

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**DİSNEY ANİMASYONLARINDA TOPLUMSAL
CİNSİYET: PRENSELİK ANLATILARININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

Doktora Tezi

AYŞE DİLARA BOSTAN

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**DİSNEY ANİMASYONLARINDA TOPLUMSAL
CİNSİYET: PRENSESLİK ANLATILARININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

Doktora Tezi

AYŞE DİLARA BOSTAN

Danışman: PROF. DR. SERPİL KIREL

İstanbul, 2018

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ


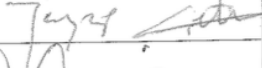
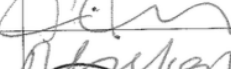
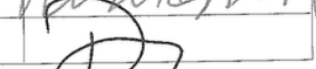

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı
DOKTORA öğrencisi AYŞE DİLARA BOSTAN'ın DİSNEY ANİMASYONLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET:PRENSES LİK ANLATILARININ GÖSTERGEBİLİMSEL
ÇÖZÜMLEMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 21.06.2018 tarih ve 2018-
17/25 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak
kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 29.06.2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. SERPİL KIREL	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. ŞÜKRÜ SİM	
4. Jüri Üyesi Doç. Dr. NEŞE KAPLAN	
5. Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi PERİHAN TAŞÖZ	

ÖNSÖZ

Prenseslik anlatıları üzerine bu çalışmayı gerçekleştirmem, bir “kimlik” olarak prensesliğin içinde yaşadığımız toplumun kabul ve beklentilerinde tahmin edildiğinden daha önemli bir yer tuttuğunu farketmem ile mümkün oldu. Çalışma esnasında prenses kimliği de dahil olmak üzere, sistemin işleyişine katkı sağlaması amacıyla gerçekleştirilen her türlü tanımlamanın nasıl sınırlandırıcı olabileceğini görme şansını yakaladım. Popüler anlatılarda ve özellikle de Disney prenseslik anlatılarında görünürlüğü artan “bağımsız kadın” temsillerinin ardındaki işleyişe dair duyduğum merak ise çalışmayı popülerlerin temsil ve ideoloji ile ilişkisini inceleyen akademik bir bağlama taşımış oldu. Popüler kültür ürünleri ve daha pek çok kanal üzerinden insan hayatını kuşatan ideolojilerin günlük hayatımız üzerindeki belirleyiciliğini anlamamı sağlayarak bana bir anlamda özgürleşmenin ne şekilde mümkün olabileceğini gösteren bu çalışmayı yapmış olmaktan mutluluk duyuyorum.

Bu süreçte akademik bilgisi, titizliği, cesaret veren tutumu ile değerli tez danışmanım Prof. Dr. Serpil Kirel’e hem üzerimdeki emekleri için hem de gerçek bir akademisyenin nasıl olması gerektiğinin canlı örneği olduğu için müteşekkirim. Ayrıca tez izleme komitemde yer alan ve tezi ilk gününden itibaren ilgi ile takip ederek değerli katkıları ile çalışmamın zenginleşmesini sağlayan Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus’a ve Prof. Dr. Nilgün Tatal Cheviron’a teşekkürlerimi sunarım. Hocalarımla ilgi ve anlayışları, tez yazım sürecini benim için öğretici olduğu kadar zevkli de kıldı.

Tezin yazım süreci de dahil olmak üzere, her günümde bana destek olan, dertlerimle dertlenen ve neşemi çoğaltan sevgili dostlarım Rona Doğan ve Zeynep Akçabozan’a da teşekkür ederim. Tezin ötesinde, bugün olduğum kişi olmamı sağlayan, beni bir prenses olarak yetiştirmedikleri gibi mücadelenin önemini de bilgece öğreten, üzerimdeki emeklerini sayıp bitiremeyeceğim sevgili annem Nasibe Okuyucu ve babam Cihan Okuyucu’ya minnettarım. Kardeşlik müessesesini paylaşmaktan mutluluk duyduğum Betül Okuyucu’nun adını da sevgiyle anmak isterim. Son olarak hayat serüvenime ortak olurken her zaman özgür hissedeceğim alanı da tanıyan sevgili eşim Mesut Bostan’a ve hayatıma neşe katan oğlum Hamza Bostan’a teşekkür ederim.

İstanbul, 2018

Ayşe Dilara Bostan

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ayşe Dilara Bostan
Anabilim Dalı	: Radyo TV ve Sinema
Bilim Dalı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Serpil Kırel
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – Haziran 2018
Anahtar Kelimeler	: Prenseslik Anlatıları, Disney Animasyonları, Toplumsal Cinsiyet, Temsil, Göstergebilim

ÖZET

DİSNEY ANİMASYONLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET: PRENSES LİK ANLATILARININ GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Disney Şirketi, canlandırma sineması denilince akla ilk gelen ve tarihi en eskiye dayanan şirkettir. Kurulduğu 1923 yılından itibaren ürettiği anlatılar ile içinden geçilen zamanın sosyo-ekonomik ve kültürel durumlarının birer yansıtıcısı olan Disney, bu pratikler bağlamında seyircisini şekillendirmeyi de başarmıştır. Prenseslik anlatıları, ilk örnek *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'den (1937) son örnek *Moana*'ya (2016) kadar şirketin vazgeçemediği anlatılar olagelmıştır. Disney'in birer masal anlatısı olarak kurduğu prenseslik anlatıları, şirketin serüvenine koşut şekilde klasik (1937-1959), geçiş (1989-1998) ve postmodern (2009-....) olmak üzere üç döneme ayrılmaktadır. Klasikten postmoderne Disney'in toplumsal cinsiyet rollerine dair sunduğu temsillerde bir değişim mevcuttur. Öte yandan Disney'in temsillerde gerçekleştirdiği bu değişimin "masum" ya da rastlantısal olmadığı düşünülmektedir. Popülerin yelpazesinde önemli bir yer tutan ve "kültürel kapitalizm" in önemli bir unsuru olan Disney, her dönem geliştirdiği anlatsal düzenlemeler ile hem "tüketilir kalma"yı amaçlamış hem de seyircisini verili kültürün ihtiyaçlarına uyumlama görevini üstlenmiştir. Kapitalizmin ideolojisi ile iş birliği içinde olan Disney'in dönemlere göre prenseslik anlatılarında nasıl bir toplumsal cinsiyet inşa ettiğini göstergebilim bağlamında analiz eden bu çalışma, popüler kültüre temsil sorunu bağlamında yaklaşan ilgili literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Ayşe Dilara Bostan
Field	: Radio TV and Cinema
Programme	: Cinema
Supervisor	: Prof. Dr. Serpil Kirel
Degree Awarded and Date	: Ph.D – 2018
Key Words	: Princess Narratives, Disney Animations, Gender, Representation, Semiotics

ABSTRACT

GENDER IN DISNEY ANIMATIONS: SEMIOTIC ANALYSIS OF PRINCESSES NARRATIVES

The Disney Company is the first to come to mind when it comes to animation movies and is the oldest animation company in history. Disney reflects the socio-economic and cultural conditions of the time with the stories it has produced since its foundation in 1923. It successfully shapes its audience in the context of these practices. Princess narratives are indispensable for the company from the first example, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), to the last, *Moana* (2016). Disney's princess narratives, devised as fairy tales, can be categorized by three periods: *classical* (1937-1959), *transition* (1989-1998) and *postmodern* (2009-...), parallel to the company's evolution. From classical to the postmodern period, the representation of gender roles in Disney films slightly changes. This change in Disney's representations is not "innocent" or coincidental though. Disney, an important part of the "cultural capitalism" that holds an important place in the popular fashions, seeks to be "consumable" and also adapts its audience to the needs of the given culture with the narrative arrangements developed every period. This study, which analyzes Disney's work that is associated with capitalist ideology in the context of semiotics in terms of gender construction in princesses' narratives according to the periods, aims to contribute to the literature that deals with the popular culture in the context of representation issue.

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	vii
ŞEKİL LİSTESİ	viii
GÖRSEL LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x

1. GİRİŞ	1
2. POPÜLER KÜLTÜR, POPÜLER ANLATILAR VE POPÜLER SİNEMANIN TOPLUMSAL CİNSİYET İNŞASINDAKİ YERİ VE KÜLTÜREL ETKİLERİ.....	5
2.1. Popüler Kültür Kavramı ve Tartışmalar.....	5
2.2. Popüler Kültür, Popüler Sinema, Kültür Endüstrisinin Tartışılması	19
2.3. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Tartışmalar	32
2.4. Popüler Sinemanın Eril Yanı ve Sinema Üzerine Feminist Perspektifin Katkıları.....	52
2.5. Popüler Sinema ve Temsil İlişkisi Bağlamında Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi	73
2.6. Popüler Sinema ve Temsil İlişkisi Bağlamında Çocuk Seyircinin Düşünülmesi	88
2.7. Toplumsal Cinsiyet İnşası ve Temsillerin Etkisinin Tartışılması.....	109
ARA SONUÇ	123
3. KÜRESEL YAYILIMI OLAN BİR POPÜLER ANLATI OLARAK DİSNEY ANİMASYONLARINDA YARATILAN VE TUTUNDURULAN PRENSES(LİK) TEMSİLLERİ	129
3.1. Sinema Öncesi Anlatı Açısından Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçişte Masal Anlatısı ve Anaerkillikten Ataerkilliğe Geçişin Hatırlanması	129
3.1.1. Masal Anlatısında Kadın Temsilini Yeniden Düşünmek	137
3.1.2. Masal Anlatısında Prenses(lik) Örneklerinin Hatırlanması	144

3.2. Popüler Anlatılarda Romans, Aşk, İktidar, Kadın Temsili ve Rol Modellerinin Tartışılması.....	156
3.3. Disney Şirketi'nin Yapılanmasının Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Yeniden Üretimi Açısından Prenslik Anlatılarındaki Yeri.....	163
3.3.1. Disney Şirketi'nin Yapılanması, Tarihsel Değişimi ve Dönemselleştirilmesi	164
3.3.2. Disney Şirketi'nin Üretim Mantığı	180
3.3.3. Disney Şirketi'nin Yerel ve Küresel Tüketimi.....	207
3.3.4. Disney Şirketi'nin Tüketim Kültürü ve Kültürel Emperyalizm Bağlamında İrdelenmesi	213
3.3.5. Disney Şirketi Üzerine Yapılan Popüler Kültür İncelemelerinin Hatırlanması	225
3.4. Disney'in Değişen Prens Görünümleri.....	236
ARA SONUÇ	255
4. DİSNEY PRENSELİK ANLATILARININ POPÜLER KÜLTÜR, TOPLUMSAL CİNSİYET VE GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA İRDELENMESİ	259
4.1. Giriş	259
4.2. Klasik Dönemde (1937-1959) Prenslik Anlatısının Göstergibilimsel Analizi	273
4.2.1. <i>Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler</i> (1937).....	273
4.2.1.1. Olay Örgüsü	273
4.2.1.2. Animasyondaki Karakterler	275
4.2.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	276
4.2.1.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle Çözümleme	283
4.2.1.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	287

4.2.2. <i>Kül Kedisi</i> (1950).....	289
4.2.2.1. Olay Örgüsü	289
4.2.2.2. Animasyondaki Karakterler	290
4.2.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	291
4.2.2.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	297
4.2.2.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	302
4.2.3. <i>Uyuyan Güzel</i> (1959)	304
4.2.3.1. Olay Örgüsü	304
4.2.3.2. Animasyondaki Karakterler	306
4.2.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	308
4.2.3.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	313
4.2.3.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	317
4.2.4. Klasik Dönem Prenseslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması.....	318
4.3. Geçiş Döneminde (1989-1998) Prenseslik Anlatısının Göstergebilimsel Analizi	321
4.3.1. <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989)	321
4.3.1.1. Olay Örgüsü	322
4.3.1.2. Animasyondaki Karakterler	323
4.3.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	325
4.3.1.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	330
4.3.1.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	333

4.3.2. <i>Güzel ve Çirkin</i> (1991)	334
4.3.2.1. Olay Örgüsü	335
4.3.2.2. Animasyondaki Karakterler	336
4.3.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	337
4.3.2.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	343
4.3.2.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması	347
4.3.3. <i>Alaaddin</i> (1992)	348
4.3.3.1. Olay Örgüsü	348
4.3.3.2. Animasyondaki Karakterler	350
4.3.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	351
4.3.3.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	360
4.3.3.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması	363
4.3.4. <i>Pocahontas</i> (1995)	365
4.3.4.1. Olay Örgüsü	365
4.3.4.2. Animasyondaki Karakterler	376
4.3.4.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	368
4.3.4.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	372
4.3.4.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması	376
4.3.5. <i>Mulan</i> (1998)	377
4.3.5.1. Olay Örgüsü	377
4.3.5.2. Animasyondaki Karakterler	378
4.3.5.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	379

4.3.5.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	387
4.3.5.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	390
4.3.6. Geçiş Dönemi Prenslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması.....	392
4.4. Postmodern Dönemde (2009-....) Prenslik Anlatısının Göstergebilimsel Analizi.....	397
4.4.1. <i>Prens ve Kurbağa</i> (2009).....	397
4.4.1.1. Olay Örgüsü	398
4.4.1.2. Animasyondaki Karakterler	399
4.4.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	400
4.4.1.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	407
4.4.1.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	410
4.4.2. <i>Karmakarışık</i> (2010).....	412
4.4.2.1. Olay Örgüsü	412
4.4.2.2. Animasyondaki Karakterler	413
4.4.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	415
4.4.2.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	421
4.4.2.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	424
4.4.3. <i>Cesur</i> (2012).....	425
4.4.3.1. Olay Örgüsü	425
4.4.3.2. Animasyondaki Karakterler	427
4.4.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	429

4.4.3.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	436
4.4.3.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	440
4.4.4. <i>Karlar Ülkesi</i> (2013).....	441
4.4.4.1. Olay Örgüsü	442
4.4.4.2. Animasyondaki Karakterler	443
4.4.4.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	444
4.4.4.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	450
4.4.4.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	455
4.4.5. <i>Moana</i> (2016)	457
4.4.5.1. Olay Örgüsü	457
4.4.5.2. Animasyondaki Karakterler	458
4.4.5.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem	460
4.4.5.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme	467
4.4.5.5. Anlatının Derin Yapısında Kurulan Karşıtlıkların Yorumlanması.....	470
4.4.6. Postmodern Dönem Prenseslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması	473
4.5. Disney Prenseslik Anlatılarının Evrelerinin, Stratejilerinin, Dönüşümlerinin Toplumsal Cinsiyetin Temsili ve Kapitalizmin İdeolojisi Bağlamında Tartışılması.....	478
5. SONUÇ.....	511
EKLER	529
KAYNAKÇA.....	533

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 3.1 : Pixar- Disney ortak yapımlarının sinema salonlarında elde ettiği gelir tablosu	206
Tablo 4.1 : <i>Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler</i> (1937) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu	287
Tablo 4.2 : <i>Kül Kedisi</i> (1950) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu	302
Tablo 4.3 : <i>Uyuyan Güzel</i> (1959) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	317
Tablo 4.4 : Klasik dönem (1937-1959) anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu.....	318
Tablo 4.5 : <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	333
Tablo 4.6 : <i>Güzel ve Çirkin</i> (1991) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	347
Tablo 4.7 : <i>Alaaddin</i> (1992) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	363
Tablo 4.8 : <i>Pocahontas</i> (1995) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	376
Tablo 4.9 : <i>Mulan</i> (1998) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	390
Tablo 4.10 : Geçiş dönemi (1989-1998) anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu.....	392
Tablo 4.11 : <i>Prenses ve Kurbağa</i> (2009) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	410
Tablo 4.12 : <i>Karmakarışık</i> (2010) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	424
Tablo 4.13 : <i>Cesur</i> (2012) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	440
Tablo 4.14 : <i>Karlar Ülkesi</i> (2013) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu.....	455
Tablo 4.15 <i>Moana</i> (2016) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu	470
Tablo 4.16 Postmodern dönem (2009-....) anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu.....	473
Tablo 4.17 Eyleyensel örneklem bağlamında klasik dönem (1937-1959) prenseslerinin anlatıdaki konumlarının tablollaştırılması.....	482
Tablo 4.18 Eyleyensel örneklem bağlamında geçiş dönemi (1989-1998) prenseslerinin anlatıdaki konumlarının tablollaştırılması.....	488
Tablo 4.19 : Eyleyensel örneklem bağlamında postmodern dönem (2009-....) prenseslerinin anlatıdaki konumlarının tablollaştırılması	499

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 4.1 : Güzel/ Çirkin karşıtlığının göstergebilimsel dörtgene yerleştirilmesi	268
Şekil 4.2 : Greimas'ın görselleştirmesi ile “Cinsel İlişkilerin Ekonomik Modeli”	269

GÖRSEL LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 3.1 : Oswald The Rabbit görseli	168
Görsel 3.2 : Walt Disney ve şirketin simgesi haline gelen ilk Miki Fare görseli	168
Görsel 3.3 : Tema parklarındaki <i>Oyuncak Hikayesi</i> (1995) karakterleri	177
Görsel 3.4 : <i>Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler</i> (1937) animasyonunun son karesi.....	181
Görsel 3.5 : Pinokyo karakterinin görseli.....	186
Görsel 3.6 : Disney'in Orta Çağ evreni ile olan benzerliği	188
Görsel 3.7 : <i>Güneyin Şarkısı</i> (1940) filminin afişi.....	189
Görsel 3.8 : <i>Kül Kedisi</i> (1950) animasyonundaki fetiş nesnelerin görseli	190
Görsel 3.9 : <i>Alice Harikalar Diyarı</i> (1951) animasyonunun karakterleri	191
Görsel 3.10 : <i>Peter Pan</i> (1953) animasyonundan Wendy görseli.....	192
Görsel 3.11 : <i>Leydi'nin Aşkı</i> (1955) animasyonundan mutlu aile görseli	194
Görsel 3.12 : <i>Leydi'nin Aşkı</i> (1955) animasyonundan siyah kedileri görseli.....	194
Görsel 3.13 : <i>Uyuyan Güzel</i> (1959) animasyonundan Aurora görseli	195
Görsel 3.14 : <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989) animasyonunun afişi.....	199
Görsel 3.15 : <i>Güzel ve Çirkin</i> (1991) animasyonundan Aurora ve ev aletleri.....	200
Görsel 3.16 : Disney'in “çok kültürlü” bir görünüm sunması sağlayan animasyon afişleri.....	202
Görsel 3.17 : DreamWorks yapımı <i>Madagaskar</i> (2005) afişi	205
Görsel 3.18 : Disney yapımı <i>Vahşi Doğa</i> (2006) afişi	205
Görsel 3.19 : “Küçük Bir Dünya” parkında yer alan figürler.....	216
Görsel 3.20 : Walt Disney görseli.....	218
Görsel 3.21 : Michael Eisner görseli.....	218
Görsel 3.22 : John Lasseter görseli	218
Görsel 3.23 : <i>Herkül</i> (1997) animasyonunun afişi.....	220
Görsel 3.24 : Herkül oyuncak görseli.....	220

Görsel 3.25 : <i>Moana</i> 'nın (2016) afişi.....	222
Görsel 3.26 : <i>Moana</i> 'nın yapımcıları Ron Clements ve John Musker'ın görseli	222
Görsel 3.27 : Disney'in dönemlere göre değişen kadın protagonistlerine örnekler.....	235
Görsel 3.28 : <i>Prenses ve Kurbağa</i> (2009) animasyonundan Tiana ve Naveen	241
Görsel 3.29 : Fiona karakterinin dönüşümü	246
Görsel 3.30 : <i>Moana</i> 'nın "seçilmiş" olduğunu anlatan sahne.....	246
Görsel 3.31 : <i>Karlar Ülkesi</i> (2013) afişi.....	253
Görsel 4.1 : Pamuk Prenses'in şatodaki günleri	484
Görsel 4.2 : Pamuk Prenses'in cücelerin evindeki günleri.....	484
Görsel 4.3 : Madende çalışan mutlu cüce görseli	485
Görsel 4.4 : Pamuk Prenses görseli.....	488
Görsel 4.5 : Sindirella görseli	488
Görsel 4.6 : Aurora görseli	488
Görsel 4.7 : <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989) animasyonundan Ursula görseli.....	491
Görsel 4.8 : <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989) animasyonundan Ariel ve arkadaşı Flounder ..	491
Görsel 4.9 : <i>Güzel ve Çirkin</i> (1991) animasyonundan Belle ve Çirkin.....	492
Görsel 4.10 : <i>Güzel ve Çirkin</i> (1991) animasyonundan Belle ve Gaston.....	492
Görsel 4.11 : <i>Mulan</i> (1998) animasyonundan Hun Lider Shan-Yu	495
Görsel 4.12 : <i>Alaaddin</i> (1992) animasyonundan Cafer	495
Görsel 4.13 : <i>Küçük Deniz Kızı</i> (1989) animasyonundan Kral Triton ve Ariel.....	495
Görsel 4.14 : <i>Mulan</i> (1998) animasyonundan Fa Zhou ve kızı Mulan	495
Görsel 4.15 : <i>Prenses ve Kurbağa</i> (2009) animasyonundan Tiana ve Chorlette.....	500
Görsel 4.16 : <i>Cesur</i> (2012) animasyonundan Merida karakterinin dönüşümü.....	502
Görsel 4.17 : <i>Prenses ve Kurbağa</i> (2009) animasyonunda Tiana'nın Prens Naveen'in öpücüğü ile dönüşmesi görseli.....	503
Görsel 4.18 : Aurora ve Prens Phillip görseli	504
Görsel 4.19 : Ariel ve Prens Eric görseli	504
Görsel 4.20 : Rapunzel ve hırsız Flynn görseli.....	504
Görsel 4.21 : Postmodern dönem prensesleri ve "mükemmelleştirilebilir" erkek temsilleri	506
Görsel 4.22 : Disney prenseslerinin toplu görseli	508

KISALTMALAR

bkz.	bakınız
çev.	çeviren
drl.	derleyen
ed.	editör
a.g.e.	adı geçen eser
a.g.m.	adı geçen makale
akt.	aktaran
hzl.	hazırlayan
ss.	sayfa sayıları

1. GİRİŞ:

Popüler kültürün günlük hayattaki ağırlığının ve bireyleri belirli ideolojiler doğrultusunda şekillendirme kapasitesinin, kitle iletişim araçlarının gelişimine paralel şekilde arttığı düşünülmektedir. Benzer şekilde teknolojik gelişmeler bağlamında yaygınlığı ve gücü artan popüler sinemanın seyircinin duygu, düşünce ve eylemleri üzerindeki etkileri de artmaktadır. Bu çalışma kurulduğu 1923 yılından itibaren popüler kültür yelpazesinde önemli bir yer tutan Disney Şirketi'nin birer masal anlatısı olarak kurduğu prenseslik anlatılarını, bu anlatılarda inşa edilen toplumsal cinsiyet temsilleri bağlamında incelemektedir. Disney'in ürettiği ve 1937 yılında seyirci ile buluşan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'den son örnek *Moana*'ya (2016) kadar toplam on üç prenseslik anlatısı bulunmaktadır. Klasik dönem (1937-1959), geçiş dönemi (1989-1998) ve postmodern dönem (2009-....) olmak üzere üç ayrı dönemde incelenecek olan bu anlatıların, çekildikleri döneme göre toplumsal cinsiyete dair farklı temsil düzenlemelerini öne çıkardığı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın araştırma konusunu oluşturan prenseslik anlatılarının dönemlere göre nasıl bir toplumsal cinsiyet inşa ettiğinin göstergebilimsel analizinin gerçekleştirilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, çalışma kapsamında önemli görülen popüler kültür, popüler sinema ve toplumsal cinsiyet kavramlarına ve bu kavramlar etrafında gerçekleşen tartışmalara yer verilmektedir. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olan popüler kültür, kişilerin ideolojik olarak biçimlendirilmesinde de büyük rol oynar. Hollywood'un başını çektiği popüler sinema ise, bir endüstri mantığı ile ürettiği film içerikleri ve de diğer tüketim malları ile kapitalist ideolojinin tedarikçisi olarak işlemektedir. Amaçları "boş zaman"ı "eğlence" ile doldurmaktan fazlası olan popüler anlatılar egemen ideolojinin değerlerinin yerelde olduğu kadar küresel pazarda da kabulü için çalışmaktadır. Popüler sinemanın ideolojik biçimlendirme kanallarından önemli bir tanesi de toplumsal cinsiyet üzerinden gerçekleşmektedir. Bu nedenle çalışmada "popüler" in uzun süre etkinliğini koruyan eril yanına ve toplumsal cinsiyetlendirmedeki rolüne dair tartışmalara yer verilecektir. Feminist perspektifin konu ile ilgili eleştirel çalışmaları bu bağlamda önemlidir. Öte yandan toplumsal cinsiyetin temsili açısından popüler sinemada bir değişim yaşandığı düşünülmektedir. Popüler sinemadaki bu

değişimin ne ile ilişkili olduğunun tartışılması Disney prenseslik anlatılarının yaşadığı değişimi aydınlatması bakımından önemlidir. Ayrıca klasik anlatı sinemasının toplumsal cinsiyet bağlamındaki yerleşik anlatı kalıplarını zorlayan bu değişimin kadına dair gerçek bir özgürleşme potansiyeline sahip olup olmadığı sorusu çalışmada tartışılacak bir başka önemli soru olarak gündeme getirilmektedir. Çocuk seyircinin konumunun popüler sinema ve temsil ilişkisi bağlamında düşünülmesi de ayrıca gerekli görülmüştür. Bununla birlikte çalışmanın birinci bölümünün son başlığında popüler anlatılardaki toplumsal cinsiyet inşasının ve rol modellerinin etkisine dair tartışmalara yer verilmektedir.

Disney'in sıklıkla masallardan uyarladığı prenseslik anlatılarının incelenmesinde, masal anlatısının kendisine bakmak da önemli ve gereklidir. Buradan hareketle çalışmanın ikinci bölümünde sözlü kültürden yazılı kültüre ve sonrasında da görsel kültüre dahil olan bir anlatı geleneği olarak masalın serüvenine bakılmaktadır. Bu amaçla masal anlatısında kadın temsiline dikkat kesilirken feminist kuramdan aktarılan tartışmalara da yer verilmektedir. Masalı anlamaya yönelik ikinci adımda ise, özellikle prenseslik örnekleri hatırlanarak bu örneklerin anlatsal benzerliklerinin yanı sıra literatürden konuya dair çalışmalar aktarılmaktadır. Kadın temsilinin masaldaki yerini görmek, Disney'in masalları Disneyleştirme (Disneyfied) sürecinde izlediği stratejileri netleştirmesi bakımından anlamlıdır. Prenselerlik anlatıları Disney Şirketi'nin günlük hayatı pek çok tüketim nesnesi ile kuşatmasını sağlayan "kilit" anlatılar olarak görülmektedir. Bu açıdan Disney'in dönemlere göre bu anlatıları nasıl şekillendirdiğinin ve tüketim faaliyetlerine nasıl dahil ettiğinin görülmesi için şirketin kuruluşundan günümüze gelene kadarki süreci, bu süreçteki diğer üretimleri ve yönetsel faaliyetleri kronolojik bir bakış açısı ile değerlendirilmektedir. Disney'in üretim mantığının anlaşılması, prenseslik anlatılarının şirket için ne anlama geldiğini ve şirketin bu anlatıları nasıl şekillendirdiğini de açıklığa kavuşturacaktır. Bunun yanı sıra Disney'in yerelde olduğu kadar küresel piyasadaki yayılımı şirketin tüketim kültürü ve kültürel emperyalizm bağlamında incelenmesini de gerekli kılmıştır. Masal anlatısına ve Disney Şirketi'ne dair çizilen çerçevenin ardından bölümün son adımında, Disney'in yaşadığı değişimin rastlantısal olmadığı kabulü ile, en "ilksel" ve en "güncel" prenses temsillerine yer verilmektedir. Bu bağlamda ayrıca ana akım sinemanın yaşadığı dönüşümün bir

yansıması olarak Disney prenseslik anlatılarında değişen prenses temsillerinin ardında işleyen ideolojik süreçlere dair tartışmalar da aktarılacaktır.

Çalışmanın son bölümü ise inceleme konusu yapılan prenseslik anlatılarının göstergebilimsel analizine dayalıdır. Bölüme prenseslik anlatılarının ne şekilde inceleneceğinin yöntem açısından ortaya konulması ile başlanmaktadır. Anlatıların her biri dahil oldukları klasik dönem, geçiş dönemi ve postmodern dönem içerisinde Algirdas Julien Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel metotlara göre incelenmektedir. Öncelikli olarak her bir anlatının olay örgüsü ve önemli karakterlerine yer vermek suretiyle söylem analizi gerçekleştirilmektedir. Ardından anlatılar Greimas'ın eyleysel örneklem modeli bağlamında kesitlere ayrılmaktadır. Her bir anlatının önemli karakterlerinin, kesitlerdeki konumuna Vladimir Propp'un 31 işlev 7 eylem kişisi kuralına göre bakılır. Kadın ve erkek karakterlerin anlatıda nasıl konumlandırıldığına dikkat etmek, Disney'in dönemlere göre toplumsal cinsiyet inşasını ne şekilde işlettiğini ve dönemler arasında hangi açılardan dönüşüm yaşadığını göstermesi bakımından anlamlıdır. Anlatılar son olarak yine Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen modeline göre de çözümlenmekte ve anlatılarda kurulan karşıtlıklara bakılmaktadır. Toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk vb. durumlara dair kurduğu karşıtlıklar üzerinden prenseslik anlatılarının ne "anlam"a geldiğinin tespit edilmesi Disney'in kapitalizmin ideolojisini sürdürmede temsil bağlamında hangi yollardan geçtiğini netleştirmektedir. Anlatıların eyleysel örneklem bağlamında incelenmesinden elde edilen verilerden ayrıca, bölümün son başlığında, Disney prenseslik anlatılarının kadın temsiline dair izlediği evreleri, stratejileri ve dönüşümleri ortaya koyması açısından faydalanılmaktadır. Bu sayede şirketin kapitalizmin ideolojisini sürdürmesi bakımından sistemin devamında nerede konumlandığını görmek ve konuyu tartışmaya açmak mümkün hale gelmektedir.

Disney prenseslik anlatılarının toplumsal cinsiyet rollerinin inşasındaki yerinin ve kapitalizmin ideolojisini sürdürmede temsil bağlamında yaşadığı dönüşümlerin ortaya konulması, şirketin çok yönlü tüketim ürünleri ile özellikle çocuk seyirciyi şekillendirmesi bağlamında bir sorun olarak önemsenmiştir. Çalışmanın analiz kısmında elde edilen veriler, Disney'in toplumsal cinsiyet başta olmak üzere, sınıfa, ırka ve tüketim alışkanlıklarına dair işlettiği ideolojik yapılanmayı ortaya koyması açısından önem arz

etmektedir. Çalışmanın yöntem bakımından sonraki çalışmalara örnek oluşturmasının yanı sıra, ağırlıklı olarak çocuk seyircinin etkilerine maruz kaldığı düşünülen popüler kültüre ait bir kültürel malzeme konusunda medya okuryazarlığı literatürüne katkıda bulunması hedeflenmektedir.



2. BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜR, POPÜLER ANLATILAR VE POPÜLER SİNEMANIN TOPLUMSAL CİNSİYET İNŞASINDAKİ YERİ VE KÜLTÜREL ETKİLERİ

2.1. Popüler Kültür Kavramı, Tartışmalar

Modern toplumların kendini sürdürülebilmesi ve yeniden üretebilmesinde medyanın ve kültürün merkezi bir önemi vardır. Toplumlar, türler gibi, hayatta kalabilmek için yeniden üretmek zorundadır. Bu süreçte kültürel ürünler insanların düşünce ve davranışlar sisteme rıza gösterecek şekilde beslemektedir. Bireyler bu sayede belli sosyo-ekonomik sistemlere entegre edilebilmektedir. Günlük hayatı birçok kanaldan donatan popüler kültür formlarını; televizyon, sinema filmleri, popüler müzikler, dergiler ve reklamları “medya kültürü” olarak tanımlayan Kellner ve Durham, bu ürünlerin toplumsal cinsiyet inşasına, moda akımlarına, günlük imajlara ve ikonlarına yön verdiğini ifade eder. “Medya kültürü”nün anlatıları uygun olan ve olmayan davranışları, ahlaki mesajları, ideolojik koşullanmaları, “şeker kaplamalı” sosyal ve politik fikirleri eğlencenin karşı konulamaz popüler formları ile birlikte sunmaktadır. Aynı biçimde medya ve tüketici kültürü, siber kültür, sporlar ve diğer popüler aktiviteler bireylere haz, anlam ve kimlikler sunarken onları kurulu düzene pratiklerle bağlamaktadır. Yazarlar bu noktada modern yaşamda çok önemli rollere sahip medya kültürünün, hayatının kontrolünü elinde bulundurmamak isteyen herkes tarafından anlaşılması ve tartışılması gerektiğine vurgu yapar.¹

Bu tez de popüler kültürü, “kapitalistin işgal ettiği egemen alan içinde” bulmaktadır.² İrfan Erdoğan “*Popüler Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele*” (1999) başlıklı makalesinde popülerleri kar elde etmek için tüketime sunulmuş mal olarak tanımlar. Popülerin anlamını 1960’lardan 1990’lara gelindiğinde, “kültür alanındaki mücadelede sermaye ideolojisi ve pazarına karşı kaybedilmiş bir alan” olarak niteleyen Erdoğan,

¹ Douglas Kellner, Meenakshi Gigi Durham (ed.) **Media and Cultural Studies KeyWorks**, Blackwell Publishing, 2006, s:10

² İrfan Erdoğan, "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", Nazife Güngör (drl.) **Popüler Kültür ve İktidar** içinde (18-53), Ankara: Vadi Yayınları, 1999, s:49-50

günümüz egemen olan popüler kültürünü ise “uluslararası pazar ekonomisinin halkın toplumsal yaşam süreçleri içinde oluşturduğu ticari bir kültür” olarak okur.³

Gündelik kullanımına göre ise insanların çoğunluğunun sevdiği olgulardan oluşan popüler kültür, “herhangi bir toplumun herhangi bir zamandaki egemen kültürü” olarak da tanımlanmaktadır.⁴ Popüler ve kültür kavramlarının yan yana getirilmesi ile oluşturulan yeni kavramın terimleri Kenan Çağan’a göre, “par excellence (harika) değişken gösterenlerdir.” Popüler kültür kavramındaki “popüler”, birbiriyle çatışan iki duruma işaret etmektedir. Bu iki durum da terimin “genel halka ya da belli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar” şeklindeki tanımına sebep olmaktadır.⁵ Stuart Hall ise popüler kültürün günümüzdeki iki başat tanımından yaygın olarak beğenileni tüketmek anlamına gelen birinci tanıma “ticari”, halkın yaptığı ve yapmış olduğu şeyleri de içine alan diğer tanıma ise “betimleyici” tanım demektedir.⁶

Siyasal, kültürel, düşünsel, cinsel vb. ideolojik biçimlenmeler, gündelik hayatın içinde gerçekleşmektedir. Gündelik hayatta geniş yer kaplayan popüler kültür de bu bağlamda önem kazanır. Gündelik hayatın kültürü olan popüler kültür, “belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesini” mümkün kılar. Dolayısıyla bu kültürel alan uzlaşma güçleri ile direniş güçlerinin savaştığı bir alandır. Empoze edilen anlamların/zevklerin/sosyal kimliklerin arasındaki çelişkilerin mücadele ile yok edilme imkanı da söz konusudur.⁷ Çelişkili anlam, değer ve mesajlarla dolu olan medya metinlerinde, insanlar baskın mesajları reddederek kendi yorumlarını/önergelerini öne çıkarabilir.⁸

Kültürel çalışmalar da siyasal açıdan ele aldığı kültürü, “bir çatışma ve mücadele alanı” olarak görür. Kültürün “günlük yaşamdaki toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi” sürecinde önemli bir rol oynamasından hareketle, kültürel çalışmalar, kültürü “estetikten ziyade siyasal anlamıyla” değerlendirmektedir. John Storey de kültürün “estetik, düşünsel ve ruhsal gelişim süreçleri”nin yanı sıra “günlük yaşamın konusu (text)

³ Erdoğan, "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele." s:49-50

⁴ Kenan Çağan, **Popüler Kültür ve Sanat**. Ankara : Altunküre Yayınları, 2003. S:33

⁵ Shumway'den akt. Çağan, a.g.e., s:34

⁶ Çağan, a.g.e., s:40

⁷ Çağan, a.g.e., s:35

⁸ Kellner, Durham, a.g.e., s:12

ve uygulaması (practice)” olarak incelenmesi gerektiğini savunur. Storey’e göre bu “kültür” anlayışı hem ilk iki tanımı kapsayacak hem de popüler kültür incelemelerini içine alacak şekilde “toplumsal yeknesaklığın ve tanım darlıklarının” ötesine geçecektir.⁹

Popüler kültüre yönelik tartışmaların en önemli uğrak noktası ideoloji kavramıdır. İdeoloji kavramı, okuyucuları şunu algılamaya zorlar; bütün kültürel metinler onları üretenlerin, genellikle de baskın sosyal grupların değerlerinin bakış açısını çoğaltan belirgin önyargılar, ilgiler ve “gömülü” değerlere sahiptir. 1840’ta “ideoloji”yi egemen fikirlerin ve temsillerin sosyal düzen içinde verilmesi olarak tanımlayan Marx ve Engels’in analizinde, feodal zamanda, din, onur, cesaret, ordu, kahramanlık aristokrat sınıfın egemen idealleriyken; kapitalist dönemde bireysellik, kar, rekabet ve Pazar baskın hale gelmiştir.¹⁰ Marx ve Engels’e göre ideoloji, “kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma yardım eder.”¹¹ John Fiske bu bağlamda tüm bilgilerin sınıf temelli olduğunu hatırlatır; “bilgi”ler de ait oldukları sınıfın özelliklerini taşımakta ve bu sınıfın çıkarlarının sürdürülmesine hizmet etmektedir. Marx, işçi sınıfının kendi toplumsal deneyimlerini, ilişkilerini ve aslında kendilerini “kendilerine ait olmayan fikirler” vasıtasıyla anlamaya yönlendirildiklerini ifade eder. Bu fikirler, “ekonomik ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal çıkarları onlardan farklı olan ve etkin biçimde onlara karşı olan” bir sınıfa aittir. Bu bağlamda Marx’a göre, burjuva ideolojisi alt sınıfı *yanlış bilinç* durumunda tutmaktadır.¹²

Popüler kültür etrafında dönen tartışmaları ideoloji kuramlarıyla bağlantılı düşünmek anlamlı ve gereklidir. İdeoloji kuramlarına göre, her türlü iletişimin ve iletişim süreçlerinde üretilen “anlam”ların toplumsal- siyasal bir boyutu vardır. Bu “anlam”ların toplumsal bağlamların dışında anlaşılamayacağını akılda tutulması ideoloji kuramları için son derece önemlidir. Aralarındaki farklılara rağmen bütün ideoloji kuramları, “ideolojinin sınıf tahakkümünü sürdürmeye çalıştığı konusunda” hemfikirdir. Kuramların farklılıkları, bu tahakkümün ne şekilde sürdürüldüğü, ne derece etkili olduğu ve karşılaşılan dirençlerin kapsamı ile ilişkilidir. Marx, ideolojiyi “başat azınlığın fikirlerini tabi çoğunluğa zorla kabul ettirmesi” olarak görmüştür. Bu çoğunluk yanlış bilinç içinde

⁹ John Storey (ed.) **Popüler Kültür Çalışmaları**, (çev.) Koray Kardeşahin, İstanbul: Babil Yayınları, 2000, s:9

¹⁰ Kellner, Durham, a.g.e., s:15

¹¹ Karl Marx, Friedrich Engels, **Devlet ve Hukuk Üzerine**, (çev.) Rona Serozan, İstanbul: May Yayınları, 1977, s:40

¹² John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, (çev.) Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat, 2003, s:221

olduğunu er geç görecek ve kendisine zorla kabul ettirilen toplumsal düzeni değiştirecektir. Marx'ın “yanlış bilinç” olarak ideoloji kuramının bir sonraki aşaması ise, Louis Althusser'in “bir pratik olarak ideoloji” kuramıdır. Althusser'in kuramı, “azınlığın çoğunluk üzerindeki iktidarının baskıcı olmayan araçlarla sürdürülmesinde ideolojinin rolü” üzerinde durur. Avrupalı ikinci kuşak Marksistlerden Antonio Gramsci ise bu alana yeni terim kazandırmıştır: *hegemonya*. Bu kavram çerçevesinde ideolojiyi bir mücadele alanı olarak düşünmek mümkündür.¹³

Sınıflı toplumlarda başat sınıfın egemenliği sadece ekonomi üzerindeki hakimiyetinden kaynaklanmaz. Bunun yanı sıra, politik ve kültürel alanlarda egemen sınıfın güçlendirilmesi söz konusudur.¹⁴ Kültürü ve toplumu kuran bütün metinler güçlü ile ona itaat eden arasındaki ilişkiye avantaj sağlayacak anlamlar, değerler, önyargılar ve mesajlarla doludur. Sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, cinsellik ve sayısız sosyal kategori ve gruba dair önyargılı bilgi içermeyen saf eğlence yoktur. Kültür spesifik politik söylemleri somutlaştırma gücüne sahiptir. Aile, cinsellik, maskülenlik, feminenlik, şiddet ve savaş gibi meseleler üzerine kültürel temsiller, liberal, muhafazakar ya da muhaliflere avantaj sağlayacak şekilde yeniden kodlanabilir.¹⁵

Gramsci'nin hegemonya kuramı ya da “mücadele olarak ideoloji”, direncin önemi üzerinde durur. Gramsci'nin kuramı, ikincil sınıfların maddi toplumsal koşullarının başat ideolojiyle çeliştiği ve bu yüzden başat ideolojiye direnç ürettiğini savunur. Gramsci, ideolojinin üstesinden gelmek zorunda olduğu ancak asla yok edemeyeceği dirençlere büyük vurgu yapar. Gramsci'nin kuramı “toplumsal değişimi” olası görürken; Marx'ın kuramı kaçınılmaz, Althusser'in kuramı ise olanaksız görmektedir.¹⁶

Marksist ideolojik eleştiri etrafında dolaşan yaklaşımlar “aşırılık kültürü”nün tüketicileri baskılayarak dikkatlerini dağıtabileceği konusunda anlaşmaktadır. Gramsci'nin analizine göre, popülerin “aşırılık kültürü” (extreme culture) ve medya kültürü egemenlik mücadelesinin sahnelendiği bir alandır. Eleştirelliğin kutlanmasıyla tüketimin nasıl bir yaratıcılık ve özerkliğin ifade alanı olabileceği ortaya konulmuştur.

¹³ Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, s:224-226

¹⁴ Levent Yaylagül, **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2010, s:109

¹⁵ Kellner, Durham, a.g.e., s:13-14

¹⁶ Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, s:227

“Aşırılık kültürü”nün katılımcıları ve tüketicileri kültürel olarak açmazda olabilecekleri gibi politik açıdan mücadeleciler ya da yaratıcı açıdan özerk de olabilirler. John Fiske’nin popüler kültüre yaklaşımı da, bu faktörlerin hepsinin birleşimi olduğu görüşündedir. Ama özellikle savunduğu, tüketicilerin üretim açısından yaratıcı olduğu görüşüdür. Fiske’ye göre, popüler hazlar ezilenden yana olmalıdır ve içinde muhalifliği, saldırganlığı, kabalığı ve direnci barındırmalıdır.¹⁷

Fiske popüler kültürü; “toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir kültür” olarak tanımlar. Buna göre popüler kültüre malzeme olan bir “meta”nın aynı zamanda halkın birtakım çıkarlarını da temsil edebilmesi gerekmektedir. Kültürün yaşayan bir süreç olduğunu savunan Fiske, “yalnızca kendi içinden gelişip boy atabildiğini, dışarıdan ya da yukarıdan dayatılamayacağını” ifade eder ve şu şekilde devam eder:

Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır, çünkü kitle kültürü var olamayacak kadar çelişkilidir. Tektip, dışarıdan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır giysi gibi satılamaz: Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk kendine yabancılaşmış bir yığın gibi, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı gibi, sistemle ilişkileri kendilerini (istekli olmasalar bile) bihaber enayiler olarak köleleştirilmiş kitleler gibi davranıp yaşar. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağıtıcılığı üretmektir.¹⁸

Kültürel bir metanın kabulüne dair şu örneği verir Fiske; kentli, genç Avustralya Yerlileri, cumartesi sabahları televizyonda eski Western filmlerini izlerken kendilerini Kızılderililerle özdeşirirler. Kızılderililer trene ya da çiftliğe saldırırken, beyaz adamı öldürürken, beyaz kadını kaçıtırırken alkış tutarlar: Aynı zamanda kendilerini *Diff’rent Strokes*’daki beyaz ataerkil ailenin ebediyen siyah kalmaya mahkum çocuğu Arnold ile özdeşleştirirler. Amerikan siyahlığı, Amerikan Kızılderililiği, Avustralya Yerliliği arasında çeşitli dayanışmalar kurmak genç Avustralya yerlilerinin beyaz bir toplumda beyaz olmama deneyimlerini anlamlandırmalarını olanaklı kılmaktadır. Fiske’ye göre

¹⁷ Dave Boothroyd, “Cultural Studies and the Extreme”, (ed.) Gary Hall, Clare Birchall, **New Cultural Studies** içinde (275-291), Edinburg University Press, 2006, s:284

¹⁸ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, (çev.) Süleyman İrvan, İstanbul: Parşömen Yayınları, 2012, s:35

“popüler kültür halkın mevcut toplumsal durumuyla ilintili” olduğu müddetçe var olur. Buna göre, popüler kültüre dönüştürülmüş bir metin, “hem egemenlik altına alma güçlerini hem de bunlara karşı konuşma fırsatlarını; karşı koyma ve onları tamamıyla güçsüzleştirmiş olmasa bile tabii konumlarından sıyrılmaya fırsatlarını” içermelidir.¹⁹

Fiske, kültürel metaların popüler olabilme koşulunu, bu metaların birbiriyle son derece çelişkili ihtiyaçları karşılayabilme potansiyeline bağlar. Kültür fabrikası içinde üretilen ürünlerin “toplumsal farklılıkları reddedip insanların ortak paydalarına” seslenmesi gerekmektedir.” Fiske’ye göre, kapitalist toplumlarda insanların ortak paydası egemen ideolojinin karşısında tabilik ya da güçsüzlük deneyimidir. Kültür endüstrilerinin ekonomik ihtiyaçları varolan toplumsal düzenin disipline sokucu ve ideolojik gereksinimleriyle eşit düzeydedir, dolayısıyla da bütün kültürel metalar “merkezleştirici”, “disipline sokucu”, “hegomanyacı”, “kitleleştirici”, “metalaştırıcı” şeklinde adlandırabilecek güçleri bir şekilde bünyelerinde barındırır.²⁰

İngiltere’deki Birmingham Okulu’nun kültür kuramı kitle kültürünün “türdeşleştirici” güçlerine karşı izleyicinin direniş biçimleri üzerindeki çalışmaları ile öne çıkar. Birmingham eleştirmenleri için izleyicinin “potansiyel tepkisinin karmaşıklığını göstermek” önemlidir. Okulun önde gelen isimlerinden Stuart Hall, seyircinin tepkisini “yaygın, uzlaşmaya dayalı ve muhalif” olmak üzere üç biçimde tartışır. Hall’a göre; “bir popüler kültür ürününün yaygın okuması, metnin mesajlarını olduğu gibi kabul eder; uzlaşmaya dayalı tepki sistemin bütününü kabul ederken belli bir iddiayı tartışabilir; muhalif tepki ise alt sınıf çıkarları için kapitalist sistemi reddeder.” Bu bağlamda popüler metinlerden gelen mesajların “alınlanma” süreci metnin kendisine ya da kitle iletişim aracına değil seyircinin politik inançlarına ve genel toplumsal deneyimine bağlıdır.²¹

Kot pantolonu yırtmak ya da beyazlatmak bir direniş taktiğidir; endüstrinin bunu üretim sistemine dahil etmesiye başlı başına bir içine katma stratejisi haline gelir. Kültür ekonomisinin mali ekonomiden özerkliğini korumak, kültürel metaların direnişi ya da sıyrılmaya kullanımlarına olanak tanır: Aradaki uçurumu kapama, özerkliği azaltma girişimleri daha ileri düzey içine katma ya da dahil etme stratejileridir.²² Endüstrinin

¹⁹ Fiske, a.g.e., s:36- 38

²⁰ Fiske, a.g.e., s:41

²¹ Tania Modleski, **Eğlence İncelemeleri** içinde, (çev.) Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, s:10

²² Fiske, a.g.e., s:42

kendisini genişletme stratejisi sinema için de geçerlidir. Disney'in temsil bağlamında, toplumda öne çıkan farklılıkları seyircinin karşısına "şaşırtıcı" karakterler olarak çıkarmasını da yeni bir genişleme operasyonu²³ olarak okumak mümkündür.

Popüler kültürün bir alan olarak biçimlenmesi 1950'lerden sonrasına rastlamaktadır. Bigsby, popüler kültürün bir çalışma alanı olarak parçalı bir tarihe sahip olduğunu ileri sürer; ona göre bu alan yöntembilimsel yönden belirsizliklerle dolu, yeterli bir kuramsal temelden yoksun olan ve üzerinde çalışılmaya değer materyalin çokluğuna karşın geleneksel akademik kuşkuyla ısrar edilen bir alandır.²⁴

Geçmişte akademi tarafından göz ardı edilmesine karşın²⁵ popüler kültüre ilgi arttıkça onun, tartışma ortamındaki konumu da gittikçe karmaşıklaşmıştır. John Storey modern dönemde popüler kültür çalışmalarının başlamasında Matthew Arnold'un "Culture and Anarchy" (1869) adlı çalışmasının önemli bir metin olduğunu ifade eder. Bu dönem, popüler kültür üzerinde dizgesel ve kuramsal çalışmaların yapıldığı, 1950'li yılların ortalarını işaret etmektedir. 1950'li yıllarda popüler kültür sorunu, ilk olarak Amerikan akademik çevrelerinde bir "iletişim sorunu" olarak ele alınmış; sonrasında ise "bağımsız bir toplumbilim disiplini" bağlamında inceleme konusu yapılmıştır.²⁶

Popüler kültür çalışmalarının başlangıcı ile ilgili Michael Schudson'un (1987) alanın durumuna ilişkin "Popüler Kültürün Yeni Geçerli Kılıfı" başlıklı yazısındaki bir ifadesini alıntılar Featherstone: "Popüler kültüre ilişkin yeni incelemeler modern

²³ Sarah Wilde'in, Disney'in son dönemde değişen temsil düzenlemelerini incelediği "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales" (2014) başlıklı makalesini Disney'in "genişleme operasyonu" bağlamında okumak mümkündür. Disney'in son üç animasyonunda; *Karmakarışık* (Tangled, 2010), *Cesur* (Brave, 2012), *Karlar Ülkesi* (Frozen, 2013) öne çıkan kadın temsilcilerini popüler toplumsal cinsiyet inşasına yaptığı katkı bağlamında tartışır Wilde. Disney prensesleri, "hikayesi olmayan kadın kahramandan" güçlü ve kendi hayatına yön veren kadına dönüştürmüştür. Makale animasyonlarda toplumsal cinsiyete dair "geleneksel" eğilimden uzak feminist kadın karakterin öne çıktığını fakat ürünlerin İngiltere pazarına sunulan promosyon ürünlerinde, "güçlü kadın karakterler"e gölge düşürecek şekilde karakterlerin pazarlandığını örnek materyaller üzerinden inceler. *Cesur* animasyonundaki Merida karakteri hikayenin içinde zorla evlendirilmeyi reddeden savaşı ruhlı ve fiziksel olarak da alışlagelen prenses güzelliğinden uzak iken; karakterin diğer Disney prensesleri arasına katılması esnasında o da dönüştürülmüş hem güzelleştirilmiş hem de kadınsılaştırılmıştır. Wilde'in vardığı sonuç, Disney'in bir yandan feminist tartışmaların etkisiyle toplumsal cinsiyet eğilimlerine meydan okurken diğer taraftan toplumun kadından beklediği davranış ve güzellik formlarını sürdürmeye çalışıyor olduğudur. Sarah Wilde, "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales", *Journal of Promotional Communications*, 2, 2014, (132-153), s:132-148

²⁴ C.W.E.Bigsby, "Popüler Kültür Politikaları" (dr.) Nazife Güngör, **Popüler Kültür ve İktidar** içinde (73-97) İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, s:73

²⁵ Arthur Asa Berger, **Kültür Eleştirisi**, (çev.) Özgür Emir, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014, s:167

²⁶ Batmaz'dan akt. Çağan, a.g.e., s:40

üniversitenin kimliğine karşı ciddi bir meydan okumayı gerçekleştiriyordu.” Featherstone, bu ifadenin birçok noktayı anımsattığını belirtir. İlk zamanlar popüler kültür incelemeleri sıklıkla yüksek öğrenimden dışlanmıştı ya da ona tarih dersleri içerisinde küçük bir rol tanınmıştır. Popüler kültürün yüksek öğrenime dahil edilmesi, düzenli birlik ve sistemcilik anlayışına çeşitlilik ve başıboşluk perspektifinden hareketle başlatılan bir saldırıyı temsil etmiştir.²⁷

Popüler kültür çalışmaları özellikle Amerika eksenli gerçekleşmektedir. Bunun ardında, Amerika'nın kitle iletişim araçları alanında ve ticari boş zaman malları ve hizmetlerinin kullanılması konusunda savaş sonrası dönemde göstermiş olduğu ilerleme önemlidir. Amerika'nın devasa bir yerli pazara sahip olması, kitle üretimi ve yaratıcı potansiyellerini geniş merkezlerde toplamasını olanaklı kılmıştır. Ölçek ekonomisi ve birçok etnik gruptan oluşan bir ulusun kültürel geleneğinin zenginliği, yetenekler ve yenilikler için eşitsiz ve bereketli bir toprak sağlamıştır. Amerikan kültür endüstrisindeki (film ve müzik, ticari radyo ve televizyon, reklamcılık vb.) dikey bir biçimde birleşmiş büyük şirketlerin erken gelişimi, her çeşit yeni formda ve yeniden üretim medyasında şekillenen popüler kültür formlarının içeride ve dışarda yayılması için elverişli koşullar yaratmıştır.²⁸

Ayrıca popüler kültürün kendisi, Amerika'nın başlangıcından beri sahip olduğu çok kültürlü toplumda bölgesel ve etnik farklılıkları aşarak normatif bir kültür geliştirme gereksiniminden doğmuştur. Endüstriler, ulusal pazarı ele geçirmek için, etnik farklılıkların hepsini kapsayacak bir dil geliştirme zorunluluğu hissetmiştir. Bu sayede, ihraç etmek için son derece uygun “popüler bir dünya kültür dili” oluşmaya başlamıştır. Batı merkezli popüler kültür, farklılıkları içine katarken Amerikan tarzı bir anlayışı üreten bir “türdeşleştirme” biçimine sahiptir. Bu bağlamda popüler kültür çalışmaları, kültürel nesnelerin üretim süreçleri, bu nesnelerin içerikleri ve bu nesnelerin çeşitli gruplarca algılanma şekilleri üzerinde yoğunlaşmaktadır.²⁹

²⁷ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**. (çev.) Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s:226

²⁸ M.V.Elteren, “Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi” (drl.) Nazife Güngör, **Popüler Kültür ve İktidar** içinde (275-326) İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, s:291

²⁹ Hall ve Schudson'dan akt. Çağan, a.g.e., s:42

Popüler kültürün farklılıkları özümseyen ve onları içine dahil ederek bir üretim şekli benimseyişi, onu postmodernizm bağlamında tartışmayı da mümkün kılmaktadır. İlk döneminde Althusser ve Gramsci'nin teorik yaklaşımlarına dayanarak popülere dair kültürel metinleri inceleyen İngiliz Kültürel İncelemeler ekolü, 1980'lerden sonra postmodern ve postyapısalcı yaklaşımları benimser. Aynı dönemde özellikle kadın çalışmaları ve feminist yaklaşım da etkili olmaya başlar. Metinlerdeki eşitsizlikler ve buna karşı geliştirilen mücadeleler, dilde ve söylemdeki yerel ve parçalı mücadeleler “post” ön ekine dayalı şekilde incelenmektedir.³⁰

Jean François Lyotard, *Postmodern Durum* (1984) başlıklı çalışmasında, “postmodernizm”i sanat ve mimaride modernizmi aşmış olan bir hareket; bir yeni devir, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinmesini içeren yeni bir kültürel duyarlılıklar silsilesi; temel karşıtı bir analiz tarzı olarak geliştirir. Lyotard, evrensellik iddiasındaki otoritelerine bir temel sağlayamamasından ötürü “Batı modernliğinin belli başlı temelci teorilerinin” ya da “bilim, hümanizm, sosyalizm, Marksizm” gibi “üst anlatıların” esasen sakat olduklarını savunur. Lyotard'a göre, bilginin sınırlı, kısıtlı doğasını kabul etmemiz gerekmektedir; boyutları küçültülmüş iddialar ve yerel bilgideki çeşitliliğe hoşgörülle bakmak da buna dahildir.³¹

Featherstone, postmodernizme gösterilen ilginin işaret ettiği Batı modernliği ve modernleşme projelerine duyulan güvenin yitirilişinin yalnızca Batılı entelektüelleri arasında görülmekle kalmadığını, aynı zamanda yeni endüstrileşen ülkelerde ve Üçüncü Dünya'da da buna rastlandığını ifade eder. Geçmişte başlayan ve geliştirilmeye devam eden postmodernizm ve popüler kültür arasındaki bağlantı da bu noktada açıklığa kavuşturabilir; postmodernizmin popüler kültürün çok katlı doğasını, sersemletici ve hiyerarşik olmayan başıboşluğunu kabul eder.³²

Featherstone'un Brezilya'da entellektüellerin konumunu tartışan Osiel'den yaptığı alıntı bu bakımdan anlamlıdır:

³⁰ Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları*, s:127

³¹ Featherstone, a.g.e.,s:227

³² Featherstone, a.g.e., s:228

Entellektüel duyarlılıkta ellili yıllardan günümüze gözlemlenen değişiklik, kabaca popüler kültüre ilişkin olumsuz bir görüşten olumlu bir görüşe geçiş olarak özetlenebilir. Entellektüeller bir zamanlar yoksulların dinsel pratiklerine ve eğlencelerine baktıkları zaman ülkelerinin geleceği için arzuladıkları şeyin tam antitezini görüyorlardı. Teologlar öğreti, sapkınlık ve putperestliği görüyordu. Liberal politikacılar mantıksızlık ve akılsızlık görüyordu. Marksistler yabancılaşma ve yanlış bilinci görüyorlardı. Toplum bilimcileri tikelcilik ve isnatçılığı görüyorlardı. Hepsi birden hurafeyi görüyordu. Bugün Brezilyalı entellektüeller, yoksulların kültüründe kendiliğindenlik, paylaşımcılık ve sahiciliği, Batı modernliğinin hatalı kurulmuş olan evrenselciliğine kurban edilmemesi gereken değerleri bulmaktadır.³³

Batı dünyasında ulusçuluk sürecine, ulusa birleşik ve bütünleştirici bir kültür yaratabilmek için farklılıkları bertaraf etmeye yönelik girişimlerin yapıldığı devlet oluşumu sürecine eşlik eden merkezileştirme doğrultusundaki eğilim, yerini merkezsizleştirmeye ve yerel, bölgesel ve altkültürel farklılıkların³⁴ tanınmasına bırakmıştır.³⁵

Postmodernizmin, popüler ve yüksek kültür arasında belli bir yaklaşma sağladığı iddiasına da sıklıkla rastlanmak mümkündür. Mücadele süreci içindeki postmodernizme doğru giden yüksek kültürün avantgardı ve kendi kendisini yüksek kültür içindeki modernizm ve postmodernizmle ilgili gerçekçi olmayan formlarla deneyimlemekte olan popüler kültürdeki ciddi gelişmeler söz konusu formlar arasındaki keskin sınırların giderek ortadan kalkmasına yol açmaktadır. Bu formlar arasındaki ilişkiler önceki dönemlerde olduğundan çok daha az çelişkilidir. Popüler kültürün ve onun kitlesel etkilerinin eleştirileri hala sürdürülmekle birlikte bunların keskinlikleri giderek azalmaktadır. Öte yandan yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayırım giderek belirsizleşmektedir.³⁶

³³ Featherstone, a.g.e.,s:229

³⁴ Postmodernizmin Disney üzerindeki etkisi de benzer şekilde işlemektedir. Klasik dönemin dindar, beyaz, domestik ve soylu prensesleri postmodern dönemde siyah, savaşçı, dağınık, etnik olarak farklıdır. Çalışmanın amacı, Disney'in postmodernizmin ve farklı dinamiklerce şekillendirilen dönüşümünün sorgulanmasıdır. Temsil bağlamında yaşanan dönüşümlerin nedenleri ve anlatsal kodlarda karşılıklarının incelenmesi hedeflenmektedir.

³⁵ Featherstone, a.g.e.,s:231

³⁶ Nicholas Abercrombie, Scott Lash ve Brian Longhurst, "Popüler Temsil: Gerçekçiliği Yeniden Düzenlemek" (drl.) Nazife Güngör, **Popüler Kültür ve İktidar** içinde (407-439) İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, s:434

Başından itibaren popüler kültür çalışmalarında belirgin bir ayrışma söz konusudur. Göksel Aymaz, popüler kültüre dair “ortalama yargılar”ın hayatı ve insanları “oldukları gibi”, popüler kültürü ise “olabileceği gibi” ele alan serinkanlı, güvenilir bir eleştiriye imkânsız kıldığını öner sürer. Popüler kültürün yığınların düşük beğenisi olarak egemen sınıflarca düzenlenen “ideolojik bir komplo” olduğu görüşü ile beğenideki “irtifasızlığa” rağmen toplum çok sesliliğini barındıran ve bu nedenle özgürlükçü talepleri de içerebilen demokratik bir kültür olduğu görüşü arasında³⁷ bir denge tutturmak zor görünmektedir.

İrfan Erdoğan, popüler kültürün “özgürlük” potansiyelinin ancak özel teşebbüsün özgürlüğü olabileceğini savunur. Popüler kültürün içeriği, özgürlükçü sloganlar örtüsünün altında gizlidir. “Satın alma gücü ile özgürlük” arasında kurulan bağlantıda tüketiciye iletilen “bizim ideolojimize sarılarak gerçeği bul” mesajı saklıdır.³⁸ Öte yandan dikkatlerini popüler kültür metinleri üzerinde yoğunlaştıran araştırmacılar da söz konusu metinlerdeki düzenlemelerin egemen ideolojinin değerleri ile yüklü olduğunu savunur. Douglas Kellner’in çalışmaları da bu bağlamda kurulu düzeni haklılaştıran ve pekiştiren ideolojik mesajları çeşitli örnekler üzerinden ortaya koymaktadır.³⁹

Popüler kültürün devletin elinde bir silah olarak bulunduğu eleştirel görüşlerden bir diğeridir. Toplumda belli bir egemen güç her dönemde olmakla birlikte, devlet siyasal ve ekonomik sistemlerin oluşmasından itibaren temel egemen güç haline gelmiştir. Devletin “güç”ü kullanma biçiminde, siyasal sistemlerin niteliğine göre zaman zaman farklılıklar görülebilmektedir. Bununla birlikte, diğer alanlarda olduğu gibi kültürel üretim ve dağıtım sürecinde de devlet her dönemde başat etkiye sahiptir. Bu durumun en belirgin örneği olarak Walt Disney’in ABD hükümeti ile yakın ilişkilerini anmak gerekmektedir. ABD hükümetinin Disney Şirketi’ne her zaman yardım ettiği bilinmektedir. “Uluslar arası İyi Niyet Simgesi” seçilen Miki Fare’nin (1935) siyasi bir kimliğe bürünmesi de bu bağlamda anlamlı bir örnektir. Öte yandan Disney’in yer yer

³⁷ Göksel Aymaz, **Popüler Gerilim**, İstanbul: Yeni Hayat Yayıncılık, 2004, s:10

³⁸ Erdoğan, *Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele.*, s:28

³⁹ Douglas Kellner, “Reklam ve Tüketim Kültürü”, (der. ve çev.) Yusuf Kaplan, **Enformasyon Devrimi Efsanesi: Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi**, Kayseri: Rey Yayıncılık, 1991, s:79

propaganda filmleri yapma görevini üstlenmesi de bu ilişkiler ağı bağlamında tartışmaya açılabilir.⁴⁰

Stuart Hall'un "egemen bir güç olarak devletin rolü"ne dair görüşlerini hatırlamak gerekirse, Hall; devletin önceleri gücünü daha çok "doğrudan" gösterdiğini, yirmibirinci yüzyılda ise daha çok "perde arkası"nda durmayı yeğlediğini ifade eder. Buna göre; "doğrudan egemenliğin yerini daha dolaylı, ama belki de çok daha etkili ve kalıcı olan hegemonik tavır" almış bulunmaktadır. Popüler kültür, bu hegemonik ilişkide devlerin elindeki önemli bir araç durumundadır. Topluma, doğrudan baskı uygulayarak hakim olmak yerine baskıyı hissettirmeden, onu yönlendirmek çok daha etkili bir uygulama olarak görülmektedir.⁴¹ Bu bağlamda Hall, medyanın "anlam üretme pratiği"ni Gramsci'nin hegemonya kuramı ve Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" kavramı çerçevesinde analiz etmektedir. "Anlamlar sistemi" olarak göreceli olarak "otonom" görülen medya, hükümet ve diğer kurumlara göre "ikincil tanımlayıcı"dır. Çünkü medya kaynak olarak öncelikli şekilde bu kurumlara başvurmaktadır.⁴²

Popüler kültürü "hegemonik" ilişkiler içerisinde ele alan yaklaşımın başını çeken Gramsci, popüler kültürü bir kesimin aracı olarak tanımlayan keskin ayrımlara gitmenin yerine durumu daha tarafsız bir bakış açısıyla ele almak gerektiğini savunur. Buna göre, "popüler kültürün de aracılık ettiği katıksız bir egemen kesimden ya da aynı ölçüde katıksız bir bağımlı kesimden söz etmek doğru değildir." Her iki kesimin kültürü, birbirleri içinde yer alabildikleri oranda işlevseldir. Egemen kesim, egemenliğini pekiştirmek için karşı tarafın yani bağımlı kesimin kültürünü tümüyle yok etmek için bir çaba içinde değildir. Bunun yerine egemen kesim, halkın kültürü içinde kendisine yer bulmak için çalışmaktadır. Mücadele, bu "eklemlenme alanı" içerisinde ve "hegemonik bir ilişki ortamında" sürdürülür. Başarı, karşıt kültürel kesim içerisinde hangi ölçüde sızıldığı ve ona egemen olduğu ile ilişkilendirilmektedir. "Eklemlenme süreci"nde başarılı olan kesim diğer sınıf üzerinde hegemonik üstünlük elde etmektedir.⁴³

⁴⁰ Ariel Dorfman, Armand Mattelart, **Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney- Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?**, (çev.) Atilla Aksoy, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977, s:18

⁴¹ Hall'dan akt. Güngör, a.g.m., s:14

⁴² Hall'den akt. Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları*, s:129-130

⁴³ Bennett'ten akt. Güngör, a.g.m., s:13

Storey'in Amerikalı kültür araştırmaları kuramcısı Lawrence Grossberg'den yaptığı alıntı da popüler kültür ürünlerinin tek başına iyi ya da kötü olarak yorumlanamayacağını ortaya koyan bir görüşe sahiptir:

Kabul etmeliyiz ki okuyucu ve popüler kültür metinleri arasındaki ilişki, birçok yönden faal ve üreticidir. Bir metnin anlamı, kendimiz için uygun olan bir zamanda başvurabileceğimiz, diğerlerinden bağımsız olarak kullanıma hazır birtakım şifrelerle verilemez. Metin, zaten kendi içerisinde olan asıl anlamını ve politikasını bir anda dışa vurmaz; ve hiçbir metin, etkilerinin ne olabileceği konusunda herhangi bir garanti veremez. Çünkü insanlar, bir metni yalnızca anlamaya çalışmakla yetinmez, aynı zamanda metne, kendi hayatlarına, deneyimlerine, ihtiyaç ve isteklerine uygun anlamlar yüklemeye çalışırlar. Bu nedenle aynı metin, farklı insanlar için farklı anlamlar taşıyacaktır –ki bu da metnin nasıl yorumlandığına bağlıdır. Her insan farklı ihtiyaçlara sahip olduğu gibi farklı yorumlama kaynaklarına da sahiptir. Bir metin, ancak kendi okuyucusunun deneyim ve yaşam koşulları içerisinde bir anlam ifade eder.⁴⁴

Bu bağlamda popüler kültür kavramının kendisine dair olan tanımlamaların çeşitliliği kadar, düşünürlerin popüler kültürün merkezindeki güce bakışı da geniş bir yelpazede incelenebilir. İrfan Erdoğan, Fiske, Grossberg, Gerbner gibi “liberal çoğulcu ve post-modernist kültürelciler”in, popülerleri incelerken egemenliği metni yeniden anlamlandıran bireyde bulduklarını ifade eder. Buna karşın “Marksist yaklaşımla Liberal çoğulcu yaklaşım arasında yer alan geniş yelpaze” ise (1990’ların İngiliz Kültürelcilerinin büyük çoğunluğu, Fransız yeni Althusserciler, yeni Gramsciler, post-Marksistler), popülerde egemenliği bireye vermekle birlikte, endüstrilerin ideolojik rolünü de sürekli vurgulamaktadır. Schiller ve Mattelart gibi “Marksist yaklaşımlı siyasal ekonomistler” ise popüler kültürü “bilinç endüstrisinin ekonomik çıkar sağlamada kültürel alandaki egemenlik biçimlendirmesi” olarak görmektedir.⁴⁵

Erdoğan ise popülerlerin merkezinde halkın ne şekilde “bulunur görüldüğünü” şu cümleler ile açıklar:

Ne siyasal alanda ne de kültür alanında, popülerlik halkın istediğini verme anlamındadır. Halkın istediğinin popüler olma koşulu, bu isteği üreten

⁴⁴ Storey, a.g.e., s:14

⁴⁵ Erdoğan, a.g.m., s:32

güçlerin çıkarlarına uygunluğuna bağlıdır. Popüler kültürde, tanımlayıcı güç halk (tüketici) görünür, fakat aslında, tanımlayan üretim biçimi ve bu biçimin satışını yapan yayın reklamcılık endüstrileridir. Dolayısıyla popülerleri popüler yapan güç ekonomik ve ideolojik güçtür. Bu güç de sermayenin emeğe bağımlılığı biçimini anımsatacak şekilde halka bağımlıdır. ⁴⁶

Bununla birlikte, popüler kültür çoğu kez özgürlüğe ve başkaldırıya dair ilerici ve gerici mesajların karışımıdır. Mattelart popülerlerin ilericiliğinde, “kitlesel üretimin teknolojik yapısının standartlaşmış bağımlılığı”nın ve “standartlaşmış tutuculuğu”nun egemen olduğunu ifade eder. Buna göre, “popülerin sürekli değişim ve yenileme süreci görünümünde olan ilericilik karakteri, standartlara göre üretilip periyodik olarak tekrarlanan imajlar ve paketleme biçimiyle verdiği yenilik duygusundan kaynaklanmaktadır.”⁴⁷

Popülerin yelpazesinde yer alan ve tezin inceleme konusunu oluşturan Disney prenseslik anlatılarında da “ilericilik” görüntüsü bağlamında bir dönüşüm yaşanmaktadır. Fark edilen dönüşüm Disney’in ideolojisinde bir değişimin ifadesinden çok; popülerin kendini yenileme stratejisinin bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, toplumsal cinsiyetin temsili bağlamında yaşanan ve sadece Disney ile ilişkilendirilemeyecek değişimin prenseslik anlatılarındaki görünümüne bakılacaktır.

Disney de “egemen”in toplumda görünürlük kazanan -toplumsal cinsiyet, ırk vb. dinamiklere sahip- temsilleri, kendi “çıkar”larına uygun şekilde işlemeden payına düşeni almaktadır. Bununla birlikte Disney’in dönüşümünde şirketin yönetsel farklılıkları, içinden geçilen zamanın getirdiği sosyo-ekonomik koşullar ve çocuk film endüstrisine katılan diğer şirketlerin de etkisi söz konusudur. Öte yandan unutulmaması gereken, pek çok farklı “sahada” popüler anlatılar kuran Disney’in her tür “özgürleştirici” fikri, hareketi ya da mücadeleyi de kendi ideolojisine boyayarak ve yine seyircinin tüketmesini sağlayarak “pazarlıyor” olmasıdır.

⁴⁶ Erdoğan, a.g.m., s:33

⁴⁷ Erdoğan, a.g.m., s:39

2.2. Popüler Kültür, Popüler Sinema, Kültür Endüstrisinin Tartışılması

John Fiske, popüler kültür ürünlerinin çözümlenmesine dair üç temel kuramsal yaklaşımdan söz eder. İlk yaklaşım, popüler kültürü bir iktidar modeline oturmaksızın kutsarken popüler kültürü bir iktidar modeline oturtan ikinci yaklaşım “gerçek” bir popüler kültürün var olabilmemesini olanaksız hale getirmektedir. Son yaklaşımdaysa, popüler kültür bir “mücadele alanı” olarak görülüp egemenlik altına alma güçlerinin iktidarı kabul edilirken daha çok bu güçlere direnmek için kullanılan popüler taktiklere yoğunlaşılır.⁴⁸ Popüler kültür ve daraltıldığında popüler sinemaya yönelik tartışmaların Fiske'nin özetlediği yaklaşımlar bağlamında gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Popüler kültür ürünlerinin çözümlenmesinde, disiplinler arası bir alan olarak kültürel çalışmalar giderek artan bir öneme sahip olmaktadır. Marksizm'e göre kültürel çalışmaların iki ana boyutu bulunmaktadır. Bu bağlama göre, kültürel bir konuyu ve uygulamayı doğru anlayabilmenin yolu, öncelikli olarak bu ürünlerin toplumsal ve tarihsel üretim-tüketim koşulları içerisinde değerlendirilmesinden geçmektedir. Öte yandan bu değerlendirme işleminde, popüler ürünlerin “tarihin basit bir yansıması” olarak algılanmaması önemlidir. Popüler ürünler tarihsel süreçlerin ve uygulamaların birer parçası olarak görülmelidir.⁴⁹ Marksizm'in dikkat çektiği diğer nokta ise, “kapitalist sanayi toplumunun etnik, cinsel ve sınıfsal açıdan eşitlikçi olmayan temeller üzerine oturtulan bir toplum biçimi olarak algılanması” gerekliliğidir. Kültürün kendisi, bu eşitsizliğin oluşturulduğu temel alanlardan biridir.⁵⁰ Kültürel çalışmaların temel meselesi de kültürün bu ideolojik boyutunun; “dil ve anlamlar” vasıtasıyla dünyayı toplumsal olarak nasıl yapılandırdığı ve “temsil” ettiğidir. Kültürel çalışmalar temsil pratikleri ve kişilerin dünyayı anlamlandırma biçimleri üzerinden “kültür”ü anlamak çabasıdır.⁵¹

⁴⁸Akt. Serpil Kirel, “Seksenlerin İffet'inin Peşinde: Popüler Sinemanın Eril Yüzünü Tartışmak”, **Sıradışı Uyumsuz Muhafif: Bir Entellektüeli Yitirmek** içinde (122-152), İstanbul: Beta Yayınevi, 2014, s:140

⁴⁹ Çalışmanın üçüncü bölümünde Disney prenseslik anlatılarının dönemlere göre analizinde, tarihsel bağlam akılda tutulması gereken önemli unsurdur. Bu anlatıların diğer bütün popüler anlatılar gibi, içinden geçtikleri dönemin üretim ve tüketim koşulları ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Temsil bağlamında, Disney'in dönemlere göre nasıl şekillendiğinin yanı sıra cinsiyet, sınıf ve etnik kimliklerin inşasında tarihsel bağlamdan nasıl etkilendiğinin de tartışılması amaçlanmaktadır.

⁵⁰ Storey, a.g.e., s:10-11

⁵¹ Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları*, s:126

John Storey, kültürel çalışmalar düşünürlerinin “popüler kültür yaratmanın dünyadaki egemen güçlerin anlayışlarına karşı bir direniş; yönetilen grupların anlayışlarına ise bir destek” olabileceğini ısrarla belirttiklerini söyler. Fakat bu, popüler kültürün her zaman destekleyici ve direnişçi olduğu anlamına gelmemektedir. Bu görüş Storey’e göre popüler kültürün kar elde etmek veya ideolojik kontrol sağlamak için, başarılı şekilde yukarıdan dayatılmış “yoz bir kültür”den daha çok önemli olduğu gerçeğini gizlemektedir. Kültürel çalışmalar, bu sorunlar hakkında bir karara varabilmek için, kültürün üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğini savunur.⁵² Kültür endüstrilerinin gücü ile bu endüstrilerin yarattığı etkinin gücünün birbirinden ayrılması gerekmektedir.⁵³

Bigsby “*Popüler Kültür Politikaları*” (1979) başlıklı makalesinde kişiyi popüler kültüre yaklaştıran deneyimlerin; duygusal çekicilik, anlatımın üstünlüğü, toplumsal ve psikolojik amaçların varlığı olduğunu söyler. Buna göre toplumsal ve psikolojik amaçlar, kişiye ve toplumsal dengeye yardımcı olacak biçimde yıkıcı fikirlerin ve yok edici tutkuların dindirilmesi konusunda sakinleştirici görev yapar ve böylece sağlanan gelişmeyle kişisel ve toplumsal dinamizmin durdurulmasına öncülük eder. Kısaca popüler kültür, arzu edilmeyen toplumsal durumun bir düzenlenişi olarak düşünülür.⁵⁴ Popülerin yelpazesine giren her ürün için geçerli olan bu durum, çalışmanın konusu gereği popüler sinema üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.

Popülerin “yatıştırıcı” özelliğini popüleri daraltarak popüler sinemaya geldiğimizde en çok Hollywood sinemasında görürüz. Başlangıcından beri kendisini bir eğlence, bir kaçış olarak sunan Hollywood sineması hem egemen ideolojinin taşıyıcısı hem de bu ideolojinin içindeki değişimlerin yansıtıcısıdır. İdeolojinin karşıtlıklarla dolu olduğu ve kültürün içindeki mücadelelerin sürerken sürekli kendini düzenlediği görüşünü Hollywood sineması üzerinden okumak mümkündür. Özelde Hollywood, genelde popüler sinemanın tamamı kendisini dolaysız gerçeklik olarak sunduğunda egemen

⁵² Disney prenseslik anlatılarının anlaşılabilirliği Disney Şirketi’nin ideolojisinin, yayılımının, çoklu üretim ve tüketim koşullarının anlaşılması ile mümkündür. Bu bağlamda, çalışmanın Disney’i anlamak için izleyeceği yol, kültürel çalışmaların popüleri anlama yolu ile kesişmektedir.

⁵³ Storey, a.g.e., s:13-14

⁵⁴ Bigsby, a.g.m., s:75

ideolojiyi destekler ve aşka, kahramanlığa, evcimenliğe, sınıf mücadelesine, cinselliğe ve tarihe dair benimsenmiş anlayışları desteklerken de izleyici eğlendirir. Her kültürde bir egemen ideoloji vardır ve toplumu oluşturan bireyler buna rıza gösterdikleri sürece ideoloji “dünya içindeki ben”i yorumlama aracına dönüşür.⁵⁵ Bu bağlamda Hollywood sineması da bireyci kapitalist burjuva ideolojisine dayalı içerikler sunan bir sinemadır. Kişisel çabaların ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe kapı araladığı filmlerde sorunlar da bireyselleştirilir ve psikolojik bir tabana oturtulur.⁵⁶

Popüler sinema Hollywood’un sınırlarında kalmaz. Hollywood, kendi genişlemesini ve yeni pazarlara yayılımını gerçekleştirirken içine girdiği ülkelerin sinemalarını hem sektör olarak ticari boyutuyla hem de filmlerin taşıdığı içerik açısından kültürel anlamda olumsuz bir biçimde etkileyen bir sektördür.⁵⁷ Bu da kolay tüketilen geniş kitlelere ulaşan, yıldız sistemi ve türlere dayanan popüler filmlere Hollywood sinemasında olduğu gibi diğer ülke sinemalarında da rastlanması sonucunu doğurmuştur. Fakat ideoloji ile olan bağı en “profesyonelce” kuran sinema Hollywood’dur. Bu da Hollywood yapımı olan ve olmayan popüler filmlerin ayrıştığı temel noktayı oluşturmaktadır.

Popüler kültüre olduğu gibi sinemaya da iki ayrı noktadan bakan yaklaşımlar bulunmaktadır. Nathan Jun, 1970’lerde kendine ait akademik bir disiplin olmadan önceki film çalışmalarını şu şekilde özetler: İlk yaklaşım sinemayı, klasik Aydınlanma değerlerine (özgürlük, ilerleme vb.) desteği ya da itirazı bağlamında inceleyen hümanizmdir. İkincisi ise, genel olarak sinemanın ve ayrı ayrı filmlerin biçimsel, teknik ve yapısal unsurlarına odaklanan çeşitli biçimcilik ekolleridir. Kimilerine göre “çürümüş ve bayağı bir kitlenin çıkarı uğruna kültürün ölümü” şeklinde sembolize edilen film, kimileri için kültürü öldürmek bir yana sanatın ayrıcalıklı ve seçkin kaidelerini sarsarak onu demokratikleştirmektedir. Sonuçta ise, “taraf ve karşı iki tutum da öncül varsayımlarında birleşir: İkisi de sanatı vecd, coşku ve ütopyik bir vaat gibi algılar.” Jun, film taraftarı hümanistler gibi, biçimci eleştirmenlerin de sinemanın sanatsal derinliğine

⁵⁵ Robert Phillip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, (çev.) Ertan Yılmaz, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999, s:32

⁵⁶ Smith Jr.’den akt. Gürhan Topçu, **Hollywood’a Yeniden Bakmak**, İstanbul: De ki Yayınları, 2010, s:15

⁵⁷ Serpil Kirel, “Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması”, **Renkli Atlas: Kültürel Üretim Alanları** içinde (drl.) Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Babil, 2004, s:100

ve bir janr olarak bütünlüğüne vurgu yaptığını ifade eder. Hümanizmden farklı olarak biçimcilik, filmin diğer sanat dallarından farklı olarak içerik ürettiği vasıta ve mekanizmaları incelemekle ilgilenmiştir.⁵⁸

Frankfurt Okulu'nun Marksist eleştirmenleri ise “optimist hümanistler” ve “apolitik biçimcilerden” farklı olarak sinemayı büyük ölçüde sosyo-politik bir kurum; baskıcı “kültür endüstrisi”nin bir bileşeni olarak incelemiştirler. Adorno ve Horkheimer için filmler, otomobiller veya bombalardan farklı değildir. Hepsisi tüketilmek üzere üretilen ürünlerdir ve “kültür endüstrisinin teknolojisi, standardizasyon ve seri üretimin başarısından başka bir şey değildir.” Kültür endüstrisi geride kalan herhangi bir çekişme ve direniş fikrine karşı kitlelere bağışıklık kazandırmak için sürekli haz akışı üretmeye devam eder. Todd May'e göre bu durum şunu doğurur: “Olumlu bir müdahale yapmak imkansızdır. Her türlü direniş, kapitalizmin parametreleri dahilinde yaralarını sarmaya veya marjinalize edilmeye mahkumdur. Kapitalizmin dışı diye bir şey yoktur; en azından etkin bir dışarıdan söz edilemez.”⁵⁹

Adorno ve Horkheimer'in “ana akım” Hollywood sinemasının en belirgin özelliğine dair tespiti, filmlerin ürün ve ideolojik mekanizma olarak oynadıkları çifte rol üzerinedir. Filmler bir yandan belli arzuları tatmin ederken yeni arzuları da üretmektedir. Bu arzu-tatmin mekanizması kitleleri manipüle edip onların dikkatini dağıtarak kapitalizmin hegemonyasını sürdürür. Bunun için “ana akım” filmlerin biçim ve içerik olarak belli geleneklere uyması gerekmektedir. Biçim açısından basit bir olay örgüsünü barındırırken; doğrusal bir anlatı izlemeli ve kolay anlaşılabilir diyalogları içermelidir. İçerik açısından da toplumsal, ahlaki ve felsefi meselelere fazla derinlemesine eğilmekten ve genel hassasiyetlere dokunmaktan kaçınmalıdır. Bu gelenekler rastlantısal değildir. En geniş ve çeşitli izleyici kitlesine ulaşmak için kültür endüstrisi tarafından bilinçli şekilde seçilip uygulanmaktadır.⁶⁰

⁵⁸ Nathan Jun, **Anarşist Bir Film Teorisi**, (çev.) Deniz Kurt, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016, s:9-10

⁵⁹ akt. Jun, a.g.e., s:12

⁶⁰ Jun, a.g.e., s:39

Hollywood'un bir sinema endüstrisi olarak uluslararası başarısının ve yapısının anlaşılmasında kültürel özellik, seslendiği seyircinin niteliğinde yatar. Hollywood'un Amerikan seyircisinin öncelikle ülkenin kozmopolit yapısından sonra farklı ırklardan ve dinlerden ülkeye göç eden insanların varlıklarından kaynaklanan bir uluslar ötesi durumu vardır. Genel anlamıyla sinema seyircisi de kozmopolittir ve sinema kültürel ve ekonomik açıdan uluslararası olagelmıştır. Hollywood'un uluslararası seyircileri etkilemesinin ardında yatan diğer nedenler arasında ise; yüksek standarttaki üretim potansiyeli, başarılı pazarlama sistemi, profesyonellik, macera ve aksiyon türlerindeki ustalık, dikkatli düzenlenmiş senaryolar, hızlı ritim, yıldız sistemi, eğlence geleneğinin oturmuşluğu sıralanabilmektedir.⁶¹

Ayrıca Hollywood'un dünyanın en güçlü sineması olmasının yanı sıra, devlet eliyle uluslararası arenada en çok korunan sektörü olduğu bir gerçektir.⁶² Pazar ideolojisi (market ideology) Thatcher/Reagan döneminden beri baskın olagelmıştır. Reaganlı 1980'lerde küresel Hollywood'un değişmez desteğini alan pazarlama⁶³ Hollywood'un yabancılara karşı koyduğu bariyerlerin en pahalılarından biri haline gelmiştir. Hollywood filmlerinin ve Amerikan üretimi diğer kültür ürünlerinin kısıtlanması ise dünya genelinde tartışmalı bir konudur. Hükümetlerin düzenlemelerine, kotalarına rağmen Hollywood filmlerinin dünya pazarında egemen olmaya devam etmesinin yanı sıra Türkiye'de 1989 yılında çıkarılan "Yabancı Sermayeyi Teşvik Yasası"nda olduğu gibi Hollywood'un işini kolaylaştıran düzenlemeler de gündeme gelmiştir. Bu nedenle de Hollywood kültür endüstrisi ve onun Amerikan toplumunu ve tüm dünyayı ilgilendiren ilişkileri çok karmaşıktır ve çoklu bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle "film endüstrisinin ekonomi politiği ve film üretimi sinemasal metinlerin eleştirel ve analitik okunmasında önemli"⁶⁴dir.

Bu bağlamda Janet Wasko'nun hatırlattığı üzere Amerikan film endüstrisi sadece filmleri dünya çapında popüler olduğu için önemli değildir. Aslında bu buzdağının görünen yüzüdür. Her şeyden önce bir endüstri olan Hollywood sinemasında film

⁶¹ Kirel, a.g.m., s:113

⁶² Kirel, a.g.m., s:121

⁶³ Zahit Atam, (Ed.) **Küresel Hollywood**, İstanbul: Doruk, 2012, s:467

⁶⁴ Douglas Kellner, **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between The Modern and The Post-Modern**. Routledge, 2003, s.217.

içerikleri ve izleyiciler, kapitalist üretim ve mülkiyet ilişkileri çevresinde endüstrinin ürünleri olarak üretilmektedirler. Bu durum eleştirel kültürel çözümleme ve alımlama çalışmaları kadar popüler kültür ürünlerinin ve onları üreten endüstrinin ekonomi politikçiler tarafından da tartışılması gerekliliğini doğurur.⁶⁵ Film üretim sürecinin, ekonomik bir kurum ve iletişim aracı olarak incelenmesi bu bakımdan önemlidir.

Hollywood'un öncülük ettiği popüler sinema endüstrisinde pazarlama maliyetleri çok önemli bir kalem olarak yüksel rakamlara ulaşabilmektedir. ABD sinema sektörü 2008 yılında en çok reklam veren yedinci sektör olmuştur. Yetmişlerin ortalarından itibaren pazarlamanın büyük bütçeli filmlerin yapımındaki önemi giderek artar. Bunun sonucu olarak seksenlerde pazarlama şirketleri Hollywood'a akın eder ve pazarlamacılar endüstrinin üst düzey yöneticileri arasında yer almaya başlar. Sinema filminin pazarlanması, filmin üretim aşamasından başlar ve gösterim sonrasına kadar sürer. Zeynep Çetin Erus, "*Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım'*" (2010) başlıklı makalesinde ABD'de dağıtım ve diğer pazarlama faaliyetlerinin ne şekilde iç içe geçtiğini değerlendirir. Sektöre hakim olan büyük dağıtımcılar ile bunlardan bağımsız daha küçük çaplı dağıtımcılar söz konusudur. Büyük dağıtımcılar, yani ABD'nin majörleri; film üretimi işinin de doğrudan içinde bulunmakta ve kendi üretimleri olan yüksek bütçeli filmler ile diğer üretimcilerin gişe potansiyeli bulunan filmlerini dağıtmaktadır. Bununla birlikte 1980'lerde ABD'de Miramax ve New Line gibi ses getiren "bağımsız dağıtımcılar" ortaya çıkar. Bağımsız filmlerin popülerleşmesiyle bu şirketler Majörlerin de dikkatini çeker. 1993 yılında Disney'in Miramax'ı satın alması örneğinde olduğu gibi, büyük stüdyolar tarafından gerçekleştirilen alımlar söz konusu olur.⁶⁶ Disney'in pazarlama ve dağıtım stratejilerine bakıldığında, Miramax'ın satın alınmasında olduğu gibi, filmin pazarlanmasına dair bütün açılımların, temsil düzenlemelerinde çeşitlenmeye gidilmesinde olduğu gibi, bir genişleme ve içine katma stratejisi olarak okunması mümkündür.

⁶⁵ Janet Wasko, "Disney Efsanelerini Aşmak", (çev.) Mesut Bostan, (drl.) Mukadder Çakır, **Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar** içinde (445-470), s:446

⁶⁶ Zeynep Çetin Erus, "Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün' Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım", Marmara İletişim Dergisi, Sayı:17, Temmuz 2010, (126-143), s:127

Çokuluslu medya şirketleri, medya emperyalizminin yani “gelişmekte olan” toplumlar açısından medyanın gelişmiş toplumlardaki -özellikle Amerika Birleşik Devletleri’ndeki- ticari işlevinin uzantı olarak işlev görmektedir.⁶⁷ Günümüzde global film endüstrisi ve medyanın büyük bir kısmı altı tane çokuluslu şirket; The News Corporation, The Walt Disney Company, Viacom, Time Warner, Sony Corporation of America ve NBC Universal tarafından yönetilmektedir. Bu durum sinema ve kapitalizm arasındaki yakın ilişkiyi hiç olmadığı kadar açık şekilde ortaya koyar.⁶⁸

Amerika’nın çokuluslu medya şirketlerinin dünyadaki hakim konumunu tartışan bir metin olarak Ariel Dorfman ve Armand Mattelart’ın *Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı: Disney Çizgi Romanlarında Emperyalist İdeoloji* (1971) başlıklı çalışması hatırlanabilir. Disney dünyasının masum ve dürüst görüntüsü arkasında yatan kapitalist karakterini ortaya koyan kitap Şili’nin ABD’ye olan ekonomik ve kültürel bağımlılığını kurtarma çabası ile yazılmıştır. Şili’de yayınlanan Disney çizgi romanlarındaki ideolojik temaların bir dökümünü yapan yazarlar; para saplantısı, zorlayıcı bir tüketicilik, kadınların zayıflığına dair göndermeler ve ele geçirilmeyi bekleyen “üçüncü dünya ülkeleri”ne atıfların yanı sıra; kapitalist sınıf ilişkilerinin doğal ve değişmez olduğuna dair yargıların sürekli tekrarlandığını tespit ederler.⁶⁹

Hollywood ele alındığında, Thomas Elsaesser’in, Amerikan sinemasının uluslararası olma özelliğinin onun ulusal bir sinema oluşunu perdelemesine dair görüşleri hatırlanabilir. Amerikan sinemasının, uluslararası film işiyle eşanlı hale geldiği doğrudur. Ulusal sinema kavramı incelenirken ortaya çıkan karşılıkların nedenlerinden biri film işinin uluslararası boyutunun olmasıdır. Serpil Kirel’in ifadesi ile; “Filmler, ülkeler, kültürler arasında dolaşan ve bünyelerindeki ulusal temsilleri taşıyan temsilcilerdir.”⁷⁰ Hollywood üretimi popüler filmlerine bakıldığında, her filmde Amerikan tarzı düşünüş şekillerinin tekrarlandığını görmek mümkündür. Bu durumda sıradan bir izleyicinin bu anlatılarda karşılaştığı statü, bireysel başarı, cinsiyet rolleri ve etnisiteye dair olan temsillerden etkilenmeme ihtimali düşüktür.

⁶⁷ John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, (çev.) Emrehan Zeyrekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s:63

⁶⁸ Jun, a.g.e., s:37

⁶⁹ Dorfman, Mattelart, a.g.e., s:77-80

⁷⁰ Kirel, a.g.m., s:102

Hollywood ihraç ettiği filmlerle egemen yapısının ekonomik, siyasi, kültürel açıdan da yetkin olmasına katkıda bulunur. Levent Yaylagül'ün ifade ediş şekli ile Hollywood filmleri “bir kültür ve yaşam biçimi olarak kapitalizmi meşrulaştıran bir bilinç biçimi” satmaktadır.⁷¹ Hollywood sinemasının en iyi işleyen yeri de burası, ulusal çıkarlarını küresel değerlermişçesine sunmasıdır.

Stuart Hall, “*Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etkinlik*” (1998) başlıklı makalesinde, merkezinin Amerika olduğu yeni tür küreselleşmeden bahseder ve şunları söyler:

Kültürel anlamda yeni tür küreselleşme, kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğindedir. Dilsel sınırları hızla ve kolayca geçebilen, tüm dillerde anında konuşan görüntünün egemenliğindedir. Popüler hayatın, eğlencenin ve dinlenmenin yeniden inşasına görsel ve grafik sanatların her türlü müdahalesinin egemenliğindedir. Televizyonun ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve de kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir.⁷²

Hall'un tanımından hareketle, Hollywood'un küreselleşmede oynadığı rolün büyük olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hollywood filmleri ile homojen ticari kitle kültürü bütün dünyaya ihraç edilmektedir. Tüketim ürünlerinin yanı sıra tüketim kültürü de bu sayede bütün dünyaya egemen olmaktadır. Hall, homojenleştirmenin küresel kitle kültürünün önemli karakteristiklerinden biri olduğu söyler. Kesin olarak tamamlanmamış olan homojenleştirme gittiği yerlerde “İngilizliğin ya da Amerikalılığın mini- versiyonlarını” üretmeye çalışmaz. Tersine amaçlanan farklılıkların tanınması ve “her şeyi kapsayan” Amerika görüşünün desteklenmesidir.⁷³

Serpil Kirel de *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2010) başlıklı çalışmasında, Dünya üzerinde “ana akım” bir sinema haline gelmiş Hollywood'u Amerika'ya ait ideolojik, kültürel ve ekonomik değerlerin aktarıldığı, egemen bir kültürel üretim alanı olarak okur. Küresel boyutu düşünüldüğünde ulusötesi etkileri açısından titizlikle değerlendirilmesi gereken bir ulusal sinema örneğidir. Bu bağlamda Kirel, Hollywood

⁷¹ Yaylagül, “Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeolojisi”, s:17

⁷² Stuart Hall, “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik.” (çev.) Hakan Tuncel, (der.) Anthony D. King, **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi** içinde (40-61), Ankara: Bilim Sanat Yayınları, 1998, s:48

⁷³ Hall, *Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etkinlik*, s: 49

filmleri söz konusu olduğunda “ulusal” ile “küresel” kavramlarının birbirine karıştırılma ihtimaline dikkat çeker. Hollywood filmlerinin “küresel dağılımının temsiller boyutunda yarattığı politik meşrulaştırma etkisi” üzerinde dikkatle durmak gerekmektedir. Bu filmlerde “gömülü” olarak yer alan ve “gündelik yaşamı tüketim kültürünün düsturlarına göre düzenleyen Amerikan usulü hayat tarzının ve değerlerinin” küresel bir biçimde dağıtılması, filmlerin sadece birer eğlence aracı olarak üretilmediklerine de dikkat çekmektedir. Filmler seyircinin yaşadığı ve olduğu gibi sürmesi planlanan hayatına karşı bir alıştırmaya ve sakinleştirerek yeniden uyumlandırma işlevini üstlenmektedir.⁷⁴

Robert Kolker “*Kültürel Bir Pratik Olarak Sinema*” (1999) başlıklı makalesinde, kitle iletişim araçlarını; özellikle de radyo ve sinemayı “insanların direnemediği, direnmek istemediği hoşça gider bir yolla” biçimlendiren ilk yönetimin Hitler’in Nazi yönetimi olduğunu ifade eder. Bu bağlamda, Frankfurt Okulu ve kültür endüstrisi kuramının ortaya çıkışında, 1920’ler Almanya’sının modern tarihin en acımasız ve yıkıcı rejimine götüren devasa bir politik altüst oluş yaşaması etkili olmuştur. Frankfurt Okulu, popüler kültürün yükselişini, Alman politik kültüründeki otoriteryanizmin artışının bir parçası olarak okumuştur. Düşünürler bu toplumda izleyici, dinleyici ya da okurun ticari olarak üretilen ve dağıtılan müzik, haberler, görüntüler ve seslerin karmaşık yapısının parçası olduğu birbiriyle ilişkili metinler ağı yerine, yönetim ve endüstrinin hileli bir yakın ortaklık içinde filmleri izleyen, müzik ve radyo dinleyen insanlara hükmettiği dikey, piramit şeklindeki bir yapıyı görür. Buna göre, popüler kültürün tüketicileri, popüler kültürü güdümlenerek istekleri konusunda insanları yönlendiren otoriteryan bir yönetim tarafından bireysellikten ve öznellikten mahrum edilmiş, aynılaştırılmış edilgin bir kitledir.⁷⁵

Frankfurt Okulu düşünürlerini yirminci yüzyılın önemli başkaldırıları arasında yer alan kültür endüstrisi kuramına yönelen kapitalizmin sadece ekonomi politik ile açıklanması mümkün olmayan karmaşık yapısıdır. Avrupa solunda yaşanan bir dizi yenilginin yarattığı kötümserliğin yanında Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert

⁷⁴ Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2010, s:30-32

⁷⁵ Robert Kolker, “Kültürel Pratik Olarak Sinema”, (der.) Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, *Sinema İdeoloji Politika* içinde (97-145) Ankara: Nirengi Kitap, 2008, s:105

Marcuse, Leo Lowenthal, Ercih Fromm gibi düşünürden oluşan ekibin ABD'ye sürgün olarak gitmeleri yaşanan gelişmelere karamsar bir pencereden bakmalarına neden olmuştur. Kellner, bu nedenle kültür endüstrisi, kitle toplumu ve tüketim toplumu konusunda düşünürlerin geliştirdiği teoride Amerika deneyimini belirleyici görür.⁷⁶ Frankfurt Okulu düşünürleri hükümete ve endüstri içindeki yardımcılara (gazeteler, radyo yayıncılığı ve sinema) “güç ve kontrol” kavramları aracılığı ile bakarken, okurlar/dinleyiciler/izleyicileri arzulu, zayıf ve kolayca aldatılan insanlar olarak görmüşlerdir.⁷⁷

Adorno ve Horkheimer için “kültür endüstrisi”nin rolü, “aydınlanma maskesi altındaki kitle aldatmacası” ile aynıdır. Gelişmiş kapitalizmdeki kültürel üretim yapılanması, her şeye damgasını vuran kesin bir tekdüzelik ile kültürü hiç olmadığı kadar benzeştirir. Filmler, radyo, reklamlar ve bütün popüler mecralar bir sistem meydana getirirler. Kültür de meta üreten diğer sektörlerin üretim mantığı ile işlemektedir.⁷⁸ Kültür endüstrisi eleştirisi, modernliğin kurmuş olduğu denetim ağının toplumun manipüle edilmesindeki etkisini ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Teknolojik alanlardaki gelişmeler, kültür endüstrisi aracılığı ile denetim altına alınan birey üzerindeki tahakküm süreçlerine hız katmaktadır.⁷⁹

Walter Benjamin'in kaleme aldığı “*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*” (1936) başlıklı yazı, diğer Frankfurt Okulu üyelerinden farklı olarak kitle iletişimi ile ilgili gelişmeleri korku ile karşılamayan; bunu tarihsel bir olgu, devam eden bir süreç olarak gören bir yazıdır. Benjamin'in yazısı, popüler kültür ve onun daha geniş kültürel matriksle ilişkisi üzerine yargısal olmayan, uygun biçimde politik, spekülâtif ve kompleks bir düşüncenin temelini oluşmasına yardım etmiştir.⁸⁰ Benjamin, önsözle

⁷⁶ Douglas Kellner, **Critical Theory, Marxism and Modernity**, Cambridge and Baltimore: Polity Press and Johns Hopkins University Press, 1989, s:147

⁷⁷ Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, s:106-107

⁷⁸ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi**, (çev.) Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s:19

⁷⁹ Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, (çev.) Ünsal Oskay, İstanbul: Ara, s:312

⁸⁰ Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, s:110

başlayıp on beş bölüm halinde tasarladığı çalışmanın onüçüncü bölümünde, sinemanın kendi olanakları ile devrimci bir nitelik kazanabileceğini tartışmıştır.⁸¹

Kolker, Benjamin'in yazısının 1960'lı yıllarda sinema incelemelerinin artışına ve 1970'lerin başında feminist kuramların gelişmesine ve popüler kültürün ciddi analizine artan ilgi için zemin oluşturduğunu söyler. Popüler kültürün gelişimini baskıcı bir gerçeklikten ziyade potansiyel olarak özgürleştirici bir gerçeklik olarak algılanmaya başlamıştır. Benjamin'in düşüncelerinin çoğu kültür ve medyaya yeni yaklaşımların temelini oluşturması açısından önemlidir. Bu yaklaşımlar popüleri kaba ve ıslah edilemez olarak kınamaz; onun çekiciliğini ve karşılıklı etkileşimini anlamaya çalışır. Benjamin ısrarla popüler kültürün tüketicilerinin aktif olarak yapıyla ilişki kurduğu, herkesin kendi gereksinimlerine göre popüleri yorumladığı, düzenlediği bir bağlılık kültürü olduğunu hatırlatır.⁸²

Film incelemelerinde, Fransız yapısalcılığının 1960'lardaki yükselişi ve Kuzey Amerika ve Amerika'daki beşerî bilimlere nüfuz edişi de önemlidir. Dudley Andrew'un ifadesine göre, farklı yapısalcılık okulları (Barthes göstergebilimi, Althusser Marksizmi, Lacan psikanalizi) filmleri saklı yapıların semptomları olarak okurlar. En önemli yapısalcılardan Jacques Derrida'ya göre, bir sözcük ya da genel anlamıyla bir gösterge, hiçbir zaman bir varlığa tekabül edemez ve diğer sözcük ve göstergelerle sonsuz bir oyun oynar. Derridacı eleştirmenler sinematik "metinlerin" bu yüzden kesin şekilde "yorumlanabilecek" anlam ve yapılar içermediğini savunurlar. Aksine bir filmin içeriği halihazırda ve daima sökülmemekte, yani göstergebilimsel farkların oyunu aracılığıyla kendi içsel mantığını çürütmektedir. İzleyici de bir filme birden fazla anlam yüklemekte serbesttir. Bu anlamlardan hiçbirinin "gerçek" ya da "asıl" anlam olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Bu yaklaşım, "farklı disiplinlerdeki apayrı öznelerin birbirine verdiği cevapları-örneğin tüketicinin hayatını inşa etmek üzere kullandığı ürünleri nasıl deforme ettiği ve dönüştürdüğünü; 'yerlilerin" konu oldukları etnografileri nasıl baştan

⁸¹ Kirel, a.g.e., s:296

⁸² Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, s:110-112

yazdıklarını ve bozduklarını- keşfetme ve yorumlama” yoluyla işleyen kültürel çalışmalar alanında çok etkili olmuştur.⁸³

Kültürel çalışmalara göre, kültürün araştırılması disiplinler-arasıdır ve geniştir. Bütün olaylar kültürel pratik bağlamında görülür ve bu pratik yalnızca elit kültür endüstrisi tarafından değil, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet tarafından belirlenen birçok altkültürün etkinlikleri ve müdahaleleri tarafından belirlenir. Kültürel pratik hem yapıtların üretimini hem de tüketici tarafından bunların alımlanışını içerir. Kültür ve onun bütün bileşenleri tutarlı, okunabilir ve interaktif “metinler” olarak yorumlanabilirler. Popüler kültür ürünlerini belirleyen ve kültürü yukardan aşağıya doğru ayırıştırarak iktidar, politika ve iş çevrelerinin birliği olarak “kültür endüstrisini” önermek yerine kültürel çalışmalar; üretim, tepki ve alımlamanın karmaşık bir karşılıklı etkileşimine bakar.⁸⁴

Derrida’nın yapısökümcülüğü ile mutlak bir anlamın yokluğuna işaret görüşe örnek olarak Fiske’nin aktardıklarını hatırlamak anlamlı olabilir: Orta Avustralya çöllerinde bir kabile yaşamı süren Avustralya Yerlileri’nin en çok beğendiği filmlerden birisinin *Rambo* olduğu bulgulanmıştır. Avustralya Yerlileri, temel çatışmanın Üçüncü Dünyanın bir temsilcisi olarak gördükleri *Rambo* ile beyaz yönetici sınıf arasında meydana geldiğini düşündükleri için metinden kendi anlamlarını –kendilerinin beyaz, sömürge, sonrası ataerkillik deneyimleriyle açıkça ilintili, kendilerinin ırklar arası ilişkilerine direnişçi bir anlam katmada yardımcı olabilecek düzeyde işlevsel bir dizi anlam çıkarmaktadır. Avustralya yerlilerinin *Rambo*’dan çıkarttıkları anlamlar haz vericidir çünkü bunlar metin tarafından değil derinden üretilen ilintili, işlevsel anlamlardır. Ronald Reagan bu filmi kendi işini kendin gör bireyciliğine ilişkin iletisi nedeniyle överken, bireysel hazzını büyük bir olasılıkla kendi siyasal amaçlarına hizmet eden oldukça farklı anlamlarda deneyimlemektedir. Reagan’ın hazları hegemonyacı, metin tarafından yeğlenmiş hazlardır, bu yüzden kendisinden çok az üretkenlik istemektedir ya da hiç istememektedir. Öte yandan, Avustralya Yerlilerinin ürettikleri

⁸³ Jun, a.g.e., s: 13- 16

⁸⁴ Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, s:113

anlamlar direnişçi anlamlardır, daha üretken, daha popüler bir süreç tarafından üretilmişlerdir.⁸⁵

Kültürel çalışmalar için popüler iletişim araçlarının tüketicileri gördükleri ve duydukları kaba homojenliğiyle bastırılan ve baskı altına alınan sessiz, yığılmış ve aynılaşmış bir kitle değildir. İnsanlar filmleri çok farklı yönlerden, farklı anlama düzeyleri ve yorumlama yetenekleriyle tüketirler. Frankfurt Okulu'nun yekpare olarak gördüğünü, kültürel çalışmalar sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyetin damgasını vurduğu, arzuları ve akli olan bireylerin karmaşık bir grubu olarak görür.⁸⁶ Kültürel çalışmalar tanımlamaya, analiz etmeye ve açıklamaya çalışır. Bu bakımdan yargı anlamaktan sonra gelir. Kolker, kültürel çalışmaların bu yaklaşımından hareketle amaçlananın ahlaki bir merkezi koruyarak yargısal olmamaya çalışmak olduğunu söyler. Kellner da Frankfurt Okulu'nun seyircinin medya kültürü tarafından kolayca yönlendirilebilen, kendi deyimiyle, kültürel birer ahmak olarak ve pasif olduklarını kabul eden çözümlerinin yanlışlığını vurgular. Aynı zamanda izleyicinin her zaman kendi anlamlarını yaratabilen etkin ve yaratıcı bireylerden oluştuğunu düşünmenin de sorunlu bir bakış açısı olduğunu ileri sürer.⁸⁷

Çalışmanın ilerleyen adımlarında, toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden popüler sinemada, özellikle Disney animasyonlarında, kurulan kadın/erkek temsilleri, bu temsillerin yaşadıkları dönüşümler, bu dönüşümlerin anlatıya etkileri ve arka planları tartışılırken kültürel çalışmaların sunduğu zihin açıcı imkanlar göz önünde bulundurulacaktır. Temsillerde yaşanan değişimin bir “imkan” olup olmadığı sorusunun yanı sıra değişimin egemen ideolojinin kendisini koruma ve sürdürme stratejilerinin devamı olup olmadığı sorusuna da yanıtlar aranacaktır. Temsilin politik önemi kendisini her dönemde korumaktadır. Kadın ve erkeğe dair inşa edilen temsiller üzerinde dün olduğu gibi bugün de “iktidarın” kendine devşirdiği menfaatleri göz ardı edilemez. Örneğin “dün” “domestik” kadın temsilinden fayda sağlayan kapital düzenin “bugün” “çalışan” kadın temsilini kendisi için işlevsel kıldığı görülmektedir. Buna rağmen, popüler sinemada temsil bağlamında yeniden inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerinin,

⁸⁵ Fiske, a.g.e., s:74-75

⁸⁶ Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema*, s:114

⁸⁷ Kellner'dan akt. Kirel, a.g.e., s:43

toplumda kadın, erkek ve çocuk kimliğinin şekillenmesinde bir özgürleşme sağlayıp sağlamadığı sorusu güncel bir soru olarak karşımızdadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin inşası/çoğaltımı/yeniden üretimi ve temsillerin yaygınlığı iktidar ve kimlik bağlamında ne gibi etkilere sahiptir? Çalışma bu tartışmalar bağlamında ilerleyecek ve prenseslik anlatılarındaki temsil düzenlemelerinin hangi kimlikleri görünür kıldığına cevaplar arayacaktır.

2.3. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Tartışmalar

Toplumsal Cinsiyet Nedir? Biyolojik Midir Yoksa Sosyal İnşaa Mıdır?

Erol Mutlu, “toplumsal cinsiyet” kavramını erkek ile kadın arasındaki kültürel farklılaşma olarak tanımlar. Buna göre toplumsal cinsiyet doğayla ilişkisi olmayan bir kavramsallaştırmadır. Bu kavramın tek doğal yönü cinsel farklılaşmadır. “Cinsel farklar anlamlı olarak düşünüldüğünde” der Mutlu, “cinsiyetle değil toplumsal cinsiyetle karşı karşıya olunduğu anlaşılmaktadır.”⁸⁸ Heteronormatif düzen için cinsiyet terimi, kadın ve erkek olmanın biyolojik yönüne karşılık gelmektedir.⁸⁹ Cinsiyet, bireyin “biyolojik cinsiyet”i bağlamında belirlenen demografik bir kategori olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, kültürel yapıyı karşılamak üzere “kadın ya da erkek olmaya” toplumun ve kültürün yüklediği “anlam”ları ve beklentileri ifade eder.⁹⁰ Eğer bir kişi, dişi (veya erkek) bireylere uygun görülen toplumsal beklentileri karşılıyorsa o kişi dişildir (veya erildir). Buradan hareketle, toplumsal cinsiyetin, dişil ya da eril sayılmak için sergilenmesi gereken tutumlarla ilgili toplumsal fikirler ve beklentilerden oluştuğunu söylemek mümkün hale gelir.⁹¹

İki terim sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılırken, 1960’lardan günümüze değişen toplumsal, ekonomik ve siyasal oluşumlar sayesinde; “toplumsal cinsiyet teriminin biyolojik cinsiyetle açıklanamayan toplumsal sınıf, ataerkillik, siyaset ve ilgili toplumdaki üretim biçimleri ile bağlantılı yeni bir anlamı” olduğuna dair fikir birliğine varılmıştır. Cinsiyetin toplumsal ve biyolojik boyutuna dair gerçekleşen tartışma sıklıkla

⁸⁸ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Sofos Yayınları, 2012, s:301

⁸⁹ (Hz.) Feryal Saygılıgil, **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2016, s:9

⁹⁰ Vehbi Bayhan, “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”, Doğu Batı, Toplumsal Cinsiyet Dosyası, Yıl:16, Sayı:63, s:153

⁹¹ Alison Stone, **Feminist Felsefeye Giriş**, (çev.) Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2016, s:54

kadın ve erkeğin davranışlarının/rollerinin biyolojik yapı mı yoksa kültür ve toplum tarafından mı belirlendiği çerçevesinde gerçekleşmektedir.⁹² Burada iki yaklaşım öne çıkmaktadır: “Biyolojik belirlenimcilik” ve “sosyal inşacılık”. Biyolojik belirlenimcilik, kadınların ve erkeklerin biyolojilerinin, buldukları toplumsal konum ve statülere sahip olmalarının nedeni olduğunu söyler. Bu görüşe göre, dişi ve erkek biyolojisi değiştirilemezdir, o yüzden kadınların ve erkeklerin toplumsal konumları da değiştirilemezdir. Örneğin, kadınların nadiren üst düzey, yüksek sorumluluk getiren işleri olur çünkü biyolojileri –premenstrüel gerginlik eğilimleri- onları bu işleri iyi yapmaktan alıkoyar.⁹³ Bu görüş erkeğin fiziksel üstünlüğü nedeniyle kadına, doğaya ve topluma egemen olduğu açıklamasını destekler.⁹⁴

Kadınların sözel, erkeklerin sayısal alanlarda üstün oldukları iddiası da yine biyolojik özellikleri ile açıklanan yaklaşımlara örnektir. Bu iddialara karşın biyolojicinsiyet- akıl üçgeni hem ampirik hem de felsefi olarak araştırılması gereken pek çok sorunsalı içermektedir. Cinsiyete dair bilimsel tespitlerin sıklıkla erkek merkezli ideolojilerle yoğrulmuş tespitleri içermesi söz konusudur. Bu tespitlerde kadınsı olan edilgin, erkeksi olansa etken öğelerle anlatılır. Çok fazla örnekleme sahip bu konuda spesifik bir örnek döllenme sürecinin bilimsel tasvirleridir. Bu süreçte yumurta hep edilgin ve durağan; sperm etkin ve hareketli şekilde tasvir edilir. Yeni bulgulara göre ise yumurta hücresi protein ve moleküller üretip sperm hücrelerinin kendine yapışması ve içine nüfus etmesi için, deyim yerindeyse, emir vermektedir. Bu durum, bilim tarihinde de bol miktarda cinsiyet ayrımcı kuram ve tasvire rastlamanın mümkün olduğunu göstermektedir.⁹⁵

Biyolojik belirlenimciliğe karşın feminist teorisyenler, toplumsal beklentilerin ve koşulların kendi başına biyolojinin sonucu olmadığını savunurlar. Bu savı farklı kültürlerdeki toplumsal cinsiyet beklentileri arasındaki çeşitliliğe dair antropolojik kanıtlarla desteklerler.⁹⁶ Dişillığe ve erillığe dair kodların kültürlere göre değiştiğini

⁹² Webster (1996) ve Sundin (1995)’den akt. İlkay Savcı, “Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 54.01 (1999), s:130

⁹³ Stone, a.g.e., s:54

⁹⁴ Slattery (1992)’den akt. Savcı, a.g.m., s:130

⁹⁵ Berna Kılınç, “Aklın Cinsiyeti Var mı?”, (der.) Zeynep Direk, **Cinsiyetli Olmak** içinde (35-51) İstanbul: YKY, 2014, s:37-48

⁹⁶ Stone, a.g.e., s:55

ortaya koyan tarihsel ve antropolojik tartışmalar bulunmaktadır. Örneğin, Viktorya İngilteresi'nde "dişilik", fiziksel incelik, ücretli işlerden uzak durma ve cinsel duygunun yokluğunu içerirken günümüz Afrikası'nda "dişilik" fiziksel kuvvet, ekmek parasını kazanabilme ve cinsel güvenle ilişkili görülmektedir. Öte yandna aynı toplum içinde dahi, farklı bağlamlar (ırk, yaş, fiziksel kapasite, sınıf) toplumsal cinsiyetin anlamını ciddi oranda değiştirebilmektedir.⁹⁷ Bu anlamda insanların tercihlerinin şekillenmesinde içinde buldukları toplumun ve koşulların belirleyiciliği ön plana çıkmaktadır.⁹⁸

Sosyal inşa görüşü için Sosyolog Jo Paoletti'nin aktardığı örnek hatırlanabilir. Buna göre on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar beş yaşından küçük çocuklara üniseks bir renk olarak beyaz kıyafetler giydirilir. Fakat zaman içinde bugünkü pembe ve mavi ayrımını doğuracak şekilde, küçük çocuklara farklı renkte kıyafetler dikilmeye başlanır. Bununla birlikte erkek ve kız çocuğa yakıştırılan renklere yönelik keskin ayrımın belirginleşmesi yaklaşık yarım yüzyılı bulmuştur. Pembe bir süreliğine erkeklere yakıştırılmıştır. Çünkü "kararlı ve daha güçlü" bir renk olarak kırmızının yakın akrabasıdır, "hırs ve cesaret"i çağrıştırmaktadır. "Daha ince ve zarif" olan "inanç ve sebat sembolü" mavi ise kızlara ayrılmıştır. Yirminci yüzyılın ortalarına doğru ise erkeklere mavi rengi, kızlara pembe rengi yakıştıran mevcut pratikler oturur. Bu "renk kodlaması", küçük çocukların toplumsal cinsiyet farklarını öğrenmesine hizmet etmiştir. Benzer şekilde moda gibi diğer sembolik alanlardaki toplumsal cinsiyet örüntüleri de⁹⁹, "toplum tarafından yaratılan ve kodlanan bir öğrenilmiş davranış pratiği" olarak görülmektedir.¹⁰⁰ Kadın ve erkeklerin duygularını ifade etmelerine yönelik tutumlar da sosyal inşa sürecinin bir diğer basamağını oluşturur. Kadınlardan duygularını göstermeleri

⁹⁷ Bilton (2009)'dan akt. Bayhan, a.g.m, s:155

⁹⁸ Cordelia Fine, **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması**, (çev.) Kıvanç Tanrıyar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s:110

⁹⁹ Kaja Silverman'ın "Moda Bir Söylemden Parçalar" başlıklı makalesinde "Batı modası tarihinin, hem seyirlik teşhirin otomatik olarak kadın özelliğiyle eşitlenmesine, hem de teşhirciliğin daima kadının denetleyici bir erkek bakışına tabi kılınması anlamına geldiği varsayımına" ciddi biçimde meydan okuduğunu ifade eder. Bazı moda eleştirmenlerinin daha önce gözlediği gibi, süslü giyim on beşinci, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda öncelikle bir toplumsal cinsiyet değil, yasa tarafından korunan bir sınıf ayrıcalığıdır. Bu dönemde erkek giyimi en az kadınlarınkı kadar şık ve gösterişlidir; bu yüzden cinsiyet giyime damgasını vurduğu ölçüde, görülebilirlik bir kadın özelliğinden çok bir erkek özelliği olarak tanımlanmıştır. (Tartışmanın devamı için bkz: (der.) Tania Modleski, Eğlence İncelemeleri, s:179)

¹⁰⁰ Fine, a.g.e., s:220-222

beklenirken, erkeklerin duygularını dışarı vurmasının zayıflık olarak algılanmasında olduğu gibi.¹⁰¹

Foucault ve Bedenin Şekillendirilmesi

İnsan bedeni, “fiziksel veya maddi bir nesne” olduğu kadar “toplumsal anlamlarla yüklü sosyal bir nesne” olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda “beden, hem fiziksel hem fenomenolojik bakımdan bireysel bir yaratım hem de toplumsal ve kültürel bir üretim” olarak değerlendirilmektedir. Kişisel olduğu kadar “kamusal” da olan beden; “toplumsal süreçlerdeki değişimler ile kültürel kodların aldığı yeni biçimleri yansıtmaktadır.”¹⁰² Öznenin beden üzerinden oluşturulması ve denetlenmesi sürecinde Foucault’nun görüşleri birçok feminist tarafından benimsenmiş, tartışılmış ve yol gösterici olmuştur.

Foucault modern toplumlarda iktidarın artık monarka ait olmadığını, bunun yerine daha az görünür şekilde çeşitli kurumlara yayılmış olduğunu savunur. Bu kurumlar hapishaneler, okullar, hastaneler, tımarhaneler ve fabrikalardır. Buna göre iktidar tüm toplumsal ilişkilerde işbaşındadır. “Yukarıdan” devlet tarafından empoze edilmez, “aşağıdan” çok katlı toplumsal kurumlar ve ilişkilerden gelir. İktidar ilişkiseldir ve direnişi kısıktır.¹⁰³

Foucault, bedenin siyaset alanına doğrudan dahil olma biçimini tanımlarken, şunları söyler: “İktidar ilişkileri (bedene) doğrudan müdahale ederler: onu kuşatır, damgalar, eğitir, işkenceden geçirir, belirli görevleri yerine getirmesi, törenlere katılması, etrafına bir takım işaretler göndermesi için zorlar.”¹⁰⁴ Foucault’nun iktidar ilişkilerinin toplumsal alanı tertip etmesi ve bu işe öncelikle insan bedeni üzerinden işlerlik kazandırması tezi, feministlerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin anatomik farklılıklardan yola çıkarak tertip edilmesinin toplumsal hiyerarşiler açısından merkezi rol oynadığını

¹⁰¹ Son dönem Disney animasyonlarında ayrı ayrı kadın ve erkek ile bağdaştırılan duyguların ve fiziksel özelliklerin zaman içinde değiştiği/kaynaştığı ve “androcini” karakterler şeklinde temsil edildiği görülmektedir. (bkz: *Karmakarışık* animasyonunda örgü örme, ağlamaktan ve yemek yapmaktan hoşlandıklarını itiraf eden erkek devler.) “Androcini” belli bir kültürde geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıkan ve tipik olarak erkeksi olduğu düşünülen olumlu özellikleri, tipik olarak kadınsı olduğu düşünülen olumlu özelliklerle bütünleştiren bir kişilik tipi; cinsiyet rolleri konusunda esneklik. (Bkz: Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s:67)

¹⁰² Esgin (2011)’den akt. Bayhan, a.g.m., s:150

¹⁰³ akt. Stone, a.g.e., s:94-96

¹⁰⁴ Judith Butler, “Bedenler ve iktidar, Tekrar”, *Cogito: Michel Foucault*, Sayı:70-71, 2012, s:275

görmelerini sağlamıştır.¹⁰⁵ Toplumsal cinsiyete dair toplumsal koşullandırmaların aileyi, aile içindeki kadın ve erkek rollerini şekillendirmede yine içinde yaşanılan toplumun koşullarına göre değişmesi söz konusudur.¹⁰⁶ Cinselliğe ve sonuçlarına dair pek çok koşulun (doğum, bebek bakımı, çocuk sayısı) oluşmasında da toplumun sosyal ve ekonomik yapısı etkili olmaktadır.¹⁰⁷ Değişen sosyo-ekonomik durumların dönemlere göre cinsiyete dair her alanda yaptığı şekillendirme sürecini pek çok açıdan okumak mümkündür.¹⁰⁸

Bireyin “ontolojik boyutunu oluşturan beden” biyolojik açıdan olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik açıdan da önem taşımaktadır.¹⁰⁹ Küresel tüketim toplumunda bireylere, davranış ve eylemlerinde, benliklerinden çok bedenlerini merkeze almasını salık veren, onları hazza yönlendiren imajlarla çevrilmiş durumdadır. Bedenin biçimlendirilmesinde en iyi işleyenlerden biri de popüler kültürdür.¹¹⁰ Gündelik hayatta popülerin pek çok kanalında bedenin temsiline dair “örnek” rol modeller üretilmekte ve sunulmaktadır. Bununla birlikte sunulan modellerin, içinden geçilen zamana göre değişmesi de söz konusudur.¹¹¹

¹⁰⁵ Lois McNay, “Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması”, Cogito: Michel Foucault, Sayı:70-71, 2012, s:330

¹⁰⁶ Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı** başlıklı çalışmasında 1930’larda radyo programlarında babalığa dair vurguların, pedagojik programların yoğunluğundan bahseder. Bu programlarda “babalık” figürünün yeniden inşası, babanın ev içine döndürülmesi ve aileye karşı ilgisinin artırılmasına dair mesajlar söz konusudur. Ahıska, o dönemde Türkiye’de eşcinsel eğilimlere karşı babanın aile içindeki ilişkilerinin iyileştirilme çabasının olduğunu öne sürer. Buna karşın Batı’da kadının eve döndürülmesine yönelik düzenlemeler söz konusudur. (Ayrıntılı tartışma için bkz: Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005)

¹⁰⁷ Vivien Burr, **Sosyal İnşacılık**, (çev.) Sibel Arkonaç, Ankara: Nobel Yayıncılık, 2012, 2. Basım, s:45

¹⁰⁸ Konuyla ilgili Türkiye’de çocuk bakımı ve doğuma yönelik izlenen politikaların değişimi düşündürücüdür. Son dönemde bebek bakımında “anne sütüne teşvik”, doğuma yönelik de “kadına ve normal doğuma saygı” mottoları dikkat çekmektedir. Geçmişte hazır mama ve sezeryana dair yönlendirmeler bugün “doğal” olandan yanadır. Doğumda ebelerin yeniden yer alması, doğum destekçisi olarak “doula”ların görev alması gibi düzenlemeler ile kadınlara doğumlarına sahip çıkmaları önerilmektedir. Yakın zamana kadar normal doğumun popüler kültürdeki “yanlış” ve korkuyu çağrıştıracak şekilde temsilleri sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur. TRT 1’de yayınlanan “Ertuğrul” dizisinin doğum sahnesinde gerçek bir ebe kullanılması normal doğumun medya tarafından artık olumlu şekilde temsilini sağlamayı destekleyen bir örnek olarak anılabilir. (Haber için bkz: <http://www.yenisafak.com/video-galeri/haber/halime-sultanin-dogumuna-gercek-ebe-girdi-2092238>)

¹⁰⁹ Bayhan, a.g.m., s:163

¹¹⁰ Esgin (2011)den akt. Bayhan, a.g.m., s:150

¹¹¹ Güncel bir örnek olarak Pirelli’nin 2016 yılı için hazırladığı takvim hatırlanabilir. 2016 yılına girmeye bir kaç hafta kala sosyal medyada Pirelli takviminden haberi olmayanların dahi ilgisini çekecek kadar çok haberi yapılan takvim, eskiden alışlagelen “seksi” modeller yerine tenisçi Serene Williams, müzisyen Yoko Ono, yönetmen Ava Duvernay, müzisyen Patti Smith gibi “güçlü ve başarılı” kadınların cinsel cazibelerinin ön planda olmadığı “normal” fotoğraflarına yer veren bir takvim hazırladı. Kadın bedeni üzerinden yapılan ve “devrim niteliği” şeklinde yorumlanan bu dönüşümü yine kadın bedeni üzerinden hayata geçirilmek istenenin bir parçası olarak yorumlamak mümkündür. (Haberle ilgili bkz: <http://www.hurriyet.com.tr/2016-pirelli-takvimi-ters-kose-yapti-40021232>)

Popüler kültürün beden üzerindeki şekillendirici gücünü anlamada, Foucault'un biyopolitik iktidarın tek biri merkezden yayılan baskı mekanizmaları üzerine kurulu bir iktidar yöntemi olmadığı tanımı açıklayıcıdır. Bireyler düzeyinde işleyerek rıza üreten iktidar mekanizmaları, söylemler aracılığı ile sunulur ve fiziksel bir güç olmaktan çıkar.¹¹² Güzellik ve kozmetik reklamlarında kullanılan imgeler ile neyin çekici bir dişil görünüm saylayacağına dair inşa edilen normlara karşısında kadınlar kendilerini bu normlara göre ölçmek ve düzenlemekten kaçınmakta zorlanabilirler.¹¹³ Bu durumda imgeler disiplinci iktidarı uygulamaktadırlar: Kendi kendini düzenleyen, kendi kendini cezalandıran, dişil bireyler üretirler. Eril iktidar yalnızca, kadınlar onları yeniden üretmeye katıldığı sürece devamlılığını koruyabilir. Örneğin kadınlar görünümüleriyle ilgili bir endişeyi içselleştirdiklerinde ve çekici görünmeye kafayı yormaya başladıklarında eril iktidarı kasıtsızca yeniden üretmektedirler.¹¹⁴ Bu bağlamda Foucault'un iktidar kavramsallaştırılması modern toplumda bedenin, özellikle de kadın bedeninin nasıl disipline edildiğini de açıklığa kavuşturur.

Feminist Hareket İçinde “Toplumsal Cinsiyet”i Tartışan Öncü Çalışmalar

Feminizm ve kadın çalışmaları, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ilişkisini zengin felsefi bir zeminde tartışmıştır. Feminist kuramın mevcut paradigmasında “bütünleşmiş kimlikler inşa etmenin dışlayıcı olduğu” düşüncesi genel bir kabule sahiptir. Kadın olma tecrübesi yaştan, ırktan, sınıftan ve eğilim gibi benzeri farklılıklardan etkilenmekte ve bu bağlamda farklılaşmaktadır.¹¹⁵ Kristeva'nın *unes femmes*¹¹⁶ fikri bu bağlamda öncelikli

¹¹² Gülnur Elçik, “Beden, İki Nokta Üst Üste”, **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları** içinde (187-213) (der.) Feryal Saygılıgil, s:189

¹¹³ Amerikalı soul sanatçısı Alicia Keys'in “Makyaja Hayır” kampanyası “ünlü” kadınların güzellik endüstrisi üzerinden uygulanan baskılara karşı duruşunun “olumlu” bir örneği olarak okunabilir. Keys, kampanya için yazdığı yazıda “Yeni albümümü hazırlamaya başlamadan önce, nefret ettiğim şeylerin listesini yaptım. Onlardan biri kadınların güzel, seksi, zayıf olmaları yönünde beyinlerinin yıkanmasıyla ilgiliydi. Kadınlar gün geçtikçe birer arzu nesnesi haline dönüştürülüyordu ve ben bundan nefret ediyordum” ifadelerini kullanır. Güzellik standartlarına karşı çıkan ünlüye diğer kadın ünlüler de kendi makyajsız fotoğraflarını paylaşarak destek verirler. Keys'in açılımı güzellik endüstrisinin özellikle “göz önünde olan” kadınları da kullanarak/araçsallaştırarak oluşturduğu “görünmez” baskıya dikkat çekmesi bakımından anlamlı bir çaba olarak değerlendirilebilir. (Haberin devamı için bkz: <http://www.cnnturk.com/magazin/alicia-keys-artik-makyaj-yapmayacagim?page=2>)

¹¹⁴ Stone, a.g.e., s:96-97

¹¹⁵ Zeynep Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi” (der.) Zeynep Direk, **Cinsiyetli Olmak** içinde (67-85) İstanbul: YKY, s:67-68

¹¹⁶ “Unes femmes” kavramsallaştırması ile Kristeva kastettiğini şu şekilde açıklar: “Kanımca, artık bütün kadınlar şeklinde konuşmamızın imkansız olduğu bir döneme geldik. Artık tek tek kadınlardan bahsetmeliyiz...Kadınların oluşturduğu bir topluluktan bahsedebiliriz, ama esas önemli olan bu topluluğun kitle şeklinde mütalaa edilmemesi. Bu topluluk tek tek özgün kadınlardan oluşmalı. Ve bu dönemde feminizmi tehdit eden en büyük tehlike sürü şeklinde feminizm yapma dürtüsüdür... Biz değil benler'den bahsetmeliyiz.” (Devamı için bkz: Hülya Durudoğan, “Unes

bir öneme sahiptir. “Tek tek özgün kadınlardan oluşan bir topluluk olma halinin” bazı amaçlar dahilinde birlikte hareket etmeyi mümkün kılarak olumlu neticelere yol açabileceğini iddiasını taşıyan düşünür, bunula birlikte bir insanı niteleyebilmek için o insanı “bazı kategoriler dahilinde” düşünmek gerekliliğini de eleştirir. Kristeva’ya göre günümüzde ekonomik sınıflardan ziyade cinsel açıdan “ayrıştırılan” sınıflardan bahsedilmektedir.¹¹⁷

Toplumsal cinsiyet tartışmasında önemli yeri olan bir diğer isim ise Simone de Beauvoir’dur. Yazarın 1949’da yayımladığı *İkinci Cins* kitabı, kadınların ezilme nedenlerini sorgulayan, kadını “öteki” olarak gören erkek zihniyetinin tarihsel, ekonomik, ruhbilimsel, mitolojik kökenlerini inceleyen ve “dişilik” kavramını tartışan öncü bir kitaptır. Beauvoir’ın “kadın doğulmaz kadın olunur” sözü kadın olmanın toplumsal öğretilerle belirlendiğini ortaya koyan düşüncenin temelinde yer alır. 1972’de *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum* başlıklı çalışmasını yayınlayan Ann Oakley ise, çalışmasında toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilme biçimlerinin –yukarıda da anılmış olan- örneklerini verir. 1970’te *Cinsel Politika* (Sexual Politics) kitabıyla “cinsel politika” kuramını feminist literatüre kazandıran Kate Millett, “cinsel egemenlik”in en yaygın ideoloji olduğunu söyler. Yazara göre, bu egemenlik biçimi sınıf ve ırk ayrımından bile daha keskin ve süreklidir.¹¹⁸

Monique Wittig de *Straight Düşünce* (1980) başlıklı çalışmasında cinsiyet farklılığı ideolojisinin “erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal karşıtlığı doğa bahanesiyle örten bir sansür” gibi işlediğini savunur. “Eril-dişil”, “erkek-dişi” kategorileri, diğer toplumsal farklılıklar gibi ekonomik, politik ve ideolojik bir düzen bağlamında işlerlik kazanmaktadır. Maddi ve ekonomik düzeyde bölünmelere sebep olan cinsiyet kategorisi toplumu heteroseksüel olarak kuran siyasal bir kategoridir. Wittig’e göre bir “tahakküm sistemi” içerisinde gelişen ilişkiler ağında heteroseksüellik “doğal”

Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” (der.) Zeynep Direk, **Cinsiyetli Olmak** içinde (51-66) İstanbul: YKY, 2014, s:61)

¹¹⁷ Kristeva’dan akt. Durudoğan, a.g.m., s:61

¹¹⁸ Saygılıgil, a.g.e., s:13-15

olarak tanımlanır. Bunun sonucunda nüfusun yarısı olan kadınlar heteroseksüelleştirilir ve heteroseksüel bir ekonomiye maruz bırakılır.¹¹⁹

1970'lerin feminizmi, sadece eşitlik talebinde bulunan birinci dalga feminizminden farklı olarak, patriyarkal bir sistemde bu eşitliğin olanaksızlığına dayanır. Feminist düşünce bağlamında 1970'li yıllarda “biyoloji kaderdir” anlayışına karşı çıkan “özel olan politiktir” önermesi ağırlık kazanmıştır. Bununla birlikte 1990'lara kadar toplumsal cinsiyet analizine ilişkin farklı ekollerin gelişmesi de söz konusu olur. Ekolleri, patriyarkal düşüncenin köklerini açıklamaya yönelik yaklaşım, psikanalitik yaklaşım ve Marksist yaklaşım şeklinde sınıflandırmak mümkündür.¹²⁰

Kavramları ve Çalışmalarıyla Judith Butler

1990'lardan sonra ise Judith Butler'ın çalışmaları ve Queer Teori toplumsal cinsiyet çalışmalarında ağırlık kazanır. Feminist teori, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik çalışmalarını ciddi şekilde etkilemiş olan Butler, “feminizmin belli bazı biçimleriyle mücadele ve muhalefet içinde olduğumu düşünsem de metni feminizmin bir parçası olarak görüyordum” dediği *Cinsiyet Belası* (1990) başlıklı çalışmasında amacının toplumsal cinsiyetin sınırlarına ve yerleşmiş standartlara uygunluğa dair “sanı”lara dayanan, “toplumsal cinsiyetin anlamını erilliğe ve dişiliğe dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere” itiraz getirmek olduğunu belirtir. Toplumsal cinsiyetin anlamını “kendi pratiğinin önvarsayımlarıyla sınırlandıran her feminist kuram” Butler'a göre, feminizmin içinde “dışlayıcı” toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretmeye devam etmektedir. Yazar, feminizmin “belli toplumsal cinsiyet ifadelerini idealleştirip yeni hiyerarşi ve dışlama biçimleri üretmemeye dikkat etmesi” gerektiğini savunur.¹²¹

Feminist kuramın bir toplumsal cinsiyet kimliği kuramı anlayışının motivasyonunu sorguladığı *Cinsiyet Belası*'nda¹²² Butler'ın toplumsal cinsiyet ile

¹¹⁹ Monique Wittig, **Straight Düşünce**, (çev.) Leman Sevda Darıoğlu, Pınar Büyükaş, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, s:38-39

¹²⁰ Saygılıgil, a.g.e., s:13-15

¹²¹ Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, (çev.) Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, Dördüncü Basım, 2014, s:12

¹²² Iris Marion Young, “Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler”, Cogito: Feminizm Sayısı, Sayı:58, 2009, İstanbul: YKY, s:42

cinsellik arasında vurgulamak istediği; “normatif¹²³ heteroseksüellik koşullarında toplumsal cinsiyeti zapturapt altına almanın kimi zaman heteroseksüelliği muhafaza etmenin bir yolu” olarak kullanılmasıdır. Cathrine MacKinnon’un aynı meseleyi farklı şekilde formüle ettiğini söyler Butler ve MacKinnon’un şu sözlerini aktarır:

Cinsiyetler arası eşitsizlik kişinin niteliği olarak durağanlaştığında toplumsal cinsiyet biçimini alır; kişiler arasında bir ilişki olarak hareket ederken ise cinsellik biçimini alır. Toplumsal cinsiyet, erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin katılaşmış halidir.¹²⁴

Bu görüşte cinsel hiyerarşi toplumsal cinsiyeti üretmekte ve pekiştirmektedir. “Heteroseksüel normatiflik”ten ziyade, “heteroseksüel ilişkilerin ardında yattığı iddia edilen toplumsal cinsiyet hiyerarşisi” toplumsal cinsiyeti üretip pekiştirmektedir. Bu noktada Butler, “toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin toplumsal cinsiyeti üretip pekiştirdiğini” söylemenin “toplumsal cinsiyet toplumsal cinsiyete sebep olan şeydir” demek anlamına geldiği uyarısında bulunur. Ayrıca, MacKinnon’ın toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kendi kendini yeniden üreten mekanizmasının taslağını çizdiği yorumunu da ekler.¹²⁵

Butler, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın sorgulanması gerektiğini savunur; toplumsal cinsiyet, toplumsal bir performanstan başka bir şey değildir. “Normatif heteroseksüelliğin söylemsel kuralları”, öznelerin tekrarladığı “toplumsal cinsiyetlendirilmiş” performansları üretmektedir; bedenlerin cinsiyetlendirilişinin kaynağında bu tür performanslar yatmaktadır.¹²⁶ Belirli pratiklerle meşgul olmamız sonucu toplumsal cinsiyetli olmaktayızdır. Butler, toplumsal cinsiyetin kişinin “yaptığı” bir şey olduğunu savunur. Kişi ancak ilgili pratiklerle (ev temizlemek, belli kıyafetleri giymek, saçını belli şekilde kestirmek) meşgul olduğu ölçüde dişil/eril olarak kalabilir. Toplumsal normların bireyleri bu pratiklerle meşgul olmaya mecbur

¹²³ Butler, *Cinsiyet Belası*’nda “normatif” teriminin iki farklı anlamı olduğunu söyler ve terimin kendisi tarafından çoğunlukla belli bir tür toplumsal cinsiyet ideallerinin olağan şiddetini betimlemek için kullanıldığını ekler. “Normatif” sözünü genellikle “toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü” anlamında kullanır. Fakat “normatif” terimi aynı zamanda “etik gerekçelendirmeye dair, etik gerekçelendirmenin nasıl yapıldığını ve hangi somut sonuçlara varacağını anlatan bir terimdir.” (Devamı için bkz: Butler, *Cinsiyet Belası*, s:26)

¹²⁴ Butler, *Cinsiyet Belası*, s:17

¹²⁵ Butler, *Cinsiyet Belası*, s:17

¹²⁶ Young, a.g.m., s:43

biraktığı için de kimse basitçe alışlagelen düzenin dışına çıkarak farklı şekilde eylemeye başlayamaz. Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif olduğu yönündeki “meşhur” görüşünün altında yatan iddialar bunlardır. Toplumsal cinsiyet gerçekliği performatiftir; bu da toplumsal cinsiyet ancak icra edildiği müddetçe gerçektir anlamına gelmektedir.¹²⁷

Butler, kendisinin performans olarak saptadığı toplumsal cinsiyet kuramının bedenleri ve cinsel kimlikleri basitçe söylemin bir ürünü haline getirdiği eleştirilerine *Bela Bedenler* (Bodies That Matter) başlıklı çalışmasında cevap verir. *Bela Bedenler*'de “cinsiyet” kategorisinin en başından beri normatif olduğunu söyler. Bu tam olarak Foucault'nun “düzenleyici ideal” olarak belirlediği şeye denk gelmektedir. Butler, bu düzenleyici gücün “kontrol ettiği bedenleri üretme, sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm” olarak açıklanabileceğini ifade eder.¹²⁸

Bedenin sosyal boyutta ve iktidar ilişkilerinin merkezine yerleştirilerek inşa edildiği görüşünün teorik bağlamda gelişmesinde Foucault ve görüşleri önemlidir. Foucault, “bedeni disipline etme ve nüfusu denetleme” bağlamında “biyo-iktidar”ın, kapitalizmin işleminde son derece önemli bir yeri olduğunu belirtir. Kapitalizmi güvence altına alan, bedenlerin “denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla” gerçekleşmektedir. “Biyo-iktidar” çağında, disiplin aygıtı olarak çalışan ordu veya okul gibi kurumlardır.¹²⁹

Foucault, baskının ilkçağdan itibaren iktidar, bilme ve cinsiyet arasındaki ilişkinin temel kipini oluşturduğunu belirtir; “Baskı çağının yüzyıllar boyu süren serbestlik ve özgür ifade sonrasında, yani 17. Yüzyılda başlatılması sayesinde, onun kapitalizmin gelişmesiyle çakışması sağlanır; böylece baskı çağı burjuva düzeniyle tekvücut olacaktır.” Foucault'a göre, cinselliğin katı bir biçimde bastırılmasının nedeni “genel ve yaygın bir işe koşma çabasıyla uyumsuzluğudur.” İşgücünün sistemli olarak sömürüldüğü dönemde, bu gücün, “yeniden üretilmesini sağlayacak olan –ve asgari

¹²⁷ akt. Stone, a.g.e., s:98-99

¹²⁸ Judith Butler, *Bela Bedenler*, (çev.) Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014, s:7

¹²⁹ Bayhan, a.g.m., s:151

düzeve indirilmiş durumdaki- hazlar dışındaki hazlara” yönelerek dağılmasının hoşgörülmesi söz konusu değildir.¹³⁰

Zeynep Direk, Foucault’un bakışı ile “cinsiyet” mefhumunun “yapay ve kurgusal bir biçimde pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kılan” bir özelliğe sahip olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: “Foucault’ya göre beden ona doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir söylem tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli bir varlık değildir. Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır.” İktidar, söylem ve bedenlerin tarihsel bağlamda düzenlenişi ile ortaya çıkan “cinsellik”, Foucault’ya göre “cinsiyeti yapay bir kategori biçiminde üretir.”¹³¹

Butler, *Cinsiyet Belası* ve yakın zamanlarda yazdığı metinlerde Foucault’nun cinsiyet anlayışını büyük oranda kabul eder.¹³² Bununla birlikte Butler, inşa edilerek varlığımıza işlenen cinsiyetin kurgulanış şeklinin ırksal farklılıklaştırma ile benzeştiğini belirtir; “ırkı kısmen ırkçılık, cinsiyeti cinsiyetçilik, eşcinselliği de homofobi inşa etmiştir.” *Abjection*¹³³ (dışa atma) şeklindeki işleyişi ile tarih; “norm olan bedenleri inşa ettiği gibi, birtakım bedenleri de dışarı atar; onları anlaşılabilirliğin sınırına konumlandırır.” Bedeni “anlaşılır olanlara” ait sokaklara çıktıklarında “bela bedenler” süfli bir şekilde algılanırlar; reddedilir ve aşağılanırlar. Direk, “reddin itme, gülümsemenin alay, yabancıнын selamı hak etmez olduğu muamelenin felsefi biçimde çözümlenmesi gereğinin icat edilip kabul ettirilmesinde” Butler’ın düşüncesini önemli bir dönüm noktası olarak görür. Butler’e göre, “anlaşılabilirliğin sınırında inşa edilmiş bedenler”, yeniden anlamlandırma imkanını zorlayan “itiraz edebilme imkanının mekanı olan” bedenlerdir.¹³⁴

¹³⁰ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, (çev.) Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s: 13-14

¹³¹ Direk, *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*, s:71

¹³² Elizabeth Grosz, “Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek”, Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Sayı:65-66, 2011, s:17

¹³³ *Abjection*; atmak, kovmak, sürmek anlamlarına gelir ve dolayısıyla failliğin farklılaştırıldığı bir faillik alanını varsayar ve üretir. Burada kovmak, özneyi kuran ve dolayısıyla bu kurulumu zayıf olarak tesis eden, bir yadsımaya göndermede bulunan psikanalitik terim *Verwerfung*’u çağırıştırır. “Yadsıma” olarak çevrilen psikanalitik nosyon *Verwerfung*, bilinçdışıını ya da Lacancı kuramda gerçeğin kaydını üreten öncel gösterenin inkarı aracılığıyla toplumsallığı yaratırken, dışkılama nosyonu toplumsallığın koşulları dahilinde aşağılanmış, bozulmuş ve kovulmuş bir statüyü tarif eder. (Açıklamanın devamı için bkz: Butler, *Bela Bedenler*, s:10)

¹³⁴ Direk, “*Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*”, s:68-69

Butler, Foucault'nun bir söylem ve iktidar kuşatması olarak maddeleşme sürecinin izini sürdükçe, iktidarın üretici ve oluşturucu boyutuna odaklandığını belirtir.¹³⁵ Normlar iktidarın halleri değildir sadece ve yalnızca iktidarın daha geniş ilişkilerini yansıtmazlar; iktidarın işleminin bir yoludur ve iktidarın işleyişi bu tür normların işleme tarzı göz önünde bulundurulmadan tanımlanamayabilir. İktidar kendisini bir şekilde yeniden üretmeden iktidarda kalmaz. İktidar gerek belli türden öznel olarak oluşturularak gerekse de onların yeniden üretilebilirlik koşullarını düzenleyerek işler. Buradan öznenin oluşumu ile *tabiyet* arasındaki ilişkiye ulaşmak mümkündür. Butler'ın ifadesi ile, "iktidarın eylemesi için, bir öznenin olması gerekir."¹³⁶

Bir iktidar biçimi olarak *tabiyet* (subjection) paradoksaldır.¹³⁷ Butler, tabiyet ve düzenleme konusunda, Foucault'nun çalışmalarından türetilmiş iki uyarıcı hatırlatır:

(1) Düzenleyici iktidar önceden var olan bir özneye etki etmekle kalmaz, aynı zamanda o özneyi şekillendirir ve oluşturur. (2) bir düzenlemeye tabi olmak, aynı zamanda onun tarafından *özneleştirilmek* (subjectivated) anlamına gelmektedir. Kısaca tam da düzenlemenin icrası dolayısıyla bir özne olarak var edilmektir.¹³⁸

Özne olmanın koşulunun "iktidara tabi olmak" yani iktidar tarafından tanınmak olması aynı zamanda iktidara "boyun eğmiş olmak" anlamına gelmektedir. Tarihi *abjection* (dışa atma) tarihi olarak okuyan Butler, "yeniden anlamlandırma" (resignification) imkanlarını da sorgular.¹³⁹ "Toplumsal cinsiyet nedir, nasıl üretilir ve nasıl yeniden üretilir, imkanları nelerdir?" sorusunun ardından, "tortulaşmış ve şeyleştirilmiş toplumsal cinsiyet gerçekliği alanının farklı ve daha az şiddet içeren şekilde" yeniden kurulabileceğini iddia eder Butler. Bu bağlamda *Cinsiyet Belası*'nın amacı, "toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış bilginin" engelleyici ve şiddet içeren şekilde "gerçekliğin sınırlarını" belirlediğini göstermektir. Metnin "olumlu bir normatif

¹³⁵ Judith Butler, "Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler", Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Sayı:65-66, 2011, s:62

¹³⁶ Hülya Durudoğan, "Judith Butler ve Queer Etiği", Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Sayı:65-66, 2011, s:93

¹³⁷ Judith Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı**, (çev.) Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s:9

¹³⁸ Judith Butler, "Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri", Cogito: Feminizm Dosyası, Sayı:58, 2009, s:74

¹³⁹ Direk, *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*, s:77-78

görevi varsa” o da Butler’a göre, “bu meşruiyetin yanlış, gerçekdışı ve idrak edilemez addedilmiş olan bedenleri de kapsayacak şekilde genişletilmesinde” ısrar etmesidir.¹⁴⁰

Butler, *Bela Bedenler*'de inşa kavramının kendisinin yeniden düşünülmesi gerektiğini söyler ve Derrida'dan ödünç aldığı *re-iteration* kavramını ile inşa kavramını yenilemeyi dener. Direk, bu kavramın inşa tartışmasında “yineleme”yi karşıladığını belirtir. Derrida'nın kullanımına göre yineleme bir süreçtir: “Ne özneye ne de eyleme dayanan, öznelerin ve eylemlerin belirmesini önceleyen ve koşullayan bir süreç. İktidar hem baki kalarak süren hem de dengesizlik içeren yinelemenin ta kendisidir.” Butler'ın tartışmasında yinelenen düzenleyici toplumsal cinsiyet normlarıdır. Bu yineleme toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmasının temelidir.¹⁴¹ Beden bu yineleme ilişkisi içine konumlandırıldığında Butler maddeyi dinamik bir biçimde “maddeleşme süreci” olarak ele almayı önerir, bir yer veya yüzey olarak görmez. Süreç zamansaldır; maddeleşme zamanla bir dengeye kavuşur. Kısaca maddeleşme; “toplumsal cinsiyet normlarını yinelemek suretiyle maddeleşmeyi düzenleyen iktidarın bir sonucudur.”¹⁴²

Yasa ile ilişkisi olduğu için toplumsal cinsiyet “serbestçe gezinen, dolaşan, keyfi olarak seçilen, tercih edilen bir şey” olarak görülemez. İktidar ve yasa inşa eden konumunda ise, bunlar tek bir yerde değil, her yerdedir, en çok da “hiç yokmuş gibi görüldüğü” yerdedir. Direk, Butler'ın “yasa ile ona uymaya zorlanarak özne olarak kabul edilen arasındaki ilişkiyi” itaatsizlik fenomeni içinden okur. Yasanın reddedilmesi, çığnemesi, tek yanı işleminin sorgulanarak yeniden tanımlanması mümkündür. Bunun yolu, “yasanın özneye tekbiçimciliği, uyumlu davranışı dayattığı yerde”, itaatsizlik ve “abartı” ile yasanın gülünç duruma düşürülmesi ve sorgulanır hale getirilmesinden geçer. Örneğin, “kadın toplumsal cinsiyetini dayatan yasa”nın, yine beden bu yasayı abartılı şekilde üstlenmesi ve yinelemesi sonucu komik duruma düşürülmesi mümkündür. Yasanın otoritesi bu şekilde kırılabilir. Burada beden “özne ya da kötü özne” olmadan önce “performatif bir varlık” olarak ele alınması söz konusudur. Performans yalnızca

¹⁴⁰ Butler, *Cinsiyet Belası*, s:29

¹⁴¹ Butler'ın temsilin inşasında “yineleme”ye dikkat çekmesi, sinemadaki temsillerin anlaşılmasına yaptığı katkı bakımından son derece önemlidir. Popüler sinemada temsillerin inşası da “yineleme”ye tabidir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, masallardan popüler anlatılara, özellikle kadına dair hangi temsillerin “yineleme” işlemi ile sürekli üretilmeye devam edildiği yeniden tartışılacaktır.

¹⁴² akt. Direk, *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*, s:79-80

norm¹⁴³u ya da yasayı ihlal etmekle kalmamaktadır, bu ihlalle birlikte bir muktedir hale geliş de ortaya çıkar. Yasanın işgal gücünün karşısında işgal edilebilme durumu da gündeme gelir. Butler, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ırk terimlerinin kaynaklarındaki amaçlarından saptırılacak şekilde tekrar edilebilir olduklarına dikkat çeker. Queer de bu sayede, “en başta bir dışarı atılma, dışkılama nesnesi muamelesi görme konumundan rüştünü ispat etme noktasına taşınmaktadır.” Beden toplumsal cinsiyetin, ırkın, sınıfın işaretlerini performatif bir biçimde kazanarak beden olur. Burada iki performatif birden vardır, çünkü yasa ile ilişki çifte performans içerir. İkinci performans içinde taciz edilen kendisine dayatılan normu iki yanlı tekrar etme olanağına kavuşarak yasayı ya da normu icra etmeye/yıkmaya muktedir hale gelir. Beden bu ikili performatif yapı içinde maddeleşir. Direk, Butler’ın bedenini yasayla ilişkisinde maddeleştiği tezini verimli bir tez olarak yorumlar. Ancak cinsiyetli bedenini biyolojik bir veri olarak ele alınmasının reddi, bedenini fenomolojik bir araştırmasının gerekliliğine işaret etmektedir. Yaşayan bedenini dünyayla alışverişini ontolojik bir biçimde açıklığa kavuşturmadan maddeleşme kavramı yeterince temellendiremezdir.¹⁴⁴ Butler’ın kuramı cinsiyet- toplumsal cinsiyet ayırımından başlayıp maddesel-ideal ikiliğin dekonstrüksiyonuyla biten kuramlaştırma silsilesinde, öznellik ideallerinin ve cinselliğin giderek daha soyut hale getirmesi bakımından da eleştirilmiştir. Kuramın iddia ettiği gibi, insanların deneyimlerini betimlemesine ve anlamasına nasıl yardımcı olduğu açık bulunmamaktadır. Butler’ın cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayırımının mantığını başarıyla sorgulamakla birlikte, kuramının bu terimlerinin ötesine geçemediği eleştiriler arasındadır.¹⁴⁵

Bu çalışma için ise, Butler’ın toplumsal cinsiyetin “performatif” olduğu görüşü ve inşa sürecindeki “yineleme”ye dikkat çekmesi yol göstericidir. Disney prenseslik anlatıları düşünüldüğünde, farklı dönemlerde kadın ve erkek temsillerinin neyi performe ettikleri değişiklik göstermektedir. Bununla birlikte, aynı “dönem” içinde yer alan anlatı

¹⁴³Butler, toplumsal cinsiyetin bir norm olduğu önerisini detaylandırırken, normun toplumsal pratikler içinde normalleştirilmenin örtük standardı olarak işlediğini belirtir ve devam eder: “Normlar açık ve belirgin olabilir ya da olmayabilir, ancak toplumsal uygulamada normalleştirici ilke işlevi gördükleri zaman genellikle örtük, okuması zor haller alırlar ve en berrak ve çarpıcı biçimde, yarattıkları etkiler ve sonuçlar aracılığıyla ayırt edilirler. Norm, anlaşılabilirliğe hükmeder, belli başlı bazı pratiklerin ve eylemlerin ayırt edilip tanınabilmesine izin verir. Böylelikle toplumsal olana okunabilir hatlar dayatmaktadır ve toplumsal alanda neyin görünür olacağını ve neyin görünmeyeceğinin parametrelerini tanımlamaktadır.” (Ayrıntılı bilgi için bkz: Judith Butler, “*Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri*”, Cogito: Feminizm Dosyası, Sayı:58, 2009, s:74-75)

¹⁴⁴ Direk, *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*, s:81-84

¹⁴⁵ Young, a.g.m., s:42-43

karakterlerinin; kadın ve erkeklerin “performe” ettikleri durumlar benzerdir. Klasik dönemde prenseslerinin “domestik” ve “pasif” tutumlarının, postmodern dönemde ise “özgür” hallerinin yinelenmesinde olduğu gibi. Butler’ın toplumsal cinsiyeti iktidarın “beden politikaları” ile birlikte “tarih yüklü” bir alan olarak okuması da yine bu bağlamda önemli bir görüştür. Toplumsal “norm”ların anlatılardaki karşılıklarının “eleştirel” bir bakış açısıyla ele alınması hali hazırda yaşanmakta olan dönem ve durumlar için zor görülmektedir. Öte yandan kadın ve erkek kimliğine dair işletilen inşa süreçlerinin fark edilmesinin kişiyi özgürleştirme gücüne sahip olduğu da bir gerçektir.

“Toplumsal Cinsiyetinlendirmede” Medyanın Rolü ve Hegemonik Erkeklik

Toplumsal cinsiyet sosyo-kültürel bir süreçtir. Bireyler bu süreçte, toplumsal cinsiyet rollerini öğrenir, bu rolleri içselleştirir ve bunun sonucunda toplumsallaşır. Bu üçlü ilişkinin devamlılığını ve yeniden üretilmesini sağlayan aile, okul, sosyal çevre ve medya gibi ilişki örüntüleri ve kurumlardır. Toplumsal cinsiyet rolleri medyadan topluma yansır ve benzer şekilde toplumdan da medyaya yansır. Bu durum toplumun değer yargılarının kitle iletişim araçlarına aktarımı, kitle iletişim araçlarından da yeniden topluma aktarıma anlamına gelmektedir. Medya yalnızca toplumsal cinsiyet rollerini aktaran değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten bir araçtır.¹⁴⁶

Toplumsal cinsiyet paradigmasının, toplum bilimleri ve gündelik yaşam açısından ele alınmaya başlaması 1970’li yıllara denk gelir.¹⁴⁷ Medyada kadın temsili üzerine yapılan çalışmalara dair ilginin artmasında 1968 kuşağı ve İkinci Dalga Feminist Hareket’in iletişim çalışmalarına katkısı önemlidir. 1982’de *Women Studies in Communication* akademik dergisi yayın hayatına başlar, 1990’larda postmodern düşüncenin gelişimiyle ve Üçüncü Dalga Feminist Hareket’in ve Queer çalışmalarının ortaya çıkmasıyla konu hakkındaki çalışmalar çeşitlenir. Konular spesifikleşir ve farklı

¹⁴⁶ Gülüm Şener, Çağla Çavuşoğlu, Halil İbrahim İrklı, “Medya ve Toplumsal Cinsiyet,” **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları** içinde, (165-185), s: 165-166

¹⁴⁷ Hülya Uğur Tanrıöver, Ece Vitrinel, Ceren Sözeri, "Gözlemlerden Eylemlere: Türkiye’de Cinsiyetçi Olmayan Bir Medyaya Doğru..." Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 10.10 (2009), s:37

kimlikleri/ötekileri de barındıran ve söylem analizi üzerinden ilerleyen çalışmalar ortaya çıkmaya başlar.¹⁴⁸

Liesbet van Zoonen, “Medyaya Feminist Yaklaşımlar” (1994) başlıklı çalışmasında liberal, radikal ve feminist söylemin iletişim konusunda “araçsal” bir bakış açısını paylaştığını söyler ve şu şekilde devam eder:

Medya, kadınlar ve dişilik hakkında sırasıyla stereotipik, ataerkil ve egemen değerleri aktaran temel araçlar olarak algılanır. Bunlar toplumsal kontrol düzenekleri olarak hareket ederler: liberal feminist söylemde medya, sürekliliği, bütünleşmeyi, düzeni ve egemen değerlerin taşınmasını güvence altına almak için oldukça cinsiyetçi olan toplumsal mirası aktarır; radikal feminizm ataerkil medyanın, doğru biçimde ifade edildiğinde ataerkil yapıyı ciddi şekilde rahatsız edecek olan kadın deneyimlerini bastırarak ve çarpıtarak ataerkil toplumun gereksinimlerine hizmet ettiğini savunur; sosyalist feminizm medyanın, kapitalist, ataerkil yapıyı varolanların içinde en çekici olanı biçiminde sunduğunu ileri sürer. Medya, kadınlar hakkında çarpıtılmış egemen değerleri aktararak sırasıyla demokratik, ataerkil ve kapitalist toplumun yapısal gereksinimlerini giderir. Her bir feminist yaklaşımın savunduğu şey ise, medyanın kadın yaşamlarında gerçeklikleri aktarmamasıdır.¹⁴⁹

Zoonen, erillik ve dişilliğin belli inşalarının tarihsel bağlamda nasıl ve niçin ortaya çıktığının, belli inşaların diğerleri üzerinde ne şekilde ve hangi sebeple tahakküm kurabildiğinin anlaşılması gerektiğini savunur. Ayrıca egemen inşaların kadın ve erkeklerin yaşamakta oldukları “gerçeklik” ile ilişkisinin çözümlenmesi gerektiğini vurgular.¹⁵⁰ Zoonen’in ifadeleri, “benlik algılamaları”nın “toplumsal görüşlerin, değerlerin ve kabullerin adeta ete kemiğe büründürüldüğü söylemsel kuruluşlar”¹⁵¹ olduğu görüşünü desteklemektedir.

Toplumda zaten var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin medyaya yansımalarının ve eşitsizliğin pekiştirilmesinin altında, medyanın kapitalist üretimin ve tüketimin düzenlenmesinde ve tüketici kimliğinin yaratılmasında başlıca araçlardan biri olması yatar. Medya, tüketicileri farklı özelliklerine göre sınıflandırır ve kültürel ürünlerini bu farklılaşan pazarlara göre hazırlar, sunar ve satar. Baudrillard, medyanın ürettiği

¹⁴⁸ Şener, Çavuşoğlu, İrklı, a.g.m., s:168-169

¹⁴⁹ Liesbet van Zoonen, "Medyaya Feminist Yaklaşımlar", (der.) Süleyman İrvan, **Medya Kültür Siyaset**, Ankara: Ark Yay., 1996, s:316

¹⁵⁰ Zoonen, a.g.e., s:315

¹⁵¹ İrvin Cemil Schick, **Batının Cinsel Kırısı: Başkalkıcı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, (çev.) Savaş Kılıç-Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s:11

gerçeklik içinde erillik ve dişillik modelleri arasında cinsiyet farklılığının “cinslerin farklılaşmış doğasından değil, aksine sistemin farklılaştırıcı mantığından” kaynaklandığını şu şekilde açıklar:

İdeoloji tüketimin gereklerine göre düzenlenen kitle iletişim araçlarında, özellikle reklamlarda yer alan eril model rekabetçi, seçici erdemi simgeler. Dişil model ise kadının kendi kendisinden hoşlanması ve narsistik kendine ilgili telkin eder.¹⁵²

Kadınların medyada temsilini inceleyen çalışmalar, temsillerin yetersizliği kadar sorunlu yönlerini de ortaya koymaktadır. Medyanın cinsiyetçi yapısı hegemonik erkekliğin yeniden inşasına olanak sağlar. Toplumsal cinsiyet düzenlemelerinde ataerkil temsil stratejileri izlenmektedir. Kadınlar, dizilerde, haberlerde, programlarda, reklamlarda vb. sunumlarda “nesne, edilgen, güçsüz, erkeğe bağımlı, seyirlik malzeme” olarak temsil edilir. Matilda Butler ve William Paisley (1980) medyada kadınların temsili konusunda bir “cinsiyetçilik ölçeği” geliştirmiştir. Buna göre kadınlar;

1. Aptal, suskun, seksi ya da inleyen-kurban konumundaki nesne kadın. 2. Rolünü yerine getiren ve hayatında evi, yuvası hep temel yer olan, eş, anne, sekreter, hemşire vb. kadın. 3. Geleneksel rolüyle mesleğini bir arada yürüten kadın. 4. Erkekle eşit kadın. 5. Belirli kalıplara sokulmamış kadın (burada roller tersine çevrilmiş ya da alışılmadık dışında olabilir) şeklinde resmedilirler.¹⁵³

R.W. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (1998) başlıklı kitabında konuyla ilgili egemen erkeklik biçiminin erkekler arasında hegemonik olması anlamında hegemonik bir kadınlık biçiminden söz edilemeyeceği tespitinde bulunur. Toplumsal ilişkiler düzeyinde “kadınlık biçimleri” yeterince açık bir şekilde tanımlanmaktadır. Kadınların erkeklere küresel düzeyde tabi kılınması söz konusudur. “Ön plana çıkarılmış kadınlık”¹⁵⁴ erkekler ile ilişkilerdeki tabiiyet üzerinden tanımlanır. “İdeal kadın”

¹⁵² Baudrillard’dan akt. Şener, Çavuşoğlu, İrklı, a.g.m., s:167

¹⁵³ akt. Şener, Çavuşoğlu, İrklı, a.g.m.,s :172

¹⁵⁴ Burada kadınlar için “anneliğin” öne çıkarılmış bir “kadınlık değeri” olduğunu hatırlamak anlamlı olabilir. Elif Eda Karagöz’ün “Annelik Tabiatımızda Mı Var?” (2016) başlıklı yazısı toplum ve kültür tarafından kurgulanan ve aktarılan annelik mitinin, kadınların “iyi” ve “kötü” anne olarak şekillenmesindeki yerini sorgular. 2013 yılında yaşanan “Gölcük’teki bir öğretmen anne, iki aylık bebeğini evde bırakıp dokuz günlük bayram tatiline giderek oğlunun açıklıktan ölümüne sebep oldu” haberinden hareketle yazısını kaleme alan Karagöz, haberin “bir anne bunu nasıl yapar?” sorusunun diğer bütün soruları bastırarak şekilde kurgulanışını tartışır; “Bu bebeğin babası nerededir?, Bu bebeği doğurmayı tercih etmiş bir kadın böyle bir kötülüğün faili haline nasıl gelmiştir?, Akli melekeleri yerinde olsa bile ruh sağlığı ne derece yerindeydi?” gibi soruların neden hiç akla gelmediğini sorar. (Yazının devamı için bkz: Lacivert Dergisi, Sayı:25, Haziran 2016.) Bir kurum olarak dayatılan annelik söylemine karşılık dayatılan bir babalık kurumunun olup olmadığının sorgulanması gerekmektedir. Yazıda bahsi geçen olay ile ilgili olarak, Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan haberde annenin adı ve soyadı açık bir şekilde verilirken babanın adı ve soyadının sadece ilk

erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir. Bununla beraber marjinalleşmiş kadınlık biçimi de söz konusudur. Bunlar direniş stratejileri ve boyun eğmeme biçimleriyle tanımlanır. Hegemonik erkeklik kavramındaki “hegemonya” acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür. Bir erkekler grubunun, silah zoru veya işsiz bırakma tehdidiyle başka bir grup üzerinde kurduğu üstünlük hegemonya değildir. Dinsel öğreti ve pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına vb. kök salan üstünlük hegemonyadır.¹⁵⁵

Hegemonik erkeklik, genel anlamda bir erkeklik rolü olmaktan öte, erkeklerin rızası ile üretilen “kültürel bir ideal”dir.¹⁵⁶ Connell, kültürel erkeklik idealinin erkeklerin büyük bir çoğunluğunun gerçek kişilikleriyle bire bir örtüşmek zorunda olmadığını belirtir. Humphrey Bogart, John Wayne ve Sylvester Stallone gibi aktörlerin canlandığı “hayali” film karakterleri hegemonik erkekliğin kamusal alandaki yaygınlığına hizmet etmektedir. Connell, çok az erkeğin “bir Bogart ya da Stallone” olduğunu belirtir. Bununla birlikte büyük çoğunluk bu imajların ayakta tutulması için işbirliği yapmaktan çekinmemektedir. Bu “hayali” imajların erkeklere pek çok faydası olduğunu ifade eder Connell, “fantezi tatmini” ve “yer değiştirilmiş saldırganlık” bu faydalar arasında sayılabilir. Ama temel gerekçe, erkeklerin çoğunun kadınların tabiiyetinden faydalanıyor olmasıdır. Hegemonik erkekler kültürel olarak bu üstünlüğü ifade etmektedir.¹⁵⁷

Hegemonik erkeklik, kadınlar üzerinden olduğu kadar “tabi kılınmış erkeklik”lerle ilişkili şekilde de inşa edilmektedir. Bu “öteki erkeklik”lerin açıkça tanımlanması gerekmemektedir. Öte yandan “çağdaş hegemonik erkeklik”in en ayırt edici özelliğinin evlilik kurumu ile sıkı bağları olan heteroseksüellik olduğu da bilinmektedir. Serpil Sancar heteroseksüelliğin yanı sıra hegemonik erkekliğin özelliklerini şu şekilde sıralar: “Genç, kentli, beyaz, tam zamanlı bir iş sahibi, makul

harflerine yer verilmesi de tesadüf değildir. (Haberin devamı için bkz: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/64435/Bebegini_olume_terk_eden_ogretmen_tahliyesini_istedi.html)

¹⁵⁵ R.W.Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, (çev.) Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s:245

¹⁵⁶ Şener, Çavuşoğlu, Irkılı, a.g.e., s:181

¹⁵⁷ R.W.Connell, a.g.e. s:247

ölçülerde dindar, spor dallarından en azından birini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip.”¹⁵⁸

Sancar’ın çalışması ile ilgili, hegemonik erkeklik üzerinden tanımlanan “küresel eril ittifak düzenini” tartışmaya açtığını söylemek önemlidir. Sancar, günümüz toplumlarının “erkek egemenliğine dayalı toplumlar” şeklinde gözlemlenebilmesinin kolay olduğunu belirtir ve bu toplumsal dokunun “kendi içinde çok çatışmalı, farklı farklı iktidar ilişkilerinin eklemlenmesinden oluşmuş çok katmanlı” bir işleyiş içinde olduğuna dikkat çeker. Bu tartışmaya, kadınların gücü elinde tutan erkeklerle işbirliği yapması ve “eril iktidardan pay alabilmeleri” de dahildir. Bu bağlamda, farklı kadınlık konumları arasında da “çıkar çatışmaları” söz konusu olabilmektedir. Sancar, farklı kadınlık tanımlarını da anlamak için “eril iktidar” kavramını anlamlı bulur. Çalışmasının amacının, modern iktidar ilişkilerinin vazgeçilmez temellerinden biri olan eril tahakkümün işleyişini anlamak için erkekler arasındaki ortak çıkar alanını aramaktan ziyade, iktidar ilişkilerinin oluşmasında büyük öneme sahip “habitusların, eril imgelerin, patriarkal kurum politikalarının” erkeklik adına neler ürettiğini ve bunların ilişkilene biçimlerini anlamak olduğunu belirtir.¹⁵⁹

Bununla birlikte farklı kanallar kullanılarak öne çıkarılacak ve kendilerine özgü karizmalarıyla hegemonik erkeklik denkleminde eklemlenebilecek figürler her zaman olabilmektedir.¹⁶⁰ Connell da yazılarında bir kültürel ortamda “hegemonik hale gelen erkeklik etme, erkek olma” biçiminin içinde bulunulan toplumun o anki siyasi, ekonomik ve kültürel koşullarıyla bağlantılı olduğunu hatırlatır.¹⁶¹

¹⁵⁸ Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkansız İktidar**, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s:30

¹⁵⁹ Sancar, a.g.e., s:18

¹⁶⁰ Cenk Özbay, “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak” başlıklı makalesinde, farklı dönemde diziler aracılığı ile Türkiye’de öne çıkan hegemonik erkeklik örneklerine yer verir. Sinema sektörünün zayıf dizi endüstrisinin güçlü olduğu dönemden örneklere bakıldığında *Asmalı Konak*, *Süper Baba*, *Kurtlar Vadisi*, *Ezel*, *Kuzey/Güney* gibi erkek merkezli dizilerin gençlerin nasıl bir erkek olmayı, bir erkek olarak nasıl hareket etmeyi, ilişki kurmayı arzu edişlerine tesirinden bahseder. Bununla birlikte dizilerde “abject” anti kahramanlar da üretilmektedir. *Aşk-ı Memnu*’daki Behlül karakteri ya da *Yaprak Dökümü*’ndeki Oğuz karakteri üzerinden sürekli yanlış yapan, başarısız, mutsuz, ahlaken zayıf karakterler çizilerek hegemonik erkekliğin sınırları negatiflik üzerinden belirlenmiş olur. Makalede ayrıca Acun Ilıcalı üzerinden neoliberal erkek modelinin yükselişi tartışılır. (Makalenin devamı için bkz: Doğu Batı Dergisi, Toplumsal Cinsiyet Sayısı: 63, s:195)

¹⁶¹ Özbay, a.g.m., s:200

Hegemonik erkeklığın kurulumu çok geniş bir yelpazede gerçekleşir.¹⁶² David Rowe rock ve sporda haz politikasını incelediği *Popüler Kültürler* (1996) kitabında bu bağlamda, spor ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır. Spor öncelikle üstü kapalı bir şekilde erkeklığe özgü kılınmış fiziksel kahramanlığa atfedilerek erkek kimliğine yeterli bir odak noktası sağlamaktadır. Böylece kadınların atletik yeteneklerini daha az önemseyerek eril dışlayıcılığı yeniden üretmektedir. Varolan biçimi altında sporun hiper-eril saldırganlık, acımasızlık ve rekabetçilik değerleriyle dolu olduğu görülmektedir. Bir diğer dikkat çeken nokta ise kadın sporlarına kitle iletişim araçlarında yer verilmesinin niceliği ve niteliğidir. Nicelik açısından içerik analizleri kadın sporlarının medyada fena halde yetersiz temsil edildiğini ortaya koymuştur. Diğer nokta ise, dişi beden biçimini ve cinselliğini daha görünür kılan beden sunumu bir takım kadın sporlarında daha dikkat çeker hale gelmesidir. Denge, eşgüdüm, esneklik, zarafeti vurgulayan spor dalları “kadınlara uygun” olarak nitelenmektedir. Çünkü bu sporlar, örneğin aerobik, jimnastik, buz pateni ve senkronize yüzme, popüler dişilik imajlarını onaylamakta ve bunların popüler sporcu erillik imajlarından özünde farklı olduğunu tanıtmaktadır. Söz konusu spor olduğunda eril güçlülük ve aktiflik ile sık sık dişil incinebilirlik ve pasiflik karşılaştırılmaktadır. Medyanın “ciddi” spor haberlerinde kadın sporlarının mevcut olmayışı ve sporcu kadınların bedenlerinin cinsel açıdan değer biçilerek nesnelere olarak mevcut oluşu, kültüre kök salmış işgücü ve ev gibi alanlardaki toplumsal ve maddi eşitsizliklerin bir yeniden üretimidir.¹⁶³

Toplumsal cinsiyetin ülkemizdeki yansımaları ile ilgili Ahmet Oktay *Türkiye’de Popüler Kültür* (1993) başlıklı kitabında ilginç noktalara değinmiştir. Oktay, popüler yazın ve kitle kültürünün, bir yandan kadının özgürleşmesini bir yandan da erkekle bütünleşmesini öngören bütün romantik ve gerçeküstücü düşü sona erdirdiğinden bahseder. Popüler yazının aşk romanları da, kitle kültürünün özgürleşmiş cinselliği de

¹⁶² Konuyu spesifik alanlar üzerinden çalışan örneklerin hepsi burada anlamayacaktır. Sibel Irzık ile Jale Parla’nın **Kadınlar Dile Düşerse** (2004) kitabı kadınlık ve erkeklik kurgularını inceleyen güzel bir çalışmadır. Kitabın başlığında da taşınan “dile düşmek” deyimini edebiyat çerçevesinde erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olan ve simgeleştirilip başka şeyler hakkında konuşmanın aracı yapılan kadınlar için ironik bir şekilde kullanır. Kitapta edebiyat alanı toplumsal cinsiyetlendirmenin hem bir aracı hem de onu aşmanın bir imkanı olarak feminist eleştirel kuramdan yararlanılarak ele alınır. (Devamı için bkz: Sibel Irzık, Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşerse** İstanbul: İletişim Yayınları, 2011)

¹⁶³ David Rowe, **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, (çev.) Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s:218-223

son kertede, kadının dizgenin uyumlu bir üyesi olarak yaşamayı seçmeye zorlamaktadır. Oktay, özellikle kadın okuyucular için kaleme alınan kitapları “kadın yazını” olarak nitelemektedir. Fakat kadın yazını sadece kitaplarla sınırlı değildir, kozmetik reklamlarından duygusal romanlara, pembe dizilere yayılan çok geniş bir alan söz konusudur. Oktay çalışmasının bir bölümünde yayınladıkları yıllarda Türkiye’de büyük ilgi görmüş *Hıçkırık*, *Nilgün* ve *Kadının Adı Yok* romanlarını inceler. Bu romanlarda iyi eş ve anne-kadın imgesinden özgür kadın imgesine geçişin aktörel/ideolojik içeriğini ayrıştırarak özgür kadın kavramının doğrudan doğruya pornografik ve tecimsel bir kurgu içinde konumlandırıldığını göstermektedir.¹⁶⁴

En geniş hali ile medyanın bütünündeki toplumsal cinsiyet inşasına bakıldığında, konu üzerine yapılan çalışmaların ortak noktasının kadının stereotipik temsilinin ve erkeğe tabi kılınmak üzere farklılaştırılmasının tartışılması olduğu görülür. Medyanın toplumsal cinsiyet inşasındaki yerine dair gerçekleştirilen çalışmaların spesifik olarak masal ve Disney prenseslik anlatıları üzerine yoğunlaşanlarına çalışmanın ilerleyen adımlarında yer verilecektir. Kadın temsilinin “stereotipik” durağanlığına karşın erkek temsilinin çeşitliliği medya çalışmalarında önemli görüldüğü gibi prenseslik anlatıları bağlamında da önemlidir. “Öne çıkarılan kadınlık biçimleri” dönemlere göre değişiklik gösterse de bu değişimde kapitalist düzenin “çıkar”larına uygunluk hiçbir zaman göz ardı edilemez. Medyada “öne çıkarılan kadınlık” temsillerinin bugün için daha “güçlü” olduğu söylenebilir. Fakat “güçlü”lüğün ne derece “bağımsız” olduğu da önemli bir tartışma konusudur.

2.4. Popüler Sinemanın Eril Yanı ve Sinema Üzerine Feminist Perspektifin Katkıları

Popüler Sinemanın Eril Yanı:

Popüler kültür ürünleri/metinleri, toplumsal cinsiyet üzerine müzakerelerin yapıldığı ve toplumsal cinsiyet temelli kimliklerin çelişkili kültürel temsillerinin yeni koşullara uyarlandığı, değiştirildiği, yeniden oluşturulduğu ve üretildiği alanlardır. Bu

¹⁶⁴ Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s:119

noktada popüler kültür Stuart Hall'un belirttiği gibi bir "mücadele alanı" olarak karşımıza çıkar. Hall'a göre böylelikle çatışan güç ilişkilerini bünyesinde barındıran popüler kültür formları, kadın ve erkeklerin kimliklerini oluşturma sürecinde toplumsal cinsiyet rollerini öğrenebilecekleri önemli kaynaklardan biri haline gelir.¹⁶⁵

Ryan ve Kellner sinemayı da toplumsal yaşam ve tarih arasındaki ilişki üzerinden "söylemsel şifreleme süreci" olarak inceler. Ryan ve Kellner'dan aktarmak gerekirse:

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.¹⁶⁶

Klasik Hollywood sineması (istisnalar olmakla birlikte) seyirciyi patriyarkal güce rıza göstermeye çağıran temsil düzenlemeleri ile doludur.¹⁶⁷ Hollywood'un kullandığı temsil geleneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak, bireyciliği, kapitalizmi, babaerkil anlayışı ve ırkçılığı aşlamak yönünde ideolojik işlevleri söz konusudur.¹⁶⁸ Nesneleşmiş bakışın simgesi haline gelen kadın, popüler sinemada verili toplumsal rollerin gölgesinde davranır; pasiftir, fedakardır, bastırandır, bekleyen ve kendini adayandır, inisiyatif sahibi değildir. Evlilik kurumunun öngördüğü tabiiyet ilişkileri içinde bağımlı, itaatkar konumdadır.¹⁶⁹

Heteroseksüelliğin sürdürülmesine hizmet eden görsel ve işitsel düzenlemeler popüler filmlerde yaratılan stereotipler üzerinden işlerlik kazanır.¹⁷⁰ Stereotipleştirme temsiller üzerinde hegemonik bir mücadeleye sebep olur. Toplumsal cinsiyet stereotipleri

¹⁶⁵ akt. Süheyla Kırcı Schroeder, **Popüler Feminizm: Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007, s:16-17

¹⁶⁶ M.Ryan, D. Kellner, **Politik Kamera**, (çev.) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s:35

¹⁶⁷ (Ed.) Matthew Tinkcom, Amy Villarejo, **Keyframes: Populer Cinema and Cultural Studies**, Routledge, 2001, s:12

¹⁶⁸ Kellner, Ryan, a.g.e., s:17

¹⁶⁹ Abisel'den akt. Süreyya Çakır "Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi 21, 2005, (215-220), s:218

¹⁷⁰ Richard Dyer, "Stereotyping", **Media and Cultural Studies** içinde (353-365) (ed.) Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner, Blackwell Publishing, 2006, s:357

bağlamında Amerikalı feminist Tania Modleski televizyon dizilerine hakim iki kadın karakter türünü tartışır: ideal kadın/anne ve kötü/kışkırtıcı kadın. Modleski, *Loving with a Vengeance* (1982) başlıklı kitabında bu zıt karakterlerin ideolojik olarak yan yana koyulduğunu ve böylelikle izleyicinin kamera oyunları ile uğursuz “ötekiler” olarak yapılandırılan kötü kadına karşı iyi anneleri tercih ettiğini söyler. Modleski, bu dizilerin izleyicilerinin çoğunluğunu kadınların oluşturması dolayısıyla böylesi stereotip temsillerinin gündelik yaşamda kadının üzerine yoğun etkileri olduğunu belirtir. İyi ev kadını stereotipi, erkek egemen toplumun değerlerini yücelten ve kadınların söz yetkilerini ellerinden alan hakim ataerkil ideolojiyi güçlendirir.¹⁷¹

Kadının sinemadaki sunumu, kendisine yüklenen değerlere, fiziksel çekiciliğine ve erkek karakterle “rol”ünü hangi zeminde paylaştığına göre şekillenmektedir. Erkeğin sunumu ise, kadın üzerinde denetim sahibi bir “güç” olma sıfatıyla kurgulanır. Temel karakter olması durumunda, “edilgen, güzel, gizemli, şaşkın, anlaşılması güç” bir varlık olarak ele alınan kadın, “güçlü” olduğu durumda ise “dişi şeytan” imajına bürünür ve “ıstırap, hırs, aç gözlülük ve şehvet düşkünü” türünden olumsuz nitelermeleri yüklenir.¹⁷² Bununla birlikte heteroseksüel sınırların dışında kabul edilen gayler de birey olarak değil, daha çok komik ya da acınası stereotipler olarak gösterilir.¹⁷³

Patricia Mellencamp “Durum Komedi, Feminizm ve Freud” (1995) başlıklı makalesinde televizyonda yayınlanan ilk durum komedilerinden olan *The George Burns and Gracie Allen Show* ile *I Love Lucy*’i çözümler. Bu ve benzeri komedilerin kadınları ev ve aile sınırları içinde kalmaya özendirme işlevi gördüğünü savunurken dizide erkek karakterlerin mizansen ile de nasıl öncelendiklerini ortaya koyar. 1940’ların sonu ve 1950’lerde belli başlı radyo kanallarına bağlı ya da bizzat onların mülkü olan televizyon kanalları, radyonun yıldızları, biçimsel özelliklerini ve zamanlarını küçük sahne-ekranlar aracılığıyla yeniden işleyip kullanarak bütün günü doldurmaktadır. Televizyon yayınlarına geniş çaplı izin verilip yayın süresinin uzatıldığı bu dönemde kadınlar şehri, iş gücünü ve ücretli işlerini terk etmeye; banliyölerde, boş zaman ve sükunete taşınmaya;

¹⁷¹ Dan Laughey, **Medya Çalışmaları Teorileri ve Yaklaşımlar**, (çev.) Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2010, s: 90

¹⁷² Smith’ten akt. Çakır, a.g.m., s:218

¹⁷³ Ertan Yılmaz, “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, **Sinema İdeoloji Politika** içinde (63-87) Ankara: Nirengi Kitap, 2008, s:75

çocuk yetiştirmeye ve ev ile iş arasında mekik dokuyan, bitkin halde eve dönen kocalarını “hiçbir ücret almadan yatıştırmaya” teşvik edilmektedir.¹⁷⁴

Kellner, özdeşleşmenin kimliğin inşa edilebilir bir şey olduğunun anlaşılmasında önemli olduğunu söyler. Sosyalleştirme sürecinin en önemli aracı olan popüler formlarda yer alan her görüntü/ımaj/temsil ve düzenlemeler bu yüzden büyük öneme sahiptir.¹⁷⁵ Mellencamp’ın çözümlemesi de ele aldığı diziler üzerinden dönemin kadınlara nasıl bir kimlik kazandırmayı hedeflediğini ortaya koymaktadır. Mellencamp’ın incelemesi ayrıca, kadın ve erkek karakterlerin teknik düzenleme içinde hangi konuma yerleştirdiklerini de ortaya koyar. Çözümlemeye göre *The George Burns and Gracie Allen Show* dizisindeki karakterlerden George mizansenin merkezindedir, hareket eden kamera tarafından da ekranın tam ortasına kadrajlanır; bütün öteki karakterlerden daha uzun boyludur; kameraya doğrudan bakması sayesinde seyirciye ulaşabilir. Gracie karakteri ise mizansenin hep kenarında yer alacak şekilde konumlandırılır ve en önemlisi hiçbir zaman “bakış”ın sahibi olmaz.¹⁷⁶

Popüler sinemanın eril yanının tartışılmasında “bakış” unsuru önemlidir. Kirel, sinemada bakış açısını ele alırken Mustafa Sözen’in kaleme aldığı “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler” (2008) makalesinden şunları aktarır:

Bakış açısı sorununu her yazar ya da yönetmen dikkate almak zorundadır. Çünkü, bakış açısı salt bir teknik olmanın ötesinde, yapıtın kaderini belirleyecek olan uygulamadır ve bunun nedeni de onun aynı zamanda bir dünya görüşü sorunu olmasıdır. Bir sanatçının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir ve bu da, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığı ile ilintilidir.¹⁷⁷

Bir yönetmenin filminde, filmin kurgusal evreninde kimi desteklediğini anlayabilmek için bakış açısı çekimlerinin katkısının sorgulanması gerekmektedir. Kirel, “bakış”ı ve seyircinin film karşısındaki konumunu karmaşık bir “durum” olarak görür.

¹⁷⁴ Patricia Mellencamp “Durum Komedi, Feminizm ve Freud” (drl.) Tania Modleski, **Eğlence İncelemeleri** içinde (113-135), (çev.) Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, s:113-114

¹⁷⁵ Kellner, *Media Culture*, s:28

¹⁷⁶ Mellencamp, a.g.m., s:120

¹⁷⁷ akt. Kirel, a.g.e., s:158-159

Film boyunca “seyirci olarak kimin gözleriyle gördüğümüz ve kimin bakış açısını sinemasal aygıtın yardımıyla geçici olarak üstlendiğimiz” düşünölmeye değerdir.¹⁷⁸

Sinemasal dile ait düzenlemelere bağılı olarak seyircinin sadece filmi izlemediğı bu sırada kimi zaman karakterle özdeşleştiğı, filmde iletilen bilgileri biraraya getirmeye uğraştığı ya da öykünün geleceğini ile ilgili kimi tahminlerde bulunduğı anlaşılmaktadır. Film ve seyirci ilişkisi söz konusu olduğunda yönetmenin yaklaşımının, kendini ve seyircisini nasıl konumlandırmak istediğinin de dikkate alınması gerekmektedir. Seyircisi üzerinde özdeşleşme etkisi uyandırmak isteyen filmler bunu klasik anlatısal düzenlemeler kullanarak gerçekleştirirler. Özellikle popüler sinemaya ait örneklerin bu geleneğı benimsediğı, bağımsız ve alternatif sinemanın¹⁷⁹ ise en temel özelliklerinden birinin bunu kırmak olduğü görölmektedir.¹⁸⁰

Konuya örnek olarak Hollywood westernlerini ele almak mümkündür. Westernlerde merkezdeki ana erkek karakter, Amerikan ulusunun metaforu olma işlevini görmektedir.¹⁸¹ Bir “ideoloji” yayma aracı olarak Hollywood western türü erkek egemen, eril, muhafazakar bir dile sahiptir. Kadınlara hak tanınmayan bu türde, yasanın kurulması temel amaç iken, bireysel başarı ve toprak sahipliğı önemli değerler olarak işlenir. Ayrıca Amerika’nın ulus olma özelliğı de western türünün hakim özelliklerindedir. Bunun yanı sıra Kırel, westernlerin uygarlığın taşıyıcısı olarak Beyaz’ların ve özellikle de Amerika’nın kendi kendine atfettiğı “görevi”nin nasıl meşrulaştırıldığını gösteren bir araç olduğunun da akılda tutulması gerektiğinin altını çizer.¹⁸²

Hande Öğüt, eril bakışın sinemadaki inşasını incelerken, kadının kurban konumuna indirgenerek bakışın nesnesine dönüştüröldüğünü söyler. Kadını seyirlik bir araç haline getiren klasik anlatı sinemasında, bakmak arzulamaktır. Buna göre bakarken

¹⁷⁸ Kırel, a.g.e., s:159

¹⁷⁹ Öte yandan “bağımsız” kabul edilen filmler arasında eril dilin kırılmak yerine sürdüröldüğü örneklere de rastlanmaktadır. Çağan Irmak’ın *İssız Adam* (2008) filmi ile Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* (2008) filmlerini paralel bir bakış açısı ile inceleyen Berrin Yanıkkaya “*Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları*” başlıklı makalesinde ele aldığı iki filmde de kadın temsillerinin belli rol kalıpları üzerinden şekillendiğini ve genel geçer klişe anlatımlarla erkek anlatısının içinde hikayenin ilerlemesini sağlayan herhangi bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Tartışmanın devamı için bkz: Berrin Yanıkkaya, “*Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları*”, Murat İri (der.) **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde (183- 212) İstanbul: Derin Yayınları, 2011

¹⁸⁰ Kırel, a.g.e., s:170

¹⁸¹ Mike Chopra Gant, **Hollywood Genres and Postwar America**, I.B. Tauris Publishers, 2006, s:40

¹⁸² Kırel, a.g.e., s:174

gözümüzü kaçırdığımız nesnelere ancak titiz bir sadakatle yeniden üretildiğinde haz alarak izlenebilir. Freud'a göre gözetlenen, kadın/pasif/sergileyen/utanan; gözetleyense erkek/aktif/seyreder/cezalandırandır.¹⁸³

Ataerkil kültürde kadın, “anlam yapıcı” değil “anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle” kuşatılmıştır. Ögüt, “kadın bedenini ve ona bahşedilen sıfatları”, Avrupalı-Amerikalı kültürün kendine dahil ederek “ideal kadın imgeleri”ne dönüştürdüğü filmlerin kadının gerçek kimliğini baskı altına aldığını ifade eder. “Erkek bakışın çektiği filmler” arzuyu, isteği, fanteziyi, hatta rüyaları biçimlendirerek kadını manipüle etmektedir. Seyredilen gerçek bir kadın değildir, bir stereotiptir. Birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanan kadın, yine erkek tarafından “kimliklendirilir”; bir bakış nesnesi olarak sergilenir. Ögüt, Hollywood’da 60’lardaki feminist devrime kadar, erkekler tarafından üretilen “klişeler”in kadını “dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz” gösterdiğine dikkat çeker. Aptal sarışın miti gibi seks tanrıçası imajı da bu stereotiplerin yaygın örneklerindedir.¹⁸⁴

Kadına dair stereotipler bir önceki başlıkta da tartışıldığı üzere, kadınların kendilerini “erkek bakışına” göre düzenlemesini sağlayarak eril iktidarı yeniden ve yeniden çoğaltmaktadır. Kaja Silverman, aynanın karşısında kendisine hem erkeğin gözüyle hem de kendi gözüyle bakan kadın imgesinin, cinsel baskının alışılmış eğretilmelerinden biri olduğunu¹⁸⁵ söylemesi bu bakımdan düşündürücüdür. Popülere dair bütün alanlarda kadın ve erkeğin temsillerinde, kadına atfedilen fiziksel ve zihinsel özellikler, onun erkekten farklılığını ve erkeğe göre olması gereken şekli öylesine doğal şekilde kurar ki, Wittig’in ifadesi ile, bedeni ve zihni şekillendirilen kişi varolan kabullerin esasını kavrayabilmek için gerekli olan düşüncenin kendisine dönemez. Çünkü farklılığın önceliği onsuz düşünülemez şekilde düşünmeye hakim konumdadır.¹⁸⁶

Popüler sinema bu “normallik” klasik anlatının imkanları ile kurar. Bir kadın, anlatı içinde rolünü yaparken filmlerdeki erkek karakterlerin ve izleyicilerin bakışındaki

¹⁸³ Hande Ögüt, “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”, Cogito: Feminizm Dosyası, Sayı:58, 2009, s:208

¹⁸⁴ Ögüt, a.g.m., s:208- 209

¹⁸⁵ Kaja Silverman, “Moda Bir Söylemden Parçalar”, **Eğlence İncelemeleri** içinde, s:179

¹⁸⁶ Wittig, a.g.e., s:41

“gerçekmişgibiliği”ni bozmaz. Erkek kahramanlar özdeşleşen seyirci, kendi bakışını “perdedeki vekiline” aktarır. Bu sayede erkek kahramanın olaylar üzerindeki gücüyle, “erotik bakışın aktif gücü” buluşur ve seyirciye iktidar sahibi olmanın tatmini yaşatılır. “Bu yüzden” der Öğüt, “bir erkek yıldızın parlak özellikleri, bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanınmanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir.” Ryan ve Kellner’a göre de kadınların “cinsel fetiş” olarak temsili, erkeğin “narsistik psikoseksüel bütünlükleri”nin zedelenmesine karşı duydukları korku ve kadının farklı cinselliğinden yansıyan tehditkar gücün varlığıdır.¹⁸⁷

Öğüt, bu tehditkar gücün kimi temsillerde ancak “noksanlaştırılarak” kabul edilebilir olduğunu belirtir. Bu da “çocuklaştırılmış kadın” bir diğer ifade ile “büyüyememiş ergendir.” Sinema alanında yaratılan pedofilik imgeler ile dişi olmanın “çocuk-kadın” olmakla özdeş olduğu imgesi işlenmektedir. Marilyn Monroe ilk “pedofilik imge ve kurban” iken Audrey Hepburn’un oyunculuğu “çocuksu kadın kişiliği” üzerine inşa edilmiştir.¹⁸⁸

Kadının “kurban rolünü en dehşet verici ‘çıplaklığıyla’ yansıtan tür”ün ise pornografi olduğunu söyler Öğüt. Buna göre “kadın cinselliğini kötüye kullanan ‘sexploitation’ (seks sömürüsü) filmlerinin orijini” parçalanmış kadın imgesi oluşturmaktadır. Pornografik filmlerde gövdenin bütünselliği bozulduğu gibi, eylemin kendisi ve zaman algısı da parçalanmaktadır. Cinsel edimi indirgeyip daraltan bir etkinliğe dönüştüren pornografi, hazzın yerine haz ikamesini koyarak şeyleşmiş bir cinselliği gösterir. “Kadının soyunduğu, doğasından ayrı kılınarak soyulduğu bir gösteride”, kadına ait mahremiyet, bedeninin açılarak yarılması ve bu çıplaklıkla başkasına sunulması şiddeti de içermektedir.¹⁸⁹

Lisa Downing ve Libby Saxton’un *Film and Ethics* (2010) başlıklı çalışmalarında pornografi ile birlikte “başkasının acısına şahit olan” bakışın etik boyutunu aynı başlık altında incelemesi bu açıdan düşündürücüdür.¹⁹⁰ Pornografinin

¹⁸⁷ Öğüt, a.g.m., s:209

¹⁸⁸ Öğüt, a.g.m., s:210

¹⁸⁹ Öğüt, a.g.m., s:211

¹⁹⁰ Lisa Downing, Libby Saxton, *Film and Ethics*, Routledge, 2010, s:14

müstehecenliği, genel kanının aksine her şeyi sonuna kadar göstermesinden ve görünmemesi gerekeni bakışa sunmasından dolayı değil, imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmasından kaynaklanmaktadır. Lacan'dan hareket eden Zizek'e göre de pornografinin birincil özelliği, göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırması ve ekranda gördüğü imgeler karşısında mihlanan seyirciyi, felce uğramış *nesnel bir bakışa* indirgemesidir.¹⁹¹ Bu pornografide seyircinin önsel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanmasıdır Zizek için.¹⁹² Sürecin sonunda imgenin kaynağı, kadın da nesneleştirilmektedir.

Klasik Hollywood sineması gibi, Disney'in klasik dönemi de açık şekilde "patriyarkal güç"ü kutsayan ve stereotipik düzenlemeler ile kadın düşmanlığını besleyen bir anlatıya sahiptir. Verili toplumsal rollerin "pasiflik, fedakarlık ve domestiklik" olduğu "klasik Disney" in prenseslerinin ergenlik döneminde olmalarına yönelik vurgular ise "çocuk-kadın" imgesini beslemektedir. Öte yandan klasik dönemde "iyi" prenseslerin karşısında yer alan "kötü" üvey anne ve cadılar da "kadın korkusu" nun yansımaları olarak anlatı sonunda cezalandırılırlar. Disney'in temsil bağlamında yaşadığı dönüşüm, Hollywood'da da olduğu gibi 60'lardaki feminist hareket sonrası yaşanmaya başlar. Fakat bu dönüşüm "dramatik" farklılıklardan ziyade içinden geçilen zamanın seyircisine "hoş", "uygun" gelecek nüanslardır daha çok. Öte yandan bugünün -sıklıkla erkekler tarafından üretilmeye devam eden- "postmodern" prenseslerinin de "özgür, başarılı, girişken" temsillerine karşın rasyonellikten ziyade "duygu" ile ilişkilendirilmesi eril bakışın, düşünüşün bir "farklı"laştırma oyunu olarak okunabilmektedir. Hollywood'un ve Disney'in "eril bakış"ının ve bunun üzerinden yükselen temsil düzenlemelerinin anlaşılmasında ve tartışılmasında feminist film teorisinin gelişimi çok önemli rol oynamıştır.

Film Çalışmalarına Feminist Yaklaşım/ Feminist Film Teorisinin Gelişimi

1970'lerde başlayan feminist film teorisi, filmlerin ve izleyicilerin anlaşılmasının devrimsel bir yolu olmuştur.¹⁹³ Feminist film teorisi ve eleştirisi olarak

¹⁹¹ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s:31

¹⁹² Slovaj Zizek, **Yamuk Bakmak**, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s:150

¹⁹³ Shohini Chaudhuri, **Feminist Film Theorists**, Routledge, 2006, s:10

isimlendirilen çalışmalar, akademik disipline dahil film çalışmalarında çok önemli ve sıklıkla tartışmalı bir rol üstlenmiştir. Filme dair çalışmalar feminist kaygıyı şekillendirdiği gibi feminist araştırmaların zenginleşmesine de olanak sağlamıştır. Janet McCabe, *Writing the Woman Into Cinema* (2012) başlıklı çalışmasında feminist film teorisinin, film çalışmalarının içinde şekillenen postyapısalcılık, psikanaliz, post-kolonializm ve queer teori gibi disiplinlerinin ötesinde düşünülmüş olan özel bir teori şekli olduğunu söyler. Feminist film çalışmaları okuyuculara sinema ve kültürel ürünlerin temsil düzenlemelerini, toplumsal cinsiyet bileşenlerini, seyirciye kimlik kazandırma pratiklerini, kültürel otoriteyi ve tarihsel görünmezliği, arzu ve fanteziye dair olanı ve bu alanlar arasındaki etkileşimi okuma imkanını sunmaktadır.¹⁹⁴

Kaynağını feminist politika ve teoriden alan feminist film kuramı, sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanıdır.¹⁹⁵ Hollywood geleneğinin kadını erkek için bir arzu nesnesi olarak konumlandırması ve buna bağlı olarak da duygusal ve eve bağlı temsilleri öne çıkarması başlangıcından itibaren feminist film teorisi tarafından sorunsallaştırılır. Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını psikolojik olarak olgunlaşmamış; dış dünyayla nesnel bağ kurma yeteneğinden yoksun gösterir. Kellner ve Ryan Hollywood’da meşruiyet sınırlarını ihlal eden “kural yıkıcılar” olarak resmedilen kadınların aynı zamanda erkek arzularının fetişi olarak da konumlandırıldıklarını belirtir.¹⁹⁶

Feminist film kuramının ortaya çıkmasında etkili olan ikinci dalga feminizm, erkek egemenliğinin gizli kodlarını geniş bir yelpazede açığa çıkarmaya çalışmıştır. Buna göre, “kişisel olan politiktir” sloganı ile politik olarak görülmeyen alanlar da politikleştirilmiştir. Özel alanın içine hapsedilmiş olan “kadın bedenine ilişkin yasal ve tıbbi haklar, kadınlık temsilleri, annelik hakları, üreme ve doğum kontrol hakları, aile içi şiddet” gibi konular kamusallaştırılmıştır. Popüler kültürün her alanında yaratılan ve tutundurulan “ideal kadın” mitleri kapitalist ekonomi ile ilişkisi bağlamında tartışılır. Kitle iletişim araçları ve sinema artık sadece “estetik ve sanatın ifadesi” ya da salt

¹⁹⁴ Janet McCabe, *Writing the Woman into Cinema*, Columbia University Press, 2004, s:7

¹⁹⁵ Nilüfer Timisi, “Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye” (der.) Murat İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (157-183) İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s:157

¹⁹⁶ Kellner, Ryan, a.g.e., s:220

eğlence ürünü olarak görülmez; cinsiyet politikalarının, yaşam biçimlerinin üretildiği ve toplumsallaştırıldığı bir alan haline gelir.¹⁹⁷

Feminist film teorisi, teorinin kendisini ve akademik disiplin içindeki yerini paralel şekilde geliştirir. Teorinin ortaya çıkmasında 60'ların kadın hareketlerinin yanı sıra Simone De Beauvoir'ın *The Second Sex* (1949), Betty Friedan'ın *The Feminine Mystique* (1963) ve Kate Millett'in *Sexual Politics* (1969) çalışmaları etkileri olmuştur. Film incelemesinde feministlerin temel görüşlerini etkileyen De Beauvoir'ın kadının "öteki" olduğu kavramsallaştırması, Friedan'ın kadının "doğal" kadınlık modelinin pasiflik rolleri ve baskın patriyarkal düzen altında annelikten geçen toplumsal mitoloji tartışması ve özellikle Millett'in kadınlık/dışılık ideolojisinin kadınlara bilimselden edebi metinlere kadar pek çok kültürel form aracılığı ile nasıl işlendiği örnektir. Bu ve diğer araştırmalar, feminist film araştırmacılarının kendi analizlerini "Film metinleri patriyarkal ideolojiyi kadın izleyicilere nasıl enjekte etmektedir?" sorusu etrafında şekillendirmesinin yolunu açmıştır.¹⁹⁸

Teorinin ilgi alanı ana akım Hollywood sineması ile sınırlı kalmaz. Onun yanı sıra avangart sinemayı ve belgesel filmleri, kadın auteurleri, Afrikalı Amerikan kadınların filmsel temsilini, küresel sinemayı, lezbiyen filmlerini ve kadın starları kapsayan çok geniş alanı içermektedir.¹⁹⁹ Feminist film kuramı kadınların sinemadaki temsilini politik ve estetik açıdan tartışır. "Kadınlar için, kadınlar adına ve kadınlar hakkında" olması temsilin politik boyutunu, "bedenin cinsel temsili" ise estetik boyutunu tartışmalı kılar. Hande Öğüt, "*Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema*" (2009) başlıklı makalesinde feminist sinema olarak kastedilenin "toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler" olduğunun altını çizer, mesele sadece kadınlar tarafından çekilen filmler olmaları değildir.²⁰⁰

Feminist film teorisinin gelişmesinde Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed gibi düşünürlerin her birinin, yeni ve ayırt edici yaklaşımları

¹⁹⁷ Timisi, a.g.e, s:161

¹⁹⁸ Karen Hollinger, *Feminist Film Studies*, Routledge, 2012, s:13-14

¹⁹⁹ Hollinger, a.g.e., s:15

²⁰⁰ Öğüt, a.g.m., s:203

önemlidir. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists* (2006) başlıklı çalışmasında dört düşünürün görüşlerini; erkek bakışı, kadının sesi, toplumsal cinsiyetin teknolojileri, queer arzular, kadınlaştırılan kadın ve erilliğin krizi başlıkları altında toplar. Düşünürlerin her biri teorilerini kurarken pek çok “filmi okumuş” ve düşüncelerini çağdaş sinema ve televizyon örnekleri üzerinde test etmişlerdir. Chaudhuri, hem düşünürlerin görüşlerini ayrı ayrı incelerken hem de genel eğilim üzerinden, 70’lerden bu yana sinemaya dair feminist bakışın sabit kalmadığını, yeni tartışmalardan ve film üretimine dair gelişmelerden etkilendiğini ve bu ilginin genellikle farkında olmadan “post-feminizm” bağlamında gerçekleştiğini söyler.²⁰¹ Karen Hollinger, *Feminist Film Studies* (2012) başlıklı çalışmasında, feminist teorinin araçlarına bakarken feminizm kadının imajına dair yaklaşımların incelenmesinden, sinefeminizm (cinefeminizm), psikanalitik ve sonunda kültürel çalışmalara odaklanan bir çizgiyi takip eder.²⁰² Feminist film teorisinin tarihsel yazımına dair yaklaşımların farklılık göstermesini, teoriye katkı sağlayan isimlerin ve çalışmaların yoğunluğu ve zenginliği ile ilişkilendirmek mümkündür.

Laura Mulvey ve Sally Potter gibi öncü figürlerin alternatif film yapımları da teorisinin pratiğe dair olan kısmında önemlidir. Bu yüzden feminist film teorisinin tarihselliği her zaman ikili bir yapıya sahiptir; ana akım sinemanın incelenmesi ve alternatif/karşı sinemaya dair üretimin savunulması. Hollinger, feminist film teorisinin en baskın karakteristik özelliği olarak bu ikili yapıyı öne sürer. Bu dualizm, ana akım metinlerin eleştirel şekilde incelenmesi ve daha aktivist bir sinemanın yükseltilmesi için kadın yönetmenler tarafından kadın sinemasına dair alternatif görüşleri işleyen filmlerin yapılmasının sağlanmasını kapsar.²⁰³

Claire Johnston, Janet Bergstrom, Constance Penley, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis gibi düşünürler (Oedipal üçgenle birleşen toplumsal cinsiyete dair söylemlerin) patriyarkal dünya düzeninin klasik Hollywood sineması ile akla gelebilecek her yönden yeniden üretilmesine odaklanmışlardır. Klasik Hollywood sineması seslendirme yöntemlerinden, açı/karşı açı modellerine, kurguya kadar her yöntem cinsiyetçi bir uygulamayı barındırmaktadır. Psikanalitik sistemin zenginliği düşünürlere, özellikle

²⁰¹ Chaudhuri, a.g.e., s:10

²⁰² Hollinger, a.g.e, s:13

²⁰³ Hollinger, a.g.e., s:19

odaklandıkları 1940'ların “kadın filmleri” ve melodramları üzerinden tür ve toplumsal cinsiyete dair olanı keşfetmek için geniş entellektüel bir alan sunmuştur. Ayrıca bu düşünürler kadın yönetmenlerin rolünü, alternatif ve özgür bir sinemanın imkanlarına dair meseleleri tartışmışlardır.²⁰⁴

Film çalışmalarına yönelen feminist eleştiri, erkek egemen bakışı, üretim şekillerini tespit ederek ve tartışmaya açarak, bundan özgürleşen “yeniden üretim”lerin de yolunu açmıştır. “Eril söylem”in, bunu besleyen klişelerin ve düzenlemelerin tespiti, sadece film eleştirisinde değil, her alanda bir değişim potansiyelini beraberinde getirebilmektedir. Öte yandan, “sistem”in popüler sinema ve diğer alanlarda, feminizmi de kendisine “katarak” ilerlemesi söz konusudur. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, Disney bağlamında kapitalizmin “feminist idealler” ile nasıl bir işbirliğine giriştiği de tartışılacaktır.

Hangi Feminist Perspektif?

Feminist eleştirinin sinemaya katkıları değerlendirilirken aslında, bu yaklaşımların hangi feminist perspektif ile ilişkili olduğunun da gündeme getirilmesi gerekmektedir. Feminist medya ve film kuramı/eleştirisi, kadınlık ve erkekler kategorilerinin nasıl kavramsallaştırıldığını farklı “paradigmatik anlayışlar” içerisinden tartışır.²⁰⁵ Çeşitli radikal, liberal, Marksist, sosyalist ve Fransız feminist perspektifler toplumda (kadının rolünün yanı sıra) kitle medyasının rolü hakkında da farklı varsayımlara sahiptir. Leslie Steeves, ulusal ve disiplinler çeşitlilikleri hatırı sayılır ölçülere ulaşsa da feminizmin ve kitle medyası üzerine yapılan araştırmaların çoğunun sıklıkla liberal perspektifi barındırdığını söyler. Anadamar medya araştırmalarının çoğu üstü örtük bir liberal feminist perspektifi yansıtmaktadır. Steeves bunun karşısına eleştirel bilginlikte sıklıkla benimsendiğini öne sürdüğü sosyalist feminist perspektifi koyar. Eleştirel medya ve film çalışmalarında sınıf ve kültür de dahil olmak üzere feminist teorik değerlendirmeler öne çıkmaktadır. Fakat, ana damar Amerikan medya araştırmaları bu

²⁰⁴ Tinkcom, Villarejo, a.g.e., s:13

²⁰⁵ Timisi, a.g.m, s:162

gelişmelerin gerisinde kalmış görülmektedir.²⁰⁶

Pozitivist bir metodoloji üzerinden konuya yaklaşan ana damar yaklaşım “temsil, temsil edilmeme, yanlış temsil, imaj/imge, sembolik imha” gibi kavramlar çerçevesinde toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin filmlerde nasıl kurulduğuna bakar. Amaçlanan “toplumsal gerçeklik ve filmin kendi gerçekliği arasındaki uyumun ya da karşıtlığın” görünür kılınmasıdır. Steeves tarafından “sosyolojik yaklaşım” olarak ele alınan yaklaşım Patricia White tarafından “yansıtma teorisi” olarak tanımlanır. Buna göre “temsil, toplumsal gerçekliğin doğrudan ifadesidir ve/veya bu gerçekliğin potansiyel ve halihazırda bozulması/ çarpıtılmasıdır”. Kadınların filmlerdeki temsili erkek tutumunu yansıtmakta ve “gerçek” kadınların “yanlış” temsili görünür kılınmaktadır.²⁰⁷

Molly Haskell ve Marjorie Rosen’in kadının filmlerdeki “işlenmesi”ne dair tarihsel perspektife sahip çalışmalarına sıklıkla “yansıtma teorisi”nin iyi bir örneği olarak referans verilmektedir. Her iki ismin çalışmaları Hollywood’un kadını tavizsiz şekilde filmlerdeki “kadın tür”leri ile nasıl baskıladığını ortaya koyar: büyüleyici kadın, femme fatale, fedakar anne. Benzer bir diğer çalışma, Joan Mellen’in (1974) çalışması ise, Avrupa sinemasının cinsiyetçi yapısını ortaya koymayı amaçlar. Varsayımların hepsinin ortak yanı filmlerin bir şekilde toplumun yansıması/aynası olduğunu göstermesidir. Haskell’in filmlerin geçmişe bakmak için en temiz ve en ulaşılabilir gözlükler olduğu yönünde bir açıklaması bulunmaktadır. Rosen’in kültürel tarihin değişmesine bağlı olarak Hollywood’un ideal kadın imajının da değiştiği görüşünün kaynağında kadının sosyo kültürel şekilde inşa edilmesi fikri yatar.²⁰⁸

Amerikan/sosyolojik feminist film eleştirisi sıklıkla “beyaz olmayan kadınların sorunlarını ihmal etmesi” örneğindeki gibi “sınırlılık”ları nedeniyle eleştirilmiştir.²⁰⁹ Öte yandan diğer feminist yaklaşımlara bakıldığında, radikal feminist teoriye dayanan ve filmsel metinleri inceleyen çok az araştırma bulunmaktadır. Radikal feminizm genellikle kadınların değersizleştirilmesinin kökenlerini açıklamaktan ziyade radikal alternatiflerin

²⁰⁶ H. Leslie Steeves, “Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”, (der.) Mehmet Küçük, **Medya, İktidar, İdeoloji**, içinde (105-155) Ankara: Ark Yayınları, 1994, s:105-106

²⁰⁷ Barker (2000)’dan akt. Timisi, s:162

²⁰⁸ McCabe, a.g.e., s:15

²⁰⁹ White (2000)’dan akt. Timisi, s:163

betimlenmesi ve geliştirilmesiyle ilgilidir. Sosyalist feministlerin genel olarak medya okumalarına yaklaşımı ise, toplumsal cinsiyete dair haksızlıklar ile sınıf baskısı ve baskı ile ideoloji arasındaki ilişkileri anlamak yönündedir. Sosyalist feministler kapitalizm koşulları altındaki sınıf baskısıyla ilintili Marksist varsayımları büyük ölçüde kabul etseler de, çoğu, sınıfın Marksist kavramsallaştırmalarını, kadınlara bir alternatif sunmadığı için doyurucu bulmaz. Sosyalist feministler, liberallerin bir amacı olan medya kurumlarında kadınların sayısını arttırılmasının ve klişeleşmiş temsillerden kaçınılmasının sınıfsal, ırksal ve cinsel tercih kaynaklı baskının yol açtığı daha genel zorlukları kabul etmede başarısız kalan stratejiler olduğunu savunur. Sosyalist feministlerin bu görüşlerini destekleyen kanıtlar da bulunur; deneyler, tek başına imge değişikliklerinin²¹⁰ toplumsal değişme üretmede etkili olmasının muhtemel olmadığını göstermektedir. Sosyalist feministler, liberal tutumlara zemin hazırlayan değer hiyerarşilerinin ve sınıf ile toplumsal cinsiyet temelindeki iş bölümlerinin ortadan kaldırılabilmesi için tüm toplumu kapsayan değişiklikleri savunur.²¹¹

Eleştirel medya ve film teorisine teorik yaklaşımlar, sosyolojik kavramlardan, psikanaliz, dilbilim ve yapısalcılığa kaymıştır. Feminist film teorisi için önemli kaynaklar olarak Christian Metz, dilbilimci Julia Kristeva ve Roland Barthes, Frankfurt Okulu'ndan özellikle Theodor Adorno sayılabilir. Feminist film teorisi, bu teorik birikim üzerinden, filmin “anlam”ı nasıl ürettiği ve izleyici ile olan ilişkisi üzerinde durur.²¹² Claire Johnston, sinemada “anlam”ın peşine semiyotiğin yardımı ile düşen ilk feminist film eleştirmedi. Kadın sinemasının "gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşa yol açması gerektiği"ni savunan Johnston, Barthes'ın “mit” kavramından hareketle klasik

²¹⁰ Bu görüş tezde tartışılan temel sorulardan birine karşılık gelmektedir; Temsillerin tek başına değişimi toplumsal bir dönüşüme sebep olabilir mi? İdeolojik arka planın çok gelişkin şekilde işlediği Disney animasyonlarında güçlü prenses temsilleri gerçek hayatta nasıl bir karşılık bulmaktadır? Öte yandan sosyalist feminizmin “imge değişiklik”lerinin tek başına toplumsal değişime neden olmadığına dair deneylerine benzer bir örnek olarak Disney animasyonları üzerine yapılan Bechdel testleri verilebilir. Alison Bechdel tarafından bulunan test filmde en az iki kadın karakterin adının bilinmesini ve bu karakterlerin bir erkekten başka bir şey hakkında konuşmasını gerektirir. Disney prensesleri üzerine yapılan teste, animasyonların bir kaçı haricinde çoğunluğunun testen geçtiği sonucuna ulaşılmıştır. İlk dönem animasyonlarından olan *Cindirella* da testi geçen animasyonlar arasında yer almaktadır. Son dönemin güçlü prenseslerinin yanı sıra ilk dönemin pasif, domestik prenseslerinin de testen geçiyor oluşu, testin işlerliğini olmasa da sonucunun işlevselliğini sorgulanır hale getirmektedir. (Ayrıntılı bilgi için konuyu ele alan makaleye bkz: Johan Nyh, *From Snow White to Frozen*, haber için bkz: http://www.huffingtonpost.com/anna-waletzko/why-the-bechdel-test-fails-feminism_b_7139510.html)

²¹¹ Steeves, a.g.e., s:108-130

²¹² Timisi, a.g.m, s:164

anlatı sinemasındaki kadın mitini araştırır.²¹³

Claire Johnston, “*Woman’s Cinema as Counter Cinema*” (1973) adlı çalışmasında sinemanın “yapay” bir inşa alanı olarak gerçekliği kendi “anlamlandırma pratikleri” çerçevesinde kurduğunu ifade eder. Buna göre, ekranda görülen imajlar, psikanalizde olduğu gibi, “gizlenme” ve “yer değiştirme” aracılığı ile kurulmaktadır.²¹⁴ Johnston, sinema tarihi boyunca “neden erkek betimlemesi hızlı bir çeşitlenme geçirirken, basit (ilkel) kadın stereotipi bazı ufak değişiklikler dışında hemen hemen aynı kalmıştır?” diye sorar. Cevap, erkeği tarih içinde konumlandırırken kadını “değişmez” bırakan cinsiyetçi ideolojidir.²¹⁵ Hem aktivist hem de kuramcı kimliği ile dikkat çeken Johnston kısıtlayıcı geleneklere karşı çıkarken eğlenceli olmayı da başarabilen bir sinema önerir.²¹⁶

Feminist film eleştirisinin yaklaşımları kendi içinde farklılık gösterse de, kadının temsili bütün yaklaşımların kesişim noktası olarak karşımıza çıkar. Fakat “temsil”in sorunsallaştırılma şekli yaklaşımlara göre değişiklik gösterir. Liberal perspektifi yansıtan ana damar feminist yaklaşım için temsil düzenlemeleri “daha az sorunlu” görülür. Fakat eleştirel yaklaşım için, ideal kadınlığa dair mitsel temsillerin gerçek ile bağının “zayıf”lığının ortaya konulması önemlidir. Kapitalizmin çarklarını her dönem ustaca çeviren Disney’in uzun bir süredir liberal feminizm ile işbirliği içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum eleştirel bakışı ve alternatif üretimleri bir kere daha “daha önemli” kılmaktadır.

Feminist Film Kuramı İçin Önemli Bir İsim: Laura Mulvey

Feminist film kuramının kurucu yazarlarından Laura Mulvey 1975 yılında Screen dergisinde yayımlanan “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” başlıklı makalesi feminist film kuramı için büyük öneme sahiptir. Mulvey makalesinde Hollywood ana akım filmlerindeki anlatı geleneğinden kaynaklanan bakış ve cinsel farklılıkla ilgili

²¹³ Öğüt, a.g.m., s:206

²¹⁴ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, (çev.) Deniz Koç, İstanbul: Agora Yayınları, 2008, s:4

²¹⁵ Claire Johnston, “Karşı- Sinema Olarak Kadınların Sineması”, (çev.) Ertan Yılmaz, (der.) Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, **Sinema İdeoloji Politika** içinde (281-293) Ankara: Nirengi Kitap, 2008, s:283-285

²¹⁶ Öğüt, a.g.m., s:207

istismarları merkeze alarak tartışır.²¹⁷ Mulvey psikanalitik teoriyi bu bağlamda bir silah olarak kullanır; ataerkil toplumun bilindisinin film formunu nasıl yapılandığı göstermeyi hedefler.²¹⁸

1960'lı yılların sonlarında yaşanan toplumsal muhalefet hareketi ve buradan beslenen feminizm, Mulvey'in sinemaya yönelik eleştirel ilgisinin köklerini oluşturur. Öte yandan Mulvey'in yaklaşımında sinemanın "politik bir araç" olarak kavranması da son derece önemlidir.²¹⁹ Mulvey feminist ve 60 sonrası politik kuşak için, Marksizmin ve feminizmin bir araya gelmesinin büyüsel olduğunu belirtir. Fakat iki farklı fikir dizesinin bir arada taşınması, ilham verici olduğu gibi korkutucudur da. 80'lerde "sağ" rüzgârın yükselişi ve İngiltere ve ABD'deki ekonomik kriz, tüketim kültürü ve gösterinin toplumu işgal etmesine neden olmuştur. Gücünü dünya ölçeğindeki eğlence ve iletişim endüstrisi ile yayan "ileri kapitalizm" söz konusu olduğunda, Mulvey'e göre "imaj"ın sadece feminist ya da psikanalitik bağlamda incelenmesi yeterli değildir. Mulvey'e göre "imaj" bu bağlamda politik bir önem kazanmaktadır.²²⁰

Mulvey'in Hollywood'a yönelik ilgisi, küçümsemekten ziyade anlamaya yöneliktir. Kadının filmlerde ele alınışı ve temsil biçimi ciddi bir sorundur. Kadının fetişistik bir obje olarak kanıksanan varlığı ataerkil algının yoluna olduğu gibi "güçlü" devam edebilmesinin en önemli yardımcısıdır.²²¹ Hollywood stilinin en iyi örneklerinin - ve bu örneklerden etkilenen diğer filmlerin- başarısı görsel zevki ustalıklı ve tatmin edici şekilde manipüle edebilmelerinden kaynaklanmaktadır. Kendisine meydan okuyacak bir sinema ile karşılaşmayan ana-akım sinema, erotizmi de hâkim ataerkil düzenin dili içinde kodlamıştır.²²² Mulvey, sinemanın erkek egemen hazlar sunan ve bu türdeki hazzı ön plana alan yapısını kırmak için öncelikle bu sorunun mevcudiyetinin kabul edilmesi gerektiğini savunur. Sonrasında bu geleneği oluşturan teknik özellikleri gündeme

²¹⁷ Kirel, a.g.e., s:200

²¹⁸ Laura Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri** içinde (277-295), (ed.) Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. Baskı, 2012, s:277

²¹⁹ Timisi, a.g.m, s:178

²²⁰ Mulvey (1996)'den akt. Timisi, a.g.m. s:167

²²¹ Kirel, a.g.e., s:200

²²² Mulvey, a.g.e., s:280

getirerek, “alternatif”leri üretebilmek için ana-akım sinemanın reddedilmeden önce anlaşılabilir olarak çözülmesi gerekliliğini vurgular.²²³

Mulvey makalesinin “Bakmaktaki Haz/ İnsan Bedeniyle Büyülenme” başlıklı bölümünde “skopofili” kavramını tartışmaya açar. Sinemanın sunduğu hazlardan biri de skopofilidir. Mulvey’in aktarımına göre Freud, skopofiliyi, “erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi varolan, cinselliği oluşturan güdülerden biri” olarak tanımlar. Bununla birlikte skopofiliyi “öteki” insanları “nesne”ler gibi ele alan “denetleyici” bir bakış ile ilişkilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik/dikizcilik eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzusunun etrafında şekillenir. Mulvey, anadamar filmlerin seyircisinin voyoristik fantezisini kullandığını iddia eder. Sinemanın karanlık bir ortamda seyredilmesi, klasik anlatı sinemasının seyirciyi yok sayan dili ve bakışın doğrudan seyirciye yönlendirilmemesi voyoristik duygunun uyanmasına yardım etmektedir.²²⁴

Görsel eğlencenin iki çelişkili biçimi popüler sinemada da yaratılır. İlkinde bakmanın zevki ile diğer insanlar nesneleştirilir ve seyirci “kontrolcü göz” haline gelir. Popüler sinemadaki görsel eğlencenin ikinci biçimi ise izleme zevkinin “narsist” yönü içinde gerçekleştirilir. Mulvey, Lacan’dan ödünç aldığı “ayna evresi” kavramı ile çocuğun egosunun oluşumu ile sinemayla özdeşleşme zevki arasında bir benzerlik olduğunu belirtir. Çocuk kendini aynada nasıl yanlış tanıyorsa, seyirci de ekran karşısında kendisini yanlış tanımaktadır.²²⁵

Kadın, ataerkil bilinçdışında penisin yokluğu ile cinsel farklılığın ve erkek nezdinde hadım edilme korkusunun simgesidir. Bu nedenle ana akım sinemada ya “suçlu nesne” sayılarak değersizleştirilir ya da “fetiş nesne”sine dönüştürülerek alt edilmeye çalışılır. Verili ataerkil kültürde ise, eril iktidarın kodladığı, erkeğin “gösteren” olduğu ve düşlemlerinin sonuna kadar ifadelendirildiği bir dilsel düzenek yoluyla “anlam üreticisi”

²²³ Kirel, a.g.e., s:200

²²⁴ Kirel, a.g.e., s:201

²²⁵ Storey, a.g.e., s:78

değil, “anlam taşıyıcısı” olan kadın, denetleyici erkek bakışının zevk aldığı bir teşhir nesnesine, “ikon”a dönüştürülür.²²⁶

Mulvey, “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*”nın yayınlanmasının ardından, sinema seyircisini erkek olarak tanımlaması nedeniyle eleştirilir. Eleştiriler, Mulvey’in “patriarkal temsilin eleştirisini yaparken, patriarkal belirlenmişliğin” sınırlarından kurtulamadığı iddiasına sahiptir. Seyircinin neden “eril” olarak tasavvur edildiği sorusu, Mulvey’in kuramsal yaklaşımını sorgular mahiyettedir. Mulvey bu eleştirilere “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” üzerine “*King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*” (1989) isimli makalesiyle yanıt verir.²²⁷

Mulvey’e göre “perdedeki kadın imgesi ile seyirci pozisyonunun erilleştirilmesi arasındaki hipotetik ilişki”, seyircinin gerçek cinsiyeti ile ilgili değildir. Haz ve özdeşleşme, patriarkal toplumlarda inşa edilmiş kalıplar üzerinden erilliğin bakış açısı ile kabul ettirilmektedir. Bununla birlikte Mulvey’e göre, kadınların “erilleştirici hazlar” a kendilerini uyumlayamaması söz konusu olabilir. Öte yandan kadın seyircinin gizlice ya da bilinçsizce eril pratiklerle özdeşleşmesi ve bunun sunduğu “denetim özgürlüğü”nden hoşlanması da olasıdır.²²⁸

Mulvey, kadının sinemadaki iki rolünün, “öyküdeki karakterler için erotik nesne” ve “izleyici için erotik nesne” olduğunu belirtir. Feminist film teorisinin ilk yıllarında, kadınların “patriarkal sinema”dan kurtulmasının gerekliliğini vurgular. Hollywood’un “baskıcı” düzenini sürdüren haz ve imtiyazın alaşağı edilmesi ancak bu şekilde mümkündür. Kendi çektiği filmlerle de bu düzenin üzerine gider. 1974 yılında çektiği *Penthesilea*, kadınların egemen kültürden nasıl dışlandığını tartışır. Biçimsel olarak da geleneksel anlatı yapısından ayrışan film bölümlerden oluşur. İlk bölüm Amazonlar üzerine eğilirken; sonraki bölümler dil ile ilgilidir. Son bölüm ise kadınların oy verme hakkının sınıfsal bir sorun olduğuna dikkat çekmektedir. *Riddles of Sphinx* (1977) kadınların seslerinin duyulmaması sorununu, bir anne üzerinden anlatırken, *Amy* (1980), 1930'da uçarak tek başına dünyayı dolaşan Amy Johnson'ın hayatı hakkındadır.

²²⁶ Mulvey, a.g.m., s:290

²²⁷ Timisi, a.g.m., s:173

²²⁸ Mulvey (1993)'den akt. Timisi, a.g.m. s:172

Kurmaca ile belgesel karışımı olan filmde, izleyici “kadının geleneksel olarak erkeğin bakışının nesnesi” olduğunu anlamaya zorlanır.²²⁹

Mulvey için “modern özne”nin kuruluşunda bakış önemlidir. Modern öznenin kuruluşundaki “bakış”, aynı zamanda bir “cinsiyet denetiminin bir aracı” olarak da çalışmaktadır.²³⁰ Mulvey, “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*”nda “Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması” başlıklı bölümünde “bakmaktaki haz” üzerinde odaklanırken; alternatif bir sinema arayışını da dile getirir. Mulvey’in önerdiği uygulama avangard sinema olanağının yaşamasıdır. Alternatif sinema, hem siyasi hem estetik anlamda radikal bir sinemanın doğabileceği ortamı sağlayabilmelidir. Bu bağlamda, ana damar filmlerin biçimsel kaygılarının ve onları üreten toplumun “psşik takıntılarını yansıtış yollarını aydınlatmak” gerekmektedir.²³¹ Geleneksel filmin sunduğu zevkin en önemli parçası olan “röntgenci bakış” parçalanabilir. Bu nedenle geleneksel sinemanın yerleşmiş katı kurallarına vurulacak ilk darbe, kameranın yanı sıra izleyicinin bakışının da “kendi duygularına bağlı mesafesi içinde” özgürleştirilmesini sağlamaktır.²³² Mulvey’in, hem feminist kuram hem de akademik sinema dünyası için önemi de tam bu noktada belirginleşmektedir. Mulvey’in izleme pratiğinden başlayarak sinemanın seyircisini erkek egemen bakış ile ilişkilendirerek -ve patriyarkal düzeni sürdürmek üzere işleyişe dahil ederek- konumlandırmasını deşifre etmesi kadar, bir öz-bilinç yaratarak bu konumlandırmadan özgürleşebilme imkanını göstermesi de son derece önemlidir.

Feminist Film Teorisinin Sinemaya Katkıları:

“Politika ile haz arasındaki gerilimi barındıran feminist film teorisinin odağında” filmlerdeki anlamı üreten mekanizmalar ve araçlar bulunmaktadır. Feminist teorisyenlerin pek çoğu, “dişil öznellik” meselesini özneyi “hem kadın hem de feminist” kabul ederek ön plana çıkarmaktadır. Ögüt, feminist eleştirinin “dişil özneyi ‘eksik’ ve ‘olumsuz’ olarak teorileştirdiği günlerden bu yana, çok yol kat ederek dişil özneliği, siyasal faillik kadar bilinçdışı süreçlerine de bağlı olan somutlaşmış, çok katmanlı ve kapsayıcı bir varlık şeklinde değerlendirecek konuma” ulaştığını söyler. Kadın

²²⁹ Ögüt, a.g.m., s:206

²³⁰ Timisi, a.g.m., s:179

²³¹ Kırel, a.g.e., s:200

²³² Mulvey, a.g.e., s:297

yönetmenler, beyazperdede ideolojik olarak şekillendirilmiş kadınlığa ait klişeleri sarsıp, gerçek kadınlara ve onların gerçek hayatlarına yer vererek, kadınlığa dair fantazilerin büyüsunü bozmuşlardır.²³³

Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla, patriyarkal imgelemin “sapkın” güçlerini irdelemiş, klasik anlatımcılık ile “cinsiyet farklılıkları”nın nasıl işlendiğini çözümlenmişlerdir. Feminist sinema kuramı ilk döneminde, özellikle cinselliğin sunumunu erkek iktidarının egemenliği ile ilişkisi bağlamında incelemiştir. Yukarıda da tartışıldığı gibi Laura Mulvey ile Claire Johnston, bu bağlamdaki çalışmaların öncüleridir.²³⁴

Feminist film kuramı ve pratiği, tarihsel olarak ele alındığında, sinema estetiği ve politikası üzerinde “bütünlüklü” ve derinden bir etkiye sahiptir. Bir taraftan sinemada kadınların imgeler aracılığıyla ne şekilde tahakküm altına alındığını ortaya koyan feminist sinema, diğer taraftan sinemayı kadınların “kendi tarzlarını, uzlaşmalarını ve dönüştürücü potansiyellerini” keşfetmelerini sağlayacak bir özgürleşme aracı olarak ele almıştır.²³⁵

Genelde feminist hareket, özelde feminist film kuramı toplumsal cinsiyet pratikleri ve temsilleri üzerine güçlü eleştiriler getirmiş ve farkındalık yaratmak istemiştir. Bu nedenle toplumsal gerçekliğin bir “temsiller sistemi” bağlamında inşa edildiğinin ortaya konması son derece önemsenmiştir.²³⁶ Feminist filmler için, toplumsal cinsiyeti kuran söylemlerin eleştirilmesi kadar, bu söylemsel yapıların yerinden edilmesi de önemlidir. Öğüt’e göre, kadın filmleri ancak kadın deneyiminden çıkan, “cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran filmler”dir. Kadın yönetmenlerin filmlerini farklı kılacak olan, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde mevcut bulunan iyi-kötü kız ayrışmasını reddederek yeni bir bakış ve dil inşa etmeleridir. Kadın filmlerinin baskın

²³³ Öğüt, a.g.m., s:207

²³⁴ Öğüt, a.g.e., s:204

²³⁵ Mulvey (2004)’den akt. Timisi, a.g.m, s:179

²³⁶ Timisi, a.g.m., s: 157

“eril bakışı yok eden” ve “kalıplaşmış mitleri kıran” bir sinema dili²³⁷ kullanması bu bakımdan önemlidir.²³⁸

Feministler, film eleştirisini kuramsal çerçevede geliştirmenin yanında, alternatif kurumlar da yaratmak istemişlerdir. Bunun sonucunda kadınların sinema endüstrisindeki yaratıcı konumlarını sorgulayan ve genişletmek isteyen çeşitli festivaller organize edilerek sinemanın dönüşümüne çalışılmıştır. Laura Mulvey ve Claire Johnston, 1971 yılında "*Londra Kadınların Film Grubu*"na katılmış ve festivalde kadınlar tarafından yapılan filmleri göstermiştir. 1972 yılında Birinci Uluslararası Kadın Film Festivali, New York'ta, Kadın Film Festivali ise Edinburgh'da düzenlenmiş; aynı yıl Kaliforniya'dan ilk feminist film dergisi *Women and Film* (1972) yayınlanmaya başlamıştır. 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Camera Obscura* da bu hareketi izlemiştir. 1978 yılında *m/f* feminist film teorisi için yeni bir forum oluşturmuştur. Feminist film yönetmenleri ve eleştirmenlerinde de zaman içinde bir artış yaşanmıştır. Sinema eğitimi alan kadınların sinema endüstrisine girmeleri de ekran arkasındaki çalışan kadın sayısını artırır.²³⁹

Son yıllardaysa, feminist film araştırmalarının kültürel ilgilerini ve etkilerini arttırarak genişlediği görülmektedir. Irkın temsili, etnik kimlikler, toplumsal cinsiyetin sınıf ile ilişkisine dair tartışmalar feminist film araştırmalarının sınırlarını daha da genişletmiştir. Popüler kültür metinlerinin analizinde teoriler kadar endüstriyel pratikler, kurumsal stratejiler ve izleyicilerin anlaşılması da önemli hale gelmiştir. Yeni iletişim ortamları tüketim kültürü bağlamında yeni düşünme kanalları da açmaktadır.

²³⁷ Disney'in son dönem animasyonlarından *Cesur* (Brave/2012) ve *Karlar Ülkesi* (Frozen/2013) ortak kadın yönetmenlerin imzasını taşıması ve öne çıkardığı temsil düzenlemeleri ile dikkat çeken yapımlardır. Her iki animasyonda da yukarıda feminist sinemanın nasıl olması gerektiğine dair Öğüt'ten aktarılan yorumlarla örtüşür şekilde alışlagelen toplumsal cinsiyete dayalı mitlerin hikayenin içinde "istikrarsızlaştırarak" alaya alınması söz konusudur. Hikayenin merkezinde yer alıyormuş gibi görünen ama hikayeye aslında hiç bir etkide bulunmayan ilk dönem prenseslerinden farklı olarak son dönemde, kadın karakterler her anlamda hikayenin merkezindedir. *Cesur* üzerine yapılan yorumlarda Disney'in ilk feminist filmi olması dahi söz konusu edilmiştir. Fakat animasyonun baş karakteri *Merida* Disney pazarına girdiğinde filmdeki halinden dönüştürülerek daha kadınsı bir hale sokulmuştur. Çok eleştirilen bu dönüşümü animasyon dünyasının yaratıcı kadrosu ile buradan çıkan karakteri pazarlayan kadronun farklı motivasyonlarla hareket etmelerine bağlamak mümkündür. Fakat Disney gibi en başından itibaren ideolojik amaçlarla üretim yapan bir şirketin feminist denebilecek animasyonlar yapması tek başına kadın yönetmenlere bağlanabilir mi? Şirketin bu tercihleri toplumsal örüntülere kendini uyumlamak için midir? Öyleyse şirketin diğer filmlerinde (örneğin 2015 yılında vizyona giren *Sindirella* filminde) eril söylemi devam ettirmesi ne anlama gelmektedir? Bu sorular çalışmanın ilerleyen bölümlerinde cevap aranacak sorular arasındadır.

²³⁸ Öğüt, a.g.m., s:203- 204

²³⁹ Timisi, a.g.m., s:161

Küreselleşme, postmodernizm, dijital teknolojiler ve yeni medya feminist eleştiriye yeni sorular sordurmaya devam etmektedir.

2.5. Popüler Sinema ve Temsil İlişkisi Bağlamında Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi

Popüler sinemada temsilin tartışmasında ve temsil bağlamında toplumsal cinsiyet örüntülerine dair değişimlerin ortaya koyulmasında feminist film kuramının gelişimi ve bu alanda yapılan tartışmalar yol göstericidir. Güncel örnekler üzerine yapılan birçok çalışma, feminist film kuramının ortaya çıktığı 1970’lerden bu yana geliştiğini, zenginleştiğini ortaya koymaktadır. Teorinin gelişim serüveninde farklı perspektiflerin farklı yaklaşımları hissedilse de son yıllarda ana eğilim olarak kadının stereotipleştirilen imajının etrafında dönen tartışmalardan queer teori ve kültürel çalışmalara doğru bir yöneliş söz konusudur. Toplumsal cinsiyeti ve cinselliği, postkolonyal ve kültürel çalışmalarla yapısökümüne uğratan queer teori, “meydan okuyan” yeni eğilimlerden biri olarak anılmaktadır. Artık izleyici ırk, toplumsal cinsiyet ya da cinsellik kategorilerinin ötesinden tek başına bir kimlik olarak tanımlanmaktadır.²⁴⁰

Öte yandan, kadını stereotipik temsilinden ve erkeği “kurtarıcı”lık mitinden uzaklaştıran “güncel” temsillerin tartışılması da hala önemlidir. Feminist film eleştirisine dair tartışmaların ve feminist kuramın sinemaya katkılarının aktarıldığı geçen bölümde de tartışıldığı gibi, değişen temsillerin gerçek bir farkındalık yaratması beklenir. Günümüz Hollywood sineması, “etkinliğini” uzun süre korumuş olan hegemonik erkekliğin gücünü yitirdiği izlenimini verirken kadının “özgürleştiği” bir seyir sunmaktadır. Hollywood’un üretim mantığı düşünüldüğünde kadına ve erkeğe dair değişen temsillere karşı bir kere daha dikkatli olmak gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, sırasıyla temsilin kendisine, sinemadaki ve “toplumsal cinsiyetlendirme”deki önemine ve de ana akım sinemadaki güncel erkeklik kadınlık görünümüne bakılacaktır. Ayrıca maskülenliğin krizine, erkeklik ve kadınlığın değişen söylemlerine ve çoklu -cinsiyetsizleştirilmiş- kimliklere vurgu yapan güncel çalışmalar aktarılacaktır.

²⁴⁰ Lucy Bolton, *Film and Female Consciousness*, Palgrave Macmillan, 2011, s:2-14

İmkanları ve Sorunları Bağlamında Temsil:

Kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesinde karşımıza çıkan kilit bir kavram olarak temsil, “insanın kendisi ile dünya arasındaki ve nesnelere ile dünya arasındaki” sınırları çizebilmesini sağlaması sebebiyle önemlidir. İçinde olunan kültürden devralınan ve içselleştirilme süreçlerinin ardından benliğin bir parçası haline gelen temsiller, “benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur.” Bu sebeple bir kültürde baskın konumdaki temsiller, politik açıdan da son derece önemlidir. Temsiller, “psikolojik duruş”ları şekillendirmenin yanı sıra “toplumsal gerçeklik”in nasıl inşa edileceğinde de etkili olur. Kültürel temsillerin üretiminde söz sahibi olmak, “toplumsal iktidar”ın selameti açısından olduğu gibi “toplumsal dönüşümleri amaçlayan ilerici hareketler” için de önemlidir.²⁴¹

Temsil “gerçeklik”i, “söylenen, imlenen, işaret edilen, sergilenen” benzerlikler ve farklılıklar üzerinden kurmaktadır. Doğası gereği “objektif” olmayan temsil, pek çok anlamın üzerinde mücadele edilen bir hegemonya alanıdır. Konu üzerinde önemli çalışmalara imza atmış olan Stuart Hall, temsili “anlamın üretildiği ve kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği bir faaliyet alanı” olarak tanımlar. Temsil aynı zaman da “dil aracılığı ile dünya hakkında anlamlı bir şeyler söyleme, çevreyi diğer kişilere anlamlı bir şekilde tasvir etme yoludur.” Temsil dilin işaretlerin ve görüntülerin kullanımıyla, bir şeylerin yerine geçerek oluşturulur. Bu sayede oluşturulan temsilde, nesnelere, kişiler ya da olaylar aslında buldukları halleri ile yansıtılmazlar. Söz konusu olan “kasıtlı temsil”de dil, işaretler ve görüntülerle gerçeğin tekrar üretildiği bir dünya inşa edilmektedir. Gerçeğin yeniden inşasında bilinçli bir üretimin yanı sıra çerçeveleme ve düzenleme söz konusudur.²⁴²

Gayatri Chakravorty Spivak ise temsilin iki anlamından söz eder. Bunlardan biri politikadaki gibi, “adına konuşma” anlamındaki temsildir (representation); diğeri ise sanat ya da felsefede olduğu gibi “yeniden-takdim” anlamıyla temsildir (re-presentation). Spivak, “*Madun Konuşabilir mi?*” (1988) başlıklı makalesinde Marx’ın bir pasajına yer verir. Pasajda şunlar söylenmektedir: “Küçük mülk sahibi köylüler, kendilerini temsil

²⁴¹ Kirel, a.g.e., s:327-330

²⁴² Hall’dan akt. Kirel, a.g.e., s:328-340

edemezler; temsil edilmelidirler.” Bu nedenle temsilcileri, aynı anda onların efendileridir ve onlar üzerindeki otoritedir. Küçük köylü mülk sahiplerinin politik nüfuzu, böylece nihai ifadesini toplumu kendisine tabi kılan yürütme gücünde bulur.²⁴³ Marx’ın bu görüşleri, temsil gücünün yönetene ait olduğunu göstermektedir; yönetilen böylesi bir güçten mahrumdur. Yöneten yönetilen ilişkisi, bir ülkenin kendi sınırları içinde –ve hatta cinsler arasında- geçerli olabildiği gibi, gücü elinde bulunduran ülkenin ya da ülkelerin kendini yöneten ilan etmesi üzerine diğer ülkeleri yönetme, bir diğer ifade ile temsil etme hakkını kendisinde görmesi üzerine de gerçekleşebilmektedir.

Josephine Donovan’ın feminizm ve marksizm arasındaki ilişkiyi ele alırken aktardığı bilgiler bu bağlamda hatırlanabilir. Sosyalist feministler genellikle kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul etmektedir. Bu nedenle “erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden yanlış bilinç ya da erkekle özdeşleşen ideolojileri açığa çıkarma sürecinde” kadınların doğru bir bilinç geliştirmelerini sağlamak üzere çalışırlar.²⁴⁴ “Erkek burjuvazidir ve karısı proletaryayı temsil eder” düşüncesi erkeğin daha güçlü maddi temellere sahip olduğu görüşünden kaynaklanmaktadır. Bu, modern endüstriyel ailede de devam eder: “koca hayatı kazanmak ve ailesine bakmakla yükümlüdür ve bu durum ona üstün bir konum sağlar.”²⁴⁵

Erkeğin burjuvazi ile ilişkilendirilirken kadının proletarya ile özdeşleştirilmesine Disney’in çok tartışılan ve tartışılmaya devam edilen ilk dönem prensesleri örnek gösterilebilir. Disney’in ilk dönem prensesleri ile ilgili “çarpıcı” olan, prenses olmalarına karşın hep temizlik yaparken görünmeleridir. *Pamuk Prens*, ormanda kendini bulduğu cücelerin evinde, ilk iş olarak temizlik yapar. Orada kalmasına karşı çıkan “huysuz cüce” arkadaşları tarafından *Pamuk Prens*’in evi çekip çevirmesi şartı ile ikna edilir. İlk dönemin diğer prensesi, *Uyuyan Güz* de seyirciye tanıtıldığı ilk sahnede elinde toz bezi ile görülür. Gün boyu elinde süpürge ya da bez ile temizlik yapmakta, bir yandan da şarkı söylemektedir. Bu dönemin prenseslerinin domestik halleri

²⁴³ Gayatri Chakravorty Spivak, “Madun Konuşabilir mi?” (çev.) Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, **Methodos-Kuram ve Yöntem Kenarından** içinde (Ed.) Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2009, s: 60-62

²⁴⁴ Josephine Donovan, **Feminist Teori**, (çev.) Aksu Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s: 137

²⁴⁵ Donovan, a.g.e., s:148

ve pasifliklerinin kurtarıcı prens miti ile ödüllendirilmesi proletarya ile özdeşleştirilmelerine olanak sağlayan temsil düzenlemeleri sayesinde.²⁴⁶

Cinslere göre bölünmüş değerler ile kapitalizm arasındaki ilişkiler sorununu araştıran Heidi Hartmann, erkekler ve kadınlardan beklenen stereotip davranışların kapitalist sistem için işlevsel olduğunu savunur. Hartmann'a göre bu davranışlar, ideolojik toplumsallaşma ile kurulmaktadır. Tipik olarak erkeklere atfedilen "rekabetçilik, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi" aynı zamanda endüstriyel kapitalist dünya düzeninin uzantısı olan özelliklerdir. Buna göre cinsiyetçi ideoloji, "eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltirken dişil özellikleri ile toplumsal gereksinimleri aşağılayarak ikili bir amaca" hizmet etmektedir.²⁴⁷

Sandra Harding de "Ataerkinin ve Sermayenin Gerçek Maddi Temeli Nedir?" (What is the Real Material Base of Patriarchy and Capital, 1981) adlı makalesinde, eril davranışın özellikleri ile kapitalist değerler arasında uyum olduğu görüşünü sürdürür. Bu uyumda, ideolojik toplumsallaşmanın evde oluşması da etkilidir. Emeğin ev içindeki bölümü de cinsel ideolojiyi yaratmaktadır. En açık örneği, bakımın evrensel olarak kadınlar tarafından sağlanmasıdır. Öte yandan bu davranışın "saygı" uyandırdığını ve takdir gördüğünü söylemek de zordur. Çocuklar sıklıkla bu olgular arasında bilinçlenerek kendi cinsiyet kimliklerini inşa etmektedir.²⁴⁸

Film öykülerine döndüğümüzde, her filmin barındırdığı temsiller ile bir "evren" in canlandırılmasına hizmet ettiği görülmektedir. Anlatılanlar sadece bir "film öyküsü" olmadığı gibi yaratılan karakterler de yalnızca birer "film kişisi" değildir. Yaratılan evrende egemen olanın, baskın olanın başka bir ifadeyle iktidarın izlerinin aranması gerekmektedir. Söz konusu popüler sinema olduğunda, egemen olanın bulunması zor değildir. Kırel'in ifadesi ile, popüler filmler uzun uzadıya aranmasına fırsat bırakmayacak biçimde, üretildikleri dönemde egemen olan bakış ve eğilimlerin

²⁴⁶ Anna Davin'in "Imperialism and Motherhood" (1978) başlıklı makalesi de, İngiltere'de 1900 başlarında, erkek ve çoğu doktor uzmanlar tarafından kadınlara anneliğin yeni ve doğru temellerini öğretmeye çalışan bir annelik bilgisinin tanımlanma sürecini incelemektedir. Davin'e göre bu süreç, bir yandan kapitalistleşmeyle, bir yandan da emperyal-millî tasarımla yakından ilişkilidir. (Akt. Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s:223)

²⁴⁷ Hartmann'dan akt. Donovan, a.g.e., s:164

²⁴⁸ Donovan, a.g.e., s:165

kolaylıkla görülebileceği alanlardır. Bu bağlamda tarihsel, ekonomik ve toplumsal kırılmaların yaşandığı dönemlerde popüler sinema filmlerinin içeriklerinde ve biçimlerinde gerçekleşen değişmelerin önemsenererek, kavramlar çerçevesinde karşılaştırmalı bir biçimde ele alınıp değerlendirilmesi önemlidir.²⁴⁹

Robert Kolker, “*Kültürel Pratik Olarak Sinema*” (1999) başlıklı makalesinde bu konuya dair çarpıcı bir örnek verir. II. Dünya Savaşı yılları boyunca kadınların rolleri etkileyici bir biçimde değişmiştir. Genç insanların çoğunun ülke dışında savaşıyla kadınları işgücünü oluşturmaya iter. Bu alanda başarılı olan kadınlar para kazanmanın keyfini yaşarlar. Az sayıda kadın sorumlu mevkilere yükselirken, çoğu fabrikalarda çalışır ya da dükkân işletir. Fakat bir şekilde çoğu ev içi rutinlerinden rahatlatıcı kurtuluşu bulmuştur. Kolker, bu “kurtuluş”un sona erdirilmesi için, savaş sona erdiğinde çok etkili bir ideolojik düzenlemenin yapılmasının mecbur hale geldiğini söyler. Savaştan geri dönen erkekler işlerini geri istemektedir ve kadınların eski rutin ev işlerine geri döndürülmesi gerekmektedir. Bunu sağlayacak olan ise, filmler, dergiler, gazeteler aracılığı ile bir kez daha annelik ve ailenin, kadınların bağımlı rollerinin, annenin yuvanın temel dayanağı, babanın ise evin dışında ve bürosunda bir uydu gibi hareket etmekte serbest olduğu çekirdek ailenin önemini yüceltilmesi olmuştur.²⁵⁰

Melanie Bell de *Femininity in the Frame Women and 1950s British Popular Cinema* (2009) başlıklı çalışmasında, Kolker’in sözünü ettiği düzenlemelerin izini 1950’li yıllarda İngiliz popüler filmlerinde öne çıkan kendi deyimini ile “yaramaz sesler”de arar. On yıllık süre içinde muhafazakar toplumsal cinsiyet rolleri uyarınca, kadınlar iş imkanlarını ve kişisel özgürlüklerini bırakarak eş ve anne olarak “doğal” rollerine döndürülmek üzere çeşitli popüler imajlarla karşı karşıya kalırlar. Kocasını ve çocuklarıyla birlikte “mutlu ev hanımı” imajı sözü edilen dönemin en popüler temsilidir.²⁵¹ 2003 yapımı *Mona Lisa’nın Gülüşü* (Mona Lisa Smile) filmi, 1950’lerin kadın dünyasını anlatan bir yapım olarak hatırlanabilir. Filmde 1953 yılında akademik başarısıyla ünlü kız koleji Wellesley’e sanat tarihi olarak atanan Katherine Watson (Julia Roberts) ile öğrencileri arasında yaşananlar anlatılır. Öğrenciler okuldaki başarılarına rağmen, iyi bir

²⁴⁹ Kirel, a.g.e., s:341

²⁵⁰ Kolker, a.g.m., s:127

²⁵¹ Melanie Bell, *Femininity in the Frame Women and 1950s British Popular Cinema*, I.B. Tauris, 2010, s:2

üniversiteye gitmek yerine iyi bir evlilik hayali kurmaktadır. Okul yönetimi ve aileler de kız öğrencilerin bu hayalini besleyecek şekilde davranır. Filmde başarılı kızların mutlu evlilik²⁵² imajı ardında yaşadıkları sıkıntılar ve sistemin bunu nasıl örtbas ettiği eleştirisi de vardır. Film popüler bir yapım olmak ve geriye dönük bir eleştiri (aklama çabası) geliştirmekle birlikte, dikkat çektiği noktalar bakımından çalışmanın temel sorunları ile paralellik gösterir.

Temsilin “Yeniden Üretimi”: Kutsanan Heteroseksüellikten Maskülenliğin Krizine:

İmgeler ve anlamları sürekli olarak üretilmekte ve değişmektedir. “Kadınlar ve dişlilik ile erkekler ve erilliğin, yani cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği bir pratik olan sinemada”²⁵³ heteroseksüellik uzun bir süre ideolojik bir ilke olarak her gün destek görmüştür. Fakat kültürel üretimin bütün alanlarında olduğu gibi, sinemada da toplumsal cinsiyete dair temsiller durağan değildir. Son dönem toplumsal cinsiyet çalışmalarında, maskülenliğin; çeşitli kanallardan sunulan eski/yeni erkeklik modellerinin sıklıkla tartışıldığı görülmektedir. Philippa Gates, *Detecting Men Masculinity And the Hollywood Detective Film* (2006) başlıklı çalışmasında geçen yirmi yılda feminizmin hem erkeksilik hem de kadınsılığa dair algıları etkilediğini belirtir.²⁵⁴ Bu sayede dolaylı yoldan erkeksiliğin hali hazırda kabul gören hegemonyasından farklı olan, erkeklerin “gerçek” tecrübelerini savunan ve amacı erkekliği çeşitlendirmek olan feminizm yanlısı (pro-feminist) erkek hareketi de teşvik edilmiştir. Feminizmin kadının öznelliğini yeniden şekillendirme girişimde bulunması gibi, pro-feminist erkek hareketi de patriyarkal düzen tarafından sömürülen

²⁵² Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi* (2010) başlıklı kitabında, 2005’ten günümüze İngiltere’de mutluluk bilimi ve iktisadi hakkında yazılan kitaplardan, yapılan televizyon programlarından hareketle bir “mutluluk dönemeci”ne girildiğini söyler. Uluslararası olma özelliğine sahip “mutluluk dönemeci”nde en temel mutluluk göstergelerinden biri de evliliğdir. Ahmed, kitabının amacını açıklarken, mutluluk vaadiyle, yani belli şeyleri yaparak peşinden mutluluğun geleceği vaadiyle nasıl yönlendirildiğimizin üzerinde durur. Yazara göre, insan varlığının amacı olarak mutluluğa öyle genel bir vurgu yapılmaktadır ki, bunun ucunun nereye gittiğinin sorgulanması gerekmektedir. (Devamı için bkz: Sara Ahmed, **Mutluluk Vaadi**, (çev.) Deniz Mayadağ, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, s:17) Ahmed’in peşine düştüğü “mutluluk vaadi” ve bu vaadin insanlar üzerindeki etkileri, bizim çalışmamız ile doğrudan ilgilidir. “Prens anlatılarında bir mutluluk vaadi olarak sunulan “evlilik” ilk dönem anlatılardan son dönem anlatılara gelene kadar ne gibi dönüşümler göstermiştir? Bu dönüşümler ne denli bir etkiye sahiptir?” gibi sorulara aranacak cevaplar çalışma için önemlidir.

²⁵³ Smelik, a.g.e., s:1

²⁵⁴ Philippa Gates “femininity” ve “masculinity” kavramlarını kullanır. “Femininity” kavramı kadınsı/kadınsılık; “masculinity” kavramı ise erkesi/erkeksilik anlamlarını taşır. Bu bölümde kavramların her iki karşılığı da yer yer kullanılacaktır.

erkekliği/erkeksiliği yeniden tanımlar. Bu iyileşmenin ilk adımı, erkeksiliğin doğal, evrensel ve problemsiz bir mit olarak inşasının gizeminin ortaya çıkarılması ile gerçekleşir. Erkeksilik de kadınsılık gibi kültürel bir üretdir, doğal değildir, inşa ve performansa dayalıdır.²⁵⁵

Kültürel farklılıklar olmakla birlikte Batı kültüründeki erkekliğin baskın temsili -uzun bir süre- “beyaz, orta sınıf, orta yaşların başında ve heteroseksüel olan” olmuştur. Jonathan Rutherford, erkeklerin heteroseksüel kimliklerinin gerçekliğinin, yapılar ve endüstriye bağlı olduğunu söyler, onların değişmesi ya da zayıflaması erkeklerin toplumdaki baskın konumu tehdit edebilmektedir.²⁵⁶ Heteroseksüelliğin zirvede temsil edildiği ve erkek izleyici üzerinde etki yaratmış bir örnek olarak 1986 yılında çekilen *Top Gun* filmini bu bağlamla hatırlamak anlamlı olabilir. Film, seçtiği temsiller ile üretildiği ülkenin egemen kurumlarının değerlerini meşrulaştıran bir örnektir. Reagancı askeri güçler için çekilen film yönetimin karakteristik özelliklerini fazlasıyla yansıtır. Filmde egemen ideolojiye destek veren eril kimlik bilinçli ve etkili şekilde yeniden inşa edilir. Eril kimliğin bu inşasında kadın bağımlı bir uyruk olarak gösterilir. Duygusal, eve bağlı ve bağımlı şekilde temsil edilen kadın filmde aynı zamanda erkeğin arzu nesnesi ve erkek iktidarının pasif doğrulayıcısı olarak konumlandırılmaktadır.²⁵⁷

Filmin eril kahramanı asi, çapkın, cesur, hiçbir şeyden çekincesi olmayan, “başına buyruk” ve fazlasıyla yetenekli olan Maverick’tir. Bunun dışında filmin bütün diğer önemli karakterleri de erkeklerdir. Maverick, filmin ilk sahnelerinden itibaren fazlasıyla özgüven ve cesaret sahibi bir karakter olarak çizilir. Miramar Hava Üssü ileri teknolojinin ve erkeklerin yeridir. Burada eğitim alan teğmenlere sürekli ikincilerin asla puan alamayacağı uyarısı yapılır. Bireysel başarının her şeyden önemli olduğunun göstergesi ise Top Gun ödülüdür. Bu ödülü sadece en iyi olan kazanmaktadır. Filmde idealize edilen eril temsil Maverick’tir. Filmin kadın karakteri Charlie’nin, filmin başında pilotlara eğitim veren başarılı bir iş kadınıyken; Maverick ile ilişkiye başladıktan sonra

²⁵⁵ Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity And The Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, 2006, s:27-28

²⁵⁶ Rutherford ve Coltrane’dan akt. Gates, a.g.e., s:28

²⁵⁷ Kellner, Ryan, a.g.e., s:220

hep “ev” içinde ve domestik hallerde gösterilmesi, anlatı içinde kadının izlediği değişimi örnekleyen düşündürücü bir düzenlemedir.

Eril kahramanlık temsilleri, erkek iktidarını fetişleştiren ve buna uygun modeller sunar. Bu düzenleme, politik, ekonomik ve aile içi alanda erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik yollarından biridir. *Top Gun* filmi de Amerika’nın “serbest” bir pazar üzerine kurulu bir ekonomik sisteminin yapı taşlarından olan rekabet unsurunu sürekli körükler. Seksenli yılların Hollywood kahramanları bu dönemde yıldızı parlayan muhafazakar bireyci toplumsal davranış modellerinin zaferine katkıda bulunmuştur. Bireyci kahraman, Kellner ve Ryan’ın ifadesine göre çağdaş muhafazakar toplumsal gündeme ait üç temel bileşeni bir araya getirir; savaşçılık, girişimcilik ve babaerkillik.²⁵⁸ Filmde de kapitalizmin temelini oluşturan bireysel başarı, girişimcilik ve rekabet ruhu bir nevi kutsanır. Bununla beraber filmin sonunda, zafer bilinmeyen düşmanlara karşı “birlik” olunarak kazanılır.

Amerika’nın ekonomi politikasının filmlerdeki izlerini ve dikkat çeken dönüşümleri birer ideolojik manevra olarak okumak mümkündür. Kadınsılık gibi erkeksiliğin de bir kültürel üretim olduğu ve toplumdaki değişimlerden etkilendiğine örnek olarak 1980’lerde yaşanan dönüşümleri verir Rutherford; işin değişen doğası, yeni teknolojilerin tanıtılması, yüksek işsizlik oranları ve çalışan kadın sayısındaki artış erkeklerin kabul gören davranışlarına meydan okumayı beraberinde getirmiştir. Erkeklik üzerine çalışmalarıyla bilinen Scott Coltrane, bu durumun “erkeksilikler” ya da başka bir ifade ile “bölünmüş erkeklikler”i doğurduğunu iddia eder. Günümüzde toplum, erkeklerden “kadınsı” davranışlar (empati kuran, çocuk bakımını üstlenen, nazik) ile geleneksel “erkeksi” (güçlü, kahraman) davranışları eşit derecede sergilemesini beklemektedir. Gates, bunun gerçekte yerine getirilmesi mümkün olmayan bir beklenti olduğunu ifade eder; erkeklik, homojen değildir ve sınıf, ırk, etnisite, cinsel kazanımlar, yaş ve diğer sosyal belirleyiciler tarafından meydana getirilmektedir. Buna rağmen çağdaş Batı toplumlarında erkeklik tecrübelerinin çokluğunu hatırlamak faydalı görülmemekte ve erkekler kendi öznelliklerine aldırış etmeksizin standart bir erkeklik rolüne eğilim göstermektedir. Gates’e göre, gerçek tecrübeye dayanmayan bu rol

²⁵⁸ Kellner, Ryan, a.g.e., s:335- 338

belirlenimleri problemlidir çünkü erkeklige dair çelişkili beklentiler tarafından şekillendirilmektedir.²⁵⁹

Gates'in görüşlerinden hareketle artık hem erkek hem de kadın için bireysel tecrübenin kabulüne ihtiyaç duyulduğunu öne sürmek mümkündür. Toplum tarafından talep edilen, beklenen ve performe edilen her rol, kişiyi kendi gerçekliğini anlamaktan uzaklaştırmaktadır. "Güçlü" erkeklik kadar (*Top Gun* filmindeki Maverick karakterinde olduğu gibi) toplumsal bir beklenti olarak "duygusal, romantik" erkeklik modelleri de sorunludur. Kısaca tecrübeye dayanmayan ve kendiliğinden olmayan her tür rol bir dayatmaya ve sınırlandırmaya/ şekillendirici unsurlara dönüşmektedir.

Dönüşen erkek rolleri ("yardımsever baba", "güçlü ve romantik", "domestik erkekler" vb.) bölümde birkaç adım sonra çeşitli örnekler üzerinden tartışılacaktır. Kadın temsilleri kadar erkek temsillerinde de dönüşümler olduğu açıktır. Mike Chopra Gant, *Hollywood Genres and Post-war American Masculinity* (2006) başlıklı çalışmasında İkinci Dünya Savaşı sonrası popüler filmlerde iki ana figüre dikkat çekildiğini söyler: "anne" (mom) ve "olmayan baba" (absent father).²⁶⁰ Ele alınan örneklerde eve döndürülmeye çalışılan kadın için "anne"liğin öne çıkarılması ve eril temsilin bir katmanı olarak "olmayan baba" figürünün tekrarlanması tartışılmaktadır.

Elizabeth Podnieks'in güncel çalışması *Pops in Pop Culture* (2016) maskülenliğin değişen yüzünü babanın ve erkeklığın çağdaş görünümleri üzerinden okur. Geçen on yıllık süreçte Batı toplumlarında babalık söyleminin neye dönüştüğü sıklıkla tartışılmaktadır. "O kimdir?, Ne yapar?, Ne ister?, Ondan ne beklenir?" soruları tartışmanın merkezindedir. Yazar özellikle medyanın değişen rollerden; eski babalık rollerine "meydan okuma"ların sonuçlarından ve ödülllerinden, milenyumun "yeni baba"sına karşı endişeli bir dile sahip olduğunu söyler. Örnek olarak gazete ve dergilerden şu başlıkları aktarır: "Modern Babalar Yeni Beklentilerle Yüz Yüze", "Çocuksuz Adamlar Depresyonda", "Baba Bebek Bakıcısı Değildir", "Babanın Yeni Elektrik Süpürgesi", "Cinselliğinize Aldırmaksızın Harika Baba Olmanın Yolları", "Ev Babasının Hayalleri", "Yeni Babalığın Manifestoları", "Bay Anne Olarak Çağırılmak?"

²⁵⁹ Rutherford ve Coltrane'dan akt. Gates, a.g.e., s:28-30

²⁶⁰ Chopra-Gant, a.g.e., s:66

Babalık müessesesini maskülenlik ve feminenlik arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanan kitap, heteronormatif çekirdek aile yapısından; yani “babanın evin ekmeğini kazanan otorite olduğu algısından” daha ilgili ve çocuk bakımını paylaşan babaya doğru bir kayma olduğu görüşünü ortaya koyar.²⁶¹

Babalık üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra annelik üzerine temsillerin incelenmesi de aile içindeki rollerin dağılımında medyanın nasıl bir görev üstlendiğini tartışmaya açmaktadır. Susan J. Douglas ve Meredith W. Michaels’ın ürettikleri “yeni annelik” (new momism) kavramı, medya tarafından inşa edilen anneleri sürekli denetim altında tutan “idealleri, normları ve pratikleri” tanımlar. Kadınların sunulan “ideal annelik” temsilleri ile de sürekli sindirildiğini söyleyen Douglas ve Michaels, bu sindirme eylemine karşı kadınları “arabulucu annelik” (mediating moms) kavramı ile meydan okumaya çağırır. Douglas ve Michaels, son 30 yılda babalık kurumunda bir devrim olduğunu yazmaktadır.²⁶² Podnieks, “arabulucu anne” kavramının “arabulucu baba” şeklindeki temsiline, popüler kültürde yer alan pek örnekte rastlayabileceğimizi söyler. *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *Modern Family*, *See Dads*, *Two and a Half Men* bu örneklerden bir kaçıdır. Ayrıca yeni babalık rollerinin açık şekilde öne çıkarıldığı filmler de söz konusudur; *Pursuit of Happyness*, *John Q Daddy Day Care*, *Knocked Up*, *What to Expect When You’re Expecting* ve *Finding Nemo* gibi. Bu filmlerde idealleştirilen babalık rolleri, çocuğun bakımına dair her türlü sorumluluğun erkekler tarafından da üstlenilmesi yönündedir. Michael Kimmel, bu bağlamda kadınlar kadar erkeklerin de idealleştirilen temsillere ulaşmak için çabaladıklarını söyler. Babalığa dair yeni idealler, çocuk bakımını ve ev içi sorumlulukların ortak paylaşılmasında yöneliktir. Nancy Chodorow’un *The Reproduction of Mothering* (1978) kitabına referansla, Kimmel, paylaşılan ebeveynliğin daha eşit ve her açıdan daha sağlıklı bir ilişkiler sağlayacağını altını çizer. Podnieks’in yorumu ise değişen babalık rollerinin feminizm açısından olumlu bir yol izlediği yönündedir.²⁶³

²⁶¹ (Ed.) Elizabeth Podnieks, **Pops In Pop Culture: Fatherhood, Masculinity and the New Man**, Palgrave Macmillan, 2016, s:5-10

²⁶² Susan Douglas, Meredith Michaels, **The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Woman**, New York: Free Press, 2004, s:4-5

²⁶³ Podnieks, a.g.e, s:7

Öte yandan yaşanan dönüşüme feminizm açısından olumlu bakmakla birlikte, temsillerin gerçek bir dönüşüm yaşamadığını, örtük mesajlarla hala heteroseksüel normların sürdürüldüğünü savunan çalışmalar da söz konusudur. Shannon R. Wooden ve Ken Gillam, *Pixar's Boy Stories: Masculinity in Postmodern Age* (2014) başlıklı kitaplarında öncelikle, Amerika'daki günlük yaşamın içinde üretilen feminist yaklaşımlara karşı iyimser bakış açısını yansıtır. Kadınlar, akademik dergilerde olduğu kadar, internet bloglarında, formlarda ve benzeri sosyal medya mecralarında kendilerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini alaya alan bir yaklaşım içindedir. Buna göre kadınların artık medyadaki temsillerin ideolojik arka planından habersiz olduğunu söylemek mümkün değildir. Tersine çok sesli bir koro, farklı kanallardan, farklı teorik ve sofistیک katmanlardan, metinleri kendi yollarınca kritik etmektedirler. Wooden ve Gillam, bu durumu “feminizmin uzun zamandır sessiz olana ses vermesi” olarak yorumlar. Judith Butler’ın toplumsal cinsiyetin bir performans olduğu ve yine performans aracılığı ile “alaya alınarak” toplumsal cinsiyetsizleştirmenin mümkün olabileceği görüşünü destekleyen örnekleri ele alır yazarlar. Buna göre günlük üretimler, örneğin bloglar, toplumsal cinsiyet teorilerinin kökenlerinden beslendiklerini bilerek ya da bilmeyerek, toplumsal cinsiyet teorilerinin zenginleşmesine hizmet etmektedirler. Wooden ve Gillam, “gülünç bloglar” olarak tanımladıkları internet günlüklerinde, kadınların kendilerine sunulan idealize edilmiş “bikini vücut”larıyla dalga geçen yaklaşımlarından bahseder. Bloggerlar kadınlara kendi vücutlarına, yaşlarına, kilolarına, fitlik durumlarına bakmaksızın vücutlarını kendi istekleri doğrultusunda bir “bikini vücudu” olarak şekillendirilebilecekleri mesajını vermektedir. Yazarlara göre, eğlence blogları bu bağlamda feminist söylemin pratik uygulama alanlarından biri olarak kabul edilebilmektedir.²⁶⁴

Maskülenliğin yitimine dair tartışmalarla ilgili olarak ise Wooden ve Gillam, popüler kültürde erkek hegemonyasının sürdürüldüğü sayısız örnek olduğunu söyler. Öte yandan maskülenliğin yitirildiği düşünülen örneklerde de “örtük mesajlar”²⁶⁵ bakmanın

²⁶⁴ Shannon R. Wooden, Ken Gillam, *Pixar's Boy Stories: Masculinity in a Postmodern Age*, Rowman & Littlefield, 2014, s:20-30

²⁶⁵ Cordelia Fine, *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* başlıklı çalışmasında toplumsal cinsiyete dair çağrışımsal öğrenme şekillerinden bahsederken örtük mesajların önemine vurgu yapar. Çağrışımsal öğrenme farkındalık, niyet ve kontrol ihtiyacı olmadan gerçekleşen bir süreçtir. Bilinçli olarak desteklemediğiniz örtük çağrışımları teşvik edebilecek toplum, medya ve reklamcılıktaki kültürel örüntüleri seçer ve bunlara tepki verir. Fine’a göre, kişinin örtük tutumları ve bilinçli,

önemine vurgu yaparlar. Çalışmalarının asıl konusu, uzun bir süre “erkekler kulübü” olarak anılan ve eleştirilen Pixar’da sunulan erkek çocuk ve adam kategorilerinde yer alan karakterlere ve animasyonlara dair örtük mesajların analiz edilmesidir. Wooden ve Gillam *Toy Story*’den (1995) *Monster University*’e (2013) kadar gelen animasyonları inceleyerek çocuk ve erkek karakterde gösterilen beden türlerini ve başarısızlığa uğramış maskülenliğin bedenlendirilme mesajlarını araştırırlar. Pixar animasyonlarının bazı çocuk ve erkek karakterleri, alışlagelen kahraman görüntüsünden uzaktır. (Örneğin, *Toy Story*’deki Woody.) Buna karşın örtük mesajlar incelendiğinde ulaşılan sonuç, erkeksi bedenler arasında animasyonlarda bir hiyerarşi olduğu ve bu hiyerarşinin de toplumsal düzende varolan hiyerarşi ile bağlantılı olduğudur. Animasyonlarda yer alan ve toplumsal cinsiyete dair olan kalıplaşmış yargıları ihlal eden karakterler vardır; Shrek, Mr. Incredible, Sulley gibi. Fakat diğer taraftan vücutları erkeksi ideallere yaklaşan çocuklar ve erkekler için bir şeye güç yetirebilmek mümkün hale gelirken; toplumsal ile örtüşen ideal erkeklik şablonuna yaklaşamayan çocuklar ve erkekler bir şekilde küçümsenmeye maruz kalmaktadır. Wooden ve Gillam, toplumda “saçma” şekilde varolan zorba kültürünün ve erkeksi gücün erkekler arasındaki kutsanışının ve görsel olarak kullanılışının, Pixar animasyonlarında üstü kapalı şekilde hala var olduğunu örneklerle sunar. Son dönemde sevinçle karşılanan maskülenliğin yitimi, baba figürünün yaygınlaşması, erkeğin çocuk bakımına katkısının ve merhametinin kutsanmasına karşın yazarlar, tarihsel bir perspektifle inceledikleri Pixar animasyonlarında geleneksel heteronormatif aile yapısının ve rollerinin kaçamak şekilde hala sürdürüldüğünü savunurlar.²⁶⁶ Çalışmanın üçüncü bölümde Disney üzerinden de benzer bir tartışma gerçekleştirilecektir, “örtük mesajlar” ile heteronormatifliğin ne şekilde sürdürüldüğü sorusu bu bağlamda önemlidir.

kendi üzerine düşünen benliği arasında birçok ayrı düşeceği nokta olacaktır. Araştırmacılar toplumsal gruplara dair örtük temsillerin, bilinçli olarak ifade edilen inançlar modern ve ilerici olsa bile, sık sık ciddi biçimde tepkisel olduğunu göstermiştir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili de erkek ve kadın kategorilerinin otomatik çağrışımları sadece cinsellikleri ile ilgili değildir. Örtük çağrışım ölçümleri erkeklerin kadınlardan çok bilim, matematik, kariyer, hiyerarşi ve yüksek otoriteye dayanan örtük çağrışımlara sahip olduğunu açığa çıkarırken yine bu ölçümlere göre kadınlar, tam tersine, erkeklerden daha çok, beşeri bilimler, aile ve evcilik, eşitlikçilik ve alt seviye otoriteyle ilgili çağrışımlara sahiptir. (Devamı için bkz: Cordeline Fine, **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması**, (çev.) Kıvanç Tanrıyar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010)

²⁶⁶ Wooden, Gillam, a.g.e., s:30-80

Kadın Filmlerinin Tartışılması:

Kadın temsillerinin değişimine yönelik tartışmalarda, kadın yönetmenlerin/sinemacıların rolünün yanı sıra neoliberal feminist yaklaşımların yeri de önemli görülmektedir. Feminist sinema alanındaki çalışmalarıyla bilinen Patricia White, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms* (2015) başlıklı çalışmasında kadın yönetmenlerin dünya sinemasında ne gibi eğilimlere neden olduğunu inceler. Kadın yönetmenlerin sayıca artışının önemine, erkek yönetmenlere karşın kadınlara tanınan avantajlara, dünya geneline yayılan “imajlar” üzerinde kimin kontrol sahibi olduğu tartışmalarına yer veren White, kadın yönetmenlerle dünya sinemasının yeni bir yörüngeye girdiğini savunur.²⁶⁷

White'a göre, postfeminist kültürel ikliminde “kadın sineması” sıklıkla ana akım sinemaya dahil olan “chick flicks”²⁶⁸ filmler olarak algılanmaktadır. Genelde kadınların zevk alabileceği filmleri içeren bir tür olarak tasarlanan “chick flicks”ler, ideolojik arka planıyla birlikte ana akım sinemanın üretim mantığına sahiptir. White, bu algıdan bağımsız olarak kadın filmlerine bakmak gerektiğini vurgular. Kadın çalışanların film yapım sürecine katılımının artması beraberinde umut veren değişimleri de getirmektedir. White, çalışmasında dünya genelinde kadın yönetmenlerin ilk çalışmalarına ve “meydan okuma”larına yer verir. Bu meydan okumaların dünya sinemasındaki yerini ve etkisini tartışır. Bosna Hersek, Arjantin, Kanada, Fransa, Hindistan, Pakistan, Peru, Güney Kore ve Tayvan'lı bağımsız kadın sinemacıların film pratiklerini inceleyen yazar, bu filmlerin sinema endüstrisi ve feminist eleştiri içindeki anlamına bakar. “Chick flicks” filmlerden farklı olarak, farklı ülkelerden seçtiği kadın yönetmenlerin filmlerinde –ekonomik, estetik, politik açılardan- ulusal ve uluslararası kaygılara karşı duyarlı bir dil olduğunu savunur.²⁶⁹

Karen Hollinger, *Feminist Film Studies* (2012) başlıklı çalışmasında güncel bir tür olarak ele alınan “chick flicks”²⁷⁰ kategorisini inceler. Hollinger'ın bu türe dair

²⁶⁷ Patricia White, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*, Duke University Press, Durham and London, 2015, s:25-30

²⁶⁸ “Chick flicks” kavramı, genelde kadınların zevk alabileceği filmleri içeren bir tür olarak tanımlanmaktadır.

²⁶⁹ White, a.g.e., s:25-35

²⁷⁰ Hollinger, “chick flicks” terimini kadın filmleri kategorisinden ayrı şekilde ele alır. Her iki terim de kadınlara yönelik, hedef kitlesi kadın olan filmler anlamına gelmektedir. Fakat yazar “chick flicks”i kadını ele alan ve izleyicisi

sorduğu sorular tartışma bakımından anlamlıdır: “Chick flicks”lerde öne çıkan ve kadını bağımsızlaştıran temsiller kadın yönetmenlerin kendi temsil tercihlerini mi yansıtmaktadır? Yoksa “özgür, bağımsız, güçlü” kadın temsilleri “chick flicks” filmler ile sisteme hizmet eden bir “form”a mı dönüşmektedir? “Chick flicks”ler “demode” hale gelen kadın filmi temalarının “gelişmiş” halleri midir? Yoksa aynı mesajlar daha “çağdaş” bir görünümle yeniden mi sunulmaktadır?²⁷¹

Hilary Radner, bu sorulara neo-feminist sinema bağlamında cevaplar. Kadına yönelik filmleri “post-Pretty Woman” ya da “girly films” olarak isimlendiren Radner, *Sex and The City: The Movie (Michael Patrick King, 2008)* filminin bu tarz filmlerin zirvesi olarak kabul edildiğini ve onun formatının da uluslararası başarı elde etmiş olan *Pretty Woman*’a (*Garry Marshall, 1990*) dayandığını söyler. Feminizm ile gerçekte çok az ilişkisi bulunan neo-feminizm, post-feminizmin oluşmasında öncelikli bir etkiye sahiptir.²⁷² Radner, neo-feminizmin feminizmi teğet geçen bir şey olduğunu söyler. Kadınlara verilen “kendini gerçekleştirme”, “kendini güçlendirme” gibi mesajları kullanan neo-feminizmin asıl amacı, geç 20. Yüzyılın sonlarının felsefesi olan neo-liberalizm ile çakışmaktadır. Buna göre, neo-feminizmin sinema üzerindeki etkisi hem kadınları hem de sistematik olarak daha geniş bir izleyici kitlesini etkilemektedir. Filmler sıklıkla modern söyleme dair temsilleri içermektedir. Neo-feminist paradigmlar da bu

kadın olan fakat eskisinden farklı kadın temsillerini içinde barındıran –ayrıca ana akım sinemaya daha yakın- yeni bir tür olarak ele alır.

²⁷¹ Hollinger, a.g.e, s:17-18

²⁷² Neo-feminizmi “emperyalist feminizm” olarak okuyan çalışmalar da bulunmaktadır. Onlardan biri de Yıldız Ramazanoğlu’nun *İşgal Kadınları* (2012) başlıklı kitabıdır. Ramazanoğlu, batılı insanın kendini üstün gören muhayyilesinin, Doğulu kadınlar üzerindeki şekillenişinin “kurtarılmayı bekleyen Müslüman kadın” imgesini yarattığını savunur. Gayatri Spivak’ın Postkolonyal Aklın Eleştirisi başlıklı çalışması da bu imgeyi deşifre etmektedir. Kadın meselesinin batılıların İslam anlatısının merkezine oturması, Avrupalıların Müslüman ülkelerde sömürgeci güçler olarak yerleşmesiyle bağlantılıdır. Ramazanoğlu’nun işgalin gerekçelerinden biri olarak gösterilen “Müslüman kadınların kurtarılması”na ait yıkıcı taşların döşenmesinde kadın hakları savunucularının rollerini gösteren örnekleri düşündürücüdür. İnsanların hukukuna sahip çıkmakla görevli kurumlarda “dil” işgali destekleyecek şekilde kurulmaktadır. Irak kadın hareketinden kimi kadınlarla 2005’te New York’ta gerçekleşen Dünya Kadın Konferansında tanışıp performanslarına tanık olduğunu anlatan Ramazanoğlu, söz konusu kadınların son derece kariyerist ve işgalcilerle kol kola olduğunu belirtir. (Bkz: Yıldız Ramazanoğlu, *İşgal Kadınları*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s:5-6) Bu konferanslarda yapılan konuşmalara hakim söylem sıklıkla Batı’nın çıkarlarına göre örgütlenmektedir. Bunlar, kadınların hayatlarında ABD’nin Irak ve Afganistan işgallerinden sonra ortaya çıkan zorluklardan dini ve Müslüman erkekliği sorumlu tutmaya çalışırlar. Batılı güçlerin Irak ve Afganistan gibi ülkelere demokrasi ve kadın hakları getirme niyetini ifşa eden söylemler işgali meşrulaştırma amacına hizmet eden söylemlerdir. Ramazanoğlu’nun kitabı feminist söylem ve argümanların nasıl Batılı emperyalist güçlerin emellerine ulaşmaları için araçsallaştırıldığını ve de işgal altındaki bu ülkelerde iktidar ile yakın ilişkide bulunan kadınların da bu söylemleri sahiplenip doğruladığını, böylece çekilen acıların aslında son derece görünür olan kökeninin karartıldığını göz önüne sermektedir. (Bkz: Zeynep Direk’in Ramazanoğlu’nun kitabını değerlendiren yazısı: <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/03/11/yildiz-ramazanoglunun-isgal-kadinlari-ustune/>)

bağlamda tüketim kültürünün pratiklerini güçlendirmektedir. Radner'in ele aldığı filmlerde tartıştığı; kadınlık kültürü içinde çekici bir görüş olan kadının kendini ifade etmesi, gerçekleştirmesi durumunun da günümüz söyleminin bir aracı haline dönüştürülmüş olmasıdır. Neo-feminist film örnekleri de bu etkiyi güçlendirmekte ve yaymaktadır.²⁷³ Neo-feminizm, Disney prenseslik anlatılarını ve değişen temsilleri “anlamlandırma”da “önemli” bir kavram olarak çalışmanın ilerleyen adımlarında tartışılmaya devam edecektir.

2014 yapımı iki ayrı filmde; *Unutma Beni* (Still Alice) ve *Sen, Sen Değilsin* (You're Not You) filmlerinde toplumsal cinsiyete dair “yeni” temaların benzer temsil düzenlemeleri ile sunulması dikkat çekicidir. *Unutma Beni*'de Alice (Julianne Moore) başarılı bir dil profesörü iken erken alzheimer yakalanır. Alice ve eşi John'un (Alec Baldwin) çok iyi olan ilişkileri aynı şekilde devam eder görünür fakat seyirci John'un hastalık sonrası azalan ilgisine tanık olur. Alice'e en büyük desteği evin sorumsuz küçük tiyatrocusu kız Lydia (Kristen Stewart) verecektir. Alice'in hastalığı ile yaklaşan anne kız arasında hastalığı aşmayı sağlamasa da kabul etmeyi sağlayan duygusal ve derin bir bağ kurulacaktır. Filmde kadın dostluğu anne kız üzerinden anlatılırken; koca figürü üzerinden erkeklerin zorluklar karşısındaki tutumunu, zayıflıklarının bir göstergesinin duygusal olarak uzaklaşma; “kaçma” şeklinde olduğu seyirciye duyumsatılır. Alice hastalığın zorlukları ile baş etmeye çalışırken John hep “bilgisayar başında” çalışmaktadır.

Sen, Sen Değilsin'de Kate (Hilary Swank), 35 yaşını eşi Evan (Josh Duhamel) ve dostları ile kutlayan başarılı genç bir iş kadını olarak tanıtılır. (*Unutma Beni*'nin açılış sahnesi de Alice'nin doğum günü kutlaması ile başlar.) Doğumünü kutlamasında Kate, ALS hastalığının ilk belirtilerini hisseder. Kısa süre sonra hastalığını öğrenir ve bir buçuk yıl kadarlık bir sürede kendi işlerine göremeyecek kadar kasları zayıflar. Fakat bu fiziksel bir zayıflamadır, duygusal değil. Sürekli bakıcı değiştiren Kate'in son bakıcı adayı “sorumsuz” bir üniversite öğrencisi olan Bec (Emmy Rossum)'tir. Evan ne kadar karşı çıksa da Kate kendisine bakması için Bec ile anlaşır. Kate ve eşi Evan'ın hastalık öncesi

²⁷³ Hilary Radner, *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*, Routledge, 2010, s:15-18

herkesin imrendiği evlilikleri ve ilişkileri (*Unutma Beni*'de de olduğu gibi) devam eder görünür ama bu filmde de erkek yolunda gitmeyen bir şey ile karşılaştığında duygusal olarak uzaklaşır ve Kate'i aldatır. Kate aldatılmayı ve eşinin kendisine gösterdiği ilgisizliği kabul etmeyerek ondan ayrılır. Bu arada bakıcısı Bec ile yakınlaşır. Bütün zor anlarında olduğu gibi güzel anlarda da birlikte olan ikili Kate'in ölümünü de birlikte karşılar. Film ile ilgili dikkat çekici bir ayrıntı ise; filmin siyahi karakterleri olan Marilyn ve John'un ilişkileridir. Kate ile aynı hastalığa yakalanan Marilyn, hastalığın getirdiği güçlükleri eşi John ile birlikte göğüsler. "Beyaz" adamın zayıflığına karşın "siyah" adam duygusal olarak güçlü temsil edilmiştir. Bu iki örnek üzerinden Hollywood sineması için önemli olan yıldız sistemi, özdeşleşme gibi kavramların da tartışmalı hale geldiği öne sürülebilir. Hollywood için uzunca bir süre bir yıldızın evrensel kabulü için seksi, beyaz ve heteroseksüel olmak ve orta sınıftan gelmek gibi özellikleri²⁷⁴ söz konusu iken bu iki filmde "siyah" adamın duygusal gücüne yapılan vurgu, baş rollerdeki kadınların fiziksel güzelliklerinden ziyade kişiliklerinin öne çıkarılmaları ve beyaz adamın kariyeristliğinin "zayıflık" ile ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Temsil düzlemindeki her değişimi "iyimser" bir bakış açısı ile kabul etme eğilimi olmakla birlikte, yukarıda tartışıldığı üzere, hem maskülenliğin değişen yüzüne rağmen örtük mesajların heteroseksüel normları sürdürmeye devam etmesi hem de kadın seyirciye yönelik filmlerde özgürleşen kadının neo-feminizmi işler hale getirmesi, bu iyimserliği silikleştirmektedir. İlerleyen bölümlerde yeni temsillerin gerçekliği/sahiciliğine ve etkilerine dair tartışmalara yer verilmeye devam edilecektir.

2.6. Popüler Sinema ve Temsil İlişkisi Bağlamında Çocuk Seyircinin Düşünülmesi

Çalışmanın konusu gereği popüler kültür, popüler sinema, Disney ve temsil kavramlarını tartışırken "çocuk" kritik bir uğrak noktasıdır. Çocuğun popüler etkilerine her anlamda en derin şekilde maruz kalan olduğunu öne sürmek mümkündür. Neil Postman, *Çocukluğun Yok Oluşu* (1995) başlıklı kitabında çocuğun popüler ile olan ilişkisinde, "etki"den çok daha fazlasının olduğunu vurgular. Postman, popüler kültürün

²⁷⁴ M. Bilal Dede, "Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar", (der.) Murat İri, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde (237-242) İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s:234

önemli taşıyıcılarından olan televizyon ile çocukluğun yitirildiği ve yetişkinliğin zayıfladığına dayalı görüşünü antropolojik bir bakış açısı ve ilgili örneklerle açıklar. Fakat öncesinde, *Çocukluğun Yok Oluşu*, “çocukluğun biyolojik bir zorunluluk değil, toplumsal bir kurgu olduğu” ifadesiyle başlar.²⁷⁵

Çocukluk kavramı, yaşam zincirinin doğal ve değişmez halkalarından biri olmakla beraber, değişik toplumlarda ve tarih evrelerinde farklı anlamlar yüklenmiş olan toplumsal bir kavramdır.²⁷⁶ Postman, Orta Çağ dünyasında okuryazarlığın, eğitim düşüncesinin ve ayıp fikrinin olmamasını, çocukluk fikrinin oluşmadığının göstergeleri olarak okur. Tuchman’dan konuyu özetleyen şu cümleyi aktarır Postman: “Orta Çağ döneminin modern çağdan farklılaştıran niteliklerinden dolayı hiçbir şey, çocukluğa yönelik ilginin yokluğu kadar çarpıcı değildir.” 15. Yüzyılın ortalarında hareketli tipteki matbaa makinesinin bulunuşu, yeni bir yetişkinlik anlayışı gerektiren yeni bir simgesel dünyayı yaratmıştır. 1850 ile 1950 arası dönem, çocukluğun doruğa ulaştığı bir dönemdir. Postman, ABD’de bu yıllar esnasında tüm çocukların fabrika dışına çıkarılıp okula çekilmek, kendi giyim, eşya, edebiyat, oyun ve sosyal dünyalarına yöneltebilmek için başarılı çalışmalar gerçekleştirildiğine dikkat çeker. Aynı zamanda 1850 ile 1950 arasında Amerikan iletişim yapısı çözülmüş ve sonra aralıksız bir buluş akışıyla (rotatif, kamera, telefon, pikap, sinema, radyo ve TV) yeniden yapılandırılmıştır. Elektrikli iletişimin gelişimine paralel giden ve Daniel Boorstin’in “grafik devrimi” (Graphic Revolution) dediği bir ortam (simgesel resimler, karikatürler, posterler ve reklamların doğuşu) oluşmuştur. Postman, 1850 ile 1950 arasında Amerika’yı daha fazla okur yazar yapmak için, okur yazarlık tutumunun değerini geliştirmek için ciddi çabalar harcadığını söyler. Fakat aynı dönemde, elektrik hızı ve kitle yönelimli üretim imgeselliği, girişilen bu çabaları ve yönelinen değerleri zayıflatmak için devreye sokulmuştur. 1950’ye gelindiğinde, sonunda iki simgesel dünya arasındaki rekabet görünmeye başlar ve ironi açığa çıkar. Diğer birçok toplumsal yapay ürün gibi çocukluk da eskimeye başlar. Postman, 1950 yılını seçer çünkü bu yıla kadar TV, Amerikan evlerine girmiştir. Elektrik ve grafik devrimlerinin biraraya gelmesi, TV sayesinde gerçekleşir ve “çocukluk ile

²⁷⁵ Neil Postman, *Çocukluğun Yok Oluşu*, (çev.) Kemal İnal, İstanbul: İmge Yayınları, 1995, s: 140

²⁷⁶ Mustafa Kemal Eray, “Arabesk Filmlerde Çocuk, Yüksek Lisans Tezi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s:7

yetişkilik arasındaki bölücü hattın tarihsel temelleri kuşku götürmez şekilde aşınır.”²⁷⁷

Kitap kültürü 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla doğru, çocukları yetişkinlerden ayıran bir bilgi tekeli yaratmıştır. Tamamen okur-yazar olan bir yetişkin, kitaplardaki tüm kutsal ve dünyevi bilgiye, edebiyatın birçok biçimine, insan yaşamının kayıtlı tüm sırlarına sahipti. Televizyon ise bu enformasyon hiyerarşisinin temellerini çökertmiştir. TV'nin enformasyonu “farklılaşmamış” bir biçimde sunması, TV'nin “çocuk” ve “yetişkin” kategorileri arasında ayırım yapma gereksinimi duymadığını ifade etmektedir.²⁷⁸

Postman, çocukları yetişkinlerin bildikleri şeyleri bilmeyen bir insan kategorisi olarak tanımlar. Orta Çağ'da çocuk kategorisi yoktu çünkü yetişkinlerin özel (exclusive) enformasyonu bildirebilecekleri araçlar oluşmamıştır. Postman, Gutenberg çağında bu türden araçların geliştirildiğini, TV çağında ise çözüldüğünü söyler. Elektrikli medya bir taraftan yetişkinlerin otoritesine diğer taraftan da çocukların merakına ciddi bir darbe indirmiştir. Öte yandan Postman, TV'nin yetişkin yaşamının perde arkasını görüntüye getirmesine dikkat çeker. Yetişkin dünyasının yetersizlikleri, sorun ve üzüntü dolu gerçekleri ile erken yaşta tanışmak Postman'ın ifadesi ile “çocukluk bahçesinden kovulmak”tır.²⁷⁹

Çocukluğun yitişinde medya ve özellikle televizyonun üzerinde duran Postman gibi, Tayfun Atay da “*Popüler Kültürden Kitle Kültürüne Çocukluğun Dönüşümleri*” (2007) başlıklı makalesinde çocuğun dönüşümünü kültür kategorilerinin içinde ele alır. Kitle iletişim araçları “kültürlenme”imizi yani, insan olmamızı sağlayan süreci de derinden etkilemektedir. Çocuklar da bu sürece “duyarlı” şekilde yetişmektedir. Kitle kültürünün ortaya çıkardığı çocuğun ve insanın ne olduğuna dair Amerikalı antropolog Conrad Phillip Kottak'ın *Televizyon ve Kültürünün Antropolojisi* (1990) başlıklı kitabından aktarılan örneğe göre, televizyon hayatımızı ve insanlık halimizi yeni bir biçime sokmuştur. Bunu sağlayan durum “telekoşullanma” (teleconditioning) olarak anılır. Telekoşullanma, hayata gözlerini televizyon ile açan ve onunla büyüyen çocukların

²⁷⁷ Postman, a.g.e., s:23-76

²⁷⁸ Postman, a.g.e., s:77-80

²⁷⁹ Postman, a.g.e., s:90-97

davranışlarının buna göre şekillenmesini ifade etmektedir.²⁸⁰

Tarımcı köy ahalsinin gündelik hayatını biçimlendiren folk kültüründe insanların kendi ürettiklerini tüketmesi söz konusuydu. Folk kültüründe geçimlerini topraktan sağlayan insanlar, gündelik hayatta gerekli olan araç gereçleri de eğlencelerini de kendileri üretti. Uzmanlaşmanın asgari düzeyde olduğu bu topluluklarda iş bölümü bulunmaz, mesleki çeşitlenme görülmez, ev ve iş ortamları birbirinden ayrılmazdı. Tarım toplumlarında gündelik hayat kültürü de ayrışmamış halde folk kültürü olarak temayüz etmiştir. Popüler kültürde ise durum değişmiştir. Çiftçiliğin yerini ticari ve endüstriyel etkinlikler almış, ev ve iş arasında kesin bir ayrışma yaşanmış, iş bölümü ve uzmanlaşma kaçınılmaz hale gelmiştir. Modern hayatın içinde insanların gündelik ihtiyaçları kendileri tarafından değil, başkalarınca karşılanır. Bu şekilde iktisadi, teknolojik ve toplumsal bir dizi yenilik eşliğinde ve onlara bağlı olarak folk kültürden popüler kültüre doğru olan dönüşüm, içerisinde “çocukluğun olmadığı söylenen bir dünyadan çocukluğun keşfedildiği bir dünyaya” doğru dönüşümle çakışır. İnsanların kendilerinin ürettiklerini tükettiği, satın almanın söz konusu olmadığı folk kültür dünyasında çocuk da kendi oyununu, hatta kendi oyuncasını kendisi üretir ya da büyüklerin çocuklar için ürettikleri oyuncaklar ile oynardı. Dolayısıyla folk kültürün hayata damgasını vurduğu bir dünyada kategorik anlamda bir kültürel kurum olarak çocukluktan söz edilemezdi.²⁸¹

Atay, antropolojik çalışmaların çocukluğun bu ‘belirsiz’ varlık halinin esasen endüstri-öncesi insan toplumsallığının genel özelliği olduğunu düşündürecek sonuçlar sunduğunu söyler. Endüstri-öncesi toplumsallıkta, yani yiyeceğini tüketime hazır olarak elde eden avcı-toplayıcı veya yiyeceğini kendisi üreten tarımcı toplumlarda çocuk, kendi ayakları üzerinde durabilir hale geldikten sonra yetişkin dünyasına entegre edilir. Bebeklikten doğru yetişkinliğe ilerleyen bu hayat tarzı içerisinde çocuk için oyun da eğitim de geçime katkıda bulunmaya yönelik etkinlikler olarak şekillenir. Dolayısıyla antropolojik/etnografik araştırmalardan çıkan veriler, (Orta Çağ Avrupasının kırsal-pastoral toplumsal örüntüsüne uygun biçimde) endüstriyel olmayan insan yaşamında çocuğun “yetişkinin minyatürü”, çocukluğun da yetişkin yaşama en hızlı entegrasyonun

²⁸⁰ Tayfun Atay, “Popüler Kültürden Kitle Kültürüne Çocukluğun Dönüşümleri” (hz.) Nihal Ahioğlu–Neslihan Güney, **Popüler Kültür ve Çocuk** içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 2007, s:88-91

²⁸¹ Atay, a.g.e., s:92

hedeflendiği oyun ve eğitim pratiklerinden ibaret “varla yok arası” bir dönem olduğun savını güçlendirmektedir. Özetle kırsal-tarımsal yerleşmeye dayalı modern-öncesi folk kültür hayatında çocukluğu ayrı bir kültürel kurum olarak var etmek için bir neden görülmemektedir. Çocukluğun Rönesans ile birlikte başlayan süreçte giderek kristalleşmiş bir kültürel kategori olarak ayırt edilmesi, modernlikle, kapitalistleşmeyle, endüstrileşmeyle, kentleşmeyle ve nihayet ama hepsinden önemlisi ulus-devlet olgusu ve uluslaşmayla ilgilidir.²⁸²

Çocukluk, çocuğun modern iktisadi (kapitalist) sistemin ihtiyaçlarına uygun bir “işleyen” ve ulus-devletin ihtiyacına uygun bir yurttaş haline getirilmek üzere evinden ve ana babasından koparılarak okula “kapatılma”sıyla karakterize edilebilecek bir süreçtir. Bu, popüler kültür ürünlerinin yoğun ve etkin biçimde eşlik edip desteklediği bir “toplumsallaştırma” sürecini oluşturur. Atay, çocuklara yönelik popüler kültür ürünlerinin içeriğine bakıldığında bu yönde düşünmeyi teşvik eden pek çok ipucu yakalanabileceğini söyler. Konuya örnek olarak, Türkiye’de televizyon-öncesi dönemde çocuklara yönelik en yaygın yazılı popüler kültür ürünü olarak kabul edilebilecek Kemalettin Tuğcu romanlarının özellikle eğitim ve uluslaşma süreci açısından popüler kültürün bunlarla eklemli üretimi üzerine düşünmeyi teşvik edici genel bir tematik kurguya sahip olduğunu öne sürer.²⁸³

Televizyon ve internetin yükselişinin her alanda hissedildiği günümüzde ise tüketim toplumunu işleten araçlardan biri olarak medya “çocuğu bir proje olarak ele almakta ya da kazanç kaynaklarının başrolü olarak görmektedir.”²⁸⁴ Hakim toplumsallaşma sürecinde ailenin çöküşü ve kitle iletişim araçlarının yükselişi söz konusudur. Herbert Marcuse’nin konu ile ilgili şu sözlerini hatırlanabilir:

İçgüdülerin baskıcı biçimde örgütlenmesi kolektif gibi görünür; ve ego da bütün bir aile dışı etkenler ve kuruluşlar tarafından prematüre bir şekilde toplumsallaşmakta gibidir. Daha okul öncesi düzeyde, çeteler, radyo ve televizyon uyum ve isyan modeli belirler; bu modelden sapmalar ailenin içinde değil, ailenin dışında ve aileye karşıt olarak cezalandırılır. Kitle iletişim araçlarının uzmanları gerekli değerleri iletirler; bunlar verimlilik, sağlamlık,

²⁸² Atay, a.g.e., s:93

²⁸³ Atay, a.g.e., s:95

²⁸⁴ Sibel Erentay, “Çocuklar Tüketmez mi Zannediyorsunuz?”, Psikeart Dergisi- Tükenmişlik, Sayı:15, Haziran, Mayıs, 2011, s:57

kişilik, düş ve sevda konusunda mükemmel bir eğitim sunarlar. Aile, artık bu eğitimle rekabet edemez.²⁸⁵

Marcuse'nin görüşüne göre, kitle iletişim araçları ailenin ilkselliğini yerinden ederek toplumsallaşmanın başat etkenlerini oluştururlar. Kellner'ın yorumu, bireysel özerkliğin çöküşü ve zihinle içgülerin kitle iletişim tarafından manipülasyonudur: Bilinçteki çöküşle, enformasyonun denetimiyle, bireylerin kitle iletişim tarafından yutulmasıyla bilgi yönetilmekte ve sınırlandırılmaktadır. Birey gerçekten neyin olup bittiğini bilemez; aşırı güçlenen eğitim ve eğlence makinesi, bireyi tüm zararlı fikirlerin dışlanma eğilimi gösterdiği bir anestezi durumunda tüm diğer bireylerle birleştirir. Marcuse, medyaya ileri kapitalizmin düzgün bir şekilde yeniden-üretimi için gerekli "yapay gereksinimleri" ve "tek-boyutlu" düşünce ve davranışı üreten "yeni toplumsal denetim biçimleri" olarak önemli bir rol atfeder.²⁸⁶

Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan da yalnız ülkemizde değil tüm dünyada çocuk popüler kültürünün akla gelen ilk örneği olan Walt Disney ürünlerinin kapitalist sistemin taleplerine uygun bireyler ortaya çıkarma yolunda nasıl ciddi bir işlev gördüğüne şu şekilde değinmektedir:

Disney'in çizgi filmlerine bakarsak belli düşünce ve yaşam biçiminin ifadelerini görürüz. Disney'de mülkiyetin yitirilme tehlikesi egemendir. Disney için uygarlık, nasıl ticaret yapılacağını öğrenmektir; eğitim malların ve hizmetlerin el değiştirmesine eşlik eden bir süreçtir, yani ticaretin yardımcısıdır.²⁸⁷

Endüstrileşme ile ortaya çıkan çocukluk bugün yine bir dönüşüm içerisindedir. Atay, çocukluğun yeniden ortadan kaybolmaya başladığını söyler, daha doğrusu yetişkin dünyasıyla iç içe geçmeye başladığını. Geçmişte yetişkinlikle birleşik olan çocukluğun, sonra ayrılmışken, şimdi yeniden birleşmekte olduğu ileri sürülmektedir. "Yetişkinleştirilmiş" bir çocukluğun²⁸⁸ gözle görülür kanıtı, günümüzde çocukların ve

²⁸⁵ H. Marcuse'den akt. Douglas Kellner, "Kültür Endüstrileri", (der. ve çev.) Erol Mutlu, **Kitle İletişim Kuramları** içinde, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005, s:238

²⁸⁶ Marcuse'den akt. Kellner, a.g.m., s:238

²⁸⁷ Alemdar ve Erdoğan'dan akt. Atay, s:96

²⁸⁸ Çocukların giyim sektörü tarafından üretilen ürün ve reklamlarla "yetişkinleştirilmesi" tartışmasının bir diğer boyutunu kız ve erkek çocuklarına göre üretilen kıyafetlerin boyutlarındaki farklılık oluşturur. Avustralya'da yaşanan Nikita Friedman isimli anne, 1 yaşındaki kızı için kıyafet alışverişi yaparken, aynı yaş ve bedendeki kız kıyafetlerinin, erkek kıyafetlerine oranla çok daha dar ve kısa üretildiğini farkeder. Tepkisini göstermek için kız şortunun erkek şortundan ne kadar dar ve kısa olduğunu ortaya koyan fotoğrafı Facebook'a yükler. Fotoğraf sosyal medyada uluslararası

yetişkinlerin giyimlerinin, yiyeceklerinin, eğlencelerinin yeniden birbirine benzemesidir. Çocukların yetişkinlerin blucinlerinin, spor ayakkabılarının, moda giysilerinin, aksesuarlarının minyatür çeşitlerini kullanıyor olması bunun bir göstergesi olarak okunabilir.²⁸⁹ Öte yandan Postman, geleneksel yetişkinlik modelinde de değişim olduğunu ifade eder. Buna göre TV'nin içeriğine yakından bakıldığında, sadece “yetişkinleştirilmiş” çocuğun doğuşunun değil, “çocuksulaştırılmış” yetişkinin doğuşuna da dair de kanıtlar bulunacaktır. Dil, giyim, zevk, yemek alışkanlıkları giderek türdeş, birbirine benzer hale gelirken, toplumsal hiyerarşi düşüncesinde büyüyen uygarlığın hem uygulamasında hem de anlamında benzer bir çöküş ortaya çıkmaktadır.²⁹⁰

Bu durumda çocukluğun yeniden yetişkin dünyasının bir parçası haline geldiği söylenebilir de bu süreç, yukarıdaki alıntıdan fark edileceği gibi, Orta Çağ Avrupası'nda veya daha geniş anlamda folk kültür dünyasındaki halinden farklı bir dinamiğe sahiptir. Süreç, elektronik teknolojisinin, geç kapitalizmin (üretime değil tüketime endeksli kapitalizmin) ve kültür endüstrisinin, veya bunların toplam etkisi olan kitle kültürünün koşulladığı bir ortamda işlemektedir. Atay, “çocukluk yok oldu” demek yerine, “çocukluk sermaye oldu” demenin daha doğru olacağını ifade eder. Bu çocukluk, ne çocuklara ne de yetişkinlere aittir. Çocukluk artık, çocukluğu da sermayeleştiren endüstriye aittir.²⁹¹

Çocuklar erken yaşlardan itibaren dünyanın belirli merkezlerinde üretimi tektipleştirilen ürünlere bağımlı kılınmaktadır. Çocukluğun yitirilmesini kuvvetlendiren bir diğer unsur ise haberler olarak görülür. Evin içindeki televizyon haftada 400 öldürülme olayı gösterirken; sürekli maruz kalınan eylem filmleri, hareketli filmlerin içindeki şiddet de çocuğun kafasındaki “normallik, sakinlik, dinginlik enlemlerini” yerinden eder.²⁹² Yetişkin dünyası, kendisini çocuklar için anlaşılabilir her tarza açtıkça, çocuklar kaçınılmaz olarak yetişkinlerin suç etkinliğini de taklit etmektedir.²⁹³ Yukarıda

etki uyandıran bir cinsiyet ayrımcılığı tartışması başlatır. (Haberin devamı için bkz: <http://mashable.com/2016/02/08/mother-toddler-shorts/#WgOnQ4qZgiqr>)

²⁸⁹ Atay, a.g.e., s:96

²⁹⁰ Postman, a.g.e., s:124-131

²⁹¹ Atay, a.g.e., s:97

²⁹² Eser Köker “Açış Bildirisi: Popüler Kültür Bağlamında Günümüz Toplumlarında Çocukluğa Verilen Yeni Biçim ve İşlev”, (hz.) Nihal Ahioğlu–Neslihan Güney, **Popüler Kültür ve Çocuk** içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 2007, s:12-13

²⁹³ Postman, a.g.e., s:133

da tartışıldığı üzere, televizyon ile açığa çıkarılan yetişkin dünyasına ait bütün “sır”lar çocukluğun sınırlarını silmektedir.

Oyunun ve oyuncuğun kapitalizm tarafından üretilmesi ve bu durumun çocuğun kültürlenmesindeki düşündürücü etkilerini şu şekilde ifade eder Erdoğan:

Oyun insanın kendisi dahil diğerlerinin de olduğu hayatı öğrenmedir. Oyun kültürü belli üretim ilişkilerinin egemenliğindeki hayatın içinden gelir ve hayatı öğretir. Oyunla çocuk bu ilişkiler ve yapay dünya içinde sosyalleşir. Oyun kültürü başkasının hayatından geldiğinden bu kültürel pratikle yaratılan da başkasındır. Ticari çıkarların egemen olduğu bir hayatta, hayat gibi oyun da ticari güç tarafından planlanmıştır. Kendini kendi yarattığı teknoloji ve faaliyetlerle üreten insan nasıl ki hayatını kendisi üretiyorsa oyunu da kendisi üretir. Oyununu kendisi üreten insan aynı zamanda oyunu için gerekli araçları (oyuncakları) da kendisi yapar. Bunu yaparken de materyali yaşadığı hayatın içinden seçer. Nasıl ki günümüzde insan kimliğini kendinden geçerek bulma olasılığı ve olanaklarından edilmişse, kimliğini oluşturmanın önemli bir parçası olan oyun ve oyuncuğu da insan günümüzde ücretli köle olarak katıldığı, ürettiği ürüne ve emeğine yabancılaştığı, üreterek ve ürettiğini satın alarak kendinin çok az fayda sağladığı zenginlikleri yarattığı kapitalist pazardan satın almaktadır. Bu pazar yapısında, küçük yaştan itibaren insan yaşamının anlamının ve değerinin satın almadan geçerek oluştuğunu öğrenir. Böylece fiziksel varlıklarını sürdürmek için gerekli yaşam olanaklarından edilmiş babalar ve anneler, bu olanakları emekleri karşılığı aldıkları ücretle sağlamaya çalışırken, çocuklar da kendi oyunlarını yaratma olanaklarından edilmiş olur.²⁹⁴

Tüketim toplumunun tabiatı ve bunun küresel yansımaları kültür tarihçileri tarafından sıklıkla tartışılan bir konu olagelmıştır. Amerikan modeli sonrası dünyada yaşanan kültürel dönüşümlerin özünde, küreselleşme ve “Amerikanlaşma” olarak bilinen iki olgunun arasındaki bağın ne olduğu ya da bu iki olgunun, güç politikaları ve ekonomik/kültürel söylev açısından eş kavramlar olup olmadıkları soruları yer almaktadır. Gülriz Büken, küreselleşme ile Türkiye’de yayılan Amerikan Popüler kültürene dair tepkisel düşüncelerini dile getirdiği makalesinde, 1980’lerin sonundan bu yana, Avrupalı akademisyenlerin, Avrupa’nın “Amerikanlaşma”sı konusunu tartıştıklarını söyler ve kendisi de Türkiye üzerinden benzer bir tartışmaya girişir.²⁹⁵

²⁹⁴ İrfan Erdoğan, “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, Kasım 2004, Yıl:5, Sayı:57, s:11-13

²⁹⁵ Gülriz Büken, “Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye’de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler”, Doğu Batı: Popüler Kültür, Yıl:4, Sayı:15, s:44-45

Amerikan popüler kültürünün gelişip Türk popüler kültürü üzerinden aşındırıcı bir etki oluşturacak kadar yayılmasında ana rollerden birini medya oynamıştır. 1960'ların Türk gençlerinin, Amerikan popüler kültürüyle çocukluklarında tanıştığını söyler Büken. O dönemin erkek çocuklarının kahramanları, Texas, Tom Miks, Tarzan ve Red Kid'tir. Burada sınıfsal bir ayırmadan söz eder Büken ve "Amerikanlaşma" sürecini ilk yaşayanların üst orta sınıfa mensup aileler ve çocukları olduğunu öne sürer. Üst orta sınıfa ait ailelerin çocukları Amerikalıların özel okullarında okudukları için, İngilizce öğrenmiş, Rock'n Roll dansları yapmış, Platters ve Pat Boone dinleyerek 60'ların Amerikan gençleri arasında moda olan kıyafetlerin aynlarından giyebilmiştir. Bu grubun, televizyon nesli olarak tanınan 1970'lerdeki çocukları veya 1990'lardaki torunları ise, boş zamanlarında Muppet Show'u veya Disney çizgi filmlerini izlemişler; Toys"R"us zincirlerinde kolayca bulunabilecek Walt Disney sanayinin oyuncaklarını tüketerek büyütülmüşlerdir. Bu sayede küçük yaşta Disney çizgi filmlerinde yansıtılan zihniyet ve yaşam tarzına, yani dünya folkloru ve çocuk edebiyatının, "Amerikan değerleri ile şişirilmiş uyarlamalarına" maruz kalmışlardır: Mal kaybı korkusunun hüküm sürmesi, medeni olmanın ticareti öğrenmekle eşdeğer olduğu fikri; inatla ve çok çalışarak zengin olma tutkusu ve aklını kullanarak, bireyciliği överek, kimseye güvenmeyerek, iyi şansa inanmak. Daha büyük olanlar ise, Amerikan filmleri izleyerek ve Mortal Combat gibi bilgisayar oyunları oynayarak uzun saatler geçirmiştir. Aynı şekilde çocuklara yönelik dergilerin ve edebiyatın çoğu da Amerikan kökenli olmuştur, bu da Türk çocuklarının kafalarının Amerikan kalıplarına göre şekillenmesine yol açmış ve bu çocukları, Amerikan kültürünün ürünlerini satın alacak potansiyel tüketiciler olarak şartlandırırken kendi sözlü geleneklerini tanımadan ve kültürel miraslarından yoksun şekilde yetişmelerine neden olmuştur.²⁹⁶

Buraya kadar çocukluğun kendisinin kapitalizmin ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirilme süreci anlaşılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, gelinen noktada popüler kültürün karşısında çocuk kimliğini ve onun şekillenişini düşündüğümüzde, kız ve erkek çocuklarının bu inşadan ayrı ayrı nasıl etkilendiğinin de değerlendirilmesi gerekmektedir. Kız çocuğuna -uzun bir süre- pasifliği ve kurban psikolojisini aşıl原因 heteroseksüel

²⁹⁶ Büken, a.g.m., s:50-51

kültür ve temsilleri erkek çocuğa ise tersinden güç ile ilgili bir kimlik çizilmiştir. Bu “kimliklendirme” sürecinde ayrıca “sınıf” a dair dinamikler de etkili olmuştur.²⁹⁷

Tizzy Asher, “*Girls, Sexuality and Popular Culture*” (2002) başlıklı makalesinde genç kızların çeşitli popüler formlarda cinsellikle ilgili olarak öne çıkarılan temsil şekillerini sorunsallaştırır ve bunlara karşı çözüm önerilerinde bulunur. Popüler müzik kliplerinden örnek veren Asher, genç kızların kliplerde sürekli erkeklerin kapris ve isteklerini karşılamaya hazır, son derece “cinselleştirilmiş” şekillerde pazarlandıklarını söyler. Bu kızlar ulaşılacak kadar yetişkin, tehdit oluşturmayacak kadar gençtir. Şarkı sözleri hep ilişkiler hakkındadır ve “kız” kelimesinin karşısında hep “adam” kelimesi vardır. Bu da kadınlara “çocuk muamelesi yapmanın” parlak bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Film endüstrisinde de bu temanın erkeklerin lehine sürdürüldüğünü söyler Asher. Erkek yönetmenler tarafından yönetilen filmlerde “ahlakı bozuk” genç kızlar “ayartıcı” kadınlara dönüşür. Heteroseksüel kültürde patriyarkal ayrıcalık erkeklerle kızların bedenine hükmetme imkanını vermektedir. Kadın bedeni televizyonda, reklamlarda, sinema filmlerinde erkeklerle sayısız şekilde hissiz ve seksi bir görüntü olarak sunulur. Burada gerçek ve fantezi arasında dramatik bir ayrım vardır. Popüler kültür kendisinin neden olduğu fiziksel/duygusal tahribat hakkında hiçbir bilgi vermeyecektir. Bir diğer problemlili durum, popüler kültür ürünlerinin kızlara karşı cins ile nasıl ilişki kurmaları gerektiğini öğretmesidir. Temel öğretisi, kızların cinsellikleri ile hükmedebilecekleridir.²⁹⁸ Genç kızlar, cinsellikle ilgili aktarılan bu “olumsuz” mesajları özümstedikleri ve bunları popüler kültürden gelen imajlarla birleştirdiklerinde, sıklıkla

²⁹⁷ Michael W. Apple, **Eğitim ve İktidar**, (çev.) Ergin Bulut, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2006, s:140-141

²⁹⁸ Angela McRobbie'nin daha çok işçi sınıfının yaşadığı bir bölgede bir grup kız arasında yaptığı araştırma, kızların cinselliklerini kullanmalarında “sınıf”ın oynadığı rolü ortaya koyar. Buradaki “sınıf” hem soyut hem de somut anlamıyla ele alınmaktadır. İşçi sınıfı kızları “aşk ideolojisi”ne dalma ve kadınsılıkları ile cinselliklerini vurgulama eğilimdeyken; Küçük burjuvaziye ait işlerde idari pozisyonlarda çalışan orta sınıf kızlarının kadınsılık ve sınıf deneyimlerini farklı kodlama yolları vardır. Orta sınıf kızları vaktini sanat merkezlerinde, oyun oynarak, tiyatro ve dans ile meşgul olarak geçirir. Erkeklerle aşk yaşama onların bilincinde önemli bir rol oynasa da evlilik, çocuk bakımı ve düşük ücretli angaryaların ötesinde fırsatlar olduğunu bilmektedir. İşçi sınıfı kızlarının ise ergenliğe yaklaştıkça başarıları önemli oranlarda düşer. Bu durum işçi sınıfı kızlarının bir çeşit muhalefet pratiklerini içerir. “Dişiliklerini” ortaya ısrarla koymaları, öğretmeni farketmeye zorlayacak şekilde cinselliklerini, olgunluklarını sınıfa sunmaları; kızların okulun sınıf temelli ve baskıcı özellikleri ile mücadele etmedeki başvurdukları yoldur. McRobbie'nin araştırmasından alınan bu noktalar, popüler kültürde yer alan yeniyetme genç kızların cinselliklerini öne çıkaran temsillerin, bu ürünlerin alt sınıfların tüketimine sunulmak üzere hazırlandığı yorumuna götürülebilir. Zira kadınsılıklarını kullanmayı keşfetmek işçi sınıfı kızları için “sınıf”ın eziciliğine karşı bir direniş ve meydan okuma eğilimidir. Bu sayede kendilerine iktidar sağlayan kültürel biçimler geliştirmiş olurlar. (Ayrıntılı bilgi için bkz: Michael W. Apple, “**Eğitim ve İktidar**”, s:153-156)

kendi vücutları ve duyguları ile ilgili güvensizlik ve kabullenememe duygularına kapılmaktadır.²⁹⁹

Asher, popüler kültürün kadınsılığa dair sunduğu roller kadar yarattığı cinsellik algısı ile de genç kızlarda ciddi tahribata neden olduğunu belirtir. Beden ve onun arzuları “öteki” olarak temsil edilmektedir; o yabancıdır, sonu bilinemeyendir ve mutlaka kontrol edilmelidir. Psikolog L.W. Cross “*Body and Self in Feminine Development: Implications for Eating Disorders and Delicate Self-Mutilation*” (1993) başlıklı makalesinde bir kızın kendi cinselliğini erkeğin arzularını manipüle ederek kurabileceğini söyler. Bir diğer yol psikolojik güç ve ahlaki üstünlük ile, onu hem arzulayan hem de ihlal eden erkeği aşmaktır. Kendi vücudunu anlamamış ve kontrol edemeyen bir kızın arzularını normalleştirme umudu ile yanlış bir cinsel ilişki yaşaması muhtemeldir. Bu kontrol ve taciz dinamiklerini işleyen bir film olarak Todd Solondz’un “*Welcome to the Dollhouse*” filminden bir sahne aktarır Asher. 11 yaşındaki Dawn Wiener’ı okulun kabadayısı tecavüz etmekle tehdit ettiğinde, Wiener bunu kabul eder, en kötüsü bekleyerek ama aynı zamanda bu deneyimden bir güç kazanmayı umarak. Genç kızlar bir an önce fiziksel olarak “kadınsılaşmak” istemektedir. Genç kızların sesinin olmadığı popüler kültür, gerçek hayattaki kızların da öz saygılarını yok etmektedir. Asher, “Ne yapmalıyız?”, “Popüler kültürde ergen dişilerin/kızların cinselliğini doğru şekilde nasıl tanımlanabilir?”, “Genç kızları hem cinsellikle ilgili güçlendirip hem de uyarmak mümkün müdür?” sorularını sorar ve cinsel eğitimin nasıl olması gerektiği tartışılırken popüler kültürün hiçbir şekilde göz ardı edilemeyeceğini vurgular. Asher, yaratılacak dönüşüm ile, genç kızların popüler kültür ürünleri ile gelen ve “cinsel güçlendirme” olarak görülen tehlikeleri fark edebilmelerinin sağlanması gerektiğini belirtir. Genç kızlar kendi bedenlerini ve isteklerini, olduğu gibi kabul edebilmelidir. Kültürel bir yapı olarak kendisini sürdüren “lolitalık” a karşı, genç kızlar uyanık hale getirilmelidir. Medyadan gelen görüntüler genç kızları erken yaşlarda cinsel duruşları benimseme yönünde cesaretlendirmektedir. Genç kızlar onları “alt sınıf” olarak gören ve kendilerinden fayda sağlamak isteyen adamlara karşı uyarılmalıdır ve yetişkin bir adamın dikkatini çekmenin güç sağlayacak bir unsur olmadığını anlamalıdır. Peggy Orenstein, genç kızların öz

²⁹⁹Tizzy Asher, Girls, Sexuality and Popular Culture, **Off Our Backs**, 2002, Vol:32, No:5/6, s:22-24

saygılarını geliştirmenin onların altyapılarına zarar veren şeye saldırmakla mümkün olabileceğini söyler. Bu yüzden genç kızlar için cinsellik eğitimleri³⁰⁰ hazırlanmalıdır. Bu eğitimler popüler kültürün genç kızları cinselleştirme ve değerini düşürme eğilimlerini de kapsamalıdır. Genç kızlar kadın bedeninin bir ürün gibi sunulmasının onu metalaştırıp değersizleştireceği konusunda bilgilendirilmelidir; en önemlisi de genç kızların medyanın bu sömürü kültürünün bir parçası olabileceklerini anlamalarının sağlanmasıdır. Kızlara pasif kadınlığa dair basmakalıplara karşı meydan okumaları öğretilmelidir, bu sayede kendi cinselliklerini yanlış temsillere karşı koyarak kontrol edebileceklerdir. Asher, Amerika için cinsel eğitimin medya okuryazarlığından, öz saygı bilincinden, nefsi müdafaadan ve gerçekçi görüntülerinden ayrı düşünülmeceğini söyleyerek bitirir makalesini.³⁰¹

Asher'in makalesi özellikle Amerikalı genç kızlar düşünülerek yazılmıştır fakat Türkiye ve daha pek çok ülke için de popüler kültürün benzer tahribatlara yok açtığını söylemek mümkündür. Popüler kültürün bütün kanallarında ve ürünlerinde bir değişimden söz etmek mümkün değildir. Türkiye'de yayınlanan diziler, gündüz kuşağı programları, müzik klipleri ve diğer kanallardan gelen pek çok üründe Asher'in tartıştığı kadınlık rolleri ve yanlış cinsellik algısı kendisini sürdürmektedir.

Popüler kültür kız/erkek çocukların sadece cinsellik algılarını oluşturmada etkili değildir. "Öteki"ne dair, tüketime dair, hayatı algılama ve yaşama biçimlerinin şekillendirilmesi de dahil olmak üzere çok yönlü etkilere sahiptir. Henry A. Giroux "medya pedagojisi" kavramını Disney'in üzerinden tartışan, Disney'in eğitimde kapladığı yer ve izlediği stratejilerle ilgilenen bir isim olarak önemlidir. Giroux "*Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and the Challenge of Disney*" (1998) başlıklı makalesinde Disney'in başta Amerika olmak üzere eğitim ve günlük hayatta kapladığı yerin ne olduğunu tartışarak, eğitime yönelik getirdiği öneriler ile Disney'in

³⁰⁰ Amerika'daki pek çok okulda cinsellik eğitiminin "hormonla yüklenmiş erkek çocuklara yaptıkları şey konusunda kimsenin yardım edemeyeceği" ve uyandırılmamalarına yönelik bir argümana sahip olması söz konusudur. Bu söylemin kız çocukları için provake edici olduğu açıktır. Resmi eğitimin içeriği ve okuldaki günlük yaşamın revizyon edilmemesi durumunda, kadınların ve erkeklerin yeni bir düzene doğru ilerlemesi olanaksızdır. "Bağımlı kılma"nın yeni formları anlaşılmadığı sürece kız çocukların kimlik problemleri ile karşılaşacak ve bunları aşmanın yolunu bulmayacaktır. Toplumsal cinsiyete dair eğitimde uygulanan politikalar endüstrileşmiş ülkelerde dahil olmak üzere, kadını hala bağımlı rollerde yeniden ve yeniden üreten içeriklerle doludur. (Ayrıntılı tartışma için bkz: Nelly P. Stromquist, **Education in Globalized World**, Rowman & Littlefield Publisher, s:147)

³⁰¹ Asher, a.g.m., s:24-25

iktidarına “meydan okuma”yı amaçlayan bir metin ortaya koyar. Disney’in başı çektiği eğlence endüstrisi sağladığı anlık memnuniyet ve kaçışçı hazlar ile insanlara sorumluluklarından kaçma imkanı sunmaktadır. Giroux bu kültürün ilk olarak çocukluğun doğasını yeniden yazdığını ve resmi eğitimin sınırlarını ihlal ettiğini söyler. Amerika’da okullarda şirketler tarafından kar getiren girişimler düzenlenmiştir; müfredatla ilgili ürünler oyuncak şirketleri tarafından temin edilmiş, okuldaki alanlar tüketici ürünlerine yönelik reklamlar için kullanılmaya başlamıştır. Disney gibi büyük şirketler okulu da dahil ettikleri kültürel düzenlemeler ile çocukların kültürünü ve günlük yaşantılarını derinden etkilemiştir.³⁰²

Günlük yaşantıda popüler kültür çocuklara ve gençlere önemli tecrübelerin sunulduğu önemli bir öğrenme alanıdır. Kendilerine ve dünyaya dair ilk fikirleri genellikle popüler görsel kültürün çeşitli formları aracılığı ile oluşur. İdeolojik metinler aracılığı ile sunulan temsiller çocuklara haz, iletişim kurmalarını sağlayacak bilgiler, tüketime dair ilgiler ve güç ilişkilerine tanıklık imkanı sağlar.³⁰³ Giroux’un popüler kültürün çocukların kendileri, “öteki”ler ve dünyanın geri kalanıyla ilişkilerini oluşturmalarında “ilk eğitim alanı”³⁰⁴ olduğu görüşü önemlidir. Bir yılda 200 milyondan fazla insan Disney filmi izlemektedir, 395 milyon insan Disney’in haftalık yayınlanan şovlarını Disney kanallarından takip eder, 212 milyon Disney müziklerini dinlerken her yıl 50 milyondan fazla insan Disney’in tema parklarını ziyaret eder.³⁰⁵ Bu veriler Disney’in kültürel açıdan pedagojik önemini sayısal verilerle ortaya koyar. Kitlesele olarak üretilen görüntüler günlük hayatta kapladıkları yer ile kişilerin algı ve arzularını belirlemektedir. Bu algılar erkeğe, kadına, beyaza, siyaha, yurttaş olana ve olmayana, çocukluğun anlamını tanımlamaya, güzelliğe, doğruluğa ve daha pek çok şeye dairdir. Giroux, istatistiklerin yıllık 130 milyar dolarlık reklam bütçesinin pedagojik mesajların

³⁰² Henry A. Giroux, “Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney”, **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Vol.2, 1998, s:253-266, <http://www.jstor.org/stable/20641425>

³⁰³ Henry Giroux, “Are Disney Movies Good for Your Kids?” (Ed.) S. Steinberg & J. Kincheloe, **Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood** içinde (s:53-67). Boulder, CO: Westview Press., 1997, s:54

³⁰⁴ Postman’ın **Çocukluğun Yok Oluşu** başlıklı çalışmasında tartıştığı, enformasyon akışının yetişkinler ve çocuklar için aynı kanaldan yayılması durumu, televizyonun çocukların “ilk eğitim alanı” olduğu görüşünü destekler. Çocukların soru sorma ihtiyacı, yetişkinler ile arasında bilgi üzerinden kurulan ilişki biçimi (yetişkinin çocuğun merakını gideren kişi olması) televizyon ile ciddi dönüşüme uğramıştır. “Bilgi”yi yetişkinler ile aynı kanaldan alan çocuğun gözünde yetişkinin konumunun sarsıldığı görüşü bu bağlamda anlamlıdır.

³⁰⁵ Henry Giroux, **The Mouse That Roared: Disney and the end of Innocence**, Rowman&Littlefield Publishers, 1999, s:19

iletilebilmesi için şekillendirilen programlar için kullanıldığını ortaya koyduğunu söyler. Buradaki amaç, yalnızca reklam şirketlerinin ürün satması değildir; aynı zamanda değer, imaj ve kimlik de pazarlanmaktadır. En önemlisi ise, genç insanların bir tüketici olarak yetiştirilmesidir.³⁰⁶

Çok uluslu şirketlerin ezici hakimiyeti ve çok geniş bir yelpazede kültürel ürünler sunması; sunulan ürünlerin kimlikleri ve temsilleri oluşturmadaki rolü; sunulan her türlü metnin üretimin kontrolünde olmasının yanı sıra Giroux, popüler kültür ürünlerinin eğitimsel rolünün de göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular. Amerikan kültürünün ve orta sınıf ailelerin bir değeri olarak Disney, hem ebeveynlerin eğilimlerini hem de çocukların fantezilerini şekillendirerek, günlük hayatta her çocuğu Disney ürünlerinin bir tüketicisine dönüştürmeyi amaçlar. Disney'in politik ve ekonomik gücü belli bir kültürü ve ideolojiyi yükseltir. Buna göre, Disney sadece bir eğlence tedarikçisi değildir. Disney, aynı zamanda eğitim için modeller geliştiren politik bir güç gibidir; öğrencilerin devlet okullarında nasıl eğitileceğini belirlerken, öte yandan eleştirel ve entelektüel gelişimlerini onları tüketim kültürünün bir üyesi yaparak engellemiş olur. Disney çocukluğu şirketin çıkarları için kullanılabilir bir pazar olarak görmektedir ve masum imajını bu evrensel sömürü mekanizmasının bir aracı olarak kullanmaktadır. “Masumiyet”, Disney şirketlerinin kendisini Amerikan halkının öz imgesi olarak pazarlanmasında önemli bir rol oynar.³⁰⁷ Walt Disney'in “masumiyet” algısı işi “Hangisini daha iyi bilirsiniz? İsa'yı mı yoksa Mickey Mouse mu?” sorusuna kadar vardırır. Walt Disney'in kendisinden başlayarak, şirketin ustalık ve büyük bir dikkatle inşa ettiği bütün karakterler efsanevi karakterlere dönüşürler.³⁰⁸

Disney gibi medya kuruluşları sadece zararsız eğlence, menfaat gözetmeyen yeni hikayeler üretmez ya da bilgiye sınırsız erişim sağlamaz. Amacı her koşulda güç, politika ve ideoloji ile olan bağıını korumaktır. Bu yüzden Disney'in değişmeyen, statik bir temsil düzenlemesine başvurmadığının altını çizmek gerekir.³⁰⁹ Disney kültürü, bütün

³⁰⁶ Giroux, *Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney*, s:254

³⁰⁷ Giroux, *Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney*, s: 255- 256

³⁰⁸ David M. Boje, “Stories of the Storytelling Organization: A Postmodern Analysis of Disney as “Tamara-Land”, *The Academy of Management Journal*, Vol. 38, No.4 (Aug. 1995), s:997, <http://www.jstor.org/stable/256618> .

³⁰⁹ David M. Boje'un “Stories of The Storytelling Organization: A Postmodern Analysis of Disney as “Tamara-Land” (1995) başlıklı makalesi de Disney'in premodern, modern ve postmodern dönemin “söylem”leri ile etkileşim içinde olan hikaye anlatıcılığına dair ayrıntılı bir inceleme sunar.

diğer kültürel formlar gibi, tezatları içinde barındırmaktadır; pek çok Disney metni zıt okumalar için fırsatlar sunar. Eleştirel okumalara açık olması ihtimaline karşın, Disney'in tanınırlığı ve etkileri yabancılaştırmadan çok kültür endüstrisine hizmet eder. Seyircilerin genelinin Disney metinlerini bir takım politik ideallerin mesajları ve temsilleri olarak okuması mümkün değildir; özellikle yaygın olarak çocuklar tarafından izlendiği düşünülünce metinler farklı okumalara açık olsa da genelde algılanan ilk okuma “güçten” yana olmaktadır.³¹⁰

Modern hayatta üretim, dağıtım ve popüler görsel imajları belirleyen şirketler kazancı en üst düzeye çıkarmak için parayı, kültürel sermayeyi ve medyayı kullanarak ilgileri şekillendirmekte ve işletmektedir. Bu şekillendirme sürecinde görsel kültür, alternatif imajların ve ideallerin eleştirilmesi ve baskın kültüre meydan okunmasını imkânsız kılan bir dünya görüşü inşa etmektedir. İçinde bulunduğumuz zamanda sterilize edilmiş bu görüş açısını inşa eden “öğretmen”ler, şirketlerdir. Bu “şirket pedagojisi”nin ana sağlayıcısı ise Disney'dir.³¹¹ Giroux, şirketlerin “eğitsel” bir rol üstlenmeleri ile ilgili Kültürel Çalışmalar teorisyenlerine tavsiyelerde bulunur. Buna göre Disney'in eğitsel rolünün ne şekilde işlediğini ve nelere hizmet ettiğini analiz edebilmek ve ona karşı koyabilmek için çocuklara, ebeveynlere, eğitimcilere; kısaca bütün halka bilinç kazandırabilecek bir metot bulunmalıdır. “*Halk büyük şirketler hakkında nasıl bilgilendirilebilir?*”, “*Kültürel Çalışmalar teorisyenleri “halk pedagojisi”ni kritik demokratik bir bakış açısı olarak vatandaşların kazanımına nasıl sunabilir?*” Giroux'a göre Kültürel Çalışmalar teorisyenlerinin halkı “halk pedagojisi”nin politik bir projenin parçası olarak ne denli büyük bir etkiye sahip olduğu konusunda bilgilendirmesi büyük öneme sahiptir. Öğrencilere yeni medya teknolojilerinin ve onlar aracılığıyla erişilen kültürel ürünleri kritik etmenin önemi anlatılmalıdır. Zira bu kültürel ürünler eğitimsel pratikleri içinde barındırmaktadır ve onların demokratikleştirilmeleri farklı kimlik ve arzuların yaşamalarına imkân sunacaktır. Medya demokratikleştirilir ve bütün vatandaşların katılımı sağlanırsa politik ve eğitim ile ilgili önemli konularda Disney gibi kuruluşlar eleştirel diyaloglara ve hesap sorulmaya açık hale gelmiş olacaktır. Disney'in

³¹⁰ Giroux, *Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney*, s:263

³¹¹ Kevin M. Tavin, David Anderson, “Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom”, *Art Education*, Vol.56, No:3 (May, 2003), s:21 <http://www.jstor.org/stable/3194050>

Amerika’da ve yurtdışındaki ezici mevcudiyetinin altını çizen Giroux, bundan özgürleşmenin tüketim kültürünün bağlayıcılığından özgürleşmek anlamına geldiğini söyler. Bunun için ideolojilerin sosyal yapılar ve kültürel söylemle nasıl şekillendirildiğinin fark edilmesi gereklidir. Eleştirel bilinç, sosyal sorumluluk bilincini, halka hesap verme zorunluluğunu ve işleyen kültür politikaları karşısında eleştirelliği koruyabilmeyi beraberinde getirmelidir. Gençlerin nasıl eğitileceği geleceğin kültürünün nasıl şekillendirileceğini de belirleyecektir; demokratikleştirilen medya amacı “tüketmek” olmayan bir kültürün doğuşuna aracılık edecek güce sahiptir. Aksi halde Disney “hayal mühendisleri” tarafından inşa ettiği filmlerinin büyümesine kapılan çocuklara ve onların ebeveynlerine hep daha fazla tükettirmeye devam edecektir.³¹²

Giroux’nun görüşleri Disney’in “masum” imgesi üzerinden tüketim çarklarını bir kere daha ustalıkla döndürdüğünü açığa çıkarmaktadır. Ayrıca çocukların karşılaştıkları ilk kültürel ürünlerin, onların hayatı anlamlandırmalarını sağlayan ilk eğitimciler olduğu görüşü de medyanın pedagoji ile ne denli içli dışlı olduğunu ortaya koymasından önemlidir. Giroux’nun görüşlerinden etkilenen ve ilkökul sanat derslerinde Disney animasyonlarını yapı sökümüne uğratan bir alımlama çalışmasını aktaran Kevin M. Tavin ve David Anderson’un, “*Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom*” (2003) başlıklı makalesi, Disney’in nasıl bir düşünme şekline hizmet ettiğini açıkça ortaya koyan veriler sunar.³¹³

Yazarlar, Disney’in tarihi revize ettikleri tarihsel hikayeler ile öğrettiğini belirtir. Dönüştürülen bu hikayeler, *Pocahontas* örneğinde de olduğu gibi, tarihin giriftliğini, sosyal anlaşmazlıkları ve insanlığın yaşadığı mücadeleleri siler. *Pocahontas* animasyonundaki ana kadın karakter modern, gösterişli bir süper model gibi görünür ve kolonist John Smith ile aşk yaşar. Gerçekte ise, Pocahontas, Smith ile tanıştığında sadece bir çocuktur ve asla romantik bir ilişki yaşamamıştır. Tarihsel gerçekliği olan hikayenin Disney versiyonunda, tarihsel korkular ve soykırım görmezden gelinir. Disney sunduğu ve sakladığı temsiller ile seyircinin toplumsal cinsiyet, etnisite, ırk, cinsellik ve tarih algısını şekillendirmekte kendi çıkarları doğrultusunda normalleştirmektedir. Tavin ve

³¹² Giroux, a.g.m., s:263-264

³¹³ Tavin, Anderson, a.g.m., s:21-35

Anderson kendi öğrencilerinden hareketle, Disney'in eğitimde üstlendiği rolün inkar edilemeyecek kadar etkili olduğunu söyler. Eğitimci yazarlar, çalışmalarında kendi öğrencilerinin demokrasiye katkılarını sağlamak ve eleştirel, yeniliğe açık, anlamlı düşünme şekillerini geliştirmek için onları görsel kültürün imajlarını kritik etmeye ve bu imajlara alternatif bir üretim yapabilmeye yönlendirir. Çalışmalarına öğrencilere “Diğer insanlar hakkında bilgileri nereden öğreniyorsunuz?” sorusunu sorarak başlayan eğitimci- yazarlar, cevapların televizyonda kesiştiğini görür. Öğrencilerin cevapları, diğer insanlar hakkındaki bilgilerin filmler, videolar, reklamlar ve stereotipler vasıtasıyla öğrenildiğini ortaya koyar. İlerleyen derslerde öğrencilere *Alaaddin*, *Küçük Deniz Kızı*, *Güzel ve Çirkin*, *Tarzan* ve diğer Disney animasyonlarından oluşan klipler gösterilir. Animasyonlar hakkında öğrencilere genel ve spesifik sorular sorulur: “*Aladdin*'de yerel kültür nasıl gösterilmiştir?, *Küçük Deniz Kızı*'nda Ariel neden Prenses Eric'in ilgisini çekmeye çalışmaktadır?, *Güzel ve Çirkin*'de Gaston, Belle'ye nasıl davranmaktadır?, Eğer *Güzel ve Çirkin*'deki gibi biri size bağırır ve kötü davranırsa nasıl hareket edersiniz?, *Tarzan* animasyonu Afrika'da geçiyorsa eğer Afrikalı insanlar nerede?, Animasyonun Afrika sahnesinde beyaz olmayan insanlar neden hiç görülüyor?” Son soru öğrenciler arasında sağlıklı bir şekilde tartışılırken bir öğrenci soruya karşı çıkarak beyaz olmayan insanların da animasyonda görüldüğünü; “Onlar siyahlar; onlar maymunlar” cümlesi ile ifade eder. Sınıftan başka bir öğrenci buna karşı çıkarak “Siyahlar hayvan değildir” der. İlk öğrencinin yorumu görsel kültürün “öteki”yi tanımlamada ne denli muazzam etkileri olduğunu ortaya koymaktadır. Öğrencinin siyahları maymunlar ile ilişkilendirmesi sebepsiz değildir, pek çok Disney animasyonunda -*Ormanın Kitabı* (1967, *The Jungle Book*) filminde olduğu gibi- siyahlara ait seslerin maymunlar için kullanılıyor olması söz konusudur.³¹⁴

Çalışmanın sonraki aşamasında, öğrencilere belirli animasyonlardaki ırk, toplumsal cinsiyet, tarih ve şiddet ile ilişkili sorunları sıralayan uzun bir liste çıkartılır. Öğrencilerden Disney animasyonlarındaki sorunları pozitifçe çevirmek için ne yapılabileceği sorusu sorulur. Her öğrenciden seçtiği bir sorun ve Disney animasyonu üzerinden bir sanat projesi üretmesi istenir. Öğrenciler seçtikleri ve dönüştürdükleri

³¹⁴ Tavin ve Anderson, a.g.m., s:34

animasyonlar için yeni posterleri, video kaset kapakları tasarlarlar. Sonuçta elde edilen hayal edilebilecek olandan çok daha fazla iyimserlik ve kavrayış barındıran çarpıcı tasarımlar olur.³¹⁵ Eğitimci-yazarlar Tavin ve Anderson'un çalışması Giroux'nun sunduğu medya okuryazarlığı ile Disney'i aşarak daha demokratik bir kültür yaratma umudunun uygulamada nasıl bir sonuç vereceğinin örneğini sunar.

Popüler kültürü çocuk bağlamında inceleyen çalışmalarda, özellikle de yabancı yayınlarda "medya pedagojisi" ağırlık kazanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen çalışmalarda eğitim pedagojisinde popüler kültürün ne denli bir öneme sahip sıklıkla tartışılmakta ve buna çözüm önerileri getirilmektedir. Paul Duncum'un "*Toward a Playful Pedagogy: Popular Culture and the Pleasures of Transgression*" (2009) başlıklı makalesi de popüler kültür ve onun dolayısıyla kazanılan ideolojilere karşı durabilmek için sanat ve "medya okur yazarlığı"³¹⁶ derslerinde pedagojik yeni bir yol önerir.

Duncum'un yaklaşımı Giroux'dan farklı olarak, popüler kültüre ve onun dahil olduğu endüstriye alternatif bir kültürün yaratılabileceği umudunu taşımaz. Popüler kültür ürünlerinde "gerçek" değişimlere neden olunabileceğinin düşünülmesi sadece bir yanılsamadır yazara göre. Buna karşın bir benzerlik olarak Duncum da popülerlerin etkilerine karşı çocukların ve en önemlisi eğitimcilerin güçlendirilmesine dair öneriler geliştirmektedir. Makalenin başlığına da taşınan ve tartışılan ana kavramlardan biri olan "ihlalin hazları" (pleasures of transgression) popüler kültürün sunduğu zevklerden biri olarak tanımlanır. Duncum popüler kültür üzerine eleştirel dersler veren pek çok eğitimcinin onunla birlikte gelen ideolojilere odaklandığını, buna karşın popülerlerin doğasından gelen "ihlalin hazları"nın öğrenciler için ne anlam ifade ettiğini anlama çabasını göstermediğini söyler. Okulun rasyonel düşüncenin kaynağı olarak kurulması eğitimcilerin popüler kültürün "karnavalesk" özelliklerini görmelerini engellemektedir.

³¹⁵ Tavin ve Anderson, a.g.m., s:34

³¹⁶ Douglas Kellner'in "Yeni Medya ve Yeni Okuryazarlık: Yeni Binyılda Eğitimin Yeniden Yapılandırılması" (2014) başlıklı makalesi de, medyanın etkilerine karşı eğitimin önemini vurgulayan ve "medya okuryazarlığı"na dair güncel bir öneri sunan bir çalışmadır. Kellner'a göre teknolojik devrimle yaşanan büyük dönüşüm, eğitimin yeniden yapılandırılması açısından eğitimcilere bir "meydan okuma" imkanı sunmaktadır. Olağanüstü teknolojik ve sosyal değişimin yaşandığı bir dönemde, yeni bir binyılın taleplerine uygun eğitim yapmak için yeni türlerdeki çeşitli okuryazarlıkları geliştirmek gerekmektedir. (Devamı için bkz: **Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar** içinde (411-443) (Ed.) Mukadder Çakır, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s:413-414)

Öte yandan “ihlal”in su yüzüne çıkarılması da en başta öğretmenin otoritesine meydan okumayı gerektirecektir ve ahlaki ikilemlere neden olacaktır. Bununla birlikte popüler kültürün doğasından gelen “ihlal” kabul edilmedikçe, yapılan eleştiriler öğrencilerin duyuşsal yatırımına katkı sağlamayacağını öne sürer Duncum.³¹⁷

Makale İngiltere’de sanat ve medya dersleri veren öğretmenlere ve onların sınıflarına dair gözlemlere dayanarak kaleme alınmıştır. Duncum, medya okuryazarlık derslerinde öğretmenler tarafından her ne kadar popüler kültür ürünlerindeki ırkçılık, toplumsal cinsiyet, tüketimcilik, güzellik, anoreksi, zorbalık, boşanma, genç yaşta hamilelik, suç ve şiddet gibi konu eleştirel konulara örnekler verilse de öğrencilerin karşılık olarak ulusal politikalar, kutlamalar, aile fotoğrafları, sitkomlar, müzik videoları ve sigara reklamlarından bahsettiklerini aktarır. Popüler kültür eğitimi öğrencilere motivasyon sağlayıp imgelem güçlerini arttırsa da popüler kültürün çelişkili yapısı ile resmi eğitimin rasyonel yaklaşımı birbiriyle bağdaşmaz. Popülerin hem baskın sosyal değerleri pekiştirmesi hem de sosyal kuralları yıkan yönüne vurgu yapan Duncum, eğitimcilerin popüler kültürün bu paradoksal yapısını anlaması gerektiğini öne sürer. Popüler doğası gereği hem konformist hem de ihlalcidir. Eğitimcilerin popüler kültüre sürekli eleştirel yaklaşımları onun eğlenceli ve zevk arayışına hitap eden yanının gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Öğrencilere gerçek bir bilincin kazandırılması Duncum’a göre, popülerin eğlenceli/zevкли taraflarını kavrayan ve ondan hareketle bir sistem geliştiren eğitim ile mümkün olabilecektir. Popülerin karakteristik bir özelliği olan “ihlalin hazları”nın eğitime nasıl entegre edilebileceğini tartışırken Barthes’ın iki kavramından yararlanır: “plasier” ve “jouissance”. “*Plasier*” sosyal sınırlar içinde yaşanan kontrollü “haz”a denk gelen bir kavramdır, bu konformist bir hazdır. Öğrenciler için yetişkinlerin gözetiminde yaşanabilecek bir hazdır. Öte yandan “*jouissance*” başka türlü bir hazza işaret eder: sosyal sınırları ihlal etmenin verdiği daha yoğun mutluluk ve zevk veren bir hazdır bu. Çocuklar sürekli ebeveynlerin baskısına maruz kaldığında ve çocuk gibi hareket edemediklerinde, çocukluğun kendisi bir direnç ve ihlal kültürü haline gelmektedir. Baskı, çocukluğu beyhudeliğin, terbiyesizliğin, müstehcenliğin kültürüne dönüştürür. Bu da çocukların alaycı, sarkastik medya temsilleri tarafından ele

³¹⁷ Paul Duncum, “Toward a Playful Pedagogy: Popular Culture and the Pleasures of Transgression”, *Studies in Art Education*, Vol:50, No:3, Spring 2009, s:232-244

geçirilmelerine, bir diğere ifade ile medyadan gelen temsillere açık hale gelmelerine neden olur. Bu süreç şiddet tasvirlerinden hoşlanan, cinselleştirilen stereotiplere karşılık veren, mizah yoluyla verilen zalimliği benimseyen çocukları yetiştirmektedir. Bugün çocuklar Facebook, Youtube gibi sosyal ağları da kullanarak sonu gelmeyen bir ihlal metaryaline hem maruz kaldıkları gibi onu üretir hale de gelmiştir. Öte yandan medya çocuk direncini yetişkinlerin rasyonelliğini kırmak için de kullanır. Bunu da Sünger Bob, South Park gibi değer ve inançları ihlal eden, anlamsızlığı ve şiddeti kutsayan programlar aracılığıyla yapar.³¹⁸

“İhlal”i çocukluğa ait bir duygu olarak tanımlayan Duncum, okul kurumundan farklı olarak popüler kültürün bunu bildiğini ve buna göre davrandığını söyler. Okullar hala 19. Yüzyıl hapishane modelinin devamı olarak kurgulanmaktadır; amaç, zihni disipline ederek bedeni şekillendirmektir. Düşünce, inanç ve davranışları şekillendirme üzerinde büyük bir güç teşkil eder. İrrasyonellik çocukça bir şey olarak suçlanırken; okulların ilk amacı kurallara uymak için rasyonel davranışların “üretilmesini” sağlamaktır. Bununla birlikte sanat dersleri söz konusu olduğunda her zaman daha umulmadık ve irrasyonel olan ile karşılaşmak mümkün hale gelebilmelidir. Fakat sanat dersleri dahi sıklıkla okul kültürü tarafından disipline edilmektedir. Asıl görevinin analitik düşüncenin kazanılmasına yardım etmek olduğunu bilen kimi öğretmenler, bilgileri değerli ya da değersiz şeklinde reçetelendirmeyi bıraksa da bunu yapmayan bir kesim de söz konusudur. Şiddete dair “imajlar” sunan öğrenciler, şiddet unsuru içermeyen görüntüler üretmek üzere eğitilirler. Duncum, bu durumun yalnızca şablona dayalı imajların üretilmesine hizmet ettiğini söyler. Öte yandan öğretmenlerin tutumları da kendi içinde ayrılmaktadır. Bir grup öğretmen “ihlal”i bastırma eğilimindeyken, diğere grup “ihlal”i bir yetersizlik olarak değerlendirmektedir. Çoğunluk ise öğrencilerin “ihlal”e olan eğilimini görmezden gelir çünkü “ihlal”e verilen ilginin düzenin bozulmasına neden olacağından çekinilir. Görsel kültür üzerinden bir pedagoji geliştiren Wilson “ihlal pedagojisi” kavramı üzerinden, ihlalin çocuklukta önemli bir haz kaynağı oluşunun kabul edilmesi gerektiğini söyler. Sınıf ortamında bunun ortaya çıkarılması uygun görülmemekte birlikte, sınıf dışı ortamlarda öğretmenler aracılığı ile “ihlal”

³¹⁸ Duncum, a.g.m., s:235

hazlarının ortaya çıkarılmasının çocukların kritik düşünce sistemlerine katkı sağlayacağı görüşünü savunur.³¹⁹

İhlalin hazları ile okulun resmi ve rasyonel kültürünün birbiriyle bağdaşmayacağı açıktır. Duncum, İngiltere'deki medya eğitimcilerinin sınıfta öğretmenler tarafından “normal” şekilde uygulanan baskının sınıfta ayrıca bir “ihlal”e sebep olduğunu bildiklerini öne sürer. Popüler kültürün bir direniş unsuru olarak “ihlal”i kullanmasına benzer şekilde, çocuklar da kısıtlandırılmadan ortaya koydukları çizimlere benzer bir “ihlal” duygusunu yansıtırlar. Ayrıca sınıfta yetişkin dünyası tarafından gelen baskılara bir savunma olarak popüler kültürün mantığa yatkın eleştirilerini görmezden gelirler. O yüzden sınıfta görülen “ihlal” ile popüler kültürün “ihlal”e dayanan hazlarında bir benzerlik olduğunu ileri sürer Duncum.³²⁰

Duncum “ihlal”in yaygın şekilde medya eğitiminde, özellikle de grup çalışmalarında vurgulandığını söyler. Bu çalışmalarda öğrencilerden popüler kültür türlerinde, kendi dünya görüşleri, okul hayatları ve hocalarını da işin içine dahil ettikleri parodiler üretmeleri istenir. Bu sayede öğrenciler ürettikleri parodiler ile sürekli maruz kaldıkları ideolojik tahakkümlerin farkına varabilmektedir. Duncum öğrenciler tarafından hazırlanan parodi örneklerine yer verir. Onlardan birinde, öğrenciler “Cosmopolitan” dergisinin “Slutmopolitan” versiyonunu yaratır. “Cosmopolitan”da “düşük zekalı” olarak temsil edilen kadınlara karşı kendi toplumsal cinsiyetlerini kuran kızlar “Slutmopolitan”da yayınladıkları makaleler ile ayrıca hocalarının görüşleri ile çelişen bir cinsellik algısı da keşfederler. Kızlar tarafından oluşturulan diğer bir parodi, öğrencilerin siyah ve beyaz, iyi ve kötü, kadın ve erkek, öğrenciler ve öğretmenler arasındaki ilişkileri sorgulatan bir parodidir. Kız öğrencilerden fotoğraflardan oluşan bir hikaye yaratmaları istenir. Bu hikaye oluşturma sürecinde kız öğrenciler popüler kültür ürünlerinde kızlara uygulanan objeleştirme işlemi erkeklerle uygulayarak, gerçek hayatta bunun bir kızın hayatında neden olduğu endişeleri erkeklerin de yaşamasını sağlandığı bir hikaye ortaya koyarlar.³²¹

³¹⁹ Duncum, a.g.m., s:236

³²⁰ Duncum, a.g.m., s:237

³²¹ Duncum, a.g.m., s:238

Kazandırdığı farkındalığın bir avantaj olarak görülmesine ve “ihlal”in yaşattığı hazzın popüler kültürün zararları ile birlikte alınmasından ziyade ona karşı öğrencilerin donanımını arttırmasına rağmen bu parodilerin yaratılması hem sınıftaki öğretmen figürünün otoritesini yıkması açısından hem de ahlaki açıdan yarattığı ikilikler yüzünden tartışmalı bulunmaktadır. Makale, popüler kültüre dair söylendikleri kadar popüler kültürün sunduğu hazların, “ihlal” ile olan doğal ilişkisi ile kaynaklı olduğunu ortaya koyması açısından anlamlıdır. Öğrencilere popülerin hazlarını öğretmeden popülerin eleştirisini sunmak onun sadece ideolojik taraflarını görmek demektir, eğlenceli kısmını değil. Bu da çocukluk kültürü ile olan ilişkisinin görülmemesi anlamına gelir. Amaç tümüyle rasyonalist yaklaşımı benimsemekten ötesi olmalıdır Duncum’a göre, amaç kritiği oyuncu bir pedagoji ile bütünleştirmektir.³²² Makalede tartışılan medya eğitimciliği modeli, yani oyuncu pedagoji, düşünülmesi ve tartışılması bakımından zihin açıcı olmakla birlikte uygulanabilirliği ve sınırların korunmasının mümkünlüğü bakımından soru işaretleri ile doludur.

Temsil bağlamında düşünüldüğünde, popülerin sunduğu “ihlal”e dayalı temsillerin çocukların “ihlal” ile olan ilişkileri ile örtüştüğünü, bu nedenle çocuklarda dikkat çeken davranışın kritik etmekten çok eğilim göstermek olduğunu makaleden hareketle söylemek mümkündür. Çocuk baskılanışını popülerde izlediği şiddet ile boşaltmaktadır ya da bir sarmala giderek şiddet gördükçe ona gerçek hayatta daha çok başvurmaktadır. Oyuncu pedagojinin eleştirelliğin kazandırılmasında eğlenceyi bir koz olarak kullanması fikri, çocuğun doğasını göz önünde bulundurması bakımından yenilikçi bir bakış açısına sahiptir.

2.7. Toplumsal Cinsiyet İnşası ve Temsillerin Etkisinin Tartışılması

Kellner, medya gösterisinin, politik ve toplumsal hayatı şekillendirmedeki rolünü örnekler üzerinden tartıştığı *Medya Gösterisi* başlıklı kitabında, medya kültürünün sadece sürekli genişleyen zaman ve enerji dilimlerini işgal etmekle kalmadığını; aynı zamanda fantezi, hayal, örnek düşünce ve davranış ve kimlikler için her zamankinden daha fazla malzeme sunduğunu söyler. Gösterinin etkinliği ve etkileri ile ilgili

³²² Duncum, a.g.e., s:239

Makyavel'in modern dönemin başlarında prensine verdiği tavsiyeyi hatırlatır Kellner. Tavsiye, iyi yönetmek ve toplumu yönlendirmek için gösterilerin etkili şekilde kullanılmasıdır. Modern devletlerin yöneticileri ve kralları da gösterileri, yönetim ve iktidarlarının ayrılmaz bir parçası haline getirmişlerdir. Popüler eğlencenin köklerinin gösteriye uzanmasının yanı sıra, savaş, din, spor ve kamu hayatının diğer alanları da yüzyıllar boyunca, gösterinin yayılması için verimli araziler olmuştur. Yeni multimedya ve bilgi teknolojilerinin gelişmesiyle, tekno-gösteriler, en azından gelişmiş kapitalist ülkelerde, modern toplum ve kültürlerin sınırlarını ve yörüngesini kesin olarak değiştirirken, medya gösterisi de küreselleşmenin belirleyici özelliklerinden biri haline gelmiştir.³²³

Popüler kültürün ve ürünlerinin küreselleşme ile yaygınlığı arttıkça düşünce, davranış ve kimlikleri etkilemek üzere sunduğu malzemelerin sayısı ve çeşitliliği de artmıştır. Bugün yeni roller ve kimlikler, postmodernizmin de etkisiyle belli belirsiz, bir anda ya da dağınık şekillerde sunulabilmektedir. Geçmişte kralların halkı şekillendirmek için kullandığı gösteri, bugün popüler kültür formları/anlatıları ile yine egemen olanın çıkarlarına hizmet etmeyi sürdürür. Dönemlere göre “baskın” temsiller değişir, değişmeyen dönüşümün kapitalizmin çıkarlarına hizmet uğruna yaşanıyor olduğu gerçeğidir.

Bu çalışmanın merkezinde duran toplumsal cinsiyete dair temsillerin yeniden üretiminde -geçen bölümlerde de tartışıldığı üzere- bir süredir “neoliberal feminizm”e dair yürütülen tartışmalar dikkat çekmektedir. Sistemin kendisine sürdürmede, her türlü yoldan geçebileceğini, “neoliberalizmin feminizmi kendi idealleri için araçsallaştırabileceğini keşfetmesi” üzerinden okumak mümkün görülmektedir. Aynur Özuğurlu *21. Yüzyıl Feminizmine Doğru* (2016) başlıklı çalışmasında ana akım “cinsiyet eşitliği”³²⁴ söyleminin, gerçekte toplumsal cinsiyeti “tarihsel ve politik içeriğe sahip bir ezilmişlik ilişkisi olmaktan bütünüyle çıkartan ve böylece bizi piyasanın ve kapitalizmin masum olduğuna inandırmaya çalışan bir müdahaleyi” temsil ettiğini söyler. Bunun yakın

³²³ Douglas Kellner, *Medya Gösterisi*, (çev.) Zeynep Paşalı, İstanbul: Açılım Kitap, 2010, s:19-20

³²⁴ “Cinsiyet eşitliği akıllı bir ekonomik tercihtir” sözü Dünya Bankası'nın “toplumsal cinsiyet eylem planının” da adını oluşturur; planın ayrıntıları için bkz. Buvinic ve King (2007) akt. Aynur Özuğurlu, *21.Yüzyıl Feminizmine Doğru*, Ankara: NotaBene Yayınları, 2016, s:17

zamandaki çarpıcı örneklerinden biri, 2008 krizini finansal kapitalin “maço eril” yapısına bağlayan ve Wall Street’in yönetimini kadınların “doğal olarak” daha temkinli ve sağlamcı tarzına emanet etmeyi öngören açıklamalardır. Maçoluğundan asla şüphe duyulmayan Wall Street ile ilgili bu bilginin kabulünden feminist bir zafer duyulması söz konusu olamaz. Aksi halde toplumsal cinsiyet, “apolitik bir boş gösteren” haline gelerek ideolojik bir vahamete dönüşebilmektedir. Özüğurlu, yaşanan durumu “bir gecede on binlerce insanı evsiz ve işsiz bırakan bir krizin bütün kabahatini erkek olmaya yıkıp kapitalizmi aklayabilecek kadar vahim” görür. “Yeni tahakküm şekli” artık erkeğe tabiiyeti içeren geleneksel formları aşan ya da bu formları dönüşüme uğratan düzenlemelere dayanmaktadır.³²⁵ Kadın için “etkinliğini” artık erkeğe tabiiyet üzerinden kurmayan kapitalizm için toplumsal cinsiyetin kendisinin de “içi boşaltılmış” bir faaliyet/gösteri alanına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Popülerin “alanında” toplumsal cinsiyete dair yeni inşalar, kapitalizmi “aklayan” ve işler hale getiren “kimlik”lerin temsiline hizmet etmektedir.

Popüler olana sinema bağlamında baktığımızda, Kellner ve Ryan’ın sinemanın basit bir eğlence aracından çok daha fazlası olduğunu anlatırken söyledikleri gibi; sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel, söylemsel bir ürün ve kültürel temsil sisteminin bir parçası olarak işlemektedir. Uygun görülen biçimsel, tematik uyuşmaların seferber edilmesiyle üretilen filmlerde, herhangi bir durum yansıtılmaktan çok, “o durumun tasarlanan belli bir biçimi” oluşturulur. Bunun için seçilen ve birleştirilen temsili öğeler birtakım tezler ileri sürer. Bu esnada seyirciye belli bir konum ve bakış açısı telkin edilmektedir.³²⁶

Toplumsal cinsiyetin “yeniden” üretildiği popüler sinema ve temsillerinin tartışıldığı başlıkta incelendiği gibi, erkek ve kadın temsiline dair, kurtarıcılık mitini üstlenen erkekliğin krize girmesiyle birlikte kadının özgürleşmesi dikkat çekmektedir. Bu dönüşümde “kadın filmleri” olarak görülen popüler anlatılar ayrıca tartışılmıştır. Temsil düzenlemelerindeki değişimin yeni kimlik inşalarına katkısını “neoliberal saldırının feminizme ait en iyi fikirleri kendisine mal etmesi”³²⁷ bağlamında gösteren bir başka

³²⁵ (dr.) Aynur Özüğurlu, **21.Yüzyıl Feminizmine Doğru**, Ankara: NotaBene Yayınları, 2016, s:21

³²⁶ Ryan ve Kellner, a.g.e., s:17-18

³²⁷ Nancy Fraser, “Feminizm, Kapitalizm ve Tarihin Cilvesi”, (çev.) Aynur Özüğurlu, **21. Yüzyıl Feminizmine Doğru** içinde (69-95), s:93

örneğin bu noktada hatırlanması anlamlı olabilir. Hollywood'un "başarılı" romantik komedi yönetmenlerinden Nancy Meyers'in yönetmenliğini yaptığı 2015 yılında vizyona giren, Robert De Niro ve Anne Hathaway'in başrollerini paylaştığı *Stajyer* (The Intern) "dramatik" şekilde değişen temsilleri ile dikkat çeken bir film. Hikaye 70 yaşlarında dul bir adam olan Ben Whittaker'in (Robert De Niro) genç bir girişimci olan Jules Ostin (Anne Hathaway) tarafından kurulan ve kısa zamanda çok başarılı olan moda içerikli bir internet sitesinde stajyer olması ile başlar. Ben Whittaker, 40 yıl telefon defteri üreten bir şirkette yönetici olarak çalışmıştır. Eşinin ölümü ve emekliliği ardından kendisine yeni bir uğraş arar. Jules Ostin'in şirketi ise bir sosyal sorumluluk projesi olarak yaşlıları stajyer olarak aldığı bir program başlatır. Tekrar bir işe yaramak için "can atan" Ben, uzun mülakatlar sonunda stajyerliğe hak kazanır. Gençlerin arasında "eski moda" kalsa da kısa sürede yeni teknolojiye ayak uydurur ve patronu Jules'un dikkatini çekmeyi başarır. Jules'un özel hayatına da dahil olan Ben, Jules'un başarısının ardından "tam zamanlı baba" olmaya karar veren kocası Matt ile de dost olur. Matt, eşi Jules'un başarısını destekler görünse de aralarında Jules'un başarıları karşısında kendisini "işe yaramaz" hissedilen Matt'den kaynaklanan hissedilir bir uzaklık vardır. Ben'in Matt'in Jules'u aldattığını öğrenmesi de uzun sürmez. Bu esnada Jules, internet sitesinin ani yükselişi karşısında endişeye kapılan yatırımcılar için bir CEO bulma çabasıdadır. Jules, eşi ile arasındaki uzaklığın yoğun iş temposundan kaynaklandığını düşündüğü için işleri yürütecek bir için CEO bulma fikrini çok istemese de kabul etmiştir. Jules, Ben'e birlikte çıktıkları bir iş gezisinde Matt'in kendisini aldattığını söyler. Ona çok kızgın olsa da evliliklerine bir şans daha vermek istemektedir. Ben'den kendisine yol göstermesini ister. Film boyunca pek çok gence "ilişki danışmanlığı" yapan Ben, Jules'a kurduğu şirketin "çok güzel ve başarılı" bir şey olduğunu söyler, Matt bunun için Jules'u aldatıyorsa ve aldatmaya devam edecekse, bu onun sorunudur. Bu konuşma sonrasında Jules'un seçimi şirketten yana olur ve bir CEO ile anlaşmaktan vazgeçer. Bu kararını uygulamaya koyduğu esnada Matt de şirkete gelir ve yaptıkları için çok pişman olduğunu söyleyerek özür diler. Film, hem şirket hem de aileye zarar gelmeden mutlu son ile biter.

Filmde yer alan temsillerin hepsi düşündürücü şekilde "dönüşmüştür." Şirketi başarıya taşıyan ve yöneten Jules, genç ve güzel bir kadındır. Kızlarına bakmak için işinden ayrılan Matt ise, yaptıklarıyla olduğu kadar görüntüsüyle de "domestik" bir tiptir.

Kızını okula götürmek zorunda olduğu bir gün, diğer veliler ile bir araya gelen ve bir yemeği yapıp yapamayacağı alay konusu edilen Jules, “kaçıncı yüzyılda yaşıyoruz, hala çalışan annemi mi tartışacağız, tam zamanlı baba olmanın nesi bu kadar garip” diye sorar kendini “domestik kadınlar”ın elinden kurtardığında. “Domestik kadınlar”, Jules’un başarısını kıskanmaktan çok anlamaz görünürler. Ben ile aralarında geçen bir diyalogda, Ben, “bir hemcinsiniz bu kadar başarılı olduğu için mutlu olmalısınız” dediğinde anlamsız gözlerle birbirlerine bakar iki kadın. Yetenekleri konusunda seyirciye yoksun oldukları hissettirilen bu kadınlar üzerinden “domestik kadın”ın yeni bir temsili öne çıkar. Buna göre, domestik kadınlar önemsiz şeylere takılan, dedikodu yapan ve gerçek bir değer üretmeyen kadınlardır. Öte yandan Matt’in “tam zamanlı baba” olması önce “hayranlık uyandırıcı” bir hareket olarak gösterilirken, “yetersiz duygusu” ile aldatmaya yönelmiş olması, bir zamanlar kadına yüklenen “zayıf”lığı erkeğe devreder.

Ben, cep mendili taşıyan bir centilmen olarak türünün son örneğidir. Erkeğin dönüşümü Ben ve bugünü “öteki çocuklar”ı üzerinden anlatılır. Jules şirketten üç çalışanı ile bir barda aralarında geçen diyalogda onlara “çocuklar” diye seslenir ve sonra neden erkeklere artık “çocuk” denildiğini çakırkeyif kafası ile açıklar. Artık kimse erkeklere “beyler” demiyordur. Kadınlar, “kızlar”dan “kadınlar”a dönüşürken; “erkek”ler, “beyler”den “çocuk”lara dönüşmüştür. Jules’un teorisine göre, onun nesli “devam et kızım” nesli³²⁸ olarak sürekli yapabilecekleri ile ilgili teşvik edilirken erkekler bunun gerisinde kalmıştır. Erkekler hala küçük çocuklar gibi giyinip video oyunları oynamaktadırlar. “Jack Nicholson ve Harrison Ford’dan sonra nasıl olur da bir nesil çocuk kalır” diye sorarken üç gence bakar Jules. Onların tam karşısında ise Ben durmaktadır. Film boyunca iş arkadaşı “çocuk”lara ilişki danışmanlığı da yapan Ben, zaman içinde değişen erkeğin temsilidir aynı zamanda. Dünün centilmen ve her şeyin en iyisini bilen “erkek”i bugüne gelindiğinde nasıl davranacağını bilmeyen, sorumluluk alamayan “çocuk”a dönüşmüştür.

³²⁸ Jules, anne babası “uyku araştırmacısı” olan orta-üst sınıf bir ailenin kızıdır. Filmde Jules’un nasıl bir sınıftan geldiği açıkça ifade edilmese de kendi neslinden kızların sürekli cesaretlendirildiğine dair yorumu onun sınıfını ortaya koymaktadır. Filmde sınıfa dair de gizli ama etkili bir düzenleme söz konusudur. Orta sınıf kızlarının işçi sınıfı kızlarından farklı olarak eğitimde ve işdünyasında cesaretlendirilmesi ile ilgili alan çalışması için bkz: Angela McRobbie, Woman’s Studies Group (Kadın Çalışmaları Grubu) editörlüğünde yayınlanan Woman Take Issue içinde “Working Class Girls and the Culture of Femininity” Londra: Hutchinson, 1978, s:96-108

Filmin kurgusu içinde bütün değişimler “olağan” görünür. Filmlerin veya sinema janrlarının sosyo-politik baskı aracı olup olmadıklarını anlamak güç olsa da³²⁹ *Stajyer* filmindeki bütün dönüşümlerin “bugün”ün global kapitalist kültürünün tarafını tuttuğunu ileri sürmek mümkündür. Dahası filmde öne çıkan “güçlü kadın” söylemi ile “neoliberalizmin çarkına dair olmuş feminist söylem” arasında ilişki kurmayı sağlayacak düzenlemeleri bulmak hiç de zor değildir. Bu bağlamda neoliberal politikaların feminizmi araçsallaştırma serüvenini hatırlamak gerekli olabilir.

Neoliberalizm, 1980’li yıllarda yükselişini, refah devleti kazanımlarına saldırmak için, “aile dışında bir hayat”a sahip bekar ve yalnız anneler başta olmak üzere, kadınları hedef alan yeni-sağın ideolojik atağı ile yapmıştır. Thatcher-Reagan ikilisinin temsil ettiği bu ilk evrede, refahı kamusal bir sorumluluk olmaktan çıkartıp özel alana itmenin yolu, toplumsal sorunların kaynağını “parçalanmış” ailelere bağlamaktan, “kadının doğasının” başkalarıyla ilgilenmeye dönük olduğunu ileri sürmekten ve feminist hareketin aile değerlerini zayıflatarak aslında kadınlara zarar verdiğini ilan etmekten geçer. Ancak 90’larda sol liberallerin (Clinton-Blair ikilisi) neoliberalizmi meşrulaştırma ve hegemonya tesis etmeye dönük başarılı programı eşliğinde, anti-feminist çizgi, en azından ideolojik düzeyde, kayda değer bir dönüşüm yaşar. Neoliberalizmin bu “genişleme” evresinde önemli dayanağı, sosyalizmin çöküşünün olanaklarıdır. Sosyalizm gibi kolektif bir kurtuluş idealinin yenilgisi, demokrasinin kapitalizme içsel olduğu fikrinin yükselmesi de genişlemeye güç katar. 90’larda siyasetin zemini, kadın hareketleri açısından da önemli ölçüde bu idealin hegemonyası altında kalmıştır. Sonunda, neoliberalizm açısından geriye, bir “bireysel güçlenme” biçimi olarak feminizmi keşfetmek kalır. Böylece 21. Yüzyıla, feminizmi bireycileştirilmiş ve depolitize edilmiş bir “güçlenme” politikasına dönüştüren ana-akımlaştırma programıyla girilir.³³⁰

Küreselleşme sürecinin karışık yapısı, kadınlar için daha çetrefilli bir resim sunar. Bir taraftan, kadınlar için daha önce hiç olmadığı kadar ekonomide, eğitimde ve politik alanda görünürlük ve hareket sağlanmış diğer taraftan ise emeğin güvencesizleştirilmesi ve kültürün apolitikleştirilmesi ile özgürleştirici hareket üzerinde

³²⁹ Jun, a.g.e., s:44

³³⁰ Özügürlü, a.g.e., s:17

ciddi bir kısıtlama oluşturulmuştur. İşgücündeki cinsel bölünme sistemde bir değişikliğe neden olmaz. Dahası neoliberal süreç örgütsel kültürü şekillendiren politik ve sosyal seçimleri saklar ve alternatif yolları düşünmeyi güçsüzleştirir.³³¹

Todd May, Foucault'nun görüşlerini neoliberal politikalar ve tüketim toplumu bağlamında incelediği makalesi "*Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu*"nda neoliberal öğretinin yükselişiyle yaratılan –üretilen demek de mümkündür- şeyi "girişimci benlik" olarak tanımlar. Girişimci benliğe karşı mücadele; gelecekte yüzleşmek zorunda kalacağımız, ekolojik krizlerden kutuplaşan zenginlik durumlarına kadar pek çok mücadele ile yan yana durmak ve onlarla bütünleşmeyi mecburi kılacaktır.³³²

Baskı araçlarının boşlukları doldurması; kendisini kapitalizmin çarklarına dahil olan bir "feminist söylem"ın üretilmesi ile yeniden hissettirir. Bu noktada şu sorular gündeme taşınabilir: Sosyo-ekonomik değişimler filmlerdeki temsil düzenlemelerini ne derece etkiler?, Çeşitli popüler mecralardaki temsillerin değiştirilmesi/düzenlenmesi toplumsalın (özellikle kadın/erkek rollerinin) dönüşmesine neden olabilir mi?, Karşılıklı etkileşim ne derece söz konusu mudur?, Kadına dair popülerde kurulan "özgür", "güçlü", "bağımsız" söylemleri, yürütülen stratejilerden bağımsız şekilde toplumdaki kadına gerçek bir özgürlük kapısı aralar mı? Temsillerin dönüşümünü ve toplumsaldaki etkilerini anlamlandırmaya yönelik soruların cevaplarını aramada "söylem"ın kendisini anlamak gereklidir.

Foucault için tüm ifadeler belli bir söylemin parçasıdır; söylem de tarihin belli bir döneminde belli bir konuya dair dile getirilmiş tüm ifadelerin toplamıdır.³³³ Nilgün Tural ise söylemin üretilmesinde ve dolaşımında belirleyici olan koşulların dil ediminin aktörlerinin paylaştığı bilgi tarafından belirlendiğini söyler. Dil ediminin aktörleri bir dil etkinliği gerçekleştirirken, içinde yaşanan dünya, paylaşılan toplumsal pratikler ve bakış açıları hakkında önbilgilere sahiptir. Bir söylem nesnesinin nasıl inşa edileceğini, belli bir nesne hakkında ne söylenebileceğini belirleyen de bu önbilgiler, yani toplumsal

³³¹ Nelly P. Stromquist, **Education in a Globalized World**, Rowman& Littlefield Publisher Inc., s:154

³³² Todd May, "Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu", Cogito: Michel Foucault Dosyası, Sayı:70-71, 2012, s:105

³³³ Jun, a.g.e., s:19

temsillerdir. Bu açıdan, bir toplum ya da bu toplumdaki gruplardan biri, öteki bir toplum hakkında konuşmaya başladığında hem bireysel hem de toplumsal temsiller bu toplumdan nasıl söz edileceğini belirlemek üzere harekete geçer. Toplumsal temsillerin bireysel temsillerden farklı olduğuna dikkat çeken sosyolog Uli Windische'e göre, kimi temsiller sürekli yinelenerek toplumsal iletişimin ayrıcalıklı konusu haline gelebilirler. Bu yineleme sayesinde, bu temsilleri grup üyelerinin tamamı tanır hale gelir. Toplumsal bir grup tarafından yaygın bir şekilde kabul edilen temsiller toplumsal temsiller olarak tanımlanır. Bu anlamda söylenler, popüler destanlar, hangi türden olursa olsun dinsel ve ahlaki tüm inanışlar bireysel gerçeklikten başka başka bir gerçekliği ifade eder.³³⁴ Yineleme işlemi sinema bağlamında düşünüldüğünde, bu işleme tabi tutulan kadın ve erkek temsillerinin -çalışma boyunca pek çok kez tekrarlandığı üzere- değişim yaşadığı görülmektedir. Temsillerdeki değişim, işaret ettikleri "gerçek"liğin yanı sıra söylemlerin de değişmesi sonucunu doğurur. Bu bağlamda, temsiller aracılığıyla yaratılan "gerçek"liğin sorgulanması kadar "toplumsal temsiller"den beslenen söylemlerin incelenmesi de önemlidir.

Söylem yapılar tarafından biçimlendirilir, ama yapıların biçimlendirilmesine ve yeniden biçimlendirilmesine, yeniden üretimine ve dönüşümüne de katkıda bulunur. Politik ve ekonomik yapılar, pazardaki ilişkiler, cinsiyet ilişkileri, devlet ve eğitim gibi sivil toplum kurumlarındaki ilişkiler, "söylemin düzenine, kodlarına, sözcüklerine ve söz alma teamüllerine" dair ideolojik bir doğaya sahiptir. Söylem, bu ek "söylemsel yapılar ve onlarla olan ilişkilerinde" yalnızca temsil değildir; aynı zamanda bileşendir. Maddi etkilere sahip olan ideolojinin uzantısı olarak söylem, toplumsal dünyayı oluşturan ilişkilerin, özne ve nesnelerin yaratılmasına ve sürekli yeniden yaratılmasına katkıda bulunur.³³⁵

Filmsele söyleme bakacak olursak, Seymour Chatman filmlerde ve kurmacada anlatı yapısını incelediği *Öykü ve Söylem* (2008) başlıklı çalışmasında şunu söyler: "Anlatının *ne*'si, onun "öykü"südür, *yol*'u ise onun 'söylem'i".³³⁶ Bir anlatı kurulurken

³³⁴Nilgün Tural, **Söylemler ve Temsiller**, Ankara: Phoenix, 2006, s:33

³³⁵Norman Fairclough, "Dil ve İdeoloji", (Haz.) Barış Çoban, Zeynep Özarslan, **Söylem ve İdeoloji** içinde, İstanbul: Su Yayınları, 2003, s:155

³³⁶ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem**, çev: Özgür Yaren, Ankara: De Ki Basım Yayın, 2008, s:10

nasıl bir yol izlenmektedir? Chatman, olayların bir anlatı oluşturmak üzere birbiriyle ilişki kurmalarına farklı açılardan bakılabileceğini söyler. Bunlar ister “nedensellik” ister “olumsallık” isterse başka bir şey olarak görülebilir. Fakat genel eğilim geleneksel (uylaşımçı) bir ilişkiden yanadır ve herhangi bir anlatı kuramının temelinde uylaşımın doğasının kavranışı yer almaktadır. Chatman’ın çalışması uylaşım kavramını olayların görece öneminden, araştırmacıların olay örgüsü makro yapılarını nasıl niteleyeceklerine ilişkin kararına kadar çeşitli açılardan ele alır. Bizim çalışma için aydınlatıcı olduğunu düşündüğümüz yaklaşımı “gerçekgibilik ve güdüleme” başlığında ise; “gerçekgibiliği” kullanarak “eksikliği doldurma” uylaşımı, anlatısal tutarlılığın temelinde yer almaktadır.³³⁷

Chatman, seyircilerin uylaşımaları “doğallaştırma” (Levi-Strauss tarafından ortaya konulan antropolojik *doğa/kültür* dikotomisindeki “doğa”) yoluyla tanıyıp yorumladıklarını söyler. Bir anlatı uylaşımını doğallaştırmak, onu sadece anlamak değildir, onun uylaşım sal karakterini unutarak okuma sürecinde o uylaşımı özümsemek, kendi yorumlama ağına katmaktır.³³⁸ Bir anlatının kurulmasında nedenselliğın yeri hem anlatının söylemini hem de zamanlamasını belirleyebilmektedir. Yukarıda ele aldığımız *Stajyer* filmi düşünöldüğünde, olay örgüsünün işleyişi, olayların birbiri ardına hangi sıra ile geleceğı rastlantısal değıl, nedenseldir. Öte yandan filmin üretildiğı ve seyirci ile buluştuğı zaman da rastlantısal değıldir. Bununla birlikte Chatman’ın okuma sürecinde uylaşım ların doğallaştırılarak özüm sendiğı görüşü, anlatının temsiller/rol modellerin aracılığıyla sunduğı kimliklerin -fark edilmeden- benimsenmesinde nasıl bir güce sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Friedric Jameson, “biçim, içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir” der. Bu nedenle bilinçli ya da değıl, oluşturulan biçimin ideolojik bir boyutu vardır ve bu da bir sorumluluk doğurmaktadır.³³⁹ Sinemasal söylemin iktidarın çıkarları ile nasıl bir ilişki geliştirdiğini anlamada Robert Kolker’ın geçmişten başlayarak özetlediğı şu görüşleri açıklayıcı olabilir:

³³⁷ Chatman, a.g.e., s:45

³³⁸ Chatman, a.g.e., s:47

³³⁹ Jameson’dan akt. Ertan Yılmaz, “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine Kültürel Pratik Olarak Sinema”, (der.) Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji **Sinema İdeoloji Politika** içinde, Ankara: Nirengi Kitap, 2008, s:70

Filmler orjinal olarak işçi sınıfından insanlar için yapıldı. Ama ekonomik gerçeklik işçi sınıfı semtlerindeki gösterimlerden büyük miktarda para kazanılamayacağını gösterdi. Kar ve saygınlık yalnızca paralı ve saygın izleyiciden gelebilirdi. İki şey acilen bu grubu çekmeyi gerektirdi. Şık bir gösterim ve yumuşak, görünüşte son derece zararsız ahlak anlayışı ile üst sınıf ahlakının da savunabileceği cinsel duyguları okşamayı birleştirebilen bir film içeriği. Amerikan sinemasında (ama asla bununla sınırlı olmayan) sonuç 1910'ların başında başlayan ve çeşitli eğrilerle 1940'ların başına kadar süren bir ideolojik düzenlemeydi. Film izleyicisinin deneyiminin karmaşık ekonomik, politik ve psikolojisini, yaşamı basitleştirerek yumuşatan ve ekonomik eşitsizliği, 'böylesi bir eşitsizliğin mutluluk için bir önemi yoktur' anlayışıyla inkâr eden görüntüler içinde büyük ölçüde tersine çevirdi. Bu, iyi karakterin evlendiği ve orta sınıf yaşamına kavuştuğu, itaat ve fedakarlığın ödüllendirildiği bir ıslah etme sinemasıydı. 1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bugüne kadar beslediği bir model oluşturdu. Amerika'nın yarattığı ve dünyayla paylaştığı egemen sinemada, egemen ideoloji nadiren sorgulandı ve politik bir bağlam nadiren kabul edildi, çözümlendi ya da eleştirildi."³⁴⁰

Kolker'in Amerikan sinemasının işleyiş mantığına dair yaptığı bu aktarım Gramsci'nin ideolojik hegemonya teorisi bağlamında düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Kitle iletişim araçları, ekonomik ve siyasi ayrıcalıklar açısından ve ayrıca kültür ve ahlak alanlarında statükoyu yeniden üretmek amacıyla egemen elit tarafından kullanılmaktadır.³⁴¹ Sıradan insanların "bilinçlilikleri" çoğunlukla medya ve ortak olarak paylaştıkları kültürel temsiller tarafından "işgal" edilmektedir. Hall'a göre medya sahipleri "bağımlı sınıfların onları yönetenlerin hakimiyetini devam ettirecek şekilde yaşadığı ve bağımlılıklarını anlamlandırdığı zihinsel ve yapısal sınırları belirleyen" egemen sınıfın üyeleridir. Bu yüzden egemen sınıfın ideolojisi, bilhassa yaşam standardıyla nispeten mutlu kaldığı sürece sıradan insanın günlük kültürünün ana bileşeni olmaktadır.³⁴²

Robin Wood da sinema iktidar ilişkisine dair şunu söyler; Hollywood sinemasının temel özelliklerinden biri, ABD'nin herkesin mutlu olduğu -biraz da reformun yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan- bir yer olarak

³⁴⁰ Kolker'den akt. Yılmaz, a.g.m., s:71

³⁴¹ Bora Ataman, **Kozmopolitan Hayatlar, Diasporik Kimlikler**, İstanbul: Libra Yayıncılık, 2012, s:86

³⁴² Hall'dan akt. Ataman, a.g.e., s:879

tanımlanmasıdır.³⁴³ İstisnalar olmakla birlikte Hollywood'da genel eğilim hep burjuva ideolojisinin üretilmesinden yana olmuştur. Griffith'in öncüsü olduğu bu sinema, biçimde klasik devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına, yani fark edilmemesine dayanır ve içeriğinde muhafazakardır. Bertolt Brecht için stil kendini görünmez yaptıkça, seyirci yanılsama inancı içinde daha da aptallaştırılır ve bu da onu istismara daha açık hale getirir. Stil daha görünür hale geldikçe, izleyici biçim ve ideolojinin işleyişinin daha fazla farkına varır ve sanat yapıtı, kültürdeki daha büyük güç/iktidar yapılarını anlamının bir aracı haline gelir.³⁴⁴

Brecht “temsil” ve “sunum” arasında bir ayrım yapar. Buna göre, “temsil” izleyiciyi hayli ideolojik olan “gerçekliğin” yanılsamasına yenilmeye, yani cahil kalmaya, olan ile yetinmeye davet eder; “sunum” ise bu yanılsamanın gösterenlerini sunar ve onları oluşumlar olarak ortaya koyar, böylece izleyicinin aktif olmasını sağlar. Hollywood şüphe götürmez şekilde ürettiği temsiller ile ideolojinin işleyişini gizleyen, yanılsamanın üretilmesine hizmet eden en önemli alanların başını çekmektedir.³⁴⁵

Robin Wood yapılan araştırmalar ile klasik gerçekçi anlatının iki temel özelliğinin şunlar olduğunu söyler:

1. Klasik anlatının işlevi baştan sona erkek egemen düzeni ve onun kadını bağımlı kılmasını gerçekleştirmek ve güçlendirmek olmuştur.
2. Klasik anlatının yapısına hükmeden temel ilkeler simetriyi (özellikle başlangıç ve sonun simetrisi: ‘son başlangıca yer verir.’) ve sonu (anlatıda işlenen olayların ve moral konuların çözüme kavuşması, düzenin restorasyonu, sırasıyla evlilik ve ölümün ayrıcalıklı örnekler olduğu bir ödüller ve cezalar sistemi içinde somutlaşan bir dizi değerlerin onaylanmasını) içerir.³⁴⁶

Stajyer filmi üzerinden Wood'un görüşlerini hatırlamak gerekirse, bugün için ilk maddenin geçerliliğinin sorgulanır bir hale geldiğini söylemek mümkündür. Klasik anlatı yapısına sahip olmakla birlikte toplumsal cinsiyete dair temsillerinde belirgin bir farklılık olan *Stajyer* filmi bir istisna değildir. Son dönemde benzer düzenlemelere sahip filmlere

³⁴³ Wood'dan akt. Yılmaz, a.g.e., s:72

³⁴⁴ Yılmaz, a.g.e., s:74

³⁴⁵ akt. Yılmaz, a.g.e., s:74

³⁴⁶ Wood'dan akt. Yılmaz, a.g.e., s:76

rastlamak mümkün olduğu gibi son dönem Disney animasyonlarında da kadının artık bağımlı temsil edilmediği görülmektedir.

Büyük kültürel bir yapının içinde işleyen sinema, kültürün içinde oluşur ve kültürün üretimine katılır. Sinema ideolojiden doğduğu gibi onu beslemektedir de. Her kültür kendi içinde istikrar ve uyum ister ve sinemada bu arzuya katkıda bulunur. Ancak bu süreç yekpare değildir. Sinemanın büyük bölümünü oluşturan popüler/ticari sinema, kültürü olduğu haliyle muhafaza etmek ister. Sorunları “mevcut sınırlar” içinde çözüme eğilimindedir. Öte yandan kültürün mevcut haline eleştiri getiren, ona yeni seçenekler sunmaya çalışan ve zaman zaman radikalleşen sinemasal üretim de yok sayılamaz.³⁴⁷

Stajyer filmi hangi kategoriye aittir? Filmin başarılı karakterinin bir iş kadını olması ve kadını bağımsızlaştırması onu sisteme eleştiri getiren ikinci kategoriye dahil eder mi? Hollywood’un dönemlere göre farklı ideolojik düzenlemeler yaptığı göz önünde tutulursa, filmin toplumsal cinsiyete dair değişen temsillerinin yukarıda da tartışıldığı üzere, neoliberal politikanın kendi sınırlarına dahil ettiği feminist söylem ile ilişkilendirmek kaçınılmazdır. Filmdeki dönüşüm, bugünün şartları için kapitalizmin ihtiyaç duyduğu “şey”in temsilidir. Ana akım “cinsiyet eşitliği” söylemini çoğaltarak seyirciyi sistemin masumluğuna inandıran temsil düzenlemesine en açık örnek şirketin başarısının sürdürülmesine atfedilen önemdir.

Popüler sinemada uzun bir süre kutsanan “domestik” kadından çalışan kadının idealleştirilmesine geçişi “neoliberal politikaların feminizmi keşfetmesi süreci” ile paralel şekilde okumak mümkündür. 21. Yüzyıla girerken Dünya Bankası’ndan IMF’ye, devletlerden bölgesel ve uluslararası hibeci kuruluşlara, STK’lardan ulusötesi şirketlere kadar bütün iktidar odakları, kadınlara “yatırım yapmanın”; formel işgücü piyasasına erişimlerini arttırmanın, kadın girişimciliği için kredi teşvikleri sağlamanın ve kadınların “insan sermayesi”ni geliştirmenin “akıllı bir ekonomik tercih” olduğunu ilan etmiştir. Bu esnada zor çalışma koşulları ve güvencesizlik göz ardı edilmiştir. Sonuç olarak, sermaye kadınlardan –evli, bekar, bakıma muhtaç çocuk sahibi olup olmadığına aldırmadan- hem evde hem de işte tam bir güvencesizlik altında yoğun olarak çalışmasını bekler hale gelir.

³⁴⁷ Yılmaz, a.g.e., s:80

Kadınların güçlenmesinden “Pazar ekonomisine eşit katılımı” anlayan “piyasacı bir tür feminizm” ile kadın emeğinin artan sömürüsüne olanak sağlayan bir “cinsiyet eşitliği” söylemi de buradan doğar.³⁴⁸

Stajyer filmini okurken bu bilgiler aydınlatıcıdır. Filmde ev içinde olma eylemi, kadın ya da erkek kimliği gözetmeksizin küçümsenir. Jules’un kısa sürede büyük başarı elde etmesi Matt’in ev ile ilgilenmesini gerektirmiştir. Fakat Matt bu “boşluk” hissi ile baş edemeyerek Jules’u aldatır. Dün kadına bir zayıflık olarak yüklenen aldatma eylemini bugünün domestik erkeği gerçekleştirir. Suç “insan”ın zayıflığına yüklenir, “sistem” aklanır. Bunun yanı sıra, domestik ev kadınları da iş kurma hırından uzak ve bunun önemini kavrama zekasından yoksun şekilde temsil edilirler.

Öte yandan, sıradan bir Hollywood yapımı gibi görünen *Stajyer* filmindeki kadın ve erkeğe dair temsillerin yer değiştirmesi; Wood’un öne sürdüğü klasik anlatının iki işlevinden ilkinin; yani erkek egemen düzenin ve kadının bağımlı kimliğinin klasik anlatı içinde güçlendirildiği görüşünü sarsar. Wood’un öne sürdüğü klasik anlatının işlevlerinden ikincisi ise geçerliliğini korumaktadır. Filmde işlenen olaylar ve moral konular, yine sistemin yani kapitalizmin sınırları içinde çözüme kavuşur. Öncelikli olarak “şirket” korunur, “aile”nin önemi ikincilleştirilse de kurum olarak dağıtılmaz. Tüm bunlarla birlikte filmdeki kadın ve erkek rollerine dair bütün yeni temsiller ve söylemler “normal”leştirilmiştir. Stil her zaman olduğu gibi görünmezdir.

Özelde *Stajyer* filmi, genelde bütün popüler filmler düşünüldüğünde, yine filmsel söylemin ve temsil düzenlemelerinin “kimlik” kazanımında etkisi nedir sorusu gündeme gelir. Foucault’ya göre kimliğin hammaddesi söylemler içinde oluşur. Bireyler söylemleri benimseyerek ve içselleştirerek bir kimlik duygusu geliştirmektedir.³⁴⁹ Buna göre, insan varlığının doğru ve yanlış olabilme özelliğine sahip belirli söylemlerin nesnesi haline gelmesi ve bu söylemler tarafından deneyim olarak kavramsallaştırılması üzerinden işleyen bir süreç söz konusudur.³⁵⁰

³⁴⁸ Özüğurlu, a.g.e., s:18

³⁴⁹ Foucault’dan akt. Sibel Karaduman, “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”, Journal of Yasar University, 2010:5, s:2895

³⁵⁰ Michel Foucault, **Öznenin Yorum Bilgisi**, (çev.) Ferda Keskin, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, s:8

Nathan Jun, Foucault'un perspektifinden sinemaya bakıldığında, "sinemanın hem söylemsel hem de söylemdışı bir oluşum" olduğunu belirtir ve devam eder:

Somut olarak ayrı ayrı filmler düzeyinde tezahür eden bir bilgi türü ve somut olarak film endüstrisi düzeyinde tezahür eden bir güç türüdür. Filmler ve film endüstrisi arasındaki karşılıklı ilişki farklı bir öznellik tipi üretir; seyirci ya da izleyicinin öznelliğini. Özetlemek gerekirse: (a) sinema bu haliyle ne biçimsel (söylemsel) ne de politik-ekonomik (söylemdışı) bileşenlerine indirgenebilir; bu iki bileşen karşılıklı olarak birbirini şekillendirmektedir. (b) Sinemanın anlamı sinematik nesnenin üretimine de tüketimine de indirgenemez. Anlam izleyici-özneyi üretir ve onun tarafından üretilir. (c) Belli film türleri, onlara atfedilen anlamlar ve onlara anlam atfeden belli izleyici tiplerinin hiçbiri birbirine indirgenemez; her biri güç ilişkilerinin kompleks ağı tarafından üretilir. (d) Sinemayı olduğu haliyle meydana getiren güç ilişkileri kendi başlarına baskıcı ya da özgürleştirici değildir. Sinemanın biri veya diğeri olduğunu söyleyebilmek sadece etkilediği ve etkilendiği politik ve sosyo-ekonomik ilişkilere bağlıdır.³⁵¹

Stajyer filmi ile ilgili önemli olanın, iyi niyetle düşünüldüğünde bir imkan olarak güçlü bir kadın kimliği sunması olduğu söylenebilecek olsa da yukarıda da tartışıldığı üzere, bu güçlü kadın kimliğinin yine kapitalizme hizmet edecek şekilde düzenlendiği görülmektedir. Filmlerin yorumlanabilirliğini; seyircinin filmlere anlamlar yükleyebileceğinin hatırdan kalması kadar "canlı" tutulması gereken; kapitalizminden ayrı düşünülmemeyecek popüler sinemanın "benimsenmeye ve baskıcı amaçlara uygun kullanılmaya özellikle elverişli bir mecra olduğudur."³⁵²

Yerel ve küresel medyaların bollaştığı "enformasyon çağında" yayılma hızı artmış çok çeşitli söylem ve imgeler, insanlara kim oldukları ve dünyadaki diğer insanlar tarafından nasıl algılandıkları sorularına cevap vermeye çalışırken yararlanılabilecek birbirinden farklı hikayeler ve kanallar sunmaktadır. Dönüşümü anlamada ise Hall'un, kültürel kimliklerin donmuş arkeolojik varlıklar olmadığı; tersine zamanla değişime maruz kaldıkları görüşü aydınlatıcıdır. Kültürel kimliklerin hafıza, fantezi, anlatı ve mit aracılığıyla sürekli yeniden inşa edildikleri bir tarihleri vardır. Bu anlamda, kültürel kimlik bir varoluş meselesi olmasının yanı sıra bir dönüşüm meselesidir de.³⁵³ Çalışmayla

³⁵¹ Jun, a.g.e., s:23-28

³⁵² Jun, a.g.e., s:34

³⁵³ Hall'dan akt. Ataman, a.g.e., s:53

bağlantılandırmak gerekirse, toplumsal cinsiyet rolleri de çeşitli kanallardan; bu çalışma için özellikle popüler sinema aracılığı ile gelen yeni temsil düzenlemeleri ile, sosyo-ekonomik durumlardan etkilenerek ve onu etkileyerek, kimliği yeniden ve yeniden inşa etmektedir.

ARA SONUÇ

Çalışmanın bu bölümünde, popüler kültür, popüler anlatılar ve popüler sinemanın toplumsal cinsiyet inşasındaki yerinin ve kültürel etkilerinin anlaşılması amaçlanmıştır. Günlük hayatı pek çok kanaldan kuşatan popüler kültüre ve ürünlerine yönelik tartışmaların aktarıldığı ilk başlıkta, pek çok ideolojik biçimlenmenin yine gündelik hayatta gerçekleştiğine dikkat çekilmiştir. Popülerin “ideoloji” olan bağı, popüler kültürü egemenin oluşturduğu ticari kültürde bulan yaklaşım için olduğu kadar demokratik ya da mücadele alanı olarak gören yaklaşım için de önemsenmiştir. Her türlü iletişimin toplumsal ve siyasal bir boyutu olduğuna dikkat çeken ideoloji kuramları, ideolojinin sınıf tahakkümü ile olan bağı sorunsallaştırır. Küresel dünya düzeninde, ekonomi üzerindeki hakimiyeti kadar politik ve kültürel alanlarda da kapitalizmin egemenliği ve güçlendirilmesi söz konusudur. Bu çalışma da -spesifik olarak Disney üzerinden- popüler kültürü egemen sınıfın çıkarlarının güçlendirildiği alan olarak görmektedir. Toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk ve daha nice sosyal kategorinin, popüler kültür ürünlerinde hem eğlenceli hem de görünmez şekilde güçlüden yana olarak ve “itaat edeni” şekillendirmek üzere kurgulandığı düşünülmektedir. Popüler kültürün bir alan olarak şekillenmesinin yanı sıra popüler kültür çalışmalarına yönelik yaklaşımların da aktarıldığı birinci bölümde popüler ayrıca postmodernizm ile ilişkisi üzerinden de okunmaya çalışılmıştır. Popüler kültür ürünlerinin değişimi, günümüzdeki “çeşitliliği” ve Disney özelindeki “ilericilik” görüntüsü, popülerin kendisini yenileme stratejisinin bir uzantısı olarak görülmektedir.

Bölümün ikinci başlığında popülerin alanı sinema bağlamında daraltılmış ve “egemen ideolojinin hem taşıyıcısı hem de bu ideolojideki değişimlerin yansıtıcısı” olan ana akım Hollywood sineması tartışılmıştır. Bireyci, kapitalist ve burjuva ideolojisine dair içerikler sunan Hollywood, kadınlığı, erkekliği, sınıfı, ırkı ve tarihi yine egemen ideolojiyi destekler şekilde aktarır. Hollywood’u sosyo-politik bir kurum, “kültür

endüstrisi”nin bir bileşeni olarak okuyan Frankfurt Okulu’nun görüşleri, filmlerin ürün ve ideoloji mekanizmaları üzerindeki rolünü deşifre etmesi bakımından önemlidir. Hollywood’un uluslararası yönü, devlet eliyle korunması ve Pazar ideolojinin anlatıların şekillenmesindeki yeri Disney için de geçerliliğini koruyan unsurlardır. Hollywood’da olduğu gibi Disney’de de filmlerin içerikleri hem kültürel hem de pratik olarak kapitalizmi işler hale getiren bir bilinç oluşturmaya hizmet etmektedir. Kültürün, herhangi bir meta gibi kapitalist ekonominin parçası haline gelmesi eleştirisinin yanı sıra bireyin “kültür endüstrisi” aracılığı ile denetim altına alındığı görüşü de çalışmada önemli görülmektedir. Öte yandan, popülerlerin incelenmesinde üretim, dağıtım, tüketim süreçlerine de dikkat kesilen kültürel çalışmalar yaklaşımının da çalışmanın ikinci bölümünde Disney Şirketi’nin ve ürünlerinin incelenmesinde yol gösterici olacağı düşünülmüştür.

Popüler sinemanın toplumsal cinsiyet rollerine dair işlediği sürecin tartışılmasından önce, çalışmanın üçüncü başlığında, toplumsal cinsiyet kavramının kendisine ve kavramla ilgili tartışmalara yer verilmiştir. Cinsler arası farklılıklara dayanan toplumsal ilişkilerinin kurucu bir elementi olarak “toplumsal cinsiyet” güç ilişkilerinin saptanmasında³⁵⁴ önemli bir unsur olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyetin biyolojik mi yoksa sosyal bir inşa mı olduğu sorusu çerçevesinde ilerleyen tartışma, toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyet ile açıklanamayan sınıf, siyaset, ataerkillik ve toplumdaki üretim biçimleri ile bağlantılı biçimde şekillendirildiği konusunda hemfikir hale gelmiştir. Kadınlık ve erkekliğe dair kültürel kodların gelişmesi ve bu kodların toplumlara göre değişiklikler göstermesini ortaya koyan tarihsel ve antropolojik çalışmalar bu bakımdan önemlidir. Foucault, hem feminist kuram için önemi hem de öznenin beden üzerinden inşası ve denetimini ortaya koyan kuramı bağlamında ele alınmaya çalışılmıştır. Biyolojik olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik açıdan da önem taşıyan bedenin biçimlendirilmesinde kilit rol oynayan faktörlerden biri de popüler kültürdür. İktidar mekanizmalarını işler hale getirmenin bir aracı olarak popüler kültür, bireyleri sisteme söylemler aracılığı ile razı etmektedir. Popüler ürünlerde kadınlığa ve erkekliğe dair inşa edilen normlar, iktidarın disipline edici uygulamaları olarak

³⁵⁴ akt. Saygılıgil, a.g.e., s:10

işlemektedir. Feminist kuram için kaçınılmaz şekilde önemli bir konu olan toplumsal cinsiyet meselesinin tartışılmasında, Judith Butler'ın çalışmalarının ağırlıklı bir yeri söz konusudur. Butler'ın toplumsal cinsiyet tartışmasına en önemli katkısının toplumsal cinsiyeti bir “performans” olarak tanımlaması olduğunu söylemek mümkündür. Bedenlerin cinsiyetlendirilişinin kaynağında öznelerin icra etmeyi sürdürdüğü davranışları bulan Butler, bireylerin toplumsal normlar tarafından bu pratiklerle meşgul edildiklerini ve bu nedenle alışlagelen düzenin dışına çıkamadıklarını ifade eder. Butler'ın toplumsal cinsiyetin iktidar ve beden politikalarına dair tartışmalar ile birlikte anlam kazanan “tarih yüklü bir alan” olduğu görüşü kadar, iktidarın iktidarda kalabilmesi için bir şekilde kendisini yeniden üretmesi gerektiği vurgusu da çalışma için yol gösterici bulunmuştur. Butler'ın toplumsal cinsiyet normlarının düzenleyicisi olarak “yinelemeye” dikkat çekmesi, popüler sinemanın toplumsal cinsiyetlendirmedeki rolünün tartışılması bağlamında da son derece önemli görülmüştür. Kadının stereotipik şekilde temsilinde olduğu gibi hegemonik erkekliğin inşasında da “yineleme” ve sistemin farklılaştırıcı mantığı yatmaktadır.

Bölümün dördüncü başlığında popüler sinemanın eril yanı tartışılmış ve feminist perspektifin sinemaya katkıları aktarılmıştır. Seyircisini patriyarkal güce tabiiyete çağıran klasik Hollywood sinemasında anlatı da eril bakışın arzusu doğrultusunda kurulmaktadır. Klasik Hollywood sinemasının tartışılmasında bakış ve özdeşleşme kavramlarının yanı sıra heteroseksüelliğin kutsanması ve kadının stereotipleştirmesi de öne çıkan sorunsallar arasında yer alır. İkinci dalga feminizminden beslenen feminist film eleştirisi, erkek egemen anlatının sinemada nasıl işlediğini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Postyapısalcılık, psikanaliz, post-kolonyalizm ve queer teoriyle etkileşimli şekilde kendisini kuran feminist film kuramı için seyircinin kültürel ürünlerdeki temsil düzenlemelerine, kazandırılmak istenen kimlik pratiklerine, kültürel otoriteye ve tarihsel düzenlemelere karşı güçlendirilmesi de son derece önemli olmuştur. Hollywood ile sınırlı kalmayan feminist film kuramı çok geniş bir yelpazede kadınların filmsel temsiline bakmıştır. Feminist film kuramı için filmlere yöneltilen eleştirel bakışın yanı sıra alternatif üretimlerin vücut bulması da son derece önemli görülmüştür. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve buradan devşirilen iktidar ilişkilerini kadın bakış açısıyla aktaran ve bir farkındalık yaratmak isteyen filmlerin, feminist sinemanın ürünleri olduğunu söylemek

mümkündür. Öte yandan, ana akım sinemada sayıları artan her kademedeki kadın çalışanın sistemin çarklarına dahil olması ve erkek arzusunun yansıtan anlatılar ortaya koyması da ayrıca tartışılması gereken bir konu olarak görülmüştür. Sistem her alanda olduğu gibi popüler sinemada da feminizmin ideallerini kendisine dahil etmiş gibi görünen ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada, sinemaya hangi feminist perspektif doğrultusunda bakıldığı da önemli hale gelmektedir. Disney temsillerini inceleyen bu çalışmada, liberal feminizmin bakış açısına mesafeli durulmakla birlikte, ilgisi psikanaliz, dilbilim ve yapısalcılığa kayan feminist teorisyenlerin görüşleri ve çalışmaları önemli görülmüştür. Çalışma için, sinemayı semiyotik bir göstergeler sistemi olarak okuyan ilk feminist Claire Johnston'ın yanı sıra feminist film kuramına önemli teorik ve pratik katkıları olan bir isim olarak Laura Mulvey'in çalışmaları yol gösterici olmuştur. Ağırlıklı olarak göstergebilim ve psikanalizden yaralanan Johnston ve Mulvey, sinemada patriyarkal imgelemi deşifre ederek kadınların imgeler aracılığıyla nasıl tahakküm altına alındığını ortaya koyarak bundan özgürleşmenin yolunu da açmışlardır. Feminist film kuramının güncel çalışmaları ise postmodernleşen dünyanın yeni ortamlarında temsile dair sorularını genişleterek devam etmektedir.

Bu çalışma için kadına ve erkeğe dair “güncel”lenen temsiller önemlidir. Kadını stereotipik temsilinden uzaklaştırırken erkeği de alışlagelenin dışında temsil eden anlatılar bölümün beşinci başlığında tartışılmıştır. Öncelikli olarak imkanları ve sorunları bağlamında temsilin kendisine bakılmıştır. Kimlikleri, toplumları ve hatta hayatları şekillendirebilen temsillerin üretim süreçlerinde etkiye sahip olmak iktidar için her zaman önemli olagelmıştır. Hollywood, Disney ve benzeri popüler kültür üreticilerinin “ürün”lerinde de iktidarın çıkarlarını işler hale getiren temsil düzenlemeleri söz konusudur. Günümüz popüler “temsil”lerini bundan ayrı düşünmek olası gözükmemektedir. Üretildikleri dönemin egemen bakışını yansıtan popüler kültür ürünleri “tarihsel, ekonomik ve toplumsal kırılmalar”dan etkilenecek dönüşebilmektedir. Popüler anlatılarda “kutsanan heteroseksüelliğin maskülenin krizine” dönüşmesi de benzer dinamiklere sahiptir. Popüler sinemanın temsil bağlamındaki değişimini, Amerika'nın ekonomi politikasının uzantısı olan “ideolojik manevra”lar olarak okumak mümkündür. Öte yandan maskülenin “yeni” temsillerinin de popüler kültürde erkek hegeomanyasını sürdürmeye hizmet ettiği tartışması ağırlığını korumaktadır. Dönüşen

temsil düzenlemeleri “kadın filmleri” bağlamında da tartışılmaktadır. Neoliberal politikaların feminizmi de kendi “çıkar”ları doğrultusunda kullanmasının bir sonucu olarak ana akım sinemaya dahil bir “kadın sineması” gündeme gelmektedir. Kadınların zevk almasını hedefler şekilde tasarlanan ve “chick flicks” olarak anılan bu filmlerde “özgür, bağımsız, güçlü” kadın temsili sisteme hizmet eden bir forma dönüşmüştür. Tüketim kültürünün pratiklerini güçlendiren ve gerçekte “feminizm ile çok az ilişkisi bulunan neo-feminizm” postmodern Disney prenseslik anlatılarının çözümlenmesinde de önemli görülmüştür.

Çalışmanın bir sonraki adımında ise, popüler sinema ve temsil ilişkisi bağlamında çocuk seyirci ele alınmıştır. Öncelikle çocukluğun “toplumsal bir kategori” olarak “kapitalizmin ihtiyaçları” doğrultusunda şekillendirilme sürecine bakılmıştır. Endüstri öncesi “belirsiz bir varlık hali olarak görülen” çocukluğun “kristalleşmiş bir kültürel kategori” olarak ayırt edilmesi “kapitalistleşmeyle, endüstrileşmeyle ama en önemlisi uluslaşmayla” ilgili görülmüştür.³⁵⁵ Dünyanın belirli merkezinden çıkan ürünlere “bağımlı” kılınan çocukların bugün “sermaye” için önemi, Disney animasyonlarının çok yönlü “ürünleri” düşünüldüğünde daha da anlam kazanmaktadır. Öte yandan, popüler kültürün çocukları “kimliklendirme” sürecinde kız ve erkek çocukların bu süreçten nasıl etkilendiği de çalışma bakımından önemlidir. Aktarılan çalışmalar, popüler kültür ürünlerindeki genç kız/kadın temsillerinin özellikle sorunlu yanlarını deşifre etmektedir. Aşırı “cinselleştirilmiş” örnekler üzerinden genç kızlar, erkekler tarafından hükmedilebilecekleri ya da kendi cinsellikleri ile erkeklerle hükmedebilecekleri “dengesiz” bir temsil aralığında yer almaktadır. Yaratılan yanlış cinsellik algısının yanı sıra, popüler kültür ürünlerinin tüketim ve yaşam pratiklerinin oluşmasındaki rolü de tartışmalıdır. Özellikle Disney üzerine yaptığı çalışmaları ile bilinen Henry A. Giroux “medya pedagojisi” kavramı ile öne çıkmaktadır. Disney’in eğitim müfredatını, aileleri ve çocukları köklü şekilde etkileyip değiştirdiğini söyleyen Giroux, toplumsal cinsiyete, ırka, yurttaş olmaya, güzelliğe ve daha pek çok algıya etkisinin ötesinde Disney’in genç insanları birer tüketici olarak yetiştirmesine vurgu yapmaktadır.³⁵⁶ Giroux’un çalışmaları popüler kültürün eğitimsel yönünü tartışan pek

³⁵⁵ Atay, a.g.e., s:93

³⁵⁶ Giroux, *Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney*, s:254

çok çalışmaya öncülük etmiştir. Disney üzerine Kevin M. Tavin ve David Anderson'un yaptıkları alımlama çalışması, günümüz dünyasında medyanın çocukların hayatı anlamlandırmalarını sağlayan ilk "eğitimci"ler olduğu görüşünü doğrular niteliktedir. Öğrencilerin, Disney animasyonları ile ilgili özel olarak hazırlanan sorulara verdikleri cevaplar, Disney'in çocukların algısını şekillendirmedeki "dramatik" etkisini ortaya koymaktadır. Yaratılan yanlış algıların üstesinden gelmenin yolu olarak çocuklar tarafından gerçekleştirilen "yaratıcı yeniden üretim"ler savunulmuştur.

Bölümün son başlığı ise toplumsal cinsiyet inşasında temsillerin etkisini tartışmayı amaçlamıştır. Gösteri geçmişte kralların halkı etkili şekilde yönetmek için kullandıkları bir araç iken bugün gösterinin yerini alan popüler kültür de benzer şekilde iktidarın faydasına çalışmaktadır. Temsiller vasıtasıyla yayılan rol modeller, kimlikler ve algılar da yine egemen olanın uyarınca üretilmektedir. Güncel temsillerin yaşadığı dönüşümü ve bu dönüşümün etkilerini sorunsallaştıran çalışmada, ele alınan popüler kültür ürünlerinin ve Disney'in son dönem prenselik anlatılarının sistemin güncel bir oyunu olarak "neoliberal feminizm"e işaret ettiği görülmüştür. Dönüşerek "cinsiyet eşitliği" algısını yaratan temsiller, bir yandan toplumsal cinsiyet meselesini tarihsel bağlamından kopartırken diğer yandan sistemin sırtından eşitsizliğin yükünü atmasına yardım etmektedir. Toplumsal cinsiyeti "yeniden" üreten temsillerin sinemada kazandıkları görünüm çokça tartışıldığı üzere, erkeği kurtarıcılık mitinden ayırırken kadını özgürleştirmektedir. Temsile dair bu düzenlemeleri "olağan" bir şekilde sunan *Stajyer* filmi, "feminist söylem"in kapitalizmin çarklarına ne şekilde dahil edilebileceğinin "iyi" bir örneği olarak incelenmiştir. Bu bağlamda söylemin kendisine ve filmsel söyleme bakılması da önemli görülmüştür. Stajyer ve benzeri popüler anlatılar, klasik gerçekçi anlatının erkek egemen söylemini aşar görünmekle birlikte, kadını kapitalizmin ihtiyaç duyduğu şekilde özgürleştirmektedir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, bu dönüşümün spesifik olarak Disney'de nasıl yaşandığına odaklanılacaktır.

3. BÖLÜM: KÜRESEL YAYILIMI OLAN BİR POPÜLER ANLATI OLARAK DİSNEY ANİMASYONLARINDA YARATILAN VE TUTUNDURULAN PRENSES(LİK) TEMSİLLERİ

3.1. Sinema Öncesi Anlatı Açısından Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçişte Masal Anlatısı ve Anaerkillikten Ataerkilliğe Geçişin Hatırlanması

Masal, sözlü kültürün bir anlatı geleneği olarak doğar. Sıklıkla halkın yarattığı, hayale dayanan, insanlar, hayvanlar ve olağanüstü şeyleri konu alan bu gelenek, yazılı kültüre geçilmesi ile birlikte edebi bir türe dönüşür. Masalların çok yer ve çok kuşak görmesi bir masalın çok farklı versiyonları olması sonucunu doğurmuştur. Sözlü kültürden yazılı kültüre sonra da görsel kültüre aktarılan “popüler” masalların orijinal hallerinin yanı sıra kaynakları da bilinmemektedir. Bugün dahi en bilinen masallar arasında yer alan Pamuk Prenses, Kül Kedisi gibi masalların yüzlerce farklı versiyonu vardır.³⁵⁷ Bu bakımdan masalların tüm dünya için ortak bir hazinede 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.³⁵⁸

Sıklıkla “çocuk edebiyatı” olarak görülen masallar aslında “tek boyutlu olarak tanımlanamayacak” anlatılardır.³⁵⁹ Güzel ve Çirkin, klasik Yunan’da ve eski Hindistan’da anlatılmış, Hansel ve Gratel, Batı Hint Adaları’nda, Afrika köyleri ve Amerikan yerlilerince derlenmiştir. Bu hikayeler, çocuk edebiyatına ait görülmekle birlikte, öte yandan çocuklar için “huzur bozucu” hikayeler olarak da konumlandırılmıştır.³⁶⁰ Masalın çocuk gelişimindeki yeri ve önemine dair yaklaşımların birbirinden çok uzak noktalarda durması gibi, masalların derlenme süreci ile ilgili görüşler de farklılık gösterir. Alison Lurie, “*Folktale Liberation*” (1970) başlıklı

³⁵⁷ Aydın Parmaksız, **Freud Bana Masal Anlatsa**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017, s:15

³⁵⁸ Melek Özlem Sezer, **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Evrensel Basım, 2013, s:16

³⁵⁹ Christina Bacchilega, **Postmodern Masallar**, (çev.) Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul: Avangard Kitap, 2016, s:16-17

³⁶⁰ Alison Lurie, **Not in Front of the Grown-Ups**, Sphere Books, 1990, s:32

“tartışmalı”³⁶¹ makalesinde, masalların aslında bir “kadın edebiyatı” olduğu iddiasını öne sürer. İlk masal derlemecilerinden Charles Perrault’un, “koca karı masalı, mürebbiye masalı, cicianne masalı” ifadelerini kullandığını aktaran Lurie, Grimm Kardeşler’in hikaye toplayıcılarının da malzemelerini sıklıkla kadınlardan edindiğini söyler. Bu görüşe göre, masalların vücut bulması ve devam ettirilmesinde kadınların rolü önemlidir.³⁶²

Öte yandan edebi olarak yeniden anlatılan masallar, Perrault’tan günümüze sıklıkla ikna edici şekilde aristokratik düzenlemeleri imtiyazlı kılmaktadır. Lurie, masal okuyucusunun türün özgün halini artık bilmediğini öne sürer. Neredeyse iki yüz yıldır hikayeler, orijinal halinden çıkartılmıştır. Bugün popüler masalların en çok bilinen versiyonları, onları 19. Yüzyıl boyunca düzenleyen ediplerin (literary men) zevklerini yansıtmaktadır. Lurie’nin iddiasına göre, edipler, yüzlerce halk hikayesi arasından konvansiyonel üst orta sınıf Viktoryenler için uygun olanları derlemiş ve bu hikayeleri Viktoryen çocuklar için uygun olacak şekilde yeniden yazmıştır.³⁶³

Jack Zipes de masalların birçok adaptasyonunun kültürel mücadelelerin somutlaşmış hali olduğunu söyler. Grimm Kardeşler ve Perrault’un ürettiği versiyonlar ile halkın sözel anlatı geleneğine dayanan masallar bozulmuştur. Masallardan kadına, gücüne ve cinsler arası eşitliğe dair olumlu referanslar silinmiştir ve klasik masallar “erkeklerin kadın cinselliğine dair duydukları korkuları yansıtan” bir “erkek yaratımı”na dönüşmüştür. Kadın ve erkeğe atfedilen gücün ötesinde zaman içinde Batı toplumları masallarda merkezi bir rol oynamaya ve orta sınıfın kültürel ideolojisini şekillendirmek üzere işlemeye başlamıştır.³⁶⁴

1870’lerden itibaren Batı dünyasında okuma ve eğitim materyali haline gelen masalların yazınsal bir tür olarak yaygınlaşmasına koşut şekilde sosyal ve ekonomik açıdan da ciddi dönüşümler yaşanmıştır. Batı dünyası için sanayileşme ve kentleşmenin yayılmasının yanı sıra burjuvazinin de kültürel bir hegemonya haline gelmesi söz

³⁶¹ Lurie’nin makalesi ile ilgili tartışmalar, bölümün “Masal Anlatısında Kadın Temsilini Yeniden Düşünmek” başlığı altında detaylı şekilde ele alınacaktır. Masal anlatısını kadın özgürleşmesi bakımından önemli gören Lurie’nin bu görüşü feminist araştırmacılar tarafından sıklıkla yanlış bulunup tartışılmıştır.

³⁶² Lurie, a.g.e., s:35

³⁶³ Lurie, a.g.e., s:36-37

³⁶⁴ akt. Donald Haase, “Feminist Fairy- Tale Scholarship”, (Ed.) Donald Haase, **Fairy Tales and Feminism** içinde (1-37), Wayne State University Press, 2004., s:9

konusudur. Zipes, masalların yaşanan bu sosyal dönüşümde önemli bir rol oynadığını söyler. Özellikle peri masalları, yükselen burjuvazinin önemli yapı taşlarından biri olmuştur. Örneğin Almanya’da, masallar “gerçek” Alman halkını, yaşam şekilleri hızla kültürel geçmişten ayrılan insanlara anlatmak için bir araç olarak görülmüştür. Masallar aracılığı ile “gerçek” Alman halk ruhunun, zamansızlıklarının ve kültürel otoritelerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Masallar, bu düzlemde çok temel bir çelişkiyi barındırmaktadır. Masalların bir yandan “egzotik” olması ve yeni sanayileşen dünyanın kültürel tecrübesindeki “öteki” hakkında olması beklenir. Aynı zamanda masal en sıradan ve kabul edilebilir kültürel değerlerin de sürdürülmesini sağlamalıdır. Bu değerler, nihai olarak deniş bir grup olan burjuvazinin kızlarının ve oğlanlarının sosyalleşmesine yardım edecektir. Bu karışık gündem, masalların sıklıkla ağır ideolojik düzenlemeleri barındırması ile sonuçlanmıştır.³⁶⁵

Masalların çocuğu yetişkin hayatına hazırlama görevi üstlendiği ve bu nedenle durağan değil, değişken yapıya sahip olduğu görüşünün³⁶⁶ yanı sıra Grimm Kardeşler’in duydukları bütün masalları derledikleri ve bu masalların sadece çocuklara değil bütün aileye yönelik olduğu yorumu da mevcuttur. Grimm Kardeşler’in derlediği iki yüz hikayeden sadece sekseninde sihir varken geri kalanı fabl, efsane, komik anekdotlar ve hayalet hikayelerinden oluşmaktadır.³⁶⁷ Fakat bugün bilinirliği en yüksek olan masallar bir şekilde sihir ile işbirliği içinde olanlardır. Sözlü kültürde bir sosyalleşme, eğlence ve bilgi aktarım aracı olan masallar, derlenerek yazılı kültüre aktarılma süreçlerinde belirli ideolojik düzenlemeleri yüklenmişlerdir. Bir diğer ifade ile ideolojik olarak düzenlenme imkanına sahip olan masallar yaygınlık kazanmıştır.

Geçmişten günümüze farklı bağlamlarda ve az çok belirgin ideolojik biçimlerde üretilen masallar toplumsal işlevlerini yerine getirmeye devam etmektedir. Klasik masallara yönelik yaklaşımlarda, edebi eserler olarak masalların sembolik açıdan güçlü senaryolar olduğu ve bu senaryolardaki karakterlerin çocukların dünyasında önemli

³⁶⁵ Elisabeth Panttaja, “Going Up In The World: Class in Cinderella”, *Western Folklore* içinde (85-104), Vol:52, No:1, 1993, s:94-95, <http://www.jstor.org/stable/1499495>

³⁶⁶ Karlyn Crowley, John Pennington, “Feminist Frauds on the Fairies? Didacticism and Liberation in Recent Retellings of “Cinderella”, *Marvels& Tales* içinde (297-313), Vol:24, No:2, 2010, s:298, <http://www.jstor.org/stable/41388957>

³⁶⁷ Lurie, a.g.e., s:43

sorunlara temas edip onları çözmeye gücüne sahip olduğu görüşü önemlidir.³⁶⁸ Değişen zamana ve koşullara göre şekil değiştiren masalın yine de insana dair ne varsa anlattığı söylenir. İnsanın en yasaklı, gizli kapaklı arzularını da ustalıklı anlatan masalın dinleyicisini özgürleştirme gücüne sahip olduğu³⁶⁹ görüşü de yaygındır. Cristina Bacchilega, masalların toplumsal cinsiyet bağlamında kurdukları anlatı stratejilerini incelediği *Postmodern Masallar* (2016) başlıklı çalışmasında halkın da masalın da ideolojik açıdan “değişken arzu makineleri” olduğunu söyler; masallar tutucu olabildikleri gibi özgürleştirici de olabilmektedirler. Orta çağdaki halk hikayeleri maddi imkanlara erişimi olmayan insanların sorunlarını ve arzularını ifade ettiği için özgürleştirici iken, modern zamanlarda masal dediğimiz anlatı sıklıkla burjuvazinin ve muhafazakarların çıkarlarını desteklemek üzere araçsallaştırıldığı için tutucudur.³⁷⁰

Bu bağlamda toplumsal iktidarı tesis etme aracı olarak “anlatı”nın nasıl kullanıldığı hatırlamak anlamlı olabilir. Günümüzde nesillerin anne-soyuna göre devam etmesi söz konusu değildir. Erkek soylu ve erkek egemen biçiminde örgütlenen günümüz toplumlarında aktarılan hikayelerde de erkek-merkezlilik söz konusudur. Masal anlatısında da sıklıkla rastlanıldığı -ve ilerleyen bölümlerde tartışılacağı- üzere, hiyerarşik olarak “yukarıda” konumlandırılan erkek anlatıcılar için, cinsiyet, sınıf, ırk ve millet gibi temalar bir diğerini “nesneleştirmek”³⁷¹ için kullanılabilir.³⁷²

Bir anlatı sanatı olan masalların, yaşamaya devam edebilmeleri için toplumsal kabule ihtiyaç duymaları söz konusudur. Melek Özlem Sezer, bu bağlamda farklı ideolojilerdeki masalların popülerleşme oranlarını karşılaştırarak ortalama kültürün neleri bünyesine alıp neleri dışarıda bıraktığını görme şansı sunduğunu söyler. Sezer’in görüşü, iktidarı sorgulayan değil, ona destek olan, aşk ve aile ilişkilerinde bir kalıbı sağlamlaştıran, cinsiyetçi masalların daha fazla yayıldığı ve kemikleştiği yönündedir.³⁷³

³⁶⁸ Bacchilega, a.g.e., s:17-21

³⁶⁹ Sezer, a.g.e., s:141

³⁷⁰ Bacchilega, a.g.e., s:22-24

³⁷¹ Alison Lurie’nin makalesinde yer alan bir yorum da “nesneleştirme” bağlamında ilginçtir. Lurie, masalların nüfusun “dezavantajlı” üyelerini; çocukları, kadınları ve fakirleri destekleyen anlatılar olarak görür. Buna karşın zengin insanlar sıklıkla şansız, dertli ya da çaresizdir. Kralların ve kraliçelerin çocukları olmazken, fakirler sağlıklı, cesur ve şanslıdır. Masallar sözlü kültürün bir parçası olduğu süre boyunca ilişkili olduğu küçük dinleyici gruplarının ihtiyaçlarına yönelik düzenlenmektedir. Lurie, a.g.m., s:32

³⁷² Volkan Yücel, *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014, s:1-2

³⁷³ Sezer, a.g.e., s:15-62

Aydın Parmaksız ise, masalları psikanalitik bir bakış açısıyla ele aldığı *Freud Bana Masal Anlatsa* (2017) başlıklı çalışmasında yayılımı fazla olan masalların, aslında çocuğun bilinçdışında gerçekleşen meselelerini çözme konusunda en başarılı olan masallar olduğunu ileri sürer. Parmaksız, masalları çocuğun gelişim evrelerine göre preödüpal ve ödüpal olarak da ayırdığı gibi, kız çocuklarına ve erkek çocuklarına hitap eden masallar olarak da sınıflandırır. Parmaksız'ın yola çıktığı psikanalitik yaklaşıma göre, ödüpal kız çocuğunun meselelerine değinen masalların diğer masallara göre daha fazla bilinmektedir. Kül Kedisi, Kırmızı Başlıklı Kız, Rapunzel gibi masalların bu kategoriye dahil olduğunu öne süren Parmaksız, bu durumun kız çocuğun ödüpal evrede mücadele etmek zorunda olduğu konuların erkek çocuğun meselelerinden daha zorlu olmasının doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığını belirtir.³⁷⁴

Psikanalitik yaklaşıma göre masallar, kullandıkları dil, yapısal özellikleri ve usta senaryoları ile çocuğun bilinçdışında uğraştığı meseleleri maskeleyerek ele alır ve çocuğa yine bilinçdışı bir seviyede anlayabileceği bir “tonda” çözümler ve rahatlama sunar. Büyüme çağındaki çocuk için bu meseleler sıklıkla ebeveynleri ile ilgilidir. Kendinden büyük ve güçlü ebeveyni ile ilgili duygularının ortaya çıkmasını istemeyen çocuklar için masallar bu meseleleri üstü kapalı bir şekilde ele almaktadır. Parmaksız, çocuğun gelişim sürecinde karşılaştığı ilk ve en önemli meselesinin anneden ayrılış olduğunu söyler. Masalların hemen başında, sıklıkla da doğum sırasında annenin ölümü bu ayrılışı simgelemektedir. Ölen anne, çocuğun her isteğini gerçekleştiren “iyi anne”ye işaret eder. Psikanalitik yaklaşım, iyi anneyi “preödüpal” anne olarak da adlandırır. Doğum ile ödüpal dönem arasındaki süreci kapsayan preödüpal dönemin³⁷⁵ bitişi, çocuğun belirli kurallarla, sınır bilinci ve “hayır”la tanıştığı dönemdir. Peri masallarında iyi annenin ölümünden sonra ortaya çıkan, çocuğa kötü davranan, iş yaptıran üvey anne figürü, gerçek hayatta çocuğa “hayır” demeye başlayan “kötü” anneyi temsil etmektedir. Çocuk için çok zor olan anneden bağımsızlaşma süreci, masal dünyasında “kötü” anne sayesinde gerçekleşir. Bu dönemde büyümeye karşı gösterilen direnç regresif eğilimler olarak görülür. Çocuğun

³⁷⁴ Parmaksız, a.g.e., s:116

³⁷⁵ Preödüpal dönem Freud tarafından anne ile özel bağın olduğu dönem olarak tanımlanır. Anne ile ortak bir yaşam formu olarak başlayan bu evre, çocuğun kendini bir birey olarak algılaması, etrafındaki sınırları, sınırın dışındaki nesnelere fark etmesi ve etrafındaki nesnelere ilişkilerini düzenleyebilecek bir olgunluğa ulaşması ile tamamlanır. Parmaksız, a.g.e., s:54

masallardaki regresif eğilimi ise sıklıkla anne yamyamlığı ile tasvir edilmektedir. Parmaksız, masalarda farklı şekillerde karşılaşılan yamyamlık olgusunun çocuğun anne karnına dönme fantezisini simgelediğini ifade eder.³⁷⁶ Bu bağlamda psikanalitik yaklaşımın, masallardaki kadın ile erkek arasındaki rol dağılımına toplumsal cinsiyet bağlamından ayırıştırarak baktığı görülmektedir. İyi kadın ve kötü kadın arasındaki stereotipleştirmeler, “anne”nin simgesel temsilleri olarak görülür. Çocuğun tüm istek ve ihtiyaçlarını karşılayan “iyi anne”nin zamanı geldiğinde ortadan kaybolmamasının çocuğun gelişiminin önündeki en büyük engel olacağı görüşü düşündürücüdür. Parmaksız bu açıdan değerlendirildiğinde, masalın başında ortadan kaybolan ve yerini kötü davranan, terk eden, aç bırakan “kötü anne”ye bırakan “iyi anne”nin, çocuğun gelişimi için tam da gerekli olan şeyi yaptığını vurgular.³⁷⁷

Çocuğu erişkin yaşamına hazırlamak görevini üstlenen klasik masalların ana kahramanları genellikle ergenlik yaşındaki gençlerdir. Melek Özlem Sezer, Parmaksız’dan epey farklı bir bakış açısı ile, bu biçimlenme sürecinde toplumsal cinsiyet rollerinin şablon halinde aktarımının kişilikleri toplumsal örüntüye uyumlu kılmak üzere tasarlandığını söyler. Sezer, ahlaki ve cinslere özgü değerlilik ölçütlerine uymayanların cezalandırılmasının genel kural olduğunu ifade eder. Erkek için cezayı çağıran evini geçindirememek, cimrilik, başkasının karısına gözünü dikmek, kahramanın hakkını yemek vs.dir. Kadın için ise bağımsızlık, açgözlülük, tembellik, itaatsizlik, sadakatsizlik ve yasak tutkudur.³⁷⁸

Masalın çocuğu anneye olan bağlılığından özgürleştirme sorumluluğunu taşıdığı görüşü masalın dinleyicisi üzerindeki “somut” etkileri düşünüldüğünde de tartışmalı bir hal almaktadır. Çocuğun annenin karnına geri dönme arzusu, bir başkasıyla kaynaşma arzusunun da köklerini oluşturur. Colette Dowling, *Kül Kedisi Kompleksi* (1999) başlıklı kitabında çeşitli araştırmalar üzerinden eşleriyle kaynaşmaya çalışan erişkinlerin, emekleme çağındaki çocuğunkine benzer bir gerileme dürtüyü yaşadığına dikkat çeker. Özerklik konusunda ikircikli olan, ayrılıklardan korkan ve kendilerini muhtaç ve yalnız hisseden bu insanlar bir bebeğin annesiyle yaşadığı ilkel ve kesintisiz empatetik ilişkiyi

³⁷⁶ Parmaksız, a.g.e., s:19-21

³⁷⁷ Parmaksız, a.g.e., s:68-69

³⁷⁸ Sezer, a.g.e., s:21

özler ve eşlerinde bu ilişkiyi yakalamaya çalışır.³⁷⁹ Parmaksız'ın masalların regresyonu cezalandırarak çocuğu olgunlaşmaya teşvik ettiği yorumu kenarda tutulmakla birlikte, Disney prenseslik anlatılarındaki “kurtarıcı” prensin kız çocuklarındaki “kaynaşma isteği”ni perçinlediğini öne sürmek mümkündür.

Bunların yanı sıra, masallar her zaman “temkinli” anlatıları olagelmıştır. “Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde..” ifadeleri ile başlayan masal yer, zaman ve kişi bakımından belirsizdir. Masalın sözlü kültürden yazılı kültüre ve sonrasında da görsel kültüre aktarılma serüvenindeki bu “temkinlilik” hali, onu Sezer’in ifadesi ile “eleştirel bakıştan muaf kılar.” Temkinlilik hali, masalın bireysel arzu ve korkuların açıklanmasında da önemli bir işleve sahiptir. Masal, söze geldiğinde rahatsızlık uyandıracak arzuların bir şekilde dile getirilmesini sağlar.³⁸⁰ Psikanalitik yaklaşım,

Sezer’in “temkin”lilik olarak gördüğü bu “yanıltma” oyununu çocuk dinleyici için çok önemli bulur. Çocuk dinleyici, gerçek dışı varlıkların ve olayların yardımıyla, masal dünyasında karşılaştığı hiçbir şeyin yaşadığı dünyanın gerçekliği ile ilişkili olmadığı konusunda ikna olduğu zaman masal kahramanı ile özdeşlik kurabilmektedir. Bunu sağlayan çocuk, annesine ve babasına karşı hissettiği olumsuz duyguları ya da sempatiyi, masalın dünyasında yer alan anneyi ve babayı temsil eden figürlere yansıtarak rahatlayabilmektedir.³⁸¹

Elizabeth Wanning Harries, masal geleneğinden kaynaklanan modelleri karşılaştırırken “yoğunlaştırılmış” (compact) ve “karışık” (complex) ifadelerini kullanır. Yoğunlaştırılmış masallar, Perrault ve Grimm Kardeşler tarafından temsil edilen ve bugün için de en bilinen masallardır. Harries “özgün” olan masalların aracısız olarak halkın ifadelerini -ve arzularını- kaynak aldığını ifade eder, bu masallar başka hikayelerle iş birliği içinde değildir. Karışık masallar ise, Perrault ve Grimm Kardeşler’in masallarının toplumsal cinsiyet rollerine etkisini eleştiren ve masalların “seslendirilmemiş” ihtimallerini öne çıkaran masallardır. Feminist yazarlara çıkış noktası

³⁷⁹ Collette Dowling, **Sindrella Kompleksi**, (çev.) Selçuk Budak, İstanbul: Öteki Yayınevi, 1999, s:161

³⁸⁰ Sezer, a.g.e., s:17

³⁸¹ Parmaksız, a.g.e., s:24-26

sağlayan masallar Harries'e göre "karışık" masallardır.³⁸² Harries'in "karışık" olarak isimlendirdiği masallara postmodern ve "karşı-masalların" da dahil olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Sezer masalın yazın türleri içinde geleneğe en bağlı olan tür olduğunu ve çağın koşullarındaki değişimi fazla gözetmediğini ifade eder. Sezer'e göre karşı masal ve modern masal bu eksikliği giderse bile, özellikle kütleleşmiş masallar olduğu gibi yaşamaya devam etmektedir.³⁸³

Masalın geçtiği her dönemde toplumsal kabul ve ilgi gören masalların, bilinirliğinin ve yayılımının daha fazla olduğu görülmektedir. Masala eleştirel ya da olumsuz bakışlarının ortaklaştığı nokta budur. Sözlü kültür döneminde anaerkil olma özelliği en azından söz konusu edilebilen masalın yazılı kültüre geçiş aşamasından sonra derleme sayısındaki artışın patriyarki ile işbirliğini de arttırdığı görülmektedir. Fakat her şeye rağmen, masalların çocuk dinleyicinin bilinçaltını rahatlattığı görüşü masala eleştirel yaklaşımlar tarafından dahi göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Öte yandan klasik masallardaki şiddet unsurunun bilinç düzeyinde algılanış biçiminin özellikle günümüz anne babaları için fazlasıyla rahatsız edici olduğu da bir gerçektir. Klasik masalların çocuğu yetişkin hayatına hazırlama görevini neredeyse yüz yıldır Disney'in prenseslik anlatılarının üstlendiğini söylemek mümkündür. Disney Şirketi'nin yapılanmasında dahi bu amacın ön planda tutulduğu çalışmanın ilerleyen adımlarında anlatılacaktır. Amerikan orta sınıf ailelerinin geçmişten bugüne Disney'e yükledikleri "olumlu" bakış yine bu görev ile bağlantılıdır.

Masalın farklı "yazım"larına benzer şekilde Disney'in prenseslik anlatılarında da bir "değişim" söz konusudur. Klasik Disney prenseslik anlatıları çok tartışmalı anlatılar olmakla birlikte geçiş döneminden postmoderne, Disney'in anlattığı "çağdaş" masallar "tüketilir kalmak için" kapitalizmin ideolojisini sürdürmeye hizmet etmektedir. Prenseler anlatıları görselleştirilmiş –ve çok tartışıldığı üzere bozulmuş- masallar olarak, masal karakterlerini çocukların zihinlerine çok daha etkili şekilde işlediği gibi, pazara da önemli bir "katkı" sağlar. Sonuç olarak masalın "özgürleştirici" potansiyeli bir ümit olarak akılda tutulmakla birlikte, Disney masallarının zihinleri özgürleştirmekten belirli

³⁸² Crowley, Pennington, a.g.m., s:300

³⁸³ Sezer, a.g.e., s:110

bir doğrultuda şekillendirdiği gerçektir. İlerleyen bölümlerde klasikten postmoderne prenseslik anlatılarının nasıl “işlediğinin”; tüketim kültürüne ve “bağımlı” kişiliklerin inşasına ne şekilde katkı sağladığının ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

3.1.1. Masal Anlatısında Kadın Temsilini Yeniden Düşünmek

Masal üzerine yapılan çalışmalar, 1960’ların sonundan itibaren geniş bir külliyata sahip olmuştur ve bu çalışmaların pek çoğunda feminist eleştiri önemli bir yer tutar. Feminist kuram için masalların derlenme, çevrilme ve yeniden yazılma süreçleri önemlidir. Bu çalışmalar yoğun şekilde; masalarda ataerkil düzen tarafından empoze edilen kadın rollerinin ve stereotiplerinin tespit edilmesi, kadın yazarlar tarafından yazılan ya da güçlü kadın kahramanların yer aldığı masalların keşfedilmesi, masalların cinsiyetçi stratejilerinin eleştirilmesi, Marksizmin etkileri, toplumsal cinsiyetin oluşumuna dair psikanalitik yaklaşımlar üzerinde ortaklaşır. Aynı zamanda feminist gündem sayesinde peri masallarının sayısız parodisi ve yeniden yazımı da söz konusu olmuştur.³⁸⁴

Masal üzerine yapılan çalışmalardaki “çeşitlilik” kendisini feminist bakış açısına sahip olarak “tanımlayan” çalışmalarda da hissettirir. Alison Lurie’nin 1970’te kaleme aldığı “*Folktale Liberation*” başlıklı makalesi feminist çalışmalar üzerindeki “etki”si bakımdan önemlidir. Lurie’nin makalesinin en önemli iddiası, masalların kadın özgürleşmesine saygı duyduğu görüşüdür. Lurie, masalların her yaştan ve her sınıftan kadının erkekler kadar “işlerinin ehli” olduğu bir toplum tasvirine sahip olduğunu söyler. “Cadıyı yenen becerikli Gretel’dir” der örneğin “Hansel değil”. Erkek ya da kadın kahramana yardıma gelen sıklıkla iyilik meleği ya da bilge kadındır ya da. Robert Graves gibi yazarların, masalları anaerkil kültürün ve inancın devamı olarak gördüğünü aktaran Lurie, bunun doğru olup olmamasını önemsemeksizin kadınların masalarda “merkezi karakter” olduğunu iddia eder. Grimm Kardeşler’in *Children and House-hold Tales* (1812) derlemesinde altmış bir kadın karakterin sihirli bir güce sahipken erkeklerin

³⁸⁴ Vanessa Joosen, “Feminist Criticism and The Fairy Tale”, *New Review of Children’s Literature and Librarianship* içinde (5-14), 10:1 2004, s:5-6, <http://dx.doi.org/10.1080/1361454042000294069>

sadece yirmi bir tanesinin böyle bir güce sahip olması, Lurie'nin kadınların doğüstü güçleri olmasını önemsemesini sağlar.³⁸⁵

Lurie'nin bir diğer önemli iddiası, 19. Yüzyılın sonlarında yayınlanan kanonlardır. Bu kanonlarda Uyuyan Güzel masalı orijinal sonu olmadan anlatılmıştır. Kanonlaşma³⁸⁶ (canonization) sürecinde pasif bir prensin aktif bir kadın kahraman tarafından kurtarılışını konu alan paralel Uyuyan Prens masalı görmezden gelinmiştir. Lurie, masalların Viktoryen editörler tarafından cinselliği, ölümü, düşük mizahı ve özellikle kadın girişimciliğini dışarıda bırakılarak kaydedildiğini öne sürer. Buna karşın Andrew Lang'ın (1844-1912) masal kitaplarının farklı bir yerde durduğunu ifade eder. Lang'ın kitapları aktif kadın kahramanlarla doludur. Bunlar, dünyanın sonuna seyahat eden, vahşi kazların sırtında okyanusları aşan, camdan dağlara tırmana, devlerin mağaralarına giren ve sihirli nesnelere çalan olağanüstü güçleri olan düşmanlarını yenen kadın kahramanlardır. Ve bu kadın kahramanlar Lurie için kadın özgürleşmesinde etkili olmuştur ve de olmaya devam etmelidir.³⁸⁷

Lurie'nin masallara bakışı ve kadın özgürleşmesine katkısına dair iddiası, Marcia R. Lieberman'ı kızdırır ve 1972'de "*Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale*" başlıklı makaleyi yazmasına neden olur. Lieberman, Lurie'nin ana argümanı olan masalların güçlü kadın kahramanlar sunduğu görüşüne sempati duymadığı gibi, güçlü kadınların özgürleşme hikayelerinin erkekler tarafından seçilme, kurgulanma ve yayınlanma esnasında "bastırıldığı" görüşünü de kabul etmez. Lieberman, feminist bir araştırmacı olarak özellikle çağdaş kadının kültürlenmesiyle ilgilendiğini ifade eder. Çocukların kadın özgürleşmesine masal okuyarak "hazırlanacağı" fikrine açık şekilde karşı çıkarken masalların çocukları kültürel açıdan asimile ederek geleneksel rollere sokmaya hizmet ettiğini savunur. Lieberman, Andrew Lang'ın derlemelerine seçtiği masalarda titiz davrandığını kabul eder fakat kadının kültürel olarak asimile edilmesini anlamaya çalışan feminist bakış açısı için

³⁸⁵ Lurie, a.g.e., s: 34- 35

³⁸⁶ Alman yazın biliminde "edebiyatta kanon" tabiri, ölçüt, baş örnek, kurallar düzeni gibi anlamları ifade etmektedir. Yazın bilimci Otto Best, bu tanımdan yola çıkarak Alman edebiyatının belli dönemleri için belli başlı yazar ve eserler bütünü, örneğin Alman edebiyatının kanonları olduğunu belirtir. Tarihsel anlamda ise kanonlaşma süreçleri Batı'da Hristiyanlık geleneği içinde kutsal kitaplarla birlikte başlamıştır. (Devamı için bkz: Hikmet Asutay, "Türk Çocuk Edebiyatında 'Kanon' ve 'Kanonlaşma Süreci'", Türk Dili Dergisi, 756, Aralık 2014, s:385)

³⁸⁷ Lurie, a.g.e., s:37

Lang'ın örneklerinin de konu dışı olduğunu belirtir. Bilinirliği en yüksek olan, herkesin okuduğu, dinlediği ve etkilendiği masallar Disney'in popülerleştirdiği masallardır. Öte yandan Lieberman, Kül Kedisi, Uyuyan Güzel, Pamuk Prenses'in eski Yunan ve İskandinav tanrıları, tanrıçaları ve kahramanları ile yer değiştiren mitik karakterler olduğunu ileri sürer.³⁸⁸

Donald Haase, 1970'lerin başında Lurie ve Lieberman arasında yaşanan "tartışma"ların, masalın sosyo-politik ve sosyo-politik bağlamına yaptıkları vurgu nedeniyle önemli olduğunu söyler. İkisinin farklı iddialara sahip çalışmaları, masalların toplumsal cinsiyete dair nasıl bir inşa süreci işlettiğinin keşfedilmesini sağlamanın yanı sıra klasik masalların kanonlaşma süreçleri ile nasıl kontrol altında tutulduğunun da anlaşılmasını sağlamıştır. Kanonlaşmaya dair ortaya atılan sorular ve erkek-egemen masal geleneğinin tartışılması, alternatif masalların keşfedilmesini ve yeniden yazılmasının da önünü açmıştır. Haase, bu çalışmalar ile masal üretiminde "kadın"ın sesinin duyulmaya başlandığını ifade eder.³⁸⁹

Bu bağlamda, klasik masalların kanonlaşma süreçlerinde erkek egemen bir bakış açısının baskın geldiği görülmektedir. Kay Stone da orijinal Grimm koleksiyonlarında³⁹⁰ kadın kahramanların "pasif" tutumlarının masalda yüzde yirmilik bir oranda iken bu masalların çocuk kitaplarına aktarılması sürecinde oranın yüzde yetmiş beşe yükseltildiğini belirtir. Bu bağlamda Stone, peri masallarının Avrupa'da erkek odaklı (male-oriented) bir tür iken Kuzey Amerika çocuk edebiyatında kadın odaklı (female-oriented) bir tür haline geldiğini söyler. Masalların bu şekilde algılanışında Disney'in payı büyüktür. Disney Şirketi, üç Alman masalı uyarlamıştır; Grimm'lerden Uyuyan

³⁸⁸ Marcia R. Lieberman, "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation Through the Fairy Tale", College English içinde (383-395), Vol:34, No:3, 1972, s:383, <http://www.jstor.org/stable/375142>

³⁸⁹ Donald Haase, "Feminist Fairy-Tale Scholarship", (Ed.) Donald Haase, **Fairy Tales and Feminism** içinde (1-37), Wayne State University Press, 2004, s:1-2

³⁹⁰ Alman Jakob ve Wilhelm Grimm Kardeşler'in derlediği masallar "Çocuk ve Ev Masalları" (Kinder- und Hausmärchen) başlığıyla ilk olarak 1812 yılında, en son tamamlanmış haliyle ise 1857 yılında yayınlanır. Grimm kardeşlerin hayatı boyunca tamamladıkları ve yayımlanan son derleme 778 sayfadan oluşur, içerisinde 200 adet masal ve 10 adet çocuk söylencesi bulunmaktadır. Sedat Gürses'in "1945'ten Günümüze Alman Edebiyatından Dilimize Yapılan Çeviriler" başlıklı çalışmasına göre, Almanca'dan Türkçeye yaklaşık olarak 1442 eser çevrilmiştir, bunlar arasında en çok çevrilen yazarlar listesinde Grimm Kardeşler 74 masal ile ilk sırada yer almaktadır. 74 masalın içinde 38 baskısı ile en çok yayınlanan eser Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler aslı masal kitabıdır. Kitabın 27 farklı çevirisi bulunmaktadır. (Akt. Hikmet Asutay, "Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar", Turkish Studies içinde (265-278), Vol: 8/13, 2013, s:277) Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının en bilinen ve çevirisi en çok yapılan masal olması dahi Stone'nun yukarıdaki yorumunun haklılık payını göstermektedir. 200 adet masal içinden seçilen ve yayılımına "izin verilen" masallar sıklıkla kadına dair en sorunlu görülen düzenlemeleri barındıran masallar olmaktadır.

Güzel ve Pamuk Prenses; Perrault'tan ise Kül Kedisi. Üçünde de “popüler” stereotipleştirme güçlü şekilde işler ve masum güzel zalim cadının gazabına uğrar. Stone, Grimm koleksiyonlarında kadın kahramanı merkeze alan masallarının sadece yarısında kadın düşman olduğunu ifade eder. Disney, Grimm koleksiyonundan özellikle “iyi kadın” ve “kötü kadın” stereotipine uyan masalları seçmiştir. Disney'in popülerleştirdiği bu masalarda “iyi kadın” kahraman sadece pasif ve güzel değildir, aynı zamanda sabırlı, sessiz ve itaatkardır da. Anlatılarda, bunlardan birini bile sağlayamayan kadının ödüllendirilmesi mümkün değildir. Buna karşın Alman masallarında erkek kahramanlar dağınık, alımsız, tembel olmalarına rağmen masalın sonundaki başarıları bu özelliklerinden etkilenmez. Kaderlerine razı olmayan erkek kahramanlar her zaman eyleme geçer. Hoşnut olmadıkları durumlar karşısında tepkisiz kalan “Kadın Kül Kedileri” (female Cinderellas) masallarının bir de popülerleşmemiş “Erkek Kül Kedileri” (male Cinderellas) versiyonlarından bahseden Stone, genç- erkek masallarının (youngest-son tales) kahramanlıkla dolu olduğunu da ekler. Bu masalarda erkek kahramanlar görüntüleri ve “tatlı doğaları” sayesinde değil, yaptıkları ile başarılı olmaktadır. Erkek kahramanlar bu masalarda engelleri aşma kapasiteleri ile yargılanmaktadır, bu engeller kendi karakterlerinden kaynaklanan kusurlar olsa bile. Kadın kahramanlar ise kusurlu olmak hakkından mahrum oldukları gibi onu geliştirme şansına da sahip değillerdir.³⁹¹ Çünkü güzel yüzleri, narin ayakları ve hoş edaları ile doğuştan mükemmeldirler. Stone bu kalıp yargıların, Grimm masallarının çevirilerinden ama özellikle Walt Disney'den öğrendiğimizi söyler.³⁹²

Masalların kanonlaşma sürecinde erkek egemen bakış açısının baskın olduğu tartışması, masalın kadını bağımlı kılmak üzere işleyen kültür tarafından kullanıldığı görüşü ile örtüşmektedir. Melek Özlem Sezer, bu amaca hizmet veren masalların daha

³⁹¹ Collette Dowling, bugün için “modası geçmiş” bulunsa da kaleme aldığı tarih düşünüldüğünde (1981) dikkat çekici bilgiler aktardığı **Sindrella Kompleksi** başlıklı kitabında o dönem için güncel olan çalışmalardan bahseder. O çalışmalardan birinin sonuçlarını şu şekilde aktarır Dowling; kız çocukları erken yaşta içlerine kök salan kendi becerilerine karşın derin bir kuşku duymakta ve yaşamak için korunmaları gerektiğine inanmaktadır. Yanlış yönlendirilen toplumsal beklentiler ve ebeveynlerin korkuları da bu inancı pekiştirmektedir. Kız çocuklarında “iyi huylu” olmak, fiziksel ürkellik ya da aşırı sakıncacılık makul kabul edilirken erkek çocukların benzer “bağımlı” ilişki türlerine yönelmesi aktif olarak engellenmektedir. Erkek çocuk bağımsız davranışa yönlendirilip bunun için ödüllendirilmektedir. (Devamı için bkz: a.g.e., s:106-110)

³⁹² Kay Stone, “Things Walt Disney Never Told Us”, Journal of American Folklore, içinde (42-50), Vol. 88, No. 347, s:42-45, <http://www.jstor.org/stable/539184>

uzun yaşadığını öne sürer.³⁹³ Öte yandan popülerlikleri piyasadaki masallar ya da Disney uyarlamaları ile kıyaslanamayacak olsa da kadın kahramanların pasif olmadığı pek çok masal da vardır. Jack Zipes, 60 ve 70'lerdeki kadın hareketlerinin etkili olduğu feminist “yeniden” yazımların kimisinin başlı başına klasik olduğunu söyler. Anne Sexton’un şiirsel tasavvuru olan *Transformations*, Angela Carter’ın kendisini anlattığı *The Bloody Chamber*’ı, Margaret Atwood’un *Bluesbeard’s Egg*’ı, Jack Zipes’in *Don’t Bet on the Prince*’ı bunlara örnektir.³⁹⁴ Kay Stone da Anglo- Amerikan masal koleksiyonunda kendisini pasif prenseslerle sınırlandırmayan “şifahi” anlatıcının az da olsa mevcut olduğunu söyler. Ozark³⁹⁵ masallarını derleyen Vance Randolph’un aktardıkları arasında, kendisini tehdit eden erkek düşmanını yok eden kadın kahramanlara rastlanabilmektedir örneğin. Bir diğer isim Lepnard Roberts’ın Kentuckyli kadın kahramanları da Avrupai stereotiplere uymaz. Stone, kadın kahramanların agresif olabildikleri masalların varlığından söz eder ve örnekler verir. *Mally Whuppee* isimli masalın kadın kahramanı, evi terk eden iki kız kardeşini bir devden korur ve kendisine bir koca bulmadan önce kız kardeşlerine koca bulur. Stone, bu gibi masalarda pasif güzel kadınla agresif çirkin kadın arasında stereotipik bir karşıtlık bulunamayacağını söyler. Erkek kahramanlar gibi onlar da dış görünüşleri ile değil davranışları ile yargılanmaktadır. Fakat ne yazık ki bu tür kadın kahramanların sayısı çok değildir. Herhangi bir Grimm koleksiyonuna giremedikleri gibi, Disney animasyonlarında da görünmezler.³⁹⁶ Stone makalesini bugün kaleme almış olsaydı, güncel Disney animasyonları makalesinde nasıl yer alırdı bilinmez. Fakat açık olan, sözlü, yazılı ve görsel kültürde yayılımına izin verilen masalların bir şekilde kültürde/toplumda yer edinmiş yargılar ve beklentilere göre seçildiği ve şekillendirildiğidir.

Kadın kahramanın ana erdemi olarak pasifliğini, bağımlılığını ve fedakarlığını yücelten masallar şunu önermektedir; kültürün devamı kadının anneliği ve domestikliği kabulüne ve bunlarla ilişki kurmasına bağlıdır. Kültürel stabilitenin sağlanması, bir anlamda kadınların masallardaki prototiplere özendirilmesi ile mümkün

³⁹³ Sezer, a.g.e., s:83

³⁹⁴ Crowley ve Pennington, a.g.m., s:299

³⁹⁵ Amerika’da bir eyalet adı.

³⁹⁶ Stone, a.g.m., s:45-46

görülmektedir.³⁹⁷ Bu yüzden bilinirliği en yüksek olan masalarda ödül ancak bağımlı kadına sunulur. Bağımsız kadın tipleri de hep olağandışının sınırlarına çekilerek gösterilir. Büyücülerin, dev analarının, ecinnilerin, peri kızlarının ortak özelliği doğaya hükmetmeleri, cinsellikle ilgilenmemeleri ya da cinselliği erkeği mahvedecek bir strateji olarak kullanmalarıdır. Örneğin üvey anneler cezalandırılır, çünkü cinselliğini sahiplenir, iradesini kimseye teslim etmediği gibi, başkalarının iradesini de boyunduruğu altına almak ister.³⁹⁸

Kadının masalarda canilik ile pasif güzel aralığında tanımlanması, kadınların “insandışı”laştırılmasına (dehumanization) yaramaktadır. Andrea Dworkin, *Woman Hating* (1974) başlıklı çalışmasında bu durumu cinsler arası ayırım olarak görür.³⁹⁹ İktidar sahibi görülen kadınlar ve onların hazin sonları, bir diğer yoruma göre ise kadın korkusunun tezahürüdür. Erkek kadına dair duyduğu korku yüzünden onu masal evreninde de edilgin kılarak sindirmeye çalışmaktadır. Sezer, 600 000 yıl süreyle insan yaşamında yer alan yamyamlık ve yamyam cadıların pek çok kültürün folklorunda saklı olduğunu ifade eder. Mitolojik açıdan bu arketip, pek çok örnekte evrensel simge düzeyine yükseltilmiştir. Joseph Campbell’in sözünü ettiği genetik hafıza kadının, dişilik, annelik ve ölüm simgesi olarak korku merkezi olarak sürdürülmesini sağlamaktadır. “Fakat gücü ne olursa olsun, iradesi teslim alınan düşman tehlikesiz hale gelecektir” yorumunda bulunur Sezer.⁴⁰⁰

Kadını pasifize eden masalların/anlatıların amaçlarında başarılı olduğu gerçeği geçerliliğini bugün için dahi korumaktadır. Çocukluk ve olgunluk arasındaki önemli bir evre olan ergenliği stereotipler ve dramatik olaylar ile kurgulayan masallar, kadınları çaresizliğe iterken; sihrin, sınıfın ve diğer sembolik öğelerin kullanımı kadınlığın kendine olan güveninin kuyusunu kazmaktadır. Karen E. Rowe, “*Feminism and Fairy Tales*” başlıklı makalesinde özgürleştirilmiş yirminci yüzyılda bile pek çok kadının masalların romantik nüvelerini özümsemiş durumda olduğu söyler. “Mükemmel adam” hala hayalleri süslemektedir. Her türlü kurmaca, kadın ve erkeğin günlük hayatta onaylanmış

³⁹⁷ Karen Rowe, “Feminism and Fairy Tales”, *Women’s Studies: An inter-disciplinary Journal* içinde (237-257), 6:3, 1979, s:239, <http://dx.doi.org/10.1080/00497878.1979.9978487>

³⁹⁸ Sezer, a.g.e., s:19

³⁹⁹ Akt. Haase, a.g.e., s:3

⁴⁰⁰ Sezer, a.g.e., s:96-102

ilişkilerinin, peri masallarındaki romantizm görüşünün kültürel ideallerle devam ettirildiğini ve kadını tabi kıldığını göstermektedir. Rowe, makalesini kaleme aldığı 1979 yılında⁴⁰¹, toplumsal eğilimin patriyarkal düzene meydan okumak yerine onu muhafaza etmek yönünde olduğunu söyler. Rowe'a göre o günün kadını kültürel statüko ve gelişen feminist hareket arasında bir "akıl tutulması" yaşamaktadır, değişen düzen kadını romantik fanteziler ve çağdaş gerçekler arasında bırakmaktadır.⁴⁰²

1981 yılında kaleme aldığı *Sindrella Kompleksi* başlıklı kitabında Collette Dowling de "çağdaş" kadının "özgür olmakta özgür olduğu varsayımını" tartışır. Kitabının savı, kişisel ve ruhsal bağımlılığın (başkalarının bakımı ve gözetimi altında olmaya yönelik derin arzunun) kadını engelleyen temel güç olduğudur. Dowling, kadını, aklını ve yaratıcılığını tam olarak kullanmaktan alıkoyan ve büyük ölçüde bastırılmış tutumlardan ve korkulardan oluşan bu olguya, "Sindrella Kompleksi" der. Sindrella gibi, bugünün kadını da hala dışarıdan bir şeylerin kendi yaşamlarını dönüştürmesini istemektedir.⁴⁰³ Dowling tipik bağımlı kimliğe örnek olan Kül Kedisi'nin ve diğer masalların, kadınların "bağımlı" kimliğinin oluşmasında son derece etkili olduğunu söyler. "Belki durum değişir" diyen Kül Kedisi karakteri ve diğer popüler masal karakterleri, sorunların görmezden gelinmesi, olabildiğinde az sorgulama ve katlanma güdüsü ile bağımlı kişiliğin tipik özelliklerini sergilemektedir.⁴⁰⁴

Dowling kadınların bağımlı bir kimlik geliştirmelerinde toplumun rolü kadar kadınların bağımsızlaşmaya karşı duydukları korku, kaygıyla baş etmekten kaçınma gibi faktörler ile kadınların kendilerine ördükleri duvarların da olduğuna dikkat çeker. Bağımsızlaşma korkusu kadınları bir şekilde hep "dışarıda" tutmaktadır. Dowling, kurtuluşun başkasına duyulan bağlılık ile gerçekleşeceğini söyleyen mitin aynı zamanda sonsuza kadar çalışmamızın gerekmeceği yolundaki gizli bir mesajı da beraberinde

⁴⁰¹ Aradan geçen kırk yıl içinde pek çok masal yazılmaya devam edilmiştir. Bu masalların en görünür olanlarından Disney prenseslik anlatılarındaki kadın temsillerinin gerçekten "özgür"leştikleri bir yolculukta olup olmadıkları, bu çalışmanın ana tartışma konularından birini oluşturmaktadır.

⁴⁰² Rowe, a.g.m., s:252- 254

⁴⁰³ Dowling, a.g.e., s:24-25

⁴⁰⁴ Dowling, a.g.e., s: 74

taşıdığını belirtir. Yazara göre, birdenbire çalışmayı zorunlu kılan bir durumun oluşması birçok kadını ani bir iç öfkenin kucağına düşürebilmektedir örneğin.⁴⁰⁵

Dowling'in kendi hayatından aktardığı tecrübeler, masalların “pratik”teki etkilerini göstermesi bakımından anlamlıdır. Yazar, erkekler için çekici, uysal, tatlı ve “kadınsı” olmayı arzulayacak şekilde yetiştirilmelerinin kız çocukların elinden yaşamlarında ulaşabilecekleri coşku ve üretkenliği aldığını belirtir.⁴⁰⁶ Pek çok anlatı “mükemmel kız”ı, “hiçbir kötü düşüncesi ya da hissi olmayan, herkesin birlikte olmak isteyeceği kibarlıkta ve mükemmellikte” biri olarak kurmaktadır. O “mükemmel kız” sessiz ve sakin konuşur, her zaman hoş ve kibardır. Hiçbir zaman kaba olmadığı için, övgü, ilgi ve sevgiyi hak edendir. Genç kızlar kendi tecrübeleri ile gerçekteki işleyişin bu şekilde olmadığını öğrenseler bile idealleştirilen temsillerin ve ilişkilere dair sunulan “düzmece” görüntülerin etkisi altında kalabilmektedirler.⁴⁰⁷

Klasik masalın itaat eden/pasif kadını ödüllendirmesi durumu ve iyi kadın-kötü kadın arasındaki ayrım, Disney'in anlattığı postmodern masallar bağlamında düşünüldüğünde değişmiş görülmektedir. Fakat bu yeni “görsel masallar”ın da izleyicisini ne derece özgürleştirdiği ya da “bağımsız” kadın kimliğine nasıl bir katkısı olduğu üçüncü bölümde gerçekleştirilen çözümlemeler ile tartışılacaktır. Postmodern prenseslik anlatıları masal evrenindeki kadınların “kurtarıcı”ya olan bağımlılığını kırmış mıdır? Yoksa postmodern Disney’de güçsüzleşen erkeğin sorumluluğu bu defa kadın kahramanlara yüklenerek yeni bir “bağımlılık” anlatısı mı kurulmaktadır?

3.1.2. Masal Anlatısında Prens(es)lik Örneklerinin Hatırlanması

Vladimir Propp peri masallarını incelediği *Masalın Biçimbilimi*’nde, olağanüstü masallar olarak da isimlendirilen bu masalların çok renkli ve çeşitli görüntüsünün altında yatan tekbiçimciliği fark eder ve bu masalları karşılaştırmaya yönelir. Amacı, yüzeydeki çok renkliliğin altında binlerce masalda ortak olabilecek işlevsel birimleri bulup ortaya çıkarmaktır. Propp’un üzerinde çalıştığı masalarda her şey bir kötülükle başlar; kötülük

⁴⁰⁵ Dowling, a.g.e., s: 39-53

⁴⁰⁶ Dowling, a.g.e., s:55

⁴⁰⁷ Jill Birnie Henke, Diane Zimmerman Umble, Nancy J. Smith, “Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine”, *Women’s Studies in Communication* içinde (229-249), 19:2, 1996, s:230-231, <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>

bir eksiklik yaratır ve kahraman bu eksikliği gidermek için görevlendirilir, kahramana eyleminde birileri yardım ederken birileri de ona engel olmaya çalışır. Kahraman birçok sınamadan geçerek eksikliği gidermeye çalışır ve görevinde başarıya ulaşarak ödüllendirilir. Bu anlatı sürecinde Propp'un saptadığı 31 işlev ve 7 eylem kişisi yer alır.⁴⁰⁸ Masal denilince akla ilk gelen örneklerden olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kül Kedisi, Uyuyan Güzel, Güzel ve Çirkin masallar da Propp'un saptadığı 31 işlev ve 7 eylem kişisi kuralına uymaktadır.

Bu çalışmada inceleme konusu yapılan masallar, içinde prenses, prens, üvey anne, iyilik perisi vb. karakterlerin bulunduğu masallardır ve çalışmada sıklıkla “prenslik anlatıları”⁴⁰⁹ olarak anılmaktadır. Bu bölümde incelenen ve içinde prenseslerin yer aldığı masallar üzerine yapılan çalışmaların ise bu masalları “peri masalı” olarak andığı görülmektedir. Çocuk edebiyatının en uzun soluklu türü olarak görülen peri masallarında yer alan prenses, prens ve diğer karakterlerin çocukların zihinlerinin şekillendirilmesindeki etkisi geçtiğimiz bölümde tartışıldığı –ve tartışılmaya devam edeceği- üzere hep önemli bir konu olagelmıştır. Peri masallarının çocukların kendileriyle ilgili kurdukları imajları ve inanç sistemleri etkileme gücü görmezden gelinemeyecek kadar büyüktür⁴¹⁰ ve bugün dahi bu masalların çocuk yazın alanındaki genişliği düşündürücü boyutlardadır.⁴¹¹ Dünya genelinde yayılımı en fazla olan masalların bir şekilde prenseslik anlatısı kuran masallar olduğu görülmektedir. Masal üzerine yapılan çalışmaların özellikle bu anlatılar üzerine yoğunlaşması bu bakımdan şaşırtıcı değildir.

⁴⁰⁸ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, (çev) Mehmet Rifat, Sema Fırat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s:1

⁴⁰⁹ Prenslik anlatıları ifadesi özellikle Disney tarafından kurulan anlatılara işaret etmek için tercih edilmektedir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında bu anlatıların incelenmesi esnasında yine Propp'un 31 işlev ve 7 eylem kişisi kuralı da göz önünde bulundurulacaktır. Bu bağlamda prenseslik anlatısını “görsel” düzlemde kuran Disney uyarlamalarının masal formunun anlatı geleneğini ne şekilde sürdürdüğü ya da bozduğu tartışılacaktır.

⁴¹⁰ Dorothy L. Hurley, “Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess”, The Journal of Negro Education, 2005, Vol: 74, No:3, s:221, <http://www.jstor.org/stable/40027429>

⁴¹¹ Elena Favilli ve Francesca Cavallo'nun 2017 yılında yayınlanan “Asi Kızlara Uykudan Önce Hikayeler” başlıklı kitaplarının tanıtımı amacıyla çekilen deneysel bir video, çocuk yayınlarının bugün bile ne derece “cinsiyetçi” olduğunu ortaya koyması bakımından şaşırtıcıdır. Bir kitapçıya giden anne ve kızı, üç sıra kitap arasından içinden ilk olarak içinde “hiç” erkek kahraman olmayan kitapları seçer. Sayı 3'tür. İçinde kadın kahramanın olmadığı kitap sayısı ise 76'dır. Sonra kadın kahramanların hiç konuşmadığı kitap sayısına bakılır, sayı 65'tir. Kitapçıdaki en fazla çocuk yayını ise şaşırtıcı şekilde hala prensesler hakkında olanlardır. (Video için bkz: https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.rebelgirls.co%2F&h=ATO4DC13anAuyiTdsTZJua09TcIIFNxbekngXlhOfLvK_hYPoPsLX30fEIr9uTqVu0EvzdzHhws3wkzgzPG8m9bdwjiB51IbOk3yiMmZ_7W6nQ5_HJPiMiTE31jQsdTu3hVUV8IyNwQ)

Masal anlatısı üzerine yazılan önemli kitaplardan olan *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* (1993) başlıklı çalışmasında Jack Zipes, peri masallarının altı ana çerçevesi olduğunu söyler ve onları şu şekilde sıralar: Peri masallarının sosyal fonksiyonu didaktik olması ve nezaket kodlarını desteleyecek dersler vermesidir. Peri masalları çocukların ve ebeveynlerin ezberleyebileceği ve sözlü olarak tekrar edebileceği kısalıkta olmalıdır. Peri masalları yetişkinlerin sansüründen geçebilmelidir ki kolayca yayılabilsin. Peri masallarının yükümlülükleri, cinsiyet rolleri, sınıf farkları, güç ve adaba uygun sosyal meseleleri konu almalıdır ki yetişkinlere yayımlamak için çekici gelsin. Peri masalları ayrıca çocukların üst sınıf ile ilgili görüşlerini güçlendirmeli ve güce ulaşmaları için tavsiyelerde bulunmalıdır.⁴¹²

Kadını pasifize eden ve erkek egemen bir anlatı kuran peri masallarının kültürel değerlerinin ifşası, feministler ve neo Marksistler tarafından başarılı şekilde tarihselleştirilmiş ve politize edilmiştir. Feminist ve neo Marksist eleştirilerin masalları incelemesindeki temel neden, masalları ataerkil ve burjuva propagandasının aracı olarak görmeleridir. Masalların küçük (modern) kızların ve oğlanların sosyalleştirilmesinde önemli bir biçimlendirme aracı olması da temel sorunsaldır. Feminist eleştirmen Kay Stone (1975) peri masallarının toplumsal cinsiyet oluşumundaki rolüne, kişisel ve cinsel yönelimlerdeki etkisine odaklanırken neo Marksist Jack Zipes (1983) toplumsal cinsiyet oluşumundaki etkisinin yanı sıra sosyo-politik açıdan masalın neyi inşa ettiğine odaklanır. Her iki yaklaşımın ortak noktası psikanalitik bir bakış açısına sahip olmalarıdır.⁴¹³

Klasik peri masallarında kendini tekrar eden anlatısal düzenlemeler vardır. Bu anlatıların güzeller güzeli prensesleri doğum esnasında ya da çok küçük yaşta annelerini kaybeder. Yerine gelen üvey anneler, kıskanç cadılar ya da üvey kız kardeşler tarafından örselenen prensesler, bütün sıkıntılara rağmen sebat eder ve sonunda kendisini sonsuz mutluluğa taşıyacak prenslerine kavuşur. Bu masalların mutlu son ile bitmesi ve biterken “kötü”nün cezalandırılması, türün önemli biçimsel özelliklerindedir.⁴¹⁴ Dolayısıyla “güzelliğin iktidarına sahip çıkan femme fatal ve ona eşlik eden masum güzel”, prenseslik

⁴¹² Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1994, s:33

⁴¹³ Panttaja, a.g.m., s:86

⁴¹⁴ Parmaksız, a.g.e., s:28

anlatılarında karşımıza çıkan iki kadın tipidir. Masalın başında bir dünya güzeli olarak doğan prenses, erginleşmesiyle birlikte (femme fatal) üvey anne için katlanılmaz hale gelir. Melek Özlem Sezer, bu düzenlemede asıl kıskanılanın güzellik değil, onun cinsel değere ulaşmasıyla edindiği etki olduğunu söyler. Kendi kaderine ve etrafındakilerin kaderine hükmetme aracı olarak cinsel cazibesini kullanan femme fatal için bunun tehlikeye girmesi korkutucudur.⁴¹⁵

Prenseslik anlatılarında tekrarlayan bir diğer anlatsal düzenlemesi ise ilk öpüşmedir. Sezer, tekrarlayan her imgenin ardında ideolojik göndermenin aranmasını mümkün görür ve ilk öpüşmenin de amaçları ve kurgusu bakımından rastlantısal olmayan metaforlar öbeğinde yer aldığını söyler. İlk öpüşmeler karakteristik özellikler taşımakta ve her zaman “dönüşüm” üzerine odaklanmaktadır. Bu dönüşüm, geleneksel masalda çirkinin güzele, yaratığın prenses, ölümün hayata, kötünün iyiye dönüşümüdür. Fakat sonuç olarak bütün dönüşümler evlilik içindir. Bu bakımdan Güzel ve Çirkin’in tipik bir metamorfoz masal olduğunu söyler Sezer. Klasik masalda Belle, çirkin yaratığın sarayına anlamsız bir tesadüf sonucu esir düşen babasını kurtarmak için yeni bir esir olarak girer. Güzel ve Çirkin başta hiç anlaşamaz. Zaman içindeyse Çirkin’in huysuzluğu gider, Belle’in ise aşka karşı olan direnci kırılır. Ama Belle, Çirkin’i ancak onun ani ölümüyle yaşadığı panik anında öper. Böylece yaratık yakışıklı prenses dönüşür. Hemen akabinde düğün sahnesi görülür. Metamorfozu sağlayan gerçek sevgi olarak sunulur. Genç kızın sarayda tutulmasının aslında bir zorbalık olduğu, Çirkin’in dönüşümü ile aklanır. Bir anlamda Sezer’in yorumu ile “hiçbir cezbedici tarafı olmayan evliliğin ‘erkeğin evlenince kadına güzel geleceği’ ya da değişeceği fakat bunun karısının sevgisine, sabrına, kadınlık başarısına bağlı olduğu gösterilerek mümkün kılınır”. Sezer, büyüün bozulması için öpücüğe gereksinim duyan yaratığın yakışıklı bir prens olmasına dikkat çeker, bu bir prenses değildir. Erkeğin dönüşümü için sebat etmesi gereken hep kadındır. Öte yandan öpücük metaforu farklı masalarda farklı nedensellikler sunmaktadır. Pamuk Prenses masalında ilk öpücük ile hayata geri dönen prensesin öpülme nedeni erkeğin sevgisi değil, kızın güzelliği olması gibi.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Sezer, a.g.e., s:88

⁴¹⁶ Sezer, a.g.e., s: 24- 27

Masal anlatısına feminist bir bakış açısıyla yaklaşan ilk isimlerden olan Lieberman da masal anlatısında “güzellik yarışması”nı değişmez bir düzenleme olarak görür. Bir ailenin birkaç kızı olduğunda ya da hikayede ilişkisiz birkaç kız bulunduğu, en güzel olanı önce dışlanır sonra ise ödüllendirilir. Masalarda güzel kızlar asla görmezden gelinmez, cadılar ya da kraliçeler tarafından ezilirseler de onlar ödül için seçilenlerdir. Prenseslik anlatılarında da bir kızın güzelliği odaklanılacak en değerli şey olarak kurgulanır. İyi huyluluk ve uysallık güzelliğin uzantısı olarak inşa edilir; hırçınlık ise çirkinlik ile ilişkilendirilir.⁴¹⁷

Çocukların kültürlenmesinde masalların “olumsuz” etkisine dikkat çeken Lieberman, özellikle “güzellik”e dair olan düzenlemelerin, kız çocukları arasında kıskançlığa ve anlaşmazlığa neden olduğunu savunur. Masalarda ödül bir tanedir, bu da yarışmacı bir ruhun doğmasına sebep olmaktadır. Kızlardan en “güzel” olan; erkeklerden ise en cesur ve aktif olan ödülü kazanır. Lieberman, bir kızın güzelliği ile tanımlanmasının, çocuklara “çirkin” kızlara şüphe ile yaklaşmayı öğreteceğine dikkat çeker. Çirkin kızlar hep “acımasız”, “sinsi” ve “ilkesiz” temsil edilmektedir. Diğer yandan bir kız “yalın” ve “süzsüz” oluşu ile tanımlanırsa güzel kızlara karşı kıskançlık ve şüphe duyabilir çünkü güzelliği kendisine verilmeyen bir hediye ya da kader olarak görmesi muhtemeldir. Lieberman, “çocuklar kadar kadınlar için de geçerli olan psikolojik bir gerçeklik” olarak çirkinliğe duyulan korkuya dikkat çeker. Bu korku anksiyete, güvensizlik, yetersizlik inancına neden olmaktadır. Masalların “güzellik” öğretisinden çıkan muhtemel sonuç, güzel olmanın seçilmiş olma fikrini doğurmasıdır. Üstelik güzelliği için seçilen kadın kahramanın hiçbir şey yapması gerekmez, bir erkek kahraman tarafından görülene kadar beklemesi yeterlidir. Güzelliğin sonucunda zenginliğe ulaşmanın aracı olarak elde edilen evlilik de masalların bir diğer önemli öğretisidir.⁴¹⁸

Cinsiyet rollerine katkısı bakımından daha “az” sorunlu görülen masalları derleyen Andrew Lang’ın *The Blue Fairy Book* (1889) başlıklı kitabını analiz eden Lieberman, bu kitapta dahi kadına dair stereotipleştirmelerin benzer şekilde işlediğini tespit eder. Lieberman, *The Blue Fairy Book*’taki birçok kadın kahramanın pasif, itaatkar

⁴¹⁷ Lieberman, a.g.m., s:385

⁴¹⁸ Lieberman, a.g.m., s:386

ve yardıma muhtaç olduğunu söyler. Uyuyan Güzel bu özelliklerin en açık şekilde görüldüğü; pasifliğin ve bekleyen güzelliğin en büyüğü hali olan arketipik bir karakterdir. Lieberman, *The Blue Fairy Book*'ta sadece birkaç güçlü iyi kadının olduğuna dikkat çeker. Onlar da neredeyse bütün masalarda, minik, şen, çirkin ve yaşlıdır. Bu kadınlar anlatılarda nadiren yer alır, zor durumdaki genç kahramanı kurtarmak için görünür ve yeniden kaybolurlar. Sıklıkla iyilik meleği kılığında görünen bu “güç” sahibi kadınlar Lieberman’a göre çocukların rol model alacağı güçlü kadın temsilini karşılamamaktadır. Çünkü stereotipik genç ve pasif kadın kahramana anlamlı bir alternatif sağlayamazlar. Küçük bir kızın prenses olmayı umması kolay, iyilik meleği olmayı istemesi güç görünmektedir.⁴¹⁹

Bacchilega, Pamuk Prenses üzerinden masalın “doğallaştırma teknolojisi”nin nasıl işlediğine bakar. Masaldaki “ayna” tutma eylemine dikkat çeken Bacchilega, bu eylemin değer yargılarından bağımsız olmadığını söyler. Masalarda anlatılanlar, insan yazgısının aslı değildir fakat ideolojik beklentilerin ve dile getirilmeyen normların yarattığı “özel bir etki” meydana getirirler. Ayna tutma stratejisi de bu noktada kadını erkek arzusunun bir yansıması olarak yeniden üreten bir “doğallaştırma” yoludur. Masalın anlatı çerçevesi Pamuk Prenses, “doğal” kadının kristalize edilmiş hali olarak sunmaktadır.⁴²⁰ Melek Özlem Sezer ise masalarda “doğal” olarak sunulan fakat “akla mantığa sığmayan” düzenlemeleri –örneğin bir prenses olduğu halde Pamuk Prenses’in cücelerin evini temizlemesini- masalın saraylılardan ziyade halk için yazılmasına ve halkın hayatına gönderme yapmak için masalın “aklılık” özelliğinden ödün vermesine bağlar.⁴²¹ Öte yandan insanların masalların gerçek dışılığından, hayalperestliğinden ve çağ dışılığından heyecan duyduğu yorumu da mevcuttur. Sıkıntılı olan, gerçektışıllığın sosyal ilişkilerin feodal yapıda kökleşmesi ve patriyarkal dünyaya ait rol modellerini yüceltmesidir.⁴²²

Prenseslik anlatılarında prenses, (iyi/üvey) anne ve baba üçgeni, bu masalların sıklıkla psikanalitik açıdan incelenmesine neden olmuştur. Karen Rowe’un feminist bir

⁴¹⁹ Lieberman, a.g.m., s:391

⁴²⁰ Bacchilega, a.g.e., s:56

⁴²¹ Sezer, a.g.e., s:89

⁴²² Lutz Röhrich, **Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm**, 1986, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s:6

bakış açısıyla ele aldığı makalesi de yine psikanalitik yaklaşımdan payına düşeni almaktadır. Rowe, Kül Kedisi, Uyuyan Güzel, Güzel ve Çirkin, Kurbağa Prens gibi klasik masalların odak noktasında, erginleşme sürecinin, kadına dair dramatikleştirilen arketipik ikilemlerin ve bunlara sunulan sosyal kabule dayalı çözümlerin olduğunu söyler. Masallar, çiçeklenen cinselliğin travması ile karşı karşıya kalan genç kızların erginleşmeye dair içsel çatışmalarını bilinçaltı düzeyinde rahatlatmaktadır. Varoluşsal ikilemleri sembollerle anlatan masalların adil ve mutlu sonları, çocuklara güven aşılamanın yanı sıra çocukluktan yetişkinliğe geçmelerine de yardım eder. Rowe, masalların geçiş sürecindeki kız çocuklarını rahatlattığını fakat bunu yaparken kız çocuklarının aynı zamanda yetişkinlerin dünyasında -kültürel yaklaşımların reçetesine uygun şekilde- sindirilmesine de hizmet ettiğini ifade eder. Değişmez şekilde kötü görünen üvey anne, kadınlığa giden yoldaki başlıca engeldir. Üvey anne, genç kadın kahraman için “vahşi” cinselliğin ve ergenin annesine duyduğu negatif duyguların temsilidir. Olgunlaşan genç kadın kahraman ise, yaşını almış üvey anne için kendisinin cinsel cazibesinin sönmesinin ve kontrol kaybının işaretidir. Genç kadın kahramanın babanın ilgisini çekme ihtimali, üvey annede öç alma duygusunu doğurur.⁴²³

Bruno Bettelheim’in tartıştığı gibi der Rowe, romantik hikayeler sıklıkla ödipal gerilimi yeniden yaratır. Kül Kedisi’nde olduğu gibi, annenin erken ölümünün ardından baba şeytani üvey anne ile evlenir. Otoriteryan anne, evliliğe engel olurken aslında bir erkeğe karşı duyulacak doğal arzuları yani genç kadının olgunluğa geçişini bastırmaktadır. Sıklıkla bir iyilik meleği, genç kadın kahramanının üvey annenin esaretinden kurtarılmasına şans eseri ve sihir ile yardım eder ve ona yetişkin rolüne geçebilmesi için izin verir. Genç kadın, üvey annesi tarafından zapturapt altına alınan cinsel özgürlüğüne kavuştuğunda, kendi kadınlığını bulmasının yanı sıra annesinin de yeniden canlanmasına hizmet eder. Bu dönüşüm, olgunlaşan genç kadın kahramanın sosyal olarak da ideal olana ulaşması ile sonuçlanır. Rowe, masalların kadınların olgunlaşma serüvenindeki travmatik ikilemin bilgisine sahip olduğunu düşünür. Bu

⁴²³ Rowe, a.g.m., s:241

evrimin sonunda kadın kahramana ve dinleyicilere yetişkinliğin tek bir potansiyeli sunulmaktadır. O da kadın kahramanın kaderinde yazılı olan annelik ve eş rolleridir.⁴²⁴

Genç kadın kahramanın üvey annesi ile mücadelesinin yanı sıra pek çok romantik hikayede babaya olan ilgi de kilit rol oynar. Güzel ve Çirkin masalı bu bakımdan ilginç bir örnektir. Güzel ve Çirkin’de, Güzel’in olgunlaşması babasına karşı olan ilgisini bastırıp Çirkin’e teslim olması ile gerçekleşir. Rowe, pek çok hikayenin dolaylı olarak kadınlar ve babaları arasındaki çekimi kabul ettiğini fakat kültürel normların tedarikçilerinin sıklıkla ensesti evlat sevgisinin altında maskelediğini öne sürer. Genç kadın kahraman için babanın anlayışı ve ilgisi, annenin zulmüne karşı bir kalkan görevi görür. Bu düzenleme aynı zamanda maskülene duyulan hayranlığın da bir göstergesi olarak işler. Güzel’in babasına olan bağlılığı kendi bağımsızlığını Çirkin’e teslim ettirecek kadar yoğundur. Rowe, Güzel’in kendisini çocukça feda edişinin masalın ensestliği bastırma yolu olduğunu söyler. Doğal anne uygun kadın rolünü, baba ise arzu edilen erkeksi davranışları ve kurtarıcıya dair hayalleri şekillendirir. Güzel ve Çirkin’in sonunda da geleneksel kadın rollerine uyan, sabır ve hayalle bekleyen ve patriarkal ihtiyaçlara boyun eğen Güzel ödüllendirilir. Güzel, Prens’e ve evliliğin sağladığı sosyal ve finansal güvenliğe erişir. Bu düzenleme ile bir kere daha kadının kendi hayatını belirlemede ne kadar yetkisiz olduğu gösterilmiş olur. Statü ve talihi sağlayan, patriarkal düzen karşısındaki pasifliktir.⁴²⁵

Psikanalitik okumaların masal üzerine yapılan eleştirel ya da olumlu çalışmaları kesişim noktası olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, Elisabeth Panntaja’nın Kül Kedisi masalını “sınıf” üzerinden okuduğu “*Going Up In The World: Class in Cinderella*” (1993) başlıklı makalesi farklı bakış açısı ile dikkat çeker. Panntaja, feminist ve neo Marksist yaklaşımların hepsinin Kül Kedisi masalındaki anne- kız ilişkisini benzer şekilde ötelediğini söyler. Örneğin, Maria Tatar, (1987) Kül Kedisi’ni tipik iyi öz anne ile kötü üvey anne okuması üzerinden gerçekleştirmektedir. Bu okuma Panntaja’ya göre, iyi annenin rolünü etkisizleştirmektedir. Bruno Bettelheim (1976) da Ortodoks bir Freudyen yaklaşımla annenin rolünü Ödipal kompleksinde babanın yanında

⁴²⁴ Rowe, a.g.m., s:242-243

⁴²⁵ Rowe, a.g.m., s:246

ikincilleştirmektedir. Bu senaryoya göre, iyi anne pre-ödüpal annedir, yani; çocuğun erken dönem basit güven tecrübesini sağlayan kişidir. Asıl hikaye iyi annenin ölümü ile başlar ve Kül Kedisi olgunlaşma evresine girer. Panttaja bu yaklaşımların annenin yok sayılmasına dayandığını ifade eder. Pre-ödüpal ya da pre-patriyarkal olsun bütün stratejilerde anneye dair gücün mazide kaldığı vurgusu vardır. Buna karşın babaya dair güç (paternal power) sıklıkla şimdiki zaman ile ilişkilidir.⁴²⁶

Panttaja, Kül Kedisi masalını “post-Freudyan” bir bakış açısıyla ele alır, Kül Kedisi’nin öz annesinin masalın başında ölmesine rağmen Kül Kedisi’nin kaderinde yeri doldurulamayacak şekilde merkezde yer aldığını ifade eder. Öz anneye odaklanan Panttaja, annenin sözlerinin ve davranışlarının anlatının kesitlerinde çok önemli olduğunu ve masalı “ahlaki” olarak baştan sona kuşattığını söyler. Grimm Kardeşler’in versiyonu olan Kül Kedisi’nde anne ölüm döşeginde şu öğüdü vermektedir: “Sevgili çocuğum, iyi ve saygılı ol. Ben her zaman seni destekleyeceğim, yukarıdan sana bakacak ve seni koruyacağım.” Masalda Kül Kedisi’nin annesinin ölümünden kaynaklanan güçsüzlüğüne karşın, üvey kızkardeşleri entrikacı anneleri sayesinde güçlü konumdadır. Kül Kedisi, yaşadığı zorluklara karşı annesinin tavsiyesini dinler, annesi de ölü olmasına rağmen onu korur, düşmanlarından öç alır. Panttaja, Kül Kedisi görünürde annesiz olsa da aslında ona çok iyi annelik yapılmaktadır, der. Anne kız arasında çok güçlü bir ilişki gören Panttaja, masalı Kül Kedisi’nin annesinin sözlerine olan bağlılığı ve annenin kızının hayatı üzerindeki büyüsel etkileri üzerinden okur. Panttaja, öz annenin isteği ile üvey annenin isteği arasında da benzerlik kurar. Her iki anne de kendi kızları için aynı şeyi istemektedir: kızlarının prestijli bir evlilik yaparak hayatlarını garanti altına almalarını. Fakat anlatı Kül Kedisi’nin ve annesinin üvey kızkardeşler ve üvey anneden ahlaki olarak daha üstün görür. Panttaja, Kül Kedisi ve kız kardeşleri arasında yaratılan farklılıkta masalın ideolojik manevrasının saklı olduğunu söyler, bu farklılık esas olarak sınıf farklılığıdır. Kül Kedisi ve annesinin üstünlüğü sınıfsal bir üstünlüktür. Kül Kedisi’nin baloda Prens’in dikkatini çekmesi, ait olduğu sınıfa işaret eden “büyülü” kıyafeti sayesinde. Kül Kedisi baloya gidebilmek için üvey annesine yalan söyler, gerçeği gizler ve saklanır fakat bunlar onun iyiliğinden eksiltmez, annesine sadakatini arttırır. Masalın vahşi

⁴²⁶ Panttaja, a.g.m., s:87- 88

sonunda Kül Kedisi annesinin iki güvercin olarak gelmesine ve kız kardeşlerinin gözlerini oymasına izin verir. Panttaja bütün bu düzenlemelerin masalın romantizmle bir ilişkisi olmadığını açık ettiğini ifade eder. Ne Kül Kedisi Prens'e aşık olur ne de Prens'in Kül Kedisi'ne aşkı mevzu bahistir. Öz annenin Kül Kedisi'ne verdiği büyüsel kıyafetler, Prens'in gerçek bir seçim yapma şansını dahi ortadan kaldırmıştır.⁴²⁷

Panttaja, Kül Kedisi'nin egzotikliği ve burjuva sıradanlığını iç içe geçiren ilginç bir masal olduğunu söyler. Kül Kedisi'nde feodal ve burjuva değerleri arasında bir fikir ayrılığı vardır. Kül Kedisi'nin Prens ile evliliği onun hakkı ve kaderi olarak gösterilirken üvey kız kardeşlerin gaddarlık ve umutsuzlukları bu evliliğin onlar için meşru olmadığına işaret etmektedir. Kül Kedisi ve kız kardeşleri arasındaki farklılıkta masal burjuvazinin kültürel hegemonyasına karşı konuşur.⁴²⁸ “Zengin bir adamın kızı” olan Kül Kedisi bir orta sınıf kızıdır, dolayısıyla üvey kız kardeşleri de. Üvey annesi ve kız kardeşleri Kül Kedisi'ni sosyal haklarından mahrum etse, babasının biyolojik kızı ve ilk ailesinin üyesi olarak Kül Kedisi bu haklarından vazgeçmez. Aristokratik gücün doğallaştırılmasına çalışan masal, aristokrasinin haklarını çalışan sınıfa karşı korur; soylu-burjuvaziye sonradan görmelerden koruduğu gibi. Panttaja, Kül Kedisi'nin üst sınıfın yükselişte olan alt sınıflara karşı duyduğu korku düşünülerek tasarlandığını söyler. Böylece, Kül Kedisi orta sınıf bir protagonist olmasına rağmen, anlatının perspektifinde burjuvaziden çok feodaldir. Aristokrasinin değerlerini kız kardeşlerinden daha çok özümsemiş olan Kül Kedisi'dir.⁴²⁹

Feodal zamanlarda, özellikler elitler için kendi aralarında evlilik önemliydi. Aristokratik ve soylu aileler, kendilerine benzeyen aile üyeleri ile evlenirdi. Öte yandan modern burjuvazide dış evlilik; özellikle de daha “yukarıdan” biri ile evlenmek iç evlilikten çok daha değerli hale gelir. Panttaja, Kül Kedisi'nde modern öncesi ya da erken modern döneme ait bir figür gördüğümüzü söyler. Kül Kedisi ve üvey kız kardeşleri aynı aile içindeki farklı sınıflara işaret etmektedir. Kıyafetlerin bu noktada sınıf kimliğini ortaya koyan en belirleyici unsur olduğunu belirtir Panttaja. Ayrıcalıklı sınıflar için iyi kıyafetler “doğru”ya işaret eder yani statükonun sürdürülebileceğine. Diğer taraftan “sınıf

⁴²⁷ Panttaja, a.g.m., s:91-92

⁴²⁸ Panttaja, a.g.m., s:94-95

⁴²⁹ Panttaja, a.g.m., s:98

atlamak” isteyenler içinse kıyafetler kimliği gizleme aracıdır. Üvey kız kardeşler kıyafetleri “kostüm” gibi kılık değiştirmelerini sağlaması için kullanır fakat cinsel cazibelerini öne çıkarmak için kendilerini süslemeleri çok da işe yaramaz çünkü karakter ya da “kan” olarak benzerlik iddia edemezler. Panttaja, kıyafetlerin küçük burjuvazi için politik araç görevi gördüğünü ifade eder, kıyafetler yeni kültürel hegemonyanın yayılımına hizmet etmektedir. Kül Kedisi’nde küçük burjuvazinin stratejileri cam ayakkabının denendiği sahnede açık şekilde kınanmaktadır. Üvey kız kardeşlerin büyük ve çirkin ayakları altından ayakkabıya girmeyince üvey anne “Kraliçe olunca yürümeniz gerekmeyecek” diyerek birinin topuğunu diğerinin parmaklarını keser. Ağaçtaki kumrular ise Prens’in dikkatini ayakkabılardan taşan kana çeker. Ayakkabının yarattığı drama, küçük burjuvazinin aslında kendisine duyduğu nefreti ve “sevimsiz” kimliğini ortaya koymaktadır.⁴³⁰

Makalesinde son olarak Disney versiyonu Kül Kedisi’ne değinen Panttaja, Disney uyarlamasında, anlatının odak noktasının ve perspektifini değiştirdiğini söyler. Grimm Kardeşler’in masalındaki sosyal elitizmin gölgede bırakıldığını, bir bakıma daha “demokratik bir burjuva ideali”nin Disney versiyonuna konduğunu belirtir. Grimm Kardeşler, soylu burjuvazinin haklarını sosyal alanda korurken Disney küçük burjuvazisinin varoluşunun peşindedir. Disney versiyonunda bir nevi burjuva ideolojisi orta sınıfa giriş yapmaktadır. Grimm versiyonu, üst sınıfın uyumunu/dayanışmasını rasyonelleştirme aracı olarak okunabilecekken Disney versiyonu, alt sınıfların burjuva ritüeline girme hayallerini beslemek içindir. Panttaja, Disney versiyonu ile ilgili en rahatsız edici noktanın, sınıf bilincini önlemenin aracı olarak Kül Kedisi’nin doğuştan gelen iyiliğinin ve pasif hayalciliğinin kullanılması olduğunu ifade eder. Bununla birlikte, Disney versiyonunda sınıf değiştirme romantik aşka duyulan hayal ile ilişkilendirilir. Fakat Kül Kedisi burada da herhangi bir adamı değil Prens’i ister. Soylu burjuva – küçük burjuva çekişmesinin yanı sıra Disney’de öz annenin gücü de eksiltir. Grimm’in versiyonunda masalın merkezinde yer alan güçlü annenin rolü Disney versiyonunda Kül Kedisi’ni baloya hazırlayan iyilik meleğine yüklenir. Panttaja, Disney versiyonunda anne-kız ilişkisinin silinmesinin masalın ahlaki derinliğini, politik manevrasını ve

⁴³⁰ Panttaja, a.g.m., s:98- 99

psikolojik tonunu değiştirdiğini belirtir. Anne figürünün güçsüzleştirilmesi, patriyarkal statükonun güçlendirilmesine hizmet etmektedir. Sonuç olarak masalın hem popüler versiyonunun hem de “soylu” edebi yorumlarının aynı gündemi paylaştığını vurgular Panttaja. Bir şekilde burjuvazinin ihtiyaçları ve beklentileri masal evrenine taşınmaktadır. Panttaja sağlam kanıtları olan pozitif ve etkili anne-kız ilişkisi dışarıda bırakıldığında, Kül Kedisi masalının burjuva hegemonyasının yayılım aracı olarak kurgulandığını söylemenin mümkün hale geleceğini belirtir. Masal bunu yaparken sınıfsal hırsı ve “vahşi”liği de kamufle etmektedir. Panttaja, sosyal ve kişisel ilişkilerimizi şekillendiren sınıf gerilimlerini anlamak ve bu gerilimleri besleyen mitlerin kaynağına gitmek istiyorsak Kül Kedisi masalını okumalıyız, ifadesini kullanır. Bu sayede hala en yaygın kültürel tecrübe olan sınıf yükseltme aracı olarak evliliğin kullanıldığını görebileceğizdir.⁴³¹

Kül Kedisi örneğinde de olduğu gibi, masalların uyarlama esnasında birtakım sapmalar yaşadığı gerçektir. Bu bağlamda Bruno Bettelheim da masalların değiştirilen, basitleştirilen versiyonlarına sıcak bakmaz. Televizyon ve sinemada sunulan masal versiyonlarının içi boşaltılmış eğlencelikler olduğunu düşünün Bettelheim, çocukların bu halleri ile masalların şirinleştirilmiş ve derindeki anlamından yoksun bırakılmış versiyonlarını dinleyebildiklerini ifade eder.⁴³² Öte yandan Bettelheim’ın masallara yaklaşımı feminist ve neo Marksist isimlerden daha “olumlu”dur.

Türlerin iç içe geçtiği günümüzde diğer bütün anlatılar gibi yazılı ve görsel olarak anlatılmaya devam eden prenseslik anlatıları da hala “klasik” ya da “postmodern” yorumları ile aktarılmaya devam etmektedir. Rowe, bu anlatıların kültürel normlara göre şekillenmeyi sürdürdüğu müddetçe kadınların kendi uygunlukları/benzeyişleri için romantik kurguları ispat ve fayda aracı olarak görebileceğini söyler. Yirminci yüzyıldaki kadın özgürleşmesi ve sosyal rollerde yaşanan radikal yeniden tanımlama, kadınları öncesinden daha fazla “meydan okuma” ile karşı karşıya bırakır ve masallar da yeni romantik idealleri telkin eder. Pek çok modern kadın peri masallarındaki prens ile kutlu evlilik sözüne inanmaz. Fakat romantizm kadın kahramanın güçsüz şekilde

⁴³¹ Panttaja, a.g.m., s:101-104

⁴³² Bettelheim’den akt. Parmaksız, a.g.e, s:28

gösterilmesine hizmet etmeye devam eder; kadın kahraman kendinden emin hareket etmekten ziyade güçlükler karşısında kurtarılmaya güvenir şekilde temsil edilir. Rowe, 1979 yılında kaleme aldığı makalesinde peri masallarının artık arzulanan mitik kadın davranışlarını klasik dönemdeki gibi tasdik etmeyi sürdürmediğini belirtir. Bunun yerine anlatılarda saf ve kaçışçı nostaljik bir ton yaratılmaktadır. Rowe, peri masallarının sosyal pratikler ve romantik idealleştirmenin arasındaki mesafenin artması yüzünden potansiyelini kaybettiğini düşünür.⁴³³ Disney'in prenseslik anlatıları bağlamında düşünüldüğünde Rowe'un görüşünün haklılık payı vardır. Geçiş döneminden itibaren, klasik döneminde görülen pasif, domestik ve ilk görüşte aşka inanan prenses temsili değişmeye başlamıştır. Postmodern dönemin prensesleri ise klasik dönem prenseslerinden çok başka bir noktada durmaktadır. Domestik, pasif ve romantik aşkı arzulayan prenseslerin hikayesi artık çok farklı bir "ton"da anlatılmaktadır. Bununla birlikte, Rowe'un da işaret ettiği gibi, bugünün masalları da kaçışçı bir "ton"a sahiptir, sınıfa ve cinsiyete dair düzenlemeleri hala sorunludur. Bir sonraki başlıkta, masaldan beslenen popüler anlatıların romantizmi, iktidarı ve toplumsal cinsiyete dair mitsel düzenlemeleri ve arketipleri nasıl şekillendirildiğine bakılacaktır.

3.2. Popüler Anlatılarda Romans, Aşk, İktidar, Kadın Temsili ve Rol Modellerinin Tartışılması:

Görselden yazılıya popüler anlatılar göz önüne getirildiğinde toplumsal cinsiyete dair tartışılan pek çok temsilin inşasında romansın kilit bir noktada durduğunu görmek mümkündür. Pamuk Prenses'i öpücüğü ile hayata döndüren ve sonsuz mutluluğa taşıyan Prens'in yakın bir zamana kadar arzulanan bir "hayal ürünü" olmadığını söylemek ise güçtür. Beyaz atlı prensler üzerinden erkeğe yüklenen "kurtarıcı" misyonunu masal evreni ile sınırlı kalmamıştır. Günümüzde her ne kadar kadını "bağımlı", erkeği "kurtarıcı" olarak kuran temsillere yönelik genişleyen bir eleştirel bakış olsa da bu temsillerin tamamen ortadan kalktığı söylenemez.

Karen Rowe, bundan neredeyse kırk yıl önce yazdığı "*Feminism and Fairy Tales*" (1979) başlıklı makalesinde "modern" toplumda romantizm ve kadın

⁴³³ Rowe, a.g.m., s:240

özgürleşmesinin rahatsız birlikteliğine koşut şekilde, peri masallarının form değiştirmiş halleri ile popüler alanda kendisini sürdürmeye devam ettiğini aktarır. Peri masallarının yozlaştırılmış “yavru”ları çeşitli formlarda romantizmi sermayeleştirmeye devam etmektedir. Bu grotesk bileşimin içine pornografi ve melodram da girer. Geleneksel peri masalları, insan ilişkilerinde kültürel ideallerin sürdürülmesi için ahlaki romantik fantezilerin içinde eritirdi. “Pulp romans”lar ise, bunun tersine sosyal yaptırımları terk eden ve cinsel içeriği canlı şekilde istismar eden anlatılardır. Bakirelik hayalleri, elegant balolar, hayranlık uyandıran prensler ve romantik kurtarıma hikayeleri; gizli kimlikler, ensest ipuçları, gizli arzular, eski lanetler ve doğüstü olaylar ile giderek rahatsız edici ve çekici şekilde “gizemli” hale getirilmiş ve popüler anlatılara sızdırılmıştır. Erken dönem peri masallarının motifleri “gotik” uyarlamalar şeklinde ve sadece yetişkinlere uygun şekilde devam ettirilmektedir.⁴³⁴

Bacchilega da masalların psikoterapi yaklaşımlarından, çok satan romanlara ve siyasi, erotik, anlatısal açıdan yaratıcı yazarlara kadar çok geniş bir yelpazede malzeme sunduğunu vurgular. Popüler kültür ve popüler sinema da bu çok yönlü, “geçişken” türden alacağını almıştır.⁴³⁵ Bu nedenle masalı sadece çocuklara yönelik bir anlatı olarak okumak onun önemini kavramayı güçleştirir. Masalların çocukları toplumsal rollere uyumlu kılma gücü romantik hikayelerde kadın davranışlarını benzer dinamikler doğrultusunda şekillendirmek üzere kendisini sürdürmektedir.

Popüler anlatıların kurulmasında masallardan devşirilen anlatısal kodlar kadar kadın ve erkeğe dair sunulan stereotipler, arketipler ve tercih edilen mitler de önemlidir. Bir endüstri olarak kurulan Hollywood, başlangıcından beri anlaşılır, ilgi çekici, güçlü ve popüler olma zorunluluğunu kökleri eski mitoloji, trajedi ve tiyatroya dayanan klasik anlatı formuyla gidermiştir.⁴³⁶ Claire Johnston sinemanın ilk yıllarında seyircinin perdede gördüklerini anlamakta zorluk yaşadığını söyler. Bu durumda izleyicinin anlatı hakkındaki basit gerçekleri anlamasına yardım etmek için sabit ikonografi tercih edilmiştir. Johnston, Hollywood türlerinin kesin, kabul gören geleneklere dayandığını ve

⁴³⁴ Rowe, a.g.m., s:238

⁴³⁵ Bacchilega, a.g.e., s:16-17

⁴³⁶ Volkan Yücel, **Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014, s:17

ticari sinemadaki kadın stereotipinden göstergenin belirgin bir türü ya da göstergeler kümesi olarak ikonografinin kısmen sorumlu tutulabileceğini belirtir. Fakat erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rolleri için geçerli olmaması cinsiyetçi ideolojiye işaret etmektedir. Bu ideoloji erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı⁴³⁷ (ahistoric) ve süregelen bırakmaktadır.⁴³⁸

Kadının sinemadaki ilksel ikonografisi hanım hanımcık ya da vamp kadın temsilleridir. Bunlar orta çağın kötü huylu ve faziletli tiplerinin modern çağdaki karşılıklarıdır. Johnston, kadının stereotipik temsilinin basit değişiklikler dışında hemen hemen aynı kalırken erkek betimlemesinde hızlı bir çeşitlenmenin yaşandığını belirtir.⁴³⁹ Disney'in klasik döneminde yer alan ilk üç prenseslik anlatısı hatırlandığında, Johnston'un görüşü haklılık kazanır. Prens ve kötü kadın temsili klasik dönemde neredeyse hiç değişmeden aynı kalırken, prens ve diğer erkek temsilleri farklılık göstermektedir. Pamuk Prens'in erkek karakterleri; prens, cüceler ve avcıdır. Bu karakterler birbirine "zıt" özelliklerle temsil edilmezler. Pamuk Prens'in prensi anlatının başında beyaz atlı bir prens tanımına uygun şekilde görülürken; Kül Kedisi'nin prensi, Kral babası tarafından evlendirilmeye çalışılan neredeyse "evlilikte gönü olmayan" bir karakterdir. Uyuyan Güzel'in prensi ise ilk iki örnekten açık şekilde daha "aktif" bir karakter anlatıda yer alır. Klasik dönemin erkek temsili kendi içinde gelişirken, üç anlatının prensesi "pasif", öteki kadınlar ise "cani" olarak kalmayı sürdürür.

Popüler anlatıların formüllerini incelediği kitabında, John G. Cawelti, bir çocuğun yeni bir hikayeyi dinlemeye direnip yüzlerce kez dinlediği hikaye ile rahatlamasında olduğu gibi, seyircinin de aşına olduğu hikayeleri istediğini belirtir. 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. Dünyanın seyircinin arzularına göre şekillendiği seyir süreci ile ilgili dikkat edilmesi gereken, Cawelti'nin ifadesi ile hikayelerdeki arketiplerin

⁴³⁷ Masallarda "iyi öz anne"nin anlatının başında ortadan kaybolması da kadını benzer şekilde tarih dışı konumlandıran ve güçsüzleştiren bir düzenleme olarak görülebilir.

⁴³⁸ Claire Johnston, "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması", (der.) Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, **Sinema İdeoloji Politika** içinde (281-293) Ankara: Nirengi Kitap, 2008., s:283

⁴³⁹ Johnston, a.g.m.s, :282- 283

özellikle erkeklerin arzu ve kaçışçı zevklerine göre şekilleniyor oluşudur.⁴⁴⁰ Erkek seyircinin arzularına göre şekillenen anlatısal kodlar, kadın seyircinin davranışlarını da şekillendirmektedir. Bir diğer ifade ile kadın sürekli erkeğin arzusuna uygun hale getirilmektedir.

Bu noktada mitlerin rolünü hatırlamak anlamlı olabilir. Claire Johnston, mitin “kadınların sinemada kullanılmasındaki başlıca araç olduğunu; mitin cinsiyetçilik ideolojisini aktardığını ve dönüştürdüğünü ve onu görünmez ve bu nedenle de doğal hale getirdiğini” belirtir.⁴⁴¹ Popüler anlatılarda iktidarı tartışırken, Johnston’un şu görüşü aydınlatıcıdır; Cinsiyetçi ideoloji ve erkek egemen sinemada kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulmaktadır. Johnston, Laura Mulvey’in pop art sanatçısı Allen Jones üzerine yazdığı makalesini hatırlatır. Jones’un eserlerinde resmedilen fetişistik imge, erkek narsizmi ile ilişkilidir. Kadın kendini temsil etmez, bir yer değiştirme işlemi ile erkek fallusunu temsil eder. Johnston’a göre sinemada “seyirlik” bir şey olarak kadına vurgu yapmak kolay iken “kadın olarak kadın” sinemada büyük oranda eksiktir. Tekrarlanan rol ve motiflerin ampirik incelemesine dayanan bir incelemenin kariyer/ev/annelik/cinsellik temsillerinin sayımı bağlamında kadının anlatıda merkezi bir figür olduğunu ortaya koyar. Fakat bu beraberinde bir eleştiriyi de getirir. Cinsiyetçi ideoloji içinde bir gösterge olan kadın imgesi, kadının resmedilişinin “gerçekmişgibilik” kuralına tabidir. Sinemada bu kural, kadının kadın olarak imgesinin bastırılmasından sorumludur.⁴⁴²

Romansın işleyişinde mitsel düzenlemeler söz konusudur. Johnston, mitin ikonografisinin aslında alt üst etmeye ve sorgulanmaya tabi olabileceğini söyler. Bunun yolu, mite dikkat çekmek ve onun görünürdeki doğallığını sorgulamaktan⁴⁴³ geçmektedir.⁴⁴⁴ Karen Rowe’un, “masalların yaratıcı gücü sayesinde kadın ve erkekler arasındaki eşitliği sağlama gücüne de sahip olduğu” ifadesi de bu bağlamda önemlidir.

⁴⁴⁰ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, 1977, s:6

⁴⁴¹ Johnston, a.g.m, s:281

⁴⁴² Johnston, a.g.m., s:285

⁴⁴³ Postmodern Disney prenseslik anlatıları bağlamında, “ilk görüşte aşk, beyaz atlı prens, hayat öpücüğü” vb. mitsel düzenlemelere son dönemde dikkat çekilmeye başlanmıştır. Johnston’un da belirttiği gibi, dikkati çekmek bu düzenlemelerin sorgulanabilir olduğunu göstermektedir. Örneğin, *Karlar Ülkesi*’nde prensesin “hayat öpücüğü” ile kurtulamayışı bu miti ironikleştirir, bu mitin yerine “gerçek sevgi” konur.

⁴⁴⁴ Johnston, a.g.m, s:281

Mitlerin alt üst edilmesi gerekliliği gibi, masalların da idealize edilen romantik fantezilerden serbest kalması gerekmektedir.⁴⁴⁵

İdealize edilen romantik fanteziler ve mitsel düzenlemelerin cinsler arası eşitliği bozan bir tarafı olduğuna dikkat çekilmektedir. Buradaki eşitsizlik kendisini en çok erkeği kurtarıcı olarak kuran anlatıda hissettirir. Masalın çocuk dinleyiciye sunduğu “sorunlu” kurtarıcı modeli, popüler anlatılarda da sürdürülür. Prenses masallarını dinleyerek büyüyen kız çocuklarının kendi iradelerini bir erkeğe yükledikleri kurtarıcılık vasfı ile terk etmeleri uzak bir ihtimal değildir. Öte yandan, masallar şekil ve form değiştirerek yetişkin kadınların da hayatını kuşatmaya devam eder. Melek Özlem Sezer’in de ifade ettiği gibi; “Çağın masalları, değişen ihtiyaçları göz önünde tutarak yeni kitle için üretime devam eder.” Sezer, çağdaş peri masalı olarak sunulan *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, 1990) filmine değinir. Değişen “pazar” batağa düşen ya da bunun korkusunu taşıyan her kadının her şeye rağmen umuda yönelik talepleri olduğunu bilmektedir. Anlatıda kurtaran kurtarılan ilişkisi, fakir ve güzel kız ile zengin ve yakışıklı erkek üzerinden anlatılır. Birdenbire değişen talih kadını dönüştürür ve hak ettiği değere erkek sayesinde ulaşmasını sağlar.⁴⁴⁶

Masal evreninin kahramanları kusursuzdur ya da kusurları kolayca ört bas edilebilmektedir. Bu yüzden masalda uzun soluklu bir değişim hikayesine rastlanılmaz. Değişim talih ve kurtarıcı sayesinde olur ve masal kahramanı dinleyicisini tatmin etmek için görkemli ödüller kazanır. Değişimin kolay ve görkemli olması “rahatlatıcı” olmakla birlikte özellikle çocuk dinleyici için yanlış bir mantık yürütmeye neden olabilmektedir.⁴⁴⁷ Masal evrenindeki ve romantik anlatılardaki mücadelenin kısa süreliliği ve gerçekten uzaklığı, bağımsızlaşma ve özgürleşme sürecinin önünde engeller yaratmaktadır. Collette Dowling’in yazdığı gibi, pek çok kadın için evlendikten sonra “gerçek”e toslamak kaçınılmazdır. Evlilik ile kadınlar kocalarının flört ederken hayal ettikleri “süpermen”den çok uzakta olduğunu keşfeder. Erkekler de diğer herkes gibi kolayca incinir, onların da kişisel doyuma ulaşma çabasında mücadele ettiği kendi

⁴⁴⁵ Rowe, a.g.m., s:222

⁴⁴⁶ Sezer, a.g.e., s:125

⁴⁴⁷ Sezer, a.g.e., s:44

güvensizlikleri vardır.⁴⁴⁸ “Gerçek” ile bu karşılaşmanın kadınlar için daha “can yakıcı” olduğu gerçektir. Çünkü sıklıkla erkeklere çocukluklarından itibaren kendi potansiyellerini keşfetme konusunda daha fazla şans tanınır. Bu da kendi sınırları ve “gerçek” ile bağlantılarının daha sağlıklı olması sonucunu beraberinde getirir. Masallar gibi popüler anlatılar da bir anlamda dinleyici ve izleyicisinin “gerçek”e dair bilgisine zarar vermektedir. Kadını “ödül-nesne”, erkeği ise “kurtarıcı” olarak kuran anlatılarda iktidar erkektedir. Prenseslerin iradelerini hep bir başkasına teslim ettikleri klasik dönem Disney anlatılarında da olduğu gibi. Postmodern dönem prenseslik anlatılarında kadın kahramanlara atfedilen “güç” ise ilerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere, hem “Pazar”daki kazancın garantisi hem de “yükselen kültürel anlamı doğallaştırarak egemenliği, ticari ya da siyasi etkinlikleri normalleştirip yeniden üreten”⁴⁴⁹ mitsel düzenlemelerin uzantısı olarak okunabilmektedir.

Popüler anlatıların beslediği bir faktör olarak “şans”ın tartışılması önemlidir. “Şans” faktörünün kadınların hayatındaki anlamı popüler anlatılar ile sürekli pekiştirilmektedir. Kadınlarda kontrolden çıkmış olma, yaşamlarındaki olayların şanstın, kaderden, rastlantıdan kaynaklandığı duygusu baskındır. Bu nedenle sebep sonuç ilişkisi erkeklere göre daha zayıftır.⁴⁵⁰ Masallar ve popüler kültür anlatılarında aktarılan “şansa inan” mesajını besleyen mitsel düzenlemeler, küçük yaştan itibaren kız çocuklarının gerçek ile olan ilişkisini zedeler. Sebep sonuç ilişkisinin zayıflığı ve şansa duyulan inanç, Collette’in ifadesi ile kadınlar için rekabetin erkekler için olandan daha zor olmasına neden olur. Hatalı davranma korkusunu hep taşıyan kadının özgüveni rekabetçi bir ortamda hızla düşüş sergilemektedir. Collette’in bir diğer önemli yorumu ise kadınların başarıyı sahiplenmekten kaçınırken, başarısızlığın sorumluluğunu üstlenme konusunda hızlı olmalarıdır. Buna karşın erkekler sorumluluğu koşulların, bir başkasının üstüne atarak başarısızlığı dışsallaştırma eğilimi göstermektedir. Benzer şekilde kadın başarısını yeteneğine, sıkı çalışmasına ya da sorunun kolay olmasına bağlamak yerine başarıyı ilgisiz dışsal kaynaklara yükleme eğilimi gösterir, “en gözde olanı da şanstır” der Collette.⁴⁵¹ Disney prenses anlatıları için de “şans ve talih” önemli kavramlardır.

⁴⁴⁸ Collette, a.g.e., s:169

⁴⁴⁹ İrfan Erdoğan, **İletişimi Anlamak**, Ankara: Erk Yayınları, 2005, s:130

⁴⁵⁰ Collette, a.g.e, s:120

⁴⁵¹ Collette, a.g.e., s:133

Çalışmanın ilerleyen adımlarında bu faktörlerin anlatısal kodlar içinde neyin inşasına hizmet ettiği de tartışılacaktır.

Sezer'e göre günümüz popüler anlatılarında "bağımlılık ve bağımsızlık önermeleri bir arada sunulduğu gibi, çağın yaşam stili de bu ikili yapıyı destekler niteliktedir." Fakat asıl olan bağımsız kadına övgü olarak görülmektedir. Diğer taraftan masaldaki arkaik temel, romantizm tahayyülünde canlı imgelerle yaşamaya devam eder. Erkeği bağımsız, kadını bağımlı yetiştiren kültürle uyumlu olan bu düzenleme diğer taraftan modernizmin talep ettiği bağımsız kadın tipiyle de çatışma içindedir.⁴⁵² Kadının bağımsızlaşma süreci ile ilgili Collette'in aktardıkları anlamlıdır; Enflasyonla ağırlaşan ekonomik şartlar kocaların artık yeterli parayı kazanmakta zorlandığını ortaya koymuştur, bu nedenle eşlerin de iş sahibi olup eve ekmek getirmeye teşvik edilmeleri gerekmiştir. Collette, Amerikalı kadınların 1980'lerde geçirdiği süreci bu şekilde özetler.⁴⁵³ Diğer taraftan günümüz erkeği de gücün temsili olmak konusundaki zorlayıcılıktan şikayetçidir ve buna karşı direnmekte ya da tutarsız davranmaktadır.⁴⁵⁴ Bütün bunların anlatılara yansımaları, popüler anlatılarda iktidarın kimde olduğu sorusunu yeniden gündeme getirir. Disney prenseslik anlatıları bağlamında, erkeğe atfedilen "kurtarıcılık" vasfının postmodern dönemde zayıfladığı açıktır. *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonundaki Prens Naveen karakteri ile erkeğin "sorunlu" yanları görünür kılınmıştır. Yine bu dönemde erkeği "güçlü" kılan pek çok mitsel düzenlemeye dikkat çekilmiş ve bu düzenlemelerin zemini sarsılmıştır. Disney'in bu hamleleri, çalışmanın ilerleyen adımlarında ayrıntılı şekilde incelenecektir. Yerinden edilen mitlerin toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve erkek arasında bir eşitlik kurmaya yarayıp yaramadığı sorusu çalışma için önemlidir. Özellikle Disney, genelde "erkeğin iktidarını sarsar görünen" bütün popüler anlatıların bu sürecin sonunda kadını ne derece bağımsız kıldığı tartışılmaya devam edecektir.

⁴⁵² Sezer, a.g.e., s:68

⁴⁵³ Collette, a.g.e., s:213

⁴⁵⁴ Sezer, a.g.e., s:74

3.3. Disney Şirketi'nin Yapılanmasının Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Yeniden Üretimi Açısından Prens Anlatılarındaki Yeri

Disney'in prenses anlatılarına yönelik eleştirel bir bakışın toplumsal cinsiyet, temsil ve ideoloji bağlamında şu soruları sorması kaçınılmazdır: İlk olarak sorulması gereken soru; neden sürekli masal uyarlamalarına başvurulmaktadır? Masal uyarlamalarının Disney dünyasıyla kesişen noktaları nelerdir? Disney'in ilk dönem prensesleri neden prenses olmalarına rağmen sürekli ev işleri ile meşguldürler? Disney evrenine ataerkil düzenin kültürel kodları mı hakimdir? Masallardan farklı olarak uyarlamalara eklenen düzenlemeler Disney evreninin hangi özelliklerini ortaya koyar? Prens masalları Amerikan ideolojisinin ulusal bilinci ve kapitalist kimliği ile nasıl bağdaşmaktadır? Disney masal uyarlamalarında neden geçmişe yönelik nostaljik bir iyimserlik söz konusudur? Disney evreninin Orta Çağ görüntüsü ile olan uyumunun altında ne yatar? Disney'in erken döneminin "domestik" prensesleri ile son döneminin "özgür" prensesleri arasında benzerlikler var mıdır? Disney'in prenses anlatıları günümüzde nasıl bir görünüme sahiptir? Bu bölüm, yukarıdaki soruları arttırılabilecek sorular eşliğinde, Disney dünyasını, eskiden güncel doğru değişen temsil düzenlemelerini, bu değişimi tetikleyen unsurları ve nihai olarak kapitalist kültürün - prenses anlatıları ve Disney'in diğer ürünleri üzerinden- işlerliğini korumak için yaptığı üretimsel ve kültürel manevralarını ve en "güncel" prenses görünümlerini tartışacaktır.

Disney prenses anlatılarını, dönemlere göre değişen temsillerini anlamının yolu, Disney Şirketi'ni anlamaktan geçmektedir. Bu bölüm, adım adım, Disney Şirketi'nin ortaya çıkışını, dönemlere göre yükselişini ve güç kaybedişini, fakat her koşulda sürdürmeye çalıştığı Amerikan ideolojisini⁴⁵⁵ ve bu ideolojinin hangi dönemde hangi

⁴⁵⁵ Canlandırma sinemasının popülaritesi en eskiye dayanan şirketi Disney'in, Amerikan ideolojisinin ulusal bilincini ve kapitalist kimliğini; bunun yanı sıra kapitalizmin resmi ideolojisi olan bireyselliği sunmasında prenses anlatılarını ne şekilde araştırdığını anlamak çalışma için önemlidir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında detaylı şekilde tartışılacağı üzere; Disney'in sunduğu bireysellik konseptinde, bireyselliğin doğuştan gelen ve karaktere gömülü olan bir değer olduğu vurgusu vardır. Bu bireyselliğin en iyi durduğu yer de Orta Çağ ve masal evrenidir. Buradan hareketle Disney'in prenses anlatılarına başvurma nedenleri arasında aktarmak istediği bireysellik anlayışının masal evreni ile olan uyumunu saymak mümkün hale gelmektedir. Öte yandan prenses anlatıları kapitalist kültürün çarklarını çalıştırma konusunda da etkin bir araç olarak görülmektedir. Çalışmada sıklıkla kullanılacak olan "Amerikan ideolojisi" ifadesi; Disney Şirketi'nin temsil bağlamında sunduğu bireysellik ideoloji ile bağlantılı olacaktır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyete dair görünürlük kazanan yeni temsil düzenlemelerinin tartışılması da Disney'in bireysellik ideolojisi ile bağlantılı şekilde gerçekleşecektir.

temsil düzenlemeleri ile sunulduğunun izini sürecektir. Disney'in yükselişi, düşüşü, dönüşümü ve yeniden yükselişi Amerikan toplumunun tecrübeleri ve çocuk film endüstrisinin diğer şirketlerinin Amerikan ideolojisini ne şekilde yansıttıkları ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlantıları kurmak ve irdelemek bize değişen kadın/erkek temsillerini anlama imkanı sunacaktır.

Çalışmanın bütünsel amacı, Disney animasyon şirketinin kendi ideolojisinin bir uzantısı olarak (ürettiği ve tüketime sunduğu) prenses anlatılarının önemini ve dönüşümünü ortaya koymaktır. Disney'in –ve ortaklarının- daha fazla kâr için izledikleri yol, prenses anlatılarındaki kadın ve erkek rollerindeki dönüşüme fazlasıyla dikkat çeken bir dönemece girmiştir. Çalışmanın bu bölümünde Disney'in değişen politik, ekonomik ve sosyal koşullara paralel şekilde Amerikan ideolojisini ne şekilde sürdürdüğü ve “daha fazla kâr” amacının yanında kapitalist değerlerin ve toplumsal cinsiyete dair düzenlemelerin prenses anlatılarını nasıl şekillendirdiğini anlamayı ve tartışmayı hedeflemektedir.

3.3.1. Disney Şirketi'nin Yapılanması, Tarihsel Değişimi ve Dönemselleştirilmesi

Bu bölüm Disney Şirketi'ni birkaç farklı açıdan anlamaya çalışacaktır; Şirketin çıkış noktası, beslendiği ve yeniden ürettiği temel ideoloji, şirketin teknik yapılanması ve yaşadığı ekonomik süreçler. Janet Wasko “*Disney Efsanelerini Aşmak*” (2001) başlıklı makalesinde, Walt Disney ve Disney Şirketi ile ilgili yapılmış farklı teorik ve metodolojik yaklaşımlara sahip çalışmaların üzerinden geçerek, şirket, şirketin ürünleri ve şirketin yaratıcısı Walt Disney hakkındaki çeşitli efsaneleri tartışmaya açar. Disney Şirketi'nin yapılanmasına bakarken, şirketin kurucusu Walt Disney'in rolünün anlaşılması önemlidir. Şirketin kuruluş yıllarında Walt Disney'in kişiliği ve hayat hikayesi bir pazarlama unsuru olarak kullanılmıştır. Bugün dahi Disney denildiğinde pek çok insanın aklına Walt Disney gelmektedir. Wasko, Disney Şirketi ile ilgili en yanıltıcı efsanelerin Walt Disney'in şahsıyla ilgili olanlar olduğunu ifade eder. Disney, şirketin sahibi ve yaşadığı süre boyunca yöneticisi olarak şirketin yönetiminde güçlü bir lider rolü

oynamıştır. Bu da bir şahsiyet olarak Disney'in tarihi ile şirket olarak Disney'in tarihi arasında bir ayrıma gitmede zorluğa neden olur.⁴⁵⁶

Walt Disney şirketini 1923'te Hollywood'da kurmuştur. Hollywood'da yer alan ilk animasyon şirketi odur.⁴⁵⁷ Walt Disney'in kurduğu şirketin, Walt'un hayatta olduğu ve olmadığı zaman dilimlerindeki yapılanmasına, dönüşümüne ve Walt Disney ile Disney Şirketi'nin içinde buldukları kültürel ve toplumsal bağlamlardan neler aldıklarına bakmak önemlidir. Bu bağlantıları kurmak, Disney denildiğinde Walt Disney'in anlaşılması durumunun haklılık payını -ve bugün için hala geçerliliğini sürdürüp sürdürmediğini- tartışmayı mümkün kılacaktır. Disney Şirketi bugün hala kurucusu Walt Disney'in ideolojisini mi sürdürmektedir? İlerleyen adımlarda tartışılacak bir diğer soru da budur.

Wasko, Disney hakkında araştırma yaparken iç içe geçen tarihsel ve kültürel eleştiriler ile araçsal ve yapısal çözümler yapmanın gerekliliğine vurgu yapar. Kısaca araçsal yaklaşımlar, şirketlerin anlaşılmasında bireylere odaklanırken, yapısal yaklaşımlar şirketlerin siyasi ve ekonomik bağlamdaki eylemlerine odaklanır. Graham Murdock'un (1982) öne sürdüğü gibi medya şirketinin temel dinamiklerini anlayacak şekilde "üretim süreçlerindeki kasıtlı eylemler ile yapısal sınırlamaların karmaşık etkileşimini" ortaya koyabilmek için araçsal ve yapısal yaklaşımların birlikte kullanılması önemlidir.⁴⁵⁸ Walt Disney, Disney Şirketi için tartışmaya kapalı şekilde önemlidir, önemli gösterilmektedir. Disney Şirket'i, Walt Disney adının marka değerini kullanarak yoluna devam etmekle birlikte, aslında şirketin Walt Disney ile geçen süresi onsuz geçen süresinden daha uzundur. Bu nedenle Disney Şirketi'ni anlamak için bireylere odaklanmak kadar süreçleri anlamak da önemlidir.

Nicholas Sammonds, Walt Disney'in Amerika'nın çocuklarını ne şekilde "inşa ettiğini" tartıştığı *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930-1960* (2005) başlıklı çalışmasında, çocuk ile sinema arasındaki ilişkinin

⁴⁵⁶ Wasko, "Disney Efsanelerini Aşmak", s:447

⁴⁵⁷ David R. Smith, "Comics and Cels: The Walt Disney Archives", Colifornia Historical Quarterly, Vol:56, No:3, 1977, s:270, <http://www.jstor.org/stable/25157725>

⁴⁵⁸ Wasko, a.g.m., s:447

sinemanın ilk yıllarında bugün düşünül­düğünden daha farklı görüldüğünü öne sürer. Sinemanın ilk yıllarında, kadınların, göçmenlerin, işçi sınıfının film izleme eyleminden “korunması”na dair bir hassasiyet söz konusudur. Çocuklar ise bu sayılanlardan da öncelikli olarak film izleme eyleminden korunması gereken sınıfa girmektedir.⁴⁵⁹ Sinemaya gitmek filmlerin içerikleri nedeniyle çocuklar ile yapılması kabul edilemez bir eylemdir.⁴⁶⁰ Bu durum Hollywood film endüstrisinin 1930’larda kültürel bir fenomen olarak uzun metraj çocuk filmlerini keşfedene kadar sürer. Buna rağmen, çocuk starların oynadığı bu “çocuk filmleri”nin çoğu tam olarak çocuklara yönelik filmler değildir. Amaç ebeveynlerin sinemaya çocuklarını da getirebilmelerini sağlamaktır. M. Keith Booker, *Disney, Pixar and the Hidden Messages of Children Films* (2009) başlıklı çalışmasında Disney’in Amerikan toplumunda bir boşluğu doldurmak üzere yapıldığını söyler. Walt Disney’in 1937 yapımı bir çocuk masalından hareketle ve canlandırma tekniği ile uyarladığı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* klasik animasyonu bu dönemi, Disney Şirketi için bir fırsata dönüştürmenin anahtar adımı olur. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’in ilk canlandırma filmi olması bir rastlantı değildir.⁴⁶¹ Pamuk Prenses ile canlandırma sinemasına parlak bir giriş yapan Walt Disney, *Pamuk Prenses*’in öncesinde de 1933 yılından itibaren canlandırma sinemasına dair pek çok deneme yapmıştır. Bu “deneme” projelerinden biri de 1932’de Lewis Carrol’un doğumunun yüzüncü yılı olması nedeniyle *Alice Harikalar Diyarı*’nda hikayesidir. Fakat hikayenin canlandırılması Walt Disney tarafından istediği kadar “iş” yapacağına dair duyduğu şüpheler nedeniyle ilerletilmemiştir.⁴⁶²

Çocuk filmleri ile canlandırma arasındaki yakın ilişkinin ortaya çıkmasını sağlayan *Pamuk Prenses*, Disney’in on yıllık süre için çocuk filmlerinde söz sahibi şirket olmasını sağlamıştır.⁴⁶³ Miki Fare (Mickey Mouse) figürünün ortaya çıkması, ardından *Pamuk Prenses*’in başarısı ile Walt Disney, 1930’lardan başlayarak ölümüne kadar süren zaman zarfında, çizgi filmlerini dağıtan şirketlerin önüne geçecek bir toplumsal ilginin

⁴⁵⁹ Nicholas Sammonds, **Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930-1960**, Durham and London, 2005, s:9

⁴⁶⁰ Sammonds, sinemanın ilk zamanlarında farklı “sınıf”tan çocukların sinema salonlarında bir araya gelmesinin de o dönem için kabul edilemez görüldüğünü anlatır. Orta sınıftan bir çocuğun işçi sınıfı bir çocuk ile bir araya gelmesi doğru kabul edilmemektedir. Sammonds, a.g.e.,s:9

⁴⁶¹ M. Keith Booker, **Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Childrens Films**, Abc Clio, 2009, s:2

⁴⁶²J.B. Kaufman, “Before Snow White”, Film History, Vol:5, No:2, Animation, 1993, s:158, <http://www.jstor.org/stable/27670718>

⁴⁶³ Booker, a.g.e., s:3

sahibi olur. Walt Disney'e dair kendisi ve ailesi tarafından kurgulanan hikayeyi, "kendi geçmişini efsaneleştiren ve harka arz eden Disney"ın hikayesi olarak okumak mümkündür. Disney animasyonlarındaki geçmişe yönelik nostaljik hava, Walt Disney'in Amerikan taşrasını ve onun değerlerine bağlılığını "idealize ve romantize" ettiği kendi hayat hikayesi için de geçerlidir.⁴⁶⁴

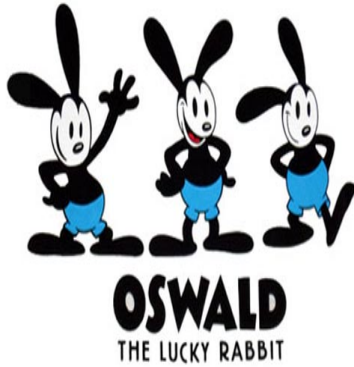
Nicholas Sammonds, Disney Şirketi'nin "toplumun filmlerin çocuklar için kötü olabileceği" endişesinden fayda sağladığına ve özellikle çocuklar için tasarlanan ve pazarlanan bir alternatif yarattığına dikkat çeker. Bu süreçte "sosyal bilim adamları" (social scientist) filmlerin Amerikan gençliği üzerindeki etkilerini belirleme çabalarını üstlenir. Bu çabalardan en öne çıkan, 1929 yılının baharında başlayan ve New York City'nin Payne Fonu tarafından desteklenen çalışmadır. Çalışma filmlerin genç seyirci üzerinde güçlü ve direk bir etkiye sahip olduğu varsayımı ile başlar, bu etki olumsuzu yakın bir etkidir. Çok sayıda psikolog, sosyolog ve eğitim uzmanının yer aldığı Payne çalışmasında, dört yaşından itibaren filmlerin Amerikan gençliğine olan etkileri araştırılır. Bunlardan sonuncusu olan Henry James Forman'ın 1934 tarihli "*Our Movie Made Children*" başlıklı çalışması, filmlerin eğitim için şahane bir fırsat olduğunu ama bunun toplumun yararına kullanılmadığını ifade eder. Forman'ın sonuçları filmlerde üretilen "ahlak"ın sorunluluğu üzerinde odaklanır; filmlerde göçmenler ve Yahudilere dair "ahlaksız" bir temsil birlikteliği söz konusudur. Booker, temsile dair yapılan araştırmaların/tartışmaların geçmişine dair yaptığı vurgunun ardından, bir baba ve bir film analizcisi olarak, çocuklarının filmlerle kurduğu ilişkide kendisini asıl kaygılandırmanın, ırkçı ya da cinsiyetçi ayrımlardan ziyade, kapitalizmin kendisi olduğunu söyler. Irkçı ya da cinsiyetçi ayrımların üstesinden gelinebilir olduğunu ifade eden Booker, rekabetçi başarının, yarışmaya işbirliğinden; paraya insandan daha çok değer biçen Amerikan ideolojisinin ise, peşine düşülmesi ve fark edilmesi daha zor olan ama öte yandan etkileri de daha derinden hissedilen düzenlemeleri barındırdığını öne sürer.⁴⁶⁵

Walt Disney'e dair biyografilerde, Disney efsanesinin önemli öğelerinden biri olarak Miki Fare karakterinin yaratılma sürecine yer verilir. En bilinen hikaye, Oswald

⁴⁶⁴ Wasko, a.g.m., s:448

⁴⁶⁵ Booker a.g.e, s:11

the Rabbit adlı popüler karakterin New York'taki bir dağıtımçıya kaptırılması sonrası, Disney ve karısının New York'tan trenle dönüşlerinde gerçekleşir. Walt Disney, önceleri Mortimer olarak adlandırdığı Miki'yi kafasında yaratarak Hollywood'a döner. Bu hikayenin bir başka versiyonunda ise, Oswald karakterinin kaybindan sonra, Walt ile baş çizer Ub Iwerks'in Miki'yi, Los Angeles'taki stüdyolarında tasarladıkları öne sürülür. Araştırmacılar Miki'nin Walt ve Iwerks'in ortak çalışması sonucu ortaya çıktığı konusunda hemfikirdirler. Ancak yine de çoğu zaman övgüye mazhar olan Walt olacaktır. Miki Fare sadece dağıtımçı ve işletmeciler açısından değil herkesin gözünde büyük bir başarı kazanır.⁴⁶⁶ Marc Eliot da, *Walt Disney, Hollywood's Dark Prince* (1993) başlıklı biyografi kitabında, Disney'in yıldızının parladığı dönemde daha gelişkin çizgi film örneklerinin bulunduğunu, ancak Disney'in başarısının çok konuşulan değil çok para eden çizgi filmler yaratması olduğunu ifade eder. Neyin para getireceğini bilmesi, piyasanın büyük dağıtımçıların gözünde Walt Disney'e büyük avantaj sağlar.⁴⁶⁷



Görsel 3.1. Walt Disney'in bir yapımcıya kaptırdığı iddia edilen Oswald The Rabbit görseli.



Görsel 3.2. Walt Disney ve şirketin simgesi haline gelen ilk Miki Fare görseli.

Walt Disney'in tarihsel başarısına yönelik pek çok farklı yaklaşım bulunmaktadır. Eliot'un öne sürdüğü gibi, Walt'ın ticari "zeka"sının başarı getirdiği görüşünün yanı sıra; kimi çalışmalar dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda çok "gerçekçi" bir çizgiye sahip olduğunu öne sürerken; kimisi de onun sadece "canlandırma" değil, "sanat" yaptığını söyleyerek yüceltmektedir. Bir diğer görüş ise, şirketin bir "ilke" olarak çalışanlarının sanatsal ve canlandırmaya yönelik bilgi ve

⁴⁶⁶ Wasko, a.g.m., s:449

⁴⁶⁷ Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, New York: Birch Lane, 1993, s:49

becerilerinin beslenmesinin başarıyı getirdiğini savunur. Donald Graham, 1931’den 1941’e kadar Disney’in sanat eğitmeni olarak çalışanlara geceleri ders vermiştir. Salvador Dali’nin de arasında bulunduğu sanatçıların stüdyoya gelerek çalışanlar ile bir araya gelmesini sağladığı gibi; doğa fotoğrafçıları ve hayvanbilimcileri de stüdyoda ağırlamıştır. Amaç çizerlerin insan ve hayvan davranışlarına/vücutlarına karşı bilgilerini arttırarak “gerçekçiliği” sağlamaktır.⁴⁶⁸

1937’de ilk uzun metraj animasyonunu yapan Disney Şirketi, 1941’de şirketin tecrübeli animatörlerinin greve girmesine kadar, çocuklara yönelik popüler kültür ürünlerinin ticari anlamda öncüsü olur. Grev, Screen Cartoonists’ Guild tarafından Disney’in plansız ve tutarsız çalışma koşullarına ve şirketin çalışanlarının sendikalaşmasına engel olan, ana animatör Art Babbitt’in işten kovulmasını da içeren düzenlemeler yüzünden yapılır. II. Dünya Savaşı nedeniyle şirket ilerleyen birkaç yıl da animasyon yapamaz. Bu süreçte bir çok grev lideri işten ayrılır ya da kovulur, toplu kopuşlar şirketi yaratıcılık bakımından zayıflatır. Zack Schwartz, Dave Hilberman, John Hubley gibi önemli figürler grev sonrası ayrılır ve kendi animasyon şirketleri UPA’yı (United Productions of America) kurar. UPA hiçbir zaman finansal açıdan çok başarılı olmasa da canlandırma konusunda yeniliklere imza atarlar.⁴⁶⁹

Canlandırma sineması, ticari sinemanın genelinden daha fazla, kolektif bir üretim biçimine dayanır. Disney Şirket’i ile ilgili yanlış efsanelerden bir diğeri, Wasko’nun tespitine göre, Walt’ın Miki Fare gibi bütün yaratıcı karakterleri ve diğer ürünleri tek başına yarattığı düşüncesidir. Kardeşi Roy Disney ve pek çok çalışandan oluşan stüdyonun sadece Walt Disney ile anılması bir başka sıkıntıya işaret etmektedir. Zira şirketin erken dönem animasyonlarında jenerikte sadece Walt Disney’in adı geçmektedir. Animasyon için çalışan sanatçı ve işçilerin isimlerine yer verilmemektedir.⁴⁷⁰ Ariel Dorfman ve Armand Mattelart da *Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?* (1977) başlıklı eleştirel çalışmalarında, Walt Disney’in şirketin çizerlerinin hiçbirine çalışmalarının altına imza atma hakkını tanımayı şerh sert bir şekilde eleştirir. Bütün çizgi haklarının Walt Disney’e ait olduğu şirkette çalışanlara sanatçı değil, işçi

⁴⁶⁸ Richard Neupert, “Colour, Lines and Nudes: Teaching Disney’s Animators”, Film History içinde (77-84), Vol:11, No:1, Film Technology, 1999, s:77, <http://www.jstor.org/stable/3815258>

⁴⁶⁹ Booker, a.g.e., s:15-16

⁴⁷⁰ Wasko, a.g.m., s:450

muamelesi yapılmaktadır. Şirketteki düzen, içinde barındırdığı sanatçıların şirket dışında bir övünç duymasını ve ün kazanmasını önleyici niteliktedir. Mattelart ve Dorfman'ın aktarımına göre, çizerlerin sözleşmesi imzalandığı an, çizerlerin düşüncesi Disney'in düşüncesi olmaktadır. Sözleşmede şunlar yazılıdır: " ...hazırlanan bütün sanat çalışmaları kiralanmış çalışmalar olarak kabul edilir ve bundan dolayı tüm amaçlar için yaratıcısı biz sayılırız." ⁴⁷¹

Öte yandan, Walt Disney her ne kadar yetenekli bir sanatçı imajına sahip olsa da aslında Ub Iwerks ile çalışmaya başladığı 1924 yılından sonra pek çizerlik yapmamıştır. Walt Disney'in çizgi filme dair gelişmeleri mümkün kılan bir teknoloji sihirbazı olduğu görüşü de yaygındır. Bunlar arasında sesli ve renkli çizgi film, çok düzlemli kamera, uzun metraj çizgi film ve benzeri gelişmeler bulunmaktadır. Walt'ın bu gelişmelerde belli bir payı olmakla birlikte, Disney stüdyosu çalışanlarının ve diğer stüdyoların bu işteki payı sıklıkla görmezden gelinmektedir. ⁴⁷²

Şirketin "geçmiş" ile ilgili görmezden gelinen bir diğer unsur da şirket çalışanlarına uygulanan toplumsal cinsiyet ayrımcılığıdır. Şirketin önemli mevkilerinde kadınlara uzun süre kesinlikle yer verilmemiştir. Mattelart ve Dorfman'ın aktarımına göre, "Kızlar beni sıkırlar" ifadesini kullanan Walt Disney, eşi Lillian Bounds'u herkesten daha az paraya çalışmaya razı olduğu için işe almıştır ve (kardeşi Roy evlenip taşınca) yeni bir oda arkadaşı ve aşçıya ihtiyaç duyduğu için onunla evlenmiştir. ⁴⁷³

Walt Disney –ve şirket- ile ilgili tutarlı şekilde görmezden gelinen bir diğer unsur, Walt'ın sadece insanları eğlendirmekle ilgilenen, apolitik bir şahsiyet olarak sunulmasıdır. 1940'larda Disney stüdyolarında işçilerle ilgili sorunlar ortaya çıktığında, Walt'ın muhafazakar siyasi eğilimi de ortaya çıkmaya başlar. Buhran döneminde bankarlara ve tekeli büyük işletmelere karşı bir çeşit popülizme yakın duran Walt, zaman içinde duygusal bir popülizmden paranoyak bir popülizme geçiş yapar ve hararetle bir antikomünist haline gelir. ⁴⁷⁴ Steven Watts, Disney biyografisinde, Walt'ın zaman içinde daha açık bir şekilde vatansever, iş etiğine bağlı, düzenlemeci devlet fikrine mesafeli ve

⁴⁷¹ Dorfman, Mattelart, a.g.e., s:17-19

⁴⁷² Wasko, a.g.m., s:451

⁴⁷³ Dorfman, Mattelart, a.g.e., s: 24

⁴⁷⁴ Wasko, a.g.m., s:452

Amerikan bireyciliğini destekleyen muhafazakar bir Cumhuriyetçi yönünü açık ettiğini ifade eder.⁴⁷⁵ Dorfman ve Mattelart sıklıkla, Walt Disney ile ABD hükümeti arasında yakın ilişkiye dikkat çeker. 1935'te "Uluslararası İyi Niyet Simgesi" seçilen Miki Fare siyasi bir kimliğe bürünmüş ve her zaman hükümet yardımına güvenebilmiştir. Yeri geldiğinde, Disney Şirketi'ne propaganda filmleri de yaptırılmıştır.⁴⁷⁶

Walt Disney'in ölümünden (1966) sonraki yirmi yıl boyunca şirketin bir kimlik bunalımına girdiğini söylemek mümkündür. Walt Disney'in hayatının son on yılında sadece üç animasyon; *Uyuyan Güzeli*, (Sleeping Beauty, 1959), *Yüzbir Dalmaçyalı* (One Hundred and One Dalmatians, 1961) ve *Taşa Saplanan Kılıç* (The Sword in the Stone, 1963) çekilmiştir ve üçü de iyi gelir elde edememiştir. *Uyuyan Güzeli*'in gişe başarısı daha yüksek de olsa yine de Disney Şirketi'nin masal uyarlamaları arasında alt sıralarda yer alır. 1964 yapımı *Mary Poppins*⁴⁷⁷ filmi şirketin kurmaca alanda başarı sağladığı bir yapım olmuştur. Fakat 1960'ların sonlarında bata çıka ilerleyen Şirket kazancı garantilemesi zor olan kurmacaya yönelmeye cesaret edememiştir. 1970'ler Disney Şirketi'nin bugün izlenebilmeye devam etmek için ciddi çaba gösterdiği bir dönem olarak anılır. *Star Wars* (1977), *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) gibi bilim kurgu filmlerinin ciddi başarı sağlaması ile başlayan ve 1977-1984 yıllarını bilim-kurgu sineması açısından çok verimli kılan bilim-kurgu sinemasına eğilim, Disney'in ana akım bilim kurgu sinemasına yönelmesine neden olur. Fakat şirketin 1979 yapımı bilim kurgusu *Kara Delik* (The Black Hole) her açıdan başarısız olur ve Disney Şirketi hiç olmadığı kadar karışır. 1981 yapımı *Tilki ve Avcı Köpeği* (The Fox and the Hound) Disney Şirketi için bir başlangıcı ifade eder; çünkü şirkete yeni katılan bir grup genç animatör tarafından canlandırılır ve son on yılda üretim yapan yaşlı animatörler

⁴⁷⁵ Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life*, New York: Houghton Mifflin, 1997, s:441

⁴⁷⁶ Dorfman, Mattelart, a.g.e., s:18

⁴⁷⁷ *Mary Poppins* (1964) Betty Friedan'ın Birleşik Devletlerdeki "ikinci dalga feminizm hareketinin kılıcını başlatan kitap" olarak anılan **Kadınların Gizemi** (The Feminine Mystique) kitabının peşi sıra yayınlanmıştır. 60'larda kadınların özgürleşme hareketinin *Mary Poppins* filmindeki yansımasına bakan Laura E. Nym Mayhall "tesadüf" olmayan bir takım düzenlemelere dikkat çeker. *Mary Poppins* filminde kadınların seçme hakkının azılı savunucusu, iki çocuk annesi Mrs. Banks, "modern" kadının öncü temsilcilerinden biri olarak okunmaktadır. Filmde Mary Poppins, Banks'ın çocuklarına onları "özgür" annelerinden "korumak" için gider. Mesaj çocuklarla "uygun" bir annelik ilişkisinin kurulması zorunluluğudur. Mayhall, filmin bir çok insanın için "1960'lardaki kadınların seçme hakkı arayışının ve kadın özgürleşmesinin yirminci yüzyılın radikalizminin bir yansıması" görüşüne sahip olduğunu varsaydığını öne sürer. Çalışmanın devamı için bkz: Laura E. Nym Mayhall, Domesticating Emmeline: Representing the Suffragette, NWSA Journal, Vol:11, No:2, Woman Created, Woman Transfigured, Woman Consumed, (Summer, 1999), s:1-24, <http://www.jstor.org/stable/4316653>

ayrılır. Bu genç grubun arasında geleceğin yönetmeni Tim Burton ve Pixar'ın –ardından da Disney Şirketi'nin- yöneticisi olacak olan John Lasseter de vardır. Diğer bir genç animatör, ileride çok dikkat çekecek olan televizyon dizisi *The Simpson*'un yönetmeni Blad Bird'dür. *Tilki ve Avcı Köpeği*, daha yeni bir metne dayanır ama estetik ve teknik açıdan Disney'in eski görünümüne bağlı kalır ve hayal kırıklığı yaratır.⁴⁷⁸

Walt Disney'in ölümü ile klasik dönemin bittiği görüşü hakimdir. Disney Stüdyosu'nun “savunucu”larından biri olan Amy M. Davis, Walt Disney'in “sadece” muhafazakar bir adam olduğu için klasik dönemde, toplumun genelinde hakim olan pasif kadın görüntüsünü animasyonlara aktardığını öne sürer. Buna göre Disney Stüdyosu'na yönelik eleştiriler derinlemesine eleştiriden ziyade genel geçer, “histerik” ve yanlış analizlere dayanmaktadır.⁴⁷⁹

Walt Disney'in ölümünden sonraki, şirketin özellikle animasyon bölümünde yaşanan gevşeme ve düşüşün ardından 1984 yılında, Paramount Picture'ın CEO'su olan Michael Eisner şirketin yönetimini alır. Bu durum Disney'in mirasçılarını rahatsız eder. Eisner'in yöneticilik eğilimleri, Disney'in halihazırda problematik olan imajını düzeltmez. Walt Disney'in yeğeni, Roy E. Disney, Eisner'ı “kapitalizmin kalpsiz tedarikçisi” olarak adlandırır ve Disney Şirketi'ni “açgözlü, kalpsiz” şekilde yansıttığını söyler. 2005 yılında Eisner'in CEO'lughuna kavga dövüş son verdirene kadar, Eisner kendisiyle birlikte Paramount'tan getirtilen Jeffrey Katzenberg ile birlikte çalışır.⁴⁸⁰

Booker, 1980'ler boyunca Disney'in “zayıflığı”nın şirkete “pazara” girmek için Steven Spielberg liderliğinde yeni kapılar arattığını ifade eder. Steven Spielberg bu dönemde “çocuk filmleri” işinde yönetmenliği ve yapımcılığı ile başrolde oynayan bir isimdir; 1982 yapımı *E.T.* filmi bu bakımdan önemlidir. Dönemin “çocuk filmi” olması açısından bir diğer önemli yapıyı çapraz bir tür olarak Disney'in Tim Burton filmi *Pee-wee's Big Adventure* (1985) olur. Bu on yıllık süre, çocuk filmlerinin pazar odaklı üretildiği ilk dönemdir; box-office başarısı hızlı şekilde çok daha yükseğe taşınmıştır. Disney Şirketi'nin önceki on yıllık süreçlerinden farklı olarak film yapımcıları çocuklara

⁴⁷⁸ Booker, a.g.e., s:39-40

⁴⁷⁹ Amy M. Davis, **Good Girls& Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animastion**, UK: John Libbey Publishing, 2006, s:229

⁴⁸⁰ Booker, a.g.e., s:16

istediklerini veren şeyler üretir. Özetle, Disney'in çocuk filmleri ile tamamen özdeşleşmesi (çocuk filmlerini metalaştırması) 1980'lerde sanal olarak tamamlanmıştır. Hollywood'un postmodern eğilimleri 1980'lerde çocuk filmlerine de taşınmıştır ve en açık eğilim geleneksel türlerin sınırlarının görmezden gelinip tek bir filmde birden çok türün birleştirilmesidir.⁴⁸¹

Eisner/Katzenberg “rejimi”nde yayınlanan ilk animasyon *Kara Kazan* (The Black Cauldron, 1985) olur. *Kara Kazan*, o güne kadar yapılan en pahalı animasyon (25 milyon dolar civarı) olma özelliğine sahiptir. Ayrıca birçok açıdan teknolojik yenilik barındırır fakat başarısız olur. Aynı dönemin bir diğer animasyonu *Muhteşem Fare Dedektif* (The Great Mouse Detective, 1986) animasyonu da iş yapmaz. Eisner/Katzenberg döneminin verdiği mesaj ve stili ile en az Disney animasyonuna benzeyen yapımı *Küçük Cesur Tostçu* (The Brave Little Toaster, 1988) olur. *Küçük Cesur Tostçu*, Sundance Film Festivali'nde gösterilen ilk animasyondur aynı zamanda. Aynı dönemde yayınlanan Charles Dickens'in Oliver Twist romanının uyarlaması *Oliver ve Arkadaşları* (Oliver and Company, 1988) ise Disney “modası”na uygun bir animasyondur ve vizyonda başarı sağlar. 1989 yılında *Küçük Deniz Kızı* (The Little Mermaid) animasyonun piyasaya sürülmesinin ardından Walt Disney Stüdyosu animasyon dünyasındaki görkemli günlerine dair olan havayı iyileştirmeye başlar.⁴⁸²

Eisner döneminin dikkat çeken animasyonları ise, *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) olur. Amy M. Davis, Eisner döneminde kadın karakterin imajının ve kadınsılığının, tam olarak mükemmel olmasa da pozitif şekilde iyileştirildiğini savunur. Yazar Davis, *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) animasyonlarında daha “aktif” kadın karakterlerin olduğunu öne sürer.⁴⁸³ Bu animasyonlar ile Disney'in çizgisinin çıkış noktasına göre, “çeşitlendirilmiş” olduğu kabul edilmekle birlikte bu “çeşitlendirme”nin sorunlu yanları da tartışılmaya devam etmektedir. Dünyanın en geniş medya işletmesi olan Disney'in, toplumsal cinsiyet ve çok kültürlülüğe dair değişen “algı”dan uzak durması mümkün değildir. Bu “çeşitlenme”

⁴⁸¹ Booker, a.g.e., s:17-19

⁴⁸² Booker, a.g.e., s:52

⁴⁸³ Davis, a.g.e., s:235

küresel dünya düzeninin bir uzantısı olarak okunmalıdır.⁴⁸⁴ Disney'in sunduğu, alışlageldik her temsilin az da olsa dışına çıkan “yeni” temsillerin sebepsiz şekilde düzenlenmediğinin; pek çok farklı süreçten etkilendiğinin akılda tutulması önemlidir. Disney yapımlarında dönemlere göre öne çıkan temsillerin ideolojik ve politik boyutu ilerleyen bölümlerde tartışılacaktır. Fakat şirket bağlamında temsil konusunda nasıl bir eğilim olduğuna bakıldığında, şirketin yaşadığı her dönüşümün, yönetici değişimlerinin ve yöneticilerin tercihlerinin de temsile etki ettiği açıkça fark edilir.

1980'ler, Bill Gates, Steve Jobs gibi bugünün teknolojisine öncülük eden isimlerin bilgisayar teknolojisine dair yeniliklerini sunduğu yıllardır. Bu yenilikler pek çok iş kolunda olduğu gibi, canlandırma sineması için de beraberinde önemli değişimleri getirmiştir. Önceleri Lucasfilm'in küçük bir departmanı olan, 1986 yılında Steve Jobs'un satın almasıyla Pixar adını alan stüdyo ve bu stüdyoda gerçekleştirilen çalışmalar, canlandırma sinemasının dijitalleştirilmesi sürecinde önemlidir. Pixar'ın üretimlerinde önemli katkıları olan isimlerden Loren Carpenter, uzun yıllar Boeing Bilgisayar Servisleri'nde çalışmıştır. Burada yaptığı araştırmalar sonucunda Carpenter, dağlar ve yeryüzü şekilleri gibi fraktal geometrilerin bilgisayar tabanlı modellemelerini üretmiş ve bu çalışmasını da beraberine alarak Lucasfilm'e geçmiştir. Carpenter, Lucasfilm için “Renders Everything You Ever Saw/Gördüğünüz Herşeyi İşliyor” kelimelerinin kısaltması olarak REYES adını verdiği ilk bilgisayar tabanlı görüntü işleme programını hazırlar. REYES ilerleyen yıllarda Pixar'ın sektörün öncüsü konumuna gelmesini sağlayacak kalitede işler üretmesini sağlayan “RenderMan”in temelini oluşturmaktadır.⁴⁸⁵

Pixar, RenderMan'ın 3-D grafik renderlemede standarda dönüşmesini umar. Pixar'ın yönetim kurulu başkanlığını yapan Steve Jobs, RenderMan'ın sadece şirketler ya da yüksek teknoloji uzmanlık alanlarında değil, herkes tarafından kullanılacak bir program olmasını ister. Fakat RenderMan'i sıradan insanlara da pazarlamaya yönelik çabaları karşılık vermez. Buna karşın o dönem Disney Şirketi'nin CEO'luğunu Michael Eisner ve film bölümünün başındaki Jeffrey Katzberg kötü durumda olan animasyon

⁴⁸⁴ Ed. Johnson Cheu, **Diversity in Disney Films**, McFarland Company, 2013, s:3-8

⁴⁸⁵ bkz: Özlem Uzun Hazneci, “Canlandırma Sinemasında Transmedya Hikaye Anlatım Örneği Olarak Shrek Serisi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s:51

bölümünü canlandırmak için, canlandırma sürecini bilgisayarlaştırmak istemektedir. Bu da animatörlerin çizimlerinin renderlenip film hücreleri için renkli görüntülere dönüştürülmesinin otomatikleştirilmesini sağlayan RenderMan ile mümkün olabilecektir. Bunun üzerine Eisner, Pixar ile bir anlaşma yapar. Pixar, CAPS (Computer Animation Production System/ Bilgisayar Animasyonu Üretim Sistemi) adlı modifiye donanım ve yazılım paketini yaratır. CAPS ilk kez 1988'de *Küçük Deniz Kızı*'nın son sahnesinde kullanılır.⁴⁸⁶

Disney Şirketi, Pixar'ın CAPS'inin lisanslı olarak Pixar bilgisayarlarının başlıca müşterisi olmuştur. Fakat Disney Şirketi'nin yöneticileri, Pixar kadrosundaki John Lasseter'in başarılarından etkilenmekte ve onunla çalışmak istemektedir. Aslında John Lasseter'in Disney Şirketi ile olan ilişkisi eskiye dayanmaktadır. Çocukluğunda Disney animasyonlarına tutkun olan Lasseter, liseyi bitirdiğinde Walt Disney'in kurduğu Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nün animasyon bölümüne girer. Yazları ve boş zamanlarında Disney arşivlerini inceler ve Disneyland'deki Orman Gezisi'nde rehberlik yapar. Rehberlik deneyimi ona öykü anlatmada zamanlamanın ve akıcılığın önemini öğretir. Mezun olduktan sonra ilk iş, Disney Stüdyoları'nda animatörlüğe başlar. Ama işler istediği gibi gitmez. Lasseter ve genç animatör arkadaşları animasyon sanatına *Yıldız Savaşları* kalitesini getirmek isterken engellenirler ve anlaşmazlıklar sonucu işlerine son verilir. Bunun ardından Lasseter, Ed Catmull ve Alvy Ray Smith tarafından ileride Pixar'a dönüşecek olan LucasFilm'e işe alınır. Lasseter'in burada yaptığı ilk kısa animasyon *Teneke Oyuncak* 1988'de Oscar kazanır. Bu başarı Disney'deki ekibin; CEO Michael Eisner ve film bölümünden Jeffrey Katzenberg'in dikkatini çeker ve ikili Lasseter'i Disney'e geri döndürmek ister. Fakat Lasseter Walt Disney Stüdyosu'na duyduğu eski hayranlığa rağmen kendisine yaratıcılık konusunda özgürlük sunan Pixar'a sadık kalır. Lasseter'i transfer edemeyeceğini anlayan Katzenberg bunun üzerine Pixar ile ortaklık kurmaya karar verir. Mali açıdan parlak durumda olmayan Pixar da bu anlaşmaya sıcak bakar. 1991 yılında iki şirket ortak bir animasyon için anlaşma yapar: Disney filmin ve karakterlerinin tek sahibi olacaktır. Pixar'a gişe gelirlerinin %12,5

⁴⁸⁶ Walter Isaacson, **Steve Jobs**, Çev: Dost Körpe, İstanbul: Domingo Yayıncılık, 2016, s:227-228

kadarı verilecek, yaratıcı kontrole Pixar sahip olacak ve filmi istediği zaman cüzi bir tazminat karşılığı iptal edebilecekti.⁴⁸⁷

John Lasseter tarafından *Oyuncak Hikayesi* (Toy Story) olarak isimlendirilen animasyon, iki şirketin ortak yapımı olarak 1995 yılında gösterime girer. Fakat iki şirketin anlaşması üzerine başlanan yapım süreci oldukça “olaylı” geçer. Süreç içinde Disney’den Katzenberg’in, Pixar’ın yaratıcı kadrosuna bulunduğu müdahaleler animasyonun yapım aşamasında aksamalara neden olur. Sonunda 1995’de iki şirket birbirine rakip iki prömiyer düzenler. *Oyuncak Hikayesi* yapım aşamasında olduğu kadar gösterim sonrası kazandığı başarı ile de tartışmalara neden olur. *Oyuncak Hikayesi* bir Disney animasyonu mudur yoksa Pixar animasyonu mu? Pixar, Disney’in animasyon yapmasına yardım eden taşeron bir animasyon şirketi midir? Yoksa sadece Disney Pixar’ın animasyonlarını gösterime sokmasına yardım eden bir dağıtımçı ve pazarlamacı mıdır? Pixar’ın yönetici Steve Jobs, Disney’in sadece bir Pixar filminin distribütörü olduğunu vurgularken; Disney’in CEO’su Michael Eisner *Oyuncak Hikayesi*’ni hit yapmak için pazarlama kanadını nasıl etkin şekilde kullandığının altını çizer. Steve Jobs, animasyonun kime ait olduğu tartışmasını çözümlen yolunun Disney ile yeni bir anlaşma ile mümkün olduğunu düşünür. Bunun için yeniden masaya oturmaları gerekmektedir ve Pixar’ın mali açıdan Disney ile eşit güce sahip olmalıdır. Jobs, bunun üzerine Pixar’ı harka arz eder ve 1,2 milyar dolar elde eder. Tekrar bir anlaşma yapan Disney ve Pixar ortak markalama konusunda anlaşır. 1999’da *Oyuncak Hikayesi 2* gösterime girer ve gişede ilkinden de başarılı olması Pixar’ın başarısının kesinleştiğinin işareti olarak okunur. 2002 yılında Disney ve Pixar’ın anlaşmasının yenilenmesinden önce, Michael Eisner, Apple’ın iTunes’u için yarattığı reklamlara sert eleştirilerde bulunur. Bu durum Steve Jobs’un, Eisner’in, Disney’in CEO’su olduğu süre boyunca anlaşmayı yenilemeyeceği açıklaması ile sonuçlanır. 2004 yılında Jobs, artık Eisner ile çalışmak istemediğini ilan eder, bir basın toplantısında, Pixar’ın hitler üretirken Disney’in “rezil fiyaskolar” ürettiği ifadesini kullanır. Eisner’in Disney’in animasyon stüdyosunun son iki işi; *Define Gezegeni* ve *Ayı Kardeş*’in başarısızlığını görmemesi sıklıkla eleştirilir. 2005 yılında Disney yönetim kurulu Eisner’ın CEO’luğunu sonlandırır ve Bob Iger’ı başa getirir. Iger’ın yönetimindeki

⁴⁸⁷ Isaacson, a.g.e., s:229-269

Disney, Pixar'ın CEO'su Steve Jobs ve yaratıcı beyni John Lasseter ile yeniden anlaşmaya gider. Iger, başarılı animasyon yapmanın Disney Şirketi açısından önemine şu şekilde vurgu yapar: "Hit bir animasyon film büyük bir dalgadır ve etkileri işimizin her alanına; geçit törenindeki karakterlerden müziğe, parklara, video oyunlarına, televizyon, internete, tüketici ürünlerine dek yayılır. Dalga yaratan filmlerimiz olmazsa şirketimiz başarılı olmaz." Bunun üzerine Disney'in Pixar'ı tamamen satın alması fikri Iger tarafından ortaya atılmış olur. Steve Jobs, yaratıcı yönetmen John Lasseter ve Ed Catmull'un rızasını alarak anlaşmaya yanaşır. Yapılan anlaşmaya göre Disney, Pixar'ı 7,4 milyar dolara satın alacaktır. Jobs şirket hisselerinin %7'sini elinde bulundurarak Disney'in en büyük hissedarı olacaktır. Disney Animasyon Stüdyosu, Pixar'ın bünyesine katılacak, Lasseter ile Catmull Pixar'ı birlikte yöneteceklerdir. Pixar bağımsız kimliğini koruyacaktır.⁴⁸⁸ 2006 yılında Pixar'ın cirosunun %95'i zaten Disney'in kasasına giriyorken, lisans haklarına sahip olduğu animasyon karakterlerini eğlence parklarında hiç para ödmeden kullanıyorken, video, DVD ve TV satışlarından %50-%80 arasında pay alırken, Disney yine de Pixar'ı satın alır. Bu girişim, Disney'in, Pixar'ı sahip olduğu "yaratıcı yetenekler" yüzünden satın aldığı yönünde yorumlanır. Bu yeteneklerden biri Pixar'ın yaratıcı beyni John Lasseter, diğeri de Pixar'ın başkanı Ed Catmull'dur.⁴⁸⁹



Görsel 3.3. Disney tema parklarında kullanılan Oyuncak Hikayesi (Toy Story, 1995) karakterlerinin görseli

Disney ve Pixar birleşmesine iktisadi açıdan iki rakip şirketin birleşmesi olarak bakılmaktadır. Pixar, özel bir teknoloji ve görüş geliştirmiş bir şirketken büyük bir

⁴⁸⁸ Isaacson, a.g.e, s:267-421

⁴⁸⁹ Haberin devamı için bkz: <http://www.hurriyet.com.tr/disney-kendine-yeni-bir-walt-disney-satin-aldi-3882276>
http://bilgi-mba.blogspot.com.tr/2013_12_01_archive.html (11 Aralık 2016)

sermaye, marka adı ve dağıtım gücüne sahip değildir. Disney Şirketi bu kritik unsurlara sahip olmakla birlikte animasyon-sonrası üretime dair de büyük bir güce sahiptir. Pixar, Disney'in bu özelliklerinden faydalanırken Disney de Pixar'ın sunduğu teknolojik yeniliklerden yararlanacaktır.⁴⁹⁰ Fakat Eisner sonrası yönetime gelen Iger'in animasyonun Disney için "itici" gücü olduğu ifadelerine dayanarak; Disney animasyon stüdyosunun 2000'li yıllara geldiğinde artık "iş yapacak" bir üretimde bulunmadığı görülmektedir. Disney'in Pixar ile birleşmesinin ardında sadece Pixar'ın canlandırma sinemasına getirdiği teknolojik yenilik yoktur. Bu bağlamda, Disney'in Pixar'ı sahip olduğu yaratıcı yetenekleri için satın aldığı yorumu ağırlık kazanmaktadır.

Ed Catmull, *Creativity, Inc.* (2014) kitabında John Lasseter ile Disney Animasyon Şirketi'ne gittikleri 2006 yılında çalışanların bütçe ve zamanlama konusunda sıkıntı içinde olduklarını ve motivasyonlarının ciddi manada düşük olduğu yazar. Bu durum Pixar için alışılmadık bir durumdur. Pixar çalışanları üretim esnasında maksimum özgürlüğe sahip şekilde görülmektedir. Catmull, Disney'i "yenilemek" için geldiklerinde John Lasseter ile birlikte üretim aşamasında yer alan her çalışana gereken özgürlük ve gücü tanıdıklarını ifade eder.⁴⁹¹ John Lasseter ve Ed Catmull'un başardıkları artistik yeteneklerin teknolojiyle uyumunu sağlamaları, Disney Şirketi'nin animasyon stüdyosu konusunda sahip olmak istediği bir durumdur. Yapılan sözleşmede bu iki kişinin şirketten ayrılması durumunda sözleşmenin iptal edilebileceği maddesi de yer almaktadır. Pixar'ın nakitlerinden gelen 1 milyarı ve satışlardan dönecek 700 milyonu çıkarıldığında, yapılan neredeyse 6 milyar dolarlık ödeme bir "yetenek satın alması"dır. Bu satın almanın ardından gelen ortak animasyonlar gişede büyük başarı kazanır.⁴⁹²

John Lasseter'in yönettiği *Oyuncak Hikayesi* (Toy Story, 1995) animasyonuna dönmek gerekirse, animasyonun en ayırt edici özelliğinin, teknoloji ile oluşturulan görselliğe sıcaklık ve mizah katması olduğunu söyler Booker. Animasyon dünyası için bunun *Oyuncak Hikayesi* ile başlamaktadır. Öte yandan *Oyuncak Hikayesi* öyküsü ile tüketim kültürünü gerçek anlamda kutsamaktadır. Animasyonun ana karakterlerinin oyuncak olması, oyuncak şirketi ile ortak pazarlama unsuru olarak tasarlanmıştır. *Küçük*

⁴⁹⁰ John Child, David Faulkner, Stephen B. Tallman, **Cooperative Strategy**, Oxford University Press, 2005, s:409

⁴⁹¹ Ed Catmull, **Creativity, Inc**, Random House Company, New York, 2014, s:337

⁴⁹² Emre Berk Sevin, "Birleşme ve Satın Almalar", http://bilgi-mba.blogspot.com.tr/2013_12_01_archive.html, (11 Aralık 2016)

Deniz Kızı'nin oyuncakları ile Disney ile işbirliği içinde oyuncak üreten Thinkway Toys Şirketi *Oyuncak Hikayesi*'nin oyuncaklarının da lisanslı üreticisi olur. Disney ve Pixar birleşmesi, iki şirketin farklı pazarlama tekniklerini de birleştirir. Disney'in klasik pazarlama yöntemi Walt Disney'in adıyla özdeşleşen ve ondan beslenen bir yöntemdir, bu bakımdan yenilikçi değildir. Pixar ise bu yaklaşımdan uzak; Amerikan tarzı uzmanlık ve yüksek teknolojinin yeniliği vurgusuna sahiptir. İki şirketin birleşiminde ortaya çıkan pazarlama yöntemi ise; Disney'in karakteristik özellikleri; marka adı ve dağıtımdaki gücü ile Pixar'ın teknoloji ve mühendisliğinin birleşimi olmuştur.⁴⁹³

Bu bağlamda, Disney Şirketi'ni tarihsel bir bağlamda ele alırken, şirketin kurucusu ve ilk yöneticisi olan Walt Disney kadar, ondan sonra gelen her ismin şirketin akıbetini önemli derecede etkilediği söylemek mümkündür. Disney Şirketi, canlandırma sinemasının popülaritesi en eskiye dayanan şirketi olmakla birlikte, animasyonlarının başarısı konusunda ciddi iniş çıkışlar yaşamış bir şirkettir. Walt Disney marka adı olarak her zaman şirketin önemli bir parçası olmuştur. Disney Şirketi, Walt Disney'in mirasından her zaman faydalanmayı bilmiş ama bunun yanında canlandırma sinemasının merkezinde kalabilmek için yeni yeteneklerin de peşinden gitmiştir. John Lasseter, Disney Şirketi'nin bugünkü "başarısı"nın ardındaki isim olarak anılmaktadır. Lasseter yukarıda da aktarıldığı üzere, şirketin canlandırma kanadı çalışanları ile Walt Disney ve Michael Eisner ile kıyaslandığında çok daha "yapıcı" ilişkiler kuran bir yönetici olarak anılmaktadır. Öte yandan Lasseter ve Ed Catmull'un Pixar'daki teknolojik yeniliği ve yaratıcılık konusundaki "özgürlüğü" Disney Şirketi'ne taşınması, Disney Şirketi'nin canlandırma sinemasındaki yerini koruması bakımından "hayati" bir önem taşımaktadır.

Bu bölümde, Disney Şirketi'nin yapılanması ve tarihsel değişimlerinde, Walt Disney'in rolü kadar diğer yöneticilerin yeri de anlaşılmaya çalışılmıştır. Şirketin dönemlere göre başarı getiren ve getirmeyen işlerine, anlaşmalarına bakılmıştır. Disney Şirketi'nin, Walt Disney'in mirasından her koşulda faydalandığını ama sadece onunla anılmadığını söylemek mümkündür. Şirketin diğer yöneticileri, Pixar ile birleşme ve ayrışmaları ve son olarak John Lasseter'in kendisi, şirketin canlandırma konusunda "dönüşümü"nde ve "başarısı"nda önemli rol oynamıştır. Fakat bu noktada, Disney-Pixar

⁴⁹³ Booker, a.g.e., s:99-102

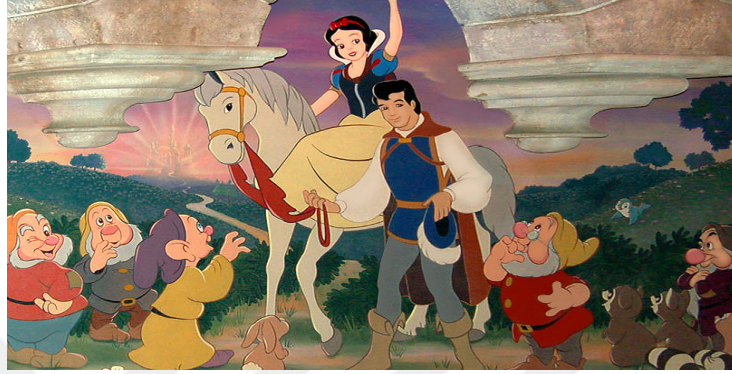
birleşmesi sonucu, John Lasseter'in şirkete getirdiği teknolojik yenilikler ve çalışanlara sunduğu "ılımlı" havanın yanında, Lasseter'in kendi "ideolojisi"nin Disney Şirketi –hatta Walt Disney'in kendisi- ile uyumlu olduğunun unutulmaması önemlidir. Disney Şirketi'nin temsil, anlatı, teknoloji bakımından "çağdaş" olanı temsil düzleminde yakaladığını ama diğer yandan kurulduğu gün sahip olduğu Amerikan ideolojisini de korumaya devam ettiğini öne sürmek mümkündür. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, bu ideolojinin ne olduğu, şirketin ürettiği animasyonlarda ne şekilde görünürlük kazandığı ve korunduğu irdelenmeye çalışılacaktır.

3.3.2. Disney Şirketi'nin Üretim Mantığı

Disney'e yakından bir bakış, Disney'in beslendiği –ve beslediği- Amerikan ideolojisinin, onun her koşulda sektörde kalma mücadelesini sürdürmesine yardım ettiğini görür. Sistemin kendini sürdürmede sürekli yeni yollar araması gibi, Disney de üretime devam edebilmek, daha çok seyredilmek ve tüketilmek üzere hep yeni yollar denemiştir. İlk olarak Disney'in ilk animasyonunun neden bir masal uyarlaması ve prenses anlatısı olduğu sorusu ile başlamak mümkündür. Disney üzerine yapılan çalışmalar, şirketi sıklıkla üç dönem içerisinde inceler. Üç dönemin her birinin öne çıkardığı temsiller farklılık gösterebilmektedir. Çalışmanın ilk bölümlerinde sıklıkla tartışıldığı üzere, bu farklılaşma, Amerika'nın içinden geçmekte olduğu sosyo-ekonomik ve politik süreçlerden ciddi şekilde etkilenmiştir. Disney Şirketi de toplumsal süreçlerden etkilendiği gibi, kitlelerin bu süreçlerdeki düşünce ve eylemlerini de uzun vadede şekillendirilmesine hizmet etmiştir.

Disney'in üretim mantığını anlama çabasında, en somut verileri sunacak olan yine Disney'in eserleridir. Çalışmanın konusu gereği Disney'in prenses anlatılarının temsil bağlamında yaşadığı değişimin ve temsillerin ardındaki ideolojinin anlaşılması öncelikli olarak hedeflenmektedir. Bu bağlamda "masal evreninin Disney ideolojisine ne şekilde hizmet ettiği" sorusunun anlaşılması önemlidir. Öte yandan bölümün amacı tek başına prenses anlatılarına ve "prenses" temsiline bakmak değildir. Animasyonlardaki toplumsal cinsiyet düzenlemeleri kadar, ırk, sınıf, iyi ve kötüye dair düzenlemelerde de Disney'in genel manada "düşünme şeklini" takip etmeye çalışmak

amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Disney ürünlerinin genel çerçevesi, sıklıkla başvurduğu anlatı kalıpları, dönemlere göre yaptığı ideolojik manevraların temsil düzeyindeki yansımaları ve animasyon dünyasındaki gelişmelerin Disney'e etkileri anlaşılmaya çalışılacaktır.



Görsel 3.4. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* animasyonun son karesi.

Booker, ilk animasyon *Pamuk Prenses*'e bakılarak Disney'in ilk dönemde, genç seyircinin zevkleri ve ihtiyaçlarına dair hangi tahminler ile hareket ettiğini ortaya koymanın mümkün olduğunu ifade eder. Öte yandan animasyonun bitişinin, Pamuk Prenses ile Prens'in at üzerinde uzaklaşan görüntüsüne eşlik eden "sonsuz kadar mutlu yaşadılar" yazısının animasyonun gösterildiği tarihin koşulları ile doğrudan ilişkili olduğu iddia edilir. Ya da cüceler hikaye boyunca mütevazı bir işte çalışmaya övgü dolu tavırları, bugünün "politik doğru"larında kabul görececek bir tutum değildir.⁴⁹⁴ *Pamuk Prenses* çekildiği dönemin sosyo-ekonomik koşullarının oluşturduğu kaygılar ve beklentilerin bir ürünüdür. Animasyonun sonunda, Prens Pamuk Prenses'i atına bindirerek atını sonsuz mutluluğa sürmesi, gerçekte masalın sonu değildir. Benzer sahneler, seyirciyi bütün dertlerinden sonsuza dek uzaklaştıran "mutlu son"lara aynı dönem çekilen pek çok Hollywood filminde de rastlanılmaktadır. Booker, bu düzenlemenin 1930'larda yaşanan Büyük Buhran ortamı için hazırlanan bir rezonans olduğunu vurgular. Sıkça tartışıldığı üzere, film yapımcıları sinemaya gelen insan sayısını arttırmak için onlara günlük dertlerinden uzaklaşmayı vadeden "mutlu son"lar sunmanın daha fazla kâr elde etmenin yolu olduğunu öğrenmiştir. Booker, bu noktada Amerikan

⁴⁹⁴ Booker, a.g.e., s:3

çocuklarının masalları tecrübe etmelerinin tek yolu olarak masalların Hollywoodlaştırılması (Hollywoodized) / Disneyleştirilmesi (Disneyfied) konusuna dikkat çeker. *Pamuk Prenses*, sonradan gelen masal uyarlamaları için bir prototip oluşturmaktadır; bu da masal uyarlamalarında masal metinlerinden “dramatik” sapmalar yaşandığına işaret eder. Masal çalışmaları ile bilinen Jack Zipes, orijinal masalın Orta Çağ’ın “güçlü olan haklıdır” fikrine yaslandığını ve üvey anne ile Pamuk Prenses arasındaki savaşta Pamuk Prenses’in güçlü ile özdeşleştirildiğini ifade eder. Uyarlamada ise temel argüman itaat, konformizm ve düzenden yana ağır basmaktadır. Animasyondaki yedi cücelerin evinin imajı, cücelerin her gün geçtikleri patika, çalışma şartları ve model olarak sunulan düzenli iş hayatı; o dönemin “ev” ve “iş” ile ilgili idealleştirilen düzenin bir yansımasıdır. Zipes, masaldan farklı şekilde, animasyonda vurgulanan tatlı cücelerin mutlu ve itaatkar işçiler olarak temsilinin, 1930’ların Amerika’sındaki “başına buyruk iş gücü” ile zıtlık içerisinde olduğunu ifade eder.⁴⁹⁵ Booker’ın o dönemde Disney’in kendi “işçi”leri ile de “itaat” konusunda sıkıntı yaşadığı notu dikkat çekicidir. *Pamuk Prenses*’te yer alan ve dönem ile ilişkili olan bir diğer ideolojik düzenleme, cücelerin evinin Pamuk Prenses gelene kadar kir pas içinde olması, o geldikten sonra ise düzenli ve temiz kalmasıdır. Buradaki mesaj, evi derli toplu tutacak olan kişinin kadın olduğu mesajıdır. Erkek dış dünyada çalışır ve kazanır, bu esnada erkeğin pozisyonunun derecesinin bir önemi yoktur. Erkek işi ile meşgul iken kendisini güvende ve mutlu hisseder. Akşam olunca ise karısı tarafından korunan -ve temizlenen- kalesine yani evine gider. Booker, masalın Disney versiyonunun Grimm Kardeşler’in versiyonundan daha farklı şekilde “güç”e odaklandığını ifade eder. Masalın orijinalinde, Orta Çağ’daki fiziksel kuvvete dayalı bir “güç” söz konusu iken; Disney versiyonu “güç”ün çok daha modern bir görüşüne sahiptir. Booker, bu “güç”ün seyirciyi psikolojik açıdan manipüle etme gücü olduğu yorumu düşündürücüdür.⁴⁹⁶

1920’lerde canlandırmaya duyduğu merakın ardından “koşan” Disney, ses ve renk teknolojilerinin buluşunun ardından gelen⁴⁹⁷ *Pamuk Prenses* ile Amerika’da çocuklara yönelik popüler kültürün baskın xögesi haline gelir. *Pamuk Prenses* öncesi

⁴⁹⁵ Jack Zipes, **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**, Lexington, 2002, s:128

⁴⁹⁶ Booker, a.g.e., s:5

⁴⁹⁷ ed. Jack Zipes, **The Oxford Companion to Fairy Tales**, Oxford University Press, 2000, s:129

Disney'in kısa çizgi filmleri ve kültürel bir ikon haline gelen Miki Fare (Mickey Mouse) bu yükselişin önünü açmıştır. Miki Fare, Donald Duck ve diğer orijinal Disney karakterleri modern Amerikan folklorunun önemli bir parçasını oluşturmaktadır.⁴⁹⁸

Disney'in "yükseliş"inde sadece çizgi filmler değil, Miki Fare'nin bir ticaret nesnesi olarak ortak pazara öncülük etmesi ve yaygınlık kazandırması da etkili olmuştur. Pazarlama, Disney için en başından beri önemlidir. Sayısız yorumcu, Disney şirketinin "masumluluğu" bir pazarlama unsuru olarak kullandığı konusunda hemfikirlerdir. Disney evreni, "masumluluğu" çocukluğa ait bir özellik olarak varsayar ve olgunlaşmanın bu masumiyeti kaybetmekle elde edileceğini düşünür. Booker, Disney evreninin –özellikle prenses anlatılarında- hep geçmişe dair bir görüntü sunmasının bu "masumluk" anlayışı ile ilgili olduğunu söyler; geçmiş daha masum bir zaman dilimidir. Booker'ın yorumu ile Amerikan uygarlaşması, "bireysel" çocukların yetişmesini sağlamak amacıyla masallardan devşirilen "masum" evrene modeller olarak yerleştirilmektedir. Modernizmin ilerleyişi masumluluğun kaybolmasını da içermektedir. Masumluluğa dair bu bakış ve masumluluğun kaybı anlamına gelen "sosyal olgunlaşma", Disney animasyonlarına güçlü nostaljik bir hava vermektedir. Disney evreninde geçmiş her zaman gelecektekenden daha iyidir.⁴⁹⁹ Nostaljik iyimserlik ilk animasyon *Pamuk Prenses*'te söz konusu olduğu gibi daha güncel animasyonlarda da farklı düzenlemeler ile yer alır. *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonunda hikayenin geçtiği Mississippi tarihinde bir çok ırkçılık probleminin yaşandığı bir yer olmasına rağmen animasyonda herkesin neşe ve birlik içinde yaşadığı bir yer olarak tanıtlır.

Booker, Disney'in "masum" tanımını merak ve büyüünün oluşturduğunu söyler: Disney çocuklarına, büyüsel gücü tecrübe eden eski kuşaklar gibi büyüye inanmak ve hayatı merak duygusu ile dolu şekilde yaşamak mesajı verilir. Büyü/sihir ve nostalji, Disney için anahtar bileşenlerdir. Disney'in Sihir Krallığı (Magic Kingdom) olarak anılması, sadece Disneyland ve animasyonlardaki dünyayı dizayn etmek için değildir. Aynı zamanda dünyanın geri kalanını da Disney misyonuna göre düzenlemek içindir. Disney animasyonları sürekli masumluluğu doğal, gerçek ve otantik olanın imajı olarak

⁴⁹⁸ Dewey W. Chambers, "The 'Disney Touch' and the Wonderful World of Children's Literature", *Elementary English*, Vol:43, No:1, 1966, s:50, <http://www.jstor.org/stable/41385938>

⁴⁹⁹ Booker, a.g.e., s:6

yayar. Bu “otantiklik” (özgünlük) kültü Booker’a göre, Disney animasyonlarının çözümlenmesinde en önemli elementtir. *Pamuk Prenses*, kendisinden sonra gelen diğer ana kahramanlar gibi, kendisi gibi olmanın ve hayatını prenses gibi sürmesinin imkansızlığı ile yüzleşir; hikayenin sonunda ise bu zorluk aşılır ve prenses “otantik” haline döner. Özgün olana, hak edilene dönme vurgusunun doğrudan kapitalizmin ideolojisine karşılık geldiğini ifade eder Booker, Amerikan ideolojisinin anahtar düşüncesi; “bir şeyi tutkuyla yeterince isteyen herhangi biri yeterince uzun ve sıkı çalışırsa istediğine ulaşır” mesajı bu düzenlemenin arka planını oluşturmaktadır. Kimliği tanımlamada önemli olan soy değil ne yaptığınızdır, mesajı vardır. Fakat burada, metnin kendisi ile verilen mesaj arasında –aynı zamanda metnin kendisinin Amerikan ideolojisi ile tutarsızlığı- söz konusudur. Disney prenses anlatılarında arka planı oluşturan Orta Çağ’ın aristokrat ailelerinde dünyaya gelen karakterlerin kaderlerinde “harika” olmak vardır. Prenseslerin önlerine çıkan ve onları “özgünlük”lerini yaşamaktan alıkoyan karakterler –üvey anneler, cadılar vs.- Disney evreninde özellikle öne çıkarılan temsillerdir. Booker, Disney’in Orta Çağ görüntüsünün yanı sıra; Orta Çağ dünyasının dünya görüşü ile Amerikan demokrasinin merkezinde yer alan liberal burjuvanın dünya görüşü arasında bir çelişkiye dikkat çeker. Booker, Disney evrenindeki bu paradigmanın bilinçli bir tercihe dayandığını öne sürer. Bütün zıtlıklar, genç seyircinin zihnine karışık mesajların kararlılıkla gönderilmesi ile ilişkilidir.⁵⁰⁰

Disney evreninde prensesin otantikliği, biricikliği “genel” seyirci için prensesin verdiği mücadelenin aynısı verildikten sonra ulaşılır gibi gösterilir. Bu “mücadele” klasik Disney animasyonlarında kötülüğe karşı (üvey anneler, cadılar vs.) iyi kalmakla ve kendisini kurtaracak olan prensi beklemekle gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla, prensesin “otantikliği” ile “masumluğu” -ve de pasifliği- arasında doğrudan bir ilişki vardır. Booker’ın öne sürdüğü gibi Disney’in “otantik”liği herkesin sahip olabileceği bir şeymiş gibi sunması; gerçeğe dair bilgiyi manipüle etmesi bakımından Disney’i bir kere daha “sıkıntılı” kılmaktadır. Orta Çağ’ı andıran nostaljik bir evrende geçen klasik animasyonlarda prenseslerin doğuştan “özel” olmaları durumu hep göz ardı edilir. Gerçeğe dair bilginin manipüle edilmesinin en çok çocuk seyirci düşünüldüğünde endişe

⁵⁰⁰ Booker, a.g.e., s:7

verici olduğu düşünülse de, bu yanılsamanın çok daha ilerleyen yaşlardaki seyirciyi üzerindeki etkilerini koruduğu bilgisi, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yer alan alımlama çalışmalarından aktarılan örneklerle tartışılacaktır.

Disney evreninin formüllerini çözümleyen Zipes, ana formülün tamamlanmamış maceralara dayandığını söyler. Cinsiyetine ve dolayısıyla “aktif” ya da “pasif”liğine bağlı olarak “pozitif” şekilde temsil edilen bütün karakterlerin yaşadığı karışıklık, hikayenin sonunda “varolan sistemi destekleyecek” şekilde restore edilmektedir.⁵⁰¹ *Pamuk Prenses* animasyonu bunun ilk örneğidir. İyi ve pasif Pamuk Prenses ile kötü ve aktif üvey anne arasında kurulan karşıtlık; dönemin “iyi” ve “kötü” kadına bakışının bir yansımasıdır.

Pamuk Prenses’in ardından gelen ikinci uzun metraj animasyonu, *Pinokyo* da (Pinocchio, 1940) sihir motifini kullanmasına rağmen –Pinokyo’yu canlandıran sihir-klasik Disney animasyonlarından en gerçekçisi olarak kabul edilmektedir. Hikaye, ana kahramanından kendi değerini kanıtlaması için çalışmasını bekler. Kapitalizmin değer sistemi ile örtüşen bu durum *Pinokyo*’da diğer animasyonlardan daha fazla öne çıkar. Nicholas Sammonds, Disney’in 1930-1960 yıllarında özellikle Amerika’da çocukluğun nasıl kurulacağını; “çocukluğun neye benzemesi gerektiğini, ebeveynlerin çocuklarını iyi bir geleceğe nasıl hazırlayacağını” geliştirmede çok önemli rol oynadığını bulgular. *Pinokyo* animasyonu, Sammond’un görüşüne göre Disney’in klasik döneminin merkez filmidir.⁵⁰² *Pinokyo* en açık şekilde çocukluğa aktarılmak istenen orta sınıfın “hazzı erteleyen, özverili, tutumlu ve sebat eden değerlerini” ortalama bir Amerikalı için doğallaştırmaya yardım eder.⁵⁰³

⁵⁰¹ Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairytales*, s:113

⁵⁰² Jack Zipes’in *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry* kitabını yorumlayan Jan Susina şu bilgileri aktarır: *Pinokyo* animasyonunu incelemesinin merkezine koyan Jack Zipes, hikayenin uyarlanması esnasında yapılan ana değişikliklerin Walt Disney’in kendi hayatı ile ilgili olduğunu savunur. Animasyonda Geppetto ile Pinokyo arasındaki ilişki aslında Walt Disney ile kendi babası arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır. Bu bağlantı, Walt Disney’in Amerikan toplumunun beklenti, umut ve korkularının ne olduğu bilgisine sahip olduğunu göstermesi bakımından anlamlıdır. (Review by Jan Susina, *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry*, Marvels & Tales, Vol:14, No:1, Fairy Tale Liberation, 2000, s:192-193, <http://www.jstor.org/stable/41380762>)

⁵⁰³ Sammond, a.g.e., s:78



Görsel 3.5. Klasik Disney animasyonlarının en “gerçekçisi” olan ve Amerikan orta sınıf çocuklarına rol model olarak sunulan Pinokyo karakteri.

Sammond, Disney animasyonlarının Amerikan değerlerinin aktarılması amacının küçük bir parçasını oluşturduğunu söyler. Walt Disney’in kendisinin “ortalama bir Amerika”lının bütün erdemlerini taşıyan bir figür olarak mitleştirilmesi de aynı amaca hizmet etmektedir. Klasik Disney filmlerinde/animasyonlarında aktarılan değerlerin büyük çoğunluğu orta sınıfa ait olmakla birlikte sağ ile ilişkilidir. Verilen mesajlar, ılımlı/orta yolcu değerlerdir ve hepsi önceden hesaplanmıştır. Disney’in klasik dönem filmleri ve diğer ürünleri, gerçekte, “çalışan sınıf”ın kültürünü kovma/dışlama eğilimdedir. 1930’larda bütün çalışan sınıf ebeveynleri zor günler geçirmektedir ve hepsi çocuklarının ileride “orta sınıf”a yükselebilmesi umudunu taşır. Orta sınıf değerleriyle birlikte, Disney sürekli çağdaş kapitalizmin sınıf yapısını doğallaştırma yolu ile muhafazakarlaştırır; buna göre, kazananlar ve kaybedenler (yönetenler ve yönetilenler) her zaman olacaktır. İyi ebeveynler kendi çocuklarının kazananlardan olmasını umanlardandır.⁵⁰⁴

Sammond ve Booker’ın yorumları, Disney’in klasik dönemde tuttuğu yolun, dönemin Amerika’sı ile, dönemin ebeveyninin çocukları için istediği geleceğe dair kaygılarını bastıran temsil düzenlemeleri ile ilişkisini ortaya koyması açısından anlamlıdır. Günün şartları ile Disney animasyonlarının sunduğu dünya arasında farklılık vardır. Bu farklılık Amerikan ideolojisi ile çelişen, doğuştan gelen şanslılığı “çalışırsan olur” mesajını da kapsar. Animasyonların dünyasında “mutluluğu kazanan” karakter

⁵⁰⁴ Booker, a.g.e., s:13

aslında çalışması gerekmeyen, aristokrat ailelerin üyeleridir. “Doğuştan gelen kurtuluş” düşüncesinin konformizmi ile “çalışınca olur” mesajının “Amerikalılığı”nı birleştiren Disney’in klasik dönem animasyonları, dönemin koşullarında, tam da ihtiyaç duyulan izleyicisine sunmuştur.

Disney’in klasik animasyonları yukarıda da bahsedildiği gibi, çelişkili görünen pek çok düzenlemeyi barındırır. Disney animasyonlarında kimin kazanan kimin kaybeden olacağı doğuştan belirlenmektedir ki, bu da resmi Amerikan görüşü ile çelişkilidir. İmtiyazlı şekilde, Disney’in kader görüşü, her birey için uygun görülen statüler ve alın yazısı Weber ve diğerlerinin kapitalizmin tarihsel yükselişinin ana bileşeni olarak gördükleri Kalvinizmin merkezinde olan inanın yansıması olarak görülebilir. New England’ın Kalvinist olan püritenleri, modern Amerikan zihniyetinin gelişmesinde çok önemli rol oynamıştır. Disney’in doğala ve gerçeğe dair görüşü, seçimden çok irsiyete dayanmaktadır ki; bu da Kalvinistlerden çok Orta Çağ’a benzemektedir, özellikle Orta Çağ’a eğilim gösteren klasik Disney animasyonlarında. Booker, Disney filmlerinin iyi görünmek ve erdemli olmak üzerine tasarlandığını söyler; bu yüzden Amerikan değerlerini iyi temsil etmelidirler. Booker, ailelerin çocuklarının “toplum kazananlar ve kaybedenlerden oluşmak zorunda mı?” sorusuna Disney filmlerinden bir destek aradıklarını belirtir. Buna karşın, Disney inşa ettiği evrende Amerika’da yaşanan günlük hayattaki “kazanan kaybeden düzeni” farklıdır; Disney filmlerinde kazanan kaderinde yazılı olduğu için kazanmaktadır; başarı için doğru şeyi yapmış olmalarından dolayı değil. Booker bu yaklaşımın, Disney’in erken dönem filmlerindeki Orta Çağ düzenlemelerinin doğal bir sonucu olduğunu ifade eder. Orta Çağ’ın değişime karşı olan korkusu, herkesin kendi yerinde kalması mesajını verir. Bu aslında Disney’in övündüğü yenilikçi karakteri ile zıtlık gösteren bir görüştür.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Booker, a.g.e., s:12



Görsel 3.6. Disney'in klasik animasyonlarının Orta Çağ evrenine benzerliğine dair kimi kareler

Pamuk Prenses animasyonunun kendisi, canlandırma sanatında önemli bir yeniliktir, Disney'i canlandırma konusunda ilk sıraya taşımıştır. *Pamuk Prenses*'in tekniğinden küçük ayrıntılarla ayrılan *Pinokyo* çok pahalı bir yapım olmakla birlikte gişe (box office) rakamları şirkete zarar verecek kadar düşük olmuştur. Bunun üzerine Disney acilen para için değil ama estetik açıdan yenilik sağlayacak bir sürece girmiştir. Bu süreçte iki tane deneysel, hatta avangart form denemesi yapılır; *Fantasia* (1940) ve *Dumbo* (1941). Müzik videolarından oluşan bir seri olan *Fantasia* yayınlandığı dönem başarısız olsa da özellikle 1960'larda Disney şirketine artistik prestij kazandıran bir yapım olarak sıklıkla anılmıştır. *Dumbo*, *Pinokyo* ile kıyaslandığında çok daha düşük bütçeli bir yapımdır, arka plan için sulu boya kullanılmıştır ve basit canlandırma teknikleri uygulanmıştır. Düşük bütçeli olması sebebiyle müzik ve görsel açıdan çok sayıda değişiklik cesurca yapılmıştır. Ayrıca animasyonda anlatı bakımından da ciddi değişiklikler yapılmıştır. Tüm bunlarla birlikte Disney Şirketi için *Dumbo*'nun finansal başarısı, *Pinokyo* ve *Fantasia* ile ekonomik açıdan girdiği sıkıntıları toparlayacak kadar büyük olur. 1942'de yayınlanan *Bambi*, *Fantasia* ve *Dumbo*'nun yenilikçi çizgisinden tamamen uzaktır. Çok daha gerçekçi (ve daha az ilginç) tarzda bir canlandırmadır. Disney animasyonlarının etkileyici şekilde kalıcılığı (“zamansız klasikler” olarak pazarlanmasının da katkısıyla) canlı aksiyon (live-action) filmlerin önüne geçmesinin nedeni, şirketin canlandırma yönünün daha öne çıkmış olmasıdır. Şirket *Bambi*'nin yayınlanmasının ardından canlandırma sinemasından çok daha pahalı bir formata, canlı aksiyona geçiş yapar.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Booker, a.g.e., s:13

1940'ların kalanında, canlandırma konusunda en öne çıkan çabaları, canlandırma ile canlı aksiyonu birleştiren, bir çok ırkçı düzenlemenin⁵⁰⁷ karışımı olan ve başarısız bir yapım olan *Güney'in Şarkısı* (Song of the South,1946) filmi olur. Film, şirketin kendisinin de utandığı ve ortadan kaldırmak için çaba gösterdiği bir yapım olarak anılır. Booker, *Güney'in Şarkısı* filminin basitçe duygusuz, dikkatsiz ve saldırganca dans eden mutlu köleler stereotipini sunduğunu ifade eder. Köleler açık şekilde karşıtlarına göre doğaya daha yakın tasvir edilirler. Sadakatle güney topraklarında kalıp çalışmaya devam eder, bataklıkta yaşar ve efendilerine itaat etmeye devam ederler.⁵⁰⁸



Görsel 3.7. Irkçı düzenlemeleri ile çok eleştirilen canlandırma ile canlı aksiyonun birleşimi olan *Güney'in Şarkısı* (1940) filmi afişleri.

1942'de yayınlanan *Bambi*'nin ardından Disney marketi uzun-metraj animasyona 1950 yılında *Kül Kedisi* (Cinderella) ile döner.⁵⁰⁹ *Pamuk Prenses*'ten sonra şirketin "Disneyleştirdiği" diğer masal *Kül Kedisi*'dir. Animasyon standart formüle uygun şekilde masaldan uyarlanır. Bu defa bütün insanlar beyazdır, ırkçılık mesele olmaktan çıkarılır. Öte yandan bir çok insan-dışı karakter söz konusudur. *Kül Kedisi*'nin en yakın destekçisi fare de bunlardan biridir. Fare figürü Disney markasının bir işareti

⁵⁰⁷ 1940'lar, Disney'in ırkçı temsillerinin en görünürlük kazandığı dönemdir. Üstelik bu dönemde herhangi bir seyircinin ya da eleştirmenin bu düzenlemelere tepki vermesi durumu söz konusu olmaz. Bernice W. Kliman, "Biscuit Eater: Racial Stereotypes" (1978) başlıklı makalesinde, 1972 yılına gelindiğinde, bir çok film yapımcısının siyahları daha eşit şekilde temsil etme konusunda ortak bir noktaya vardığını ama Disney animasyon ve filmlerinin bu "farkındalığa" ulaşmada çok başarılı olmadığını ifade eder. Buna rağmen, Disney'in 1940'larda ırkçı temsil düzenlemeleri hiçbir şekilde fark edilmez ve eleştirilmezken; 1972'ye gelindiğinde ırkçılığa dair küçük nüanslar dahi fark edilir hale gelmiştir. (Makalenin devamı için bkz: Bernice W. Kliman, "The Biscuit Eater: Racial Stereotypes", *Phylon* (1960-) Vol:39, No:1, s:87-96, <http://www.jstor.org/stable/274435>)

⁵⁰⁸ Booker, a.g.e., s:21

⁵⁰⁹ Susan Ohmer, "That Rags to Riches Stuff: Disney's Cinderella and the Cultural Space of Animation", *Film History*, Vol:5, No:2, Animation, 1993, s:232, <http://www.jstor.org/stable/27670722>

olarak okunur; Perrault'nun masalının “Disneyleştirilmesi” sürecinde eklenen bir figürdür. Animasyonun sunduğu düş imkanı ve kaçış fantezisi dönemin koşulları düşünülerek parlatılır. Seyirciye zorluklar karşısında “hayal kur ve bekle” mesajı verilmektedir. İyilik perisi ve yakışıklı prens gelecektir. *Kül Kedisi*'nin çizgi film formatı ve pastoral sonu, çocukların *Kül Kedisi*'nin uğradığı duygusal şiddet sahnelerinden travmaya etkisi yaratmasını engellemek için düzenlenmiştir. Booker'ın *Kül Kedisi* ile ilgili önemli yorumlarından biri, onun sadece evlilik fantezisi üretmediği aynı zaman tüketim fantezisi de ürettiği görüşüdür. Animasyonun savaş sonrası ekonomik büyüme esnasında tanıtılması Booker'a göre rastlantı değildir. İyilik meleği yeni doğmakta olan tüketici kapitalist sistemin yerine çalışır, *Kül Kedisi*'ne sunduğu bir çok pahalı “şey” buna işaret eder. İyilik meleğinin sunduğu bütün güzel şeylerin gece yarısında ortadan kaybolması ise kasıtsızca yapılan kapitalizmin sağlığının müphemliğine dair bir hatırlatmadır.⁵¹⁰



Görsel 3.8. Savaş sonrası büyüyen ekonomi *Kül Kedisi* (1950) animasyonunda “tüketim fantezisi”nin parlatılması ile kendisini hissettirir. Fetişleştirilen nesnelere örnek kareler.

Disney'in “popülerleştirdiği” *Kül Kedisi*'nde sınıf dinamikleri çok göze batmadan ama “etkili” şekilde değiştirilmiştir. Burjuva ideolojisi “orta sınıf” a sızacak bir kanal bulmuştur. Disney versiyonu *Kül Kedisi* de “burjuva ideolojisi”nin değerlerine hizmet eder. Fakat *Kül Kedisi* “yüksek” burjuva değerlerini Barthes'in ifadesi ile “minik burjuva normlarına” dönüştürmüştür.⁵¹¹

⁵¹⁰ Booker, a.g.e., s:23

⁵¹¹ Panttaja, a.g.m., s:100

Disney 1951’de yayınlanan *Alice Harikalar Diyarı*’nda (Alice in Wonderland) ile masallardan ve prenseslerden bir sapma yaşar. Düş ögesinin dikkat çektiği *Alice Harikalar Diyarı*’nda, bireysel hayal gücü kutsanır görünür, sonunda ise bireylere statükonun kabulü tavsiye edilir.⁵¹² Animasyondaki The Queen of Hearts önemli bir karakterdir; animasyonda büyük, tuhaf ve son derece maskülen şekilde temsil edilir. Küçük, efemine King of Heart’ın tam tersidir. The Queen of Heart, Booker’ın ifadesine göre, kendi kadınsı doğasını reddeden ve domestik rollerden kaçan kadının imajını sunar. Bu da son derece çirkin, kaba ve olmak istenilmeyecek bir imajdır. Cinsiyetine rağmen sahip olduğu otorite, onu Alice’in zıddı olarak uğursuz ve tehditkar bir figür haline getirir. Alice hikaye boyunca pasif, ağırbaşlı ve tartışma götürmez şekilde kadınsıdır. Hikayenin sonunda uygun mekanına döndüğünde kazandığı değerli ders, domestik alanından çıkmanın getireceği tehlikelerdir.⁵¹³



Görsel 3.9. Kadınsı doğasına “aykırı” davranan maskülen The Queen of Heart (solda), efemine King of Heart (ortada) ve “ağırbaşlı” Alice (sağda) karakterlerinden görüntüler.

Kül Kedisi ve *Alice Harikalar Diyarı* animasyonlarında hayal gücü konformizmi önermek için kutsanır. 1953 yapımı *Peter Pan*’da ise çocukluğun kutsanması, çocukluğa ait şeylerin saklanması ile mümkün görülür. Genç Wendy Darling’in, Peter Pan, Kaptan Hook ve diğer erkeklerin dünyası olan Neverland’a (Disneyland’ın müjdecisi olan yer)

⁵¹² 2010 yılında Tim Burton’ın çektiği *Alice Harikalar Diyarı*’nda ve devam filmi olan 2016 yılına ait *Alice Harikalar Diyarında 2/Aynanın İçinden* filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri bakımından farklı düzenlemeler söz konusudur. Alice karakteri özgür ve bağımsız şekilde temsil edilirken; filmin sonunda kutsanan “kapitalizmin gücü” olur. Öte yandan devam filmi *Aynanın İçinden* de hikayeye kötü karakter The Queen of Heart ile iyilik perisi White Queen karakterlerinin çocukluğu dahil edilmiş ve kötü karakterin neden “kötü” olduğuna dair bir anlatı kurulmuştur. İlk filmde gemisi ile ticaret yapmak için okyanuslara açılan Alice, ikinci filmde annesini de yanına alarak kendi şirketini kurar. Her iki filmin de Disney yapımı olduğu düşünüldüğünde, temsil bağlamında yapılan değişiklikler ile hikayeye katılan motiflerin çekildikleri dönem ile olan ilişkilerine dikkat etmek gerekmektedir.

⁵¹³ Booker, a.g.e., s:24

girişi ve sonrasında İngiliz burjuvasına ait dünyasına domestik sorumluluklarını yerine getirmek için dönüşü anlatılmaktadır. Hikayenin sonunda, Wendy “doğasına uygun şekilde” olgunlaşır ve kendi çocuklarına sahip olur. Booker, *Peter Pan*’ın en dikkat çekici yönünün, Wendy karakterinin olgunlaşmasına işaret eden “cinselleştirilme” (sexualization) eylemi olduğunu söyler. Disney’in 1950’lerdeki animasyonları kadını özellikle domestik alan ile birleştirecek şekilde düzenlenmiştir. Bu görüşe göre, “erkekler erkek olacak”tır; yani doğası gereği “yaramazlık” yapma hakkına sahiptir. Kadınların görevleri onları evcilleştirerek sorumluluklarını kazandırmak, iş sahibi olmalarını sağlamak, eve döndürmektir. Kadınlar ailelerin kurucusu ve destekleyicisidir. 1950’lerin ana mesajı bu bağlamda, zorunlu olarak kadınların olgunlaşmasını ve sorumluluklarını kabul etmesini sağlamak üzerine kuruludur. Booker, bu dönemde Disney’in bütün protagonistlerinin neden kadın olduğunu bu şekilde açıklığa kavuşturmanın mümkün olduğunu söyler. Bu görüş, kadınları bir çok açıdan kısıtlamaktadır. İlk olarak onlardan olgunlaşmaları ve “şımarık” erkeklere yol gösterici olmaları beklenmektedir. *Kül Kedisi*⁵¹⁴ ve *Uyuyan Güzел* animasyonlarında prensler “aktif” rol oynamaya zorlanırlar. Prenseslerin kurtarılmak üzere beklemeleri, prenslerin harekete geçmelerini ateşleyen unsurdur. Bu sayede kahraman gibi davranabilmekte ve yola gelerek evlenmektedirler.⁵¹⁵



Görsel 3.10: *Peter Pan* (1953) animasyonunda Wendy karakterinin “cinselleştirilmesi”ne dair kareler

Booker, Disney animasyonlarında sıklıkla kullanılan hayvanların, kapitalist düzenin insan dışındaki canlıların dünyasına verdiği zararın bir telafisi; burjuva

⁵¹⁴ Kül Kedisi masalının 1930 ve 1940’larda farklı şirket ve isimler tarafından uyarlanan versiyonları da bulunmaktadır. Susan Ohmer, Disney’in *Kül Kedisi* ile yapılan diğer uyarlamaları karşılaştırır. Disney’in *Kül Kedisi*’nde toplumsal cinsiyet rollerine dair düzenlemelerde prensesin “domestik”liğine ve pasifliğine karşın diğer uyarlamalarda prensesin temsilinin çok daha farklı olduğunu aktarır. (Çalışmanın devamı için bkz: “That Rags to Riches Stuff: Disney’s Cinderella and the Cultural Space of Animation”, Film History, Vol:5, No:2, Animation, 1993, 231-249, <http://www.jstor.org/stable/27670722>)

⁵¹⁵ Booker, a.g.e., s:25

ideolojisinin bir hassasiyeti olarak işlendiğini söyler. İlginç bir tespitte bulunur Booker, buna göre, Disney evreninde hayvanlara duyulan duygusal yakınlığa kediler dahil değildir. Disney şirketinin ana figürü olan farenin düşmanı olan kedi, uğursuz, hırsız ve kötüyle işbirliği içinde gösterilir. *Leydi'nin Aşkı* (Lady and the Tramp, 1955) animasyonundaki köpekler ile kedilerin temsiline bakıldığında fark açık şekilde anlaşılır. Cins bir köpek olan dişi Leydi ile sokak köpeği Tramp arasında yaşananları anlatan animasyonun zihinde en fazla yer edinen sahnelerinden biri siyam kedilerinin dans ettiği sahnedir. Disney külliyyatının Oryantalist imajlarından birini oluşturan bu sahnede, siyam kedileri, oryantalist bir ortamda gözlerini sinsice kısarak hem korkutucu hem de merak uyandırıcı şekilde dans eder. Eleanor Byrne ve Martin McQuillan, kedilerin “oyunbaz, iki yüzlü, sorun çıkarıcı, otlakçı, Asya'nın illegal göçmenleri”nin tasviri olduğunun altını çizerler. Booker, Amerika Birleşik Devletleri'nin tarihinde Asyalı göçmenlerle ilgili, 1882'deki Çin'in İhraç Edilme Hareketi'nden de (Chinese Exclusion Act) anlaşılacağı üzere geçmişe giden bir şüphenin olduğunu söyler. Irkçı Japon karşıtı propagandalar, Amerikalı Asyalılara⁵¹⁶ zulüm, II. Dünya Savaşı sırasında Doğuya ve Asya'ya karşı ırkçılığın hayatta ve güçlü olduğunu göstermektedir. Kedi tasviri, Kore Savaşı'nın propaganda görüntülerinde de Asyalı toplumların imajını temsil etmiştir. Hiroşima ve Nagasaki'deki atom bombalarının suçluluk duygusu, 1950'lerde ırkçılığa yeni bir endişe eklemiştir. Bir Amerikalının kafasındaki antikomünist histeri ile birleşen bu tedirginlik, Çin'deki komünist devrim ve onu izleyen Kore Savaşı ile daha da artmıştır. Booker, *Leydi'nin Aşkı* animasyonundaki Siyam kedilerinin bu yüzden sadece oryantalist stereotipleştirme⁵¹⁷ değil, aynı zamanda anti-komünist stereotipleştirme olduğunu söyler. 1950'ler boyunca Disney animasyonlarındaki kedi figürlerinin işlevinin komünizmin simültane figürü olduğunu söylemenin mümkün olduğunu ekler Booker.⁵¹⁸

⁵¹⁶ “Asyalı Amerikalılar” a dair dikkat çeken bir kültürel çalışma olarak, Sheng-Mei Ma'nın, **The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity** başlıklı çalışması hatırlanabilir. Yazar Asyalı Amerikalı kimliği üzerinden Oryantalizmin kendisini örmeye ne şekilde devam ettiğini tartışmaktadır. (Devamı için bkz: Sheng-Mei Ma, **The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.)

⁵¹⁷ Asyalılara dair ırkçı ve oryantalist söyleme sahip bir diğer Disney yapımı *İsviçreli Robinson Ailesi*'dir (Swiss Robinson Family, 1960). Filmde “hayvan gibi ses çıkaran”, “sarı renkli” Asyalılar tehlikeli korsanlar olarak temsil edilir. Fakat filmdeki nihai amaçları beyaz Amerikan erkeğinin gücünü destekleyip, beyaz Amerikalı kadının iffeti için bir tehdit oluşturarak kolonist fantezilere “katkı” sağlamaktır. (Devamı için bkz: Review by: Elena Tajima Creef, *The Journal of Asian Studies*, Vol:60, No:4, (Nov., 2001) s:1131, <http://www.jstor.org/stable/2700032>)

⁵¹⁸ Booker, a.g.e., s:27



Görsel 3.11: Leydi ve mutlu ailesi



Görsel 3.12: Asyalıları temsil eden siyam kedileri

Leydi'nin domestik mutluluğuna karşı bir tehdit oluşturan “cani kediler” bir çok Amerikalı için 1950'lerin ortasında kendi rahat hayatlarının sinsi yabancılar tarafından tehdit edildiği hissini sembolünü oluşturur. Leydi kendi domestik alanının dışını merak edip banliyöye gittiğinde bir çok tehlike ile karşılaşır. Tramp'ı da geri alıp evine sağ salım döndüğünde ise Tramp'ın aşırı maskülen⁵¹⁹ enerjisini dindirir ve onu evcilleştirir. Booker, Amerikalı çocuklara nakledilen mesajın açık olduğunu söyler: “Sizin için en iyisi evde oturmanız, kurallara uymanızdır. Sizi kirletecek yabancıardan ve fakir insanlardan uzak durmalısınız. Bu arada, küçük erkekler bir süre küçük erkek gibi davranabilirler, bu sürede kızlar sorumluluklarını bilmeli ve onları evcilleştirmeli, onların faydalı işlerle meşgul olmalarını sağlayarak erkekleri yetişkinliğe eriştirmelidir.” Animasyonun sonunda Tramp karakteri ulusal ajandanın servis ettiği kriterlere göre asimile olur; evcilleşir, “kedi”ler tarafından gelecek saldırılara karşı ekstra koruma sağlayacak şekilde güçlenir, etnik ve sosyal marjinalliğinden tamamen uzaklaşır.⁵²⁰

Disney'in neredeyse tamamen hayvan karakterlerden oluşan *Leydi'nin Aşkı* animasyonunun ardından *Uyuyan Güzel* (Sleeping Beauty, 1959) gelir. *Uyuyan Güzel*'de hayvanlar arka planı daha sıcak kılmak üzere tasarlanmıştır, minör rol oynarlar. Animasyonun arka planı etkileyicidir, Disney artistlerinin Orta Çağ sanatı çalışmalarının

⁵¹⁹ Maskülenlik meselesi, 1950'lerde Disney'in sadece animasyonlarında değil Disney'in filmlerinde de işlenen bir “mesele”dir. 1954 yapımı *Denizler Altında 20.000 Fersah* (20.000 Leagues Under the Sea) filmi, maskülenliği bilim, teknik ve güç mitleri dolayısıyla okumaya izin veren sembolik bir metin olarak dikkat çekmektedir. James W. Maertens'in “Between Jules Verne and Walt Disney: Brains, Brawn and Masculine Desire in 20.000 Leagues Under the Sea” başlıklı makalesi, orijinal metnin Disney tarafından uyarlanması esnasında hangi öğelerin dönüştürüldüğünü inceler. Şiddet, rekabet ve bireysellik filmde öne çıkan temalar olarak dikkat çekmektedir. (Çalışmanın devamı için bkz: Science Fiction Studies, Vol:22, No:2, 1995, s:209-225, <http://www.jstor.org/stable/4240426>)

⁵²⁰ Booker, a.g.e., s:27

bir yansıması olarak geliştirilmiştir. Booker, Disney’in daha ilk zamanlarından itibaren yaptığı filmlerin çocuklar kadar yetişkinlere de hitap etmesi gerektiğini anladığını ifade eder. Animasyonun sonunda Prenses Aurora ile Prens Phillip’in evlenip sonsuza kadar mutlu yaşayacağı önceden bilinir. Animasyonun Orta Çağ’a özgü düzenin kapsamı şunu önermektedir; böyle şeyler yalnızca geçmişte yaşanır ve modern zamanda yaşanması beklenemez. Bunun yanı sıra Booker, toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin *Uyuyan Güzel*’de bir çok Disney filminden daha sorunlu olduğunun altını çizer. Prenses Aurora son derece stereotiptir; dikkat çekici şekilde güzeldir ve ön plana çıkarılan özellikleri sadece şarkı söyleyip dans etmek ve temizlik yapmaktır.⁵²¹



Görsel 3.13: *Uyuyan Güzel* (Sleeping Beauty, 1959) animasyonunda dans eden, şarkı söyleyen ve temizlik yapan prenses Aurora.

Yüzbir Dalmaçyalı (One Hundred and One Dalmatians, 1961) Disney’in klasik dönemi 1950’lerin sonunda şirketin pazarda düşüşe geçişini başlatan zayıf bir animasyondur. Bir diğer başarısız yapım bir efsanenin “Disneyleştirilmiş” versiyonu olan *Orman Çocuğu* (The Jungle Book, 1967) animasyonudur. *Orman Çocuğu*, *Güney’in Şarkısı*’ndan sonra siyahilerin en ırkçı temsiline sahiptir. Siyahileri orangutanlarla özdeşleştirilen stereotipik bir düzenlemeye sahiptir. Booker, 21. Yüzyılın standartları için şok edici bulunan benzeri ırkçı imajların, 1967 yılı için çok da öyle olmadığını söyler. Yapımcılar ilettikleri mesajlara çok da dikkat etmeksizin, Disney geçmişinden (çocukları

⁵²¹ Booker, a.g.e., s:28

eğlendiren ve şirkete kâr sağlayan) denenmiş ve onaylanmış imajları⁵²² yeniden üretmektedirler.⁵²³

Booker, bahsedilen “dikkatsizliğin” sadece Disney evreninde olmadığını, Amerikan film endüstrisinin geneline ait bir miras olduğunu söyler. Çocuk filmi yapımcıları sıklıkla izleyici kitlesinin “masumluluğu”na güvenerek, bunun çocukları filmlerdeki zararlı okumalardan koruyacağını varsaymaktadır. Bu görüşe göre, çocuk görüşü, *Orman Çocuğu* animasyonundan ırkçı bir eğilim kazanmayacaktır, maymunların temsilinden ırkçı bir çıkarımda bulunmayacak; Afrikalı Amerikalılar ile maymunlar arasında bir benzerlik kurmayacaktır.⁵²⁴ Booker bu görüşün tamamen yanlış olduğunu savunur. Dinsel öğretiler bir tarafa bırakılarak bütün çocukların masum doğduğu kabul edilse bile, çocukların çok kısa sürede kültürel öğretilerden (örneğin filmlerden) gelen uyarıcılara göre düşünme yetilerini geliştirdikleri bir gerçektir. Booker “çocukların masum oldukları” söylemine dair ilginç bir noktaya daha dikkat çeker. Bu söylem Amerikan kültüründe 1920 ile 1950 tarihleri arasında yaygınlık kazanmıştır. Çocuklara yönelik medyanın arttığı döneme denk gelen bir zamanlama söz konusudur. Masumluluğun “popüler kültürün ahlakdışı öğelerinden” etkilenmeyeceği görüşünün kendisi masumluk için bir tehlike ve tutarsızlık yaratmaktadır.⁵²⁵

Sammond, çocuk ve masumiyet arasındaki ilişkiye dair olan söylemi yaratmada Disney şirketinin bilinçli bir etkiye sahip olduğunun altını çizer. Şirket kendisine dair, diğer popüler kültür formlarının “bozucu” etkilerinden uzak bir “kale” görüntüsü çizmenin yanı sıra, “normal” ve “tabii” Amerikalı çocuk tanımını dikkatli şekilde “beyaz (ve daha çok erkek), Protestan” ve “orta-sınıf”tan gelen şeklinde yapar.⁵²⁶ Disney, “kurnazca” filmlerin çocuklar için kötü etkileri olduğu kaygısını yerleştirirken kendisini bu filmlerin antitezi olarak sunmuştur. Bu pazarlama planına göre, kötü etkilerinin

⁵²² Disney’in ırkçı imajları Miki Fare karakterinin ilk kısa çizgi filmlerinden itibaren söz konusudur. Booker’ın geçmişte denenmiş ve onaylanan imajların tekrar ediliyor, görüşü bu bakımdan bir gerçekliğe dayanmaktadır. ırkçı temsiller ile ilgili bkz: http://www.cracked.com/article_15833_the-9-most-racist-disney-characters.html, <http://www.complex.com/pop-culture/2014/05/most-racist-moments-disney-movies-cartoons/mickeys-man-friday>

⁵²³ Booker, a.g.e., s:30

⁵²⁴ *Orman Çocuğu* (1967) animasyonunda orangutanları siyahilerin seslendirmesinin tam olarak orangutanlarla siyahiler arasında ilişki kurulmasına yol açmıştır. (Konu ile ilgili yapılan bir alımlama çalışması için bkz: Kevin M. Tavin, David Anderson, “Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom”, *Art Education*, Vol.56, No:3 (May, 2003), <http://www.jstor.org/stable/3194050>)

⁵²⁵ Booker, a.g.e., s:31

⁵²⁶ Sammond, a.g.e., s:10

olunduğunun bilinmesi çocukları filmlerden uzak tutmaya yetmez, bu noktada çocukların arzularını yerine getirmek için Disney kendisini bir alternatif olarak sunar. Sammond, bu stratejinin merkezinde tüketim imajının olduğunu söyler. Çocuklar da (Walt Disney tarafından) Amerikan değerlerine ve tüketime katılmış görülürler. *Pinokyo*'nun pazarlanmasına ve bunun sonuçlarına bakıldığında, Sammond, filmin şu düşüneyi aktaran geniş bir söylemin parçası olduğu ortaya koyar; “*Pinokyo*'yu tüketmek için *Pinokyo*'yu izle, *Pinokyo*'yu tüketmek Walt Disney'i tüketmektir, Walt Disney'i tüketmek, Amerikalı olmanın ana unsurlarına dahil olmaktır.”⁵²⁷

Booker, Disney şirketinin bu fikirleri sadece yaymadığını aynı zamanda kendisinin de gerçekten buna inandığını söyler. Şirket kendi beyaz, erkek ve orta sınıfa bakışını öyle odaklanmıştır ki diğer bakış açıları karşısında tam anlamıyla kör kalmıştır. Aynı ihtimal, Disney filmlerindeki cinsiyetçi imajlar için de geçerli olabilir. Irkçı ve cinsiyetçi söylemler daha ön planda tartışılırken “sınıf”a dair söylemler daha silik kalmıştır. Booker, Amerikan filmlerinin genelinde zenginlerin tipik olarak sakar, efemine ve yozlaşmış şekilde temsil edildiğini, Disney'in de bu konuda istisnai bir durum oluşturmadığını söyler. Bu arada çalışkan ve hırslı orta sınıfın üyeleri aynı zamanda daha güvenilir ve yeteneklidir. Klasik dönem animasyonlarında, Disney bir çok şirketin yaptığından daha fazla fakirleri (özellikle de mülteci ve beyaz olmayanları) beceriksiz, işbirlikçi ve sahtekar ya da basitçe kendilerine ayrılan yerde herhangi bir finansal olaya bulaşmadan ve ekonomik açıdan iyileşmeyi istemeden yaşayıp giden kitleler temsil eder. Booker, Disney'in üretim mantığına dair yaptığı bu açıklamadan sonra, Disney filmlerinin spesifik bir amaçla sadece fakir göçmenleri karalamak için çekilmediğini, yapımcıların kendi beyaz, orta sınıf bakış açısının içinde kaybolduklarına yeniden dikkat çeker.⁵²⁸

Disney durmadan sihirli hikayeleri üretmeye devam etmektedir. Disney şirketinin dehası ise, onun düzenli şekilde ve etkili yollarla kapitalist rutine işlerlik kazandırmasıdır. Disney'in hem hayalleri hem de sistemi şekillendiren bir fabrika gibi çalıştığını öne sürer Booker. Walt Disney'in Amerikan kültürüne en büyük katkısı, insan benzeri fare karakterini bulması ya da hayallerin genişliğini anlaması değildir. Walt

⁵²⁷ Sammond, a.g.e., s:113

⁵²⁸ Booker, a.g.e., s:32

Disney, yüksek teknoloji ile donanmış tema parkları ve animasyonlarıyla bağlantılı montaj üretim çizgisi ile Fordist tekniklere nasıl işlerlik kazandırılacağına başarılı bir örneğidir.⁵²⁹ Kendisini evrensel bir kimliğe dönüştüren Walt Disney, hayal gücünü ve zekayı kendi “muhafazakar” ideolojisi bağlamında kurmuştur. Etkili bir “büyücü” olarak gerçek dünyayı sentetik bir evrende zapt etme eğilimindedir.⁵³⁰

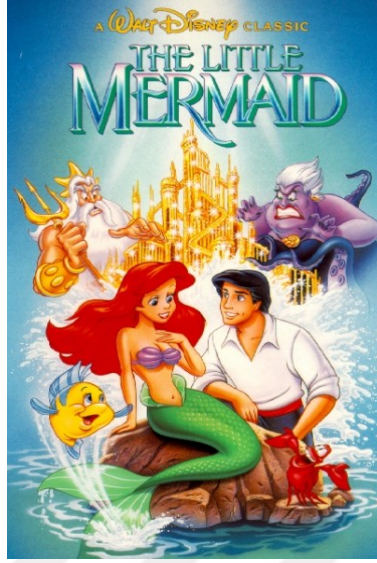
Booker, Disney’in ikinci dönemini “Disney’in ardından Disney: Disney’in Çocuk Filmlerindeki Hakimiyetinin Düşüşü, Yükselişi ve Yeniden Düşüşü” olarak isimlendirir. 1959 ile 1989 arası prenses anlatılarına rastlanılmayan bir dönemdir. 1989’da *Küçük Deniz Kızı*’nın (The Little Mermaid) yayınlanması ile 1950’lere ait birçok nostaljik (cinsiyetçi, ırkçı vb.) motifin yeniden bir canlandırıldığı bir dönem başlar. *Küçük Deniz Kızı* ile başlayan dönem, sıklıkla Disney’in Rönesans’ı olarak anılmaktadır. Booker, *Küçük Deniz Kızı*’nın en dikkat çeken yapım olmasının nedeninin yeni tema ve teknikleri tanıttığı için olmadığını ileri sürer. Animasyonun yaptığı, Disney’in ilk döneme ait büyü/sihir faktörünü yeniden işlerliğe koymasındır.⁵³¹ Disney’in Andersen Masalları’na geri döndüğü uyarlaması *Küçük Deniz Kızı*’nda, masalın orijinalinde olmayan bir “mutlu son” söz konusudur. Andersen’in masalına Disney’in kadının mutluluğu için tanımlanan formülün olmazsa olmazı olan prens ile “mutlu son” faktörü eklenmiştir. Booker, *Küçük Deniz Kızı*’nda ayrıca dikkat çekici olanın, Ariel’in sadece Prens Eric’e ilgi duyması değil, aynı zamanda insanlığın, “kapital”in bütün unsurlarına da hayranlık duyarak “tüketim”e dair mesajı öne çıkarması olduğunu ekler. Ariel, insanlara ait dünyayı dışarıdan izlerken, insanların kullandıkları bütün “şeyler” büyülü materyaller olarak gösterilir.⁵³²

⁵²⁹ Booker, a.g.e, s:35

⁵³⁰ William A. Covino, “Walt Disney Meets Mary Daly: Invention, Imagination and the Construction of Community”, *Jac*, Vol:20, No:1, 2000, s:153, <http://www.jstor.org/stable/20866303>

⁵³¹ Disney şirketinin zamanında tutan formülleri yeniden canlandırma yönünde bir eğilimi vardır. Her dönemde böyle örneklerle rastlanabilmektedir. Çok yakın zamana ait örnekler için dahi geçerli bir durumdur bu. 2016 yılında seyirci ile buluşan domestik *Kül Kedisi* uyarlaması bunun en güncel örneğidir.

⁵³² Booker, a.g.e., s:53



Görsel 3.14: 22 yıl aranın ardından prenses anlatılarına dönen Disney'in "Rönesans"ını başlatan *Küçük Deniz Kızı* (The Little Mermaid, 1989) animasyonunun afişi

Küçük Deniz Kızı (1989), *Güzel ve Çirkin* (Beauty and the Beast, 1991), *Aslan Kral* (The Lion King, 1994) animasyonları erken dönem animasyonlarının özelliklerini nostaljik öğeler olarak içlerinde barındırır. Disney'in nostaljiye olan eğilimi özgünlükle ilişkili iken, 1990'lardaki bu klasik filmlerden pastişler postmodernizm ile ilişkili düşünülmelidir.⁵³³ Disney, *Küçük Deniz Kızı* (1989) ile yeniden prenses anlatılarına döndüğünde, son on yılda terkedilen prenses formülünün hala işlediğini fark eder ve bir diğer prenses uyarlaması *Güzel ve Çirkin* (1991) ile yoluna devam eder. 25 Milyon dolara mal olan animasyon yerel box-office kayıtlarında 145 milyon dolar, dünya genelinde ise 400 milyon dolar getiren çok kazançlı bir iş olur. İlk kez Oscar'a aday olan animasyon *Güzel ve Çirkin*; Disney'in masal uyarlamaları arasında daha "çağdaş" bir görünüme sahiptir. Belle'in kılık kıyafeti, ilgileri kadar arka plan çizimleri de bunu destekler. Bununla birlikte özellikle müzik animasyonun "sihirselsel" aurasını yaymada en etkili faktördür. Animasyonda sihirli ev eşyalarına ayrılan rollerin fazlalığı dikkat çekicidir. Sihir ile insana dönüşen ev eşyalarıyla ilgili, bunlara atfedilen sihirselsel olma özelliğinin tüketimin idolleştirilmesi/ilahlaştırılması ile bağlantılı şekilde okur Booker.⁵³⁴

⁵³³ Booker, a.g.e., s:37

⁵³⁴ Booker, a.g.e., s:58-59



Görsel 3.15: Önceki prenses uyarlamalarına göre daha “çağdaş” bir görüntü sunan prenses Belle ve animasyonda fazlasıyla rol alan tüketim kültürü ile bağlantılı şekilde düzenlenen “sihirli” ev aletlerinin görüntüleri.

1992 yapımı iyi iş yapan *Aladdin* animasyonunda da “sihir” önemli bir faktördür. *Aladdin* animasyonu tartışmasız şekilde iyi ve kötüyü ırk üzerinden temsil etmesi ile dikkat çeker. Animasyondaki iyi/pozitif karakterlerin hepsi değişmez şekilde tamamen Ari⁵³⁵ özelliklerine sahiptir. Hikayenin bütün kötülükleri ise abartılı şekilde (kanca burunlu olmak gibi) seyirciler için Arapları çağrıştıracak şekilde düzenlenmiştir. Hikayenin sorun yaratan karakteri *Aladdin*, animasyonun başında hırsız olarak tanıtılır. Booker, *Aladdin*'in kendisine atfedilen “sözde” kötü özelliklere rağmen seyircide “soylu” bir aileden geldiği izlenimini yaratacak şekilde tasarlandığını söyler. *Aladdin* ile ilgili bir diğer dikkat çekici yorum, animasyonun bir çok yönden (özellikle de ana karakterlerin özellikleriyle) “sinsice” Amerikanlaştırılmış olmalarıdır. Disney'in 1990'larda “çok kültürlü” bir üretime geçtiği düşüncesi ile sunulan animasyonun merkezinde yine beyaz, orta sınıf ve “Amerikan olan” vardır. Booker, Disney için çok kültürlülüğün aslında “iki kültürlülük” anlamına geldiğini öne sürer. “Normal kültür”, yani ana akım beyaz Amerikan kültürü ve temsilleri ile egzotik insanlar topluluğundan oluşan bütün “batılı olmayan kültürler”. *Aladdin* animasyonu bunun iyi bir örneği olarak okunabilir. *Aladdin* aynı zamanda Disney'i bugünlere getiren pazarlama unsurlarının ve kararlılığın bir ürünüdür. Genç seyircinin daha yönlü olan sofistike ilgileri ile ailelerinin eş zamanlı seyrini mümkün kılacak düzenlemelere ağırlık verilmiştir. Geçmişe ait olduğu hissi uyandırılan hikaye, modern müzikler ile harmanlanır. Sonuçta ise, *Aladdin*'in büyük gişe başarısı şirketi yeni bir animasyon için cesaretlendirir ve onun ardından 1994 yazında 80 milyar dolara mal olan *Aslan Kral* (The Lion King) yayınlanır. Bu rakam *Aladdin*'in iki

⁵³⁵ Hint-Avrupa dil ailesinden herhangi bir dili konuşan halk.

katıdır fakat geri dönüşü dünya genelinde 800 milyon dolar olur. Hem Amerika’da hem de dünyada o zamana kadar en çok kazandıran animasyon olur. Masal uyarlamalarından farklı şekilde, *Aslan Kral* çok daha eski ve basit bir efsaneye dayanmaktadır. İyi ve kötüye dair efsanenin mesajı, görev ve sorumluluklar üzerine kuruludur. *Aslan Kral*, diğer Disney animasyonlarından çok daha fazla harekete geçmeyi sağlayan bir metne dayanır. Öte yandan, *Aslan Kral* animasyonu da prenses anlatılarının Amerikan ideolojisi ile olan çelişmesini taşır; miras yoluyla gelen ayrıcalık emeğin üzerinden tutulur. (Simba kral olmayı hak edendir çünkü kralın oğlu olarak doğmuş ve vaftiz edilmiştir. Bu pozisyon için herhangi bir yetenek göstermesine gerek olmaksızın böyledir. Scar ise katıksız şekilde “şeytan”dır çünkü “doğal” olan bu kuralları her yönden ihlal etmeye çalışmaktadır.) Hemen sonra yayınlanan *Pocahontas* (1995) diğer Disney animasyonlarından gerçek bir karakteri konu alması bakımından ayrılır. 1996’ya yayınlanan *Notre Dame’in Kamburu* (The Hunchback of Notre Dame) ile Disney’in çocuk filmi olarak animasyonları kazançlı bir markete dönüştürme girişiminde bulunduğu açığa çıkar. Animasyonun öncesinde ve sonrasında bir çok ürünün piyasaya sürüldüğünü ifade eder Booker. *Güzel ve Çirkin*’i üreten ekip tarafından üretilen *Notre Dame’in Kamburu*, taassup ve baskı eleştirisi yaptığı için Disney evreninin en politik filmlerinden biri olarak görülür. Bu animasyonlar çocuk filmleri için yeni açılımların keşfedildiği animasyonlardır. *Herkül* (Hercules, 1997) Disney’in Yunan mitolojisinden aldığı bir ilhamdan hareketle bir hikaye kurgular. 1998’de ise bir Çin efsanesinden uyarlanan *Mulan* animasyonu yayınlanır. *Mulan* pasif olmayan/hareketli (action-oriented) Disney prenseslerindedir. Bu eğilim Disney’in 1990’larda işleme koyduğu bir düzenleme olarak görülmektedir. *Mulan*’da toplumsal cinsiyet meselesi hikayenin önemli bir faktörüdür. *Mulan* animasyonunda Çin kültüründeki patriyarkal düzen eleştirisi yapılır. Burada işlenen mesaj, Batı kültüründe kadınların daha eşit olduğunu düşündürmek üzeredir. Bu sırada Disney’in geleneksel tarihdışılık/tarih hatası ve tarihsel yanlış eğilimi hiç olmadığı kadar ön plandadır. Animasyon Çin tarihinin Batı tarihinden daha az saygın olduğu mesajını taşımaktadır.⁵³⁶

⁵³⁶ Booker, a.g.e., s:58-64



Görsel 3.16: 1990’larda Disney’in “çok kültürlü” bir görünüm sunmasını sağlayan *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) animasyonlarının afişleri.

Bu dönem farklı kültürel hikayeler, mitler ve efsanelerden beslenen Disney’in seyircisi için “dünya kültürü”nü derlediği dönem olarak tartışılabilir. Disney’in uyarlama geleneği ilk dönem klasik masal uyarlamalarından itibaren devamlılığını sürdürmüştür. Fakat 90’larda kültürel bir çeşitlenmeye gidildiği açıktır. Fakat bu “çeşitlilik” yukarıda da tartışıldığı üzere aslında iki kültürün göstergesidir; Amerikan kültürü ve “diğerleri”. Uyarlanan bütün hikayelerde Amerikanlaştırılan karakterler “iyi”, diğer kültürlerin karakteri ise “kötü”dür.

Mulan’da Çin’in Hunlar tarafından istilası söz konusu olur. Hunların temsili animasyonu ırkçı kodları⁵³⁷ bakımından çok problemlidir. Şeytanlaştırılan Hunlar, Çinlilerden çok daha karanlık ve tehlikeli şekilde temsil edilir. Görücü usulü evliliğe direnen *Mulan*, savaşçı babasının kılığına girerek Hun işgaline karşı savaşa katılır. Savaş boyu kendi kimliğini saklar fakat bu esnada ordudan Kaptan Li Shang’a gönlünü kaptırır. Hun işgalini önleyen *Mulan*’ın gerçek kimliği ortaya çıkınca başı derde girer. Ve

⁵³⁷ Amerika’daki birinci ve ikinci nesli Asyalı-Amerikalı kadınlar üzerinde yapılan bir araştırmada, Asyalı kadınların temsil düzleminde ve tüketici alışkanlıkları bağlamında ne şekilde “Amerikanlaştırıldıkları” ortaya konmaya çalışılır. Güneydoğu Asya’ya ait bir etnik gruptan gelen Hmong kökenli kızlara *Mulan* animasyonu seyrettirilir. Animasyonun sonunda Hmong kızlar “kötü adamın Hmong olması”ndan duydukları endişeyi dile getirirler. Hmong kızlar, popüler kültürde karşılaştıkları bütün “kötü” temsillerin ya Hmong ya da Müslüman olduklarını ifade eder. Aslında *Mulan*’daki “kötü adamlar” Hmong değil, Hun’dur. Araştırmayı yürüten Stacey J. Lee ve Sabina Vaught, Hmong kızların ifadelerini (animasyonu seyrederken kendilerini “kötü” ile özdeşleştirerek bundan utanç duymalarını) popüler kültürün temsil bağlamında yarattığı hiyerarşinin ne şekilde manipülatif olabileceğinin bir işareti olarak okur. Beyaz ve orta sınıf olmayan seyirci üzerinde, “gurur” ve “utanma” arasında oluşturulan çekişme popüler kültürün bütün formları tarafından yaratılmaktadır. (Çalışmanın devamı için bkz: Stacey J. Lee, Sabina Vaught; “You Can Never Be Too Rich or Too Thin”: Popular and Consumer Culture and the Americanization of Asian American Girls and Young Women, *The Journal of Negro Education*, Vol: 72, No:4, Commercialism in the Lives of Children and Youth of Color: Education and Other Socialization Contexts (Autumn, 2003), s:461, <http://www.jstor.org/stable/3211196>)

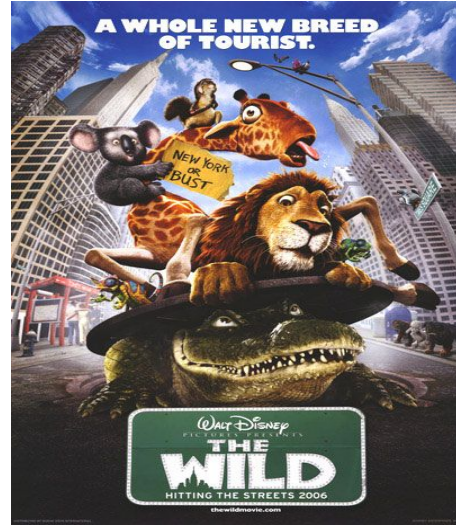
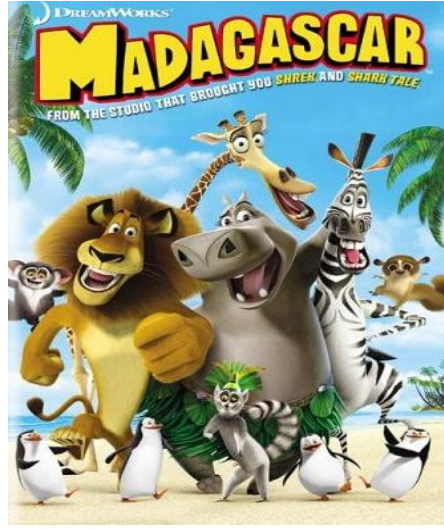
hikayenin sonunda bütün kahramanlığına rağmen, ait olduğu egzotik dünyanın bir yansımasıymış gibi, geleneksel kadın rolüne yeniden yerleştirilir. Disney'in bir sonraki animasyonu sürekli "yeniden çekilen" hikaye *Tarzan* (1999) olur. 450 milyon dolarlık bir başarı sağlayan *Tarzan* sıklıkla Disney Rönesansının düşüşe geçmeden önceki son başarılı animasyonu olarak düşünülür; sonradan gelen animasyon/filmler hem kar hem de artistik başarı bakımından düşüş yaşar. *Aslan Kral* ve *Tarzan* animasyonlarında Afrika tamamen hayvanlardan oluşan bir toprak parçası gibi gösterilir, etrafta hiç Afrikalı bulunmamaktadır. Bununla birlikte *Tarzan*, *Aslan Kral* gibi iyi ve kötüyü tanımlayan bir animasyon değildir. *Tarzan*, iyi goriller ile istilacı beyaz insanlar arasında yaşananları anlatır. Hikaye Disney'in tipik iyi olan "doğal" ile kötü olan "doğal olmayan" arasındaki zıtlık üzerine kurulmuştur. Afrikalıların gösterilmemesi sorununun yanı sıra, bir diğer sorunlu mesaj; beyaz İngiliz Jane Porter'ın *Tarzan*'a aşık olması üzerine, Afrika'da *Tarzan* ve goriller ile yaşamaya karar vermesidir. Mesaj, bir kadın için "doğal" ortamın yer neresi olursa olsun, "adam"ının yanı olduğudur.⁵³⁸

2000 yapımı *Şaşkın İmparator* (The Emperor's New Groove) Disney'in 1990'lardaki çok kültürlü hikaye trendinin devamıdır. 2000 yılının en başarılı Disney animasyonu ise gerçekçi tasarımıyla *Dinozorlar* (Dinosaur) olur. Teknik açıdan gösterdiği gelişme ile *Dinozorlar* animasyonu Disney'in farklı yollardan da olsa, Pixar ile rekabet edebileceği mesajını vermiştir. Booker, bununla birlikte animasyonun hikayesinin zayıf olduğunu söyler. Disney'in geçmişi yeniden işleme/şekillendirme eğilimi, istediği içerikten seçip alma şeklinde gerçekleşmektedir. Bunlara rağmen *Dinozorlar* gişede büyük başarı kazanır ve Disney Rönesans'ının son iyi örneklerinden biri olur. Disney Rönesans'ının sıkıntıya girdiğinin ilk belirgin işareti ise *Defîne Gezegeni* (Treasure Planet, 2002) olur. Pixar'ın popüleritesi giderek artmaktadır, eleştirileri hep olumlu yöndedir; öte yandan DreamWorks tarafından tanıtılan ilk *Shrek* (2001) gişede *Aslan Kral*'dan daha başarılı olur. *Defîne Gezegeni*'nin "sönük" kalışı, Disney'in hayvanlar üzerinden yaptığı tiyatral düzenlemelerle iletildiği ağır eğitsel mesajları bir kenara bırakması gerektiğinin işaretidir, der Booker. *Defîne Gezegeni*, tarih dışı postmodern düşünme şeklinin Disney animasyonundaki görüntüsü olarak okunabilecek

⁵³⁸ Booker, a.g.e., s:65

bir metindir. 2002 yapımı *Lilo ve Stitch*, Disney'in tipik bireysellik hikayesinin bir örneğidir. Gişede önemli bir başarı getiren animasyon, DVD satışlarını ve Disney kanalında televizyon serisi olarak devamını tetikler. Fakat ardından yine başarısız animasyonlar gelir; *Ayı Kardeş* (Brother Bear, 2003) ve *Kahraman İnekler* (Home on the Range, 2004). Disney, *Kahraman İnekler*'in şirketin son geleneksel canlandırma ile ürettikleri animasyon olduğunu açıklamalarının ardından (daha sonra bu kararı iptal etmişlerdir) tamamen bilgisayar ortamında hazırlanan (fully computer-generated animation) *Cesur Cıvcıv* (Chicklen Little, 2005) yayınlanır. Dünya genelinde 314 milyon dolar kazandıran *Cesur Cıvcıv*, Disney için yeni bir zıplamanın potansiyeli olarak görülür. Fakat hemen ardından gelen *Vahşi Doğa* (The Wild, 2006) animasyonun maliyetini dahi karşılamayacak kadar kötü bir gişe geliri elde eder. 2007 yılında vizyona giren *Robinson Ailesi* (Meet the Robinson), bilim kurgu görüntüsünün ardında, Disney'in geleneksel "gerçek öz" anlatısını taşır. Animasyonun sonunda Walt Disney'den bir alıntı ekranda yer alır: "Burada, geriye çok uzun süre bakmayız, ilerlemek için hareket etmeye devam ederiz, yeni kapıları açmak için ve yeni işler yapmak için, çünkü biz meraklıyız ve merak bizi yeni yollara sürükler." Hikayede bir karakterin kendi yolunu bulması için geçen bu alıntı, Disney şirketinin kendi sürecini de açıklığa kavuşturur. *Robinson Ailesi*'nin orta halli başarısı, Disney'in animasyon sektöründe artık tek başına olmadığı ve onu şekillendiremeyeceğini ortaya koyar. Pixar ve *Shrek* ile *Madagaskar* yapımlarıyla büyük başarı kazanan DreamWorks'un rolleri artık kesinleşir. Özellikle DreamWorks ile Disney animasyonları konuları bakımından ciddi benzerlik gösterirken daha başarılı olan DreamWorks yapımları olur. (2005 yılında DreamWorks tarafından yapılan *Madagaskar* ile 2006 Disney yapımı *Vahşi Doğa* her açıdan birbirine çok benzeyen hikayelere sahiptir. Fakat *Madagaskar*, *Vahşi Doğa* 'dan çok daha başarılı olmuştur.) Disney'in Rönesans'ı sonrasında yaptığı ilk adım, bir süredir animasyon dünyasının lideri konumunda olan Pixar'ı almak olmuştur.⁵³⁹

⁵³⁹ Booker, a.g.e., s:65-76



Görsel 3.17: DreamWorks yapımı *Madagaskar* (2005) **Görsel 3.18** Disney yapımı *Vahşi Doğa* (2006)

Pixar animasyonları hem teknolojik arka planı hem de Disney'in konu olarak "sihir"e odaklanması bakımından klasik Disney animasyonlarından farklıdır. Booker, buna rağmen Pixar'ın ideolojisi ile Disney'in ideolojisi, doğallık ve "otantik"lik⁵⁴⁰ bakımından birbiriyle örtüştüğünü öne sürer. *Oyuncak Hikayesi* (1995) animasyonunu örnek veren Booker, hikayesi gereği animasyonun tüketim kültürünü gerçek anlamda kutsadığını söyler.⁵⁴¹ İlk bölümde de tartışıldığı üzere, iki şirketin birleşmesinin ardından gelen gişe başarısı büyüktür. Ortak yapımlar, gişede olduğu kadar Oscar adaylığında ve ödülleri de başarı sağlamışlardır. "Sihrin yüksek teknolojisi ile buluşması" olarak yorumlanan birleşme, Disney'e teknolojiyi yanına alarak ilerleme imkanı verirken, Pixar'a da animasyonlardan türetilen satış geliştirme yöntemleri ile çok daha fazla kazancı garantilemiştir.

⁵⁴⁰ Disney'in "doğal" ve "otantik" ideolojisi çalışmanın ilerleyen sayfalarında daha ayrıntılı şekilde tartışılacaktır.

⁵⁴¹ Booker, a.g.m., s:100

Tablo 3.1: Pixar-Disney ortak yapımlarının sinema salonlarında elde ettiği gelir tablosu

Film	Bütçe	Kuzey Amerika		Dünya Genelinde
		Açılış	Brüt	
<i>Oyuncak Hikayesi</i>	\$30 million	\$29.1 million	\$191.8 million	\$373.6 million
<i>Bir Böceğin Hayatı</i>	\$120 million	\$33.3 million	\$162.8 million	\$363.3 million
<i>Oyuncak Hikayesi 2</i>	\$90 million	\$57.4 million	\$245.9 million	\$497.4 million
<i>Sevimli Canavarlar</i>	\$115 million	\$62.6 million	\$255.9 million	\$525.4 million ^[29]
<i>Kayıp Balık Nemo</i>	\$94 million	\$70.3 million	\$339.7 million	\$867.9 million ^[30]
<i>İnanılmaz Aile</i>	\$92 million	\$70.5 million	\$261.4 million	\$633.0 million
<i>Arabalar</i>	\$120 million	\$60.1 million	\$244.1 million	\$462.2 million
<i>Ratatouille</i>	\$150 million	\$47.0 million	\$206.4 million	\$620.7 million
<i>WALL-E</i>	\$180 million	\$63.1 million	\$223.8 million	\$533.3 million
<i>Yukarı Bak</i>	\$175 million	\$68.1 million	\$293.0 million	\$735.1 million
<i>Oyuncak Hikayesi 3</i>	\$200 million	\$110.3 million	\$415.0 million	\$1,067.0 million
<i>Arabalar 2</i>	\$200 million	\$66.1 million	\$191.5 million	\$562.1 million
<i>Cesur</i>	\$185 million	\$66.3 million	\$237.3 million	\$540.4 million
<i>Canavarlar Üniversitesi</i>	\$200 million	\$82.4 million	\$268.5 million	\$744.2 million
<i>Ters Yüz</i>	\$175 million	\$90.4 million	\$356.5 million	\$857.6 million
<i>İyi Bir Dinazor</i>	\$175–200 million	\$39.2 million	\$123.1 million	\$332.2 million
<i>Kayıp Balık Dori</i>	\$200 million	\$135.1 million	\$485.5 million	\$1,017.6 million

(Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Pixar_films)

Pixar animasyonları, tüketim kültürü tarafından kabul gören –ya da karşı konulamayan- postmodernist kültürün tam ortasında yer alırken, Disney’in “klasik” animasyonları da “görsel”in alternatif bir tüketimi olarak yayınlanmaya devam etmektedir. Fakat çocuk filmi işinin dramatik şekilde değiştiği açıktır. Çocuk filmleri 80’lerden bu yana çok daha “kazançlı” bir eğlence aracı olmuştur. Booker, Pixar’ın çocuk film endüstrisinin merkezinde olduğunu söyler. Disney’in kazanamadığı kadar Oscar kazanmasını ve gişede gittikçe yükselen başarısını bunun işaretleri olarak okur. Öte yandan Pixar’ın başarısı demek artık Disney’in de başarısı demektir. Çok yönlü bir medya

birleşmesi olan bu “devasa” işbirliği, çocuk film endüstrisinin merkezinde yer almaktadır.⁵⁴²

Ortak yapımların yanı sıra Disney, “alternatif” üretimlere birden fazla koldan devam etmektedir. Prenses anlatıları, birleşme sonrası Disney’in üretime yalnız devam ettiği yollardan biridir. Tek istisna 2012 yapımı *Cesur* (Brave) animasyonudur. Pixar ile ortak yapım olan *Cesur*, yayınlandığı dönem Disney’in “klasik” masal anlatısından ve prenses kalıplarından en uzağa giden animasyon olması bakımından dikkat çekmiştir. *Cesur* ve değişen diğer prenses temsillerine ilerleyen bölümlerde ayrıntılı şekilde irdelenecektir. Bu noktada akılda tutulması gereken, Disney’in 2000’lerden itibaren toplumsal cinsiyet rollerinin temsili bakımından izlediği yeni yolun açılmasında popüler kültürün evrildiği yeni durumlar kadar (örneğin toplumsal cinsiyet meselesinin kendisinin popülerlik kazanması), bir şirket olarak hayatta kalmaya çalışan Disney’in sektöre giren diğer şirketlerden de etkilendiği gerçeğidir. Fakat bu etki, Disney “ideolojisi”nin tamamen devre dışı bırakılması anlamına gelmemektedir. *Cesur* animasyonunda ana kahramanın alışlagelen “güzellik” şablonunun dışına çıkmasının; aynı karakterin Disney prensesleri evrenine sokulduğunda son bulması örneğinde olduğu gibi.

3.3.3. Disney Şirketi’nin Yerel ve Küresel Tüketimi

Bu bölümde sadece Disney Animasyon Şirketi’ne değil, Disney’in yerel olduğu kadar küresel tüketimini ve yayılımını da mümkün kılan diğer şirketlerine/ortaklıklarına bakılacaktır. Walt Disney Şirketi, Hollywood içinde “sinerjik üretim zinciri”nin başlamasında önemli bir rol oynayan şirkettir.⁵⁴³ 1930’larda bağımsız bir yapım şirketi olarak yola çıkan şirket, 1950’lerle birlikte televizyona da kanalize olmuş ve tema parkları açmaya başlamıştır.⁵⁴⁴ 1948 yılında Times Dergisi, Disney’in “girişimci zekası”ni kutsarken, Mickey Mouse’un çok geniş bir alana yayılan pazarlama faaliyetleri “hayranlıkla” karşılanır. 1963 yılında National Geographic dergisi ise Walt Disney’i “kahkahanın ve eğitimin dehası” olarak idealleştirilir.⁵⁴⁵ 1980’lerden itibaren şirket

⁵⁴² Booker, a.g.e., s:112

⁵⁴³ Janet Wasko, **How Hollywood Works**, Sage Publications, 2003, s:13

⁵⁴⁴ Wasko, a.g.m., s:455

⁵⁴⁵ Eric Smoodin, “Cartoon and Comic Classicism: High-Art Histories of Lowbrow Culture”, *American Literary History*, içinde s:129-140, Vol:4, No:1, (Spring-1992), s:130, <http://www.jstor.org/stable/489941>

Disney markasının da ötesinde daha geniş bir yelpazede ürünler vermeye başlar. Disney Şirketi, 2000 yılında 25,4 milyon dolarlık bir ciroya sahip ve farklı yatırım ve eylemler içerisinde çok uluslu bir medya ve eğlence şirketleri yığını haline gelmiştir. Wasko, şirketin birincil hedefinin hissedarlarına para kazandırmak olduğunun akılda tutulmasının önemli olduğunu ifade eder. Bunun için şirketin kendisiyle ilgili literatüründe açıkça ifade edilen amacına bakmak yeterlidir. Örneğin şirketin web sitesinde şu ifade açıkça yer almaktadır: “Disney’in öncelikli amacı hisse değerlerini arttırmak ve böylelikle şirketin yaratıcı, stratejik ve finansal açılarından dünyanın en büyük eğlence şirketi haline getirmektir.” Şirketin CEO’su Michael Eisner’den 2000 yılına dair bir alıntı ise şöyledir: “Başarı bazen neyi başarılı yaptığımızı size unutturabilir. ... Bizim sanat yapmak gibi bir zorunluluğumuz yok. Bizim bir şeyleri anlamak gibi bir zorunluluğumuz da yok. Tek hedefimiz daha çok para kazanmak.” Wasko bu aktarımların “basit” görünebileceğini ancak Disney’in ticari ve kâr temelli bir çabanın ürünü değil de kutsal ve özel bir şey olarak görme eğilimi yüzünden bu noktayı ayrıca vurgulamanın gerekli olduğunun altını çizer. Walt Disney Şirketi de diğer bütün şirketler gibi hissedarlarının kazançlarını artırmayı öncelikli hedef sayar. Şirket yeni iş alanlarına kayabileceği gibi bazı holdinglerini de yıllar içerisinde elinden çıkarabilir. Yöneticiler şirketin karlarını arttırma konusundaki başarılarına göre kalırlar ya da giderler. Temel motivasyon olan karlılık baki kalır.⁵⁴⁶

Disney imparatorluğunun ne kadar geniş bir alana yayıldığı herkes tarafından kolayca fark edilememektedir. Wasko, kâr amacı güden bir şirket olarak Disney’in yirmi birinci yüzyılın başında holdinglerinin ve faaliyetlerinin durumuna bakar. Wasko’nun sunduğu veriler, Disney’in ne denli farklı alanlarda paralel şekilde varlığını sürdürdüğünü ve yerel olduğu kadar küresel tüketiminin de nasıl sağlandığını ortaya koymasından aydınlatıcıdır.⁵⁴⁷ Disney, kuruluşunun (1923) ardından elli yıllık süreçte çizgi film üreten bir şirketten çok geniş “alan”da üretim (animasyon, sinema filmi, çizgi roman, tüketim malları, eğitim ekipmanı vb.) ve dağıtım yapan bir şirkete dönüşmüştür.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Wasko, a.g.m., s:456

⁵⁴⁷ Wasko, a.g.m., s:457

⁵⁴⁸ Smith, a.g.m., s:270

Disney şirketinin elinde çok farklı eğlence ürünleri bulunmaktadır. Bunlar çizgi filmler ve diğer kurmaca filmlerin üretildiği Walt Disney'in yanı sıra Touchstone, Hollywood, Miramax, Merchant Ivory gibi markalar altında üretilmektedir. Dolayısıyla şirketin dağıtımını yaptığı filmler arasında aileye yönelik ve PG (parental guide/ebeveyn eşliğinde) damgasına sahip filmlerin yanı sıra erişkin içeriğine sahip ya da yabancı filmler de bulunmaktadır. Buena Vista ve Miramax da hesaba katılırsa şirket örneğin 1998 yılı içerisinde 1,5 milyon dolar ciro elde etmiş ve Amerika ve Kanada piyasasının yaklaşık yüzde 22'sine sahip olmuştur. Buena Vista Ev Eğlencesi şirketi dünya genelinde Disney'in ev videosu ve interaktif ürünler alanındaki işlerini yürütmektedir.⁵⁴⁹ Disney Şirketi'nin kendisine ait üç kanalı ABC, Lifetime ve Disney Channel'dir.⁵⁵⁰ Disney Şirketi'nin medya ağı Disney Channel/ABC Televizyon Grubu ile ESPN ve Freeform Şirketlerinin sağladığı yayın, kablolu yayın, radyo yayıncılığı, basım ve dijital işletmeden oluşan çok geniş bir alandan oluşmaktadır.⁵⁵¹

Disney gişede başarı elde eden animasyonların, tiyatro oyunlarını da gerçekleştirir. Manhattan'da sadece sahne ürünleriyle ve Times Meydanındaki Disney Dükkanı ile değil ABC binasına da sahip olan emlak holdingleriyle de büyük bir görünürlüğe sahiptir. Müzik ürünleri de Disney'e daha farklı imkanlar sağlarken çizgi filmleri özellikle daha karlı hale getirmektedir. Buena Vista Müzik grubu artık Disney'in müzik alanındaki çalışmalarını için çatı görevi görerek Hollywood Records, Mammoth Records ve Lyric Street Records gibi şirketleri bünyesinde toplamakta ve geniş bir yelpazede müzik ürünleri sunmaktadır.⁵⁵² Disney şarkılarını ünlü şarkıcıların seslendirmesi yaygın bir durumdur. Bu şarkılar animasyonlardan kırılan görüntüler ile klipeleştirilmektedir. Dahası, sıklıkla yabancı dillere çevrilmekte ve reklam kampanyalarında önemli rol oynamaktadır. Sonunda ise, animasyonlardan bağımsız bir fonksiyon kazanmakta ve film müziği olarak dolaşıma girerek hit olmaktadır.⁵⁵³

⁵⁴⁹ Wasko, a.g.m., s:457

⁵⁵⁰ Covino, a.g.m., s:153

⁵⁵¹ Media Networks, <https://thewaltdisneycompany.com/about/#our-businesses>, (15 Aralık 2016)

⁵⁵² Wasko, a.g.m., s:457

⁵⁵³ Justyna Deszcz, "Beyond the Disney Spell or Escape into the Pantoland", Folklore içinde (83-91), Vol:113, Nisan, 2002, s:91, <http://www.jstor.org/stable/1261008>

Disney'in pazarlama faaliyetlerinin "efsane"ye yönelik olduğu sıklıkla kabul edilen bir görüştür. Daha yeni stratejilere rağmen tarihsel olarak hep öncelikli olmuştur. Walt Disney şirketi ürettiği ve lisansını aldığı sayısız ürünle Hollywood'da pazarlama konusunda önde gelen şirketlerdendir.⁵⁵⁴ 1970 yılında, Disney ailesi, Walt Disney'in ölümünün ardından ona, şirketine ve ürettiklerine dair bir Walt Disney Arşivi'ni oluşturmaya karar verir. Bu hareket, Disney Şirketi'nin hiçbir zaman Walt Disney'den ayrı düşünülmemeyeceğinin bir işareti olarak da okunabilmektedir. Arşivin kendisi kurulmasının ardından kısa bir süre içinde büyümüş ve başlı başına bir "tüketim" mecrasına dönüşmüştür.⁵⁵⁵

Disney Online internet üzerinden gerçekleştirilen hizmetler, etkileşimli yazılımlar, etkileşimli televizyon ve internet siteleri için içerik sağlamaktadır. www.disney.com sürekli dünya genelindeki en popüler siteler arasında gösterilmektedir. The Daily Blast katılımcı temelli bir web sitesi olarak Disney'in sahibi olduğu şirketlerin çeşitli ürünlerini de içerir. Disney şirketi, çizgi roman, çocuk dergilerinden ve yetişkin içerikli dergi ve kitaplara kadar farklı türlerde basılı yayın da üretmektedir. Şirketin iddiasına göre 1998 yılı sonunda şirketin basılı ürünleri otuz yedi dilde yayınlanmakta ve 100'den fazla ülkeye dağıtılmaktadır. Şirket ayrıca çocuk yayıncılığı alanında dünya genelinde diğer bütün yayıncıları geride bıraktıklarını iddia etmekte ve ayrıca Hyperion çatısı altında ESPN Books, Talk/Miramax Books, ABC Daytime Press ve Hyperion East gibi yayınevlerine de sahip bulunmaktadır.⁵⁵⁶

Disney imparatorluğunun bir çok büyük tema parkı⁵⁵⁷, oteli, alışveriş merkezi ve dinlenme tesisi bulunmaktadır. Disneyland, Walt Disney World, Shanghai Disney

⁵⁵⁴ Wasko, a.g.m., s:458

⁵⁵⁵ Smith, a.g.m., s:272

⁵⁵⁶ Wasko, a.g.m., s:459

⁵⁵⁷ Şirketin, hayata geçemeyen ama epey spekülasyon yaratan tema park projeleri de bulunmaktadır. Bunlardan en dikkat çeken, Virginia eyaletine kurulması planlanan ve 1994 yılında tanıtımları yapılan tarih konseptli "Disney's America"dır. Tema parkta Disney Şirketi Amerika'nın tarihinin "seslendiricisi" olarak kendini konumlandırır. Parkın kurulacağı Haymarket isimli yere Disney Şirketi, 3.000 doğrudan 16.000 dolaylı şekilde iş imkanı sunar. Fakat küçük grupların protestoları ile başlayan hareket büyüyerek projenin iptaline kadar gider. O dönem Disney'in yöneticisi olan ve projeye kişisel bir önem atfeden Michael Eisner için protestolar şaşırtıcı olur. Ayrıca tema park projesi pek çok akademisyen ve tarihçiyi, Disney'in Amerika'nın tarihini seslendirme ve dolayısıyla şekillendirme hakkını kendisinde görmesi üzerine tartışmaya sevk etmiştir. (Ayrıntılı tartışma için bkz: Marcia G. Synnott, "Disney's America: Whose Patrimony, Whose Profits, Whose Past?", The Public Historian, Vol:17, No:4, 1995, s:43-59, <http://www.jstor.org/stable/3378384> Konu ile ilgili bir diğer makale için bkz: Richard Francaviglia, History after Disney: The Significance of "Imagineered" Historical Places, The Public Historian, Vol:17, No:4, 1995, s:69-74)

Resort, Disneyland Paris, Tokyo Disney Resort, Hong Kong Disneyland, Disney Cruise Line, Disney Vacation Club, Aulani Disney Resort⁵⁵⁸ Disney'in küresel yayılımında önemli yer tutan tema parklardır. Tema parkların Disney'in "reel dünyayı Batı kültürüne göre kolonileştirmek" amacına karşılayan bir fonksiyonu vardır.⁵⁵⁹

1995'te ABC/Capital Cities'in satın alınmasıyla Disney Amerikan medya endüstrisindeki büyük oyuncularından biri haline gelmiştir. ABC televizyon kanalı Disney ürünlerinin tanıtımı için büyük imkanlar yaratırken, ABC'nin popüler programları da Disney imparatorluğu tarafından ilhak edilmiştir. Disney, bunun yanı sıra (ABC'ye bağlı) on adet televizyon kanalına da sahip olarak ülke nüfusunun yüzde 25'ine ulaşabilir hale gelmiştir. Şirket, sahip olduğu kırk iki radyo istasyonu ise haftada 13 milyon kişiye ulaşmaktadır. Disney'in kanallarından birçoğu ABC Radio Network adındaki 4.400 istasyonun bağlı olduğu ve haftalık 147 milyon kişiye ulaşan bir oluşuma dahildir. ESPN Radyosu 24 saat yayın yapan ve bayraktarlığını Chicago'daki ESPN Radyo 1000'in yaptığı bir radyo kanalıdır.⁵⁶⁰

Disney, ABC üzerinden Hearst Şirketiyle birlikte ESPN'in yüzde 80'ine sahiptir. Şirket dört yerel kablo kanalına, bölgesel bir konsorsiyuma, yirmi bir uluslararası kanala, radyo, internet, perakende, baskı şirketlerine ile yeme içme ve eğlence mekanlarına sahiptir. ESPN International'ın ise 190 ülkede 152 milyon eve ulaştığını iddia edilmektedir. ESPN faaliyet alanlarını yakın dönemde genişletmiştir. ESPN Dergi, ESPN Radyosu, ESPN Zones (yemek ve eğlence merkezleri), Disney Cruise Line gemilerinde hizmet veren ESPN Skybox ve ESPN ürünleri bunların bazılarıdır. Bu arada ESPN.com'un da internet genelindeki en popüler sitelerden biri olduğu söylenmektedir. Disney'in diğer kablolu televizyon şirketleri ise şöyledir: Disney Channel, A&E yayın grubunun yüzde 37,5'i, History Channel'ın yüzde 37,5'i ve Lifetime Eğlence Hizmetleri'nin (Lifetime ve Lifetime Sinema Kanalı dahil) yüzde 50'si, E! Eğlence Televizyonu'nun (120 ülkede seyredilen E! dahil) yüzde 39,6, Style (tasarım, moda ve

⁵⁵⁸ Parks and Resorts, <https://thewaltdisneycompany.com/about/#our-businesses>, (16 Aralık 2016)

⁵⁵⁹ Covino, a.g.m., s:154

⁵⁶⁰ Wasko, a.g.m., s:459

dekorasyon işleriyle ilgilenen), Toon Disney (Disney programlarının dönüşümlü yayımlandığı) ve SoapNet (24 saat yayın yapan dizi kanalı).⁵⁶¹

Disney Şirketi'nin medya ve eğlence dünyasındaki yerinin “önemi” açıktır. Bu sektör, en azından Amerika'da, şirketlerin ayrıldıkları ya da sektör dışından şirketlerle birleşerek çok yönlü ve ulus ötesi holdingleri oluşturdukları yoğunlaşan bir sektördür. Bu medya devlerinden, The News Corp., AOL Time Warner Inc. ve Viacom Inc. Disney gibi şirketlerdir. Diğer büyük medya şirketleri ise medya organlarının yanı sıra diğer sektörlerde yatırımlara sahiptir. Bunlara örnek olarak da General Electric Co., Vivendi Universal (eski Seagrams) ve Sony Corp. verilebilir.⁵⁶²

1998 yılında yapılan bir araştırmayı aktaran Wasko, Amerika'da büyük televizyon kanallarına sadece dokuz şirketin sahip olduğunu söyler. Bu kanallar, sinema filmlerinin üretim ve dağıtımını yürütmenin yanı sıra, televizyon programlarının yüzde 95'ine yapımcı, ortak yapımcı ve finansör olarak müdahil olmakta ve kablo televizyon kanallarının yüzde 95'inin sahibi ya da finansal ortağı konumundadır. Bu çalışmadan sonra CBS, Viacom'u satın alarak dokuz şirketten birini daha ortadan kaldırmıştır. Daha sonra 1990'larda bu sekiz devasa şirket, bir medya ve eğlence oligopolü oluşturmuştur. Bu şirketler bazı alanlarda rekabet halinde olsalar da hep birlikte ülkenin bilgi iletişim kaynakları üzerinde inanılmaz bir yoğunlaşmayı ifade etmektedir. Disney Şirketi de bazılarının ifade ettiği şekliyle “Ulusal Eğlence Devleti”ni oluşturan bu oligopolün bir parçası olarak değerlendirilmelidir.⁵⁶³

Wasko'nun verileri, Disney'i tek başına bir “eğlence” şirketi olarak düşünmenin mümkün olmadığını ortaya koyması bakımından anlamlıdır. Çok yönlü ve katmanlı bir yayılıma/işbirliğine sahip olan Disney'in her koşulda “hayatta kalma” çabasının şirketin kendisi için olduğu kadar, işbirliği içinde olduğu diğer şirketler için de önem taşımaktadır. Geçen bölümlerde ayrıntılı şekilde anlatılan Disney Pixar birleşmesi örneğinden de anlaşılacağı üzere, Disney için sektörün her kolunda ilk sırada kalmak her

⁵⁶¹ Wasko, a.g.m., s:459

⁵⁶² Wasko, a.g.m., s:459

⁵⁶³ Wasko, *How Hollywood Works*, s:11-14

zaman önemli olmuştur. Bunun için kilit nokta girişte başarı sağlayan animasyon filmi yapmaktır. Disney Şirketi, diğer üretimlerini de ciddi şekilde etkilediği için, animasyon stüdyosunu canlandırmak konusunda gerekli olan adımı Pixar'ı satın alarak atmıştır. Her koşulda ortaklara daha fazla kâr sağlama zorunluluğunu dile getiren Michael Eisner'in CEO'lüğünün son bulma nedeni de 2000'lerde animasyon stüdyosunun süregiden başarısızlığı olmuştur. Eisner'in işine ortaklardan oluşan yönetim kurulunun son vermesi ironik olduğu kadar, sistem için sistemin devamından daha önemli bir şey olmadığını göstermesi bakımından da düşündürücüdür.

3.3.4. Disney Şirketi'nin Tüketim Kültürü ve Kültürel Emperyalizm Bağlamında İrdelenmesi

Önceki bölümde incelendiği üzere Disney'in ulusötesi ve çok yönlü bir şirket olması; onun küreselleşen dünyadaki kültürel iktidarını güçlendirmektedir. Disney'in "kültürel bir emperyal" olarak incelenmesi, onun tüketim kültürünü hangi kanallar ile şekillendirdiğini ortaya koymayı mümkün ve gerekli kılmaktadır. Disney'in bütün manevraları daha fazla kazancı garantilemek; dolayısıyla da daha fazla tüketimi sağlamak üzere gerçekleşmektedir. Bir animasyon filminin "seyredilmesi" ile başlayan ve çok yönlü kanallardan devam eden tüketim sirkülasyonu ise nihai olarak Disney'in beslediği Amerikan ideolojisinin dünyaya yayılması ve Amerika'nın kültürel iktidarının hep mevcutmuşçasına kanıksanması ile son bulmaktadır.

Bu bağlamda Ariel Dorfman ve Armand Mattelart'ın *Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?* (1997) başlıklı çalışmaları, Disney'in kültürel emperyal kimliğine dair yapılan en eski çalışma olarak hala etkinliğini korumaktadır. İkilinin çalışması Disney'in "masum" çehresinin ardında yatan kültürel emperyalizme dair yapılan çalışmaların en bilinenidir. "Disney ideolojisi"ni ortaya koyan ikili Marksist eleştirinin yanı sıra göstergebilim ve psikanalizden de faydalanmıştır. Yazarlar, ele aldıkları metinlerde Üçüncü Dünya halklarının "soylu vahşiler" şeklindeki temsilini ve tüketim övgüsü gibi parçaları belirleyerek Disney ideolojisini açığa çıkarırlar.⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Wasko, a.g.m., s:462

Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı? çalışması Disney'in Latin Amerika'ya yönelme hikayesini aktarır. II. Dünya Savaşı, şirketin gelirinin yarısını sağlayan kârlı Avrupa pazarının kapılarını kapayınca, ABD hükümeti Disney'in Latin Amerika'ya yönelmesine yardımcı olmuştur. Yine Washington sayesinde, stüdyoyu felce uğratma yolundaki grevin çözülmesi hızlandırılmış ve Disney'e, tam iflasın eşiğinde olduğu bir anda savaş süresince temel dayanağı olan propaganda filmleri yapma görevi verilmiştir. Sonradan Latin Amerika İşleri Koordinatörü olan Nelson Rockefeller, Disney'in bu yarımküreye bir “iyi-niyet elçisi” olarak gidip Nazi propagandasına karşı savunmasız olan kalpleri ve zihinleri kazanmak için bir animasyon yapmasını sağlar. *Merhaba Dostlar* (Saludos Amigos, 1942) adlı bu animasyon Disney için büyük reklam olmasının yanı sıra Latin Amerika için bugün de geçerli olan bir diplomatik ders olarak hizmet görür. “Elçi” Disney ve sanatçılarını kıtayı dolaşırken gösteren gezi filmi, yer yer Brezilya, Arjantin, Peru ve Şili'deki “yaşamı” ABD'nin görmek ve yerel halka göstermek istediği gibi tanıtan sahnelerle doludur. Komik papağanlar, neşe dolu sambalar, lüks plajlar ve akılsız çobanlarla simgelenen bir yaşamdır bu.⁵⁶⁵

Herbert Schiller, medyanın dünya kapitalizmi içindeki yerini göstermeyi hedeflerken dikkatleri “modern dünya sisteminin merkezini ideolojik olarak destekleyen bilişimsel altyapıya yöneltir: Bu da Disney gibi çok uluslu şirketlerdir. Çokuluslu medya şirketleri “modern dünya sistemi ve onun belli başlı öğelerinin, özellikle de çokuluslu şirketlerin reklamı, korunması ve yayılmasını” sağlayan araçlar olarak işlev görmektedirler. Schiller'in görüşünün merkezinde, medya emperyalizminin “gelişmekte olan” toplumlar açısından medyanın gelişmiş toplumlarındaki –özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki- ticari işlevinin uzantısı olması yatar. İzleyiciler, kapitalist üretim düzeninin “iyi tüketicileri” yapılmak üzere aslında bir ticari pazarlama aracı olarak görülmektedir.⁵⁶⁶

Bu noktada Disney'in ulusötesi bir şirket olarak ilişkisel şekilde kültürel emperyalizme ve tüketim kültürüne yaptığı katkının eleştirel şekilde ele alınması gerekmektedir. Disney'in izlediği yerel ve küresel yayılımda önemli rol oynayan

⁵⁶⁵ Mattelart, Dorfman, a.g.e., s:21

⁵⁶⁶ Herbert Schiller'den akt. John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm**, çev: Emrehan Zeyrekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s:62-63

pazarlama stratejileri ve reklamlar; Batı kültürünün ve yaşam tarzının başka kültürlere sızma sürecini tanımlayan kavram yine kültürel emperyalizm kavramıdır.⁵⁶⁷ Guy Debord'un, gösteri dağıtıcısı toplumun az gelişmiş bölgelere yalnızca ekonomik üstünlüğü ile egemen olmadığı; onlar üzerinde bir *gösteri toplumu* olarak da egemenlik kurduğu ifadesini burada hatırlamak anlamlı olabilir. Modern toplum maddi temelin henüz olmadığı her yeri, tüm kıtaların toplumsal yüzeyine göze ve düşe seslenerek işgal etmektedir.⁵⁶⁸

Konu ile ilgili çarpıcı bir örnek olarak, Disneyland'ın Paris'te yer alan tema parkı "Küçük Bir Dünya"da (It's a Small World) yapılan düzenlemeleri hatırlamak anlamlı olacaktır. İlk olarak parkın adı iki dostun beklenmedik bir zamanda ve mekanda karşılaştıklarında söyledikleri "dünya ne kadar da küçük" ifadesi ile benzeşmektedir. Bu vurgu Disney'in Amerikan ideolojisini diğer kültürleri kabul eder görünürken aslında ne şekilde üstün kıldığının ilk işaretidir. Park düzenlemesinde yer alan botların üzerinde yapılan gezintide hem görsel hem de "aura" oluşturması bakımından evrensel motifler seçilmiş, bir harmoni oluşturulmuştur. Dünyanın çeşitli ülkelerini temsil eden yerel kıyafetler giyen oyuncak bebekler, yerel dansları yerel enstrümanlar eşliğinde yapmaktadır. Fakat yol boyunca müzik sözleri ile Avrupa ve Amerika'ya eşlik eder. "Küçük Bir Dünya"daki "evrensel" harmoninin müziği şunu söyler: "hepimiz aynı şarkıyı söylüyoruz." Bu geziye gömülü olan "güç ilişkileri"nde "Küçük Bir Dünya" kültürel temsilin politik yönüne dair bir çok sorunun adresi olmaktadır. "Küçük Bir Dünya"daki evrensel harmonide "hepimiz aynı şarkıyı söylüyoruz" görüntüsünün ardında "hepiniz bizim şarkımızı söylüyorsunuz" vurgusu vardır. Müzik burada çok yüksek bir politik amacın normalleştirilmesinde kilit bir rol almaktadır.⁵⁶⁹ "Küçük Bir Dünya" tema parkların bütün dünyayı nasıl "Amerikalaştırdığını" anlamada bir örnek olarak düşünülebilir. Bir yeri sömürgeleştirmek üzere işleyen kültür, o yere ait kimliğe bakışı gözetim altına almakla meşgul olmaktadır.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Douglas Kellner, "Reklam ve Tüketim Kültürü", (der. ve çev.) Yusuf Kaplan, **Enformasyon Devrimi Efsanesi: Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi** içinde, Kayseri: Rey Yayıncılık, 1991, s:79

⁵⁶⁸ Armand- Michele Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, çev: Merih Zıllıoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s:75

⁵⁶⁹ Laudan Nooshin, "Circumnavigation with a Difference? Music, Representation and the Disney Experience: It's an Small, Small World", *Ethnomusicology Forum*, Vol:13, No:2, 2004, s:236, <http://www.jstor.org/stable/20184484>

⁵⁷⁰ Ackbar Abbas, "Building on Disappearance: Hong Kong Architecture and Colonial Space", (ed.) Simon During, **The Cultural Studies Reader** içinde (146-169), Routledge, 2001, s:149



Görsel 3.19: “Küçük Bir Dünya” parkında yer alan figürler

Disney’in küresel yayılımında masalların ve prenses anlatılarının yerine bakacak olursak, masal uyarlamalarının Disney’in yayılımını kolaylaştırma yolunda bilinçli bir tercihe dayandığını öne sürmek mümkündür. Disney masal evreninin “aura”sından ve kabul edilirliliğinden faydalanmıştır. Disney’in aracılığı ile masallar kitle tüketimine sunulan birer ürün haline gelmiştir. Bugün dünya genelinde “yediden yetmiş yediye” çocukların Kül Kedisi ya da Pamuk Prenses gibi masal karakterlerini Disney’in yarattığı versiyonları ile bildiği bir gerçektir. Öte yandan bu ilişkilendirme işlemi sayısız alıcıyı kendine çeken ve sürekli çeşitlenen Disney “araçları” (bütün yan ürünler) ile de desteklenmektedir. Disney’in kendi tema parkları ve ürünleri haricinde, McDonald’s gibi kuruluşlar tarafından da dağılımı/yayılımı sürmektedir. “Disney’in dünya genelinde sağladığı kültürel baskınlığını nasıl açıklarız?” sorusunu ele alan Justyna Deszcz, cevabı Jack Zipes’in yaklaşımında bulur. Jack Zipes masallara politik ve sosyo-kültürel bir fenomen olarak yaklaşmaktadır. Deszcz de bu bağlamda; Disney’in “büyücülüğü”nün, kültürel anlamının ve Disney ürünlerinin masal türünün sunduğu imkanları bir “zıplama tahtası” gibi kullandığını öne sürer.⁵⁷¹

Zipes, masalların içinden çıktığı ülkelerin geleneksel/kültürel mirasını devreden; aynı zamanda üretim faaliyetleri ile de ilişkili şekilde düşünülmesi gereken kültürel kurumlar olması gerektiğini söyler. Bugün bu türü şekillendiren kültür endüstrisidir;

⁵⁷¹ Deszcz, a.g.m, s:83

şekillendirdiği yer ise “pazar”dır. Masallar en yüksek kârı getirmek üzere, alınıp satılan bir “meta”ya dönüşmüş ve seri üretime tabi tutulmuş durumdadır.⁵⁷²

Standart bir Disney animasyonunun amacı, iyi ve kötü arasındaki şematik ikilik ile izleyicinin dikkatini bölmek, rahatlatmak ve “masal işi” ile Disney marketine yeni fırsatlar yaratmaktır.⁵⁷³ Disney tüketici kapitalizm çağında, sürekli kazanmak ve eğlendirmek için geçmişi de sürekli yeniden “yaratmaktadır.”⁵⁷⁴ Masallardan uyarlanan animasyonların “masum” ve nostaljik yüzleri, aile sineması olduğu kabulü ile önce sinemada, sonra ev ortamında izlenilmektedir; sonrasında da ise akla gelebilecek her ürün animasyonların popüler karakterleri ile ilişkilendirilip bitimsiz şekilde yeniden tüketime sunulmaktadır.

Disney’in görünümü ve amacı 1930’lardan 1950’lere kadar Büyük Buhran’ın etkilerini küçültmeye yönelik bir amaca hizmet ederken; sonrasında animasyonun sunduğu imkanlar ile Soğuk Savaş Dönemi’nde tüketim kültürü mantığına yönelmiş, bürünmüştür.⁵⁷⁵ Daha önce vurgulandığı üzere, 1950’de yayınlanan *Kül Kedisi*’nin bir balo ayakkabısını fetişleştirmesi ile başlayan tüketim ideolojisinin tema olarak sunulması giderek artan dozda planlı şekilde pazarlanmaya devam etmiştir.

Öte yandan Disney ideolojisini oluşturan bir diğer basamak bireysel başarı/kurtuluş hikayeleridir. Disney ürünlerinin bu ideolojiyi taşımasının ötesinde, Walt Disney’in kendi şahsiyetini bu konuda bir pazarlama unsuruna dönüştürmesi söz konusudur. Disney’in en köklü pazarlama tekniği, Walt Disney’in kendisi hakkında sıkı çalışarak ve sebat ederek başarılı olmuş biri imajı vermesidir. Amerika basınında da bu hikayenin ciddi bir karşılığı olmuştur.⁵⁷⁶

Walt Disney’in kendisi toplumsal bir kurgudur. Kendisi, ailesi ve başkaları tarafından yaratılan kamusal yüzü ve hayat hikayesi ile temel olarak kendi ticari

⁵⁷² Jack Zipes’ten akt. Deszcz, a.g.m., s:85

⁵⁷³ Zipes, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, s:32

⁵⁷⁴ Richard A. Schwartz, “Yeats’s High Modernism and Disney’s Postmodernism: A Contrast in Ideal Worlds”, *Journal of Aesthetic Education* içinde (79-84) Vol: 29, No: 1 (Spring, 1995), s:79, <http://www.jstor.org/stable/3333519>

⁵⁷⁵ Review by: Michael Kammen, “The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way Of Life”, by Steve Watts, *The Journal of American History*, Vol: 85, No:3, (Dec. 1998), s:1149, <http://www.jstor.org/stable/2567347>

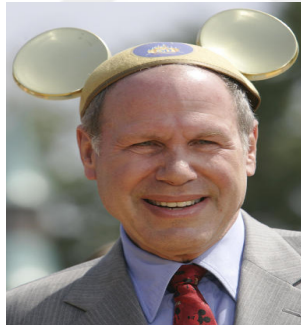
⁵⁷⁶ Wasko, a.g.m., s:451

amaçlarına hizmet etmektedir.⁵⁷⁷ Zamanın en etkili “mit” yaratıcı Walt Disney, kendi çocukluk anılarını; batının bir çok umut ve endişelerine ayna tutacak şekilde mitleştirmiştir. ⁵⁷⁸ Parlatılan ve görmezden gelinen yönleri ile, Walt Disney miti her dönemde şirketin çıkarlarına hizmet etmektedir, bu da şirketin sürekli destek ve kabul görmesini kolaylaştırmıştır.

Şirketin Walt Disney’den başlayarak başındaki “yaratıcı şefi” bir pazarlama unsuruna dönüştürmesi bugün de sürmektedir. Walt Disney’in ardından gelen Michael Eisner ve son olarak Disney, Pixar birleşmesinin sebebi olarak gösterilen “büyük yetenek” John Lasseter de aynı yaklaşımdan paylarını almaktadır. Yetenek tek başına bir pazarlama unsuruna dönüşmektedir. Douglas Gomery, ne Walt Disney’in ne de Michael Eisner’in bir dahi olmadığına ve bir şirketin bütün eylemlerini ve stratejilerini bir adama bağlamanın yanlışlığına vurgu yapar. Disney Şirketi de diğer şirketler gibi kapitalist amaçlar için çalışan bir şirkettir. Onu anlamak için de yirmi birinci yüzyıl Amerika’sının değişen şartlarına bakmak gerekmektedir.⁵⁷⁹



Görsel 3.20: Walt Disney



Görsel 3.21: Michael Eisner



Görsel 3.22: John Lasseter

Wasko da Disney Şirketi’nin kapitalist yönünün sıklıkla görmezden gelindiğini ifade eder. Amerikan toplumunda, sıradan seyirci bir yana, hala Disney’in kâr odaklı bir şirket olduğuna inanmayan akademisyenler bulunmaktadır. Onlara göre şirket diğerleri gibi para kazanma hırsına dayalı politikalarla hareket etmemektedir, bu yüzden farklı ve

⁵⁷⁷ Alan Bryman , **Disney And His Worlds**, London: Routledge, 1995, s:33

⁵⁷⁸ Michael Steiner, “Frontierland as Tomorrowland: Walt Disney and the Architectural Packaging of the Mythic West”, Montana: The Magazine of Western History içinde (2-17), Vol:48, No:1, Spring, 1998, s:6, <http://www.jstor.org/stable/4520031>

⁵⁷⁹ Douglas Gomery, “Disney’s Business History: A Reinterpretation”, **Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom** içinde (71-86), (ed.) Eric Smoodin, 1994, New York: Routledge, s:78

özeldir.⁵⁸⁰ Bu ifadeler Disney'in "masum" görünümünün de bir pazarlama unsuru olduğu yorumunu yapmayı mümkün kılar. Disney'in diğer şirketlere kıyasla, özellikle yerel pazarda tercih edilme motivasyonunun altında "masumluk" düşüncesi de yatmaktadır.

Disney'e dair bilinçli şekilde oluşturulan "masumiyet" algısı, Disney ürünlerinin tercih edilmesini ve onlara duyulan güvenin altında yatan unsurları açıklaması bakımından anlamlıdır. Ailelerin çocuklarının Disney ile olan mesailerine sıcak bakmalarını, geçen bölümlerde Booker'dan aktarıldığı üzere, ailelerin çocuklarının Amerikan ideolojisi uyarınca yetişmeleri ve başarılı olmalarına dair istekleri ile bağlantılı okumak mümkündür. Öte yandan şirketin "pazarlama" taktikleri bu "soyut" maddeler ile sınırlı değildir.

Wasko, "Disney sinerjisi" olarak tanımladığı Disney'in ana pazarlama taktiğinin çapraz promosyon aktivitelerine dayandığını söyler. Bir animasyondan hareketle gerçekleşen bu "çeşitlendirme" faaliyeti, Disney'in diğer film yapım şirketlerinden önde olduğu bir alandır. Disney sinerjisinin sayısız örneği olmakla birlikte, Wasko incelemek üzere Disney'in 35. animasyonu olan *Herkül*'ü (Hercules) seçer. *Herkül*, Amerika'da 27 Haziran 1997'de vizyona girmiştir. Fakat bütün Disney animasyonların da olduğu gibi *Herkül* için de promosyon faaliyetleri yayınlanma tarihlerinden çok daha önce başlamıştır. Henüz yapım aşamasındayken animasyonların posterleri sıklıkla farklı dergilere kapak olmaktadır. *Herkül*'ün dört dakikalık fragmanı, 1996 yılında *101 Dalmaçyalı*'nın öncesinde gösterilmiştir. O dönem piyasaya sürülen diğer Disney ürünleri *Oyuncak Hikayesi* ve *Notre Dame'ın Kamburu*'nun video-kasetlerine *Herkül*'ün fragmanı da eklenmiştir. Şubat 1997'de beş ay boyunca 20 şehirde büyük alışveriş merkezlerinde, *Herkül* ile ilgili 11 farklı etkinlik düzenlenmiştir. McDonalds'ın da katıldığı turda pek çok hediye ve promosyon dağıtılmıştır. Disney Store, McDonald's, Nestle, Genel Motors Corp, Quaker Oats ve daha başka şirketler *Herkül* ile ilgili ürettikleri 7 bin farklı tüketim malını piyasaya sürmüştür. Disney kanallarından ABC'de animasyonun hakkında özel yayınlar düzenlenmiş ve pek çok ayrı şehirde ilk gösterimi yapılmıştır. Ayrıca tema parklarda *Herkül*'e özel düzenlemeler yapılmış ve pazarlanmıştır. *Herkül* üzerinden Disney sinerjisini örneklendiren Wasko, yaratılan

⁵⁸⁰ Wasko, a.g.m., s:455

sinerjinin bazen animasyonu daha başarılı kılmayı başardığını bazen de başaramadığını söyler. Disney ile ilgili olan kısmı ise, Disney şirketinin Hollywood içinde bu sinerjiyi yaratmada en başarılı şirket olmasıdır.⁵⁸¹



Görsel 3.23: *Herkül* (1997) animasyonun afişi **Görsel 3.24:** *Herkül* oyuncak görseli

Bir diğer pazarlama faaliyeti ise, animasyonlarla ilgili ürünlerin üretiminde segmentasyon sürecinin işlemesidir. Geçmişten ilginç bir örnek olarak Disney'in 1960'ta piyasaya sürdüğü Winnie The Pooh ürünleri hatırlanabilir. Disney farklı müşterileri hedef alan üç farklı Pooh çizgisi tasarlamıştır. Her çizgi farklı bir toplumsal kesimi ve müşteri grubunu hedef alır. Segmentasyon üretim sürecinin başından itibaren gerçekleştirilir. Farklı karakterler farklı gruplara hitap eder, bağlantı kurulmasını mümkün kılar. Örneğin gençler arasında popüler olan eşek karakteri, gençlere çekici gelecek şekilde diğer karakterlerden "farklı" tasarlanmışlardır. Pooh ürünlerini üreten 100 şirket ve şirketin diğer sektörlerde Pooh karakterlerinin reklamını yapması sayesinde, Pooh karakterleri, Miki, Minnie ve arkadaşlarını satışlarda geçmiştir. Bu başarı da Disney'in toplumun farklı kesimlerine ve seyircilerine seslenen Pooh ürünlerini tasarlayarak pazarlanmasına bağlanmıştır.⁵⁸²

Disney kazancı garantileyen bir strateji olarak toplumun farklı kesimlerini dikkate alan bir pazarlama faaliyeti sürdürmüştür. Bu durumun Disney'in kuruluşundan

⁵⁸¹ Wasko, *How Hollywood Works*, s:171-173

⁵⁸² Jerry Hirsch, "Winnie the Pooh Gains Momentum Across Disney Product Lines", *Knight Rider/Tribune Business News*, January, 1999, s:38

itibaren hissedilir bir yaklaşım olduğunu öne sürmek mümkündür. İlk animasyon *Pamuk Prenses* nasıl çocuk seyirci kadar yetişkin seyirciyi de çekmeyi hedeflediyse; aynı şekilde farklı sınıftan insanların da seyrini zevkli kılmak üzere tasarlanmıştır. Büyük Buhran'ın açıklarını kapatmak üzere tasarlanan ilk animasyon *Pamuk Prenses* gibi; en güncel örnek *Moana* da bir yandan toplumda öne çıkan meseleleri kendi meselesiymiş gibi sunarken diğer yandan kendi ideolojisini korumanın yanı sıra şirketin gelirlerini de garantilemenin yollarını aramaktadır.

En güncel örnek *Moana* animasyonun pazarlama faaliyetlerinde hangi ögenin parlatıldığına dikkat etmek bu bakımından zihin açıcı olabilir. Gösterim tarihi Ocak 2017 olarak belirlenen *Moana*'nın tanıtım faaliyetleri 2014 yılında başlamıştır. 2014 yılında Disney'in resmi fan kulübü olan D23⁵⁸³ tarafından MTV kanalında düzenlenen ve animasyonun yönetmenleri Ron Clements ve John Musker'in yanı sıra Maui karakterini seslendiren oyuncu Dwayne Johnson'ın da katıldığı *Moana*'nın tanıtım programından itibaren hikayenin “aşka ilgili olmayan ilk Disney prensesi”⁵⁸⁴ olarak vurgulanması dikkat çekicidir.⁵⁸⁵ *Karlar Ülkesi* ve *Cesur* animasyonlarında da romantik aşka ilgili duymayan karakterler bulunmasına rağmen *Moana*'nın “ilk” olarak tanıtılması düşündürücüdür. John Musker'in “Moana bir kendini bulma hikayesi, aşkı arama değil” cümlesi haberlerde sıklıkla öne çıkarılan bir ifade olmuştur.⁵⁸⁶ *Moana* öncesinde “bağımsız prenses”lerin gişede ve pazarda getirdiği başarı, “bağımsız”lığı *Moana* için

⁵⁸³ D23 Disney'in resmi fan kulübü olarak bilinmektedir. Walt Disney'in Kansas'ı terk ederek Hollywood'a gittiği ve Walt Disney Stüdyosu'nu kurduğu 1923 yılından esinlenilerek isimlendirilmiştir. 2009 yılında kurulmuştur. İnternet sitesi için bkz: <https://d23.com>

⁵⁸⁴ Disney'in önceki animasyonlarından *Karlar Ülkesi*'ndeki Elsa ile *Cesur* animasyonunun Merida karakteri de “aşka ilgi duymayan karakterler”dir. Buna rağmen *Moana* “ilk” olarak tanıtılmaktadır. *Karlar Ülkesi* ve *Cesur* animasyonlarının yönetmenleri arasında kadın yönetmenler de bulunurken *Moana*'nın yönetmenleri John Musker ve Ron Clement ikilidir. Musker ve Clement; *Küçük Deniz Kızı*, *Aladdin*, *Prenses* ve *Kurbağa* animasyonlarına da imza atmıştır. Bahsi geçen animasyonlarda kadın karakterler klasik dönemin “bağımlı” kadın rollerinden birkaç adım uzaklaşa da anlatılarda baskın olan cinsiyetçi ve ırkçı temalar sıklıkla eleştirilmiştir. O nedenle Disney'in en güncel kadın odaklı animasyonu *Moana*'nın ikilinin imzasını taşıması ayrıca merak uyandırmaktadır. Promosyon faaliyetlerinde yönetmenlerin *Monaya*'yı “romantik aşka ihtiyaç duymayan kadın karakter” mesajı ile parlatmaları son dönemde *Karlar Ülkesi* ve *Cesur* gibi animasyonların gördükleri ilgi ile bağlantılı şekilde düşünülebilir. İlerleyen bölümlerde konu ayrıntılı şekilde tartışılacaktır. *Aladdin* gibi Disney'in en “cinsiyetçi” ve “ırkçı” animasyonuna imza atan Musker ve Clement ikilisinin şimdi de Disney'in en “özgür prensesi”ne hayat vermeleri düşündürücü olduğu kadar; “rüzgar nereden eserse” ona göre şekillenen ama her koşulda “daha fazla kar”ı garantilemek isteyen Disney ideolojisinin en güncel örneğidir.

⁵⁸⁵Haber için bkz: <http://www.mtv.com/news/2242502/moana-casting-dinah-jane-hansen/>, <http://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-moana-comic-con-20160721-snap-story.html>, <http://www.usmagazine.com/entertainment/news/disney-introduces-first-polynesian-princess-meet-moana-2015208>

⁵⁸⁶Haberin devamı için bkz: http://www.etonline.com/news/193904_moana_will_be_the_first_disney_princess_without_a_love_interest/

parlatılması gereken bir pazarlama unsuru haline gelmiştir. Snapchat de dahil olmak üzere pek çok sosyal medya platformunda *Moana*'dan hareketle Disney'in "yeni" prensesleriyle ilgili hikayeler derlenmiştir. Öte yandan *Moana*'nın tanıtım faaliyetlerinde hikayenin esin kaynağı olan Güney Pasifik'e, Güney Pasifik'in zenginliklerine, *Moana*'nın rengine ve yaşına da dikkat çeken bir vurgu vardır. Animasyonun yayın tarihinin Şükran Günü olması da bütün fragmanlarda yer almaktadır.



Görsel 3.25: "Aşka ilgisi olmayan ilk Disney prensesi" olarak tanıtılan *Moana*'nın afişi.



Görsel 3.26: *Moana*'nın yapımcıları Ron Clements ve John Musker (solda)

Animasyonun yayın tarihindeki Şükran Günü vurgusu, animasyonların "aile" filmleri olarak pazarlanmasının bir örneği olarak okunabilir. Disney'in "masum" pazarlama taktiklerinden biri de aile piyasasına yönelik üretim yapmasıdır. Bu algı şirketin ilk gününden itibaren bilinçli ve istikrarlı bir şekilde oluşturulmuş ve desteklenmiştir. Disney markalı ürünlere sıklıkla çocukluk döneminde maruz kalınmaktadır. Ancak bu ürünler yetişkinler tarafından da tüketilecek şekilde tasarlanmaktadır. Disney'in klasik filmlerinin çoğu, tema parklar ve oteller için bu durum

böyledir. Parkları ziyaret edenlerin ancak dörtte birinin çocuklar olduğu bilgisi de bu durumun açık örneklerinden biridir.⁵⁸⁷

Masumiyet, yetenek, başarı, aile piyasasına dair yürütülen pazarlama faaliyetleri, Giroux'nun Disney üzerinde ısrarla duyduğu konulardan birini, çocuk seyirciye kazandırılan tüketim alışkanlığını mümkün ve kolay kılmaktadır. Her koşulda değişmeyen Disney ideolojisi olarak bu maddeyi akılda tutmak mümkündür. Çocuklar tüketim alışkanları olmaksızın dünyaya gelmektedir. Fakat kimlikleri birer tüketici oldukları varsayımı ile şekillendirilmektedir. Disney'in öncülük ettiği yol "çocuk kültürü"nü bir kapitalizmin çarklarına işlerlik kazandıran bir markete dönüştürmüştür. Bugün bir çok çocuk reklam ve eğlence sağlayanların sundukları karşısında "zayıf" durumdadır. Mobil teknolojinin ve sosyal medyanın yaygınlaşması ve her yaşa yayılması da bu "zayıf"lığı desteklemekte, güçlendirmektedir. Küresel politikaları tanımlayan pazar gücü karşısında aileler çocukların kültürünü şekillendiren medyaya karşı durmada gösterdikleri tepkisizlikle bilerek ya da bilmeyerek bu suça ortak olmaktadır.⁵⁸⁸

Janet Wasko, Mark Phillips ve Eileen Meehan'ın gerçekleştirdiği, on sekiz farklı ülkede gerçekleştirilen seyirci araştırması; Küresel Disney Seyirci Projesi (GDAP); araştırmaya katılan katılımcıların yüzde 95'inin bir Disney filmi izlediği verisini ortaya koymaktadır.⁵⁸⁹ Wasko, Disney'in evrenselliğinin, Disney etiketinin titizce oluşturulması, kontrol edilmesi, küresel olarak pazarlaması ile mümkün olduğunu söyler. Mickey Mouse insanların kalbinde ve zihninde yaşıyorsa bu biraz da Miki Fare ve diğer Disney karakterlerinin özenle üretilmesi ve etkin bir şekilde dünya genelinde herkesin kalbine ve zihnine ulaştırılıyor olmasındandır. Disney Şirketi; büyürken ve dünya geneline yayılırken ürünlerini, karakterlerini ve imajlarını özenle kontrol etmiş; şirketi ve markalarını olumlu, ahlaklı bir "aile ve çocuk eğlencesi" üreticisi olarak sunmuştur. Şirket, çıkışında yakaladığı özel ve benzersiz olduğuna dair şöhretini iyi bir şekilde kullanmıştır. Yine, marka bilinirliği bu şöhret üzerine bina edilmiş ve büyük bir dikkatle

⁵⁸⁷ Wasko, a.g.m., s:464

⁵⁸⁸ Henry A. Giroux, *How Disney Magic and the Corporate Media Shape Youth Identity in the Digital Age*, <http://www.truth-out.org/opinion/item/2808:how-disney-magic-and-the-corporate-media-shape-youth-identity-in-the-digital-age#3>

⁵⁸⁹ Janet Wasko, Mark Phillips, Eileen Meehan, **Dazzled by Disney? The Global Disney Audience Project**, London: University of Leicester Press, 2001, s:11

korunmuştur. Şirket, sağlam bir tarihsel temele otururken küresel ticaret olanaklarının da yardımıyla imparatorluğunu şirket yöneticilerinin Disney'in ve Miki Fare'nin evrensel olduğunu iddia etmelerini de mümkün kılacak şekilde dünya geneline yaymıştır. Wasko, bu evrenselliğin doğal ve otantik olmadığını vurgular. Tüm bunların incelikli bir şekilde üretildiğinin ve özenle kontrol edildiğinin akılda tutulması önemlidir.⁵⁹⁰

Wasko'nun çalışması, Disney'in küresel boyutta yaygınlığına rağmen Disney'in izleyici profiline tamamının Disney ile ilgili her şeye hayranlık duymadığını ortaya koymaktadır. Seyircilerin Disney karakterlerine gösterdikleri tepkiler, büyülenme ile tikslenme arasında geniş bir yelpazeye sahiptir.⁵⁹¹ GDAP sonuçlarına göre, katılımcılar Disney'i sevseler de sevmeseler de ürünlerinde yer alan ana değerlerin ne olduğunu bilmektedir. Katılımcıların yüzde 93'ü, Disney ürünlerinin eğlence ve fantezileri yansıttığını, yüzde 88'i mutluluk, sihir ve iyinin kötüye üstünlüğüne dair olduğunu belirtmiştir. Diğer ilişkili kavramlar ise (yüzde 80 civarında) aile, hayal gücü, aşk ve romantizmdir. Bir başka deyişle, Disney sembol düzeyinde bir genel geçerliğe sahiptir, yani öne sürdüğü ana değer ve düşünceler her yerde benzer şekillerde anlaşılmaktadır. Bu veri, sürekli "aile", "sihir", "mutluluk", "eğlence" ile ilişkilendirilen Disney metinlerinin özenle kodlandığı ve denetlendiğini; bu yüzden de çok anlamlılığa ve serbest okumalara kapalı metinler olduğunu bir kere daha ortaya koymaktadır.⁵⁹²

Wasko'nun çalışmaları, yürüttüğü GDAP projenin sonuçları somut bir veri sunması bakımından anlamlıdır. Fakat sonuçların işaret ettiği veriler, Disney'in sembol düzeyinde öne çıkardığı temaların anlaşıldığını ortaya koymakla birlikte; bu sembollerin ardında yatan Amerikan ideolojisinin ne şekilde işlediğinin bilinip bilinmediğine dair bilgiyi vermede yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda bir bilincin kazanılması, temsil düzenlemelerinin ardındaki ideolojik düzenlemelerin okunabilmesi için, ilk bölümde ele alınan Kevin M. Tavin ve David Anderson'un bir sınıf öğrencisi ile gerçekleştirdikleri, Disney üzerinden görsel popüler kültürün çözümlenmesi çalışmasına benzer çalışmaların hem çocuk hem de yetişkin seyirciye eleştirel okuma becerisini kazandırması açısından önemli bir adım olarak görülmelidir. Bu bölümde sıklıkla referans verilen Booker'ın

⁵⁹⁰ Wasko, a.g.m., s:465

⁵⁹¹ Janet Wasko, **Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy**, Oxford, UK: Polity, 2001, s:108-109

⁵⁹² Wasko, a.g.m., s:466

Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films başlıklı çalışmasının önemini de teslim etmek gerekmektedir. Disney başta olmak üzere, diğer “çocuk film endüstrisi”ne hizmet eden şirketlerin sunduğu ürünlere gizlenen Amerikan ideolojisinin ne olduğunu ortaya koyan Booker’ın ailelere verdiği tavsiye, bu ürünlerin çocuklarla birlikte seyredilmesi ve çocukların “eğlencenin yanında gelen ideolojiler”e karşı rehberlik edilerek güçlendirilmesidir. Disney animasyonlardan başlayarak tema parklara ve bütün diğer yan ürünlerine Amerikan tarzı bireysellik anlayışını, tüketici kimliğini ve sistemin işlemesine hizmet eden toplumsal cinsiyet düzenlemelerini taşımaktadır. Bu düzenlemelerin altında yatan kültürel emperyal kimlik ilk animasyondan bugüne gelene kadar kendisini muhafaza etmiştir. Bu bağlamda, çocuk film endüstrisinin merkezinde kalmak için bitmeyen bir çaba gösteren Disney’in incelenmesi hala önemli bir konudur. Çalışmanın bir sonraki adımında, Disney üzerine yapılan popüler kültür incelemelerine ve çeşitli alımlama çalışmalarına bakılarak Disney’in ideolojisinin ve temsil düzenlemelerinin irdelenmesine devam edilecektir.

3.3.5. Disney Üzerine Yapılan Popüler Kültür İncelemelerinin Hatırlanması

Disney üzerine yapılan popüler kültür incelemelerinin geniş bir yelpazede gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu çalışmalar arasında, Disney’in küresel yayılımı, bu yayılımı kolaylaştıran tema parklar, masal uyarlamaları, uyarlama esnasındaki düzenlemeler, bu düzenlemelere dair alımlama çalışmaları ve toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa dair temsillerin tartışılması gibi konulara sıklıkla rastlanılmaktadır. Kimi çalışmalar Disney’in eserlerine ve etkilerine daha olumlu yaklaşırken kimi çalışmalar çok daha eleştirel bir çizgide sürmektedir. Fakat hepsinin kesişim noktası, Disney’in küresel düzende ve popüler kültür içinde tuttuğu yerin büyüklüğüdür.

Disney’in kuruluşu, işleyişi ve ilerleyişine dair çalışmalarda sıklıkla anıldığı gibi, Disney’in popüler kültür “pazar”ındaki yeri önemlidir. Margaret King, popüler kültür imparatorluğuna dair herhangi bir tartışmada, her mantıklı çıkarsamanın Disney Şirketi’nin arketip bir örnek olduğunu kabul edeceğini öne sürer. Disney Şirketi, Miki Fare ve animasyonların kazandığı başarının ardından özellikle tema parkların açılması ile

1950'lerin ortalarından itibaren Amerika'nın günlük hayatının kaçınılmaz bir unsuruna dönüşmüştür.⁵⁹³

Disney'in, McDonald's ile taşıdıkları değerlerin benzerliği üzerinden bir karşılaştırma yapan King, her şirketin de tek bir adam tarafından bulunmuş, yaratılmış ve sunulmuş olduğuna dikkat çeker. İkisi de "mekan" ile ilişkili bir yenilik olarak kendisini sunmuştur; ikisi de fantezi, çeşitli ihtiyaçlar ve karşılanan dilekler düşüncesi tarafından desteklenmektedir. Ve ikisi de büyümekte olan Amerikan orta sınıf ideolojisinin değerler sistemini barındırmaktadır. Her ikisi de biricik kabul edilmektedir ve çeşitli sorunların çözümü olarak sunulmaktadır. Her ikisi de Amerikan hayatının; ailenin, boş zamanın, hareketliliğin ve birlikteliğin nasıl şekillendirileceği ile ilgili kaygılara sahiptir. İki şirketin de bu kaygıları temizleme, buyruk altına alma, güvenlik ve rahatlama sunma, etkileme, standartlaştırma, vatanseverlik, güzellik ve sabitliği belli formlara sokma görevi vardır.⁵⁹⁴

Bu ortak özelliklerin yanında King, Disney'in Protestan ahlakının bir ürünü olduğunu ifade eder. Walt Disney'in imparatorluğu, filmleri, televizyonu, eğlence merkezlerini kendisini diğerlerinden ayıran bir "hayal mülkiyeti" üzerine inşa eder.⁵⁹⁵ Disney'in Protestan ahlakı ile olan "uyumu", Disney'in ideolojisi ve ürünleri başlığı altında tartışıldığı gibi, ilerleyen bölümlerde farklı örnekler üzerinden de tartışılmaya devam edilecektir. Prenses anlatıları bağlamında da Disney'in aileye, günlük hayatın sıkıntılarına ve toplumdaki ideal kadın erkek ilişkilerine dair kaygılardan/beklentilerden hareketle düzenlemeler yaptığını öne sürmek mümkündür. Ayrıcalıklı/seçilmiş olma durumu prenses anlatıları da dahil olmak üzere, Disney'in bütün ürünlerinde kendisini hissettirir. Disney'in masal uyarlamalarına bu denli sık başvurmasının ardında da, masal evreninin Disney dünyası, Protestan ahlakı ve orta sınıf değerleri ile olan uyumunu bulmak mümkündür. Öte yandan şirketin geçirdiği bütün evrelerde "enerjisi"nin tükenmeyişi de, orta sınıf değerlerinin⁵⁹⁶ şirkete gerçek manada nüfuz etmesi

⁵⁹³ Margaret J. King, "Empires of Popular Culture: McDonald's and Disney", Journal of American Culture, Vol:1, Issue:2, 1978, s:424

⁵⁹⁴ King, a.g.e., s:424

⁵⁹⁵ King, a.g.m., s:424

⁵⁹⁶ Disney'in "orta sınıf" değerleri ile olan bağıni ortaya koyan ilginç bir örnek olarak Rumen yönetmen Cristi Puiu'nun son filmi *Sieranevada*'dan ilginç bir sahneyi hatırlatmakta fayda var. Bir ailenin cenaze evinde toplanmasını konu alan filmde, filmin gelir düzeyi en yüksek karakteri olan doktor ve karısı arasında, doktor babanın kızlarına aldığı yanlış renk Pamuk Prenses kostümü yüzünden bir tartışma çıkar. Romanya'nın fakir bir ülke olduğu vurgusunun hem görsel

sebebiyledir. Disney Şirketi'nin kendisi de bir anlamda Disney animasyonlarında verilen mesajların “ete kemiğe bürünmüş” hali olarak okunabilmektedir.

Amerika yüzlerce farklı ulus ve etnik grupları barındırması bakımından kültürel açıdan dramatik şekilde birbirinden ayrılan pratiklere sahip bir ülke olması beklenirken “insaniliğin” (humanity) ana unsurlarını servis eden popüler kültür tarafından “eşitlenmektedir.” Bunun ötesinde Amerika'nın uluslararası gücü ve prestiji, diğer kültürlerin canlılığını ve gücünü “korkunç” şekilde görmezden gelir. Amerika'nın yeni gücü, Amerikan hayal gücünü insanların ortak görüşü yapma yetisine sahip olmasıdır. Bu bağlamda popüler kültür bir “ortak dil” (lingua franca) işlevi görür; hali hazırda evrensel olmayı ve kabul edilirliliği her gün amaçlanmaktadır.⁵⁹⁷

Amerika'nın popüler kültür üzerindeki hakimiyeti, batı dışı kültürlerin kolektif hatırasına dair anıları değiştirmek, başkasının anısını kendi terimleri ile yeniden tanımlamak –doğrusu bozmak- konusunda da otoritesini sürdürmektedir. Bunun sonucunda, batı-dışı kültürün insanları kendi anılarını hatırlayamaz duruma gelmekte ve Batı'nın anıları tarafından işlenmektedir. Jing Yin, “*Popular Culture and Public Imaginary: Disney vs. Chinese Stories of Mulan*” (2011) başlıklı çalışmasında, Amerikan popüler kültürünün batı-dışı kültürlerin halk imajını nasıl şekillendirdiğini, Disney'in batı-dışı kültürel bir materyal olarak uyarladığı *Mulan* hikayesi üzerinden okur. Batı'nın popüler “gündemi”nde batı-dışı kültürler için sıklıkla ana sorunun toplumsal cinsiyetin baskılanışı olduğu görüşü hakimdir. Spivak'ın yeni kültürel emperyalizmin ajandasında yazan planın “kahverengi kadını kahverengi adamdan korumak” olduğu görüşü bu bakımdan anlamlıdır. Feminizmin batı izleyicisi için artık bir tehdit unsuru olmayışı ve kabul görüşü, batı-dışı kültürlerdeki kadınları kurtarılmaya muhtaç görmeye iter. Buna göre onlar için onların geleneksel kültürleriyle savaşmak gerekmektedir. Disney'in

hem de diyaloglarla hissettirildiği filmde, doktor baba ile kadın tatillerini yurt dışında geçirecek kadar “iyi halledir”ler. Gösteride Pamuk Prenses olacak olan kızlarına mavi-kırmızı Pamuk Prenses kostümü yerine sarı renkte bir prenses elbisesi alan doktor baba, annenin “büyük” tepkisi ile karşılaşana kadar yanlış yaptığının farkında değildir. Kendisini savunurken ise “Disney'in masalları kafasına göre uyarladığını” söyler. Grimm Kardeşler Pamuk Prenses'in elbisesine bir renk vermemiştir. Disney'in Pamuk Prenses'i “canlandırma” konusundaki tercihlerinin zihinlerde ne kadar etkili şekilde yer edindiğini anlatması bakımından film küçük ama şaşırtıcı bir düzenleme yapmıştır. Öte yandan Disney kültürünü Romanya'da “yaşayan” ve “sürdüren” ailenin orta sınıf bir aile oluşuna yönelik vurgu da yerinde ve etkileyicidir.

⁵⁹⁷ Ed.: Ray B. Browne, Ronald J. Ambrosetti, *Continuities in Popular Culture* içinde (49-61) Bowling Green State University Popular Press, 1993, s:2-6

Mulan uyarlaması da, toplumsal cinsiyet sorununu o kültüre ait spesifik bir problem olarak temsil etmektedir. *Mulan*, Çin kültürünün bir kurbanıdır ve mücadelesi Çin geleneklerine ve kurumlarına karşı gerçekleşmektedir. Yin, bu temsil düzenlemesinin, popüler kültür metinlerine birer politik metin olarak bakmayı gerekli kıldığını vurgular. Bu metinlerin yapı sökümüne uğratılmasının ötesinde yeni hikayelerin, kimliklerin ve kültürel alanların kurulmasının yollarının aranması gerektiğini savunur.⁵⁹⁸

Batı kaynaklı “tek” bir kültürden çoklu kültürel yapıya geçmede sistemin tuzaklarına düşmemek ne kadar mümkündür? Görünürde *Mulan* ve *Alaaddin* animasyonları da Disney’in çoklu kültüre sıcaklığını göstermektedir. Öte yandan sayılan örnekler en sorunlu animasyonlar arasında sayılmaktadırlar. Dahası Disney’in son animasyonu *Moana* farklı renk ve kültürde bir hikaye anlatmaktadır. Fakat pazarlama faaliyetlerine bakıldığında, Güney Pasifik adalarında geçen hikayenin çıkış “mekanı” da animasyonun kendisi için bir pazarlama unsuruna dönüştürülmektedir. Sonuçta, *Mulan* ve *Alaaddin* animasyonlarında olan, Disney’in çok kültürlü bir görünümün ardında yine batı kültürünü üretmesi ve sunmasıdır.

Popüler kültürün “ortak bir dil” (lingua franca) olması imkanı gerçekten var mıdır? Disney animasyonu *Pocahontas*’ı bir “ortak dil” testine tabi tutan orijinal bir çalışma olarak Cheryl Mattingly’in, “*Pocahontas Goes to the Clinic: Popular Culture as Lingua Franca in a Cultural Borderland*” (2006) başlıklı çalışmasını hatırlamak anlamlı olabilir. Mattingly çalışmasına şehir hastanelerinin etnografik çalışma yapmak için zengin bir alan olduğu iddiası ile başlar. Şehir hastanelerinde doktorlar ve sağlık görevlileri popüler kültür ürünlerini “ortak dil” (lingua franca) olarak kullanmaktadır. Disney tarafından evrensel bir ikon haline getirilen Pocahontas da ortak sembol diline ait bir karakterdir. Çalışma sonuçları sağlık görevlilerinin “yeterince beyaz olmayan” aileler ve sağlık sorunları çeken çocuklarının hastanedeki operasyonlarında görsel imajlar ile bir “ortak” dil kurmaya çalışmaları esnasında, bu “görsel dil”in ırka ve sınıfa dair barındırdığı ayrışmalar yüzünden hastaları bir kat daha “mağdur” bıraktığı yönündedir.

⁵⁹⁸ Jing Yin, “Popular Culture and Public Imaginary: Disney vs. Chinese Stories of *Mulan*”, *Javnost- The Public*, Vol:18, 2011, No:1, (53-74), s:54-59

Çalışmanın nihai olarak ulaştığı nokta, evrensel ikonların aradaki “sınırları” perçinlemeye hizmet eden bir dil kurduğudur.⁵⁹⁹

Disney üzerine yapılan popüler kültür çalışmalarda sıklıkla tartışılan bir diğer konu da tema parklardır. Tema parklar, sosyal bir sanat işi olarak tanımlanmaktadır; mekana, zamana, gerçeğe ve hayal gücüne dair etki uyandırmak üzere dört boyuta sahiptir.⁶⁰⁰ Margaret J. King, son kırk yıldır Amerika’nın kültürel görünümünün tema parkları olmadan düşünülmemeyeceğini öne sürer. Kaliforniya ya da Florida’ya ait en canlı görseller, *Uyuyan Güzel* ya da *Kül Kedisi*’ne ait simgesel Strasburg katedrallerinin görüntüsüdür. Dünyanın en tanınır Avrupa şatoları artık Almanya ya da Avusturya’ya ait değildir, onlar Amerika topraklarına “ekildi” ifadesini kullanır King. Bu genişleyerek devam eden yapılanma projesi, Disney’in “Avrupa için Amerika” ideolojisini taşımaktadır. Tema parkların kazançları ve ilerlemesi uluslararası bir standartta gerçekleşmektedir. Walt Disney World, dünyanın en popüler konaklama yeri, Disney Şirketi de dünya genelinde en çok kazanç elde eden üçüncü şirkettir. Amerikan popüler kültürü, düşünme ve yaşama şekli, görsel ve işitsel materyallerin yanı sıra tema parklarda kodlanan uluslararası dil aracılığı ile de geniş bir alana yayılmaktadır.⁶⁰¹

Disney üzerine yapılan ilk çalışmalardan olan ve güncelliğini korumayı başaran Kay Stone’nun “*Things Walt Disney Never Told Us*” (1975) başlıklı makalesi Disney’i masal uyarlamaları bağlamında incelerken; Disney’in popülerleşmesinde önemli payı bulunan masalların, orijinal hallerinden ne şekilde uzaklaştırıldıklarını tartışır. Disney’in uyarlamak üzere seçtiği masallar da kendi ideolojisi ile işlerlik içinde olan masallardır. Stone makalesinde, “Grimm Masalları’nın çevirileri Kuzey Amerika’nın çocuklarına ne sunar?” diye sorar. Tamamlanan 210 hikaye ve 40 kadın kahraman vardır. Hepsi pasif ve güzel değildir. Disney’in uyarlamak için seçtiği masallarda ise prensesler hep pasif ve güzeldir. Bu özelliklerin dışına çıkan kadınlar ise masalın sonunda cezalandırılan cadılar ve üvey annelerdir. Walt Disney, Grimm Masalları’ndan uyarladığı animasyonlarında

⁵⁹⁹ Cheryl Mattingly, “Pocahontas Goes to the Clinic: Popular Culture as Lingua Franca in a Cultural Borderland”, *American Anthropologist*, Vol:108, No:3, 2006, s:494-501,

⁶⁰⁰ Kathy Merlock Jackson, “Circuses, Carnivals, World’s Fairs and Expositions and Theme Parks”, Ed.: Gary Burns, **A Companion to Popular Culture** içinde (284-302) Wiley Blackwell, 2016, s:290

⁶⁰¹ Margaret J. King, “The American Theme Park: A Curious Amalgam”, Ed.: Ray B. Browne, Ronald J. Ambrosetti, **Continuities in Popular Culture** içinde (s:49-61) Bowling Green State University Popular Press, 1993, s:48-50

“iyi” ve “kötü” kadın stereotipini perçinlemek ile kalmaz; aynı zamanda çiçeklerin, şarkı söyleyen hayvanların olduğu bir “fantezi” dünyasının yaratıcısı olarak kabul görür. Disney’in “klasik dönem” prensesleri sadece pasif ve güzel değildir; aynı zamanda sabırlı, itaatkar, çalışkan ve sessizdir. Bunun yanı sıra klasik dönemde kadın karakterler, erkeklerle kontrast şekilde temsil edilmiştir. Kadın karakterlerden farklı olarak, erkek karakterler görünüşleri ya da istedikleri şeyler yüzünden değil, yaptıkları şeyler sayesinde başarılı olurlar. Grimm Masalları’ndan ve Walt Disney’in klasik animasyonlarından öğrenilen, kadın kahramanların ihtiyacı oldukları için edindikleri şeyler değil, doğuştan sahip olduklarıdır; güzel bir yüz, küçük ayaklar ve sevecen tavırlar.⁶⁰²

Stone çalışmasının bir bölümünü de stereotipik kadın temsillerinin kadın seyirci üzerindeki etkilerini ortaya koymaya ayırmıştır. Stone’nun 1975 yılına ait çalışmasından bugüne kadın ve erkeğin temsilleri değişmekle birlikte, temsilin kendisinin sorunsallaştırılması durumu aynı kalmıştır. Çalışmanın önemi, Disney’in masal uyarlamaları ile bağıni sorgulayan erken bir çalışma olmasının yanı sıra, temsillerin kadın seyirci üzerindeki etkilerini de ölçen yaklaşımından gelmektedir. Stone, farklı yaş ve arka plana sahip 40 kadın ile görüşmüştür. Hepsi de masalları okumuştur; birkaç favori karakter sayabilmektedirler ve bu karakterler sıklıkla Grimm Masalları’ndan ve Disney’den gelmektedir. Çalışmasa açık şekilde ortaya çıkan sonuç görüştüğü kadınların hepsinin masallardan etkilendiğidir. Bazısı sevgi dolu prenseslere özenmekte ve onları taklit etmektedir. Veriler özellikle deneklerin prenseslerin “pasif” kalarak “gerçek aşkı” elde etmeleri durumundan etkilendiğini ortaya koymaktadır. 11 yaşındaki bir kız çocuğunun kendisine şunları söylediğini aktarır Stone; “Sadece etrafta dolanarak çok para elde edebilirim. *Kül Kedisi*’nin benim hikayem olduğu fikrine alıştım.” Bir diğer 9 yaşındaki *Kül Kedisi* hayranı ise, “Ben onun gibi bir prens ile evlenmek istemiyorum, sadece prense benzeyen biri ile evlenmek istiyorum.” demektedir. 24 yaşındaki bir kadının ifadesi ise, günün birinde *Kül Kedisi* gibi “çiçekler açacağıdır”, hala bunun için beklemektedir. Stone, pasif prenseslere hayranlık duyan kadınların bir kısmının bunu açıktan bir kısmının ise gönülsüz şekilde yaptığını belirtir. Popüler eğlence formları; sıklıkla romantik hikayeler ve televizyon dizileri, “pasif kadının gerçek aşkı bulacağı”

⁶⁰² Stone, a.g.m., s:43-45

imajını ve duygusunu beslemektedir. Stone'nun çalışması, görüştüğü kadınların bir kısmının günlük hayatlarındaki sıkıntılardan popüler materyaller aracılığı ile kaçtığını ortaya koymaktadır. Öte yandan görüşmeler arasında romantik hikayelerle dolu dergilerin kendilerini depresyona ve umutsuzluğa sürüklediğini ifade edenler de bulunmaktadır. Disney sonrası jenerasyonun (post-Disney generation) yani elli yaşın altındaki birçok “denek”in Disney’in ve Grimm Masalları’nın pasif prenseslerine özenmediği de Stone’nun sundukları arasında yer almaktadır.⁶⁰³

Stone’un “pasif” prensesin cazibesini yitirişine dair ortaya koyduğu veri, Disney’in *Küçük Deniz Kızı* (1989) ile başlayan “Rönesans”ında seyircinin değişen talepleri doğrultusunda ve ideolojinin izin verdiği çerçevede prenseslerini özgürleştirmesine dair de bir veri sunmaktadır. İlerleyen bölümde, *Küçük Deniz Kızı*’ndan günümüze gelene kadar Disney’in prenseslerinin görünüşleri, bu görünüşlerin sebepleri ile birlikte tartışılmaya açılacaktır.

Küçük Deniz Kızı (1989) animasyonu temsilin ötesinde farklı yeniliklerin yaşandığı bir yapımlar olarak kabul edilebilir. Disney, *Küçük Deniz Kızı* ile sadece sinema salonlarını değil, evleri de doldurduğu bir döneme girmiştir. *Küçük Deniz Kızı*’ndan sonra gelen animasyonlarda olduğu gibi, önceki döneme ait (*Pamuk Prenses*, *Kül Kedisi*, *Uyuyan Güzel*) animasyonların da ev için video kasetleri yayınlanır. Satışa “kısıtlı zaman için” sunulan kasetler, sunduğu belirsizlik ile müşterileri hızlıca satın almaya yönlendirir. Disney’in kasetleri pazarlama stratejisi başarılı olur ve kısa sürede birçok evde Disney’e dair bir video arşivi oluşur. Çok yaygın bir ev eşyasına dönüşen video kasetleri, 1990’larda çoğu Amerikalı çocuğun Disney ile büyümesini sonucunu doğurur. Disney animasyonlarından en büyük başarıyı getirenler ise, yukarıda da tartışıldığı üzere, masal uyarlamaları olur; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Kül Kedisi*, *Uyuyan Güzel*, *Küçük Deniz Kızı*, *Güzel ve Çirkin*, *Alaaddin*. Bu masalların, Batı Avrupa kültürünün fabrikasından çıkan ve ona uyumlu şekilde uyarlanan masallar olması başarılarını arttırmıştır.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Stone, a.g.m., s. :49

⁶⁰⁴ Alexander M. Bruce, “The Role of the Princess in Walt Disney’s Animated Films: Reactions of College Students”, *Studies in Popular Culture*, Vol: 30, No:1, 2007, s:2, 3, <http://www.jstor.org/stable/23416195>

Disney'in masalları tercih etmesinin ardında, masalların en başından beri sunduğu pazar imkanını gören bir diğer çalışma da Alexander M. Bruce'un, "*The Role of the "Princess" in Walt Disney*" (2007) başlıklı makalesidir. Bruce çalışmasında prenses anlatılarının kârlılığına örnek olarak şu veriyi sunar; Disney tarafından lisanslanan ve "prenseler çizgisine" ait bütün ürünler, 2000 yılında 300 milyon dolar kazandırırken 2005 yılında bu kazanç 3 milyar dolara çıkmıştır.⁶⁰⁵ Yazar, Florida'da bir okulda, 18-22 yaş aralığındaki gençler ile yaptığı alımlama çalışmasına da yer verir. Disney aslında prenses olmayan kadın kahramanları da "prenseler çizgisi"ne dahil ederek pazarlamaktadır. Örneğin *Alaaddin* animasyonu aslında alışlagelen bir "prenseler anlatısı" olmadığı halde hikayedeki Yasemin, Disney'in "prenseler çizgisi"nde bir karakter olarak akıllarda yer etmiştir. Çünkü Disney onu da prenses çizgisinde pazarlamış ve sunmuştur. Bruce'un alımlama çalışması ile ilgili bir diğer ilginç sonuç ise, çalışmaya katılan erkeklerin prenseslerin "fiziksel" görünümüne dair yaptığı yorumların cinsel çağrışıma açık olmasıdır. Erkek katılımcılar Disney prenseslerini "arzu edilir" karakterler olarak gördüklerini ifade etmiştir. Erkeklerin prenseslerin kişiliklerine dair dikkatlerini çeken ise, onların sessiz, mütevazı, yardımsever ve özverili olmasıdır.⁶⁰⁶

Bir diğer çalışma olan "*Mickey Mouse as Icon: Taking Popular Culture Seriously*" (2003) başlıklı makalesinde Bruce David Forbes, popüler kültüre gösterilmesi gereken "önemi" Miki Fare karakteri üzerinden okur. Yazar, Miki gibi kültürel ikonların hak ettikleri dikkatin, çok geniş bir insan popülasyonunun inanç ve arzularını anlamaya yardım etmesi bakımından gerekli ve önemli olduğunu savunur. "Popüler kültür ile iletilen baskın mesaj nedir?, Yerleşmiş toplumsal cinsiyet rolleri desteklenmekte midir yoksa yeni roller için cesaret mi verilmektedir?, Popüler kültür, tüketimi mi, küresel farkındalığı mı, yoksa şiddeti mi destekler?, Bizler popüler kültürün sabit etki/karşılaşma alanındayızdır ama bu etkinin derinden ne denli etkili olduğu her zaman hemen görünür mü? Neden bazı filmler, kıyafetler, müzikler, ev aletleri "tutulmaktadır" da, diğerleri tutulmamaktadır?" sorularını sorar Bruce. Ardından da "toplum bir seçim yapmaktadır" cevabını verir. Bazı şeyler ihtiyaçlarla buluşmakta, arzu ve değerler ile örtüşmektedir. Bu nedenle popülerleri tanımlamanın topluma ayna tutmak gibi olduğunu vurgular. Coca Cola

⁶⁰⁵ M. Bruce, a.g.m., s:3

⁶⁰⁶ M. Bruce, a.g.m., s:10

şişesi, Marilyn Monroe ya da Arap teröristin her biri, bir tür “ikon” kabul edilebilir; bir varsayımı temsil etmekte ya da bir kültürün değerini ortaya koymaktadırlar. Miki Fare da üç boyutlu temsili olan bir ikondur. Temsilin ilk boyutu, fare karakterinin kendisidir, dünyaya 1928’de Walt Disney tarafından tanıtılmıştır. Rus yönetmen Sergei Eisenstein, Amerika’nın kültüre en orijinal katkısının Miki Fare olduğunu kesin şekilde ifade etmiştir. İkinci boyutu, Miki Fare birçok geniş bir alana yayılan aile eğlence krallığının logosunu temsil etmektedir. Sadece fare çizgi filminin kendisi değildir artık. Miki, “aileye yönelik” eğlencenin sembolü olur. Üçüncü boyut da, şirket 1997’de Capital Cities/ABC televizyonundan kazandıkları hiç olmadığı kadar geniş bir alana ulaşmıştır. Bu sıçrayışta, ilk iki aşamadaki Miki Fare’nin temsil ettiği “değer”ler referans olmuştur.⁶⁰⁷

Bruce, aileye yönelik her türlü girişimin ikonu haline gelen Miki Fare’nin hangi mesele ve temaları temsil ettiği sorusuna iki cevap verir. İlk cevap Miki Fare’nin ütopyacı hayallerin ikonu olduğudur. Birçok insan Miki Fare’nin, filmlerin, tema parkların ve bunlarla ilişkili tüketim ürünlerinin çocuklar ile ilgili olduğunu düşünür. Ama en başından itibaren yetişkinlere yönelik kasti bir çocukluk da üretilmektedir.⁶⁰⁸ Biyografi yazarı Bob Thomas’ın ilk Disneyland’in sadece çocuklar için tasarlanmadığı ifadesi bu bağlamda hatırlanabilir. “Bir insan çocuk olmayı ne zaman bırakmaktadır?” diye sorar ve iyi tür eğlencenin her türlü insana ulaşacağını savunur.⁶⁰⁹ Yıllar sonra Disney’in CEO’su Michael Eisner da Disney eğlencelerinin “içimizdeki çocuğa” yönelik olduğu ifadesini kullanmıştır.⁶¹⁰

Sadece çocuğa odaklanmaktansa, Disney’i Amerikan toplumu tarafından kucaklanan idealler ve değerlerin tutucusu olarak görmek daha uygundur. Michael Real, Disney’in işlerinin yirminci yüzyıl Amerika’sının öz imajı olduğunu öne sürer. Öte yandan bunu “ütopyan, idealize edilmiş bir formda” temsil ettiğini de ekler. 1970’lerde ciddi şekilde vakitlerini Kaliforniya’daki Disneyland’da geçiren 200 kişi ile yapılan anket çalışmalarında, Disney’in sunumlarına dair verilen cevapların ortaklığına dair listelenen

⁶⁰⁷ Bruce David Forbes, “Mickey Mouse as Icon: Taking Popular Culture Seriously”, *Word& World*, Volume: 23, Number:3, Summer, 2003, s:243-248

⁶⁰⁸ Forbes, a.g.m., s:249

⁶⁰⁹ Bob Thomas, *Walt Disney: An American Original*, New York: Hyperion, 1994, s:11

⁶¹⁰ Forbes a.g.m., s:249

kelimeler şunlardır: “kibarlık, dürüstlük, gerçek, mutluluk, arkadaşlık, masumluk, tatlılık, cömertlik, paylaşım, yaratıcılık, para, üretim, bağlılık, temizlik.”⁶¹¹

Disney eğlenceleri yetişkinler ve çocukların benzerliğinden hareketle, bir çok insanın tecrübe etmek istediği dünyayı sunmaktadır; mutlu, masum, basit, güvenli, temiz, dürüst ve kibar. “Hayatlarının ortasında güçlüklerle boğuşan yetişkinlerin özlem duyduğu ütopyan bir bakış açısıdır bu” ifadesini kullanır Bruce. Öte yandan Disney’in ütopyan paketi genellikle beyaz, orta sınıf Amerikan rüyasını kapsamaktadır. Beyaz orta sınıfın çok azı, Amerikan rüyalarının nasıl temsil edildiğini dert edinir. Çoğunluğu Disney eleştirisine kapalıdır.⁶¹²

Miki Fare’nin ikon olarak ikinci temsili ise, tüketim kültürüne ait olmasıdır. Bugün, çizgi filmler sadece çizgi film değildir. Kitle tüketim marketine karakter, fast-food zincirine promosyon kazandıracak bir çıkış noktasıdır. Walt Disney, tartışmasız şekilde büyümeyi sürdüren bu market zincirinin öncüsüdür.⁶¹³ Henry Giroux’nun da çalışmalarında sıklıkla tekrar ettiği gibi, çocuk ve yetişkinlere aynı anda sunulan eğlenceler, bu işleyişin tamamı, çocukları “iyi” bir tüketiciye çevirmek üzere gerçekleşmektedir. Bruce, Disney’in çocuk ve yetişkini birleştiren “ütopyan” değerleri kullandığını söylerken; Giroux, Disney’in özellikle çocuklar üzerinde, artan şekilde değerleri ve ürünleri satmaya yönelik bir mücadele içinde olduğunu ifade eder. Bu da demektir ki, Disney’in kullandığı kültürel metinler, “çocukluk kültürü”nü domine etmektedir.⁶¹⁴

⁶¹¹ Forbes, a.g.m., s:250

⁶¹² Forbes, a.g.m., s:251

⁶¹³ Forbes, a.g.m., s:252

⁶¹⁴Henry A. Giroux, “Animating Youth: The Disnification of Children’s Culture”, Online Articles, https://www.henryagiroux.com/online_articles/animating_youth.htm (24 Kasım 2016)



Görsel 3.27: Disney'in dönemlere göre değişen kadın protagonistlerine örnekler; temizlik yapan Kül Kedisi (solda), kitap kurdu Belle (ortada), savaşçı Moana (sağda).

Disney üzerine yapılan popüler kültür incelemelerine genel bir bakışın özetle şu sonuçlara ulaşması mümkündür; Disney'in sunduğu "aile eğlencesi" ürünleri gerçeğe dair algı ile oynarken, domine ettiği çocukluk kültürünün yerine "tüketim kültürü"nü koymaktadır. Bu süreçte Walt Disney'den şirkete miras kalan "masumiyet" algısı da etkin şekilde kullanılmakta ve toplumun o gün ihtiyaç duyduğu "şey" temsil düzeyinde işlenerek hep kabul görürmüşçesine sunulmaktadır. Geçmişe ve farklı uluslara ve kimliklere/cinsiyetlere dair bilgiler de gerektiğinde "olağan" şekilde yeniden düzenlenebilmekte; hem animasyonların evreninde hem de Disney'in tema parklarında bütün kültürel farklılıklar "birlik içinde yaşar"mışçasına pazarlanmaktadır. Sonuçta popüleritesinin gücünü kullanan Disney hem politik hem de pedagojik bir öneme sahip olarak bir takım arzuları harekete geçirmekte (tüketim, alışkanlıklar, kalıp yargılar), ahlaki yargılar yaratmakta ve bunlar üzerinden bir kimlik inşasına sebep olmaktadır. Çalışmanın ilerleyen adımlarında, prenseslik anlatıları özelinde, yaratılan "kadın" temsillerinin "nasıl bir kimlik" önerdiği ve desteklediği anlaşılmaya ve tartışılmaya çalışılacaktır.

3.4. Disney'in Değişen Prenses Görünümleri

Disney'in prenses temsillerine yönelik ilgi; seyircinin beğenisi ve akademik çevrelerde sebep olduğu tartışmalar yeni değildir. Temsilin tartışılması, politik önemi bilinerek ya da bilinmeyerek, prenses anlatılarına dair yürütülen tartışmaların hep merkezinde olmuştur. Klasik dönem prensesleri ile postmodern prenseslerin farklı şekillerde temsil edilmelerinin yanı sıra, temsilin dönüşümünün ve kendisinin de “olağan”, “rastlantısal” olmadığını kabul edilmesi gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, prenseslerin –özellikle de “özgürleşme”ye başladıkları düşünülen dönemden itibaren- “nasıl temsil edildikleri” sorusunun yanı sıra Disney'in en “ilkel” ve en “güncel” prenses temsillerinin ardında yatan ideolojinin kendisi de irdelenecektir. Bölüm, “Temsillerdeki değişim/sapma, Disney'in ideolojisi için de geçerli midir?, Disney şirketinin ideolojisi bir “sapma” yaşadıysa bu animasyonlarda kendisini ne şekilde belli etmektedir?, Eğer yaşamadıysa temsillerdeki “değişim” ne ile ilişkilendirilmelidir?” sorularına yanıt arayacaktır.

İlk olarak toplumsal cinsiyete dair temsil düzenlemelerinde bir değişim mevcut kabul edilmektedir. Bu değişimin, bir süreci kapsadığını ve farklı katmanlardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Geçen bölümlerde incelendiği üzere, Disney Şirketi'nin geçirdiği evreler; Walt Disney sonrası gelen Michael Eisner ve John Lasseter yönetiminin farklılıkları, Disney'in çocuk film endüstrisinin merkezindeki şirket iken diğer animasyon şirketlerinin gelişi ile değişen durumu, postmodern sinemanın animasyon dünyasına etkileri ve post-feminizmin/neo-liberal feminizmin bütün popüler kültür ürünlerine olduğu gibi Disney ürünlerinde de kendisini hissettirmesi, prenses anlatılarındaki değişimin farklı basamaklarını oluşturmaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı da bu basamaklara tek tek bakmaya çalışmaktır.

Amy M. Davis, *Good Girls and Wicked Witches* (2007) başlıklı çalışmasında, Disney filmlerinin 1930'dan -beri belki de tek başına- Amerikan toplumundaki kadınların kadınlık davranışlarını belirlemede en güçlü etkiye sahip olduğunu öne sürer.⁶¹⁵ Prenseslik anlatıları, bu etkiyi yaratmada en önemli araçlardan biri olarak görülebilir.

⁶¹⁵ Amy M. Davis'den akt. Booker, a.g.e., s:3

Çocuk kitle “esas” alınarak yapıldığı iddiasını taşıyan prenseslik anlatılarının, kendi seyircisine kendi kimliklerini geliştirmelerine yardımcı olacak rol modeller sunması beklentisi, sürecin bir parçasıdır. Amy Davis, Disney’in yarattığı “rol modellere” katı bir eleştirelilik ile yaklaşmaz. *Küçük Deniz Kızı* ile başlayıp günümüze kadar gelen süreçte, temsillerin gerçek anlamda değiştiğini ve “zararsız” rol modeller olarak kabul edilmeleri gerektiğini savunur. Davis’in “olumlu” tutum içeren çalışması, Disney’in bütün prenses temsillerini rasyonelleştirme amacındadır. Ana tezi, Disney animasyonlarında kadınların temsilinin “doğru algılanmasını sağlamaktır”. İkinci olarak da bu temsillerin Amerikan toplumunda ve popüler kültürde nasıl bir fonksiyonları olduğunu ortaya koymaya çalışır. Davis’in çalışmasını değerlendiren Jack Zipes, Davis’in kadının “iyi” ya da “kötü” temsiline dair sayısal veriler sunan çalışmasında, animasyon teknolojisinin erkek bakışını nasıl maksimize ettiğinin atlandığını öne sürer. Zipes, Disney animasyonlarındaki kadının tanımlanmasının basitçe diğer Hollywood filmleri, sosyal değişiklikler ya da Disney işlerine ayrılan izole bir alan olması ile açıklanamayacağı uyarısında bulunur. Davis’in çalışmasında Disney’in kültür endüstrisinin çapraşık ağlarına dahil olduğuna dair veriler sunması Zipes için yeterli değildir. Zipes, buna ek olarak, Disney filmlerindeki temsillerin Walt Disney ve onun çalışanlarının geliştirmek için mükemmel bir derinlik ve dikkat gösterdikleri bir ideolojiye dayandığını vurgular. Disney animasyonlarının teması “güç politika”larını⁶¹⁶ içermektedir. Davis, kitabında Walt Disney’in muhafazakarlığına, anti-komünist tutumuna, kadınlar üzerindeki kibirli tutumuna, çalışanları üzerindeki baskıcı tutumuna önemsiz meseleler gibi bakar. Amy Davis’in, Disney Stüdyosu’na dair olumlu tutumu, okuyucuyu Disney’in artık cinsiyetçi olmadığına ikna etmek ister. Fakat bunu yaparken Zipes’in ifadesi ile, politik bir pozisyon almaktan bihaber görünür ve feminist eleştiriye küçümser.⁶¹⁷

Disney’in prenses anlatılarına katkısının ne olduğu sorusu bağlamında Jack Zipes’in şu görüşü önemlidir; Disney, peri masallarını bir tür olarak kurumsallaştırırken;

⁶¹⁶ Zipes “güç politikası” ifadesini, Disney’in “güçlenen” ideolojilerden yana hep “olumlu” düzenlemeler sunması olarak okumak mümkündür. Fakat bu olumlu düzenlemelerin orta sınıf değerleri ile ilişkili olması kaçınılmazdır. Amerikan “orta sınıf” değerlerinin bir yansıması olan Disney’in yansıttığı temsiller yine bu sınıfta karşılık bulan temsillerdir. Güçlenen kadın temsilinin Amerikan toplumunda neo-feminizmin yer edinmeye başladığı döneme denk gelmesi örneğinde olduğu gibi.

⁶¹⁷ Review by Jack Zipes, “Good Girls and Wickes Witches: Women in Disney’s Feature Animation” by Amy M. Davis, *Marvels & Tales*, Vol:22, No:1, Erotic Tales, 2008, s:188-189, <http://www.jstor.org/stable/41388867>

görsel imajların kendilerini çıktıkları metinden ayrı şekilde dayatmasına hizmet eder. Bunun sonunda görsel imajların her biri kendi anlamlarını yaratmaktadır.⁶¹⁸ İlk örneğe gitmek gerekirse, Pamuk Prenses “basit”çe tasarlanmış ve canlandırılmış bir figür değildir. Gösterime girdiği dönemde gerçek kadınları etkilemek üzere düzenlenmiş bir modeldir. Disney yapımcıları, her dönem içinde bulunan “zaman”ın toplumsal cinsiyet rollerinden etkilenmiş ve onu yansıtmıştır. 1950’de yayınlanan *Kül Kedisi* üzerinde çalışan Disney çizerleri, *Kül Kedisi* ile ilgili “o evrensel bir tip, herhangi bir kadının aynaya baktığında kendinden bir şey göreceği biri *Kül Kedisi*”⁶¹⁹ ifadesi bu bakımdan aydınlatıcıdır.

1989 yılında yayınlanan ve Walt Disney’in ölümünden sonra ticari başarının sağlandığı ilk animasyon olan *Küçük Deniz Kızı*, etkili bir yapımcı olan Walt Disney’in genç kızlar ve kadınlar için savunduğu rol modellerin “sarsıldığı” bir animasyon olarak kabul edilmektedir. *Küçük Deniz Kızı* ile ilgili Disney yapımcıları pazar araştırmalarında, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinde “güncelleme” olduğunu; daha cesur ve özgür kadın karakterin “iş” yapacağını öngörmüşlerdir.⁶²⁰ Yapımcıların “neyin iş yapacağına dair öngörülerini” Zipes’in bahsettiği “güç politikası”nın takibine dair bir örnek olarak yorumlanabilir.

Küçük Deniz Kızı’nın biletlerinden elde edilen gelir Amerika ve Kanada genelinde 84 milyon dolar olmuştur. 1991 yılında yayınlanan *Güzel ve Çirkin* ise *Küçük Deniz Kızı*’nın başarısını katlamış, dünya genelinde 300 milyon dolardan daha fazla gelir getirmiştir. *Güzel ve Çirkin*’in senaristi Linda Woolverton, animasyonun konseptini açıklarken; “çocukların bugün neden hoşlandığını düşünmek zorundasınız” ifadesini kullanır. Senaryo yazarı *Güzel ve Çirkin*’i, “güçlü bir temaya sahip, insanların bağlantı kurmak isteyeceği karakterler ve cinsiyetçi⁶²¹ olmayan bir hikaye” olarak tanımlar.

⁶¹⁸ Jack Zipes, “Breaking the Disney Spell”, Ed. Maria Tatar, *The Classic Fairy Tales* içinde (332-352), New York: W.W. Norton&Company, 1999, s:343

⁶¹⁹ Watts, a.g.e., s:329

⁶²⁰ Lisa Brocklebank, “Disney’s ‘Mulan’ – the ‘True’ Deconstructed Heroine?”, *Movels& Tales*, Vol:14, No:2, 2000, s:271, <http://www.jstor.org/stable/41388562>

⁶²¹ *Güzel ve Çirkin*’in senaristinin hikayenin “cinsiyetçi” olmadığına dair görüşü tartışmaya fazlasıyla açıktır. Disney’in “özgür kadın karakterlerinin” pazarlanmaya başladığı erken örneklerden olan *Güzel ve Çirkin*’de, güzel (kadın) ile çirkin (erkek) arasındaki ilişkinin çocuk seyirci için fazlasıyla sorunlu yanları vardır. Ve bu sorunlu yanlar animasyonun cinsiyetçi tutumu ile ilişkilidir. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan Kevin M. Tavin ve David Anderson’un bir ilkökulda yaptıkları alımlama çalışmasında öğrencilere sordukları sorulardan biri “*Güzel ve Çirkin*’deki, çirkin gibi size bağırın ve kötü davranan biri olsa, güzel gibi mi davranırsınız?” sorusu ve o soruya verilen cevaplar, animasyonun senaristinin “cinsiyetçi” olmayan temsil düzenlemeleri vurgusunu şüpheli hale getirmektedir. (Çalışmanın devamı için bkz: Kevin

Yazarın animasyonun kadın karakteri ile ilgili; “Belle, güçlü, cesur ve zeki bir kadındır. Kendisini babasına adamıştır. O Disney’in kitap okuyan kadın kahramanıdır. Daha önce hiç görülmemiş ve heyecan veren bir kahraman.”⁶²² ifadeleri de ayrıca dikkat çekicidir.

Güzel ve Çirkin’in yayın tarihi, Disney’in yeni prensesinin, “kadın kahraman” olarak tanıtılması ve bu “kadın” kahramanın vurgulanan özellikleri, Disney’in o dönem için “şaşırtan” manevrasını neo-liberal politikaların feminizm ile “işbirliği”nin animasyon dünyasındaki bir yansıması olarak yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Yapımcılar ve senaristler, yeni düzenlemeyi “olağan”; “ıskalanmaması gereken bir durum” olarak yansıtmaktadır. En güncel örnek *Moana*’da da Disney yapımcılarının tutumu aynıdır. Güney Pasifik’in “zenginliği” ve Moana karakterinin “romantik aşkın olmadığı” bir hikayenin baş kahramanı olarak tanıtılması “olağan” bir düzenleme/tercih olarak pazarlanmaktadır.

Maria Tatar’ın ifadesi ile, “bazı masallar sürekli yeniden paketlenmekte ve sıcak kek gibi satılmaktadır.”⁶²³ Bu kültürel yeniden “şekillendirme”nin başarısı, toplumun o zaman diliminde özlem duyduğu “standart”ların yeniden doğuşuna bağlıdır. Seri üretim masalların mutluluğu, dışsal materyallerin ve aynı ideolojinin sürdürülmesinden kaynaklanmaktadır. Pazarın performansı, hızı ve etkili servisi, iyi geliri garantilemektedir. Kültür endüstrisinin bütün formlarında seyirci yanlış ütopyanın yansımalarında boğulmaktadır; Disney masalları ise, tartışmasız şekilde bu konuda başı çekmektedir.⁶²⁴

Her değişim, Disney ideolojisini “maske”leyen düzenlemeleri içermekle birlikte, bir pazarlama unsuru olarak da ele alınabilmektedir. “Değişen görüntünün arkasında ne aramalı?” sorusu bu bağlamda önem kazanır. Örnek bir animasyon olarak *Pocahontas*, gösterime girdiği dönem, Disney’in en “doğal” prensesi olarak kabul edilir. “Doğal”lık o zamana kadarki Disney prenseslerine bakıldığında bir “yenilik” olarak

M. Tavin and David Anderson, “Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom”, *Art Education*, Vol:56, No:3, Mayıs 2003, s:21-35, <http://www.jstor.org/stable/3194050>

⁶²² Bob Thomas, *Disney’s Art of Animation: From Mickey Mouse to Beauty and the Beast*, New York: Hyperion, 1991, s:120-145

⁶²³ Maria Tatar, *Off with Their Heads: Fairytales and the Culture of Childhood*, Princeton: Princeton University Press, 1992, s:235

⁶²⁴ Deszcz, a.g.m., s:85

yorumlanabilir. Öte yandan *Pocahontas*'ın hikaye içinde “cinselleştirilme” sahneleri, onu Disney'in diğer “çocuk” filmlerinden ayırmaktadır.⁶²⁵ *Pocahontas*'ın cinselleştirilmesinin çoklu amaçları bulunmaktadır. Bunlardan en belirginini, *Pocahontas*'ın “kusursuz” teninin ve renginin de pazarlanıyor olmasıdır. Çekildiği dönem şarkı sözleri ve Amerikan yerlilerine atfettiği “ruhani” özellikler ile *Pocahontas* “şimdiye kadar popüler sinemada Amerikan yerlileri ile ilgili çekilen en iyi iş” olarak yorumlanmıştır. Fakat kapitalist sistemin *Pocahontas* ile Amerikan yerlilerini “benimseyiş” hareketine, *Pocahontas* imajının Disney tarafından lisanslanarak pazara sunulması da dahildir. Egzotik, şehvetli ve telif hakları Disney'e ait olan *Pocahontas*'a yöneltile eleştirel bakış; onun kadını, dünyevi, uysallaştırıcı New Age spiritüelliğinin “maskot”u olduğu yorumunu kolaylıkla yapabilmektedir.⁶²⁶

Disney'in prenses skalasına bakıldığında, beyaz olmayan kadın kahramanlara rastlanmakla birlikte (Yasemin, Pocahontas, Mulan) bunlardan sadece Yasemin'in teknik olarak prenses olduğu görülmektedir. Neal Lester, “*Disney's The Princess and the Frog: The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*” (2010) başlıklı makalesinde, Disney'in tarihinde sadece bir tane beyaz olmayan prenses olduğunu söyler. *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonunun yeni siyah olmayan prensesine dair, animasyonun yayınlanmasında öncesinde Disney'in ırkçı tutumları⁶²⁷ yüzünden endişeler yaşanmıştır. Lester, animasyonun yapım aşamasındaki endişelerin ve geçmişe yönelik eleştirilerin Disney'i birkaç değişikliğe mecbur bıraktığını öne sürer. Animasyonu seslendiren

⁶²⁵ Karin A. Martin ve Emily Kazyak'ın “Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's Grated Films” (2009) başlıklı makalesi, Disney ve G-rating (çocuk ve yetişkinlerin aynı anda izleyebildiği) filmlerle ilgili 2006 yılında 600'den fazla 3 ile 6 yaş arasındaki çocuklarla ve aileleriyle yaptıkları görüşmeler sonucunda, etnik grupların bu filmlerde daha egzotik ve beyaz kadınlara göre daha cinselleştirilmiş şekilde temsil edildikleri verisine ulaşır. Öte yandan yazarlar şiddet ve cinsellikten arındırılmış olduğu iddiası ile işleyen G-rated filmlerde durumun bundan uzak olduğunu da heteronormatifliğin temsili bağlamında tartışır. (Çalışmanın devamı için bkz: Karin A. Martin, Emily Kazyak, “Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's Grated Films”, *Gender and Society* içinde (315-336) Vol:23, No:3, (June 2009), s:315)

⁶²⁶ Pauline Turner Strong, “Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture”, *Cultural Anthropology* içinde s:405-424, Vol:11, No:3 (Ağustos, 1996), s: 415, <http://www.jstor.org/stable/656301> .

⁶²⁷ Disney'in ırkçı tutumu sadece karakterlerin temsili zemininde söz konusu değildir. Ayrıca beyaz ve siyah renklerinin sembolizmi de Disney animasyonlarda en başından beri mevcut ve güçlüdür. Siyah renk sıklıkla kötü üvey anneler, cadılar, uğursuz ve tehlikeli durumların canlandırılmasında kullanılmıştır. Örneğin, *Kül Kedisi* (1950) animasyonunda renk sembolizmi fazlasıyla belirgindir; Kül Kedisi sarışın ve beyaz tenli iken “kötü” üvey annesi ve kız kardeşleri fark edilir şekilde “siyah”tır. Prens beyaz bir kalede yaşar ve beyaz kuşlar pençeleri süsler. Ayrıca Kül Kedisi'nin babasının ve iyilik perisinin saçları da beyazdır. İyiye dair bütün nesne ve kişiler “beyaz” içindeyken; üvey annenin kedisi dahi siyah renktedir. Animasyonda “siyah” rengi istisnasız şekilde şeytani olana ve kötüye gönderme yapmaktadır. Aynı renk sembolizmine klasik dönem animasyonlarda rastlamak mümkündür. (Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Dorothy L. Hurley, “Seeing White: Children of Colour and the Disney Fairy Tale Princess”, *The Journal of Negro Education* içinde (221-232), Vol:74, No:3, Summer, 2005, <http://www.jstor.org/stable/40027429>)

oyunculardan olan Oprah Winfrey de Tiana ile ilgili bir takım ırkçı problemlere engel olmuştur. Lester, makalesinde Obama'nın seçiminden sonra yayınlanan animasyonda, Tiana karakteri ile Amerika'nın ilk "beyaz olmayan" Leydisi Michelle Obama arasında bağlantılar kurar. Aynı şekilde animasyondaki Prens Naveen ile Barack Obama arasında benzerliklere dair yorumlarda bulunur. Prens Naveen'in etnik kökenin bilinmezliği gibi Obama'nın etnik kökenine dair de pek çok şüphenin olduğunu öne sürer ve her ikisinin de "tam siyah" olmadığına dikkat çeker.⁶²⁸ Naveen karakteri, Disney animasyonlarında ilk "sorumsuz" prens temsilinin örneği olması bakımından dikkat çekicidir. Prens Naveen'in, Obama ile benzerliğine dair yapılan yorumlar göz önüne alındığında, sorumsuz prens temsilinin Obama ile ilişkilendirilmesi, aynı "negatif" temsillerin Obama'ya da yüklenme potansiyelini taşıması bakımından şaşırtıcıdır. Çağrışımsal olarak kurulan benzerlik, yeterince siyah olmayan iki temsile de bir takım olumsuz özellikler yüklemektedir. Tiana'nın iş kurma hayalleri ve mücadelesini de neo-liberal feminizm bağlamında yorumlamak mümkündür.



Görsel 3.28: Prenses ve Kurbağa (2009) animasyonunun kendi işini kurmak isteyen Tiana ve sorumsuz prens Naveen'in görüntüleri

Disney'in "temsil"lerinin dönüşümünde neo-liberal politikalar ve şirket yöneticilerinin yaklaşımları kadar; diğer yapım şirketleri ve spesifik bir şekilde DreamWorks'ün Oscar kazanan ve animasyon tarihi açısından da bir dönüm taşı olarak yorumlanabilecek 2001 yapımı *Shrek* animasyonu da etkili olmuştur. *Shrek*'te Disney uyarlamaları ve prenseslerinin parodileri yapılmış, Disney'in klişeleri ortaya dökülmüştür. Masallar üzerine çalışan Jack Zipes, *Shrek*'i "geleneksel halk ve peri

⁶²⁸ Neal A. Lester, "Disney's The Princess and the Frog: The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First." *Journal Of American Culture* içinde (294-308), No:4, 2010, s:295-299, <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x>

masallarının okuyucularını iyi ve kötünün doğasını yeniden düşünmek üzere provoke eden” bir yapım olarak görür.⁶²⁹ Peri masallarının görsel “yorumcusu” olan Disney’in dönüşümünde diğer şirketlerin, yapımların önemini bir kere daha güçlendirir bu görüş.

Shrek’in sunduğu yeni toplumsal cinsiyet rolleri, Disney evreninin bir parodisidir. Disney’in kurtarılmayı bekleyen pasif prensesleri ile *Shrek*’in Fiona’sı arasında çok fark vardır. *Shrek* anlatı kalıplarını kıran bir yapım olarak dikkat çeker ve elde ettiği başarı diğer şirketlerin seyrini de etkiler. İlk *Shrek*’te olduğu gibi devam eden *Shrek* anlatılarında da geleneksel prenses ve prens stereotiplerinin yıkıldığı, kadın karakterlerin referans alındıkları masallar ile kıyaslandığında daha güçlü ve bağımsız olarak resmedildiği, aynı şekilde kadın erkek ilişkilerinde de daha eşitlikçi bir tutumun izlendiği yapımlar olduğu görülür.⁶³⁰

Marshall ve Sensoy, “*The Same Old Hocus-Pocus: Pedagogies of Gender and Sexuality in Shrek 2*” (2009) başlıklı makalelerinde animasyon filmleri kültür üreticileri ve yeni eğitici makinalar olduğunu hatırlatırlar.⁶³¹ Nejad ve Zohdi’nin, “*Cinderella or Fiona?*” başlıklı çalışması da masal anlatılarından faydalanan Disney ve DreamWorks’ün, görselleştirme sürecinde karakterlere yüklenen “güzellik” kavramının toplumsal algıyı şekillendirme gücü olduğunun altını çizer. Kül Kedisi ve Fioana arasında karşılaştırmalı bir analiz sunan çalışma, *Shrek* anlatısı dahilinde geliştirilen “alternatif” güzellik anlayışının gelecek nesiller açısından toplumsal algının oluşturulması bakımından önemine dikkat çeker.⁶³² Öte yandan pek çok açıdan Disney’e karşı bir “karşı masal” yaratarak eleştiren *Shrek*, Disney’in yaptığı dil ile ötekileştirerek stereotiplerle önyargıları beslemeye devam eder. Hikaye akışında dayak yiyen Robin Hood Fransızca, domuzlar Almanca, fareler ise İngiliz aksanı ile konuşmaktadır. Ayrıca İslam dini Katolik kilisesine dair sembol düzeyinde “olumsuz” anlamlar yükleyen sahneler söz konusudur.⁶³³

⁶²⁹ Jack Zipes, **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**. Lexington, 2002, s:227

⁶³⁰ Özlem Uzun Hazneci, “Canlandırma Sinemasında Transmedya Hikaye Anlatım Örneği Olarak *Shrek* Serisi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s:177

⁶³¹ Marshall ve Sensoy’dan akt. Hazneci, a.g.t., s:177

⁶³² Nejad ve Zohdi’den akt. Hazneci, a.g.t., s:181

⁶³³ Hakan Yıldız, “Canlandırma Filmleri İle İdeoloji Aktarımı: *Shrek* Disney’e Karşı”, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Aralık 2013, Sayı:20, s:93-110

Shrek'in ve yapım şirketi DreamWorks'ün beslendiği ideolojiyi anlamak Disney'in dönüşümündeki rolünü anlamak için anlamlı bir çabadır. Booker, DreamWorks'ü besleyen ideolojinin, bir diğer deyiş ile DreamWorks'ün ekonomi politığının Disney'in savunduğu ideolojinin tersi olduğunu ileri sürer. Bu durum DreamWorks'ü daha az ideolojik kılmamakla birlikte Disney yapımlarına göre “daha az uyumlu” bir görüntü vermesine sebep olur. Disney'in Orta Çağ'ın monarşisinden esinlenen çizgisi, genellikle 21. yüzyılın ilk zamanlarının Amerikan sağının standartlarını yansıtır. DreamWorks ise, Amerikan demokrasisi ve kapitalizm ideolojisinden beslenir. DreamWorks'ün Disney'e meydan okuması, sadece Disney'in animasyon dünyasındaki hegemonyasına karşı değildir. Aynı zamanda Disney'i kuran ve koruyan sağın ideolojisine de meydan okur. Bu meydan okumanın kendisi; çocuk filmleri dünyasında süregiden düzene sorular sorar, kültür endüstrinin kendisine ve Amerikan toplumunun bu endüstrideki yerine de.⁶³⁴

Disney Şirketi Amerikan ideolojisinin; muhafazakar, homofobik, İlahi Misyon fikri, ırkçılık, kültürel duyarsızlık, yüzeysellik, kültür eksikliği gibi özellikleri ile ilişkilendirilmiştir. Disney bu özellikleri yaratan değil ama iyi şekilde yansıtan şirket olarak görülmektedir. Wasko, Disney imparatorluğunun bu değerleri ebedileştirdiğini ifade eder. Bunu yapan tek şirket Disney değildir. Ama en “sevimli”, “ayartıcı” ve “eğlenceli” şekilde yapan Disney'dir.⁶³⁵

Walt Disney'in kendisi, hükümetin destekçisi ve işbirlikçisi olarak, Hollywood'un solcu etkilerini düzenlemek üzere seçilen ve çocuk film endüstrisinin kurulmasını sağlayan kişidir. 1950'lerde Amerikan çocuk edebiyatında solun hissedilir bir ağırlığı söz konusudur. Fakat sola eğilimli çocuk filmlerini üreten bir mekanizmadan (birkaç özel çaba dışında) söz etmek mümkün değildir. Bununla birlikte Booker, 90'lardan bu yana çocuk filmlerini solun çerçevesinden okumaya imkan veren unsurlar olduğunu ileri sürer. Disney, 90'lardan sonra çok kültürlü bir görünüm sergilemeye başlamıştır. Disney Rönesansı olarak adlandırılan dönemden beri *-Küçük Deniz Kızı* (1989) ile başlayan- toplumsal cinsiyet rolleri bakımından daha “çağdaş” bir vizyon

⁶³⁴ Booker, a.g.e. ,s:169

⁶³⁵ Wasko, a.g.m., s:466

sunmaktadır. Bir bakıma ırkçılığın ve toplumsal cinsiyetin ilk dönemden farklı bir bağlamda tartışıldığını ifade eder Booker. Bu durumu Amerikan toplumunda, toplumsal cinsiyet ve ırk konularında bir fikir birliğine varılmış olmasına bağlar. Bu temsillerde – iyi yönde olduğuna inanılan bir dönüşüm- yaşanmıştır. Booker, Amerikan çocuk filmlerinin değişmeyen ideolojik mesajının bireysel başarı/kurtulma hikayesinin pompalanması olduğunu altını çizer.⁶³⁶

Bireysellik Amerikayı oluşturan ve kapitalizmi kuran temel/resmi ideolojidir. Neredeyse bütün filmlerde/animasyonlarda bireysellik ideolojisi öyle ya da böyle pazarlanmaktadır. Booker, Disney ile DreamWorks'ün bireyselliği sunmada farklılaştığını savunur. DreamWorks ideolojisi ve *Shrek* başta olmak üzere diğer yapımları ile, en önemlisi Disney'den farklılaşan yönleri ile Disney'in toplumsal cinsiyetin temsili bağlamında dönüşmesine⁶³⁷ katkıda bulunmuştur.⁶³⁸ Fakat Disney'in değişen yüzünün ardında, şirketin kendini hala sürdüren bireysel kurtuluş/seçilmişlik ideolojisi bulunmaktadır.

Disney'in bireysellik konseptinde, bireyselliğin doğuştan gelen ve karaktere gömülü olan bir değer olduğu vurgusu vardır. Bireysel özellikleri ile öne çıkan bu karakterler toplumda önemli bir yere ve role sahiptir. Booker, bu “birey” anlayışının çok problemliliğini vurgular. En iyi durduğu yer Orta Çağ kurallarının geçerli olduğu düzendir. Disney'in bu doğuştan gelen ve fiilen davranışlar ile tanımlanan bireysellik ile ilgili görüşünü, feministler ve sosyal teorisyenler “özcülük” olarak tanımlamaktadır. Irk, sınıf ve cinsiyetçiliğin modern zamanlardaki başlangıç noktası budur. Özcülük, ırk ve cinsiyete dair stereotipleştirmelerin temelinde yatan tavır/yöntem olarak görülebilir. Belli bir türe dahil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğu iddiasını içinde barındırmaktadır. Bu açıdan, Disney'in klasik animasyonlarına yöneltilen

⁶³⁶ Booker, a.g.e., s:170

⁶³⁷ *Shrek* etkilerinin; Disney yapımlarında görünürlük kazandığı bir yapım olarak *Manhattan'da Sihir* (Enchanted, 2007) filmi hatırlanabilir. Animasyon ve kurmaca karışımı olan yapım, Disney uyarlaması masalların bir parodisi olarak düzenlemiştir. Masal diyarında birbirinde aşık olan prens Edward ile prenses Giselle'in kötü kalpli cadı yüzünden kendilerini Manhattan'da bulmalarını anlatan filmde, masal diyarına özgü prens Edward'ın kibri ile prenses Giselle'in saflığı küçük düşürücü şekilde “komik” temsil edilir. Diğer taraftan Disney'in Ortaçağ'a özgü dünyasının da parodisi yapılır. Sonuç olarak Prens Giselle'in “özgürleşme” hikayesi olarak kurgulanan filmde, Giselle biriyle evlenmeden önce onunla “flört etmek” isteyen, “düşünen”, kredi kartı ile alışveriş yapan ve prensliğe ait bütün şatafatlı kostümlerden arınmış “modern” ve “özgür” bir kadın görüntüsüne bürünür. Hikayenin sonunda ise kendi “moda evimi” açar.

⁶³⁸ Booker, a.g.e., s:171

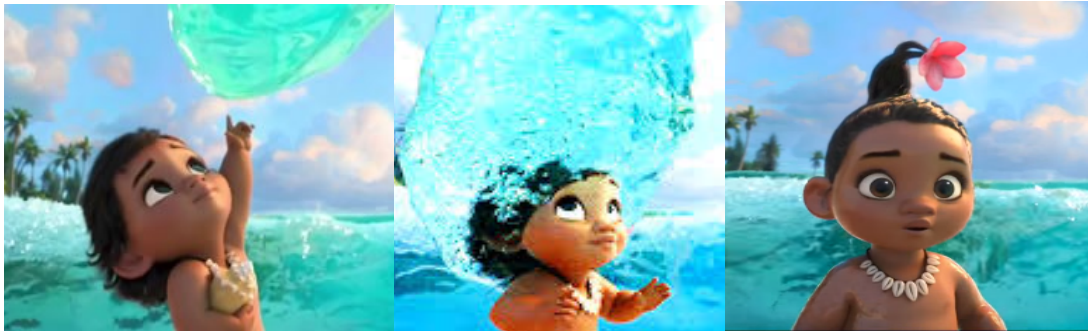
eleştirilere bakıldığında, ırk ve cinsiyetle ilgili tanımlamaların tesadüfi olmadığı açığa çıkar. Disney'in klasik filmlerinin "özcü bireyselliği", çocukları Amerikan rüyasının peşinden gitme konusunda cesaretlendirmekten uzaktır. Disney filmleri marjinal çocuklara karşı tehditkardır, onlara kendi kişisel eksikleri ile hükmeder, onlar bu rüyayı paylaşmayı hak etmeyenlerdir. Booker, Disney'in fantazyalardan, özellikle de peri masallarından beslenen klasik filmleri/animasyonları ile ilgili şunları öne sürer: Masallara gizlenen ideoloji aslında Amerika'nın resmi ideolojisi ile uyumsuzluk içerisindedir. Fakat Orta Çağ görüntüsü, ayrıcalıklı sınıf ve diğer temalar Disney'in "öncellediği" Amerikan ideolojisinden uzak değildir. Disney'in son dönem animasyonları, Pixar ile ortak yapımları da dahil, şaşırtıcı şekilde özcü bireysellik nosyonuna yapışmış durumdadır. Masal uyarlaması olmayan animasyonlar da bu duruma dahildir. Stereotipleştirmenin sürdüğünü söyleyen Booker, yeni animasyonlardaki karakterlerin bu tiplere yapıştığını ve kendi basit doğalarının tersine gitme konusunda cesaretlendirilmediklerini söyler. Disney'in dışındaki dünyada ise, tipik "herkes Amerika başkanı olabilir" bireyselliğini veren sayısız örnek olmakla birlikte, gerçekte, doğuştan kazara sahip oldukları kendi kimliklerini aramaları için cesaretlendirilirler. Booker, DreamWorks'un bunu en açık şekilde yapan şirket olduğunu belirtir. Disney ve Pixar'dan farklı şekilde, DreamWorks'te bireysel başarı bireysel kaderden değil, bireysel seçimlerden gelir. DreamWorks'un bireysellik mesajı, özcü klasik Disney animasyonlarından farklıdır. *Shrek* ile ilk defa ortaya çıkan bu farklılığı Booker, *Shrek* ve prenses Fiona karakterleri ile açıklar. Doğuştan değersiz bir dev olan *Shrek* seçimleri ile kahraman olur. Fiona'dan da bir prenses gibi zarif davranılması beklenir fakat o da bir deve dönüşür. Booker, DreamWorks animasyonlarında Disney'in özcü stereotiplerinin eleştirisi niteliğinde sayısız karakter olduğunu söyler. Disney ve Pixar kahramanları kaderleri olan rolleri oynamayı öğrenirken, DreamWorks kahramanlarından bu rollere yapışan beklentilerini sorgulamaları ve kendi istekleri doğrultusunda yeni bir kimlik kurmaları beklenir.⁶³⁹

⁶³⁹ Booker, a.g.e., s:171



Görsel 3.29: Fioana karakterinin dönüşümü.

Shrek'i ele alırken sunduğu “yeni prenses” temsiline ve Disney prenseslerine hangi açılardan bir parodi oluşturduğuna bakmak gerekir. Fiona, Shrek ve diğer karakterler aracılığı ile “gerçek aşk öpücüğü”, “ilk görüşte aşk”, “kurtarılmayı bekleyen prenses” kalıpları dalgaya alınmıştır. İnsani yönlerine vurgu yapılan, kendini savunan, güçlü bir prenses temsili söz konusudur. Fiona'nın Disney prenseslerinin dönüşümünün bir parçası olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Öte yandan prenses temsillerindeki değişimin ardında değişmeyen unsur olarak, Booker'ın yorumlarından hareketle Disney'in “özcü” yaklaşımını ve “bireysellik” ideolojisini aramak anlamlıdır. Disney prensesleri, farklı temsil düzenlemelerinde görünürlük kazansa da, prenses ya da seçilmiş olma durumları; sabit bir unsur olarak kendisini sürdürmektedir. Her iki durumda da “doğuştan özel olma” durumu söz konusudur. Pamuk Prenses ya da diğer klasik dönem prenseslerinin, zaten birer “prens” olmaları durumu; son örnek *Moana*'da, Moana'nın doğuştan sahip olduğu yeteneği yine “seçilmiş”in hikayesinin sürdürdüğünü göstermektedir.



Görsel 3.30: Moana'nın “seçilmiş” olduğunu anlatan bir sahnedeki görüntüler

Booker, DreamWorks'ün Disney'den ayrılan; karakterlerin hali hazırda sahip oldukları özelliklerini sorgulamalarını sağlayan temsil düzenlemelerinin animasyonlara "değerli" bir anti-otoriteryan hava verdiğini öne sürer. DreamWorks'ün bu Disney'in huzurunu bozan tarafı, aslında, Amerikan kapitalizmin resmi ideolojisi ile Disney'in Orta Çağ'a uyumlu bireyselliğinden daha uyumludur. Disney'in Orta Çağ'a uyumlu bireyselliğinin örneği olarak, animasyonlarda doğuştan "seçilmiş" olanın hikayesinin anlatılması durumu akılda tutulmalıdır. Disney ve DreamWorks, farklı yönlerden olsa da, farklı zamanlara ait Amerikan bireyselliğini resmetmektedir. Booker, Disney bireyselliğinin 1950'lerde dondurulduğunu ve küçük farklılıklar⁶⁴⁰ dışında, o zamanda kalmaya devam ettiğini ifade eder.⁶⁴¹

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Amerikan toplumunda yeni bir tür "kişilik" yaratılmaya çalışılmıştır. Bu kişilik bireyselliğinin sınırları tanımlanmış bir türdür ve herhangi başka tarzda bir kişiliğin gelişmesine katkıda bulunmaz. 1950'lerin başında Amerika'da "ötekiler" tarafından yönetilen/desteklenen kişilikleri bastırmak için içeriden yönetilen tarzda bir bireysellik türetilir. 1960'larda ise, güçlü vurgu herkesin otoriter figürleri ya da toplumun beklentilerini hesaba katmaksızın kendi bireyselliğini bulmasına izin verme yönünde ağırlık kazanır. Disney'in 1960'lardaki zayıflaması tarihsel bir veri ortaya koymaktadır; 1950'lerin tırmanan tarzdaki bireysellik anlayışı, sonraki on yılda zayıflar. Booker, 1960'ların bireyselliğinin ve çok kültürcü ortamına şüpheyle yaklaşmak gerektiğinin sıklıkla tartışıldığını hatırlatır. Bu dürtülerin/yönlendirmelerin Amerika'nın kurumsal/tüzel kapitalizmine hizmeti amaçlayan bir dönüşüm olduğunu ifade eder. Thomas Frank'tan aktaran Booker, Amerikan kapitalizminin, televizyon ve diğer ortamlardan gelen dağınık imajlarla/reklamlarla, 1950'lerin konformist düzenininin 1960'ların liberalliğinin kabulüne hizmet ettiğini ifade eder. Frank, 1960'lardaki çok kültürlülük vurgusunun yeni ürünlerin ve pazarlama imkanlarının önünü açmak için kapitalizm tarafından üretildiğini ve sosyal/politik fikirlerden beslendiğini ifade eder. 1990'lardaki yeniden-yazılım da 1960'lardaki fikirlerden beslenmektedir. Bu bağlamda,

⁶⁴⁰ Booker'ın "küçük farklılıklar" şeklindeki ifadesine kadının temsili de dahildir. Booker'ın ifadesi, toplumsal cinsiyete dair değişimlerin, Disney'in bireysellik ideolojisinin yanında "küçük" kaldığı yorumunu yapmayı mümkün kılmaktadır. Öte yandan "seçilmişlik" hikayesinin tesadüfi olamayacak şekilde sürdürülmesi de Booker'ın yorumunu güçlendirmektedir.

⁶⁴¹ Booker, a.g.e., s: 171-172

Booker, DreamWorks'ün sunduğu tarzda “bireyselliğin”, 1990’larda köklendiği kadar 1960’lardan da beslendiğini söyler. DreamWorks'ün Disney’e karşı olan tepkiselliği de, bir çok açıdan 1960’ların 1950’lere beslendiği tepkisellik ile benzeşmektedir. Booker’ın görüşü, Disney’in bireysellik ideolojisinin daha problemlili olduğu yönündedir. Amerikan çocuk film endüstrisinde bireyselliğin temsili, animasyonu üreten şirkete göre değişse de bireyselliğin kendisi hala merkezde ve değişmez bir değer olarak sunulmaktadır.⁶⁴²

Disney’in değişen temsil düzenlemelerinin yanında değişmeyen bireysellik ideolojisini anlamak önemlidir. Öte yandan toplumsal cinsiyete dair değişimin ne şekilde görünürlük kazandığının irdelenmesi de çalışmanın amaçlarından biridir. Cassandra Stover’ın “*Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess*” (2013) başlıklı makalesi, Disney’in *Küçük Deniz Kızı* (1989) ile başlayan ve *Prenses ve Kurbağa* (2008) animasyonuna kadar gelen dönemde değişen prenses görünümlerini post-feminizm⁶⁴³ bağlamında inceler. Disney prenseslerinin Amerikan kültüründe, postmodernin dirilişi ile yeniden parlatıldıklarını öne sürer. 1960 ile 1989 arasında Disney’in prenses anlatılarına rastlanılmamaktadır. Stover’ın ifadesine göre, o dönem sosyal hayattaki ve kültürel medyadaki tecrübe, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair bir ortaklığa sahiptir; aynı zamanda önceki dönemde toplumsal cinsiyet imajlarının “meydan okunulamaz” oluşuna dair sorgulayıcı bir tutum söz konusudur. İkinci dalga feminizmin mevcudiyeti süresince ve sonrasında gelen kadının özgürlüğünün görünürlüğü; Disney’in 60’lar ve 70’lerde pasif prenses imajını sunmasını engellemiştir. Öte yandan anti-feminizmin ters etki yaratması, post-feminizmin dirilmesi de Disney’in tutumunda etkili olmuştur. Postmodern film yapımının bu döneminde feminist film eleştirmeni Laura Mulvey, 1980’lerde kurulan feminizm karşıtı gerileyişin (anti-feminist backlash) neoliberal emperyalizm ile “estetik ve entelektüel öncelikler”de politik bir vardiya değişimi olduğunu not eder. Reganizmin ilanı ve 80’lerdeki muhafazakar trend, feminizm karşıtlığını beslemiştir; görsel kültür, reklam, televizyon ve özellikle sinema

⁶⁴² Booker, a.g.e., s:172-187

⁶⁴³ Post-feminizm 1982 yılında Susan J. Douglas tarafından New York Magazine’de yayınlanan “Voices From The Post-Feminist Generation” başlıklı makalesi ile gündeme gelmiş bir kavramdır. Post-feminizm için “sağın icadı” ifadesini kullanan Douglas, post-feminizm ile başlayan süreci kadını tüketici kılmaya çalışan piyasanın yararına işleyen bir mühendislik süreci olarak tanımlar. Büyüyen reklam sektörü toplumsal hareketlerin içini boşaltarak yeni trendlere dönüştürmektedir. Post-feminizm de içi boşaltılan ve imajı öne çıkaran bir trend olarak görülmektedir. (Konu ile ilgili: Susan J. Douglas, Manufacturing Postfeminism, 2002, <http://inthesetimes.com/article/1466>)

aracılığı ile de yayılmıştır. Stover, *Küçük Deniz Kızı* (1989) ile Disney'in prenses filmlerinin "Yeni Dalga"sını (New Wave) başlattığını söyler. "Küçük kız çocukları" gibi savunmasız olan prensesler kendi sesi olan ve macera arayan kadın kahramana dönüşmüştür.⁶⁴⁴ Fakat kadın karakterlerin otonomi kazanmalarına dair "pozitif" görülen temsiller, prenses anlatılarını problemlilikten çıkarmaya yetmemiştir. Gündeme gelen tehlike, feminizmin zarar veren moda, kadın tüketiciliğinin güçlendirilmesi⁶⁴⁵ gibi amaçlar ile yönünün değiştirilmesidir.⁶⁴⁶

Disney, post-feminist söylemi iki şekilde faydalı hale getirir; animasyonun içeriği feminizmin kazanımlarını kabul ederken pazarlama stratejileri paradoksal şekilde mesajı post-feminist idealleri iletmeye döndürür. Post-feminist prensesler feminizmin ideallerini taşırlarken, feminizm öncesi kültürün temsiline sıkışmışlardır. Belle, Yasemin, Tiana, Pocahontas karakterleri için söz konusu olan durum, Disney'in "herhangi bir prens" söylemini, "doğru prens" söylemine dönüştürmesidir. Stover, bu prenseslerin bir yandan feminist ideallerden cinsel otonomiye temsil ederken diğer taraftan post-feminist ideallerin evrenine de dahil olduklarını savunur. Disney'in *Küçük Deniz Kızı*, post-feminist gündem için mükemmel bir "kapsül" örnektir; tehdit edici bir karakter olan güç düşkünü Ursula'nın hırsı ile tehdit yaratmayan aşk arayan Ariel'in hırsı arasında yaratılan zıtlık bu amaca hizmet etmektedir. Hikaye Ariel'in tutkusunu ve gençlik romantizmini benimser, hikayenin kurgulanışı bunun üzerine kuruludur. Babasının ve yardımcısının "o daha çok genç" ve "benim küçük kızım" ifadelerini bu bağlamda okur Stover. Ariel'in aşka, insan dünyasının nesnelere ve maceraya duyduğu arzu, 1980'lerdeki geri tepen

⁶⁴⁴ Cassandra Stover, "Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess", *A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, Vol. 2 [2013], Iss. 1, Art. 29, s:4

⁶⁴⁵ Feminizmin "zarar veren moda" tarafından kullanılmasına dair en güncel örneklerden biri de, beğeni kadar eleştiri de toplayan H&M reklamıdır. Yaklaşık olarak iki milyon kere izlenen H&M reklamı, kadın gibi görünmenin ne anlama geldiğine dair basmakalıp yargılara meydan okuyan fenomen kadınlara yer verir. Reklamda müzisyen Jillian Hervey bir restoranda dişlerini karıştırırken, model Iselin Steiro bir trende bacaklarını ayırıp oturur, önemli iş kadınlarından Pum Lefebure bir toplantıyı yönetir vs. Reklam kampanyasının kadına dair verdiği mesaj ile, H&M şirketinin kadın çalışanlarına ve büyük beden kadın müşterilerine dair tutumları arasında büyük bir uçurum vardır. H&M Kadın iş gücünü sömürme konusunda (Suriyeli mülteci çocukların Türkiye'deki fabrikalarda çalıştırılması, Kamboçya ve Hindistan'da tedarikçi fabrikalarda çalışan hamile kadınların işten çıkartılması ve tabii ki düşük ücretler) kabarcık bir sicile sahip. Sonuç olarak da "güçlü, bağımsız, özgür" kadınlığa dair mesaj ile harmanlanan reklam kampanyası, feminist mesajı kendi giysilerini satmak için kadınları güçlendirme fikrinden çıkar sağlamak üzere düzenlenmiştir. Feminizm ve pozitif beden son zamanların "moda ve popüler" konularıdır. H&M şirketinin yaptığı da feminizmi kullanarak sömürüyü sürdürmekten fazlası değildir. (Ayrıntılı yazı için bkz: Gemma Clarke, "Don't Fall For The New H&M Campaign", <http://globalhobo.com.au/2016/09/29/dont-fall-for-the-new-hm-campaign/>)

⁶⁴⁶ Angela McRobbie, "Post-Feminism and Popular Culture", *Feminist Media Studies* içinde (255-264) Vol:4, No: 3. 2004, s:255, <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>

(backlash) politikalarının görüldüğü toplum için kabul edilebilirdir. *Küçük Deniz Kızı*'nda her şeye hükmetme hırsı olan zalim Ursula ile Ariel arasında yaratılan zıtlık yine kariyerist kadın imajları bombardımanında geleneksel kadınlığın kucaklanmasına hizmet etmektedir. Verilen mesaj sadece aşkının ardından hırsıyla koşan kadının –aynı zamanda babasını da çok seven kadının- kabul edilip benimsenmesi yönündedir. Güçlü kadının “postmodern” temsilinde o dönem öne çıkan trend budur. Stover, *Küçük Deniz Kızı* ile başlayan ve sonrasında *Pocahontas*, *Mulan*, *Aladdin* ve *Prens ve Kurbağa* animasyonlarında da tema olarak yer alan güçlü “baba-kız” ilişkisini Disney’in “postmodern” temsil düzenlemelerinin bir parçası olarak okur. Erken Disney animasyonlarında üvey anneler, cadılar, iyilik perileri varken; “postmodern” Disney’de erkek otoritesi güncellenmiştir. Kadın karakterlerin arzularında sebep ve tasvip makamı olarak erkek ebeveynin görünürlüğü söz konusudur. Disney stüdyosu, prenses imajını post-feminist seyirciye göre güncellemiş, Amerikan kadın seyircinin kültürel eleştirisine karşılık gelen prenses temsilleri söz konusu olmuştur. Ayrıca “Yeni Dalga” prensesler beyaz olmayan, Amerikalı olmayan kadın kahramanları da içerir: *Pocahontas*, *Mulan*, *Yasemin*, *Tiana*. Bu animasyonlardaki kadın kahramanlar güçlü görünmekle birlikte, bütün hayranlık uyandıran imajlarını, Disney oyuncak pazarına girdiklerinde güçleri ve baskınlıklarını kaybetmektedir.⁶⁴⁷

Post-feminist söylemin önemli unsurlarından biri olan kadınların bir şey yaparak ve alarak “iyi” olmaları fikri, Disney şirketi tarafından da benimsenmiştir. Post-feminist reklam stratejisi gibi, Disney de kadın tüketiciyi yönlendirme konusunda “sonsuz kadar mutlu yaşadılar”ı bir araç olarak görmüştür. Disney prenseslerinin pazardaki görüntüleri de aynı ikilemi yansıtır. Çocukların pazara dahil edilmesi ile son birkaç on yıllık süreçte oyuncak pazarı agresif şekilde büyümüştür. Disney reklamları küçük kızlara yeni “bağımsız kadın” temsillerini prensesler aracılığı ile açmıştır. Post-feminist toplumlarda, reklamlar sıklıkla kadınların satın alma gücüne ve fiziksel görüntüsünün nasıl olması gerektiğine dair bir gündem oluşturmaktadır. Kültürel analist Rosalind Gill, tartışılan dönüşümün yeni görünümünü “cinsel nesneleştirmeden cinsel öznelştirmeye” şeklinde tanımlamaktadır. Pazar, feminizmin dilini sömürmektedir; kadınları kendilerini otonom

⁶⁴⁷ Stover, a.g.m., s:4-6

bir özne olarak görmeleri için yüreklendirmektedir. Güzelliğin bir erkeğe çekici görünmek için değil, kendilerini hoşnut kılmak için satın alınması önerilmektedir. Disney prensesleri içinse durum, çocuk seyircinin onlar gibi olma, en basit şekilde onlar gibi giyinme çabası ile ilişkilidir. Bu gerçekleştiğinde, post-feminist söylemin ana düşüncesi “bakılır olmanın yarattığı güç” benimsenmiş olacaktır. Süreç güzel bir vücuda sahip olmakla başlamakta; güzel vücuttan aktif kadın kahramana doğru ilerlemektedir. Ana akım medya yetişkin kadını cinselleştirilmiş bir özne olarak sunarken; “aile dostu” Disney bir adım geride dursa da geleneksel prenses şablonunu kullanmayı sürdürerek kadınları güzellik nesnesi olarak pazarlamaya devam etmektedir. Post-feminist söylem nasıl geleneksel toplumsal cinsiyet ideallerini ödünç alarak kendi platformunu kuruyorsa, Disney şirketi de kadınsılığı ev-içi arşivinden ödünç alır, gerektiğinde kazanç sağlayan nostaljik görüntülere geri döner. Süreç iki adımla gerçekleşir, pasif güzel Pamuk Prenses ile güçlü ve kararlı Belle, “pazar” için tüketicinin gözüne hoş gelecek görüntüye sahip şekilde üretilir. İkisi de özgürlüğe eşit uzaklıktadır. Bu imajlar küçük kızlar için sürecin “güçlü kadın karakterlerin kimlik oluşturma yeteneği onlar gibi giyinme arzusu ile mümkündür” düşüncesi ile sonuçlanmasına neden olmaktadır; onların görüntüsüne öykünürler, hareketine değil.⁶⁴⁸

Disney prensesleri popüler kadınsılığının sayısız arketipinin vücut bulduğu temsillerdir. Öte yandan prenseslerin bütün yeni görünüşleri pazara indiğinde geleneksel “kadınsılık” görünüşlerine ve prenseslik potansiyellerine bürünmektedir. Sonuçta, “değişim” tartışmasının ardında, Disney prenseslerinin yeniden paketlenerek satılması söz konusu olmaktadır. Stover, *Prenses ve Kurbağa* animasyonunun gişedeki başarısızlığı sonrası Disney/Pixar ortaklığının başındaki John Lasseter’in prenses anlatılarının genç kadın seyirci için artık verimsiz bir alan olduğunu ifade ettiğini aktarır. Yazar, bunu post-feminist prenseslerin çekiciliğinin azalması olarak okur.⁶⁴⁹

Fakat Disney, *Prenses ve Kurbağa*’nın başarısızlığı ardından yine de prenses anlatılarından vazgeçmez. *Prenses ve Kurbağa*’dan sonra gelen prenses anlatıları; *Karmakarışık* (Tangled, 2010), *Cesur* (Brave, 2012) ve *Karlar Ülkesi* (Frozen, 2013)

⁶⁴⁸ Stover, a.g.m., s:7

⁶⁴⁹ Stover, a.g.m., s:9

Disney'in karlı işlerinden olur. Sarah Wilde'in "*Repacking The Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales*" (2014) başlıklı makalesi *Karmakarışık, Cesur ve Karlar Ülkesi* animasyonlarının "yeni" prenses temsillerinin İngiliz pazarındaki ürünlerini göstergebilimsel ve Propp'un karakter analizi yöntemleri ile inceler. Çağdaş prenseslerin, özellikle de *Cesur* animasyonunun ana kahramanı Merida'nın birçok geleneksel cinsiyet rolünü aştığını ifade eder. Animasyonun hikayesi, "romantik aşk" kalıbının tamamen dışına çıkmakta, anne-kız ilişkisine odaklanarak farklı bir noktada durmaktadır. Merida hikayede fiziksel özellikleri ile de geleneksel görüntüden uzak görünür. Fakat karakter, "pazar"a indiğinde, promosyon materyalleri yine güçlü "post-feminist" idealleri gölgede bırakmıştır. Bir diğer düşündürücü örnek ise, *Karlar Ülkesi*'nin güçlü kadın kahramanı Elsa'nın posterlerde hep en arkada olması, renk düzenlemelerinin Elsa karakterini "ikinci planda" göstermesidir. Öte yandan posterlerde hikayenin sonunda birlikte olan Anna ve yol arkadaşı Kristoff en önde ve eşit büyüklüktedir.⁶⁵⁰ Wilde'in örnekleme, karakterlerin animasyon ve pazardaki sunumunda yaşanan ikili durumun "güncel" Disney animasyonlarında öne çıkan temalarda da yaşandığını ortaya koymaktadır. *Karlar Ülkesi* animasyonunda "ilk görüşte aşk" gerçekliği sorgulanan bir mesaj olarak işlenir. Fakat "mutlu son"a erişen Anna ve Kristoff, animasyonun en sık kullanılan posterlerinde öne çıkartılan karakterlerdir.

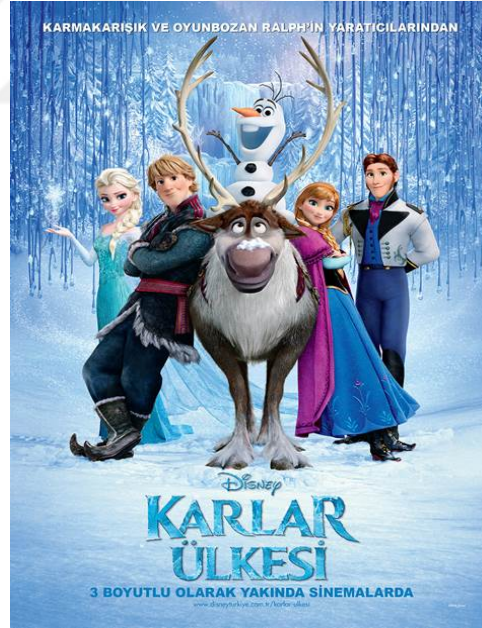
Karin A. Martin ve Emily Kazyak'ın "*Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's G-Rated Films*" (2009) başlıklı çalışmaları, Disney'in de dahil olduğu G-rated filmlerde, heteroseksüelliğin istisnai, güçlü, büyülü ve dönüştürücü hetero-romantik aşk ilişkilerinin yanı sıra kadın bedenini arzulayan erkek bakışına dair tasvirlerle inşa edildiğini savunur. 1990 ile 2005 yılları arasında yayınlanan ve 100 milyon doların üzerinde hasılat elde eden filmleri inceleyen yazarlar, bu iki ögenin arkasında saklı olan heteronormatifliğe dair bilginin, sürekli bu medya ile meşgul olan çocuklar için heteroseksüelliğin normatifliğinin kabulü ile sonuçlandığını öne sürer.⁶⁵¹ *Cesur* (2012) animasyonu, "dönüştürücü hetero-romantik aşkın yoksunluğu" ile Martin

⁶⁵⁰ Sarah Wilde, "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales", *Journal of Promotional Communications* 2 (1) içinde (132-153), 2014, s:133, <http://promotionalcommunications.org/index.php/pc/article/view/42/52>

⁶⁵¹ Karin A. Martin, Emily Kazyak; "Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's G-Rated Films", *Gender and Society* içinde (315-336), Vol:23, No:3, (June 2009), s:315-317, <http://www.jstor.org/stable/20676783>

ve Kazyak'ın iddialarını aşan bir kırılmaya dikkat çekmesi bakımından önemli bir yapımdır. Fakat yukarıda da tartışıldığı üzere, Merida karakterinin pazardaki sunumu animasyonun etkisini azaltmaktadır.

Öte yandan Disney evreninde “queer” okumaların mümkün olduğu iddiasını öne süren çalışmalar da bulunmaktadır. Eleanor Byrne ve Martin McQuillan, *Deconstructing Disney* (1999) başlıklı çalışmalarında *Mulan* karakterinin Disney'in en sürdürülebilir lezbiyen karakteri olduğu, birçok animasyon ve filmde de erkekler arasında güçlü bağların gösterildiği kimi örnekleri sunarlar. Disney'in “queer” okumaları, karakterlerin gay ya da lezbiyen olduklarını iddia edecek kadar açık olmamakla birlikte, yazarların ifadesi ile sadece onların queer potansiyellerine dikkat çekerler. Yazarlara göre, Disney animasyon ve filmlerine gay ve lezbiyen seyircinin bağlantı kurabileceği karakter ve durumları da yerleştirmektedir.⁶⁵² Bu düzenlemelerin Disney'in daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak daha fazla kar elde etme çabasının bir uzantısı olduğunu öne sürmek mümkündür.



Görsel 3.31: *Karlar Ülkesi* (2013) afişi

Disney'in prenseslik anlatıları tartışılırken, konunun sadece animasyonlar ile sınırlandırılmaması; şirketin çoklu üretim ve tüketim stratejilerinin de akılda tutulması

⁶⁵² Eleanor Byrne, Martin McQuillan, *Deconstructing Disney*, Plutobooks, USA, 1999, s:134-140

bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Animasyonun kendisi, başarısı ve yan ürünleri destekleyecek “karakter”ler sunması şirket açısından çok önemli bir “başlangıç”tır. Ama temsil “düzenlemeleri” sadece animasyon içinde yer alan karakterlere dair değildir. Her koşulda, yapılan bütün düzenlemeler Disney, “pazar”ına dair kazancı garanti altına almak için yapılmaktadır. Temsillerin animasyonda “değişen” yüzü pazarda “geleneksel” halini sürdürebilmektedir. “Pazar”daki temsilin de çocuk seyirci/tüketici için de ciddi etkileri söz konusudur. Bu noktada “Disney neden prenses anlatılarını terk etmez?” sorusunu da yeniden hatırlamak anlamlıdır. Prensес anlatıları, çocuk seyirci için, özellikle de kız çocuklar için rol model olarak ve “pazar”da getireceği karlı satışlar ile önemini ve de “geçerliliğini” korumaktadır. Prensес anlatılarında “romantik aşk” söylemi ve diğer anlatı kalıplarının dışına çıkılması durumu; animasyonların çocuk seyirci üzerindeki prenses gibi “güzel” görünmek, “özel” olmak ve buna sahip olmak için satın almak motivasyonuna etki etmemektedir. Güçlü, bağımsız kadın kahramanlar, pazara indiklerinde “prensес”leşmekte ve kadının “güçlü” temsili “güzel” temsilin arkasında kalmaktadır. Öte yandan, postmodern dönemde kadın kahramanların güçlü, otonom ya da aktif temsillerinin anlatsal bağlamdaki karşılıkları da çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecektir. Buraya kadar aktarılan çalışmalar ve tartışmalar bağlamında, geçiş döneminden postmodern döneme değişen temsil düzenlemelerinin, post-feminizm ile bağlantılı şekilde Disney’in “değişmeyen” ideolojisi olarak bireyselliği sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda, farklılık ve değişim maskesi altında sunulan her temsil, kapitalist sistemin kontrol mekanizmasının birer uzantısı olarak okunabilmektedir.

ARA SONUÇ

Disney Şirketi'nin Pamuk Prenses'ten bu yana nasıl bir prenseslik anlatısı kurduğunu anlamak için, çalışmanın ilk bölümünde masalın kendisine bakılmıştır. Sözlü kültürün bir aracı olarak doğan masalın, anaerkil dinamiklere sahip bir anlatı iken, yazılı kültüre geçme, derlenme ve kanonlaşma süreçlerinde ataerkil bir dil ve ideoloji ile boyandığı görülmüştür. Masallarda işlenen anlatısal formüller, masalın toplumsal cinsiyet inşasına katkısı, yayılımı, tercihleri ve tercih edilme nedenleri de bu bağlamda şekillenmiştir. Masalı anlamak, sadece Disney prenseslik anlatılarını anlamak için değil, popüler anlatıların geneline dair sunduğu çerçeve için de aydınlatıcı bulunmuştur.

Masal üzerine eleştirel ya da “olumlayıcı” yaklaşan çalışmalar, onun bir ihtiyacı karşıladığı kabulüne sahiptir. Bu görüşe göre, masal çocuğun büyüme evrelerinde karşılaştığı sorunların bilinçdışı bir düzlemde çözülmesine yardımcı olmaktadır. Psikanalitik kuramın savunucusu olduğu bu yaklaşım, feminist ve neo-Marksist eleştirmenlere göre, beraberinde çocuğun verili kültüre göre şekillendirilmesi sorununu da doğurmaktadır. Feminist kuramın, masal anlatısında en sıkıntılı bulunduğu düzenlemeler, kadının stereotipik temsiline dairdir. Masalın kadını “bağımlı-iyi” / “bağımsız-kötü” formülü ile kurması hemcinsler arası barışa zarar vermesinin yanı sıra, çocuk dinleyici üzerindeki etkileri bakımından da sıkıntılı bulunmuştur. Pasif prenses temsilleri ile kadını “kurban”; cesur prens temsilleri ile de erkeği “kurtarıcı” kılan masalların kız çocukları kadar yetişkin kadınlar üzerindeki köklü etkilerinin de sık sık çalışmalara konu olduğu görülmektedir.

Prenseslik anlatısı sunan masallar üzerine yapılan çalışmalar arasında feminist bakış açısına sahip olanların yanı sıra neo-Marksist yaklaşımlara da dikkat çekmek gerekmiştir. Prenseslik anlatılarının, toplumsal cinsiyete dair temsilleri kadar sınıfa dair olan düzenlemeleri de düşündürücüdür. Benzer formüllerin üzerinden işleyen farklı prenseslik anlatılarının ortak noktası, burjuva ideolojisini ve patriyarkal idealleri aktarmalarıdır. Öte yandan, masalların ve prenseslik anlatılarının kullandığı temsillere, formüllere ve mitlere dikkat çeken “karşı masal” örnekleri de bulunmaktadır.

Masal anlatısına dair genel bakışın, feminist eleştirilerin ve diğer kuramsal yaklaşımlara dair çalışmaların aktarılmasının ardından, bu anlatıların ve kullandıkları formüllerin -özellikle romansı kullanan popüler anlatıların- şekillendirilmesindeki rolüne bakılmıştır. Masallar, popüler kültürün farklı formlarında yaşamaya devam etmektedir. Dolayısıyla masal evrenindeki kadın ve erkeğe dair stereotipler, fantaziler, korkular vs. de popüler anlatıların şekillendirilmesinde rol oynamaktadır. Masalın anlatısal kodlarından beslenen popüler anlatılarda kadının “bağımlı”, erkeğin “kurtarıcı” olarak inşası uzun zaman sürmekle birlikte günümüz anlatılarında bu durum “değişmiş” görülür. Bu değişimin kadının özgürleşmesine katkısı, üçüncü bölümde tartışılacak bir soru olarak ortaya atılmıştır.

Disney üzerine odaklanılan bölümün kalanında, ilk olarak Disney Şirketi’nin yapılanmasında prenses anlatılarının yeri tartışılmıştır. İlk uzun metraj animasyonu bir prenseslik anlatısı olan Disney için, bu anlatıların “işlevselliği” önemli bir soru olarak ele alınmıştır. Bu sorunun cevaplanması için Disney Şirketi, kuruluşundan günümüze tarihsel bağlamda “ürün”leri ile incelenmiştir. Disney Şirketi’nin ideolojisinde kurucusu Walt Disney’in belirleyiciliği önemlidir. Prenslik anlatıları bağlamında, Disney’in hayatta olduğu dönemde çekilen anlatılar “klasik” olarak anılır. Walt Disney’in ölümünün ardından, şirketin çalkantılı dönemleri ve yönetsel değişiklikleri diğer yapımlar gibi prenseslik anlatılarının şekillenmesinde de etkili olmuştur. Disney Şirketi ideolojik olarak kurulduğu günkü çizgiden uzaklaşmadan fakat içinden geçilen sosyo-ekonomik koşullardan etkilenerek ve yeni gelen yöneticilerin katkılarıyla daha “çağdaş” bir görünüm yakalayarak yoluna devam etmektedir.

Disney Şirketi’nin üretim mantığının tartışılması, onun her koşulda “tüketilmek” ve Amerikan orta sınıf ideolojisine uygun şekilde seyircisini şekillendirmek üzere işlediğini kanıtlamıştır. Disney’in yüzü, seyircinin beklentileri, ihtiyaçları ve dönemin koşullarına göre değişebilmektedir. Şirketin ürünlerinin toplumsal cinsiyet rollerine dair sunduğu çerçeve de bu bakımdan değişim gösterir. Değişim gibi görünen bütün anlatısal manevraların, bir şekilde kapitalizmin ideolojisini sürdürmek üzere yapıldığının akılda tutulması önemlidir. Tüketilebilme zorunluluğu, Disney’in Pixar ile birleşmesinde olduğu gibi üretim hattına dair de pek çok yeniliği beraberinde getirmiştir.

Yerelde olduğu kadar küresel bağlamda da ilerlemek Disney için her zaman önemli olmuştur. Disney’in prenseslik anlatılarından hiçbir dönem vazgeçmeyişi de yine küresel yayılımı bağlamında okunabilmektedir. Disney masalların “masum” ve kolay kabul gören metinler olmasından yararlanmışır. Öte yandan prenseslik anlatıları da dahil, Disney Şirketi için hiçbir animasyon tek başına düşünülemez. Çocuk seyirci, bir animasyonu sadece izlememeli, aynı zamanda animasyon karakterlerinin kıyafetlerini “giymeli”, onlarla “oyunmalı”, tema parklarda onları “ziyaret etmeli” ve daha pek çok bağlamda onları “tüketmeli”dir. Prensellik anlatılarının bu bağlamda Disney “pazar”ı için “verimli” ve kârlı anlatılar olduğu görülmüştür.

Disney üzerine yapılan popüler kültür incelemelerine bakıldığında, Disney’in Amerikan orta sınıf ideolojisini oluşturmadaki ve insanların davranış, alışkanlık ve düşüncelerini şekillendirmedeki rolü önemli bir odak noktasıdır. Kadın, erkek ve sınıfa dair mesajları ile Disney prenseslik anlatılarının çocuklar üzerindeki etkilerinin, masalların muhtemel olumsuz etkileri ile kıyaslandığında dramatik bir şekilde daha yoğun olduğu görülmüştür. Bu olumsuz etkinin oluşmasında, çocukları pek çok farklı kanaldan kuşatan çapraz promosyon ürünleri de son derece etkilidir.

Prensellik anlatılarına odaklanılan son bölümde, Disney’in klasik, geçiş ve postmodern dönemlerinde öne çıkan kadın temsillerinde izlediği “stratejiler” sorunsallaştırılmışır. Masal evreninden Disney evrenine taşınan prenses ve diğer temsillerin etkileri ve tüketilme kapasiteleri de artmıştır. Masal evreninde çocuğun ihtiyaçlarını gözettiği iddia edilen “anlatı”, Disney evrenine aktarıldığında artık kapitalist düzenin ihtiyaçlarını gözetir ve sunduğu temsilleri buna göre şekillendirir. Klasik dönemde “domestik” kadın temsiline ihtiyaç duyan kapitalist düzen, postmodern dönemde “güçlü” kadın temsiline ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Öte yandan şirketin yönetsel farklılıkları, çocuk film endüstrisindeki değişimler, postmodernizmin yanı sıra post-feminizmin etkisinin de temsil tartışmasındaki yeri önemli görülmüştür. Disney’in geçiş döneminde başlayan, postmodern dönemde iyice belirginleşen “özgür, güçlü, bağımsız” prenses temsillerinde post-feminizmin ideallerine özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. Disney ideolojisinde önemli yer tutan “bireysellik” ideolojisi, geçiş ve postmodern dönemde post-feminist ideallerle bir nevi “el ele tutuşmuştur.”

Kapitalist sistemin çarklarını döndürmek için sahneye davet edilen kadının, artan sorumlulukları ile zgrleştirilmekten ziyade kleleştirilmesinde olduğu gibi, prenseslik anlatılarında da prenseslere verilen “g”ler yüklenmek zorunda bırakıldıkları yeni “sorumluluk”lar için olmaktadır.



4. BÖLÜM: DİSNEY PRENSES ANLATILARININ POPÜLER KÜLTÜR, TOPLUMSAL CİNSİYET VE GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA İRDELENMESİ

4.1. Giriş:

Çalışmanın bu bölümünde Disney animasyonlarında nasıl bir toplumsal cinsiyet inşasının gerçekleştirildiğini inceleyebilmek için, özellikle merkezinde prens, prenses, cadı, üvey anne vb. karakterlerin ve sihir faktörünün bulunduğu anlatılara⁶⁵³ odaklanılacaktır. Kendi içinde “klasik dönem”, “geçiş dönemi” ve “postmodern dönem”⁶⁵⁴ olarak üç ayrı döneme ayrılan bu anlatılar, çalışma boyunca “prenseslik anlatıları” olarak anılmıştır. Disney Şirketi’nin kuruluşundan bu yana etkinliğini koruyan “prenseslik anlatıları”nın dönemselleştirilmesi, şirketin kendi yönetsel serüveninin yanı sıra çocuk film endüstrisinde yaşanan gelişmeler, Amerika’nın ekonomi politikası ve feminizmin serüveni ile de ilişkilidir. Prenseslik anlatılarının üç dönem bağlamında incelenmesi, Disney’in masal anlatısını kullanarak inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerinin değişimini ortaya koyması bakımından önemlidir. Öte yandan geçen bölümlerde de tartışıldığı üzere toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına dair süreçler ve öne çıkarılan temsillerdeki “değişim”ler sadece Disney ile ilişkilendirilemeyecek kadar geniş bir yelpazede gerçekleşmektedir. Çalışmanın bu bölümünde popüler yelpazesi Disney prenseslik anlatıları bağlamında daraltılacak “klasik dönem”, “geçiş dönemi” ve “postmodern dönem” olarak isimlendirilen dönemlerin her birine ayrı ayrı odaklanılacaktır.

⁶⁵³ Anlatı, en genel anlamı ile herhangi bir mecrada bulunan hikâye; nedensel veya ilişkiyel bir gerçek veya kurgusal olaylar zincirinin temsili; özellikle aralarında bağlantılar kurulan ve başlangıç, orta ve son şeklinde fark edilebilir bir şablona sahip olan ilişkili olaylar dizisi. (Tanım için bkz: Daniel Chandler, Rod Munday, **Medya ve İletişim Sözlüğü**, çev: Babacan Taşdemir, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s:26)

⁶⁵⁴ Çalışmanın ikinci bölümünde de incelendiği üzere, Disney Şirketi’ni kuran Walt Disney’in şirketin yöneticisi olduğu süreç prenseslik anlatıları bağlamında “klasik dönem” olarak adlandırılmıştır. Walt Disney’in ölümü (1966) ile “klasik dönem” bitmiş ve şirket 1984 yılında Michael Eisner’in yöneticiliğine kadar çalkantılı bir süreç geçirmiştir. Eisner’in yöneticiliği ise şirketin “pazar”da kalmak için yoğun bir şekilde mücadele ettiği 2005 yılına kadar sürmüştür. Şirketin bu dönemi “geçiş dönemi” olarak anılmaktadır. Disney’in Pixar ile birleştiği 2006 yılından günümüze gelene kadarki süreçte ise şirket John Lasseter ve “yaratıcı” ekibi eşliğinde “postmodern dönem”ine girmiştir. Dönemselleştirme, şirketin yönetsel ve anlatsal bağlamda geçirdiği süreçlere paralel şekilde oluşturulmuştur.

Anlatı ve Anlatıbilime Dair:

Masala yakından bakılan ikinci bölümde de tartışıldığı üzere, küçüklere anlatılan hikayeler olan masalların içinde toplumsal ve kollektif bilinçdışına dair öğeler ve aksiyonlar taşıdığına, insanların çağlar boyunca karşı karşıya geldikleri problemleri temalaştırdığına⁶⁵⁵ dair genel bir kabul söz konusudur. Sıklıkla masallardan uyarlanan prenseslik anlatıları ise Disney'in toplumsala, kültüre ve ekonomi politığe dair "kod"larını taşımaktadır. Çalışmada prenseslik anlatılarının inceleme "metni" olarak seçilmesi, Disney Şirketi'nin ilk masal uyarlaması *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'den (1937) günümüze gelene kadar, bu anlatıları kapitalizmin, küreselleşmenin ve Amerikan ideolojisinin "değer"lerini işleten "elverişli" araçlar olarak kullanması ile ilişkilidir.

Anlatıların kurgularının analizi çok eskiye gitmektedir. Destan, trajedi ve komedi gibi kurmaca sanatlarını ilk inceleyen isim olan Aristo, *Poetika*'da "anlatı"nın kurallarını "bir temsili olaylar ardaşıklığı, bu olayların geçtiği özgün bir zaman-mekan yapısı ve bir gerçeğe uygunluk sistemi operasyonu" olarak belirler.⁶⁵⁶ Herhangi bir mecradaki anlatıların yapısına ilişkin biçimsel inceleme olarak "anlatıbilim" ise dilsel bir model uygulayan ve tekrar eden "motifler", "roller" ve "olay örgüsünün grameri" gibi minimal anlatı birimlerine odaklanan bir üstdildir. Hem biçimcilik (örneğin Propp) hem de yapısalcılıktan (örn; Barthes, Greimas, Genette, Todorov) türeyen bir bilimdir.⁶⁵⁷

Bu çalışma için önemli bir kavram olan "eleştirel anlatı bilimi"nin amacı, Mieke Bal tarafından "anlatının öznelliğinde geçerli olan ideolojinin resmini çizmek" olarak ortaya konur. Althusserci bir "ideoloji" tanımını takip eden Mieke Bal, "ideolojinin doğallaştırıcı (normalleştirici) gücüne, tutarlı gibi görünen bir özneyi esasında söylemsel olarak üretmesine ve bir toplumun temsilleriyle bir öznenin konumlarını ayırıcı yani hiyerarşik olarak şekillendirmesine" vurgu yapmaktadır. İdeoloji başarılı olunca, özne içine sokulduğu konumları, "doğalmış" gibi algılamaktadır. Bu şekilde tarif edilen ideolojiler toplumsal kurumların ve uygulamaların meşrulaştırılmasına, sürdürülmesine ve aynı zamanda gücün eşitsiz dağılımına; bu sayede de bilinçli ve bilinçdışı ihtiyaç ve

⁶⁵⁵ Franzosi'den akt. Yücel, a.g.e., s:13

⁶⁵⁶ Akt. Yücel, a.g.e., s:12

⁶⁵⁷ Chandler, Munday, a.g.e., s:27

arzuların tatmin edilmesine ve çatışmaların üstünün örtülmesine katkı sağlamaktadır.⁶⁵⁸ Bacchilega, buradan hareketle, eleştirel anlatıbilimin başlıca görevinin “anlamı stratejik olarak nasıl ifade ettiğini –ve özneliğini- açmak suretiyle anlatının dayattıklarını görünür kılmak” olduğunun altını çizer. Bu işin yapılabilmesi bir metnin içinde yer alan özne rolleri, konular ve eylemlerden oluşan “ağın izini sürmek, sonrasında da anlatı ve toplumsal normlara dayanarak ideolojik olarak üretilmiş bu özneliği incelemek” gerekmektedir.⁶⁵⁹ Bu çalışma anlatıbilimin imkanlarından faydalanarak Disney prenseslik anlatılarına eleştirel bir yaklaşım getirecektir. Prenslik anlatılarının incelenmesinde *Masalın Biçimbilimi* (2011) çalışması ile önemini hala korumakta olan Vladimir Propp’tan ve yapısalcı Algirdas Julien Greimas’ın göstergebilimsel modellerinden faydalanılacaktır.

Prenslik Anlatılarının “Anlam”ını Aramak

Yapısalcılığa göre *anlam*, dünyayı ve öznenin olanağını üreten bir sistemin parçasıdır.⁶⁶⁰ Yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure, dilsel mekanizmayı tanımlarken, dilde her şeyin ayrımlara ve uygunluklara bağlı olduğunu söyler. Ayrımlar ve uygunluklar mekanizması, sinema dilinin de içsel yapısını belirlemektedir. Sinema perdesine yansıyan her görüntü bir göstergedir, yani bir *anlam* vardır, bir enformasyon taşıyıcısıdır.⁶⁶¹

Peter Wollen “anlam”ın sinemada varolmasını sağlayan ifade kodunu ya da kipini anlamının yolu olarak göstergebilimi önemser. Çünkü herhangi bir eleştirinin mümkün olabilmesi öncelikli olarak metnin ne demek istediğinin okunabilmesi ile mümkündür. Aksi halde Wollen’in ifadesi ile film eleştirisi “yoğun bir belirsizlik ve bulanıklığa, temelsiz sezilere ve anlık izlenimlere dayanmaya mahkûm” olabilmektedir.⁶⁶² Bu bağlamda metnin “anlam”ının ortaya çıkarılmasına yardım eden göstergebilim, incelenen metinlere dair yapılan eleştirilerin de sağlam bir zeminde gerçekleşmesinin önünü açar.

⁶⁵⁸ Mieke Bal’dan akt. Bacchilega, a.g.e., s:39

⁶⁵⁹ Bacchilega, a.g.e., s:39

⁶⁶⁰ Yasemin G. Inceoğlu, Nebahat A. Çokmak, **Metin Çözümlemeleri**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s:27

⁶⁶¹ Yuriy M. Lotman, **Sinema Göstergebilimi**, (çev.) Oğuz Özügül, Ankara: Nirengi Kitap, 2012, s:51

⁶⁶² Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, (çev.) Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s:17

“Anlam”ın stratejik olarak prenseslik anlatılarında nasıl inşa edildiğini incelemeyen önce Stuart Hall’ın konu ile ilgili görüşlerini hatırlamak yol gösterici olabilir. Hall’a göre temsil “anlam”ın üretildiği süreçler için temel öneme sahiptir. “Anlam” ise kişinin kendisini ifade edişi, kültürel “şey”leri kullanması, tüketmesi, onları günlük ritüellerine sokması, onlar ile ilgili anlatılar dokuması ile üretilmektedir. Temsil ve anlama dair “inşacı” bir yaklaşımı benimseyen Hall, temsilin ancak anlamın somut anlamlandırma, ‘okuma’ ve yorumlama pratiklerinde üstlendiği güncel somut formlarla ilişkili şekilde analiz edilebileceğini ifade eder. Bu formlar, sembolik anlamın dolaşıma sokulduğu “güncel işaretler, semboller, figürler, görüntüler, anlatılar, kelimeler ve seslerin” analizini gerektirmektedir. Öte yandan Hall’un tam bu noktada yaptığı “Bu reklam ne söylüyor?” sorusunun tek bir cevabının olmadığı vurgusu önemlidir. “Şey”lerin tek bir gerçek anlamı olacağını ya da bu anlamların zaman içinde değişmeyeceğini garanti edebilen bir yasa mevcut değildir. Hall, alanda yapılacak çalışmaların “yorumlayıcı” olmak zorunda olduğunu belirtir: “Kimin ‘doğru’ ve kimin ‘yanlış’ olduğu arasında değil, eşit ölçüde makul ama bazen rekabet eden, çelişen anlam ve yorumlar arasında bir tartışma”dır söz konusu olan.⁶⁶³ Hall’un anlamın tartışılmasında tek doğrunun olmadığına yönelik vurgusu bu çalışma için rahatlatıcıdır. Bununla birlikte, Disney’in toplumsal cinsiyet inşasındaki rolünü tartışmanın yolu da somut örnekler üzerinden, hangi anlamları ürettiğini ve kullandığı “güncel pratikleri” detaylı bir şekilde gerekçelendirmekle mümkün görülmektedir. Kültürel alandaki etkinliği tartışıldığı üzere, Disney’in temsil yoluyla kadına ve erkeğe dair hangi anlamları yarattığını “anlamlandırmak” bu çalışma için önemlidir.

Temsile dair inşacı yaklaşımın son yıllarda kültürel çalışmalar alanında en önemli perspektife sahip bir yaklaşım olduğunu söyleyen Hall bu bağlamda inşacı yaklaşım için önemli gördüğü iki modeli inceler. Bunlardan biri dilbilimci Ferdinand de Saussure’den etkilenen *göstergebilimsel* yaklaşımdır, diğeri ise tarihçi ve filozof Michel Foucault ile ilişkilendirilen *söylemsel* yaklaşımdır. Göstergebilim “kültür ve temsilin nasıl işlediğine dair genel bir model” sunarken, söylemler “belirli bir pratik konusundan bahsetme ya da onun hakkında bilgi oluşturma yolları” olarak tanımlanmaktadır.

⁶⁶³ Stuart Hall (der.) **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, (çev.) İdil Dündar, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017, s:7-18

Göstergebilimsel yaklaşım temsilin “nasılıyla”, “dil nasıl anlam ürettiğiyle” yani “poetiği” ile ilgilenirken; söylemsel yaklaşım daha çok temsilin etkileri ve sonuçlarıyla yani “politikası” ile ilgilenmektedir. Dilin ve temsilin nasıl anlam ürettiğinin yanı sıra belirli bir söylemin ürettiği bilginin “güçle nasıl bağ kurduğunu, davranışları nasıl düzenlediğini, nasıl kimlikler icat veya inşa ettiğini, belirli şeylerin temsil edilme, düşünülme, uygulanma ve incelenme şeklini” nasıl saptadığını da inceleme konusu yapar. Bu bağlamda, söylemsel yaklaşıma yapılan vurgu her zaman “temsilin belirli bir formu” ya da “rejiminin tarihinin özgüllüğü” üzerinedir.⁶⁶⁴ Bu çalışma Disney’in dönemlere göre kadın ve erkeğe dair temsilleri “nasıl” ürettiğine göstergebilimin imkanları ile bakarken, şirketin farklılaşan dönemlerini ve temsil düzenlemelerini çalışmanın son bölümünde Disney’in kapitalizmin ideolojisinden ayrı düşünülemez anlatı stratejileri bağlamında tartışmayı amaçlıyor. Bu bağlamda Disney’in prenseslik anlatılarındaki temsil düzenlemelerinin çekildikleri dönem ile ilişkisinin ortaya konulmasında ve Disney’in değişen temsiller ile yürüttüğü “politikası”nın çözümlenmesinde söylemsel analize de yer verilecektir.

Yönteme Dair:

Temsili bir sistem olarak çalışan ve anlamları inşa eden “dil”, kavramları, fikirleri, duyguları savunmak ya da diğer insanlara göstermek için işaret ve semboller kullanır; bunlar, sesler, yazılı kelimeler, elektronik olarak üretilmiş görüntüler veya nesnelere olabilmektedir. Hall, kavramlar arasındaki ilişkilerin yerleştirmesinde benzerlik ve farklılık ilkelerinin kullanıldığını ifade eder. Bununla birlikte anlam, “şey”lerin doğasında mevcut bulunmaz; “anlam bir anlamlandırma pratiğinin sonucu”nda oluşur. Anlamın “kültürel ve dilsel” geleneklerin bir sonucu olarak oluşması asla “nihai olarak sabitlenemeyeceğini” de göstermektedir. Hall, bu noktada anlamın “normalin ne olduğunu, kime ait olduğunu ve dolayısıyla kimin dışarıda kaldığını” tanımlayabilmesi bağlamında güç ilişkilerindeki önemli yerine dikkat çeker. “Hangi erkek/kadın, siyah/beyaz, zengin/fakir, eşcinsel/heteroseksüel, genç/yaşlı, yurttaş/yabancı” anlamlarının oluşmasında da olduğu gibi, çoğunlukla keskin bir “zıt olan çiftler” şeklinde düzenlemeler söz konusudur. Ancak, “temsiller sonsuz bir zincir hâlinde birbiriyle

⁶⁶⁴ Hall, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, s:13-23

iletişime geçtiğinden, birbirinin yerini aldığından, birbirini yerinden ettiğinden” bu çiftler de sarsılmaya mahkûmdur.⁶⁶⁵

Hall’un “anlam”ın zıtlıklar üzerinden tanımlanmasına yaptığı vurgunun yanı sıra bir yaratım sonucu oluşturulan “anlam”ın sabitlenemeyeceğine yönelik vurgusu da Disney prenseslik anlatılarının çözümlenmesinde yol göstericidir. Bu bağlam üzerinden Disney’e bakıldığında, prenseslik anlatılarında kadına ve erkeğe dair rollerin, kalıpların ve temsillerin tanımlanmasında karşıtlıklara başvuruldu; bu karşıtlıkların Disney’in yaratıcı ekibinin sahip çıktığı kapitalizmin ideolojisinden beslendiği ve sistemin değişen ihtiyaçlarına paralel şekilde toplumsal cinsiyet rollerinin de yeniden tanımlanabildiği görülmektedir. Çalışmanın analiz kısmında prenseslik anlatılarında kurulan karşıtlıkların bulunması, kadın ve erkeğin nasıl tanımlandığını, hangi temsillerin hangi dönemde “tercih edilir” olduğunu gösterecektir.

Bu bağlamda göstergebilimi “hem dünyanın insan hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal” olarak tanımlayan Paris Göstergebilim Okulu’ndan Algirdas Julien Greimas’ın yüzeyden derine doğru giden çözümleme tekniğinden faydalanılacaktır.⁶⁶⁶ Tahsin Yücel, 1958-1962 yılları arasında Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi’nde dilbilim ve yazın dersleri veren Greimas’ın ilk yapıtı *Semantique Structurale*’den itibaren dilbilimin, mantığın, Rus biçimbiciliğinin ve yapısalcılığın kazanımlarıyla donanmış biçimde araştırmalarının odağına “anlam”ı oturttuğunu ifade eder. Göstergebilimi insan düşüncesinin ve insan imgelemine ürün olan soyut yapıları araştıran bir bilim dalı biçiminde geliştirmek isteyen Greimas⁶⁶⁷ hem dilsel hem de dil dışı gösterge dizgelerinin taşıdığı anlamların üretiliş biçimlerini araştırır. Doğrudan doğruya anlam üretiminin süreçlerine yönelen bu bilimsel tasarı, katı ve değişmez kuralları olan betimleyici bir dil olmak yerine, varsayımsal-tümdengelimli bir yaklaşımla hem tutarlı bir kuram olarak kurulmayı hem de çok değişik anlam evrelerini çözümlyerek kuramı sürekli geliştirmeyi amaçlar.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Hall, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, s:7-34

⁶⁶⁶ İnceoğlu, Çokmak, a.g.e., s:28

⁶⁶⁷ Tahsin Yücel, *Önsöz, Kusur Konusunda* (içinde 7-17) Algirdas Julien Greimas, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s:10

⁶⁶⁸ Mehmet Rıfat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s: 103

Greimas'a göre "Yapısal Anlambilim"de her anlamın minimum yapısı iki terim ve onları birleştiren ilişkiyle tanımlanır. Yazara göre "algılama" "anlam"dan önce gelmektedir; önce terimler algılanır sonrasında ilişkiler. Christian Metz, Greimas'ın bakış açısı doğrultusunda yapısal çözümlemenin amacının "sıradan bir insanın algıladığı şeyi daha bir kesinlikle çözmek" olduğunu belirtir.⁶⁶⁹ Bir metnin yüzey yapısı, kolay tanınabilir formlar olarak kabul edilir. Metinlerin derin yapısını taşıyan anlam ile ilgili olan anlatı göstergebilimi ise metinlerdeki gömülü, örtük değerlerin ortaya çıkarılmasını amaçlar. Dolayısıyla yüzeysel yapıdaki göstergelerin, değişik anlamlarının derin yapılarında gösterilebilmesi söz konusu olur.⁶⁷⁰ Bu çalışmada prenseslik anlatılarının katmanları Greimas tarafından geliştirilen üç aşamalı bir yöntemle göre çözümlenecektir.⁶⁷¹ Çözümlemenin basamakları şu şekildedir:

1. Söylem Çözümlemesi: Bu aşamada anlatıların özetlerine, anlatılarda yer alan önemli karakterlere, bu karakterlerin dikkat çeken özelliklerine, anlatı karakterlerinin ilişkilendirildikleri durum ve sorumluluklara ve anlatı karakterlerinin birbirleri ile olan ilişkilerine yer verilecektir.⁶⁷²

2. Anlatısal Düzey- Eyleysel Örneklem: İkinci aşamada hikâye; kişi, olay, zaman ve uzam göz önünde bulundurularak kesitlere ayrılır.⁶⁷³ Göstergebilimsel çözümlemelerde bir metni ya da bir sözceyi "okuma birimleri"ne ayırma işlevine kesitleme denmektedir. Kesitleme metnin dizimsel eksenine uygulanır ve hem anlatım hem de içerik açısından çözümlemesi yapılacak, birbirine eklenmiş metin parçalarını belirler. Kesitlemenin belirlenmesinde mantıksal bir sınır yoktur.⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Christian Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, (çev.) Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, s:31

⁶⁷⁰ İnceoğlu, Çokmak, a.g.e., s:28

⁶⁷¹ Greimas üç aşamalı çözümleme modeline örnek teşkil eden Hasan Akbulut'un çalışması bu tez için "örnek bir çözümleme modeli" olarak görülmüştür. Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır** başlıklı çalışmasında, 1960-1975 yılları arasında yerli melodramlarda kadınların nasıl konumlandırıldığına bakarken belirlediği filmleri Greimas'ın yöntemi ile çözümlenmiştir. Akbulut çalışmasında kadınların filmlerde hangi kavramlarla ilişkilendirilerek sunulduklarına ve konumlarında bir değişiklik olup olmadığına bakar. Çalışmada ayrıca melodramların kadınlara özgü alt-kodlarının saptanması da amaçlanmıştır. (Ayrıntılı bilgi için bkz: Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008)

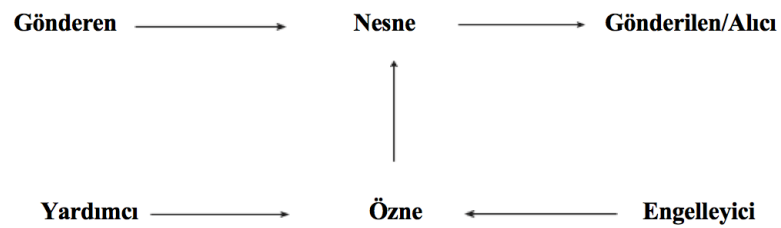
⁶⁷² Akbulut, a.g.e., s:23

⁶⁷³ Akbulut, a.g.e., s:23

⁶⁷⁴ Rıfat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s: 145

Yapısalcılar, öykülerin arkasında ayırt edilebilir “düzenlilik”ler, iş gören temel öyküleme yapıları ve olaylar olduğunu saptamışlardır.⁶⁷⁵ Masalı benzer şekilde ele alan ilk çalışma Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* başlıklı çalışmasıdır. Propp’a göre, anlatıların yapısını oluşturan işlevler sınırlıdır. Propp’un kullandığı temel anlatı birimi olan “işlev” bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Propp kişilerin işlevlerinin olağanüstü masalların değişmez ve yinelenen öğeleri olduğunu ortaya koymuştur. Toplam 31 işlev söz konusudur; *uzaklaşma; yasaklama; yasağı çiğneme; soruşturma; bilgi toplama; aldatma; suça katılma; kötülük (eksiklik); aracılık (geçiş anı); karşıt eylemin başlangıcı; gidiş; bağışçının ilk işlevi; kahramanın tepkisi; büyülü nesnenin alınması; iki krallık arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk); çatışma; özel işaret; zafer; giderme; geri dönüş; izleme; yardım; kimliğini gizleyerek gelme; asılsız savlar; güç iş; güç işi yerine getirme; tanınma; ortaya çıkarma; biçim değiştirme; cezalandırma; evlenme.* Bütün bu işlevler masallarda her zaman bulunmayabilir. Sayıları sınırlıdır ve eylemin akışı içinde ortaya çıkış düzenleri her zaman aynıdır. Masallarda somut kişilere yüklenen roller (bunların sayısı yedidir) de özel nitelikleriyle aynı kalırlar. Yedi kişinin her birinin, *hasım (saldırgan), bağışçı, yardımcı, prenses ya da babası, gönderen, kahraman, sahte kahramanın* bir ya da birden fazla işlevi vardır.⁶⁷⁶

Propp’un çözümleme yönteminden etkilenen Greimas, Propp’un “işlev”lerini “eyleyen” sorunu olarak ele alır ve eyleyensel örneklem şemasını kurar:



Şema 3.1: Greimas’ın geliştirdiği Eyleyensel Örneklem

Greimas, herhangi bir anlatıyı okuyarak yapılan anlatsal düzeydeki çözümlemede, anlatıdaki kişileri yaptıkları eylemler, gerçekleştirdikleri işlevlerle tanımlamaktadır. Bu anlamda her anlatıda çok sayıda işlev kişisi bulunmaz. Kişiler adları

⁶⁷⁵ Franzosi’dan akt. Yücel, a.g.e., s:13

⁶⁷⁶ E. M. Meletinski, “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi”, *Masalın Biçimbilimi* içinde (177-218), s:180-181

bakımından çok sayıda olsa da aslında eyleyen bakımından sınırlı sayıdadır: Gönderen-gönderilen, özne-nesne, yardımcı-engelleyici.⁶⁷⁷

Greimas'ın kuramında “varlık ya da nesne”nin gerçekleştirdiği eylem önemlidir. Bu nedenle eyleyen kavramı kişi kavramından çok daha geniş kapsamlıdır; insan olabileceği gibi nesne ya da soyut bir kavram da olabilir. Kişiyi ne olduğu ile değil ne yaptığı ile değerlendiren Greimas, altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer gruplar şeklinde birleştirir:

1. İsteyim eksenine üzerine Özne-Nesne karşıtlığı,
2. İletişim ekseninde Gönderici-Alıcı karşıtlığı,
3. Güç ekseninde Yardımcı-Engelleyici karşıtlığı.⁶⁷⁸

İsteyim ekseninde yer alan “özne” ve “nesne” terimleri dilbilgisel öğeler olarak düşünülmemelidir. “Özne” sıklıkla önemli işlere katılan başkahraman; “nesne” ise başkahramanın elde etmek istediği soyut ya da somut şey, ya da kimsedir. “Nesne” bir hazineyi bulmak, bir diyarı terk etmek, bir bilgi elde etmek vb. şeyler olabilir. İletişim ekseninde yer alan “gönderici”, “özne”yi bir şeyi yapması için görevlendiren; “alıcı” ise bu eylemden yarar sağlayacak olandır. Güç ekseninde yer alan “yardımcı” ise “özne”nin işini kolaylaştıran; “engelleyici”, “özne”nin amacına ulaşmasına mâni olandır.⁶⁷⁹

Roland Barthes, Greimas'ın önerdiği eyleyenler tipolojisinin anlatıdaki kişiler arasında dilbilgisel çözümlemenin temel işlevlerini bulduğunu ifade eder. Ayrıca eyleyen örneklerinin çok sayıda anlatıya uygulanabilecek güçte görüldüğünü ekler.⁶⁸⁰ Çalışmada eyleyensel örneklem bağlamında prenseslik anlatılarının çözümlenmesi, hem bir masal anlatısı kuran Disney'in kodlarını sunacak hem de “eksenler” üzerinden hangi karakterin hangi işlevi yerine getirdiğini, kadın ve erkek temsillerinin “özne” olarak konumundayken “nesne”lerinin ve “gönderen”lerinin ne olduğunu ortaya koyacaktır. Anlatının kesitlere ayrılmasında ise Propp'un masalarda ortak olarak saptadığı işlevler

⁶⁷⁷ Alev Parsa, “Mutluluk Paradoksu Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesiyle”, **Film Çözümleri** içinde (67-88), (der.) Seyide Parsa, İstanbul: Multilingual, 2008, s:72-73

⁶⁷⁸ Zeynel Kıran, Ayşe Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000, s:147-148

⁶⁷⁹ Kıran, Kıran, a.g.e., s:148-160

⁶⁸⁰ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, (çev.) Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s: 86- 101

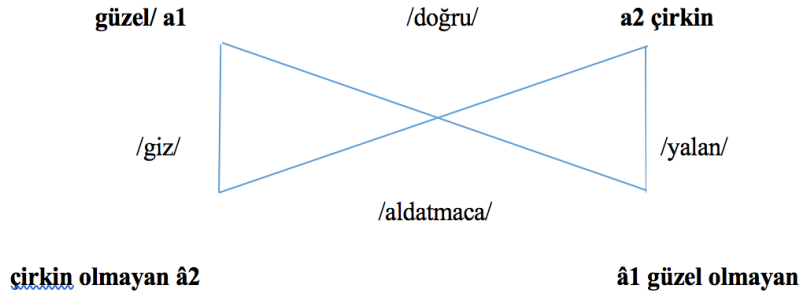
göz önünde bulundurulacaktır. Hangi işlevin hangi anlatı kişisi tarafından gerçekleştirildiğini ortaya koymak, bu anlatılarda toplumsal cinsiyete dair öne çıkarılan temsillerin anlatı kesitlerinde nasıl bir karşılığı olduğunu görmeyi sağlayacaktır.

3. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen ile Çözümleme:

Çözümlemenin son adımında ise, anlatının temel anlam-derin yapı karşılığını kuran göstergebilimsel dörtgen modeli kullanılacaktır. Mehmet Rıfat, göstergebilimsel dörtgeni şu şekilde tanımlar:

Bir anlam evreninin temel yapısını oluşturan soyut birimleri ve bu birimler arasındaki bağıntıları (ilişkileri, dönüşümleri) belirlemek, sınıflandırmak ve sergilemek için geliştirilen mantıksal model ve bu modelin çizimsel gösterimi. Göstergebilimsel dörtgende ortaya konan bağıntılar düzeni, bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan *temel anlamsal yapı* (ikilikler) ile temel sözdizimsel yapıyı (ikiliğin arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeyi sağlar.⁶⁸¹

Göstergebilimsel dörtgenin güzel/çirkin karşılığı üzerinden kurulması ise şu şekildedir:



Şekil 4.1: Güzel/Çirkin karşılığının göstergebilimsel dörtgen modeline yerleştirilmesi.

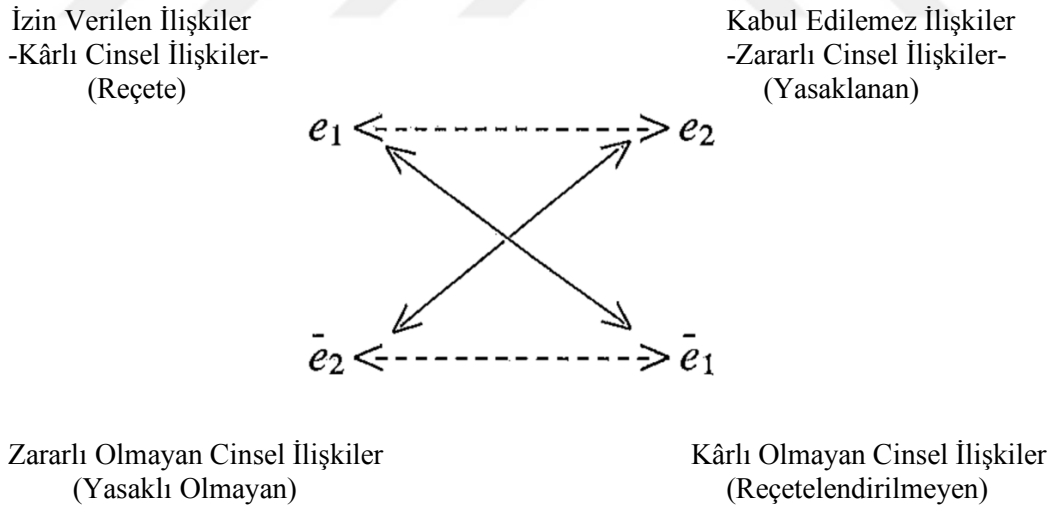
Göstergebilimsel dörtgen üstüne yerleştirilen sözcüksel birimlere göre açıklamak gerekirse; "güzel" in karşıt ögesi "çirkin" dir, çelişik ögesi ise "güzel olmayan" dır. Diğer taraftan "güzel" ile "çirkin olmayan" ve "çirkin" ile de "güzel olmayan" karşılıklı olarak birbirlerini içerirler. Böylece "güzel" den ya da "çirkin" den kalkarak *karşıt, çelişik ve içerilen* ögeler bulunabilir.⁶⁸² Greimas' ın "derin yapı" olarak

⁶⁸¹ Rıfat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s:105

⁶⁸² Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi, 1992, s:79-80

adlandırdığı düzlemde, metnin nihai formunun yalnızca ifade ve içerik arasında olmadığını ortaya konularak metnin “ifşa edilmemiş” anlamlarının bulunması amaçlanır. Greimas’ın yönteminde “toplumsal muhayyile”ye mantıksal bir karşılık bulma ihtiyacı vardır; temsil edilen eylemin pragmatik mantığının temel bir açıklamasının bulunması yeterlidir.⁶⁸³

Greimas, tanım olarak her sistemin bir dizi kurala sahip olduğunu belirtir. Sistemler olumlu tanımlanabilirler, ama aynı zamanda “olmadıkları” şey nedeniyle olumsuz da tanımlanabilirler. Bu noktada Greimas, bir dilbilgisi sisteminin sadece dilbilgiselliğin tanımını değil, aynı zamanda dilbilgisine aykırılığın (agrammaticality) tanımını da içermesi gerektiği konusunda herkesin hemfikir olacağını vurgular.⁶⁸⁴ Örnek olarak “cinsel ilişkilerin ekonomik modeli”ni inceleyen Greimas, ekonomik değerler sistemini aynı zamanda cinsel ilişkileri düzenleyen bir sosyal sistem olarak ele alır. “Kâr”ın birtakım yönergelerin iradesi altında olması gerektiği ve bunun tersinin (zenginliğin tüketiminin bir ihlali olarak) kayıplar yaratacağını kabul eden ekonomik değerler sistemi, cinsel ilişkileri şemada gösterildiği gibi formüle edebilmektedir:



Şekil 4.2: Greimas’ın görselleştirmesi ile “Cinsel İlişkilerin Ekonomik Modeli”⁶⁸⁵

Greimas’ın görselleştirmesi ile “cinsel ilişkilerin ekonomik modeli”, çalışma için anlamlı bir örnektir. Greimas’ın kurduğu bu modeli şu şekilde yorumlamak

⁶⁸³ Johannes Ehrat, *Cinema and Semiotic*, University of Toronto Press, 2005, s:362- 369

⁶⁸⁴ Algirdas Julien Greimas, *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory*, University of Minnesota Press, 1987, s: 52

⁶⁸⁵ Greimas, *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory*, s: 54-55

mümkündür: Ekonomik değerler sistemi için “izin verilen ilişkiler” ile “kabul edilemez ilişkiler” bir karşıtlık oluşturur. Sistem için “faydalı” görülen “kârlı cinsel ilişkiler”, “izin verilen ilişkiler” anlamına gelmekte ve “zarar vermeyen cinsel ilişkileri” kapsamaktadır. Diğer taraftan ekonomik değerler sistemi için “kayıp” olarak görülen “kabul edilemez cinsel ilişkiler” ise “zararlı cinsel ilişkiler” olarak görülmekte ve “kârlı olmayan cinsel ilişkileri” içermektedir. Böylece ekonomik değerler sisteminin “cinsel ilişkileri” “kar” ve “zarar” karşıtlığı üzerinden nasıl bir sosyal sistem olarak inşa ettiği görünür kılınmaktadır.

“Anlam”ın inşa edilmemiş yönünün metnin içinde bulunmasını mümkün kılan göstergebilimsel dörtgen modeli, incelenecek prenseslik anlatılarında kadın ve erkeğe dair “olumlu” ve “olumsuz” rollerin tanımlanmasında hangi karşıtlıklara başvurulduğunu gösterecektir. Örneğin; klasik dönem prenseslerine “olumlu” bir özellik olarak atfedilen “pasif” temsili aynı zaman da karşıt örnek üzerinden (üvey anne, cadılar vb.) kadın için “olumsuz” bir temsil olan “aktif”liği de tanımlamaktadır. Öte yandan anlatılarda kurulan karşıtlıklar ve bu karşıtlıklardan doğan “anlam”larda prenseslik anlatılarının çekildikleri dönem ile olan ilişkileri de önemli bir ağırlığa sahiptir. Bu nedenle, kadın temsilinin anlatılarda kurulan karşıtlıklarda özellikle ne şekilde ve ne ile ilişkili olarak tanımlandığının anlaşılması çalışma için önemlidir. Sonuçta, üç ayrı dönemde incelenecek Disney prenseslik anlatılarındaki temsil düzenlemelerinin metinlerin derin yapısında ne “anlam”a geldiğinin ve değişimin ne ile ilişkilendirilebileceğinin tartışılması mümkün hale gelecektir.

Yöntemin Tartışılması:

Çalışmada Greimas’ın geliştirdiği göstergebilimsel metotların seçilmesi ile ilişkili olarak Fredric Jameson’un görüşleri önemlidir. Greimas’ın ilgilerini ve pratik çalışmalarını “zor bir bilimsel disiplin olmaktan uzak” şeklinde yorumlayan Jameson, Greimas’ın yöntemlerini “anlatı”yı, “anlam”ı, “söylem”i ve “ideolojik çağrışım”ları kapsama gücü bakımından önemser. Jameson’a göre göstergebilim kültürel eleştiri çalışmalarında ayrıcalıklı bir alana sahip olmamakla birlikte, aslında çağdaş sosyal bilimlerin ve felsefenin alanına giren temsil sorununun ele alınmasında teoriye büyük katkı sağlayan metotlar geliştirmektedir. Dar anlamıyla “bir düşünce, kavram ya da

yalancı ifadeler kütlesi” olarak ideoloji, çeşitli “dünya görüşleri” ve “değerler” sunar. Jameson, bu belli belirsiz “kavramsal varlıklar”ın bir dizi anlatı düzeneğine sahip olduğunu ifade eder; yani hepsi bir şekilde anlatılarda gömülüdür ve anlatıların “daha az anlaşılır” bölgelerini oluşturmaktadır. Öte yandan ideolojinin “bilişsel ve anlatısal bir form”un dönüşümü olarak geniş bir keşif yelpazesine açılması da mümkündür. Jameson, göstergibilimsel dörtgen modelini bu bağlamda kilit kavramların sanal bir haritasını sunması, daha da önemlisi bir mekanizma olarak ideolojinin kendisini ortaya koyması bakımından önemser. Anlatıyı “görsel”leştiren bu sistem Jameson’ın ifadesi ile karışık ilişki kümelerini açıklamak için son derece kullanışlıdır.⁶⁸⁶

Yöntem tercihinde etkili olan bir diğer isim ise sinemayı göstergibilim bağlamında inceleyen ilk feminist film eleştirmeni Claire Johnston’dır. Johnston, ideolojik birer ürün olarak gördüğü filmleri ve sanat ürünlerini mevcut ekonomik ilişkiler sisteminin bir parçası olarak okur. Johnston’a göre, sinemanın göstergeler ürettiği kabul edildiğinde müdahalenin kabulü de kaçınılmazdır. Göstergeler de bir üründür; bir gösteren ve gösterilenden oluşan gösterge sonunda yeni gösterilenin göstereni haline gelmektedir. Bu sayede, yeni yan anlam doğal ve belirgin olan düz anlamın yerini alır; bu da onu kullanıldığı toplumun ideolojisinin göstereni yapar. Johnston, kameranın gerçekte yakaladığı şeyin egemen ideolojinin “doğal” dünyası olduğunu söyler. Bu da film metinlerine eril ideolojinin sindiği anlamına gelmektedir.⁶⁸⁷

Feminist film teorisinin gelişimine katkı sağlayan bir diğer önemli isim olan Teresa de Lauretis de anlatıların işlevlerinin ve etkilerinin tartışılmasını önemser.⁶⁸⁸ Lauretis’in sinemanın maddi özgüllüğünün sosyo-ekonomik durumlara ve teknolojiye olan yakın ve dolaysız bağlılığının tarihsel bağlamda film üretim pratiklerine etkisine dair vurgusu Disney’in prenseslik anlatıları ve değişen temsil düzenlemeleri için son derece anlamlıdır. Lauretis, Johnston’a benzer şekilde feminist eleştirinin politik bir araç olarak anlatıya dikkat kesilmesi gerektiğini vurgular. Buna göre birer “eğlence” ürünü olarak

⁶⁸⁶ Fredric Jameson, **Foreword, On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory** içinde (6-22), Algirdas Julien Greimas, University of Minnesota Press, 1987, s:6-15

⁶⁸⁷ Johnston, a.g.m., s: 283- 289

⁶⁸⁸ Lauretis’den akt. Bacchilega, a.g.e., s:26

sunulan filmlerde üretilen “anlam”ların baskın ideolojinin doğallastırıldığı “ürün”ler olduğunun akılda tutulması gerekmektedir.⁶⁸⁹

Jack Zipes’in kadın kahramanın klasik dönemdeki domestik imajınunun masalların orijinal yazarları Perrault ya da Andersen’in değil, Disney’in erkek yazarlarının “değer”lerini yansıttığına dair yorumu⁶⁹⁰ Johnston ve Lauretis’in görüşlerine örnek oluşturması bakımından anlamlıdır. Zipes’in yorumuna, erkek yazarların “değer”lerinin de kapitalizmin değerlerinden ayrı düşünülmemeyeceği görüşünü eklemek mümkündür. Çalışmanın sonraki adımında, anlatı araştırmalarının metinlerin yapısını çözümlenmekle sınırlı kalmayıp aynı zamanda metnin içindeki anlamı ve ideolojilerin kuruluşunu da incelemesi gerektiği⁶⁹¹ görüşü akılda tutularak Disney’in prenseslik anlatılarında işlettiği “ideolojik mekanizma”nın göstergebilimsel veriler ile görünür kılınması hedeflenmektedir. Bu bağlamda klasik dönemi oluşturan; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Kül Kedisi* (1950), *Uyuyan Güzeli* (1959), geçiş dönemini oluşturan; *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Güzeli ve Çirkin* (1991), *Alaaddin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), postmodern dönemi oluşturan *Prenses ve Kurbağa* (2009), *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012), *Karlar Ülkesi* (2013), *Moana* (2017) animasyonları üzerinden yüzeysel derin yapıya doğru bir okuma süreci gerçekleştirilecek ve metinlerin alt kodlarında “dayatılan” rol modellerine bakılacaktır. Göstergebilimsel dörtgen modeli, her anlatının kendi içindeki toplumsal cinsiyete, sınıfa, ırka, duygulara ve diğer düzenlemelere dair “tanım”larını görünür kılacaktır. Eyleyensel örneklem sayesinde ise, prenseslerin “özne” olma durumunda “nesne”lerinin neler olduğuna bakılarak Disney’in kapitalizmin değişen ihtiyaçlarına göre prenses temsillerini nasıl şekillendirildiğinin tartışılması mümkün hale gelecektir. Öte yandan, eril söylemin ağırlığının klasik dönemden postmodern döneme değişip değişmediği ve değişen prenses temsillerinin anlatsal kodlarda gerçek bir özgürleşmeye işaret edip etmediği soruları da çalışmanın son adımında tartışmaya açılacaktır.

⁶⁸⁹ Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan, 1984, s:106-107

⁶⁹⁰ Jack Zipes, “Breaking the Disney Spell”, (ed.) E. Bell, L. Haas, L. Sells., *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* içinde (21-42), 1995, Indiana University Press, s:40

⁶⁹¹ Parsa, a.g.e., s:71

4.2. Klasik Dönemde (1937-1959) Prenseslik Anlatısının Göstergibilimsel Analizi

Prenses anlatıları bağlamında “klasik dönem”, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Kül Kedisi* (1950), *Uyuyan Güzeli* (1959) animasyonlarının çekildiği yılları kapsamaktadır. Klasik dönem, Walt Disney’in animasyonların yapımıcılığının yanı sıra “yaratıcı” süreçlerinde de son derece etkili rol oynadığı bir dönemdir. Söz konusu anlatıların dönemin koşulları bağlamında sunduğu yenilikler şirketin çocuk filmleri üzerinde söz sahibi olmasını sağlamıştır. Masallardan uyarlanan bu anlatılarda “gerçekçi” bir çizginin yanı sıra, nostaljik ve kaçışçı bir dil de söz konusudur. Walt Disney’in ticari “zeka”sının birer ürünü olarak yorumlanan bu anlatılar seyirciyi verili sosyo-kültürel durumlara uyumlama görevini de üstlenmiştir. Walt Disney’in ölümü (1966) ile prenseslik anlatılarının “klasik” dönemi sona ererken şirketin üretim süreçleri de sekteye uğramıştır.

4.2.1. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937):

Yönetmenliğini, David Hand’ın denetiminde William Cottrell, Willfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce ve Ben Sharpsteen’in paylaştığı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, Grimm Kardeşler’in aynı isimli masalından aralarında Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard gibi isimlerin de bulunduğu geniş bir senarist kadrosu tarafından adapte edilmiştir. Yapımıcılığını Walt Disney’in üstlendiği animasyon, Amerika’nın ilk sesli ve renkli uzun metraj animasyonu olma özelliğine sahiptir.⁶⁹²

4.2.1.1. Olay Örgüsü:

Anlatı, bir masal kitabının görüntüsü ile başlar. Bu masala göre bir zamanlar güzeller güzeli bir Pamuk Prenses ile onun güzelliğini kıskanan kibirli üvey annesi yaşarmış. Kraliçe olan üvey anne, Pamuk Prenses’in güzelliğinin günün birinde kendisinin güzelliğinin önüne geçeceği korkusu ile Pamuk Prenses’e paçavralar giydirir, onu hizmetçi gibi çalıştırmış. Kraliçe her gün sihirli aynasına “Ayna ayna, söyle bana, var mı benden güzeli bu dünyada?” sorusunu sorar, ayna “Sizden güzeli yok” dediği

⁶⁹² Snow White and The Seven Dwarfs, http://disney.wikia.com/wiki/Snow_White_and_the_Seven_Dwarfs adresinden alındı

müddetçe Pamuk Prenses, Kraliçe'nin zalim kıskançlığından kurtulmuş. Fakat bir gün ayna, Kraliçe'nin sorusuna “Güzelliğiniz dillere destandır Majeste, ama durun, paçavralar içinde de olsa sizden daha güzel bir kız var ne yazık ki.” cevabını verir. Kraliçe, kendisinden daha güzel olanın Pamuk Prenses olduğunu anlar ve sadık avcısını derhal huzuruna çağırarak Pamuk Prenses'i ormana götürerek öldürmesi ve kalbini bir kutuya koyarak kendisine getirmesi emrini verir. Avcı, Pamuk Prenses'i ormana götürür, yabancı çiçekleri toplamasına izin verir fakat yüreği onu öldürmeye el vermez. Avcı, Kraliçe'nin niyetini Pamuk Prenses'e anlatır ve kaçıp kendisini kurtarmasını söyler. Duydukları karşısında korkuya kapılan Pamuk Prenses ormanın derinlerine doğru koşarak uzaklaşır. Fakat korkunun etkisiyle etrafındaki her şeyi tehlikeli birer yaratık olarak algılayan Pamuk Prenses çaresizce yere kapaklanarak ağlamaya başlar. Kısa süre sonra kafasını kaldırdığında, etrafını ormanın sakini hayvanların sardığını görür ve sakinleşir. Hayvanlarla dost olan Pamuk Prenses, onların yardımı ile ormanın derinliklerinde küçük, sevimli bir ev bulur. Evin içine girdiğinde yedi küçük sandalye ve dağınıklık ile karşılaşan Pamuk Prenses, evde yedi küçük öksüz çocuğun yaşadığını düşünür ve onlara sürpriz yapmak için evi temizlemeye karar verir. Hayvan dostlarının yardımı ile her yeri temizleyen Pamuk Prenses, sonunda yorgun düşer ve uykuya dalar. Evin sahibi olan yedi cüce ise madendeki işlerini bitirip evlerine döndüklerinde uyuyan Pamuk Prenses ile karşılaşır. Cüceler önce korkar sonrasında ise şaşırırlar. Pamuk Prenses uyanıp başından geçenleri cücelere anlatır ve kalmasına izin vermeleri için ev işlerini yapacağı sözünü verir. Kısa süre içinde cüceler Pamuk Prenses'in hayatlarını kolaylaştıran varlığına alışır, her sabah evden çıkmadan önce onu Kraliçe'ye karşı dikkatli olması için uyarırlar. Fakat Kraliçe kısa süre içinde Pamuk Prenses'in yaşadığını öğrenmiştir. Avcı, Pamuk Prenses'i öldürmeye kıyamayınca bir domuzu öldürmüş ve kalbini bir kutuya koyarak Kraliçe'ye vermiştir. Ayna, birgün dünyadaki en güzel kızın hala Pamuk Prenses olduğunu söyler. Kandırıldığını anlayan Kraliçe, kılık değiştirerek Pamuk Prenses'i kendisi öldürmeye karar verir, büyülü bir elma yapar ve yola koyulur. Kraliçe, cücelerin evine ulaştığında Pamuk Prenses turta pişirmektedir. Pamuk Prenses'in hayvan dostları yaşlı seyyar satıcı kılığındaki kadının Kraliçe olduğunu anlar ve cücelere haber vermek için hızla yola koyulur. Cüceler durumu anlayıp geldiklerinde kılık değiştirmiş Kraliçe'nin evden çıkmakta olduğunu görür ve peşinden koşarlar. Uçurumun kenarında sıkışan Kraliçe, kaza sonucu aşağı yuvarlanır ve ölür. Cüceler eve döndüklerinde ise

Pamuk Prenses'i elmadan aldığı ısırık sonucu ölmüş halde yerde bulurlar. Ölü haliyle bile çok güzel görüldüğünü düşündükleri için cüceler Pamuk Prenses'i gömemez. Onun için altından ve camdan bir tabut yapan cüceler başında nöbet tutarlar. Günün birinde, camdan tabutta yatan genç kızın ününü duyan ve uzun zamandır Pamuk Prenses'i arayan beyaz atlı Prens, Pamuk Prenses'in yanına gelir ve ona bir öpücük verir. Ölüm uykusunu büyüsü, aşkın ilk öpücüğü ile bozulmuş olur böylece. Hayata dönen Pamuk Prenses, beyaz atlı Prens ile evlenir ve sonsuza dek mutlu yaşarlar.

4.2.1.2. Animasyondaki Karakterler:

Pamuk Prenses: Dudakları gülden kırmızı, saçları abanoz gibi kara, teni kar gibi beyaz olan genç ve güzel bir prensesdir. Varlıklı bir aileden geldiği anlaşılır fakat ailesinden yaşayan kimse yoktur. Üvey annesi olduğu söylenen Kraliçe ile birlikte yaşamaktadır. Kraliçe tarafından kıskanıldığı için paçavralar içindedir ve temizlik işleri ile meşguldür. Neşeli kalmak için sürekli gülümser ve şarkı söyler. Cücelerin evine sığındığında, onları ev işlerini ve yemeklerini yapacağını söyleyerek ikna eder. Aynı zamanda cücelere evin içinde nasıl davranmaları gerektiğini de sevecen bir şekilde öğretir. Sürekli Prensine kavuşma umudu ile “mutlu kalır”.

Kraliçe: Pamuk Prenses'in üvey annesi olduğu da söylenen Kraliçe'nin önemseydiği tek şey “dünyanın en güzel kadını olmak”tır. Günün birinde Pamuk Prenses'in kendisinden daha güzel olduğunu öğrenince, bu yüzden onu ortadan kaldırmaya karar verir. Orta yaşlarında, güzel, hırslı, kibirli ve kötü bir karakter olarak temsil edilir. Kılık değiştirerek yaşlı seyyar bir satıcı kılığına girer. Cüceler tarafından kovalanırken de üzerine düşen yıldırım ile uçurumdan aşağı düşerek “cezasını bulur.”

Yedi Cüceler: İsimleri Bilgin, Utangaç, Uykusuz, Hapşırık, Mutlu, Keloğlan ve Öfkeli olan cüceler madende çalışarak hayatlarını kazanır. Yaptıkları işi çok seven cüceler, dağınık ve pasaklıdır. Pamuk Prenses'i evlerinde buldukları günün ardından düzeni ve temizliği öğrenirler. Kısa sürede Pamuk Prenses'e bağlanan cüceler, onun ölümünün ardından büyük üzüntüye kapılır.

Diğer Karakterler: Ayna, Kraliçe'yi sürekli gerçekler ile yüzleştiren araçtır. Bu bakımdan anlatıda önemli bir yer tutar. Aynanın söylediği her şey Kraliçe'yi etkiler ve harekete geçirir. Anlatıda kısa süre yer alan ama önemli bir işlevi olan bir diğer

karakter ise Avcı'dır. Kraliçe tarafından "sadık yardımcım" olarak çağrılan biri olmasına rağmen Avcı, Pamuk Prenses'e kıyamayıp Kraliçe'yi kandırmayı göze alan bir karakterdir.

4.2.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

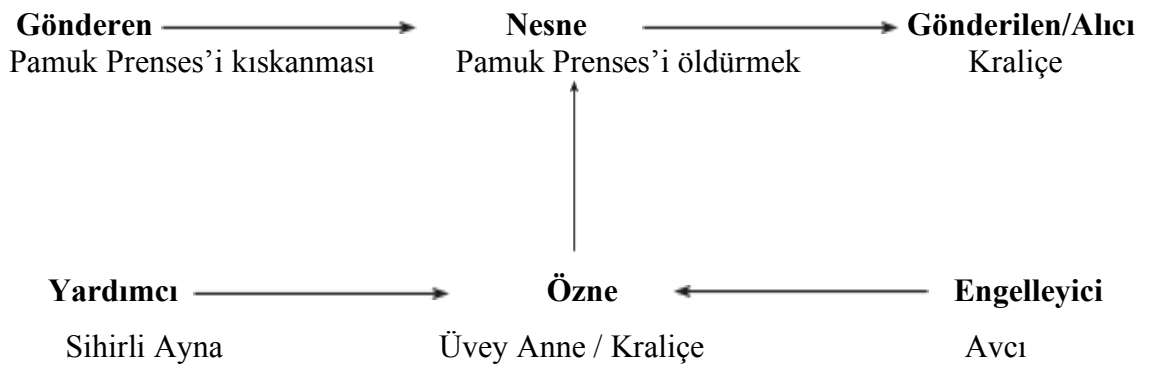
Bir masal kitabının görüntüsü ile başlayan anlatı, masalın ana karakterleri Pamuk Prenses ve Kraliçe hakkında bilgi vererek devam eder. Kitaptan sonra ekrana, uzaklardaki bir şato ve hemen ardından sihirli aynasına bakmakta olan Kraliçe'nin görüntüsü gelir. Ayna tarafından Pamuk Prenses'in kendisinden daha güzel oluşu ile yüzleştirilen Kraliçe anlatıda kıskançlığın ve bu duygunun yaptırdıkları ile de kötülüğün uzamı olarak konumlandırılmıştır. Pamuk Prenses ise, evin varisi olmasına rağmen, haklarını savunmaktan uzak, yırtık sökükle kıyafetleri içinde bir yandan temizlik yapar bir yandan da şarkı söyleyerek hayaller kurarken, saflığın, domestikliğin, iyiliğin ve neşenin uzamı olmaktadır. Pamuk Prenses, anlatıda ilk görüldüğü sahnede temizlik yapar, ardından da "dilek kuyusu"nun başına giderek beklediği aşka dair bir şarkı söyler; "İstiyorum, sevdiğim beni bulsun istiyorum. Bugün. Umuyorum. Ve bana söyleyeceği bütün o güzel şeyleri hayal ediyorum." sözleri, Pamuk Prenses'i ayrıca pasifliğin ve hayalperestliğin de uzamı kılmaktadır. O an oradan geçmekte olan beyaz atlı bir Prens, Pamuk Prenses'in şarkısını duyar ve yaklaşır. Pamuk Prenses ürküp şatoya kaçınca Prens ardından şu şarkıyı söyler: "Bir şarkım var. Sadece senin için olan bir şarkı. Bir kalp hep senin için atan, senin için yakaran. Bir aşk beni büyüleyen, bir aşk tarifsiz heyecanlar yaşatan. Bu sadece sana olan sevgimin söylettiği bir şarkı." Pamuk Prenses'in şarkısını duyup ona aşık olan Prens, "ilk görüşte aşkın" uzamıdır. Prens, Pamuk Prenses'e gösterdiği ilgiye ve söylediği şarkıya camın ardından şahit olan ve Avcı'ya Pamuk Prenses'i öldürmesi emrini veren Kraliçe kıskançlığın olduğu kadar aktifliğin de uzamı olmaktadır. Avcı'nın kendisini kandırdığını öğrenince kılık değiştirerek Pamuk Prenses'i kendisi öldürmeye karar vermesi de Kraliçe'nin aktifliğinin göstergesidir. Pamuk Prenses'i öldürmeye kıyamayan Avcı merhametin uzamı olurken; madende çalışan ve yaptıkları işi çok seven cüceler çalışkanlığın ve Pamuk Prenses ile kurdukları ilişki dolayısıyla da sevecenliğin ve dürüstlüğün uzamı olmaktadır.

Anlatıda şimdiki zaman ve “gelmesi beklenen zaman” vardır. Şimdiki zamanda mutlu ve neşeli kalmak güzel günlerin gelmesi için gerekli ve önemlidir. Pamuk Prenses ormanda yalnız kaldığı ilk an; Kraliçe’nin planlarını öğrenmenin de etkisi ile korkuya kapılır ve “korku”nun kendisi her şeyi daha da kötüleştirir. Etrafını ormanın sakinleri; kuşlar, tavşanlar, sincaplar ve ceylanlar sardığında Pamuk Prenses sakinleşir ve şarkı söyleyerek yeniden neşelenir. Anlatıda Pamuk Prenses’in yalnız kalması hep tehlike ile ilişkilendirilir. Buna karşın Kraliçe anlatı boyunca yalnızlığın uzamıdır.

Anlatıyı kesitlerine ayırmak gerekirse; Kraliçe’nin kendisinden daha güzel biri olduğu gerçeği ile yüzleşmesi ve avcıya Pamuk Prenses’i öldürme emrini vermesi, Avcı’nın Pamuk Prenses’e kıyamaması ve Pamuk Prenses’in ormanda korkuya kapılması, Pamuk Prenses’in ormanın sakinlerinin yardımı ile cücelerin evini bulması ve temizlemesi, cücelerin Pamuk Prenses’i evlerine kabul etmesi ve Pamuk Prenses tarafından eğitilmeleri, Kraliçe’nin kılık değiştirerek Pamuk Prenses’i ölüm uykusuna daldırması ve cücelerden kaçarken uçurumdan düşmesi, Pamuk Prenses’in cüceler tarafından yapılan cam tabutunda yatarken Prenses tarafından öpülmesi ve mutlu son olmak üzere altı kesitten oluşmaktadır.

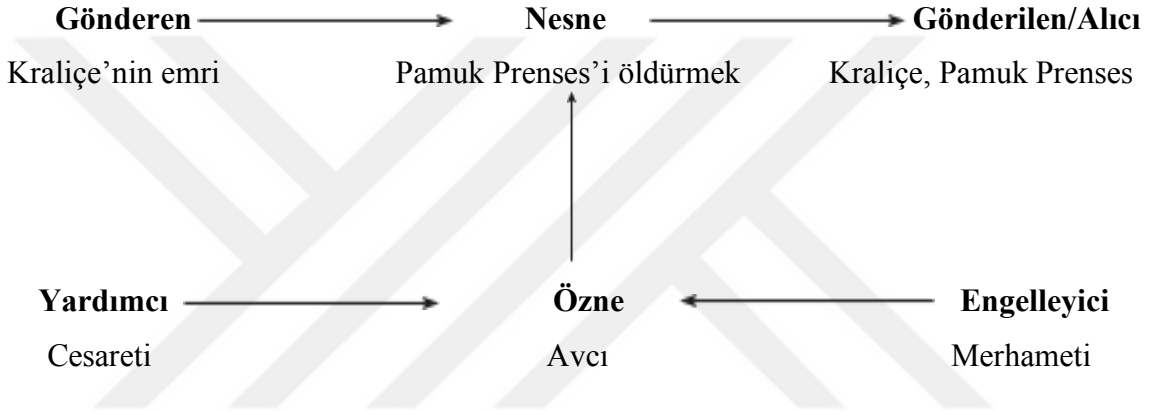
1. Kesit: Kraliçe’nin Gerçekle Yüzleşmesi (Eksiklik) ve Ölüm Emri:

Kesitin öznesi Kraliçe’dir. Yardımcısı olan sihirli aynadan Pamuk Prenses’in kendisinden daha güzel olduğunu öğrenir. Bunun üzerine genç bir erkeğin Pamuk Prenses’e ilgi ve sevgi gösterdiğine de şahit olunca, kıskançlığın etkisi ile Kraliçe’nin nesnesi Pamuk Prenses’i ortadan kaldırarak en güzel ünvanını geri kazanmak olur. Kraliçe, hizmetkarı avcıdan Pamuk Prenses’i ormana götürerek öldürmesini ister. Avcı bu konuda gönülsüz olunca Kraliçe yapacakları ile onu tehdit eder.

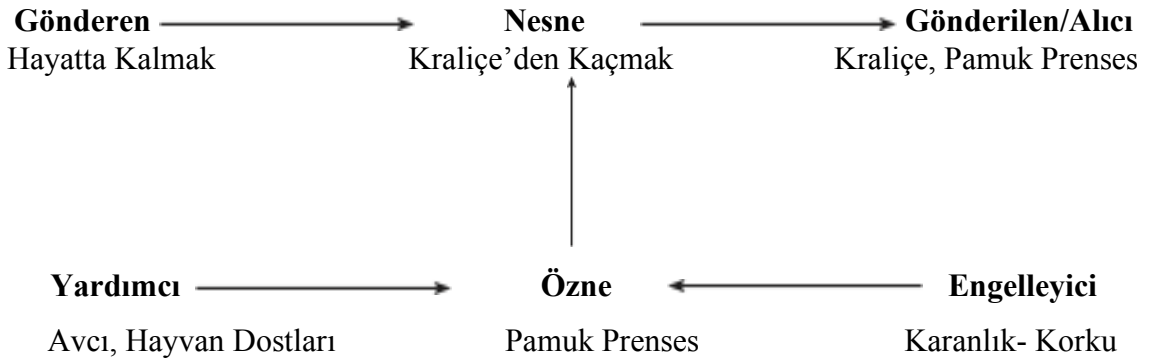


2. Kesit: Avcı'nın Kraliçe'yi Aldatması ve Pamuk Prenses'in Kaçışı:

Pamuk Prenses'i ormana gezmeye götüren Avcı, Pamuk Prenses'e yabani çiçekleri toplaması için verir. Pamuk Prenses neşe içinde etrafta dolarken uçmakta zorlanan bir kuş fark eder ve onunla ilgilenmeye başlar. Avcı, Pamuk Prenses'i öldürmek için arkasından yaklaşır, tam bıçağını havaya kaldırdığı anda Pamuk Prenses yüzünü avcıya döner ve korku ile bağırır. Avcı o an yaptığı işten pişmanlık duyar ve Pamuk Prenses'ten özür dileyerek Kraliçe'nin emrini anlatır, Pamuk Prenses'e kaçmasını söyler.

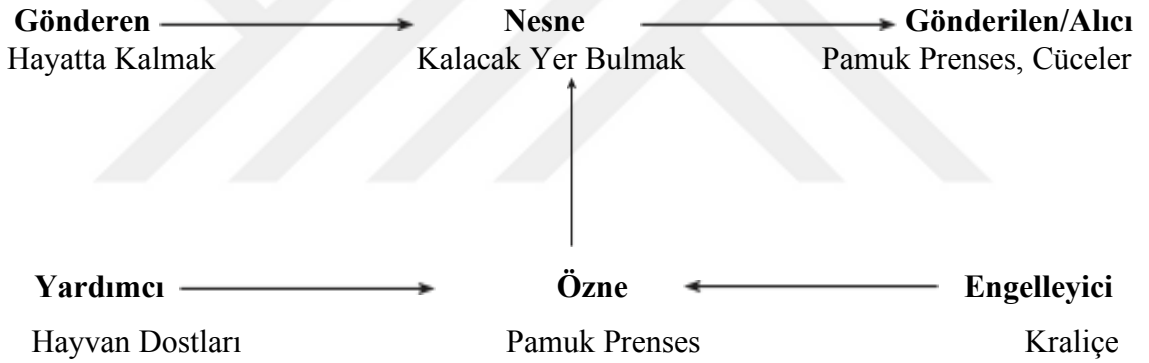


Korkuya kapılan Pamuk Prenses, hızla Avcı'dan uzaklaşır. Ormanın derinliklerine gittikçe Pamuk Prenses'in korkuları ve karanlık artar. Pamuk Prenses korktukça etrafındaki her şey daha da korkunç ve tehlikeli hale gelmektedir. Bir noktadan sonra Pamuk Prenses'in gücü kalmaz ve yere kapaklanarak ağlamaya başlar, cesaretini toplayıp kafasını kaldırdığında ise etrafını "karanlık yaratıklar"ın değil, ormanın sakini hayvanların sardığını fark eder.



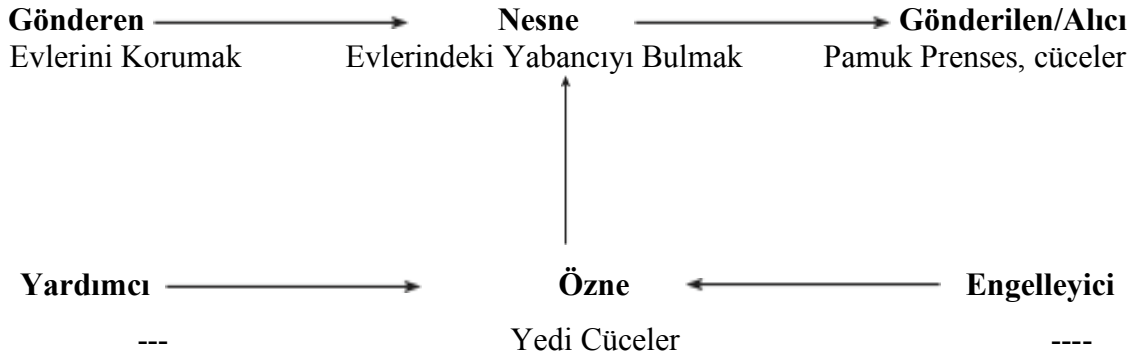
3. Kesit: Pamuk Prenses'in Cücelerin Evini Bulması ve Temizlemesi:

Pamuk Prenses ormanın sakini hayvanları fark edince, ağlayarak onları korkuttuğunu anlar ve sakinleşir. Kısa sürede hayvanlarla dost olan Pamuk Prenses, onları korkuttuğu için özür diler ve yeniden neşesini bulmak için şarkı söyler. Neşelenen Pamuk Prenses hayvan dostlarına kalacak bir yere ihtiyacını olduğu söyler. Bunun üzerine, kuşlar, ceylanlar, sincaplar ve tavşanlar Pamuk Prenses'i çekiştirerek bir yere doğru götürür. Ormanın derinliklerinde sevimli, küçük bir evdir burası. Pamuk Prenses evi fark edince sevinçle yaklaşır ve kapısını çalar, kapıyı kimse açmayınca kendisi içeri girer. Evin içindeki her eşyadan yedi tane bulunmaktadır ve hepsi de miniktir. Pamuk Prenses, evde yedi küçük çocuğun yaşadığını düşünür. Evin dağınıklığı ve kirliliği de çocukların öksüz olabileceğini düşündürür Pamuk Prenses'e. Çocuklara sürpriz olsun diye temizlik ve yemek yapan Pamuk Prenses işleri bitince yorgunluktan uyuyakalır.

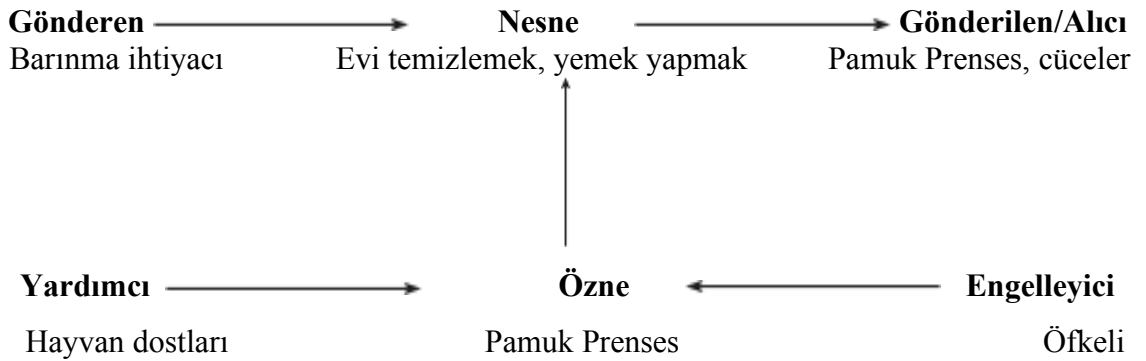


4. Kesit: Cücelerin Pamuk Prenses'i Bulmaları ve Pamuk Prenses Tarafından Eğitilmeleri:

Madendeki işlerini bitiren ve neşeyle evlerine dönen yedi cüceler, evlerine yaklaştıklarında bacanın tütme, ışıkların yanmakta olduğunu görerek korkuya kapılırlar. Evlerine girmiş olanın bir hayalet, cin ya da ejderha olmasından korkarlar. Hep birlikte eve yaklaşan ve aramaya başlayan cücelerin evin her yanının temizlenmiş olduğunu ve üst katta birinin uyuduğunu anlamaları uzun sürmez. Cüceler çarşafın altında uyuyan yabancıya tam saldıracakken birden çarşaf açılır ve altındaki Pamuk Prenses ortaya çıkar. Bir kız görmeyen şaşkınlığı ile tartışmaya başlayan cüceler Pamuk Prenses'i uyandırır.



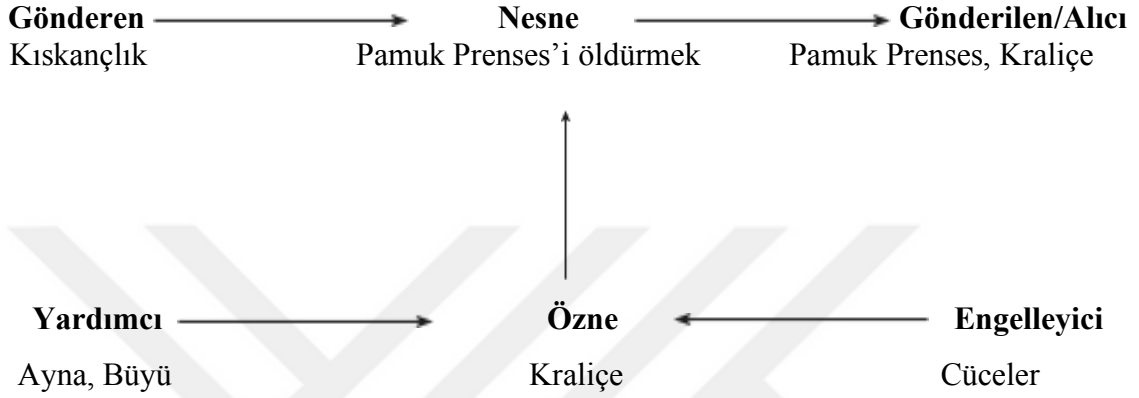
Evde çocukların yaşadığını düşünen fakat cüceler ile karşılaşan Pamuk Prenses, şaşkınlığını “küçük adamlarrrr” diyerek gösterir. Pamuk Prenses yatakların üzerinde okumuş olduğu isimler ile cücelerin kimler olduğunu tahmin eder ve başından geçenleri cücelere anlatır. Öfkeli cüce evde yabancı bir kadını istemediğini söyleyince, Pamuk Prenses diğer cüceleri evin temizlik ve yemek yapacağını söyleyerek kalmasına izin vermeleri için ikna eder. Bu esnada ocakta kaynamakta olan çorbanın kokusu gelir. Cüceler neşe ve coşku ile sofraya koşunca Pamuk Prenses önce yıkanmaları gerektiğini söyler. Cüceler, bu gereklilik karşısında önce şaşırır fakat sonrasında yerine getirir. Pamuk Prenses kısa süre içinde cüceleri evin içinde nasıl davranmaları konusunda inceli ve neşe ile eğitir. Cüceler kısa süre içinde Pamuk Prenses’in evin içindeki varlığına alışır.



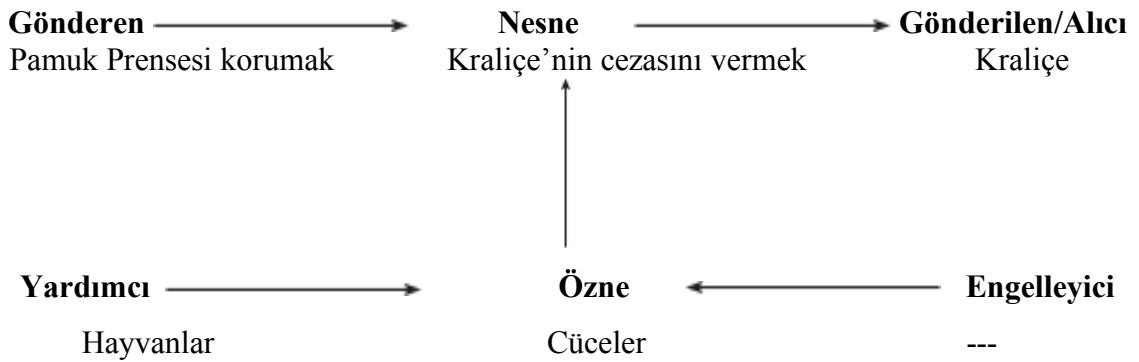
5. Kesit: Kraliçe'nin Büyüsü ve Ölümü:

Pamuk Prenses'in öldüğünü düşünen Kraliçe, Sihirli Ayna'sına aynı soruyu yeniden sorar. Ayna, Kraliçe'nin sorusuna: “Yedi mücevherli tepelerin ardında, yedinci şelalenin ötesinde, yedi cücenin kulübesinde yaşıyor Pamuk Prenses şimdi, yoktur ondan güzeli.” cevabını verir. Elinde tuttuğu kutuda, Pamuk Prenses'in değil bir domuzun

kalbinin olduğunu da öğrenen Kraliçe, Avcı tarafından kandırıldığını anlar ve Pamuk Prenses'i kendisi öldürmeye karar verir. Bunun için kılık değiştirir ve Pamuk Prenses'i ölüm uykusuna yatıracak büyülmeyi de yaparak yola koyulur. Cücelerin evini bulan Kraliçe, yaşlı seyyar satıcı kılığı ile Pamuk Prenses'i kandırır ve elmadan bir ısırık almasını sağlar.

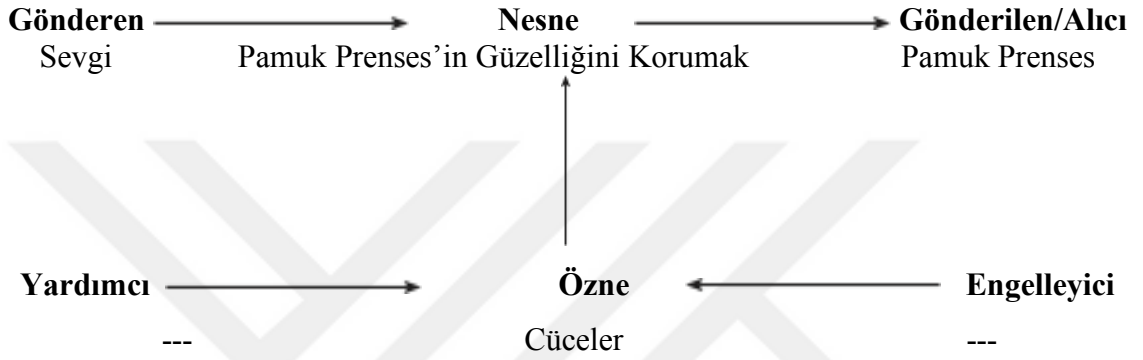


Hayvanların uyarısı ile Pamuk Prenses'in Kraliçe tarafından bulunmuş olabileceğini anlayan cüceler acele ile evlerine doğru koşar, Kraliçe'yi tam kapıdan çıkarken görür ve peşine düşerler. Paniğe kapılan Kraliçe, tırmandığı kayalıkların sonuna gelince üzerine yıldırımın da düşmesi ile dengesini kaybeder ve uçurumdan aşağıya düşer.

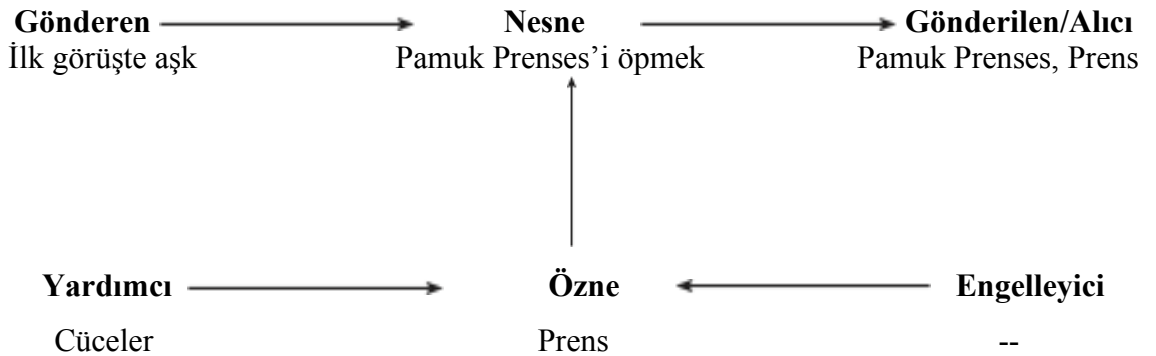


6. Kesit: Cam Tabutta Yatan Pamuk Prenses'in Prens Tarafından Öpülmesi ve Evlilik:

Eve döndüklerinde Pamuk Prenses'i yerde ölü şekilde yatarken bulan cüceler, ölüyken bile çok güzel olduğunu düşündükleri için Pamuk Prenses'i toprağın altına koymaya cesaret edemezler. Altından ve camdan yaptıkları tabutun içine koydukları Pamuk Prenses'in başında nöbet tutmaya karar verirler.



Pamuk Prenses'i ilk görüşte aşık olan ve uzun zamandır onu arayan beyaz atlı Prens de camdan tabutta yatan kızın hikayesini duyar ve kim olduğunu görmek için gelir. Tabutta yatanın aşık olduğu kız olduğunu gören Prens, Pamuk Prenses'i öper. Pamuk Prenses'in öpücüğün etkisi ile kendisine gelmesinin ardından iki aşık, arka fonda çalan "uzaklardaki kalesine gidip sonsuza kadar mutlu yaşayacağız" şarkısı eşliğinde ufka doğru yol alır.



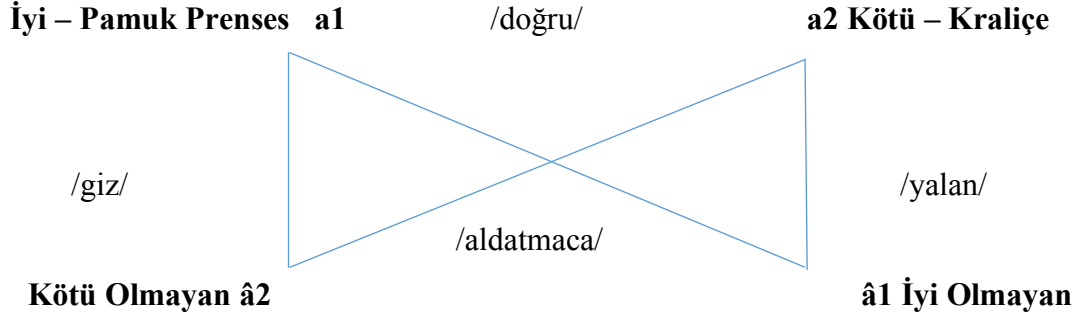
4.2.1.4. Temel Anlam-Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle Çözümleme:

Disney'in ilk uzun metraj animasyonu olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, aynı zamanda ilk prenses anlatısıdır. İlk olması bakımından prenses anlatılarının en "ilkel" olanı sayılabilecek animasyonda ikili karşıtlıklar yine de "incelikli" bir şekilde kurulmuştur. Anlatının "iyi" karakteri Pamuk Prenses ile "kötü" karakteri Kraliçe arasındaki karşıtlık, animasyon dünyasında kadına dair yapılan stereotipleştirmenin ilk örneklerindedir. Pamuk Prenses ve Kraliçe arasındaki karşıtlık; anlatıda kurulan diğer karşıtlıklarla ilişki içindedir; pasif ve aktif karşıtlığında olduğu gibi. "İyi" Pamuk Prenses'in "pasif"liği ile "kötü" Kraliçe'nin "aktif"liği de karşıtlık içerir. Anlatıda iktidar sahibi kadın, Kraliçe, bu gücü kendi hırsları doğrultusunda "aktif" kılmaktadır. Pamuk Prenses'in iyiliği ise pasifliği ve domestikliği ile bağlantılıdır. Öte yandan, anlatının bir diğer karşıtlığı umut ve korku da bu iki kadın karakter üzerinden inşa edilir. Pamuk Prenses "umut"u, Kraliçe ise "korku"yu temsil etmektedir. Pamuk Prenses, anlatı boyunca bir sahne dışında hep umutludur, gelecekte beklediği bir şey vardır. Diğer taraftan Pamuk Prenses'in Kraliçe'nin niyetini öğrendikten sonra korkuya kapıldığı sahne, animasyonun neredeyse en korkutucu sahnesidir. Bu sahnede, korku düşülmemesi gereken bir kuyu olarak gösterilir. Anlatının son karşıtlığı feminen – maskülen karşıtlığı ise Pamuk Prenses ve cüceler arasında kurulmaktadır.

1. İyi (Pamuk Prenses) / Kötü (Kraliçe) Karşıtlığı:

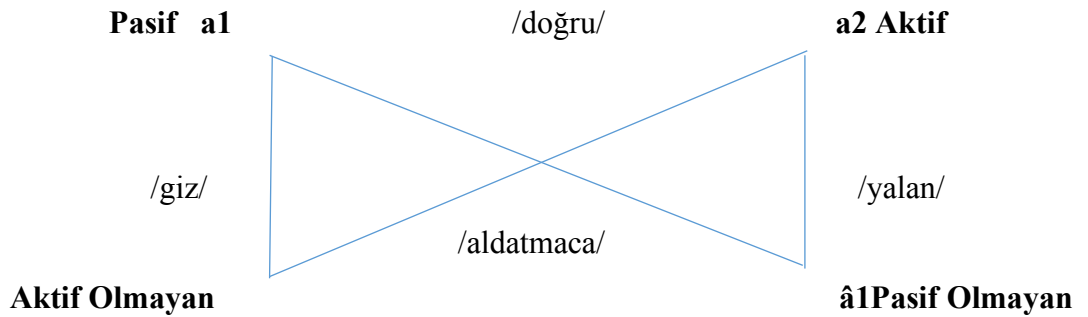
Anlatının temel karşıtlığı Pamuk Prenses ve Kraliçe arasında kurulan "iyi" kadın- "kötü" kadın karşıtlığıdır. Anlatı boyunca Pamuk Prenses ve Kraliçe arasındaki ilişki sifira yakındır. (Kraliçe, Pamuk Prenses ile sadece yaşlı seyyar satıcı kılığında konuşur.) Bu bir anlamda "iyi" ve "kötü"nün arasındaki sınırı kesin şekilde çizmek için yapılan bir düzenlemedir. Pamuk Prenses, etrafındaki bütün canlılara ve kendine karşı "iyi" olandır. Kraliçe ise, en güzel olabilme hırsı yüzünden kendisini ve etrafındakileri "kötü"lüğe çağırandır. Göstergibilimsel dörtgene göre, "iyi" Pamuk Prenses, "kötü" yani Kraliçe olmayı içermektedir. Anlatı "iyi" olmayı Pamuk Prenses üzerinden; Kraliçe gibi hırslı, kıskanç ve "kötü" olmamak şeklinde tanımlar. "İyi" – "kötü" karşıtlığı, Pamuk

Prenses animasyonu için, temel karşıtlık olmakla birlikte, diğer karşıtlıkları da içermektedir. Bu iç içelik karşıtlıklar ele alındıkça adım adım açılacaktır.



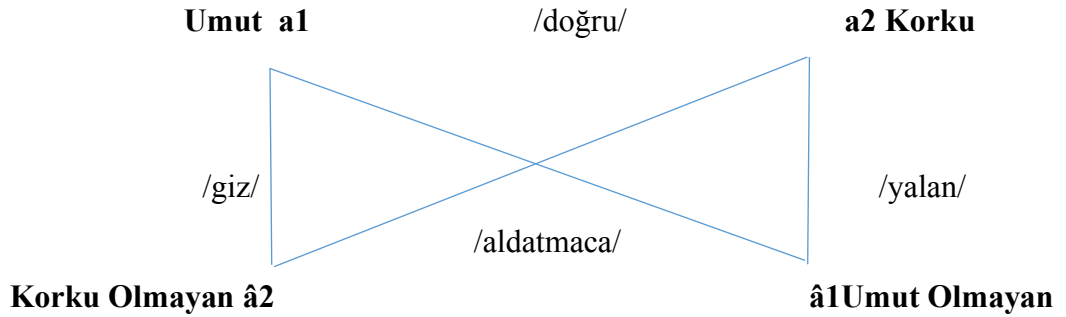
2. Pasif (Domestik) / Aktif (İktidar Sahibi) Karşıtlığı:

Pamuk Prenses ve Kraliçe ile bağlantılı şekilde kurulan ikinci karşıtlık “pasif” – “aktif” karşıtlığıdır. “Pasif”lik Pamuk Prenses’in doğal halidir, varisi olduğu şatonun temizliğini yaparken ya da Kraliçe tarafından öldürülmek istenildiğinde öğrendiğinde bunun nedenini hiç sorgulamaz, takındığı tutum “neşesini bulmak için şarkı söylemek” olur. Öte yandan şatonun başında bulunan Kraliçe, hem sihirli aynanın gücünü hem de sahip olduğu iktidarı kendi güzellik hırsını tatmin etmek için kullanır fakat sonunda kendi eliyle kendisini cezalandırmış olur. Pamuk Prenses’in “pasif”liği, domestikliği ile Kraliçe’nin “aktif”liği ise iktidar sahibi olması ile görünür kılınır. Bu bağlamda göstergebilimsel dörtgene göre, “pasif”lik; aktif olmayı; “aktif”lik pasif olmayı içermektedir. Anlatıda Kraliçe’nin aktifliği cezalandırılır, Pamuk Prenses’in pasifliği ödüllendirilir.



3. Umut / Korku Karşıtlığı:

Anlatının “iyi” ve “pasif” karakteri Pamuk Prenses, aynı zamanda “umutlu” olandır da. Anlatıda “umutlu kalma”ya büyük önem atfedilmiştir. Pamuk Prenses’in “korku”ya kapıldığı orman sahnesi anlatıda kurulan “korkuya kapılmak tehlikelidir” önermesini net şekilde görselleştirir. Orman sahnesinde Pamuk Prenses sakinleştiğinde etrafını hayvanların sardığını görür ve şunları söyler: “Lütfen korkmayın, size zarar vermem. Çok özür dilerim, sizi korkutmak istememiştim. Ama başıma neler geldi bir bilerseniz, hepsi de korktuğum için. Bu kadar patırtı çıkardığım için özür dilerim. Peki siz işler bu kadar sarpa sardığında ne yaparsınız?” Bunun üzerine kuşlar hep bir ağızdan sakıymca Pamuk Prenses “Evet evet, şarkı söylersiniz!” der. Sonrasında kuşlar ile karşılıklı bir melodi mırıldanan Pamuk Prenses şu şarkıyı söyler: “Sıcak bir gülümseme ve şarkı ile hayat güneşli ve güzel bir gün gibidir. Endişelerden arınırsınız, kalbiniz genişler. Sızlanmanın anlamı yoktur yağmur taneleri düşmeye başladığında. Unutmayın ki güneş ışığıyla dünyayı dolduracak olan sizlersiniz. Gülümseyip şarkı söylediğinizde her şey ritmini bulur, artık bahardır. Gülümseme ve şarkıyla hayat hep ileri doğru akar.” Şarkıyı bitirince “artık çok mutluyum, eminim her şey yoluna girecek” der Pamuk Prenses etrafını saran hayvan dostlarına. Göstergibilimsel dörtgene göre de, “umut” korku olmayanı; “korku” da umut olmayanı içermektedir. Bu bağlamda “umut”u temsil eden Pamuk Prenses, “korku” olmayanı; “korku”yu temsil eden Kraliçe de “umut” olmayanı içermektedir.

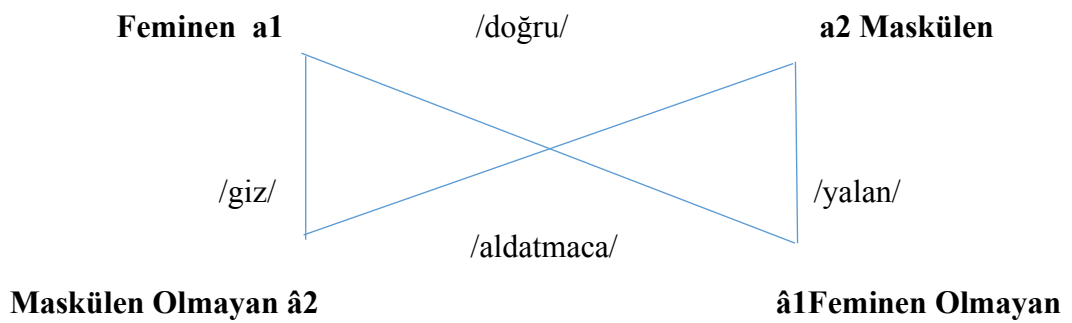


4. Feminen / Maskülen Karşıtlığı:

İncelenen üç karşıtlık da Pamuk Prenses ve Kraliçe üzerinden inşa edilmiştir. Feminen – maskülen karşıtlığı yine iki karakter ile ilişkili olmakta birlikte cüceler ve Avcı

da bu karşıtlığın bir parçasını oluşturmaktadır. Anlatıda feminen/dişiye/kadına dair gösterilen temsiller birbirinden kesin şekilde ayrılan iki ayrı stereotipi ortaya koyar. Bunlardan “iyi” olanı yukarıda da gösterildiği üzere Pamuk Prenses’tir, “kötü” olanı ise Kraliçe. Pamuk Prenses üzerinden “nasıl iyi bir kadın” olunacağı anlatılmaktadır. Bu temsile göre, “iyi” feminen, pasif, iyi, neşeli ve umutlu kalandır. Aynı zamanda, “kötü” feminenen yani Kraliçe’den farklı olarak “iyi” feminen yalnız kalmaması, yalnız bırakılmaması gerektir. Pamuk Prenses’in yalnız kaldığı iki sahnedeki ilki, korkulu orman sahnesidir, ikincisi ise seyyar satıcı kılığındaki Kraliçe tarafından zehirlendiği sahne. Yalnız kalmak “iyi” feminen için tehlikeli şekilde kurgulanır, “kötü” feminen ise tehlikeli olduğu için zaten yalnızdır.

Feminenin kendi içindeki karşıtlığa karşın, anlatıda kötü bir erkek/maskülen karakter bulunmaz; maskülenlik kendi içinde “iyi” ya da “kötü” olarak ayrıştırılmaz. En acımasız “maskülen” Avcı bile insafa gelerek Pamuk Prenses’in hayatta kalmasına izin verir. Bununla birlikte, anlatı masküleni, feminenen Pamuk Prenses ile cücelerin ev içindeki tutumlarını görünür kılarak ayırır. Dağınık ve pasaklı cücelerin evine gelen Pamuk Prenses, bu dağınıklığı yapanın ancak annesiz kalmış çocuklar olabileceğini düşünür. Cüceler ile tanıştıktan sonra ise, onları yumuşaklığı ile eğitir ve ev içinde nasıl davranmaları gerektiğini öğretir. (Örneğin; cücelerin Pamuk Prenses’in isteği üzerine yemekten önce yıkanmayı öğrendikleri sahne dikkat çekici şekilde uzundur.) Pamuk Prenses’in ev içindeki yetkinliği ile cücelerin çalışma alanları maden arasındaki ayrım da belirgindir. Bu bağlamda göstergebilimsel dörtgene göre de “feminen” maskülen olmayı; “maskülen” de feminen olmayı içermektedir.



4.2.1.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937)</i>		
Karşıtlıklar:	İyi (Pamuk Prenses)	Kötü (Kraliçe)
	Pasif (Domestik)	Aktif (İktidar Sahibi)
	Umut	Korku
	Feminen	Maskülen

Tablo 4.1. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937)* anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Pamuk Prenses animasyonu Disney'in ilk uzun metraj animasyonu olmasının yanı sıra çalışmanın inceleme metinleri olan prenses anlatılarının ilki olması bakımından da önemlidir. Prenses anlatılarının en "ilkel" örneği olan *Pamuk Prenses* anlatısına bakıldığında bütün karşıtlıkların Pamuk Prenses ve Kraliçe karakterleri üzerinden kurulduğu ya da bu iki karakterle bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu "tercih" prenses anlatıları ile toplumsal cinsiyet inşası arasındaki "güçlü" bağa dikkat çekmeyi mümkün kılan ilk düzenlemedir. Disney, Pamuk Prenses masalını, ondan sonra gelen diğer prenses anlatılarında da olduğu gibi, animasyonun seyirci karşısına çıktığı dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak kurgulamıştır. Pamuk Prenses karakteri, hem dönemin koşullarına göre "uyarlanan", hem de seyircinin "uyumlu" kılınmak istediği kadının temsilidir. Anlatının kurduğu karşıtlıklar "ideal" kadın ve "cezalandırılan" kadın temsilini net bir şekilde çizmektedir. Buna göre, Pamuk Prenses üzerinden inşa edilen "ideal" kadın temsili; neşeli, domestik, pasif ve karşılaştığı her duruma uyum sağlayabilecek özelliklere sahip olmayı gerektirmektedir. Bütün bunların sonunda, iyi olarak ve umutlu kalarak umduğu mükafata kavuşma imkanına sahiptir. Kraliçe'nin sonu ise sahip olduğu güç, güzellik ve iktidara rağmen felaket olur.

Anlatının karşıtlıklarını yoğun şekilde ideal olan ve olmayan kadın üzerine kurması, animasyonunun daha çok kadın seyirciyi "etkileme"yi hedeflediği yorumunu yapmayı mümkün kılar. Masalın "Disneyleştirilmesi"⁶⁹³ sürecinin sonunda ortaya çıkan

⁶⁹³ "Disneyleştirme" (Disneyfied) kavramını M. Keith Booker, *Disney, Pixar and Hidden Messages of Children Films* (2009) başlıklı çalışmasında kullanır. Booker, kavramı Disney'in uyarladığı masallara kendi ideolojisinin uzantısı olan

Pamuk Prenses animasyonuna bakıldığında, bir takım eklenen, genişletilen ve uzatılan sahnelerin olduğu dikkat çekmektedir. Bu sahneler anlatının kurduğu karşıtlıkları pekiştiren sahnelerdir aynı zamanda. Öfkeli cücenin Pamuk Prenses'in varlığına bir "dişi" olması sebebi ile direnç gösterdiği fakat sonunda Pamuk Prenses'in "iyiliği" ile bu direncinin kırıldığı sahneler, animasyonun "genişletilmiş" sahnelerine örnek olarak verilebilir. Pamuk Prenses'i bulduklarında heyecan ve şaşkınlık duyan diğer cücelerden farklı olarak Öfkeli cüce şu sözleri söyler: "O bir dişi. Bütün dişiler zehirlidir. Hepsinin içinde fesatlık vardır." Pamuk Prenses, cüceleri kalmasına izin vermeleri için ikna etmeyi başardığında Öfkeli cüce yine razı olmaz. Bir diğer "genişletilmiş" sahne yemek yeme seremonisinden önceki yıkanma sahnesidir. Evde sıcak yemek olması sevinci ile masaya üşüşen cücelere Pamuk Prenses "Yemeğin hazır olmasına daha var, öncesinde yıkanabilirsiniz" der. Cüceler, Pamuk Prenses'in bu isteğini anlamakta zorlanır: "Yılbaşı değil, bir yere de gitmeyeceğiz, öyleyse neden yıkanmalıyız?" derler. Cücelerin gönülsüzlüğünü gören Pamuk Prenses ikna etmek için "Yıkanmazsanız tek bir lokma yiyemezsiniz" cevabını verir. Bunun üzerine cüceler birbirlerine cesaret vererek suyun başına gider ve şarkılar eşliğinde yıkanmayı öğrenir. Bilge cüce yıkanma seremonisine şu şarkı ile eşlik eder: "Üşüebilir ve ıslanabilirsiniz ama bu işin sonunda temizlenmenin eğlenceli olduğunu kabul edeceksiniz. Şimdi bol bol su alın, sabunlanın, durulanın. İşiniz bittiğinde çok yakışıklı hissedeceksiniz." Öfkeli ise bu seremoniye katılmayarak eleştirilerini sürdürür: "O kadın fesatlığını göstermeye başladı. Sizi uyarıyorum, ona elinizi verirsiniz, kolunuzu kaptırırsınız." Fakat ertesi gün Pamuk Prenses cüceleri öperek işe uğurladığında, Öfkeli de sıraya girecek ve Pamuk Prenses'i dikkatli olması için uyaracak kadar onun varlığına alışır. Kraliçe tarafından zehirlendiğinde ise diğerleri gibi Öfkeli de Pamuk Prenses için gözyaşı döker. Öfkeli'nin Pamuk Prenses'e gösterdiği direnç ve ardından gelen yumuşama durumu, Pamuk Prenses'in "ideal" dişiliğinin altını bir kere daha çizer. Pamuk Prenses gibi "iyi ve yumuşak" olduğunda, "yuva"ya alışmayacak erkek yoktur mesajı iletilmiş olur. Diğer taraftan Pamuk Prenses ve cüceler arasındaki ilişki, eklenen ve genişletilen sahneler ile feminen ve maskülenin farkını da ortaya koymaktadır. "İdeal" feminen ev içi alanda söz ve yetki sahibidir, maskülen ise

detaylar ve sahneler eklemesi bağlamında kullanır. Masalların Disney tarafından "yorumlanma" aşamaları Disneyleştirme kavramına işaret etmektedir.

dışarıda çalışıp kazanandır. Femininin görevi evi maskülen için bir çekim merkezine dönüştürmek ve masküleni ev içine uyumlu kılmaktır.

4.2.2. *Kül Kedisi* (1950):

Yönetmenliğini Clyde Geronimi, Hamilton Luske ve Wilfred Jackson'un birlikte üstlendikleri *Kül Kedisi*, Charles Perrault'ın aynı isimli masalından Bill Peet, Ken Anderson, Perce Pearce, Erdman Penner, Ted Sears, Joe Rinaldi'nin de aralarında bulunduğu geniş bir senarist kadrosu tarafından uyarlanmıştır. Yapımcılığını Walt Disney'in üstlendiği animasyon, şirketin önceki animasyonları Pinokyo (1940) Bambi'nin (1942) yarattığı zararının ardından şirkete büyük ticari başarı sağlamıştır.⁶⁹⁴

4.2.2.1. Olay Örgüsü:

Anlatı, bir masal kitabından görüntüler ile başlar. Hikayeye göre, evvel zaman içinde uzak bir ülkede görkemli bir şatoda soylu bir dul ve küçük kızı Sindirella yaşamaktadır. İyi kalpli ve fedakar baba, kızının anne sevgisinden mahrum büyümesini kaldıramaz ve Drizella ve Anastasia adlarında iki kızı olan bir kadın ile evlenir. Babanın vakitsiz ölümünden sonra evin yönetimi üvey anneye kalır. Sindirella'nın güzelliğini kıskanan üvey anne, O'nu evin hizmetçisi yapar. Sindirella, her kötülüğe iyilik ile karşılık veren sorumluluk sahibi, düşünceli ve iyi bir kızdır. Hayvan dostları ile mutludur. İçinde bulunduğu koşullara rağmen bir gün hayallerine kavuşacağına inanır. Bir gün, Kral'dan ülkede yaşayan bütün kızların davetli olduğu balo haberi gelir. Kral, oğlunun mürüvvetini görmek istemektedir. Oğlunun sorumluluklarından kaçtığını ve kendisinden uzaklaştığını düşünen Kral, oğlunun kendisine torun verecek bir kız ile evlenmesi için balo düzenler. Sindirella da baloya gidebileceğini düşünür. Üvey annesi, baloya gidebilmesi için önce işlerini bitirme ve kendisine uygun bir kıyafet bulma koşulunu koyar. Sindirella, annesinden kalan bir kıyafeti tamir etmek ister ama işlerden vakit bulamaz. Fare dostları kıyafetini onun için tamir eder. Bu defa üvey kız kardeşleri, kıyafetini kıskanarak parçalar. Baloya gitme şansı kalmayan Sindirella, çaresizce ağlarken birden bir iyilik meleği çıkagelir. Sindirella'ya balkabağından bir araba yapar. Fare dostlarını ata çevirir. Sindirella'yı güzelce giydirerek baloya hazırlar. Gece yarısından önce dönmesini çünkü

⁶⁹⁴ Cinderella (1950 film), [http://disney.wikia.com/wiki/Cinderella_\(1950_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Cinderella_(1950_film)) adresinden alındı

o saatte her şeyin eski haline döneceğini söyleyerek uyarır. Baloya giden Sindirella bütün geceyi onu gördüğü ilk an hemen yanına gelen Prens ile geçirir. Zamanın nasıl geçtiğini fark etmeyen Sindirella, saat on ikiyi vurduğunda korku içinde şatoyu terk eder. Koşarken camdan ayakkabılarından bir tanesini geride bırakır. Prensın evlenmesini isteyen Kral ve baş yardımcısı Sindirella'yı bulmak için geride bıraktığı ayakkabıyı ülkedeki bütün genç kızlara denettirir. Sıra Sindirella'nın yaşadığı şatoya geldiğinde, üvey anne balodaki kayıp kızın Sindirella olduğunu anlar ve onu odasına kitler. Fare dostlarının yardımıyla odasından çıkan Sindirella, tam ayakkabıyı deneyecekken üvey anne ayakkabının kırılmasını sağlar. Kralın yaveri korku içinde ne yapacağını bilemezken Sindirella, kendisinde kalan ayakkabıyı gösterir. Kayıp kızın Sindirella olduğu anlaşılır. Üvey annenin bütün kötülüklerine rağmen hikayenin sonunda Sindirella beklediği mutluluğa ulaşır ve Prens ile evlenir.

4.2.2.2. Animasyondaki Karakterler:

Sindirella: Varlıklı bir babanın kızı olan Sindirella, babasının ölümü ardından üvey annesi ve kızkardeşleri tarafından hizmetçiliğe mecbur bırakılan genç, güzel ve iyi kalpli bir kızdır. Üvey annesi ve üvey kızkardeşlerinin kendisine davranışlarından hoşlanmasa da yine de hep "iyi" kalır. Etrafında hayvan dostlarından başka kimsesi yoktur. Üvey annesinin kedisi dışında, bütün hayvanlarla arası iyidir. Özellikle farelere karşı özel bir ilgisi vardır. Her sabah hayallerinin gerçek olması ümidi ile uyanır.

Üvey anne ve üvey kızkardeşler: Sindirella'nın babası ile parası için evlenen, onun ölümünden sonra ise yaşadıkları şatoyu bakıma muhtaç hale getirecek kadar parasını çar çur eden bir kadındır. Üvey kızı Sindirella'nın güzelliğini kıskanıp onu hizmetçi gibi kullanırken kendi kızlarından birinin Prens ile evlenmesini ister. Sahtekâr, kurnaz ve bencil bir kadındır.

Kral: Oğlunun mürüvveti için endişelenen bir babadır. Tek önemseydiği, Prens oğlunun, kendisine torun verecek bir kız ile evlenmesidir. Oğlunun sorumluluklarından kaçtığı ve onu yola getirecek olanın aile kurmasını sağlayacak bir kız olduğuna inanır. Oğlunun "aşk" ile ilgili saçma düşüncelerinin olduğunu düşünür. Önemli olan çocuklarının annesi olabilecek bir kız ile evlenmesidir.

Prens: Anlatı boyunca en az görülen, hakkında en az şey bilinen karakterdir. Anlatıdaki “fonksiyonu” önemlidir ama kendisi yok denecek kadar az görülür. Baloda Sindirella’yı gördüğü an peşine takılır. Onunla vakit geçirir, zamansız ayrılmalarından sonra ise peşinden koşar. Prensi tekrar gördüğümüz sahne Sindirella ile evlendiği sahnedir.

Dük: Kralın baş yaveridir. Kral tarafından itilip kakılır. Prensın evlendirilmesi sorumluluğunu ona yüklemiştir. O, Prensi kendi haline bırakmak gerektiğini düşünürken Kral, ısrarla uygun bir eş ile tanıştırılması için uygun koşulların hazırlanması gerektiğini söyler. Baloda, Sindirella ile Prensın yalnız kalmasını sağlamak ile görevlendirilmiştir. Sindirella, balodan kaçınca onu bulma görevi de Dük’e kalır. Prens için kararları alan karakter Dük’tür. Sindirella, balodan kaçınca ayakkabısının tekini unutmuştur. Ülkedeki bütün kızlara ayakkabıyı denetmek Dük’ün fikridir. Prens de buna uyacağı sözünü vermiştir.

Şeytan: Üvey annenin kedisidir. Tembel, sinsi ve tehlikeli bir kedidir. Kötülerin dostu, iyilerin düşmanıdır. Anlatı boyunca farelerin peşini bırakmaz.

Jaç ve Gus: Sindirella’nın yardımcılarıdır. Anlatı boyunca, Sindirella’ya yardımcı olurlar. O’nun baloya katılabilmesi için elbisesini tamir ederler. Süprizler yaparak O’nu mutlu etmek isterler. Üvey anne, Sindirella’yı odasını kitleyip ayakkabıyı denemesini engellediğinde, odanın anahtarını üvey annenin cebinden çıkartarak Sindirella’yı kurtarırlar. Çalışkan, dirayetli ve güvenilirlerdir.

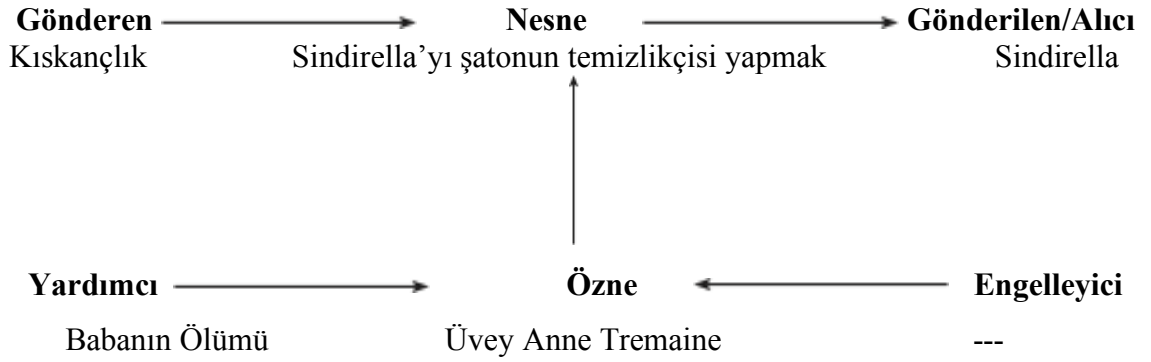
4.2.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Anlatı, hikayeyi anlatan bir dış ses ile başlar. Dış ses, uzak bir ülkede görkemli bir şatoda yaşayan soylu bir dul ve küçük kızı Sindirella’nın görüntülerine koşut şekilde hikayeyi anlatmaya devam eder. İyi kalpli ve fedakar baba kızı Sindirella’ya her türlü lüksü ve konforu sunmasına rağmen anne sevgisine ihtiyaç duyduğunu düşünerek yeniden evlenir ve sonra zamansız şekilde ölür. Babanın ölümü ile üvey annenin zalim yüzü açığa çıkar. Anlatı, babanın yaşadığı zaman, şimdiki zaman ve Sindirella’nın gelmesi için beklediği “güzel zaman” diliminden oluşur. Babanın yaşadığı zaman dilimi

nostaljik bir şekilde sunulur, geçmiş şimdiki zamandan çok daha iyidir. Sindirella ve babası, aristokrasinin uzamıdır; görkemli bir şatoya sahiptirler, soyludurlar, lüks ve konfor içinde yaşarlar. Babanın ölümünden sonra üvey annesinin gözetiminde Sindirella, sahip olduğu olanaklardan mahrum bırakılır ama bu O'nun geldiği sınıf ile olan bağı koparmaz. Etrafındaki hayvan dostları için O hala hizmet edilmesi, mutlu edilmesi gereken soylu bir genç kızdır. Davranışları, güzelliği, dansa ve müziğe karşı olan yeteneği de O'nun geldiği sınıfa ait özelliklerinin uzamıdır. Üvey annesi ve üvey kız kardeşleri, kıskançlıkları, yoksun oldukları güzellik ve vasıflar ile Sindirella'dan farklı bir uzama aittirler. Öte yandan Sindirella, her koşulda kendisine verilen görevleri yerine getirerek sorumluluğun ve iyiliğin uzamı olarak konumlandırılır. Buna karşın Kral'ın evlendirmek için çaba sarf ettiği Prens, aile kurma sorumluluğundan “aşk bahanesi” ile kaçan bir gençtir. Anlatının sonunda Sindirella ile evlenen Prens, anlatı boyunca hiç aktif bir rol üstlenmez. Prens ile Sindirella'nın kavuşmasına aktif rol üstlenen Kral, baş yardımcısı ve farelerdir. Bu bağlamda anlatıyı kesitlere ayırmak gerekirse, mutlu çocukluğu solduran üvey anne, oğlu için endişelenen Kral, Sindirella'nın baloya gitme macerası, Sindirella ve Prens'in karşılaşması, kayıp ayakkabının sahibinin aranması ve mutlu son olmak üzere beş kesitten oluşur.

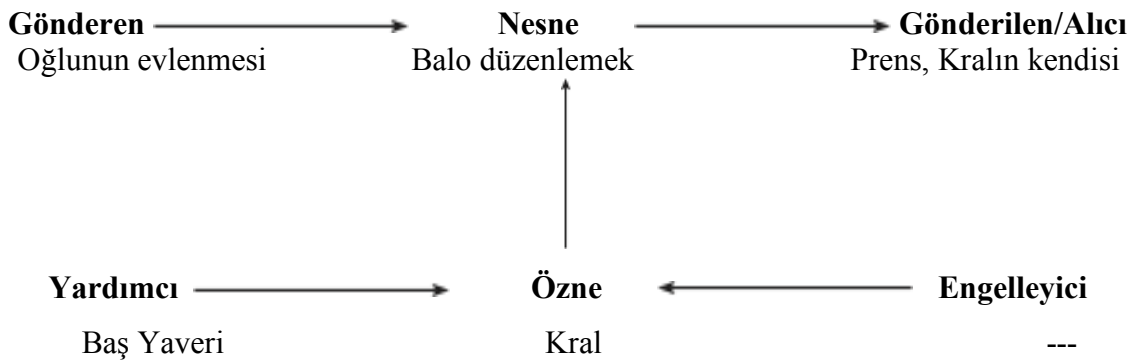
1. Kesit: Üvey Anne ve Kötülük

Kocasının ölümünün ardından şatonun ve Sindirella'nın yönetimi kendisine kalan Üvey Anne, göndereni Sindirella'ya duyduğu kıskançlık ile onu şatonun hizmetçisi haline getirir. Nesnesine ulaşmasında yardımcısı, Sindirella'nın babasının zamansız ölümü olurken, onu nesnesinden uzaklaştıracak herhangi bir engelleyicisi yoktur. Yaptıklarının alıcısı, Sindirella'nın kendisidir. Sindirella, üvey annesi yüzünden kendi mal varlığından ve imkanlarından mahrum bir hayat sürmek zorunda kalır.



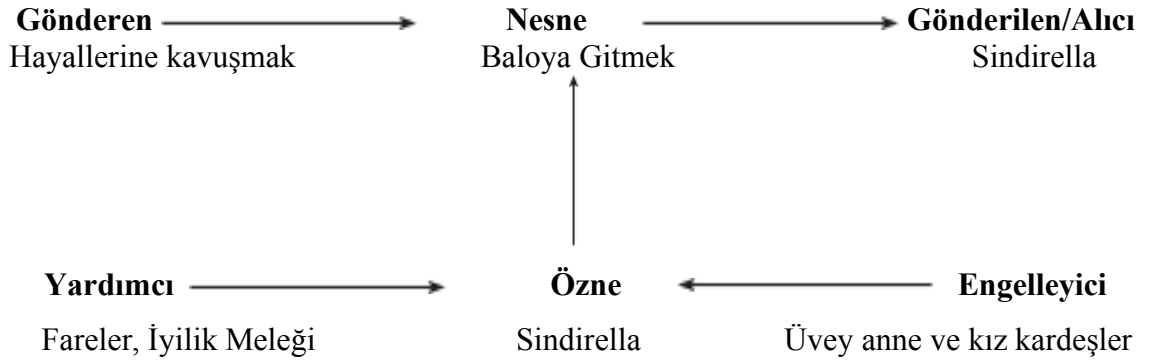
2. Kesit: Kral'ın Oğlunun Evlenmesi İçin Balo Düzenlemesi

Ülkenin Kral'ı büyüdükçe kendisinden uzaklaşan oğlunun aile kurma sorumluluğuna sahip olmadığını düşünmektedir. Aşk hayalleri peşinde koşan Prens, ortalıklarda gözükmemektedir. Kral oğlunu “aptal, romantik fikirleri ile” yalnız bırakamayacağını söyler. Kral'a göre aşk sadece bir erkeğin bir kız ile doğru koşullar altında bir araya gelmesidir. Prens artık evlenmesi ve durulması gerekmektedir. Kral, oğlunun uygun bir kız ile bir araya gelmesi için ülkedeki bütün kızların katılacağı bir balo düzenleme kararı alır. Böylece Prens uygun bir “anne” adayı ile tanışacak ve Kral'a torunlar verecektir. Kralın nesnesine ulaşmasında yardımcısı Baş Yaveridir. Baş Yaveri ayrıca her türlü şiddeti uygulayabildiği, emrine amade bir hizmetkardır. Kralın nesnesine ulaşmasında herhangi bir engelleyicisi bulunmamaktadır. Kralın nesnesinden etkilenecek olan ise, Prens ve Kral'ın kendisidir. Kral, oğlunun evlenmesini kendisi için de istemektedir. Şatoda yeniden minik ayak sesleri duymak istemektedir.



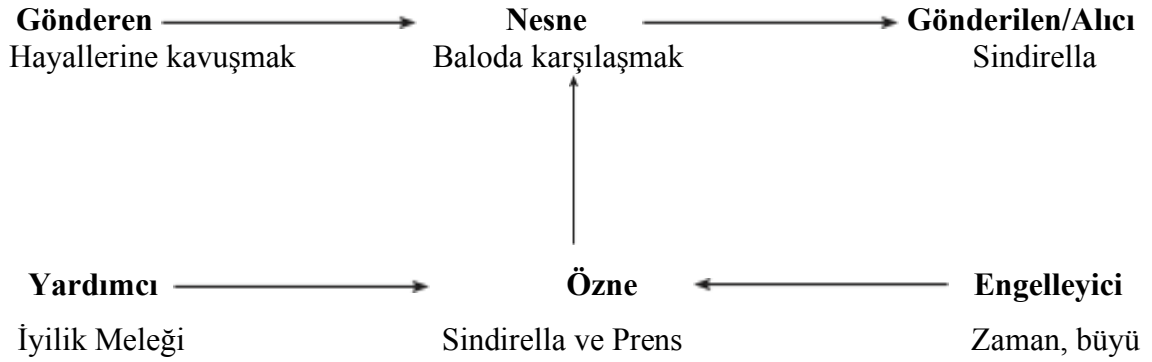
3. Kesit: Sindirella'nın Baloya Gidişi

Kralın baloya daveti ev ev gezilerek duyurulur. Sindirella'nın üvey annesi ve kız kardeşleri ile yaşadığı eve davet geldiğinde, Sindirella baloya kendisinin de gidebileceğini düşünür. Ülkedeki bütün kızların baloya gelmesi, Kral'ın bir emri hükmündedir. Üvey annesi işlerini bitirirse ve uygun bir kıyafet bulabilirse, baloya gelebileceğini söyler. Nesnesi baloya gitmek olan Sindirella'nın göndereni "hayallerine kavuşmaktır." Fakat engelleyicisi olan Üvey annesi ve kız kardeşlerine O'na o kadar çok iş verir ki Sindirella annesinden kalan elbiseyi tamir etmeye vakit bulamaz. Hayal kırıklığı ile odasına gittiğinde fare dostlarının elbisesini tamir ettiğini görür. Heyecanla O da baloya giden araca gider. Bu defa Sindirella'yı kıskanan üvey kız kardeşleri elbisesini parçalar. Sindirella, bütün ümidini kaybetmiş şekilde ağlayarak bahçeye çıkar, "artık hiçbir şeye inanmam." der. Arka fondaki müzik "inanmalısın" demektedir. Sonra beyaz saçlı, tonton bir iyilik perisi belirir. Sindirella'ya "inanmıyor olamazsın. Öyle olsaydı ben burada olamazdım." der. İyilik meleği Balkabağını arabaya, fareleri atlara, köpeği ise uşağa çevirir. Sindirella'ya da mavi bir elbise ve camdan ayakkabılar giydirir. Sindirella, olanlar karşısında mutlulukla "gerçekleşen bir rüya gibi" der. İyilik perisi de "hakkınsın çocuğum ama tüm rüyalar gibi ne yazık ki sonsuza dek süremez" der ve uyarır: "Şunu çok iyi anlamalısın. Sadece gece yarısına kadar vaktin var. Sonra her şey eski haline dönecek." Sindirella neşe ile cevap verir: "Anlıyorum efendim, inanın bu benim umduğumdan da fazla." Sindirella, heyecanla arabasına biner ve baloya gider.



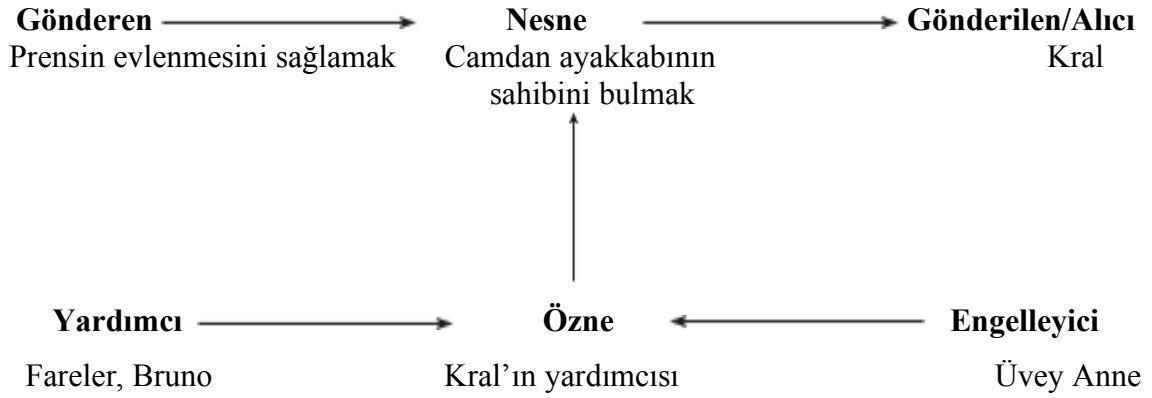
4. Kesit: Sindirella ile Prens'in Karşılaşması ve Ayrılması

Prens gelen misafirleri tek tek selamlar. Prensi gördüğümüz ilk sahnedir bu. Kral da balkondan prensi izlemektedir. Prens'in hiçbir kızı beğenmediğini görerek küplere binen kral, “uygun anne olacak en az bir kız olmalıydı” der. Sonra baş yardımcısının uyarısı üzerine “uygun bir eş yani” diyerek düzeltir. O an saraya Sindirella girer. Drizella ve Anastasia’yı selamlamakta olan Prens, onları bırakır ve Sindirella’ya doğru yürür. Kral oğlunun bu hareketini görür ve heyecanlanır. Kral o anı “daha romantik” hale getirmek için vals müziği çaldırır ve ışıkları azaltır. Görevini yerine getiren Kral neşeli ve mutlu bir şekilde odasına çekilir. Baş yardımcısını da Prens evlenme teklif edene kadar onları izlemesi için görevlendirir. Herkesin gözleri önünde dans eden Sindirella ve Prens bir süre sonra yalnız kalacakları bir salona ve oradan da bahçeye geçerler. Sindirella, Prens'in gözlerine bakarken arka fonda “işte bu aşk” şarkısı çalmaktadır. “Bu aşk her acıya değer. Nasıl sıcak, nasıl tatlı, nasıl güzel. İşte aşk, en iyilerin uyumu. Kanatlandım uçuyorum. Sanki yıldızlar daha yakın.” Şarkısına eşlik eden görüntülerde, Sindirella ve Prens dans ederek dolaşır. Prens tam Sindirella’yı öpecekken saatler 12’yi vurur. Sindirella, “Aman Tanrım! Gece yarısı oldu.” der. Prens ise “Evet ama ne önemi var ki?” diye karşılık verir. Sindirella “hoşça kal” der ve koşarak uzaklaşır. Prens, ellerinden tutar ve “gitme” der. Sindirella “Gitmek zorundayım. Daha prens ile bile tanışmadım” der. Prens, “Ne? Yani sen bilmiyor muydun?” der. Sindirella koşarak uzaklaşırken Prens arkasından “lütfen dur. Adını bile bilmiyorum daha. Seni nasıl bulabilirim? Söyle!” der. Salona girdiklerinde Prens’in önünü başka kızlar keser. Sindirella, merdivenlerden aşağıya koşarken cam ayakkabılarından biri ayağından çıkar. Kralın baş yardımcısı da arkasından koşmaktadır. Cam ayakkabıyı alır ve muhafızları Sindirella’nın arabasının arkasından yollar. Yolda giderken büyü bozulur ve her şey eski haline döner. Sindirella hayvan dostlarına “Özür dilerim. Her şeyi unuttum galiba. Hatta zamanı bile. Her şey öyle güzeldi ki. Ve o çok yakışıklıydı. Dans ettiğim zaman.. Eminim prensin kendisi bile ondan daha fazla daha fazla.. neyse..” der. O an fareler heyecanla ayağındaki cam ayakkabıyı fark eder ve Sindirella’ya gösterir. Sindirella, ayakkabıyı eline alır ve havaya bakarak “Teşekkür ederim. Her şey için teşekkür ederim.” der.

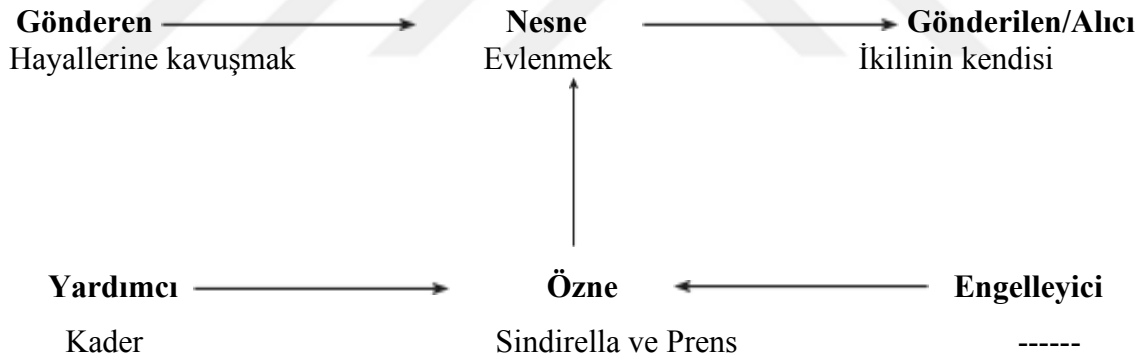


5. Kesit: Kayıp Ayakkabının Sahibinin Aranması ve Evlilik

Prens'in bir kıza ilgi göstermesi üzerine rüyasında torunları olduğunu gören Kral, Baş Yardımcısı tarafından uyandırıldığında, kızın kaçtığını öğrenir. Kral öfke ile yardımcısına saldırır. Prens'in ayakkabıyı giyen kız ile evleneceğine söz verdiğini duyunca ise rahatlar. Ayakkabının hangi kızın ayağına olacağına bir önemi yoktur. Prens, söz vermiştir bir kere. Ayakkabının sahibini bulmak Kral'ın yardımcısının görevidir. Kayıp ayakkabının ülkedeki bütün kızlara denetileceği haberi Sindirella'ya ve üvey annesine de ulaşmıştır. Sindirella'nın "hülyalı" hallerini gören Üvey annesi, balodaki kızın O olduğunu anlar. Sindirella'nın ayakkabıyı denemesini engellemek için onu odasına kitler. Sindirella'nın fare dostları olan biteni görür. Anahtarı üvey annenin cebinden almaları gerekmektedir. Anastasia ve Drizella ayakkabıyı denerler. İki fare anahtarı üvey annenin cebinden alırlar ve merdivenlerden çıkarırlar. Sindirella da kapısında ağlamaktayken farelerin anahtarı taşıdığını görür. Tam o an Şeytan kedi, anahtarı ve fareyi tutar. Bütün fareler seferber olur fakat Şeytan'ı alt edemezler. Yardıma Sindirella'nın köpeği Bruno'yu çağırırlar. Bruno'yu gören Şeytan kaçarak uzaklaşır. Anahtarı eline geçiren Sindirella odasından çıkar ve Kral'ın yardımcısına yetişir. Ayakkabıyı tam deneteceklerden üvey anne çelme takar ve ayakkabı düşerek kırılır. Sindirella, ayakkabının kendisinde olan tekini çıkarır. Prens'in evleneceği kayıp kızın Sindirella olduğu anlaşılır. Bu kesitin öznesi, Kral tarafından görevlendirilen Baş Yaver'dir. Göndereni Kralın isteği olan, Prens'in evlenmesini sağlamaktır. Nesneye ulaşmasındaki en büyük alıcı Kral'ın kendisi ve Sindirella'dır. Sindirella'nın bulunmasını engelleyen üvey anne iken yardımcıları fareler ve Bruno'dur.



Kesitin sonunda, Sindirella ve Prens evlenir. Sindirella, Prens'in şatosundan çıkarken merdivenlerde kayınpederinin altına öpücük kondurarak onu mahcup eder. İki aşık bir at arabasına binerek uzaklara gider. Bu görüntüye “Asla vazgeçme rüyandan. Hayat sana da güler. Gülümsemek çok zorken bile inanmaktan vazgeçme. Rüya kalbinin sesidir.” şarkısı eşlik eder. Kesitin son öznesi, Sindirella ve Prens'tir. Nesneleri evlenmek olan ikilinin göndereni hayallerine kavuşmaktır.



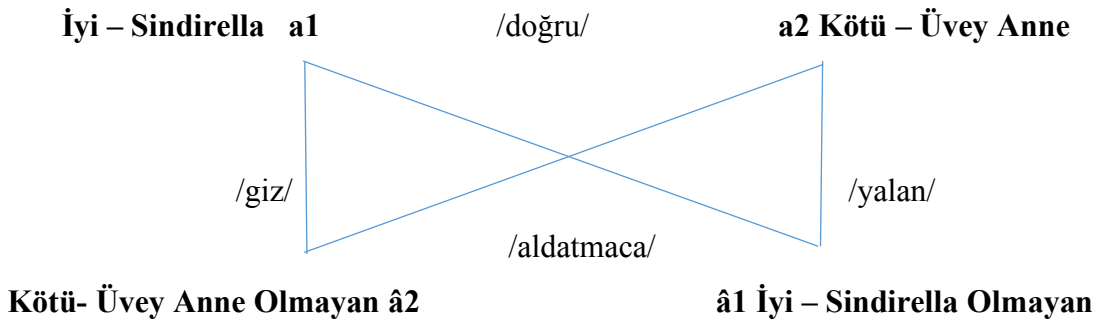
4.2.2.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle Çözümleme

Disney prenses anlatılarının klasik örneklerinden olan Sindirella'da, toplumsal cinsiyet rollerine dair kurulan karşıtlıklar açıktır. Sindirella iyi kadının temsili iken üvey annesi ve kız kardeşleri kötü kadının temsilidir. Sindirella'nın fare dostları Jaq ve Gus ile üvey annenin kedisi Şeytan arasındaki karşıtlık da benzer bir bağlamda kurulabilir. Fareler çalışkanlığın, yardımseverliğin ve dürüstlüğün; Şeytan ise tembelliğin ve hainliğin uzantısıdır. Hikayenin yan karakterleri olarak kurgulanan fareler ve kedi;

hikayenin “merkez”inde yer alması beklenen Prens’ten daha uzun süre görülürler ve anlatı içinde çok daha “işlevsel”dirler. Anlatı yüzeyde Sindirella’nın zorluklara karşı sabrederek beklemesi ve iyiliğinin karşılığında Prens ile evlenerek hayallere kavuşmasına dair bir hikaye anlatır. Yan hikayelere ve karaktere bakıldığında ise, Sindirella ile Prens’in birleşmesinde aktif olan Kral ile pasif olan Prens arasındaki karşıtlık; kendisine yüklenen sorumlukları yerine getiren Sindirella ile sorumluluklarından kaçan Prens arasındaki karşıtlık; Sindirella’nın “temizlikçi” olarak kullanılmasına rağmen geldiği sınıf dolayısıyla hala “soylu” olması ile üvey kız kardeşlerinin refah içinde yaşamalarına rağmen “sıradan” olması arasındaki karşıtlık ve son olarak Prens’in “aşk” ile ilgili düşüncelerine karşın Kral’ın aile kurumuna atfettiği önem arasında kurulan karşıtlık dikkat çekmektedir.

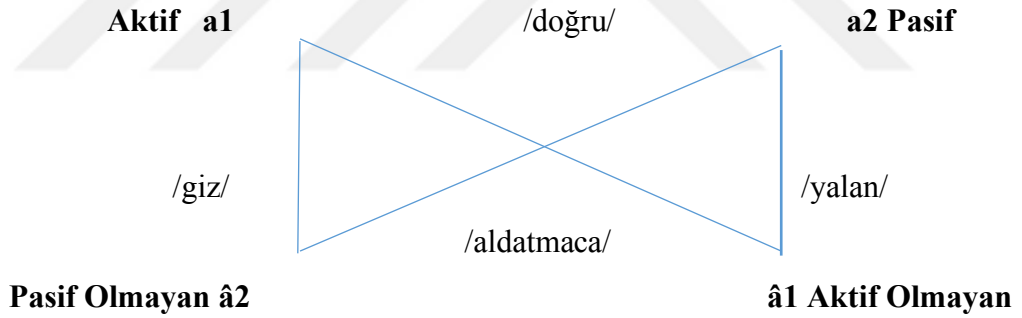
1. İyi (Sindirella) / Kötü (Üvey Anne) Karşıtlığı:

Varlıklı bir babanın kızı olan Sindirella ve Sindirella’ya ait olan her şey anlatıda iyidir. Sindirella’nın babası O’na her türlü konforu ve lüksü sağlar. Anne şefkatine ihtiyacı olduğunu hissettiği için yeniden evlenir. Babasının tek düşündüğü yine kızıdır. Sindirella’nın sevgisini kazanan her karakter iyidir; fareler, Bruno ve diğer hayvanlar. Sindirella’yı kıskanan, kötü davranan ve aşağılayan üvey annesi ve O’na ait olan her şey de kötüdür; kedisi Şeytan, kızları Drizella ve Anastasia. Sindirella her yeni güne, hayallerine kavuşma ümidi ile uyanır ve sonunda kavuşur. Anlatı, Sindirella gibi olur ve “hayallerinize kavuşmaktan vazgeçmezseniz onlara ulaşırsınız” mesajını vermektedir. Bu bağlamda anlatı, Sindirella üzerinden “iyi”yi, “üvey anne olmayan”ı içerecek şekilde kurar. Üvey anne üzerinden ise “kötü”, “Sinderella olmayan”ı içerecek şekilde düzenlenmiştir.



2. Aktif / Pasif Karşıtlığı:

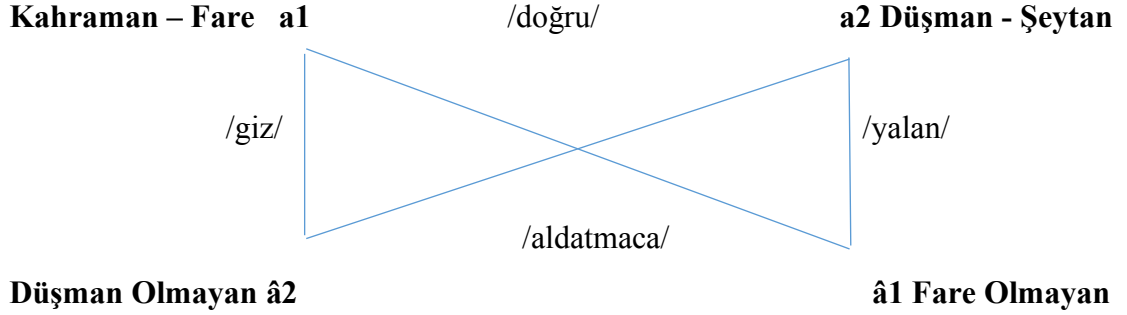
Anlatının aktif ve pasif karakterlerinin “doğru” ve “aldatmaca” olarak konumlandırılması idealleştirilen kadınlık ve erkeklik rolleri ile ilişkili olarak değişmektedir. Anlatıdaki “aktif” kadın olan Üvey Anne aynı zamanda hikayenin “kötü”südür. Üvey Anne kızlarından bir tanesinin Prens ile evlenmesini ister. Kıskançlığının yanı sıra bunun için de Sindirella’nın baloya gitmesini, ayakkabıyı denemesini engeller. Kral da oğlunun evlenmesi konusunda “aktif” rol üstlenir. Bunun için elindeki imkanları seferber eder. Öte yandan Prens, sorumluluklarını bilmeyen biri olarak tasvir edilir ve anlatı boyunca hikayede “pasif”tir. Sindirella ise, her ne kadar kendisine kötü davranan Üvey Annesi ve kız kardeşlerine karşı “pasif” olsa da söz konusu baloya gitmek, Prens ile evlenmek için ayakkabıyı denemek olunca “aktif”leşir. Sindirella’nın hayallerine kavuşmasında iyilik meleği ve fare dostları da “aktif” rol oynar. Bu bağlamda, anlatı “aktif”i “pasif olmayan”ı içerecek şekilde kurarken kimin ne için “aktif” rol sergilediği de önem kazanmaktadır.



3. Kahraman – Fare / Düşman –Kedi Karşıtlığı:

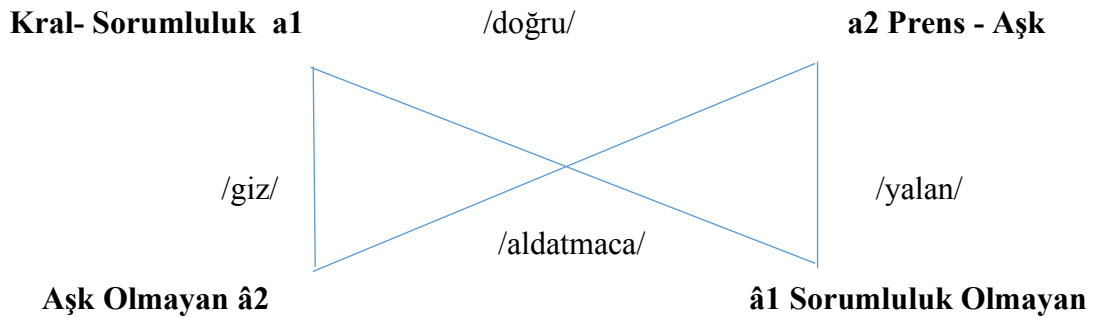
Fareler anlatının içinde önemli bir yer tutmaktadır. Sürekli Sindirella’nın etrafında olan ve sevgisini kazanmış olan fareler, Sindirella’nın karşılaştığı her zorluğu kolaylaştırmada yardım edenlerdir. Hatta Sindirella’nın hayallerine kavuşmasını sağlayan “kahraman”lar fare dostlarıdır. Anlatıda prensen çok daha aktif rol üstlenmektedirler. Anlatıda farelerin karşısına üvey annenin kedisi Şeytan konulmuştur. Şeytan, sinsi, tehlikeli ve tembel bir düşmandır. Fareler anlatı boyunca zekaları ile Şeytan’ı sürekli alt edebilmek için uğraşır. Sindirella’nın tarafında olan fareler ile üvey annenin tarafında olan kedi Şeytan arasındaki zıtlık; idealleştirilen ve şeytanlaştırılan

kadın temsilleri arasındaki zıtlığın bir uzantısıdır. Fiziksel olarak daha güçsüz durumdaki fareler sahip oldukları “iyi” vasıflarla “kötü” karşı üstünlük sağlarlar.



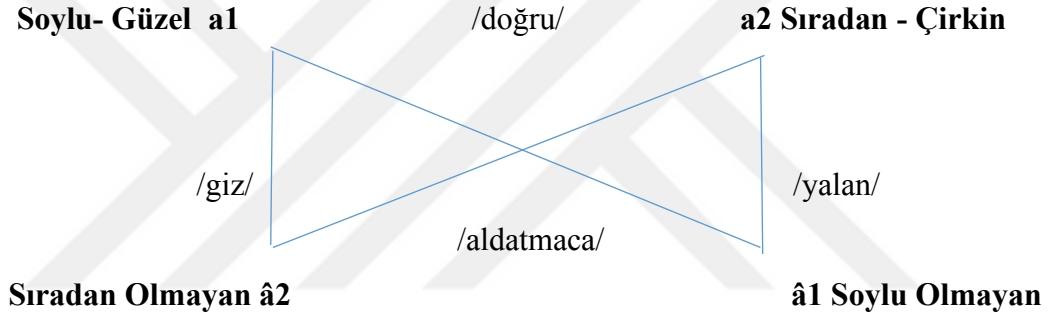
4. Kral - Sorumluluk / Prens – Aşk Karşılığı :

Anlatıda önemli yer tutan bir diğer karakter de Kral'dır. Torun sahibi olmak isteyen Kral, oğlunu sorumluluklarından “aşk” bahanesi ile kaçan biri olarak görür. Bunun için oğlunun uygun bir “anne” adayı ile evlenmesi sorumluluğunu Kral üstlenir ve prensin “doğru kız” ile karşılaşmasını sağlamak için bir balo düzenler. Doğru kızın kim olacağının bir önemi yoktur. Prensın aşık olup evlenmek isteyeceği, aile kurabileceği bir kız olması yeterlidir. Anlatı boyunca çok az görünen Prens hakkında seyirci hep dolaylı şekilde bilgi edinir. Bu bağlamda anlatı, oğlunun aile kurma sorumluluğunu üstlenen kral ve aşk peşinde koşan prens karşılığı üzerinden “sorumluluk”u “aşk olmayan”ı içerir şekilde kurarken, “aşk”ı “sorumluluk olmayan” şeklinde tanımlamaktadır.



5. Soylu- Güzel / Sıradan- Çirkin Karşıtlığı:

Soylu bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Sindirella, bütün gün ev işleri ile uğraşsa da görünümü ve tavırları ile hala bir “prenses” izlenimi uyandırır. Kendisi de sesi de çok güzel olan Sindirella, gün boyu “salınarak” işlerini yaparken etrafındaki hayvan dostları da bir “prenses” gibi Sindirella’ya hizmet etmektedir. Üvey annesi ve kız kardeşleri tarafından hor görülmesi Sindirella’nın kendisini özel hissetmesini engellemez. Buna karşın Sindirella’nın üvey kız kardeşleri; Drizella ve Anastasia, varlık içinde yaşamalarına rağmen çirkin, sıradan ve kötüdürler. Bu bağlamda anlatı, “soylu” Sindirella üzerinden “güzel”i “sıradan olmayan”ı içerir şekilde tanımlar. “Sıradan” kız kardeşler ise “soylu olmayan”ı içerdikleri için çirkin olarak temsil edilmektedir.



4.2.2.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Kül Kedisi (1950)</i>		
Karşıtlıklar:	İyi (Sindirella)	Kötü (Üvey Anne)
	Aktif	Pasif
	Kahraman (Fare)	Düşman (Kedi)
	Sorumluluk (Kral)	Aşk (Prens)
	Soylu (Güzel)	Sıradan (Çirkin)

Tablo 4.2 *Kül Kedisi (1950)* anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Külkedisi masalı, elastikiyeti yüksek olan ve birçok farklı kültür tarafından “yeniden yaratılan” bir masaldır.⁶⁹⁵ Disney’in klasik dönemine ait ikinci prenses anlatısı olarak karşımıza çıkan animasyonunu da masalın “Disneyleştirilmiş” bir versiyonu olarak dikkat çekmektedir. *Kül Kedisi* animasyonunu, eyleyensel örneklem ve göstergebilimsel dörtgen bağlamında inceleyerek metnin alt kodlarının neler olduğuna baktığımızda, Booker’ın da söylediği gibi evlilik ve tüketim fantezisi ile bağlantılı düzenlemeleri bulmak mümkündür.⁶⁹⁶ Bunun yanı sıra anlatıda Sindirella ve üvey anne üzerinden kurulan “iyi” ve “kötü” kadının temsili, klasik dönem için alışlagelen kadına dair stereotipleştirmelerin uzantılarına sahiptir. Soylu bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen, güzel bir sese ve narin ayaklara sahip olan Sindirella’nın kendisi “iyi” olduğu gibi, onunla ilişkili olan diğer her şey de “iyi”dir. Hırslı, karanlık ve fiziksel olarak alışlagelen güzellik kalıplarından uzak olan üvey anne ve onunla ilişkili olan şeylerse “kötü”dür. Sindirella’nın “iyilik” halinin soyluluğunun bir uzantısı olduğunu söylemek mümkündür. Disney ideolojisinin bir diğer uzantısı olan soyluluk ile iyilik arasındaki ilişki, bu bağlamda Sindirella anlatısında da kurulmuştur. Anlatının sonunda prene kavuşan Sindirella olur çünkü “soylu”luğun nişanesi olarak en “narin” ayaklar ondadır. Üvey kız kardeşlerin ayakkabı deneme sahnesinde abartılı şekilde temsil edilen büyük ayakları, onların “sıradan”lıktan kaynaklanan “çirkin”liklerine işaret etmektedir.

⁶⁹⁵ Maria Tatar, Introduction: *Cinderella, The Classic Fairy Tales*, Ed: Maria Tatar, New York: Norton, 1999, s:102

⁶⁹⁶ Booker, a.g.e., s:23

Masalın Disneyleştirilmesi sürecini anlatıya masalın orijinalinden farklı olarak eklenen ve uzatılan sahnelerde bulmak mümkündür. Sıradan seyircinin dahi kolaylıkla fark edebileceği düzenlemelerden ilki, anlatıya eklenen fareler ve kedi arasındaki kapışma sahneleridir. Disney markasının logosu olan fareler, özellikle Sindirella animasyonunda, anlatının önemli karakterleri olarak yer tutar. Anlatıda “kahraman” olarak yer alan farelerin “düşman”ı olan kedi Lucifer ise, 1950’lerde Asya’nın illegal göçmenlerinin tasviri ve komünizm tehdidinin bir uzantısı olarak yorumlanabilir.⁶⁹⁷

Anlatıda uzatılan ikinci dikkat çekici düzenleme, göstergebilimsel analizlerde de çıktığı gibi “sorumluluk”un temsili olan Kral’ın aşk peşinde koşan “sorumsuz” oğlunu evlendirme uğraşı verdiği sahnelerdir. Kral’ın oğlundan beklentisi kendisine torun verecek biri ile evlenmesidir. Bunun için gerekli gördüğü bütün düzenlemeleri yapar, balo düzenler, balodan cam pabuçlarından tekini bırakıp kaçan Sindirella’nın bulunması için emirler verir vs. Kralın rüyasında torunları ile oynadığı, oğlunun evlendirilmesi konusunda kendisini ciddiye almadığını ya da beceriksizlik yaptığını düşündüğü yaverine kötü davrandığı sahneler, anlatının evlilik kurumuna attığı önemi ortaya koyan sahnelerdir. Buna karşın “aşk peşinde koştuğu” bilinen Prens’in anlatıda yok denecek kadar az ve pasif şekilde yer alması, anlatının derin yapısında evlilik kurumunun aşktan daha önemli olduğunu ortaya koyar.

Anlatı boyunca “hayal kuran” Sindirella, aslında eski “seçkin” günlerine dönmeyi arzular. Balo gecesi, prens olduğunu bilmeden bütün geceyi Prens ile geçiren Sindirella, saat 12’yi vurduğunda bütün gece dans ettiği adama dönerek “daha Prens ile tanışmadım bile” diyerek kaçır. Bu düzenlemeyi, Sindirella’nın pragmatik bir kadın temsili sunduğu yönünde yorumlamak mümkündür. Disney’in klasik dönem prenseslerinin “domestik” yönlerinin bir amaca yönelik oluşu en net şekilde Sindirella karakteri üzerinden okunabilmektedir. Evlilik kurumu, Sindirella için özlemine duyduğu eski günlere ve hayalini kurduğu rahatlığa ulaşmanın teminatıdır. Bu yüzden baloda, Prens ile tanışmak için Sindirella için önemlidir. Sindirella üzerinden inşa edilen “iyi” kadın temsili ile seyirciye “hayal kur ve bekle” mesajı verilmektedir. Balo gecesi sunulan “parıltılı” nesnelere ve iyilik meleğinin kendisi, savaş sonrası ekonomik büyüme esnasında

⁶⁹⁷ Booker, a.g.e., s:26

seyirci ile buluşan animasyonda evlilik kadar tüketim fantezisinin de sunulduğunu ortaya koyan düzenlemelerdir.

4.2.3. *Uyuyan Güzel* (1959):

Charles Perrault'ın aynı isimli masalından uyarlanan *Uyuyan Güzel*, Walt Disney'in yapımcılığını üstlendiği son prenseslik anlatısıdır. Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson ve Wolfgang Reitherman'ın yönetmenliğini paylaştığı animasyonun adaptasyonunu gerçekleştiren Erdman Penner olurken senarist ekibinde ayrıca Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright ve Milt Banta yer almıştır. Klasik dönemde yer alan diğer prenseslik anlatılarının yanında gişe geliri daha düşük olmakla birlikte, animasyonun ilerleyen tarihlerde yeniden piyasa sürüldüğünde başarılı bir iş olarak görülmüştür.⁶⁹⁸

4.2.3.1. Olay Örgüsü:

Anlatı, bir masal kitabı görüntüsü ile başlar. Masalı bir erkek sesi okur ve şunları anlatır: Uzun zaman önce, çok uzak bir ülkede iyi kalpli bir kraliçe ve kral yaşamış. Yıllar boyunca bir çocukları olsun isteyen Kral Stefan ve Kraliçe günün birinde bu isteklerine kavuşur. Aurora adını koydukları bu bebek bütün krallıkta sevinç ile karşılanır ve yurttaşlar, küçük prensese bağlılıklarını sunabilsinler diye tüm ülkede tatil ilan edilir. Prenses Aurora için düzenlenen törene ülkede yaşayan bütün yurttaşların yanı sıra, sevinçlerini göstermek için Kral Hubert ve küçük oğlu Prens Phillip de gelir. Kral Stefan ve Kral Hubert günün birinde krallıklarının birleşeceğini düşünmektedir. O yüzden tören günü Kral Hubert, veliahttı Prens Phillip ile Kral Stefan'ın kızı Aurora'nın sözlendiklerini ilan edecektir. Kutlama gecesi, Prenses Aurora'ya hediye sunmaya gelenlerin arasında üç iyi yürekli peri de vardır; Bayan Flora, Bayan Fauna ve Bayan Merryweather. Bayan Flora, Prenses Aurora'ya güzellik; Bayan Fauna ise güzel bir ses hediye eder. Sıra Bayan Merryweather'in hediyesini vermesine gelince, töreni kötü kalpli cadı Malefiz basar. Törene çağırılmadığı için kızgın olan Malefiz, Aurora'ya bir hediye vermeye geldiğini söyler. Onun hediyesi Prenses Aurora'nın on altıncı doğum gününde gün batımından önce gerçekleşecektir. Aurora'nın eline bir çıkrık iğnesi batacak ve o güne kadar herkes

⁶⁹⁸ Sleeping Beauty, http://disney.wikia.com/wiki/Sleeping_Beauty adresinden alındı

tarafından sevilecek olan Aurora ölecektir. Malefiz, lanetli büyüsünü yaptıktan sonra ortadan kaybolur fakat Kral Stefan da dahil herkes çoktan korkuya kapılmıştır. Periler, Kral Stefan'ı Bayan Merryweather'ın henüz hediyesini vermediğini söyleyerek sakinleştirir. Bayan Merryweather'ın büyüyü bozacak kadar güçlü olmasa da ölümü ortadan kaldırmaya yetecektir. Tatlı prensesin eline Malefiz'in laneti ile iğne batacaksa da Prenses ölmeyecek sadece uyuyacaktır ve gerçek aşkın öpücüğü büyüyü bozduğunda Aurora bu uykudan uyanacaktır. Gerçek aşk galip gelecektir. Fakat bu hediye de Kral Stefan'ı rahatlatmaz. Bunun üzerine periler bir çare aramaya başlar. Sonunda köylü kılığına girerek ormanın derinliklerinde bir kulübede Aurora'ya bakmaya karar verirler. Böylece Malefiz Aurora'yı bulması ve iğnenin Aurora'ya batması engellenmiş olacaktır. Kral Stefan ve Kraliçe bu çözümü mecburen kabul eder ve kızlarından ayrı hüznünlü şekilde on altı yıl geçirirler. Aurora'ya Yabangülü ismini takan teyzeleri on altıncı yaş gününe geldiklerinde, onun için bir sürpriz yapmak ister. Artık büyümüş olan Aurora, çok güzel bir genç kız olmuştur. Aurora, o gün kendisine sürpriz hazırlayan teyzeleri tarafından meyve toplamaya yollanır. Ormanda bir yandan şarkı söyler bir yandan meyve toplarken, Aurora'nın sesini beyaz atı ile gezinmekte olan bir Prens duyar. Prens, bu sesin cazibesine fazla dayanamaz ve kendisini Aurora'nın söylediği şarkıya eşlik ederken bulur. İkili kısa sürede birbirlerine aşık olur ve akşam saat yedide vadideki kulübede buluşmak üzere ayrılırlar. Neşe içinde kulübeye dönen Aurora, teyzelerinin sürprizi ile daha da neşelenir ve onlara ormanda tanıştığı genci anlatır. Teyzeler panikleyerek Aurora'ya tanıştığı genci unutmasını, doğuştan Prens Phillip ile sözlü olduğunu ve bugün şatoya geri dönmeleri gerektiğini söyler. Bütün bunları uzun zamandır Aurora'yı arayan Malefiz'in kargası da saklandığı yerden dinlemektedir. Bu esnada genç prens de şatoya gitmiş ve babası Kral Hubert'a bir köylü kızına aşık olduğunun haberini vermiştir. Kral Hubert bu haberi Kral Stefan'a nasıl söyleyeceğini kara kara düşünürken, periler ve hayal kırıklığına uğramış Aurora da şatonun yolunu tutar. Periler kimseye görünmeden şatoya ulaştıklarını düşünür fakat kargası haberi Malefiz'e çoktan uçurmuştur. Aurora'nın yalnız kaldığı ilk anda Malefiz ortaya çıkar ve büyüsünün gerçekleşmesini sağlar. Periler Aurora'yı bulduklarında iş işten geçmiştir. Çaresizce ne yapacaklarını düşünürken Flora'nın aklına Aurora'nın uyanmasını sağlayana kadar herkesi uyutmak gelir. Saat yedide kulübeye gelecek gencin Prens Phillip olduğunu anlayan periler, onu bulmak için yola çıkar fakat evlerine ulaştıklarında Malefiz'in çoktan oraya da geldiğini ve prensi

kaçırdığını fark eder. Yapacakları tek şey Malefiz'in yaşadığı Yasak Dağ'a giderek prensi kurtarmak ve Aurora'yı öpmesini sağlamaktır. Büyük bir mücadele sonunda periler Prens Phillip'in kaçmasına yardım eder ve Aurora'yı öpmesini sağlar. Aurora'nın uyanması ile uykuda olan herkes de uyanır ve neşe ile borular çalar. Aurora'yı görmeyi bekleyen Kral Hubert ve Kral Stefan, karşılarında kol kola girmiş olan Prens Phillip ve Aurora'yı görünce büyük sevinç ve şaşkınlık duyar. Aurora ve Prens Phillip herkesin gözlerinin önünde dans ederek bulutlara doğru yükselir.

4.2.3.2. Animasyondaki Karakterler:

Prenses Aurora: Kral Stefan ve Kraliçe'nin kızları olan Aurora, uzun zaman beklenen ve doğumu bütün Krallık tarafından büyük neşe ile karşılanan bir prensedir. Onun adına yapılan törende başka bir Krallığın varisi ile henüz beşikte olmasına rağmen sözlenir. Malefiz'in büyüü yüzünden periler tarafından gizlendiği kulübede geçen on altı yılın ardından, Aurora anlatıda "yetişkin" hali ile ilk yer alışında elinde toz bezi ile görülür. Aurora'nın kendisi gibi sesi de çok güzeldir. Şarkı söylemeyi çok seven Aurora, anlatı boyunca tek bir şarkı söyler ve o şarkı da düşlerinde görüp aşık olduğu genç ile ilgilidir. Teyzeleri tarafından meyve toplamaya yollandığında, Aurora düşlerinde gördüğü genç ile karşılaşır aşık olur fakat kısa süre sonra teyzelerinden zaten bir prens ile sözlü olduğunu ve başkasına aşık olmaması gerektiğini öğrenir. Bir prenses olduğunu öğrenmesine rağmen hiçbir sevinç göstermeyen Aurora'nın duydukları karşısındaki tek tepkisi odasına giderek ağlamak olur. Teyzeleri ile on altıncı yaş günü gecesi doğduğu şatoya döndüğünde Aurora hala aşık olduğu genç için ağlamaktadır.

Prens Phillip: Kral Hubert'in oğlu ve Krallığın varisidir. Henüz küçük bir çocukken ve olan bitene akıl erdiremezken beşikte yatmakta olan bir bebek ile sözlenir. Zaman içinde genç, yakışıklı ve özgür ruhlu bir yetişkine dönüşür. Atı ile orman gezisine çıktığı bir gün, büyülü bir ses duyar ve tesadüf eseri sesin sahibini bulur. Adını bile bilmediği bu kıza aşık olur, kızla birlikte dans eder ve şarkı söyler. Kızın yanından ayrıldığında ise babası Kral Hubert'a giderek bir köylü kızına aşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söyler. Kral Hubert'ın bütün karşı çıkışlarına umursamaz bir tavırla karşılık veren Prens Phillip "baba sen geçmişte yaşıyorsun, 14. Yüzyıldayız artık."

diyerek ikna eder. Aşık olduğu kıza ile buluşması Malefiz tarafından engellense de, perilerin yardımı ile aşkına kavuşmak için mücadele edecek kadar güçlü ve cesurdur.

Kral Stephan: Prenses Aurora'nın babasıdır ve kızına düşkün bir Kraldır. Malefiz tarafından yapılan kötü büyüün gerçekleşmesine engel olmak için elinden gelen "fedakarlık"ı gösterir. Kızının güvende olması için ondan on altı yıl ayrı kalmaya razı olur ve on altı yılın ardından Aurora'nın dönüşünü dört gözle bekler. Bu esnada düğün için hızla planları yapan Kral Hubert'a önce "kızıma daha yeni kavuşacağım, biraz ağırdan al, ayrıca Aurora'nın tüm bunlardan haberi yok, biraz sarsılabilir" diyerek karşı çıkar. Sonrasında ise Kral Hubert'ın çıkışları ile "Çocuklar birbirlerini sevmek zorundalar" sözünü "kesinlikle evet" diyerek onaylayacak hale gelir.

Kral Hubert: Neşeli, tonton ve gürültücü bir kraldır. Krallığını Kral Stefan'ın krallığı ile birleştirmek ister, bu yüzden veliahttı Prens Phillip'i Kral Stefan'ın beşiğinde yatmakta olan kızı Prenses Aurora ile sözler. Kral Hubert'in en büyük isteği iki gencin evlenerek çocuk sahibi olmalıdır, bunun için mümkün olan en kısa zamanda (Aurora'nın on altı yılın ardından ailesine kavuşacağı günün hemen ardından) düğünün gerçekleşmesi için bütün hazırlıkları "düğün daha netleşmeden" gerçekleştirir, Kral Stefan'ı ikna eder. Kral Hubert torun sahibi olmayı çok istemesinin yanı sıra oğlu Prens Phillip'e de düşkündür. Prens Phillip "evleneceğim kız ile tanıştım, sanırım bir köylü kızı" dediğinde, başta bir soylu ile evlenmiyor oluşuna sinirlense de, kısa sürede bu fikri kabullenir.

Fauna, Flora ve Merryweather: Prenses Aurora'nın doğumunun kutlandığı törene çağırılan iyilik perileridir. Her zaman "iyilik" ile hareket eden, sevimli, tonton ve neşeli kimselerdir. Törende Aurora'nın başına gelen talihsizliği önlemek için kılık değiştirerek ona bakma kararı alırlar. Bunun için peri kanatlarına ve asalarına on altı yıl veda etmeleri gerekecektir. Bu şekilde yaşamak periler için zor olsa da Aurora için bunu yapmaya göze alırlar. Aurora ile on altı yıl boyunca bir orman kulübesinde ölümlüler gibi bir hayat sürerler. Aurora'nın on altıncı yaş gününde onun için sürpriz bir pasta yapıp elbise dikmeye karar verirler. Bunun için ölümlüler gibi kitaptaki tariflere bakarlar fakat ortaya çıkan sonuç hiç başarılı olmaz ve sonunda dayanamayıp yeniden asalarını kullanırlar. Periler için dikkat çekici olan, bir yandan ölümlüleri küçümserken diğer yandan ölümlülerin yaptıkları işleri yapmakta çok beceriksiz olmalarıdır.

Malefiz: Anlatıdaki kötü karakterdir, bir cadıdır. Aurora'nın törenine davetsiz olarak gelir ve Aurora'ya lanetli bir büyü yaparak oradan ayrılır. Yasak Dağ denilen bir yerde, “sevgilim” dediği ve hiç yanından ayırmadığı kargası ile yaşamaktadır. Etrafındaki diğer “yaratık”lar hizmetkarlarıdır. Malefiz, on altı yıl boyunca hizmetkarlarından Aurora'yı bulmasını ister fakat bu “şekilsiz” yaratıklar görevi yerine getiremez. Malefiz, Aurora'yı bulma görevini bu defa kargasına verir. Kargası başarılı olduğunda, Malefiz büyüünün lanetinin gerçekleşmesi için elinden geleni yapar. Yalnız, zeki ve inatçı bir cadı olan Malefiz, Aurora'nın aşk öpücüğü ile hayata dönmesini sağlayacak tek kişi olan Prens Phillip'i de kendi kalesinde hapseder. Fakat sonunda perilerin yardım ettiği ve koruduğu Prens Phillip ile çarpışırken kalbine saplanan adalet kılıcı ile “cezasını bulur”.

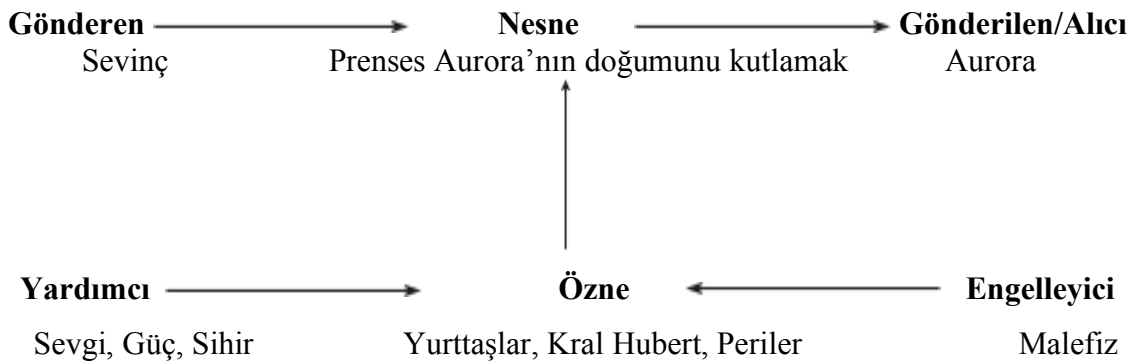
4.2.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Jeneriğe eşlik eden bir şarkı ile başlar anlatı. Hemen ardından bir masal kitabının görüntüsü ekrana gelir. Kitaptaki masalı okuyan erkek sesi hikayenin çok uzak bir ülkede geçtiğini söyler. Anlatının “uzam”ı çok uzak bir krallık olur böylece. Herkesin mutlu olduğu bu krallıkta Prenses Aurora'nın dünyaya gelişi kutlanmaktadır. Kral Stefan ve Kraliçe'nin kızı olarak dünyaya gelen Aurora, “aristokrasi”nin bir parçasıdır; bu yüzden ona güzelliğin yanı sıra güzel bir ses de hediye edilir. Prenses Aurora'ya bunları hediye iyilik perileri de “aristokrasi”ye aittir, kılık değiştirip Aurora'ya bakmaları gerektiğinde, “köylüler bile yapıyorsa biz de bir bebeğe sihir olmadan bakabiliriz” demeleri kendilerini köylülerden farklı bir sınıfa ait görmelerinin işaretidir. Kutlama günü, prenses ile sözlenecek olan Prens Phillip de Aurora ile aynı sınıfa mensuptur. Prens Phillip'in babası Kral Hubert'in “tonton”luğu, sevecenliği, rahatlığı ve vurdumduymazlığı aristokrasinin “refah” düzeyinin uzamları olarak görülebilir. Kral Hubert'a benzer şekilde Prens Phillip de “rahat”lığın uzamıdır; ormanda serbestçe dolaşip “aylaklık” eder, gönlünü kaptırdığı bir “köylü” kızı olsa da bunun onun için bir önemi yoktur. Prenses Aurora için ise aynı rahatlık söz konusu değildir. Orman gezintisinde tanışıp aşık olduğu genç ile yeniden buluşamayacağı kendisine söylendiğinde Aurora çaresizce ağlayarak “pasif”liğin uzamı olur. Bunun yanı sıra Aurora anlatıda görüldüğü ilk sahneden itibaren temizlik ile ilişkilendirilerek “domestik”liğin uzamı olarak da konumlandırılmıştır. Bunlarla birlikte

son noktada aristokrasiye ait her şey “iyilik”te ortaklaşır. (Örneğin Kral Hubert, sadece kendisini ve oğlunu düşünerek hareket etse ve “bencilliği” çağırırsa da; oğlunun köylü kızına aşık olmasını kabullenecek kadar oğluna düşkün yufka yürekli bir baba olarak temsil edilir. Ya da iyilik perileri güzel bir pasta yapıp elbise dikemeyecek kadar beceriksiz olsalar da Prenses Aurora’yı her koşulda korumak için ellerinden geleni yaparlar.) Anlatıdaki “kötü” ise yalnız, inatçı ve tehlikeli bir cadı olan Malefiz üzerinden şekillenir. Kötünün uzamı olan Malefiz ve onun etrafındakilerdir; kargası ve muhafızları. Malefiz’in muhafızları “şekilsiz”, “aptal” ve “çirkin” yaratıklardır. Muhafızların aptallığı bir şekilde onların “köylü” olabileceğini hissettirir. Bununla birlikte anlatı, Aurora’nın doğuşu ve kutlamalar, Malefiz’in büyüsü, Aurora’nın düşlerindeki bir gence aşık olması, Prens Phillip’in Kral Hubert’a aşık olduğunu söylemesi, Malefiz’in büyüsünü gerçekleştirme ve perilerin yardımıyla Prens Phillip’in Malefiz’e cezasını vererek Aurora’yı uyandırması olmak üzere altı kesitten oluşmaktadır.

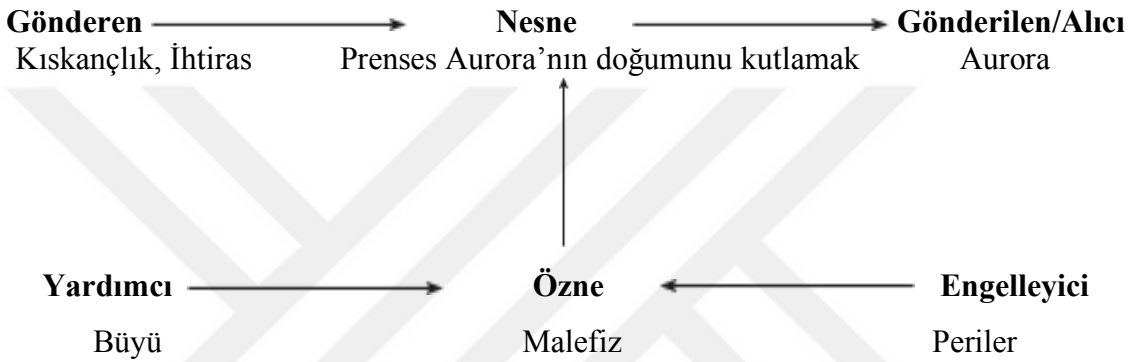
1. Kesit: Prenses’in Doğuşu, Kutlamalar

Kesitin öznesi, Prenses Aurora’nın doğumunu kutlayan “herkes”tir. Uzun süre beklenen bir bebek olan Aurora, Krallık için doğumu şerefine tatil ilan edilecek kadar “önemli”dir. Kutlamaya gelen herkesin “gönderen”i sevinçtir. İyilik perileri sihirli güçleri ile Aurora’ya hediyelerini verirken, Kral Hubert statüsünün kendisine sağladığı güç ile oğlunu “çok değerli” Aurora ile sözler. Fakat kutlama Malefiz’in gelişi ile sona erer.



2. Kesit: Malefiz ve Kötülük

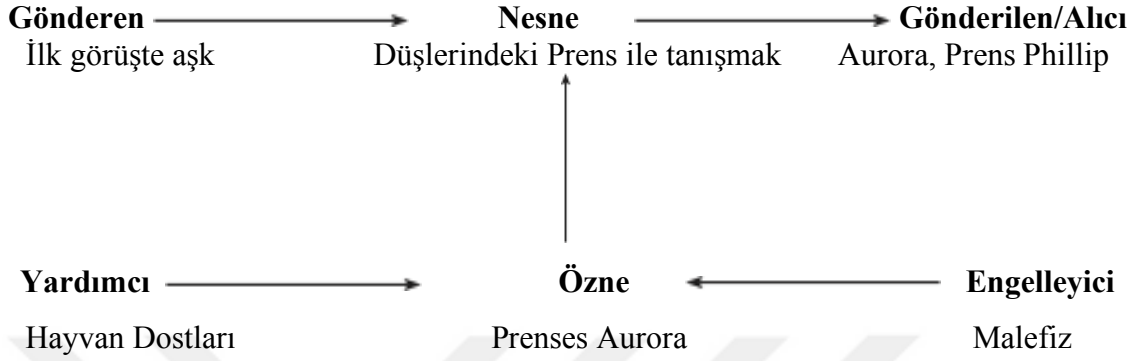
Törene davet edilmediği için öfkeli olan Malefiz, kendisinin de Prenses Aurora için bir hediyesi olduğunu söyler. Kesitin öznesi olan Malefiz'in göndereni Prenses Aurora'nın doğumuna gösterilen sevinç karşısında duyduğu kıskançlık ve ihtiras duygusudur. Periler, Malefiz'in çok güçlü olduğunu, büyüsünün ortadan kaldırılamayacağını ama hafifletilebileceğini söylerler. Böylece Malefiz'in engelleyicisi olurlar.



3. Kesit: Aurora'nın Düşlerindeki Genç ile Karşılılaşması

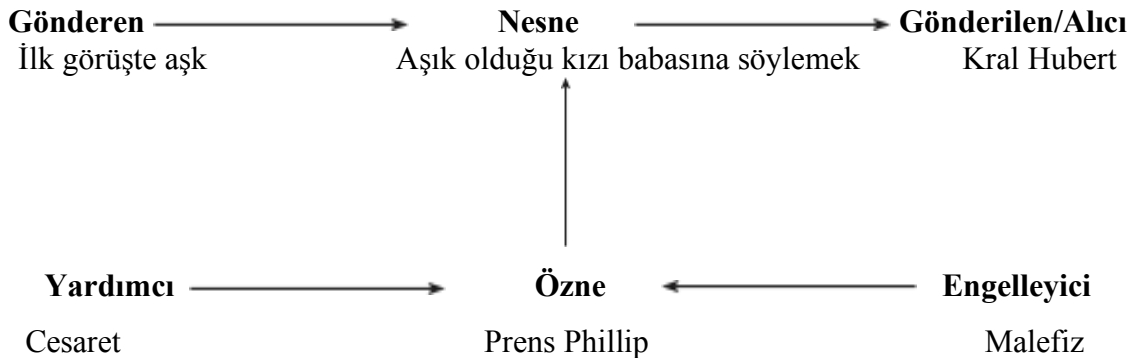
Periler, Prenses Aurora'yı on altı yaşına kadar "sıradan" köylüler kılığında bir orman kulübesinde bakarak Malefiz'den korur. On altıncı yaş gününde, kendisine hazırlanan sürpriz yüzünden ormana meyve toplama yollanan Aurora, gezinti esnasında şu şarkıyı söyler: "Merak ediyorum da neden her kuşun güzel şeyler ve neşeli bir aşk ezgisi söylediği birisi var? Merak ediyorum da kalbim şarkı söylemeye devam ederse şarkılarım birisine ulaşacak mı? Kim beni bulacak ve bana aşk şarkıları getirecek?" Bu da kesitin öznesi olan Aurora'nın nesnesinin düşlerindeki prens ile tanışmak olduğunu gösterir. Yardımcısı olan hayvan dostları sayesinde, tesadüfen oradan geçmekte olan beyaz atlı bir genç ile karşılaşır ve ona ilk görüşte aşık olur. Aurora ve genç birlikte şarkı söyleyerek dans ederler. Arka fonda şu şarkı çalmaktadır: "Seni tanıyorum, bir keresinde bir düşte birlikte yürümüştük. Seni tanıyorum, gözlerindeki ışıltı öyle aşına ki. Artık biliyorum, pek nadir görülen bu hayallerin gerçek olduğunu. Seni tanıyorsam, ne yapacağını da biliyorum demektir. Beni bir görüşte seveceksin. Bir keresinde bir düşte sevdiğin gibi." Sonra Aurora, acele ile –henüz prens olduğunu bilmediği- gencin

yanından yeniden buluşmak üzere sözleşerek ayrılır. Kulübeye vardığında teyzelerine müjdeli haber verir. Fakat –peri- teyzeler bu habere sevinemez ve Aurora’ya kendisi hakkındaki gerçekleri açıklamak zorunda kalırlar.



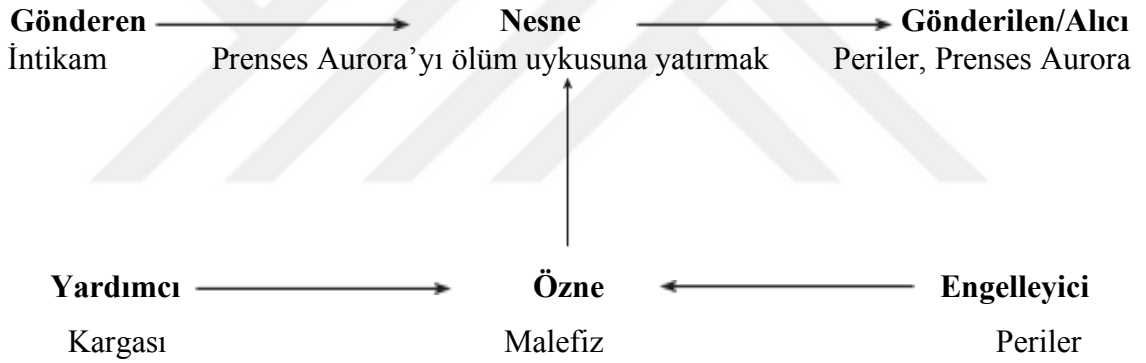
4. Kesit: Prens Phillip’in Kral Hubert’a Aşık Olduğunu Söylemesi

Prenses olduğunu ve zaten bir prens ile sözlü olduğunu öğrenen Aurora çaresizce ağlarken, ormanda tanıştığı genç neşe ile atını sürerek şatoya ulaşır. Kral Stefan ile oğlu Prens Phillip ve Prenses Aurora’nın düğün hazırlarını konuşan Kral Hubert, oğlunun geldiğini muhafızlardan duyar ve neşe ile onu karşılar. Orman gezintisinden dönen Prens Phillip, Kral Hubert’a evleneceği kız ile tanıştığının haberini verir. Prens Phillip’in nesnesi henüz adını bile bilmediği fakat evlenmeye karar verdiği kızıdan babasını haberdar etmektir. Kral Hubert, “bana bunu yapamazsın. Krallığı değersiz biri uğruna bırakamazsın. Zorla da olsa buna izin vermeyeceğim” der. Fakat Prens Phillip’in cesareti ve sevenliği ile Kral Hubert’ı ikna etmesi uzun sürmez. Kral Hubert, hoşuna gitmese de bu durumu kabullenir ve umutsuzca bu durumu Kral Stefan’a nasıl söyleyeceğini düşünür.



5. Kesit: Malefiz'in Büyüsünün Gerçekleşmesi

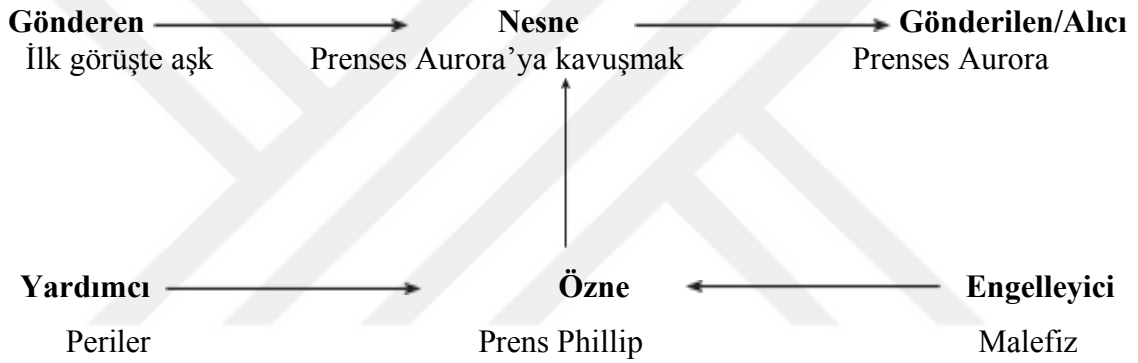
Bütün Krallık Prenses Aurora'nın dönüşü için hazırdır. Periler, Prenses Aurora'yı şatoya sağ salim ulaştırır fakat çok üzgün olduğu için onu bir süre yalnız bırakmaya karar verir. Aurora'nın yalnız kaldığı o an Malefiz odasında belirir ve büyü ile Aurora'yı hipnotize eder. Periler, Aurora'yı bulduğunda iş işten geçmiş, iğne Aurora'nın eline batmıştır. Periler, Aurora'yı koruyamamanın üzüntüsü ile ne yapacaklarını düşünürler ve dönüşü için bekleyen herkesi de Aurora uyanana kadar uyutmaya karar verirler. Fauna, Kral Hubert ve Kral Stefan'ı uyuturken, Kral Hubert'in Kral Stefan'a "Görünüşe göre Phillip bir köylü kızına aşık olmuş" derken duyar ve Aurora'nın ormanda tanıştığı gencin Prens Phillip olduğunu anlar. Periler, o an Prens Phillip'in öpücüğü Aurora'yı uyandırabileceğini hatırlar ve Prens Phillip'i bulmak üzere ormandaki kulübeye doğru yol alırlar.



6. Kesit: Prens Phillip ve Güç İşi Yerine Getirmesi

Aşık olduğu kız ile buluşmak üzere ormandaki kulübeye giden Prens Phillip, kulübede kendisi için tuzak kuran Malefiz tarafından yakalanır ve onun Yasak Dağ'daki kulesine götürülür. Periler kulübeye geldiklerinde kendilerinden önce gelen kulübeye Malefiz'in geldiğini anlar ve peşlerine düşer. Herkesin çok korktuğu Yasak Dağ'a ulaşan periler, Prens Phillip'i kulenin zindanında bulurlar. Malefiz, Prens Phillip'e Prenses Aurora'ya yaptığı büyüü anlatmış, kendisini yüz yıl sonra, çok yaşlandığında serbest bırakacağını söylemiştir. Böylece Prens Phillip hiç yaşlanmadan uyuyan Aurora'ya ulaşip onu öperek uyandırırsa bile kendisi çok yaşlı ve çirkin birine dönüşmüş olacaktır. Fakat kesitin yardımcı olan periler bunun gerçekleşmesine izin vermez; Malefiz, Prens

Phillip'in yanından ayrılınca ortaya çıkar ve Prens Phillip'e tılsımlı fazilet kalkanı ile hakikat kılıcı vererek zindandan çıkmasını sağlarlar. Malefiz, Prens Phillip'in kaçmaya çalıştığını fark edince bir ejderhaya dönüşür ve ona engel olmak ister. Fakat periler, Prens Phillip'in hakikat kılıcının ejderha Malefiz'in kalbine saplanmasını sağlayarak onu öldürmesine yardım ederler. Sonunda Prens Phillip şatoya ulaşır, uyuyan Aurora'yı öperek uyandırır. Ve ikili, Aurora'nın dönüşünü bekleyen Kral Stefan, Kraliçe ve diğer herkesin karşısına kol kola çıkar. "Artık biliyorum. Pek nadir görülen bu hayallerin gerçek olduğunu. Seni tanıyorsam, ne yapacağını da biliyorum demektir; beni ilk görüşte seveceksin. Bir keresinde bir düşte sevdiğin gibi." şarkısı eşliğinde ve Kral Hubert'ın şaşkın bakışları karşısında dans ederek bulutların üstüne yükselirler.

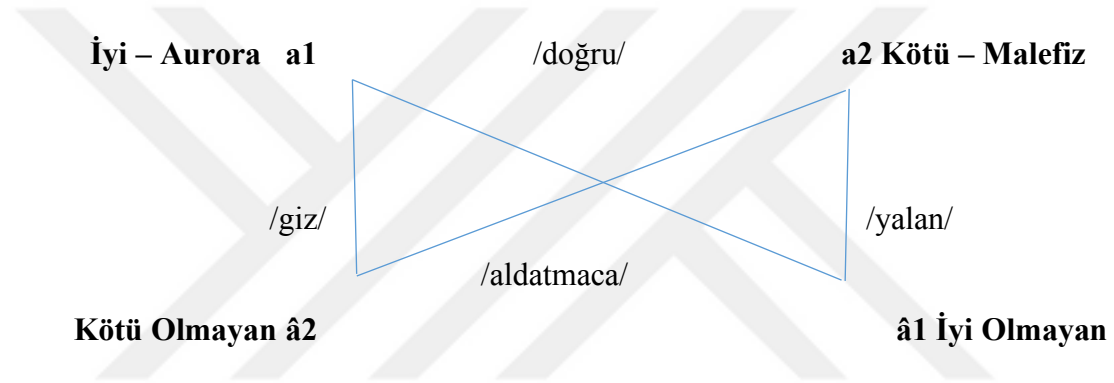


4.2.3.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle Çözümleme

Klasik dönemin son prenses anlatısı kabul edilen Uyuyan Güzel animasyonunun derin yapısına bakıldığında iyi/kötü, pasif/ aktif, düş/gerçek, feminen/maskülen karşıtlıklarının kurulduğu görülmektedir. Uyuyan Güzel'in klasik dönem içindeki anlatıların en "girift" örneğini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte, anlatının "klasik" olmasından hareketle kurulan karşıtlıkların diğer klasik prenses anlatıları ile benzeşmesi söz konusudur. İyi/kötü karşıtlığı, prenses Aurora ile cadı Malefiz üzerinden, kadın karakterlerin stereotipleştirilmesi ile yapılır. Pasif/ aktif karşıtlığı da yine "iyi" Aurora ile "kötü" Malefiz üzerinden kurulmaktadır. Bununla birlikte anlatıda "düş" ile "gerçek" arasındaki karşıtlıkta "düş"ü temsil eden anlatının "iyi"si olan Prens Aurora'dır. Anlatının son karşıtlığı feminen- maskülen karşıtlığı ise Prens Aurora ile Prens Phillip arasında kurulmaktadır.

1. İyi (Aurora) / Kötü (Malefiz) Karşıtlığı:

Krallığa doğumu ile neşe getiren Aurora, güzelliği ve güzel sesi ile herkes tarafından sevilen “iyi” bir kızdır. Malefiz ise sebebi çok açık olmamakla birlikte, Aurora’nın doğumunun kutlanışını kıskanan ve herkesin mutluluğunu yaptığı büyü ile kedere çeviren “kötü” bir cadıdır. Aurora ile ilişkili olan herkes ve her şey “iyi” iken; Malefiz’in yanında yer alan her şey “kötü”dür. Göstergibilimsel dörtgene göre de “iyi” Aurora, “kötü olmayan”ı içerirken; “kötü” Malefiz de “iyi olmayan”ı içermektedir. Bu bağlama örnek olarak, Malefiz’in askerlerinin kötü olmanın yanı sıra çirkin, aptal ve beceriksiz olmaları verilebilir.

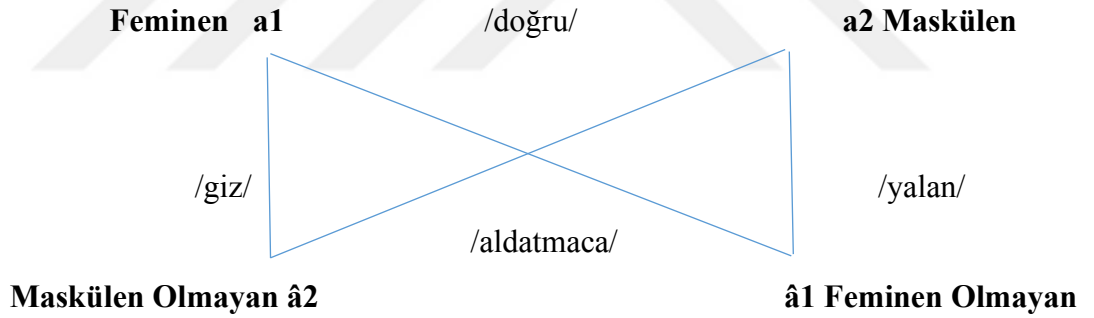


2. Pasif – Aktif Karşıtlığı:

Anlatının “pasif” karakteri, diğer klasik prenses anlatılarında da olduğu gibi, prensesdir. Aurora yetişkin hali ile anlatıda ilk görüldüğü on altıncı yaş gününde, elinde bir temizlik bezi ile şarkı söylemektedir. Kendisinin bir prenses olduğunu ve ormanda aşık olduğu genç ile evlenemeyeceğini öğrendiğinde sergilediği tavır ise sadece ağlayarak odasına gitmektir. Aurora’nın domestik ve uysal temsilinin karşısında Malefiz yer alır. Çok güçlü olan Malefiz, bu gücü kendi ihtirasları için kullanmaktadır. Malefiz, Aurora’ya yaptığı büyü ile yetinmez, büyüünün gerçekleşmesi için de elinden geleni yapar. Aurora’yı ölüm uykusundan uyandıracak “aşk öpücüğü”nün sahibi olan Prens Phillip’i tutsak ettiği gibi kaçmasını engellemek için de savaşır. Fakat sonunda Malefiz’in bu “aktif”liği kendi felaketi ile sonuçlanır, kalbine saplanan kılıç sonu olur. Aurora ise domestik, uysal ve pasifliğinin “mükafatını” aşk öpücüğü ile uykusundan uyandırarak alır.

4. Femenin – Maskülen Karşıtlığı:

Anlatıda feminen karakterler; Aurora, Kraliçe ve iyilik perileridir. Malefiz “dişi” görüntüsüne rağmen, anlatının femine yüklediği özelliklerden yoksundur. Maskülen ise Prens Phillip, Kral Hubert ve Kral Stefan üzerinden “şekillendirilir.” Aurora’nın pasif, domestik, uysal temsilinin yanında Kraliçe’nin “isimsizliği” ve “işlevsizliği” dikkat çekicidir. Aurora’nın ebeveynlerinden Kral Stefan’ın ismi bilinirken, Kraliçe’nin ismi bildirilmez. Bununla birlikte Kral Stefan kızının hayatı ile ilgili kararları Kraliçe ile değil krallığını birleştirmeyi düşündüğü Kral Hubert ile birlikte alır. Aurora, aşık olduğu genç ile evlenemeyeceğini öğrendiğinde hiçbir şey yapamazken Prens Phillip babası Kral Hubert’a giderek “rahatça” kendi isteğini söyleyebilmektedir. Bu bağlamda feminen ile maskülen arasındaki sınırlar belirgin şekilde temsil edilir. Göstergibilimsel dörtgene göre de “feminen”, “maskülen olmayan”ı içerir; bu da maskülenin özelliklerinin feminde yer alamayacağını göstermektedir. Aynı şekilde “maskülen” de “feminen olmayan”ı içermektedir.



4.2.3.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Uyuyan Güzel (1959)</i>		
Karşıtlıklar:	İyi (Aurora)	Kötü (Malefiz)
	Pasif	Aktif
	Düş	Gerçek
	Feminen	Maskülen

Tablo 4.3 *Uyuyan Güzel (1959)* anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Klasik dönemin son prenses anlatısı olan *Uyuyan Güzel*, anlatı kalıpları ve düzenlemeleri bakımından bir önceki anlatı *Sindirella* ile benzerdir. Özellikle her iki anlatının kadına dair sunduğu stereotipik temsiller ve evlilik kurumuna dair barındırdığı düzenlemelerin benzerliği dikkat çekicidir. Anlatıdaki farklı temsil düzenlemesi Prens Phillip'in "aktif" olmasıdır. Aurora karakteri üzerinden soylu, güzel, domestik, hayalci ve pasif kadın karakteri idealize edilir ve anlatı sonunda ödüllendirilir. Malefiz karakteri içinse iktidar ve güç sahibi kadının hırslarının kurbanı oluşuna dair bir düzenleme söz konusudur.

Uyuyan Güzel'de önceki anlatı ile fazlaca benzerlik gösteren diğer düzenleme evlilik kurumuna dairdir. Kral Hubert, oğlu Prens Phillip'in yeni doğmuş Aurora ile "beşik kertmesi" olmasını sağlar. Aurora'nın dönmesi beklenen on altı yaş gününde Kral Hubert yine evlilik ile ilgili düzenlemeler ile meşguldür. Prens Phillips ise bir önceki anlatı *Sindirella*'daki "isimsiz" prense göre daha "aktif" ve ne istediğini bilen biridir. Ormanda bir köylü kızı olduğunu düşündüğü Aurora ile karşılaşarak aşık olan Prens Phillip, evlenmek istediği kızı babası Kral Hubert'a kolayca söyler ve Kral Hubert'a durumu kabul ettirir. Aurora ise "beşik kertmesi" ile evlenmesi gerektiğini öğrendiğinde durumu kabullenip ağlar. Anlatı, evlilik kurumunun gerekliliğini inşa ederken Aurora ve Prens Phillip üzerinden feminen ve maskülene tanınan hareket alanlarını da tanımlamaktadır. Maskülen (Prens Phillip) kendi isteğini kabul ettirmekte herhangi bir güçlük ile karşılaşmazken feminen (Aurora) kendine yazılan "kader"e uymak zorunda olmaktadır. Anlatıda Kraliçe'nin adının bilinmezken Kral Stephan'ın, Aurora üzerinde söz sahibi olması da aynı düzenlemenin bir başka uzantısıdır. Malefiz temsili üzerinden ise, "maskülen" rollerine soyunan bir "feminen" in cezalandırılacağı anlatılmaktadır.

Anlatıdaki düş – gerçek karşıtlığında “düş” gerçekliği içermeyecek şekilde kurulur. Bu düzenleme hep seçilmiş olanların kazandığı Disney evrenini “ironik” şekilde açıklar. Hep düş kuran ve güzel sesi ile “düş şarkı”ları söyleyen Aurora, hayvan dostlarının sayesinde ormanda Prens Phillip ile “düşsel” bir karşılaşma yaşar. Anlatı boyunca “düş”e karşı savaşan karakterler olsa da sonunda “düş”te kurulan gerçekleşir. Prenses Aurora ve Prens Phillip’in “düş”lerine kavuşması geldikleri sınıf ile ilişkilidir. Prens Phillip, Aurora’yı bir köylü kızı sansa da aslında bir prensesdir. Aurora, ormanda tanıştığı genç ile evlenemeyeceğini öğrendiğinde ağlar ama ormanda tanıştığı genç zaten beşik kertmesi Prens Phillip’ten başkası değildir. Anlatının derin yapısında gerçeği içermeyecek şekilde kurulan “düş” soylu sınıfın hizmetindedir.

4.2.4. Klasik Dönem Prenseslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması:

Karşıtlıklar:	İyi x Kötü	Pasif x Aktif	Umut x Korku	Feminen x Maskülen	Kahraman x Düşman	Sorumluluk x Aşk	Soylu x Sıradan	Düş x Gerçek
Pamuk Prenses (1937)	X	X	X	X				
Kül Kedisi (1950)	X	X			X	X	X	
Uyuyan Güzel (1959)	X	X		X				X

Tablo 4.4 Klasik dönem anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu

Bu bölümde Disney’in prenses anlatılarından *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Kül Kedisi* (1950), *Uyuyan Güzel*’i (1959) kapsayan klasik dönemine anlatısal özellikleri bağlamında toplu şekilde bakılacaktır. Anlatıların her biri Greimas’ın eyleyensel örnekleme bağlamında kesitlere ayrılmıştır. Göstergibilimsel dörtgen modeli ile de anlatının derin yapısında yer alan karşıtlıklar incelenmiştir. Anlatıların kesitlere ayrılması esnasında, bir yandan Propp’un saptadığı otuz bir işlev göz önünde

bulundurulmuş, diğer taraftan uyarılama esnasında anlatılara eklenen “uzatılmış sahne”lere dikkat edilmiştir. Bu bağlamda, klasik dönemde tekrar eden işlevlerin klasik dönemde inşa edilmek istenen toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkili olduğunu söylemek mümkün hale gelmektedir. Klasik dönemde “kötülük” işlevini yerine getiren hep anlatının “öteki” kadın karakterleri olmaktadır. *Pamuk Prenses*’te Kraliçe ölüm emrini verir; *Kül Kedisi*’nde Üvey Anne Sindirella’yı hizmetçi olarak kullanır ve baloya gitmesine engel olur; *Uyuyan Güzel*’de Malefiz, Aurora’ya büyü yapar. Anlatılarda “kötülük” yapan kadınların ortak özellikleri “eksiklik”leridir; Kraliçe Pamuk Prenses’in güzelliğini, Üvey anne Sindirella’nın soyluluğunu, Malefiz ise Aurora’nın doğumunu gösterilen sevinci kıskanır. Anlatılarda “yardım”, “güç işi yerine getirme”, iyilik için kötüyü “aldatma” gibi işlevleri ise erkek karakterler yerine getirir. *Pamuk Prenses*’te Avcı Kraliçe’yi ceylan kalbi ile aldatırken cüceler Pamuk Prenses’e yardım eder. *Kül Kedisi*’nde Kral ve yaveri kayıp ayakkabının sahibi olan prensesi ararken, kahraman fareler Sindirella’yı kilitli kaldığı yerden çıkartır. *Uyuyan Güzel*’de Prens Phillip, Malefiz’i öldürerek güç işi yerine getirir. Üç anlatının sonunda da evlilik işlevi yerine getirilir, prens ve prensesler sonsuza kadar mutlu yaşar.

İşlevlerin kadın- erkek karakterler arasındaki dağılımı “klasik” Disney’in toplumsal cinsiyete dair “ideolojik” tercihlerini ortaya koyar. Klasik dönemde anlatılara eklenen “uzatılmış sahneler”, anlatılar için en can alıcı işlevin “evlilik” olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte üç anlatının derin yapısı da “iyi-kötü” ve “pasif-aktif” karşıtlığında ortaklaşmaktadır. Üç anlatı da kadını “iyi” ve “kötü” olarak ikiye ayırıp tanımlar. Buna göre “pasif” kadın “iyi” olarak temsil edilip sonunda evlilik ile ödüllendirilirken “aktif” kadınların hepsi “kötü” ve cezalandırılacak olanlardır.

Anlatıların erkeğe dair kadında olduğu gibi karşıtlıklar üzerinden ve “net” bir temsil düzenlemesi sunduğunu söylemek mümkün değildir. Klasik dönemin prensleri, özellikle *Pamuk Prenses* ve *Kül Kedisi*’nde, anlatılarda yer alan diğer erkek karakterden daha az görünür ve daha az “aktif”tirler. İlk iki anlatıda prenslerin isimleri bilinmediği gibi prensler anlatıların kesitlerinde de çok “az” yer alır. Bununla birlikte klasik döneme ait her anlatıda prenslerin, prensesler için mutlu günlerin anahtarı olması durumu söz konusudur. Bu nedenle klasik dönemin prenseslerinin ortak bir amacı vardır, o da bir “prens”e aşık olmaktır. Bu düzenlemenin bir uzantısı olarak prenseslerin hepsi

“pragmatik”tir. *Kül Kedisi* animasyonu, prensin görünmezliğinin ve prensesin “pragmatik”liğinin en hissedilir olduğu örnektir. Kül Kedisi’nde prens bir yandan aile kurma sorumluluğundan uzak biri olarak tanıtılırken, diğer yandan Sindirella’nın üvey annesi yüzünden kaybettiği eski “refah” günlerine dönmesinin anahtarı olarak konumlandırılır. Sindirella, baloda kim olduğunu bilmediği bir genç ile tanışıp yakınlaşsa da asıl tanışması gerekenin prens olduğunu hissettirir.

Klasik dönemin son animasyonu olan *Uyuyan Güzel* ile prenslerin bu “bilinmezlik” durumunun değişmeye başladığı görülmektedir. *Uyuyan Güzel*’de, Prens Phillip anlatının kesitlerinde ilk iki anlatıdaki prenslerden daha aktif olarak yer alır. Geçiş döneminden önceki son klasik anlatı olan *Uyuyan Güzel*’de bir “dönüşüm” hissedilir. Prens klasik dönemdeki bilinmezlikten aktifliğe doğru olan “dönüşüm”üne karşın, prenses üzerinden kadına sunulan rol modelinin değişmediğini söylemek mümkündür. Klasik dönem boyunca prensesler seçilmiş, güzel sesli, narin, pasif ve domestik olma özelliklerini korur; mutluluğa erişmek için “iyi” kalırlar; bu kimi zaman Pamuk Prens gibi pasaklı cüceleri sabırla “evcimenleştirmek”ten geçer, kimi zaman Sindirella gibi üvey annenin zalimliklerini karşısında “soylu” kalmayı sürdürmekten kimi zamansa *Uyuyan Güzel* gibi kendisine çizilen sınırların dışına çıkmamaktan.

Anlatılarda yer alan karşıtlıkların çeşitlilik göstermesi ise Disney’in “prens anlatı”larını yeni kuruyor olması ile ilişkili olarak okunabilir. Her animasyon, üretildiği dönem ile ilgili iletilmek istenen sosyo-kültürel “mesaj”lar ile harmanlanmıştır. *Pamuk Prens*’te “umut- korku” karşıtlığı, animasyonun yayınlandığı dönemin şartları ile bağlantılandırıldığında “anlam” kazanmaktadır. *Pamuk Prens*, korkunun her şeyi daha da kötüleştireceği mesajına sahiptir. *Kül Kedisi*’ndeki “sorumluluk- aşk” karşıtlığı, o dönem yayınlanan diğer Disney animasyonlarında olduğu gibi, “erkeğin aile içine çekilerek sorumluluk sahibi yapılması” gerekliliğine dair bir mesaj taşımaktadır. *Uyuyan Güzel* ile birlikte prensin daha cesur ve ne istediğini bilir hale gelmesi de “geçiş” döneminin habercisidir. Bu bağlamda, işlevlerin dağılımı ve anlatılarda kurulan karşıtlıklarla birlikte Disney’in “klasik” dönem içinde inşa etmek istediği toplumsal cinsiyet rollerini fark etmek mümkün hale gelmektedir. Anlatıların çekildiği zamanlardaki koşullar anlatılarda tespit edilen karşıtlıklarda belirleyici olmakla birlikte,

klasik dönemde inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerinde kadına dair temsillerin “net” erkeğe dair temsillerin ise daha “değişken” bir görünüme sahip olduğu görülmektedir.

4.3. Geçiş Döneminde (1989- 1998) Prenseslik Anlatısının Göstergebilimsel Analizi:

Walt Disney’in ölümü ile Disney’in özellikle animasyon bölümünde bir gevşeme ve gerileme söz konusu olmuştur. 1984 yılında Paramount Picture’ın CEO’su Michael Eisner’in şirketin başına gelmesi ile Disney’in Rönesansı olarak da anılan “geçiş dönemi” başlar.⁶⁹⁹ Prenseslik anlatıları bağlamında geçiş döneminde yer alan animasyonlar; *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Güzel ve Çirkin* (1991), *Alaaddin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan*’dır (1998). Eisner’in yönetimde olduğu süreçte seyirci ile buluşan prenseslik anlatıları, şirketin küresel yayılımının birer uzantısı olarak “çok kültürlü” bir görünüm kazanır. Öte yandan yine bu dönemde animasyonlardan üretilen tüketim mallarının pek çok kanaldan “pazar”a sunulması da önem kazanmıştır. Klasik dönem anlatılarından farklı olarak animasyonların yapımcılığını tek bir isim üstlenmez. Walt Disney’in klasik dönemde anlatılardaki belirleyiciliğinden farklı olarak geçiş döneminde, anlatısal düzenlemeler daha sık farklılaşmaktadır. Bununla birlikte animasyonların yapım sürecinde, gelişen teknolojik canlandırma tekniklerinden faydalanılmakla birlikte toplumsal cinsiyete dair değişen algıyı dikkate alan temsil düzenlemeleri de gündeme gelmektedir.

4.3.1. Küçük Deniz Kızı (1989):

Hans Christian Andersen’in aynı isimli masalından uyarlanan *Küçük Deniz Kızı*’nın yönetmenliğini Ron Clements ve John Musker paylaşmaktadır. Yapımcılığını John Musker ve Howard Ashman’ın birlikte üstlendiği animasyonunun senarist ekibinde ise John Musker, Ron Clements, Howars Ashman, Gerrit Graham, Sam Graham ve Chris Hubbell yer almaktadır.⁷⁰⁰ *Küçük Deniz Kızı* ayrıca, Disney’in daha gelişkin bir

⁶⁹⁹ Booker, a.g.e., s:16

⁷⁰⁰ The Little Mermaid, http://disney.wikia.com/wiki/The_Little_Mermaid adresinden alındı

canlandırma sinemasının ilk adımlarını yaratan programlardan CAPS'i (Computer Animation Production System) kullandığı ilk animasyon olma özelliğine sahiptir.⁷⁰¹

4.3.1.1. Olay Örgüsü:

Anlatı, sakin ve güzel bir günde denizde yol alan bir geminin görüntüsü ile başlar. Denizin üstünde geminin kaptanı Prens Eric, başyardımcısı Grimsby ve mürettebat keyifli bir yolculuk yaparken, denizin derinliklerinde, denizlerin kralı Triton adına düzenlenen bir gösteri gerçekleşmektedir. Kral Triton'un yedi kızının da yer alacağı gösteri, kızlardan en küçüğü olan Ariel'in gösteride olmadığı anlaşılınca kadar sürer. Ariel, bu esnada balık arkadaşı Flounder ile batık gemilerden insanlara ait eşyaları toplamakla meşguldür. Ariel bulduğu her yeni eşyayı su üstünde yaşamakta olan martı arkadaşı Scuttle'a göstererek ne işe yaradığını öğrenmektedir. Yine bulduklarını Scuttle'a gösterirken Ariel babası için hazırlanan gösteriye katılmadığını hatırlar. Ariel acele ile krallığa dönerken, deniz cadısı Ursula'nın yardımcıları Flotsam ve Jetsam tarafından takip edilmektedir. Zamanında Kral Triton tarafından cezalandırılan Ursula intikam almak için gözüne "başına buyruk" prenses olan Ariel'i kestirmiştir. Kızının insanlara dair merakından tedirgin olan Kral Triton, Ariel'e su üstüne çıkmayı yasaklar. Ariel ise artık on altı yaşında olduğunu söyleyerek babasına yüksek sesle karşı çıkar. Kral Triton, çözüm olarak kendisine karşı çıkan kızına göz kulak olması için baş yardımcıyı yengeç Sebastian'ı görevlendirir. Ariel'i gönülsüzce izleyen Sebastian bu sayede onun bulduğu eşyaları topladığı gizli yerini bulur. O esnada Ariel, su üstünde ilerlemekte olan bir gemiyi fark eder ve onun peşine düşer. Gemide Prens Eric'in doğum günü dans ve müzik eşliğinde kutlanmaktadır. Eric'i gören Ariel gözlerini ondan alamaz. Bir süre sonra beklenmedik bir fırtına çıkar ve gemiye düşen yıldırım yüzünden bütün mürettebat denize atlamak zorunda kalır. Kaza sonrasında Eric boğulmak üzere iken Ariel onu kurtarır ve kumsalda kendisine gelmesini beklerken şarkı söyler. Prens Eric kendisine gelince ise kaçarak oradan uzaklaşır. Tüm bunlar olurken Ursula'nın yaratıkları Ariel'i takip etmektedir. Eric'e aşık olan Ariel'in etrafta keyifli ve dalgın dolaşması Kral Triton'un dikkatini çeker ve olan biteni öğrenmek için Sebastian ile konuştuğunda Ariel'in bir insana aşık olduğunu öğrenir. Duydukları karşısında çok öfkelenen Kral Triton, Ariel'in

⁷⁰¹ Isaacson, a.g.e., s:228

gizli bölgesinde sakladığı eşyaları da görünce kendisine hakim olamaz ve her yeri birbirine katar. Ariel babası ile yaşadıkları yüzünden tek başına ağlarken, Ursula yardımcılarını göndererek onu bir insana dönüştürecek büyüyü yapmak üzere aklını çeler. Ursula yaptığı büyünün bedeli olarak Ariel'in sesini alır. Büyüye göre Ariel üçüncü gün güneşin batışına kadar prens Eric ile öpüşürse sonsuza kadar insan kalacaktır, eğer bunu başaramazsa Ursula'nın kölelerinden birine dönüşecektir. İnsana dönüşen Ariel, kısa sürede Eric ile karşılaşır ve onun sarayına yerleşir. Prens Eric'in aklı ise kendisinin hayatını kurtaran ve şarkı söyleyen gizemli kızdadır. Ursula da boş durmayarak Ariel'den aldığı sesi de kullanarak kılıp değiştirir ve Prens Eric'i büyüler. Bütün krallığa Prens Eric'in düğün haberi yayılır. Ariel durumu çaresizce kabullenir fakat arkadaşı Scuttle tesadüf eseri Eric'in evleneceği kızın kılık değiştirmiş Ursula olduğunu öğrenir ve durumu Ariel'e iletir. Ariel arkadaşlarının yardımı ile düğünün yapılacağı gemiye ulaşır ve Ursula'nın kendisinden aldığı sesine tekrar kavuşarak Eric üzerindeki büyünün bozulmasını sağlar. Fakat üçüncü günün güneşi Eric ve Ariel öpüşmeden batınca Ursula yine de emeline kavuşur. Kızının başına gelenleri duyan Kral Triton, kızının serbest kalması için kendisini Ursula'ya feda eder. Triton'un asasını alan Ursula denizin egemenliğini ele geçirip devleşir ve denizde fırtınaya sebep olur. Bu esnada Prens Eric batan gemilerden birinin dümenine geçer ve dümeni kırarak sivrilen yelkenlerden birini Ursula'nın kalbine saplar. Ursula kısa sürede yok olurken, köleleştirdiği herkes, Kral Triton da dahil olmak üzere, eski haline döner. Asasını yeniden eline alan Kral Triton, kızı Ariel'i insana dönüştürür ve Prens Eric ile kavuşmasını sağlar. Kısa sürede evlenen ikili, bir gemi ile yeni hayatlarına doğru yol alır.

4.3.1.2. Animasyondaki Karakterler:

Ariel: Denizlerin hakimi Kral Triton'un kızıdır. Yedi kız kardeşten en küçüğü olan Ariel, güzel, özgürlüğüne ve maceraya düşkün bir prensesdir. En büyük merakı, batık gemilerden insanlara ait eşyaları toplamak, en büyük hayali ise insanlar gibi karada yürümek, dans etmek ve güneşlenmektir. Söylediği şarkılar hep "denizin dışındaki hayatın bir parçası olma isteği" ile ilgilidir. Sesi çok güzel olan Ariel, söylediği şarkı ile bir macera sonucu aşık olduğu Prens Eric'i kendisine aşık eder. İnsan olmak ve Prens

Eric'e kavuşmak için sonuçlarını düşünmeden Ursula'nın büyüsünü kabul edecek kadar başına buyruktur.

Kral Triton: Denizlerin hakimidir, sert fakat iyi yürekli bir hükümdardır. Yedi kızından en çok Ariel'e düşkündür. Ariel'in denizin dışındaki hayata karşı olan ilgisinden korkmakta, bu ilgiyi dizginlemek için gücünü kullanmaktadır. İşler istediği gibi gitmediğinde de kızı ile ilgili endişelenmektedir. Ariel, Ursula'nın yaptığı büyünün cezası olarak yaratığa dönüştüğünde Kral Triton kendisini feda edecek kadar fedakar bir babadır.

Eric: Yakışıklı, hayat dolu ve sevecen bir prenstir. Sıradan bir evlilik yapmak istemez, doğru insanın bir yerlerde olduğuna ve günün birinde karşısına çıkacağına inanır. Gemi kazası sonunda kendisini kurtaran ve sonra birden ortadan kaybolan gizemli kıza aşık olur. Ariel'i sahilde bulduktan sonra güzel zaman geçirseler de aklından kendisine şarkı söyleyen kızı çıkaramaz. Bu bakımdan kararsız bir karakterdir. Baş danışmanı Grimbsy'in teşvikleri ile Ariel'e yakınlaşsa da sonunda Ursula tarafından büyülenir. Fakat sonunda büyünün etkisinden kurtulup aşık olduğu kızın zaten Ariel olduğunu anlayınca Ursula'yı öldürecek kadar cesurdur.

Ursula: Denizin kötü kalpli, kurnaz büyücüsüdür. Zamanında yaptığı fena işler nedeniyle Kral Triton tarafından cezalandırılmış ve sürülmüştür. Yardımcıları Flotsam ve Jetsam'dan başka yanında kimse yoktur. Büyülediği deniz canlılarını şekilsiz yaratıklara dönüştürmüştür. Denizlerin hakimiyetini Kral Triton'dan almak ister. Bunun için de Kral Triton'a karşı gelen başına buyruk kızı Ariel'i kullanmak ister. Fakat yaptığı oyunlarla iktidarı ele geçirse bile sonunda öldürülerek cezasını bulur.

Diğerleri: Anlatıda her ana karakterin kendi yardımcıları bulunmaktadır. Ariel'in süs balığı olan sadık dostu Flounder, Kral Triton'un Ariel'e göz kulak olmakla görevlendirdiği baş yardımcısı Sebastian ve martı Scuttle, Ariel ve Eric'in kavuşmasında önemli rol oynar. Eric'in yaveri Grimbsy'in anlatı boyunca işlevi Eric'i evliliğe ikna etmekken; Ursula'nın yardımcıları Flotsam ve Jetsam'ın görevi Ariel'i takip edip aklını çelmektir. Anlatının sonunda Ursula gibi, Flotsam ve Jetsam da cezasını bulur ve yok olur.

4.3.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

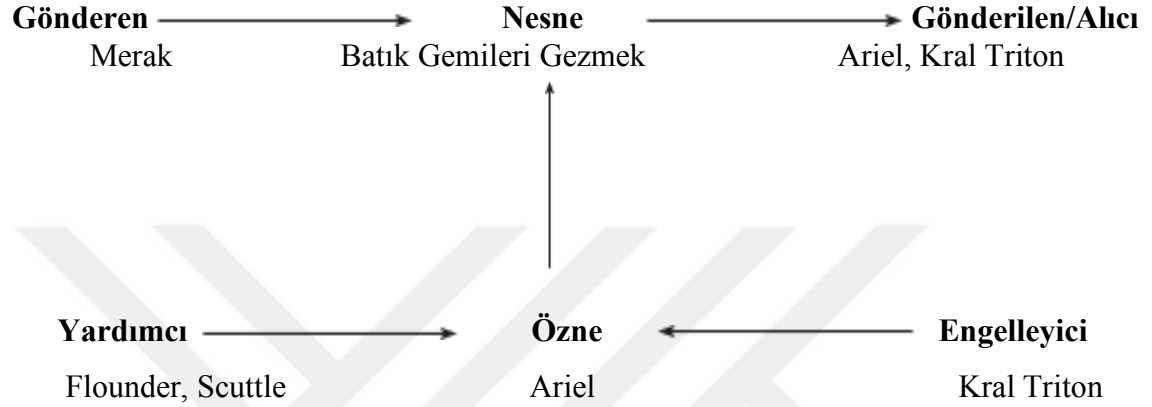
Anlatı, Kral Triton'un hakimiyetindeki denizin altı ile Prens Eric ve diğer insanların yaşadığı denizin dışındaki dünya olmak üzere iki ayrı mekânda geçer. Kral Triton için denizin dışı “korkak, vahşi, duygusuz balık avcıları”nın yaşadığı yerdir. İnsanlar içinse deniz altı ancak efsanelerden bilinebilecek gizemli bir yerdir. Denizin dışındaki dünyayı dışardan gözlemleyen ve batık gemilerde bulduğu eşyalara büyük hayranlık duyan Ariel için insanların dünyası medeniliğin ve eğlencenin uzamıdır. Ariel'in kendisi ise, sorumsuzluğun, başına buyrukluğun ve maceraperestliğin uzamıdır. Ariel'in kontrol edilemezliği karşısında kaygılanan Kral Triton ise, iktidarın uzamıdır. Ariel'in itaatsizliği anlatının sonuna kadar Kral Triton ile çatışmasına neden olur. Fakat sonunda Kral Triton'un iktidarına yeniden kavuşmasını sağlayan Ursula'yı öldüren Prens Eric olur. Bunun üzerine, Kral Triton için de dış dünya ve insanlar “iyilik”in uzamına dönüşür ve Ariel'in bir insana dönüşmesini kendisi sağlar. Anlatıda “kötülük”ün uzamı, denizlerin iktidarını ele geçirmek isteyen büyücü Ursula'dır. Maskülen bir görüntüye sahip olan Ursula'nın sesi iktidarı ele geçirdiğinde iyice erkekleşir. İktidara olan düşkünlüğü nedeniyle “kötülük”ün uzamı olan Ursula ve yardımcıları anlatının sonunda cezalandırılır.

Anlatıyı, karakterlerin kişilik özelliklerini tanıdığımız giriş kesiti, Kral Triton'un, Sebastian'ın yardımıyla Ariel'in koleksiyonlarını sakladığı yeri keşfetmesi ve bir insana aşık olduğunu öğrendiğinde onu cezalandırdığı ikinci kesit, Ursula'nın Ariel'in zayıflığından faydalanarak onu kandırarak insana dönüştürdüğü üçüncü kesit, Ariel'in Prens Eric ile yakınlaşmalarına Ursula'nın yeni bir oyun ile mani olduğu dördüncü kesit ve gerçeğin ortaya çıkarak kötülerin cezalandırıldığı, iyilerin kavuştuğu beşinci kesitte incelemek mümkündür.

1. Kesit: Ariel'in Uzaklaşması

Anlatının ilk kesiti, anlatıda yer alan bütün önemli karakterlerin tanıtılmasını sağlar. Gemisi ile açık denizde yol alan Prens Eric, yakışıklı ve neşeli biridir, kendisini evlendirmeye çalışan yardımcısı Grimbsy'e aşık olacağı doğru kızı beklediğini

söyleyecek kadar romantiktir de. Kesitin “özne”si Ariel ise, denizlerin hakimi gösterişe düşkün babası Kral Triton için düzenlenen gösteriye katılmayı unutacak kadar “aklı havada” bir prensistir. “Gönderen”i olan insanların dünyasına duyduğu merak, Ariel’i sürekli batık gemileri keşfetmeye yöneltmektedir. Bu yolculuklarda Ariel’in yardımcıları süs balığı Flounder ile martı Scuttle’dır.

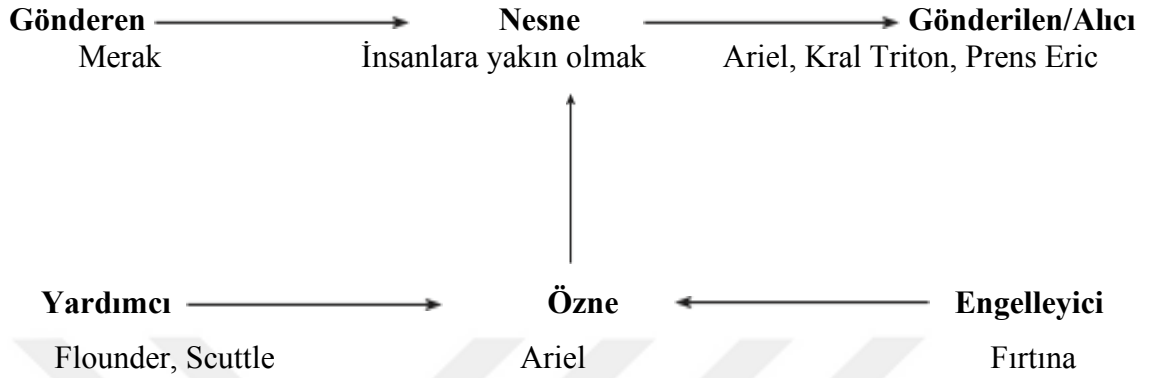


Ariel, gösteriyi unuttuğunu hatırlayıp babasının yanına koştuğunda, deniz büyücüsü Ursula’nın yaverleri tarafından takip edilmektedir. İlk kesitte Kral Triton tarafından topluluğun dışına sürülen Ursula da tanıtılır, Ursula’nın amacı “başına buyruk” Ariel’i kullanarak iktidarı elde etmektir. Kesitin “engelleyicisi” ise, kızı Ariel’in güvenli bölgenin dışına çıkmasını istemeyen Kral Triton’dur. Ariel’in batık gemilere gittiği için gösteriyi kaçırdığını öğrenen Kral Triton Ariel ile bu yüzden tartışır ve ona yasak koyar. Ariel’e göz kulak olması için de kendi yardımcısı Sebastian’ı görevlendirir.

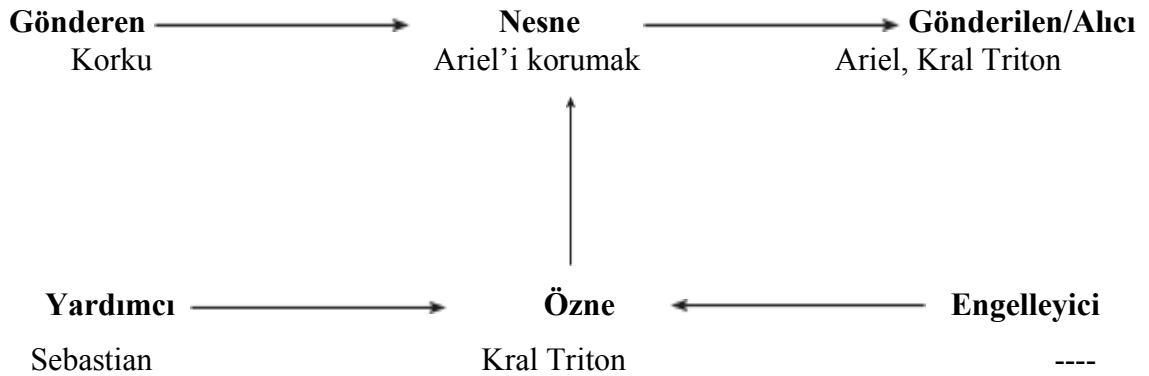
2. Kesit: Yasağı Çiğneme ve Çatışma

Gönülsüzce ve gizlice Ariel’i takip eden Sebastian, onun kendisine ait olan gizli bölgesini keşfeder. Ariel, topladığı bütün eşyaları bir araya topladığı bölmesinde babasıyla yaşadığı tartışmayı unutmaya çalışmaktadır. O esnada geçmekte olan bir geminin gölgesini fark eden Ariel, her şeyi unutup yine suyun üstüne çıkmak için yüzer. Arkadaşları ve Sebastian da Ariel’i takip eder. Gizlice geminin dans ederek eğlenen mürettebatını izleyen Ariel, o esnada Prens Eric’i fark eder ve gözlerini ondan alamaz. Kısa süre sonra beklenmedik bir fırtına çıkar ve geminin üzerine yıldırım düşer, mürettebat gemiyi terk etmek zorunda kalır. Prens Eric gemide kalan köpeğini

kurtarmaya çalışırken boğulma tehlikesi geçirinca Ariel, onu kurtarır ve karada kendisine gelene kadar şarkı söyleyerek başında bekler. Prens Eric gözlerini açtığında ise hızlıca oradan uzaklaşır ve denizin derinliklerine geri döner.



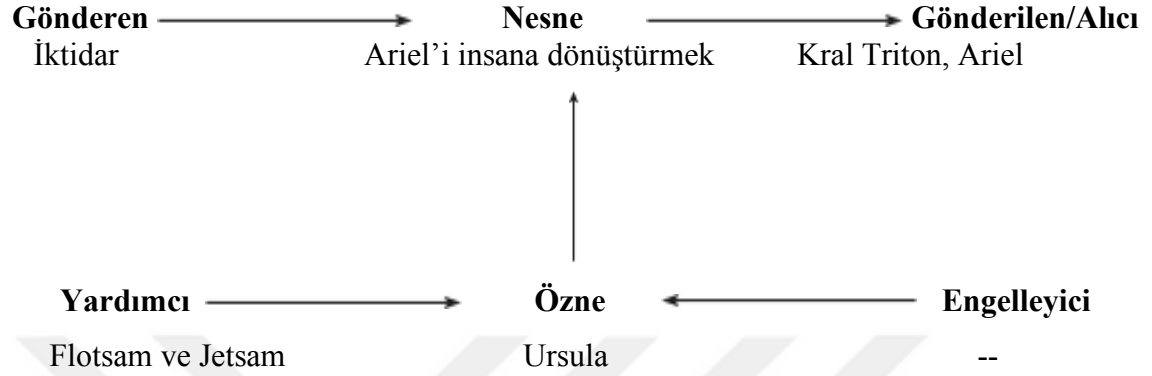
Prens Eric'i unutamayan Ariel, neşeli ve dalgın tavırları ile kız kardeşlerinin ve Kral Triton'un dikkatini çeker. Kral Triton, Ariel'i takip eden ve her şeyden haberi olan Sebastian'ı yanına çağırır ve olan biteni ondan öğrenir. Kızının bir insanın hayatını kurtarmış olduğunu ve ona aşık olduğunu öğrenen Kral Triton çok öfkelenir, Ariel'in gizli bölgesini de keşfedince öfkesine hakim olamaz ve kızının topladığı bütün eşyaları yakıp yıkar.



3. Kesit: Ursula'nın Ariel'i Aldatması ve Dönüşüm

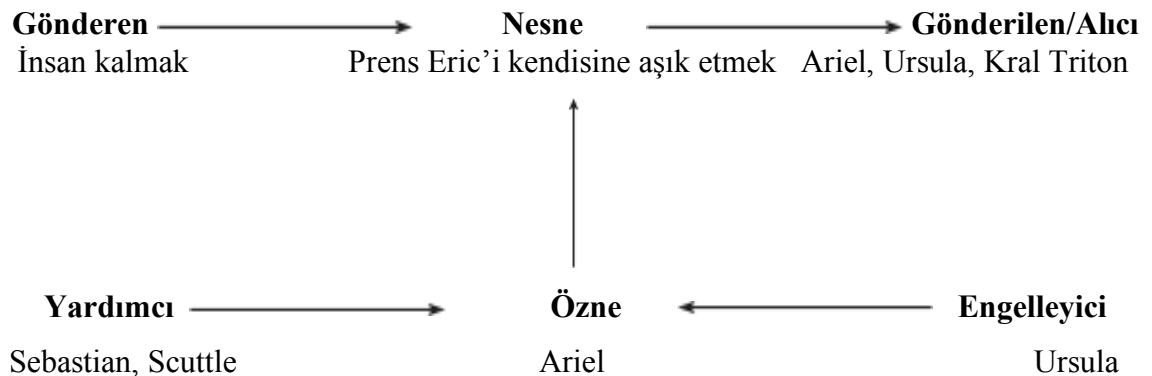
Olan biteni en başından beri izleyen Ursula, Ariel'i yalnız ve kalbi kırık bulunca yardımcılarını Flotsam ve Jetsam'ın yardımıyla kandırır. Ursula, Ariel'e eskiden kötü şeyler yaptığını ama artık akıllandığını söyler. Eğer isterse Ariel'i bir insana çevirecek bir büyü yapabilecektir. Büyüye göre Ariel üçüncü gün, güneş batana kadar Prens Eric'i

kendisine aşık etmeli ve ondan gerçek bir aşk öpücüğü almalıdır. Eğer bunu başaramazsa Ariel, sonsuza kadar Ursula'nın kölelerinin arasına katılacaktır. Ursula, büyüün karşılığı olarak Ariel'den sesini alır.

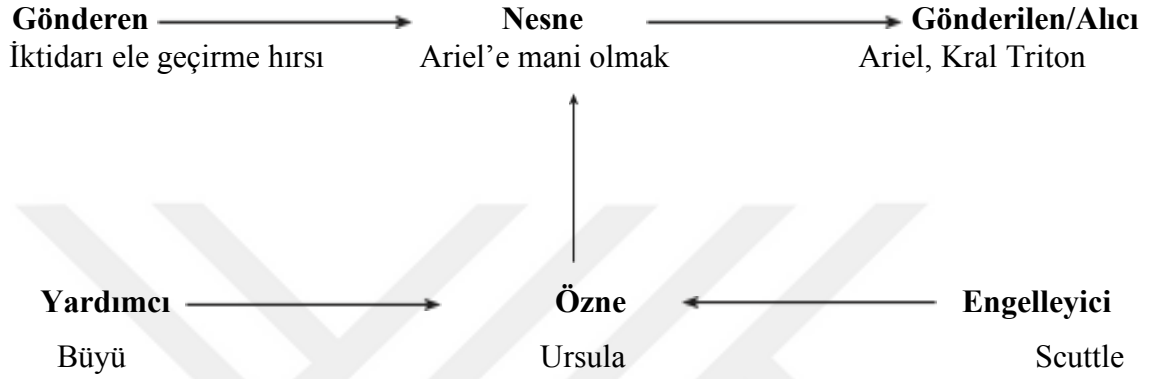


4. Kesit: Ariel'in Prens Eric'in Yanına Gidişi ve Ursula'nın Kimliğini Gizlemesi

Büyü sonunda dönüşen Ariel, kendisini iki bacağı ile karada bulur. Tüm bunlar olurken Sebastian ve Flounder da Ariel'in yanında olmuş fakat ona engel olamamıştır. Kısa süre sonra Ariel sahilde köpeğini gezdirmekte olan Prens Eric ile karşılaşır. Prens Eric, Ariel'in önce sesini unutmadığı gizemli kız olduğunu düşünür fakat sesi olmadığını fark edince hayal kırıklığına uğrar. Yine de yardıma ihtiyacı olduğunu düşünerek onu sarayına götürür. Prens Eric'in yardımcısı Grimbsy, eve gelen güzel kızla Prens Eric'in birlikte olması için elinden geleni yapar. İkili birlikte bir göl gezintisine çıkar, Sebastian ve Scuttle da Prens Eric'in Ariel'e aşık olup onu öpmesi için gerekli ortamı yaratmak için uğraşır. Prens Eric, göl gezisinde tam Ariel'i öpeceken Ursula'nın yardımcıları Flotsam ve Jetsam sandalı devirerek ikiliye engel olur.

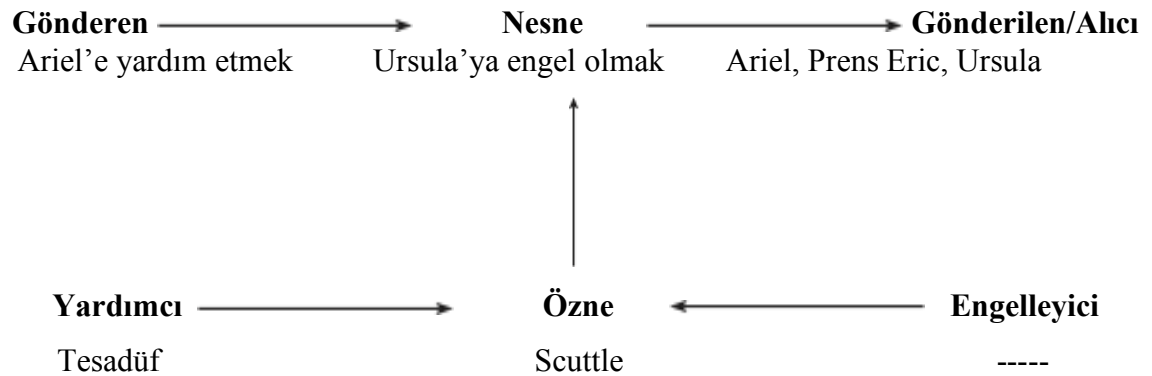


Ursula, Ariel'in insan kalmaya çok yaklaşması karşısında öfkelenir ve buna mani olmak için yeni bir büyü yapar. Ariel'den aldığı sesi de kullanarak kendisini genç ve güzel bir kadına çevirir ve Prens Eric'in karşısına çıkar. Kendisine şarkı söyleyen gizemli kızı aklından çıkaramayan Prens Eric, kolayca kılık değiştiren Ursula'nın tuzağına düşer.

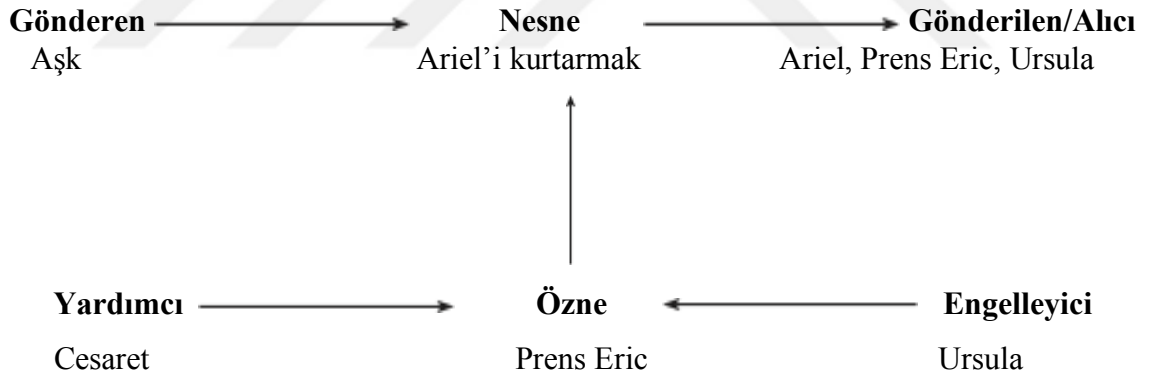


5. Kesit: Yanlış Anlaşılma ve Güş İşin Yerine Getirilmesi:

Ariel, göl gezisinin ardından yeni güne mutlu bir şekilde uyanır. Fakat kısa süre sonra, bütün krallığa yayılan haberi o da alır. Prens Eric o akşamüzeri evlenecektir. Prens Eric'in yanında gizemli kızı gören Ariel büyük hayal kırıklığına uğrar. Ariel gözü yaşlı şekilde arkadaşları Flounder ve Sebastian ile kıyıda uzaklaşan geminin arkasından bakarken, Scuttle çıkagelir. Scuttle geminin üzerinde uçarken, aynaya bakarak kendi kendisine konuşan gizemli kadının aslında kılık değiştirmiş Ursula olduğunu anlamıştır. Bunu duyan Ariel denize atlar ve hızla gemiye doğru yüzer. Sebastian, Kral Triton'a haber vermeye gider, Scuttle ise arkadaşları ile düğünü engeller.



Ariel gemiye ulaştığında, Scuttle, Ursula'nın boynundan Ariel'in sesini hapsetmiş olan kolyeyi koparmayı başarır. Ariel sesine kavuşunca Prens Eric, üzerindeki büyü de bozulur ve kendisine şarkı söyleyenin Ariel olduğunu anlar. Fakat ikili birbirini öpmeden güneş batar ve Ursula'nın Ariel üzerindeki büyü kalıcı hale gelir. Ursula, Ariel'i kaparak denizin derinliklerine doğru iner. Bu esnada Kral Triton da gelir ve kızını kurtarmak için kendisini ve iktidarını feda eder. Ursula başından beri planladığı amacına böylece ulaşır. Fakat o esnada beklenmedik bir şey olur ve Ursula Prens Eric tarafından yaralanır. Ursula, Prens Eric'i cezalandırmak için asasını kullandığında kaza ile kendi yardımcılarını Flotsam ve Jetsam'ı yok eder. Bu durum karşısında daha da büyük öfkeye kapılır ve öfkenin yardımıyla irileştikçe irileşir ve denizde bir girdaba sebep olur. Prens Eric, bu esnada hareketlenen batık gemilerden birinin dümenine geçer ve sivrilen yelkenlerden birini Ursula'nın kalbine saplayarak onu öldürür. Ursula'nın ölümü ile Kral Triton ve diğer tutsaklar eski hallerine döner. Bir insanın gerçekten kızını sevebileceğine böylece ikna olan Kral Triton da Ariel'i insana çevirir ve iki aşık düğünlerinin gerçekleştiği gemiye binerek uzaklara doğru yol alır.



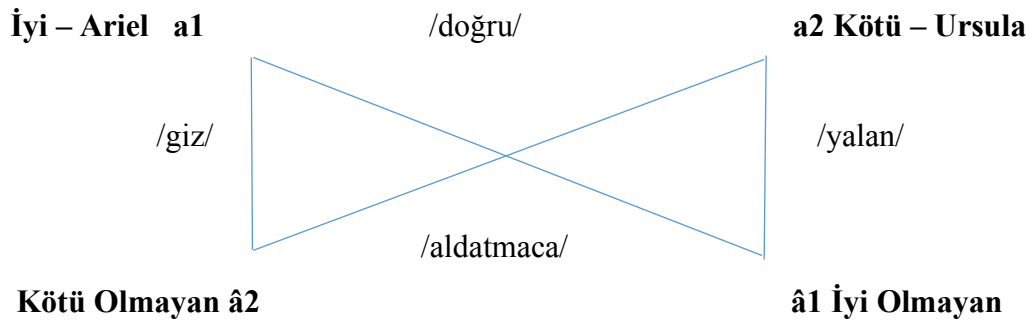
4.3.1.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme:

Geçiş döneminin ilk örneği olan *Küçük Deniz Kızı*'nin derin yapısında kurulan karşıtlıklara baktığımızda ilk olarak anlatının baş kahramanı olan Ariel ile deniz büyücüsü arasında kurulan iyi – kötü karşıtlığı dikkat çekmektedir. Geçiş dönemi ile birlikte prenses anlatılarında karakterlerin daha “girift” bir hal aldığını söylemek mümkündür. Ariel üzerinden kurulan “iyi” temsili de bu giriftliğin bir sonucu olarak

klasik döneme göre daha değişkendir. Anlatıda kurulan diğer bir karşıtlık maskülen – feminen karşıtlığıdır. Denizlerin hakimi Kral Triton ile Ariel arasında yaşanan çatışmalar bu karşıtlık üzerinden kurulmaktadır. Ayrıca Kral Triton’un düşmanı deniz büyücüsü Ursula’nın amacı da anlatı boyunca maskülene verilen iktidarı ele geçirmektir. Anlatıda kurulan üçüncü karşıtlık ise, denizin aşağısı ve yukarısı üzerinde kurulan gizem ve medeniyet karşıtlığıdır.

1. İyi (Ariel) / Kötü (Ursula) Karşıtlığı:

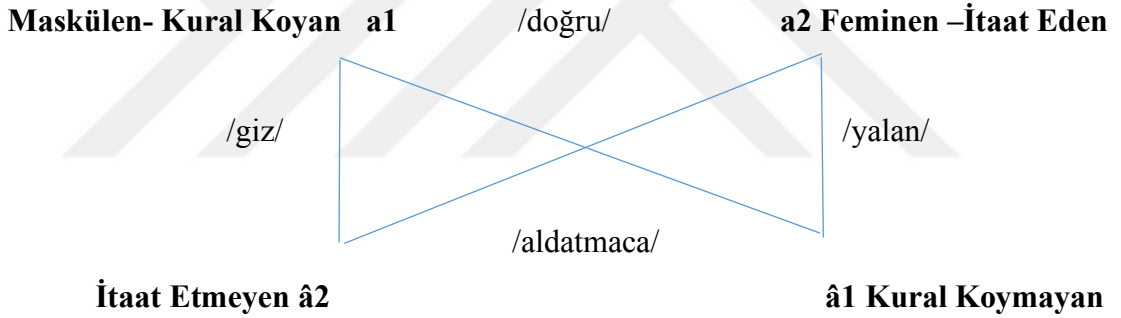
Kral Triton’un yedinci kızı olan deniz kızı Ariel, kız kardeşler arasında en güzel sese sahip olandır. Ariel hem krallık için hem de Kral Triton için çok değerlidir. Güzel, neşeli ve maceraperest bir prenses olan Ariel, su üstüne yaptığı keşiflerden birinde Prens Eric’in hayatını kurtarmıştır. Ariel’in “iyi”liği, güzelliği, güzel sesi ve maceraperestliği üzerine inşa edilmiştir. Anlatının “kötü”sü Ursula ise, çirkin sesli, çirkin yüzlü ve iri yarı bir ahtapot kadındır. Zamanında yaptığı kötü büyüler nedeniyle Kral Triton tarafından topluluğun dışına sürülerek cezalandırılmıştır. Ariel’in güzel sesini alarak kullanan Ursula, Ariel’in hayaline ulaşmasını engellemek için her türlü kötü yola başvurur. Bu bağlamda anlatı, Ariel’i, onun güzelliğini ve onunla ilişki içinde olan her şeyi “iyi” olarak tanımlarken; Ursula üzerinden çirkinliği, güzel bir sestem yoksun olmayı ve maskülen görünümlü kadın temsilini “kötü” olarak kodlamaktadır.



2. Maskülen (Kural Koyan) – Feminen (İtaat eden) Karşıtlığı:

Geçiş döneminin ilk örneği olan animasyonda en dikkat çeken karşıtlık kural koyan “maskülen” ile itaat eden “feminen” arasında kurulan karşıtlıktır. Adına gösterilen düzenlenen, iri yarı ve güçlü Kral Triton, “başına buyruk” Ariel ile yaşadığı

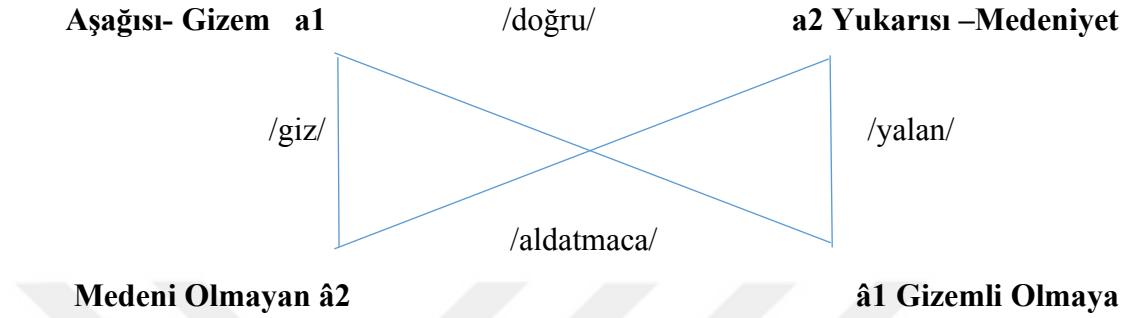
tartışmalardan birinde, Ariel kendisini “Artık on altı yaşındayım, bana bir şey olmaz, bir dinlesen” sözleri ile anlatmaya çalışırken, “Benimle o ses tonuyla konuşamazsın küçük hanım, okyanusun dibinde benim kurallarım geçer, tek kelime duymak istemiyorum.” diyerek konuyu kapatır. Ariel’in kendisini dinlemediğini öğrenip gizli bölmesini keşfettiğinde ise, karanlığın içinde sessiz ve ürkütücü şekilde belirerek, “Kendimi akıllı biri olarak görürüm, akıllıca kurallar koyarak bunlara uyulmasını isterim.” der ve Ariel’in başına buyrukluğunu dizginlemek için biriktirdiği bütün koleksiyonu yerle bir eder. Bu bağlamda maskülen Kral Triton üzerinden kural koyucu olarak temsil edilmekte, bu kurallara itaat etmeyen feminen ise kendi sonunu kendi elleriyle hazırlamaktadır. Ariel “başına buyruk”luğunun faturasını Ursula’nın kölesine dönüştürerek ödeyecek olur. Topluluğun dışına atılan Ursula da itaat eden rolünden kural koyana dönüşmeye çalışırken yine kendi kötü sonunu hazırlamaktadır. Göstergibilimsel dörtgene göre, maskülen itaat etmeyi içerirken; feminen de kural koymayı içermektedir.



3. Aşağısı (Gizem) – Yukarısı (Medeniyet) Karşıtlığı:

Anlatıdaki üçüncü karşıtlık, denizin altındaki yaşamı temsil eden “gizem” ile insanların yaşadığı denizin üstünü temsil eden “medeniyet” arasında kurulmuştur. Animasyonun başında, güzel bir havada yol alan Prens Eric’in mürettebatı, güzel havayı okyanusun efendisi Kral Triton’un keyfinin yerinde olmasına bağlar. Efsaneye göre bu böyledir. İnsanlar deniz altındaki varlıklardan emin olmamakla birlikte efsanelere de inanmaktadırlar. Diğer taraftan suyun üstü, Kral Triton için barbar balık avcılarının dünyasıdır. Ariel içinse dans eden, eğlenen, eşyaları kullanan medeni insanların dünyasıdır. Ariel de bu dünyanın bir parçası olmak ister, bulduğu her eşyanın ne için kullanıldığını öğrenmek ister fakat Kral Triton Ariel için bunu yasaklar. Ariel, babasının

çizdiği “sınır”ı Ursula’nın büyüsü ile ihlal edip su üstünde insanlar gibi yaşamaya başladığında, her hali ile onlardan farklı olduğunu hissettirir. Bu bağlamda anlatı, denizin altını, “gizem”li ve medeni olmayanı da içerir şekilde kurar. Denizin yukarısı da anlatıya göre “medeniyet”i temsil etmekte ve gizemli olmayanı içermektedir.



4.3.1.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Küçük Deniz Kızı (1989)</i>		
Karşıtlıklar:	İyi (Ariel)	Kötü (Ursula)
	Maskülen (Kural Koyan)	Feminen (İtaat Eden)
	Aşağısı (Gizem)	Yukarısı (Medeniyet)

Tablo 4.5 *Küçük Deniz Kızı* (1989) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Prensess anlatılarının “geçiş dönemi”nin ilk örneği olan *Küçük Deniz Kızı* ile ilgili en dikkat çekici unsur, anlatıda yer alan karakterlerin kişilik özelliklerinin daha “girift” hale gelmesidir. Prensess anlatılarının dönemlere göre ayrılmasında etkili olan, ana karakterlerin özelliklerindeki temel değişimler, anlatının prensesi Ariel üzerinden okunabilmektedir. Bir önceki prensess anlatısı olan *Uyuyan Güzel*’deki Aurora ile karşılaştırıldığında, Ariel karakteri dikkat çekici şekilde farklıdır. Aurora ve diğer klasik dönem prensesleri, kendilerine çizilen sınırın dışına çıkmayı hiç akıllarına getirmezler ve kendilerine uygun görülen “kader”i yaşamaya razı olurken Ariel kendi “kader”ini değiştirmek isteyen ve çizilen sınırları sürekli aşan bir karakter olarak dikkat çeker. Kral Triton’a on altı yaşında olduğu gerekçesi ile karşı çıkar, kendi merakının peşinden gider ve insan olabilmek için tehlikeli bir işe kalkışır. Ariel tüm bu yaptıklarının sonucunda ise kendisine ve sevdiklerine zarar vermektan, Kral Triton’un fedakarlığı ve onun sesine aşık

olan Prens Eric'in cesareti ile kurtulur. Anlatı Ariel'i özgür bir karakter olarak göstermekle birlikte, "sınırları aşma çabası"nın nasıl tehlikeli sonuçlar doğuracağını da yine onun üzerinden anlatmaktadır. Adına gösteriler düzenlenen, iri yarı, güçlü ve muktedir Kral Triton, saygı görmenin yanı sıra koyduğu kurallara uyulmasını da ister. Maskülenin koyduğu kurallara ve sınırlarına itaat etmeyen feminen anlatının sonunda ya cezalandırılmakta ya da yine maskülen sayesinde kurtarılmaktadır. Maskülenin rolüne ve şekline bürünen Ursula, anlatının "kötü"sü ve cezalandırılanıdır. Ariel ise aştığı sınırların nasıl sonuçlar doğurduğu ile yüzleşen ve yine maskülenin insafı ve cesareti ile mutluluğa kavuşandır.

Küçük Deniz Kızı, geçiş döneminin klasik dönemden, karakterlerin "girift"leşmesi kadar prenses anlatılarının "farklı" mekanlara kayması ile de farklılaştığını ortaya koymaktadır. Prens anlatıları bakımından geçiş döneminin ilk örneği olan animasyon klasik dönemde alışlagelenden farklı bir uzamda geçmektedir. Animasyonun geçtiği deniz altı ve orada yaşayan canlılar "bilinmeyen"⁷⁰² bir dünyanın görünür kılınmasını sağlar. Bu "gizemli", efsanelerden bilinen dünyanın bir üyesi olan Ariel'in, yaşadığı okyanusun dışındaki hayata, orada yaşayan insanlara ve insanların kullandıkları eşyalara duyduğu büyük ilgi Disney anlatılarında uyandırılan kapitalizme ve tüketime yönelik mesajların önemli örneklerinden biri olarak okunabilmektedir.

4.3.2. *Güzel ve Çirkin* (1991):

Yönetmenliğini Gary Trousdale ve Kirk Wise'in paylaştığı *Güzel ve Çirkin*'in yapımcılığını Don Hahn üstlenmiştir. Senarist ekibinde Linda Woolverton ve Brenda Chapman'ın yanı sıra Roger Allers, Chris Sanders, Burny Mattinson, Kevin Harkey yer almaktadır. *Güzel ve Çirkin*, Altın Küre kazanan ilk animasyon olmakla birlikte Akademi ödülleri'ne aday gösterilen ilk animasyon olma özelliğine de sahiptir.⁷⁰³

⁷⁰² Geçiş döneminin bütününe bakıldığında *Küçük Deniz Kızı*'nda olduğu gibi "bilinmeyen/gizemli/farklı" dünyaların işlendiği görülmektedir. Geçiş dönemine ait diğer prenses anlatılarının da incelenmesinin ardından bu konu yeniden tartışılacaktır.

⁷⁰³ Beauty and the Beast (1991 film), [http://disney.wikia.com/wiki/Beauty_and_the_Beast_\(1991_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Beauty_and_the_Beast_(1991_film)) adresinden alındı

4.3.2.1. Olay Örgüsü:

Anlatı, uzaktaki bir şato görüntüsü ile başlar. Şatoya yaklaşan kameraya paralel dış ses, çok yakışıklı bir prensin “çirkin” bir canavara dönüşme hikayesini anlatır. Yağmurlu bir akşamda bir peri, yaşlı bir dilenci kılığında prensin şatosuna gitmiş ve bir gül karşılığında kendisine sığınacak yer vermesini istemiştir. Fakat Prens, yaşlı kadının görüntüsünü beğenmediği için verdiği gülü kabul etmemiş ve onu kovmuştur. Bir anda güzeller güzeli bir periye dönüşen yaşlı kadın, Prens’i insanlara dış güzelliğine göre muamele ettiği için çirkin bir canavara, şatonun hizmetkarlarını ise çeşitli eşyalara dönüştürmüştür. Prens’e kabul etmediği gül ile birlikte dış dünyayı görebilmesi için sihirli bir ayna bırakan peri, gülün Prens 21 yaşına gelene kadar taze kalacağını, gülün son yaprağı dökülene kadar Prens bir kıza aşık olup kızın da aşkını kazanabilirse büyüünün bozulacağını söyler. Fakat yıllar geçer ve Prens günden güne ümidini kaybeder.

Belle ise mucit babası Maurice ile sakin bir köy hayatı süren, okumaya düşkün ve bu yüzden köylüler tarafından “garip” bulunan güzeller güzeli bir kızdır. Köyün yakışıklı fakat kaba ve düşüncesiz genci Gaston, Belle ile evlenmeyi kafasına koymuştur. Belle’nin babası bir gece yeni buluşunu yakınlardaki bir panayırda tanıtmak için yola koyulur. Fakat Maurice atı ile yol alırken kendisini birden ormanda kaybolmuş bulur. Maurice’in atı etraflarını saran kurtlardan korkup kaçınca yaya kalan Maurice de kendisini gördüğü ilk şatonun bahçesine atar. Burası lanetlenen Prens’in şatosudur. Canavar kısa sürede Maurice’in varlığını fark eder ve onu zindana atar. Maurice’in atı Philippe köye geri döndüğünde Belle babasının başına kötü bir iş geldiğini anlar ve hemen onu aramaya koyulur. Philippe, Belle’yi Çirkin’in şatosuna getirir. Belle kısa süre sonra babasını ve Çirkin’i bulur. Belle Çirkin’in görüntüsünden çok korksa da, babası yerine kendisini tutsak almasını kabul ederek babasının serbest kalmasını sağlar. Maurice kızının tutsaklığına çok üzülerek köye döner ve kızını kurtarmasını yardım etmesi için köylülerden yardım ister. Fakat Gaston dahil olmak üzere herkes Maurice ile anlattığı hikaye yüzünden dalga geçer. Maurice eşyalarını toplayarak kızını tek başına kurtarmaya karar verir. Şatoda kalan Belle ise, korku ve öfke içinde durumuna alışmaya çalışır. Şatonun lanetlenmiş ev eşyaları Lumiere, Cogsworth, Bayan Potts ve oğlu Chip, Belle’e alışması için yardımcı olurken efendileri Çirkin’i de nazik olmaya zorlar. Eşyalar ve

Çirkin, Belle'in büyüü bozabilecek kız olduğunu düşünmektedir. İkili Çirkin'in öfkesi yüzünden önce çatışma yaşasalar da sonunda yakınlaşırlar. Kalbiyle birlikte davranışları da yumuşayan Çirkin, Belle'i mutlu etmek için sihirli aynadan babasını görmesini sağlar. Belle, sihirli aynaya bakıp babasını ormanda tek başına ve zor durumda görünce, Çirkin onun gitmesine izin verir. Belle, babasını bulup köydeki evlerine götürür. Kısa süre sonra Gaston çevirdiği bir oyun ile Maurice'i anlattığı hikaye yüzünden tımarhaneye yatırmak üzere bütün köyü peşine takarak gelir. Amacı Belle'in kendisi ile evlenmesini sağlamaktır. Fakat işler Gaston'un beklediği gibi gitmez, Belle babasının deli olmadığını kanıtlamak için sihirli aynadan Çirkin'i bütün köy halkına gösterir. Gaston bu defa köy halkını Çirkin'in kendilerine zarar vereceğini söyleyerek kandırır. Belle ve Maurice'i bir yere kitler ve kalabalıkla birlikte şatoya doğru yola çıkar. Şatoda ise Belle'in gidişi ile yıkılan Çirkin, zamanın dolmasını beklemektedir. Gaston şatoya gelip, Çirkin'e saldırdığında kendini savunmayacak kadar üzgündür. Fakat hiç beklemediği anda, Belle ve babasının geldiğini görür. Belle'nin çantasına saklanan fincan Chip kilitli kaldıkları yerden çıkmalarını sağlamıştır. Belle'i gören Çirkin, Gaston ile çarpışmaya başlar. Çirkin, Gaston'a zarar vermeden onu bırakır fakat Gaston, Çirkin sırtını döndüğü an onu bıçaklar ve hemen arkasından dengesini kaybedip boşluğa düşer. Yaralanan Çirkin'in yanına gelen Belle, onu kaybetmekten korkarak ağlar ve Çirkin'e onu sevdiğini söyler. Gülün son yaprağı da o esnada düşer. Kısa süre sonra beklenmedik bir şekilde, yerde yatmakta olan Çirkin havaya yükselir ve sihirli bir çemberin içinde yakışıklı bir prens dönüşerek kendisine gelir. Eşyaların üzerindeki büyü de kalkar ve hepsi eski haline döner. Böylece Belle ve yeni hali ile Prens birleşerek sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

4.3.2.2. Animasyondaki Karakterler:

Belle: Güzel, okumaya düşkün, zeki ve cesur bir kızdır. Belle'in okumaya olan merakı bütün köy halkı tarafından "garip" bulunmasına neden olmaktadır. Okuduğu kitaplardan, onlardaki hikayelerden çok etkilenen Belle, köyün küçük ve sınırlı imkanlarının dışına çıkmak istemektedir. Köyün en yakışıklı genci Gaston'un kendisiyle evlenme isteğini sürekli reddeder. Belle, Gaston'un kitaplardan anlamayan, kaba ve kötü biri olduğunu düşünmektedir. Buna karşın Çirkin'in kendisine devasa kitaplığını hediye etmesinden çok etkilenir.

Çirkin: Dış güzelliğe verdiği önem yüzünden cezalandırılan bir prensdir. Çirkin bir canavara dönüşünce daha karanlık ve öfkeli biri haline gelmiştir. Günün birinde yaşadığı şatoya sığınan yaşlı Maurice’i sebepsizce tutsağı yapar. Belle, babasını bulmak için şatosuna geldiğinde, bu defa onu tutsağı haline getirir. Belle’nin kendisini kurtaracak kız olabileceğini düşünse de ona kaba ve sert davranmaktan kendisini alıkoyamaz. Fakat zaman içinde Belle sayesinde yumuşar ve “iç güzelliği” keşfeder. Belle’ye aşık olunca onu babasına dönmesi için serbest bırakır.

Maurice: Belle’nin mucit babasıdır. Dağınık ve heyecanlı bir tiptir ve köyün delisi olarak anılmaktadır. Kızının cesaretlendirmesi ile yeni buluşunu tanıtmak için yola çıktığında, atı Phillipe’i zorla yanlış yola sokarak kendisini zor duruma sokmuştur. Anlatı boyunca güvenilmesi zor bir tip olarak çizilir.

Gaston: Kendini beğenmiş, kaba ve kötü bir gençtir. Köyün en yakışıklısı olarak görülür. Gözüne Belle’ye “kestiren” Gaston, onunla evlenebilmek için elinden gelen bütün kötülükleri yapar. Belle’i “sürpriz” evlilik töreni düzenler, reddedilince gururuna yediremez ve intikam için Maurice’in “tumarhane”ye yatıracak bir oyun çevirir. Belle’nin babası için her şeyi yapacağını düşünen Gaston, bu oyun karşısında Belle’nin babasını kurtarmak için kendisi ile evleneceğini planlamıştır fakat planı tutmaz. Sonunda ise, kendi kötülüğünün kurbanı olur.

Diğerleri: Animasyonun başında dış sesin anlattığı hikayedeki Peri, anlatıda görünmese de önemlidir. Perinin lanetlediği şatonun hizmetkarları Lumiere, Cogsworth, Bayan Potts ve oğlu Chip, Belle ile Çirkin’in aralarını yapmak için bir uğraş verir. Anlatının sonunda, Belle ve Maurice’in kitli kaldıkları yerden kurtulmalarını fincan Chip sağlar, o yüzden anlatının “yardımcı” karakterleri arasında önemli bir yerdedir. Çirkin’in kendisi “kaba” ve “öfkeli” olsa da yardımcılarının hepsi “iyi”dir. Gaston’un etrafındaki yardımcıları ise yine “kötü” kategorisindedir.

4.3.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel

Örnekleme:

Anlatı, “kibirli” bir prens iken peri tarafından cezalandırılan Çirkin’in yine büyülenmiş olan hizmetkarlarıyla birlikte yaşadığı gösterişli şatosu ve Belle’nin babası

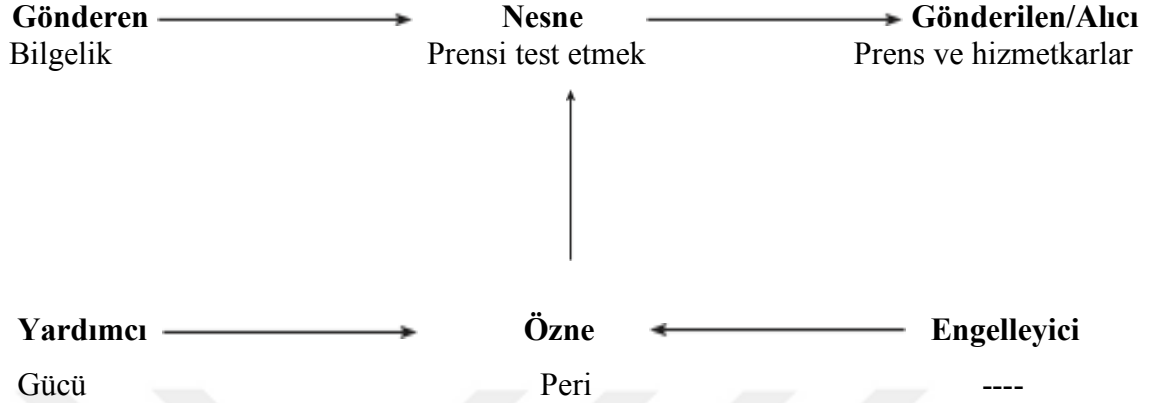
Maurice ile yaşadığı “küçük, sıkıcı, sıradan insanlarla dolu” köyünde geçer. Bu iki mekânın arasındaki “orman” anlatının geçtiği üçüncü bir uzamdır. Köy, Belle ve babası Maurice için “aşılması” gereken bir yerdir. Bir bilim insanı olan Maurice, köyün delisi olarak bilinirken, Belle de farklılığı nedeniyle “garip kız” olarak anılmaktadır. Rutinlerine düşkün köy halkı için Maurice’in bilime, Belle’nin kitaplara olan ilgisi onları “tuhaf”lığın uzamı yapmaktadır. Maurice buluşunu köyün dışında düzenlenen bir panayırda tanıtmaya gittiğinde, ormanda kaybolur. Orman anlatı boyunca “tehlike”nin uzamı olarak görülür. Babasının başının derde girdiğini öğrenen Belle hemen yola düşer ve babasını Çirkin’in şatosunda bulur. Bu düzenleme Belle’yi “cesaret”in uzamı yaparken, babası yerine Belle’yi tutsak alan Çirkin’i “bencil”liğin uzamı yapmaktadır. Anlatı boyunca “kötülük”ün uzamı ise Belle ile evlenmeyi kafasına koyan kendini beğenmiş Gaston olur. Aynı zaman da “aptal”lığın da uzamı olan Gaston, anlatının sonunda kendi kötülüğünün kurbanı olur. Çirkin ise, Belle’ye aşık olduktan sonra onun gitmesine izin vererek “fedakar”lığın uzamı olmaktadır. Anlatının sonunda, Belle ve Çirkin birleşir ve Belle ile babası Maurice “sınıf atlayarak” sınırlı köy hayatının dışına çıkmayı başarmış olur.

Anlatı altı kesitten oluşmaktadır; Prens lanetlendiği giriş kesiti, Belle’yi ve köyünü tanıtan ikinci kesit, Belle’nin babası Maurice’i kurtardığı üçüncü kesit, Belle ve Çirkin’in yakınlaştığı dördüncü kesit, Belle’nin Gaston’un oyununa geldiği beşinci kesit ve Gaston’un cezalandırıldığı, Belle ile Çirkin’in birleştiği altıncı kesit.

1. Kesit: Prens Lanetlenmesi

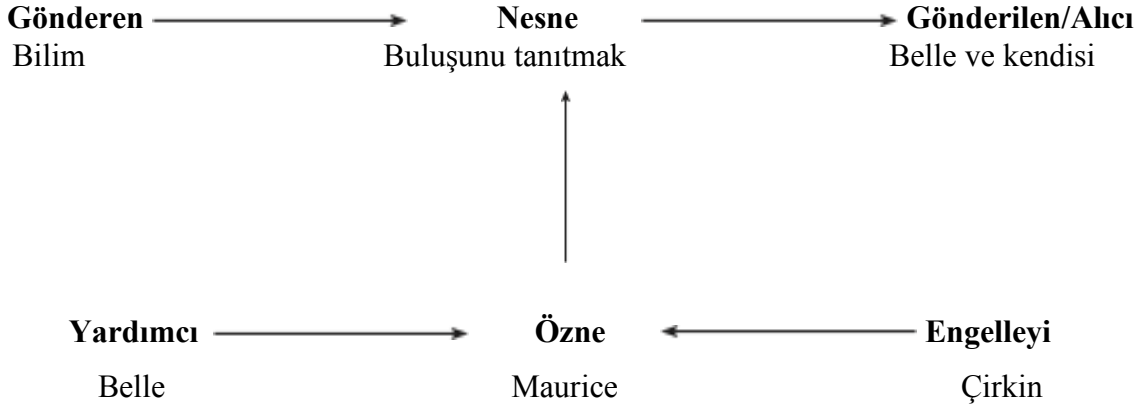
Anlatının ilk kesiti, klasik prenses anlatılarında olduğu gibi, bir şato görüntüsü ve dış sesin anlattığı öykü ile başlar. Anlatının “özne”si yağmurlu bir günde Prens şatosuna sığınmak için yardım isteyen yaşlı kadın kılığındaki peridir. Elindeki gül karşılığı Prensten bir gecelik kalacak yer isteyen yaşlı kadın görüntüsü nedeniyle reddedilir. Gülü kabul etmeyen Prens, yaşlı kadını kovar. Bunun üzerine yaşlı kadın gerçek güzelliğinin içeride olduğunu söyler ve güzeller güzeli bir periye dönüşür. Peri dış güzelliğe aldandığı için prensi çirkin bir canavara dönüştürür. Prens hizmetkarları da çeşitli eşyalara dönüşürken şatonun her yerine lanetli büyü yayılır. Çirkin’e dış dünyayı görebilmesi için sihirli bir ayna bırakan Peri, büyüünün bozulması için 21. yaş gününe

kadar aşık olması gerektiğini söyler ve gider. Güzelliğini kaybeden “kibirli” Prens, yeni çirkin halinin yarattığı durumun öfkesi ile gündün güne daha umutsuz birine dönüşür.



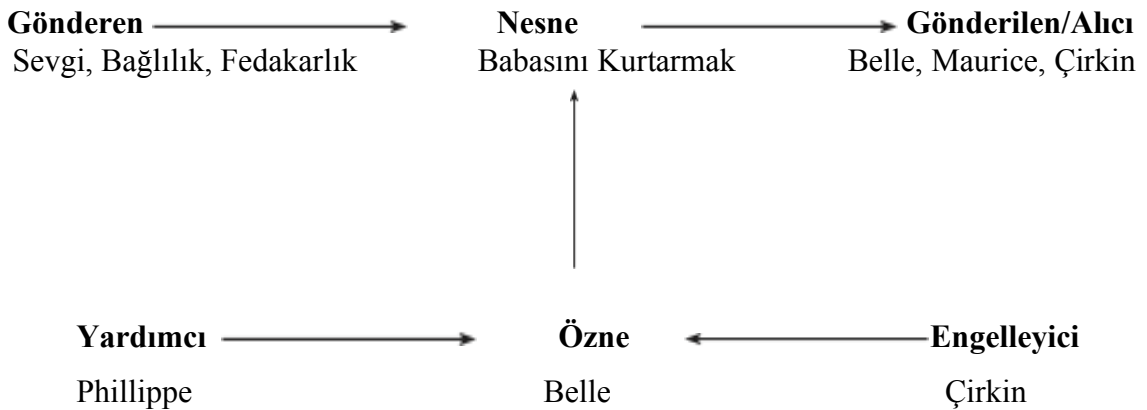
2. Kesit: Maurice'in Uzaklaşması

Belle, yeni doğan günün ilk ışıklarıyla evinden dışarı çıkar. Elinde kitabı ile şarkı söyleyerek dolaşmaktadır. Belle'yi her gören onun “garip”liği hakkında konuşurken Belle de, köy hayatının sıradan ve sıkıcılığı ile ilgili bir şarkı söylemektedir. Yolda köyün bütün kızlarının hayran olduğu Gaston ile karşılaşır Belle. Her isteğini elde edebileceğini düşünen “kendini beğenmiş” bir avcı olan Gaston, Belle'nin elindeki kitabı alır ve çamura atarak bir kadının kitap okumasının iyi olmadığını söyler. Gaston'u “ilkel” bulan Belle, bir şekilde onu atlatır ve evine varır. Belle'nin mucit babası yeni işi üzerine çalışırken yine bir yanlışlık yapmış ve küçük bir patlamaya sebep olmuştur. Maurice bir daha yeni bir buluş üzerine çalışmayacağını söylerken Belle, babasını cesaretlendirir. Maurice yeniden dener ve buluşu çalışır. Ertesi sabah buluşunu tanıtmak için bir panayıra doğru yola çıkar. Ormanda yolunu kaybeden Maurice, atı Phillippe'in ısrarına rağmen daha karanlık yola sapar ve kendisini bir anda etrafı kurtlarla çevrili şekilde bulur. Atı korkup kaçınca Maurice kurtlar yüzünden ilk gördüğü şatoya sığınır.



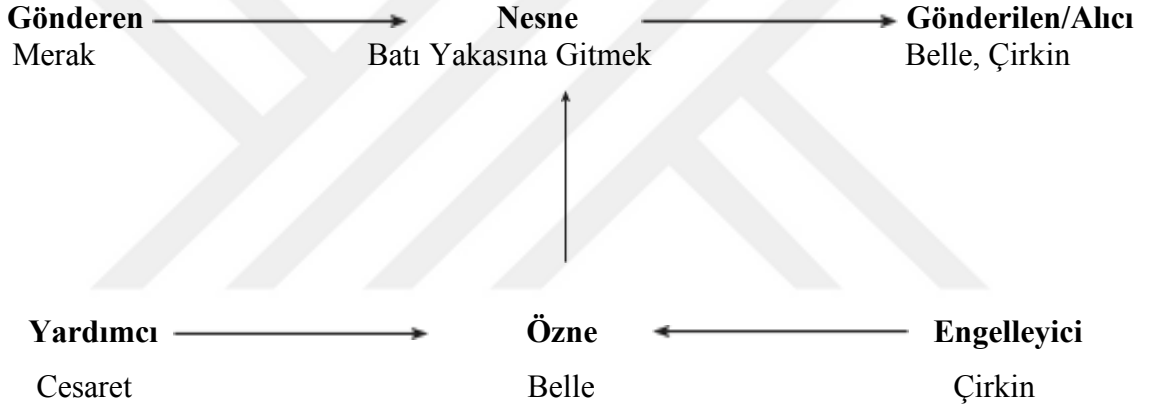
3. Kesit: Belle'nin Kendini Feda Etmesi

Köyde yalnız kalan Belle ise kendisine “sürpriz düğün” yapan Gaston ile uğraşmaktadır. Belle kendini beğenmiş Gaston’u “akıllıca” atlatsa da Gaston’un reddedildiği için öfkelenmesine mâni olamaz. Bu arada Maurice’in atı Phillippe köye yalnız başına dönünce, Belle babasının başına kötü bir şey geldiğini anlar ve onu aramaya koyulur. Phillippe’in yardımı ile lanetli şatoya gelen Belle kısa sürede babasını tutsak edildiği kulede bulur. Belle’nin babasını bulmasının hemen ardından Çirkin çıkagelir ve şatosuna gelen ikinci yabancı ile karşılaştığı için daha da hiddetlenir. Belle, babasının yerine kendisini tutsak almasını söyleyerek Çirkin’den ne kadar korksa da babası için kendisini feda eder. Çirkin, Belle’nin teklifini kabul eder ve Maurice’ı serbest bırakır. Kızının tutsaklığı karşısında büyük üzüntü duyan Maurice köyüne döner ve Gaston’un da aralarında bulunduğu köy halkına Çirkin’i ve Belle’yi tutsak almasını anlatarak kızını kurtarmasına yardım etmelerini ister. Fakat kimse Maurice inanmaz. Maurice de kızını tek başına kurtarmak için yola çıkar.

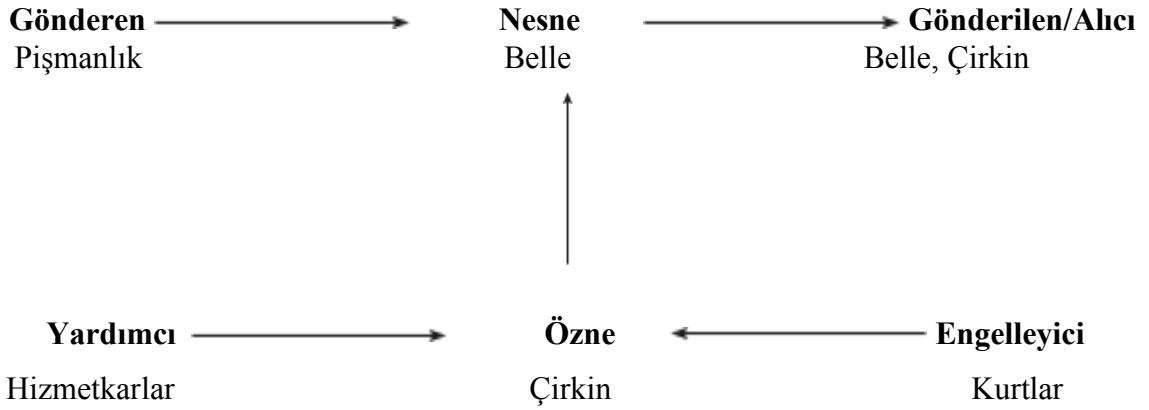


4. Kesit: Belle'in Yasağı Çiğnemesi ve Çirkin'in Bağışlayıcılığı

Belle, Çirkin sebep oldukları karşısında öfkelidir. Şatonun hizmetkarları Belle'nin büyüü bozabilecek kız olabileceği düşüncesi karşısında umutlanırlar. Çirkin de aynı şeyi düşünse de belli etmek istemez. Hizmetkarların kibar olmasına dair öğütlerini dinlemez ve Belle'e kaba davranmaya devam eder. Çirkin, Belle'e şatonun her yerine gidebileceğini ama Batı kanadına asla gitmemesini söyler. Fakat merakına yenik düşen Belle perinin bıraktığı gülün saklı tutulduğu şatonun Batı yakasına gider ve Çirkin tarafından orada yakalanır. Sözünün dinlenmemesi karşısında daha da öfkelenen Çirkin, Belle'ye çok hiddetli karşılık verir. Belle de söz versem de daha fazla burada kalamam diyerek şatoyu terk eder.

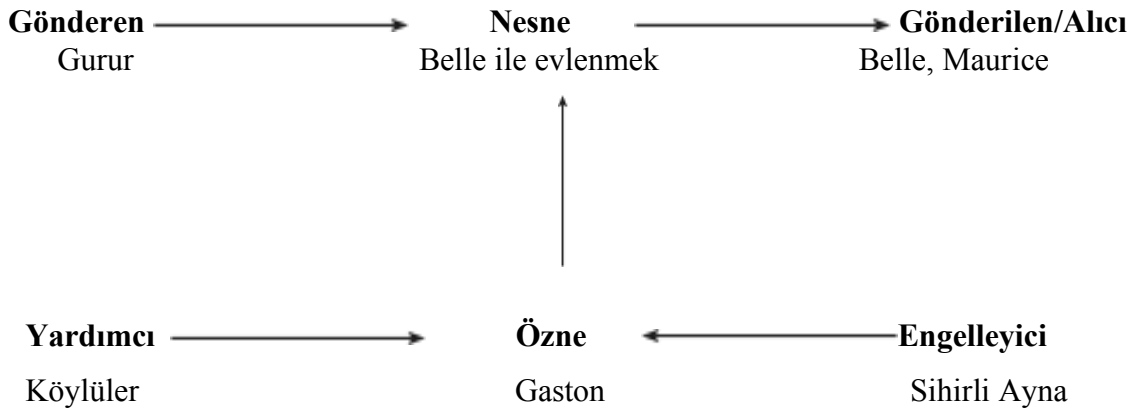


Phillippe ile ormana doğru yol alan Belle'nin etrafı kısa süre sonra kurtlarla çevrilir. Belle kurtları atlatmaya çalışsa da başarılı olamaz. Belle'nin kurtların arasında yalnız kaldığı anda birden Çirkin çıkagelir ve kurtlarla boğuşur. Çirkin çok kötü yaralansa da bütün kurtların dağılmasını sağlar. Belle kendisi için kurtlarla dövüşen Çirkin'i şatoya geri götürür. İkili önce kavga etse de sonunda anlaşmaya başlar. Belle, Çirkin'in yarasını temizleyip sarar. İlerleyen günlerde Çirkin de Belle'ye bütün kitaplarını hediye eder. Sonunda ikili yakınlaşır. Belle, Çirkin'in "içindeki güzelliği" görmüş ve ortaya çıkarmasına yardım etmiştir.



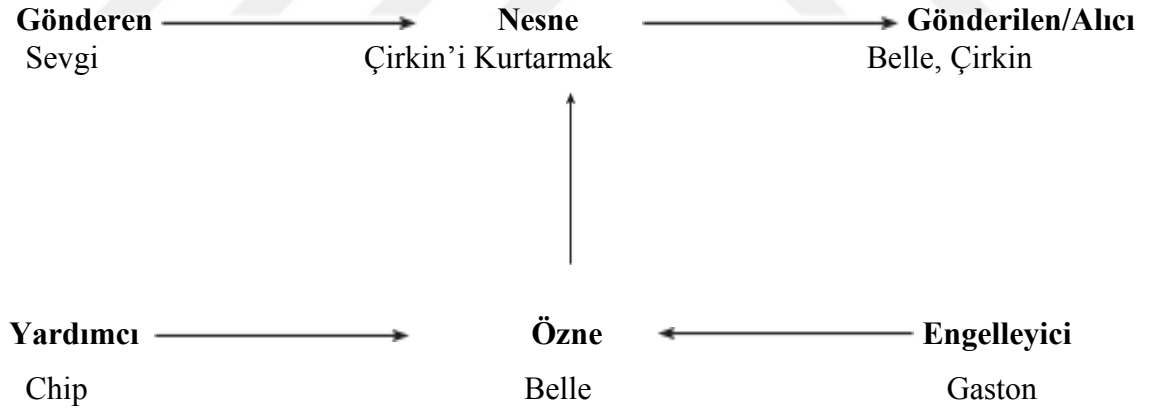
5. Kesit: Gaston'un Kötülüğü

Çirkin, babasını özleyen Belle'ye, babasını görmesi için sihirli aynasını verir. Belle sihirli aynadan babasının ormanda yalnız ve ölmek üzere olduğunu görür. Bunun üzerine Çirkin, Belle'nin gitmesine izin verir, giderken de Belle'ye sihirli aynayı verir ve kendisini unutmamasını ümit eder. Babasını hasta bir şekilde bulan Belle onu hemen köydeki evlerine götürür. Bu arada Gaston, anlattığı canavar hikayesi yüzünden Maurice'i "tumarhane"ye atırma tehdidi ile Belle'i evlenmeye ikna etme üzerine bir plan yapmıştır. Bütün köylüleri arkasına alan Gaston, Belle'ye babasının tumarhaneye gitmesine mani olmak istiyorsa tek yapması gerekenin kendisi ile evlenmek olduğunu söyler. Belle "asla" diyerek Gaston'a karşı çıkar ve Maurice'in anlattıklarının gerçek olduğunu kanıtlamak için sihirli aynadan Çirkin'i herkese gösterir. Çirkin'i gören Gaston bu defa köylüleri canavar ile korkutur ve bütün köyü arkasına alarak Çirkin'in şatosuna doğru yola koyulur. Belle ve Maurice'i de evlerinin altındaki depoya kilitler.



6. Kesit: Çirkin'in Dönüşümü ve Evlilik:

Çirkin'in başına bir şey gelmesinden korkan Belle çaresizce depoda dolaşır dururken, çantasına saklanmış olan Chip, Maurice'in buluşunu çalıştırarak deponun kapısını kırar ve Belle ile Maurice'in serbest kalmasını sağlar. Atı Phillippe'e atlayan Belle babası ile şatoya ulaştığında Gaston'un Çirkin'e saldırdığını görür. Çaresizce sonunu bekleyen ve Gaston'a karşı koymayan Çirkin, Belle'yi görünce Gaston ile çarpışır ve onu etkisiz hale getirir. Gaston, Çirkin'e kendisine zarar vermemesi için yalvarınca Çirkin Gaston'un canını bağışlar. Belle'nin geri dönüşüne çok sevinen Çirkin, Belle'ye yöneldiği an Gaston arkasından bıçağı ile saldırır. O an dengesini kaybeden Gaston yüksekte düşerken Çirkin de yaralanır. Belle, Çirkin'in başına gider ve ağlar, ölmek üzere olan Çirkin'e onu sevdiğini söyler. Kısa süre sonra beklenmedik bir şekilde, gökten inen bir ışık Çirkin'i sarar ve havaya kaldırır. Çirkin havadan yakışıklı bir prens dönüşerek yere iner. Büyünün kalkması ile eski haline dönen Çirkin ile Belle böylece birleşir. Şatonun hizmetkarları da insan hallerine döner ve Maurice'nin de dahil olduğu kutlamada Belle ile Çirkin, sonsuza kadar sürecek mutluluğa adım atarlar.



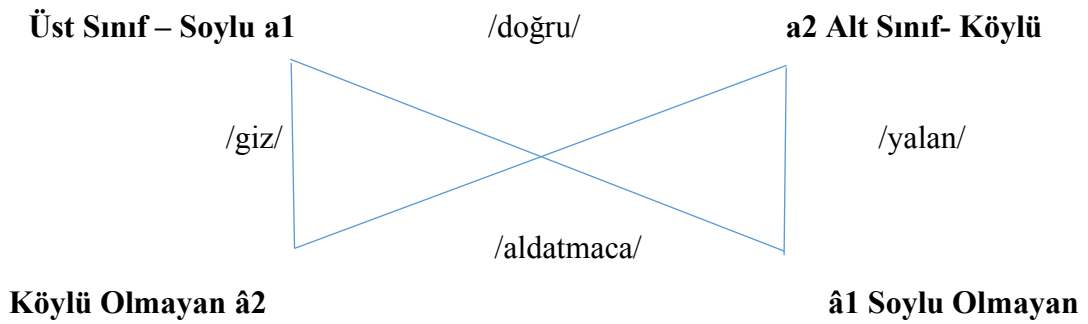
4.3.2.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen ile Çözümleme:

Anlatının düzenlemeleri klasik dönem prenses anlatılarını andırmaktadır. Şato görüntüsü ile başlayan anlatının ikinci kesitinde köy hayatı tanıtılmaktadır. Şato hayatı ve sakinleri ile köy hayatı ve köy sakinleri arasında bir karşıtlık kurulmaktadır. Şatonun sahibi Prens kibri yüzünden cezalandırılan kibirli bir gençtir. Köyün en “yakışıklı” genci

Gaston da kendini beğenmiş genç bir avcıdır. Anlatıda iyi- kötü karşıtlığı, Çirkin ile Gaston üzerinden üst sınıf- alt sınıf karşıtlığı ile bağlantılı şekilde kurulur. Bir prens olan Çirkin, kibri yüzünden cezalandırılmış olsa da, içinde açığa çıkmayı bekleyen bir iyilik duygusu vardır. Avcılık yapan bir köylü olan Gaston ise, köyün kızlarını kendisine hayran bırakan dış güzelliğine rağmen kötüdür. Anlatıda Çirkin ve Belle arasında da “hükmeden” maskülen ile “itaat eden” feminen karşıtlığı kurulmaktadır. Sonuncu karşıtlık ise içerisi- dışarı arasında kurulan karşıtlıktır.

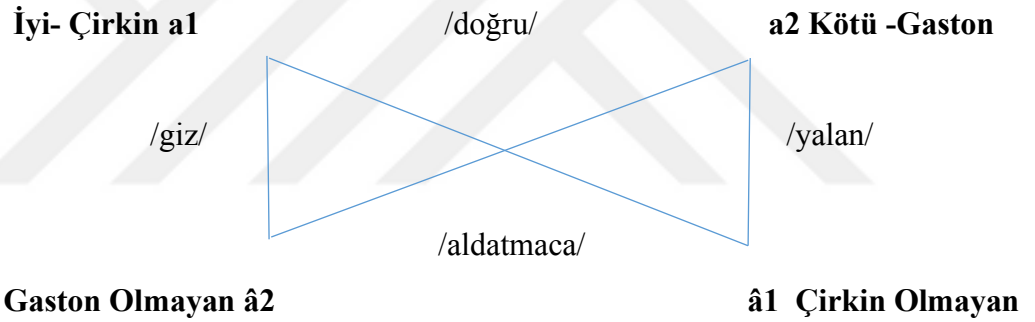
1. Üst Sınıf (Soylu) – Alt Sınıf (Köylü) Karşıtlığı:

Şatonun görüntüsü ile başlayan anlatı, şatoda yaşayan Prens ve hizmetkarların cezalandırılmasının ardından Belle'nin yaşadığı köye dair görüntüler ile devam eder. Köye dair düzenlemeler, köy halkını “dar görüşlü, sıkıcı ve sıradan” gösterir. Belle'yi kitap okuduğu için “garip kız” olarak, Maurice'i bilim ile uğraştığı için “deli” olarak isimlendiren köylüler, kendini beğenmiş Gaston'un her dediğine hiç sorgulamadan inanan ve onun peşinden giden insanlardır. Şatodaki yaşayan hizmetkarlar ise, her ne kadar korksalar da efendileri Çirkin'i yönlendirebilmektedir. Anlatıda, şatodaki hizmetkarların “soylu”luğuna dair düzenlemeler ile köylülerin “sıradan”lığına dair düzenlemeler karşıtlık oluşturmaktadır. Buna göre, anlatı şatoda yaşayanları “soylu” ve “köylü olmayan”ı içerecek şekilde tanımlarken, köy halkını “soylu olmayan”ı içerecek şekilde tanımlamaktadır.



2. İyi (Çirkin) / Kötü (Gaston) Karşıtlığı:

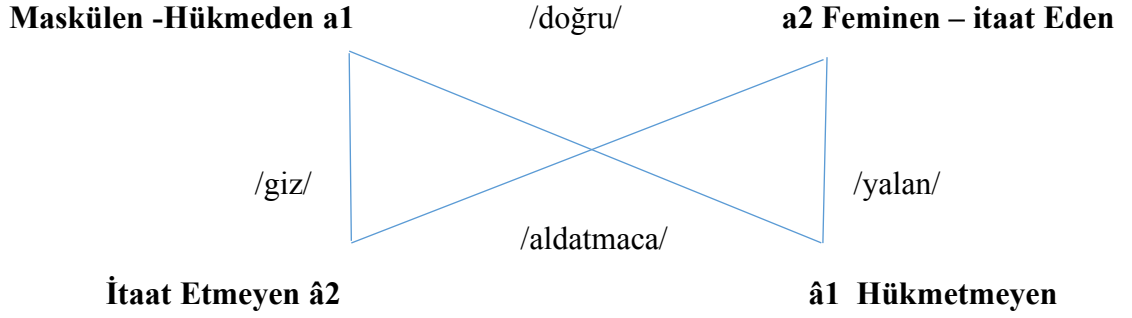
Soylu – köylü karşıtlığı Çirkin ve Gaston arasındaki karşıtlık ile ilişkilidir. Anlatı Çirkin’in “iyilik”ini soyluluğunun bir uzantısı olarak kurar. Gaston’un kötülüğü de yine “köylü”lüğünün bir uzantısıdır. Çirkin sahip olduğu kitaplar ile Belle’yi etkilerken, Gaston, Belle’nin kitabına saygısızlık ederek onun hoşnutsuzluğunu kazanmaktadır. Kitap metaforu ona sahip olan Çirkin ile ona hareket eden Gaston arasındaki karşıtlığı pekiştirmektedir. Kitabın kendisi “soylu”luğun bir nişanesi olarak anlatıda yer alır. Çirkin, anlatının başında kibri yüzünden cezalandırılmış olsa da Belle sayesinde içindeki “iyilik” ve güzellik ortaya çıkar. Belle’yi etkileyen Çirkin’in soyluluğunun uzantılarıdır; kütüphane, yemek salonu, süslü kıyafetler ve dans. Bu bağlamda anlatı “iyi”yi Çirkin ve onun soyluluğunun uzantıları üzerinden tanımlarken; “kötü”yü Gaston ve Gaston’un özellikleri üzerinden temsil etmektedir.



3. Maskülen (Hükmeden) / Feminen (İtaat Eden) Karşıtlığı:

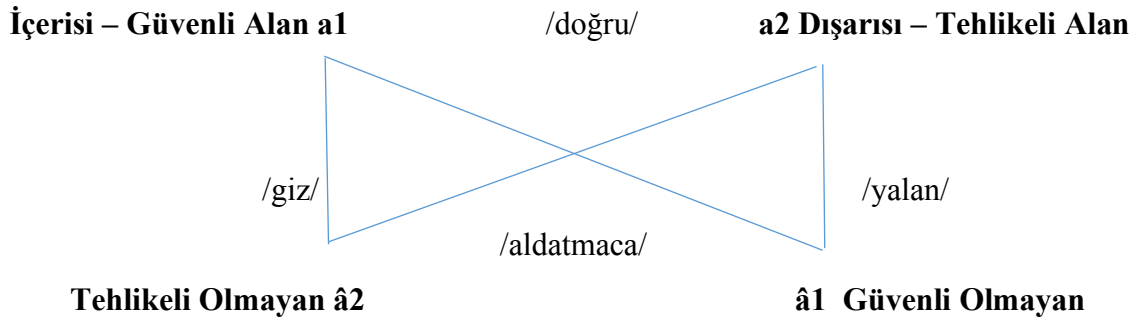
Anlatıda kurulan karşıtlıklardan bir diğeri ise, Çirkin ile Belle arasında kurulan hükmeden ve itaat eden karşıtlığıdır. Çirkin anlatının “hükmeden”idir. Şatosuna gelen Maurice’i sebepsiz yere tutsak alır. Babasının serbest kalması için yerine geçen Belle’ye de hükmetmek ister. Belle, Gaston’un kendisi ile evlenme çabalarını akıllıca atlatmış olsa da Çirkin’in kendisini tutsak almasını sorgulamaz ve durumu kabullenir. Bu bağlamda anlatı “hükmeden” masküleni Çirkin üzerinden kurarken, bunu yapabilmesini soyluluğuna bağlar. Anlatıda şatonun büyüklüğü, sihirli eşyaların sevecenliği ve kendisine sundukları gösterişli eğlencelerden etkilenen Belle üzerinden de “soylu” maskülene itaat eden feminen temsili inşa edilmektedir. Çirkin, önce sert sonrasında ise daha sevecen şekilde Belle’ye hükmeder. Belle de önce gönülsüz sonra gönüllü şekilde

Çirkin'e itaat eder. Anlatı bu düzenlemeler ile “soylu” masküleni, “hükmeden” ve “itaat etmeyen”i içerir şekilde tanımlar. Femenin ise Belle üzerinden “itaat eden” olarak temsil edilir, bu temsil “hükmetmeyen”i de içerir.



4. İçerisi (Güvenli Alan) – Dışarı (Tehlikeli Alan) Karşıtlığı:

Belle üzerinden içerisi ve dışarı arasında “güvenli alan” ve “tehlikeli alan” karşıtlığı kurulmaktadır. Belle, Çirkin'in yasakladığı Batı yakasına girip orada yakalandığında Çirkin'in öfke patlaması ile karşılaşır ve daha fazla şatoda kalamayacağını söyleyerek kaçmayı dener. Fakat atı Phillippe ile ormanda ilerlerken etrafını birden kurtlar sarar. Onu kurtaran Çirkin olur. İkinci seferde de sihirli aynadan babasına bakan ve Çirkin'in izni ile şatodan ayrılan Belle, babasını bulup köye döndüğünde Gaston'un çevirdiği tehlikeli oyunun içinde bulur kendisini. Bu defa da şatonun bir üyesi olan Chip sayesinde kurtulur Belle. Anlatı, Belle için “içerisi”ni “güvenli alan” olarak tanımlarken; “dışarı”nı “tehlikeli alan” şeklinde temsil etmektedir.



4.3.2.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Güzel ve Çirkin</i> (1991)		
Karşıtlıklar:	Üst Sınıf (Soylu)	Alt Sınıf (Köylü)
	İyi (Çirkin)	Kötü (Gaston)
	Maskülen (Hükmeden)	Feminen (İtaat Eden)
	İçerisi (Güvenli Alan)	Dışarı (Tehlikeli Alan)

Tablo 4.6 *Güzel ve Çirkin* (1991) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Geçiş Dönemi'nin "klasik" dönem prenses anlatıları ile biçimsel olarak en çok benzeşen örneği *Güzel ve Çirkin*'dir. Klasik bir masaldan uyarlanmış olması animasyonun anlatısal açıdan da klasik dönem ile benzeşmesi sonucunu doğurmuştur. Anlatının açılış kesitinin bir şato görüntüsü ve dış ses ile olması bu benzerliği açıkça görünür kılar. Bunun yanı sıra, anlatının baş kadın kahramanı olan Belle'nin köy hayatının dışına çıkmak isteği klasik dönem prenseslerinde olduğu gibi, "pragmatik" bir istek olarak düzenlenmiştir. Belle, köylü Gaston'un buyruklarına boyun eğmezken, soylu "maskülen" in çizdiği sınırların dışına çıkmaz. Anlatıda, diğer geçiş döneminin kadın protagonistlerinde olduğu gibi bir "özgürlük" görünümü söz konusudur. *Güzel ve Çirkin*'de Belle'ye bu "özgür"lüğü sunan kitaplardır. Belle kitap okuduğu için köyün diğer kızlarından ayrılır. Anlatıda Belle'den farklı olan –mesela kitap okumayan- kızlar, Belle'nin peşinde olan Gaston'a hayran olan "şuh" görünümlü kızlardır. Bu "öteki" kızların köyün en yakışıklı genci Gaston ile evlenmekten başka bir istekleri yoktur. Belle'nin bu "seçkin"liği bilim ile uğraşan babası ile ilişkilidir. Belle'nin protagonist olması da "seçkin"liğinin bir uzantısıdır. Anlatıda kurulan karşıtlıkların hepsinde soylu – köylü karşıtlığının uzantıları hissedilir. Çirkin, kibirli bir prens olduğu için cezalandırılrsa da, içindeki "iyi" bir şekilde ortaya çıkar ve bu iyilik hali soyluluğu ile ilişkili düzenlemeleri barındırır. Gaston üzerinden ise köylüler "kaba, aptal, dar görüşlü ve kurnaz" olarak temsil edilir. Belle, Gaston'a karşı koyarken Çirkin'e itaat ederek maskülen – feminen karşıtlığında feminenin "soylu" maskülene itaat etmesi temsilini oluşturur. Belle, "soylu" maskülenin sınırlarının dışına çıktığında başına hep tehlikeli

işler gelmektedir. Bu da feminen için “içerisi”nin güvenli olduğu, “dışarı”nın tehlikeli olduğu düzenlemesini çoğaltmaktadır.

Güzel ve Çirkin animasyonu, kurduğu anlatı ve temsil düzenlemeleri ile, “soylu” sınıfın seçilmiş olma özellikleri sayesinde mutluluğa erişmesini klasik dönemdeki gibi kurar. Belle’nin kitaplara duyduğu sevgi ise “geçiş” döneminin kadın protagonistlere yüklediği “özgürlük miti”nin bir aracı haline gelir. Animasyon ile ilgili en dikkat çeken düzenleme ise, kadın protagonistin “soylu” maskülenin hükümdarlığına girmekte “gönüllü” olmasıdır.

4.3.3. *Alaaddin* (1992):

Binbir Gece Masalları’ndan yer alan *Alaaddin*’in Sihirli Lambası masalından uyarlanan *Alaaddin*’in yönetmenliğini John Musker ve Ron Clements paylaşmaktadır. Yapımcılığını Ron Clements ve John Musker’in üstlendiği animasyonunun senaryosunu Ted Elliott ve Terry Rossio kaleme almıştır. Masalın senaryolaştırılma sürecinde, yola çıkılan metin büyük oranda değiştirilmiştir.⁷⁰⁴

4.3.3.1. Olay Örgüsü:

Gizemler ve büyüün şehri Akrahahan’da karanlık bir gecede, karanlık yüzlü bir adam çölde uzun zamandır aradığı mucizeler mağarasını bulur ve anlaştığı hırsıza mağaranın içinden kendisine lambayı getirmesini söyler. Uzun bir uykudan uyandırılan mağara, kendisine sadece içi dışından daha güzel olan, “çöplükteki bir elmas”ın girebileceğini söyler ve ikazını dinlemeyen hırsızı yutar. Karanlık yüzlü Cafer isimli adam Sultan’ın veziridir ve amacı Sultan’ın yerine geçmektir. Bunun için kendisine sihirli lambayı getirecek “çöplükteki elmas”ı bulmaya karar verir. Bu kişi, açlığını durdurmak için maymunu ile hırsızlık yapan *Alaaddin*’dir.

Cafer’in amacından habersiz olan Sultan’ın en büyük derdi kızı Yasemin’inin evlenmesini sağlamaktır. Yasemin ise, yasaların gereği olan bir evlilik yapmak istemeyen, özgürlüğüne düşkün ve sarayın dışındaki dünyaya karşı büyük merak duyan bir prenestir. Bir gün kılık değiştirip sarayın dışına çıkan Yasemin, kısa sürede başını

⁷⁰⁴ *Aladdin*, [http://disney.wikia.com/wiki/Aladdin_\(1992_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Aladdin_(1992_film)) adresinden alındı

belaya sokar ve tesadüf eseri orada bulunan Alaaddin'in kendisini beladan kurtarması ile ikilinin yolları kesişmiş olur. İkili kısa sürede yakınlaşır. Ta ki Cafer'in muhafızları gelip ikisini ayırana kadar. Cafer, çevirdiği oyun ile Yasemin'i pazar yerinde tanıştığı genci yasaların gereği öldürdüğüne ikna eder. Zindana attığı Alaaddin'i ise, yaşlı bir mahkum kılığına girerek kandırır. Alaaddin'e altınlarla dolu mucizeler mağarasını anlatır ve oradaki altınlar sayesinde bir prens kadar zengin olup Yasemin'e kavuşabileceğini söyler. Yaşlı mahkumun sözüne inanan Alaaddin, onunla birlikte mucizeler mağarasına gider. Yaşlı mahkum, Alaaddin'den sadece lambayı bulmasını ister, sonra istediği kadar altını kendisine alabilecektir. Mağara ise Alaaddin'i büyük kırmızı elmasa dokunmaması için uyarır. Maymun arkadaşı ile mağaraya giren Alaaddin, karşılaştığı bir sihirli halının yardımıyla lambayı bulur. Fakat o an maymunu Abu, büyük kırmızı elması görür ve büyülenerek onu yerinden oynatır. Bunun üzerine mağara öfkelenir ve içinde bulunan her şeyi kısa sürede yok eder. Alaaddin, maymunu Abu'yu da alarak sihirli halının yardımı ile mağaranın ağzına ulaşır. Fakat onları beklemekte olan yaşlı mahkum, Alaaddin'i elindeki lambayı alarak mağaraya geri iter. Sonunda Alaaddin kendisini, mağaranın derinliklerinde hapsolmuş bulur. Ne yapacağını kara kara düşünürken maymunu Abu, yaşlı mahkumdan geri çaldığı lambayı Alaaddin'e uzatır. Lambayı merakla elinde evirip çeviren Alaaddin, farkında olmadan lambanın içindeki Cin'in serbest kalmasını sağlar. Cin, kendisini Alaaddin'e tanıtır ve üç dilek hakkı bulunduğunu söyler. Alaaddin, üçüncü dileği olarak Cin'i serbest bırakacağı sözünü verir ve ilk dilek olarak prens olmayı diler. Kısa süre sonra, şaşalı bir kalabalık ile Sultan'ın sarayına Prens Ali olarak girer. Yasemin ilk başta Prens Ali ile ilgilenmese de kısa sürede kılık değiştiren Alaaddin, kendisini sevdirebilir. Yaşlı mahkum kılığında çaldığı lambayı yine kaybeden Cafer'in, Sultan'ın yerine geçmek için yeni planı ise Yasemin ile evlenmektir. Bu yüzden Prens Ali'yi ortadan kaldırmak için onu muhafızlarına yakalattırır ve oyun ile lambayı yeniden çalar. Sonunda Cin'in kontrolünü ele geçiren Cafer, Sultan'ı kukla, Yasemin'i de kendisi ile evlenmeye razı olmadığı için köleye çevirir. Alaaddin, tek bir dilek hakkı kalan Cafer'i Cin'in kendisinden daha güçlü olduğunu söyleyerek kızdırır. Bunun üzerine en güçlü Cin olmak için dilekte bulunan Cafer, Alaaddin'in oyununa gelmiş olur. Bir cin olarak ne kadar güçlü olursa olsun lambaya hapsolmesi gerekir. Lambaya hapsolan Cafer'in ardından her şey normale döner. Son bir dilek hakkı kalan Alaaddin, Cin'e verdiği sözü tutar ve onu serbest bırakır. Sultan ise kızı Yasemin ile Alaaddin'in bir araya gelebilmesi

için yasaları değiştirir. Ve böylece herkes için mutlu son olur.

4.3.3.2. Animasyondaki Karakterler:

Alaaddin: Maymun arkadaşı Abu'dan başka kimsesi olmayan Alaaddin, temiz kalpli, neşeli ve hareketli bir hırsızdır. Sadece karnını doyumak için çalan Alaaddin, gerektiğinde çaldığını başkalarıyla paylaşacak kadar da merhametlidir. Fakir hayatı sarayın içindeki hayatın nasıl geçtiğini merak etmekle geçer. Pazar yerinde kim olduğunu bilmeden prenses Yasemin ile tanışır ve aşık olur. Sihirli lambayı bulduğunda Yasemin ile birlikte olabilmek için Cin'in kendisini bir prense dönüştürmesini ister. Prens Ali'ye dönüşüp Yasemin'in prenslerle ilgilenmediğini anladığında, Cin'in “kendin ol” öğütlerine sırt çevirir. Kendisinin “bir lağım faresi” olduğuna ve kendisi olduğunda sevilmeceğini düşünmektedir. Bu yüzden Yasemin, onun kimliğini ortaya çıkarmaya çalıştığında yine yalan söyler. Kendisi olmamak için Cin'e verdiği, onu özgür bırakma sözünü de tutmaz. Fakat Cin, Cafer'in eline geçince sözünü tutmayışından dolayı pişmanlık duyar. Anlatının sonunda Alaaddin, Cafer'i akli ile yener ve eline geçen ikinci şansta Cin'i özgür bırakır. Kendisi ve dürüst olmanın bedeli olarak da Sultan tarafından ödüllendirilir ve Yasemin ile evlenebilir.

Cafer: Sultan'ın yerine geçmek isteyen kötü kalpli vezirdir. Sürekli kılık değiştirip karanlık işler çevirir, en büyük isteği Sultan olmasını sağlayacak olan sihirli lambayı bulmaktır. Sultan'ı büyü yeteneği ile etkisi altında tutar. Sihirli lambayı elden kaçıınca Sultan olabilmek için Yasemin ile evlenmeyi kafasına koyar. Bunun için kılık değiştirip Prens Ali olan Alaaddin'i muhafızlarına yakalatır ve ondan kurtulmaya çalışır. Fakat sonunda “en güçlü” olma hırsı yüzünden Alaaddin'in oyununa kanar ve kendisini bir lambaya hapseder.

Yasemin: Sultan'ın güzeller güzeli kızıdır. Babasının onu sürekli yasaların gereği olan bir evlilik yapmaya zorlamasından sıkılmıştır. En büyük isteği sarayın dışındaki dünyayı görmek, gerçek insanlarla tanışmaktır. Öte yandan sarayın dışındaki dünya hakkında hiçbir bilgi ve tecrübesi yoktur. İlk tecrübesinde manav tezgahından aldığı elmayı ücret ödemedi için hırsızlıkla suçlanır ve ceza olarak eli kesilecekken Alaaddin sayesinde bu işten kurtulur. Zeki ve kabiliyet gücü yüksek olan

Yasemin, bir hırsız olmasına rağmen Alaaddin'den hoşlanır. Prens Ali'nin Alaaddin ile aynı kişi olduğunu en başından fark eder ve gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar.

Sultan: Sarayın ve ülkenin başındaki kişidir. Kızı Yasemin'in evlendiğini görmek ister, bunun için çok güvendiği veziri Cafer'den yardım ister. Cafer'in kendisini büyü ile kontrol altında tuttuğunu çok sonra anlar. Çocuksu, neşeli ve zayıf bir yönetici olarak gösterilir. Fakat anlatının sonunda, kızının aşık olduğu Alaaddin ile evlenebilmesi için yasayı değiştirecek kadar kızına düşkün bir babadır.

Cin: Lambada yaşayan "inanılmaz kozmik güç ve dar bir yaşam alanına sahip" neşeli, güçlü ve esprili bir yaratıktır. Alaaddin tarafından uzun uykusundan uyandırılır. Kendisini bulan kişiye "sahip" diyen Cin, her sahibine üç dilek hakkı sunmaktadır. Alaaddin kendisine "sen ne dilerdin?" diye sorduğunda, "özgür olmayı dilerdim" der. Anlatının sonunda dileği gerçek olur ve özgürlüğüne kavuşur.

Diğerleri: Anlatının diğer karakterleri, Cafer'in yardımcısı kötü papağan Iago ile Alaaddin'in yardımcısı maymun Abu ve mağarada karşısına çıkan sihirli halıdır. Iago, Cafer'in Sultan'ın yerine geçmesi için Yasemin ile evlenmesi fikrini ortaya atar, Cafer gibi kötülük için çalışır. Abu ise, ekmeğini aç çocuklar ile paylaşacak kadar merhametlidir. Fakat mağarada yasak taşı çalmaya yeltenecek kadar hırsızlık konusunda kontrolsüzdür. Sihirli halı da canlı bir varlık olmamakla birlikte anlatıda önemli yer tutar. Alaaddin'in Cafer'in neden olduğu tehlikeleri atlattığı sihirli halının yardımıyla olur.

4.3.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

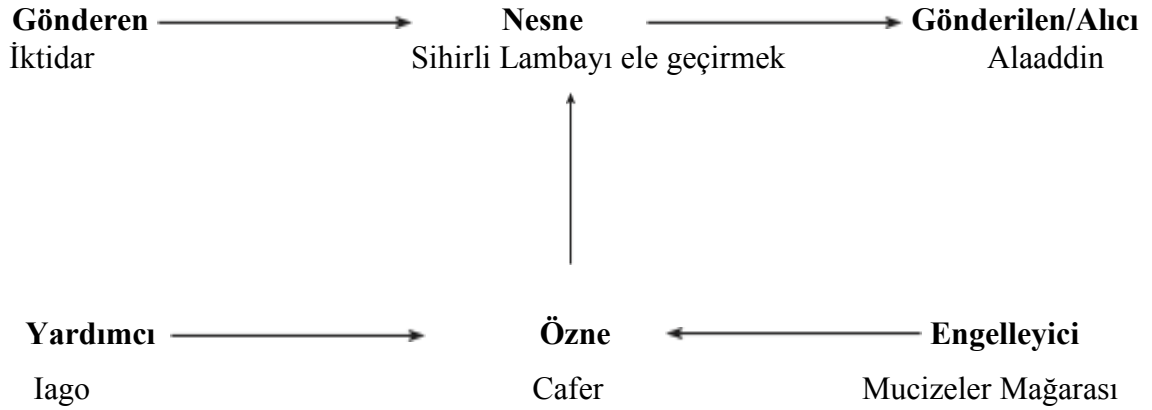
Anlatı, olaylar, sırlar ve büyü şehri olarak anılan Akrahahan'da geçer. Anlatının başında fiziksel olarak da görülen, hikayeyi anlatan dışses Akrahahan'ı "her gafil aptalın av olabileceği topraklar" olarak tanımlar. Anlatıda seyircinin gördüğü ilk karakterin, anlatının "kötü"sü olan Cafer oluşu, dışsesin Akrahahan tanımını pekiştirir. Akrahahan anlatı boyunca, hırsızlık cezası olarak ellerin kesildiği, sokak gösterilerinde kılıç yutan adamların olduğu, "pis" sokaklarında koyunların gezdiği, kapalı mekanlarda "civeli" kadınların hazır bulunduğu bir yer olarak temsil edilir. Akrahahan'ın Sultan'ının, sinsi Cafer'in kontrolü altında olması Akrahahan'ı güvensizliğin uzamı haline getirmektedir.

Anlatı boyunca Sultan, safça bir çocuksuluğun ve bu yüzden güvensizliği çağrıştıran değişkenliğin uzamı olarak temsil edilir. Sultan'ın kızı Yasemin ise, babasının saflığına ve Cafer'in kontrolü altındaki haline karşın, kendi hayatı üzerinde söz sahibi olmak ister. Bu düzenlemede Yasemin kavrayış gücünün ve zekanın uzamı olarak temsil edilir. Fakat yasaların kendisine çizdiği sınırları zorlasa da Sultan'ın sözü olmadan onları aşamayan Yasemin, aynı zamanda “bağımlılığın” da uzamı olmaktadır. Anlatıda “iyilik”in uzamı ise, “çöplükteki elmas” olan Alaaddin'dir. Alaaddin, anlatı boyunca yanlış işler yapsa da sonunda doğruyu bulan “içi dışından daha güzel olan”dır. Anlatının sonunda, “kötü”nün cezalandırılması da onun zekası ve iyiliği sayesinde olur.

Anlatının kesitlerini ise, Cafer'in mucizeler mağarasını bulması, Alaaddin'in pazar yerinde Yasemin'i kurtarması, Cafer'in kılık değiştirip Alaaddin'i mucizeler mağarasına girmek için kandırması, Alaaddin'in Cin'i bulması, Cin'in Cafer'in eline geçmesi ve Alaaddin'in Cafer'i zekası ile alt edip Cin'i serbest bırakması olmak üzere altı kesitte incelemek mümkündür.

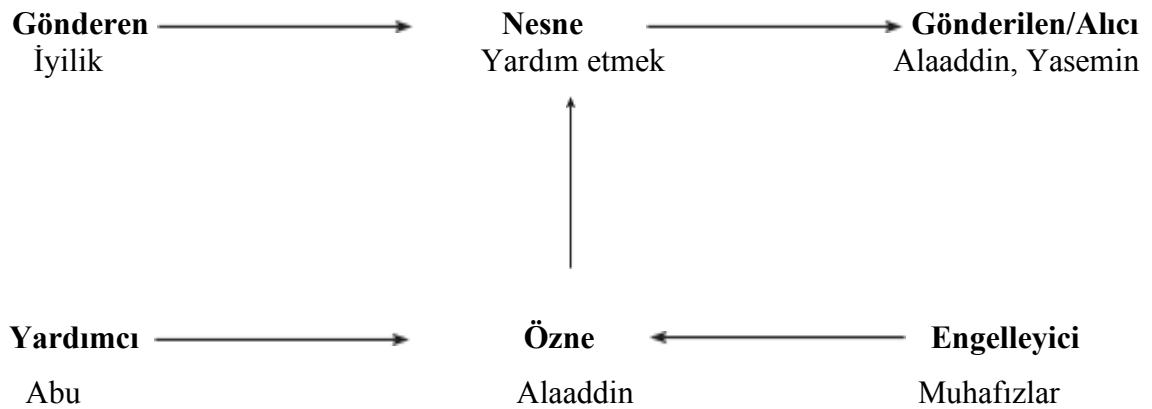
1. Kesit: Tanıtım ve Suça Katılma

Anlatının ilk kesiti, bir dış sesin anlatının karakterlerini ve olayların geçtiği yeri tanıtmaları ile başlar. İlk kesitin “özne”si karanlık yüzlü karanlık işler peşinde olan Cafer'dir. Cafer karanlık bir gecede çölün ortasında kendisine mucizeler mağarasını bulmasını sağlayacak hırsız bekler. Hırsız, “birkaç kelle kesmek zorunda kalsa da” gerekli anahtarı Cafer'e getirir. Sonunda kendisine “nesne”sini verecek olan mucizeler mağarasını bulan Cafer, kendisine anahtarı getiren hırsıza mağaraya girmesini söyler. O an mağara dile gelir ve içeri yalnızca “çöplükteki elmas”ın girebileceğini söyler ve kendisini dinlemeyen hırsızı yutarak kesitin “engelleme”si olur. Kendisini “gönderen”i olan iktidara ulaştıracak sihirli lambaya ulaşamayan Cafer, “yardımcısı” Iago ile “çöplükteki elmas”ı bulmaya karar verir.

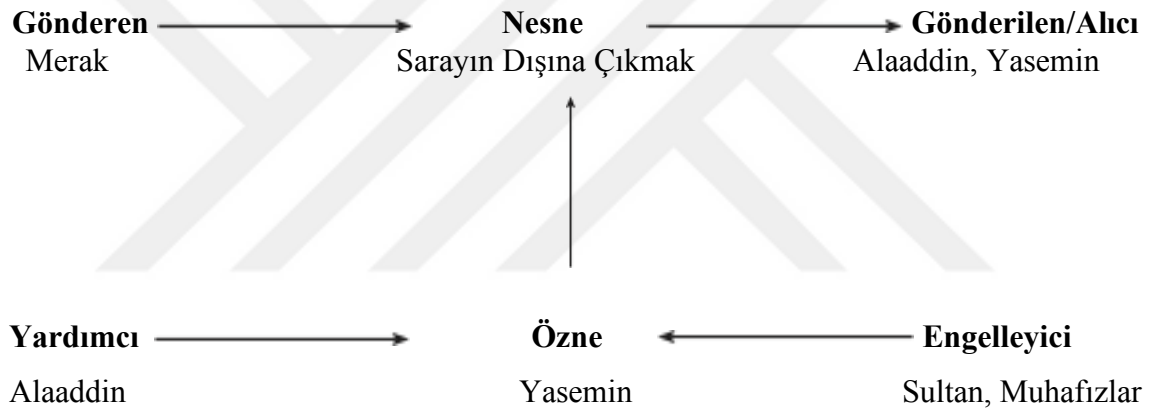


2. Kesit: Yardım, Alaaddin'in Yasemin'i Kurtarması

Anlatının ikinci kesiti, Alaaddin'in ekmek çaldığı ve sarayın muhafızlarından kaçtığı sahne ile başlar. Karnını doyurmak için ekmek çalan Alaaddin'in kaçış sahnesine Akrabahan'ı tanıtan görüntüler eşlik eder. Muhafızları atlatıp kuytu bir köşede ekmeğini maymunu Abu ile bölüşen Alaaddin, tam o esnada çöplüğü karıştıran iki küçük çocuğu fark eder ve ekmeğini onlara verir. Kesit, kesitin "özne"si Alaaddin'in "gönderen"inin iyilik olduğu üzerine kuruludur. Alaaddin'in kesitteki ikinci iyiliği, saraya atı ile yaklaşan Prens'in önüne çıkan iki küçük çocuğa kırbacı ile vurmasına mani olmasıdır. Bu davranışı Yasemin ile görüşmeye gelen prensi çok kızdırır. Prens çocukları kurtarıırken çamura düşen Alaaddin'e "lağımdan gelen bir fare" olduğunu söyler. Alaaddin bu sözün üzerine bıkkın bir halde harabesine döner, burası Sultan'ın sarayının tam karşısındadır. Alaaddin, saraya bakarak hayallere dalar.

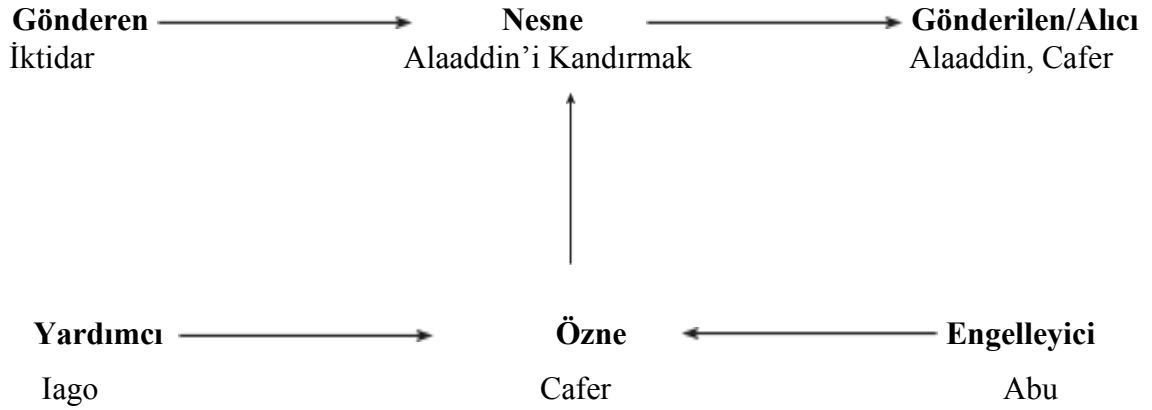


Sarayda ise Prenses Yasemin, kendisine gelen görücüyü utandırarak geri gönderir. Sultan kızının evliliğe olan tutumu karşısında üzgün ve çaresizdir. Yasemin ise, yasaların bir gereği olarak evlenme zorunluluğu karşısında bunalmış hissetmektedir. Sonunda kılık değiştirerek “gönderen”i olan dış dünyaya duyduğu merak ile sarayın duvarlarını tırmanarak kaçır. Ertesi sabah Alaaddin ile Abu karınlarını doyurmak için karpuz çalarken, manavın elmalarından bir tanesini alıp karnı aç bir çocuğa veren Yasemin’i görür. Alaaddin, Yasemin’den gözlerini alamazken, satıcı parası olmadığını anladığı Yasemin’in hırsızlık gerekçesiyle elini kesmeye davranır. Alaaddin satıcıya mani olur ve Yasemin’i kurtarır. İkili peşlerine takılan muhafızlardan kaçarak Alaaddin’in harabesine varır. Kısa sürede yakınlaşan Alaaddin ve Yasemin tam birbirlerini öpecekken muhafızlar tarafından yakalanır.



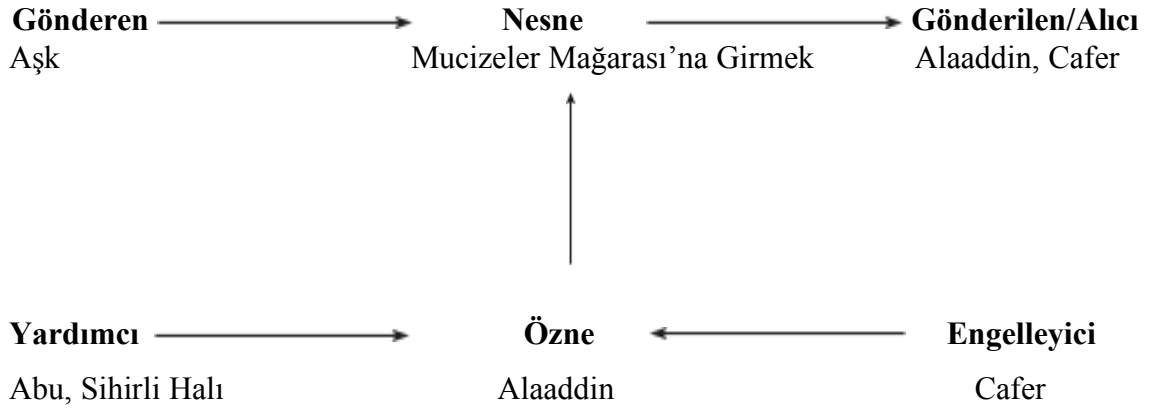
3. Kesit: Kötülük, Cafer’in Kılık Değiştirerek Alaaddin’i Kandırması

Muhafızları gönderen, sihirli küreden kendisine sihirli lambayı getirebilecek olanın Alaaddin olduğunu öğrenen Cafer’dir. Alaaddin’i zindana attıran Cafer, Yasemin’e Alaaddin’in hırsızlık yüzünden idam edildiğini söyler. Büyük üzüntüye kapılan Yasemin, Cafer’e “Zorla evlendirilmenin en azından iyi bir tarafı var. Kraliçe olunca senden kurtulma yetkisine sahip olacağım” der. Alaaddin ise, atıldığı zindanda pazar yerinde tanıştığı kızın prenses olduğunu öğrenmenin şoku ile kendi kendine konuşmaktadır. O an zindandan başka bir ses gelir. Yaşlı bir mahkum kılığında giren Cafer, Alaaddin’e aşık olduğu prenses Yasemin ile evlenebilmeyi vaat eder. “Altın kimdeyse kanun ondadır” diyerek Alaaddin’i mucizeler mağarasına gitmeye ikna eder.

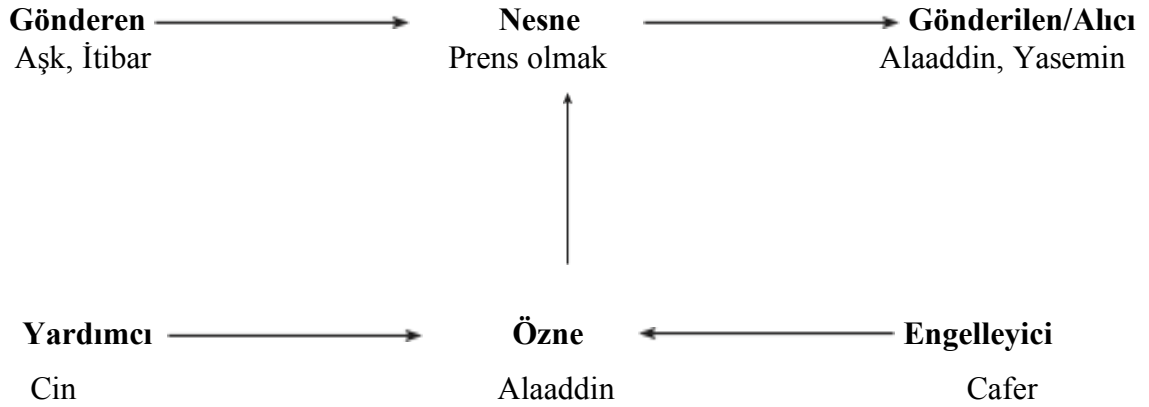


4. Kesit: Büyülü Nesnenin Alınması, Aladdin'in Sihirli Lambayı Bulması:

Alaaddin ve yaşlı mahkum mucizeler mağarasına varır. Mağara, Alaaddin'i görünce yeniden dile gelir ve Alaaddin'e dilediğini alabileceğini ama lanetli elmasa dokunmamasını söyler. Yaşlı mahkumun tek isteği ise Alaaddin'in kendisine lambayı getirmesidir. Maymunu Abu ile altınlarla dolu mağaraya giren Alaaddin, gördükleri karşısında büyük şaşkınlık yaşar. Uçan halıyı görünce Alaaddin'in şaşkınlığı daha da artar. Halının yardımı ile koca mağaranın içinde lambayı bulur. Alaaddin yaşlı adamın neden istediğine akıl erdiremeden lambaya baktığı esnada, Abu yasak elması yerinden oynatır. Yanlış yaptığını anlayan Abu taşı hemen yerine koysa da mağara çığneden yasak karşısında sinirlenir ve bir anda bütün altınlar eriyerek lavlara dönüşür. Uçan halı, Alaaddin'in yardımına yetişir ve zar zor mağaranın ağzına Alaaddin'i ve maymunu Abu'yu ulaştırır. Alaaddin'i beklemekte olan yaşlı mahkum, kendisine lambayı vermesini söyler. Alaaddin lambayı verdiğinde ise, yaşlı mahkum onu mağaranın ağzından boşluğa geri iter. Abu yaşlı mahkuma mani olmaya çalışsa da sonunda iki arkadaş kendilerini mağaranın dibinde bulur, mağaranın bütün çıkış kapıları kapanmış bir vaziyette. Alaaddin, yaşlı mahkumun kendisini kandırdığını fark eder ama artık çok geçtir. O an Abu, yaşlı mahkumlar çaldığı lambayı çıkarır. Alaaddin, şaşkınlıkla lambayı kurcalarken birden içinden büyük, mavi bir Cin çıkarır.

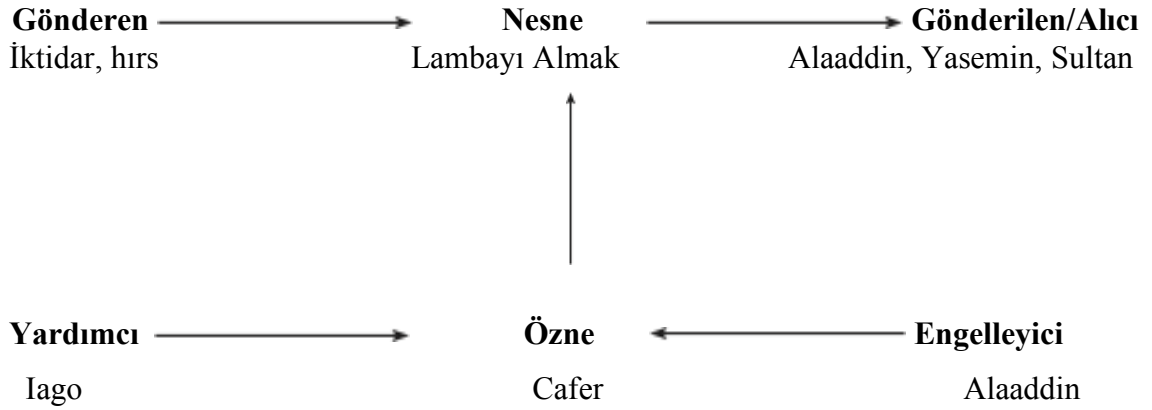


Lambanın sihirli olduğunu anlayan Alaaddin, Cin'den üç dilekte bulunma hakkı olduğunu öğrenir. Cin "Silahlar artık senin elinde" der, "Dile benden ne dilerse, yaparım her şeyi ben." Alaaddin, Cin'e "Sen ne dilerdin?" diye sorar. İlk defa bir "efendi"si tarafından sorulan bu soru karşısında şaşırarak "Özgür olmayı dilerdim" der. Alaaddin, ilk iki dilekten sonra üçüncü dileğinde Cin'e onu serbest bırakacağı sözünü verir. İlk dileği olarak da Yasemin ile evlenmek için bir prens dönüşmeyi ister. Alaaddin, Prens Ali olarak gösterişli bir şekilde saraya girer ve Sultan tarafından takdir görür. Yasemin, diğer prenlere olduğu gibi Prens Ali'ye karşı da ilgisiz davranır. Fakat Prens Ali'nin Alaaddin'e olan benzerliği Yasemin'in dikkatinden kaçmaz. Prens Ali kılığında her ne kadar kendisini gizlemeye çalışsa da Yasemin, geçirdikleri zaman içinde Alaaddin ile Prens Ali'nin aynı kişi olduğunu ortaya çıkarır. Cin, Alaaddin'e sürekli kendisi olmasını söyler. Alaaddin ise kendisi olursa bir "lağım faresi" olduğu gerçeğinin ortaya çıkacağından korkmaktadır. O yüzden Yasemin'e saray hayatından sıkıldığı için arada pazar yerinde olduğu gibi kılık değiştirdiği yalanını söyler. İkili birlikte geçirdikleri gecenin sonunda, ilk tanışmalarında olduğu gibi yakınlaşır. Alaaddin, çok mutlu bir şekilde Yasemin'in yanından ayrılmasının hemen üzerine Cafer'in muhafızları tarafından yakalanır.



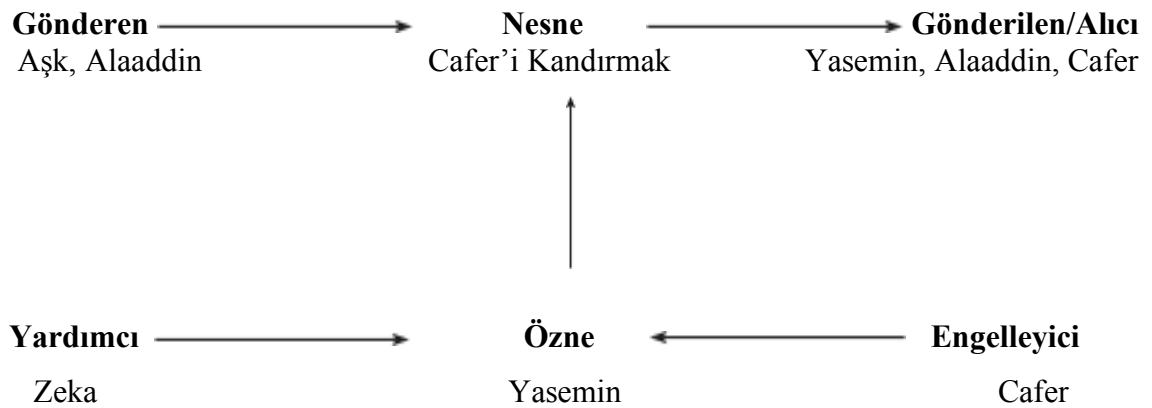
5. Kesit: Biçim Değiştirme ve Cin'in Cafer'in Kontrolüne Geçmesi

Muhafızlar, Alaaddin'i ayağına bağladıkları ağırlık ile denize atar. Denizin dibine çöken Aladdin'in şapkasından düşen lambadan Cin çıkar ve Alaaddin'i kurtarır. Bu esnada Cafer, Sultan'ın yanına gitmiş ve iktidarı ele geçirmenin yolu olarak bulduğu Yasemin ile evlenme planı için Sultan'ı büyülemiştir. Sultan, Yasemin'in yanına gider ve "Evleneceğin kişi Cafer'dir" der. Yasemin şaşkına döner, Alaaddin de hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkar ve Cafer'in asasını kırarak Sultan'ın üzerindeki büyüü bozar. Cafer'in niyetinin Sultan'ın yerine geçmek olduğunu herkes anlamış olur. Sultan'ın muhafızları Cafer'i zindana atmak için yakalar fakat Cafer son bir büyü ile kendisini yok eder. Cafer tam giderken Alaaddin'in şapkasında sakladığı lambayı görür. Sultan, Yasemin ile Prens Ali'nin evleneceğini halkına duyururken Cafer, papağanı Iago ile lambayı çalma planı yapar. Alaaddin, Cin'e verdiği onu serbest bırakma sözünden prens kalmaya devam edebilmek için vaz geçer. Hayal kırıklığına uğrayan Cin, "Herkes yalan söylüyorsun, bana söylemesen dışlandığımı düşüncektim." der. Alaaddin, Prens Ali kılığında söylediği yalanların huzursuzluğu ile beklerken Yasemin'in sesini duyar ve o sesin peşinden gider. Aslında duyduğu Yasemin'in sesini taklit eden Iago'dan gelmektedir. Alaaddin, lambayı odasında bırakınca Iago onu kolayca ele geçirir. Sonunda sihirli lambayı ele geçiren Cafer'in ilk dileği Sultan'ın yerine geçmek olur, ikinci dileği ise dünyanın en güçlü büyücüsü olmaktır. Büyücü gücüyle Cafer, Alaaddin'i çok uzaklara yollar, Sultan'ı bir kuklaya çevirir, Yasemin'i ise kölesi yapar.



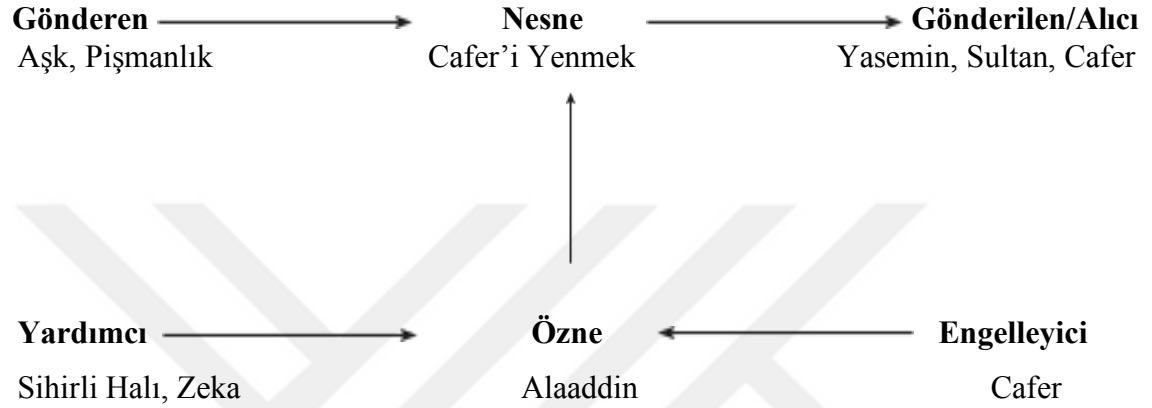
6. Kesit: Güç İşi Yerine Getirme, Alaaddin'in Caferi Yenmesi:

Kendisini karlarla kaplı bir uçurumda bulan Alaaddin, Cin'e verdiği sözü tutmadığı için çok pişmandır. Alaaddin "geri dönmem gerek" der ve yürümeye başlar. O an kendisi ile birlikte gelen uçan halıyı bulur ve onun yardımıyla Akrahahan'a hızla geri döner. Alaaddin döndüğünde Cafer, üçüncü dileğini dilemek üzeredir, Yasemin'in kendisine aşık olmasını ister. Cin, tam aşık etmeye muktedir olmadığını söyleyecekken, Alaaddin'in geldiğini ve lambayı almaya yöneldiğini gören Yasemin ona yardımcı olmak için Cafer'e aşık olmuş numarası yapar. Dileğinin gerçekleştiğini sanan Cafer, Yasemin'in aşık hallerine önce inanır fakat Alaaddin'in yansımasını görünce numara yaptığını anlar.

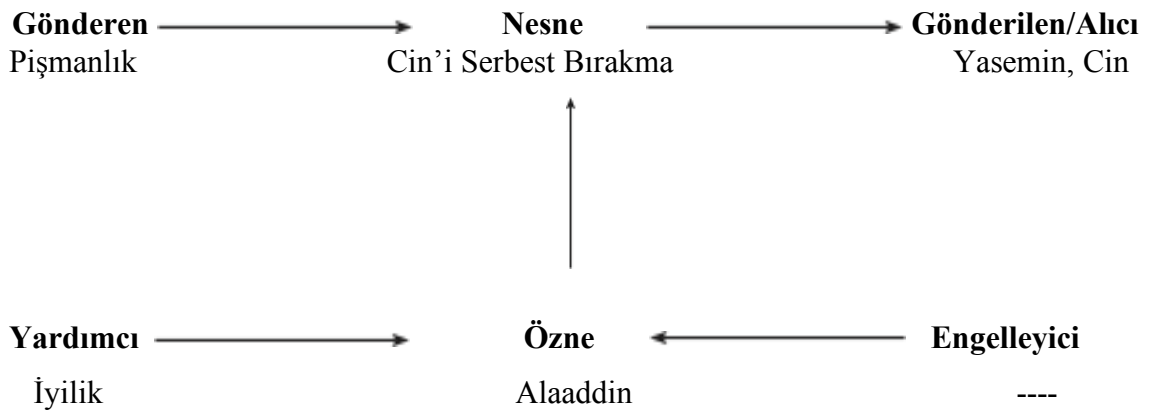


Öfkelenen Cafer, gücü ile herkese karşı koyar, büyük bir yılanı dönüşür ve Alaaddin'i yakalayarak sıkır. Herkesten güçlü olduğunu söyleyen Cafer'e, en güçlü olanın Cin olduğunu söyler Alaaddin, Cafer'e gücünü veren Cin'dir, bu durumda Cafer

“ikinci güçlü”dür. Buna öfkelenen Cafer, üçüncü dileği olarak en güçlü Cin olmayı diler. Cin, Cafer’in dileğini gerçekleştirir ve onu en güçlü Cin’e dönüştürür. Cafer, büyüdükçe büyür sonrasında ise hızla küçülerek bir lambanın içine hapsolür. Alaaddin, Cafer’in hapsoldüğü lambayı eline alır ve “inanılmaz kozmik güç ve dar bir yaşam alanı, bunu sen istedin” der.



Cafer’in lambaya hapsolmasının ardından herkes eski haline döner. Gerçek kimliği ortaya çıkan Alaaddin, yalan söylediği için Yasemin’den özür diler. Yasemin, “seni anlıyorum, şu aptal yasa” der. Cin ise üçüncü dileğin olarak prens olmayı dilemesini söyler. Fakat Alaaddin, kullanmadığı üçüncü dileği için Cin’e verdiği söz tutmayı seçer ve onu özgür bırakır. Olan biteni gören Sultan ise, yasayı değiştirme kararı alır. Alaaddin’e değerli bir insan olduğunu kanıtladığını söyler, Yasemin kimi isterse onu seçebilecektir. Böylece aşıklar kavuşur.



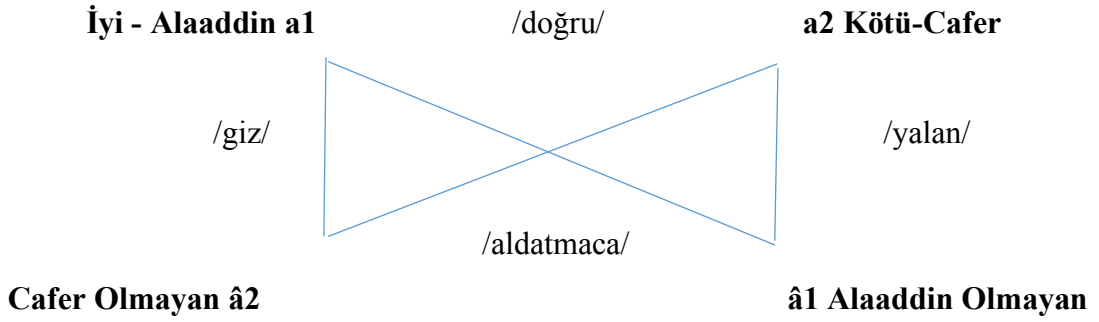
4.3.3.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle

Çözümleme:

Alaadin, anlatının geçtiği yere dair düzenlemeleri ile çok tartışılan ve dikkat çeken “geçiş” dönemi animasyonlarından biridir. Anlatıda Alaaddin ve Cafer üzerinden iyi / kötü karşıtlığı kurulduğu görülmektedir. Anlatıda ayrıca maskülen / feminen, içerisi/ dışarısı, efendi/ köle karşıtlıkları kurulmuştur. Maskülen “yasa koyan”ı, onu değiştirme gücüne sahip olanı temsil ederken feminen buna uymak, itaat etmek zorunda olmandır. İçerisi / dışarısı karşıtlığı, zenginliklerde dolu “saray” ile fakirliğin mekanı olan “sokak” arasında kurulmaktadır. Sarayın içindeki bolluk bereket ve “cennet” görüntüsüne karşın, sokaklar tehlikeli, hırsızların ve koyunların gezindiği yerlerdir. Efendi / köle karşıtlığında ise, köle olan “bağımlı” Cin ile ona hükmeden “efendi”leri arasındaki karşıtlık incelenmektedir. Cin, ne kadar güçlü olursa olsun kendisine hükmedenin emrinden dışına çıkamaz.

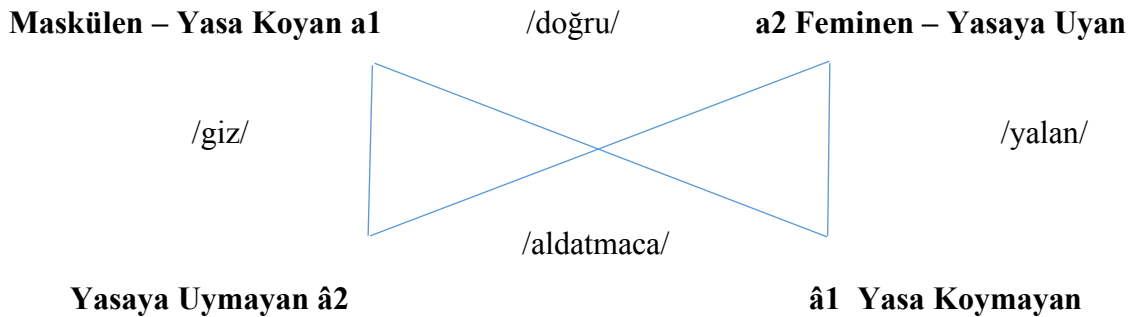
1. İyi (Alaaddin) / Kötü (Cafer) Karşıtlığı:

Anlatının en “düz” karakteri, kötülüğünden hiç şüphe edilmeyen Cafer’dir. Fiziksel olarak da karanlık ve çirkin bir görüntüye sahip olan Cafer, iktidarı ele geçirmek için her türlü kötülüğü yapar; büyü yapar, yalan söyler, kılık değiştirir. Anlatıda “çöplüğün içindeki elmas” olarak tanıtılan Alaaddin de hırsızlık yapar, yalan söyler ve kılık değiştirir. Fakat bunları iktidara sahip olmak için değil, karnını doyurmak, Prenses Yasemin ile evlenebilme şansını kazanmak ve korumak için yapar. Alaaddin, ekmek çalar fakat aç çocuklara verir, Cin’e verdiği sözü tutmadığında doğan sonuçlardan pişmanlık duyar ve ikinci şans eline geçince sözünü tutar. Anlatının sonunda Alaaddin, akli ile Cafer’in hırsından faydalanarak onun cezalandırılmasını sağlar. Bu bağlamda anlatı Cin’e hükmederek iktidar sahibi olmak isteyen, hırslarını kontrol altında tutamayan Cafer’i “kötü” olarak tanımlarken; Alaaddin üzerinden “iyi”yi “Cafer olmayan” olarak kurmaktadır.



2. Maskülen (Yasa Koyan) / Feminen (Yasaya Uyan) Karşıtlığı:

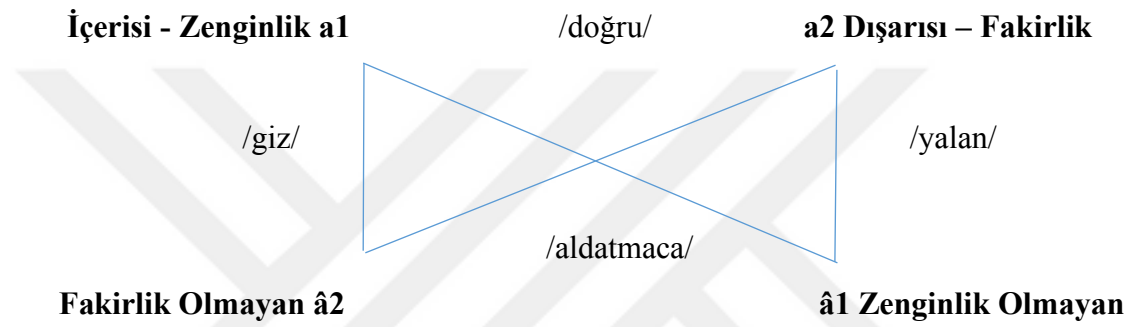
Anlatıda yer alan ve bir ismi olan tek feminen karakter Yasemin'dir. Onun dışında görülen kadın karakterlerin hepsi "isimsiz"dir ve fiziksel olarak birbirini andıracak şekilde çizilmiştir. Yasemin, kendisine koyulan yasalar gereği bir prens ile evlenme zorunluluğundan ve saray hayatının baskısından çok sıkılmıştır. Bu sınırların dışına çıkmak için zorlansa da "yasa"ları değiştirme gücüne sahip değildir. Anlatının sonunda, Alaaddin'i gerçek kimliğine rağmen sever fakat yasalar bir prens ile evlenmeyi zorunlu tuttuğu için onunla vedalaşması gerekir. Sultan o an bu yasayı değiştirmeye karar verir. Anlatı Yasemin'in zekası ile Sultan'ın çocuksuluğu arasında bir zıtlık oluştursa da, nihai olarak masküleni "yasa koyan", onu değiştiren ve "yasaya uymayan"ı içerek şekilde kurarken, femineni "yasaya uyan" ve "yasa koymayan"ı içeren olarak düzenlemektedir.



3. İçerisi (Zenginlik) / Dışarısı (Fakirlik) Karşıtlığı:

Akrabahan şehrinde geçen anlatı, şehrin kapalı ve açık mekanları arasında bir karşıtlık kurar. Sultan'ın kızı Yasemin'in ile yaşadığı sarayın ve mucizeler mağarasının "içerisi", tüketmesi zor zenginliklerle doludur. Alaaddin'in ve diğerlerinin yaşadığı sokaklar ise fakirliğin ve zorbalığın mekanıdır. Aç çocukların çöpleri karıştırdığı

sokaklarda gösteri yapan adamlar kılıç yutmakta, ateşe basmakta, insan ve hayvan pislikleri küçük tepecikleri oluşturmaktadır. Yasemin için “dışarı” hiç tanımadığı bir dünyaya ve tehlikelere işaret eder. Yasemin kendisine çizilen sınırları aşmış dışarı çıktığında kendisini zor bir durumun içinde bulur. Alaaddin’in hırsızlık yaptığı için muhafızlardan kaçtığı sahnelerde yanlışlıkla girdiği kapalı mekanların içerisinde ise, kadınlar yarı çıplak ve alımlı şekilde salınmaktadır. Bu düzenlemelere göre anlatı, kapalı mekanları “fakirlik olmayan”ı içerir şekilde kurarken; dış mekanlar fakirliği ve “zenginlik olmayan”ı içeren temsillere sahiptir.



4. Efendi (Bağımsız) / Köle (Bağımlı) Karşılığı:

Anlatının gerçek kölesi “inanılmaz kozmik güç ve dar bir yaşam alanı”na sahip olan Cin’dir. Cin, sahip olduğu gücü kendisi için kullanamaz. Kendi “efendi”sini seçme imkanı yoktur. Lambayı bulan kimse Cin’in “efendi”si de o olur ve Cin’e yön veren, onu iyilik ya da kötülük için kullanan “efendi”sinin iradesidir. Alaaddin, Cin’in olduğu lambaya beklenmedik şekilde sahip olduğunda ve üç dilek hakkı bulunduğunu öğrendiğinde Cin’e “Sen ne dilerdin?” diye sorar. Aldığı cevap “özgür olmayı dilerdim” olur. Anlatı Cin üzerinden “köle”liği “bağımsız olmayan”ı içerir şekilde kurmuştur. Anlatının bağımlı karakterlerinden bir diğeri ise Yasemin’dir. Cin’in sahip olduğu güç gibi Yasemin’in de hızlı öğrenme kabiliyeti vardır. Fakat her ikisinin de sahip oldukları kabiliyetleri, tek başlarına bağımsızlıklarına kavuşmalarını sağlamaz. Cin’i serbest bırakan “efendisi” Alaaddin olur. Yasemin’in aşık olduğu kişi ile evlenmesi için yasayı değiştiren ise Sultan olur. Alaaddin de Sultan da kendi iradeleri ile karar verip değişiklik yapabilmektedir. Bu bağlamda anlatı “efendi”yi “bağımlı olmayan”ı içerir şekilde tanımlarken, “köle”yi “bağımsız olmayan”ı içerir şekilde kurmaktadır.

zarif bir şekilde “Amerikalılaştırılmış” olduğunu söyler. Bu da Disney’in “çok kültürlü” vurgusu ile anons ettiği animasyonun, nihai olarak yine “beyaz, orta sınıf ve Amerikan” değerlerini çoğaltmasına hizmet etmesini sağlar.⁷⁰⁷ Karşıtlıklara geri dönmek gerekirse, Alaaddin’in iyiliği Booker’ın yorumuna göre, “seçilmiş” olmasından ve Ari özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Cafer ne kadar uğraşırsa uğraşsın “seçilmiş” olmadığı için iktidarın olanaklarına sahip olamaz. Bu durumda iki karakter de doğuştan gelen özelliklerinin sonucu olarak ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Maskülen ve feminen karşıtlığına bakıldığında, Yasemin karakterinin, diğer prensesler gibi “aşk evliliği” yapmak isteğini Booker’ın da söylediği gibi, ana karakterlerin “Amerikalılaştırılmasının” bir örneği olarak okumak mümkündür. Bununla birlikte, anlatı maskülen- feminen karşıtlığını, yasa koyan ve ona uymak zorunda olan şekilde, cinsiyetçi bir söylem üzerine kurmuştur. Sultan, “çocuksu, değişken, kandırılması kolay” bir yönetici, kızı Yasemin ise Sultan’ın tam tersi özelliklere sahip olmasına rağmen, anlatıda feminenin hayatını nihai olarak belirleyen maskülen olmaktadır. Alaaddin, Cafer, Sultan ve diğer maskülen karakterler yasalara uymaz, onları aşar ya da değiştirirken, Yasemin yasalara sadece itiraz edebilmekte fakat “dışına çıkamamak”tır. Anlatının derin yapısında tanımladığı efendi- köle karşıtlığı da maksülen- feminen karşıtlığı ile benzeşir şekilde cinsiyetçidir. Anlatı “efendi”yi bağımsız, “köle”yi bağımlı şekilde tanımlar ve Yasemin ile Cin’i bağımlı olan kategoriye koyar. Anlatıdaki çatışmanın sebebi olan Cin ve Yasemin, sahip oldukları yeteneklere rağmen kendi iradeleri ile hareket edemezler. Fiziksel görüntüleri ile Doğu’yu çağrıştıran iki karakter bir anlamda Doğu’yu sembolize etmektedir. “Kozmik bir güç”e sahip olan Cin, kimin eline geçerse onun iradesinin uzantısı haline gelmektedir. Bunun için Cin’in gücü Alaaddin gibi, “seçilmiş” birinin eline geçip, “iyileştirilmeli”dir. Cin’i, Batı’nın Doğu’nun “zenginlik”lerine dair kurduğu fantezinin bir ürünü olarak yorumlamak da mümkündür. Doğu’nun (Cin’in) potansiyel olarak sahip olduğu “kozmetik güç” Ari kökenli Alaaddin (Batı) tarafından kontrol edilmeli, Cafer (Arap) gibi kötülerin eline geçmemelidir.⁷⁰⁸ Doğu’nun zenginliğine dair olan fantezi, anlatıda kurulan içerisi-

⁷⁰⁷ Booker, a.g.e., s: 56

⁷⁰⁸ Alan Nadel “A Whole New (Disney) World Order: Alaaddin, Atomic Power and the Muslim Middle East” (1997) başlıklı çalışmasında, Alaaddin animasyonunun Körfez Savaşı’nın bitim tarihi olan Mart 1991 sonrasına gelen yapım tarihine dikkat çekerek “Yeni Dünya Düzeni”nden bahseder. Yazarın ifadesine göre, “Yeni Dünya Düzeni” retoriksel olarak Amerika’nın nükleer tekel olduğu ve politikalarının atom gücünü kullanmak üzere şekillendirdiği Soğuk Savaş dönemine bir geri dönüştür. “Yeni Dünya Düzeni”nde Soğuk Savaş döneminde olduğu gibi “kötü”nün disipline

dışarıyı karşıtlığında da görünürlük kazanır. Gizemler şehri Akrahahan'ın açık alanlarında fakirlik ve sefillik kol gezse de, kapalı mekanların arkası tahmin edilemez zenginliklerle doludur. Ve bu zenginlikler ile temas “çöplükteki elmas” olan “seçilmiş” Alaaddin için mümkündür. Bu düzenlemeler bağlamında *Alaaddin'in Sihirli Lambası* animasyonunun, Edward Said'in ifadesi ile Doğu'nun bir “imgesel coğrafya” olarak inşa edilmesine hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Burada Doğu'nun bir “öteki” kültür olarak çeşitli düzenlemelerle görselleştirilmesi, Doğu'nun bilinmesine, keşfedilmesine dair bir algı üretmez. Tersine anlatıda iktidarın zayıf olması, kadınların köleleştirilip kapalı alanlara kapatılması, Cin'in gücünü kontrol edememesi; Doğu'nun, düzeltilmesi, değiştirilmesi ve yönetilmesi gereken bir yer olduğu algısı oluşturmaktadır.

4.3.4. Pocahontas (1995):

Disney'in gerçek tarihsel bir karakteri konu alan ilk animasyonu olan *Pocahontas*'ın yönetmenliğini Mike Gabriel ve Eric Goldberg paylaşmıştır. James Pentecost'un yapımcılığını üstlendiği animasyonun senaryo ekibinde ise Carl Binder, Susannah Grant ve Philip LaZebnik yer almıştır.⁷⁰⁹

4.3.4.1. Olay Örgüsü:

Bir İngiliz gemisi, içinde mürettebatı, başında Vali Ratcliff ve kaptanları John Smith ile “Yeni Dünya”ya doğru okyanusa açılır. Gemi, şan, Tanrı ve para için yola çıkmaktadır. Vali Ratcliff, altın madeni bulup Kral'ın gözüne girmek isterken Virginia Şirketi için çalışan mürettebat ise zengin olma hayalleri kurmaktadır. Mürettebat gidecekleri yerde gümüştene nehirler aktığını, altınların ağaçlardan toplandığını düşünmektedir. John Smith ise, daha önce pek çok “Yeni Dünya” keşfetmiş, yerlilerle karşılaşmış cesurluğu ile ülkeye nam salmış bir denizcidir. Yeni Dünya'nın yerlileri Kızılderililer ise, yaklaşmakta olan İngilizlerden habersiz yeni kazandıkları bir zaferin sevincini yaşamaktadır.

edilmesi tamamlanmamıştır. Atom enerjisinin ilk üretildiği dönemlerde “şişedeki cin” olarak tanımlandığını hatırlatan Nadel, Disney'in “Dostumuz Atom – Our Friend the Atom” (1956) isimli eğitici prodüksiyonunda da benzer şekilde düşman ve tehdit eden cin imgesinin kullanıldığını ve cinin, dost canlısı ve yararlı bir şeye dönüştürüldüğünü söyler. (Akt. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, s:420-421)

⁷⁰⁹ Pocahontas, [http://disney.wikia.com/wiki/Pocahontas_\(film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Pocahontas_(film)) adresinden alındı

Reis'in kızı Pocahontas, cesur, güzel ve özgür ruhlu bir kızdır. Babası, Pocahontas'ın son çıktıkları seferde büyük başarı kazanmalarını sağlayan Kızılderili savaşı Kokoum ile evlenmesini ister. Kokoum, gücü ve cesareti ile Pocahontas'ı her zaman koruyacaktır. Pocahontas ise özgür olmak ve seçimini kendisi yapmak ister. Sürekli aynı rüyayı gören Pocahontas, yolunu bulmasına yardım etmesi için gizli ormandaki Söğüt Nine isimli yaşlı ağaca gider. Pocahontas rüyasında sürekli dönen bir ok görmektedir. Söğüt Nine, rüyasındaki okun ve ruhların ona yol göstereceğini söyler. Bu esnada, İngiliz gemisi Yeni Dünya'ya gelir. John Smith adayı keşfetmek için gezintiye çıktığında, Pocahontas ile karşılaşır ve tanışırlar. Gemiye fark eden Kızılderililer de kendi aralarında toplanır ve gelenlerin kim olduğunu anlamak için Bilge'ye danışır. Bilge gelen yabancıların her yeri dolaşıp önlerine gelen her şeyi tüketen aç ve sinsi kimseler olduğunu söyler. Bu "soluk ziyaretçiler" Kızılderililerin şimdiye kadar karşılaştıkları hiçbir düşmana benzememektedir. Vali Ratcliff, gemiden iner inmez İngiliz bayrağını dikerek ayak bastığı toprağın "Jamestown" olduğunu ilan eder. Kısa süre içinde Kızılderililer ile İngilizler karşılaşır ve bir çatışma çıkar. John Smith ile Pocahontas'ın yakınlaşmasına karşılık iki grup arasındaki çatışma giderek büyür. Kızılderililer, komşu kabilelerden yardım çağırır. İngilizler ise, ağaçları kesmekte ve toprağı kazarak altın aramaktadır. John Smith'in sürekli mürettebattan ayrılması bir süre sonra dikkat çeker ve Vali Ratcliff, mürettebattan Thomas isimli genci Smith'i takip etmek üzere görevlendirir. Pocahontas'ı da Kokoum izlemektedir. Ormanda buluşan Pocahontas ve Smith'i gören Kokoum, Pocahontas'ı korumak için Smith'e saldırır. Bunu gören Thomas ise tüfeğı ile Kokoum'u vurarak öldürür. Silah sesini duyan kabile üyeleri ormana koşar ve Smith'i yakalar. Thomas korkarak kaçınca suç Smith'in üzerine kalmıştır. Smith, ilk gün doğumunda kurban edilecektir. Pocahontas, babası ile konuşarak buna mani olur. İngiliz mürettebat Kızılderililerin Smith'e zarar vermeyeceğini anlayınca geri çekilir fakat Vali Ratcliff tüfeğı ile saldırır. Smith, Reis'i korumak için önüne atılır ve yaralanır. Mürettebat Vali'yi yakalar ve Yeni Dünya'yı terk etmeye karar verir. Smith, Pocahontas'a kendisi ile gelmesini, söyler. Fakat Pocahontas kabilesinin kendisine ihtiyacı olduğunu söyleyerek kalmayı tercih eder. Hikaye, Smith ile Pocahontas'ın ayrılışı ile son bulur.

4.3.4.2. Animasyondaki Karakterler:

Pocahontas: Özgür ruhlu, güçlü, güzel ve spiritüel bir karakterdir. Reis'in kızıdır ve kabile için önemlidir. Babası Kokoum ile evlenmesini istediğinde, kendi seçimini yapmak ister. Gördüğü rüyalar, rüzgar ve ruhların sesi yol göstericisi olur. Zor durumda kaldığında Söğüt Nine'sine gider. John Smith'in "Yeni Dünya"nın asıl zenginliğinin "toprağının ruhu" olduğunu anlamasını sağlar. Doğanın bilgeliğine sahiptir ve onu Smith'e aktarır.

John Smith: Cesur denizcidir. Özverili, yardımsever ve yeteneklidir. Mürettebat Smith'i sevmektedir. Pek çok yerin "keşfedilmesinde" rol oynamıştır. Gittiği yerlerdeki "vahşi"lerle çarpışmıştır. Yerlilere karşı acımasız olması beklenir ama Pocahontas ile karşılaşmasının ardından düşünceleri değişir. Anlatının "ideal" erkek karakterini temsil etmektedir.

Vali Ratcliff: Açgözlü, kurnaz ve çıkarıcı biridir. Kral'ın gözüne girmek için son çaresi "Yeni Dünya"ya gitmek ve altın bularak dönmektir. "Yeni Dünya"ya ulaştıklarında mürettebatı "ülkelerine hizmet ettiklerini söyleyerek" gece gündüz çalıştırır. Mürettebatın Smith'e duyduğu sevgiden faydalanır. Smith'in yakalanmasını bahane ederek Kızılderililere saldırıya geçer. İki tarafın uzlaşmasını istemez. Kendi çıkarları ortaya çıktığında mürettebat tarafından cezalandırılır.

Reis: Kızına karşı sevgi dolu bir babadır. Önce Pocahontas'a evlenmesi için kabileden en güvendiği adamı önerir. Kokoum'un ölümünden sonra kendisine itaatsizlik ettiği için Pocahontas'ı suçlar. Smith'in öldürülmesine mani olduğunda ise, "kendisinden beklenmeyecek bir bilgelikte" davrandığını söyleyerek kızının sözüne uyar. Sonunda Smith ile gitme konusunda kızını "yolunu kendisinin çizmesi gerektiğini" söyleyerek serbest bırakır.

Diğerleri: Ormanın derinliklerindeki Söğüt Nine, Pocahontas'ın yol göstericisidir. Anlatının spiritüellik ile ilişkilendirilmesinde önemli yer tutar. Söğüt Nine, Pocahontas'ı Kokoum ile değil, kalbinin gösterdiği kişi ile olması için cesaretlendirir. Kokoum, kabilenin cesur savaşçısı olmakla birlikte Pocahontas tarafından sert ve neşesiz

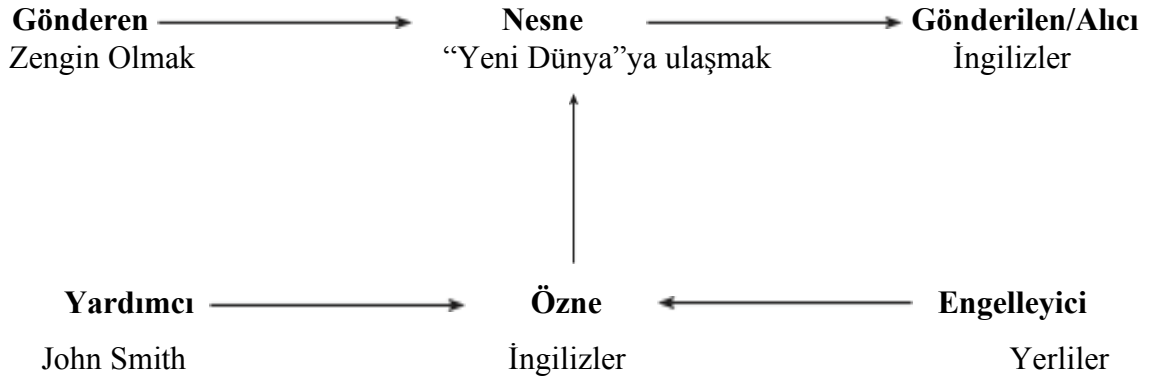
bulunmaktadır. Kokoum'un sertliği, John Smith'in sevecen erkek modeli ile idealleştirmesine katkı sağlar.

4.3.4.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Anlatı, “Yeni Dünya” olarak adlandırılan, Kızılderililerin yaşadığı, toprağa, rüzgara ve suya saygı duyulan bir “yer”de geçer. Yeni Dünya'nın yerlileri, vakur, ağırbaşlı ve doğaya uyumlu şekilde temsil edilmiştir. Hikayenin neredeyse tamamı dış uzamda geçer. Fakat “Yeni Dünya”nın, bakir, el değmemiş, keşfedilmemiş oluşu, onu dış dünyadan ayırmakta ve “kapalı”lığın uzamı haline getirmektedir. “Yeni Dünya” kadar, onun sakinleri de “kapalı”lığın uzamı olarak görülür. Buna karşın “Yeni Dünya”yı keşfetmek üzere gelen İngilizler, medeniyetin kaynağından hareket etmişlerdir. İngilizler medeniyet kadar, altının ve gasp etmenin uzamı olarak görülür. Anlatı, İngilizlerin işgal üzerine harekete geçmeleri, Pocahontas ve John Smith'in yakınlaşması, Kokoum'un öldürülmesi ile ortaya çıkan yanlış anlaşılma, yanlış anlaşılmanın Pocahontas aracılığı ile çözülmesi ve Pocahontas ile John Smith'in ayrılığı olmak üzere beş kesitten oluşmaktadır.

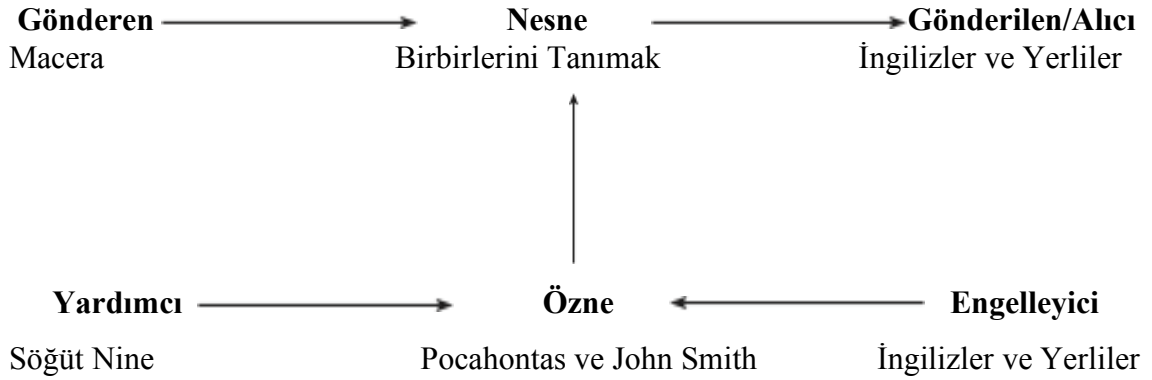
1. Kesit: Bilgi Toplama ve Yeni Dünya'nın İşgali

Anlatı, hikayenin karakterlerini ve ana olayını anlatan kesit ile başlar. “Yeni Dünya”nın sakinleri; Pocahontas, babası ve kabilesi ile “Yeni Dünya”yı keşfe çıkan Vali Ratcliff, mürettebatı ve John Smith ayrı ayrı tanıtılır. Kesitin “özne”si İngilizlerin “nesne”si “Yeni Dünya”ya ulaşmakken “gönderen”leri zengin olmaktır. Geminin başındaki Vali Ratcliff, mürettebatın “yardımcı” John Smith'e duyduğu sevgi ve güveni kullanarak, altınlara ulaşmayı ister. Mürettebat da kendi bulduğu altınların sahibi olacağını düşünmektedir. Yol boyunca, “Yeni Dünya”nın yerlileri hakkında konuşulur; acaba sorun çıkaracaklar mıdır? Kim ne kadar yerli öldürecekler? vs. Vali Ratcliff “iğrenç barbarlar” diyerek bahsettiği yerliler, kesitin “engelleyci”si olarak konumlandırılmıştır. Vali'nin yerlileri alt etme konusunda güvendiği “yardımcı” olan John Smith ise macera peşindedir. “Engelleyci” olarak yerleştirilen Yerliler ise topraklarını korumak istemektedir.



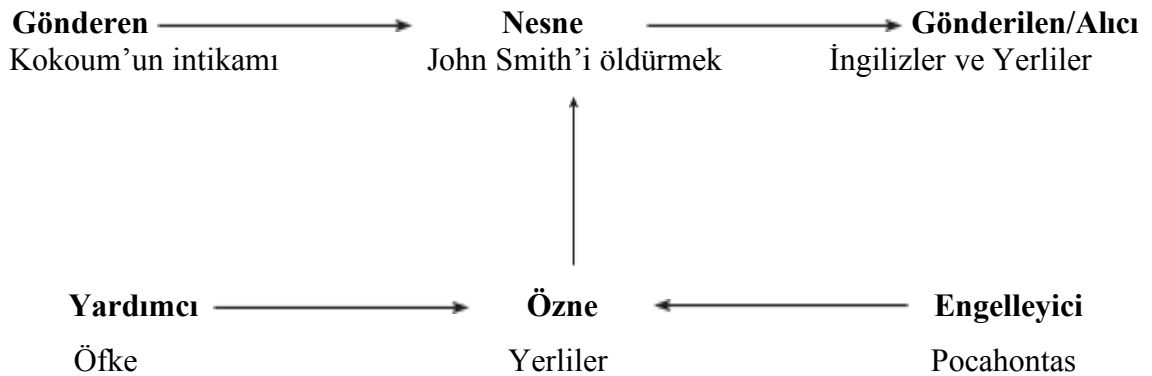
2. Kesit: Yasağı Çiğneme ve Çatışma

Bu kesitte Pocahontas ve John Smith’in yakınlaşmasına paralel şekilde İngilizler ile Yerliler de yakınlaşır. Her iki yakınlaşma da çatışma doğurur. “Yeni Dünya” ya macera için gelen John Smith, keşfe çıktığında Pocahontas tarafından fark edilir. Smith de Pocahontas’ı fark ettiğinde ikili bir şekilde iletişime geçer ve tanışır. Kesitin “özne”si olan Pocahontas ve John Smith’in “nesne”si birbirlerini tanımaktır, “gönderen”leri ise macerada ortaklaşır. Smith’in “Yeni Dünya”lara karşı duyduğu ilgi Pocahontas’ta somutlaşırken; Pocahontas’ın rüyalarında gördüğü oklar, John Smith’in pusulasındaki ok ile aynıdır. Pocahontas, kendisini Kokoum ile evlendirmek isteyen babasına “güvenmek adına öğrenme şansımızı kaybediyoruz” diyerek karşı çıkar. Kokoum’ansa John Smith’i tercih etmesinin ardında, O’ndan öğrenilecek şeyler olması da yatmaktadır. Smith, Pocahontas’a el sıkışmayı, pusulayı ve “medeniyet”e dair şeyleri öğretir. Pocahontas da Smith’e “Yeni Dünya”nın gerçek zenginliklerini gösterir. İkilinin “yardımcı”sı Söğüt Nine iken “engelleyici”si Yerliler ile İngilizler arasında gittikçe büyüyen çatışma ortamıdır. Smith, Ratcliff’i ve mürettebatı; Pocahontas ise kabilenin Reis’i olan babasını karşı tarafın düşündükleri kadar kötü olmadığına ikna etmeye çalışır. Fakat başarılı olamazlar.



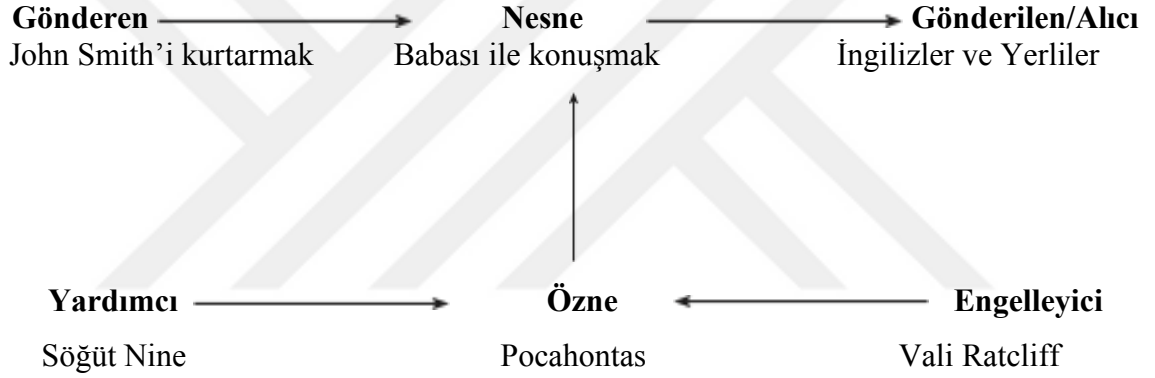
3. Kesit: Yanlış Anlaşılma

Pocahontas ve John Smith, Söğüt Nine'nin altında buluşmak üzere sözleşirler. Vali Ratcliff, Smith'in uzak durmasından şüphelendiği için Thomas isimli "beceriksiz" gemiciyi Smith'i takip etmek üzere görevlendirir. Kokoum da Pocahontas'ı köyde bulamayınca aramaya başlar. John Smith'i Pocahontas ile birlikte gören Thomas, saklandığı yerden ikiliyi izler. Kokoum da ikiliyi bulur. Fakat o yerinde durmaz ve Smith'e saldırır. Smith'in zor durumda olduğunu düşünen Thomas tüfeği ile nişan alır ve Kokoum'u vurur. Kesitin "özne"si kabile üyeleri silah sesini duyunca koşarak gelirler. Kokoum'un öldüğünü görünce John Smith'i suçlarlar. Reis, Pocahontas'a çılgınlık yaparak uzaklaştığı için kızar. Kabilenin "yardımcısı" öfkeleri; "nesne"leri John Smith'i ilk gün doğumunda kurban etmek olur. Yerlilerin "gönderen"i topraklarını işgal eden İngilizlerden Kokoum'un intikamını almaktır. "Engelleyici"leri ise Pocahontas olacaktır.



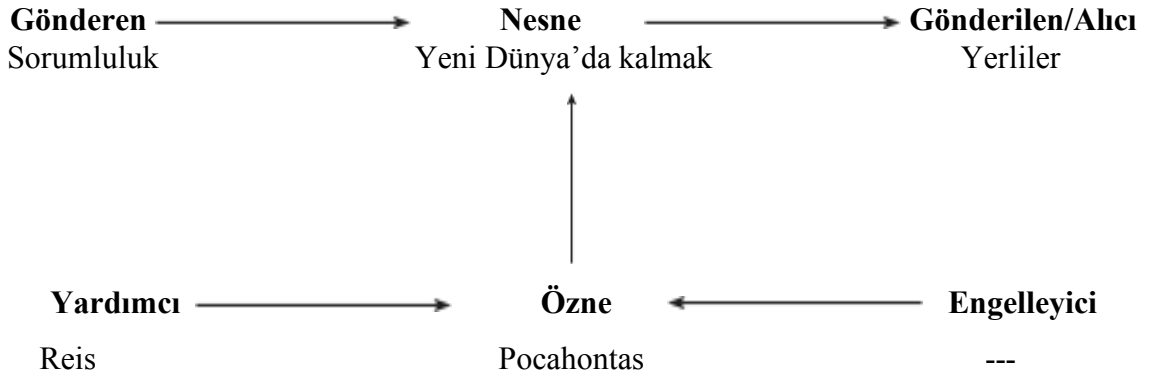
4. Kesit: Pocahontas'ın İyiliği Ortaya Çıkarması

Thomas, John Smith'in yakalandığı haberini mürettebata iletir. Vali Ratcliff'in yerlilere saldırma isteğini harekete geçirmesi için bir fırsat olur bu haber. Yerlilere de başka kabilelerden yardıma gelmişlerdir. Smith'in tam kurban edileceği an kesitin "özne"si Pocahontas, kendisini O'nun önüne atarak babasına mani olur. Kötülüğün giderek daha fazla kötülüğe neden olduğunu söyleyerek, babasını ikna eder. Mürettebat, yerlilerin Smith'e zarar vermediğini görünce geri çekilir. Fakat Ratcliff vazgeçmez ve tüfeğini Reis'e yöneltir. Smith, Reis'in önüne geçerek yaralanınca mürettebat Ratcliff'in gerçek amacının kötülük olduğunu anlar ve O'nu alıkoyar. Böylece iki grup arasında bir çözülme yaşanır.



5. Kesit: Ayrılık

Yanlış anlaşılmanın giderilmesinin ardından, iki grup dost olur. Vali Ratcliff cezalandırılmak üzere tutuklanır. Mürettebat "Yeni Dünya"dan ayrılmak için hazırlanırken; John Smith yaralı şekilde bir sedye üzerinde yatmakta ve Pocahontas'ı beklemektedir. Pocahontas önde, kabilesi arkada İngilizleri dostça uğurlamak üzerine ellerinde hediyeler ile gelirler. John Smith, Pocahontas'a kendisi ile gelmesini söyler. Pocahontas, onay için babasına baktığında, babası "kendi yolunu kendin çizmelisin" der. Bunun üzerine Pocahontas arkasında dönüp bakar, orada kabilesi durmaktadır. Kalması gerektiğini düşünür. Bunun üzerine John Smith de "Yeni Dünya"da kalmak ister. Pocahontas, iyileşmek için gitmek zorunda olduğunu, söyler bu defa. Kesit, John Smith'in mürettebat tarafından gemiye bindirilmesi ve ikilinin ayrılığı ile son bulur.



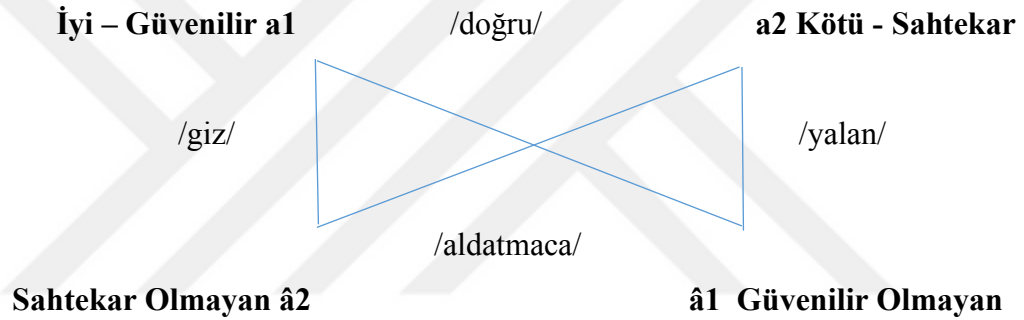
4.3.4.4. Temel Anlam – Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen ile

Çözümleme:

Geçiş dönemine ait bir animasyon olan Pocahontas'ta, hikayenin baş karakterinin ten rengi ve “özgür” duruşu, çekildiği dönem itibari ile ilk dikkat çeken temsil düzenlemeleridir. Anlatının derin yapısında kurulan ikili karşıtıklara kesitlerin sıralanması bağlamında bakıldığında; ilk karşıtlık mürettebat tarafından sevilen “iyi”/”güvenilir” John Smith ile “kötü”/”sahtekar” Vali Ratcliff arasında kurulan zıtlıktır. Anlatıda yer alan bütün erkek karakterler; Kokoum (soğuk), Thomas (beceriksiz) vb. bir şekilde John Smith'in “ideal”liğini pekiştirmektedir. Bir diğer zıtlık, gördüğü rüyaların peşinden giden, özgür ve maceracı bir genç kadın olan Pocahontas (duygu) ile kızının güven içinde yaşaması için sağlam duvarları olan bir ev inşa edebilecek Kokoum ile evlenmesini isteyen Reis (mantık) arasında kurulmaktadır. Pocahontas'ın ait olduğu Yeni Dünya (feminen); saklı zenginlikleri, güzelliği ve uysallığı ile işgalci ve saldırgan İngilizlerin (maskülen) karşısında konumlandırılmıştır. Öte yandan iki grubun “rengi” üzerinden de bir karşıtlık söz konusudur; Pocahontas ve kabilesi (siyah) “vahşi” olarak tanımlanırken; “uygar” İngilizler (beyaz) medeniyetin kaynağı İngiltere'den hareket ederek Yeni Dünya'ya ulaşır. Bunun bir uzantısı olarak John Smith medeniyeti bakır topraklara taşıyacak olan kişi olarak Pocahontas'ı da “eğiten” kişidir.

1. İyi – Güvenilir (John Smith) / Kötü – Sahtekar (Vali Ratcliff) Karşıtlığı:

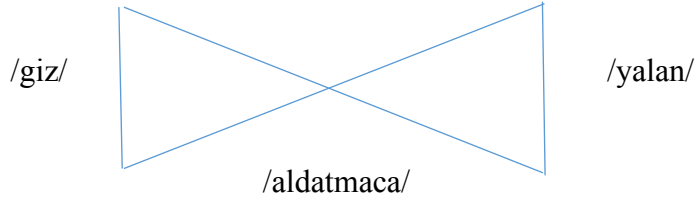
Hikayede John Smith'i tanıtan ilk sahnede O'nun "cesaret"ine vurgu yapılır. Gemi bir fırtınaya yakalandığında, denize düşen Thomas'ı gözünü kırpmadan kurtarır. Cesur, yakışıklı, özverili ve fedakar bir karakter olarak çizilmiştir. Herkesin güvenini kazanan John Smith'in yerlileri nasıl alt edeceğini bildiğine dair sık sık gönderme yapılır. Vali Ratcliff ise çirkin, bencil, sahtekar ve kurnaz kimliği ile Smith'in karşı örneğini oluşturur. Anlatı "iyi"yi ve "kötü"yü John Smith ve Vali Ratcliff temsilleri üzerinden kurar. Bu bağlamda anlatı, "iyi"yi John Smith üzerinden "güvenilir" ve "sahtekar olmayan"ı içerir şekilde kurar. Vali Ratcliff ile de "kötü", "sahtekar" olarak temsil edilirken "güvenilir olmayan"ı içerecek şekilde kurgulanır.



2. Duygu -Pocahontas / Mantık - Reis Karşıtlığı:

Pocahontas, anlatının güçlü kadın karakteridir. Cesaret, tutku gibi duyguların yanında sezgisel yönü de kuvvetli bir karakter olarak çizilmiştir. Kabilenin Reis'i olan babası, Pocahontas için kabilenin en güçlü savaşçısını koca olarak seçer. Pocahontas için "güvenli" yol babasının kendisi için seçtiği Kokoum ile birlikte olmaktır. Fakat Pocahontas, gördüğü rüyaların peşinden gider, iki yol ayrımından zor olanı seçer ve John Smith ile yakınlaşır. Güvende olmaksızın öğrenmeyi seçtiğini söyler. Anlatının bilgisi Söğüt Nine de, Pocahontas'ı duygularının peşinden gitmesi için cesaretlendirir; Kokoum'u "soğuk" bulurken John Smith'in "temiz bir ruh" olduğunu söyler Pocahontas'a. Anlatı, Pocahontas üzerinden "duygu"yu "mantık olmayan"ı içerecek şekilde kurarken; Reis üzerinden de "mantık"ı "duygu olmayan"ı içerecek şekilde kurgular.

Duygu - Pocahontas a1 /doğru/ **a2 Mantık - Reis**



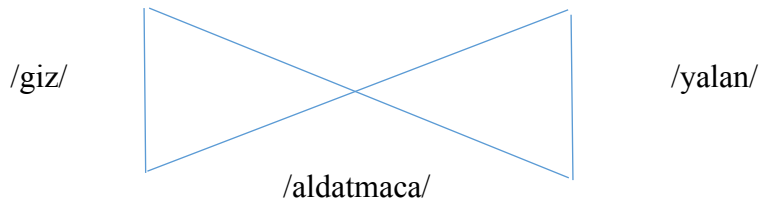
Mantık Olmayan â2

â1 Duygu Olmayan

3. Feminen (Yeni Dünya) / Maskülen (İngilizler) Karşıtlığı:

Anlatının İngilizler ve Kızılderililer arasında kurduğu karşıtlık maskülen ve feminen karşıtlığı ile bağlantılı düşünülebilir. Medeniyetin uzantısı olarak temsil edilen İngilizler, Pocahontas'ın uzantısı olan “Yeni Dünya”yı keşfetmeye ve onun üzerinden tahakküm kurmaya gelmiştir. Vali Ratcliff, geldiği gibi toprağı kendisinin ilan ederken; mürettebatın toprağı kazarak altın bulmasını ister. Yeni Dünya'nın asıl zenginliği ise toprağının kendisinde, rüzgarında, ormanında ve suyunda saklıdır. Pocahontas, Yeni Dünya'nın gerçek zenginliklerini bilen ve ona göre yaşıyan kişidir. Anlatı, bu karşıtlık ile İngilizler ve Yeni Dünya'nın yerlilerini ayırmaktadır. Femineni çağrıştıran Yeni Dünya “maskülen olmayan”ı içerir şekilde temsil edilirken; özellikle Vali Ratcliff temsili üzerinden İngilizler “maskülen”i tanımlar ve “feminen olmayan”ı içerecek şekilde kurulmaktadır.

Feminen- Yeni Dünya a1 /doğru/ **a2 Maskülen – İngilizler**



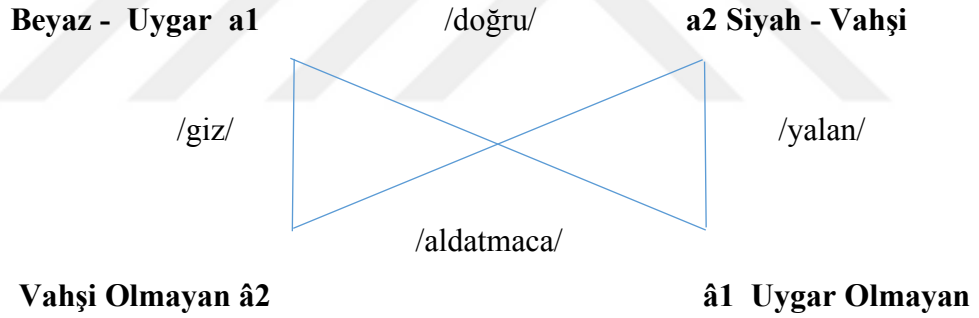
Maskülen Olmayan â2

â1 Feminen Olmayan

4. Beyaz – Uygar / Siyah – Vahşi Karşıtlığı:

Anlatının kesitlerinde seyirciye önce İngilizler tanıtılır. İngilizler, Kızılderililer için “pis vahşiler”, “böcekler”, “yaygaracı hayvanlar” ifadelerini kullanır. Smith, Kızılderililer tarafından yakalandığında ise “Vahşiler insan dahi sayılmamalıdır. Vahşiler

yaygaracı hayvanlardır. Bizden farklı olana güvenmemiz mümkün değildir. Bize benzemiyorlarsa onlar şeytan olmalıdır.” ifadeleri geçer. Kızılderililer ise, beyazlar için “beyaz soluk yüzlü şeytanlar hiçbir zaman doymazlar” der. John Smith ve Pocahontas düzleminde ise, Smith’in Yeni Dünya’nın sakinlerine “vahşi” der. Londra’daki gibi güzel evler inşa edeceklerini söyler Smith, yerlilere “öğretecekleri” çok şey vardır. Uygarlığın taşıyıcısı beyazlardır. Daha önce Dünya’nın birçok yerinde vahşilere pek çok şey öğretmişlerdir. Daha iyisini bilmedikleri için vahşiler var olan düzeni iyi sanmaktadırlar. Tüm bunlar Pocahontas’ı kızdırır. Vahşi kelimesini “medeni olmayan insanlar” olarak açıklamaya çalışır Smith. Pocahontas ise, asıl vahşi olanların toprağın bir ruhu olduğunu bilmeyen İngilizler olduğunu söyler. İkisi de birbirlerine ait oldukları kültürün zenginliklerini anlatır. Anlatının sonunda, Pocahontas’ın yolunu bulmasını sağlayan ise uygarlığın ürünü olan pusula olur. Bu bağlamda anlatı, “beyaz”lar üzerinden “uygar”ı, “vahşi olmayan”ı içerecek şekilde tanımlar. “Siyah”lar üzerinden ise “vahşi”, “uygar olmayan”ı içerir şekilde temsil edilmiştir.



4.3.4.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Pocahontas</i> (1995)		
Karşıtlıklar:	İyi (John Smith)	Kötü (Vali Ratcliff)
	Duygu (Pocahontas)	Mantık (Reis)
	Feminen (Yeni Dünya)	Maskülen (İngilizler)
	Beyaz (Uygar)	Siyah (Vahşi)

Tablo 4.8 *Pocahontas* (1995) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Tarihsel gerçekliği olan bir hikayeden uyarlanan *Pocahontas* animasyonu, geçiş döneminin “baskın” düzenlemelerinden olan, “öteki” kültürlerin yeniden işlenmesi/tanımlanması durumunun bir diğer örneğidir. Anlatı “Yeni Dünya’yı ve zenginliklerini “keşfetmek” için gelen İngilizler ile Amerikan yerlileri arasında yaşanan çatışmada duygusal olarak yakınlaşan Pocahontas ve John Smith’in hikayesine odaklanır. *Pocahontas*’a, *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda da olduğu gibi, “tarihsel bir aklama” projesi olarak bakmak mümkündür. Anlatı bir manada, zamanında Amerikan yerlilerine yapılanların faturası, hikayenin “kötü”sü olan Vali Ratcliff’in kişiliğine yüklemektedir. Daha önce pek çok “yeni” yer keşfeden ve “kötü” Vali Ratcliff ile karşıtlık oluşturan “ideal” erkek John Smith üzerinden, yeşermekte olan kapitalizmin -amacı sömürmek de olsa- gittiği yerlere medeniyeti de götürdüğü vurgusu yapılır. Pocahontas ve onun egzotik, ruhani halleri John Smith için “yeni” şeylerdir. Yeni Dünya’yı keşfeden John Smith aynı zamanda Pocahontas’ı da keşfetmektedir. Bu bağlamda İngilizlerin “maskülen”liği temsil ettiği anlatıda Yeni Dünya da “feminen” olanı simgelemektedir.

Pocahontas, “yabani”liğin olduğu kadar “sezgi” ve “duygu”nun da uzamı olarak konumlandırılmıştır. Disney prenses anlatılarında “feminen”i tanımlayan önemli göndermelerden biri olan “duygu” *Pocahontas* animasyonunda da “mantık”ı temsil eden “maskülen” ile karşıtlık içerir. Pocahontas’ın “sezgi”selliliği ise New Age spiritüelliğinin bir uzamı olarak “tasarlanması” ile ilişkilendirilebilir. Anlatıda “ironik” şekilde Pocahontas’ın “sezgi” gücünün göstergesi olarak rüyalarına giren ve yolunu bulmasını sağlayan şey, “uygar”lığın temsili “beyaz”ların dünyasına ait olan pusula olur. Anlatıda

“uygar” olarak tanımlanan “beyaz”lar ile “vahşi” olarak tanımlanan “siyah”ların arasındaki çatışmayı Pocahontas durdurur. Pocahontas (siyah) ve John Smith’in (beyaz) kavuşmadan bittiği anlatının sonunda bütün kötülükleri üzerinde toplamış olan Ratcliff’in cezalandırılması ile geri kalan İngiliz mürettebatı aklanmaktadır. Bu bağlamda, anlatının Disney’in prenses çizgisine en “doğal” görünümlü prenses olan Pocahontas karakterini katmanın yanı sıra, kapitalizmin “işgal”ci kimliğini de tek bir kötüye yıkarak “tarihsel bir aklama”ya hizmet ettiğini söylemek mümkündür.

4.3.5. *Mulan* (1998):

Yönetmenliğini Tony Bancroft ile Barry Cook’un birlikte üstlendikleri *Mulan*, bir Çin efsanesine dayanmaktadır. Pam Coats’ın yapımcılığını gerçekleştirdiği animasyonun senaryo ekibinde ise, Rita Hsiao, Chris Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer ve Dean DeBois yer almaktadır. *Mulan*, Disney prenses anlatıları arasında çekildiği dönem “ileri” bir örnek olarak görülse de geçede diğer geçiş dönemi anlatılarına kıyasla iyi iş yapamamıştır.⁷¹⁰

4.3.5.1. Olay Örgüsü:

Mulan’da evlenme çağına gelmiş bir kızın kültürün “dayatmaları”na karşı kendisine çizdiği yolda karşılaştığı maceralar anlatılır. Ailesi ile birlikte yaşayan *Mulan*, güzel fakat sakar bir kızdır. Ailesini şerefendirip onurunu koruyacak bir eş bulabilmesi için çöpçatanı etkilemesi beklenir. Fakat *Mulan* sakarlıkları ile işleri “batırır.” *Mulan*’ın çöpçatan ile olan maceraları sürerken Çin Hükümdarlığı, Hunların istilasına uğrar. Hükümdar istilayı sona erdirmek için her aileden bir erkeğin orduya katılmasını emreder. *Mulan*’ın zamanında orduya başarı sağlamış olan babası, artık hastadır ve zor hareket etmektedir. Fakat ailesinin onuru için emre itaat etmesi gerekmektedir. *Mulan*, babasının bu durumda orduya katılmasına razı olmaz ve emrin geldiği gece babasının “savaşçı” kıyafetlerini giyer ve bir erkek kılığında yola koyulur. *Mulan*’ın yokluğunu fark eden büyükannesi, Ata’larının ölü ruhlarına *Mulan*’ı korumaları için dua eder. Dua üzerine uyanan Ruhlar, bir araya gelir ve Büyük Taş Ejder’i uyandırması için ejderha Mushu’yu görevlendirir. Mushu yanlışlıkla Büyük Taş Ejder’i kırar ve O’nun yerine geçerek

⁷¹⁰ *Mulan*, <http://disney.wikia.com/wiki/Mulan> adresinden alındı

Mulan'a yardıma gider. Mulan savaştan başarılı şekilde geri dönerse yeniden koruyucu Ruh olabileceğini düşünen Mushu, Mulan'a kimliğini gizlemesi için yardım eder. Sıkı bir askerlik eğitiminden geçen Mulan, Hunlar ile ilk karşılaşmada, komutan Li Shang'ın hayatını kurtardığı gibi Çin ordusunun zafer kazanmasını da sağlar. Fakat çarpışmanın sonunda yaralanır ve kimliği ortaya çıkar. Hükümdarın yardımcısı Chi-Fu ihanetten idam edilmesini söyler fakat Li Shang çatışmada hayatını kurtaran Mulan'ın gitmesine izin verir. Ordu, şehirde galibiyet sevinci ile karşılanır. Fakat Mulan "yalnız bırakıldığı" dağlardan henüz ayrılmamışken Hun lider Shan- Yu ile bir grup askerinin hayatta kaldığını görür. Hunlar'ın yeniden saldıracağını haber vermek için kutlamaların yapıldığı şehre gittiğinde Li Shang, Mulan'ı dinlemez. Hunlar kısa süre sonra yeniden saldırır ve Hükümdar'ı yakalarlar. Bu defa Mulan, orduda edindiği "yakın" arkadaşlarını "kadın" kılığına sokarak saraya girer ve Hunlar ile çarpışır. Yardıma gelen Li Shang ile birlikte Hükümdarı kurtarırlar. Mulan, koruyucu arkadaşı Mushu ile Hun Lideri Shan-Yu'yu etkisi hale getirir ve Çin yeniden güvene kavuşur. Hükümdar, Mulan'ı bütün halkın önünde eğilerek selamlar ve ödüllendirir. Mulan kazandığı başarılarla birlikte ailesinin yanına döner. Li Shang de O'nun peşinden gider. Mulan orduda sağladığı başarı ve bulduğu "eş" adayı ile ailesine "şeref" ve mutluluk getirir.

4.3.5.2. Animasyondaki Karakterler:

Mulan: Savaş gazisi bir babanın kızıdır. Güzel, sakar ve özgürlüğüne düşkün bir kızıdır. Babasını "şereflendirmek" için çöpçatanı etkilemek ister fakat sakarlıkları yüzünden başarılı olamaz. Yaralı babasının orduya çağırılmasını kabullenemeyince onun yerine geçecek kadar cesurdur. Orduya erkek kılığında katıldığında kendisini Ping olarak tanıtır. Ping olarak ordudaki arkadaşlarının ve komutanının güvenini kazanır.

Fa Zhou: Fa ailesinin reisi, Mulan'ın babasıdır. Artık gücünü kaybetmiş olan Fa Zhou'nun tek isteği, kızı Mulan'ın çöpçatanı etkileyerek "onurlu" bir evlilik yapmasıdır. Kızına karşı sevgi dolu ve merhametlidir. Tekrar orduya çağırıldığında ailesi için sağlam durmaya çalışır fakat başaramaz. Mulan, Hükümdar'ın yardımcısına karşı çıkınca "onurumu lekeliyorsun" diyerek ona kızar. Mulan savaştan döndüğünde ise, tek umursadığı Mulan'ın iyi olmasıdır.

Mushu: Fa ailesinin “eski” koruyucularından olan ejderhadır. Komik, kimi zaman bencil, duygusal ve dengesiz bir karakterdir. Zamanında koruma görevini yerine getirirken neden olduğu dikkatsizliği bir Fa üyesinin ölümüne sebep olmuştur. Bu da Mushu’dan koruyuculuk görevinin alınması ile sonuçlanmıştır. Mushu, Ataların gözüne yeniden girip koruyucu olabilmek için Mulan’ı savaştan zafer elde ederek döndürmeye karar verir. Mulan’ın kimliğini gizlemesine yardım ettiği gibi savaşta başarılı olması için de elinden geleni yapar.

Chi Fu: Hükümdarın sözcüsü, baş danışmanıdır. Fiziksel ve duygusal olarak “zayıf” bir karakter olarak temsil edilmiştir. Mulan’ın cinsiyeti ortaya çıktığında, O’nun cezalandırılması gerektiğini düşünen tek kişidir. Mulan’ın da içinde olduğu Li Shang tarafından eğitilen birliğin başarılı olacağına inanmaz. Birlik başarılı olduğunda ise kendisi de başarıya ortak olur.

Li Shang: Generalin oğludur. Mulan’ın birliğine komutan olarak atanır. Fiziksel olarak güçlü bir karakterdir. Mulan’ın cinsiyeti ortaya çıktığında kendisinin hayatını kurtardığı için gitmesine izin verir. Fakat Mulan, Hunlar’ın hayatta olduğunu haber verdiğinde onu dinlemez. Anlatının sonunda ise, Mulan Çin’i ikinci kez kurtardığında, Hükümdarın da önerisi ile Mulan’ın peşinden gider.

Shan Yu: Hun ordusunun baş komutanıdır. İri yarı, zalim ve karanlık bir karakterdir. Çin Hükümdarı’nın Çin Seddi’ni inşa etmesini kendisine bir meydan okuma olarak görür ve saldırmaya karar verir.

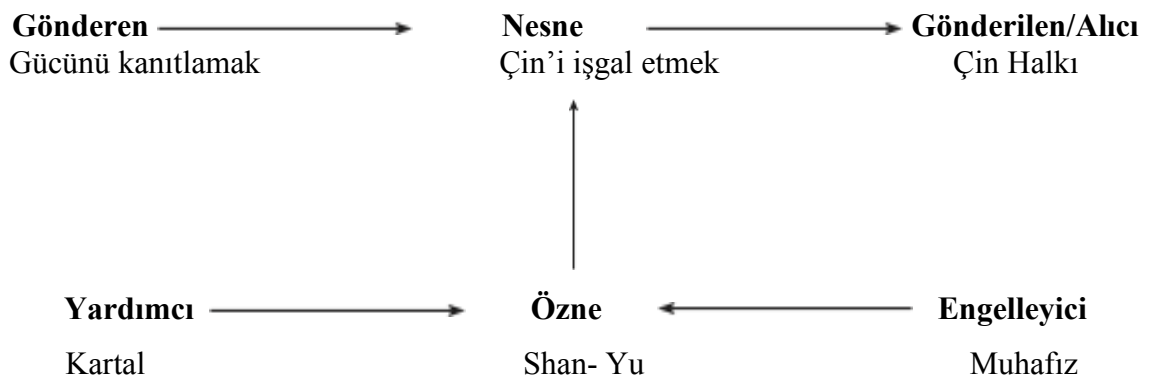
4.3.5.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Mulan, uzam olarak Çin’de geçer. Disney’in prenses anlatılarında farklı bir “ülke”de geçen uyarlamalardan biridir. Eski bir Çin efsanesinden uyarlandığı bilinen Mulan’da zaman, Çin’de “geleneklerin kadını değersiz gördüğü” bir zamandır. Anlatıda yer alan karakter tek bir zaman uzamında görülür, geçmişe dair bir düzenleme, nostaljik göndermeler yoktur. Anlatı, Çin geleneklerinde kadın ve erkeğin “yeri”nin kesin şekilde ayrıldığını sıklıkla vurgular. Kadın; güzelliğin, itaatin, becerinin ve sessizliğin uzamıdır. Erkek ise; güvenin, bilginin, onurun uzamıdır. Bir kadının ailesini “onur”landırabilmesi

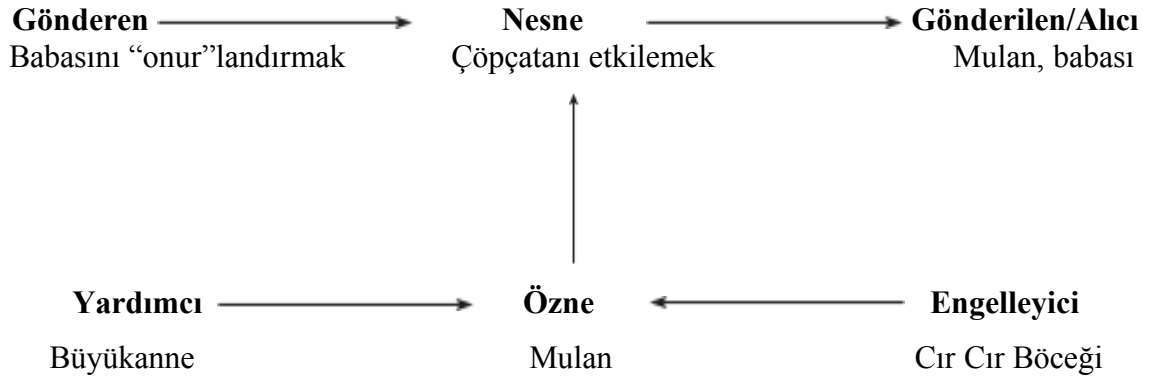
için şerefli bir evlilik yapması gerekirken; erkeğin “onur”unu koruyabilmesi için ailesini koruması, savaşması gerekmektedir. Özgürlüğüne düşkün, zeki ve cesur olan Mulan; anlatının Çin’in kadına dair “dayatmaları”ni esneten karakteri olarak tasarlanmıştır. Kendisine biçilen kadın “rol”lerinin içine giremeyen Mulan; bir kadından beklenmeyen başarıları Ping isimli erkek kılığına girdiğinde gerçekleştirir. Anlatı, Hunların Çin’e saldırmalarına koşut olarak Mulan karakterinin tanıtılması, Mulan’ın babasının kılığına girerek orduya katılması, orduda eğitim alan Mulan’ın Hunlar ile ilk karşılaşmada büyük başarı sağlaması ve yaralanınca kimliğinin ortaya çıkması, Mulan kimliğini sakladığı için Li Shang ile aralarının açılması ve Hunlar’ın ikinci saldırısında Mulan’ın Hükümdar’ı yeniden kurtararak kendi cinsiyetini kabul ettirerek mutlu sona ulaşması üzerinden beş kesitte incelenebilir.

1. Kesit: İşgal ve Tanıtım

Anlatı, Çin Seddi’ne tırmanan Hunlar’ın görüntüsü ile başlar. Hun Lideri Shan Yu, Çin’li muhafızı ile karşı karşıya gelir. Çinli muhafız, işgal meşalesini yakarak diğer muhafızları haberdar eder. Yanan meşaleler Hükümdar’a Çin’in işgal altında olduğu haberinin verilmesini sağlar. Birinci kesitin ilk “özne”si olan Shan-Yu’nun “nesne”si Çin’i işgal etmektir. Çin Seddi’ni inşa ederek kendisine meydan okunduğunu söyleyen Shan- Yu’nun “gönderen”i gücünü kanıtlamaktır. Bu eylemin alıcısı Çin halkının tamamıdır. İşgali öğrenen Hükümdar, baş komutan ile toplantı yapar. Komutan, askerlerinin işgali sona erdirebileceğini söyler. Hükümdar ise, olabildiğince çok erkeğin savaşa katılmasını emreder. Bir pirinç tanesi bile tartıda fark yaratıyorsa, bir “adam”da savaşta fark yaratabilecektir.



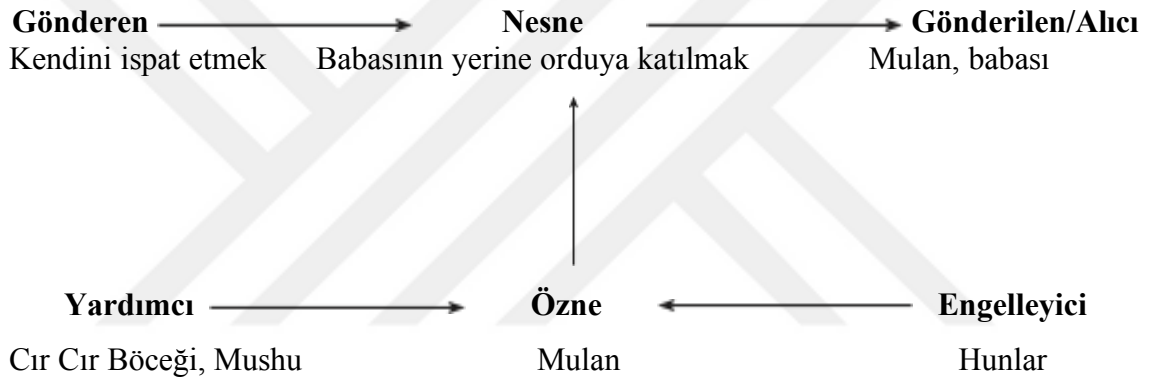
Birinci kesitin ikinci “özne”si Mulan’dır. Çöpçatanın karşısına çıkacak olan Mulan, kollarına kendisine lazım olacak bilgilerin kopyasını çıkarır. Ardından hasta olan babasına çay götürür. Babası ise, Mulan’ın çöpçatanı etkilemesi için Ata’larına dua etmektedir. Mulan’ın hala gitmediğini görünce endişelenir. “Ailemizin onurunu yükseltmek için sana güveniyorum” der, babası. Mulan atına atlayarak çöpçatana doğru yola çıkar. Annesi ve büyükannesi endişeli şekilde Mulan’ı beklemektedir. At üstünde, üstü başı dağılmış şekilde gelen Mulan görevli bir kadın tarafından “bakım”a alınır; temizlenir, giydirilir ve süslenir. Bu sahnelere eşlik eden şarkıda; bir kadının ailesini yalnızca iyi bir eş bularak onurlandıracağı söylenmektedir. Şarkıda ayrıca; “Erkekler, güzel kızlar istemektedir; itaatkar, ince belli, becerikli ve doğurgan.”, “Hepimizi onurlandıracaksın. Hükümdarımızın hizmetindeyiz. O da bizi Hunlardan korusun. Erkekler silah taşır. Bir kız oğlunu taşır.” sözleri geçer. Mulan, iri yarı, ciddi ve sert bir kadın olan çöpçatanın karşısına çıkar. Fakat büyükannesinin son anda “şans” versin diye iliştiirdiği cır cır böceğinin yaptıkları Mulan’ın işlerinin ters gitmesine neden olur. Mulan’ın yaptığı aksilikler çöpçatanı çok sinirlendirir. Çöpçatan, Mulan’a bir yüzkarası olduğunu ve ailesini asla onurlandıramayacağını, söyler. Mulan, üzgün bir şekilde evine döner.



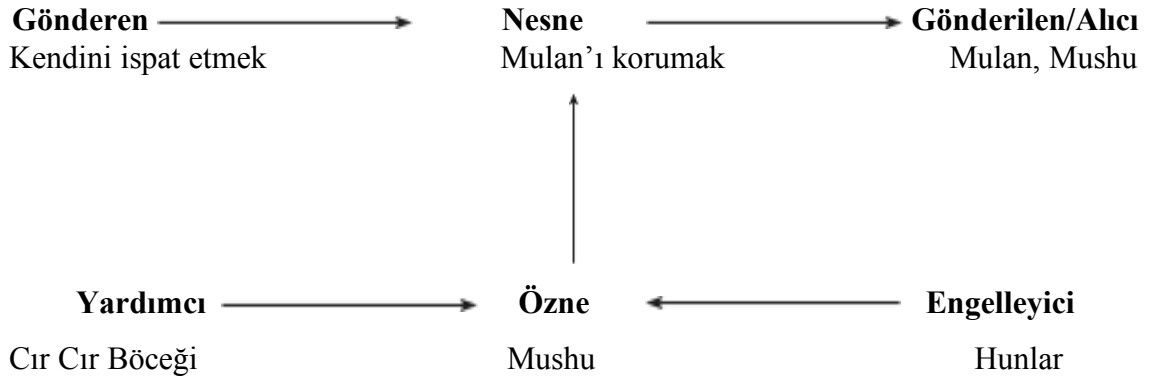
2. Kesit: Mulan’ın Uzaklaşması ve Mushu’nun Yardımı

Mulan çöpçatan ile görüşmenin yarattığı hayal kırıklığı ile baş etmek için yalnız kalmak ister. Kendi kendisine söylediği şarkıda şu sözler geçer: “Gerçekten kendim olsaydım ailemin kalbini kırardım. Saklayamam kendimi, denediysem bile bunu. Aynalar ne zaman gösterecek içimdeki gerçek beni.” Babası Fa Zhou, Mulan’ın yanına gelir,

kızını sevgisi ile teselli eder. Sonra bir takım sesler duyulur. Hükümdarın sözcüsü gelir ve her aileden bir erkeğin savaşa katılması emrini bildirir. Fa ailesine emri verirken Mulan öne çıkar ve babasının daha önce savaştığını, artık savaşmak için yaşlı olduğunu söyler. Hükümdarın sözcüsü Chi- Fu, kızına bir erkeğin karşısında konuşmaması gerektiğini öğretmediği için Fa Zhou’yu kınar. Bunun üzerine Fa Zhou, “şerefimi lekeliyorsun” diyerek Mulan’ı eve gönderir. Fa Zhou, yalnız kaldığında kılıcını eline alır ve savaş hareketleri yapar. Fakat sakat bacağı ve yaşlı vücudu bu yükü kaldıramayacağını işaretini verir, Fa Zhou yere düşer. Gizlice O’nu izleyen Mulan, babası yerine savaşa katılmaya karar verir. Mulan, babasının kılıcı ile saçlarını keser, Ata’larına dua eder ve babasının kıyafetlerini giyerek yola koyulur.

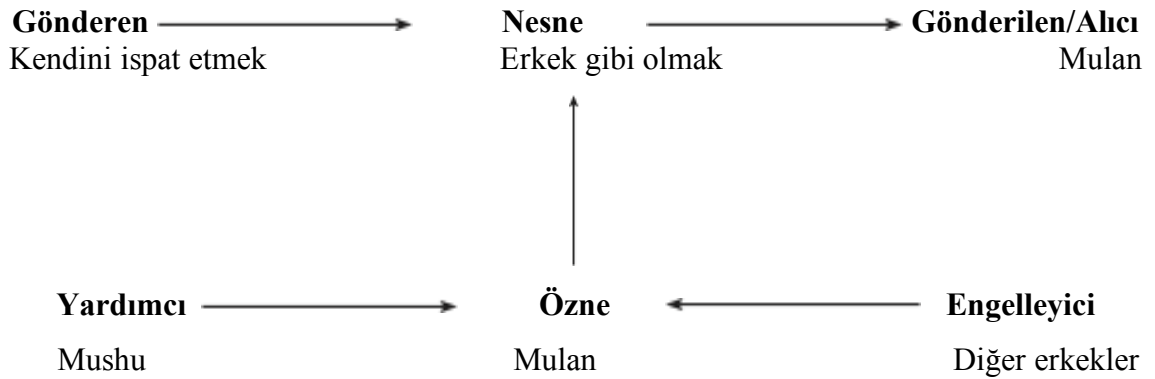


Büyük annesi korku içinde uyanır ve Mulan’ın gittiğini anlar, oğlu Fa Zhou ve gelinini uyandırarak haber verir. Fa Zhou, “peşinden gidersem kimliği ortaya çıkar ve Mulan’ı öldürürler” der. Büyükanne, Mulan’ı koruması için Ata’larına dua eder. Fa ailesinin Büyük Ata’sı uyanır ve koruyucu Ruhları uyandırır. Koruyucu Ruhlar arasında Mulan’ın yaptığı şey bir kavgaya sebep olur. Koruyucu Ruhlar, Mulan’ın kimliği ortaya çıkarsa aile onurunun lekeleneyeceği, geleneksel değerlerin parçalanacağı ve çiftliği kaybedeceklerini konuşur. Çok güçlü bir ruhun Mulan’ı koruması gerekmektedir. Büyük Ata, eski koruyucu ruhlardan biri olan ve yaptığı hata ile bu vasfını kaybeden Mushu’ya, Büyük Taş Ejder’i uyandırmasını söyler. Minik, güçsüz bir ejderha olan Mushu, Büyük Taş Ejder’i uyandırmaya çalışırken O’nu kırar ve O’nun yerine kendisi Mulan’ın peşinden gider. Büyük annenin “şanslı” olarak gördüğü cır cır böceği de Mushu’nun peşine takılır. Mushu, Mulan’ı sağ salim ve bir madalya ile geri döndürürse, yeniden koruyucu olabilmeyi ümit ederek çıkar yola.



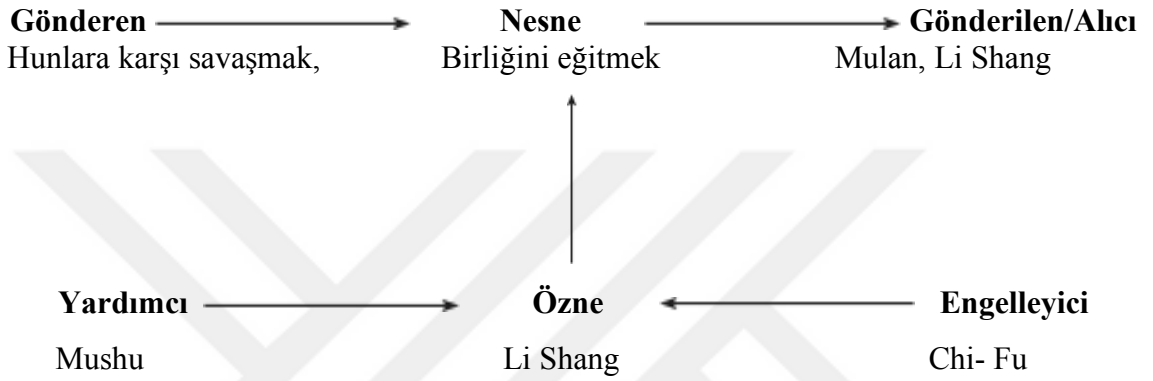
3. Kesit: Mulan'ın Orduyu Aldatması ve Düşmanla Karşılaşma

Mulan, katılacağı askeri birliğe ulaşır. Bir “erkek gibi” davranma provaları yaparken Mushu çıkar gelir. Ataları tarafından O’nu korumak için görevlendirildiğini, söyler Mushu. Mulan, Mushu’nun direktifleri doğrultusunda “erkekler dünyasına” girer. Bu arada General, oğlu Li Shang’ı birliğe komutan olarak atar. Hükümdarın danışmanı Chi- Fu bu düzenlemeden hiç hoşlanmaz ve sürekli Li Shang’ın eksikliklerini arar. Mushu’nun direktifleri Mulan’ın bütün birliği birbirine katmasına neden olmuştur. Li Shang çadırından çıktığında büyük bir kavgaya tutuşmuş askerler görür. Kendisini Ping olarak tanıtan Mulan, kavganın sorumlusu olarak gösterilir. Mulan “kavgacı” tavrı ile kendisini “erkek” olarak kabul ettirmiş olur böylece.

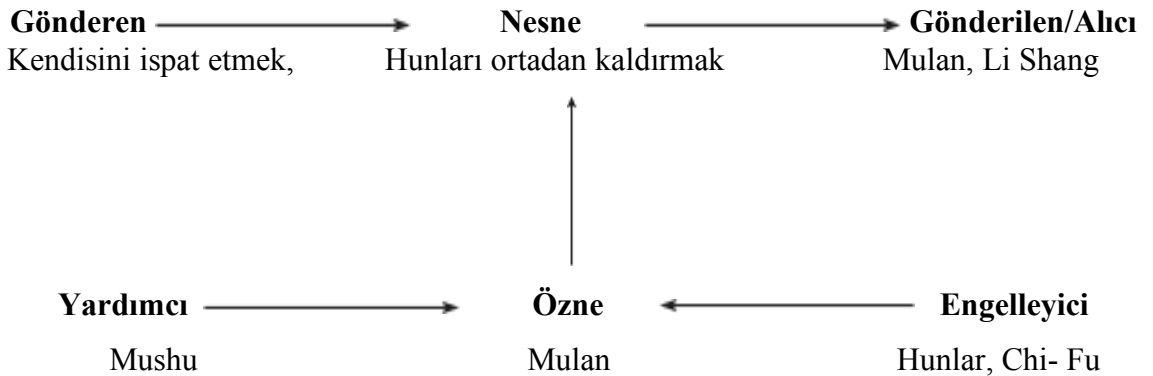


Li Shang, birliğini sıkı bir eğitimden geçirir. Eğitime eşlik eden şarkıda “Sizi adam ederim. Hepinizi adam ederim.” demektedir. Yine şarkıya göre, erkek “güçlü, hızlı, kudretli, gizemli” olmalıdır. Li Shang, birliğin “beceriksizliklerini” görünce ise “Savaşın gazabına uygun değilsiniz. Sizin gibi insanlardan nasıl erkek yapabilirim?” der. Eğitimin sonunda Mulan, Li Shang’ın ödevlerini yerine getirebilecek “güç”e ulaşmış olur. Li

Shang artık birliğin Hunlar ile savaşacak duruma geldiğini Chi- Fu'ya bildirir. Chi- Fu ise, birliğin yeterince “güç”lü olduğunu düşünmez ve Li Shang'ın isteğini reddeder. Li Shang ile Chi- Fu'nun konuşmalarını duyan Mushu, duruma “el atmaya” karar verir. Bu, Mulan'ın başarı elde edebilmesi için bir araç olabilecektir. Mushu, cır cır böceği ile birlikte sahte bir belge hazırlar ve “sözcü” kılığına girerek Chi- Fu'ya gider. Belgede General'in acilen birliği savaşa çağırdığı yazmaktadır.

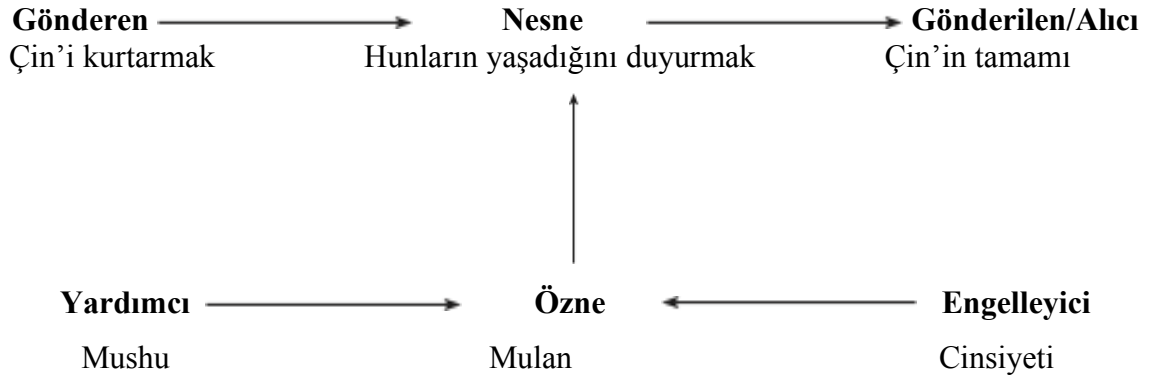


Birlik yola çıkar. Vardıklarında Hunların yarattığı felaket ile karşılaşırlar. Bütün Çin ordusu yok edilmiş, köyler talan edilmiştir. Kalan tek birlik Li Shang'ın birliğidir. Hunları bulmak için yola koyulurlar. Mushu yolda yanlışlıkla bir fişegi ateşler. Bu Hunların birliğin yerini fark etmesine neden olur. Hunlar oklar yağdırmaya başlar. Li Shang'ın birliği ise toplarla saldırır. Geriye tek bir top kaldığında, Hunlar ortaya çok kalabalık şekilde çıkar. Mulan, top ile çığa sebep olacak bir kar kütesinin kırılmasını sağlar. Hun ordusunun tamamı çığın altında kalır. Mulan, çığda sürüklenen Li Shang'ın hayatını kurtarır. Fakat O'nu kurtarıırken kendisi yaralanır ve bayılır. Kendisine geldiğinde gerçek cinsiyeti herkes tarafından öğrenilir.



4. Kesit: Çatışma ve Asılsız Savlar

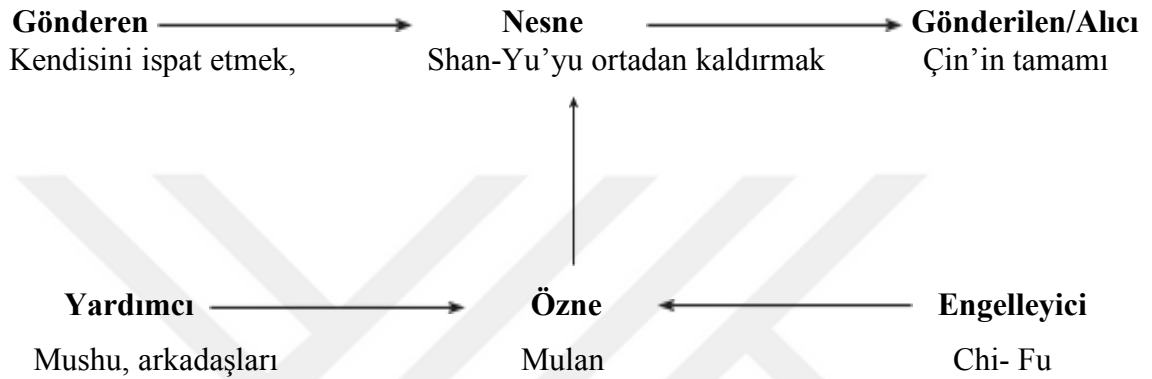
Cinsiyeti ortaya çıkan Mulan, Chi- Fu tarafından aşağılanır. Chi- Fu, Mulan'ın "vatana ihanetten" öldürülmesini ister. Mulan, "Babamı kurtarmak için yaptım. Bu kadar ileri gitmeyi düşünmedim. Tek yol buydu." diyerek açıklamaya çalışır. Li Shang, kılıcını eline alıp Mulan'ın üzerine yürüdüğünde arkadaşları öne atılır, Chi- Fu ise "yasaları biliyorsunuz" diyerek onları durdurur. Li Shang, kılıcını Mulan'ın önüne atar ve "bir cana bir can" der. Kendi hayatını kurtarışına karşılık Mulan'ın hayatını bağışlar ve birliğe yürü emrini verir. Mulan dağda yarı çıplak ve hasta şekilde, yalnız kalır. Mushu ile birlikte üzgün şekilde eve dönmek için yola çıkarlar. Mulan bir ses duyar ve Shan Yu ile birlikte bir grup Hun askerinin hayatta kaldığını görür. "Bir şey yapmam gerek" der Mulan ve şehre doğru yola koyulur. Şehir merkezinde kutlamalar yapılmaktadır. Chi Fu hariç herkes çok üzgündür. Mulan, Li Shang'a gider ve Hunların yaşadığını söyler. Li Shang Mulan'ı dinlemez. Hükümdar, Li Shang ve birlikteki diğer askerleri sevinçle karşılar. Mulan ise kendisine inacak birini aramaktadır. Kız olduğunu gören herkes, O'na sırtını dönmektedir. Li Shang, babasının kılıcını Hükümdar'a sunarken Hun lider Shan-Yu'nun kartalı kılıcı alır ve sarayın tepesinde beklemekte olan Shan-Yu'ya verir. Diğer Hun askerleri de hiç umulmadık yerlerden çıkarlar ve Hükümdar'ı da kaçırmak için sarayı ele geçirirler.



5. Kesit: Güç İşin Yerine Getirilmesi ve Mutlu Son

Mulan, birlikteki arkadaşlarını kadın kılığına sokar ve eğitimde bulunduğu yöntem ile saraya tırmanmalarını sağlar. Li Shang de onlara katılır. Cariye kılığına giren askerler, Hun muhafızların dikkatini çeker ve onları etkisiz hale getirirken Li Shang de

Hükümdar'ın yanına gider ve Shan- Yu'ya saldırır. Hükümdarı kurtaran Li Shang, Shan- Yu'yu yaralar. Hun lider Shan- Yu, Li Shang'ı yakalar ve “zaferimi elimden aldın” der. Tam o an Mulan, saçlarını toplayarak Ping'e dönüşür ve “hayır, o değil, ben aldım!” der. Shan Yu bu defa Mulan'ın peşine düşer. Mulan, Mushu'nun yardımı ile Shan-Yu'nun elinden çaldığı kılıcı geri alır ve O'nu bir daha kimseye zarar veremeyecek şekilde ortadan kaldırır.



Mulan, Li Shang ve arkadaşlarının yanına döner. Chi- Fu öfkeyle yanlarına gelir ve “O kadının asla bir değeri olmayacak” der. Bunun üzerine Hükümdar gelir ve Mulan'ın önünde “Çin'i kurtardığı için” eğilir. Hükümdarın eğilmesi üzerine, bütün halk Mulan'ın önünde saygıyla eğilir. Hükümdar, Chi-Fu'ya “Bu kadının danışma kurulumun bir üyesi olması için gerekeni yap.” der. Fakat Mulan ailesinin yanına dönmeyi ister. Hükümdar da Mulan'a yaptığı hizmetlerin bir nişanesi olarak generalin kılıcını ve kendi madalyonunu verir. Mulan, Hükümdar'a sarılır ve atına atlayıp evinin yolunu tutar. Hükümdar, Mulan'ın arkasından bakan Li Shang'e “her hanedanda böyle bir kızla karşılaşamazsın” der. Bunun üzerine Li Shang de Mulan'ın peşinden gider. Eve dönen Mulan, babasına Hükümdar'ın “Fa ailesini onurlandırmak için verdiği hediyeleri” sunar. Fa Zhou, hediyeleri kenara atar ve “Benim için en büyük onur ve hediye senin gibi bir kızımın olmasıdır” der.

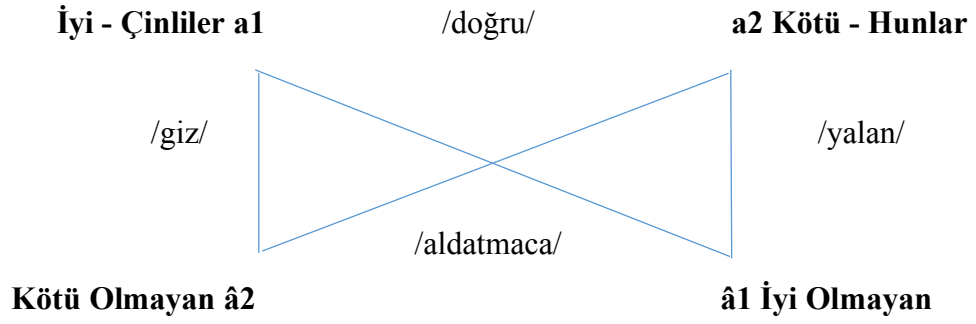
4.3.5.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen İle

Çözümleme:

Mulan animasyonunun derin yapısına bakıldığında, Hunlar ve Çinler vasıtasıyla iyi ve kötü arasında karşıtlık kurulduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra anlatıda feminen/maskülen, duygu/mantık, evlilik/bekarlık arasında da karşıtlıklar söz konusudur. Anlatıda Hunlar resmedilişlerinden itibaren çirkin ve karanlık insanlar olarak temsil edilmişlerdir. Karşılarında yer alan Çinliler ise “masum” ve daha savunmasız insanlar olarak temsil edilir. Diğer taraftan, anlatı Çin geleneklerinde kadının erkeğin karşısında değersiz bir varlık olduğu iddiasını taşır. Mulan karakteri “feminen” ile “maskülen” arasındaki “katı” sınırları esneten bir karakter olarak kurgulansa da, sonunda yine “maskülen”in onayına ihtiyaç duyar. Feminen üzerinden inşa edilen diğer bir karşıtlık “evlilik” ve “onur” arasında kurulmuştur. Anlatıda sıklıkla feminenin en önemli rolünün ailesini onurlandıracak bir evlilik yapması olduğu mesajı verilir. Bekarlık, feminen için bir “utanç” kaynağıdır. Sonuncu karşıtlık duygu ve mantık karşıtlığı da yine feminen ve maskülen üzerinden tanımlanmaktadır. Anlatı, duyguları ile hareket eden olarak femineni işaret ederken masküleni mantığı ile hareket olarak tanımlamaktadır.

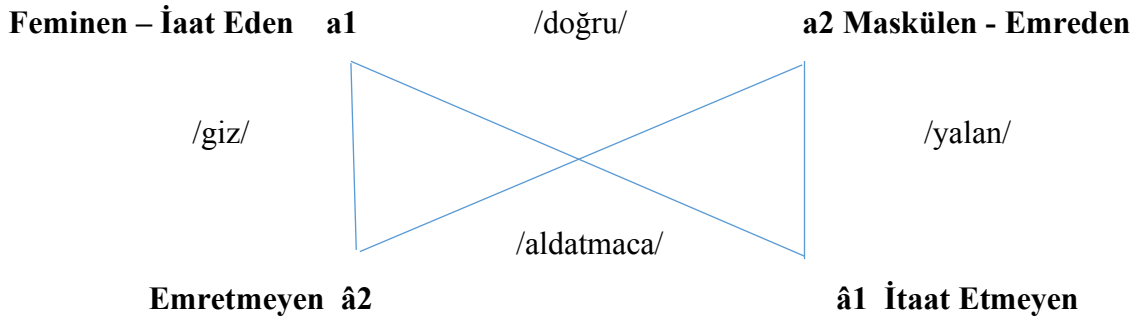
1. İyi – Çinliler / Kötü – Hunlar Karşıtlığı:

Animasyonda en net şekilde kurulan karşıtlık Hunlar ile Çinliler arasındaki karşıtlıktır. Hunlar açık şekilde “kötü”dür. Hunların “kötü”nün temsili oluşu, daha hissedilir kılınmak için, fiziksel görüntülerinden resmedilişlerinde kullanılan renklere kadar yansıtılmıştır. Hun ordusunun lideri Shan- Yu, Çin’i işgal etme nedeninin Hükümdarın Çin Seddi’ni inşa edip kendi gücüne meydan okuması olduğunu söyler. Hunlar anlatıda kurulduğuna göre, işgalci oldukları kadar zalim, zorba ve tehlikelidirler de. Bu bağlamda anlatıda Hun olan ve Hun ile ilişkisi olan (kartal) her şey tartışmasız şekilde “kötü” iken; Hunların karşısında yer alan her şey de iyidir. Hun lideri Shan Yu’nun karşısında yer alan Çin Hükümdarı; Shan- Yu’nun kartalının karşısında yer alan ejderha Mushu; Hun askerlerinin karşısında yer alan Çin askerleri her açıdan daha “iyi” ve masum temsil edilmiştir.



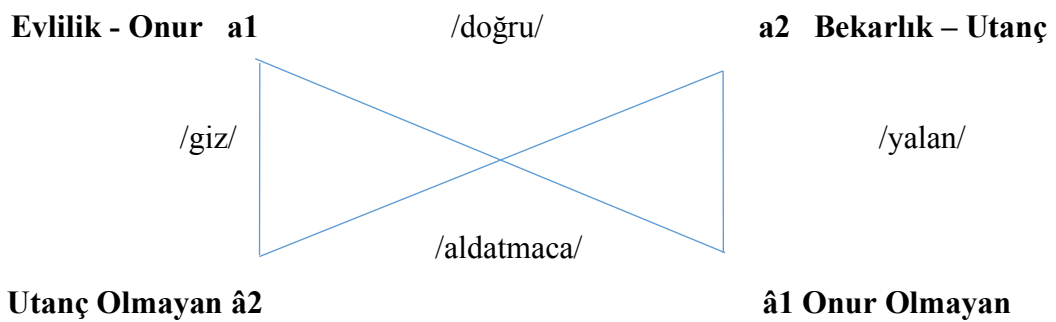
2. Feminen – İtaat eden / Maskülen – Emreden Karşıtlığı:

Çin’de kadınlara “değersiz” muamelesi yapıldığını “gösteren” anlatı, bunu Çin geleneklerinin bir “zayıf”lığı olarak aktarır. Feminene atfedilen bütün “değersiz”liklere rağmen Mulan karakteri üzerinden, kadınların da zeki, çevik ve değerli olduğu vurgulanmaktadır. Fakat diğer yandan kılık değiştirerek orduya katılan Mulan’ın sürekli kadın olduğunu gizlemesi ve “erkekmiş gibi” davranması gerekir. Kendisini Ping olarak tanıttığı orduda, eğitim esnasında hiçbir erkeğin tırmanamadığı direğe nasıl tırmanılacağına dair bir yol geliştirir. Shan Yu, hükümdarı kaçırdığında, Mulan ve en yakın arkadaşlarını kadın kılığına giderek Mulan’ın yöntemi ile saraya tırmanır. Anlatı bir yandan Çin’de kadına atfedilen “değersiz”lik vurgusunun “gerçek dışı”lığını Mulan karakteri üzerinden göstermeye çalışır, diğer taraftan da feminenin feminen gibi görüldüğü müddetçe “itaat eden” olduğu bir temsil düzenlemesi yaratır. Mulan’ın kılık değiştirerek “erkekmiş gibi” davranması bile onun toplumsal algılanışını etkilemektedir. Bu bağlamda anlatı “feminen”i “itaat eden” olarak kurarken “emretmeyen”i içerecek şekilde kurar. Bu düzenlemeye göre feminenin kabulü maskülenin görüşüne bağlıdır. Mulan’ın kadın kimliği ortaya çıktığında herkes tarafından reddedilirken, Mulan’a başarısını takdir eden ve diğerlerinin bunun kabul etmesini sağlayan hükümdardır. Bu düzenlemeye göre, anlatı “maskülen”i de “emreden” olarak kurmaktadır.



3. Evlilik - Onur / Bekarlık – Utanç Karşıtlığı:

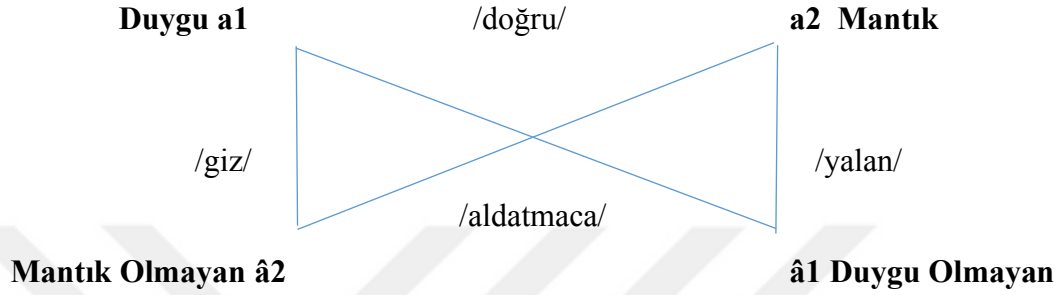
Anlatıda feminen, ailesini “onurlandırmak” için evlenmesi gereken; evlendiğinde itaat edip, akrabalarını hoş tutup, çocuk doğurup yine de “güzel” kalması gerektir. Buna karşı maskülenin ailesini onurlandırmak için savaşması gerekmektedir. Bu düzenlemeye göre feminen ve maskülen temsilleri için “onur” a ulaşmanın anahtarları farklıdır. Feminen için evlilik “onur” lu bir yaşamın anahtarı iken bekarlık “utanç” kaynağıdır. Mulan’ dan anlatının başında çöpçatanı etkileyerek ailesini onurlandırması beklenir. Mulan bunu başaramadığında ailesini utandırmış olmaktan dolayı korkar. Anlatının sonunda, Mulan savaşta gösterdiği başarının yanında, Li Shang ile evliliğe yakınlaşması sayesinde de ailesini onurlandırır. Bu bağlamda anlatı, “evlilik” i “onur” un temsili ve “utanç olmayan” ı içerecek şekilde kurarken; “bekarlık” ı “onur olmayan” ı içerecek şekilde tanımlamaktadır.



4. Duygu - Mulan / Mantık – Li Shang Karşıtlığı:

Anlatı kadın temsili Mulan karakteri üzerinden “duygu” ile ilişkilendirilir. Buna karşın erkek “mantık” ı temsil etmektedir. Mulan, duygularına hakim olamayan, sezgileriyle hareket eden bir karakterdir. Erkek kılığına girdiğinde de duyguları ile

hareket etmeye devam eder. Orduya katıldığında, diğer askerler ve Li Shang'ın önderliğinde bir yola çıkmış olan Mulan, yolculuğun sonunda Li Shang'ı kurtardığı gibi anlatının sonunda hükümdarın kurtarılmasını da sağlar. Anlatıda, “duygu”yla ilişkilendirilen Mulan “mantık olmayan”ı içerecek şekilde temsil edilirken; “mantık”ı temsil eden Li Shang “duygu olmayan”ı içerecek şekilde kurgulanmıştır.



4.3.5.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

Mulan (1998)		
Karşıtlıklar:	İyi (Çinliler)	Kötü (Hunlar)
	Feminen (İtaat Eden)	Maskülen (Emreden)
	Evlilik (Onur)	Bekarlık (Utanç)
	Duygu (Mulan)	Mantık (Li Shang)

Tablo 4.9 *Mulan* (1998) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Disney'in “ilgi”sini “uzak” mekanlardaki hikayelere çevirdiği geçiş döneminin bir diğer animasyonu olan Mulan, bir Çin efsanesine dayanmaktadır. Disney'in “çok kültürlü” görünümünün bir diğer örneği olan animasyonun temel çatışması, Mulan karakterinin evlilik kurumuna ve patriyarkal düzenin baskılarına karşı kimlik değiştirerek direnişi üzerine inşa edilmiştir. Disney, Alaaddin animasyonunda tartışıldığı gibi, “çok kültürlü” görünümünün arkasında yine “iki kültürlü” bir düzenlemeye sahiptir. Mulan karakterinin karşılaştığı eşitsizliklerin ve evlilik baskısının, animasyonda bir “öteki” kültür olan inşa edilen Çin'e has bir durum olduğu yanılması yaratılır. Mulan karakterinin “yetenek”leri anlatı boyunca sürekli görünür kılınmakla birlikte, anlatının derin yapısında “duygu”yu temsil eden “feminen” olarak, kadın gibi “göründüğü”

müddetçe Mulan'dan itaat etmesi beklenir.⁷¹¹ Mulan, Ping kılığında kendisini eğiten komutanı Li Shang'ın hayatını ve savaşın gidişatını değiştirse bile gerçek cinsiyeti anlaşıldığında bütün başarısı görmezden gelinir ve ordunun gerisinde bırakılır. Bir kadın olarak Mulan'ı kimse dinlemez. İkinci Hun saldırısında bu defa hükümdarın hayatını kurtaran Mulan'ın başarısının herkes tarafından kabulü hükümdarın emriyle olur. Bu bağlamda anlatı “feminen”in hak ettiği takdiri görmesini yine “maskülen”in emrine bağlı kılar. Bir “feminen” için ailesine “onur” getirmesi evlilik yapması ile mümkündür. Hikâyenin sonunda –yine hükümdarın özendirilmesi ile- Li Shang evlenmek için Mulan'ın peşinden gider. “Savaşçı” kimliğinden hızla sıyrılan Mulan, Li Shang'ın ilgisi ile kendisinden beklenen geleneksel kadın rollerine yaklaşır. Mulan'ın annesi ve anneannesi için sevindirici olan da bu olur.

Mulan animasyonunda dikkat çeken ve çok tartışılan bir diğer düzenleme “iyi” ve “kötü” temsillerini Çinler ve Hunlar üzerinden kurmasıdır. Geçiş döneminin diğer prenses anlatılarıyla benzeşir şekilde, *Mulan*'da da bir “öteki” ve işgal teması vardır. Anlatı Çinlileri bir “öteki” kültür olarak kurarken, hiyerarşik olarak daha da “kötü”sü olarak Hunlar'ı gösterir. Çin hükümdarının Çin Seddi'ni inşa etmesini savaşa davet ve güç gösterisi olarak algılayan Hun lideri, “şeytani” derece karanlık ve kötüdür. Sonuç olarak, *Alaaddin* animasyonuna benzer şekilde, *Mulan*'da da bir “öteki” olarak kurgulanan Doğu kültürleri, “parlatılan” farklılıkları ile düzeltilmesi/ değiştirilmesi gereken yer ve düzenler olarak işaret edilmektedir.

⁷¹¹ Mulan karakteri, Butler'ın toplumsal cinsiyeti tanımlarken başvurduğu “performans” kavramını anlamak için “güzel” bir örnektir. Toplumsal cinsiyetin, toplumsal bir performans olduğunu söyleyen Butler, belirli pratiklerle meşgul olduğu ölçüde (ev temizlemek, saçını belli şekilde kestirmek, belli kıyafetleri giymek) dişi ya da eril kalındığını öne sürer. (bkz: Stone, a.g.e., s:99) *Mulan* animasyonu Çin kültürünün kadını ve erkeği –ama özellikle kadını- toplumsal normlarla nasıl meşgul ettiğine dair bir “algı” yaratmaktadır. Animasyonun açılış sahnesinde Mulan'ın uzun uzun çöpçatan için hazırlandığı sahne bu “algı düzenlemesi”nin bir uzantısıdır. Mulan çöpçatanı etkileyecek “dişi” rolüne girmekte başarısız olunca toplum tarafından “yüz kızartıcı” biri olarak algılanmaktadır. Mulan babasının yerine savaşa katılmaya karar verdiğinde ilk yaptığı saçlarını kesmek olur. Butler'ın ifadesine uyan şekilde, Mulan saçını keserek, belli şekilde giyinerek ve davranarak “eril” bir kimliğe bürünebilir görülmektedir. Anlatıda Mulan'ın “eril” bir performans sergilemesini babasının hayatını kurtarmak için olsa da, üstü örtülü şekilde Mulan'ın bir cinsel kimlik arayışında olduğu hissi de yaratılır.

4.3.6. Geçiş Dönemi Prenseslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması:

Karşıtlıklar:	İyi x Kötü	Maskülen x Feminen	Aşağısı x Yukarısı İçerisi x Dışarısı	Üst Sınıf x Alt Sınıf Efendi x Köle Beyaz x Siyah	Duygu x Mantık	Evlilik x Bekarlık
Küçük Deniz Kızı (1989)	X	X				
Güzel ve Çirkin (1991)	X	X	X	X		
Alaaddin (1992)	X	X	X	X		
Pocahontas (1995)	X	X		X	X	
Mulan (1998)	X	X			X	X

Tablo 4.10 Geçiş dönemi (1989-1998) anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu

Küçük Deniz Kızı (1989) Disney prenses anlatılarının geçiş dönemine ait ilk animasyondur. Şirketin uzun bir aradan sonra ticari başarı sağladığı animasyon ile Disney'in Rönesansı olarak adlandırılan dönem de başlamış bulunmaktadır. İkinci bölümde de incelendiği gibi, *Küçük Deniz Kızı* ile, Walt Disney'in genç kız ve kadınlar için savunduğu rol modellerinin sarsıldığı tartışmaları yaşanmıştır. Walt Disney'in ölümünden sonra gişede başarı elde eden ilk Disney animasyonu olan *Küçük Deniz Kızı*'nin bu başarısında Disney yapımcılarının pazar araştırmalarından elde ettiği yeni "veri"lerin etkili olduğu ileri sürülmektedir.⁷¹² Booker, toplumsal cinsiyet ve ırka dair temsil düzenlemelerinin ilk döneme göre daha "çağdaş" bir görünüme sahip olmasını Amerikan toplumunda bu konularda bir fikir birliğine varılmış olması ile ilişkilendirmektedir.⁷¹³ Bugünden bakıldığında, Booker'ın bu yorumu da tartışmalı bir hal alır. Geçiş dönemi, prenseslerin "yeni" temsilleri kadar, anlatıların farklı kültürel "kod"larla meşgul olması bakımından da dikkat çeken bir dönemdir. *Alaaddin*'de Arap kültürü, *Mulan*'da Çin kültürü, *Pocahontas*'ta ise Amerikan yerlilerinin kültürü bir "öteki" kültür olarak inşa edilmiştir. Her anlatının sonunda ayrıntılı şekilde incelendiği üzere, Disney'in geçiş döneminde yarattığı "çok kültürlü" havanın aslında "iki kültürlü"

⁷¹² Lisa Brocklebank, "Disney's 'Mulan' – the 'True' Deconstructed Heroine?", *Marvels & Tales*, Vol:14, No:2, 2000, s:271, <http://www.jstor.org/stable/41388562>

⁷¹³ Booker, a.g.e., s:170

bir düzenleme içerdiği görülmüştür. Anlatılarda, Amerikan kültürüne dair her şey “normal” kabul edilirken; “öteki” kültürlerin “aksaklık”larına dikkat çekilmektedir. *Alaaddin*’de iktidarın “zayıf”lığı, *Mulan*’da patriyarkal düzenin kadını ikinci sınıf vatandaş kılması, *Pocahontas*’ta ise yerlilerin “medeniyet”e duydukları ihtiyaç “görünür” kılınmıştır. Farklı kültürlerle ilgili “yaratılan” her aksaklık da sadece oraya aitmiş gibi bir düzenlemeye sahiptir. Disney’in geçiş döneminde Amerikan kültürünü bir kere daha kurmasına yarayan bu “çok kültürlü” hava, diğer taraftan Disney’e küreselleşen dünya düzenine kayıtsız kalmama imkanını da sunmuştur.

Geçiş dönemi anlatılarındaki toplumsal cinsiyet düzenlemelerine dönmek gerekirse, *Küçük Deniz Kızı* ile “güncellenen” ve başarı getiren temsil düzenlemelerinin diğer prenses anlatılarında da devam ettiği görülmektedir. Ariel’in (*Küçük Deniz Kızı*) macera tutkusu, Belle’nin (*Güzel ve Çirkin*) kitaplara olan sevgisi, Yasemin (*Alaaddin*) ve Mulan’ın (*Mulan*) zekası, Pocahontas’ın (*Pocahontas*) ise sezgilerinin gücü fazlası ile görünürdür. Geçiş dönemi prenseslerinin hepsi klasik dönem prenseslerinden farklı olarak anlatılarda “aktif” şekilde yer almaktadır. Klasik dönemdeki “herhangi bir prens” beklentisi yerini “doğru prens”e bırakmıştır. Diğer taraftan klasik dönemde “iyi” ve “kötü” kadını tanımlayan stereotipleştirmeye geçiş döneminde sadece *Küçük Deniz Kızı*’nda rastlanır. *Küçük Deniz Kızı*’nda insanların dünyasına ve Prens Eric’e duyduğu ilgi yüzünden babasına karşı gelen Ariel ile iktidar hırsı ile Kral Triton’un arkasından iş çeviren Ursula arasında yaratılan karşıtlıkta hikâye Ariel’in tarafını tutmaktadır. Bu düzenlemeye göre de iktidar hırsı Ursula üzerinden “şeytan”laştırılırken aşk ve maceraya duyulan ilgi Ariel ile masumlaştırılır. Klasik dönemden farklı olarak, kadın temsilleri arasındaki karşıtlık anlatsal olarak artık “pasif” ve “aktif”lik üzerinden kurulmaz. Disney’in kendisine yeni bir kimlik bulma mücadelesinin sonucu olan *Küçük Deniz Kızı*’nın “başarı”sı ile artık “pasif” prenseslerin cazibesinin de ortadan kalktığını öne sürmek mümkün hale gelir.

Anlatılarda prenseslerin “aktif”leşmesi kadar dikkat çeken diğer bir unsur prenseslerin babaları ile olan “özel” bağlarıdır. Anlatı boyunca bir şekilde babalarının otoritelerini aşan prensesler, dönüp dolaşıp onlar tarafından onaylanma ihtiyacına varırlar. Bu bağlamda anlatsal düzenlemeler, geçiş döneminde erkek otoritesinin daha

gönünür ve güçlü hale geldiğini ortaya koyar. Geçiş dönemi anlatılarının işlevlerine bakıldığında, “uzaklaşma”, “yasağı çiğneme” gibi işlevleri prenseslerin yerine getirdiği görülmektedir. *Küçük Deniz Kızı*’nda, babasının yasağını çiğneyen Ariel, Ursula tarafından aldatılır. *Alaaddin*’de saraydan kaçan Yasemin kendisini pazar yerinde zor durumda bırakır. *Güzel ve Çirkin*’de Belle, Çirkin’in yasakladığı şatonun batı kanadına gidince başına kötü işler açar. Yasağı çiğneyen ve uzaklaşan her prensesi sonunda kurtaran ya da hakkını teslim eden “iyi”nin temsili olan erkek karakterlerdir. Bu bağlamda geçiş döneminde anlatılarda inşa edilen bir diğer düzenleme “ideal” erkekliğe dairdir. Prenseler “özgür”leşirken, erkek karakterler de daha güvenilir ve kurtarıcı kimlikler kazanmıştır. Prens Eric, Ursula’yı öldürerek “güç işi yerine getiren” olurken, Alaaddin de Cafer’in zayıf noktasını bularak anlatının kahramanı olmaktadır. Anlatıların kesitlendirmelerinde “merak”, “özgürlük”, “kendini ispat etme” dürtüleri ile “uzaklaşma”, “yasağı çiğneme”, “kılık değiştirme” gibi işlevleri yerine getiren prenseslerin başlarına hep bir bela gelir. Bu bağlamda geçiş dönemi anlatısı “özgür”leşen prenseslerin kurtarıcısı olarak erkek karakterleri, prenseslerin istek ya da haklarının teslimi içinse baba otoritesini tayin eden bir düzenlemeye sahiptir.

Geçiş döneminde prenses anlatılarında kurulan karşıtlıklara bakıldığında ise, “iyi”- “kötü” ve “maskülen” – “feminen” karşıtlığının her anlatıda ortaklaştığı görülür. Anlatılarda “kötü” temsili, Ursula (*Küçük Deniz Kızı*) hariç, hep erkek karakterler üzerinden olmuştur. *Güzel ve Çirkin*’de Gaston, *Alaaddin*’de Cafer, *Pocahontas*’ta Vali Ratcliff, *Mulan*’da ise Hun lider Shan Yu ve Chi Fu üzerinden “kötü”nün temsili inşa edilirken, bu karakterlerin karşılarında yer alan “iyi” temsilleri üzerinden de ideal erkek tanımlanmaktadır. Anlatılarda “kötü”nün temsili olan her erkeğin ortak özelliği bir şey karşısında “eksiklik” duymalarıdır. Klasik dönemde üvey annelerin, cadıların “eksiklik” ve kıskançlık ile bağdaştırılan “kötülük”leri geçiş döneminde bu defa “ideal” erkeğin karşısında yer alan diğer erkeklere yüklenmiştir. Bu da klasik dönemde kadın üzerinden yapılan stereotipleştirmenin geçiş döneminde erkek üzerinden yapılması sonucunu doğurmaktadır. Geçiş döneminin bütün “öteki” erkek karakterleri, fiziksel olarak çirkin duygusal olarak da yoksundurlar. *Güzel ve Çirkin*’de Gaston kaba ve cahildir, Belle’nin kitaplara duyduğu ilgi karşısında “eksik” kalmaktadır. *Alaaddin*’de Cafer yaşlı, çirkin ve kötü kalplidir, Alaaddin’in elmas kadar değerli oluşu ve Cin’in gücü karşısında “eksik”

hissetmektedir. *Pocahontas*'ta Vali Ratcliff bencildir ve biçimsiz bir vücuda sahiptir, diğer ülkelerin sömürgeleştirdikleri toprakları düşündükçe kendisini geride kalmış ve “eksik” görür. *Mulan*'da ise Hun lider Shan Yu, iri yarı, karanlık ve tehlikeli biridir, Çin hükümdarının Çin Seddi'ni inşa etmesini kendi “eksik”liğine yönelik bir işaret olarak okur.

Anlatılarda ortaklaşan “maskülen” – “feminen” karşıtlığında ise, maskülen hep bir şekilde emir veren, feminen ise emirlere itaat etmesi beklenendir. Feminen karakterler maskülenin otoritesini aşmaya çalıştığında başlarına hep bir bela gelir. İtaat etmeyen “feminen”i içine düştüğü zor durumdan kurtaran da yine “maskülen” karakterler olur. Babasının otoritesini çiğneyen Ariel'i Prens Eric kurtarır, anlatının sonunda Kral Triton Ariel'in insana dönüşmesi ve Prens Eric ile evlenmesine izin verir. Kılık değiştirdiği için herkes tarafından dışlanan *Mulan*'a hakkını teslim eden Hükümdar olur. *Mulan* evine döndüğünde aynı zamanda ondan beklenen “geleneksel” role de geri dönmüştür. *Yasemin*'in Alaaddin ile evlenmesi de yine Sultan'ın yasayı değiştirmesi ile mümkün olur. Bu bağlamda otoriteyi zorlayan “feminen” karakterlerin anlatının sonunda yine otorite ile hizalandığı görülmektedir.

Anlatıların üçünde ortaklaşan bir diğer karşıtlık “sınır” üzerinden oluşturulur. *Küçük Deniz Kızı*'nda “aşağısı” – “yukarısı” şeklinde olan bu karşıtlık, *Güzel ve Çirkin* ile Alaaddin'de “içerisi”- “dışarısı” düzenlemesini almaktadır. “Sınır” üzerinden kurulan karşıtlıklar, feminen karakterlerle özellikle ilişkili olmakla birlikte, her anlatıda farklı bir göndermeye sahiptir. *Küçük Deniz Kızı*'nda denizin “aşağısı” gizemli, “yukarısı” ise hem barbar hem de medeni bir yer olarak kurgulanır. *Güzel ve Çirkin*'de “içerisi” ve “dışarısı” karşıtlığı feminenin “güvenlik” alanını tanımladığı gibi sınıfsal bir göndermeye de sahiptir. *Alaaddin*'de ise Arap kültürüne ve “zenginlik”lerine dair oryantalist düzenlemelerin bir uzantısı olarak “içerisi” ve “dışarısı” arasında karşıtlık yaratılır. Fakat her anlatıda, “aşağısı” – “yukarısı” ya da “içerisi” – “dışarısı” karşıtlığının ortaklaşan işlevi, feminenin, maskülenin otoritesinin “sınır”ları içinde kalması, kalmadığında ise cezalandırılması ile ilişkilidir. Diğer taraftan “sınır”a dair olan bu karşıtlıklar, anlatılarda “sınıf”a dair ortaklaşan karşıtlıklarla da ilişki içerisindedir. *Güzel ve Çirkin*'deki soylulara işaret eden “üst sınıf” ile köylülere işaret eden “alt sınıf” karşıtlığında, bu iki sınıfın yeri

şato (içerisi) ve köy (dışarı) olarak farklılaşmaktadır. Belle ve babası Maurice köyde yaşasalar da “ayrık” halleri ile oraya ait olmadıklarını hissettirir. Belle şatoya ulaştığında aslında ait olduğu “üst sınıf”ın hayatına ulaşır ve artık “dışarı”nı ve “alt sınıf”ı temsil eden köy onun için tehlikeli bir yerdir. *Aladdin*’de kurulan ve “bağımsız”ı işaret eden “efendi” ile “bağımlı”ya işaret eden “köle” karşıtlığını yaratan da yine sınıf ve cinsiyet ile ilişkilidir. *Pocahontas*’ta da benzer şekilde “uygar” olarak tanımlanan “beyaz” ile “vahşi” olarak tanımlanan “siyah”lar arasındaki karşıtlık sınıfsal ve ırksal bir düzenlemedir. Uzantıları farklı olsa da “sınıf”ı dair düzenlemeler, Disney’in “seçilmiş” bireyin hikayesine ve mutluluğuna odaklanan anlatı düzeni ve ideolojisinin bir devamıdır.

Geçiş döneminin son animasyonlarında görülen “duygu” – “mantık” karşıtlığı ise postmodern dönemin habercisi olarak yorumlanabilir. Postmodern anlatının temel karşıtlıklarından olan “duygu” – “mantık” karşıtlığında duyguyu temsil eden feminen ile mantığı temsil eden maskülenin yolculukları söz konusudur. Maskülenin “rehber” olduğu bu yolculuklarda “duygu”yu temsil eden feminenin maskülenin içindeki “iyi”yi ortaya çıkarması gerekmektedir. Sadece *Mulan*’da görülen ve feminen için “onur”ı işaret eden “evlilik” ile “utanç”ı işaret eden “bekarlık” arasında kurulan karşıtlık ise, yukarıda da tartışıldığı üzere, Disney’in kendisi için yaratmak istediği çok kültürlü “görünüm”ün aslında farklı kültürleri “öteki”leştirmeye yaradığının anlatsal düzeydeki yansımasıdır.

Bu bölüm geçiş döneminin ilk bakışta sunduğu “aktif” prensesler ile çok kültürlü ortamın anlatılarının derin yapısındaki yerini test etmeyi amaçlanmıştır. İşlevlerin dağılımı ve temel gösterenlerin düzenlenmesi, geçiş döneminde prenseslerin “özgür”leştirilirken aynı zamanda otoriter baba ve “kurtarıcı” prens figürlerine ihtiyaç duyar hale geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda geçiş döneminin erkek figürünü ve otoritesini yeniden kurduğu görülmektedir. Çok kültürlü görünümün ardında ise, karşıtlıklar hala sınıf ve ırksal düzenlemeleri barındırmaktadır.

4.4. Postmodern Dönemde (2009-....) Prenseslik Anlatısının Göstergibilimsel Analizi:

Disney, Michael Eisner'in CEO'luğunda geçen "geçiş dönemi"nde küresel pazardaki yayılımının yanı sıra gişede yeniden iyi işler yapan bir konuma yükselmiştir. Öte yandan 1990'ların sonuna doğru çocuk film endüstrisine katılan diğer şirketlerin ve anlatısal düzenlemeleri ile seyircinin dikkatini çeken "yenilikçi" animasyonların etkisi ile Disney'in sektördeki "biriciklik" durumu sekteye uğramıştır. 2005 yılında Disney yönetimi, Michael Eisner'in görevine son verir ve yeni CEO olarak Bob Iger seçilir. Iger'in yönetimine geçen Disney, 2006 yılında canlandırma sinemasına teknolojik yenilik katan Pixar'ı satın alır. Bu hamle sadece Pixar'ın teknolojik açıdan gelişkinliği ile ilişkili değildir. Disney aynı zamanda Pixar'ın bünyesindeki "yaratıcı zeka" John Lasseter'i de kendi kadrosuna dahil etmek istemektedir. Disney-Pixar birleşmesi ile şirketin yeniden tüketim kanallarını açan "hit" animasyonlar yapması mümkün olur.⁷¹⁴ Prenseslik anlatıları bağlamında John Lasseter, Walt Disney'e benzer şekilde animasyonların yapımcısı olarak "yaratıcı" üretim süreçlerinde de son derece etkili rol oynar. Prenseslik anlatıları bağlamında Disney'in "postmodern dönemi" *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonu ile başlar; *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012), *Karlar Ülkesi* (2013) ve *Moana* (2016) ile devam eder. Disney, bu dönemin anlatılarında "tüketilir" kalma ve diğer şirketler ile anlatısal düzeyde yarışabilme çabası ile kendi anlatısal pratiklerini aşan düzenlemelere gider. Bu bağlamda postmodern dönemde, çeşitli "dilsel oyun"lar vasıtasıyla mitlerle oynayan, geçmiş anlatısal düzenlemelerin "zayıf" yönlerini farklı düzenlemeler ile açık eden ve yeni hikayelerin "nostaljik" bir tonda kurulmasını sağlayan anlatısal modeller dikkat çekmektedir.

4.4.1. *Prenses ve Kurbağa* (2009):

Yönetmenliğini Ron Clements ve John Musker'in paylaştığı *Prenses ve Kurbağa*'nın yapımcılığını John Lasseter ve Peter Del Vecho üstlenmiştir. Grimm Kardeşler'in Kurbağa Prenses isimli masalından esinlenen animasyonun senarist ekibini ise Ron Clements, John Musker, Rob Edwards, Greg Erb ve Don Hall oluşturur. Geleneksel

⁷¹⁴ Isaacson, a.g.e., s:267-421

canlandırma tekniği ile gerçekleştirilen *Prenses ve Kurbağa*'da müzikal bir ton yakalanmak istenir fakat Disney'in yükselişe geçtiği "postmodern dönem"de gişede başarısız görülen anlatılardan biri olarak yer alır.⁷¹⁵

4.4.1.1. Olay Örgüsü:

Çocukluk arkadaşı olan Tiana ve Charlotte, farklı sınıflara ait, farklı hayalleri ve renkleri olan iki kız çocuğudur. Fakir ama mutlu bir aileden gelen Tiana, çocukluğundan itibaren "çok çalışması" gerektiği bilinci ile yetiştirilir. Charlotte ise her isteğini yerine getiren zengin bir babanın kızıdır. Bir gün yaşadıkları şehir New Orleans'a Maldonya Prensesi Naveen gelir. Charlotte'un babası La Bouff, Prenses Naveen için bir maskeli balo düzenler. Balodan önce şehrin "karanlık" adamı Gölge Adam, Prenses Naveen ve yardımcısı Lawrence'a bir büyü yapar ve Naveen'i kurbağaya dönüştürür. Lawrence'ın da büyü ile Naveen gibi görünmesini sağlar. Charlotte baloda sahte Naveen ile yakınlaşır. Aynı gece, tesadüf eseri kurbağa Naveen, Prenses kostümü giymiş Tiana'nın karşısına çıkar ve kendisini öpmesini karşılığında ne isterse yapacağını söyler. Tiana, hayalini kurduğu restoranı açabilmek için kurbağa Naveen'i öpmeyi hiç istemeyerek kabul eder. Fakat "gerçek" bir prenses olmadığı için öpücüğü büyüü bozmaz ve kendisi de kurbağaya dönüşür. Bunun üzerine iki kurbağa bir yolculuğa çıkmak zorunda kalır. Büyünün bozulması için gerçek bir prensesin Naveen'i öpmesi gerekmektedir. Bataklığın büyücüsü Mama Odie, babası "temsili" kral seçilen Charlotte'un Naveen'i öpmesi halinde büyünün bozulacağını söyler. Fakat Naveen yolculuk esnasında Tiana'ya aşık olmuştur. Tiana'ya tam evlenme teklif edecekken, onun için restoranını açma hayalinin daha önemli olduğunu düşünerek vazgeçer. Bu arada Lawrence'ın üzerindeki büyü etkisini kaybetmektedir. Gölge Adam Naveen'in kanına ihtiyaç duyduğu için peşine "diğer taraftan dostları"ni takar ve O'nu kendisine getirmesini sağlar. Naveen ortadan kaybolunca Tiana, O'nun Charlotte tarafından öpülüp insana dönüştüğünü düşünür. Yol arkadaşları ateşböceği Ray, yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırır ve Naveen üzerindeki büyüü sürdüren kolyeyi Lawrence'ın boynundan çalarak Tiana'ya verir. Gölge Adam ve karanlık ruhlar Tiana'nın peşine düşer. Tiana kolyeyi kırarak Gölge Adam'ın amacına ulaşmasını engeller. Naveen ise Charlotte'a ulaşmış ve olanları anlatmıştır. Charlotte,

⁷¹⁵ The Princess and the Frog, http://disney.wikia.com/wiki/The_Princess_and_the_Frog adresinden alındı

Tiana ve Naveen'in bir araya gelmesi için Naveen'i öpmek ister. Fakat temsili prensesliği bittiği için öpücük işe yaramaz. Bunun üzerine Tiana ve Naveen kurbağa kalarak bataklıkta evlenirler. Birbirlerini öptüklerinde ise bir sihir gerçekleşir ve ikisi de insana dönüşür. Naveen ile evlendikten sonra prenses olan Tiana'nın öpücüğü büyüü bozar. İki aşık bir düğünü de aileleri ile birlikte yapar. Tiana'nın restoranını satın alarak tamir eder ve sonsuza kadar "mutlu yaşarlar."

4.4.1.2. Animasyondaki Karakterler:

Tiana: Mutlu bir aileye sahip, çocukluğundan itibaren babası tarafından çok çalışması tembihlenmiş bir kızdır. Siyahidir, sorumluluk sahibi ve çalışkandır. Dilek dilemekten çok, çalışmaya inanır. Babası ile ortak hayali olan kendi restoranını açmak için çift vardiya çalışır. Etrafındaki herkes "çok çalışmasına" vurgu yapar. Annesi, babasından farklı olarak sürekli çalışmasından memnun değildir. Tiana'nın yakışıklı prensi ile tanışıp mutlu sona doğru dans etmesini ister.

Charlotte: New Orleans'ın en zengin babasının kızıdır. Sarışın, şımarık, "prens delisi" bir kızdır. Tiana ile çocukluk arkadaşıdır. Çocukluktan beri hayali bir prens ile evlenmektir. Bütün "olumsuz" özelliklerine rağmen nihai olarak "iyi" bir karakter olarak temsil edilmiştir.

Prens Naveen: Maldonya'dan gelen çapkın, sorumsuz ve parasız bir prenstir. Ailesi çapkınlıkları yüzünden parasını kesmiştir. New Orleans'a gelme nedeni şehrin en zengin kızı ile evlenerek yeniden paraya kavuşmaktır. Yoksa çalışması gerekecektir. Fakat tembel Naveen için bu ihtimal hiç çekici değildir. Caz müziğini çok sevmektedir ve sürekli serserilik etmektedir.

La Bouff: Charlotte'un babası, şehrin en zenginidir. Pek çok kere Mardi Gras törenlerinin Kral'ı seçilmiştir. Kızı Charlotte dahil, etrafındaki herkese karşı son derece nazik ve sevecendir. Mardi Gras törenleri sayesinde New Orleans'ın "temsili kralı" sayılmaktadır.

Lawrence: Prens Naveen'in yardımcısıdır. Sürekli Naveen'in peşinde olmaktan ve itilip kakılmaktan sıkılmıştır. Gölge Adam'ın oyununa gelip vudu büyüüne dahil

olunca Prens Naveen kılığına girip Charlotte ile evlenmesi gerekir. Fakat büyü bozulunca kendi haline döner ve oyunu anlaşılınca cezalandırılır.

Gölge Adam (Dr. Facilier): New Orleans'ın karanlık işler ile uğraşan “kötü” adamıdır. “Öteki taraftan” olan dostlarının yardımı ile insanlara büyü yapar. Prens Naveen ve Lawrence yaptığı büyüün sonunda şehrin gücünü ele geçirmeyi hedeflemektedir.

Diğer Karakterler: Anlatıdaki “yardımcı” karakterlerden Mama Odie, bataklık “iyi” büyücüsüdür. Tiana ve Naveen kurbağa olarak yanına gidip insana dönmek istediklerini söyleyince, onlara yol gösterir. Ateş Böceği Ray ve timsah Louis de Tiana ve Naveen'in yolculuğunda onlara yardımcı olan diğer karakterlerdir. Caz müziğine hayran olan Louis, insanların kendisinden korkmadan müziğini dinlemelerini istediği için insana dönüşmek ister. Naveen ve Tiana'nın yolculuğuna bunun için dahil olur. Ray ise, sadece yardım etmek için yanlarında olur ve sonunda hayatını Onlar için feda eder.

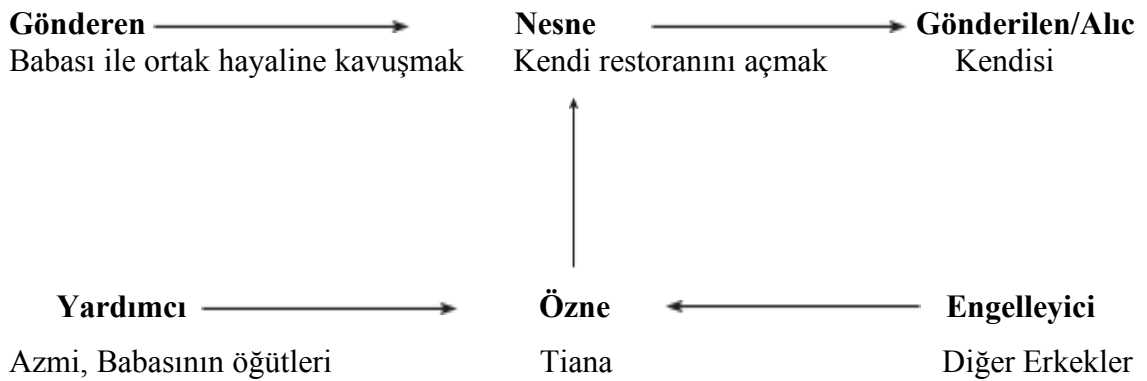
4.4.1.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Hikaye “herkesin çok mutlu olduğu” New Orleans'ta geçer. Anlatının başında, prenses elbisesi giymiş sarı saçlı bir kız ile siyahi bir kıza Kurbağa Prens masalını okuyan bir terzi vardır. Anlatıda yer alan uzamlar geçmiş ile güncel arasında kalmış gibidir. “Prens gibi görünen” Charlotte, temsili olarak “kral” seçilen babası, Maldonya'dan gelen ve “prense benzemeyen” Prens Naveen; anlatının zamanı hakkında net bir görüntü sunmaz. Bununla birlikte anlatıda sınıfa dair olan temsil düzenlemelerinde “alt sınıf” ve “aristokrasi” farklı uzamlara karşılık gelmektedir. Alt sınıftan Tiana çalışkanlığın ve sorumluluk duygusunun uzamı olurken; Prens Naveen sorumsuzluğun ve çapkınlığın, Charlotte ise şımarıklığın uzamı olmuştur. Anlatının “kötü” karakteri Gölge Adamın karşısında bataklığın “iyi” büyücüsü Mama Odie vardır. Anlatı, New Orleans şehri ve bataklık olmak üzere iki ayrı uzamda geçer. Her iki yerde de tehlikeler mevcuttur. Charlotte ve Tiana'nın çocukluklarından başlayarak güncele gelen anlatı; New Orleans'a gelen Prens Naveen'in büyülenmesi, Tiana'nın kurbağayı öperek büyüye dahil olması,

ikilinin büyüyü bozmak için bataklıkta çıktıkları yolculuk, yanlış anlaşılma ve kurbağa kalarak evlenmelerinden olmak üzere altı kesitten oluşur.

1. Kesit: Çocukluk ve Tanıtım: Tiana'nın hayalleri

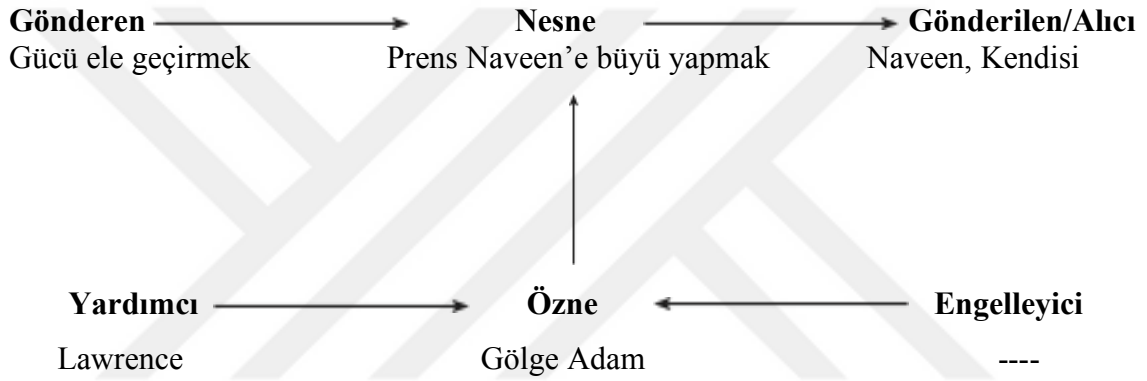
Anlatı “sihir”e gönderme yapan bir şarkı eşliğinde başlar. Tiana'nın annesi, bir yandan Charlotte için prenses elbisesi dikerken diğer yandan Kurbağa Prens masalını okumaktadır. Charlotte, masaldan ve Prens'e dönüşmesi için bir kurbağayı öpme fikrinden çok hoşlanırken; Tiana hiç hoşlanmaz. Tiana ve annesi, Charlotte'un “gösterişli” evinden çıktıktan sonra kendi “mütevazi” evlerine gelir. Tiana, babası ile gambo adında bir yemek pişirir ve komşularına ikram eder. Tiana'ya yemek pişirme konusunda çok yetenekli olduğunu söyleyen babasının hayali, kızı ile kendi restoranlarını açmaktır. Hayallerini gerçekleştirmek için Tiana'dan çok çalışma sözü alır. Tiana büyür ve babasına verdiği sözü tutmak, hayallerine kavuşmak için günde çift vardiya çalışır. Birinci kesitin “özne”si olan Tiana'nın “nesne”si kendi restoranını açabilmek için çok çalışırken “gönderen”i babası ile ortak hayallerine kavuşmaktır. Azmi ve babasının öğütleri “yardımcısı”dır. Tiana'nın etrafındaki herkes çok çalıştığına vurgu yapar. Yanında çalıştığı patronu hiçbir zaman yeterli parayı biriktiremeyeceğini söyleyerek Tiana'yı küçümser.



2. Kesit: Çatışma: Prens Naveen'in Büyülenmesi

Şehre gelen Prens Naveen'in haberi her yere yayılır. Şehrin en zengini olan ve Mardi Gras ödüllерinin “kral”ı seçilen La Bouff Prens Naveen için biri maskeli balo düzenleyecektir. Charlotte ve babası Tiana'nın çalıştığı yere gelir. Charlotte, Tiana'ya

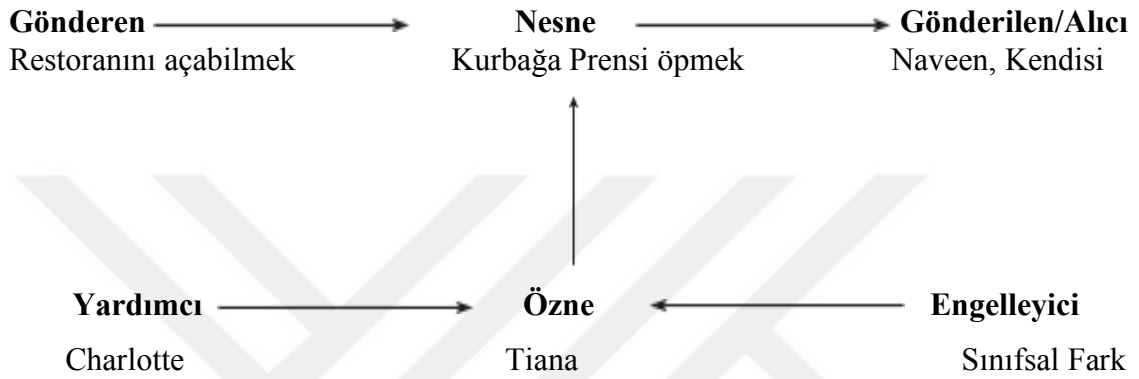
yüklü bir para verir ve balo için “sihirli” çöreklerinden yapmasını ister. Restoranını açmak için yeterli paraya kavuşan Tiana, bu istediği sevinç ile kabul eder. Gölge Adam tüm bu olanları gizlendiği yerden takip etmektedir. Kesitin “özne”si Gölge Adam, şehrin birinci adamı olan La Bouff’un yerine geçmek istemektedir. Bunun için Prens Naveen ile yardımcısı Lawrence’a vudu büyüü yapar. İtilip kakılmaktan sıkılan Lawrence’ın zaaflarından faydalanarak O’nu kandıran Gölge Adam, yaptığı büyü ile Prens Naveen’i bir kurbağaya çevirir, Lawrence’ı ise Prens Naveen’in kılığına sokar. Lawrence, Prens Naveen gibi görünerek Charlotte ile evlenecek ve babası La Bouff’un servetini ele geçirecektir. Sonrasında ise Lawrence ile Gölge adam parayı bölüşecektir.



3. Kesit: Kaza: Balo Gecesi Tiana'nın Kurbağaya Dönmesi:

Balo gecesi, Charlotte Prens Naveen'i bekler. Prens Naveen kılığında gelen Lawrence olur. Charlotte ve sahte Naveen dans ederler. Tiana ise yaptığı çörekleri ikram ederken bir yandan da restoranı için emlakçılar ile anlaşmaya çalışır. Emlakçılar önceden söyledikleri paranın daha fazlasını teklif eden biri olduğunu söyleyerek Tiana'ya yeni tutarı vermesi için çarşamba gününe kadar müddet verirler. Olanlara canı sıkılan Tiana yanlışlıkla çörek masasını dağıtınca üstü başı kir içinde kalır. Tiana'nın zor durumda kaldığını gören Charlotte, onu odasına götürür ve yeni bir kıyafet verir. Maskeli baloda oldukları için başına da bir taç takar. Balkona çıkan Tiana, çaresiz şekilde çoban yıldızına bakarak restoranı için dilekte bulunur. O an yanında bir kurbağa belirir. Tiana hayalkırıklığı içinde kurbağaya bakarken kurbağa birden konuşmaya başlar. Tiana önce korkuya kapılır sonrasında kurbağanın isteğini duyar. Kurbağa şeklindeki Prens Naveen büyüü bozması için kendisini öpmesini ister. Kendisinin zengin bir aileden geldiğini ve

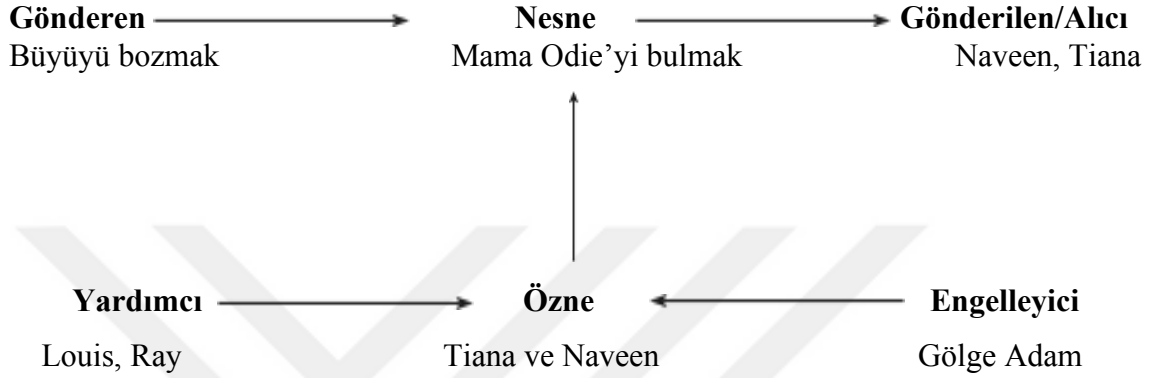
bu öpücüğün karşılığında Tiana'nın dileklerini yerine getirebileceğini söyler. Kesitin “özne”si olan Tiana hiç istememesine rağmen “gönderen”i olan restoranına kavuşmak için kurbağayı öper. Fakat o an beklenenin tersine, kurbağa insana değil, Tiana kurbağaya döner. Kendini kurbağa olarak bulan Tiana ne yapacağını bilemez, öfke ile Naveen’e saldırır. Kalabalığın içine karışan iki kurbağa hayatta kalabilmek için kaçmak zorunda kalır.



4. Kesit: Yolculuk, Arkadaşlık, Macera: Naveen ve Tiana'nın Yolculukları

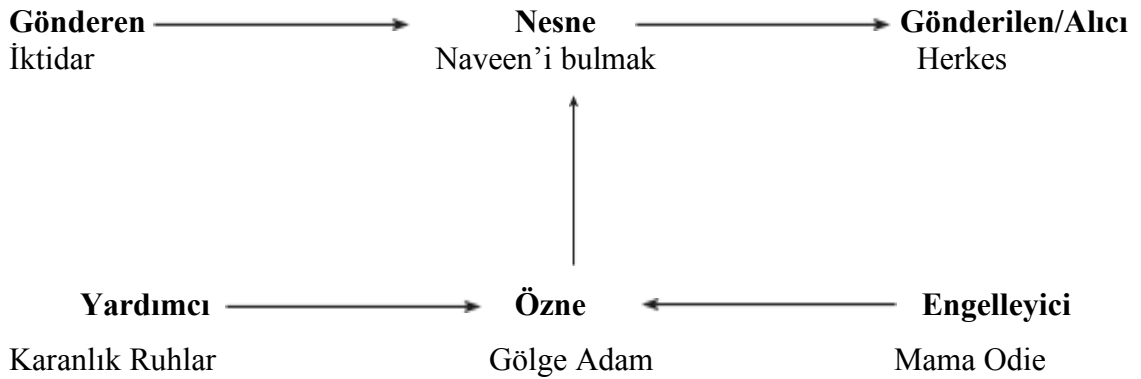
Tiana ve Naveen (kurbağa şeklinde) kaçarken konuşmalarını duyan Gölge Adam, Lawrence'ın Naveen'in içinde olduğu kavanozun kapağını açtığını anlar. Serbest kalan Naveen, Tiana'yı bulmuş ve olanlar olmuştur. Naveen ve Tiana, bir balona tutunur ve ormana doğru yol alırlar. Tiana yol boyu “büyü saçmalığına inandığı için” kendisine kızar. “Başarının tek yolu çok çalışmaktır” der. Naveen de “bir prenses neden çok çalışsın ki?” diye sorar. Tiana “ben bir prenses değil, garsonum” deyince büyüünün neden bozulmadığı anlaşılır. Naveen, Tiana'ya kendisine yalan söylediği için kızarken, Tiana da “orada dur bakalım sana asla prenses olduğumu söylemedim” der. Tiana'yı asıl kandıran Naveen'dir; kendisinin ailesi tarafından parasız bırakılarak cezalandırıldığını itiraf eder. Kendi “çıkarları” için bir anlaşma yapan ve sonunda birlikte yolculuğa çıkmak zorunda kalan ikili, önce timsahlar sonra avcılar tarafından yakalanma riskini atlattır. Zorlu bir gecenin ardından New Orleans'a büyüü bozmak için yola koyulurlar. Yolda caz müziğine hayran, insan olmak isteyen Louis isimli bir timsah ile tanışırlar. Tiana kendilerine vudu büyüü yapıldığını, aslında insan olduklarını Louis'e söyler. Louis de onlara bataklığın büyücüsü Mama Odie'den bahseder. Tiana ve Naveen, büyüü bozmak

için Mama Odie'ye gitmeye karar verir. Yolculukta Onlar'a Ray isimli bir ateş böceği de katılır. Tiana ve Naveen, yolculuk esnasında yakınlaşır. Başları yine avcılarla belaya girer. Naveen, Tiana'yı avcıların elinden kurtarır. Bu olayın üzerine kutlama için Tiana gumbo yemeği pişirmeyi teklif eder. Naveen'den de yardım alır. Naveen'in "iyi tarafı"ni keşfeden Tiana, Naveen'in içini dökmesini sağlar.

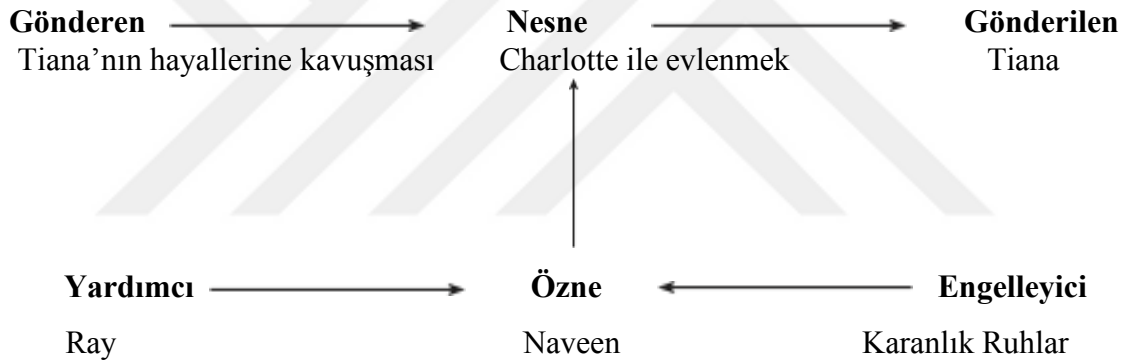


5. Kesit: Yanlış Anlaşılma

Ray ve ailesinin yardımı ile Tiana ve Naveen, Mama Odie'ye ulaşır. Bu arada, Lawrence'ın büyü kolyesindeki kan azalmakta, Lawrence de kendi haline dönmektedir. Charlotte ile evlenme hazırlıkları yapan Lawrence'ın, Naveen gibi görünmeye devam edebilmesi için Naveen'in kanına ihtiyacı vardır. Gölge Adam, Naveen'i bulması için "diğer taraftaki dostları"ndan yardım ister. Karanlık ruhlar, Naveen'i bulmak için yola çıkar. Karanlık ruhlar tam Naveen'e ulaştıklarında Mama Odie, elindeki asası ile onları geri döndürür.

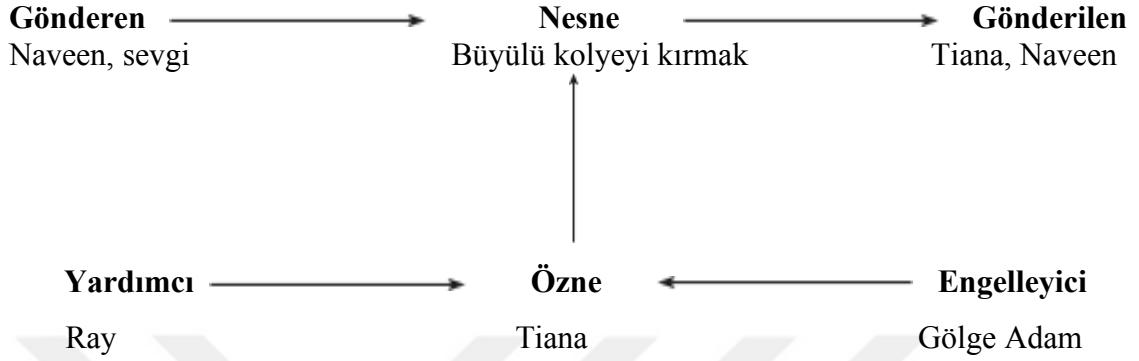


Mama Odie'ye ulaşma esnasında Tiana ve Naveen yakınlaşır ve birbirlerine aşık olur. Mama Odie'ye olanları anlatırlar. Mama Odie, büyüyü bozmak için Naveen'i bir prensesin öpmesi gerektiğini söyler. Naveen'i öpecek olan babası "temsili" Kral seçilen "temsili" Prenses Charlotte'dur. La Bouff'a verilen "temsili" Krallık sona erene kadar Prenses Charlotte'un Naveen'i öpmesi gerekmektedir. Louis, Ray, Tiana ve Naveen, Charlotte'un Naveen'i öpmesini sağlamak üzere New Orleans'a doğru yola çıkarlar. Tiana'ya aşık olan Naveen, Charlotte ile evlenmek istemez. Tiana'ya evlenme teklif etmek için bir sürpriz hazırlar. Tam evlenme teklif edecekken, Tiana için önemli olanın "babası ile kurdukları hayale ulaşmak" olduğunu anlar. Tiana'nın hayaline kavuşmasını sağlamak için Charlotte ile evlenerek Tiana'ya ihtiyacı olan parayı sağlamaya karar verir. Fakat hiç beklenmedik bir anda Gölge Adam'ın yardımcısı karanlık ruhlar Naveen'i yakalar.



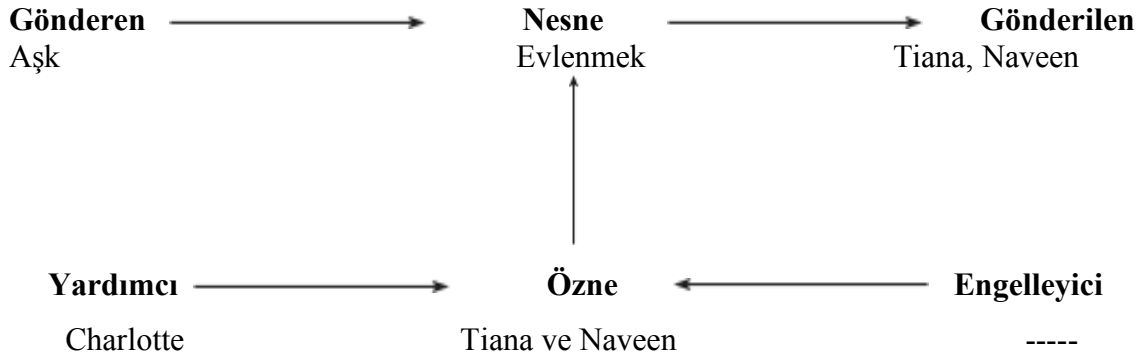
Naveen'in gidişinin ardından Tiana da üzüntüye kapılır. Naveen'in Charlotte ile evlenmesi fikrinden üzüntü duymaktadır. Naveen'i aramak için gezinen Tiana, Ray ile karşılaşır. Ray, Naveen'in Charlotte ile değil, Tiana ile evlenmek istediğini ağzından geçirir. Tiana, heyecanla panayı yerine gider. Orada, bir arabanın üzerinde Charlotte ile Naveen'in evlenmek üzere olduğunu görünce hayal kırıklığı ile oradan uzaklaşır. "Gerçek" Naveen, aslında Gölge Adam tarafından bir sandığa kapatılmıştır ama Tiana bunu bilmez. Ray gidip Naveen ile konuşunca, O'nun Naveen kılığındaki Lawrence olduğunu anlar. "Gerçek" Naveen'in sandıktan çıkmasını sağlar. Ray, Lawrence'in boynundan büyülü kolyeyi alır ve oradan kaçır. Karanlık ruhların peşine düştüğü Ray, Tiana'yı bulur ve kolyeyi O'na verir. Naveen'in üzerindeki büyünün sürdüğünü anlayan Tiana, kolye ile kaçarken Gölge Adam ve karanlık ruhlar tarafından köşeye sıkıştırılır.

Gölge Adam, büyü ile Tiana'ya babası ile ortak "hayallerini" gösterir, hayallerine ulaşmak için kolyeyi kendisine vermesini söyler. Tiana ise kolyeyi kırar ve Lawrence'ın Naveen gibi görünmesini sağlayan büyüye son verir.



6. Kesit: Evlilik ve Mutlu Son

Charlotte, Lawrence "gerçek" halini görür. Temsili Kral La Bouff, Lawrence'ı "sahtekarlık"tan tutuklatır. Serbest kalan Naveen de Charlotte'un yanına gelir ve büyü ile kurbağa dönüştüğünü, büyüün bozulması için kendisini öpmesi gerektiğini söyler. Charlotte, "gece yarısından önce seni öpersem, sen ve Tiana insan mı olacaksınız? Sonra biz evlenip sonsuza kadar mutlu yaşayacağız." diye sorar. Charlotte, Naveen'i tam öpecekken Tiana gelir ve "yapma" der. Naveen "hayallerini gerçek yapmanın tek yolu bu" der. Tiana da "ben seni istiyorum, sen olmazsan hayallerim gerçek olmaz" der. Bunları duyan Charlotte ağlar, Tiana'ya "O'nu senin için öpeceğim" der ve öper. Fakat saat gece yarısını geçmiş ve temsili prensesliği son bulmuştur. Charlotte'un öpücüğü büyüü bozmaz. Tiana ve Naveen, kurbağa kalarak evlenmeye karar verir. Mama Odie, ikiliyi bataklıkta evlendirir. Kurbağa Tiana ve kurbağa Naveen öpüşüklerinde, bir sihir gerçekleşir ve ikisi de insana dönüşür. Naveen ile evlenen Tiana prenses olmuştur. Bir prenses olarak kurbağayı öpmesi de büyüün bozulmasını sağlamıştır. İnsana dönüşen ikili birlikte Tiana'nın hayalindeki yeri alır ve tamir ederler. Aileleri ile de bir düğün yapar ve "sonsuzca kadar mutlu yaşarlar."



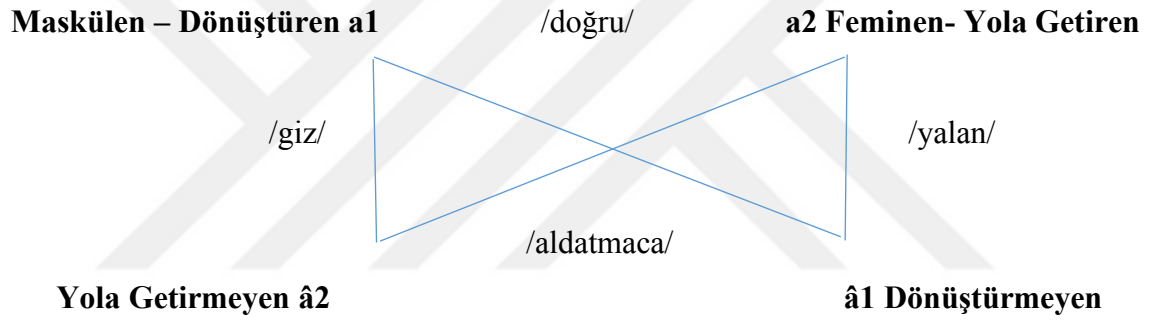
4.4.1.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme:

Kurbağa Prens masalının “postmodern” bir uyarlaması olan *Prenses ve Kurbağa* animasyonu kurduğu karşıtlıklar bakımından “zengin”dir. Anlatının “temsili prensesi” Charlotte ile Tiana arasındaki “karşıtlık” hikayenin en başından itibaren sunulur. Charlotte, her istediği babası tarafından yerine getirilen “şımarık” prenses iken; Tiana, hayallerine ulaşmak için çok çalışması gereken “garson kız”dır. Charlotte ile Tiana vasıtasıyla üst sınıf- alt sınıf arasında da bir karşıtlık kurulmaktadır. Bütün “olumlu” özelliklerine rağmen Tiana’nın anlatıda “dönüştüren” olabilmesi için sınıf değiştirmesi gerekmektedir. Tiana’nın çalışkanlığı ve sebatının karşısında yer alan bir diğer karakter ise tembel, çapkın ve sorumsuz Prens Naveen’dir. Naveen karakteri bütün “olumsuz” özelliklerine rağmen anlatının “dönüştürücü” karakteridir. Naveen anlatının “iyi” erkeği olurken; “kötü” erkekler çıkarıcı Lawrence ile büyücü Gölge Adam’dır. Anlatının derin yapısında; maskülen- feminen, sihir- gerçek, üst sınıf- alt sınıf arasında kurulan karşıtlıklar; aynı zamanda duygu- mantık, beyaz- siyah, iyi- kötü karşıtlıklarını da içinde barındırmaktadır.

1. Maskülen (Dönüştüren) / Feminen (Yola Getiren) Karşıtlığı:

Maskülen ve feminen karşıtlığı Naveen ve Tiana karakteri üzerinden kurulmaktadır. Naveen, çapkınlığı yüzünden ailesi tarafından parası kesilen bir prensistir. Tiana’nın ise sürekli çalıştığı, “eğlence hayatı”ndan hep uzak durduğu sıklıkla vurgulanır. İkilinin çıktıkları yolculukta, Tiana, güçlüklerin üstesinden gelmek için fiziksel olarak sürekli çabalar. Naveen ise, tersine sürekli eğlenme peşindedir ve ciddiyetsizdir. Naveen,

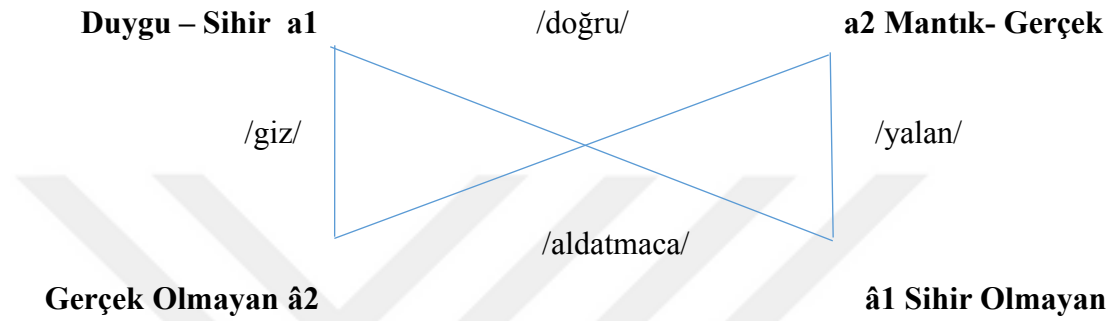
evlenmek istediğini söyleyen ateş böceği Ray'e, "hemen evlenme, bataklık gırla kız dolu" der. Naveen'in çapkınlığı ve sorumsuzluğu, Tiana'ya yaptığı "itiraf" ile "masum"laştırılır. Ailesi parasını kesene kadar çok mutlu olan Naveen, ondan sonra hiçbir şey bilmediğini, elinden hiçbir iş gelmediğini fark etmiştir. Tiana, Naveen'i "bundan farklı biri olduğuna" inandırır. Naveen, bu itiraftan sonra daha fedakar ve düşünceli birine dönüşür. Tiana için en önemli şeyin restoranını açmak olduğunu düşünen Naveen, bunun için Charlotte ile evlenmeye razı olur. Anlatının sonunda, Tiana ve Naveen, kurbağa kalarak evlenmelerinin ardından, Tiana'nın öpücüğü ikisini de insana döndürür. Naveen ile evliliği Tiana'yı bir prensese dönüştürmüştür. Bu düzenlemelere göre anlatı, "maskülen"i "dönüştüren" olarak tanımlarken "feminen"i de "yola getiren" şeklinde temsil eder.



2. Duygu (Sihir) / Mantık (Gerçek) Karşıtlığı:

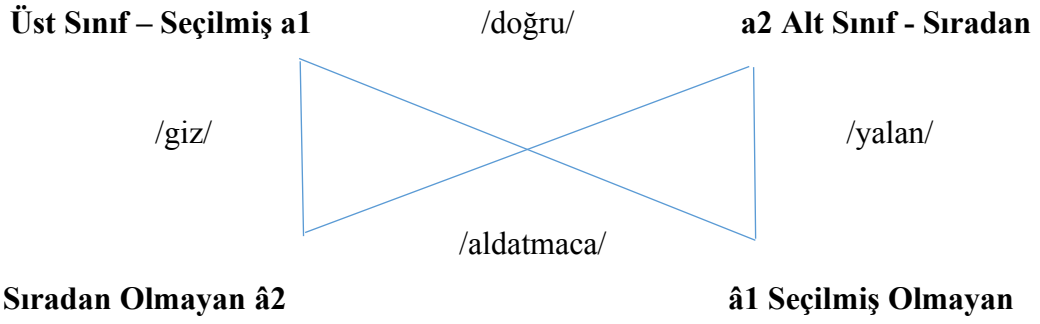
Anlatının açılış sekansında Charlotte ve Tiana karakterleri aracılığı ile "sihir" ve "gerçek" arasında bir karşıtlık kurulur. Charlotte, Prens'e dönüşecek bir kurbağayı öpme fikrinden çok hoşlanır; Tiana, hiç hoşlanmaz. Tiana, çoban yıldızına bakarak dilek dilediğinde babası, "o yorgun yıldız senin dileğini bir yere kadar yerine getirir. Dileğin için kendin çalışmalısın." der. Babasının özelliklerini devralan Tiana, hep mantıklı davranıp "gerçek"leri savunur. Anlatının başında Tiana'nın "sihir"e her yönelişi hayal kırıklığı ile sonuçlanır. Babasının "çok çalışmalısın" öğüdü mantık ile ilişkili iken annesinin Tiana'ya, "Prens ile tanışıp sonsuza dek mutluluk içinde dans etmeni istiyorum" demesi duygu ile ilişkilidir. Anlatıda Tiana hariç bütün kadın karakterler duygu ile ilişkili olup "sihir"e inanır. Tiana ise "sihir saçmalığı"na inanıp Kurbağa Naveen'i öptüğü için kendisine kızar. Naveen ile çıktığı yolculuğun sonuna kadar Tiana,

kendi “gerçek” hayallerinden vazgeçmez. Fakat sonrasında, Naveen’e duyduğu aşk baskın gelir. Anlatının sonunda Tiana’nın insana dönüşmesini sağlayan; “gerçek” hayallerinden vazgeçip “duygu”ları ile hareket etmesi, kurbağa kalıp “sonsuz dek mutlu olmaya” karar vermesi ile; yani “sihir” ile olur. Anlatıda “duygu” ile ilişkilendirilen “sihir”, “gerçek olmayan”ı içerecek şekilde kurulur. “Mantık” ise “gerçek”e işaret etmekte ve “sihir olmayan”ı içermektedir.



3. Üst Sınıf (Seçilmiş) / Alt Sınıf (Sıradan) Karşıtlığı:

New Orleans'ta geçen anlatıda, üst sınıf- alt sınıf karşıtlığı söz konusudur. Animasyonunun başında bir şarkıda şöyle söyler; “zengini fakiri hayal kurar New Orleans'ta.” Lüks evlerde yaşayan toprak zengini “beyaz”lar şoförlerinin kullandığı arabalara binerken; banliyölerde yaşayan “siyah”lar kalabalık trenlere binmektedir. Sınıf farkına rağmen New Orleans'ta herkes neşeli ve “mutlu”dur. Anlatıdaki temsili Kral La Bouff ve temsili Prenses Charlotte, zaaflarına rağmen “iyi”dir. Alt sınıftan oldukları anlaşılan Lawrence ve “iktidar”ı ele geçirmek için karanlık işler çeviren “fakir” Gölge Adam ise “kötü”dür. Anlatıda “alt sınıf”tan olan Lawrence ve Tiana, anlatının “dönüşen” karakterleridir. Lawrence büyü ile Naveen’e “dönüşür”. Tiana ise, prenses olmadığı için kurbağayı öptüğünde kendisi kurbağaya “dönüşür.” Charlotte ise “temsili” bir prenses olmasına rağmen “dönüştürme” gücüne sahiptir. Anlatının üst sınıfa ait karakterleri; Charlotte ve Naveen, şımarıklık, sorumsuzluk, çapkınlık gibi “olumsuz” gösterilen özellikleriyle birlikte anlatıda “dönüştüren” karakterleridir. Bu bağlamda anlatıda, “seçilmiş”i temsil eden “üst sınıf” dönüştürme gücüne de sahip olurken; “sıradan”a işaret eden “alt sınıf” bu güçten yoksun bırakılmıştır.



4.4.1.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Prenses ve Kurbağa (2009)</i>		
Karşıtlıklar:	Maskülen (Dönüştüren)	Feminen (Yola Getiren)
	Duygu (Sihir)	Mantık (Gerçek)
	Üst Sınıf (Seçilmiş)	Alt Sınıf (Sıradan)

Tablo 4.11 *Prenses ve Kurbağa (2009)* anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Postmodern dönemin ilk prenses anlatısı olan *Prenses ve Kurbağa* animasyonu, yayınlandığı dönem ilk “siyahi” prensese baş rol vermesi bakımından dikkat çeken bir yapım olmuştur. Animasyonun Barack Obama’nın başkan seçilmesinin peşi sıra seyirci ile buluşması, popüler kültürün temsil düzenlemelerinde kendisini “iktidar” a göre konumlandırmasına dair çarpıcı bir örnektir. Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* başlıklı kitabında *Prenses ve Kurbağa* animasyonu ile ilgili şu soruyu sorar: “Disney, siyah bir genç kıızı prenses yapma ihtiyacını neden duymuştur?” Sorunun cevabı Disney’in gündemi takip eden ve egemen iktidarın dümen suyuna giden üretim mantığında gizlidir. Diğer taraftan New Orleans’ ta geçen ve siyahlar ile beyazları “dostluk” içerisinde, herhangi bir ırksal çatışmadan uzak gösteren animasyon, özellikle o bölgede geçmişte yaşandığı bilinen problemlerin üzerinin popüler kültürün eliyle nasıl kolayca örtüldüğünü bir kere daha gösterir.⁷¹⁶

Animasyona ilk bakışta alışlagelen “öteki” formüllerinin dışına çıkıldığı yanılışmasına düşmek mümkündür. Anlatısal özelliklere bakıldığında ise anlatıda

⁷¹⁶ Kirel, a.g.e., s:344

işlevlerinin dağılımının ve karşıtlıkların kurulmasının, Disney'in anlatı geleneğinin dışına çıkmadan gerçekleştiği görülür. Disney, anlatısını içinde bulunduğu “zaman”ı yakalayacak şekilde tekrar tekrar kurar. Toplumsal cinsiyete dair temsiller *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda da olduğu gibi zaman içinde, içinde bulunan “zaman”a uyarlanarak daha “modern”, “çağdaş” görünümlere bürünse de, anlatıların derin yapısında kurulan karşıtlıklarda maskülen ve femine yüklenen “rol”ler değişmemektedir. *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda sürdürülen Disney anlatı geleneğinin diğer öğeleri sihir ve sınıf ile ilişkilidir. Anlatı “çalışkan” ve “siyahi” Tiana’yı hikayenin baş kahramanı yapar. Anlatının prensi Naveen ise, çapkın, beş parasız ve güvenilmez biridir. Fakat anlatının derin yapısında kurulan karşıtlık, “güvenilmez” olarak temsil edilen maskülene dönüştürme gücünü verebilmektedir. Anlatı bu “dönüştürme” gücünün kaynağı olarak da sınıfa işaret eder. Postmodern anlatıya dair bir düzenleme olan “ironi”nin *Prenses ve Kurbağa*’daki yeri, “sınıf”ın “dönüştürücü” gücüne bir kere daha işaret etmektedir. Tiana’nın kurbağa Naveen’i öptüğünde kendisinin de bir kurbağaya dönüşmesi “gerçek” bir prenses olmayışı yüzündendir. Anlatının “temsili” kralı La Bouff’un kızı Charlotte’a dahi “dönüştürme” gücü verilirken; bütün “iyi” temsilleri üzerinde barındıran Tiana bu güçten yoksundur. Anlatıda Charlotte ve Tiana’nın karakterlerinin bir uzantısı olarak “sihir” ve “gerçek”e inanmaları ile oluşturulan karşıtlık da, bir çok defa “ironik” düzenlemeler ile görünür kılınır. “Şımarık” Charlotte’un inandığı “sihir” ile “akıllı” Tiana’nın savunduğu “gerçek”in gücü arasındaki çekişmede kazanan “sihir” olur. Anlatının sonunda Tiana, prens Naveen ile kurbağa olarak evlendiğinde “sihir” gerçekleşir ve bir prensese dönüşür. “Maskülen”e ve “seçilmiş” üst sınıfa “dönüştürme” gücünü veren anlatı, sıradan “femine”e çok çalışma ve “yola getirme” misyonunu yüklemektedir. Çalışkan Tiana, prens Naveen ile çıktıkları yolculuk boyunca fiziksel ve mental olarak sürekli “maskülen”den daha fazla çaba gösterir. Yolculuğun sonunda “maskülen”e sabrederek ve ona iyi davranarak onu “yola getirmek” konusunda başarılı olduğunda ise, femine hem sınıf atlama hem de kendi hayallerine kavuşma imkanı beklemektedir. Bu bağlamda anlatı, sonunda prenses olan ve hayallerine kavuşan Tiana üzerinden “femine”e çalışkanlık, sebat ve fedakârlık rollerini yükler. Prens Naveen üzerinden ise, “maskülen”in tembel, sorumsuz, çapkın görünümünün ardındaki “dönüştürücü” gücü bir kere daha vurgulanır. Sihir ve dönüştürme gücü bir kere daha “üst sınıf”a ait “maskülen”e tanımlanmıştır.

4.4.2. *Karmakarışık* (2010):

Grimm Kardeşler'in Rapunzel masalından uyarlanan *Karmakarışık*'ın senaryosu Dan Fogelman'a aittir. Nathan Greno ile Bruno Howard'ın yönetmenliğini üstlendiği animasyonun yapımcı kadrosunda ise John Lasseter, Glen Keane, Roy Conli ve Philip Lofaro yer almıştır. *Karmakarışık*, postmodern dönem içinde Disney'in hem estetik hem de Pazar odaklı kaygılar ile bilgisayar odaklı animasyon filmlerine yöneldiği ilk animasyon olması bakımından önemlidir. Yapım aşaması altı yıllık bir zaman dilimine yayılan animasyonda, Rapunzel karakterinin saçlarının canlandırılması için yeni bir yazılım programı geliştirmiştir. *Prenses ve Kurbağa* animasyonundan sonra seyirci ile buluşan ve teknik bakımdan ondan ayrılan *Karmakarışık*'ın yeni eğilimi Disney'e geçede istediği başarıyı yeniden getirmiştir.⁷¹⁷

4.4.2.1. Olay Örgüsü:

Dış sesin anlattığı hikaye, günün birinde gökten düşen ışık taneciğinin altından bir çiçeğe dönüşmesi ile başlar. Gothel isimli yaşlı kadın bu çiçeğin iyileştirici gücünü genç kalmak için kullanmaktadır. Kraliyetin "kıymetli" Kraliçesi, bebek beklerken hasta olunca bütün Krallık bir mucize arayışına girer ve sihirli çiçeği bulur. Çiçeğin yardımı ile iyileşen Kraliçe, altın saçları olan Rapunzel isimli bir kız dünyaya getirir. Kral, Kraliçe ve bütün Krallık Rapunzel'in varlığı ile mutlu olurken, günün birinde Gothel gelir ve Rapunzel'i çalar. Çiçeğin sihri Rapunzel'e geçmiştir ve Gothel'in genç kalabilmek için Rapunzel'in saçlarını okşayarak şarkı söylemesi gerekmektedir. Gothel, Rapunzel'i bir kuleye kapatır ve orada kendi çocuğu gibi büyütür. Dış dünyanın çok tehlikeli olduğu telkinleri ile büyüyen Rapunzel, on sekiz yaşına geldiğinde, her yıl doğum gününde göğe salınan ışıkları görmek için Gothel'den izin ister. Fakat Gothel buna sert bir şekilde karşı çıkar. Günün birinde, Krallığın tacını çalan Flynn isimli bir hırsızın yolu, kuleye düşer. Rapunzel, Flynn'ı etkisiz hale getirir ve çantasına el koyar. Flynn'dan göğe yükselen ışıkların, kayıp prenses için göğe salınan kandiller olduğunu öğrenir. Rapunzel, kendisini kandillere götürmesi ve sağ salım kuleye döndürmesi karşılığında çaldığı tacı vermek üzere Flynn ile bir anlaşma yapar. Flynn bu yol arkadaşlığına mecbur kalır ve Rapunzel'i

⁷¹⁷ Tangled, <http://disney.wikia.com/wiki/Tangled> adresinden alındı

başından savmak için çeşitli yollara başvurur. Fakat Rapunzel yolda karşılaştıkları güçlükleri aşmayı başardığı gibi, Flynn'ın kalbini kazanmayı da başarır. İkili yol boyunca yakınlaşır. Flynn, Rapunzel'in "gizli gücünü"; saçlarının iyileştirici gücünü öğrenirken, Rapunzel de Flynn'ın "umursamaz" tavrının ardındaki "yumuşak kalbi"ni keşfeder. Fakat tüm bunlar olurken Rapunzel'in kuleden ayrıldığını öğrenen Gothel de onları izlemektedir. Rapunzel'i geri döndürmek için çeşitli hilelere başvuran Gothel, sonunda Flynn'ın tacı aldıktan sonra Rapunzel'i tehlikenin ortasında bıraktığı düzmeceyi oluşturur. Dış dünyaya çıktığı için kendini suçlayan Rapunzel, Gothel ile kuleye geri döner. Flynn ise, muhafızların eline geçer ve idam edilmek üzere tutuklanır. Kuleye dönen Rapunzel, kayıp prensesin kendisi olduğunu hatırlar. Gothel'in yıllarca kendisini tutsak ettiğini anlar. Bu arada Flynn da eski dostlarının yardımı ile hapisaneden kaçarak kuleye ulaşır. Fakat kuleye ulaştığında Gothel tarafından yaralanır. Rapunzel, Gothel'e Flynn'ı iyileştirmesini izin verirse, sonsuza kadar tutsağı kalabileceğini söyler. Rapunzel, Flynn'ı iyileştirmek için yaklaştığında, Flynn elindeki cam parçası ile saçlarını keser. Kesilen saçlar kahverengiye dönüp gücünü kaybetmektedir. Böylece Gothel üzerindeki büyü de ortadan kalkar. Aniden yaşlanan Gothel, ayağı takılıp camdan düşerek yok olur. Saçlarındaki gücü kaybeden Rapunzel ise Flynn'a sarılıp ağlar. Gözünden düşen yaş, Flynn'a değdiğinde başka türlü bir sihir gerçekleşir ve Flynn iyileşir. Hikayenin sonunda, Rapunzel ve Flynn Krallığa döner. Kral ve Kraliçe kayıp kızları Rapunzel'i ve Flynn'ı kucaklar. Krallıkta bayram ilan edilir.

4.4.2.2. Animasyondaki Karakterler:

Rapunzel: "Çok değerli" bir Kral ve Kraliçe'nin kızıdır. Altın gibi saçları olan güzel bir prensesdir. Gothel tarafından "çalınana" kadar Kral, Kraliçe ve Krallığın neşesi olmuştur. Gothel tarafından yıllarca bir kulede hapsedilir. En yakın arkadaşı Pascal isimli bukalemunudur. Günlerini kulenin işlerinin yanında resim yaparak, kitap okuyarak ve sıkılarak geçirir. Sürekli kulenin dışını merak eder. En büyük hayali her yıl doğum gününde gökyüzünde beliren "ışık"ları görmektir. Gothel bu isteğine karşı çıkınca, kuleye giren hırsız Flynn ile kendisini kandillere götürmesi için bir anlaşma yapar. Rapunzel, Flynn'ı beraber yola çıkmaya "mecbur" bırakır. Gothel'in "dışarı" ile ilgili yarattığı bütün korkuları saçlarının ve cesaretinin yardımı ile yener. Fakat sürekli kendi

isteğini yaşama ve Gothel'e karşı ihanet etmiş olma duygusu arasında gidip gelir. Flynn ile yolculuk esnasında yakınlaşırlar. Rapunzel neşesi, sevgisi ve coşkusu ile Flynn'ın kayıtsız tavırlarının arkasında neyin olduğunu bulur.

Flynn Ryder: Seyirciye hikayeyi anlatan kişidir. Krallığın tacını çaldığı için “aranan” hırsızdır. Namı geniş bir alana yayılmıştır, bunu kaybetmek istemez. En zor durumlarda bile işi “dalgaya vurur.” Kayıtsız, vurdumduymaz ve kendini beğenmiş bir karakterdir. Rapunzel ile çıktıkları yolculukta, Flynn'ın da “gerçek” yüzü açığa çıkar. Gerçek ismi Eugene Fitzherbert olan Flynn, zor bir çocukluk geçirmiştir. Çocukken kendisinden küçüklere okuduğu bir kitap vardır: “Flynnigan Ryder’in Maceraları.” Kitabın karakteri asi, özgür ve kadınlarla arası iyi olan bir karakterdir. Kitaptaki Flynn'ın “canının çektiği yapabilecek kadar çok parası vardır.” Hiçbir şeyi olmayan bir çocuk olan Eugene için buna ulaşabilmenin en “uygun” yolu hırsızlık olmuştur. Rapunzel'i sevdikten sonra Flynn için tacın bir önemi kalmaz. Bir bakıma “ehlileşir.” Hikayenin sonunda Rapunzel'i Gothel'in tutsağı olmaktan kurtaracak olan hamleyi yapan Flynn olur.

Gothel Anne: Sihirli çiçeği ilk keşfeden ve gençleşmek için onun gücünü kullanan yaşlı kadındır. Gothel, çiçeğin gücünü paylaşmak yerine yıllarca genç kalabilmek için kendisine saklar. Fakat Krallık bir gün Kraliçe'yi iyileştirmek için mucize ararken çiçeği bulur. Gothel, bu defa çiçeğin gücünün geçtiği Rapunzel'i çalar. Yıllarca onu kulede gizler. Rapunzel'e dışarıda onun gücünü kullanmak isteyen kötü insanların olduğunu söyler. “Anneler en iyisini bilir” diyerek onu sürekli kendi istediği yerde tutar. Rapunzel'in kuleden kaçtığını anlayınca peşine düşer. Onu geri döndürmeye çalışır. Başaramayınca hileye başvurur ve Rapunzel'i oyuna getirir. Hikayenin sonunda, Flynn Rapunzel'in saçlarını kesince, Gothel'in üzerindeki büyü de bozulur ve yaşlanarak yok olur. Genç kalmak için her şeyi yapan, tehlikeli, sinsî, bencil “kötü” kadını temsil etmektedir.

Kral ve Kraliçe: Çok değerli oldukları vurgusu vardır. Rapunzel'in kaybının ardından yıllarca O'nun bulunması umudu ile yaşarlar. Her yıl, Rapunzel'in doğum gününde göğe bir kandil salarlar. Rapunzel'in yokluğunda çok üzgündürler. Hep gelmesini beklerler. Rapunzel, Flynn ile döndüğünde, “aranan” hırsız Flynn'ı da kucaklarlar.

Maximus: Flynn’ın peşinde olan Kraliyet atıdır. Kararlı, atik ve savaşçı bir attır. Flynn’ın Rapunzel’in bulunduğu kuleye Maximus’tan kaçarken ulaşır. Maximus, anlatı boyunca Flynn’ın peşinden ayrılmaz. Flynn’ı bulduğunda Rapunzel Maximus’un ehlileşmesini sağlar. O’nu sever, iltifat eder ve yola getirir. Rapunzel, kandilleri görene kadar Flynn’a bulaşmaması için Maximus ile anlaşır. Rapunzel’i seven Maximus, Rapunzel Gothel tarafından kuleye götürüldüğünde, O’nu kurtarmak için Flynn’ın hapisten kaçmasını sağlar. Bunun için “hayalleri olan” haydutlardan yardım ister. Anlatıda önemli yer tutan bir karakterdir.

Haydutlar: Gothel’in Rapunzel’i dış dünyayla ilgili korkuttuğu şeylerden biri de haydutlardır. Bunu fark eden ve Rapunzel’i “başından savmak” isteyen Flynn, Rapunzel’i haydutların yerine götürür. Fakat Rapunzel, haydutların “yumuşak” yüzünün ortaya çıkmasını sağlar. “Hayalleriniz yok mu sizin?” diye sorduğunda, her bir haydut kendi hayalini anlatır; piyanist olmak, çiçekçi olmak, pasta yapmak, terzi olmak, kukla oynatmak vs. Rapunzel’in hayaline kavuşması için de yardım ederler. Önce Rapunzel ve Flynn’ın muhafızların eline geçmesini engellerler. Sonra ise Flynn’ın hapisaneden kurtulmasını sağlarlar. Hikayenin sonunda, her bir haydut hayaline kavuşur.

4.4.2.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleysel

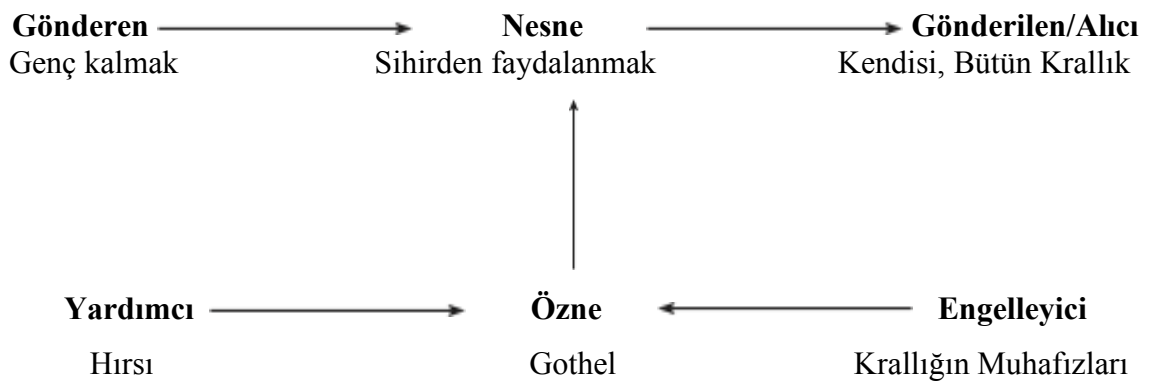
Örnekleme:

Hikaye, Kral ve Kraliçe’sinin çok “değerli” olduğu bir Krallık’ta geçer. Anlatının geçtiği bütün düzlemler; Krallık, şato ve dış uzam, “Orta Çağ” görüntüsü ile uyumludur. Hikaye geçmişte başlayarak güncel gelir. Dış sesin anlattığı ilk kesitte, geçmişteki güzel günlerin ne şekilde sona erdiği anlatılır. Rapunzel, geçmişte Krallığa mutluluk getiren bebekken, Gothel’in O’nu çalması bu durum son bulur. Rapunzel’in on sekiz yaşına kadar kulede geçirdiği zaman dilimi, mutsuzluğun, korkunun ve can sıkıntısının uzamıdır. Rapunzel’in çalınmadan önceki dönemi, yani “geçmiş” ise mutluluğun uzamıdır. Rapunzel’in sürekli kandillere gitme isteği, mutluluk uzamına gitme isteğidir. Anlatının sonunda kendi geçmişini hatırladığında Rapunzel kalıcı mutluluğa erişme imkanını yakalar. Gothel, Rapunzel’e sürekli dış dünyanın tehlikelerle ve bencil insanlarla dolu olduğunu söyler. Anlatının sonunda Rapunzel gerçek tehlikelinin kulenin içinde olduğunu anlar. Anlatının “tehlike” uzamı, Gothel’in olduğu

her yerdir. Dış dünyada Rapunzel'in başına gelen birçok bela Gothel'in "tasarladığı" belalardır. Gothel'in "tehlike" olarak anlattığı haydutlar; hayal ve dostluğun uzamı olurken, hırsız Flynn aşkın ve geçmişinde yaşadıkları ile masumiyetin uzamı olur. Krallık, saadet ve zenginliğin; Kral ve Kraliçe ise sadakatin ve affediciliğin uzamıdır. Anlatının birinci kesitini dış ses anlatır. Gökyüzünden düşen sihrin bir çiçekte vücut bulması ve çiçeğin sebep oldukları birinci kesiti; Rapunzel'in kuledeki hayatı ikinci kesiti; Flynn ve Rapunzel'in kandillere gitme macerası üçüncü kesiti; Gothel'in ikilinin peşine düşerek onları oyuna getirmesi dördüncü kesiti; Flynn'ın hapisten kaçarak Rapunzel'in tutsaklığına son vermesi ile mutlu sona ulaşmaları ise beşinci kesiti oluşturur.

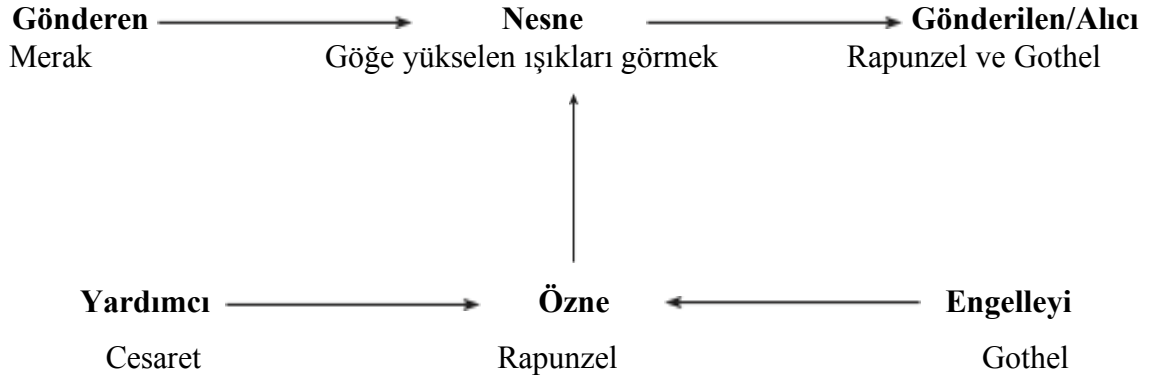
1. Kesit: Sihirli Nesnenin Tanıtılması

Birinci kesitin öznesi, göndereni genç kalmak olan Gothe'dir. Yaşlı bir cadı olan Gothe, gençleşmek için sihirli çiçeğin gücünden faydalanırken; günün birinde engelleyicisi olan Krallığın muhafızları tarafından çiçeği elden geçirir. Muhafızlar, Kraliçe'yi iyileştirmek için çiçeği topraktan sökmüştür. İlaç olarak Kraliçe'ye verilen çiçeğin bütün sihri, Kraliçe'nin dünyaya getirdiği Rapunzel'e geçer. Gothel, bir gece yarısı herkes uyurken Rapunzel'in odasına gelir. Beşiğinde uyumakta olan Rapunzel'in saçlarından bir tutamı keser. Fakat kestiği tutam o an kahverengiye döner. Saçın kesildiği an gücünü kaybettiğini anlayan Gothel, Rapunzel'i kaçıtır. Nesnesi sihrin gücünden faydalanmak olan Gothel'in yardımcısı genç kalma hırsı olur. Gothel'in bu eyleminden etkilenenler ise, Gothel'in kendisinin yanında, Rapunzel'in kaybı ile büyük üzüntüye düşen Kral ve Kraliçe olur.



2. Kesit: Rapunzel'in Kuledeki Hayatı

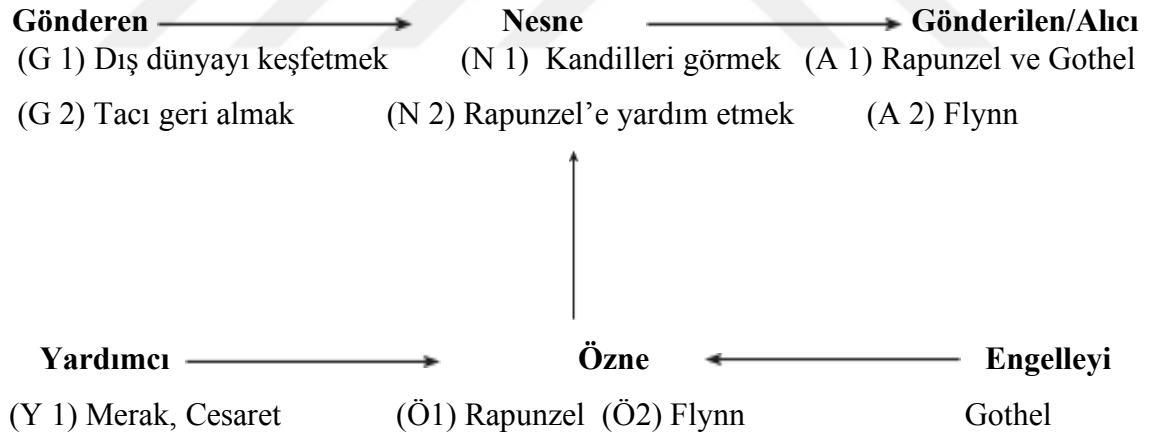
İkinci kesit, Gothel tarafından gücünden faydalanılmak üzere çalınan Rapunzel'in kuledeki hayatını tanıtır. Gothel, Rapunzel'in saçlarını tarayarak şarkı söylerken büyü gerçekleşmekte ve Gothel gençleşmektedir. Gothel'i annesi sanan Rapunzel için en büyük mutluluk, her yıl kendi doğum gününde göğe bırakılan ışıklara bakmaktır. Çocukluğundan itibaren her yıl o günü bekler. Çocukluğu kulede geçen Rapunzel artık genç bir kız olmuştur. Tek arkadaşı Pascal isimli bukalemundur. Rapunzel'in her günü, her sabah ev işlerini yaparak, kitap okuyarak, resim yaparak, Pascal ile oynayarak ve sıkılarak geçmektedir. Sıkıntıdan sürekli kendisine çeşitli uğraşlar bulur, gerçek hayatının ne zaman başlayacağını merak eder. Gothel, kuleye düzenli aralıklarla gelmektedir. Rapunzel, Gothel'in son gelişinde, O'ndan kendisini on sekizinci yaş günü hediyesi olarak nesnesi olan göğe yükselen ışıklara götürmesini ister. Gothel, Rapunzel'in göndereni olan dış dünyaya duyduğu merakı bastırmak için onu sürekli dış dünyanın tehlikelerine ikna etmeye çalışmaktadır. Bu isteğine de aynı şekilde karşılık verir. Rapunzel'in nesnesine ulaşmasından etkilenecek olan alıcılar, Rapunzel'in kendisi olduğu kadar Gothel'dir de. Bu yüzden Gothel hep engelleyici olarak kalır.



3. Kesit: Bir Rehber Eşliğinde Çıkılan Yolculuk

Gothel'in Rapunzel'in isteğini reddedişinin ardından, Krallığın tacını çalan hırsız Flynn Ryder'in yolu, Rapunzel'in olduğu kuleye düşer. Rapunzel kuleye tırmanan Flynn'ı tavası ile etkisiz hale getirir ve dolaba kapatır. Elindeki çantayı ve çantanın içindeki tacı saklar. Dış dünyaya ait bir yabancıyı tek başına alt etmiş olmanın verdiği cesaret, Rapunzel'e Gothel'den yeniden izin alabileceğini düşündürür. Gothel geldiğinde,

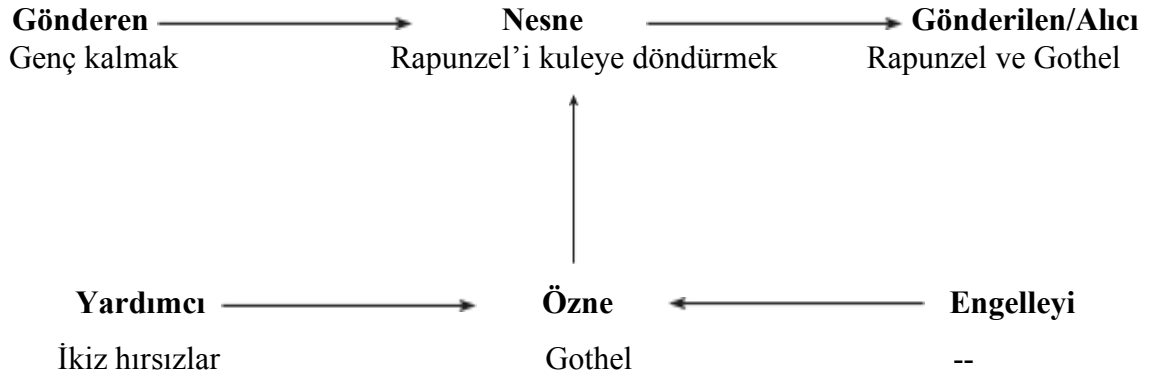
O'na dolapta sakladığı adamı anlatıp, gücünü göstermek için sabırsızlanır. Fakat Gothel, sert şekilde Rapunzel'in "dışarı çıkabileceği" imasına karşı çıkar. Bunun üzerine Rapunzel, dolaptaki adamdan bahsetmekten vazgeçer. Gothel'den üç günlük uzaklıktaki bir yerden kendisine yeni boyalar almasını ister. Bu süre boyunca Flynn ile kandilleri görmeye gidip geri dönebilecektir. Gothel gittikten sonra, dolapta sakladığı "yabancı"yı bir sandalyeye bağlar ve uyandırır. Kendine gelen Flynn'a göğe yükselen ışıkları çizdiği resmi gösterir ve bunların ne olduğunu sorar. Flynn, "kayıp prenses için göğe bırakılan kandiller" olduğunu söyler. Bunun üzerine Rapunzel, kendisini sağ salim kandillere götürmek ve geri getirmek karşılığında çantasını geri vereceğini söyler. Flynn Ryder, başta bunu kabul etmek istemese de tacı almak için başka şansı olmadığını anlayınca kabul eder. Bu kesitin birinci öznesi Rapunzel iken ikinci öznesi Flynn. Her iki öznenin birbirinden farklı nesnelere ve gönderenleri vardır. Rapunzel'in nesnesi kandilleri görmek, göndereni dış dünyayı keşfetmekken; Flynn'ın nesnesi Rapunzel'e yardım etmek, göndereni ise tacı geri almaktır. Bu bağlamda, ikilinin birlikte çıktıkları yolculuk kendi çıkarları ile ilişkilidir ve alıcıları da değişkendir.



4. Kesit: Hile, Yanılsama ve Çatışma: Gothel'in Rapunzel'i Oyuna Getirmesi

Kuleden ayrılan Rapunzel, dışarıda olmanın mutluluğu ile Gothel'i kandırmış olmanın vicdan azabı ile arasında gidip gelir. Gothel ise, ormanda sahipsiz bir Kraliyet atı görünce Rapunzel'e bir şey olabileceği korkusu ile hemen geri döner ve Rapunzel'in kuleden ayrıldığını görür. Karanlık kulede parlayan tacı fark eder ve kuleye birinin

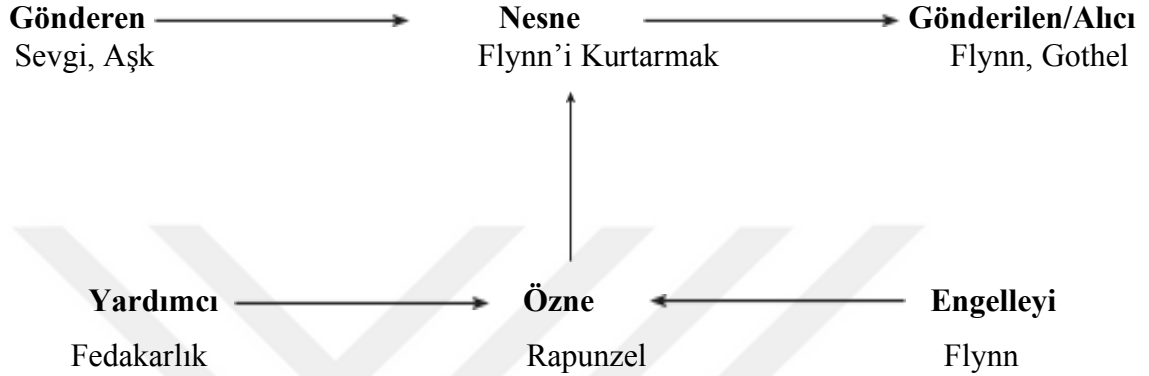
girdiğini anlar. Rapunzel ve Flynn çıktıkları yolculukta türlü türlü zorluklarla karşılaşır. Flynn, Rapunzel'i başından savmak için onu sürekli korkularının üzerine götürür. Gothel de kısa sürede ikilinin izini bulur ve takip etmeye başlar. Flynn Ryder'ı arayan ikiz hırsızları da kendi çıkarlarına dahil ederek yola getirir. Flynn ve Rapunzel ise, karşılaştıkları zorlukları, Rapunzel'in saçları ve cesareti ile aşar. İkili yolculuk esnasında yakınlaşır. Rapunzel, saçlarının iyileştirici gücünü Flynn'a gösterirken; Flynn Ryder da kendi çocukluğunu anlatır. Kesitin öznesi olan Gothel, nesnesi Rapunzel'i kuleye döndürmek için girişimlerde bulunur. Gothel'in göndereni, gençlik iksirini kaybetmemektir. Bunu elde edebilmek için yardımcı olarak Flynn'ın peşinde olan ikiz hırsızları seçer. Rapunzel ve Flynn, kandilleri yakından görmek için göle açıldıklarında, Flynn, gölün kenarında kendisini bekleyen hırsızları görür. Rapunzel'i korumak için hemen döneceğini söyleyerek hırsızların yanına gider. Hırsızlar, Flynn'ı bir gemiye bağlayarak göle bırakır ve Rapunzel'in yanına gider. Flynn'ın tacı aldıktan sonra Rapunzel'i terk ettiğini düşünmesini sağlarlar. Gothel de son anda ortaya çıkarak hırsızların elinden Rapunzel'i kurtarır ve O'nu kucaklar. Rapunzel, hayalleri yıkılmış şekilde Gothel ile kuleye döner.



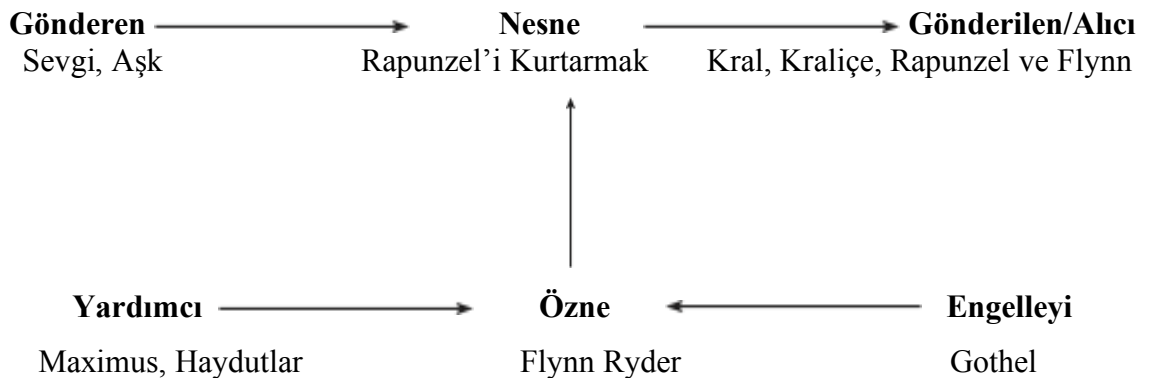
5. Kesit: Gerçeğin Ortaya Çıkması ve Mutlu Son

Gothel'in ayarladığı oyun yüzünden Flynn kendisini bir gemiye bağlanmış şekilde bulur. Kendisine geldiğinde, Kraliyet askerlerinin eline düşer ve idam edilmek üzere hapse atılır. Rapunzel ise kulede kendisini odasına kapatır. Yaşadıklarını düşünen Rapunzel, odasının duvarlarına çizdiği çiçek resimlere bakarken, kendi bebekliğini, Kral ve Kraliçe'yi hatırlar. Kayıp prensesin kendisi olduğunu anlar. Odasından çıkarak

Gothel'e her şeyi hatırladığını söyler. Diğer taraftan Flynn, idam edilmek üzere muhafızlar tarafından nakledilirken, haydutların ve Maximus'un yardımı ile hapisneden kaçar ve kuleye gelir. Kuleye geldiğinde Rapunzel'e saçlarını salması için seslenir. Kuleye tırmanan Flynn, Gothel tarafından yaralanır. Rapunzel, Gothel'e Flynn'ı saçları ile iyileştirmesine izin verirse, kendisinin gönüllü tutsağı olacağını söyler.



Fakat Rapunzel Flynn'a yaklaştığında, Flynn elindeki cam parçası ile Rapunzel'in saçlarını keser. Son kesitin ilk öznesi olan Flynn'ın nesnesi Rapunzel'i kurtarmak olduğu için saçlarını keser. Göndereni Rapunzel'e duyduğu sevgidir. Rapunzel'in saçları kesildikten sonra gücünü kaybederek kahverengiye döner. Gothel ise kendisini ayakta tutan sihirli nesnenin kaybolması ile hızla yok olur. İyileştirme gücünü kaybeden Rapunzel, çaresizce ağlar. Fakat gözünden sevgi ile süzülen yaş, Flynn'ı iyileştirici bir güç taşır. İyileşen Flynn ile Rapunzel, krallığa gider ve evlenerek mutlu sona ulaşır.

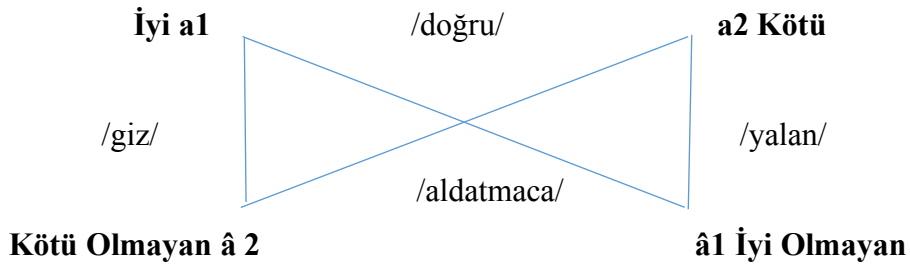


4.4.2.4. Temel Anlam – Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen ile Çözümleme

Karmakarışık'ın derin yapısına bakıldığında iyi kız/kötü kadın, aktif/pasif, duygu/mantık, feminen/maskülen, içerisi/dışarısı karşıtlıklarının kurulduğu görülmektedir. Rapunzel, her koşulda “iyi” olan kadını temsil ederken; Gothel, güzel kalabilmek için Rapunzel'i hileleri ile kandıran “kötü” kadını temsil etmektedir. Anlatının kadın karakterleri hep “aktif” (yola getiren) iken; erkekler yola getirilmeden önce “pasif”tir. Rapunzel, Flynn'ı kendisi ile yola çıkmak için ikna ettiği gibi, yoluna devam edebilmek için haydutları ve Maximus'u da etkisi altına alır. Gothel, Rapunzel'den faydalanmayı sürdürmek için sürekli “dışarısı”nın tehlikeli olduğunu söyler. Fakat anlatının sonunda Rapunzel aslında tehlikelinin kulenin “içerisi”nde olduğunu keşfeder. Diğer taraftan Gothel'in dış dünya ile ilgili anlattığı korkulu öykülerde hep “maskülen” olanın tehlikeli olması durumu vardır. Fakat anlatının gerçek tehlikeli karakteri Gothel'in kendisi; yani güzelliğini korumaya çalışan “feminen” bir karakterdir.

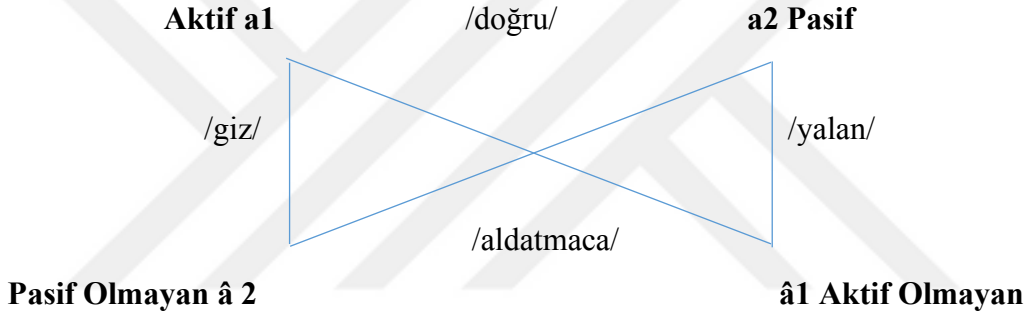
1. İyi (Rapunzel) – Kötü (Gothel) Karşıtlığı:

Rapunzel, değerli bir anne babanın, özel bir güce sahip kızları olarak dünyaya gelir. Anlatı boyunca sevimli bir bebekten güzel bir genç kıza evrilir. Gothel tarafından kaçırıldığı kulede geçen yılları boyunca hep “iyi” kalır. Annesi sandığı Gothel'in sözünden çıkmaz. İyiliğinin yanı sıra, Rapunzel, cesur, güzel, yetenekli ve iyileştirme gücü olan saçlara sahiptir. Rapunzel'in sahip olduğu sihirli “güç”ten yoksun olan Gothel, güzel kalabilmek için Rapunzel'in gücünü kullanmaktadır. Gothel, özünde yaşlı ve çirkin bir kadındır. Rapunzel'i hileleri ile kontrolü altında tutmaya çalışır. Küçük değişikliklerin yanında Gothel, klasik dönemin “kötü kadın” stereotipine uymaktadır.



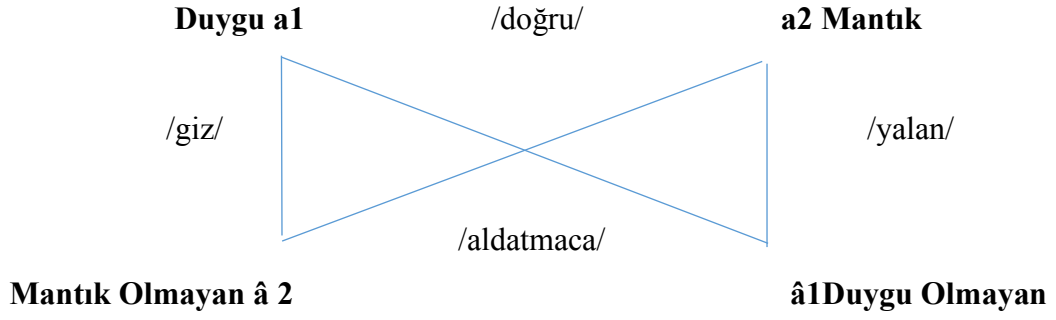
2. Aktif/ Cesur - Pasif/ Kaytaran Karşıtlığı:

Anlatının en aktif karakteri Rapunzel'dir. Kuleye gelen Flynn'ı cesareti ve saçları sayesinde "kontrol altına" alır. Karşılaştığı zorluklarda hep "aktif" rol oynar, vazgeçmez. Flynn ise, karşılaştığı güçlüklerden hile ile uzaklaşmaya çalışır, sorunları çözme konusunda "pasif" kalır. Rapunzel'in dış dünyanın haydutlarından korktuğunu anlayınca, Rapunzel'i haydutların mekanına kasıtlı olarak götürür. Haydutlar Flynn'ın aranan hırsız olduğunu anladığında, O'nu haydutların elinden Rapunzel kurtarır. Rapunzel, Flynn'ın kalbini kazandıktan sonra "gerçek yüzü"nü de ortaya çıkarmış olur. Gerçek adı Eugene olan Flynn, kimsesiz bir çocuk olarak dünyaya gelmiş ve zor şartlarda büyümüştür. Her şeyi kısa yoldan elde etmek istemesinin ardında yatan sebep budur.



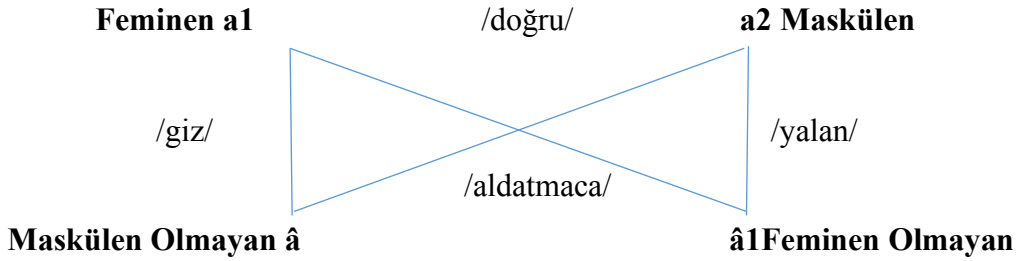
3. Duygu /Yola Getiren – Mantık / Yol Gösteren Karşıtlığı:

Rapunzel, duygularıyla hareket eden bir karakter olarak temsil edilmiştir. Gothel, Rapunzel'in "dışarı" çıkma isteklerini reddederken "duygusallığı bırak, annenle yaşamaya bak" der. Rapunzel'in hareketlerine yön veren "duygu"larıdır. Flynn'ı kendisini kandillere götürmesi için birlikte yola çıkmaya ikna etmesi gerekir. Dışarı çıktığında ise, mutluluk ve pişmanlık arasında gidip gelir. Bütün yeteneklerine rağmen, anlatıda Rapunzel tek başına yola çıkmaz. Flynn'ın kendisine "yol göstermesi"ne ihtiyaç duyar. Bununla birlikte yolda karşılaştıkları bütün güçlükleri Rapunzel sayesinde aşarlar. Anlatının sonunda, duygusal davranıp kendisini Gothel'in tutsaklığına bırakacak olan Rapunzel'e, Flynn engel olur. Rapunzel Flynn'ı iyileştirme şansını kendisine vermesi karşılığında Gothel'e gönüllü tutsaklık yapacağını söyler. Flynn ise, Rapunzel'in saçlarını keserek bu tutsaklığı engeller.



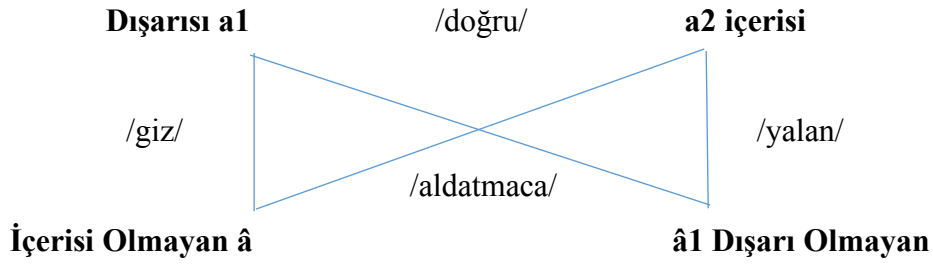
4. Feminen – Maskülen Karşıtlığı:

Anlatıda feminen karakterler, yetenekli, akıllı, kurnaz, iş bitiren şekilde temsil edilmiştir. Feminen özelliklere sahip karakterler; örneğin hayal kuran haydutlar da yeteneklidir. Öte yandan maskülen karakterler (ikiz hırsızlar) daha “az akıllı” temsil edilmiştir. Flynn’ın maskülen tavırları kayıtsız, “laubali” şekilde temsil edilir. Maskülen karakterler, kadınlar tarafından dönüştürüldüklerinde/ yola getirildiklerinde daha “makul” hale gelmekle birlikte, başarıya da ulaşmaktadır. Maskülen “maske”lerini aşan haydutlar hayallerine, Flynn zenginliğe ulaşırken ikiz hırsızların cezalandırılması bu düzenlemenin uzantısıdır.



5. Dışarı / İçeri Karşıtlığı:

Anlatının başında, Gothel’in genç kalmak için faydalandığı “dışarıda” bulunan sihirli çiçek muhafızlar tarafından alınır. Gothel, Rapunzel’i kaçırdığında, onu “içeride” muhafaza etmeye karar verir ve onu büyütürken “dışarı”nın hep tehlikelerle dolu olduğunu telkin eder. Dışarıda, Rapunzel’in saçlarından faydalanmak isteyen kötü insanlar vardır. Rapunzel, uzun bir süre buna inansa da anlatının sonunda kendisinden asıl faydalananın Gothel’in kendisi olduğunu anlar. Böylece asıl tehlikenin “içeride” olduğunu keşfeder.



4.4.2.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Karmakarışık</i> (2010)		
Karşıtlıklar	İyi (Prenses)	Kötü (Gothel)
	Aktif (Cesaret)	Pasif (Kaytaran)
	Duygu (Yola Getiren)	Mantık (Yol Gösteren)
	Feminen (Yardımsever)	Maskülen (Bencil)
	Dışarısı	İçerisi

Tablo 4.12 *Karmakarışık* (2010) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Rapunzel masalının postmodern bir uyarlaması olan *Karmakarışık*, ağırlıklı olarak geleneksel canlandırma yöntemi ile hazırlanan *Prenses ve Kurbağa*'nın ardından, Disney'in "canlandırma teknikleri"ndeki yenilik ile dikkat çeken bir yapılmıştır. Rapunzel karakterinin saçlarını daha gerçekçi kılmak için yeni bir yazılım programı hazırlanmıştır. Animasyonun Disney'in çizgisine teknolojik gelişkinlik bakımından bir "aşama" kat ettirdiğini söylemek mümkündür.

Anlatısal özelliklerine bakmak gerekirse, *Karmakarışık* animasyonu, postmodern dönemde kadın üzerinden "iyi" ve "kötü"nü kuran tek anlatıdır. Genç kalmak için Rapunzel'in güzelliğinden faydalanan Gothel karakteri, küçük değişiklik dışında, klasik dönemin "kötü" kadınları ile benzerlik gösterir. "Eksiklik" duygusu ile sürekli "kötü" şeyler yapan Gothel, genç ve güçlü kalabilmek için masum ve genç Rapunzel'i sömürür. Buna karşın "iyi" temsilini kuran Rapunzel karakteri, klasik dönem prenseslerinden oldukça farklıdır; özgür, cesur ve yeteneklidir. Fakat bütün "aktif"liği ve cesaretine rağmen Rapunzel kuleden çıkmak için, kuleye yolu şans eseri düşen Flynn'a

ihtiyaç duyar. Çocukluğundan beri her yıl gökyüzüne bırakılan kandilleri görmenin hayalini kuran Rapunzel, bunu yalnız başına yapabileceğini hiç düşünmez. Bir rehber eşliğinde (Flynn) yola çıktığında, yolun getirdiği bütün güçlükleri aşacak olansa yine Rapunzel'in kendisidir. Anlatı, Rapunzel'i "duygu"ları ile hareket eden bir "feminen" olarak çizerken "mantık"ı temsil eden "maskülen"ın rehberliğine sorgusuzca mecbur kılar. Yol boyunca "fedakarkar"ca davranan "feminen", anlatının başında "bencil"ce davranan "maskülen"ın içindeki "iyi"yi de ortaya çıkarır. Anlatıda "dışarı" Gothel tarafından sürekli tehlikeli bir yer olarak anlatılır. Rapunzel için tehlike Gothel ile yalnız kalmaktır. Dışarı – içeri karşıtlığında, Rapunzel'in yalnız kaldığı her uzam onun için tehlikeye işaret eder. Gothel'in Rapunzel'i ilk çaldığı zaman da, Flynn'ın Rapunzel'in yanından ayrıldığı zaman da Rapunzel tehlike içindedir. Bu bağlamda anlatı, Gothel'in Rapunzel'i tutsak ettiği "içeri" kadar yalnız kalmayı da Rapunzel için tehlikeli olarak kodlar. Rapunzel'in cesur, yetenekli ve aktif olmakla birlikte anlatıya göre yalnız bırakılmaması gerektir.

4.4.3. Cesur (2012):

Yönetmenliğini Mark Andrews, Brenda Chapman ve Steve Purcell'in paylaştığı Cesur'un yapımcılığını Katherine Sarafian üstlenmiştir. Pixar ile ortak yapım olan animasyonda karmaşık görselleri mümkün kılmak üzere Pixar son 25 yıldaki bilgisayar tabanlı animasyon sistemini yeniden yazmıştır. Dolby Atmos ses formatını kullanan animasyonun senarist ekibinde ise Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman ve Irene Mecchi yer almaktadır.⁷¹⁸

4.4.3.1. Olay Örgüsü:

İşkoçya'da yer alan DunBroch adındaki Krallıkta yaşayan Merida, annesi Kraliçe Elinor'un kendisine "prenseslik" ile ilgili koyduğu kurallara uymakta zorlanan bir prensesdir. Krallığın ilk çocuğu olan Merida ok atma konusunda çok yetenekli olmasının yanında özgürlüğüne düşkün ve "dağınık" bir kızdır. Hayatı annesinin koyduğu kurallar ve verdiği eğitimlerle geçen Merida on altı yaşına geldiğinde, Macintosh, MacGuffin ve Dingwall adındaki üç ayrı Lord, oğullarının Merida ile nişanlanması

⁷¹⁸ Brave, <http://disney.wikia.com/wiki/Brave> adresinden alındı

şansını yakalamak için Kraliçe'nin daveti üzerine kaleye gelir. Kraliçe'nin bu girişimi Merida ile aralarında büyük gerginlik yaratır, tartışma esnasında Merida Kraliçe'nin işlediği duvar halısını yanlışlıkla kılıcı ile yırtar. Bunun üzerine Kraliçe de Merida'nın yayını ateşe atar. Kaleyi atının üzerinde terk eden Merida, ormana vardığında “peri ışıkları”nı fark eder ve onları takip ederek küçük bir kulübeye ulaşır. Kulübede yaşlı bir kadın tahta oymaktadır. Merida yaşlı kadının bir cadı olduğunu anlar ve annesini değiştirecek bir büyü yapması karşılığında bütün oymaları almayı teklif eder. Cadı anlaşmayı kabul eder ve Merida'ya büyü sonucu elde ettiği, annesini değiştirecek keki verir. Merida, kaleye döner ve annesinin kekten yemesini sağlar. Lordlar da Kraliçe'den hangi varisin eş olarak seçileceğine dair bir cevap beklemektedir. Keki yiyen Kraliçe kendisini çok kötü hisseder, dinlenmek için çekildiği odasında bir ayıya dönüşür. Annesinin dönüşümü karşısında şoka uğrayan Merida, cadının yanlış büyü yaptığını düşünür, olan biteni annesine anlatır. Kraliçe Elinor, “yeni hali” karşısında kapıldığı korku ile odasının altını üstüne getirir. Merida, annesini gidip cadıyı bulmak için ikna eder ve ikili böylece bir yolculuğa çıkar. Bu esnada, Kral Fergus da Lordları, geçmişte yaşadığı ve efsaneye dönüşen ayı hikayesi ile oyalamaya çalışmaktadır. Kraliçe Elinor ve Merida ormanda cadının kulübesine ulaşırlar. Cadı bir festival için kulübesinden ayrılmış, Merida'ya da bir mesaj bırakmıştır. Mesaja göre, yaptığı büyü ikinci gün doğumunda kalıcı hale gelecektir. Büyüyü bozmak için ise bir şifre bırakmıştır. Şifrede “kader değişsin, bakıver içine, gururla yok ettiğin bağı onar” demektedir. Merida, yeni hali yüzünden korkuya kapılan annesini sakinleştirir ve büyüü bir şekilde bozacıklarını söyler. Anne (ayı) ile Merida, bir süre birlikte vakit geçirirler. Bu süre zarfında, Merida şifreyi çözmeye çalışırken annesi ile çok iyi anlaşmış olduğunu fark eder. Fakat zaman geçtikçe Kraliçe Elinor, gerçek bir ayı gibi davranmaya başlar, saldırganlaşır. Merida, “gururla yok ettiği bağın” yırttığı duvar halısı olduğunu düşünür. Annesini kaleye dönüp yırtılan halıyı dikmeye ikna eder. Kaleye döndüklerinde Lordların çok öfkeli olduğunu görürler. Merida önce Lordları sakinleştirir, sonra da halıyı dikmek için Kraliçe Elinor'un odasına gider. Bu esnada Kral Fergus da odaya gelir ve odada gördüğü ayının kim olduğunu anlayamadan saldırır. Kral kendisine engel olmaya çalışan Merida'yı odaya kitlet ve adamları ile birlikte ormana kaçan Kraliçe Elinor'un peşinden gider. Merida, kardeşlerinin yardımı ile odadan çıkar ve atının üzerinde ormana doğru yol alırken bir yandan da halıyı tamir etmeye çalışır. Merida ormana vardığında babasının yardımcılarını

ile annesini bağladığını görür. Merida kendisini babasının önüne atarak annesini korurken, birden babasının yıllar önce savaştığı ayı Mor'du çıkarır. Mor'du Kral Fergus ve adamlarını etkisiz hale getirir ve tam Merida'ya zarar verecekken “ayı” hali ile Kraliçe Elinor, zincirlerini kırar ve Mor'du ile savaşır. Kraliçe Elinor Mor'du'yu öldürdüğünde ikinci gün doğumu gerçekleşmek üzeredir. Merida, yorgun annesinin üzerini duvar halısını ile örter ve annesinin normale dönüşmesini bekler. Dönüşüm gerçekleşmeyince annesine sarılarak ağlamaya başlar. Sonunda güneş doğar ve üzüntü ile başını kaldıran Merida, annesinin eski haline döndüğünü görür. Hikayenin sonunda, bütün varislerin kendi seçtikleri kişiler ile evlenmesi kabul edilir. Merida ve Kraliçe Elinor da at üzerinde “özgürce” yol alırlar.

4.4.3.2. Animasyondaki Karakterler:

Merida: Kraliçe Elinor ve Kral Fergus'un kızı olan Merida, “prenses” kalıplarına girmek istemeyen, özgürlüğüne düşkün, savaşçı ve cesur bir kızdır. Annesi tarafından verilen bütün “prenseslik eğitim”lerine direnir ve kendi bildiği yoldan gitmek ister. Evliliğin kendi “kader”i olmasını istememektedir. Bunu değiştirmenin yolunun, kendisine evliliği dayatan annesini değiştirmekten geçtiğini düşünür. Bir cadıya yaptırdığı büyü ile başlayan macera, Merida ve annesini bir yolculuğa çıkaracak ve o “yolculuk” sonunda ikisi de değişecektir.

Kraliçe Elinor: DunBroch Krallığı'nın Kraliçesidir. Merida'nın ve üç erkek çocuğu; Harris, Hubert ve Hamish'in annesidir. Otoriter bir annedir. Merida'nın hayatını müzik, drama, tarih dersleri ve “bir prensesin nasıl olması gerektiği bilgileri” ile doldurur. Bunlar Merida ile sürekli çatışmasına neden olur. Evliliğin kaçınılmaz bir kader olduğunu düşünmektedir. Merida'nın özgürlük ve bağımsızlığa dair isteklerine “kayıtsız” kalarak kızı için en iyisini istemektedir. Merida'nın sebep olduğu büyü kendisini bir ayıya dönüştürdüğünde hala bir Kraliçe imiş gibi davranmaya devam eder. Merida ile “kuralların baskısı olmadan” iletişim kurduğunda ise, hem kızını hem de özgürlüğün hissettirdiklerini anlar. Tekrar insan olduğunda, Merida'nın istediği anlamda “dönüşmüş”tür.

Kral Fergus: DunBroch Krallığı'nın Kralıdır. Kraliçe Elinor'dan daha “rahat”, eğlenceli bir ebeveynidir, Merida ile arası iyidir. Merida henüz küçük bir kız çocuğu iken Ayı Mor'du ile karşılaşınca, Kral Fergus kızını korumak için ayı Mor'du ile çarpışıp bir bacağı kaybetmiştir. Kral Fergus'un anlatmayı en sevdiği hikayedeki düşman Mor'du ile günün birinde yeniden karşılaşıp öcünü almayı istemektedir.

Mor'du: Hikayedeki “korkunç” ayıdır. Eskiden bir “prens” olan Mor'du, zamanında, Merida'ya büyü yapan cadıdan kendisini on insan gücüne kavuşturacak bir büyü yapmasını istemiştir. Dört erkek kardeşin en büyü olan prens iktidarı tek başına ele geçirme hırsı yüzünden hem kendisini hem de krallığını karanlığa sürüklemiştir. Kraliçe Elinor, bu prensin hikayesini, evlenmek istemeyen Merida'ya bir “ders” olarak anlatır. Anlatının sonunda, Kraliçe Elinor, bir ayı olarak Mor'du ile savaştığında ve O'nu öldürdüğünde, Mor'dunun ölü bedeninden prensin ruhu çıkar.

Cadı: Merida'ya ve Mor'duya “kaderlerini değiştirecek” büyü yapan cadı, anlatının bir diğer önemli karakteridir. Merida, yaşlı ve “çirkin” cadıyı ilk defa tahta oyma dükkanında görür. Cadı, kendisini tahta oymacısı olarak tanıtır ve yaptığı oymalardan Merida'ya satmaya çalışır. Merida, yaşlı kadının cadı olduğunu anladığında, yalnızca Merida'nın dükkandaki bütün oymaları satın alması şartıyla büyü yapmaya karar verir. Cadı, yaşlılığı ve unutkanlığı ile “dengesiz” bir karakter olarak görülür, güven vermez.

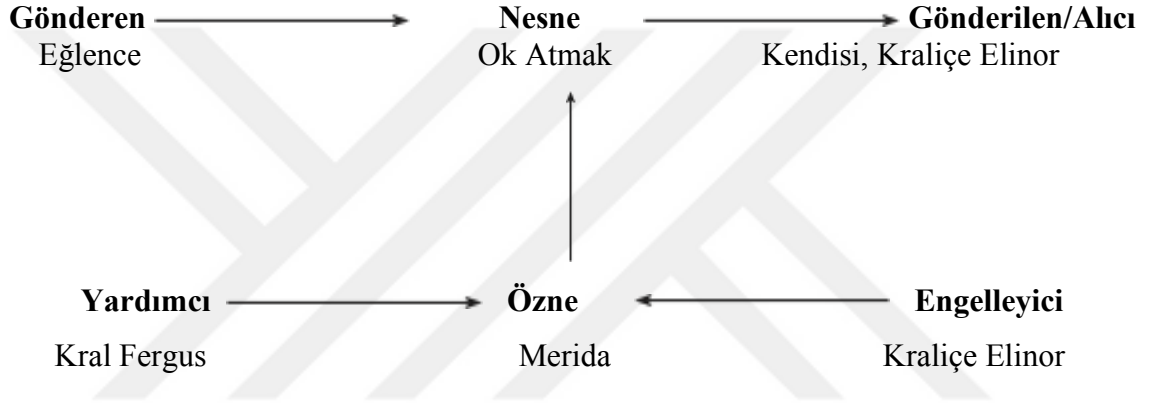
Diğerleri: DunBroch Krallığı'nı oluşturan MacGuffin, Macintosh ve Dingwall klanlarının Lordları ve varisleri de Merida'nın “mücadelesi”nden sonra dönüşür. Kraliçe Elinor'un ortadan kaybolması Lordları çok sinirlendirir. Merida, annesi ile kaleye geri döndüğünde, “bencilliğin bir Krallığı nasıl kötü etkileyebileceğini anladığına” dair bir konuşma yapacakken Kraliçe Elinor, geleneklerin kırılıp herkesin kendi seçimini yapabileceği bir düzenin gelmesine dair işaretler gönderir. Lordların varisleri de aslında Merida ile evlenmek istemediklerini itiraf ederler. “Gençlerin” kendi yollarını kendilerinin çizmek istediklerini gören Lordların da Kral Fergus ile arası böylece düzelir.

4.4.3.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

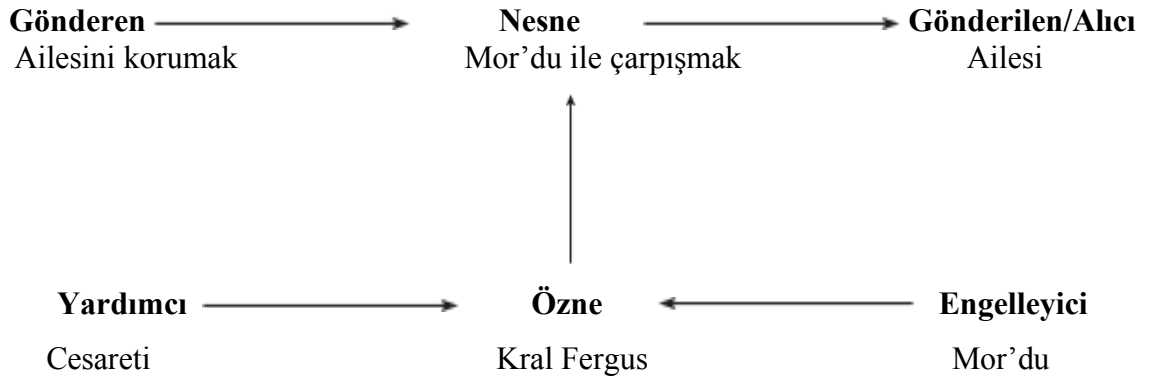
Cesur animasyonu, İskoçya’da yer alan DunBroch Krallığı’nda geçer. Hikaye ve düzenlemeler “Orta Çağ” görüntüsü ile uyumludur. Henüz küçük bir kız çocuğu olan Merida’nın annesiyle oyun oynadığı sahne ile başlayan hikaye, anne kızın ilişkisine odaklanarak devam eder. Anlatıda, “geçmiş” masumiyetin, sevginin, güvenin ve teslimiyetin uzamı olarak konumlandırılmıştır. Zaman içinde Merida ile annesinin arası açılmıştır. Merida’yı sürekli “prenses” kalıplarına sokmaya çalışan Kraliçe Elinor, anlatının başında “otorite”nin uzamıdır. Buna karşın Merida’nın yanında olan Kral Fergus, “serbestlik”in uzamıdır. Ok atma konusunda çok başarılı olan Merida, “yetenek”in uzamı olurken; Merida ile evlenme hakkını kazanmak için ok atma konusunda “tesadüfi” başarılar gösteren MacGuffin, Macintosh ve Dingwall klanlarının varisleri “başarısızlığın” uzamı olarak konumlandırılmıştır. Varisler, fiziksel olduğu kadar “bilişsel” olarak da Merida’nın “gerisi”nde karakterler olarak “tasarlanmış”lardır. Bu bağlamda anlatıda yer alan kadın karakterlerin, daha yetenekli, kararlı, cesur ve “akıllı” temsil edildiklerini söylemek mümkündür. Erkekler ise, daha kavgacı, gevşek ve yönlendirmeye açıktır. Anlatıda özellikle orman tehlikesinin uzamı olarak konumlandırılmıştır. Merida’nın ormanda görüldüğü çocukluğuna ait ilk sahnede, tehlikeli ayı Mor’du çıkagelmiştir. Anlatının ilerleyen sahnelerinde de ormanda tehlikeli işler vuku bulur. Bunun yanı sıra, Merida “bencil”liği ile anlatıda sorun çıkarıcı ikinci karakter olarak konumlandırılmıştır. Cadıya “kaderini değiştirmek” için büyü yaptıran Prens’ten sonra Merida da aynı büyüyü yaptırmıştır. Buna karşın Kraliçe Elinor, Merida’yı affederek ve istediği şeyi vererek “şefkat”in uzamı olur. Anlatının ilk kesitinde, Merida’nın ilgileri, annesinin sınırları ve hikayenin “kötü”sü Ayı Mor’du ile babasının yaşadığı hikaye anlatılır. İkinci kesitte, on altı yaşına gelen Merida’nın taliplerini reddederek ormana kaçması ve cadıya büyü yaptırmaması, üçüncü kesitte ayıya dönüşen Kraliçe Elinor ve Merida’nın çıktıkları yolculuk, dördüncü kesitte Kral Fergus’un Kraliçe Elinor’u geçmişte ayağını koparan ayı Mor’du sanarak öldürmeye çalışması, beşinci kesitte ise Merida’nın “kopan bağları tamir ederek” büyüyü bozması ve hikayeyi mutlu sona kavuşturması anlatılmaktadır.

1. Kesit: Tanıtım ve Çocukluk

Birinci kesit, doğum günü olan Merida'nın annesi Kraliçe Elinor ile saklambaç oynadıkları sahne ile başlar. Kral Fergus oyun oynayan ikilinin yanına geldiğinde, yanında ok atma konusunda çok yetenekli ve hevesli olan doğum günü kızı Merida için hediye bir yay da getirmiştir. Okunu ormana kaçıran Merida almak için gittiğinde küçük mavi ışıklar görür ve onları takip ederek okunu bulur. Kraliçe Elinor, ok atmanın bir prenses için uygun olmadığını düşünerek bu hediyeden hoşnutsuzluğunu Kral Fergus'a bildirir.

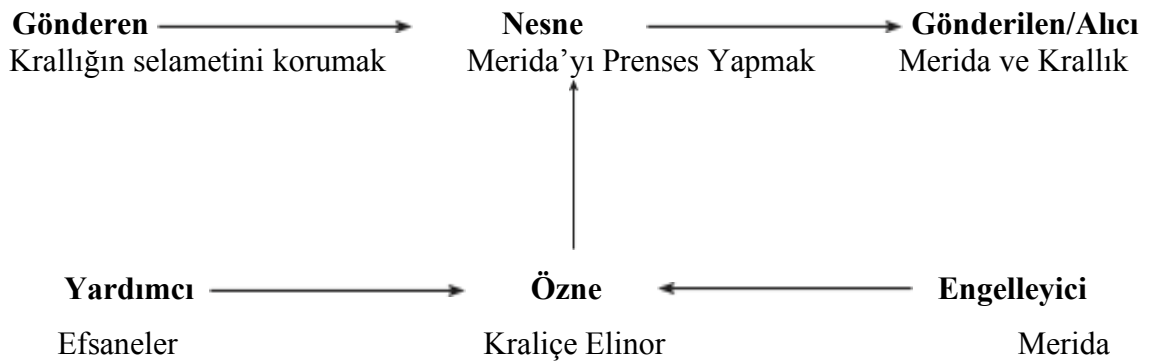


Ormandan yayı ile geri dönen Merida'nın arkasında aniden ayı Mor'du belirir. Kral Fergus, Kraliçe Elinor'a Merida'yı alarak uzaklaşmasını söyler. Sonrasında kendisi ayı Mor'du ile çarpışır. Çarpışmada bir ayağını kaybeden Kral Fergus'un bu anısı zaman içinde bir efsaneye dönüşür.



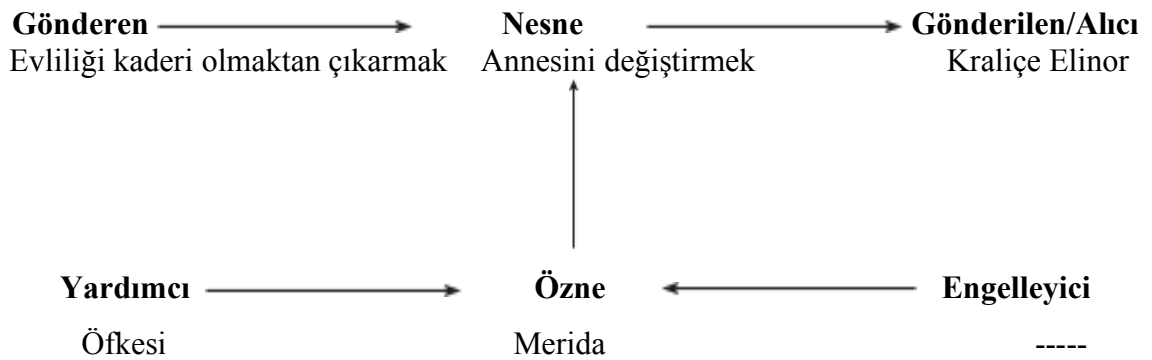
2. Kesit: Çatışma ve Büyülü Nesnenin Alınması

Anlatının ana karakterlerinin tanıtıldığı birinci kesitin ardından, Merida “büyümüş” hali ile hikayenin ikinci kesitini anlatır. Merida’nın üç kardeşi olmuştur; Harris, Hubert ve Hamish. Bu üç erkek çocuk çok yaramaz olmakla birlikte “serbest” bir şekilde büyümektedir. Merida ise, sürekli annesinin gözetimi altındadır. Kraliçe Elinor, Merida’yı sürekli eğitir; bir prenses asla aylıklık etmez, bir prenses kıkırdamaz, ağzını tıka basa doldurmaz, erkenden kalkar, yüreği şefkat doludur, temizdir. Bir prensesin en çok istediği şeyin kusursuzluk olduğunu söyler Kraliçe Elinor. Merida on altı yaşına gelince, Kraliçe Elinor, Krallığın klanlarının Lordlarını ve varislerini kaleye Merida için “yarışmak” üzere davet eder. Bir akşam yemeğinde “olur” mektupları gelir ve Kraliçe Elinor durumu Merida’ya bildirir. Merida, evlilik fikrine şiddetle karşı çıkar. Bunun üzerine Kraliçe Elinor, Merida’ya eski bir Krallık hakkındaki efsaneyi anlatır; “Bir zamanlar huzurlu bir Krallık varmış. Adı yitip gitmiş bir ülkenin son derece sevilen, bilge ve adil bir Kralı varmış. Ölmeden önce dört oğluna adilce ülkeyi paylaşmış. Ancak en büyük prens ülkeyi tek başına yönetmek istiyormuş. Kendi bildiği yoldan giden Prens Krallığı savaş, kargaşa ve yıkımın pençesine düşürmüştü.” Bu hikayeyi anlatırken Kraliçe Elinor, dört askerinin üzerine satrancını yerleştirir, askerlerden biri ayrılınca satrancın dengesi bozulur ve üzerindeki bütün taşlarla birlikte dökülür. Bu hikayenin üzerine Kraliçe Elinor, Merida’ya “Evliliği kabullenmeni öneririm” der.



Ertesi gün üç klanın Lordları ve varisleri gelir. Kraliçe Elinor, Merida’yı konuklar için “hazırlar”. Prenses ile evlenme şansını yakalamak için adayların yarışması gerekmektedir. Geleneklere göre adayların hangi dalda yarışacağını Merida seçer. Adaylar, Merida’nın tercihi olan okçuluk konusunda yeteneklerini göstermek için

yerlerini alır. Her aday “tesadüf” eseri iyi kötü bir performans sergiler. Sonunda Merida, yarışmacıların arasına katılır ve kendi kaderi için ok atacağını söyler. Merida, üç hedefi de vurur. Yerinden öfke ile kalkan Kraliçe Elinor, Merida’yı ile odasında tartışır. Merida, annesine “Bir kez olsun benim ne istediğimi sordun mu? Beni kendine benzetmeye çalışıyorsun ama ben asla senin gibi olmayacağım” der. Merida, farketmeden elindeki kılıç ile annesinin işlediği duvar halısını yırtar. Halıda Kraliçe Elinor, Kral Fergus ve Merida vardır. Merida halıyı tam Kraliçe Elinor ile Merida’nın arasından yırtar. Bu hareketi Kraliçe Elinor’u daha da sinirlendirir. Hışımında Merida’nın kılıcını alıp yere atan Kraliçe Elinor, ardından Merida’nın yayını da alır ve ateşe atar. Merida yayını kaybetmenin acısı ile atının üzerine atlar ve ağlayarak ormana doğru yol alır. Ormanda, çocukluğunda gördüğü peri ışıklarını gören Merida, onları takip ederek bir kulübeye ulaşır. Tahta oymaları ile dolu olan kulübede yaşlı bir kadın vardır. Merida kısa sürede yaşlı kadının bir cadı olduğunu anlar. Cadıdan kendisine “kaderini değiştirecek” bir büyü yapmasını ister. Oymacı kadın “bir şey almayacak git buradan” der, sinirlenir ve bıçakları ile Merida’nın üzerine gelir. Merida, “annemi değiştirecek ufacık bir büyü karşılığında her şeyi alırım” der. Cadı, “bunu daha önce bir Prens için de yapmıştım, on erkeğin gücünde olup kaderini değiştirmek isteyen bir Prens’ti” diyerek Merida’nın teklifini kabul eder.

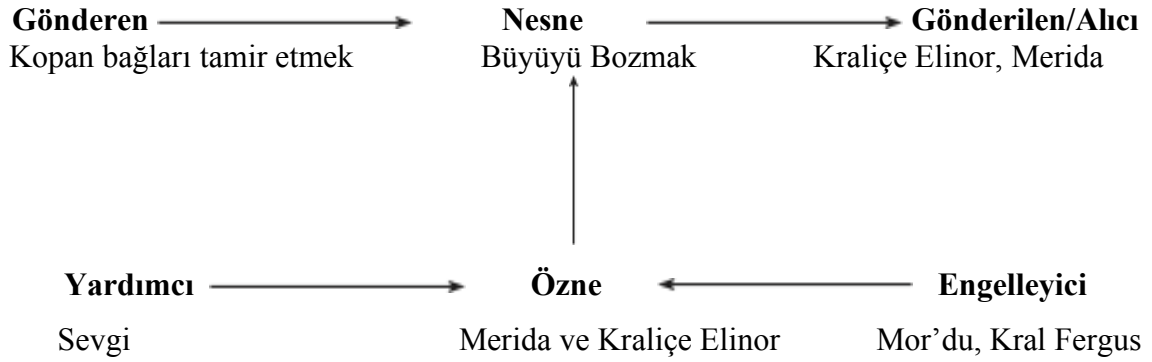


Cadı yaptığı büyü sonunda bir kek elde eder. Merida, “kötü kaderinin değişmesi ümidi ile” keki alarak kaleye döner. Kraliçe Elinor için çay hazırlar ve kek ile yanına gider. Kraliçe Elinor da Merida’yı beklemektedir. Kraliçe Elinor, kekten bir parça yer ve kısa sürede rahatsızlanır. Merida ise annesinin evlilik ile düşüncesinin değişmesi ümidi ile beklemektedir. Bu arada Lordlar, Kraliçe Elinor’dan hangi adayın seçildiği ile ilgili

bir cevap beklemekte, sabırsızlanmaktadır. Kral Fergus, misafirleri Mor'du efsanesi ile oyalarken Kraliçe Elinor, kendini kötü hissettiği için Merida ile odasına çekilir. Kraliçe yatağına yatar ve kısa süre sonra bir ayağa dönüşür. Ne olduğunu anlamayan Kraliçe Elinor, kısa süre içinde odayı birbirine katar.

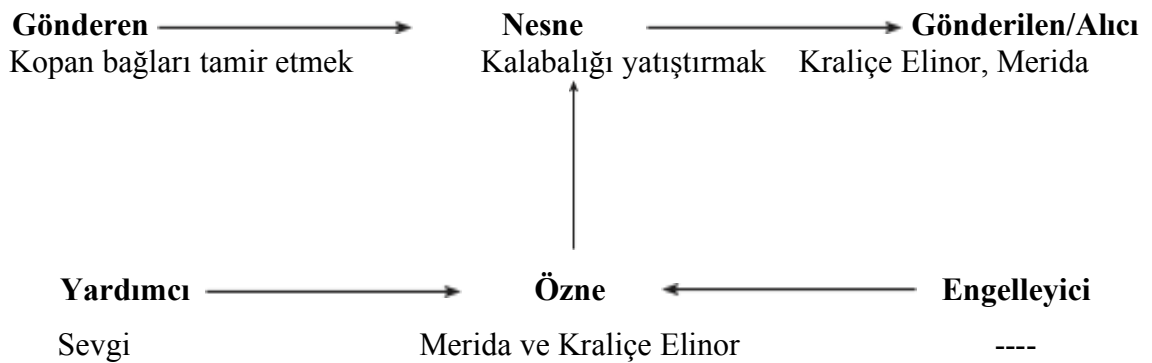
3. Kesit: Yolculuk

Olanlar karşısında şok olan Merida, cadının kendisine yanlış büyü verdiğini düşünerek olan biteni annesine anlatır. “Ben sadece seni değiştirmesini istemiştin” der Merida, “Seni ayı yapmasını değil.” Kraliçe Elinor öfkelenir ve bağırır. Çıkardığı ayı sesini Kral Fergus da duyar ve konuklarla birlikte kalede ayı aramaya başlar. Merida, annesini kaleden çıkarmak için kardeşlerinden yardım ister. Sonunda Merida ve annesi, Kral Fergus'u atlatarak ormana doğru yola koyulur. Kulübeyi bulurlar fakat içinde cadı yoktur. Cadı arkasında Merida için bir mesaj ve şifre bırakmıştır. Mesaja göre, büyü ikinci gün doğumunda kalıcı hale gelecektir. Büyünün bozulması için şifre ise şudur; “Kader değişsin, bakıver içine, gururla yok ettiğin bağı onar.” Annesi ve Merida, geceyi geçirmek için gizli bir yer bulur. Sabah olduğunda ikili birlikte zaman geçirir, Merida bir yandan şifreyi düşünür. Merida, annesi ile “kurallar” olmadan zaman geçirmekten çok hoşlandığını fark eder. Fakat Kraliçe Elinor, arada gerçek bir “ayı” gibi davranmakta, vahşileşmektedir. Büyünün kalıcı hale gelmeden önce çözülmesi gerekmektedir. Merida, bir an perili ışıkları fark eder ve annesi ile takip eder. Işıklar ikiliyi eski bir krallığa getirir. Merida yanlışlıkla bir yere düşer. Düştüğü yer bir taht salonudur, dört prensin heykelinin olduğu bir salondur. Merida, annesinin anlattığı efsanede geçen kayıp krallıkta olduğunu fark eder. Prenslerin heykelinden dördüncüsü, diğer üç heykelden ayrılmıştır. Merida yırttığı duvar halısını hatırlar ve “gururla yok ettiği bağı”n o halı olduğunu anlar. Diğer prenslerden ayrılan dördüncü Prens, on adam gücünde olmak isteyen Prens'tir. Merida bunu fark ettiğinde arkasında birden Mor'du belirir. Merida, annesine koşar ve O'nun yardımı ile Mor'duyu atlatır. İkili duvar halısını onarmak için kaleye doğru yol alır.

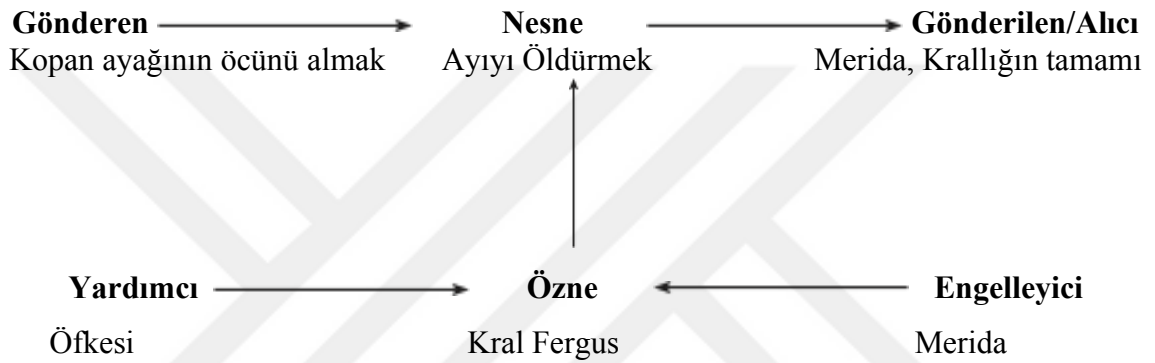


4. Kesit: Yanlış Anlaşılma ve Çatışma

Merida ve Kraliçe Elinor, kaleye döndüklerinde ortalığın karışmış olduğunu görür. Lordların artık sabrı tükenmiştir. Merida ve Kraliçe Elinor'un duvar halısını alabilmek için kalabalığın arasından geçmesi gerekmektedir. Merida, salondakileri oyalayarak annesinin yukarı çıkmasını sağlamaya çalışır. Kızgın kalabalığı oyalamak için annesinin kendisine anlattığı kayıp krallık efsanesini anlatır. Hikayenin sonunda kararını açıklamak için söze başladığında “artık bencilliğin bir Krallığa ne yapacağını biliyorum” der. Bencilce davranarak klanların arasında anlaşmazlığa neden olduğunu söyleyen Merida kendi kararını açıklamaya hazırlanırken annesinin kendisine işaret ettiğini fark eder. Kraliçe Elinor, işaretlerle Merida'ya şunları söyler; artık bir yenilik yapılmalıdır, Kraliçe gençlerin kendi kaderlerini yazmakta özgür olduğuna inanmaktadır, kalbimizi dinlemeli ve kendi içimizde sevgiyi bulmalıyız. Merida kalabalığa dönerek, “ülkenin gençleri kendi sevdiklerine kendileri karar verebilirler mi?” diye sorar. Klanların varisleri bu fikri benimser. Varisler de Merida ile evlenmeyi aslında istememektedir. Böylece ortalık yatışır. Kral Fergus ve kalabalık kutlama için içki içmeye gittiklerinde, Merida ve Kraliçe Elinor da odalarına çıkabilir.



Merida, evlilik zorunluluğu ortadan kalktığı için çok mutludur, duvar halısını dikmek için iğne iplik ararken Kraliçe Elinor yine gerçek bir ayı gibi davranmaya başlar. O esnada odasına giden ve Kraliçe Elinor'un kıyafetlerini yırtık halde yerde gören Kral Fergus, kalede bir ayı olduğuna yeniden ikna olur. Yan odaya geçince Merida ve ayıyı gören Kral Fergus, Kraliçe Elinor'u Mor'du sanar ve O'na saldırır. Merida babasına engel olmaya çalışır fakat Kral Fergus O'nu dinlemez. Kaçan ayının peşinden giden Kral Fergus, Merida'yı odasına kitler.

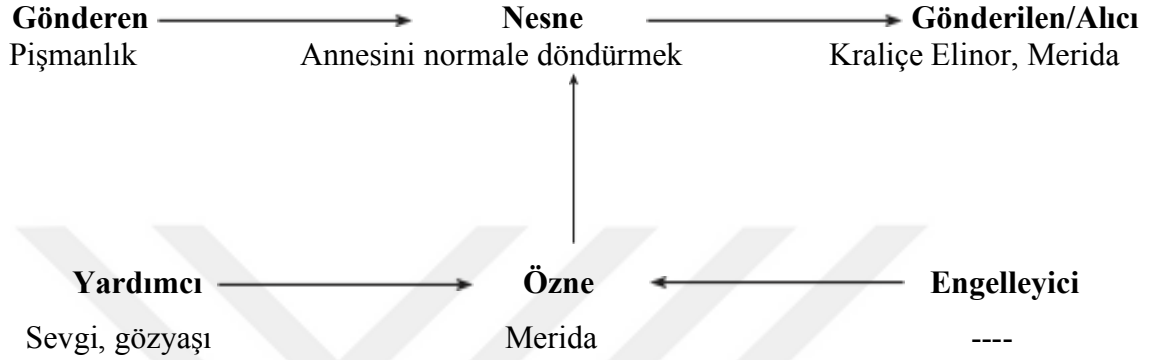


Kral Fergus, Lordlar ve adamları Kraliçe Elinor'un peşinden ormana gider ve O'nu yakalarlar. Merida, kitli olduğu odasından büyü kekten yiyerek ayıya dönüşen üç kardeşinin yardımı ile çıkar. Merida atının üzerinde ormana doğru yol alırken bir yandan yırtık duvar halısını diker. Ormana vardığında, annesi bağlanmış ve Kral Fergus tarafından öldürülmek üzeredir. Merida, kendisini babasının önüne atar ve O'na mani olur. Merida, annesine yapılan büyüü anlatırken birden gerçek ayı Mor'du çıkagelir. Kral Fergus'u ve kalabalığı dağıtan Mor'du tam Merida'yı öldürecekken Kraliçe Elinor kendisini bağlayan zincirleri koparır ve Merida'yı korumak için Mor'duya saldırır.

5. Kesit: Biçim Değiştirme ve Mutlu Son

Kraliçe Elinor, Mor'duyu öldürür. İkinci günün ağarmasına çok az kalmıştır. Merida, kendisini koruyan annesinin üzerine tamir ettiği duvar halısını sarar ve dönüşmesi için bekler. Kraliçe Elinor'un değişmediğini gören Merida ağlamaya başlar ve annesine sarılmış halde, "Özür dilerim anne, bunların hepsi benim suçum. Sen her zaman yanımda oldun, seni geri istiyorum. Ben sadece annemi istiyorum. Seni seviyorum" der.

Güneş doğar ve Kraliçe Elinor'un eli, Merida'nın saçlarını okşar. Merida, annesinin normale döndüğünü fark eder. "Sen değiştin anne" diyen Merida'ya "ikimiz de değiştik" diye karşılık verir Kraliçe Elinor. Anlatının son kesitinde herkes normale dönmüş, tehliye ortadan kalmıştır. Lordlar barış içinde kendi evlerine döner. Merida ve Kraliçe Elinor da at üzerinde "özgürlüğe" doğru koşar.

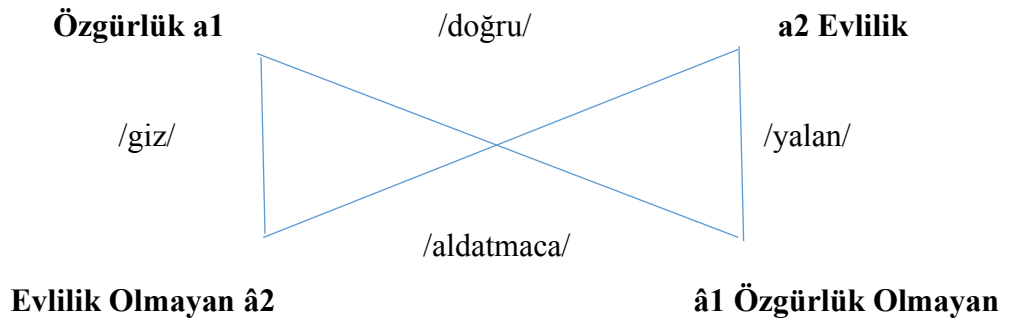


4.4.3.4. Temel Anlam – Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen ile Çözümleme:

Cesur animasyonun, anne kız ilişkisine odaklanan hikayesi ile, Disney'in diğer prenses anlatılarından ayrıldığını söylemek mümkündür. Anlatıda gerçek bir "prens" yoktur. Bununla birlikte anne- kız arasında yaşanan çatışmanın konusu evliliğdir. Özgürlüğüne düşkün Merida evliliği kaderi olmaktan çıkarmak isterken, annesi Kraliçe Elinor evliliğin kaçılması mümkün olmayan bir şey olduğunu düşünmektedir. Anlatının temel karşıtlığı Merida ve Kraliçe Elinor aracılığı ile özgürlük (bencillik) ve evlilik (sorumluluk) arasında kurulmuştur. Anlatının sonunda her iki karakter de "değişir" ve yakınlaşır. Merida karakteri bir prenses olmasına rağmen öyle hissetmez ve davranmaz. Anlatıda Merida ile evlenme şansını yakalamak için yarışan varislerden daha iyi ok atmakta ve ata binmektedir. Merida ve "eş adayları" arasında; Kraliçe Elinor ile Kral Fergus arasındakiine paralel bir karşıtlık kurulmaktadır. Merida, yarışan varislerden çok daha yetenekli, başarılıdır. Kraliçe Elinor da Kral Fergus'a kıyasla daha otoriter, daha "etkili" bir yöneticidir. Bu bağlamda anlatı feminen ile maskülen arasında bir nevi "yetişkin" ve "çocuk" karşıtlığı kurmaktadır. Anlatıda yer alan kadınlar erkeklere göre daha "yetişkin", yetenekli ve sorumluluk sahibidir. Bununla birlikte kadınlar duygu ile erkekler mantık ile ilişkilendirilmiştir.

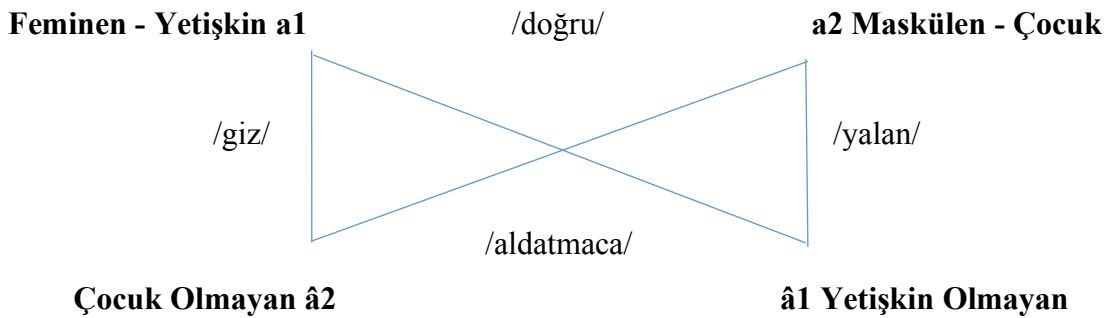
1. Özgürlük - Bencillik / Evlilik- Sorumluluk Karşılığı:

Merida ve Kraliçe Elinor arasındaki çatışmanın kaynağında evlilik meselesi yatmaktadır. Kraliçe Elinor, çocukluğundan itibaren Merida'ya sevginin yanında "prenslik eğitimi" de vermiştir. Kontrolcü, plancı ve "baskı"cı bir ebeveyn olarak temsil edilen Kraliçe Elinor için Merida'nın evlendirilmesi kaçınılması mümkün olmayan bir kader gibidir. Merida on altı yaşına geldiğinde, Kraliçe Elinor kızının evliliği için gerekli adımı atar ve ülkenin Lordlarına birer davet mektubu yazar. Evlilik Merida'nın kaçtığı, "değiştirmek istediği bir kader"ken; Kraliçe Elinor için "sahip olunmayana ulaşmanın yolu, kaçılmayacak bir kimlik"tir. Merida atına binip ormana, kayalıklara gittiğinde "prenslik kuralları"ndan uzaklaşmaktadır. Merida evliliğe karşı çıkarken "hayatımın bitmesini istemiyorum, özgürlüğümü istiyorum" der. Kendisine evliliği "dayatan" annesini değiştirerek kaderini değiştirebileceğini düşünüp cadıya büyü yaptırdığında ve işler daha da karıştığında ise pişman olur. Herkesin Kraliçe Elinor'dan cevap beklediği ortamda bir konuşma yapan Merida, evliliği istemenin krallığı felakete sürükleyen bir "bencillik" olduğunu anladığına dair bir konuşma yapacakken, Kraliçe Elinor tarafından engellenir. Merida ve Kraliçe Elinor'un "prenslik" kurallarının olmadığı bir yolculukta yakınlaşmaları, her ikisini değiştirmiş ve düşüncelerini birbirine yakınlaştırmıştır. Anlatıda evlilik "sorumluluk" ile ilişkilendirilirken; karşısında konumlandırılan özgürlük "bencillik" ile bağlantılandırılmıştır. Anlatının sonunda Merida bencilliğin "sıyrılp" krallığının selametini düşünmeye; Kraliçe Elinor ise kızı ile "kurallar"ının baskısı olmadan iletişim kurabilmeye başlar.



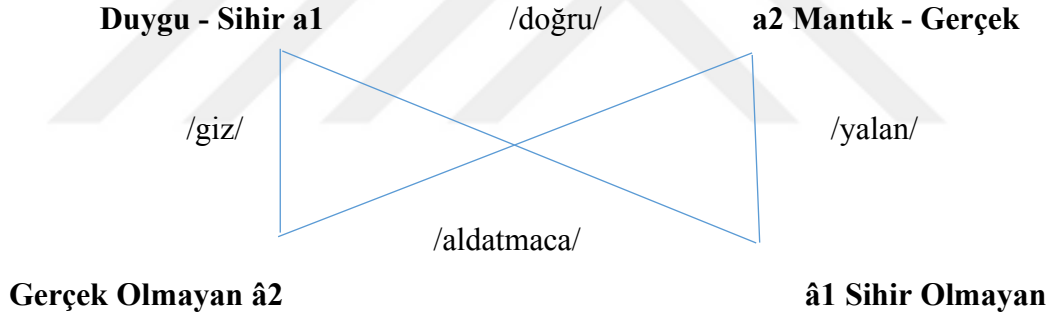
2. Feminen – Yetişkin / Maskülen – Çocuk Karşıtlığı:

Kraliçe Elinor ile Kral Fergus arasında “yetişkin” ve “çocuk” karşıtlığı kurulmuştur. Kral Fergus, deli dolu, heyecanlı, rahat ve kavgacı bir karakterdir. Kraliçe Elinor, Kral Fergus’u “yola getiren”, gerektiğinde O’nun yerine konuşan, önemli kararları alan, gerekli adımları atan kişidir. Kraliçe Elinor, Merida on altı yaşına geldiğinde artık “yetişkin” olduğuna karar verir ve evlenmesi için gerekli adımları atar. Kraliçe Elinor, bu kararı açıklamasını Kral Fergus’tan ister fakat Kral Fergus bunu başaramayınca görevi kendisi üstlenir. Bu durum Merida ile “çatışan” kişinin hep Kraliçe Elinor olmasına neden olur. Kral Fergus, Merida’ya “sınır koymayan”, O’nu olduğu gibi kabul eden ebeveynidir. Bununla birlikte Kral Fergus’un kendi “gündem”i vardır. Yıllar önce ayağını kaptırdığı ayı Mor’du ile yeniden karşılaşacağı ve intikamını alacağı günü beklemektedir. Kraliçe Elinor ise Krallığın ve kızının “selameti”ni düşünmektedir. Kral Fergus ve Lordlar kavgaya tutuştuğunda adamların “kulaklarını çeker.” Kraliçe Elinor ile Kral Fergus arasındaki karşıtlığın benzeri; Merida ve “eş” adayları arasında da kurulmuştur. MacGuffin, Macintosh ve Dingwall klanların varislerinden ilki başarısız olduğunda “çocuk gibi ağlar”, ikincisi “çocuk gibi anlamsız konuşur”, üçüncüsü ise fiziksel olarak “küçük kaldığı” gibi bir takım şeyleri algılamakta da güçlük çeker. Bu üç adayın karşısında Merida çok daha güçlü, yetenekli ve akıllıdır. Anlatı maskülenin “çocuk” ile ilişkilendirme işlemini adayların “vasat”lığını görünür kılarak yapmaktadır. Bu bağlamda, feminen maskülen karşısında “yetişkin” olarak konumlandırılmakta; “çocuk” kalan masküleni “yola getirme” sorumluluğunu taşımaktadır.



3. Duygu – Sihar / Mantık- Gerçek Karşıtlığı:

Anlatının ilk kesitinde, Merida ormana kaçan okunu almaya gittiğinde, peri ışığı denilen mavi ışıklar görür ve takip eder. Kraliçe Elinor ve Kral Fergus’un yanına döndüğünde, gördüklerini anlatır ve “onlar gerçekmiş.” der. Kraliçe Elinor, Merida’nın söylediklerine inanır ve sihrin gerçek olduğunu kabul eder. Kral Fergus ise, inanmaz ve alaya alır. Anlatıda yer alan kadınların “duygu”ları aktarılırken erkeklerinki aktarılmaz. Merida “duygu”ları ile hareket ettiği için sorununu “sihir” ile çözmeye çalışır fakat sonunda hayal kırıklığına uğrar. Erkekler anlatıda çocuksulaştırılmakla birlikte mantık ile ilişkilendirilmektedir. Kral Fergus, Kraliçe Elinor’un sihir ile bir ayıya dönüştüğüne inanmaz ve O’nu öldürmeye kalkar. Anlatının sonunda ise Kraliçe Elinor’un “dönüşmesi”ni sağlayan Merida’nın duygularını açığa çıkarması olur. Gözyaşları içinde annesine O’nun sevdiğini söyleyen Merida, bu sayede “kopan bağları tamir eder” ve annesini dönüştürür.



4.4.3.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

Cesur (2012)		
Karşıtlıklar:	Özgürlük (Bencillik)	Evlilik (Sorumluluk)
	Feminen (Yetişkin)	Maskülen (Çocuğu)
	Duygu (Sihir)	Mantık (Gerçek)

Tablo 4.13 *Cesur* (2012) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Yapımcılığını Pixar stüdyosunun dağıtımcılığını ise Disney'in üstlendiği *Cesur* animasyonu, diğer prenses anlatılarından farklı olarak protagonisti olan Merida karakterini ortak bir yapının ürünü olarak Disney'in prenses skalasına sokmaktadır. Merida karakterin yaratılmasında Pixar stüdyosu etkin olmakla birlikte, karakterin pazardaki sunumunda ve pazarlanmasında Disney'in "etki"si hissedilmektedir. Animasyonda genel geçer güzellik anlayışının dışında resmedilen Merida karakterinin Disney'in eliyle pazara sunulduğunda diğer prenseslerle aynı güzellik ve dişilik çizgisine çekildiğini burada hatırlatmak anlamlı olabilir.

Anlatı her ne kadar Pixar "evren"inde yaratılmış olsa da Disney'in dünyası ile uyum içerisinde. Orta çağı andıran bir zaman diliminde kuzey İskoçya'da geçen animasyonun baş kahramanı olan Merida, Kral Fergus ile Kraliçe Elinour'un kızıdır. Kraliçelerin isimlerinin bilinmediği Disney evreninden farklı olarak *Cesur*'da Kraliçe Eliour anlatı için etkili bir karakterdir. Ana çatışmasını anne kız arasında kuran anlatıda, çatışmanın kaynağını evlilik meselesi oluşturmaktadır. Anlatının derin yapısında Merida'nın savunduğu ve istediği "özgürlük" bencillik ile ilişkilendirilirken, Kraliçe Elinour'un kızı için istediği "evlilik" kurumu sorumluluğa karşılık gelmektedir. Anlatı anne kız ilişkisine odaklanarak kendini kursa da feminen – maskülen karşıtlığını yine de çeşitli düzenlemelerle görünür kılar. Otoriteyi temsil eden Kraliçe Elinour'un karşısında yer alan Kral Fergus, Merida ile daha rahat ilişki kuran "çocuğu" bir ebeveyn olarak temsil edilmiştir. Diğer postmodern prenses anlatılarında anlatının erkek kahramanına yüklenen "çocuğu" özellikler *Cesur*'da Kral Fergus üzerinden şekillendirilir. Diğer taraftan Merida'nın "yetenekler"i karşısında evlenmek için gelen adaylar da "eksik", "komik", "ahmak" şekilde temsil edilmiştir. Pixar evreninde "özgür"lüğü için annesi ile

çatışan Merida karakteri, diğer Disney prensesleri gibi doğuştan seçilmiştir. Kral Fergus ile Kraliçe Elinour'un kızı olmasının dışında henüz küçük bir çocuk iken "sihirli güç"ler tarafından "çağrılır." Diğer klonların lordları karşısındaki "yetenekli" duruşu Merida'nın seçilmişliğinin bir uzantısıdır aynı zamanda.

Anlatı, Kraliçe Elinour'un Kral Fergus karşısındaki ve Merida'nın MacGuffin, Macintosh ve Dingwall lordları karşısındaki konumunu yetişkin – çocuksu karşıtlığı üzerinden kurarken, "feminen" karakterleri "sihir"e inanan ve duygularıyla hareket eden olarak temsil eder. Maskülen karakterler ise "mantık"ın temsili olarak "gerçek"e inanmaktadır. Merida'nın neden olduğu sihir Kraliçe Elinour'u bir ayıya çevirdiğinde, Kral Fergus buna inanmaz ve kendisinin ayağına mal olan Mor'du sanarak Kraliçe Elinour'a saldırır. Anlatının sonunda ise "sihir" gerçeğe üstün gelir ve Merida annesinin yeniden eski haline dönmesini sağlar. Anne kız arasındaki çatışma sonunda otoriteyi temsil eden Kraliçe Elinour'un evlilik konusunda sağladığı serbestlik ile sona erer. Fakat anlatının kesitleri içinde annesinden uzaklaşarak "sorun"a neden olan Merida'nın yaptıklarından pişmanlık duyarak "özgürlük" merakının "bencillik" olduğunu anlaması gerekir öncelikle. Toparlamak gerekirse, *Cesur* animasyonu bir ortak yapıım olmasına rağmen, diğer Disney prenses anlatılarının "çizgi"sinden çok uzaklaşmaz. Masal formunu kullanan anlatı kurduğu karşıtlıklar ile de diğer postmodern prenses anlatıları ile benzerlik gösterir.

4.4.4. *Karlar Ülkesi* (2013):

Hans Christian Andersen'in Karlar Kraliçesi isimli masalından esinlenen *Karlar Ülkesi* animasyonunun yönetmenliğini Chris Buck ve Jennifer Lee paylaşmıştır. Chris Buck, Jennifer Lee ve Shane Morris'in kaleme aldığı animasyonun yapımcılığını ise John Lasseter ve Peter Del Vecho üstlenmiştir. 3D (üç boyutlu) animasyon tekniği ile canlandırılan *Karlar Ülkesi* tüm zamanların en çok izlenen animasyon filmi olmanın yanı sıra 2013 yılının en yüksek gişe hasılatı elde eden filmi olmuştur.⁷¹⁹

⁷¹⁹ Frozen, <http://disney.wikia.com/wiki/Frozen> adresinden alındı

4.4.4.1. Olay Örgüsü:

Elsa ve Anna, Arendelle Krallığı'nın iki prensesidir. Büyük kız kardeş Elsa doğuştan olağanüstü bir güce sahiptir. Duyguları ile kar ve buza şekil verebilmektedir. Anna ise sıradan bir çocuktur. Çocukluklarında yakın arkadaş olan iki kız kardeşin arası, bir gece oyun esnasında Elsa'nın kaza sonucu Anna'yı yaralaması üzerine açılır. Kral ve kraliçe kızlarını korumak için Elsa'ya gücünü kontrol altına almayı öğrenene kadar odasından çıkmamasını öğütler ve krallığın kapıları kapatılır. Fakat Elsa'nın korkuları gücünü olumsuz etkiler ve dokunduğu her şeyi buza çevirir. Yıllar geçer, kral ve kraliçe çıktıkları bir gemi seyahatinde hayatlarını kaybeder. Aradan geçen zaman içinde Elsa ve Anna'nın arası iyiden iyiye açılmıştır. Elsa kız kardeşi Anna'yı korumak için kendisinden hep uzak tutmuştur fakat şimdi kraliçe olması gerekmektedir. Bunun için de halkın karşısında taç giyme törenine katılacaktır. Anna ise şatoda yalnız geçen günlerinde hep bir prene aşık olmanın hayallerini kurmuştur. Taç giyme gününde beklenen olur. Anna, Güney Adaları Prensi Hans'a ilk görüşte aşık olur ve onunla evlenmek ister. Ablası Elsa'nın onayını almak istediğinde iki kızkardeş arasında bir tartışma başlar ve bu tartışma esnasında Elsa'nın sır olarak sakladığı gizli gücü ortaya çıkararak her yeri buza çevirir, ülkede bitmek bilmeyen bir kar fırtınası başlar. Korkuya kapılan Elsa, Arendelle Krallığı'nı terk eder. Anna ise ablasının sırrını öğrenmiş olmanın şaşkınlığı ile peşine düşer. Amacı ablası Elsa'yı krallığa döndürerek başlattığı kar fırtınasını sonlandırmasını sağlamaktır. Kendi yokluğunda Anna, krallığın yönetimini yeni tanıştığı Prens Hans'a bırakır. Anna'nın ablasını bulma macerasına fırtınada tanıştığı buz işçisi Kristoff ve ren geyiği Sven de katılır. Anna bu yolculuğun sonunda kalbine saplanan buz ile yaralanır. Çocukluğunda geçirdiği kazada onu iyileştiren Bilge Trol, Anna'yı kurtaracak olanın gerçek sevgi ile yapılan bir şey olduğunu söyler. Herkes Anna'yı kurtaracak olan şeyin Prens Hans'ın öpücüğü olduğunu düşünür fakat Anna'nın kalbine saplanan buzu eriten ablası Elsa'nın sevgisi olur. Hikayenin sonunda Prens Hans'ın amacının krallığı ele geçirmek olduğu ortaya çıkar. Korkularını yenmeyi başaran ve gücünü kontrol altına alan Elsa krallığın başına geçer. Anna da zorlu mücadelesinde ona destek olan buz işçisi Kristoff ile birleşerek mutlu sona ulaşır.

4.4.4.2. Animasyondaki Karakterler:

Elsa: Arendelle Krallığı'nın büyük kızıdır. Doğuştan telepatik şekilde karla ilgili sihirli bir güce sahiptir. Anna'nın başına gelen kazanın ardından kral, Elsa'ya sürekli duygularını kontrol etmesini, gizlemesini tembihler. Elsa karakteri ile ilgili dikkat çekici düzenleme, sahip olduğu gücü bastırmasına yönelik sürekli tekrarlanan telkinlerdir; "gizle, bastır, gösterme." Bu da Elsa'nın kendi içine kapanmasına ve "diğer"lerinin yanında hep tedirgin olmasına neden olur. Ailesinin ölümü üzerine Elsa'nın krallığın başına geçmesi gerekir. Fakat sırrının ortaya çıkmasının ardından güçleri ile insanlara, özellikle de kız kardeşi Anna'ya zarar vermekten korkarak krallığı terk eder. Kuzey dağlarında bir şato inşa ederek kendi özgür krallığını ilan eder. Bu esnada prensesliğini temsil eden kıyafetlerinden sıyrılarak karlar kraliçesine dönüşür.

Anna: Arendelle Krallığı'nın küçük prensesidir. Disney'in alışlagelmiş kabarık etekli, her daim güzel prenseslerine kıyasla fazla "sıradan" bir görüntüye sahiptir. Anna, ablası Elsa'nın sebep olduğu kar fırtınasına son vermesini sağlamak için onun peşine düşer. Yolculuk zorlu olsa da Anna hiç bir zaman pes etmez, kendi gücünü sorgulamaz. Kurtarılmayı bekleyen, pasif ve domestik prenses temsilini tersine çeviren bir karakterdir. Bununla birlikte, anlatının romantik aşk klişesi yaşatan Anna'dır. Ömrü şatoda geçen Anna, bir gün yakışıklı bir prens aşık olup onunla evlenme hayali kurmaktadır. Ablasının taç giyme töreninde beklediği prens ile tanışır ve aşık olur. Fakat anlatının ilerleyen kesitlerinde ilk görüşte aşk klişesi tersine çevrilir.

Hans: Güney Adaları'nın prensidir. Anna ablasını peşinden Kuzey Dağlarına gittiğinde krallığı Prens Hans'a emanet eder. Bu süre boyunca Prens Hans seyirciye yardımsever ve güvenilir bir karakter olarak tanıtılır. Fakat filmin ilerleyen sahnelerinde Prens Hans'ın amacının Anna'yı kullanarak Arendelle Krallığı'nın başına geçmek olduğu anlaşılır. Birçok ağabeyi olan Prens Hans'ın kendi ülkesinde krallık tahtına oturması mümkün değildir. Disney'in ilk dönem animasyonlarındaki prens temsillerinden farklı olarak Prens Hans bencil, çıkarıcı ve sahtekar biri olarak çizilmiştir.

Kristoff: Anna'nın ablası Elsa'yı bulmasına yardım eden "sıradan" buz işçisidir. Fiziksel olarak yakışıklı olmamakla birlikte, yardımsever ve güvenilir bir kişiliğe sahiptir.

Tek arkadaşı ren geyiği Sven'dir, geçimini ise kızıağı ile buz satarak sağlamaktadır. Anna'nın ablası Elsa'yı bulmasına yardım eder. Fakat yolculuğun başında bu yol arkadaşlığına mecburen katılır. Yolculuğun başında Anna'ya karşı "kayıtsız" biridir. Kızıağı kaza sonucu elden çıkınca, yeni bir kızıağı ulaşmak için Anna'nın yanında olur. Fakat maceranın sonuna yaklaştıkça Anna'yı sevdiğini anlar.

Diğerleri: Anlatının diğer önemli kişilerinin başında Elsa'ya sürekli gücünü bastırmasını söyleyen kral ve kraliçe gelir. İktidarın temsili olan kral özellikle kızının gücünü kontrol altında tutmaya çalışan kişidir. Çocukluğunda yaralanan Anna'yı iyileştiren Bilge Trol de verdiği mesaj ile anlatı içinde önemli bir yer tutar: "Akıl çelinebilir ama kalbi ikna etmek zordur." Anlatıdaki mantık duygu karşıtlığının temelini oluşturan cümlelerden biri budur. Olaf karakteri ise anlatı boyunca yardımcı karakter olması bakımından önemlidir.

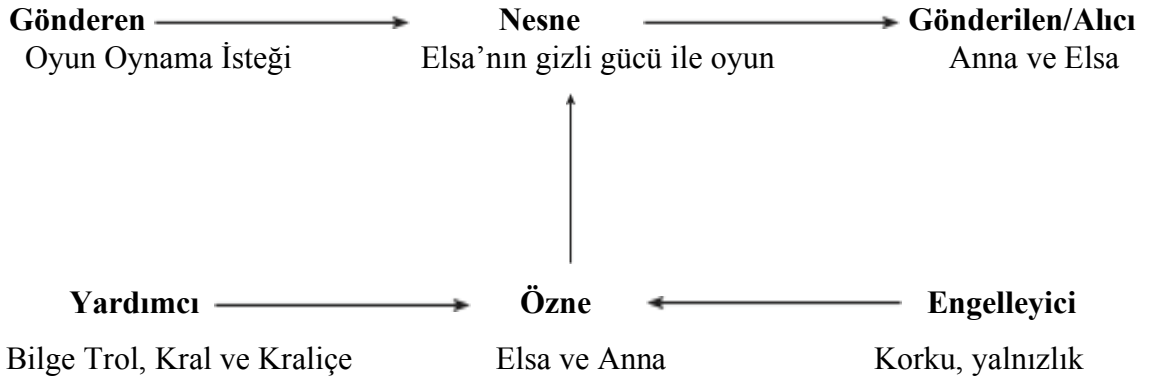
4.4.4.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel Örneklem:

Karlar Ülkesi, uzam olarak Arendelle Krallığı'na ait olarak tanıtılan bir ülkede geçer. Bu düzenleme Disney'in prenses anlatılarının ortak bir özelliği olan "Orta Çağ" görüntüsü ile uyum göstermektedir. Anlatılan hikaye, geçmişten başlanarak bugüne gelir. Çocukluk ve geçmiş mutluluğun uzamıdır. Geçmişe dair nostaljik bir düzenleme söz konusudur. Geçmişte yaşanan kaza olayı ise Elsa ve Anna'yı ayıran ve farklı uzamlara mecbur bırakan bir durumdur. Elsa için iç ve dış uzam arasında bir zıtlık kurulmuştur. Sahip olduğu gücü kontrol edememesi Elsa'nın dış uzamda korkuya kapılmasına neden olmaktadır. Kendi odasında, krallığı terk ettiğinde ise kendi şatosunda, yalnız kalmak Elsa'ya rahatlık getirmektedir. Herhangi bir "özel" gücü olmayan Anna içinse dış ve iç uzam arasında bir ayırım yoktur. Elsa ve Anna karakterleri arasında duygu ve mantık zıtlığı kurulmuştur. Hikayenin erkek karakterleri Kristoff ve Prens Hans arasında da dürüstlük ve sahtekarlık karşıtlığı söz konusudur. Gerçekçi bir tavra sahip olan Kristoff (dağınık ve maskülandır aynı zamanda) dürüstlüğün uzamıdır. Prens Hans ise daha derli toplu bir görüntüye sahip olmakla birlikte sahtekarlığın uzamıdır.

Anlatı; mutlu çocukluğun bir kaza sonucunda solması ve iki kız kardeşin aralarının açılması, Anna'nın ilk görüşte aşık olması ve Elsa'nın buna karşı çıkması, gizli gücü ortaya çıkan Elsa'nın krallığı terk etmesi, Anna'nın Kristoff'un yardımı ile Elsa'yı bulma yolculuğu, iki kız kardeşin anlaşmazlığı sırasında Anna'nın yaralanması, Prens Hans'ın sahtekarlığının ortaya çıkması ve kız kardeşlerin birbirini kurtararak mutlu sona erişmesi üzerinden beş kesitte incelenebilir. Bu kesitler, anlatının giriş (tanıtma), çatışma ve çözülme bölümlerine paralel şekilde ilerler. Giriş bölümünde Kristoff, Anna ve Elsa çocukluklarından görüntüler eşliğinde tanıtılır. İki kız kardeşin kimliklerinin şekillenmesi gösterilir. Anlatının çatışma bölümünde, iki kız kardeş arasındaki anlaşmazlık, tartışma ve yanlış anlaşılma anlatılır. Çözülme bölümünde, Anna'yı kurtaracak olanın Prens Hans'ın öpücüğü olması beklenirken seyirciye Hans'ın sahtekarlığı gösterilir. Kız kardeşler birbirlerinin hayatını kurtarırlar. İyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır.

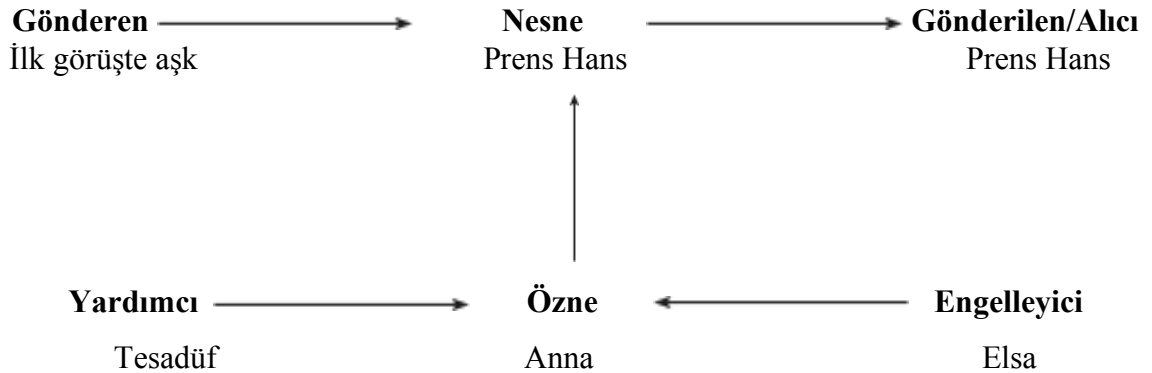
1. Kesit: Tanıtım ve Çocukluk: Mutlu Çocukluğun Bir Kaza Sonucu Solması

Birini kesit buz işçilerinin buza, buzun tehlikesine ve gücüne dair söyledikleri şarkıya eşlik eden görüntüler ile başlar. Buz işçileri buzı kesmekte, bölmekte ve kullanıma hazır hale getirmektedir. Geçmiş zaman ile açılan kesit, buza şekil verme gücüne sahip bir çocuk olan Elsa'nın kız kardeşi Anna oyun görüntüleri ile devam eder. İki kız kardeş “özne” iken, “nesne”leri Elsa'nın gizli gücünü kullanarak oyun eylemini yerine getirmektedir. Gönderenleri, özneyi bir eyleme zorlayan eyleyendir. Bu durumda, Elsa ve Anna'nın “gönderen”leri oyun oynama isteğidir. Kaza sonrası bayılan Anna'ya yardım etmesi için Bilge Trol'e götüren Kral ve Kraliçe “yardımcılar” arasında yer alır. İki kız kardeşi ilerleyen yıllarda birbirinden uzaklaştıran “engelleyci”; Elsa'yı kapalı uzama ve yalnızlığa mecbur bırakan gücünü kontrol edememe korkusudur. Geçmişin mutlu anıları ile başlayan birinci kesit iki kız kardeşin ayrılığı ile sonlanır.



2. Kesit: Rastlantı, Aşk ve Çatışma

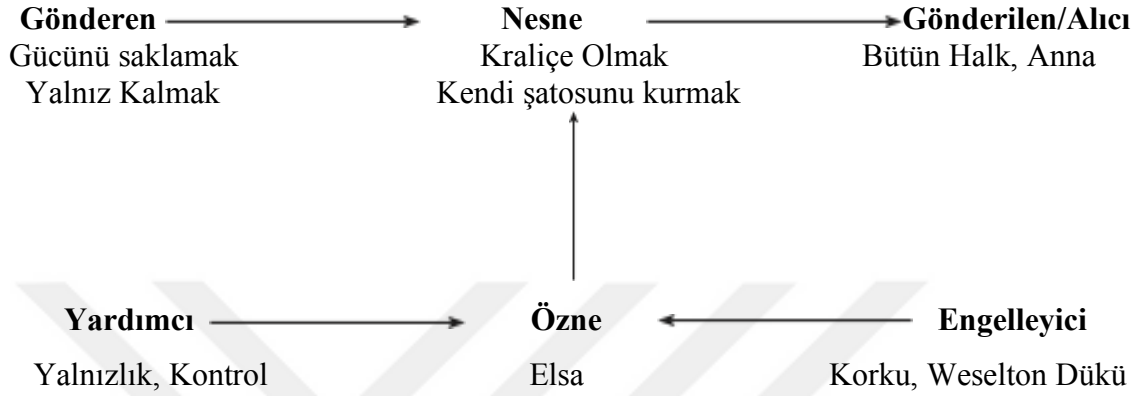
Kral ve kraliçenin ölümünün ve Elsa'nın kendisini odasına kapatmasının ardından iyice yalnız kalan Anna, boş zamanlarında aşk hayalleri kurmaktadır. İkinci kesitte “özne” olan Anna'nın “gönderen”i ilk görüşte aşık olma isteğidir. “Nesne”si aşkın “alıcısı” ondan fayda sağlayacak olan Prens Hans'tır. Anna'nın “nesne”si olan aşka kavuşmasında, “yardımcısı” tesadüf iken “engelleyici”si yeni tanıştığı biriyle evlenemeyeceğini söyleyen ablası Elsa olur. Anlatının çatışma bölümü de Elsa'nın karşı çıkışı ile başlar.



3. Kesit: Uzaklaşma ve Özgürlük

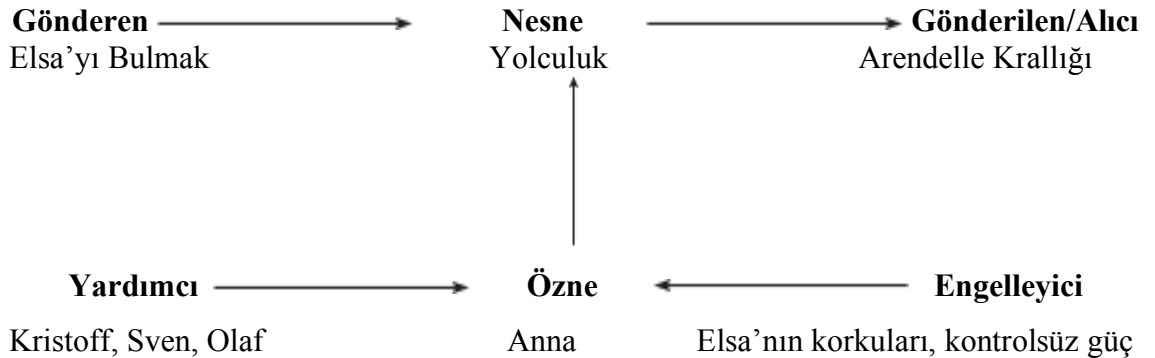
Elsa'nın kraliçe olma yaşı geldiğinde bütün krallık taç giyme töreni için toplanır. Bu kesitin “özne”si olan Elsa'nın “nesne”si taç giyme törenini kazasız şekilde atlatmaktır. Bu durumdan etkilenecek “alıcı” bütün halktır. “Gönderen”i sahip olduğu gücünü saklamak olan Elsa, Anna ile tartışırken “engelleyici”si olan korkuları ve Weselton Dükü'nün kışkırtmaları yüzünden gücünü saklayamaz ve ikinci “gönderen”i olan

yalnızlık için krallığı terk eder. Ormanda tek başına kaldığında “yardımcı”sı olan cesaretle kendisine yeni bir şato inşa eder. Kesitte kurulan anlatıya göre, Elsa gücünün kontrolünü kalabalıkta sağlayamamaktadır. Yalnız kaldığında ise kimseye zarar vermekten korkmayan Elsa gücünü dilediği gibi kullanabilmektedir.



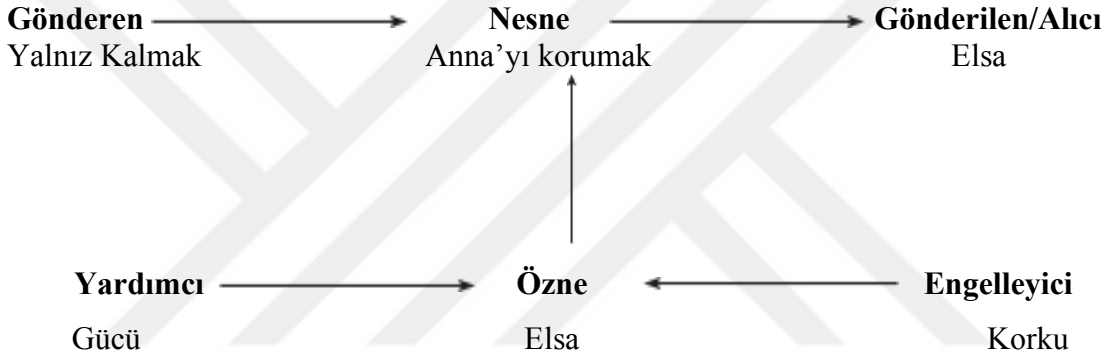
4. Kesit: Bir Rehber Eşliğinde Çıkkılan Yolculuk

Elsa'nın korkuya kapılarak krallıktan ayrılmasının ardından bitmeyen bir kar fırtınası başlar. Dördüncü kesitin “özne”si olan Anna'nın “gönderen”i Elsa'nın kar fırtınasını durdurmasını sağlamaktır. Bu durumda “nesne”si yolculuğa çıkmak olur. Bütün krallık bu durumun “alıcısı”dır. Anna'nın yolculuk esnasında “yardımcı”ları kendi cesareti, Kristoff, ren geyiği Sven ve kardan adam Olaf'tır. Onların yardımı ile kuzey dağlarına tırmanır ve Elsa'yı bulur. Fakat Elsa'nın korkuları bu kesitin “engelleyici”si olur. Anna, Elsa'yı bulduğunda Elsa korkuya kapılır ve kaza sonucu Anna'ya zarar verir.

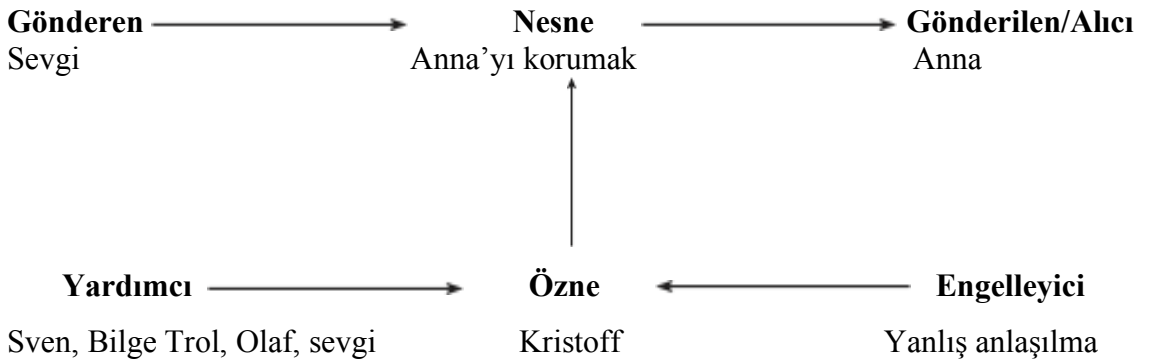


5. Kesit: Çatışma, Yaralanma, Şifa

Anna'nın kendisini bulması üzerine ülkede bitmeyen kar fırtınası başlattığını anlayan kesitin "özne"si olan Elsa'nın, "nesne"si Anna'yı korumaktır. Elsa'nın "gönderen"i ise, yalnız kalmak ve gücünü korkmadan kullanmaktır. "Yardımcı"ı gücüdür ama gücü kontrol edemeyip korkuya kapıldığı müddetçe "engelleyici"si de olmaktadır. Fırtınayı nasıl durduracağını bilmediği için yine korkuya kapılan Elsa, farkında olmadan Anna'nın kalbine bir buz parçası saplar. Fakat o an ne yaptığının farkına varmaz. İki kız kardeş anlaşmazlığa düşünce Elsa bir buz canavarı yaratır ve Anna'yı, Kristoff'u ve Olaf'ı kendi kulesinden uzaklaştırır.

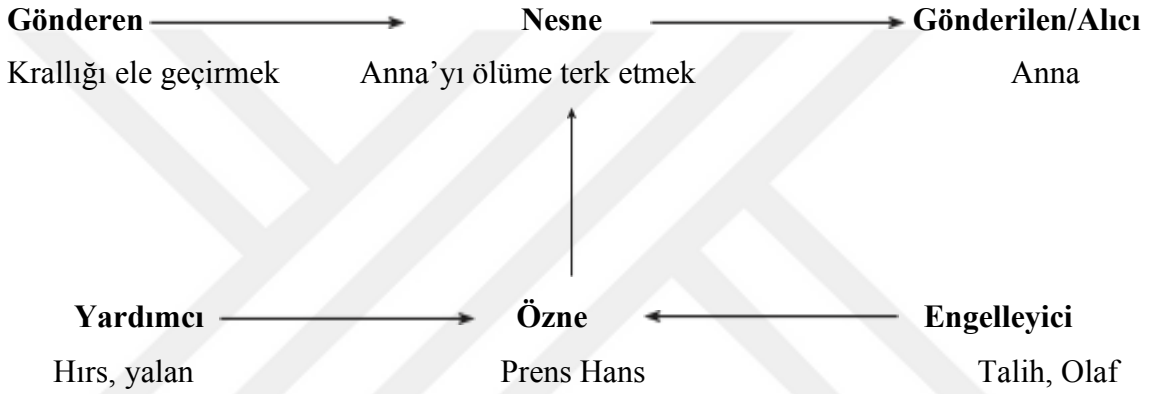


Kesitin ikinci "özne"si olan Kristoff, Elsa ve Anna'nın tartışmasından sonra kötü bir şey olduğunu anlar. Ve hikaye boyunca ailesi olarak anlattığı "aşk danışmanları"ndan yardım istemek için "nesne"si olan Anna'yı korumak ister. Bu bağlamda "gönderen"i Anna'ya duyduğu sevgidir. Anna ve Kristoff'u bir arada gören troller sevgili olduklarını düşünürler. İkili için kutlama düzenledikleri bir anda Anna kötüleşir. Bilge Trol, kalbine buz parçası saplandığını ve gerçek sevgi tarafından buzun çözülebileceğini söyler. Bunun üzerine Kristoff ve Olaf, Anna'yı Prens Hans'a götürmeleri gerektiğini düşünür.

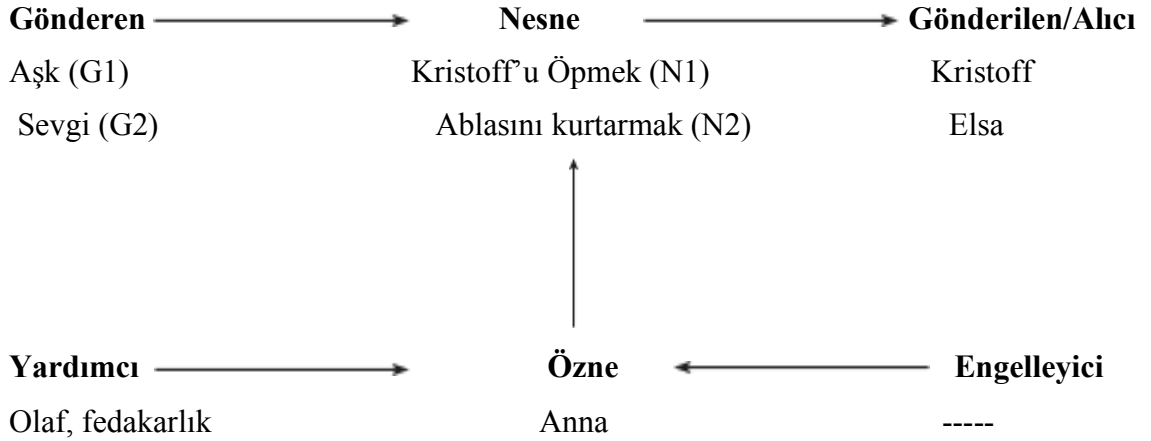


6. Kesit: Gerçeğin Ortaya Çıkışı ve Mutlu Son

Anna, kesitin ilk “özne”si Prens Hans’a kendisini öpmesini söyler. Prens Hans, yalnız kaldıklarında Anna’ya onu öpecekmış gibi yaklaşır ve gerçek amacının krallığı ele geçirmek olduğunu söyler. Bunun için “nesne”si Anna’yı ölüme terk edip odadan çıkar. Prens Hans’ın “gönderen”i en başından beri krallığı ele geçirmektir. “Yardımcı”ısı hırsı ve rol kabiliyetidir. “Engelleyicisi” ise Anna’yı bulan Olaf ve talih olur. Anna’yı donmak üzere iken bulan Olaf, Anna’yı gerçekten sevenin, sevgisi için fedakarlık yapan Kristoff olduğunu söyler. Anna’yı öpmesi gereken Kristoff’tur.



Anna’nın ilk “nesne”si hayatta kalmak için gerçek aşkı olduğunu düşündüğü Kristoff’u öpmektir. Kristoff’a ulaşmasındaki “yardımcı”ısı Olaf’tır. Fakat tam Kristoff’a ulaşacakken Prens Hans’ın ablası Elsa’yı öldürmek üzere olduğunu görür. Bunun üzerine ikinci “nesne”si ablasını kurtarmak için Prens Hans’a engel olmaya gider. Anna ikinci “gönderen”i olan ablasına duyduğu sevgi için kendisinden vazgeçer. Bu bağlamda “yardımcı”ısı fedakarlık duygusudur. Anna, Prens Hans kılıcını tam indirmek üzereyken karşısına geçer ve o an donarak kılıcın kırılmasını sağlar. Kardeşi Anna’nın donduğunu gören Elsa ise göz yaşları içinde O’na sarılır. Kesitin sonunda Anna, Elsa’nın sevgisi sayesinde hayata döner. Gerçek sevgi buzu eritmiştir. Son kesitte, Elsa gücünü sevgi ile kontrol etmeyi öğrenir. Anna ve Kristoff birleşir. İyiler ödüllendirilirken; kötüler cezalandırılır.



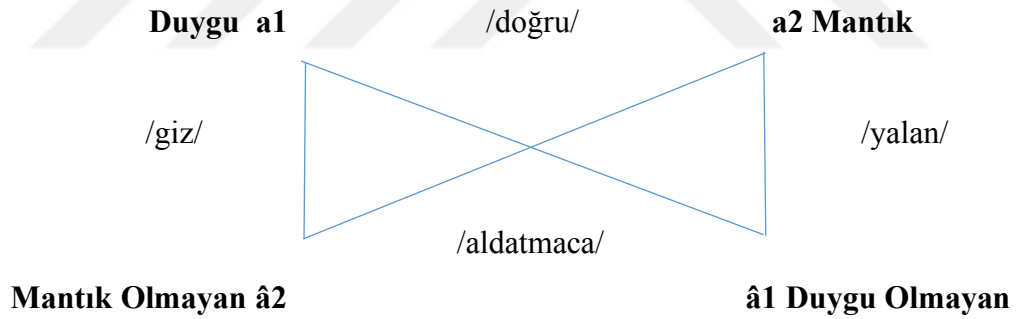
4.4.4.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergibilimsel Dörtgen ile Çözümleme

Anlatının derin yapısına bakıldığında ilk dikkat çeken karşıtlık Elsa ve Anna arasında kurulan duygu – mantık karşıtlığıdır. Anlatı, “ilk görüşte aşk” a inanan Anna karakteri ve duygu – mantık karşıtlığı üzerinden, bir takım mitleri sarsar görünmektedir. Benzer şekilde bir diğer karşıtlık olan alt sınıf – üst sınıf karşıtlığında aristokrat sınıfın akla gelmeyen “zayıflık” ları görünür kılınmaktadır. Fakat anlatı farklı yollardan da olsa “seçilmiş” sınıfın hikayesini anlatmayı sürdürür. Emek – aşk karşıtlığı, anlatının “emek” ten yana tavır aldığını gösterirken; aktif – pasif karşıtlığı, postmodern anlatılarda femineye yüklenen “aktif” liğin *Karlar Ülkesi*’nde de geçerli olduğunu ortaya koymaktadır. Aktif – pasif karşıtlığı ile ilişkili şekilde, feminen – maskülen karşıtlığında da femineye yüklenen rollere dikkat çekilmektedir. Anlatı, “yola getirme” sorumluluğunu femineye yüklerken “yol gösterici” lik vasfını maskülene yüklemektedir. Öte yandan anlatının sonunda kahraman olan feminen olmaktadır.

1. Duygu - Mantık Karşıtlığı:

Hikayedeki mantıklı karakterleri Elsa ve Kristoff, duygusal karakteri Anna, hırslı karakteri ise Prens Hans temsil eder. Anna ilk görüşte aşık olduğu Prens Hans ile evlenmek ister. Prens Hans da aynı isteği paylaşır. Fakat aslında Prens Hans'ın amacı tahta geçmektir. Elsa kendisinden evlilik için izin isteyen Anna'ya yeni tanıştığı biri ile evlenemeyeceğini söyleyerek karşı çıkar. Elsa karakterinin “mantıklı” tutumu alışlagelen prenses tutumundan uzaktır. Kristoff da yeni tanıştığı biri ile nişanlandığını söyleyen

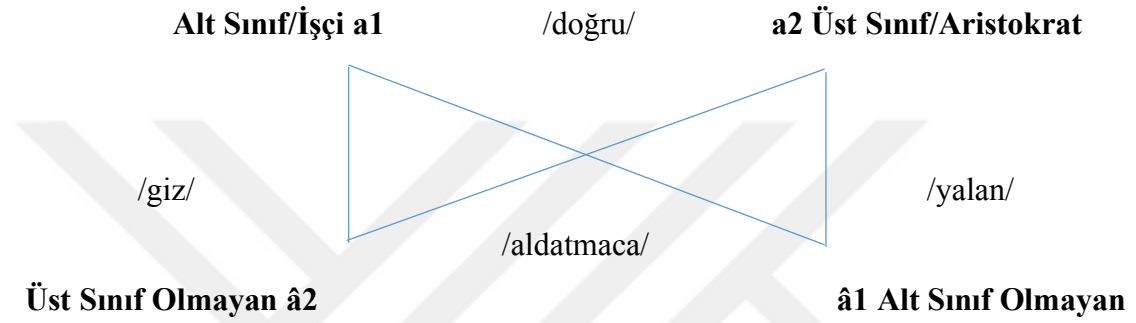
Anna'ya gülerek karşılık verir. Bunun mantıksızlığına vurgu yapan Kristoff aynı zamanda "ilk görüşte aşk" masalına inanmanın saflık olduğunu hissettirir. Öte yandan küçüklüğünde gücü ile istemeden kardeşi Anna'yı inciten Elsa da sürekli duygularını kontrol etme ve mantığı ile hareket etme zorunluluğu duyar. Elsa'nın Anna'yı kurtarması ise kendi duygularını açığa vurması ile gerçekleşir. Elsa'nın gözünden düşen yaş, yine kendisinin sebep olduğu Anna'nın kalbindeki buzu eritir. Elsa, duygularını açığa vurarak kurtarıcılık vasfına ulaşır. Anna karakterinin "ilk görüşte aşk" tutumu reddedilir, küçümsenir ama anlatı boyunca duyguları ile hareket eden karakter O'dur. Anlatımı sonunda mutlu sona ulaşan da O olur. Sürekli duygularını bastıran ve duygu mantık karşıtlığında mantığı temsil eden Elsa karakteri de duygularını serbest bıraktığında mutluluğa ulaşır. Alt kodlardaki mantık ve duygu karşıtlığı; mantığı tercih eden kadın kahramanın mutsuz, duyguyu seçen kadının mutlu olması sonucuna ulaşmaktadır. Öte yandan mantık tarafında yer alan kadın kahraman gücü elinde bulunduran olmakla birlikte yalnız da olandır. Anlatının alt kodları bu bağlamda heteronormatif ilişki kodlarını desteklemektedir.



2. Alt Sınıf/ Kayıtsız İşçi- Üst sınıf/ İlgili Aristokrat Karşıtlığı:

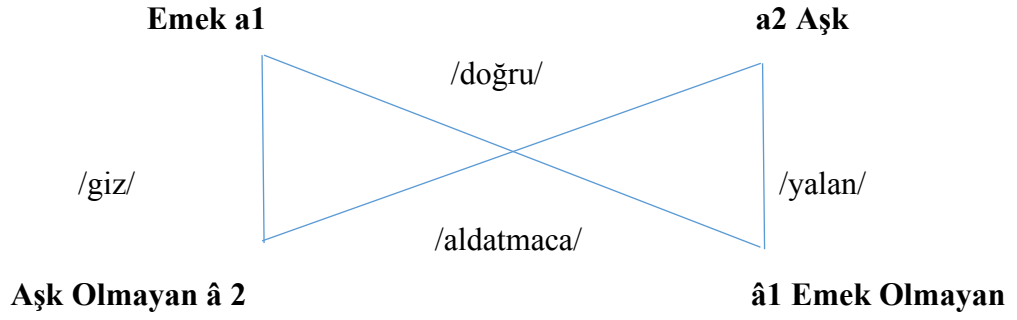
Animasyonda aristokrasiyi temsil eden Prens Hans kendi çıkarları için Anna'ya aşık rolü yapar, onun yokluğunda krallığın huzuru için çalışır görünür. Fakat kendisine hayat öpücüğü vermesini bekleyen Anna'ya asıl amacının krallığın başına geçmek olduğunu söyler ve onu ölüme terk eder. Hikayenin sonunda ise cezalandırılır. Yine üst tabakaya ait, sürekli Arendelle Krallığı ile ilgili çıkarıcı planlar yapan Weselton Dükü de cezalandırılır. Anna'ya çıktığı yolculukta yardım eden Kristoff ise bir buz işçisidir. Anlatının başında Anna'ya karşı kayıtsız dursa da verdiği sözden dönmeyen, dürüst,

güvenilir biri olarak temsil edilmiştir. O da sonunda Anna'nın kalbini kazanarak ödüllendirilir. İyilik, dürüstlük ve saflık gibi iyi özelliklere sahip olan Kristoff'un aynı zamanda "seçilmiş"liğine dair de bir düzenleme söz konusudur. Kristoff anlatının başında Anna'yı iyileştiren Bilge Trol tarafından büyütülmüştür. Anlatı "alt sınıf", "üst sınıf" karşıtlığında "alt sınıf"ın iyiliğine işaret ederken bir anlatı geleneğini değiştirir görünse de Kristoff'un "seçilmiş" olması bir şekilde bu düzenlemeyi yeni bir boyuta taşıyarak devam ettirmektedir.



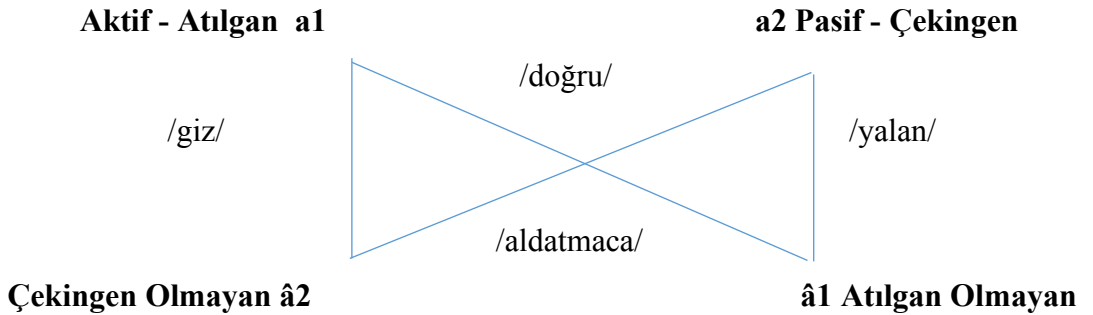
3. Emek - Aşk Karşıtlığı:

Anlatının başında Anna uzun zamandır hayalini kurduğu beyaz atlı prensle ilk görüşte aşık olur. Prens Hans da başlarda ona Anna'ya aşıkmiş gibi davranır fakat sonra gerçek niyeti ortaya çıkar. Prens Hans tarafından hayal kırıklığına uğratılan Anna -ve seyirci- Prens Hans değilse "hayat öpücüğü"nü verecek olanın Kristoff olduğunu düşünür. Fakat kurtarıcı Kristoff olmadığı gibi kurtuluşuna sebep olan şey de "hayat öpücüğü" değildir. Yine de hikayenin sonunda Anna ile birleşen Kristoff olur. Birbirlerine yol arkadaşı olan ikilinin ilişkileri en başından itibaren "romantik aşk" kalıplarından uzak şekilde ilerler. İlişkileri birbirine "kayıtsız" bir mecburi yol arkadaşlığı ile başlar ve "emek" verilen bir ilişki şekli olarak ilerler. Anlatı "emek"i "aşk olmayan"ı içerir şekilde kurarken; "aşk"ı da "emek olmayan" şekilde tanımlamaktadır. Anlatıda "emek" verilerek elde edilen doğru olana işaret ederken "emek olmayan"ı temsil eden ilk görüşte aşk kalıbı yerinden edilmektedir.



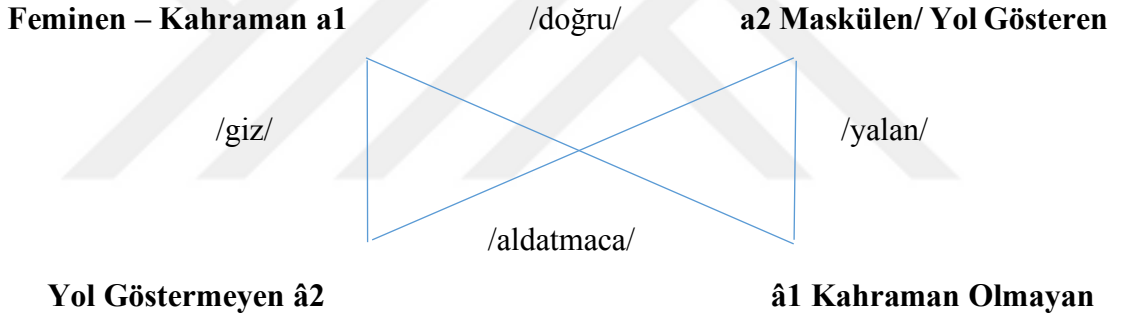
4. Aktif/Atılgan -Pasif/Çekingen Karşıtlığı:

Animasyonun en aktif karakteri prenses Anna'dır. Öte yandan "duygu" kanalını temsil eden Anna, "mantık"tan uzak hareket ettiği için de "aktif"tir. Ablasının sahip olduğu sihirsel güce karşın Anna son derece "sıradan"dır. Yine de karşılaştığı her türlü zorluğa karşı ablası ve diğer karakterlerden daha çok direnç gösterir. Elsa, güçlerini kontrol altına alma konusunda uzun bir süre "pasif" bir tutum sergiler, insanlardan uzak şekilde ömrünü geçirir. Gücü ortaya çıkıp "cadı" ilan edildiğinde ise, sebep olduğu sorunu çözmek yerine kaçır. Anna ise fırtınayı durdurmasını sağlamak için ablasının peşine düşer. Yolda karşısına çıkan buz işçisi Kristoff'u kendisine yardım etmesi için ikna eder. Hikayenin başında pasif ve umursamaz bir tutum gösteren Kristoff, sona doğru Anna'nın dostluğunu kazandıkça "aktif"leşir. Elsa da güçlerini duyguları ile kontrol etmeyi öğrendikten sonra krallığının daha huzurlu bir yer olması için daha "aktif" bir kraliçeye dönüşür. Anlatı "atılgan"lığı temsil eden "aktif"liği "çekingen olmayan"ı içerecek şekilde kurar ve duygu ile hareket edildiği müddetçe "aktif"liği "doğru"lar.



5. Feminen /Kahraman - Maskülen / Yol Gösteren:

Karlar Ülkesi'nde kız kardeşlerin birbirini kurtarması, “kadın düşmanlığı” mitini yıkarken kurtarıcılık vasfını feminen olana verir. Öte yandan Anna'nın, Elsa'yı bulmasında ona yol gösteren “maskülen” Kristoff'tur. Son dönemde “maskülen”e dair dikkat çeken; yol göstericilik vasfı *Karlar Ülkesi*'nde de mevcuttur. Anna, Kristoff'u kendisine rehberlik etmesi için zorla ikna eder ve yol boyu karşılaştıkları güçlüklerin üstesinden kendi başına gelir. Fakat anlatı “kahraman” olarak konumlandığı “feminen”in yolculuğa yalnız başına çıkmasını ihtimal dışı bırakır. Rehberlik eden “maskülen”i temsil eden Kristoff anlatının başındaki kayıtsızlığını Anna'yı tanıdıkça bir kenara bırakır. Anlatının gizli düşmanı olan “maskülen” Prens Hans'tan farklı olarak Kristoff anlatının sonuna doğru “duygu”ya yaklaşır ve anlatıda “doğru” olana karşılık gelir.



4.4.4.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Karlar Ülkesi</i> (2013)		
Karşıtlıklar	Duygu	Mantık
	Alt Sınıf	Üst Sınıf
	Emek	Aşk
	Aktif	Pasif
	Feminen	Maskülen

Tablo 4.14 *Karlar Ülkesi* (2013) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Andersen'in *Karlar Kraliçesi* masalından uyarlanan *Karlar Ülkesi*, Disney'in dünya çapında en 1.2 milyar \$ hasılat yaparak tüm zamanların en çok hasılat yapan animasyonu ve tüm zamanların en çok hasılat yapan 5. sinema filmi olmuştur. Disney'in ilk kadın yönetmeni Jennifer Lee tarafından yönetilen animasyon, Disney'in "canlanma" dönemine ait bir yapım olarak dikkat çeker. Disney'in prenses anlatı geleneğini en "çarpıcı" şekilde tersine çevirdiği düşünülen anlatı ile ilgili en dikkat çeken düzenleme, "ilk görüşte aşk" ve "hayat öpücüğü" mitlerinin anlatının sonunda "işlevsiz"leştirilmeleridir. Anlatının sonunda bunların yerine feminenin kahramanlığı, sevgisi ve emeği koyulmaktadır. Bununla birlikte, bütün "ters düz" etmelerine rağmen anlatı masal geleneğini sürdürmektedir. Anlatıda kurulan karşıtlıklar, diğer postmodern prenses anlatıları ile benzerlik gösterir. "Duygu"yu temsil eden "feminen" anlatıda "mantık"ı temsil eden "maskülen" in "duygu"larının açığa çıkmasını sağlayarak onu "yola getirmek"tedir. Buna karşın bütün yeteneklerine rağmen "feminen" in "maskülen" in rehberliğine ihtiyacı vardır. Anlatı, Disney evreninde alışlagelen aristokrasinin üstünlüğünü, anlatının kötü karakteri olan Prens Hans ile sarssa da, Elsa'nın doğuştan gelen yeteneği ile ve de sihirli güçleri olan troller tarafından himaye edilen Kristoff üzerinden "seçilmişlik" vurgusunu sürdürmektedir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında *Karlar Ülkesi*'nin çoklu okumalara açık olduğunu ileri sürmek mümkündür. Anlatıda feminenin iki ayrı temsili vardır. Anna üzerinden çocuksu, hayalci, aktif ve cesur; Elsa üzerinden mesafeli, mantıklı, güçlü ve

tehlikeli bir “feminen” temsili sunulur. Anlatıda “duygu”yu temsil eden ve “aktif” olan Anna anlatının sonunda “ilk görüşte aşk” mitinin yerine “emek” ile elde ettiği romantik ilişkiye kavuşur. “Mantık”ı temsil eden ve sorunlar karşısında “pasif” bir rol izleyen Elsa ise, anlatının sonunda “duygu”ya yaklaşarak “aktif” bir kahraman olur. Anlatının Anna’ya dair sunduğu temsil düzenlemeleri daha “net” iken Elsa daha “karışık” bir karakter olarak sunulmuştur. Elsa, kalabalıktan uzaklaştığında hanım hanımcık görüntüsünden sıyrılarak daha iddialı bir görünüme bürünür. Elsa’nın gücü ve “dişil” görüntüsü klasik prenses anlatılarındaki “cadı” görüntülerine yakındır. Fakat Elsa gücünü kıskançlık ya da kötülük için değil kendisini ve sevdiklerini korumak için kullanır. Yine de Elsa karakteri “feminen”e dair daha “muğlak” bir görünüme sahiptir. Anlatı ayrıca Anna’nın heteronormatifliğin, Elsa’nın ise queerliğin uzantısı olduğu hissini veren düzenlemelere sahiptir. Anna hayalini kurduğu romantik ilişkiye düşündüğünden farklı şekilde de olsa anlatının sonunda kavuşur. Elsa ise anlatının sonunda duygularını açığa çıkararak gücünü kontrol etmeyi öğrenerek krallığına geri döner.

Animasyonun fragmanı dahi anlatıdaki kahramanın cinsiyetine dikkat çeken bir düzenlemeye sahiptir. Fragmanda seyirciye şu sorular sorulur: “Who will save the day? The ice guy? The nice guy? The snow man? Or no man?” Anlatı boyunca kurtarıcının kim olacağı sorusu ile seyirciyi meşgul eden anlatı, Prens Hans, buz işçisi Kristoff ve Olaf’tan sonra kurtarıcı olarak Anna’yı işaret eder. Postmodern prenses anlatıları içinde “gizli düşman” olarak bir maskülenin gösterildiği tek anlatı olan *Karlar Ülkesi* aynı zamanda kadın karakterler arasındaki düşmanlığı da ortadan kaldırır. Propp’un saptadığı anlatı kişileri, *Karlar Ülkesi*’nde yine yer alır fakat anlatıda feminen ve maskülen karakterler arasında alışlagelen dağılım seyirciyi şaşırtacak şekilde yer değiştirilerek yapılır.

4.4.5. *Moana* (2016):

Yönetmenliğini John Musker, Ron Clements, Chris Williams ve Don Hall'ın paylaştığı *Moana*'nın yapımcılığını Osnat Shurer üstlenmiştir. Jared Bush, Ron Clements, John Musker, Chris Williams, Don Hall, Pamela Ribon, Aaron Kandell ve Jordan Kandell'dan oluşan geniş senarist ekibi ile animasyon iyi bir ticari başarı elde etmiştir.⁷²⁰

4.4.5.1. Olay Örgüsü:

Moana, Matunui adasının Şefi'nin kızıdır. Çocukluğundan itibaren adanın dışına çıkma, okyanusa açılma hayalleri kurar. Büyük annesinin anlattığı efsaneler bunda etkilidir. Efsaneye göre, geçmişte yaratma gücüne sahip Te Fiti adında dişi bir ada vardır. Kötü güçler onu kıskanmış ve adanın yaratıcı gücünün kaynağı olan kalbi çalmak istemiştir. Yarı Tanrı Maui, şekil değiştirmesini sağlayan kılıcı ile adaya ulaşmış ve kalbi çalmıştır. Kalbi yerinden sökülen ada hızla karanlığa bürünmüştür. Maui de yol boyunca diğer kötü güçler ile çarpışmış, en son Te Ka adında alevden bir dev ile karşı karşıya gelmiştir. Te Ka, Maui'ye bir darbe indirmiş ve taş ile kılıcı okyanusun derinliklerine giderken Maui'yi bir daha gören olmamıştır. Günün birinde adadan biri kalbi ve yarı tanrı Maui'yi bularak Te Fiti'ye ulaşacak ve adaya kalbini geri verecektir. Bu hikayeyi heyecanla dinleyen Moana, babası tarafından sürekli sudan uzak tutulur. Babası, adanın dışının tehlikeli olduğunu, Moana'nın ilerde adanın yeni şefi olacağını, o yüzden güvende kalması gerektiğini söyler. Moana büyür ve şef olur. Her şey iyi giderken bir gün hasat edilen ürünlerin hepsi çürük çıkar. Balıkçıların ağlarına hiç balık gelmemeye başlar. Artık Şef olan Moana, açılarak resifin ilerisinde balık tutmayı önerince babası buna şiddetle karşı çıkar. Bunun üzerine büyükannesi Moana'yı adanın gizli bir mağarasına götürür. Moana o mağarada atalarının gezgin olduğunu keşfeder. Nesiller boyu gezerek yeni adalar keşfeden ataları Maui'nin kalbi çalmasının ardından bin bir türlü uğursuzluğa yakalanmış, tekneleri batmış ve verdikleri kayıpları yüzünden Matunui'ye yerleşerek bir daha okyanusa açılmamıştır. Yeni gelen nesillere de hep adanın güvenli, dışarının tehlikeli olduğu anlatılmıştır. Fakat lanet sonunda Matunui'ye de ulaşmış ve balıkları

⁷²⁰ Moana, [http://disney.wikia.com/wiki/Moana_\(film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Moana_(film)) adresinden alındı

kurutmuştur. Efsanedeki gibi, birinin laneti sona erdirmesi gerekmektedir. Okyanusun seçtiği kişi Moana'dır. Daha bir bebekten okyanusun kenarına gittiği bir gün okyanus tarafından kutsanmıştır. Okyanus Te Fiti'nin kalbini Moana için kumsala bırakmıştır. Büyükannesi o gün bu olaya tanık olmuş ve kalbi Moana için saklamıştır. Moana'nın yapması gereken yarı tanrı Maui'yi bulmak ve kalbi Te Fiti'ye geri götürmektir. Bunun üzerine atalarından kalan bir tekne ile yola çıkan Moana, okyanusun yardımıyla Maui'nin olduğu adaya ulaşır. Ve ikili türlü belaları atlatarak sonunda Te Fiti'ye ulaşır. Karşılarna çıkan Te Ka ile çarpışan Maui'nin kancası zarar görür ve Moana ile anlaşmazlığa düşer. Moana yola yalnız devam eder. Te Ka'yı okyanusun ve son anda yardıma gelen Maui'nin sayesinde atlattır ve Te Fiti'ye ulaşır. Fakat adanın olması gereken yerde gördüğü bir boşluktur. Moana, o an Te Ka'nın aslında kalbi yerinden sökülmiş olan Te Fiti olduğunu anlar. Kalbi sökülünce kuraklaşan Te Fiti, alevler saçan tehlikeli Te Ka'ya dönüşmüştür. Moana, kalbi Te Ka'ya verir ve Te Ka yeşillenerek Te Fiti'ye dönüşür. Böylece felaketler silsilesi sona ermiş olur.

4.4.5.2. Animasyondaki Karakterler:

Moana: Matunui adasının şefinin kızıdır. Bebekliğinde okyanus tarafından kutsanır. Anlatı boyunca "seçilmiş" bir karakter olduğu vurgulanır. Okyanusa ve babası tarafından çizilen sınırları aşmaya karşı içinde güçlü bir istek vardır. Cesur, zeki, çevik bir kızdır. Büyükannesi ve annesinin cesaretlendirmesi sonucu Maui'yi bulmak üzere yola çıktığında pek çok zorlukla karşılaşır. Okyanusun ve kendi cesaretinin yardımı ile zorlukların üstesinden gelir. Maui'yi, kalbi Te Fiti'ye geri götürmek üzere kendisi ile yola çıkmak üzere ikna etmesi gerekir. Maui'nin bütün küçük görmelerine karşın yol boyunca onun yanında durmaktan vazgeçmez. Birçok durumda Maui'den daha cesur davranır. Birlikte çıktıkları yolculuğun başındaki Maui'nin küçümseyen tavrını yolculuğun sonunda saygıya dönüştürür. Maui'den kendisine okyanusta yolunu nasıl bulacağını öğretmesini ister. Bütün cesaretine ve "seçilmiş" olduğu vurgusuna rağmen, hikaye boyunca kalbi neden tek başına Te Fiti'ye götüremeyeceğini sorgulamaz. Benzer şekilde, "seçilmiş" olmasına ve parlatılan bütün yeteneklerine rağmen amacına ulaşmasında Maui ve okyanusun Moana'ya yardım etmesi gerekir.

Maui: Yarı Tanrı olan bir insandır. İri yarı ve fazlasıyla maskülen bir görüntüye sahiptir. Te Ka tarafından yaralandıktan sonra yalnız başına bir adada yüzyıllarca yaşar. Moana tarafından bulunduğu O'nu kandırır, teknesini ele geçirir ve okyanusa açılır. Moana'nın okyanus tarafından kutsandığını anlayınca beraber yolculuk yapmaya mecbur kalır. Yolculuğun başında kendini beğenmiş, kayıtsız ve Moana'yı küçümseyen bir tutumu vardır. Yolculuğun ilerleyen zamanlarında, Moana kendisini tehlikeye atıp kancasını kurtarınca Moana'ya karşı daha dürüst bir tavır sergiler. Uzun zaman geçmiştir ve artık kancasını kullanamaz haldedir. Bu defa Moana, Maui'nin “zayıf” yönünü keşfeder. Maui, kalbi insanlar tarafından sevilme için çalmıştır fakat sonrasında lanetlenmiştir. Kancası olmadan Maui bir “hiç” olduğuna inanmaktadır. Moana, Maui'yi bunun aksine inandırır. Moana'nın cesaretlendirmesi ile Maui kancasının kontrolünü yeniden ele geçirir. Aralarında gelişen dostluk sonucu Moana'ya tekneyi kullanmayı ve okyanusta yönünü bulmayı öğretir. Te Ka ile yeniden karşılaştığında, kancası büyük zarar görür. Bunun için Moana'yı suçlar ve onu terk eder. Sonrasında Moana tam Te Ka tarafından vurulmak üzere iken yardım için geri döner. Yolculuğun başındaki kibirli yarı tanrı Maui, yolculuğun sonunda fedakar Maui'ye dönüşür. Te Ka, kalbine kavuşup Te Fiti olduktan sonra ise, Maui'ye yeni bir kanca vererek onu ödüllendirir.

Te Ka / Te Fiti: Hikayenin başında yaratıcı güce sahip bir ada olarak tanıtılan Te Fiti, kalbi çalınınca alevler saçan canavar Te Ka'ya dönüşmüştür. Te Fiti ile Te Ka'nın aynı “yaratık” olduğunu anlayan Moana olur. O ana kadar Te Ka, adalara lanetini ulaştıran bir canavar olarak bilinir. Moana kalbini yerini koyduktan sonra yeşererek eski “yaratıcı” haline dönüşür.

Büyükanne: Moana'yı harekete geçiren karakterdir. Çocukluğunda anlattığı efsaneler ile Moana'yı etkiler. Büyüdüğünde ise Moana'nın atalarının gezgin olduğu bilgisine ulaşmasını sağlar. Okyanusa açılması, Maui'yi bulması ve laneti sonlandırması için Moana'yı cesaretlendirir. Moana ne zaman tereddütte düşse, onu yeniden cesaretlendirir. Te Ka ile çarpışmalarının ardından, Maui Moana'yı yalnız bıraktığında, büyük annesi vantuz balığı olarak Moana'nın yanına gelir. Hikayenin “büyücüsü” büyük annedir. Moana'ya hayaller gördürerek her seferinden yeniden yola devam etmesini sağlar.

Diğer Kişiler: Baba, Anne, İstifçi Yengeç, Hei hei. Moana'nın babası anlatının başında, Moana'nın resiflerin ilerisine gitmesine izin vermeyen “koruyucu” figür olarak tanıtılır. Gençliğinde en yakın arkadaşı ile okyanusa açılan baba, o macerada arkadaşını kaybetmiş ve okyanusa açılmanın lanetli olduğuna inanmıştır. Bu hikayeyi Moana'ya anlatan annesidir. Annesi, Moana'nın destekleyicilerindedir. Moana'nın Maui'yi bulmak için açılacağını anladığında, eşyalarını toplamasına yardım eder. İstifçi yengeç, Maui'nin kancasını alan “queer” karakterdir. Parlak şeylere karşı zaafı olan, kibirli, kendisini hakkında konuşmayı seven bir karakter olarak çizilir yengeç.

4.4.5.3. Anlatısal Düzey ve Hikayenin Kesitleri Bağlamında Eyleyensel

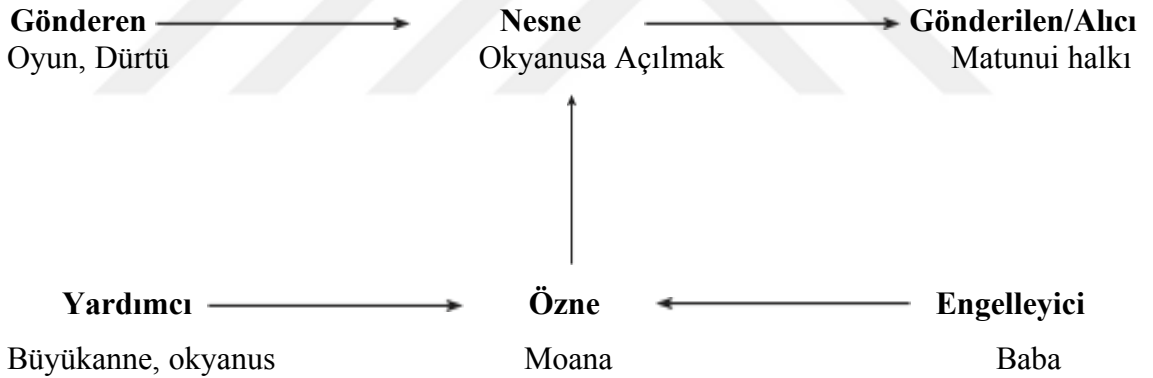
Örnekleme:

Moana, Pasifik adalarından Matunui'de ve okyanusta geçer. Moana'nın çocukluğu ile başlayan hikaye, Moana'nın adanın şefi olması ve adanın üzerine çöreklenen laneti ortadan kaldırmak için çıktığı yolculuk ile devam eder. Adanın içi ve dışı farklı uzamlar olarak düzenlenmiştir. Babası adanın dışının tehlikeli, içinin güvenli olduğu bilgisini sürekli tekrarlar. Moana'nın her uzaklaşma teşebbüsünü engeller, sürekli onu gözetler. Babası korumacılık duygusunun uzamı iken, büyükannesi cesaretin uzamıdır. Moana da cesaretin uzamıdır. Yolculuğa çıkıp Maui'yi bulur. Okyanus tarafından seçilen Moana'nın, yolculuk esnasında en büyük yardımcısı yine okyanusun kendisidir. Maui ile ilk karşılaşmalarında, Maui “kendini beğenmişliğin” uzamı olarak tanıtılır. Yolculuğa çıktıklarında ise, Moana “özveri”nin uzamı iken, Maui umursamazlığın ve bencilliğin uzamı olarak temsil edilir. Moana'nın, Maui'nin maskülen görünümünün ardındaki “zayıf”lığı bulması ve onu anlamasının ardından Maui, “eğitici”nin ve “destekleyici”liğin uzamı olur. Fakat Moana, Maui'nin sözünün dışına çıkıp, Te Ka ile çarpışma esnasında geri dönmeyince, Maui yeniden kendi içine döner. Moana'yı yalnız bırakır. Moana ise yine “cesaret”in uzamı olarak yoluna yalnız devam eder. Te Ka ile çarpışma esnasında, Moana'nın en zor anında Maui yine çıkagelir. Moana, Te Ka ile Te Fiti'nin aynı yaratık olduğunu anlayarak “bilgeliğin” uzamı olur. Maui, Te Fiti'den özür dilerken “çocuksu”laşır. Te Fiti “doğa ana”nın uzamı olarak önce kaşlarını çatar sonra affeder, hatta ödüllendirir. Anlatının kesitlerini; 1. Çocukluk; efsane ve

kutsanma, 2. Uğursuzluk, çatışma ve karar, 3. Moana ve Maui'nin yolculuğu, 4. Yolculuğun sonu ve çözülme kesitlerine ayırmak mümkündür.

1. Kesit: Çocukluk, Efsane, Kutsanma

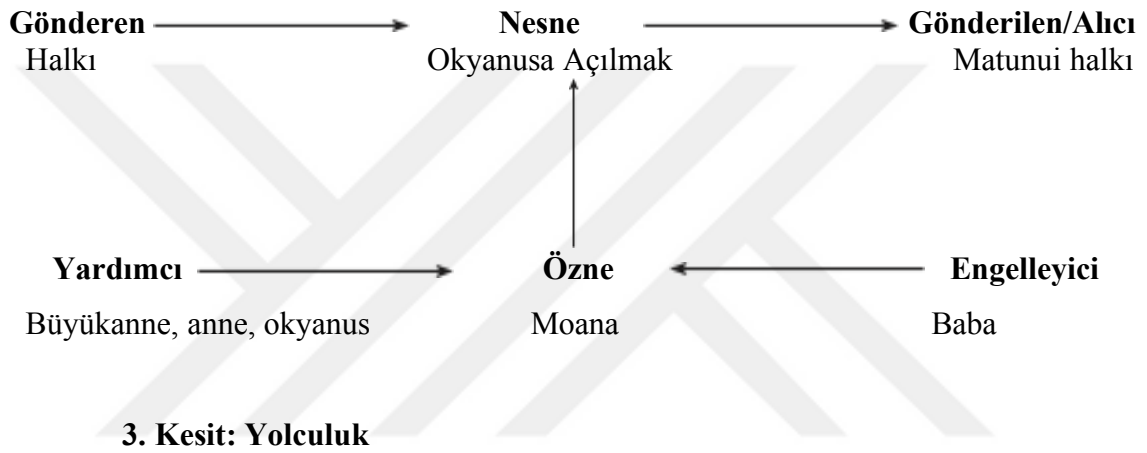
Büyükannesinin efsanelerini dinleyerek büyüyen Moana, bebekliğinden itibaren içinde okyanusa açılmaya dair karşı konulmaz bir istek duyar. Büyükannesinin Maui ile Te Ka efsanesini anlattığı bir gün, henüz küçük bir çocukken, okyanusun yanına iner ve okyanus tarafından kutsanır. O gün, efsanedeki Te Fiti'nin kalbini Moana'ya sunar okyanus. Moana okyanus tarafından kalbi Te Fiti'ye koymak üzere "seçilen" kişidir. Moana'yı arayan babası, onu okyanusun yanında bulduğunda korku içindedir. Moana, okyanusun yanından ayrılmak istemez iken; babası onu okyanusun tehlikelerini anlatarak oradan uzaklaştırır. Çok küçük olmasına rağmen, günün birinde adanın şefi olacağını, o yüzden güvende kalması gerektiğini söyler. Birinci kesitte, Moana'nın okyanusa karşı koyamadığı dürtüsü, babasının ise on güvenli sınırdan tutma çabası anlatılır.



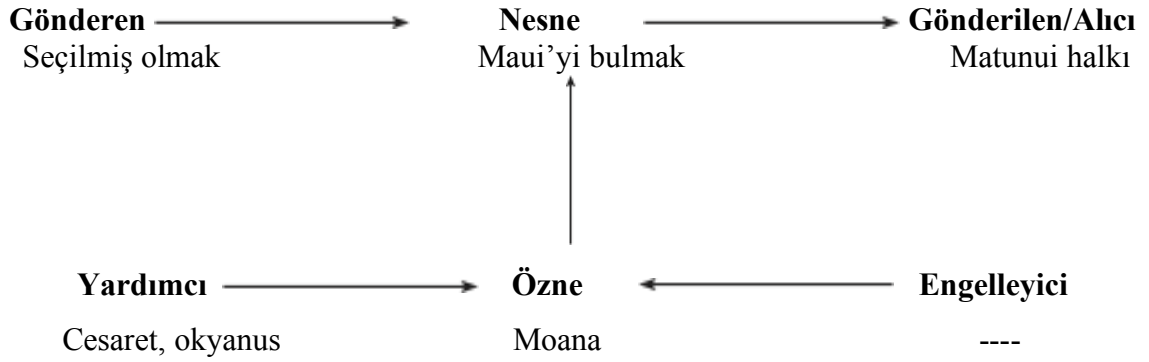
2. Kesit: Uğursuzluk, Çatışma, Karar

Moana, büyür ve Matunui'nin şefi olur. Sorunları çözme konusunda çok kabiliyetlidir. Yeteneklerine karşı övgüler alır. Her şey iyi giderken bir gün toplanan hasatlar çürük çıkar. Ağlara hiç balık gelmemektedir. Moana, resifin ilerisinde avlanmayı önerince babası sert bir şekilde karşı çıkar. Fakat Moana yalnız kaldığında kendisine engel olamaz. Okyanusa açılır ama başarısız olur, bir kaza atlatır ve kendisini sahile zor atar. Olanlara tanık olan büyükannesi, Moana'nın kırılan cesaretini onarmak için onu adanın atalarının teknelerinin gizli olduğu mağaraya götürür. Moana orada atalarının

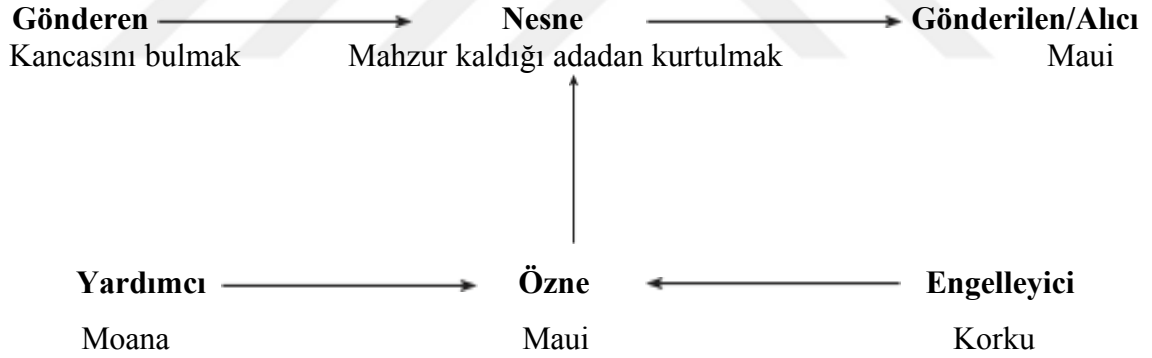
gezgin olduğunu keşfeder. Te Ka'nın laneti okyanusu sarınca çok fazla tekne batmış ve kabilenin insanları ölmüştür. Bunun üzerine kabilenin geri kalanının güvenliğini sağlamak için, aslında gezgin oldukları bilgisi saklanmıştır. Artık lanet Matunui'ye de ulaşmıştır. Büyükannesi kalbi Moana'ya vererek, Yarı Tanrı Maui'yi bulmasını ve kalbi yerine koyarak laneti sonlandırmasını ister. Küçüklüğünde okyanus Moana'yı seçtiğinde, büyükanne buna tanık olmuştur. Moana, büyükannesinin desteği ile, babasının da tüm itirazlarına karşı koyarak atalarından kalan teknelerden biri ile okyanusa Maui'yi bulmak üzere açılır.



Bu kesit Moana'nın Maui'yi bulması ve birlikte çıktıkları yolculuk ve bu yolculukta geçirdikleri maceralar ile geçer. Moana, seçilmiş olmanın sorumluluğu ile Maui'nin olduğu adaya doğru yola çıkar. Okyanus yolculuğu onu zorlar; uyuyakalır, yolunu şaşırır, fırtına çıktığında teknesi döner vs. Zor durumda kaldığı her koşulda, okyanus Moana'ya yardım eder. Fırtınalı bir gecenin sabahında gözünü açtığında kendisini bir adada bulur. Yardımcı olmadığı için okyanusa kızarken birden adanın her yerine “kanca” işaretinin işlendiğini fark eder. Okyanus, Moana'yı Maui'nin olduğu adaya ulaştırmıştır.

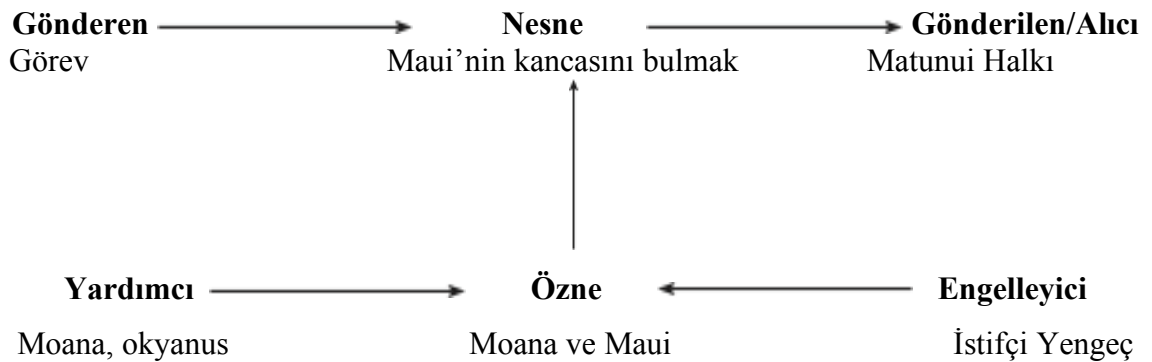


Moana'yı ve botunu farkedene Maui, bunu tanrıların kendisini kurtarmak için yolladığı bir işaret olarak görür. Moana ile ilk karşılaşmasında, kendisini "bütün erkeklerin ve kadınların kahramanı, korkusuz, hayranlık uyandıran Yarı Tanrı Maui" olarak tanıtır. İnsanlık için yaptıklarını anlatır Maui; ateşi bulmuş, güneşe kancasını atıp yakına çekerek günleri uzatmış, insanlar için hindistan cevizi ağacının büyümesini sağlamıştır. Kendi yaptıklarını anlatırken Moana'yı hipnotize eden ve bir mağaraya kapatan Maui, Moana'nın teknesine atlayarak adayı terk eder.



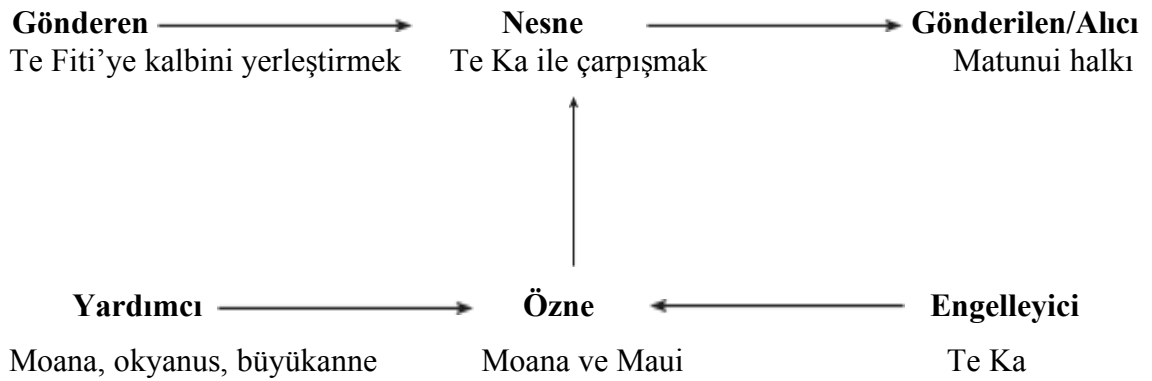
Moana, mağaradan kurtulmayı başarır, okyanusun yardımıyla bota biner. Moana, Matunui olduğunu ve okyanusun kendisini Te Fiti'nin kalbini yerine koymak için Maui bulması için seçtiğini söyler. Maui, Moana'yı bottan atarak ondan kurtulmaya çalışır ama okyanus her seferinde Moana'yı bota geri bindirir. Maui, bu defa kendisi Moana'dan kurtulmak için bottan atlar. Okyanus onun gitmesine de izin vermez. Maui, Moana ile yolculuğa çıkmak zorunda kaldığını anlar. Maui, çaldığı kalbin lanetli olduğuna inanmaktadır. Onun kalpten korktuğunu anlayan Moana, yüksek sesle bağırır. Maui'nin uyarılarına dikkate almayan Moana, kakamora adlı korsanların dikkatini

çekmiştir. Taşı almak için gelen korsanların elinden Moana'nın cesareti ile kurtulurlar. Maui, kancası olmadan hiçbir şey yapamayacağını söyler. Kancayı bulmak üzere yolculukları başlar. Maui, yolculuğun bu kısmında teknenin sahibi kendisiymiş gibi davranır. Moana, Maui'den kendisine tekneyi kullanmayı öğretmesini ister. Maui bu isteği küçümser, prenseslerin yol bulamayacağını söyler. Moana da kendisinin prenses değil, şefin kızı olduğunu konusunda ısrar eder. Maui, Moana'nın her üstüne gittiğinde, okyanus Maui'yi cezalandırır fakat Maui'nin tavrında bir değişiklik olmaz. Moana, Maui'nin yaptığı her şeyi yapabilir; cesaretlidir, tırmanır, dövüşür, atlar. Fakat botu kullanmayı bilmemektedir, okyanusta yönünü yardım olmadan bulamaz. Maui'nin zayıflığı ise kibri ve sevilme isteğidir. Moana, bunu keşfeder. Maui bir zamanlar insanların hayranlık duyduğu yarı tanrı iken sebep olduğu felaket ile buna son vermiştir. Eğer kalbi yerine koymada Moana'ya yardım ederse yeniden insanların kalbini kazacaktır. Maui kalbi insanların sevgisini kazanmak için çalmıştır ama sonuçları hiç beklediği gibi olmaz. Maui, eksiklik duygusunu sürekli Moana'ya yönelik cinsiyetçi şakalarının arkasına gizler. Moana'ya karşı alaycı ve kayıtsız davranır. Kancasına el koyan istifçi yengecin olduğu yaratıklar diyarına geldiklerinde Moana'yı yem olarak kullanır. Parlayan şeylere zaafı olan istifçi yengeç queer bir karakter olarak düzenlenmiştir; yalnız yaşayan, bencil, kendini beğenmiş ve istifçidir. Moana, Maui'yi ve kancayı istifçi yengecin elinden kurnazca bir plan yaparak –yengecin zaafından yararlanarak- kurtarır.



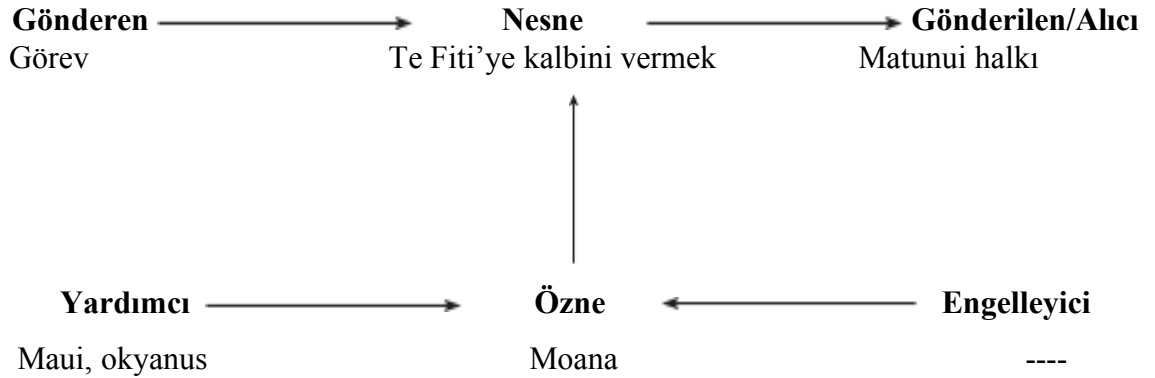
Kancasına kavuşan Maui, onu artık kullanamadığını fark eder. Yengecin üstesinden gelememek Maui'nin ümitsizliğe düşmesine neden olur. Yengeci yenemediyse, Te Ka'yı asla yenemeyecektir. Moana, yine ikna kabiliyetini kullanır ve

Maui'ye cesaret verir. Maui'nin zayıflıklarına anlayışla yaklaşır. Maui, yarı tanrı olarak doğmamıştır. Anne babası insandır. Doğduğunda Maui'ye bakmış ve onu istemediklerine karar vererek denize atmıştır. Tanrılar onu bulmuş ve yarı tanrı yapmışlardır. Maui de kancası ile insanlara sürekli yeni şeyler sunarak sevgilerini kazanmıştır. Moana, Maui'yi sevmeye layık olduğuna inandırır. Bunun üzerine Maui, yeniden kancasını kullanmayı öğrenir. Moana ile aralarında gönüllü bir yol arkadaşlığı başlar. Hep botun sahibi gibi davranan Maui, küreği Moana'ya verir. Maui kendi isteği ile Moana'ya yol bulmayı, bot kullanmayı öğretir. Ve sonunda Te Fiti'ye ulaşırlar. Moana “git ve dünyayı kurtar” diyerek kalbi Maui'ye verir. Te Ka ile karşı karşıya gelen Maui, ona güç yetiremez. Moana'ya geri dönelim der fakat dinlemez. Te Ka ile ikinci çarpışmasında Maui'nin kılıç büyük zarar görür. Moana'nın buna sebep olduğunu söyleyerek onu suçlar. Maui tekrar Te Ka'nın karşısına çıkmayacaktır. Kancası bir darbe daha alırsa yok olacaktır. Moana ısrarcı olunca, tartışırlar. Maui, dönmeyeceğini söyler. “Kancam olmadan ben bir hiçim” der. Kalbi bırakır ve uçarak uzaklaşır. Maui, Moana'ya okyanusun onu seçerek yanlış seçim yaptığını söyler. Moana, buna inanır. Okyanusa “neden beni seçtin, ben yanlış kişiyim” der ve kalbi geri verir. Moana çaresizce ağlarken bir vatoz balığı olarak büyük annesi gelir. Büyük annesi ile konuşması, kendi cesaretinin içinde gizli olduğunu bulmasını sağlar. Okyanusa dalarak kalbi geri çıkarır, botun hasar alan bölgelerini tamir eder ve Maui'nin öğrettiği taktikleri kullanarak Te Fiti'ye doğru yeniden yola çıkar.



4. Kesit: Yolculuğun Sonu, Çözülme

Moana Te Ka'yı tek başına atlatma cesaretini gösterir. Fakat Te Fiti'ye yaklaştığında Te Ka ateş topları ile botunu batırır. O an bir şahin olarak Maui gelir. Bu defa Maui "Arkadayım seçilmiş kız. Git ve dünyayı kurtar." der. Anlaşmazlıkları kendiliğinden çözülmüştür. Okyanus da Moana'ya yardım eder ve sonunda adaya ulaşır. Adaya tırmanınca Te Fiti'nin yerinde olmadığını görür. Te Fiti'nin yerinde kadın şeklinde bir boşluk bulunmaktadır. Moana, Te Fiti ile Te Ka'nın aynı canlı olduğunu anlar. Te Fiti adanın iyi hali iken; Te Ka kalbi yerinden sökülmüş ve canavarlaşmış halidir. Kalp aslında Te Ka'ya da aittir. Adanın kenarına gelen Moana, kalbi kaldırarak Te Ka'nın dikkatini çeker. Okyanusa "izin ver bana gelsin" der. Okyanus ikiye ayrılır ve Te Ka alevler saça saça Moana'ya doğru gelir. Yaklaştıkça sakinleşir. Moana, kalbi Te Ka'nın göğsündeki sarmalara yerleştirir. Ve Te Ka'nın kurak ve siyah hali birden yeşillenir, çiçeklenir. Te Ka Te Fiti'ye dönüşür. Ada yeniden yeşillenir. Te Fiti, Moana ve Maui'yi avucunu içine alıp yüzünün hizasına getirir. İkisi de Te Fiti'nin karşısında eğilir. Te Fiti Maui'yi affeder ve ona yeni bir kanca verir. Moana'ya da yeni bir bot verir. Moana, Maui'ye kendisi ile Matunui'ye gelmesini, halkının usta bir "yön bulucu"ya ihtiyacı olduğunu söyler. Maui de "ellerinde zaten bir tane var." diyerek karşılık verir. İkili sarılarak ayrılır. Moana, Matunui'ye ulaştığında, adaya yeniden hayat ulaştığını görür. Ölü olan her şey canlanmıştır. Moana, ailesi ve halkı tarafından kucaklanır. Halkı ile yeniden okyanuslara açılır ve bu defa yolu öğretene Moana olur.

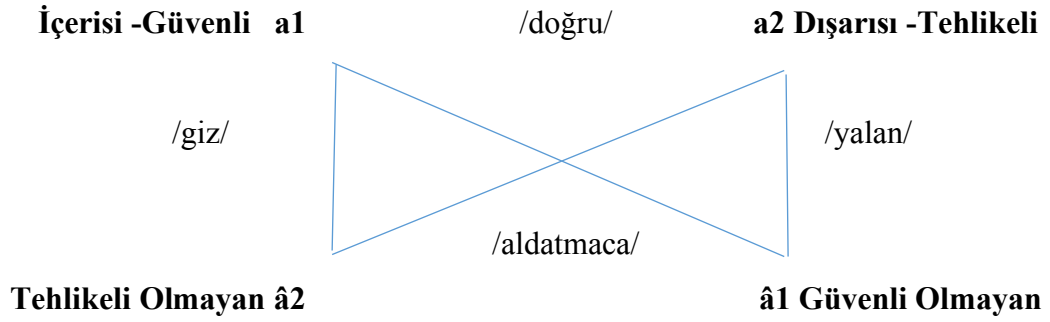


4.4.5.4. Temel Anlam- Derin Yapı: Göstergebilimsel Dörtgen İle Çözümleme

Anlatıya bakıldığında hikayenin başlangıcında, Moana'nın okyanusa açılma isteği ile babasının onu adanın içinde tutma çabası arasındaki karşıtlık dikkat çeker. Buna göre ilk karşıtlığın güvenli (içerisi) ile tehlikeli (dışarı) arasında kurulduğu görülür. Moana karakteri, her türlü zorluğa karşı sebat eden, pes etmeyen bir karakter iken birlikte kendisi ile yola çıkmak üzere ikna etmesi gerektiği Maui karakteri, kayıtsız, kibirli ve bencildir. Moana ve Maui karakterleri arasında da, sebat eden (ikna eden, yola getiren) Moana karakteri ile kaytaran ama diğer taraftan da yolu bilen (yol gösteren) Maui karakteri arasında karşıtlık kurulmuştur. Moana karakteri için yola çıkmak kabilesinin sorumluluğunu hissettiği kadar karşı koyamadığı iç sesi ile de alakalıdır. Maui için ise, yola çıkmak mahsur kaldığı adadan kurtulmak ve kancasını bulmak içindir. Moana'nın yola çıkma motivasyonu halkı iken, Maui kendisi için yola çıkar. İki karakter arasında bu bağlamda duygu (Moana) ile mantık (Maui) karşıtlığı söz konusudur. Anlatıda ayrıca, feminen – maskülen karşıtlığının yanı sıra; Te Fiti'nin kalbi sökülünce Te Ka'ya dönüşmesi üzerinden dişi bir karakterin “lanetli” ve “yaratıcı” görüntüsü üzerinden de bir karşıtlık fark edilmektedir.

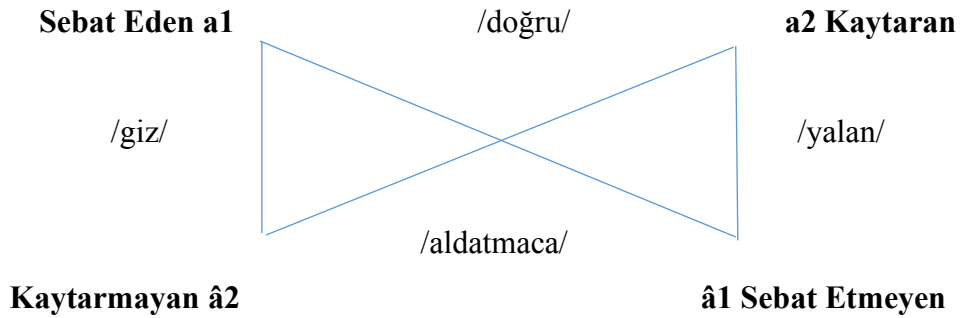
1. İçerisi /Güvenli – Dışarı/ Tehlikeli Karşıtlığı:

Bebekliğinden beri adanın dışına karşı koyamadığı bir ilgisi olan Moana, babası tarafından hep gözetlenerek güvenli bölgede, adanın içinde tutulmaya çalışılır. Moana, adanın gelecekteki şefidir ve O'na bu sınırların içinde ihtiyaç vardır. Moana'nın adanın dışına karşı duyduğu ilgisi babası tarafından kendisine yüklenen sorumluluk bilinci ile baskılanır. Sınırı her aşmaya çalıştığında bir çatışma yaşanır. Büyükannesi “seçilmiş” olduğunu söyleyip, Te Fiti'nin kalbini verdiğinde Moana “güvenli olmayan” bölgeye, adanın dışına çıkmış olur. Okyanusta hayatta kalmak zordur. Fırtına çıkar, beklenmedik olaylarla karşılaşır, uyuyakalır, yolunu kaybeder vs. Moana, her türlü zorluğu “seçilmiş” olması sayesinde atlattır; çünkü okyanus yardım eder, büyükannesi yardım eder, Maui yardım eder. İçerisi/ dışarı karşıtlığında; içerisi, güvenli bölge “doğru” ve “giz”e işaret eder. Güvenli olmayan bölgeye geçen Moana, “seçilmiş” olması sayesinde hayatta kalır ve yardımlar sayesinde başarıya ulaşır.



2. Sebat eden /Yola Getiren – Kaytaran / Yolu Öğreten Karşıtlığı:

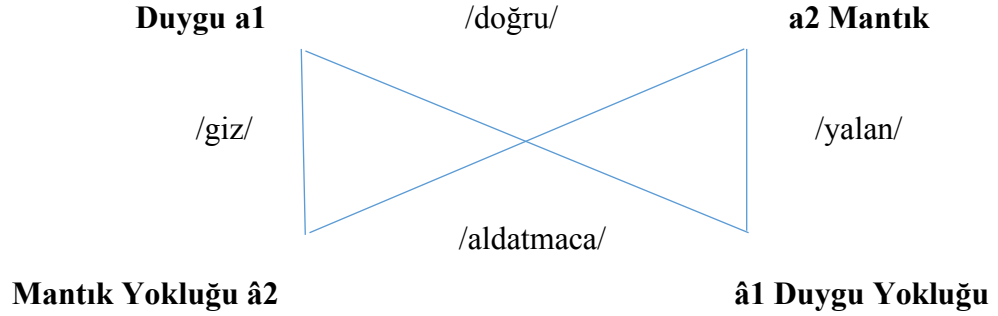
Moana ve Maui'nin birlikte çıktıkları yolculukta, iki karakterin bir takım karakteristik özellikleri söz konusudur. Moana, sebat eden, Maui'yi birlikte yola çıkmak, amaçlarına ulaşmak üzere sürekli ikna etmek zorunda olan karakterdir. Moana, Maui'yi "yola getiren"dir bu düzenlemeye göre. Maui, ise yola kendi çıkarları için çıkan, karşılaştığı zorluklardan sonra ise vazgeçendir. Buna rağmen, okyanusta ilerlemelerini sağlayan Maui'nin bilgisidir. Tekneyi kullanmayı, okyanusta yolu bulmayı bilen Maui "yol gösteren"dir. Anlatı, Moana ve Maui'nin yol arkadaşlığı üzerine kuruludur. Büyükannesinin anlattığı efsanede de dahi, kalbin yerleştirilmesi için Yarı Tanrı Maui'nin bulunması gerekmektedir.



3. Duygu / Dürtü - Mantık / Çıkar Karşıtlığı:

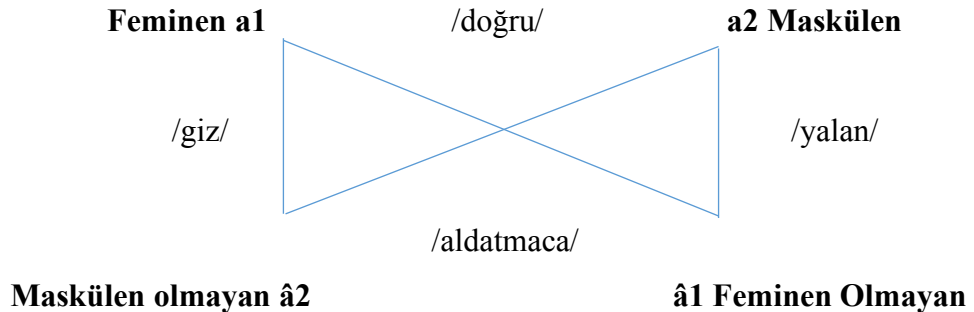
Moana ve Maui karakterleri arasında duygu-mantık karşıtlığı kurulmuştur. Moana'nın yola çıkmasını sağlayan içindeki dürtüler ve "seçilmiş" olmasıdır. Maui ise adadan kurtulmak ve kancasını bulmak için yola çıkar. Maui için kendi çıkarları ön plandadır. Moana, kancasını kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atınca Maui'nin gönülsüz yol arkadaşlığı gönüllü bir hale dönüşür. Öte yandan yolculuğun sonunda Maui,

Te Ka ile çarpışmaktan kancası zarar görecektir diye vazgeçer. Moana için, dürtüleri bir “rehber” olarak gösterilir. Maui ise kendi çıkarları için çıktığı yolda daha çok mantığı ile devam eder.



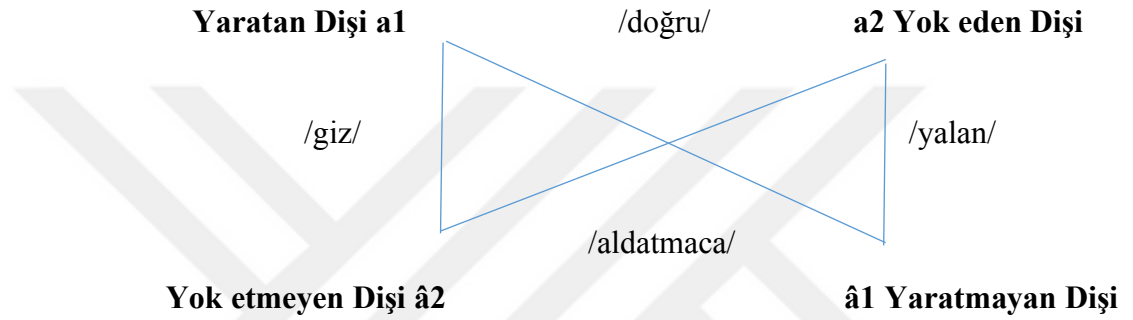
4. Feminen – Maskülen Karşıtlığı:

Anlatıda feminenin görüntüsü ile maskülenin görüntüsü arasında belirgin bir farklılık vardır. Moana'nın babası ve Maui, fiziksel olarak benzer özelliklere sahiptir; ikisi de fazlasıyla iridir. Moana, annesi ve büyükannesi de benzer bir görüntüye sahiptir. Hatta Moana ile Te Fiti de birbirlerini andırmaktadır. Maskülen olanın mantık ile ilişkilendirildiği düzenlemede, feminen daha “dürtü”leri ile hareket eden olarak temsil edilmiştir. Büyükannenin adanın “deli”si olarak bilinmesi, anlattığı efsanelerin oğlu tarafından yalanlanması, Moana zor durumda kalınca büyükannesinin mistik güçleri ile yardıma gelmesi; feminenin duygu ve sezgi ile olan bağlarının uzantısı olarak düzenlenmiştir. Moana'nın her seferinde “seçilmiş” olduğunu vurgulaması, Maui'nin bunu dalgaya alması bağlamı da feminen ile maskülen karşıtlığının bir diğer temsilidir.



5. Yaratan Dişi /Te Fiti - Yok eden Dişi/ Te Ka:

Kalbi çalınınca yok eden, lanetli bir yaratığa dönüşen Te Ka, kalbi varken yaratan, hayat veren Te Fiti'dir. Anlatıda bir dişinin, kalbi varken ki hali ile yokken ki hali arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Te Ka, alevler saçan, etrafındaki her şeyi yok eden ve laneti ile okyanustaki balıkları kurutan bir varlıktır. Anlatı, kalbi yerinden çıkarılan dişinin yok eden bir yaratık olduğu düzenlemesi ile; dişinin hareketlerindeki referans noktasının kalbi olduğunu imlemektedir.



4.4.5.5. Anlatının Derin Yapısında Yer Alan Karşıtlıkların Yorumlanması:

<i>Moana</i> (2016)		
Karşıtlıklar	İçerisi (Güvenli Bölge)	Dışarısı (Tehlikeli Bölge)
	Sebat Eden (Yola Getiren)	Kaytaran (Yol Gösteren)
	Duygu (Dürtü)	Mantık (Çıkar)
	Feminen	Maskülen
	Yaratan Dişi	Yok Eden Dişi

Tablo 4.15 *Moana* (2016) anlatısında kurulan karşıtlıklar tablosu

Moana anlatısının Greimas'ın eyleyensel örnekleme ve göstergebilimsel dörtgen modeli ile analizi, Disney'in masal formunu kullanma ve onu kendi ideolojisine göre "işleme" süreçlerinde işlevsel bir farklılık olmadığını öne sürmeyi mümkün kılar. Patricia Duncker'in "Peri masalları, yanlış bilgi aktarımının, hatta daha da açık olmak gerekirse,

belli bir zümrenin propagandasının aracıdır.”⁷²¹ ifadesi Disney’in masal anlatılarının ardında yatan ve değişmeyen “seçilmişlik” ideolojisini açık etmesi bakımından anlamlıdır. *Moana* anlatısında Moana karakterinin “seçilmiş” oluşuna yapılan vurgu, Disney’in bir yandan “herkesin ulaşabileceği, inanırsan olur” yanılmasını taşıyan diğer yandan da “seçilmiş” sınıfın hikayesini aktaran ideolojik düzenlemesini ortaya koyar. Öte yandan postmodern anlatının *Moana* animasyonunda görünürlük kazanmasını sağlayan “ironi” ile “seçilmiş” kadın kahramanın özellikleri çeşitli şekillerde dalgaya alınır.

Anlatının kesitlerinin Greimas’ın eyleysel örnekleme bağlamında incelenmesi aşamasında, Propp’un saptadığı 31 işlevden biri olan “yasaklama” işlevini yerine getiren Moana’nın babasıdır, eyleysel örnekleme de baba figürü “engelleyici” olarak yer almaktadır. “Uzaklaşma” ve “yasayı çiğneme” işlevlerini ise eyleysel örnekleme “özne” olarak yer alan Moana gerçekleştirir. Bir diğer işlev olan “bir rehber eşliğinde çıkılan yolculuk”ta rehberlik görevi eyleysel örnekleme “yardımcı” olarak yer alan Maui karakterine verilmiştir. Anlatı, temsil bağlamında kadın kahramanın cesaretini, aktifliğini ve sorumluluk bilincini görünür kılar ve kesitlerde “özne” olarak yer almasını sağlar. Fakat ironik şekilde kadın kahramanın başarısını “seçilmiş” oluşuna ve maskülen “yardımcı”nın rehberliğine dayandırır.

Göstergebilimsel dörtgen ile anlatının derin yapısında kurulan karşıtlıklara bakıldığında, Moana karakterinin “yola getiren”, “sebat eden”, “aktif”, “cesur” ve “seçilmiş” olarak kurgulandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Moana “duygu” ve “sorumluluk” ile özdeşleştirilip “sihir” ile ilişkilendirilmiştir. Maui karakteri ise “sorumluz”, “kayıtsız”, “pasif”, “güvenilmez” şekilde temsil edilmekle birlikte anlatının derin yapısında “mantık” ve “yol gösterici” olarak kurgulanmıştır. Anlatıda, en başından itibaren yolculuk için vazgeçilmez kılınan Maui’nin geçmişindeki yaraları ortaya çıkarıp iyileştirmek Moana’nın görevidir. Bu bağlamda anlatı, kadın kahramanı erkek kahramanın “yol gösterici”liğine mecbur kıldığı gibi, yola devam edebilmek için erkeği iyileştirme sorumluluğu ile de karşı karşıya bırakır. Bu bağlamda postmodern bir masal uyarlaması olan *Moana*’da, klasik dönem uyarlamalarından çok da farklı olmayarak “masal formunun iktidarı sorgulayan değil ona destek olan” kalıbının sürdürüldüğü

⁷²¹ Dunker’dan akt. Bacchilega, a.g.e., s:90

görülmektedir. Anlatı boyunca Moana karakteri, bütün yeteneklerine rağmen neden Maui'nin kılavuzluğuna ihtiyaç duyduğunu sorgulamaz. Efsanenin seçilmiş kişi için Yarı Tanrı Maui'yi bulma zorunluluğunu getirmesi sorgulanamaz bir düzenlemedir.

Moana'da geçen efsanenin “seçilmiş” kadın kahramanı çıkması gereken yolculukta erkeğin kılavuzluğuna bağımlı kılması, Disney'in her döneminde “bağımlı” kadını ödüllendiren ideolojisinin sürdürüldüğünü göstermektedir. Anlatının derin yapısındaki “kurgu yine yönetilenleri edilgen kılan dersler ya da motivasyonlar vermeye dönüktür.”⁷²² Öte yandan *Moana* örneği üzerinden, postmodern dönem prenses anlatısının evlilik kurumuna karşı aldığı pozisyonda değişiklik olduğunu söylemek mümkündür. “Romantik aşkın olmadığı” bir anlatı olarak promosyonu yapılan animasyon, erkeği temel değerlilik ölçütü olan kahramanlığa çekme görevini üstlenmekle birlikte kahramanlığın iki getirisinden biri olan sosyal statüsünün yükselişi mümkün kılarken bir diğer getiri olan ödül-kadın düzenlemesini ortadan kaldırmaktadır. Maui karakteri kahramanlık gösterip Moana'ya yardım etmesinin sonunda Te Fiti tarafından ödüllendirilmekte fakat hikayenin sonunda Moana ile duygusal bir birlikteliğe girmemektedir.

⁷²² Sezer, a.g.e., s:19

4.4.6. Postmodern Dönem Prenseslik Anlatılarının Derin Yapısının Ortaya Konması ve Yorumlanması

Karşıtlıklar:	Feminen x Maskülen	Duygu x Mantık	Üst Sınıf x Alt Sınıf	İyi x Kötü	Aktif x Pasif	Dışarı x İçeri	Özgürlük x Bencillik	Emek x Aşk	Yaratan Dışı x Yok Eden Dışı
Prenses ve Kurbağa (2009)	X	X	X						
Karmakarışık (2010)	X	X		X	X	X			
Cesur (2012)	X	X					X		
Karlar Ülkesi (2013)	X	X	X		X			X	
Moana (2016)	X	X			X	X			X

Tablo 4.16 Postmodern dönem (2009-....) anlatılarının derin yapısında kurulan karşıtlıkların toplu tablosu

Christina Bacchilega “Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri” başlıklı çalışmasında, “klasik” masalları yeniden yazan ve elden geçiren edebi ve edebiyat dışı çağdaş anlatılarını incelerken gündeme şu soruları taşır; “Bu yeniden yazımlar ve incelemeler kadına ve hikayeye dair hangi imgeler üzerine düşünülmektedir?, Ne tür anlatı mekanizmaları bu imgeleri desteklemektedir?, Son olarak da bu imgelerin altında öznenin inşasına dair hangi ideolojiler yatmaktadır?”⁷²³ Bacchilega’nın soruları, Disney prenses anlatılarının “postmodern” uyarlamalarını anlama çabasında yol göstericidir. Disney’in “postmodern” olarak tanımlanan animasyonları *Prenses ve Kurbağa* (2009) ile başlar, en son örnek ise *Moana*’dır (2017). Bu bölümde, postmodern prenses anlatılarında uyarlanan klasik masalların (aynı zamanda *Moana* örneğinde olduğu gibi yerel bir hikayenin) Disney tarafından “işlenirken” kadına –ve erkeğe- dair hangi temsil düzenlemelerini ön plana çıkardığı sorusunun yanı sıra şu soruların tartışılması da hedeflenmektedir; Postmodern prenses anlatıları feminenliği ve maskülenliği nasıl sunmaktadır?, Döneme ait anlatılarda kadın ve erkek karakterlere biçilen rollerin benzeştiği noktalar nelerdir?, Postmodern dönem

⁷²³ Christina Bacchilega, *Postmodern Masallar*, çev: Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul: Avangard Kitap, 2016, s:20

önceki dönemlerden ne şekilde farklılık gösterir?, Propp'un formülize ettiği masalın değişmeyen karakterleri ve işlevleri Disney'in postmodern prenses anlatılarında nasıl işlerlik kazanmaktadır?

Bacchilega'nın tartıştığı sorulardan biri olan “Masalların çağdaş biçimlerinin hedefleri ve işlevleri klasik masallarınkilerle nerede ayrılır?”⁷²⁴ sorusu da bu bölüm için aydınlatıcıdır. Bu soruya Disney çatısı altında üretilen prenses anlatıları bağlamında bakıldığında, Disney'in masal formunu kullanma ve onu kendi ideolojisine göre “işleme” süreçlerinde; yani klasik dönem, geçiş dönemi ve postmodern dönem ayrımında yer alan masal uyarlamalarında “işlevsel” bir farklılık olmadığı görülmektedir. Disney Şirketi, ikinci bölümde tartışıldığı üzere, kendi içinde yönetsel değişimlerin yanında, çocuk film endüstrisinin yaşadığı teknolojik, estetik ve ideolojik dönüşümlerden etkilenmiş fakat bu süreçte kendi “ideolojisi”ni sürdürmeye de devam etmiştir. Disney'in değişmeyen ideolojik düzenlemelerinin başında, bütün prenses anlatılarının, Orta Çağ görüntüsüne eşlik eden –ya da o düzeni çağrıştıran- “seçilmiş” sınıfın hikayesini aktarması gelmektedir. Peki postmodern Disney prenses anlatıları, “seçilmiş”in hikayesini aktarmasının yanı sıra toplumsal cinsiyete dair nasıl bir şekillendirmeye gitmektedir? Feminin ve maskülene dair anlatıların derin yapısında kurulan karşıtlıklar, anlatılar Propp'un belirlediği işlevler göz önünde bulundurularak kesitlendirildiğinde, bir “tutarlılık” sergiler. Postmodern dönemde de, “uzaklaşma” işlevini yerine getiren, anlatının derin yapısında “aktif”liği temsil eden prensesler olmaktadır. Buna karşın bir kılavuz eşliğinde çıkılan yolculukta, kılavuzluk işlevini derin yapıda “yol gösterici” olarak tespit edilen erkek kahraman yerine getirir. Bununla birlikte, postmodern dönemin içinde değerlendirilen prenses anlatılarının derin yapısında kurulan ikili karşıtlıklarda feminin “yola getiren”, “aktif”, “cesur”, “sebat”, “seçilmiş” olarak kurgulanırken bir yandan da “duygu” ile özdeşleştirilip “sihir” ile ilişkilendirilir. Maskülen ise “sorumsuz”, “kayıtsız”, “pasif”, “güvenilmez” şekilde temsil edilmekle birlikte “mantık” ile ilişkilendirilmektedir. Bir kılavuz eşliğinde çıkılan yolculukta, kılavuz olan maskülenin, geçmişindeki yarayı “ortaya çıkarma” işlevini feminin yerine getirir. Feminin ve maskülen arasında kurulan karşıtlıkta; femine yüklenen “güçlü” rollere (bağımsız,

⁷²⁴ Bacchilega, a.g.e., s:20

hırslı, girişken, cesur vb.) ve maskülide “görünür” kılınan “eksikliklere” (sorumsuz, kibirli, tembel vb.) rağmen, feminenin maskülenin “kılavuzlu”ğuna “mecbur” kılınması, Disney’in postmodern dönemde parlattığı “özgür” kadın kahramanlarını alt metinlerde yine “bağımlı” şekilde inşa ettiğini göstermektedir.

Disney prenses anlatılarının her biri ayrı ayrı ele alınırken; anlatıların kendi dönemleri ve bütün olarak birbiriyle “ortaklaşan” temsil düzenlemeleri, anlatı tercihleri irdelenmekle birlikte; kendi “öznellikleri”nin de ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu ortaya konuş, metnin seyirciye “dayattıkları”nın saptanmasını hedefler. Her anlatının “öznel alan”ı içinde yer alan ideolojinin kendisini postmodern dönemde “ironi”nin arkasına “saklandığını” öne sürmek mümkündür. Örneğin, *Cesur* ve *Moana* animasyonları “romantik aşk”ın yokluğu ile dikkat çeker. *Cesur*’da evlilik kurumu ironik bir dille arzulanması zor olan bir kurum olarak gösterilir. Fakat anlatının sonunda Merida’nın “özgürlük” tutkusunun zararlı sonuçlarını görerek dersini alması da sağlanır. *Moana*’da da romantik aşk düzenlemesi olmamakla birlikte, kılavuzluk eden maskülenin anlatının sonunda ödüllendirilmesi söz konusudur.

Bununla birlikte anlatılar, “özneleri, konumları ve eylemleri” takip edildiğinde toplu şekilde de toplumsal cinsiyet inşasına dair bir ideoloji sunmaktadır. Greimas’ın göstergebilimsel dörtgen şablonuna göre yapılan analizler, postmodern prenses anlatılarının, derin yapısında kurulan karşıtlıkların feminen- maskülen ve duygu-mantık karşıtlığında ortaklaştığını ortaya koymuştur. Yukarıda da tartışıldığı üzere; feminen ve maskülene “yüklenen roller”; feminenin maskülenin “zayıf” yönünü “ortaya çıkarma”sı –ve onu iyileştirmesi-; maskülenin ise femine “kılavuzluk” etmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Bu düzenlemeye feminenin “duygu”, maskülenin ise “mantık” ile ilişkilendirilmesi eşlik eder. Tiana (*Prenseler ve Kurbağa*), Rapunzel (*Karmakarışık*), Merida (*Cesur*), Elsa (*Karlar Ülkesi*), Moana (*Moana*) karakterleri bütün “güçlü” özelliklerine rağmen anlatılarda “duygu” ile ilişkilendirilir. Zorunlu yol arkadaşlığı yaptıkları sorumsuz, kayıtsız, kendini beğenmiş ya da hırsız erkek karakterler ise “mantık” ile özdeşleştirilir. *Cesur*’da Merida’nın bir yol arkadaşı yoktur fakat anlatı Kral Fergus üzerinden “çocuksu” masküleni yine “mantık” ile ilişkilendirerek diğer anlatılar ile benzerlik kurar.

Disney'in postmodern prenses anlatıları çok katmanlı düzenlemelere sahip metinlerdir. Bu metinler, masalların "orijinal" hallerindeki "doğalmış gibi görünen" anlatıları bozar "görünür" ama "yerine konan" yeni anlatılarda Disney'in "sınıf" ve "cinsiyet"e dair ideolojisi korunur. Örneğin, Kurbağa Prens masalında, prensesin kurbağayı öperek "dönüştürdüğü" anlatı, *Prens ve Kurbağa*'da "gerçek" bir prenses olmadığı için kurbağayı öpen "garson" kızın da kurbağa dönüştüğü bir anlatıya dönüşür. Bu dönüşüm sonunda çıktıkları yolculukta ise, Disney'in kadın ve erkeğe "yüklediği" roller, masal formunun kadın ve erkeğe "yüklediği" işlevlere uygun şekilde "görünür" kılınır. Farklı anlatılarda kadına ve erkeğe yüklenen roller sürekli tekrarlanır.

Bacchilega, farklı formlarda karşımıza gelen post-modern masalların, "metinleri yeni bir okuma faaliyetine tabi tutarak böylece atıl kalmış veya unutulmuş ihtimalleri hikayenin tekrarlanmasından çıkararak yeniden hayatımıza taşıdığını" vurgular. "Göstergebilim açısından bakarak konuşacak olursak" der Bacchilega, "anlatılan masalın içinde masal-olmayan şey saklıdır; zira bu iyi kurgulanmış hile dinleyen kişinin masalı bir yenilik katarak yineleme arzusunu harekete geçirir." Otoriteyi sarsan, "isyankar" postmodern masalların da olduğunu söyleyen Bacchilega, masalları postmodern dönüşümlere uğratan nedenlerin çok katmanlı olabileceğine dair vurgu yapmayı da unutmaz. Kimi postmodern çalışmalar klasik masallardaki toplumsal cinsiyet algısını sorgulayabilmektedir, fakat bunun yanı sıra "sorgulanmayan bir öznellik veya anlatı modeli içerisinde yeniden yazmak suretiyle" bu algıyı yeniden üretebilmektedirler de. Toplumsal cinsiyet meselesi ise "doğalmış gibi görünen olayların doğallığını bozma stratejilerinin kaçınılmaz ve öncelikli olarak birbirine eklemleneceği yer" olması bakımından önemlidir.⁷²⁵

Disney'in postmodern prenses anlatılarının, Bacchilega'nın kategorize ettiği postmodern masallardan ikinci türe dahil olduğunu söylemek mümkündür. *Prens ve Kurbağa* (2009), *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012), *Karlar Ülkesi* (2013), *Moana* (2017) animasyonları "klasik" metinlerin kendisinde mevcut bulunan "zayıf"lıkların üzerine giderek "yeni" bir anlatı kurmakla birlikte, kurulan yeni anlatıların "isyankar" metinler olmaktan ziyade, geniş kitleleri yakalamak için işlenmiş çok katmanlı metinler

⁷²⁵ Bacchilega, a.g.e., s:47, 48

olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Yukarıda da tartışıldığı üzere, postmodern prenses anlatıları prenseslerin “yeni” görünümlerini birer promosyon faaliyetine dönüştürürken alt metinlerinde kadını bir şekilde erkeğe “bağımlı” kılan klasik masal anlatısını sürdürmektedir.

Prensес anlatılarında inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerini tartışırken, Butler’dan hareketle, her dönemde kadın ve erkek karakterlerinin neyi “edim”lediklerine bakmak anlamlı olabilir. Göstergibilimsel analiz bize kadın ve erkeklerin dönemlere göre hangi “edim”ler (performanslar) ile temsil edildiklerini ortaya koymakta yardım eder. “Postmodern dönemde öne çıkan “edim”ler (performanslar) klasik ve geçiş döneminden ayrılmakta mıdır?” sorusunun cevabı bu bağlamda önemlidir. Eğer postmodern dönemde öne çıkan “edim”ler (performanslar) diğer dönemlerden ayrılıyorsa, bu ayrılık ne şekilde görünür kılınmıştır? Ayrılmıyorsa dönemler arasında kadın ve erkeğe yüklenen rollerin benzerliği, ne şekilde “görünmez” kılınmıştır?

Postmodern dönemde sıradan seyirci için “fark edilir” kılınan değişimler mevcuttur. “Sihir” faktörünün korunması ile birlikte, sihrin gücünün ilk görüşte aşkın sağladığı “gerçek aşk öpücüğü” normundan “gerçek sevgi”ye geçmesinde olduğu gibi. Postmodern anlatıların bir özelliği olan, “varlığı sorgulanmaz şekilde kabul edilen bir normun zayıflığının üzerine gitme ve yeni bir normun doğmasına hizmet etme” durumu Disney’in postmodern prenses anlatıları için de geçerlidir. *Karlar Ülkesi* animasyonunda “ilk görüşte aşk” ve “gerçek aşk öpücüğü” normları kız kardeşlerin birbirine duyduğu “gerçek sevgi” ile yer değiştirirken; anlatı eski normların “zayıf”lıklarına dikkat çeker, onları alaya alır ve “mantıksızlıklarını görünür kılar”. Postmodern döneme ait prenses anlatılarının her biri, kendi anlatılarına has şekilde eski normları “sorgular”ken yeni normlar önerir. Anlatıların önerdiği ortak “norm”lardan en kolay fark edileni “gerçek sevgi” mefhumuna “sihirselsel” bir güç atfetmesidir. Fark edilmesi güç olan; toplumsal cinsiyete dair kurulan söylemin “değişmezliğidir.” Kadın ve erkeğe dair “değişmeyen” bu söylem kendisini metnin alt katmanlarına bakıldığında gösterir ve şu şekilde özetlenebilir: Klasik dönemde hakkında çok az şey bilinen “beyaz atlı prens” geçiş döneminde “iyi, güçlü, yakışıklı” halleri görünür kılınan erkeğe, postmodern dönemde ise, olumsuz yönlerine “dikkat çekilen” ama içinden bir yerden “iyi, güçlü, dürüst”

tarafının çıkarılabileceği bir arkadaşa dönüştürülmüştür. Her anlatıda -ister prenses, ister girişimci, isterse bir lider olsun- kadın karaktere yüklenen, erkeği “yola getirme” görevi olmuştur. Klasik dönemde, iyiliği, güzelliği, pasifliği ile prensi kendisine çeken prensesler; geçiş döneminde daha özgür, meraklı ve kararlı karakterlere dönüşmüştür. “Prenseler” çizgisinden uzaklaşmış görünmekle birlikte, kadın kahramanlar “önemli birinin kızı” olma özelliklerini her dönemde korumuştur. Postmodern dönemde, kadın kahramanlar birer “cesaret ve başarı timsali” olurken erkek karakterlerin olumsuz tarafları daha da açık hale getirilmiştir. Buna rağmen, postmodern dönemde kadın kahramanların çıkmaları gereken “yolculuk”ta onlara “kılavuzluk” etme görevi hep tembel, sorumsuz, çocuksu erkeklere verilir. Masal formuna uygun olarak yolculukların görünür nedeni “güç işi yerine getirme” olurken; kadın kahramanlara yüklenen ve sorgulanması güç olan düzenleme, görevi yerine getirebilmek için öncelikle erkek karakterin içinden “bugünkü” zayıflığına -tembelliğine, bencilliğine, kendini beğenmişliğine vs.- neden olan yaşanmışlıkları ortaya çıkararak erkeği özündeki ideal hale çevirme zorunluluğudur.

4.5. Disney Prenslik Anlatılarının Evrelerinin/ Stratejilerinin/ Dönüşümlerinin Toplumsal Cinsiyetin Temsili ve Kapitalizmin İdeolojisi Bağlamında Tartışılması

Laura Mulvey, sinemanın hareket özelliğini insan gözünün zihni yanıltma kabiliyetini kullanan optik illüzyon geleneğinin bir parçası olarak okur. Gözün, optiği ya da ışığı anlamaya yönelik bilimsel dürtüsü, popüler eğlencenin yeni türlerini besleyen bir özelliğe sahiptir. 19. Yüzyıl boyunca, popüler bir kültürün ekonomik ve sosyal koşulları ortaya çıktıkça, Mulvey’in ifadesi ile “büyücüler ve illüzyonistler insanların merak duygusuna doğadışı, olanaksız ve nihayet doğüstü ile seslenerek ‘yanıltma sanatlarını’ geliştirdiler.” Bu seslenişin ideolojik biçimi zaman içerisinde değişecekti.⁷²⁶ Mulvey’in işaret ettiği “yanıltma sanatı”nın bir “usta”sı olarak Walt Disney’in kurucusu olduğu Disney Şirketi’nin dünü ve bugüne gelene kadarki yolculuğu çalışma boyunca anlaşılmalı çalışılmıştır. Üç bölümde incelenen prenslik anlatılarının göstergebilimsel analizi, toplumsal cinsiyete dair temsillerin değiştiğini anlatsal kodlarda göstermiştir.

⁷²⁶ Laura Mulvey, **Saniyede 24 Kare Ölüm**, (çev.) Selin Dingiloğlu, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012, s:45

Öte yandan bu değişimin cinsler arası eşitliği sağlayan, kadını ve erkeği eşit ölçüde özgürleştiren bir dönüşüm olmadığı da açıklık kazanmıştır.

Disney prenseslik anlatıları çalışma boyunca tartışıldığı üzere, kapitalizmin, küreselleşmenin ve Amerikan ideolojisinin “değer”lerini işleten “ürün”ler olarak görülmüştür. Geleceğin yetişkinleri olan çocuk seyircinin zihnini, alışkanlıklarını ve yaşantılarını şekillendirmede prensler, prensesler, iyilik perileri, cadıları kullanan bu anlatılar, büyüleyici ve doğaüstü hikayeler ile kurdukları “evren”i verili kültürün ekonomik ve sosyal koşulları ile bezemektedir. Bu bağlamda, çalışmanın son adımında, David Harvey’in altını çizdiği üzere “kültürel çözümlerden ziyade güçlü ekonomi politik çözümlere ihtiyacımız olduğu”⁷²⁷ görüşü akılda tutularak, Disney’in kapitalizmin ideolojisini sürdürmede toplumsal cinsiyet rollerine dair izlediği stratejilerin ve bu bağlamda değişen temsillerin tartışmaya açılması amaçlanmaktadır.

Prenseslik Anlatıları: Disneyleştirilmiş Masallar

Disney animasyonları, bütün popüler kültür ürünlerinde de olduğu gibi, “müşteriler”in en geniş bölümüne cazip gelmesi için bu ürünleri oluşturan “ince” hesaplamalar⁷²⁸ sonucu ortaya çıkar. Slovak Zizek’in ifade ettiği gibi, egemen ideolojinin işleyebilmesi için “sömürülen çoğunluğun, içinde kendi sahici özlemlerini görebileceği bir dizi özelliği de bünyesinde barındırması gerekir.”⁷²⁹ Disney de bu bağlamda kuruluşundan itibaren hem seyircinin zevk ve ihtiyaçlarını gözeten hem de içinden geçilen dönemin beraberinde getirdiği sosyo-ekonomik, kültürel kaygı ve beklentileri hesap eden anlatılar üretmiştir. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’in (1937) Disney’in ilk uzun metraj animasyonu olması bu bağlamda bir tesadüf değildir. Prenseslik anlatıları, hem seyirciye aktarılmak istenen telkinleri barındırma kapasitesi bakımından hem de “pazar” için elverişli yan ürünleri sunması bakımından Disney’in vazgeçmediği anlatılar olmuştur.

⁷²⁷ Stephen Pender, David Harvey İle Söyleşi “Neoliberalizm ve Yüksek Öğretim”, (çev.) Eylem Çağdaş Babaoğlu, **Eleştirel Pedagoji Söyleşileri**, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2009, s:217

⁷²⁸ Kolker, a.g.m., s:99

⁷²⁹ Slavoj Zizek, **Kırılğan Temas**, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s:260

Walter Benjamin ve Adorno, Disney'in "adanmış"çasına zorlu bir çaba ile yaptığı ilk uzun metraj animasyonu *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ile çizgi filmlerin birer illüzyoniste dönüştüğü savunur. İçerik ve ahlaki bakımdan gerçekçi sinemanın "suni" bir canlandırması olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in ardından çizgi filmler ticari bir anlayışa teslim olmuş ve alınıp satılan birer "meta"ya dönüşmüştür. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in o dönem için noksansız kabul edilen görüntüleri ve büyüsel gerçekçiliği animasyonun zorlu bir üretim sürecinin sonunda ortaya çıktığı bilgisini gizlemiştir.⁷³⁰

Disney prenseslik anlatılarında seyirciye belli bir bakış açısını kazandırmayı amaçlayan temsil düzenlemeleri, masalların en çok "Disneyleştirilme" (Disneyfied) aşamalarında hissedilir. İkinci bölümde, Disney'in üretim mantığı bağlamında da aktarıldığı üzere, bir masalın Disneyleştirilme sürecini anlatıya masalın orijinalinden farklı olarak eklenen ve uzatılan sahnelerde bulmak mümkündür. Disney'in uyarlama esnasında anlatılara eklediği motifler, masal metinlerinden dramatik sapmalara neden olmasının yanı sıra Disney'in toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına, tüketime ve sistemin sürekliliğini sağlamaya yönelik işlettiği ideolojiyi açık eden düzenlemeleri de içinde barındırır.

Amerikan toplumundaki kadınların "kadınlık davranışlarını belirlemedeki güçlü etkisine vurgu yapılan Disney'in⁷³¹ bu etkiyi yaratmadaki en güçlü aracı olarak prenseslik anlatıları gösterilebilir. Jill May, "Walt Disney's Interpretation of Children's Literature" (1981) başlıklı makalesinde, Walt Disney'in masalların film versiyonlarını tasarlarken izleyicisinin duygusal tecrübelerine seslenmeye ve onlardan fayda sağlamaya çalıştığını belirtir. Hiçbir zaman izleyicisine entelektüel açıdan cazip gelmeyi amaçlamayan Disney animasyonları öte yandan uyarlandıkları masalların çatışma ve çözüm arasındaki sembolik yapısına zarar vermesi bakımından da eleştirilir.⁷³²

⁷³⁰ Esther Leslie, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*, New York: Verso, 2004, s:121

⁷³¹ Booker, a.g.e., s:3

⁷³² Jill May, "Walt Disney's Interpretation of Children's Literature", *Language Arts* (içinde 463-472) Vol:58, no:4, 1981, s:463-464

Disney masalları kullanarak tamamen farklı bir “araç” yaratmaktadır; kadın ve erkek seyirciye izleme zevki sunan, tanıdık başlıklarla rahatlık hissi veren bir araçtır bu. Seyirci için “Amerikan”laştırabileceği “iyi” hikayeler bulmakla ilgilenen şirketin amacı, edebiyattan beslenen bir “canlandırma sineması” ile çocuk seyircinin düşünmesini, hissetmesini ya da hayal etmesini sağlayacak bir araç yaratmak değildir. Amaç, Amerikan değerlerini⁷³³ yansıtan uzun metraj bir “eğlence” aracı⁷³⁴ yaratmaktır. İlk örnek Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’den (1937) son örnek Moana’ya (2016) kadar değişmeyen düzenleme “Amerikan sosyal değerlerinin evrensel olduğu mesajını ileten hikayelerin ümit veren aksiyon, müzik ve duygusal reaksiyon ile harmanlanarak”⁷³⁵ seyircinin “tüketim”ine sunulmasıdır.

Eyleysel Örneklem Bağlamında Dönemlere Göre Prenseslerin Anlatılardaki Konumu:

Çalışmanın yöntem başlığında da aktarıldığı üzere, eyleysel örnekleme, anlatıdaki kişiler yaptıkları eylemler ile değerlendirilmektedir. Bu çözümleme esasına göre; “özne” önemli işe katılan kişi, “nesne” bu kişinin elde etmek istediği şeydir. “Gönderen” kahramanın eyleme geçmesini sağlayan durum ya da kimse, “yardımcı” ve “engelleme” karşıt şekilde kesitte yer alan şey ya da kimselerdir.⁷³⁶ Çalışmanın çözümleme bölümünde prenseslik anlatılarının her biri kendi içinde eyleysel örneklem bağlamında kesitlere ayrılmış ve prenseslerin anlatılar içinde “özne” olma durumlarında “nesne”lerinin, “gönderen”lerinin, “yardımcı”larının ve “engelleme”lerinin neler olduğuna bakılmıştır. Çalışmanın bu aşamasında, her bir anlatı çekildiği dönemdeki diğer anlatılarla birlikte tablolaştırılacak ve Disney’in masalları uyarlandıkları dönemin sosyo ekonomik koşullarına göre şekillendirme sürecinde prensesler üzerinden kadına dair nasıl bir toplumsal cinsiyet inşası gerçekleştirdiği tartışılacaktır.

⁷³³ Walt Disney’in, Ronald Reagan, Gary Cooper, Robert Taylor, Ginger Rogers gibi “büyük star”larla birlikte 1944’te John Wayne başkanlığında kurulan “Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals” isimli “Amerikan değerleri”ni korumaya kendini adanmış bir Sinemacılar İttifakı’na katılmış olması da bu bağlamda “anlamli” bir bilgi olarak hatırlanabilir. (bkz: Alev Atlı, **Hollywood’u Kapattığım Gün**, İstanbul: Everest Yayınları, 2009, s:95)

⁷³⁴ Hollywood gibi Disney de bir “eğlence” sektörüdür. Bu nedenle yüksek hasılat elde eden bütün yapımların politik olarak doğru olma (politically correct) “zorunluluğu” Disney yapımları için de söz konusudur. Buradaki “doğruluk” da sistemin veya Amerika rüyasının (American dreams) desteklenmesi anlamına gelmektedir. (bkz: Atlı, a.g.e., s:96)

⁷³⁵ May, a.g.m., s:464

⁷³⁶ Kıran, Kıran, a.g.e., s:148- 191

Klasik Dönem (1937- 1959): Disney Prenseslik Anlatılarında Eyleyensel Örneklem

“Özne”	“Nesne”	“Gönderen”	“Yardımcı”	“Engelleyici”
Pamuk Prenses (1937)	Kraliçeden Kaçmak	Hayatta Kalmak	Hayvan Dostları	Korku
	Kalacak Yer Bulmak	Hayatta Kalmak	Hayvan Dostları	Kraliçe
	Temizlik, Yemek	Barınma İhtiyacı	Hayvan Dostları	Öfkeli
Sindirella (1950)	Baloya Gitmek	Hayallerine Kavuşmak	Fareler, İyilik Meleği	Üvey anne ve üvey kız kardeşler
	Baloda Prens ile karşılaşmak	Hayallerine Kavuşmak	İyilik Meleği	Zaman
	Evlenmek	Hayallerine Kavuşmak	Kader	-
Aurora (1959)	Düşlerindeki Prens ile tanışmak	İlk Görüşte Aşk	Hayvan Dostları	Malefiz

Tablo 4.17 Eyleyensel örneklem bağlamında klasik dönem (1937-1959) prenseslerinin anlatıdaki konularının tablolaştırılması

Disney’in uyarlamak için seçtiği ilk masal Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’dir. May, Walt Disney’in bilinçli bir şekilde, yetişkinlerin sözel anlatı geleneğinde köklü bir yeri olan hikayeyi seçtiğini vurgular.⁷³⁷ Bilindik bir masalın seçilmesi kadar masalın Disneyleştirilme süreci de düşündürücüdür. Büyük Buhran döneminde seyirci ile buluşan Pamuk Prenses’in anlatıda yer aldığı kesitlerdeki “gönderen”lerinin “hayatta kalmak” ve “barınma ihtiyacı” olduğu görülmektedir. Pamuk Prenses’in ilk görüldüğü sahnedeki (Görsel 3.1) kılığı dönemin koşulları⁷³⁸ bağlamında düşünüldüğünde seyircinin ilişki

⁷³⁷ May, a.g.m., s:467

⁷³⁸ Ekim 1929’da başlayan ve neredeyse on yıl süren kriz döneminde Amerikan toplumu büyük bir açlık ve trajedinin içine düşmüştür. 1932’ye kadar işsizlerin sayısı on iki milyonun üstüne çıkmış, beş binden fazla banka kapanmış, ticari iflaslar otuz iki bine varmıştır. Yine bu on yıllık süreçte toprak ürünleri Amerikan tarihinde en alt seviyesine düşmüş, orta sınıf tamamen ortadan kalkma tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. Halkın büyük çoğunluğu derin bir depresyona

kurmasını kolaylaştıracak şekilde tasarlanmıştır. “Engelleyici”lerden biri olan “korku”, korkuya kapılmanın her şeyi daha kötü yapacağı mesajını taşır. Pamuk Prenses’in ormanda tek başına kaldığı ve korkuya kapıldığı sahne bu düzenlemeyi açıkça göstermektedir. Pamuk Prenses’in “nesne”si olarak cücelerin evini temizlemesi ve yemek yapması ise, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına “dramatik” bir örnek olarak masalın Disneyleştirilme sürecinde anlatıya eklenmiştir. May, masalın orijinal versiyonunda Pamuk Prenses’in korku içinde sığındığı cücelerin evinde her şeyin küçük fakat düzenli ve temiz olduğunu belirtir.⁷³⁹ Masalın Disneyleştirilmiş versiyonunda ise Pamuk Prenses karakteri üzerinden bir nevi Amerikan dünyasının -o dönem için- “doğru kadın”ı (true woman) inşa edilmektedir. Dindar, temiz, uysal ve domestik olan bu “doğru kadın” erkeğin karar ve davranışlarına kendi iyiliği için uyan; evin ekmeğini kazanmak üzere dünyaya çıkan erkeğe “bir sığınak” yaratan kadındır.⁷⁴⁰

Anlatıda Pamuk Prenses’in “barınma” ihtiyacının cüceler için “temizlik ve yemek yapma” koşuluna bağlanması, masalın Amerikanlaştırılmış versiyonunda kadının ve erkeğin sorumlu tutulduğu rolleri göstermesi bakımından anlamlıdır. Öte yandan “doğru kadın”lığa dair gerekliliklerin sağlanmasının ardından Pamuk Prenses’in ev içinde kazandığı iktidar da dikkat çekicidir. Pamuk Prenses ve yedi cücelerin arasındaki ilişkiyi -uzun uzadıya- gösteren sahnelerde⁷⁴¹ Pamuk Prenses sevecenliği ve domestikliği ile cüceleri daha “temiz” ve “medeni” olmaları için eğitmektedir. Yine “mükemmel kadınlık” (perfection of womanhood) tanımına uygun şekilde, Pamuk Prenses üzerinden kadına erkeği eve çekme, onu medeni bir varlık haline getirme⁷⁴² görevi yüklenmektedir.

girenken intihar oranları ciddi şekilde artmıştır. (bkz: Allan Nevins, Henry Steele Commager, **ABD Tarihi**, çev: Halil İnalçık, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2008, s:388- 389)

⁷³⁹ May, a.g.m., s:467

⁷⁴⁰ Alatlı, a.g.e., s:214

⁷⁴¹ Uyarlama esnasında masal metinlerinden farklı olarak anlatılara eklenen “uzatılmış sahneler”e Disney ideolojisinin anlatıya eklenme biçimi olarak dikkat etmek önemlidir. Zizek’in ifade ettiği gibi “ideoloji bir bakıma, *ideoloji olmayan’ın görünüş biçiminden, biçimsel çarpıtılışından/yerinden edilişinden başka bir şey değildir.*” (bkz: Zizek, **Kırılğan Temas**, s:261-262) Prenseslik anlatıları bağlamında da en “ideolojik” düzenlemeler bu uzatılan sahnelerde gizlidir. Pamuk Prenses’in cüceleri temiz ve düzenli olmak için “eğittiği” eğlenceli sahneler bir yandan “ideal kadın”ı domestik ve sevecen bir öğretmen olarak tanımlarken diğer yandan “ideal kadın”ın erkeği ne şekilde eğitmesi gerektiğini de somutlaştırmaktadır. Disney’in ilerleyen dönemlerinde “ideal kadın” temsili değişir fakat yeni “ideal kadın” temsillerinin erkeği ne şekilde yola getireceğinin gösterilmesi değişmeyen bir düzenleme olarak sabit kalır.

⁷⁴² Alatlı, a.g.e., s:215



Görsel 4.1 Pamuk Prenses'in şatodaki günleri **Görsel 4.2** Pamuk Prenses'in cücelerin evindeki günleri

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalların uyarlandıkları dönemin koşullarına göre Disneyleştirilmesinde bir prototip oluşturur. Booker, *Pamuk Prenses*'e bakılarak Disney'in ilk döneminde, genç seyircinin zevkleri ve ihtiyaçlarına dair hangi tahminler ile hareket ettiğini okumanın mümkün olduğunu söyler. Masalın orijinal sonundan farklı olarak Pamuk Prenses'in Prens'in beyaz atına binerek sonsuz mutluluğa doğru yol alması, aynı dönem seyirciye sunulan pek çok popüler üründeki olduğu gibi, 1930'larda yaşanan Büyük Buhran ortamında seyirciyi rahatlatmayı amaçlayan bir düzenlemedir.⁷⁴³ Öte yandan yine *Pamuk Prenses* anlatısındaki tatlı cücelerin mutlu ve itaatkar işçiler olarak temsili de 1930'ların Amerika'sındaki⁷⁴⁴ "başına buyruk iş gücü" ile zıtlık içerisindedir.⁷⁴⁵ Büyük Buhran ile Amerika'nın çehresi değişse de popüler anlatılarda Amerika'nın bolluğun ve fırsatların "diyar"ı olarak mitleştirilmesi ve düzenin sorgulanamaz kılınması aynı kalır.⁷⁴⁶

⁷⁴³ Booker, a.g.e., s:2-11

⁷⁴⁴ Alev Alatl, 1930'larda çekilen filmlerin, özellikle birinci kuşak göçmenlere, yeni yeni oluşan Amerikan tüketim toplumuna nasıl entegre olacaklarını, nerede nasıl davranmalı gerektiğini anlatan, arzularına, emellerine, ulaşmalarına yardımcı olan klavuzlar olarak görev yaptıklarını ifade eder. (bkz: Alatl, a.g.e., s:254) *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'deki cücelerin çalışkanlıklarına ve bu sayede elde ettikleri kazançlarına vurgu da bu bağlamda okunabilir.

⁷⁴⁵ Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, s:128

⁷⁴⁶ Alatl, a.g.e., s:235-239



Görsel 4.3 Madende çalışan mutlu cüce

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'i üretim şekli ile Fordist üretim sistemine entegre olan Disney Şirketi 1940'ta Burbank'taki yeni stüdyosuna taşınır. Henry Ford tarafından "Yahudilerin baskın olduğu bir alanda kendi kendini yapılandıran Protestan" olarak takdir gören Walt Disney'in⁷⁴⁷ Disneyleştirdiği ikinci masal *Kül Kedisi* (1950) olur. Klasik dönemin ikinci prensesi Sindirella'nın "gönderen"i "hayallerine kavuşmak", "nesne"leri ise; "baloya gitmek, baloda prens ile tanışmak ve evlenmek"tir. "İyilik meleği, fareler ve talih" Sindirella'nın "yardımcı"ları; "üvey anne ve üvey kızkardeşler" ise "engelleyci"leridir. *Pamuk Prenses*'te olduğunu gibi kadına dair stereotipik düzenlemeler *Kül Kedisi*'nde de üvey anne üzerinden sürdürülür. Masalın Disneyleştirilme sürecinde anlatıya eklenen en dikkat çekici karakterler ise "yardımcı" farelerdir. Jill May, anlatıda dikkat çekici uzunlukta ve etkili şekilde yer alan farelerin, Sindirella'nın üvey annenin elinden kurtuluşunda önemli rol oynadığını ve anlatıda prensesi maskülenin rehberliğine ihtiyaç duyuran anlatısal düzenlemenin bir uzantısı olarak yer aldığını belirtir.⁷⁴⁸

Kül Kedisi animasyonu da *Pamuk Prenses* gibi bir çeşit düş ve kaçış fantezisi sunar.⁷⁴⁹ Masalın orijinalinde soylu burjuvazinin hakları sosyal alanda korunurken

⁷⁴⁷ Leslie, a.g.e., s:122-134

⁷⁴⁸ May, a.g.m., s:468

⁷⁴⁹ Esther Leslie, mevcut siyasi durumlara göre şekillenen Disney'in masal uyarlamalarında, sosyal durumlara eşlik eden hayal kırıklıklarını eğlence ile birleştirerek sunulduğunu ifade eder. Leslie'ye göre kalıplaşmış şekilde "idealleştirilen" bu fantezi dünyası, 1930 ve 1940'lardaki sosyal dönüşüme dair devrimci umutları baskılanmasına hizmet etmiştir. Öte yandan Disney'in 1930'ların sonunda Disney animatörleri sanat tarihi ve modern stiller; fütürizm, kübizm, sürrealizm hakkında eğitimlere tabi tutulmuş fakat en önemsenen akımı realizm oluşturmuştur. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'de de açık şekilde hissedilen bu "gerçekçi" yaratım da Leslie'nin ifadesi ile çizgi filmlerin seyirci için saygınlığını ve etkinliğini arttırmıştır. (bkz: Leslie, a.g.e, s: 6-134)

Disney versiyonunda burjuva ideolojisinin orta sınıfa giriş yapması amaçlanır.⁷⁵⁰ Anlatıda Sindirella bir gün hayallerine kavuşacağı umudu ile üvey annesi ve kız kardeşlerine katlanır ve bekler. Sonunda “nesne”lerini elde eder; baloya gider, prens ile dans eder ve evlenir. Collette Dowling, Sindirella’nın da çekildiği ellili yıllarda “ideal” evliliğin kadınlar tarafından istenmesi için pek çok farklı kanaldan buna dair mesajların, düzenlemelerin yayıldığını belirtir.⁷⁵¹ Sindirella’nın “gösterişli” sonu, Booker’a göre de anlatının evlilik ve tüketim fantezisi üretmesine hizmet etmektedir. Booker, animasyonun savaş sonrası ekonomik büyüme sürecinde seyirci ile buluşmasını bir tesadüf olmadığını belirtir. “Yardımcı”lardan olan “iyilik meleği” yeni doğmakta olan tüketici kapitalist sistemin⁷⁵² faydasına çalışmaktadır, Sindirella’ya sunulan bütün pahalı “şey”ler buna işaret eder. Booker’a göre, iyilik meleğinin bütün güzel şeylerin gece yarısında kaybolacağı hatırlatması ise kasıtsızca kapitalizmin mevcut durumunun müphemliğine dair bir hatırlatmadır.⁷⁵³

Sindirella’nın domestikliği, sürekli temizlik yaparken görülmesi ve pasif tutumları da yine çekildiği dönemin tarihsel, ekonomik ve toplumsal örüntüleri ile ilişkilidir.⁷⁵⁴ Robert Kolker, 2. Dünya Savaşı yıllarında erkeklerin çoğunun savaşa

⁷⁵⁰ Panttaja, a.g.m., s: 100

⁷⁵¹ Dowling, a.g.e., s:159

⁷⁵² 1929’daki krizde Amerika’nın üretim kapasitesinin tüketim kapasitesinden daha büyük olması önemli bir etkidir. Buna eklenen zirai depresyon, işsizlik, gücün ve servetin birçok büyük şirkette toplanması durumu bozuk bir ulusal ekonomi meydana gelmiştir. Bununla birlikte kriz, açık şekilde kıtlığın değil, bolluğun doğurduğu bir kriz olarak görülmüştür. Nevins, Commager, a.g.e., s:389-390 Amerika 1950’lerde ikinci büyük otomobileşme dalgasının neden olduğu yeni bir dönüm noktasına girer. (bkz: Paul Sweezy, Paul Baran, **Tekelci Sermaye**, çev: Gülsüm Akalın, İstanbul: Kalkedon, 2007, s:13) Bu bağlamda, özellikle *Kül Kedisi*’nde (1950) hissedilen tüketim ürünlerinin parlatılması, talep fazlası üretimin neden olduğu 1929 krizinin benzerinin yaşanmasına dair duyulan korkuya yönelik bir düzenleme olarak yorumlanabilir. Öte yandan tüketimi istikrarlı kılmaya yönelik mesajlar, Disney’in ilerleyen yıllarında artarak anlatılarda daha fazla yer almaya başlayacaktır.

⁷⁵³ Booker, a.g.e., s:23

⁷⁵⁴ 1942’nin sonlarında hükümet ve endüstri önce kadınları fabrikalarda çalışmaya razı edecek çeşitli kampanyalar düzenlemiştir. Savaş Bilgi Ofisi’nin (The Office of War Information) fabrikaları kadınlar için daha cazibeli kılmak için yaptırdığı reklamlardan birinde “mobilyaları cilalamaktan daha heyecanlı” sloganı kullanılır, bir diğerinde ise şu duyulur: “Amerikalı bir ev hanımı evini geçindirecek güce ve kabiliyetlere sahiptir... gücü ve yeteneği ile kadının yeri hayati önem taşıyan savaş endüstrisidir.” 1941 ve 1944 yılları arasında, çalışan kadın sayısı 14.600.000’den 19.370.000’ne çıkar. Bu süreçte demografik kompozisyon da değişir, geçmişte bekar ve genç kadınlar çalışırken bu süreçte evli kadınlardan çalışmaya başlar. Savaşın sonunda çalışan kadınların yarısından fazlası 35 yaşın üzerindedir. Kadınlar çalışma hayatında erkeklere oranla düşük ücretle çalışma gibi sorunlarla karşılaşsalar da yeni hayatlarından memnundurlar. Buna karşın erkekler bu değişimden hoşnutsuzdur. Savaş bittiğinde, hükümetin propaganda kampanyalarının da yönü değişir. Yine Savaş Bilgi Ofisi’nin yaptırdığı reklamlardan birinde, Jane Stoke isimli uçak fabrikasının eski çalışanı şunları söyler: “Bu savaş bittiğinde, manikürümü yapacağım, güzel bir elbise giyip kolonyamı süreceğim ve sonra birlikteki sandalyemi onu hak eden bir gence bırakacağım.” Kadınların çoğu savaş sonrasında işlerini bırakmaz istemez. 1946 yılında Life dergisi “Kadınların Dilemması” başlıklı bir dosya yayımlar. Dosya kadınların kendilerinden beklenen geleneksel roller ile savaş dönemi tecrübeleri arasında kaldığını yansıtmaktadır. Yine 1946 yılında pediatri uzmanı Benjamin Spock *Bebek ve Çocuk Bakımı* (Baby and Child Care) başlıklı bir kitap yayımlar. Spock kitapta kadınlara eğer kararlı ve sağlıklı çocuklar yetiştirmek istiyorlarsa evde kalmalarını tavsiye eder.

katılmasının kadınları işgücü oluşturmaya ittiğini ifade eder. Bunun sonucunda kadınların çoğu fabrikalarda çalışsa da yine de para kazanmanın keyfini yaşamış ve ev rutininden uzaklaşmıştır. Fakat erkekler savaştan geri döndüğünde işlerini geri istemiş ve kadınların eski rutinlerine döndürülmeleri gerekmiştir.⁷⁵⁵ Disney de çekildiği dönemdeki diğer popüler anlatılara paralel şekilde sistemin devamı için *Kül Kedisi* ile “ideal” kadını bağımlı roller üzerinden tanımlamış ve özellikle domestik şekilde temsil etmiştir. Kadını ailenin kurucusu ve kocasının destekçisi olarak kuran Kül Kedisi -ve dönemin diğer popüler anlatılarında- kadınların görevi erkeklerin iş sahibi olmalarını sağlamak ve onları eve bağlamaktır. Bu bağlamda 1950’lerin ana mesajı kadınların ev içindeki sorumluluklarını kabullenmesini sağlamak etrafında şekillenmiştir.⁷⁵⁶ Kül Kedisi’nde Kral’ın “sorumsuz” Prens’i evlendirip kendisine torun vermesini sağlamak için balo düzenlemesi de 1950’lerdeki toplumsal cinsiyetlendirmeye dair işletilen bu ideolojinin bir uzantısı olarak okunabilmektedir.

Walt Disney’in döneminde yaratılan ve klasik dönemin son prensesi olan Aurora’ya gelindiğinde, onun “gönderen”inin “ilk görüşte aşk”, “nesne”sinin ise “düşlerindeki prens ile tanışmak” olduğu görülür. Son derece güzel, domestik ve pasif şekilde temsil edilen Aurora’nın “engelleyicisi” cadı Malefiz’dir. Pamuk Prenses’in “hayatta kalmak” olan “gönderen”inden; Aurora’nın “gönderen”i “ilk görüşte aşk”a gelindiğinde arada dramatik bir fark söz konusudur. Bu farklılık 1937’den 1959’da gelinene kadar süreçte değişen dinamikler bağlamında anlam kazanabilir. Pamuk Prenses “hayatta kalmaya” çalışan bir prensesken Sindirella hak ettiği hayata erişmek için sabreden “pragmatik” bir prensesdir. Aurora’nın ise dikkat çekici güzelliği, temizlik yapışına eşlik eden dansları ve şarkıları ile “ilk görüşte aşk”ı mitleştiren prenses olduğunu söylemek mümkündür. Booker, toplumsal cinsiyet düzenlemeleri bakımından *Uyuyan Güzeller*’in önceki iki anlatıdan daha sorunlu olduğunu söyler.⁷⁵⁷ Aurora ve Malefiz’in

Annenin ev dışında çalışması çocuklarının zihinsel ve duygusal gelişimlerini olumsuz etkileyebilmektedir. Devasa bir popüleriteye erişen kitap, savaş sonrası jenerasyonun nasıl yetiştirilmesi gerektiğinde son derece etkili olur. 1950’lere gelindiğinde, birçok şüphe geride kalır. Savaştan dönen erkeklerle birlikte çocuk doğum oranlarında ciddi artış olur, ailelerin hızla büyümesi de kadınların evde kalmasını kolaylaştırır. Banliyölere geçilmesi ile büyüyen evler de kadınlara yeni uğraşlar sağlar; bahçeyle uğraşmak, ev dekorasyonu ile ilgilenmek ve çocukları okula getirip götürmek gibi. (bkz: Alan M. Winkler, “1941-1950”, *A Companion to 20th-Century America* içinde (54-70) ed: Stephen J. Whitfield, Blackwell Publishing, 2004, s:66-67)

⁷⁵⁵ Kolker, a.g.m., s:127

⁷⁵⁶ Booker, a.g.e., s:25

⁷⁵⁷ Booker, a.g.e., s:28

stereotipik düzenlenişinin yanı sıra *Uyuyan Güzel*'de önceki anlatılardan farklı olarak seyirci anlatının prensi hakkında da daha fazla bilgi sahibi olur. *Kül Kedisi*'nde farelerden daha "etkisiz" bir prens söz konusu iken *Uyuyan Güzel*'de Prens Phillip'in adı öğrenilir ve seyirciye Malefiz ile giriştiği macera gösterilir. Anlatısal düzeyde, *Pamuk Prenses*'ten *Uyuyan Güzel*'e, prensesler hayatta kalmayı başarmış ve hatta "ilk görüşte aşk"ı arzular hale gelmiştir. Bununla birlikte klasik döneminden itibaren Disney, "prens"lerin "Miss America" yarışmasının kazanına benzer şekilde "Amerikanlaştırılmış" hallerini resmetmiştir.⁷⁵⁸ Arzu ve hayranlık yaratması için görsel tasarım ekipleri tarafından en küçük ayrıntısına kadar şekillendirilen⁷⁵⁹ bu prensesler klasik dönem içinde gittikçe güzelleşmiş ve bu süreçte sevecen ve domestik halleri ile prensleri aktifleştirmeyi de başarmıştır.



Görsel 4.4 Pamuk Prenses



Görsel 4.5 Sindirella



Görsel 4.6 Aurora

Geçiş Dönemi (1989- 1998): Disney Prenseslik Anlatılarında Eyleysel Örneklem

"Özne"	"Nesne"	"Gönderen"	"Yardımcı"	"Engelleyici"
Ariel (1989)	Batık Gemileri Gezmek	Merak	Flounder, Scuttle	Kral Triton
	İnsanlara Yakın Olmak	Merak	Flounder, Scuttle	Fırtına
	Prens Eric'i Kendisine Aşık Etmek	İnsan Kalmak	Sebastian, Scuttle	Ursula

⁷⁵⁸ May, a.g.m., s:468-469

⁷⁵⁹ Sezer, a.g.e., s:53-54

Belle (1991)	Babasını Kurtarmak	Sevgi, Bağlılık	Phillippe	Çirkin
	Yasak Yere Gitmek	Merak	Cesaret	Çirkin
	Çirkin'i Kurtarmak	Sevgi, Aşk	Chip	Gaston
Yasemin (1992)	Sarayın Dışına Çıkmak	Merak	Alaaddin	Sultan
	Cafer'i Kandırmak	Aşk, Alaaddin	Zeka	Cafer
Pocahontas (1995)	John Smith'i Tanımak	Macera	Söğüt Nine	İngilizler ve Yerliler
	Babası ile Konuşmak	John Smith'i Kurtarmak	Söğüt Nine	Vali Ratcliff
	Yeni Dünya'da Kalmak	Sorumluluk	Reis	----
Mulan (1998)	Çöpçatanı Etkilemek	Babasını "Onur"landırmak	Büyükanne	Cırcır Böceği
	Orduya Katılmak	Kendini İspat Etmek	Mushu	Hunlar
	Erkek Gibi Olmak	Kendini İspat Etmek	Mushu	Diğer Erkekler
	Hunların Yaşadığını Duyurmak	Çin'i Kurtarmak	Mushu	Cinsiyeti
	Hun Lideri Ortadan Kaldırmak	Kendini İspat Etmek	Mushu	Chi- Fu

Tablo 4.18 Eyleyensel örneklem bağlamında geçiş dönemi (1989-1998) prenseslerinin anlatıdaki konumlarının tablolştırılması

Disney uzun bir süre ara verdikten sonra geçiş dönemini başlatan *Küçük Deniz Kızı* (1989) animasyonu ile prenseslik anlatılarına geri döner. Bu dönemin ilk prensesi olan Ariel, "gönderen" in "merak" olması sebebiyle klasik dönem prenseslerinden ayrılmış ve çekildiği dönem içinde epey dikkat çekmiştir. Walt Disney'in ölümünün ardından bir süre bocalayan Disney Şirketi'nin yapımcıları geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinde bir "güncelleme" ihtiyacı duymuş ve daha "cesur ve özgür" prenseslerin iş

yapacağı öngörüsünde bulunmuştur.⁷⁶⁰ Bu bağlamda Ariel'in anlatının ilk kesitlerindeki “nesne”sinin “batık gemileri gezmek” olması şaşırtıcı değildir. Bu süreçte “yardımcı”ları “Flounder ve Scuttle” olurken; ilk “engelleyici”si babası “Kral Triton” olur. Geçiş döneminde klasik dönemden farkı olarak “engelleyici” olarak değişmez şekilde “öteki” kadınların konumlandırılması son bulmaktadır. Hatta geçiş döneminde prenseslerin ortak “engelleyicisi” olarak “diğer erkekler” dikkat çeker. Ariel'in ikinci “nesne”si ise “insanlara yakın olmak” ve insanlara ait bulduğu eşyaları koleksiyonuna katmaktır. Booker, Ariel'in insanlara ve insanların eşyalarına duyduğu merakın “kapital”in bütün unsurlarına hayranlık olarak kurgulanarak “tüketim”e dair önemli bir mesaj içerdiğini belirtir.⁷⁶¹ Öte yandan anlatının sonunda Ariel'in “nesne”si “Prens Eric”i kendisine aşık etmek”e dönüşerek yine “romantik” bir bağlam kazanır. Ariel anlatının başında kendi hayallerini dillendirerek onların peşinden gitse de anlatının sonunda amacı Prens Eric ile birlikteliğe varmaktadır.

Cassandra Stover, 1960'larda başlayan ikinci dalga feminizmin Disney'in 60 ve 70'lerde “pasif” prenses imajını üretmesini engellediğini ifade eder. Nihai olarak “pasif” prenses imajında bir değişiklik yapma mecburiyeti doğmuş ve *Küçük Deniz Kızı* ile başlayan geçiş döneminde “küçük kız çocukları” gibi savunmasız olan prenseslerin “macera arayan kadın kahraman”a dönüşmesi⁷⁶² söz konusu olmuştur. *Küçük Deniz Kızı* ile girilen süreci post feminizm bağlamınca inceleyen Stover, Disney'in pazarlama stratejileri ile post-feminist idealleri⁷⁶³ ilettiğini savunur.⁷⁶⁴ “Kadını tüketici kılmaya

⁷⁶⁰ Brocklebank, a.g.m., s:271

⁷⁶¹ Booker, a.g.e., s:53

⁷⁶² Geçiş döneminde prensesin dönüşümünü anlamada neoliberal politikaların feminizm ile ilişkisine değinmek de gereklidir. Neoliberalizmin 1980'lerdeki yükselişi, Thatcher Reagan ikilisinin temsil ettiği bir evre olarak, refahı kamusal bir sorumluluk olmaktan çıkarıp özel alana itmiştir. Yeni sağın ideolojik atağı üzerinden yükselen neoliberalizm, toplumsal sorunların kaynağını “parçalanmış” ailelere bağlamış, “kadın doğasının” başkalarıyla ilgilenmeye dönük olduğunu ileri sürmüş ve feminist hareketin aile değerlerini zayıflatarak aslında kadınlara zarar verdiğini ilan etmişti. 90'larda ise sol liberallerin (Clinton-Blair) neoliberalizmi meşrulaştırmaya yönelik “başarılı” programında anti-feminist çizgi “en azından ideolojik düzeyde kayda değer bir dönüşüm” yaşadı. Neoliberalizmin bu “genişleme” evresinde sosyalizmin çöküşünün yarattığı olanaklar da son derece etkili oldu. Kolektif bir kurtuluş ideali olarak sosyalizmin yenilgisi demokrasinin kapitalizme “içsel” olduğu fikrinin yükselmesine yaradı. Neoliberalizmin sonraki adımı ise “bireysel güçlenme” biçiminde feminizmi keşfetmek oldu. Bu bağlamda Aynur Özügürü'nün ifadesi ile 21. Yüzyıla neredeyse, “feminizmi bireycileştirilmiş ve depotize edilmiş bir güçlenme politikasına dönüştüren anaakımlaştırma programı” ile girilmiştir. (bkz: Özügürü, a.g.e., s:17)

⁷⁶³ Post-feminist ideallerin anlaşılmasında, *Bridget Jones'un Günlüğü*, *Sex and the City*, *Ally McBeal* gibi popüler anlatılar da hatırlanabilir. “Feminist medya ürünleri” olarak isimlendirilen bu filmlerin kadın karakterleri kendi cinselliklerinden zevk alan özgürleştirilmiş karakterlerdir. Fakat nihai olarak istekleri her şeyi “anamlı” kılacak bir “doğru” adamı bulmaktır. (bkz: Alatl, a.g.e., s:292) Disney'in geçiş dönemi prensesleri için de doğru adam ile karşılaşmak/birlikte olmak anlatılarının sonunda en önemli “gönderen” haline gelir.

⁷⁶⁴ Stover, a.g.m., s:4-6

çalışan piyasanın yararına işleyen bir mühendislik süreci” olarak tanımlanan post feminizmde, toplumsal hareketlerin içi boşaltılarak yeni trendlere dönüştürülmektedir.⁷⁶⁵ Ariel bu bağlamda “kapsül” bir örnektir. Kral Triton’un yerine geçmek isteyen “güç düşkünü” Ursula ile “aşkın peşinde koşan babasının masum kızı” Ariel arasında yaratılan zıtlık, kariyerist kadın imajı bombardımanında geleneksel kadınlığın kucaklanmasına hizmet etmektedir.⁷⁶⁶



Görsel 4.7 *Küçük Deniz Kızı* animasyonundan Ursula.



Görsel 4.8 Ariel ve arkadaşı Flounder

Geçiş döneminin ikinci prensesi Belle’in anlatıdaki ilk “nesne”si “babasını kurtarmak”; “gönderen”i babasına duyduğu “sevgi ve bağlılık”; “engelleycisi” ise Çirkin’dir. Anlatının ilerleyen kesitlerinde Belle’in “gönderen”i “merak”a, “nesne”si “yasak bölgeye girmek”e dönüşür. Belle’in anlatıda “özne” olarak yer aldığı son kesitteki “gönderen”i “sevgi ve aşk”; “nesne”si “Çirkin’i kurtarmak” olur. Ariel’e benzer şekilde, Belle’in de anlatının başında kendisine yönelik olan ilgisi, anlatı içinde “ideal”leştirilen erkek karaktere yönelir. Öte yandan *Küçük Deniz Kızı*’nda olduğu gibi *Güzel ve Çirkin*’de de -ve geçiş döneminin diğer anlatılarında- baba figürünün görünürlüğünün ve otoritesinin açık şekilde artması söz konusudur. *Güzel ve Çirkin*’in senaristi Linda Woolverton’ın animasyonun konseptini açıklarken; Belle’in kitap okumayı seven “güçlü, cesur ve zeki” bir karakter olarak kurgulanmasını yanı sıra “kendisini babasına adanmış”lığına yaptığı vurgu⁷⁶⁷ bu bağlamda dikkat çekicidir. Woolverton’un *Güzel ve Çirkin*’i yazarken seyircinin neyi izlemekten hoşlanacağını hesaba katmak zorunda olduklarına kabul edildiğinin bir ifadesi olarak okunabilmektedir. Fakat anlatısal

⁷⁶⁵ Susan J. Douglas, “Manufacturing Postfeminism”, 2002, <http://inthesetimes.com/article/1466>

⁷⁶⁶ Stover, a.g.m., s:4-6

⁷⁶⁷ Thomas, a.g.e., s:120-145

düzenlemelerin yine işlevsel olarak hem patriyarkal statükonun sürdürülmesine hem de sistemin faydasına çalışmaktadır.



Görsel 4.9 Belle ve Çirkin



Görsel 4.10 Belle ve Gaston

Disney, *Uyuyan Güzel*'den sonra geçiş döneminin diğer anlatılarında klasik masallardan uzaklaşır ve prenseslik anlatıları “çok kültürlü” bir görünüm kazanır. Disney'in geçiş dönemindeki bu eğilimi, halk arasında çok kültürlülüğün hızlı bir ilgi olarak yayılması⁷⁶⁸ ile ilişkilidir. *Alaaddin* animasyonunun prensesi Yasemin, bu “çok kültürlü” bağlamın ilk prensesidir. Dönemin diğer prensesleri gibi özgürlüğüne düşkün olan Yasemin'in anlatıdaki ilk “gönderen”i “merak”; “nesne”si ise “sarayın dışındaki hayat”ı deneyimlemektir. Bu kesitte “yardımcı”sı Alaaddin olurken “engelleyicisi” babası “Sultan” olur. Yasemin'in ikinci “gönderen”i ise Alaaddin'e duyduğu “aşk”; “nesne”si ise Alaaddin'i kurtarmak için “Cafer”i kandırmaktır. Ariel ve Belle'den sonra Yasemin'in “merak”ı da “aşk”a dönüşür.

Sonraki animasyon *Pocahontas* “Yeni Dünya”da Kızılderililer ile İngilizlerin arasında geçenleri konu alır. Yine özgürlüğüne düşkün bir prenses olan Pocahontas'ın ilk “nesne”si “John Smith”i tanımaktır; “gönderen”i ise “macera” tutkusudur. “Yardımcısı”; “Söğüt Nine” isimli ağaç “engelleyici”si ise “Yerliler ve İngilizler”in birbirlerini düşman olarak görmeleridir. Anlatının ilerleyen kesitlerinde Pocahontas'ın “nesne”si “gönderen”i “John Smith”i kurtarmak için “babası ile konuşmak” olur. Yerliler ile İngilizlerin uzlaşmasını sağlayan Pocahontas'ın “özne” olarak yer aldığı son kesitteki “nesne”si ise “Yeni Dünya”da kalmak olurken “gönderen”i “sorumluluk” duygusudur. Pocahontas,

⁷⁶⁸ June Sochen, “Women”, *A Companion to 20th- Century America* içinde (283-297) ed: Stephen J. Whitfield, Blackwell Publishing, 2004, s:289

İngiliz John Smith ile birleşme imkanı varken bir lider olarak kendisine ihtiyaçları olduğunu düşünerek Yeni Dünya’da kalmayı tercih eder. Pocahontas, bu bağlamda geçiş döneminin diğer prenseslerinden ayrılır. Öte yandan anlatının bir Kızılderili ile İngiliz’i birleştirmeyişi de ırksal temsile dair düşündürücü bir düzenleme olarak okunabilmektedir.

Pocahontas, Disney’in “tarihi revize ettiği” anlatılardan biridir. Orijinal hikayede aslında bir çocuk olan Pocahontas ile John Smith arasında romantik bir ilişki yaşanmamıştır. Tarihsel gerçekliğe sahip hikayenin Disneyleştirilme sürecinde, tarihin giriftliği, sosyal anlaşmazlıklar ve yerlilerin verdiği mücadele silinmiştir. Bir süper model görüntüsüne sahip Pocahontas ile “ideal” İngiliz John Smith arasındaki uzlaşmacı ilişki ile seyircide Disney’in ideolojik tercihlerinin sonucu oluşturulan bir tarih algısı yaratılır.⁷⁶⁹ Çekildiği dönem Amerikan yerlilerini işleyiş şekli ile şimdiye kadar popüler sinemada Amerikan yerlileri ile ilgili çekilen en iyi iş” olarak yorumlanan *Pocahontas*’a yöneltilen eleştiriler, onun “kadınsı, dünyevi, uysallaştırıcı New Age spiritüelliğinin maskot”u olduğu yönündedir. Kapitalist sistemin *Pocahontas* ile Amerikan yerlilerini “benimseyiş” hareketine ayrıca *Pocahontas* imajının Disney tarafından lisanslanarak pazara sunulması da dahildir.⁷⁷⁰

Geçiş döneminin son prensesi, bir Çin efsanesine ait olan Mulan’dır. Geçiş dönemin en aktif prensesi olan Mulan’ın anlatıdaki ilk “gönderen”i “babasını onurlandırmak”; ilk “nesne”si ise “çöpçatanı etkilemek”tir. İlk “nesne” ve “gönderen”in de işaret ettiği üzere, bir Çin efsanesinin Disneyleştirilmiş versiyonu olan *Mulan*’da toplumsal cinsiyet rolleri anlatının başından itibaren dikkat çekici şekilde görünürdür. Mulan’ın çöpçatanı etkilemek için verdiği “mücadele”nin uzun uzadıya anlatıldığı sahenin yanı sıra; evlilik, kadın ve erkeğin Çin kültüründeki “yeri”nin gösterildiği sahneler bir nevi Doğu kültüründeki patriyarkal düzeni eleştirmek üzere tasarlanmış gibidir. Buradaki ideolojik düzenleme, “Batı”daki kadınların “Doğu”daki kadınlara göre çok daha özgür ve eşit bir düzene sahip olduğunu göstermek üzere işlemektedir.⁷⁷¹

⁷⁶⁹ Tavin ve Anderson, a.g.m., s:34

⁷⁷⁰ Strong, a.g.m., s: 415

⁷⁷¹ *Mulan* ve *Aladdin* animasyonlarında açık şekilde hissedilen “kadınların ikinci derecede vatandaş” olarak konumlandırılmasını ve bu bağlamda Doğu kültürünün “öteki”leştirilmesini Amerika’nın feminist ideolojiyi kendi emperyal projesine hizmet için kullanmasının bir uzantısı olarak okumak mümkündür. Kadın özgürleşmesinin

Booker, Çin tarihinin Batı tarihinden daha “az saygın” olduğu mesajını taşıdığını ifade ettiği *Mulan* animasyonunda Disney’in “tarihdışılık” hatasının hiç olmadığı kadar ön planda olduğunu söyler.⁷⁷²

Mulan’ın diğer “gönderen”leri de yine anlatının toplumsal cinsiyete dair işlettiği ideolojik düzenlemenin uzantısı olarak “kendini ispat etmek” ve “Çin’i kurtarmak”tır. Bu bağlamda “nesne”leri babasının yerine “orduya katılmak”, “erkek gibi olmak” ve “Hunlara karşı savaşmak”tır. “Yardımcı”sı her kesitte ejderha “Mushu” olurken; “engelleyci”leri “Hunlar, diğer erkekler ve cinsiyeti” olur. *Mulan* anlatıda “özne” olarak yer aldığı son kesitte “nesne”sini elde eder ve Hun lideri ortadan kaldırır. Fakat anlatı *Mulan*’ın evine; yani geleneksel kadın görünümüne dönmesi ve -babasının izni ile- gönlünü kaptırdığı kaptan Li Shang ile birleşmesiyle biter.

Mulan’da Çin kültürünü “küçük düşüren” düzenlemeler kadar, Çin’i istila eden Hunların temsili de sorunludur. Karanlık ve şeytani şekilde görselleştirilen Hunlar, anlatının içindeki “öteki” olarak Çinlilerden çok daha “kötü” şekilde temsil edilmiştir. Bu bağlamda, Disney’in 1950 ve 60’larda açık şekilde ırkçı olarak tanımlanan görsel oryantalizminin 1980 ve 90’larda daha çok kültürlü bir “görünüm” kazandığı görülmektedir.⁷⁷³

“Afganistan ve Irak topraklarını acımasızca şekillendiren Bush yönetimince hedeflendiği öne sürülen modernleşme ve demokratikleşme projelerinin açık bir biçimde parçası” olması örneğindeki gibi. (bkz: Hester Eisenstein, “Feminizm ve Neoliberal Küreselleşme Arasında Gizli ve Tehlikeli Bir İlişki mi Mevut?” çev: İdil Soyseçkin, **21. Yüzyıl Feminizmine Doğru** içinde (29-67), s:55) Disney’in bahsi geçen anlatılarda kadını “özgür”leştirmesi, demokrasi, serbest piyasa ve kadınların kurtuluşunun birbirine sıkı sıkı bağlı olduğuna inanan sistemin yine Doğu toplumlarında kadın emeğini ucuz iş gücü olarak kullanması kadar “rahatsız edici”dir.

⁷⁷² Booker, a.g.e., s:58-64

⁷⁷³ Creef, a.g.m.,s:1131



Görsel 4.11 *Mulan* animasyonunda Hun Lider Shan-Yu.



Görsel 4.12 *Alaaddin* animasyonundan Cafer.

Klasik dönemde “öteki” kadınlar tarafından bir çeşit baskıya maruz kalan prensesler, geçiş döneminde aşırı korumacı babalar, medeniyetsizlik ve “basit köylüler” tarafından baskılanır. Özellikle geçiş döneminde artan babanın otorite olarak temsili, kadınların kendilerini bulmaya/geliştirmeye yönelik yönelimlerini kontrol altında tutan bir düzenlemeye sahiptir. Jill Henke, Diana Umble ve Nancy J. Smith, “Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine” (1996) başlıklı çalışmalarında, prenseslerin kendi isteklerini dillendirmelerine koşut şekilde anlatılarda baba figürünün kuvvetlenmesinin, genç seyirci için en belirsiz ve en sorunlu post-feminist mesajları içerdiğini savunur. Ariel’den itibaren kadın kahramanlar kendiliklerine dair daha iyi bir “algı” bırakmakla birlikte anlatılar yine klasik dönemdekine benzer romantik “mutlu son”lara sahiptir. Ariel ve Belle, klasik dönem prenseslerinden Sindirella ve Aurora’ya benzer şekilde, kendilerine sınıfsal ayrıcalık ve “maddi güvence” sağlayacak evlilik ile “sonsuz kadar mutluluğa” yol alır.⁷⁷⁴



Görsel 4.13 Kral Triton ve kızı Ariel



Görsel 4.14 Fa Zhou ve kızı Mulan

⁷⁷⁴ Henke, Umble, J. Smith, a.g.m., s: 245-246

Kadın karakterlerin arzularında sebep ve tasvip makamı olarak erkek ebeveynin görünürlüğü Stover'a göre, Disney'in prenses imajını bir yandan post-feminist seyirciye göre güncellerken diğer yandan kontrol altında tutmak isteği ile ilişkilidir. Prenses temsilleri Amerikan kadın seyircinin kültürel eleştirisine karşılık verecek şekilde çeşitlendirilmiş; "beyaz ve Amerikalı olmayan" kadın kahramanları da içerir hale gelmiştir. Fakat prenseslere anlatılarda kazandıkları sözde "güç"ü Disney oyuncak pazarına girdiklerinde tekdüzeleşerek kaybetmişlerdir.⁷⁷⁵

Disney animasyonları aynı zamanda kadın kahramanların hayatlarını etkileyen gücün doğasındaki ilişkinin değişimi üzerine düşünmeyi de mümkün kılar. Henke, Umble, J. Smith erken dönem animasyonlarında bu ilişkilerin baskın şekilde erkek kahramanlarla kurulan "kontrol altında" (power-over) ilişkiler olarak teşekkül ettiğini belirtir. Daha "çağdaş" prenseslerin "paylaşılan güç"e (power-with) dair bir talepleri söz konusudur. Fakat -geçiş döneminde- bunu elde edebilen tek karakter yazarlara göre Pocahontas'tır. "Kendiliği"ni sürdüren tek kadın kahraman olan Pocahontas olmuştur. Yazarlar Pocahontas'ın ayrıca "mükemmel kız" tanımına da uymayan istisnai bir karakter olduğunu düşünür. Disney animasyonları, kadınların sosyal ve entelektüel alanda yer edinmek için uğraştıkları dünyada "mükemmel kız" imajını geçiş döneminde de somutlaştırmaya devam etmektedir. Ariel ve Belle ile yaratılan rol modeller, kaçınılmaz şekilde baskın heteroseksüel, patriyarkal görüş karşısında yenilmektedir. Bu bağlamda geçiş dönemi anlatılarında da kadın karakterlerin memnuniyetleri kendilik bilgisinden, kendi olmaktan ve bunun için çabalamaktan kaynaklanmaz, memnuniyet evlilik ile kazanılan "rol"ler sayesinde elde edilmektedir. Yazarlar, bu ve benzeri imajların yayılımının feminist bilgi kuramını yoğun şekilde endişelendirdiğini belirtir. "Egemen"ın tanımladığı bu kadınlar hem sosyal koşulların neden olduğu kurbanlardır hem de "kendiliklerini kuramamanın gönüllü aktörleri"dir.⁷⁷⁶

Prenseslerin geçiş döneminde aktifleşmeleri, post-feminist söylemin kadınların bir şey yaparak ve alarak "iyi" olmaları fikrinin Disney tarafından benimsenişinin göstergesi olarak okunabilmektedir. Stover, post-feminist reklam stratejisine benzer

⁷⁷⁵ Stover, a.g.m., s:4-6

⁷⁷⁶ Henke, Umble, J. Smith, a.g.m, s:247

şekilde Disney'in de kadın tüketiciyi yüreklendirme konusunda "sonsuz kadar mutlu yaşadılar"ı bir araç olarak gördüğünü belirtir. Oyuncak pazarının agresif büyümesine koşut şekilde Disney de çocuk tüketiciye yeni "bağımsız kadın" temsilini prensesler aracılığı ile sunmuştur. Yine kadının satın alma gücüne ve fiziksel görüntüsüne dair mesajlar taşıyan reklamlara benzer şekilde Disney de geçiş döneminde geleneksel prenses şablonunu kullanarak kadınları güzellik nesnesi olarak pazarlamaya devam eder. Feminizmin dilini sömüren "pazar", kadınların kendilerini "otonom" bir özne⁷⁷⁷ olarak görmelerini sağlamaya çalışır. Fakat kültürel analist Rosalind Gill'in ifadesi ile gerçekleşen "cinsel nesneleştirmeden cinsel öznelleştirmeye" geçiştir. Disney, pasif ve güzel Pamuk Prenses ile güçlü ve kararlı Belle'i birleştirerek hem seyircinin taleplerini karşılayacak hem de "pazar"da iş yapacak formülü elde etmiştir.⁷⁷⁸ Bu bağlamda Disney'in geçiş dönemi prenseslerinin klasik dönem prenseslerinden daha "özgür" olmadıklarına dikkat çekmek önemlidir. Bunun ötesinde geçiş döneminin Disney için çeşitlenen anlatıları ile pazardaki yerini ve ideolojisini koruduğu "elverişli" bir dönem olduğu görülmektedir.

⁷⁷⁷ Hester Eisenstein, "Feminizm ve Neoliberal Küreselleşme Arasında Gizli ve Tehlikeli Bir İlişki mi Mevut?" (2005) başlıklı makalesinde kadın hareketinin ABD'deki kadınlar için başarılı bir "burjuva devrimi" yarattığını ifade eder. 17. ve 18. Yüzyılda İngiliz, Fransız ve Amerikan devrimleri, feodal ilişkileri beyaz burjuvazinin kurallarıyla değiştirmiş olsa da bilindiği üzere "bu devrimler kadınların, farklı renklerden insanların ve mülksüzlerin" de haklarını içerecek biçimde genişlememiştir. Burjuva erkekler kendilerini kralların yönetiminden özgürleştirirken kadınların aile içinde erkeklerin idaresine tabiiyeti sürmüştür. Eisenstein, devrimin şimdilerde tamamlandığını belirtir. Orta sınıf kökenli kadınlar, "sadece" eş ve anne olma kategorisinden rekabetçi, bireyci piyasanın dünyasına kaçabilmektedir. Amerikan kadın hareketi, güçlü bir sosyalist-feminist gelenek ile "üçüncü dünyalı" ve farklı renklerden kadınların mücadelesi gibi, feminizmin pek çok türünü içeren "sayısız düşünce ve eylemlilik akımı yaratmış olmasına rağmen baskın ve anaakım görüş, kadınları kendine yeterli bireyler olarak vurgulamayı" yeterli görmüştür. İdeolojik olarak kadınları ailelerin ya da topluluklarının üyeleri olmak yerine "birey" olmaya teşvik eden feminizm kadınları piyasa ekonomisine davet ederken bunun özgürlüğe ve eşitliğe giden bir yol olduğunu vurgulamaktadır. Eisenstein bu sayede dünya ekonomisinin radikal yeniden yapılanmasının maskelendiğini ve ekonomik liberalleşmenin parıltısının kadınların büyük çoğunluğunun derinleşen yoksulluğunu gizlediğini savunur. (bkz: Eisenstein, a.g.m., s:42-59)

⁷⁷⁸ Stover, a.g.m., s:9

Postmodern Dönem (2009- ...): Disney Prenseslik Anlatılarında Eyleyensel Örneklem

“Özne”	“Nesne”	“Gönderen”	“Yardımcı”	“Engelleyen”
Tiana (2009)	Kendi Restoranını Açmak	Babası ile Ortak Hayaline Kavuşmak	Babasının Öğütleri	Diğer Erkekler
	Kurbağa Prensi Öpmek	Restoranını Açabilmek	Charlotte	Sınıfsal Fark
	Büyülü Kolyeyi Kırmak	Naveen, Sevgi	Cır Cır Böceği Ray	Gölge Adam
	Evlenmek	Aşk	Charlotte	---
Rapunzel (2010)	Kandilleri Görmek	Dış Dünyayı Merak	Cesaret	Gothel
	Flynn’ı Kurtarmak	Aşk	Fedakarlık	Flynn
Merida (2012)	Ok Atmak	Eğlence	Kral Fergus	Kraliçe Elinor
	Annesini Değiştirmek	Evlilikten Kurtulmak	Öfke	---
	Annesini Normale Döndürmek	Pişmanlık	Sevgi, Gözyaşı	---
Elsa (2013)	Kraliçe Olmak	Gücünü Saklamak	Kontrol	Korku
	Anna’yı Korumak	Yalnız Kalmak	Güç	Korku
Anna (2013)	Prens Hans	İlk Görüşte Aşk	Tesadüf	Elsa
	Yolculuk	Elsa’yı Bulmak	Kristoff, Olaf	Elsa, Korku
	Kristoff’u Öpmek	Aşk	Olaf	---
	Elsa’yı Kurtarmak	Sevgi	Fedakarlık	---
Moana (2016)	Okyanusa Açılmak	Oyun, Dürtü	Büyükanne, Okyanus	Baba
	Maui’yi Bulmak	Seçilmiş Olmak	Cesaret, Okyanus	---

	Maui'nin Kancasını Bulmak	Görev	Okyanus	İstifçi Yengeç
	Te Ka İle Çarpışmak	Te Fiti'ya Kalbini Yerleştirmek	Okyanus, Büyükanne	Te Ka
	Te Fiti'ye Kalbini Vermek	Görev	Maui, Okyanus	----

Tablo 4.19 Eyleyensel örnekleme bağlamında postmodern dönem (2009-....) prenseslerinin anlatıdaki konumlarının tablolaştırılması

Disney, geçiş döneminin son animasyonu *Mulan*'dan sonra seyirci ile buluşan *Prenses ve Kurbağa* (2009) ile postmodern öğelerin prenseslik anlatılarında giderek daha fazla görünürlük kazandığı bir döneme girer. Postmodern prenseslik anlatılarında Disney'in kendi anlatısal pratiklerine "meydan okuması" söz konusu olmaktadır.⁷⁷⁹ *Prenses ve Kurbağa*'nın "siyah" kadın kahramanı olan Tiana, Disney'in kendi anlatı geleneklerine ırksal anlamda meydan okuyuşunun ilk örneği olarak görülebilir. Öte yandan geçiş döneminde kadın karakterin arzularında babanın belirleyiciliği, *Prenses ve Kurbağa* animasyonundaki Tiana ve babası arasındaki ilişkide de hissedilir. Tiana'nın anlatıdaki ilk "nesne"si "kendi restoranını açmak" ilk "gönderen"i ise "babası ile ortak hayallerine kavuşmak"tır. Tiana, restoranını açabilmek için çok çalışması gerektiğine inanır ve çift vardiyada dinlenmeksizin çalışır. Bu esnada "yardımcı"sı "babasının öğütleri", "engelleyici"si ise "diğer erkekler" olur. Kurbağa Prenses masalının Disneyleştirilmesi sürecinde tercihin "siyah" bir kadın kahramandan yana olması kadar masalın 1920'leri izleyen yıllarda New Orleans'ta geçen bir "konulaştırma" ile aktarılırken siyahlar ve beyazları herhangi bir ırksal çatışmadan uzak şekilde resmetmesi de dikkat çekici düzenlemelerdir. Barack Obama'nın başkanlığının peşi sıra vizyona giren animasyonda Disneyleştirme taktiği geçmişte yaşanan önemli sorunların üzerinin popüler algıda silinmesine hizmet etmektedir.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Boje, a.g.m., s:1030

⁷⁸⁰ Kirel, a.g.e, s:343-344



Görsel 4.15: *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonunda aralarındaki “sınıfsal fark” a rağmen çocukluklarından itibaren iki yakın arkadaş olan Tiana ve Chorlette

Anlatının “sınıf” a dair ideolojik olduğu kadar “ironik” de olan düzenlemesi ise Tiana’nın ikinci “nesne” si olan “Kurbağa Prens’i öpmesi” sonrası gerçekleşir. Tiana prenses olmadığı için öpücüğü Kurbağa Prens’i insana dönüştüremez. Bu kesitte Tiana’nın “gönderen” i yine restoranını açabilme isteği ile ilişkiyen ilerleyen kesitlerde Tiana’nın “gönderen” i birlikte zorunlu bir yolculuğa çıktığı prens Naveen’e duyduğu “sevgi” ye; son kesitte ise “aşk” a dönüşür. Tiana’nın kesitlerdeki diğer “yardımcı” ları fahri prenses Charlotte ve “cır cır böceği Ray”; diğer “engelleyici” leri ise “sınıfsal fark” ve “Gölge Adam” olur.

Yaklaşık on yıllık bir aranın ardından prenseslik anlatılarına dönen Disney için, *Prenses ve Kurbağa* animasyonu başarısız bir yapım olur. Stover, Disney’in yeni “yaratıcı zeka” sı John Lasseter’ın *Prenses ve Kurbağa*’nın başarısızlığını genç seyircinin prenseslik anlatılarına artık ilgi göstermeyeişine bağladığını aktarır. Stover ise bu durumu post-feminist prenseslerin çekiciliklerinin azalması ile ilişkili görür.⁷⁸¹ Post-feminist idealleri taşıyan geçiş dönemi prensesleri gibi Tiana için de anlatının sonunda arzulanan şey “aşk” a dönüşmektedir. *Prenses ve Kurbağa*’nın başarısızlığı bu bağlamda post-feminist ideallerin prenseslik anlatılarındaki ağırlığının azalmasının habercisi olan bir yapım olur.

Geleneksel canlandırma tekniği ile çekilen *Prenses ve Kurbağa*’nın ardından gelen *Karmakarışık*’ta (2010) Disney teknolojik bakımdan çok daha gelişkin bir anlatı

⁷⁸¹ Stover, a.g.m., s:9

sunar. Rapunzel masalının Disneyleştirilmiş versiyonu olan *Karmakarışık*'ta, Rapunzel'in ilk "gönderen"i "dış dünyayı merak"; ilk "nesne"si ile her sene göğe salınan "kandilleri görmek"tir. Fakat anlatının sonunda Tiana'ya benzer şekilde Rapunzel'in "nesne"si de yol arkadaşı "Flynn'ı kurtarma" isteğine, "gönderen"i ise "aşk"a dönüşür.

Prenses ve Kurbağa'da olduğu gibi *Karmakarışık*'ta da uyarlanılan masalın Disneyleştirilmesi sürecinde "ironi" dikkat çekici bir unsurdur. *Karmakarışık* ile beraber postmodern prenseslik anlatılarında "ironi"nin mevcudiyeti giderek artan bir ağırlık kazanır. *Karmakarışık*'ta Rapunzel ile birlikte olan Flynn karakterinin bir hırsız olması, anlatıda yer alan devlerin "naif ve hayalci" olmaları vb. düzenlemeler bu bağlamda okunabilir. Postmodern dönemde özellikle erkek kahramanın "ideal"likten uzaklaşması dikkat çekicidir. Anlatıların derin yapısında kurulan karşıtların incelendiği bölümde de tartışıldığı gibi, postmodern prenseslik anlatılarında kadın kahramanlara birlikte çıktıkları yolculukta kendilerine "rehber" kılınan erkek kahramanları uzaklaştıkları "ideal"liğe geri çekme sorumluluğu yüklenmektedir.

Giderek daha "girift"leşen postmodern prenseslik anlatıları arasında *Cesur* (2012) animasyonu bu bağlamda ayrı bir yerde durur. Anlatının prensesi Merida'nın anlatıdaki ilk "nesne"si "ok atmak", ilk "gönderen"i ise "eğlence"dir. Ok atma konusunda çok yetenekli olan Merida'nın "yardımcı"sı babası "Kral Fergus", "engelleyici"si ise kızını gerçek bir prenses gibi yetiştirmek isteyen "Kraliçe Elinor"dur. Merida ve Kraliçe Elinor arasındaki çatışma üzerinden inşa edilen anlatıda Merida'nın ikinci "gönderen"i "evlilikten kurtulmak", ikinci "nesne"si ise kendisine evliliği bir kader olarak dayatan "annesini değiştirmek"tir. Anlatının ilerleyen kesitlerinde Merida'nın isteği "planlamadığı" bir şekilde gerçekleşir ve Kraliçe Elinor bir ayıya dönüşür. Bu defa "gönderen"i "pişmanlık" olan Merida'nın "nesne"si de "annesini normale döndürmek" olur. Merida'nın son kesitteki "yardımcı"sı ise "sevgi ve gözyaşı"dır. Fiziksel görüntüsü ile de ayrı bir örnek olan Merida'nın hikayesi anlatının sonunda herhangi bir romantik bağlama oturmuyuşu ile de önceki prenseslerden ayrılır. Bu bağlamda *Cesur*, Disney'in "alternatif hikayelere yer açtığı"⁷⁸² ilk postmodern prenseslik anlatısı olarak görülebilir.

⁷⁸² Boje, a.g.m., s:1031

Öte yandan karakterin “pazar”a diğer prensesler gibi “cinselleştirilerek” sunulması anlatsal düzeydeki değişimi sorgulanır hale getirmektedir.



Görsel 4.16 Merida karakterinin animasyondaki görüntüsü (solda) ile Disney’in prenses skalasına girdiğindeki görüntüsü (sağda).

Disney’e perdede olduğu kadar “pazar”da da büyük kazanç sağlayan sonraki prenseslik anlatısı *Karlar Ülkesi* (2013) olur. İki kız kardeş olan Elsa ve Anna, anlatının iki önemli kadın kahramanıdır. Kardeşlerden büyük ve daha “soğuk” bir karakteri olan Elsa’nın anlatıda “özne” olarak yer aldığı ilk kesitte “nesne”si “kraliçe olmak”, “gönderen”i ise “gücünü saklamak”tır. Doğuştan getirdiği “güç”ü “kontrol” etme çabası Elsa’nın “yardımcı”sı olurken “korku”, “engelleyici”si olur. Daha hareketli ve heyecan dolu bir karakter olan küçük kız kardeş Anna’nın ilk “gönderen”i “ilk görüşte aşk” olurken, “nesne”si yeni tanıştığı “Prens Hans”tır. Anna’nın gönlünü Prens Hans’a kaptırdığı bu kesitte “engelleyici”si Elsa, “yardımcısı” ise “tesadüf”tür. Kız kardeşlerden Anna, anlatının kesitlerinde Elsa’dan daha fazla yer alır ve anlatıda prenses olarak konumlandırılan asıl karakter odur. Anna’nın “Elsa’yı bulmak” şeklindeki “gönderen”i anlatının sonunda kendisine çıktıkları yolculukta yardım eden Kristoff’a duyduğu “aşk”a dönüşür. Anlatıda, alışlagelen romantik mitler ile oynanırken prensesler üzerinden kadına dair daha bağımsız ve güçlü bir temsil sunulur.

Karlar Ülkesi’nin ardından içinde “romantik aşkın olmadığı” ilk prenseslik anlatısı olarak pazarlanan *Moana* (2016) gelir. Güney Pasifik’te geçen anlatının prensesi Moana, fiziksel görüntüsü ile Merida ile benzer şekilde “prens çizgisi”nden uzaktır. Moana’nın henüz küçük bir çocuk olduğu anlatının ilk kesitindeki “nesne”si “okyanusa

açılmak”, “gönderen”i ise “oyun, dürtü”dür. Bu kesitte “yardımcı”ları “büyükanne ve okyanus” olurken “engelleyici” Moana’nın “baba”sı olur. Matunui halkının yöneticisi olduğunda Moana’nın “gönderen”i “seçilmiş olması” “nesne”si ise halkının kıtlık yaşamasına neden olan laneti ortadan kaldırmak için “Maui’yi bulmak” olur. Anlatının ilerleyen kesitlerinde Moana’nın “nesne”leri ve “gönderen”leri yerine getirmesi görev etrafında şekillenmeye devam eder. “Büyükanne, okyanus, cesaret ve Maui” farklı kesitlerde ortaklaşan “yardımcı”larıdır. Anlatı Moana’nın halkı için zorlu görevi yerine getirmesi ve yarı Tanrı Maui’nin eski haline döndürmesini sağlaması ile biter.

Postmodern dönemde hetero-romantik aşkın varlığı ve dönüştürücü gücüne işaret eden düzenlemelerde – örneğin “ilk görüşte aşk”, “hayat öpücüğü” mitlerinde- bir değişim görülmektedir. *Cesur* animasyonundaki Merida’nın evliliğe karşı olan tutumu ve annesini “sevgi”si ile dönüştürmesi prenseslik anlatılarında dönüştürücü güç olarak tanımlanan heteronormatif normların kırılmasını sağlayan ilk düzenleme olması bakımından dikkat çekicidir. Yine *Karlar Ülkesi*’nde Anna ve Elsa’yı kurtaran birbirlerine duydukları sevgi olur. Öte yandan aynı dönemin erken örneği *Prenses ve Kurbağa*’da sınıf ve cinsiyete dair “eski” idealler sürdürülür. *Prenses ve Kurbağa* animasyonu dikkatleri üzerine çeken ilk “siyahi prenses” vurgusunun ardında “sınıf”a dair son derece ideolojik bir düzenlemeye⁷⁸³ sahiptir. Anlatıda Tiana’nın öpücüğünü işlevsiz kılarak onu da kurbağa dönüştüren “sınıfsal fark” kurbağa prens Naveen ile evlendiğinde sıfırlanır ve Tiana’yı hem insan haline hem de hayallerine taşır.



Görsel 4.17: *Prenses ve Kurbağa* animasyonunda Tiana’nın Prens Naveen’in öpücüğü ile dönüşmesi

⁷⁸³ *Prenses ve Kurbağa*’da Tiana’nın bütün çalışkanlığına rağmen kendi emeği ile istediğini elde edemeyişi öte yandan “ironik” şekilde Amerikan feminizminin asli fikri olan ve sermaye açısından son derece faydalı görülen “ücretli çalışma sonucu elde edilen ekonomik bağımsızlık, kadınlar için özgürleşmeyi ifade eder” görüşünün gerçeklikten uzaklığını da deşifre etmektedir. (bkz: Eisenstein, a.g.m, s:48)

Postmodern dönem anlatılarında heteronormatifliği kuran mitlerle oynanırken klasik dönemin “adsız prens”lerinin ve geçiş döneminin “ideal prens”lerinin yerine “mükemmelleştirilebilir erkek”ler konur. Klasik dönemden postmodern döneme prensesler, anlatının kurulumunda daha aktif rol oynadığı gibi “erkek”ler ile kurdukları ilişkilerdeki konumları da değişir. Anlatıların derin yapısında kurulan karşıtlıkların incelenmesi esnasında tartışıldığı üzere, postmodern dönemde prenseslere, çıkmaları gereken “yolculuk”larda kendilerine “rehber”lik eden erkekleri “yola getirmek” sorumluluğu yüklenir.



Görsel 4.18 Aurora ve Prens Phillip **Görsel 4.19** Ariel ve Prens Eric **Görsel 4.20** Rapunzel ve Hırsız Flynn.

Postmodern prenseslik anlatılarının çocuk seyirci için heteroseksüelliğin normatifiğine dair bir işleyişine nokta koyduğunu söylemek güçtür. Fakat bu dönemde, anlatılara eklenen yan karakterlerin queerlik potansiyellerine dikkat çekildiği görülmektedir.⁷⁸⁴ Postmodern dönemin Disney’deki görünürlüğü anlatıların çok katlılığında, kimliklerin ve farklılıkların sabitlenemeyişinde⁷⁸⁵ de hissedilir. Örneğin Rapunzel’i kuleye hapseden Gothel, geçiş dönemindeki Ursula karakterine kıyasla “saf” kötü olarak temsil edilemez ya da “hırsız” olarak tanıtılan Flynn karakterinin kınanması mümkün kılınmaz. Öte yandan *Karlar Ülkesi*’nde anlatının Anna’nın ilk görüşte aşık olduğu Prens Hans’ın amacının Krallığın başına geçmek olduğunu göstermesinde olduğu gibi, postmodern dönemde masalların “düşünülmemiş ihtimaller” görünür kılınır. Bu bakımdan, Disney, postmodern prenseslik anlatıları ile geniş kitlelerin dikkatini çekecek şekilde “hem mevcut normları pekiştiren hem de sorgulayan stratejiler”⁷⁸⁶ geliştirir.

⁷⁸⁴ Byrne, McQuillan, a.g.e., s:135

⁷⁸⁵ Bacchilega, a.g.e., s:42

⁷⁸⁶ Bacchilega, a.g.e., s:48

Yeni anlatısal düzenlemeleri ile klasik dönemdeki “toplumsal cinsiyet algısını sorgulayan” postmodern Disney, diğer taraftan sorgulanması güç yeni anlatısal modeller kurar. Hikayelerin kendi içinde “ufalandığı” ve bireyselleştiği, anlatısal düzenlemelerin giderek daha dolambaçlı bir hal aldığı postmodern dönemde çeşitli “dilsel oyun”larla “Disney bilgisi” (Disney-knowledge) üreilmeye devam edilmektedir.⁷⁸⁷ Postmodern prenseslik anlatılarını kuran “dilsel oyunlar” hikayelerin çok katmanlılığı ve karakterlerin anlatı kesitlerindeki “dönüşüm”ünde gizlidir. Bu anlatılarda toplumsal cinsiyete dair işleyen ideoloji sürekli tekrarlanan “erkeğin mükemmelleştirebilir olduğu fikri”nin⁷⁸⁸ arkasında saklıdır ve bu durum çeşitli “doğallaştırma” stratejileri ile anlatıda görünmez kılınmaktadır. Bu bağlamda kadının sosyal düzen içinde değişen rollerinin Disney’in postmodern evrenine de taşındığını fakat bu değişimin anlatısal düzeyde kadına gerçek bir özgürlük tanımazken patriyarkal düzenin “çıkar”larını korumaya devam ettiğini söylemek mümkündür. Collette Dowling’in daha önce de aktarılan çalışmasındaki hikayelerde rastlandığı üzere, “karşısındakinin bakımından sorumlu olma inancı”na⁷⁸⁹ sahip kadınlar için bu inanca sarılış da yine ilerlemenin ve içsel özgürlüğün önündeki engellerdendir. Postmodern prenseslik anlatılarındaki en “tehlikeli” hamle de “güçlü” kadın temsillerine yüklenen “yol arkadaşı olan erkeği iyi etme” sorumluluğunun en “görünmez” ve “sorgulanmaz” düzenleme olmasıdır. Klasik dönemde, Pamuk Prenses’in “barınma ihtiyacı”nın cücelerin evini temizleme ve onlar için yemek yapma şartına bağlı kılınması dönemin sosyo-kültürel şartları içinde ne derece “normal” ise, bugün “güçlü” prenseslerin karşılarındaki erkeği “iyi etme sorumluluğu” da anlatılarda aynı şekilde “normal” olarak kurgulanmaktadır. Son örnek *Moana*’da, Moana’nın bütün yeteneğine ve “seçilmiş”liğine rağmen Maui’nin “rehber”liğine mecbur kılınması ve yola devam edebilmek için Maui’yi “iyileştirmek” zorunda olması gibi. Bu bağlamda klasikten postmoderne, Disney prenseslerinin değişmeyen özelliği bütün seçilmişliklerine ve artan yeteneklerine rağmen “ideal olmak için çok emek veren kadınlar” olmalarıdır.

⁷⁸⁷ Boje, a.g.m., s:1031

⁷⁸⁸ Bacchilega, a.g.e., s:79

⁷⁸⁹ Dowling, a.g.e., s:167



Görsel 4.21 Postmodern dönem prensesleri ve “mükemmelleştirilebilir” erkek temsilleri

Kapitalizmin İhtiyacı olarak Değişim

Amerikan hükümeti, 20. yüzyılın başından itibaren, çeşitli programlar eşliğinde “tüketim” odaklı bir ekonomi politikası, ekonomiyi yükseltmek ve sosyal çekişmeleri yönetmek için bir “devlet projesi” olarak kurar.⁷⁹⁰ Pierre Bourdieu’nun özetlediği gibi bu projede zorlamanın yerini teşvik, davranış kalıplarının zorla dayatılmasının yerini ayartma, davranışın denetlenmesinin yerini halka ilişkiler ve reklamcılık, normatif düzenlemenin kendisinin yerini de yeni ihtiyaçlar ve arzuların uyandırılması almıştır.⁷⁹¹ Alexandre Bohas *The Political Economy of Disney* başlıklı çalışmasında (2016) tüketimin istikrarlı hale getirilmesinde anahtar rol oynayan “kültürel kapitalizm”i Disney’in ekonomi politikası bağlamında inceler. Kültürel kapitalizm, geniş ürün yelpazesi ve faaliyet türlerinin tanıtılması ve dağıtılması için yaratıcı süreçler aracılığıyla görüntü ve birikimlerin üretilmesine ve yenilenmesine dayanan bir ekonomidir. Kültürel kapitalizm, tarihsel olarak filmlerde kurulmuş⁷⁹² olmakla birlikte 20. Yüzyıl boyunca görsel ve işitsel alanların da ötesine yayılmıştır. Disney Şirketi’ni kültürel kapitalizmi en “ideal” şekilde sürdüren stüdyo olarak incelemek mümkündür. Zira Disney’in “sanatsal” ve finansal

⁷⁹⁰ Charles McGovern, “Consumption”, *A Companion to 20th- Century America* içinde (336-355), ed: Stephen J. Whitfield, Blackwell Publishing, 2004, s:349

⁷⁹¹ Bourdieu’dan akt. Zygmunt Bauman, *Küreselleşmiş Tüketiciler Dünyasında Etiğin Şansı Ne?*, çev: Funda Çoban, İnci Kantarcı, Ankara: Deki Yayınları, 2010, s:46

⁷⁹² 1912 kadar erken bir tarihte Hollywood ihracatçıları filmlerini gönderdikleri yerlerde aynı zamanda diğer ABD malları için talep yarattıklarının farkındaydı. Ticaret Odası Sekreteri Herbert Hoover, 1930’larda “ticaret filmin ardından gelmektedir” diyerek Amerika’nın en büyük reklam ajansı J. Walter Thompson reklam ajansını bilgilendirmesi bu bağlamda anlamlı bir örnek olarak hatırlanabilir. (bkz: Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, *Küresel Hollywood*, çev: Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012, s:135-136)

başarılarının ardında üretim programlarından ve ilgili faaliyetlerinden kaynaklanan kapitalist birikim bulunmaktadır.⁷⁹³

Geleneksel Amerikan orta sınıf ideallerini somutlaştırmada son derece başarılı olan Walt Disney'in 1923'te kurduğu şirket, 1984'e kadar daha çok "beyaz, anglo-sakson, protestan ve muhafazakardı" (WASP) ve Walt Disney'in şirketin başında olduğu süre boyunca Amerikan çocuk kültürünün "öz"ü olarak görüldü. Walt Disney'in ölümünün ardından ise şirketin "çağdaş" dönüşümleri reddeden muhafazakar eğilimler ile şirketi eski moda gören liberal eğilimler arasında parçalanması söz konusu oldu. Michael Eisner'in şirketin başına gelmesi ile (1984) şirket sınırlarını genişleterek⁷⁹⁴ ebeveyn rehberliğinde (PG) izlenen filmler yapmaya, televizyon şovlarına, parklara ve çok yönlü tüketim malları ile mağazalara yayılmaya başladı. Büyüyen "pazar"a yatırım yaparak faaliyetlerini önemli ölçüde genişleten Disney, bununla birlikte periyodik olarak yaratıcı krizlerle de karşı karşıya kaldı. Bu noktada sosyal dönüşümlere uyum sağlamanın ve değişen seyirci zevklerini yakalamanın önemi Disney için giderek arttı. 90'larda çocuk film endüstrisinde yeni rakiplerin ortaya çıkması Disney'in "tekelciliğini popüler bir anıya çevirdi" ve artık "büyüleyici olmayan stüdyo" o dönemde dünyaya ticari ve cazip görülmeleyen versiyonunu yaydı. Sonrasında ise artık gelir üretmez bir noktaya geldiğinde, Disney yaratıcılık ve ilham arayışına girerek 2005'te Robert Iger'in CEO olmasının ardından, 2006'ta Pixar satın aldı ve şirket yeni "yaratıcı zeka"sı John Lasseter'a kavuşarak yeniden yükselişe geçti.⁷⁹⁵

Yaklaşık yüz yıllık geçmişi, değişen yöneticileri ve izlediği stratejiler ile Disney'in iş "ahlak"ının⁷⁹⁶ "kapitalizmin ahlakı" olduğunu söylemek mümkündür. Disney'i kapitalizmin ideolojisi bağlamında tartışmaya açmakla amaçlanan, Disney'in

⁷⁹³Alexandre Bohas, **The Political Economy of Disney**, Palgrave Macmillan, 2016, s: 179-180

⁷⁹⁴ Şirketin bu genişleme operasyonuna homoseksüelliğin kabulü de dahildir. Disney World'de 1991'den itibaren "gay günü" düzenleyerek "gay kültürü"nü tanıttığı gerekçesiyle Evangelist ve Katolik derneklerin 1996'dan 2005'e kadar Disney ürünlerini boykot etmesi söz konusu olmuştur. (bkz: Bohas, a.g.e.,s:129)

⁷⁹⁵ Bohas, a.g.e., s: 31-180

⁷⁹⁶ Zygmunt Bauman, "ahlak"ın insanın düşünce, duygu ve eylemlerinin "doğru" ve "yanlış" arasındaki ayrımla ilişkili olarak ayrılmasının "modern çağ" ile gerçekleştiğini belirtir ve değerlendirilmeye başlandığında, insanın ahlaki açıdan müphem, ahlaki fenomenlerin ise doğaları gereği irrasyonel olarak görüleceğini ekler. "Yararlı" mutlaka "iyi" olmadığı gibi, "güzel" in "hakiki" olma zorunluluğu da yoktur. (bkz: Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, çev: Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s:13-33) Bauman'ın "ahlaki pratiğin müphemlikleri"ne işaret etmesi bağlamında Disney'in kapitalizmi işler kılmak için izlediği yolların da zaman içinde değiştiği hatta birbiri ile çelişkili bir hal aldığı görülür. Bu bağlamda çalışma boyunca Disney'in kapitalizmin "doğru" olarak saptadığı "karlılık"ı arttırmak için toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına dair tercihleri görünür ve tartışılır kılınmaya çalışılmıştır.

“iş dünyası açısından doğru ve uygun olan ‘verimlilik’ ve ‘karlılık’ ölçütlerini”⁷⁹⁷ yakalamak ve sürdürmek için verdiği mücadelenin görünür kılınmasıdır. Max Weber, belirlenmiş bir “ahlak” görünümünü altında ve kurallara bağlı yaşam biçimi anlamında ortaya çıkan “kapitalist ruh”un her şeyden önce mücadele etmek zorunda olduğu “düşman”ın geleneksellik olduğunu söyler.⁷⁹⁸ Disney’in reklam departmanı başkanı Charlie Nelson’un Disney’e olan bağlılığının doğurduğu “ahlaki” bir sorumluluk olarak söylediği şu sözler Weber’in görüşü ile örtüşür: “Disney markasını korumakla yükümlüyüz ama aynı zamanda onu çağdaş tutma zorunluluğumuz da var.”⁷⁹⁹ Bir mesleğin yararlılığının ölçütü olarak “karlılık”ın⁸⁰⁰ Disney için önemini ise Hal Richardson’un şu sözleri açıklar: “Her zaman bir dağıtımçı olarak sahip olduğum teori... siz yapımcılar ve yönetmenlerin işinin film yapmak, benim işimin yaptığınız her filmi nasıl satacağınızı anlamaya çalışmak olmasıdır... Günün sonunda işim eşya satmaktır, sizin işiniz ise eşya yapmaktır.”⁸⁰¹ Prenseslik anlatıları da bu bakış açısına göre, Disney için “tüketimin anahtar figürü olarak kadın seyirci”⁸⁰² sayesinde “kâr” vadeden yapımlar olarak görülmüştür ve çalışma boyunca tartışıldığı üzere her dönemde “dönemin gerekliliklerince yenilerek” pazara sunulan anlatılar olagelmıştır.



Görsel 4.22 Disney prenseslerinin toplu görseli

⁷⁹⁷ Bauman, *Postmodern Etik*, s:14

⁷⁹⁸ Max Weber, **Protestan Ahlak ve Kapitalizmin Ruhu**, çev: Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999, s:50

⁷⁹⁹ Ak. Bohas, a.g.e., s:128

⁸⁰⁰ Weber, a.g.e., s:139

⁸⁰¹ Bohas, a.g.e., s:84

⁸⁰² Kadınlar, oy haklarını kazandıkları 1920’lerden itibaren Amerikan tüketiminin anahtar figürü olarak görülmüştür. Artan “özgürlük”ler reklamcılar ve pazarlamacıların özellikle tüketici olarak tanımlamaya başladıkları kadınlara uygun toplumsal rolleri de şekillendirmeye başlamalarının da önünü açar. Bu bağlamda tüketici ekonomi, sürekli sunduğu “yeni fırsatlar”, duyguların ifadesi için açtığı yeni yollar ile kadınları kendisine çeken bir gündem yaratmıştır. Tedarik edilen yeni “şey”ler, politik bir şekilde dili tüketimin “muhteşem bir bağımsızlık, özgürlük ve benlik” geliştirdiği ile yüklemiştir. (bkz: McGoven, a.g.e., s:339)

Disney'in "zorlayıcı" anlatıların peşini bırakmaması "tüketilir kalma" çabası ile ilişkilidir. Seyircinin dikkatini çeken anlatılar "başarılı" yan ürünlerin doğmasını sağladığı gibi, eğlence endüstrisinin potansiyellerini de arttırır. 2014 yılında 45 milyar lisanslı satışla 260 milyar dolarlık bir pazar elde eden Disney, bugün tüketici ürünleri sektöründe bir numaralı küresel lisans sağlayıcı olarak görülmektedir.⁸⁰³ Disney'in de aralarında bulunduğu büyük stüdyolar, dünya ekonomisinde devasa holdinglerden çok daha büyük medya stratejileri sürdürmektedir. Buna göre son veriler 2014'ten 2019'a kadar küresel medya ve eğlence ekonomilerinin yıllık %5'lik bir hızla büyüyerek 1,7 trilyondan 2,2 trilyon dolara yükseleceğini öngörür.⁸⁰⁴ Eğlence alanında dünya ekonomisinin merkezinde yer alan kültürel kapitalistlerin en önemlilerinden biri olarak Disney, görsel işitsel programlar ve boş zaman aktivitelerine yatırım yapmaktadır.⁸⁰⁵ Bu süreçte yeni dünyalar, imgeler ve metinler üreten Disney, tüm ürünlerine ve faaliyetlerine "uygarlığın" boyutlarını "kazandırır"ken⁸⁰⁶ hükümet ile işbirliği içinde olan diğer büyük firmalar gibi tüketimin önemini ve süreçlerini saklar, tüketimin kendisini "önemsiz" gösterir.⁸⁰⁷

Animasyonlara ve animasyonlardan üretilen yan ürünlere duygusal ve sosyo-kültürel boyutların kazandırılması "tüketim"i savunmasız bir eylem olarak yeniden tanımlamaktadır. Yenilenen "anlam"ları ile animasyonların ve etkinliklerin üretimi, tüketimden gelen anlam kaybını geciktirerek ticari kültür için anahtar bir rol oynar. Bu bağlamda büyük stüdyoların, tüketici ekonomisini korumadaki yapısal rolünün hep akılda tutulması büyük önem taşır. Disney animasyonlarında yaratılan "büyülü" ve duygusal dünya da çok geniş bir yelpazede üretilen ürünlerden elde edilecek yüksek satışı ve uzun süreli karlılığı beraberinde getirmektedir. Disney, sembolik dünyasını "çekici" kılmanın yolunun toplumsal evrime uyum sağlamaktan geçtiğini keşfetmiş durumdadır. Toplumdaki değişimlere uyum sağlamak bir filmi başarılı kılacak anahtar kavramın bulunması anlamına gelmektedir.⁸⁰⁸ Disney için toplumda karşılık bulan "anlam"

⁸⁰³ Bohas, a.g.e., s:103

⁸⁰⁴ Bohas, a.g.e., s:61

⁸⁰⁵ Disney'in 2013 yapımı *Karlar Ülkesi* animasyonunu yerel pazarlara daha kolay ve derinden nüfus etmek için 41 farklı dile çevirdiği örneğinde olduğu gibi. (bkz: Bohas, a.g.e., s:39)

⁸⁰⁶ Bohas, a.g.e., s:181

⁸⁰⁷ McGoven, a.g.e., s:353

⁸⁰⁸ Bohas, a.g.e., s:126-148

pratiklerinin animasyonlarda yakalanması, tüketimi de beraberinde getirmektedir. Bu noktada Stuart Hall'ın vurguladığı gibi “tüketim”in gerçekleşmesinde “anlam”ın varlığı bir kere daha önem kazanır. “Anlam”ın bir etkiye sahip olması ancak toplumda karşılık bulan pratiklere eklenmesi ile mümkündür.⁸⁰⁹

Çalışma boyunca “öznelliğin kendisini, güzellik, dürüstlük, bağımsızlık gibi piyasada alınıp satılan bir meta”⁸¹⁰ haline getiren Disney'in “anlam” üzerinden giriştiği mücadelede “mesleki kodlarının politik ve ekonomik statükoyu sağlamaya”⁸¹¹ ve kapitalizmin “sağlıklı kalmasına” hizmet etmeye yönelik bir işleyiş içinde olduğunun görünür kılınmasına çalışılmıştır. Prenseslik anlatıları bağlamında klasik dönemdeki “domestik kadın” temsili gibi postmodern dönemdeki “bağımsız kadın” temsili de kadının sistem için işlevsel kılınmasını amaçlayan kapitalizmin toplumsal cinsiyet söyleminin bir parçası olarak görülmüştür. Disney'in küreselleştirdiği dünyanın bir parçası olan herkes Disney'in “sosyal dünyası”nı paylaşır hale gelmektedir. Disney'in toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına dair işlettiği stratejilerin çözümlenmesi “dünyayı kabaca benzer şekillerde” anlamlandırmanızı sağlayan kavramsal haritaların⁸¹² deşifre edilmesini sağlaması bakımından önemlidir. Yaratılan küresel tüketim toplumunda tüketimden sıyrılmamanın mümkünlüğü giderek zorlaşmaktadır. Öte yandan gerçek “özgürleşme” ihtimali farkına varmakla mümkün görünmektedir.

⁸⁰⁹ Stuart Hall, “Kodlama ve Kodaçım”, **Söylem ve İdeoloji** içinde (309-326), (ed.) Barış Çoban, Zeynep Özarlan, İstanbul: Su Yayınları, 2003, s:309

⁸¹⁰ Bauman, *Küreselleşmiş Tüketiciler Dünyasında Etiğin Şansı Ne?*, s:54

⁸¹¹ Laughy, a.g.e., s:89

⁸¹² Hall, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, s:33

5. SONUÇ:

Günlük hayatı “hoşça vakit geçirme” vaadi ile dolduran popüler kültür ürünlerinin bu işlevi sağlamanın yanında bireyleri farklı ideolojiler bağlamında şekillendirmesi söz konusudur. Disney Şirketi de kurulduğu 1923 yılından günümüze gelinceye kadar, sınırlarını genişlettiği küresel boyutu ile şirketin her döneminde kapitalizmin ve Amerikan ideolojisinin değerlerini işler kılmak üzere ürünler üretmiştir. Disney’in ilk uzun metraj animasyonu *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’den (1937) en güncel örnek *Moana*’ya (2016) kadar prenseslik anlatılarını her dönem üretmeye devam etmesi, bu anlatıların şirkete sağladığı çok yönlü kazancın bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Yaklaşık seksen yıllık bir tarihe yayılan Disney prenseslik anlatıları çalışma boyunca klasik (1937-1959), geçiş (1989-1998) ve postmodern (2009-....) olmak üzere üç döneme ayrılarak analiz edilmiştir. Klasikten postmoderne prenseslik anlatılarındaki toplumsal cinsiyet rollerinin temsilinin Disney Şirketi’nin serüvenine koşut şekilde değiştiği görülmüştür. Çalışmada, küresel varlığı ile çok geniş bir alanda etkinliğini sürdüren Disney’in ürettiği prenseslik anlatıları ile nasıl bir toplumsal cinsiyet inşasına çalıştığı temsil sorunsalı bağlamında incelenmiştir.

Bu kapsamda tezin “Popüler Kültür, Popüler Anlatılar ve Popüler Sinemanın Toplumsal Cinsiyet İnşasındaki Yeri ve Kültürel Etkileri” başlıklı ilk bölümünde, Disney’in de önemli bir yer tuttuğu popüler kültürün anlaşılması amacıyla popüler kültüre ve popüler kültürün kültürel etkilerine dair eleştirel tartışmalara yer verilmiştir. Tez kapsamında Hollywood’un başını çektiği popüler sinemaya dair ağır basan görüş, bu kanaldan gelen ürünlerin toplumsal cinsiyete, sınıfa, ırka ve tüketime dair gerçekleştirdikleri ideolojik biçimlendirme ile birer eğlencelik seyirden fazlasına işaret ettiğiidir. Bununla birlikte popüler sinemada temsile dair dikkat çeken değişimlerin “masum” ya da rastlantısal olmadığı da açıktır. Özelde Disney, genelde popüler sinemanın tamamı, toplumsal cinsiyetlendirme stratejilerinin yanı sıra, daha pek çok açıdan seyircisini bireyci, kapitalist ve burjuva ideolojisine dair içeriklerle kuşatmaktadır ve bu temsillerde yaşanan dönüşümlerin bu hususlardan ayrı düşünülmesi mümkün görülmemektedir.

Ana akım sinemanın değişen sosyo-ekonomik koşullara göre kendisini yenileme stratejisi, uluslararası yönü, devlet eliyle korunması ve pazar ideolojisi bağlamında anlatılarını şekillendirilmesi; Disney Şirketi için de geçerlidir. Bölümün ikinci başlığında, sistemi sürekli işler kılmak üzere işleyen Disney’i ve daha geniş çerçevede Hollywood’u “kültür endüstrisi”nin bir bileşeni olarak okuyan ve filmlerin ideolojilerin sürdürülmesini sağlayan birer araç olarak nasıl işlediğini ortaya koyan Frankfurt Okulu’nun görüşleri aktarılmıştır. Bununla birlikte, popüler kültür ürünlerinin incelenmesinde üretim, dağıtım, tüketim süreçlerine odaklanan ve çalışma için önemli görülen kültürel çalışmalar yaklaşımına da yer verilmiştir.

Bölümün üçüncü başlığında, popüler sinemanın toplumsal cinsiyet rollerine dair işlettiği süreçlerin anlaşılması için öncelikle toplumsal cinsiyet kavramının kendisine yönelik tartışmalara değinilmiştir. Feminist kuramdan aktarılan çalışmalar bağlamında, iktidarın disipline edici uygulamalarının birer uzantısı olarak popüler kültür ürünlerinin bireyleri sisteme söylemler aracılığı ile razı ettiği; kadınlığa ve erkekliğe dair normları da bu amaca göre şekillendirdiği ortaya konmaktadır. Popüler sinemanın “yineleme”ye dayalı toplumsal cinsiyetlendirme projesi uzun bir süre hegemonik erkekliğin inşasına çalışırken diğer yandan kadının stereotipikleştirilmesine hizmet etmiştir. Klasik Hollywood’un seyircisini patriyarkal güce tabiiyete çağırın ve kadını bir arzu ya da nefret nesnesi olarak gösteren anlatısı, feminist film eleştirisinin temel sorunsallarından biri olarak incelenmiştir. Postyapısalcılık, psikanaliz, post-kolonyalizm ve queer teoriyle bağlantılı şekilde kurulan feminist film eleştirisinin sinemaya katkıları bölümün dördüncü başlığında aktarılmıştır. Tez kapsamında yapılan çalışmada, seyirciyi kültürel ürünlerde egemenin değerleri doğrultusunda düzenlenen ideolojik ve biçimlendirici temsil düzenlemelerine karşı güçlendirmeyi hedefleyen feminist film eleştirinin bu değeri paylaşılmaktadır. Bu bağlamda, sinemaya göstergebilimsel yaklaşan ilk feminist eleştirmen Claire Johnston (1973) ile kurama teorik ve pratik katkıları bakımından Laura Mulvey’in (1975) görüşleri, sinemadaki patriyarkal imgelemi deşifre ederek kadınlara bir özgürleşme kapısı açmaları bakımından önemsenmiştir.

Disney’in temsil bağlamında yaşadığı dönüşüm, ana akım sinemanın yaşadığı genel değişimden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda, bölümün beşinci başlığında ele alınan

ve çalışma için önemli olan bir diğler tartışma, toplumsal cinsiyete dair popüler anlatıların genelinde “güncel”lenen temsil sorunsalıdır. Bu sorunsaldan hareketle, ilk olarak temsilin kendisine yönelik çalışmalara yer verilmiştir. “Temsil” Hollywood, Disney ve benzeri kültür üreticileri tarafından iktidarın çıkarlarını işler hale getiren düzenlemeler biçimi olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda önemli sosyo ekonomik, kültürel ve toplumsal kırılmalardan etkilenen temsil, nihai olarak sistemin çıkarlarını korumakla yükümlü kılınmaktadır. Ana akım sinemada kutsanan heteroseksüelliği maskülenin krizine dönüştüren anlatısal düzenlemeler gibi H&M reklamlarında “güzellik miti”nin dışında kalan kadın oyuncuların seçilmesi de kapitalizm için bugün neyin tercih edilir olduğunu tartışmayı mümkün kılan örneklerdir. Popüler kültürün geneline bakıldığında, kadına ve erkeğe dair “güncel” temsiller, neoliberal politikaların feminizm ile giriştiği işbirliğinin bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir. Hollywood gibi Disney’in de toplumdaki değişimlere kendisini uyumlamak üzere işlettiği “ideolojik manevra”da feminist idealleri kendi faydasına devşiren post-feminist söylemin görünürlüğü artmaktadır. Öte yandan özellikle kadının temsilinde yaşanan değişimler, birer “özgürlük” vaadi olarak sunulurken anlatılarda kapitalizmin ideolojisini sürdüren düzenlemeler görünmez kılınmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, özellikle kadın seyircinin zevklerine hitap edecek şekilde tasarlanan ve “chick flicks” olarak anılan filmlerin “kadın sineması”na ait oldukları iması ile “özgür, bağımsız, güçlü” kadın temsilinin ardında kapitalizmin değerleri ile tüketim kültürünün pratiklerini ne şekilde güçlendirdikleri tartışılmıştır.

Popüler sinema ve temsil ilişkisi bağlamında, çalışma için önemli görülen bir diğler konu çocuk seyircinin bu anlatısal süreçler ve düzenlemelerden ne şekilde etkilendiğinin tartışılmasıdır. Çocuğun toplumsal bir kategori olarak kapitalizmin ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirildiği düşünülmektedir. Disney’in animasyonların yanı sıra sunduğu çok yönlü tüketim ve eğlence ürünleri de çocuk kimliğinin “sermaye” için önemini bir kere daha görünür kılmaktadır. Bu bağlam üzerinden çocuk seyirciye odaklanan bölümün altıncı başlığında, genç seyircinin birer tüketici olarak yetiştirilmesine hizmet eden Disney’e yönelik eleştirel çalışmaların yanı sıra (Giroux; 1997, 1998, 1999) şirketin toplumsal cinsiyet, ırk, yurttaşlık, güzellik ve daha pek çok algıya yönelik etkilerini sorunsallaştıran çalışmalara da (Tavin, Anderson; 2003, Asher; 2002) yer verilmiştir. Aktarılan çalışmalar, Disney’in çocukların hayatı

anlamlandırmalarını sağlayan ilk “eğitim” araçlarından biri olarak bireyselliğe, ırka, cinsiyet rollerine ve tüketime dair ilettiği mesajlar ile çocukların algısını “sağlıksız” şekilde biçimlendirdiğini ortaya koyması bakımından önemli görülmüştür.

Verili kültürdeki değerlere uygun şekilde yaratılan ve tutundurulan temsillerin “güncel” popüler anlatılardaki görünümü kadını “özgür, bağımsız, güçlü” göstermektedir. Toplumsal cinsiyet temsillerinin etkilerinin tartışıldığı bölümün son başlığında, bu anlatılarda yaratılan “cinsiyet eşitliği” algısı, toplumsal cinsiyet meselesini tarihsel bağlamından kopartarak yine sistemin aklanmasına hizmet etmesi bakımından tartışılmıştır. Kadını güçlendirirken erkeği kurtarıcılık mitinden uzaklaştıran “güncel” toplumsal cinsiyet temsillerinin popüler sinemadaki görünümü *Stajyer* (2015) filmi üzerinden incelenmiştir. *Stajyer* filmi kadın temsilini sistemin “ihtiyaçları” bağlamında güçlendirirken erkek temsilini de yine aynı amaç ile evcimenleştirmesi bakımından ilginç ve “anamlı” bir örnektir. Popüler sinemada yaşanan bu değişimin görünür kılınması, değişimin Disney prenseslik anlatılarındaki yansımaları ortaya koyması bakımından da gerekli görülmüştür.

Çalışmanın “Küresel Yayılımı Olan Bir Popüler Anlatı Olarak Disney Animasyonlarında Yaratılan ve Tutundurulan Prenses(lik) Temsilleri” başlıklı ikinci bölümünde, popüler bir tür olan Disney prenseslik anlatılarında yaratılan temsillere dair genel bir çerçevenin sunulması amaçlanmıştır. Öncelikli olarak bölümün birinci başlığında inceleme konusu yapılan anlatıların uyarlandıkları masal metinlerinin sözlü kültürden yazılı kültüre geçişteki serüvenleri incelenmiştir. Anaerkil dinamiklere sahip bir anlatı geleneği olan masalın, yazılı kültüre geçme ve özellikle kanonlaşma süreçlerinde ataerkil bir dile bürünerek cinsler arası eşitliği bozan bir anlatsal yapıyı geçtiği görülmüştür. Aktarılan çalışmalar arasında, masala dair olumlu olduğu kadar eleştiriler yaklaşan görüşler de bulunmaktadır. Psikanalitik kuram masala olumlu yaklaşarak onun çocuğun büyüme evresinde karşılaştığı sorunları bilinçdışı bir düzlemde çözüme kavuşturduğunu savunurken; feminist ve neo-Marksist eleştirmenler (Stone, 1975; Zipes, 1983) masalın çocuğu verili kültüre göre şekillendirmesini ve kadını “bağımlı-iyi”/“bağımsız-kötü” formülü üzerinden stereotipleştirilmesini sorunsallaştırmıştır. Öte yandan masalların Disneyleştirilmiş versiyonları, masalların

güçlü sembolik düzenlemelerine zarar verdiği gerekçesi ile masala olumlu yaklaşan çalışmalar (Bettelheim, 1976; Panntaja, 1993) tarafından dahi eleştirilmiştir. Bununla birlikte masalın pasif prenses temsilleri üzerinden kadını “kurban”; cesur prens temsilleri üzerinden erkeği “kurtarıcı” kılarak patriyarkal idealleri aktarmasının yanı sıra burjuva ideolojisine sahip sınıfsal düzenlemelerini tartışma konusu yapan çalışmalar da önemli görülerek incelenmiştir.

Bölümün ikinci başlığında, masal evreninden popüler kültürün farklı formlarına yansıyan romansa, aşka ve iktidara dair düzenlemelerin “ilk görüşte aşk”, “kurtarıcı bekleme” vb. anlatısal kodlar üzerinden değerlendirilmesi yapılmıştır. Popüler anlatılar, kadını ve erkeği şekillendirirken kaynağı masallara ve mitlere dayanan korkulardan, fantezilerden ve arzulardan beslenmektedir. Masalın anlatısal kodlarından beslenen popüler anlatılar uzun süre kadını “bağımlı”, erkeği “kurtarıcı” kılmakla birlikte, postmodern dönem prenseslik anlatıları bağlamında da tartışıldığı üzere, bu düzenlemelerde de değişimlere rastlanmaktadır. Kadını “bağımlı” kılan mitlerle oynanmasının anlatısal kodlardaki karşılığına bakılarak gerçek bir özgürleşme potansiyeli taşıyıp taşımadığı çalışmanın son adımında tartışılmıştır.

İkinci bölümün devamında, prenseslik anlatılarının Disney için fonksiyonunun anlaşılması için öncelikli olarak şirketin yapılanmasına ve tarihsel değişimine bakılmıştır. Prenselerlik anlatılarının “klasik” (1937-1959), “geçiş” (1989-1998) ve “postmodern” (2009-....) olmak üzere üç dönemde incelenmesinde, şirketin yönetsel değişimleri kadar canlandırma sinemasının teknolojik açıdan gelişmesine koşut şekilde çocuk film endüstrisine dahil olan diğer yapım şirketlerinin de etkili olduğu görülmüştür. Walt Disney’in 1923 yılında kurduğu şirket, marka değeri olarak tutundurulmuş “masumiyet” algısını her dönemde kullanarak fakat aynı zamanda “çağdaş” bir görünüm yakalama zorunluluğunu da hissederek yoluna devam etmiştir. Öte yandan Disney Şirketi’nin üretim mantığı her koşulda “tüketilmek” ve Amerikan orta sınıf ideolojisine göre seyircisini şekillendirmek üzerinden işlemektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet temsilleri de dahil olmak üzere, bütün anlatısal düzenlemeler seyircinin beklentileri, ihtiyaçları ve dönemin koşullarına göre farklı görünüm kazanabilmektedir. Öte yandan değişim maskesi altında bütün anlatısal manevralar her koşulda kapitalizmin ideolojisini

sürdürme amacını gütmektedir. Şirketin yerelde olduğu kadar küresel pazardaki tüketilme arzusu da yine şirketin kültürel bir emperyal olarak tüketilme kapasitesini arttırma isteği ile ilişkilidir.

Prenseslik anlatıları da dahil olmak üzere Disney'in bir animasyonu sadece izlenmek üzere üretmediği görülmektedir. Tüketim hareketinin başlangıç noktası olarak görülen animasyonlar, çocuk "tüketici"yi giyim kuşamdan, oyuncaklara, yeme içme alışkanlıklarından görsel yazılı materyallere pek çok farklı kanaldan çapraz promosyon ürünleri ile kuşatmaktadır. Disney üzerine gerçekleştirilen popüler kültür incelemeleri de (King, 1978; Yin, 2011; Stone, 1975; Bruce, 2007; Giroux, 1995) bu bağlamda şirketin insanların davranış, alışkanlık ve düşüncelerini Amerikan orta sınıf ideolojisinin yanı sıra kapitalizmin ideolojisini işler kılmak üzere şekillendirmedeki rolünü ortaya koymaktadır. "Masum" metinler olarak görülen prenseslik anlatıları da kapitalizmin, küreselleşmenin ve Amerikan değerlerinin sürdürmede elverişli "ürün"ler olarak Disney'in her döneminde tercih edilir anlatılar olmuştur.

Disney Şirketi'nin üretimsel, yönetsel ve yapısal özelliklerine dair sunulan genel çerçevenin ve tartışmaların ardından, ikinci bölümün son başlığında prenseslik anlatılarının şirket için önemi ve bu anlatılarda temsile dair yaşanan dönüşümler aktarılmıştır. Yaşanan dönüşüme olumlu yaklaşan çalışmalar (Davis, 2007) olmakla birlikte, prenses temsiline kendisinin en başından itibaren sistemin ihtiyaçlarına göre ve sistemi işler kılmak üzere şekillendiği görüşü (Booker, 2009; Zipes, 2008; Brocklebank, 2000; Martin, Kazyak, 2009) ağır basmaktadır.

Çalışmanın "Disney Prenseslik Anlatılarının Popüler Kültür, Toplumsal Cinsiyet ve Göstergebilim Bağlamında İrdelenmesi" başlıklı son bölümü, prenseslik anlatılarının klasik, geçiş ve postmodern olmak üzere üç ayrı dönemde incelenmesinin öncesinde yöntemin hangi sebeplerle seçildiğine dair genel bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, ilk olarak "anlatı"nın kendisine değinilmiş ve prenseslik anlatılarında "anlam"ın stratejik olarak nasıl inşa edildiğini tartışabilmek üzere Stuart Hall'un görüşlerine yer verilmiştir. Temsile dair inşacı bir yaklaşımı benimseyen Hall (2017) "anlam"ın keşfinde göstergebilimsel yaklaşımı önemsemektedir. Buradan hareketle, prenseslik anlatılarının göstergebilimsel çözümlemesinde tercih edilen Algirdas Julien

Greimas hakkında bilgi verilmesinin ardından anlatılarının üç aşamalı şekilde nasıl çözümleneceği anlatılmıştır. Anlatıların özetlerine ve anlatılarda yer alan önemli karakterlere yer veren birinci aşamada söylem çözümlemesi gerçekleştirilirken ikinci aşamada, Greimas'ın (1985) eyleyensel örneklem modeli uyarınca, anlatıların her biri kendi içinde kesitlere ayrılmıştır. Bu kesitleme işleminde ayrıca Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* (2011) isimli çalışmasında saptadığı 31 işlev kuralına dikkat edilerek hangi karakterin hangi işlev ile sunulduğuna bakılmıştır. Bu dikkat, kadın ve erkek temsillerinin hangi dönemde hangi işlev ile sunulduğunu ortaya koyması bakımından önemsenmiştir. Anlatı çözümlemesinin üçüncü aşamasında ise, yine Greimas'ın geliştirdiği bir diğer metot olarak göstergebilimsel dörtgen modeli tercih edilmiştir. Göstergebilimsel dörtgen modeli, anlatıların derin yapısında kurulan karşıtlıklara dair bir görselleştirme imkânı sunar. Bu sayede anlatılarda karşıtlıklar üzerinden kadına, erkeğe, sınıfa, iktidara ve diğer kategorilere dair nasıl bir “anlam”ın inşa edildiğini ortaya koymak mümkün olmuştur. Yönteme dair açıklayıcı bilgilerin aktarılmasının ardından klasik dönemden başlanarak prenseslik anlatılarının göstergebilimsel çözümlemesi gerçekleştirilmiştir.

Yüzeyden derine doğru “anlam”ın izini süren çözümlemelerin sonunda prenseslik anlatılarının çekildikleri döneme göre, toplumsal cinsiyete dair farklı temsil düzenlemelerini görünür kıldığı görülmüştür. Bu değişim, tartışıldığı üzere, animasyonların çekildikleri dönem ile ilişkili olarak okunabilmektedir. Anlatıların her birinde kurulan karşıtlıkların çekildikleri dönemin ihtiyaçlarına ne şekilde karşılık verdiği görünür kılınmaya çalışılmıştır. Çözümleme esnasında, anlatılara kendi dönemleri bağlamında toplu şekilde de bakılmış ve klasik, geçiş, postmodern dönem içinde ortaklaşan ve ayrışan karşıtlıklar incelenmiştir.

Buna göre, klasik dönemin prenseslik anlatılarındaki toplumsal cinsiyet inşasının “klasik” Disney'in ideolojik yapısını yansıttığı görülmüştür. Walt Disney'in şirketin başında olduğu klasik dönemde üretilen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Kül Kedisi* ve *Uyuyan Güzeller* 1937 ile 1959 yıllarını kapsamaktadır. Walt Disney'in 1923 yılında kurduğu ve yeni CEO Michael Eisner'in 1984 yılında yönetime gelmesine kadarki sürecinde şirket, geleneksel Amerikan orta sınıf ideallerini en somut şekilde temsil

düzeyine taşımıştır. Walt Disney'in anlatılarının “yaratıcı” süreçlerinde de son derece etkili olduğu klasik dönem, bir nevi Disney'in en “beyaz, Anglosakson, Protestan ve muhafazakar” olduğu dönemdir. (Bohas, 2016) Walt Disney, uzun metraj canlandırma filmlerinin ilksel örneklerini verirken bu anlatıların “gerçekçi” bir çizgiye sahip olmasını son derece önemser. Bunun yanı sıra bu dönemde seyircinin verili sosyo-kültürel durumlara uyumlanması görevini üstlenen anlatılarda nostaljik ve kaçışçı bir dil hakimdir. Bu özellikleri ile seyirciyi yakalayan Disney, klasik dönemde çocuk film endüstrisinde söz sahibi olan tek şirket olarak Amerikan çocuk kültürünün “öz”ü olarak görülmüş ve Walt Disney'in ölümüne (1966) kadarki sürecinde bu bağlamda etkinliğini korumayı başarmıştır.

Bu dönemin prenseslik anlatıları; *Pamuk Prenses*, *Kül Kedisi* ve *Uyuyan Güzeli*'nin anlatısal kodlarında -Disney'in en “muhafazakar” dönemi olmasının da bir uzantısı olarak- “iyi x kötü” ve “pasif x aktif” karşıtlıklarının ortaklaştığı ve bu karşıtlıkların kadın temsilleri üzerinden tanımlandığı görülmektedir. Buna göre, domestik, güzel ve “pasif” prensesler anlatıların “iyi” kadın karakterleri olarak ödüllendirilirken; iktidarı ele geçirmeye çalışan, kıskanç ve “aktif” kadın karakterler; cadılar ve üvey anneler “kötü”lükleri nedeniyle anlatıların sonunda cezalandırılmaktadır. Anlatılar arasında farklılık gösteren karşıtlıklar ise, spesifik olarak anlatıların çekildikleri zamanın koşulları ile ilişkili olarak okunabilmektedir. Örneğin; Büyük Buhran sonrası seyirci ile buluşan *Pamuk Prenses*'te (1937) “umut x korku” karşıtlığı görünür olmakla birlikte; ekonomik büyüme döneminde çekilen ve küçük burjuvaziyi oluşturmayı amaçlayan *Kül Kedisi*'nde (1950) “soylu x sıradan” karşıtlığı dikkat çekmektedir. Öte yandan, anlatıların hepsinde ortaklaşan bir diğer düzenleme, Amerika'nın bolluğun ve fırsatların diyarı olarak mitleştirilmesidir. Bunun en açık örneği, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'de Büyük Buhran sonrası “başına buyruk iş gücü” ile aslında zıtlık oluşturan cücelerin temsilinde hissedilir (Zipes, 1995). Madenlerinden çıkardıkları sayısız değerli taş ile cüceler, o dönem popüler anlatılarda düzeni sorgulanmaz kılan temsil düzenlemelerinden birini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, klasik dönemde masallardan farklı olarak anlatılara eklenen ve dikkat çekici şekilde uzatılan sahnelerde “evlilik”in en önemli “işlev” olarak kurgulandığı görülür. *Kül Kedisi*'nde Kral ve Prens arasında kurulan “sorumluluk x aşk” karşıtlığında Kral oğlunu yuva kurmaya teşvik ederken Prens

“aşk peşinde koşan sorumsuz biri” olarak anılır. Bu düzenlemenin de yine 1950’lerdeki popüler anlatılarında sıkça rastlanılan II. Dünya Savaşı’ndan dönen erkekleri eve çekme ve aile babası yapma sorumluluğunun bir uzantısı olarak yorumlamak mümkündür. Üstelik *Kül Kedisi*, Sindirella temsili üzerinden bunu başaran kadın seyirciye sınıf atlamayı da vadetmektedir.

Disney, *Uyuyan Güzel*’den (1959) sonra uzun bir süre prenseslik anlatılarına ara verir. Walt Disney’in ölümü ile şirketin özellikle animasyon bölümünde bir gevşeme ve gerileme söz konusu olur. Walt Disney’in ailesi bu süreçte şirketin dönüşmesini reddeden muhafazakâr eğilimler gösterirken; Disney’in “klasik” çizgisine yönelik eleştiriler de giderek artar. 1984 yılında Paramount Picture’ın CEO’su Michael Eisner’in şirketin başına gelmesi ile Disney’de yeni bir dönem başlar. Prenselerlik anlatıları bağlamında “geçiş dönemi” olarak anılan bu süreç, aynı zamanda şirketin sınırlarının küresel piyasada genişlediği döneme de denk gelmektedir. Eisner’in yönetimindeki Disney, Steven Spielberg, Tim Burton gibi isimlerin liderliğinde ebeveyn eşliğinde (PG) seyredilen çocuk filmleri yaparak pazar odaklı üretimler gerçekleştirmeye başlar. Yine bu süreçte televizyon şovlarının yapılmaya başlanması, tema parklarının açılması ve animasyonlardan beslenen çok yönlü tüketim mallarının piyasaya sürülmesi söz konusu olur.

Geçiş döneminin ilk prenseslik anlatısı 1989 yılında yayınlanan *Küçük Deniz Kızı* olurken, dönemin son prenseslik anlatısı 1998’de seyirci ile buluşan *Mulan*’dır. Bu dönemin prensesleri (1989-1998) klasik dönem prenseslerinden farklı olarak kendilerine çizilen sınırları çeşitli şekillerde zorlayan karakterler olarak dikkat çeker. Temsil bağlamında yaşanan bu dönüşüm, Disney’in kadını stereo-tipik şekilde temsil eden klasik anlatılarının 1960’lardan itibaren sıklıkla eleştirilmesi ve kadının toplumda değişen konumu ile ilişkili görülmektedir. Disney’in yapımcıları ve senaristleri bu dönemde “pasif” ve “domestik” kadın temsiline artık iş yapmayacağını; bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin temsilinde bir “güncelleme” yapılması gerektiğini düşünmüştür (Stover, 2013).

Eisner döneminde, gişede iyi iş yapan diğer animasyonların yanında -örneğin, *Aslan Kral* (The Lion King, 1994) şirkete 968 milyon dolar kazandırmıştır- yaklaşık on

yla sığdırılan beş prenseslik anlatısı ayrıca dikkat çekmektedir. Geçiş döneminde seyirci ile buluşan *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Güzel ve Çirkin* (1991), *Alaaddin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) yerel pazarın yanı sıra küresel piyasada da iyi iş yapmıştır. *Alaaddin* (1992) yayınlandığı yıl 500 milyon doları aşan kazancı ile dünya genelinde en yüksek kar elde eden film olurken (disney.wikia.com); geçiş döneminde ayrıca *Küçük Deniz Kızı*'ndan itibaren animasyonların gişede olduğu kadar yaygınlaşan ev içi videoları ile de şirkete kazanç sağlamaya devam etmesi gündeme gelmiştir.

Disney için kazançlı bir döneme işaret eden geçiş dönemi prenseslik anlatılarının anlatsal kodlarında ise “iyi x kötü”, “maskülen x feminen” karşıtlıkları ortaklaştığı görülmektedir. Klasik dönemde kadının “pasif” ve “aktif” temsili üzerinden “iyi x kötü” karşıtlığını tanımlayan anlatsal düzenleme; bir diğer ifade ile “aktif” kadının “öteki” olarak temsili, geçiş döneminde zayıflar. Geçiş döneminde “aktif”liği ile cezalandırılan tek kadın karakter, Kral Triton’a karşı iktidarı ele geçirmek isteyen *Küçük Deniz Kızı*'ndaki deniz büyücüsü Ursula'dır. Buna karşın yine *Küçük Deniz Kızı*'ndaki Ariel'den itibaren prenseslerin de “aktif”leşmesi söz konusudur. Fakat anlatsal düzenlemeler prenseslerin “aktif”liğini kişisel merak ve romantik bağlam ile ilişkilendirir. Ayrıca prensesler bu nedenle başlarına açtıkları sorunlardan hep “ideal erkek”lerin ya da özellikle geçiş döneminde otoritesi arttırılan “baba” figürlerinin yardımı ile kurtulurlar.

Geçiş dönemi anlatılarını post-feminizm bağlamında inceleyen çalışmalar (Stover, 2013; Henke, Umble, Smith, 1996) prensesin bu yeni temsilinin kadına dair “gerçek” bir özgürlük imkanı yaratmadığı konusunda hemfikirdir. Göstergibilimsel analizin ortaya koyduğu “maskülen x feminen” karşıtlığının bütün anlatılarda ortaklaşması da bu veriyi destekler. Anlatılarda feminen karakterlerin, maskülenin otoritesini ya da çizdiği sınırı aşmaya çalıştıklarında karşılaştıkları zorluk yine maskülenin yardımı ya da kararı ile çözülmektedir. Masküleni sıklıkla “emreden, yasa koyan, hükmeden” şeklinde tanımlayan anlatılar, femineni anlatının sonunda “geleneksel” rollerine döndürerek “itaat eden, yasaya uyan” şeklinde temsil etmektedir.

Geçiş dönemi anlatılarda “iyi x kötü” karşıtlığı, “ideal erkek”i ya da “öteki” kültürler karşısında Amerika'nın “iyi”liğini pekiştirmek için kullanılmaktadır. Bu

bağlamda dönemin anlatılarında “kötü” sıklıkla “ideal”in dışında kalan erkekler ya da “kültür”ler olur. *Alaaddin* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) küreselleşen Disney’in geçiş döneminde üretim bağlamında da “çok kültürlü” bir görünüm kazanmasını sağlar. Fakat anlatısal düzenlemeleri ile bu çok kültürlü görünümün ardında aslında Amerikan ve diğer bütün kültürleri içine alan “iki kültürlülük” yatmaktadır. Göstergibilimsel analize göre, *Aladdin*’de (1992) Arap kültürü, *Pocahontas*’ta (1995) yerlilerin kültürü, *Mulan*’da (1998) ise bir bütün olarak Doğu kültürüne dair farklılıklar “daha az saygın” şekilde temsil edilerek “öteki”leştirilir ve Amerikan kültüründen ayırıştırılarak birer aksaklık olarak sunulurlar. Adı geçen anlatılar Disney’in ideolojik tercihlerini yansıtan bir kültür algısı yaratmalarının yanı sıra “tarihsel gerçeklik” ile de oynamaktadır. Bu bulgular, Disney’in küresel egemenliği ve izleyici kitlesinin çoğunluğunu oluşturan çocuk seyirci düşünüldüğünde, yaratılan yanlış algıyı ve düşünme biçimlerini daha da sorunlu kılmaktadır.

Bu bağlamda amacı her koşulda daha fazla seyirciye ulaşmak olan Disney’in geçiş dönemindeki değişimi, prenseslik anlatılarında statik bir temsil düzenlemesine başvurulmadığına açıklık getirmekle birlikte, bu anlatıların ideolojik düzenlemeleri bağlamında daha “masum” ya da “zararsız” bir hale bürünmediklerini; tersine, şirketin geçen zaman içinde hem anlatısal hem de teknolojik gelişkinlik bakımından daha “girift” bir canlandırma sinemasına imza attığını ortaya koymaktadır.

Michael Eisner’in yönetimindeki geçiş döneminde, Disney hem küresel pazardaki yayılımını başarı ile sürdürür hem de gişede iyi işler yapan animasyonlar yapar. Fakat 90’ların sonundan itibaren Disney’in gişedeki başarısı düşer ve süreç içinde şirketin “yaratıcı” krizleri yaşaması da söz konusu olur. Disney, ayrıca 1990’larda çocuk film endüstrisine katılan yeni şirketlerin süreçlerinden de etkilenir. Lucasfilm’in küçük bir departmanı iken 1986 yılında Steve Jobs’un satın aldığı ve Pixar adını verdiği stüdyo, canlandırma sinemasının dijitalleştirilmesinde son derece etkili olur. John Lasseter, Ed Catmull ve Alvy Ray Smith gibi isimlerin yer aldığı Pixar Stüdyosu’nun 1988 yılında yaptığı *Teneke Oyuncak*, Oscar kazanan ilk kısa animasyon olarak hem Disney’de hem de sektörün genelinde bir hareketlilik yaratır. Pixar, teknolojik gelişkinliği ile dikkat çekerken 2001 yılında *Shrek*’i yaratan DreamWorks anlatısal düzenlemeleri ile seyirciyi

şaşırtmayı başarır (Booker, 2009). Disney karakterlerinin çok sayıda parodisini sunan *Shrek*, Disney'in ilerleyen zamanlarında anlatısal düzenlemelerinde önemli değişiklik yapmasına neden olur. Bununla birlikte Disney'in tüketilir kalması için sosyal değişimlere uyumlanması ve seyircinin değişen zevklerini yakalaması da bir zorunluluk olarak belirir.

Sektördeki “biriciklik” durumunun sarsılması Disney yönetiminin yeni bir hamle yapması zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Bu nedenle 2005 yılında, Michael Eisner'in yönetimine son verilir ve yeni CEO olarak Bob Iger seçilir. Iger, 2006 yılında Steve Jobs ile anlaşmaya giderek Pixar'ı satın alır (Bohas, 2016). Pixar'ın satın alınması sadece canlandırma sinemasına teknolojik gelişkinlik kazandırması ile ilişkili değildir. Disney, bu hamlesi ile aynı zamanda yeni “yaratıcı” zekası John Lasseter'i de bünyesine dahil ederek tüketim kanallarını açacak “hit” animasyonlar yapmanın yolunu açmış olur. John Lasseter, prenseslik anlatıları da dahil olmak üzere, şirketin postmodern olarak adlandırılan ve bugün de devam etmekte olan yeni sürecinde bütün anlatıların “yaratıcı” evrelerinde etkili şekilde yer alır.

Prenseler anlatıları bağlamında bu sürecin ilk örneği 2009 yılında yayınlanan *Prenseler ve Kurbağa* olur. Yaklaşık on yıl aradan sonra yeniden prenseslik anlatılarına dönen Disney'in bu hamlesi, inceleme konusu yapılan bu anlatıların şirket için önemini bir kere daha göstermektedir. Öte yandan özellikle *Shrek*'in (2001) Disney prenseslerinin parodilerini yaratan karakterleri ile çekmiş olduğu ilgi, Disney'in *Prenseler ve Kurbağa*'dan (2009) itibaren kendi anlatısal pratiklerine “meydan okuyan” düzenlemelere gitmesi sonucunu doğurmuştur.

Disney'in seyredilir kalma çabasının sonucunda, postmodern prenseslik anlatıları; *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012), *Karlar Ülkesi* (2013) ve *Moana*'da (2016) toplumsal cinsiyet temsilleri de dahil olmak üzere pek çok farklılık dikkat çeker. Bu dönemin prensesleri kimi zaman kendi işlerini kurmak isteyen kimi zamansa evlilik kurumuna karşı çıkan karakterler olarak temsil edilirken erkek temsillerinde de ciddi değişimler yaşanır. Prenseler anlatıları bağlamında erkeğin en “ideal” şekilde temsil edildiği geçiş döneminden sonra, postmodern dönemde erkeklerin sorumsuz, pasif ya da daha az “çekici” şekilde temsili söz konusu olur. Anlatısal bağlamda ise, bu dönemin prenseslik

anlatılarında geçmiş anlatıların “zayıf” yönlerini açık çeken yeni düzenlemeler ile seyircinin dikkatinin “canlı” tutulduğu görülmektedir.

Göstergebilimsel analiz bağlamında postmodern dönemin bütün anlatılarında “feminen x maskülen” ve “duygu x mantık” karşıtlıklarının bulunduğu saptanmıştır. Anlatılara “ironik” bir ton kazandırılan ve “ilk görüşte aşk”, “aşk öpücüğü” gibi mitlerle oynanılan bu dönemde en görünmez düzenleme, bu karşıtlıklar üzerinden kadına ve erkeğe yüklenen işlevlerde yatmaktadır. Anlatılarda birer kadın kahramana dönüşen prensesler üzerinden “feminen”lik “sabır, cesaret, zeka” gibi güçlü özelliklerle ilişkilendirilirken bir yandan da “duygu” ile özdeşleştirilir. “Kayıtsız, sorumsuz, pasif, güvenilmez” şeklinde temsil edilen erkek karakter üzerinden ise “maskülen”lik “mantık” ile ilişkilendirilerek temsil edilir. Bu ilginç anlatsal düzenlemeye ek olarak, *Prens ve Kurbağa*’da Tiana, *Karmakarışık*’ta Rapunzel, *Karlar Ülkesi*’nde Anna ve son örnekte ise Moana, çıkmak zorunda oldukları yolculukta, kendilerine rehberlik etmeleri için olumsuz özellikleri görünür kılınan erkek karakterlere muhtaç şekilde kurgulanırlar.

Postmodern dönem prenseslik anlatılarında, Propp’un saptadığı 31 işlevden biri olan “bir rehber eşliğinde çıkılan yolculukta”ki “rehber” her anlatıda ortak şekilde erkek karakterler olmaktadır. Bu bağlamda, postmodern dönemin toplumsal cinsiyetin temsili bağlamında en “ideolojik” düzenlemesi, “özgür” kadın temsiline anlatıların alt kodlarında yine “bağımlı” şekilde inşa ediliyor olmasıdır. Bununla birlikte, anlatılarda prenseslere kendilerine “yol gösteren” erkekleri “iyi etme” sorumluluğu da yüklenmektedir. *Prens ve Kurbağa*’da “sorumsuz ve kendini beğenmiş” Prens Naveen’in, *Karmakarışık*’ta “hırsız” Flynn’ın, *Karlar Ülkesi*’nde “üşengeç” Kristoff’un, Moana’da ise “lanetlenmiş” eski Tanrı Maui’nin hikayenin kesitlerindeki değişimi üzerinden anlatılarda “ortak” şekilde tekrarlanan mesaj; “sebat” ve “sevgi” ile erkeğin “mükemmelleştirilebilir” olduğu fikridir.

Disney’in klasikten postmoderne toplumsal, ırksal ve sınıfsal anlamdaki “muhafazakar” eğiliminin şirketin kendi süreçlerinden etkilenerek esnemesi söz konusu olmakla birlikte; yine de şirketin beslendiği ideoloji bağlamında anlatıların “seçilmiş” olanın, “beyaz” olanın ve patriyarkal düzenin tarafında olduğu görülmektedir. Bunun en “ironik” örneği, *Prens ve Kurbağa*’da kurulmuş olan “seçilmiş”e işaret eden “üst sınıf”

karşıtlığı ile “sıradan” ile ilişkilendirilen “alt sınıf” karşıtlığıdır. İşçi bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen “çalışkan” Tiana kendi restoranını açabilmek için Kurbağa Prens’i öpse de gerçek bir prenses olmadığı için -ya da ait olduğu “sınıf” nedeniyle- kurbağayı prenses çeviremez ve kendisi de kurbağaya dönüşür. Tiana’nın yeniden insan olabilmek için kurbağa Prens Naveen ile çıktığı yolculukta, kendi işine dair olan ilgisi hikayenin kesitleri ilerledikçe romantik bir bağlam kazanır ve Prens Naveen’e yönelir. Anlatının sonunda ise, bir kurbağa bile olsa prens ile evlendiği için sınıf atlar ve öpücüğü kurbağayı insana dönüştürecek “anlam”ı kazanmış olur. Tiana’nın sınıf bağlamında yaşadığı dönüşüm, anlatının sonunda ona ayrıca ilk hayali olan kendi restoranına açma imkanını da sunar.

Prens ve Kurbağa’da ırkın temsili bağlamında kendi geleneğini “aşar” görünen Disney, Tiana’nın restoran açma hayali ile aslında hem neoliberal politikanın kadına dair mesajını çoğaltmakta hem “sınıf”ın dönüştürücü gücüne dair düzenlemesi ise “Disney bilgisi”ni (Disney-knowledge) üretmeye devam etmektedir. Bu bağlamda prensesler üzerinden inşa edilen ve dönemlere göre farklı rol modeller öneren temsil düzenlemelerinin çalışma boyunca gündeme getirildiği üzere masum ya da rastlantısal olmadıkları da bir kere daha tespit edilmektedir.

Öte yandan değişen temsil düzenlemeleri, Disney’in sistemin sürdürülmesine hizmet eden ideolojik yapılanmasını da ortaya koymaktadır. Çalışmanın son başlığında, eylemsel örneklem ile prenseslerin anlatıların kesitlerinde “özne” olma durumlarında “nesne”lerinin neler olduğunun incelenmesi, Disney’in Amerikan değerleri ve kapitalizmin ideolojisini işler kılarken hangi dönemde hangi temsil düzenlemelerini tercih ettiğini görünür kılmıştır. Örneğin, klasik dönemin ilk prensesi olan Pamuk Prenses’in “gönderen”lerinin “hayatta kalmak” ve “barınma ihtiyacı” olması Buhran Dönemi seyircisinin duygusal olarak ilişki kurmasını sağlaması bakımından tercih edildiği görülmektedir. Anlatıda dikkat çekici şekilde korkuya kapılmanın her şeyi daha kötü yapacağı mesajı vardır. Ayrıca anlatının sonundaki “sonsuz kadar mutlu yaşadılar” mesajı romantik bağlamdan ziyade sıkıntı içindeki seyirciye umut aşılacak içindir. Öte yandan Pamuk Prenses’in “barınma ihtiyacı”nın, masal metninden epey farklı olarak cüceler için “temizlik ve yemek yapma” koşuluna bağlanması ve bunun sonucunda ev

içinde kazandığı “iktidar” dönemin “doğru kadın” temsilinin bir uzantısı olarak işlerken yine ideolojik bağlamda Disney-bilgisini üretmektedir.

Masalların Disneyleştirilme süreçleri üzerinden, prenseslik anlatıları bağlamında “Amerikan rüyası”nın nasıl sürdürülebileceğini tartışmak da mümkün hale gelmektedir. Bu bağlamda çalışma boyunca masalların uyarlanma süreçlerinde “uzatılan sahneler”e de dikkat edilmiştir. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’de Pamuk Prenses üzerinden kadının “iktidar” alanı olarak “ev”i; çalışkan cüceler üzerinden erkeğin iktidar alanı olarak “iş”i tanımlanmaktadır. Cücelere nasıl daha temiz ve düzenli olacaklarını öğreten Pamuk Prenses, dönemin “doğru kadın”ının temsili olarak aslında kadın seyirciye erkeği nasıl medenileştireceğini öğretmektedir. Medenileşmeye yönelik düzenlemeler ayrıca 1930’larda Amerika’ya gelen göçmenlerin eğitilmesi amacını da taşımaktadır (Alatlı, 2009). Bu örnekler kendisini “Amerikan değerleri”ni korumaya adanmış Walt Disney’in hayatta ve şirketin başında olduğu klasik dönem anlatılarında, dönemin diğer popüler anlatıları gibi “politik açıdan doğru” (politically correct) olma zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmanın son başlığında, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’de olduğu gibi devam eden bütün prenseslik anlatılarının uyarlandıkları masallardan ne şekilde ayrıştıkları; bir diğer ifade ile Disneyleştirilme (Disneyfield) süreçleri de incelenmiştir. Klasik dönemde Disneyleştirilme süreçlerinin, düş ve kaçış fantezisi ile evlilik kurumunun inşasına çalıştığı görülmüştür. “İdeal” kadının bağımlı roller üzerinden tanımlanmasını sağlayan pasif ve domestik prenses temsilleri, yine dönemin tarihsel, ekonomi ve toplumsal durumu ile ilişkili olarak okunmuştur. Evliliğin bir sınıf atlama aracı olarak kurgulandığı ilk prenseslik anlatısı 1950 tarihli *Kül Kedisi*’dir. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’de seyirciyi umutlu kılmak için kullanılan “sonsuz kadar mutlu yaşadılar” miti, *Kül Kedisi*’nde kadının eve bağlanması için kullanılmıştır. Disney’in II. Dünya Savaşı’ndan dönen ve işlerini geri isteyen erkekler için geliştirdiği iddia edilebilecek bu anlatısal düzenlemenin farklı popüler anlatılarda annelik kurgusu üzerinden işleyen versiyonları da bulunmaktadır. Fakat nihai olarak Disney’in klasik dönemini de kapsayan 1930-1950 tarihleri arasında sistemin ideal olarak tanımladığı kadın temsilinin “domestik ve pasif” olduğu açıktır.

Geçiş dönemine gelindiğinde ise ikinci dalga feminizmin de etkisinin olduğu toplumsal değişimler ile toplumsal cinsiyet rollerinde bir “güncelleme” söz konusu olmaktadır. Çalışmada bu değişim, feminist idealleri kadın kimliğini birer tüketici olarak inşa etmek üzere kullanan post-feminizm bağlamında tartışılmıştır. Yukarıda da aktarıldığı gibi, Eisner’in yönetime gelmesi ile 1980’lerde küresel piyasaya açılan Disney’de klasik dönem prenseslik anlatısının iş yapmayacağı öngörüsü ile yeni anlatısal düzenlemelere gidilmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında yaşanan dönüşümde, 1980’lerde yükselişe geçen neoliberalizmin “bireysel güçlenme” mottosu üzerinden feminizmin ideallerini kendi çıkarlarına devşirmeyi keşfetmesi de etkili olmuştur. Bu bağlamda, geçiş döneminde “feminizmin dilini sömüren Pazar ekonomisi”nin birer uzantısı olarak prenseslere “sözde” özgürlük alanları tanınırken bunu dengelemek üzere klasik dönemin isimsiz “beyaz atlı prens”lerinin yerini “ideal erkek”ler almıştır. Bu dönemde ayrıca prenseslerin arzularının “onay makamı” olarak baba figürünün otoritesinin artırılması da dikkat çekmektedir. Geçiş döneminde küresel piyasadaki etkinliğini de arttıran Disney, *Pocahontas* (1995) ve *Mulan* (1998) gibi karakterler ile o dönem için “güçlü” kadın temsilleri sunduğunu ilan eder. Öte yandan bu temsillerin “pazar”a indirdiğinde “güçlü” algılarının silinerek prenses çizgisine çekilmeler ve o şekilde “tüketim”e sunulmaları söz konusu olur. Bu da bahsi geçen temsillerin olumlu etkilerinin “muhtemel” olma ihtimalini zayıflatmaktadır.

Yine geçiş döneminin Disneyleştirilmiş masallarından *Alaaddin* (1992) ve *Mulan*’da (1998) kadının Doğu kültüründe “ikincil” konumda olduğu anlatısal düzenlemeler ile vurgulanmaktadır. Anlatısal düzeydeki bu “tercih”i, Bush yönetiminin Afganistan ve Irak’a demokrasi götürdüklerini iddia ederken aslında oradaki kadınları düşündüklerini öne sürmeleri ile ilişkili olarak okumak mümkündür. Disney, bu düzenleme ile bir anlamda feminizmi emperyal projesinin bir parçası olarak kullanan Amerikan ideolojisinin canlandırma sinemasındaki ayağı olarak işlemektedir. Bu bulgular, feminizmin dilini sömüren “pazar” ekonomisinin geçiş döneminde Disney’de ne gibi karşılıkları olduğunu ortaya koymasından önemlidir.

Postmodern döneme gelindiğinde, ilk prenses Tiana’nın “nesne”sinin “kendi restoranını açmak” olması örneğindeki gibi, kadının sosyal düzen içinde değişen

rollerinin yine Disney evrenine taşındığı görülmektedir. Popüler anlatıların çeşitli ideolojik düzenlemeler ile kadın seyircinin kendisini “otonom” bir “birey” olarak hissetmesini sağlayarak piyasa ekonomisine katılmaya “davet etmesi” sadece Disney prenseslik anlatıları ile sınırlandırılmaz. Kadınları kendi işlerini kurmaya cesaretlendiren pek çok popüler anlatı, bunu özgürlüğe ve eşitliğe giden bir yol olarak sunmaktadır. Öte yandan ekonomik liberalleşme ile aslında kadınların büyük çoğunluğunun adil olmayan iş koşulları altında ezildiği gizlenmektedir. En güncel H&M reklamında kadını belli güzellik ölçütlerine hapseden algıyı eleştirir şekilde farklı kilodan ve renkten kadınların kendileri ile barışık halleri görünür kılınır. “Özgürlük” ve “eşitlik” vurgusunu taşıyan reklamın arka planında, H&M’nin Türkiye’de ucuz iş gücü oluşturması nedeniyle Suriyeli kadınları çalıştırması söz konusudur (Gemma, 2016).

Disney, postmodern döneminde bu eşitsizliği “ironi”nin arkasına gizler. *Prenses ve Kurbağa*’da Tiana’nın ait olduğu renk ve sınıf nedeniyle dönüştürücü güce sahip olamayışı anlatı içinde “sevimli” sayılabilecek bir şaşırtma olarak kurgulanırken; *Karmakarışık* (2010), *Karlar Ülkesi* (2013) ve *Moana*’da (2016) kadın kahramanların erkekleri “yola getirmek” için harcadıkları “çaba” da sevimlileştirilerek anlatı içinde sorgulanmaz kılınır. Hikayelerin ve mitlerin parçalandığı, anlatısal düzenlemelerin giderek giriftleştiği postmodern dönemde, Disney’in hem kültürel kapitalizmi hem de sorgulanması giderek güçleşen düzenlemeler ile toplumsal cinsiyete dair eşitsizliği sürdürdüğünün ortaya konması çalışma için son derece önemlidir. Nihai olarak, geçirdiği bütün yönetsel, temselsel ve anlatısal değişimler ile Disney kapitalizmin ihtiyaçlarını her zaman gözetirken sınıfa, ırka ve cinsiyete dair Disney bilgisini de üretmeye devam etmektedir. Klasik dönemde “pasif” kadın temsilinden fayda sağlayan “sistem” ve Disney, postmodern dönemde “bağımsız” kadının promosyonunu yapar hale gelmiştir. Disney prenseslik anlatılarının, tüketimin anahtar figürü olarak görülen -genç- kadın seyircinin ilgisini taze tutmak ve kârlılığını sabitlemek için sürekli yenilenen anlatılar olmaya devam edeceğini öngörmek de mümkündür.

Anlatıların derin yapısındaki düzenlemelerin de ortaya koyduğu üzere, temsil bağlamında yaşanan değişimin kadın seyirciye gerçek bir özgürleşme imkânı sunmadığını; tersine yeni anlatısal düzenlemeleri ve teknolojik bakımdan kazandığı

gelişkinlik ile Disney'in ideolojik düzenlemelerinin muhtemel olumsuz etkilerini fark etmenin giderek zorlaştığı görülmektedir. Çalışmada anlatılardan türetilen ve pek çok farklı kanaldan tüketime sunulan ürünlerin Disney'in ideolojisini çoğaltırken; hayatları, alışkanlıkları ve düşünme biçimlerini kapitalizmin idealleri bağlamında şekillendirdiği görünür kılınmak istenmiştir.

Prenseslik anlatıları klasikten postmoderne, her dönem Disney için karlı anlatılar olmakla birlikte, bu anlatıların izlenme oranları özellikle postmodern dönemde çok ciddi rakamlara ulaşmıştır. Yerel pazarlara daha kolay nüfus edebilmek için 41 farklı dile çevrilen *Karlar Ülkesi*'nin (2013) dünya genelinde 1,277 milyar dolar elde etmesi bu anlatıların etkilerinin de giderek daha geniş bir alana yayıldığını ortaya koyması bakımından önemlidir. Öte yandan, çalışma boyunca tartışıldığı üzere, bu anlatıların hiçbir zaman sadece birer animasyon olarak algılanmaması gerekmektedir. Çocuk seyirci tarafından defalarca seyredilen ve “tüketilen” bu anlatılar, “ilk eğitmen” rolü ile çocukların zihinlerini şekillendirmede son derece etkilidir. Toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra, çocuk seyirciye sınıfa, ırka, başarıya ve mutluluğa dair sunduğu temsiller ile, prenseslik anlatıları bir anlamda çocukların kendi özlendirme ve kültürlerinde mevcut bulunan “otantik”likliği öldürmekte ve bunun yerine “yabancı” değerleri koymaktadır. Çocuğun kendisi ile arasına mesafe koymasına ve pek çok anlamda özgürlüğünden olmasına neden olan prenseslik anlatılarının yanı sıra, Disney'in bütün üretim süreçlerine ve ürünlerine karşı hem ailelerin hem de eğitimcilerin eleştirel bir bakış açısı kazanarak, çocukları bu anlamda medya okuryazarlığı ile tanıştırmaları son derece önemlidir. Bitirirken çalışmanın anlatı çözümlemesine dayanması bakımından yöntem olarak sonraki çalışmalara örnek oluşturması umulmakla birlikte, popüler kültür yelpazesinde yer alan bir kültürel malzemeyi inceleme konusu yapması sebebiyle medya okuryazarlığı literatürüne de katkı sağlaması ümit edilmektedir.

EKLER

EK 1: Tezde yer alan animasyonların künyeleri

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937):

Yönetmen: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey
Yapımcı: Walt Disney
Senaryo: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard
Oyuncular: Roy Atwell, Stuart Buchanan, Adriana Caselotti, Eddie Collins
Müzik: Frank Churchill, Leigh Harline
Bütçe: \$ 1,488,423
Gelir: \$ 416,000,000
Süre: 83 dakika

Kül Kedisi (1950):

Yönetmen: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske
Yapımcı: Walt Disney
Senaryo: Ted Sears, Bill Peet, Erdman Penner, Winston Hibler
Oyuncular: Ilene Woods, Eleanor Audley, Verna Felton, Claire Du Brey
Müzik: Paul J. Smith, Oliver Wallace
Bütçe: \$ 3 milyon
Gelir: \$ 263,600,000
Süre: 75 dakika

Uyuyan Güzел (1959):

Yönetmen: Clyde Geronimi
Yapımcı: Walt Disney
Senaryo: Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet
Oyuncular: Mary Costa, Bill Shirley, Eleanor Audley, Verna Felton
Müzik: George Bruns, Jack Lawrence, Tom Adair
Bütçe: \$ 6 milyon
Gelir: \$ 51,600,000
Süre: 76 dakika

Küçük Deniz Kızı (1989):

Yönetmen: Ron Clements, John Musker
Yapımcı: John Musker, Howard Ashman
Senaryo: Ron Clements, John Musker, Howard Ashman, Gerrit Graham
Oyuncular: Jodi Benson, Christopher Daniel Barnes, Pat Carroll, Jason Marin
Müzik: Alan Menken
Bütçe: \$ 40 milyon
Gelir: \$ 211,343,479
Süre: 82 dakika

Güzel ve Çirkin (1991):

Yönetmen: Gary Trousdale, Kirk Wise

Yapımcı: Don Hahn

Senaryo: Linda Woolverton, Roger Allers, Brenda Chapman, Chris Sanders

Oyuncular: Paige O'hara, Robby Benson, Richard White, Jerry Orbach

Müzik: Alan Menken, Howard Ashman

Bütçe: \$ 25 milyon

Gelir: \$ 424,967,620

Süre: 85 dakika

Alaaddin (1992):

Yönetmen: Ron Clements, John Musker

Yapımcı: Ron Clements, John Musker

Senaryo: Ron Clements, John Musker, Ted Elliott

Oyuncular: Scott Weinger, Robin Williams, Linda Larkin, Jonathan Freeman

Müzik: Alan Menken, Howard Ashman, Tim Rice

Bütçe: \$ 28 milyon

Gelir: \$ 504,050,219

Süre: 90 dakika

Pocahontas (1995):

Yönetmen: Mike Gabriel, Eric Goldberg

Yapımcı: James Pentecost

Senaryo: Carl Binder, Susannah Grant

Oyuncular: Irene Bedard, Mel Gibson, David Ogden Stiers, John Kassir

Müzik: Alan Menken, Stephen Schwartz

Bütçe: \$ 55 milyon (tahmini)

Gelir: \$ 346,079,773

Süre: 81 dakika

Mulan (1998)

Yönetmen: Tony Bancroft, Barry Cook

Yapımcı: Pam Coast, Robert S. Garber, Kendra Haaland

Senaryo: Rita Hsiao, Chris Sanders, Philip LaZebnik

Oyuncular: Miguel Ferrer, Harvey Fierstein, June Foray, James Hong

Müzik: Jerry Goldsmith

Bütçe: \$ 90 milyon

Gelir: \$ 304,320,254

Süre: 87 dakika

Prenseler ve Kurbağa (2009)

Yönetmen: Ron Clements, John Musker
Yapımcı: John Lasseter, Peter Del Vecho
Senaryo: Ron Clements, John Musker, Rob Edwards, Greg Erb, Jason Oremland
Oyuncular: Anika Noni Rose, Bruno Campos, Keith David
Müzik: Randy Newman
Bütçe: \$ 105 milyon
Gelir: \$ 267,045,765
Süre: 97 dakika

Karmakarışık (2010)

Yönetmen: Nathan Greno, Byron Howard
Yapımcı: John Lasseter, Roy Conli, Glen Keane
Senaryo: Dan Fogelman
Oyuncular: Mandy Moore, Zachary Levi, Donna Murphy
Müzik: Alan Menken, Glenn Slater
Bütçe: \$ 260 milyon
Gelir: \$ 591,794,936
Süre: 100 dakika

Cesur (2012)

Yönetmen: Mark Andrews, Brenda Chapman
Yapımcı: Katherine Sarafian
Senaryo: Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman
Oyuncular: Kelly Macdonald, Emma Thompson, Billy Connolly, Julie Walters
Müzik: Patrick Doyle
Bütçe: \$ 185 milyon
Gelir: \$ 540,437,063
Süre: 93 dakika

Karlar Ülkesi (2013)

Yönetmen: Chris Buck, Jennifer Lee
Yapımcı: Peter Del Vecho, John Lasseter
Senaryo: Chris Buck, Jennifer Lee, Shane Morris
Oyuncular: Kristen Bell, Idina Menzel, Jonathan Groff, Josh Gad
Müzik: Christophe Beck, Kristen Anderson-Lopez
Bütçe: \$150 milyon
Gelir: \$ 1,276,480,335
Süre: 102 dakika

Moana (2016)

Yönetmen: John Musker, Ron Clements, Chris Williams

Yapımcı: Osnat Shurer

Senaryo: Jared Bush, Ron Clements, John Musker, Don Hall

Oyuncular: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Rachel House

Müzik: Mark Mancina, Opeteia Foa'i

Bütçe: \$150 milyon

Gelir: \$ 643,321,195

Süre: 107 dakika



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Adorno, W. Theodor. **Kültür Endüstrisi**, Nihat Ülner (çev.), Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

Ahıska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005

Ahmed, Sara. **Mutluluk Vaadi**, Deniz Mayadağ (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016

Akbulut, Hasan. **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008

Alatlı, Alev. **Hollywood'u Kapattığım Gün**, İstanbul: Everest Yayınları, 2009

Apple, Michael W. **Eğitim ve İktidar**, Ergin Bulut (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2006

Ataman, Bora. **Kozmopolitan Hayatlar, Diasporik Kimlikler**, İstanbul: Libra Yayıncılık, 2012

Aymaz, Göksel. **Popüler Gerilim**, İstanbul: Yeni Hayat Yayıncılık, 2004

Bacchilega, Christina. **Postmodern Masallar**, Fatma Büşra Helvacıoğlu (çev.), İstanbul: Avangard Kitap, 2016

Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**, Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993

Bauman, Zygmunt. **Küreselleşmiş Tüketiciler Dünyasında Etiğin Şansı Ne?**, Funda Çoban ve İnci Kantarcı (çev.), Ankara: Deki Yayınları, 2010

Bauman, Zygmunt. **Postmodern Etik**, Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011

Bell, Melanie. **Femininity in the Frame Women and 1950s British Popular Cinema**, I.B. Tauris, 2010

Berger, Arthur Asa. **Kültür Eleştirisi**, Özgür Emir (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014

Bohas, Alexandre. **The Political Economy of Disney**, Palgrave Macmillan, 2016

Bolton, Lucy. **Film and Female Consciousness**, Palgrave Macmillan, 2011

- Booker, M. Keith. **Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Childrens Films**, Abc Clio, 2009
- Bryman, Alan. **Disney And His Worlds**, London: Routledge, 1995
- Browne, Ray B. ve Ronald J. Ambrosetti (Ed.), **Continuities in Popular Culture**, Bowling Green State University Popular Press, 1993
- Budak, Selçuk. **Psikoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005
- Burr, Vivien. **Sosyal İnşacılık**, Sibel Arkonaç (çev.), Ankara: Nobel Yayıncılık, 2012
- Butler, Judith. **Bela Bedenler**, Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014
- Butler, Judith. **Cinsiyet Belası**, Başak Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2014
- Butler, Judith. **İktidarın Psikik Yaşamı**, Fatma Tütüncü (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005
- Byrne, Eleanor ve Martin McQuillan, **Deconstructing Disney**, Plutobooks, USA, 1999
- Catmull, Ed. **Creativity, Inc**, Random House Company, New York, 2014
- Cawelti, John G. **Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**, The University of Chicago Press, 1977
- Chandler, Daniel ve Rod Munday, **Medya ve İletişim Sözlüğü**, çev: Babacan Taşdemir, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018
- Chatman, Seymour. **Öykü ve Söylem**, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayın, 2008
- Chaudhuri, Shohini. **Feminist Film Theorists**, Routledge, 2006
- Child, John ve David Faulkner, Stephen B. Tallman, **Cooperative Strategy**, Oxford University Press, 2005
- Connell, R.W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998
- Çağan, Kenan. **Popüler Kültür ve Sanat**, Ankara : Altinküre Yayınları, 2003
- Davis, Amy M. **Good Girls& Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animastion**, UK: John Libbey Publishing, 2006
- Donovan, Josephine. **Feminist Teori**, Aksu Bora (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2000

Dorfman, Ariel ve Armand Mattelart. **Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney- Vak Vak Amca Nasıl Okunmalı?**, Atilla Aksoy (çev.), İstanbul: Gözlem Yayınları, 1977

Douglas, Susan ve Meredith Michaels, **The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Woman**, New York: Free Press, 2004

Dowling, Collette. **Sindrella Kompleksi**, Selçuk Budak (çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi, 1999

Downing, Lisa ve Libby Saxton, **Film and Ethics**, Routledge, 2010

Ehrat, Johannes. **Cinema and Semiotic**, University of Toronto Press, 2005

Eliot, Marc. **Walt Disney: Hollywood's Dark Prince**, New York: Birch Lane, 1993

Erdoğan, İrfan. **İletişimi Anlamak**, Ankara: Erk Yayınları, 2005

Featherstone, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996

Fine, Cordelia. **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması**, Kıvanç Tanrıyar (çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011

Fiske, John. **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Süleyman İrvan (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 2003

Fiske, John. **Popüler Kültürü Anlamak**, Süleyman İrvan (çev.), İstanbul: Parşömen Yayınları, 2012

Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi**, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007

Foucault, Michel. **Öznenin Yorumbilgisi**, Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015

Gant, Mike Chopra. **Hollywood Genres and Postwar America**, I.B. Tauris Publishers, 2006

Gates, Philippa. **Detecting Men: Masculinity And The Hollywood Detective Film**, State University of New York Press, 2006

Giroux, Henry. **The Mouse That Roared: Disney and the end of Innocence**, Rowman&Littlefield Publishers, 1999

Greimas, Algirdas Julein. **On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory**, University of Minnesota Press, 1987

Hall, Stuart (der.), **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, İdil Dündar (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017

- Hollinger, Karen. **Feminist Film Studies**, Routledge, 2012
- İrzık, Sibel ve Jale Parla, **Kadınlar Dile Düşerse** İstanbul: İletişim Yayınları, 2011
- Isaacson, Walter. **Steve Jobs**, Çev: Dost Körpe, İstanbul: Domingo Yayıncılık, 2016
- İnceoğlu, Yasemin ve Nebahat A. Çokmak, **Metin Çözümlemeleri**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016
- Jay, Martin. **Diyalektik İmgelem**, Ünsal Oskay (çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989
- Johnson Cheu, Johnson (ed.) **Diversity in Disney Films**, McFarland Company, 2013
- Jun, Nathan. **Anarşist Bir Film Teorisi**, Deniz Kurt (çev.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016
- Kellner, Douglas ve Meenakshi Gigi Durham. (ed.) **Media and Cultural Studies KeyWorks**, Blackwell Publishing, 2006
- Kellner, Douglas. **Critical Theory, Marxism and Modernity**, Cambridge and Baltimore: Polity Press and Johns Hopkins University Press, 1989
- Kellner, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between The Modern and The Post-Modern**. Routledge, 2003
- Kellner, Douglas. **Medya Gösterisi**, Zeynep Paşalı (çev.), İstanbul: Açılım Kitap, 2010
- Kıran, Zeynep ve Ayşe Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000
- Kırel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2010
- Kolker, Robert Phillip. **Yalnızlık Sineması**, Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: Öteki Yayınevi, 1999
- Laughey, Dan. **Medya Çalışmaları Teorileri ve Yaklaşımlar**, Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2010
- Lauretis, Teresa De. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**, Macmillan, 1984
- Leslie, Esther. **Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde**, New York: Verso, 2004
- Lotman, Yuriy M. **Sinema Göstergebilimi**, Oğuz Özügül (çev.), Ankara: Nirengi Kitap, 2012
- Lurie, Alison. **Not in Front of the Grown-Ups**, Sphere Books, 1990
- Ma, Sheng- Mei. **The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

- Marx, Karl ve Friedrich Engels. **Devlet ve Hukuk Üzerine**, Rona Serozan (çev.), İstanbul: May Yayınları, 1977
- Mattelart, Armand- Michele. **İletişim Kuramları Tarihi**, Merih Zılloğlu (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003
- McCabe, Janet. **Writing the Woman into Cinema**, Columbia University Press, 2004
- Metz, Christian. **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012
- Miller, Toby ve Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, **Küresel Hollywood**, Zahit Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2012
- Mulvey, Laura. **Saniyede 24 Kare Ölüm**, Selin Dingiloğlu (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012
- Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Sofos Yayınları, 2012
- Modleski, Tania. **Eğlence İncelemeleri**, Nurdan Gürbilek (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016
- Nevins, Allan ve Henry Steele Commager, **ABD Tarihi**, Halil İnalçık (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2008
- Oktay, Ahmet. **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993
- Özuğurlu, Aynur. **21.Yüzyıl Feminizmine Doğru**, Ankara: NotaBene Yayınları, 2016
- Parmaksız, Aydın. **Freud Bana Masal Anlatsa**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017
- Pender, Stephen ve David Harvey İle Söyleşi “Neoliberalizm ve Yüksek Öğretim”, Eylem Çağdaş Babaoğlu (çev.), **Eleştirel Pedagoji Söyleşileri**, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2009
- Podnieks, Elizabeth. (ed.) **Pops In Pop Culture: Fatherhood, Masculinity and the New Man**, Palgrave Macmillan, 2016
- Postman, Neil. **Çocukluğun Yok Oluşu**, Kemal İnal (çev.), İstanbul: İmge Yayınları, 1995
- Propp, Vladimir. **Masalın Biçimbilimi**, Mehmet Rıfat ve Sema Fırat (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011
- Radner, Hilary. **Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture**, Routledge, 2010
- Ramazanoğlu, Yıldız. **İşgal Kadınları**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012

Rıfat, Mehmet. **Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

Rıfat, Mehmet. **Göstergibilimin ABC'si**, İstanbul: Simavi, 1992

Rowe, David. **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996

Röhrich, Lutz. **Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986

Ryan, Michael ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010

Sammonds, Nicholas. **Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930-1960**, Durham and London, 2005

Saygılıgil, Feryal. **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2016

Sancar, Serpil. **Erkeklik: İmkansız İktidar**, İstanbul: Metis Yayınları, 2008

Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 2013

Schick, İrvin Cemil. **Batının Cinsel Kıyısı: Başkılıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Savaş Kılıç ve Gamze Sarı (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000

Schroeder, Süheyla Kırca. **Popüler Feminizm: Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007

Sezer, Melek Özlem. **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Evrensel Basım, 2013

Smelik, Anneke. **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Deniz Koç (çev.) İstanbul: Agora Yayınları, 2008

Stone, Alison. **Feminist Felsefeye Giriş**, Yonca Cingöz ve Bilge Tanrısever (çev.), İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2016

Storey, John. (ed.) **Popüler Kültür Çalışmaları**, Koray Karaşahin (çev.), İstanbul: Babil Yayınları, 2000

Stromquist, Nelly P. **Education in Globalized World**, Rowman& Littlefield Publisher, 2002

Sweezy, Paul ve Paul Baran, **Tekelci Sermaye**, Gülsüm Akalın (çev.), İstanbul: Kalkedon, 2007

Tatar, Maria. **Off with Their Heads: Fairytales and the Culture of Childhood**, Princeton: Princeton University Press, 1992

- Tatar, Maria. **Introduction: Cinderella, The Classic Fairy Tales**, New York: Norton, 1999
- Thomas, Bob. **Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Beauty and the Beast**, New York: Hyperion, 1991
- Thomas, Bob. **Walt Disney: An American Original**, New York: Hyperion, 1994
- Tinkcom, Matthew ve Amy Villarejo (ed.) **Keyframes: Populer Cinema and Cultural Studies**, Routledge, 2001
- Tomlinson, John. **Kültürel Emperyalizm**, Emrehan Zeyrekoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999
- Topçu, Gürhan. **Hollywood'a Yeniden Bakmak**, İstanbul: De ki Yayınları, 2010
- Total, Nilgün. **Söylemler ve Temsiller**, Ankara: Phoenix, 2006
- Wasko, Janet ve Mark Phillips, Eileen Meehan, **Dazzled by Disney? The Global Disney Audience Project**, London: University of Leicester Press, 2001
- Wasko, Janet. **How Hollywood Works**, Sage Publications, 2003
- Wasko, Janet. **Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy**, Oxford, UK: Polity, 2001
- Watts, Steven. **The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life**, New York: Houghton Mifflin, 1997
- Weber, Max. **Protestan Ahlak ve Kapitalizmin Ruhu**, Zeynep Gürata (çev.), Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999
- White, Patricia. **Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms**, Duke University Press, Durham and London, 2015
- Wittig, Monique. **Straight Düşünce**, Leman Sevda Darıcıoğlu ve Pınar Büyüктаş (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013
- Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Bülent Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008
- Wooden, Shannon R. ve Ken Gillam, **Pixar's Boy Stories: Masculinity in a Postmodern Age**, Rowman& Littlefield, 2014
- Yaylagül, Levent. **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara: Dipnot Yayınları, 2010
- Yücel, Volkan. **Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014

Zipes, Jack. (ed.) **The Oxford Companion to Fairy Tales**, Oxford University Press, 2000

Zipes, Jack. **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**, Lexington, 2002

Zipes, Jack. **Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale**, Lexington: The University Press of Kentucky, 1994

Zizek, Slavoj. **Kırılğan Temas**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2011

Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak**, Tuncay Birkan (çev.) İstanbul: Metis Yayınları, 2005

KİTAP BÖLÜMLERİ

Abbas, Ackbar. "Building on Disappearance: Hong Kong Architecture and Colonial Space", Simon During (Ed.), **The Cultural Studies Reader** içinde, Routledge, 2001, ss: 146- 169

Abercrombie, Nicholas ve Scott Lash, Brian Longhurst. "Popüler Temsil: Gerçekçiliği Yeniden Düzenlemek", Nazife Güngör (drl.), **Popüler Kültür ve İktidar** içinde, İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, ss:407-439

Atay, Tayfun. "Popüler Kültürden Kitle Kültürüne Çocukluğun Dönüşümleri", Nihal Ahioglu-Neslihan Güney (haz.) **Popüler Kültür ve Çocuk** içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 2007, ss:87-102

Bigsby, C.W.E. "Popüler Kültür Politikaları", Nazife Güngör (drl.) **Popüler Kültür ve İktidar** içinde, İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, ss:73-97

Boothroyd, Dave. "Cultural Studies and the Extreme", Gary Hall ve Clare Birchall (Ed.), **New Cultural Studies** içinde, Edinburg University Presss, 2006, ss: 275-291

Dede, M. Bilal. "Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar", Murat İri (drl.), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Derin Yayınları, 2011, ss: 237-242

Direk, Zeynep. "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi", Zeynep Direk (drl.), **Cinsiyetli Olmak** içinde, İstanbul: YKY, s:67-85

Durudoğan, Hülya. "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın", Zeynep Direk (drl.), **Cinsiyetli Olmak** içinde, İstanbul: YKY, 2014, ss: 51-66

Dyer, Richard. "Stereotyping", Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner (Ed.), **Media and Cultural Studies** içinde, Blackwell Publishing, 2006, ss: 353-365

Eisenstein, Hester. "Feminizm ve Neoliberal Küreselleşme Arasında Gizli ve Tehlikeli Bir İlişki mi Mevut?", İdil Soyseçkin (çev.), Aynur Özüğurlu (drl.) **21. Yüzyıl Feminizmine Doğru** içinde, Ankara: NotaBene Yayınları, 2016, ss:29-67

Elçik, Gülnur. "Beden, İki Nokta Üst Üste", Feryal Saygılıgil (drl.), **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları** içinde, İstanbul: Dipnot Yayınevi, 2016, ss: 187-213

Elteren, M. V. "Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi", Nazife Güngör (drl.), **Popüler Kültür ve İktidar** içinde, İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, ss: 275-326

Erdoğan, İrfan. "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", Nazife Güngör (drl.), **Popüler Kültür ve İktidar** içinde, Ankara: Vadi Yayınları, 1999, ss:18-53

Fairclough, Norman. "Dil ve İdeoloji", Barış Çoban, Zeynep Özarslan (haz.), **Söylem ve İdeoloji** içinde, İstanbul: Su Yayınları, 2003

Fraser, Nancy. "Feminizm, Kapitalizm ve Tarihin Cilvesi", Aynur Özüğurlu (drl.) **21. Yüzyıl Feminizmine Doğru** içinde, Ankara: NotaBene Yayınları, 2016, ss:69- 95

Giroux, Henry. "Are Disney Movies Good for Your Kids?", S. Steinberg ve J. Kincheloe (Ed.), **Kinderculture: The corporate Construction of Childhood** içinde, Boulder, CO: Westview Press, 1997, ss:53-67

Gomery, Douglas. "Disney's Business History: A Reinterpretation", Eric Smoodin (Ed.), **Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom** içinde, New York: Routledge, 1994, s:71-86

Haase, Donald. "Feminist Fairy- Tale Scholarship", Donald Haase (Ed.), **Fairy Tales and Feminism** içinde, Wayne State University Press, 2004, ss: 1-37

Hall, Stuart. "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", Hakan Tuncel (çev.), Anthony D. King (drl.), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi** içinde, Ankara: Bilim Sanat Yayınları, 1998, ss: 40-61

Hall, Stuart. "Kodlama ve Kodaçım", Barış Çoban, Zeynep Özarslan (Ed.), **Söylem ve İdeoloji** içinde, İstanbul: Su Yayınları, 2003, ss: 309-326

Jackson, Kathy Merlock. "Circuses, Carnivals, World's Fairs and Expositions and Theme Parks", Gary Burns (Ed.), **A Companion to Popular Culture** içinde, Wiley Blackwell, 2016, ss: 284-302

Jameson, Fredric. **Foreword, On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory** içinde, University of Minnesota Press, 1987, s:6-22

Johnston, Claire. "Karşı- Sinema Olarak Kadınların Sineması", Ertan Yılmaz (çev.), Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (drl.), **Sinema İdeoloji Politika** içinde, Ankara: Nirengi Kitap, 2008, ss:281- 293

- Kellner, Douglas. “Kültür Endüstrileri”, Erol Mutlu (drl. ve çev.), **Kitle İletişim Kuramları** içinde, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005, ss:233-240
- Kellner, Douglas. “Reklam ve Tüketim Kültürü”, Yusuf Kaplan (der. ve çev.) **Enformasyon Devrimi Efsanesi: Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi** içinde, Kayseri: Rey Yayıncılık, 1991, ss: 75-91
- Kellner, Douglas. “Yeni Medya ve Yeni Okuryazarlık: Yeni Binyılda Eğitimin Yeniden Yapılandırılması”, Mukadder Çakır (Ed.), **Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, ss: 411-442
- Kılınç, Berna. “Aklın Cinsiyeti Var mı?”, Zeynep Direk (drl.), **Cinsiyetli Olmak** içinde, İstanbul: YKY, 2014, ss: 35-51
- Kırel, Serpil. “Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması”, Nurçay Türkoğlu (drl.), **Renkli Atlas: Kültürel Üretim Alanları** içinde, İstanbul: Babil, 2004
- Kırel, Serpil. “Seksenlerin İffet’inin Peşinde: Popüler Sinemanın Eril Yüzünü Tartışmak”, Özgül Birsen ve İncilay Cangöz (Ed.), **Sıradışı Uyumsuz Muhalif: Bir Entellektüeli Yitirmek** içinde, İstanbul: Beta Yayınevi, 2014, ss:122-152
- King, Margaret J. “The American Theme Park: A Curious Amalgam”, Ray B. Browne ve Ronald J. Ambrosetti (Ed.), **Continuities in Popular Culture** içinde, Bowling Green State University Popular Press, 1993, ss: 49-61
- Kolker, Robert. “Kültürel Pratik Olarak Sinema”, Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (drl.), **Sinema İdeoloji Politika** içinde, Ankara: Nirengi Kitap, 2008, ss: 97-145
- Köker, Eser. “Popüler Kültür Bağlamında Günümüz Toplumlarında Çocukluğa Verilen Yeni Biçim ve İşlev”, Nihal Ahioğlu–Neslihan Güney (haz.) **Popüler Kültür ve Çocuk** içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 2007, ss:7-20
- McGovern, Charles. “Consumption”, Stephen J. Whitfield (Ed.), **A Companion to 20th- Century America** içinde, Blackwell Publishing, 2004, ss: 336-355
- Meletinski, E. M. “Masalın Yapısal ve Tipolojik İncelemesi”, Mehmet Rıfat ve Sema Fırat (çev.), **Masalın Biçimbilimi** içinde, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, ss: 177-218
- Mellencamp, Patricia. “Durum Komedi, Feminizm ve Freud”, Tania Modleski (drl.), Nurdan Gülbilek (çev.), **Eğlence İncelemeleri** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s:113-135
- Mulvey, Laura. “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, Ahu Antmen (Ed.), **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri** içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, ss: 277-295

Parsa, Alev. "Mutluluk Paradoksu Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesiyle", Seyide Parsa (drl.), **Film Çözümleri** içinde, İstanbul: Multilingual, 2008, ss: 67-88

Silverman, Kaja. "Moda Bir Söylemden Parçalar", Tania Modleski (drl.), Nurdan Gülbilek (çev.), **Eğlence İncelemeleri** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2016

Sochen, June. "Women", Stephen J. Whitfield (Ed.), **A Companion to 20th- Century America** içinde, Blackwell Publishing, 2004, ss: 283-297

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Madun Konuşabilir mi?", Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul (çev.), Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul (Ed.), **Methodos- Kuram ve Yöntem Kenarından** içinde, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2009

Steeves, H. Leslie. "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", Mehmet Küçük (drl.), **Medya, İktidar, İdeoloji** içinde, Ankara: Ark Yayınları, 1994, ss:105- 155

Şener, Gülüm ve Çağla Çavuşoğlu, Halil İbrahim İrklı. "Medya ve Toplumsal Cinsiyet", Feryal Saygılıgil (drl.), **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları** içinde, İstanbul: Dipnot Yayınevi, 2016, ss: 165-185

Timisi, Nilüfer. "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye", Murat İri (drl.), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s:157-183

Uncu, Erman Ata. "2000'lerde Hollywood Romantik Komediğinde Kadın Kahramanlar: Cinsel Temsillerin Kendilerine Döndükleri Nokta", Murat İri (drl.), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s:233-237

Wasko, Janet. "Disney Efsanelerini Aşmak", Mesut Bostan (çev.), Mukadder Çakır (drl.), **Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, ss:445-470

Winkler, Alan M. "1941-1950", Stephen J. Whitfield (Ed.), **A Companion to 20th-Century America** içinde, Blackwell Publishing, 2004, ss: 54-70

Yanıkaya, Berrin. "Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları", Murat İri (drl.) **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, İstanbul: Derin Yayınları, 2011, ss: 183-212

Yılmaz, Ertan. "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine Kültürel Pratik Olarak Sinema", Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Salijii (drl.), **Sinema İdeoloji Politika** içinde, Ankara: Nirengi Kitap, 2008, ss: 63-87

Yücel, Tahsin. "Önsöz", **Kusur Konusunda** içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, ss: 7-17

Zipes, Jack. "Breaking the Disney Spell", E. Bell, L. Haas, L. Sells (Ed.), **From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture** içinde, 1995, Indiana University Press, ss: 21-42

Zipes, Jack. "Breaking the Disney Spell", Maria Tatar (Ed.), **The Classic Fairy Tales** içinde, New York: W.W. Norton&Company, 1999, ss: 332-352

Zoonen, Liesbet Van. "Medyaya Feminist Yaklaşımlar", Süleyman İrvan (drl.), **Medya Kültür Siyaset** içinde, Ankara: Ark Yay., 1996

MAKALELER

Boje, David M. "Stories of the Storytelling Organization: A Postmodern Analysis of Disney as "Tamara-Land", **The Academy of Management Journal**, Vol. 38, No.4, 1995, s:997-1035, <http://www.jstor.org/stable/256618>

Brocklebank, Lisa. "Disney's 'Mulan' – the 'True' Deconstructed Heroine?", **Marvels& Tales**, Vol.14, No.2, 2000, s:268-283, <http://www.jstor.org/stable/41388562>

Bruce, Alexander M. "The Role of the Princess in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students", **Studies in Popular Culture**, Vol. 30, No.1, 2007, ss: 1-25, <http://www.jstor.org/stable/23416195>

Chambers, Dewey W. "The 'Disney Touch' and the Wonderful World of Children's Literature", **Elementary English**, Vol.43, No.1, 1966, <http://www.jstor.org/stable/41385938>

Covino, William A. "Walt Disney Meets Mary Daly: Invention, Imagination and the Construction of Community", **Jac**, Vol.20, No.1, 2000, ss:153-165 <http://www.jstor.org/stable/20866303>

Creef, Elena Tajima. "The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity", **The Journal of Asian Studies**, Vol. 60, No.4, 2001, ss:1130-1133, <http://www.jstor.org/stable/2700032>

Crowley, Karlyn ve John Pennington. "Feminist Frauds on the Fairies? Didacticism and Liberation in Recent Retellings of "Cinderella", **Marvels& Tales**, Vol.24, No.2, 2010, ss:297- 313, <http://www.jstor.org/stable/41388957>

Deszcz, Justyna. "Beyond the Disney Spell or Escape into the Pantoland", **Folklore**, Vol.113, 2002, ss:83-91, <http://www.jstor.org/stable/1261008>

Duncum, Paul. "Toward a Playful Pedagogy: Popular Culture and the Pleasures of Transgression", **Studies in Art Education**, Vol. 50, No. 3, 2009, ss:232-244, <http://www.jstor.org/stable/40650334>

Forbes, Bruce David. "Mickey Mouse as Icon: Taking Popular Culture Seriously", **Word & World**, Vol.23, No.3, 2003, ss:242-252

Francaviglia, Richard. "History after Disney: The Significance of 'Imagineered' Historical Places", **The Public Historian**, Vol.17, No.4, 1995, ss:69-74

Giroux, Henry A. "Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural Studies and The Challenge of Disney", **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, Vol. 2, 1998, ss:253-266, <http://www.jstor.org/stable/20641425>

Henke, Jill Birnie ve Diane Zimmerman Umble, Nancy J. Smith. "Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine", **Women's Studies in Communication**, Vol.19, No.2, 1996, ss:229-249, <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>

Hurley, Dorothy L. "Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess", **The Journal of Negro Education**, Vol: 74, No:3, 2005, ss:221- 232, <http://www.jstor.org/stable/40027429>

Hurley, Dorothy L. "Seeing White: Children of Colour and the Disney Fairy Tale Princess", **The Journal of Negro Education**, Vol.74, No.3, 2005, ss: 221-232, <http://www.jstor.org/stable/40027429>

Joosen, Vanessa. "Feminist Criticism and The Fairy Tale", **New Review of Children's Literature and Librarianship**, Vol.10, No. 1 2004, ss: 5-14, <http://dx.doi.org/10.1080/1361454042000294069>

Kammen, Michael. "The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way Of Life", **The Journal of American History**, Vol.85, No.3, 1998, s:1149-1150, <http://www.jstor.org/stable/2567347>

Kaufman, J.B. "Before Snow White", **Film History**, Vol.5, No.2, 1993, <http://www.jstor.org/stable/27670718>

Kliman, Bernice W. "The Biscuit Eater: Racial Stereotypes", **Phylon**, Vol.39, No.1, 1960, ss:87-96, <http://www.jstor.org/stable/274435>

Lee, Stacey J. ve Sabina Vaught. "You Can Never Be Too Rich or Too Thin: Popular and Consumer Culture and the Americanization of Asian American Girls and Young Women", **The Journal of Negro Education**, Vol. 72, No.4, 2003, ss:457-466, <http://www.jstor.org/stable/3211196>

Lester, Neal A. "Disney's The Princess and the Frog: The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First." **Journal Of American Culture**, No.4, 2010, ss:294-308, <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2010.00753>

Lieberman, Marcia R. "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation Through the Fairy Tale", **College English**, Vol.34, No.3, 1972, ss:383-395, <http://www.jstor.org/stable/375142>

Maertens, James W. "Between Jules Verne and Walt Disney: Brains, Brawn and Masculine Desire in 20.000 Leagues Under the Sea", **Science Fiction Studies**, Vol.22, No.2, 1995, ss:209-225, <http://www.jstor.org/stable/4240426>

Martin, Karin A. ve Emily Kazyak, "Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's Grated Films", **Gender and Society**, Vol.23, No.3, 2009, ss:315- 336, <http://www.jstor.org/stable/20676783>

Mattingly, Cheryl. "Pocahontas Goes to the Clinic: Popular Culture as Lingua Franca in a Cultural Borderland", **American Anthropologist**, Vol.108, No.3, 2006, ss:494-501, <http://www.jstor.org/stable/3804625>

May, Jill. "Walt Disney's Interpretation of Children's Literature", **Language Arts**, Vol.58, No.4, 1981

Mayhall, Laura E. Nym. Domesticating Emmeline: Representing the Suffragette, **NWSA Journal**, Vol.11, No.2, 1999, ss:1-24, <http://www.jstor.org/stable/4316653>

McRobbie, Angela. "Post-Feminism and Popular Culture", **Feminist Media Studies**, Vol. 4, No.3, 2004, ss:255-264, <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>

Neupert, Richard. "Colour, Lines and Nudes: Teaching Disney's Animators", **Film History**, Vol.11, No.1, 1999, s:77-84, <http://www.jstor.org/stable/3815258>

Nooshin, Laudan. "Circumnavigation with a Difference? Music, Representation and the Disney Experience: It's an Small, Small World", **Ethnomusicology Forum**, Vol.13, No.2, 2004, s:236-251, <http://www.jstor.org/stable/20184484>

Ohmer, Susan. "That Rags to Riches Stuff: Disney's Cinderella and the Cultural Space of Animation", **Film History**, Vol.5, No.2, 1993, ss:231-249, <http://www.jstor.org/stable/27670722>

Panttaja, Elisabeth. "Going Up In The World: Class in Cinderella", **Western Folklore**, Vol. 52, No.1, 1993, ss: 85-104, <http://www.jstor.org/stable/1499495>

Rowe, Karen. "Feminism and Fairy Tales", **Women's Studies: An inter-disciplinary Journal**, Vol.6, No.3, 1979, ss:237-257, <http://dx.doi.org/10.1080/00497878.1979.9978487>

Schwartz, Richard A. "Yeats's High Modernism and Disney's Postmodernism: A Contrast in Ideal Worlds", **Journal of Aesthetic Education**, Vol.29, No.1, 1995, ss:79-84, <http://www.jstor.org/stable/3333519>

Smith, David R. "Comics and Cels: The Walt Disney Archives", **California Historical Quarterly**, Vol.56, No.3, 1977, ss:270-274, <http://www.jstor.org/stable/25157725>

Smoodin, Eric. "Cartoon and Comic Classicism: High-Art Histories of Lowbrow Culture", **American Literary History**, Vol.4, No.1, 1992, ss:129-140, <http://www.jstor.org/stable/489941>

Steiner, Michael. "Frontierland as Tomorrowland: Walt Disney and the Architectural Packaging of the Mythic West", **Montana: The Magazine of Western History**, Vol.48, No.1, 1998, ss:2-17, <http://www.jstor.org/stable/4520031>

Stone, Kay. "Things Walt Disney Never Told Us", **Journal of American Folklore**, Vol. 88, No. 347, 1975, ss:42-50 <http://www.jstor.org/stable/539184>

Stover, Cassandra. "Damsels and Heroines: The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess", **A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University**, Vol. 2, Iss. 1, 2013, <http://scholarship.claremont.edu/lux/vol2/iss1/29>

Strong, Pauline Turner. "Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture", **Cultural Anthropology**, Vol.11, No.3, 1996, ss: 405-424, <http://www.jstor.org/stable/656301>

Susina, Jan. Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry, **Marvels & Tales**, Vol.14, No.1, Fairy Tale Liberation, 2000, ss:192-195, <http://www.jstor.org/stable/41380762>

Synnott, Marcia G. "Disney's America: Whose Patrimony, Whose Profits, Whose Past?", **The Public Historian**, Vol.17, No.4, 1995, ss:43-59, <http://www.jstor.org/stable/3378384>

Tavin, Kevin M. ve David Anderson, "Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom", **Art Education**, Vol.56, No.3, 2003, ss:21-35, <http://www.jstor.org/stable/3194050>

Wilde, Sarah. "Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales", **Journal of Promotional Communications**, Vol. 2 , No.1, 2014, ss: 132-153, <http://promotionalcommunications.org/index.php/pc/article/view/42/52>

Yin, Jing. "Popular Culture and Public Imaginary: Disney vs. Chinese Stories of Mulan", **Javnost- The Public**, Vol.18, No.1, 2011, ss:53-74, <http://dx.doi.org/10.1080/13183222.2011.11009051>

Zipes, Jack. "Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation", **Marvels & Tales**, Vol.22, No.1, 2008, ss:188-189, <http://www.jstor.org/stable/41388867>

SÜRELİ YAYINLAR

Asher, Tizzy. "Girls, Sexuality and Popular Culture", **Off Our Backs**, 2002, Vol:32, No:5/6, ss: 22-26

Asutay, Hikmet. "Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar", **Turkish Studies**, Vol: 8/13, 2013, ss:265-278

Asutay, Hikmet. "Türk Çocuk Edebiyatında 'Kanon' ve 'Kanonlaşma Süreci'", **Türk Dili Dergisi**, Aralık 2014

Bayhan, Vehbi. "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet", **Doğu Batı: Toplumsal Cinsiyet Dosyası**, Sayı:63, Ocak 2012, ss:147-164

Butler, Judith. "Bedenler ve iktidar, Tekrar", **Cogito: Michel Foucault**, Sayı:70-71, 2012, ss:275-289

Butler, Judith. "Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler", **Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Sayı:65-66, 2011, ss:52-86

Butler, Judith. "Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri", **Cogito: Feminizm Dosyası**, Sayı:58, 2009, s:73-92

Büken, Gülriz. "Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye'de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler", **Doğu Batı: Popüler Kültür**, Yıl:4, Sayı:15, ss: 43-54

Çakır, Süreyya. "Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi**, 2005, ss:215-220

Durudoğan, Hülya. "Judith Butler ve Queer Etiği", **Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Sayı:65-66, 2011, ss:87-98

Erdoğan, İrfan. "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine", **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Kasım 2004, Yıl:5, Sayı:57, ss:11-13

Erentay, Sibel. "Çocuklar Tüketmez mi Zannediyorsunuz?", **Psikeart Dergisi: Tükenmişlik**, Sayı:15, Haziran, 2011

Erus, Zeynep Çetin. "Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün' Geliştirme, Fiyatlandırma, Tutundurma ve Dağıtım", **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı:17, Temmuz 2010, ss: 126-143

Grosz, Elizabeth. "Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek", **Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Sayı:65-66, 2011, ss:7-36

Hirsch, Jerry. "Winnie the Pooh Gains Momentum Across Disney Product Lines", **Knight Rider/Tribune Business News**, January, 1999

Karaduman, Sibel. "Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü", **Journal of Yasar University**, 2010, ss:2886-2899

Karagöz, Elif Eda. "Annelik Tabiatımızda Mı Var?", **Lacivert Dergisi**, Sayı:25, Haziran 2016

King, Margaret J. "Empires of Popular Culture: McDonald's and Disney", **Journal of American Culture**, Vol:1, Issue:2, 1978, ss:424

May, Todd. “Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu”, **Cogito: Michel Foucault Dosyası**, Sayı:70-71, 2012, ss:96-105

McNay, Lois “Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması”, **Cogito: Michel Foucault**, Sayı:70-71, 2012, ss:315-332

McRobbie, Angela. “Working Class Girls and the Culture of Femininity”, **Woman Take Issue** 1978, ss:96-108

Öğüt, Hande. “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”, **Cogito: Feminizm Dosyası**, Sayı:58, 2009, ss:202-218

Özbay, Cenk. “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”, **Doğu Batı: Toplumsal Cinsiyet Sayısı**: 63, ss:185-204

Savcı, İlkay. “Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 54.01, 1999, ss:123- 142

Tanrıöver, Hülya Uğur ve Ece Vitrinel, Ceren Sözeri, "Gözlemlerden Eylemlere: Türkiye’de Cinsiyetçi Olmayan Bir Medyaya Doğru..." **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, 2009, ss:33-51

Yıldız, Hakan. “Canlandırma Filmleri İle İdeoloji Aktarımı: Shrek Disney’e Karşı”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Aralık 2013, Sayı:20, ss:93-110

Young, Iris Marion. “Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler”, **Cogito: Feminizm Sayısı**, Sayı:58, 2009, ss:39-56

TEZLER

Eray, Mustafa Kemal. “Arabesk Filmlerde Çocuk, Yüksek Lisans Tezi”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013

Hazneci, Özlem Uzun. “Canlandırma Sinemasında Transmedya Hikaye Anlatım Örneği Olarak Shrek Serisi”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016

WEB KAYNAKLARI

“2016 Pirelli takvimi ters köşe yaptı”, (01.12.2015), <http://www.hurriyet.com.tr/2016-pirelli-takvimi-ters-kose-yapti-40021232>

“Alicia Keys: Artık makyaj yapmayacağım” (13.06.2016), <http://www.cnnturk.com/magazin/alicia-keys-artik-makyaj-yapmayacagim?page=2>

“Bebeğini ölüme terk eden öğretmen tahliyesini istedi”, (24.04.2014), http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/64435/Bebegini_olume_terk_eden_ogretmen_tahliyesini_istedi.html

Aladdin, [http://disney.wikia.com/wiki/Aladdin_\(1992_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Aladdin_(1992_film))

Beauty and the Beast (1991 film), [http://disney.wikia.com/wiki/Beauty_and_the_Beast_\(1991_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Beauty_and_the_Beast_(1991_film))

Bell, Crystal. “Could Fifth Harmony’s Dinah Jane Hansen Be Disney’s Moana?”, (17.08.2015), <http://www.mtv.com/news/2242502/moana-casting-dinah-jane-hansen/>

Brave, <http://disney.wikia.com/wiki/Brave>

Brown, Tracy. “With no romance for Disney’s princess ‘Moana’, Lin-Manuel Miranda will supply the passion”, (21.07.2016), <http://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-moana-comic-con-20160721-snap-story.html>

Cinderella (1950 film), [http://disney.wikia.com/wiki/Cinderella_\(1950_film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Cinderella_(1950_film))

Clarke, Gemma. “Don’t Fall For The New H&M Campaign”, 2016, <http://globalhobo.com.au/2016/09/29/dont-fall-for-the-new-hm-campaign/>

Direk, Zeynep. “Yıldız Ramazanoğlu’nun İşgal Kadınları Üstüne”, (11.03.2013), <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/03/11/yildiz-ramazanoglunun-issgal-kadinlari-ustune/>

Frozen, <http://disney.wikia.com/wiki/Frozen>

Henry A. Giroux, “Animating Youth: The Disnification of Children’s Culture”, Online Articles, 1995, https://www.henryagiroux.com/online_articles/animating_youth.htm

Henry A. Giroux, How Disney Magic and the Corporate Media Shape Youth Identity in the Digital Age, (21.08.2011), <http://www.truth-out.org/opinion/item/2808:how-disney-magic-and-the-corporate-media-shape-youth-identity-in-the-digital-age#3>

Joseph, Ben. “The 9 Most Racist Disney Characters”, (21.01.2008), http://www.cracked.com/article_15833_the-9-most-racist-disney-characters.html

Karasu, Ayşe Özek. “Disney kendine yeni bir Walt Disney satın aldı”, (04.02.2006), <http://www.hurriyet.com.tr/disney-kendine-yeni-bir-walt-disney-satin-aldi-3882276>

Lee, Esther. “Disney Introduces First Polnesian Princess: Meet Moana!”, (20.08.2015), <http://www.usmagazine.com/entertainment/news/disney-introduces-first-polynesian-princess-meet-moana-2015208>

Lieu, Johnny. “Mum outraged over skimpy shorts for baby girls sold in department store”, (09.02.2016), <http://mashable.com/2016/02/08/mother-toddler-shorts/#WgQnQ4qZgiqr>

List of Pixar films, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Pixar_films

Media Networks, <https://thewaltdisneycompany.com/about/#our-businesses>, (15 Aralık 2016)

Moana, [http://disney.wikia.com/wiki/Moana_\(film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Moana_(film))

Muhammed, Latifah. “Moana Will Be the First Disney Princess Without a Love Interest: ‘There Is No Romance in the Film’”, (22.07.2016), http://www.etonline.com/news/193904_moana_will_be_the_first_disney_princess_with_out_a_love_interest/

Mulan, <http://disney.wikia.com/wiki/Mulan>

Parks and Resorts, <https://thewaltdisneycompany.com/about/#our-businesses>, (16 Aralık 2016)

Pocahontas, [http://disney.wikia.com/wiki/Pocahontas_\(film\)](http://disney.wikia.com/wiki/Pocahontas_(film))

Schreiber, Hope. “The Most Racist Moments in Disney Cartoons”, (21.05.2014), <http://www.complex.com/pop-culture/2014/05/most-racist-moments-disney-movies-cartoons/mickeys-man-friday>

Sevinç, Emre Berk. “Birleşme ve Satın Almalar”, (27.12.2013), http://bilgi-mba.blogspot.com.tr/2013_12_01_archive.html

Sleeping Beauty, http://disney.wikia.com/wiki/Sleeping_Beauty

Snow White and The Seven Dwarfs, http://disney.wikia.com/wiki/Snow_White_and_the_Seven_Dwarfs

Susan J. Douglas, “Manufacturing Postfeminism”, 2002, <http://inthesetimes.com/article/1466>

Tangled, <http://disney.wikia.com/wiki/Tangled>

The Little Mermaid, http://disney.wikia.com/wiki/The_Little_Mermaid

The Official Disney Fan Club, <https://d23.com>

The Princess and the Frog, http://disney.wikia.com/wiki/The_Princess_and_the_Frog

Waletzko, Anna. “Why the Bechdel Test Fails Feminism”, (27.04.2015),
http://www.huffingtonpost.com/anna-waletzko/why-the-bechdel-test-fails-feminism_b_7139510.html)

