirmekte ısrarlıdır. Kızının hem yaşlılık hem de politik kaygılardan dolayı bir Prense evlenmesini isteyen Sultan, sonunda kızının kendi başına ülkeni yönetme bileceğine inanmakta ve bin yıllık tarihte ülkeni ilk kez bir kadın Sultan yönetmektedir.

Tablo 11. Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü Masalı, Animasyon filmi (1992) ve Masal filminde (2019) mekan ve olay değişimi

Sahne	Masal Anlatısı	Animasyon Filmi	Masal Filmi
Hikaye'nin döndüğü ülke:	Çin ülkesinde bir şehir	Uydurma bir Arap şehri olan Agrabah	Uydurma bir Arap şehri olan Agrabah
Alaaddin'in yaşadığı mekan:	Annesi ile beraber yaşadığı küçük ev	Maymunu Abu ile beraber, saray manzaralı çatı katında yaşamaktadır.	Abu ile beraber saray manzaralı, özel mekanizmalı merdiveni olan çatı katında yaşamaktadır.

Yiyecek bulma:	Masalın ilk kesitlerinde Alaaddin'in annesi gün içinde sade mısır ekmeği elde edebilmek için çalışmaktadır.	Maymunu Abu ile beraber somon ekmek çalmaktalar.	Maymunu Abu ile beraber değerli eşya çalarak, onu hurma ile takas etmekte. Hurma Arap kültürüne ait bir motiftir.
Sultan kızı için ödeme, başlık:	Sultan Alaaddin'inden erdemleri çok büyük olan kızının bedeli olarak gerekli başlıklar istemektedir.	Evlilik için Sultan kızını görmek niyetinde olan Prens Ali kendisiyle beraber armağanlar da getirmektedir.	Evlilik için Sultan kızını görmeye gelen Prens Ali armağanlar da getirmiştir. Getirdiklerini gösterirken, Prenses Yasemin bütün bunları neden getirdiğini ona sorarken aynı zamanda masalda olan başlık parasının anlamına da atıfta bulunmaktadır.
Alaaddin'in kendi varlığını saraya belirtmesi:	İlk önce annesini Sultanın huzuruna göndererek kızı istemek, daha sonra muhteşem törenle armağanlar göndermekte, bununla Sultanı kendine hayran bırakmaktadır.	Prens Ali , yardımcısı olan Cin ve armağanlarıyla beraber festival havasında şehre giriş yapmakta ve bununla Sultanı kendine hayran bırakmaktadır.	Prens Ali, yardımcısı olan Cin ve armağanları ile şehre dahil olmaktadır. Masal filminde prensin geliş töreni Arap kültürünü yansıtan ama aslında melez bir kültür ve ya kitle kültürü için özel olan dans ve giysiler eşliğinde muhteşem görüntü sunmaktadır. Prens olmanın verdiği şaşkınlıkla gülünç duruma düşmektedir.
Lambanın saklandığı hazine:	Lamba mermer kapakla kapalı yeraltı hazinededir. Bu kapağı açabilecek olan tek kişi Alaaddin'dir	Lamba Mucizeler Mağarası adlı hazinede yerleşmektedir. Mağara kumlardan oluşan dev kaplan başı şeklindedir, konuşmakta ve hareket etmektedir. İçeriye girebilecek olanı konuşarak tespit etmektedir.	Lamba, animasyon filminde olan aynı özellikli Mucizeler Mağarasındadır.

Alaaddin ve Sultan kızının beraber uçuşma sahnesi:	Yok	Prens Ali ve Yasemin sihirli hali ile Yepyeni Bir Dünya (A Whole New World) şarkısı eşliğinde dünyayı gezmekteler. Bununla hem Yasemin'in saray dışındaki hayatı tanıma dileğinin Alaaddin tarafından gerçekleştirildiğini, hem de dünyayı gezme/görme düşüncesinin izleyiciye aşılandığını görmekteyiz.	Sahne, animasyon filmindeki sahnenin tekrarı olarak sunulmaktadır.
Lambanın içindeki yaratığın kendini tanıtmaya sahnesi:	İfrit kendini lambanın sırrını bilmeyen Alaaddin'e kısa bir zamanda tanıtmaya ve ardınca onun ilk dileğini gerçekleştirmektedir.	Cin kendini lambanın sırrından bihaber olan Alaaddin'e masalla popüler olanın ve kitle kültürünün harmanlandığı sahnede, anlatının önemli şarkılarından olan Benim Gibi Bir Dost Bulunmaz (A Friend Like Me) şarkısı ile anlatmaktadır.	Sahne, animasyon filmindeki sahnenin tekrarı olarak sunulmaktadır.

Tablo 12. Külkedisi Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) ilişki değişimi

İlişkiler	Klasik Masal	Animasyon filmi	Masal Filmi
Prens ve Külkedisi	İlk baloda tanışmakta ve aşık olmaktadır. Yan ilişki olmaktadır.	İlk baloda tanışmakta ve aşık olmaktadır. Gizemli Prenses'i Kral aramaktadır. Sevgi değil evlilik ön plandadır. Yan ilişki olmaktadır.	İlk olarak ormanda bir birlerini görmekteler, tanımadan aşık olmaktadır. Evlilik değil sevgi ön plan olmaktadır. Prens'in duygularına yer verilen, aşık olduğunu yansıtan ve ormanda gördüğü kızdan söz ettiği sahneler

			bulunmaktadır. Prens gizemli Prenses'in bulunması için bizzat kendisi emir vermekte ve yollara düşmektedir. Esas ilişki olmaktadır.
Üvey Anne ve Külkedisi	Yan ilişki niteliğindedir. Üvey anne Külkedisine kötü davranmakta, o ise itaat etmektedir.	Esas ilişki niteliğindedir. Sindirella'yı kıskandığı için kötü davranmakta, Sindirella memnun olmadan itaat etmektedir.	Esas ilişki niteliğindedir. Ella'yı iyi ve güzel oluşundan dolayı kıskanmakta ve bu sebepten ona kötü davranmaktadır. Ella anne babasına verdiği sözden dolayı evin tüm işlerini kendi başına üstlenmektedir. En sonda tüm yaptıklarına rağmen onu bağışlamaktadır.
Üvey Kardeşler ve Külkedisi	Esas ilişki niteliğindedir. Baloda bile onlara, nezaket göstermektedir. Külkedisi ona kötü davranan kardeşlerini sonunda affetmekte ve zengin birileriyle evlenmelerini sağlamaktadır.	Yan ilişki niteliğindedir. Anlatı sonunda Prens ile evleneceğini görünce Sindirella'dan özür dilemekteler.	Yan ilişki niteliğindedir. Anlatı sonunda Prens ile evleneceğini görünce Sindirella'dan özür dilemekteler. Krallığı bir kerelik olarak terk etmekteler.
Kral ve Prens	Yan ilişki niteliğindedir. Prens seçiminde serbesttir.	Yan ilişki niteliğindedir. Kral romantik oğlunu evlendirmek için uğraşmaktadır.	Esas ilişki niteliğindedir. Samimi baba-oğul ilişkisi var olmakta, önce bir Prenses ile evlenmesini koşul kılrsa bile, sonra özgür bırakmaktadır.

Tablo 13. Külkedisi Masalı, Animasyon filmi (1950) ve Masal filminde (2015) mekan ve olay değişimi

Mekan ve Olay	Klasik Masal	Animasyon Filmi	Masal Filmi
Külkedisinin yaşadığı mekan:	Ştonun tavan arasında samanlıklar içinde kalmaktadır.	Şatonun pencere manzarası saray olan çatı katında kalmaktadır.	Odası şatonun eski eşyaların bulunduğu çatı katıdır. Eski eşyalar ona eski günleri hatırlatmaktadır.
Külkedisinin anne ve babası ile olan sahnesi:	Yalnız Baba	Hiç biri bulunmamaktadır.	Her ikisinin bulunduğu sahneler var olmaktadır.
Annenin ölüm yatağındaki nasihati sahnesi:	Perrault değil Grimm Kardeşleri'nin yazdığı masalda bulunmaktadır.	Yok	Var
Babanın son yolculuktan önceki nasihati sahnesi:	Yok	Yok	Var
Külkedisinin yolculuğa çıkan babasından sadece ağaç dalı istediği sahne:	Perrault anlatısında değil, Grimm Kardeşleri'nin anlatısında vardır.	Yok	Grimm Kardeşleri'nin anlatısında olan sahnenin aynısı vardır.
Üvey anne ve kardeşlerin sanatla uğraştığı sahne:	Yok	Var	Var
Ella'nın ormana kaçma ve Prensle karşılaşması sahnesi:	Yok	Yok	Var
Hayvan karakterlerin olduğu sahneler:	Perrault anlatısında değil, Grimm Kardeşleri'nin anlatısında vardır. Kar beyazı iki sihirli güvercin Külkedisine yardım etmekte.	Disney'in bu dönem yapımlarına uygun olarak bilinçli ve konuşabilen hayvan karakterlere büyük yer verilmektedir.	Hayvan karakter var ve az yer verilmektedir.
Gizemli Prenslerin Külkedisi	Yok	Var	Var

olduğunu anlayan üvey anne ve onun çatı katına kapatılması sahnesi:			
Üvey anne ve Külkedisi'nin karşılması sahnesi:	Yok	Yok	Ella üvey annesine neden ona kötülük yaptığını sorgulamaktadır.
Külkedisinin okuduğu şarkı sayesinde Prense kavuşması:	Yok	Yok	Var

ÖZGEÇMİŞ

Vüsale Guliyeva Kılıç, İlköğretim ve lise eğitimini 1992-2003 yılları arasında Sabirabad şehrinde tamamladı. 2003-2007 yılları arasında Azerbaycan Diller Üniversitesi Roman-German Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı.

2010 yılında Azerbaycan Diller Üniversitesi Filoloji Fakültesi Yabancı Ülke Halkları Edebiyatı Bölümü'nde danışmanlığını Prof. Dr. Svetlana CEBRAYILOVA'nın yaptığı "Günter Grass Yaratıcılığında Hoffman'ın Satirik Geleneği; 'Köpek Yılları', 'Kedi ve Fare'" konulu teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı.

2009 yılında Almanya'da Erfurt Üniversitesi'nde "Dil, Edebiyat ve Ulusal Çalışmalar" konulu Uluslararası Yaz Okuluna katıldı. 2009-2013 yılları arasında çeşitli eğitim kurumlarında Almanca öğretmenliği yaptı. 2010 yılında Azerbaycan'ın Hazar TV kanalında "Komiser Rex" adlı dizinin 40 bölümünü Alman dilinden Azerbaycan diline tercüme etti. 2013-2014 yılları arasında Azerbaycan Diller Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde Alman dili eğitmenliği yaptı.

2016 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2021 yılında danışmanlığını Prof. Dr. Ayşe Ceyda ILGAZ BÜYÜKBAYKAL'ın yaptığı "Kültürel İletişim Aracı Olarak Masal Ve Küresel Kültür Bağlamında Yeni Uyarlamaları" adlı doktora tezini tamamladı.