

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**WALT DİSNEY ANİMASYON SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ:
2010 ÖNCESİ VE SONRASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kadriye Töre ÖZSEL

DANIŞMANI : Kadriye Leyla BUDAK

İZMİR-2017

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**WALT DİSNEY ANİMASYON SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ:
2010 ÖNCESİ VE SONRASI**

**REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTERS IN WALT DISNEY
ANIMATIONS: BEFORE AND AFTER 2010**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kadriye Töre ÖZSEL

JÜRİ ÜYELERİ

**Doç. Dr. Kadriye Leyla BUDAK (Danışman)
Doç. Dr. Burcu BALCI
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZTÜRK**

İZMİR-2017

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Walt Disney Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Kadriye Töre ÖZSEL



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Kadriye Töre ÖZSEL

Numarası : 92130003669

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : 2000 Sonrası Walt Disney Animasyon Filmlerinde Kadın Karakterlerin Temsili

Tez Başlığı (İngilizce) : Representation of Female Characters in Walt Disney Animations after 2000

Tez Savunma Tarihi : 30.01.2017

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: Walt Disney Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası (Representation of Female Characters in Walt Disney Animations: Before and After 2010)

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Kadriye Leyla BUDAK

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Burcu BALCI

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZTÜRK

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. FEMİNİST İDEOLOJİ VE FEMİNİST FİLM TEORİSİ	5
1.1. İDEOLOJİ OLARAK FEMİNİZM	5
1.2. FEMİNİZM TARİHİ	6
1.3. FEMİNİST ELEŞTİRİ	11
1.4. FEMİNİST FİLM TEORİSİ	13
1.5. TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU	19
1.5.1. KAMUSAL ALAN/ÖZEL ALAN AYIRIMI ve İŞBÖLÜMÜ	22
1.5.2. TOPLUMSAL CİNSİYETE DAİR ROL KALIPLARI ve SİNEMADA STEREOTİPLER	25
2. ANİMASYON SİNEMASI, WALT DİSNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİ	30
2.1. ANİMASYON SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ	30
2.2. WALT DISNEY ANİMASYON SİNEMASI	36
2.3. WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİ	38
3. 2010 ÖNCESİ ve SONRASI WALT DİSNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN KARAKTERLER	42
3.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ	42
3.2. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ, KAPSAMI VE ARAŞTIRMA SORULARI	43
3.3. ÇALIŞMANIN EVREN, ÖRNEKLEM VE SINIRLARI	45
3.4. WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN KARAKTERLER: 2010 ÖNCESİ	46
3.4.1. BİRİNCİ FİLM: PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER 1937	48
3.4.2. İKİNCİ FİLM: KÜÇÜK DENİZKIZI 1989	57
3.4.3. ÜÇÜNCÜ FİLM: PRENSES VE KURBAĞA 2009	67

3.5	WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN KARAKTERLER: 2010	
	SONRASI	76
3.5.1	BİRİNCİ FİLM: KARMAKARIŞIK 2010	76
3.5.2	İKİNCİ FİLM: CESUR 2012.....	83
3.5.3	ÜÇÜNCÜ FİLM: KARLAR ÜLKESİ 2013.....	91
	SONUÇ	102
	FİLMOGRAFİ	107
1.	Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and Seven Dwarfs).....	107
2.	Küçük Denizkızı (The Little Mermaid)	107
3.	Prenses ve Kurbağa (Princess and the Frog).....	108
4.	Karmakarışık (Tangled)	108
5.	Cesur (Brave).....	108
6.	Karlar Ülkesi (Frozen)	109
	KAYNAKÇA.....	110
	ÖZGEÇMİŞ.....	117
	TEŞEKKÜR	118
	ÖZET	119
	ABSTRACT	120

GİRİŞ

Kültürel ürünler, birer anlatı olarak toplumsal kurgudan bağımsız değildir. Her kültürel ürün, kendi zamanının ve toplumunun bir kurgusudur. Bu nedenle de masallar, şarkılar, romanlar, filmler, mimari uygulamalar gibi farklı anlatı türleri beraberinde toplumsal alanda yaygın stereotipleri getirir. Bu anlatılar içerisinde söz konusu stereotipler ve onların dayandıkları ön-yargılar eleştirilmek veya onanmak suretiyle yer alır ve anlatı bir biçimde bunlarla hesaplaşır. Dolayısıyla her bir anlatı bu kalıp yargıları dönüştürerek veya koruyarak yeniden üretir. Bu nedenle, toplumun verili bir anında kabul edilen, tartışılan ve dönüştürülmesine çalışılan stereotiplerin tamamını, kültürel ürünlerdeki imgeler üzerinden izlemek, bu imgelerdeki değişimler üzerinden de toplumsal değişim çizgisini takip etmek mümkündür.

Bu çalışmada, söz konusu yeniden üretim ve değişim süreçleri, toplumsal cinsiyet stereotipleri özelinde incelenecek ve toplumsal cinsiyet rejiminin bir yansıması olarak kadın karakterlere ve özellikle 2010 sonrası animasyon filmlerinde, kadın karakterlerin sunulma tarzlarına odaklanılacaktır. Çalışmanın amacı, bu animasyon filmlerindeki kadın karakterlerin anlatı içerisindeki rollerine ve ima ettikleri toplumsal cinsiyet rejimine dair bir değişiklik olup olmadığını ortaya çıkarmaktır. Böylelikle, toplumsal cinsiyet düzenindeki eşitsizliğin düzenli bir biçimde azaldığına dair genel geçer yargının bu özel durum bağlamında sınanması ve var olan gerçekliğe ne kadar uygun olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Toplumsallaşma süreci, henüz bireyler anne karnında iken başlayan ve hayatın sonuna kadar devam eden bir süreçtir. Öte yandan toplumsallaşma, yaşamın her evresinde aynı hız ve yoğunlukta gerçekleşmez. Özellikle yaşamın ilk dönemleri olan bebeklik ve çocukluk çağları, toplumsallaşmanın en yoğun yaşandığı dönemdir. Bireyler en temel toplumsal normları bu dönemde öğrenirler. Aynı zamanda bu dönem, bireylerin anlam dünyalarının şekillendiği dönemdir. Anlam dünyalarının kurulmasında temel bir rol oynayan ve bilişsel bir tasnif edici görevi üstlenen stereotipler de büyük oranda bu dönemde bireyler tarafından toplumsal etkileşim yoluyla edinilir.

Bu bakımdan toplumsal cinsiyet stereotipleri de bir istisna değildir. Çocuklar ve gençler yaşamlarının bu erken dönemlerinde söz konusu stereotipleri edinir, kendi kimliklerini, kişiliklerini ve bedenlerini buna göre şekillendirirler. Bu stereotiplerin yeniden üretilip aktarılmasında da, daha önce belirtildiği üzere, sinema önemli bir araçtır. Özellikle Disney gibi Hollywood yapımcılarının yaptıkları animasyonların büyük çoğunluğunun hedef kitlesini çocuklar ve genç ergenler oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu izleyici grubu, beyaz perdede gördüğü stereotiplere karşı, diğer izleyici gruplarından daha hassastır.

Çalışmanın önemi işte bu noktada ortaya çıkar. Animasyon filmlerindeki kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rejiminin kurulum biçimi, çocukların ve gençlerin kafalarında toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşumunda büyük bir etkiye sahiptir. Bu bakımdan animasyon filmlerinde geleneksel stereotiplerin sergilen(me)mesi, karakterlerin toplumsal cinsiyet eşitliğini içselleştirmiş bir tarzda kurulmaları hayati bir önem taşımaktadır. Her ne kadar feminist düşüncenin kültür ürünleri üzerindeki etkisinin artması ile birlikte bu konuda artan bir hassasiyet olduğuna dair genel bir kabul var ise de, bu hassasiyetin çocukları hedefleyen kültür ürünlerine ne derece yansıdığı sorusu önemlidir. Çalışma, bu sorunun yanıtlanmasına bir destek olması bakımından önemlidir.

Çalışma boyunca niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılmakta ve filmlerdeki kadın karakterler anlatı içerisindeki rolleri, beden kullanım biçimleri, konuşma(ma)ları, diğer karakterlerle etkileşimleri bağlamında incelenmektedir. Bu anlamda kadın karakterlerle erkek karakterler arasında bir fark olup olmadığı, kadın karakterlerin sunumunda ise bu karakterlerin aynı zamanda farklı toplumsal azınlık gruplarına (örn. yaşlılık, siyahilik vb.) bir farklılığın gözlenip gözlenmediği incelenmektedir. İnceleme için 2010 öncesi ve sonrasında üçer adet Walt Disney animasyon filmi seçilmiştir. 2010 öncesine ait olan filmler *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Küçük Denizkızı* (1989) ve *Prenses ve Kurbağa* (2009) iken, 2010 sonrası animasyon filmleri olarak da *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012) ve *Karlar Ülkesi* (2013) seçilmiştir. Bu filmler karşılaştırmalı olarak incelenmekte ve ‘2010 sonrası’ olarak belirlenen yakın dönemde bu bakımdan bir değişiklik olup olmadığı araştırılmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın

sonuçları, Walt Disney'in ürettiği animasyon filmleri arasından yapılan bu seçkinin temsil gücü ile sınırlıdır. Karşılaştırmanın teorik dayanağını ise feminist yazın ve onunla birlikte geliştirilen eleştirel bir toplumsal cinsiyet bakışı oluşturmaktadır. Feminist literatürün genişliği nedeniyle çalışmada sözü geçen altı animasyon filmine bakış açısı, toplumsal cinsiyetle ilgili kurulan yapının niteliklerine ve özellikle kadın-mekân, kadın-aile, ilişkisinden yola çıkılarak, özgürlük kavramına ilişkin feminist eleştirel çerçeveye sınırlandırılmıştır. Derinlemesine bir analiz için, toplumsal cinsiyete dair kavramların oluşum ve dönüşümlerine dair bilgilendirme yapılması gerekli görülmüştür.

Animasyon filmlerin incelenmesinin sebepleri arasında en önemlisi izler kitlenin çocuklar olmasıdır. 2-8 yaş arası çocukların ekranda gördükleri her şeyi “en doğrusu” olarak algıladıkları ve gündelik yaşam pratiklerine yerleştirdikleri için, izlenen görüntülerde toplumsal cinsiyetin nasıl tanımlandığı büyük önem kazanır. Burada geçmişten günümüze küçük de olsa olumlu yönde bir değişimden söz etmek mümkündür. 2010 öncesi animasyonlarda yer alan kadın karakterlerin edilgin/pasif, hayatındaki tek amacı evlenmek olan kadınlarken, 2010 sonrasında cesur, etkin ve sevgi/aşk kavramlarını farklı tanımlayan, daha “birey” olmuş kadınlar görülmektedir.

Birinci bölümde animasyon filmlerin incelenmesinde kullanılan kuramsal altyapı ile ilgili bilgilendirme sunulmuştur. İdeoloji ve bir ideoloji olarak feminizm kavramının anlamı ve nitelikleri, tarihsel süreçte gelişimi ele alınmış ve feminist sinema eleştirisi anlatılmıştır. Feminist sinema eleştirisinde tarihsel önemi psikanalitik sinema analizinin en önemli ismi olması nedeniyle Laura Mulvey'in makalesi incelenmiştir. Ardından toplumsal cinsiyet kavramı ve kavramın alt kategorileri detaylı bir biçimde sunulmuştur. İkinci bölümde genel olarak animasyon sineması ve çalışmada incelenecek filmlerin ortak yapım şirketi olan Walt Disney animasyonları hakkında bilgilendirme yapılmış ve bu yapım şirketinin geçmişten günümüze sunmuş olduğu kadın imgesi, kadına atfedilen rol kalıpları incelenmiştir.

Üçüncü Bölümde ilk olarak araştırmanın amaç, kapsam, analiz yöntemi ve sınırlılıkları belirtilmiş, 2010 öncesi ve sonrası Walt Disney animasyon filmlerinde

kadın karakterlerin temsili hakkında genel bir bilgilendirme yapılmıştır. Bölümün alt başlıklarında toplumsal cinsiyet kavramı sırasıyla; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Küçük Denizkızı* (1989) ve *Prenses ve Kurbağa* (2009) adlı animasyon filmlerde yer alan kadın karakterler üzerinden değerlendirilmiştir. 2010 sonrası Walt Disney Animasyon filmleri; *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012) ve *Karlar Ülkesi* (2013) ele alınmıştır. Her filmin değerlendirilmesinde kendinden önce ve sonra gelen Walt Disney yapımı filmlerde yer alan kadın karakterlerin nitelikleri de göz önünde bulundurulmuştur. Sonuç bölümünde tüm filmlerin toplumsal cinsiyet okumalarının genel bir değerlendirmesi yapılacaktır.

Disney çocukların eğlence alanlarında baskın bir unsurdur ve bu nedenle ilettiği veya olağan olarak yansıttığı her mesaj önemlidir. Geçmişte ve gelecek nesillerin toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden kimlik algısında oldukça etkili olan sunumların feminist eleştirel yaklaşımla incelenmesi bu nedenle önemlidir. Bu çalışmanın söz konusu çabalara katkı sağlayacağı umulmaktadır.

1. FEMİNİST İDEOLOJİ VE FEMİNİST FİLM TEORİSİ

1.1.İDEOLOJİ OLARAK FEMİNİZM

İdeoloji kavramı, Fransız Devrimi ertesinde yükselen aydınlanmacı heyecanlarla birlikte ortaya çıkmıştır. İnsanlığı metafizik dogmalardan kurtarmak ve bilimsel, nesnel, akılcı ve evrensel doğrular çerçevesinde bir araya getirmek amacıyla bir ‘fikirler bilimi’ oluşturulabileceğini öne süren Destutt de Tracy ilk kez bu kavramı önerdiğinde, kafasında yeni bir bilimsel disiplinin tohumlarını atmak vardı. Ancak kavram de Tracy’nin ardından önemli bir anlam değişikliğine uğramış, bir süre unutulur gibi olmuş ve ancak Karl Marx’ın yeniden gündeme getirmesi ile birlikte sosyal bilimlerin kavram kümesi içerisinde kendisine yer bulmuştur (bkz. Eagleton, 2005:104-116).

Kavramı özellikle eleştirel bir amaçla yoğun bir şekilde kullanan ise, Marx’ın izinden giden ideoloji-kritik gelenektir. Bu gelenek çerçevesinde insanların dış dünyayı anlama ve anlamlandırma süreçlerinde, dilin, söylemin ve söylemsel yapıların, şeffaf birer aracı değil, gerçekliğin asli kurucu unsurları oldukları kabul edilir. Buna göre söz konusu söylemsel kurucu unsurlar, çoğu kez maddi gerçekliği gizlemekte, değiştirmekte ve kimi zaman da onu baş aşağı çevirmekte ve maddi gerçekliği, bir başka söylemsel gerçek ile ikame etmektedir. Bu söylemsel gerçeklik, maddi dünyadaki eşitsizlikleri silikleştirdiği, reddettiği, meşrulaştırdığı veya mistifiye ettiği (gizemlileştirdiği) oranda, ideolojiktir. İdeoloji eleştirisi de bu durumda, söz konusu söylemler ile maddi gerçeklik arasındaki uyumsuzluğa, söylemlerin alternatif bir gerçekliği kuran özelliklerine dikkat çekerek ideolojik söylemlerin oluşturduğu gizem örtüsünü kaldırmayı amaçlar.

Ancak ideoloji kritik gelenek içerisinde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın şekilde kabul gören görüş, ideolojik örtünün kaldırılmasının ardından, öznelerin gerçeklik ile dolaylı ve dolayısıyla da ideolojilerden tümüyle arınmış bir biçimde iletişim kurmalarının mümkün olmadığıdır (bu tartışmaların genel bir çerçevesi için bkz. Sancar Üşür, 1997:69-129). Bir diğer deyişle, özneler dış dünyayı daima linguistik bir tarzda ve söylemsel kurgular aracılığı ile anlamak ve anlamlandırmak zorunda olduklarından, maddi gerçekliğin olduğu şekliyle insan deneyimlerinde yer alması mümkün değildir. Öyleyse ideoloji eleştirisi, var olan ideolojilerin ortadan kaldırılarak

ideolojisz bir toplumsal yaşam yaratmak yerine, bu ideolojileri, toplumsal eşitsizliklere ve iktidar ilişkilerine karşı daha duyarlı olan alternatif ideolojilerle ikame etme yolunu tercih etmelidir.

Feminizm, işte bu anlamda, 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir ideoloji olarak değeriendirilebilir. Feminist düşünce, kadın ve erkek rollerinin “doğallaştırılma” yoluyla gizemleştirilmesinin bir eleştirisi, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki yarığa ve ikincisinin söylemsel kurgusuna dikkat çektiği oranda, kökünü ideoloji kritik gelenekten alan bir kuramsal akımdır. Öte yandan feminist eleştirinin kendisinin de alternatif bir söylem ürettiği kuşku götürmez. Ancak bu söylem, toplumsal cinsiyet rollerinin kurulumu ile iktidar yapıları arasındaki ilişkiye gösterdiği hassasiyet oranında, eşitlikçi ve eleştireldir. Bu anlamda eleştirel bir ideoloji olarak feminizmin tarihi, kökleri çok daha eskilere dayansa da, temelde 20. yüzyıl ile birlikte başlar. Bir sonraki bölümde, önce feminizmin köklerinden bahsedilecek, ardından da 20. yüzyıl boyunca gelişen tarihi konu edinilecektir.

1.2.FEMİNİZM TARİHİ

Feminizm, film teorisi ve film eleştirisi üzerinde büyük etkiye sahip olan bir düşünce geleneği ve toplumsal harekettir. Kökeninde demokratik ve özgürlükçü düşünce bulunan feminist ideoloji, kadınların ve erkeklerin dolayısıyla cinslerin, sosyal olaylar üzerinden sonradan yapılandırılmış rol modellerini, mekân ilişkilerini, stereotipleştirilmesinde¹ etken unsurları ve doğal olarak bunların tümünü kapsayan ataerkillik, “dişilik” ve “erkeklik” gibi kavramları incelemektedir. Yine çok genel bir tanımlama ile “Feminizm, öncelikli olarak kadın ve erkeğin toplumdaki konumuyla ilgilenen düşünce akımları ve politik akımlar toplamına verilen addır. Feminizm – kadınların erkekler tarafından bütünüyle aşağılanması, görmezden gelinmesi olarak tanımlanabilen- cinsiyetçiliğe karşıdır” (Butler, 2011:86). Cinsiyetçilik karşıtlığını simgeleyen ve feminist eleştiri içerisinde büyük öneme sahip olan kavramlar, bir alt bölümde, toplumsal cinsiyet başlığı altında incelenecektir. Bu bölümün devamında ise

¹ Stereotip: Etimolojik olarak stereos (katı) ve typos(nitelik) sözcüklerinden oluşmaktadır ve ilk kez Walter Lippmann tarafından insanların zihinlerindeki resimleri belirtmek üzere kullanılmıştır. Terim, insanların belirli kategorilerle tanımlanmasını da ifade etmektedir (Lippmann, 1997).

tarihsel süreç içerisinde feminist eleştirinin nasıl ve ne yönde değiştiği, farklı feminist yaklaşımların neler olduğu ve önemli temsilcileri kısaca özetlenecek, ardından feminist sinema teorisi hakkında bilgi verilecektir.

Kadın kimliğinin ikincilleştirilmesinin ve ataerkil iktidar yapılarının toplumsal düzen içerisinde norm haline gelmesinin tarihi oldukça eskiye dayanır. Örneğin Antik Yunan'ın önde gelen düşünürü Aristoteles, milattan önce 4. yüzyılda şöyle yazmıştır: “dişi belirli bazı özelliklerinin eksikliği nedeniyle dişidir.” Bu düşüncelerin tarihi kadar geriye gitmeseler de, bu ataerkil düşüncelere yapılan itirazların da bir tarihi vardır. Söz konusu itirazlar farklı düşünürlerin yazı ve düşüncelerinde parçalar halinde bulunabilirse de (örneğin Aristoteles'in hocası olan Platon kadınların toplumsal rolleri konusunda çok da açık fikirlidir), kuramsal açıdan kapsamlı ilk karşı çıkışlardan biri, 18. yüzyılın sonlarında yazar Mary Wollstonecraft'tan gelir. Fransız devrimcilerinin düşüncelerinin Britanya'daki en önde gelen savunucularından bir tanesi olan Wollstonecraft, 1790 yılında yayınladığı “İnsan Haklarının Gerekçelenirilmesi” kitabından iki yıl sonra, bu kez “Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi” (Wollstonecraft, 2015 [1792]) kitabını yayımlar ve bu kitabında cinsiyetler arası eşitlik fikrini gerekçelendirip tartışır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise kadın hakları hareketi, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik ve demografik değişimlerin de etkisiyle bir yandan evrensel oy hakkı mücadelesi ile genişlerken, öte yandan felsefi ve düşünsel kaynaklarını da zenginleştirerek feminist hareketi oluşturmaya başlar.

Feminist hareketin tarihi anlatılırken genellikle birbiri ardına gelen dalgalar benzetmesi yapılır. Wollstonecraft'ın çalışmaları ile aslında 18. yüzyıl sonlarına kadar geri götürülen oy hakkı mücadelesi birinci dalga feminizmin başlangıcı kabul edilebilir. Wollstonecraft'ın yukarıda değinilen çalışmasında öncelikle eğitimde kadın-erkek eşitliğini savunduğu ve kadınlarla erkeklerin bilişsel melekelerinin özünde çok benzer olduğunu ileri sürdüğü, kadınların da aynı eğitimi alma hakkına sahip olsalar erkeklerle erdem konusunda yarışacaklarını belirttiği göz önüne alındığında, bu düşüncelerin kökeninin en az bir yüzyıl daha geriye götürülebileceğini görmek zor değildir. Zira ondan bir yüzyıl önce, 17. yüzyılda John Locke'un bilgiyi yalnızca deneyime dayandıran ampirik epistemolojisi ve *tabula rasa* fikri, cinsiyet eşitsizliği iddialarının

biyolojik temelleri olduğu düşüncesi üzerine bir şüphe düşürmüş ve biyolojik farklılıkların düşündüğümüzden daha önemsiz olabileceğinin altını çizmiştir.² Bu tez 20. yüzyılın ortalarından itibaren de önce davranışçı ekolden gelen sosyal bilimci ve psikologlar, ardından da feminist düşünür ve bilim insanları tarafından yeniden gündeme getirilmiştir. Bu noktada psikoloji alanındaki araştırmalarıyla Eleanor E. Maccoby tarafından ortaya konulacak olan “toplumsal cinsiyet kalıplarının gerçekdışı ve oluşturulmuş olduğu”³ (Maccoby, 1974) gerçeği vurgulanmaktadır. Böylelikle 19. ve 20. yüzyılda oy hakkının kadınları da içerecek şekilde genişletilmesi mücadelesi yükselmiş ve dolayısıyla modern feminist hareketin de temelleri atılmıştır.

İkinci dalga feminist hareket, genel oy hakkının Batılı ülkelerde kabul edilmesinin ardından, özellikle İkinci Dünya Savaşı ertesinde yükselmiştir. Simone de Beauvoir 1949’da yazdığı “İkinci Cins” adlı kitabında, varoluşçu⁴ (de Beauvoir, 1997) felsefeden hareketle içine doğulan beden olan kadın ve sosyal olarak kurgulanan kadınsılığın ayrılması gerektiğini belirtmiştir. Burada bir bakıma günümüzde sıklıkla kullandığımız cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımının kuramsal öncülü karşımıza çıkar. Dahası ikinci dalga düşünce, Beauvoir özelinde, kadınların eşitlik mücadelesi verirken erkeklere benzeme zorunluluğunu reddetmiş, kadın olarak kalırken bir eşitlik mücadelesi yürütmelerinin rotasını aramıştır. Buna göre kadınların, önceki feminist eleştirmenlerin öne sürdüğünün aksine, erkeklerin aynısı olmaları ya da bire bir onların davranışlarını taklit etmeleri gerekmemektedir. Beauvoir’ın itirazı, erkekliğin insanlığın değerlendirilmesinde bir ölçüt olarak alınmış olmasındadır. Sonuçta erkekler ‘insan’, kadınlar ise ‘dişi’ olarak tanımlanmaktadır. Ki bu eşitsiz tanımlama yöntemi

² Locke’un kadın haklarına yönelik yaklaşımının kısa bir tartışması için bkz. Arnhart, 2013: 213-214.

³ Maccoby 1.600 öğrenci üzerinde toplumsal cinsiyet mitleri konusunda araştırma yapar. İki cinsin akli yetenekleri arasında büyük bir fark gözlemlenmezken, kız öğrenciler derslerinde daha başarılı oldukları görülür. Bunun temel nedeni Maccoby’ye göre, kız çocuklarının çalışmaya daha istekli ve erkeklerle aralarındaki başarı motivasyonları ne kadar farklı olsa da, kız çocukları açısından bunun olumsuz etkide bulunmamasıdır. Maccoby, kendinden önceki araştırmalara, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların vurgulanması nedeniyle karşı çıkarak, benzerliklerin vurgulanması gerektiğini tüm bu farklılıkların siyasetten kaynaklanan asılsız mitler olduğunu söylemiştir.

⁴ Varoluşçuluk, “insan varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okuludur” (Cevizci, 2002:1078). Beauvoir, buradan hareketle, amaçsız bir biçimde doğduğumuza, olmak istediğimizi otantik bir varoluş içinde belirlememiz gerektiğini söyler.

Batı dillerinde özellikle yaygındır. Örneğin İngilizce’de *man* kelimesi ‘erkek’ anlamına geldiği gibi, yerine göre ‘insan’ anlamında da kullanılabilir. Hatta 1790’da insan haklarına dair bir kitap yazan Wollstonecraft’ın kitabının başlığı da “A Vindication of the Rights of Men,” yani “İnsan [Erkek] Haklarının Gerekçelendirilmesi”dir. İşte bu özdeşime karşıtlık üzerinden eşit fakat farklı bir kadın kimliğinin olabilirliği doğrultusunda ikinci dalga feminist eleştirinin merkez entelektüel figürünü Simone de Beauvoir oluşturur.

Üçüncü dalga feminizm ise yapısalcılık sonrası düşüncenin yaygınlaşmasını takiben, Luce Irigaray, Julie Kristeva ve Judith Butler gibi isimlerin önerdikleri izleklerde öne çıkar. Bu üçüncü dalgada, kadın ve erkek kategorilerinin içerikleri ve birbirlerine göre konumlarından ziyade sınırları tartışmaya açılır ve dikotomik düşüncenin ötesinde, tüm kimliklerin çoğulcu, müphem ve iç içe geçmiş sınırlarıyla birlikte varoluş olanakları üzerinde düşünülür. Luce Irigaray’ın 1970’li yıllarda cinsel farklılıkların felsefi içerimlerini incelemesi ve Julie Kristeva’nın da Beauvoir tarafından karakterize edilen ‘dişi’ ve ‘erkek’ mefhumlarını kırması bu bakımdan anlamlıdır. Biyolojik bakımdan da yalnızca iki cins olduğu kabulüne aykırı olan olgular daha sık gündeme getirilmeye başlanırken, Butler da cinsiyet *performativity*⁵ kavramını dilbilimden ödünç alarak cinsiyete dayalı kimliklerin yalnızca edinilmediğini fakat sürekli bir kurulum ve yeniden-kurulum çabasıyla ayakta tutulduğunu ortaya koyar. 3. dalga feminizm böylelikle bir önceki dalganın üzerinde yükselmekte ve saklı bir biçimde de olsa onu ‘aşma’ iddiasını içerisinde barındırmaktadır.

Bilhassa 20. yüzyıldan bu yana gelişen feminist hareketin 3 dalga içerisinde incelenebileceğine dair literatürdeki yaygın fikre itirazlar da olmuştur. Örneğin Donovan, 15., 16. ve 17. yüzyıllarda da feminist dalgalar olduğuna işaret eder ve tartışmalı 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başını imleyen üçüncü ve 2008’de başlayan olası dördüncü dalgaların da devreye girmesiyle artık dalgalar kavramının iyice karmaşıktığını ve günümüzde kullanılmasının çok da uygun olmadığını ileri sürer (Donovan, 2015: 15). Ancak belirtmek gerekir ki, bu eleştiride bir haklılık payı olmakla

⁵ Kavram için bkz. Oralgöl Demir, 2016.

birlikte, yine de, söylemsel kolaylık bakımından dalgalar benzetmesinin halen daha yararlı olduğu düşünülmektedir.

Buna rağmen belirtilmelidir ki, bu farklı feminizm dalgaları içerikleri bakımından birbirlerine zıt değil, daha çok tamamlayıcıdır. Her bir dalga, bir önceki dalganın yaklaşımını eleştirel bir bakışla değerlendirip aşmaya yönelse de, onu tümüyle reddetmez. Dolayısıyla feminizm tarihi içerisindeki bu bakışlar arasında ortak noktalar bulunması olağandır. Humm, bu noktadan hareketle, tüm feminist kuram çeşitlerinin üç ana varsayımı paylaştığını söyler. Buna göre “toplumsal cinsiyet erkeklerden çok kadınları baskı altına alan toplumsal bir yapıdır; ataerkillik (erkek egemen toplumsal kurumlarda olduğu gibi) bu yapılanmaya damgasını basar. Kadınların deneyime dayalı bilgileri gelecekteki cinsiyetçi olmayan bir toplumu düşlememizde ve tasarlamamızda bize yardımcı olur. Paylaşılan bu öncüller, iki ayrı görev koyar önümüze: Toplumsal cinsiyetle ilgili kalıp yargılara saldırmak için eleştirme görevi ve yeni modelleri yapılandırmak için feminist praksişi gerçekleştirme ya da kurma (yapılandırma) görevi” (Akt. Öztürk & Tatal, 2001: 173).

Humm’a göre, feminist eleştirmenlerin çoğu, üç temel varsayımdan hareket etmektedir; Birincisi “cinsiyetin dil yoluyla kurulduğu ve yazı üslubunda görünür hale geldiği; bu yüzden, üslubun da cinsiyet ideolojilerinin ifade edilmesini temsil etmek zorunda olduğu görüşüdür” (Humm, 2002:21). Kültür, dünya ile olan ilişkileri anlamlandırma pratiği ise, ideoloji bu anlama çok yakın bir tür anlamlandırma dizgesidir. Humm, bu anlamda kadınların erkeklere oranla “daha fazla kafa karıştırıcı imgeyle” donatıldıklarını için kadınların ideolojik anlamda “daha fazla karşıtlık içerdiklerini” belirtmektedir. İkinci olarak, “cinsiyet-bağıntılı yazı stratejileri” bulunmaktadır: “Robin Lakoff”tan (1975) bu yana dilbilim araştırmacıları erkeklerin ve kadınların dili farklı biçimlerde kullandıklarına işaret etmektedir” (Humm, 2002:22). Üçüncü ve son varsayım; “Edebiyat eleştirisi geleneğinin parçası olduğu ekonomik ve toplumsal gelenekler gibi, kadınların eserlerini ya da eğitimlerini dışarıda bırakmak ya da değerini takdir etmemek için eril normlar kullandığıdır” (Humm, 2002:22).

1.3.FEMİNİST ELEŞTİRİ

Feminist eleştirinin yapısalcılığa (ve sonrasında da post-yapısalcılığa) çok şey borçlu olduğu açıktır. Sorumluluğu özgür insana bırakan insanın kendisini nasıl yaparsa öyle olduğunu söyleyen Sartre'ın tersine, Roland Barthes, Claude Levi Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan ve Michel Foucault gibi Fransız kuramcılarının öncülüğünde geliştirilen yapısalcı yaklaşım, insanın bilinçli iradesinin ötesinde ya da bireysel kontrolünün dışında kalan yapıların hayatın şekillenmesindeki belirleyici rolünün altını çizer. Yapısalcılık adı verilen bu yaklaşım, insanların kendi dışlarındaki yapılar tarafından nasıl yapıldı ya da oluşturulduysa öyle olduğunu öne sürer. Örneğin yapısalcılara göre dili kullananın insan olduğunu söylemekten çok, dilin insanı kullandığını söylemek gerekir çünkü dilin yapısı ve kavramlar arasında önerdiği bağıntılar, düşüncelerimiz üzerinde de belirleyici bir rol oynar. Feminizm de, bu yapısal bakış açısından hareketle toplumsal formların ve edebi ürünlerin insanı kurucu özelliğine dikkat çeker ve buna hassasiyet gösteren bir feminist metodoloji önerir. Bu feminist metodoloji, temel olarak “sosyal yaşamın bilgisinin nasıl üretildiği ve bu bilginin kadınların sosyal gerçeklikleriyle nasıl ilişkilendirileceği ile ilgilidir” (Öztan, 2016:276). Elbette bu sosyal yaşam bilgisi hiçbir zaman tarafsız değildir, zaten feminist metodoloji de bu tarafsızlığı ortaya çıkarmayı hedefler. Ancak burada ortaya çıkarılacak olan toplumsal cinsiyete dair dengesiz eğilimlerin ortaya çıkış nedenleri, bunlara nasıl yaklaşılabileceği ve olası çözüm yollarına ilişkin olarak feminist kuram içerisinde farklı yaklaşımlar da bulunmaktadır. Özellikle feminist kuramcılarının farklı ideolojilerle veya siyasal ve kültürel hassasiyetlerle toplumsal cinsiyet konusuna yaklaşımları, feminizmin bu farklı düşünce okulları ile değişik kesişimler oluşturmasına olanak sağlamıştır. Sonuçta feminist literatür, ortak bir hassasiyete farklı perspektiflerden bakılması sonucunda inşa edilmiştir. Tarihsel süreçte farklı ideolojilerle etkileşen ve eklemlenerek gelişen feminizm, sonuçta liberal feminizm, Marksist feminizm, radikal feminizm, lezbiyen feminizm, sosyalist feminizm, kültürel feminizm, anarşist feminizm, Fransız feminizmi ve psikanalitik feminizm gibi farklı alt başlıklar altında incelenebilen geniş bir eleştirel fikirler bütünü şeklini almıştır (bkz. Kabadayı, 2004).

Bu farklı feminist akımların hepsi birbirleriyle tam anlamıyla uyumlu olmasa da, her anlamda birbirlerini dışladıklarını söylemek de zordur. Örneğin liberal feminizm ataerkil toplum yapısına karşı bireysel negatif özgürlüklerin vurgulanması üzerinden bir mücadele yürütürken, Marksist feminizm ise, bilhassa 1970’ler ve 80’ler boyunca, “en azından ‘üretim çevresi’yle ilgili tartışmalar bağlamında, Ortodoks Marksizm’in ekonomik belirlenimciliğini geniş biçimde eleştirmeden kabullenmiştir” (Brown, 2015: 11). Öte yandan Marxist feminizm ile liberal feminizmin bile birbirlerini bütünüyle dışladıklarını söylemek zordur. Brown’un dediği üzere “Marx’ın diyalektiği [aynı zamanda] feminizme ve genel olarak toplumsal araştırmaya önemli bir metodolojik katkıdır, çünkü cinsiyeti sabit bir kavram olmak yerine değişimin ve gelişimin öznesi haline getirmiştir” (Brown, 2015:318). Liberal feministler de dâhil olmak üzere tüm feministlerin bu katkıdan geniş bir oranda yararlandıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Tüm feminist yaklaşımlar, aralarında önemli bir takım farklılıklar bulunsa da, genel bir eleştirel bakışı içlerinde taşır ve toplumsal olaylara bu eleştirel çerçeve içerisinde yaklaşılır. Scott söz konusu çerçeveyi şöyle tanımlar:

Eğer Jacques Derrida’nın yapıbozumu tanımını kullanacak olursak eleştiri, söz konusu bağlam içindeki bir ikili karşıtlığın nasıl işlediğini analiz etmek ve bu ikili karşıtlığı gerçek, ispatı kendinde veya şeylerin doğasında mevcut gibi kabul etmek değil sahip olduğu hiyerarşiyi tersine çevirmek ve onu ortadan kaldırmaktır. Bir anlamda feministler bunu yıllardır yapmaktadır. Feminist düşünce tarihi, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkinin belirli bağlamlarda hiyerarşik bir şekilde yapılanmasının reddi ve bu işleyişin tersine çevrilmesinin ya da ortadan kaldırılmasının tarihidir. Feminist tarihçiler artık mevcut pratikleri kuramsallaştırmak ve bir analitik kategori olarak toplumsal cinsiyeti geliştirmek durumundadırlar (Scott, 2007: 31-33).

Edebiyat ve sanat bu feminist eleştiri noktasında büyük önem kazanır. Bu yapıtlarda cinsiyet kategorileri sıklıkla iki bir karşıtlık üzerinden kurulmakta ve toplumsal cinsiyet farklılıkları da bu ikili karşıtlık üzerinden açıklanmaktadır. Feminist literatürde edebi yapıtlar, bu noktayı tam da yukarıda bahsettiğimiz tarzda eleştirerek söz konusu ikili hiyerarşik yapıları sorgular, reddeder ve tersine çevirir. Edebi eserlerin yanı sıra, bu eleştirel perspektif için bir başka önemli mecra da, her ne kadar günümüze

doğru gelindiğinde dağınıklaşmış olsa da, oldukça büyük bir etki alanına sahip olan sinema yapıtlarıdır. Bu yapıtlar da feminist eleştiri açısından önemli veriler sunarlar.

1.4.FEMİNİST FİLM TEORİSİ

Sinema yapıtlarında toplumsal cinsiyet kategorilerinin yansımalarının izlenmesi, yorumlanması ve kullanımı ile birlikte karşımıza ‘feminist film teorisi’ adını verebileceğimiz bir kavram ortaya çıkar. Ancak feminist film teorisini, tam anlamıyla bir bütün olan homojen bir kuram olacak düşünmemek gerekir. O daha çok, birbirine çok yakın perspektifler ve ortak hassasiyetler üzerine kurulu bir eleştirel analizler toplamıdır. Timisi’nin de hatırlattığı gibi, feminist film teorisi “bütünlüklü, kapsayıcı ve homojen değildir. Farklı feminist yaklaşımlar olduğu gibi farklı feminist kuramları/eleştirileri söz konusudur” (Timisi, 2014:158). Bu farklı yaklaşımlardan meydana gelen feminist film teorisinin tarihine baktığımızda, feminizmin kendisi gibi 20. yüzyıl başlarına kadar geriye gitmediğini görüyoruz. Bu durum çok da şaşırtıcı değildir zira 1950’lere kadar kadınlar zaten Hollywood sinemasında ağırlıklı olarak izleyicileri olarak konumlanmışlar, yapım ekiplerinden ve stüdyolardan çoğunlukla dışlanmışlardır. Buna paralel olarak feminist film teorisinin de, ikinci dalga feminizm etkisini gösterinceye değin 1960’ların sonlarına dek tam anlamıyla etkin olduğu söylenememektedir. Ancak ikinci dalga, Batı dünyası ile Avusturalya’nın akademi dünyasında ve dolayısıyla kadın konusunda metinlerin irdelenmesinin yanı sıra film çalışmalarını da içeren akademik disiplinler üzerinde büyük etkiye sahip olmuştur.

Böylece ortaya çıkan feminist film teorisinin bugüne kadar süren tarihine baktığımızda ise yine farklı gelişim dönemlerini görüyoruz. Hayward’a göre burada özellikle üç farklı dönemde bahsedilebilir. Bu üç dönemin ilki, feminist yaklaşımlarla film incelemelerinin ilk örneklerinin verildiği 1970’lerin başlarındaki dönemdir. Orta dönem ise 1970’lerin ortalarından 1980’lerin başına kadar gelir. Hayward’a göre feminist film kuramının gelişiminde üçüncü dönemi ise 1980’lerin ortalarından günümüze kadar geçen süre oluşturur (Hayward, 2005:112-113). Shrage, 70’lerdeki metin-odaklı feminist yaklaşımlar yerine, 1980’lerde feminist eleştirinin, “psikanalitik ve göstergebilimsel çerçeveyi kullanarak genellikle filmin metinlerinde bu yaklaşımların yorumunu denetleyen ve onların cazibesinin nedenini açıklayan

bağlantılara ve sesleniş yapılarına odaklandı[ğını]" belirtir. Ona göre "[b]u yaklaşımı benimseyen feminist eleştirmenler, 30'ların ve 40'ların Hollywood filmlerinin, erkeksi bir bakış açısını yansıttığını ve Freudcu kavramlarla söylenirse, eril psikolojik aktarımları doyuran koşulları yarattığını göstermeye çalış[mışlardır]" (Shrage, 2002:185).

Feminist film kuramlarının gelişimi, Amerika Birleşik Devletleri özelinde yaşanan bir kültürel dönüşümle de paralellik göstermektedir. Amerikan kültürünün 1970'ler ve 80'ler boyunca yaşadığı dönüşüm üzerinde de feminist hareketler oldukça etkili olmuş, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklere yönelik hassasiyet kademeli bir biçimde yükselmiştir. Bu dönemde aynı zamanda bir radikal feminist damar ile iş dünyası odaklı ana damar feminizm arasında da bir ayrışma olmuş ve "[feminist] hareket yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında kendisini, hem entelektüel kesimde, hem de yerel altkültürel platformlarda ağırlığı olan radikal gruplarla (Ms., The Woman's Review of Books, Signs ve Feminist Studies gibi yayınlar en önemli göstergeleri arasında sayılabilir) cinsler arası eşitliği profesyonel erkek dünyasına kabul edilmekle eşdeğer sayan bir anadamar feminizmi arasında bölünmüş buldu" (Ryan ve Kellner, 1997:216-217). Seksenli yılların ortasına gelindiğindeyse feminizm içerisindeki çeşitlilik her ne kadar artmışsa da, artık tüm muhafazakâr tepkilere karşı feminizmin güçlü varlığının kabullenilmiş ve kadınlar lehine pozitif ayrımcılık gibi düzenlemeler de yapılmıştır. Dönem filmlerinde bu gelişmelerin ne oranda yansımaları bulunduğu ise elbette üzerine düşünülmesi gereken ancak bu tezin sınırlarını aşan bir konudur.

Feminist film teorisi ilk ortaya çıktığı andan itibaren psikanalitik kuramı film eleştirilerinde kuramsal bir çatı olarak kullanır. Bu tercih sebepsiz değildir. Stam'ın Sinema Teorisine Giriş kitabında belirttiği üzere, Freudçu çözümlemenin ödünç alınmasının feminist araştırmacılar bakımından bir avantajı söz konusudur:

Günlük bakışımız bile, dergi sayfalarında kadınların betimlenmesiyle yeniden üretilen ataerkil iktidar ilişkileriyle düzenleniyorsa o zaman hepimiz ideolojik açıdan tutsağız. Dahası, hepimiz eğer ideolojik olarak 'kuşatıldık', eğer burjuva

toplumunda üretilen tüm dil ve tüm imgeler, ataerkil ideoloji içinde demleniyorsa o zaman dişillliği ‘sessizlik’ olarak kuramsallaştıran Freudçu çözümlemeyi ödünç alan feministler için bir avantaj söz konusudur. Kendimize sürekli, erkek egemen bir kültürde kadınların kendilerini anlatabilmelerinin imkânsız olduğunu hatırlatıyoruz (Stam, 2014).

Filmlerin psikanalitik kuram⁶ zemininde incelenmesi açısından bu ilk dönemde özellikle de Laura Mulvey’in makalesi oldukça büyük öneme sahiptir. Laura Mulvey, ilk kez 1975’te Screen’de yayınlanmış olan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1997 [1975]) başlıklı makalesinde psikanalitik kuram ile filmlerin biçimleri arasında güçlü bir bağ bulunduğu tezinden yola çıkar ve daha önce edebiyat metinlerine uygulanan bir yöntemle, psikanalitik ‘gözü’ filmlere çevirir. Böylece feminist eleştiri psikanalitik kuram ışığında sunularak, “ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah[a]” dönüşür; “Psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere bir silah olarak benimsenmiştir” (Mulvey 2007).

Feminist film teorisinin ilk döneminde geliştirdiği bu yaklaşımda Mulvey, film izleme edimi ve farklı filmlerin içeriklerinde yer alan unsurlar da dâhil olmak üzere çok çeşitli noktaları mercek altına alır. İncelediği noktaların temelinde cinsiyet farklılıklarının belirlenme şekli ve bunların filmlere yansıma biçimi bulunmaktadır. Ancak bu yansıma üzerinden çok farklı konuları tartışmaya açar. Bunlar arasında sinemada bakışın sahibi, “bakan”ın konumlandırılması, benimsetilmesi veya yerinden edilmesi ve buna bağlı olarak da güç ve iktidar ilişkilerinin şekillenmesi, bakmadaki haz ve tehdit edilme duygusu, hazzın örülme biçimi anlamı ve özellikle kadın imgesinin merkezdeki yerini, tartışılan önemli noktalar olarak sayabiliriz.

Mulvey’e göre izleme edimi toplumsal cinsiyetten soyutlanmış değildir. Ataerkil bilinçdışı izleme ediminde de devrededir ve burada kadının iki işlevi vardır: “penisi olmadığı için hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle ikinci olarak çocuğunu

⁶ “Bu kuram, film karakterlerini gerçek insanlar ya da örnek olay incelemeleri olarak ele alabilmek, yönetmenin kişiliğini inceleyebilmek (diğer ekip üyelerini yok sayma pahasına yönetmenin katkısına fazlasıyla ağırlık vererek) ve sinemanın kendi işleyişini değerlendirmek için kullanılabilir” (Butler, 2011:73).

simgesel için büyütür” yani “çocuğunu kendisinin bir penise sahip olma arzusunun gösterenine” dönüştürür. Bu bakış, daha sonra Žižek’in önereceği “*kişisiz, insan olmayan bir ‘Şey’*” *bakışından farklı olarak, “özneleştirilmiş, anlatılaştırılmış eril” bir bakıştır* (Stam, 2014:259). Bu bakımdan da Fransız yapısalcı geleneğinden kısmen ayrılır. Ancak Mulvey, Lacan’ı psikanalitik kuramın pek çok unsurunu da kullanır. Bu durum da aslında Mulvey ile sınırlı değildir ve psikanalizi feminist film araştırmasında kullanan pek çok araştırmacı için Lacan, psikanalitiğin ABD’de yaygın olan yapısalcılık-dışı ve ego merkezli yorumuna karşılık, temel referanslardan birisi konumundadır. Stam bu durumun ortaya çıkışını ve iki yaklaşımın farkını şöyle açıklar:

1970'lerin ortalarında başlayan ve özellikle de Fransız dergisi Communications'ın "Psikanaliz ve Sinema"ya ayrılan 1975 özel sayısında skopofilia, voyörizm ve fetişizm gibi psikanalitik kavramlar ve Lacan'ın ayna evresi, hayali ve sembolik gibi kavramlaştırmalarıyla semiyotik tartışmanın biçimi değişir hale geldi. Kuzey Amerikalı "ego psikoloji" bireyin, bilinçli benliğin gelişmesine vurgu yaparken Lacancı psikanalizi de, Bilinçaltı ve "özne" kavramına öncelik tanıdı. Psikanalizi felsefi gelenekle sentezleyen Lacan özneyi çoklu anlamlarda -psikolojik, felsefi, gramatik, mantiki- inceledi, "ego psikolojisi"nin egemen benliğini "bilinçaltı öznesi" ile karşılaştırdı. Lacan, ailesi gibi diğer insani muhatapların görünüşlerini kendine mal ederek öznenin kendini oluşturma süreci olan "özdeşleşme" ile de ilgileniyordu. Lacan’a göre "öteki" terimi öznenin kendi "arzu"su ile ilişki içinde oluşturulduğu sembolik mekânı gösteriyordu (...) Ego psikolojisi terapi ve tedavi ile ilgilenirken Lacancı psikanaliz daha çok Levi-Strauss'un antropolojisini Heidegger'in felsefesi ve Saussure un dilbilimini sentezleyen güçlü, entelektüel bir sistem geliştirmekle ilgileniyordu. Sinemasal analogi ile Lacancılık, (Hollywoodvari) "mutlu son" ego psikolojisi yerine Avrupa psikanalizin (sanat filmi) gergin belirsizliklerini tercih etti (Stam, 2014: 170-171).

Lacan, Freud’dan hareketle, çocuğun kendisini ilk altı aya dek etrafındaki eşyalarla özdeşleştirdiğinden bahsetmektedir. Altı ile on sekiz aylık dönemler arasında çocuk kendini bir aynada görür ve gördüğü imgenin ayrı bir “ideal – ego” olduğunu düşünür. Bu durum, daha sonra filmlerdeki karakterlerle özdeşleşmedeki hazzı ortaya çıkaracaktır. Bu kuramdan hareketle Mulvey filmlerde “öteki”nin nesneleştirilerek,

gözetlemecilikten (skopofoli) doğan hazzın çıkış noktasını irdeler; Ona göre “sinema esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek, skopofoliyi kendi narsistik yönü içinde geliştirir” (Mulvey, 2007).

Sinemada bu hazzın kaynağı olan “bakış”ın taşıyıcısı ise genellikle erkektir. Mulvey’e göre kadın, filmin içindeki karakterler ve filmi izleyenler için –iki düzeyde- erotik bir nesnedir. Erkek karakterlerse, bu cinsel nesneleştirme yükünü taşıyamamaktadır. İzleyen kadın olsa da, iktidarın sahibi, sahneyi yöneten erkekle özdeşleşmeye kayabilecektir, dolayısıyla izlenen olarak kendisine yeniden ve dışarıdan bakarak kimliğini tanımlamaya çalışacaktır. Kadının perdedeki tehdit ediciliğinden kaçışın iki yolu bulunmaktadır: kadını cezalandırmak veya onu “fetişe” dönüştürmek. Mulvey’e (2007) göre “sinemayı tanımlayan bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır”. Şimdiye dek inşa edilmiş anlamlar ve kodlar yumağı çözülmeli ve yeniden sorgulamalarla örülmelidir. Geleneksel film uzlaşımında kameranın güç sahibi, iktidar ve izleyeni imleyen bakışına karşın, alternatif sinemanın göstermeye/yapmaya çalıştığı gibi, izleyicinin bakışının bağımsızlığa kavuşturulması gerekmektedir.

Laura Mulvey, King Vidor’un *Duel in The Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler adlı makalesinde ise iki unsuru inceler. Bu iki unsurdan ilki izleyici olarak kadının konumu, bir diğer deyişle kadının erkek figürle özdeşleşebilirliği ve kimlik problemidir. İkinci unsur ise özellikle melodramlarda yer alan kadın karakterlerin iki uçlu anlatımı, bir yandan “dişi şeytan” olarak, öte yandan ise “aciz, edilgin” olarak anlatıya dâhil edilmelerini incelemektedir. Yukarıda sözü edilmiş olan makalesinde olduğu gibi Mulvey burada da psikanalitik kuramdan yola çıkarak Freud’un “dişillik” kavramını irdeler. Burada Freud’un kuramına da bir eleştiri yöneltir ve kuramın “kararsız, salınımlı cinsel farklılığı elle tutulur hale getirdiğini” (Mulvey, 2007) öne sürer ki, bu tam da daha önce andığımız üçüncü dalga feminizmin söylemlerinin habercisidir. Freud’un kuramındaki sorunlardan birisi Mulvey’e göre dişilliği verili bir zıtlık içerisinde (erkeğe göre dişi) ve edilgin konumda tanımlamasıdır.

Mulvey’e göre popüler sinemada anlatı içerisinde geçmişten gelen öykü anlatma geleneğine ait unsurları, halk masallarını, efsaneleri ve mitleri görmek mümkündür.

Freud'un tanımlamış olduğu “ego” ve “erillik” kavramlarına atıfta bulunarak bu savını açıklar. Buna göre anlatıda erkeğin incinmezliği, etkin oluşunu vurgulanarak ‘ego’ya hitap edilmesi, gururun okşanması söz konusudur. Kadın ise etkin ve edilgin olma arasında gidip gelmekte, cinsel kimliğini, kendini tanımlamaya ve konumlandırmaya çalışmaktadır. Anlatıda kadının farklı işlevlerini ve erkek kahraman figürünü Western türüne göndermeler yaparak/bu türden örnekler vererek açıklayan Mulvey, burada kadının cinsiyet özelindeki tek işlevinin –Proppyen masallardaki gibi- “evlilik” olduğunu belirtir. Evlilik, erkek figürü için toplumsal bütünleşmenin kutlanmasını temsil etmektedir. Erkek karakterin bir diğere seçeneği bırakıp gitmek ve kadının temsil ettiği alana direniş göstermektir. Western türünde yüceltilen evlilik Mulvey’e göre dişinin varlığının ana mantığını oluşturmaktadır. Kadının “edilgin cinselliğinin” ve “hadım olmanın” erdem sayılarak “doğru yol” olarak gösterildiği, iki erkek arasında kalan bir kızın hikâyesini anlatan “Duel in the Sun” filmi, Mulvey için farklı bir örnek oluşturur. Film, kadının ne istediğine dair bir sorgulamayı getirir ancak yukarıda belirtildiği gibi kısıtlanmış ve çelişkili cevap seçeneklerine sahiptir. Mulvey’e (2007) göre filmdeki kadın karakterin durumu, kadın izleyicilerinkine benzer bir biçimde “eril özdeşleşmenin başarısını dramatize etmek yerine bunun hüznünü ortaya koymaktadır”. “Erkeksi kız hazzı ve cinsellik” ölüm durumu dışında kabul edilmemektedir. Kadın erilleşmeyi kabul ederken, karşı koyuşa tanıklık eder ve böylelikle “kadın seyircinin erilleştirilme hayali kendisiyle amaçsal olarak çatışır.”

Kadın imgesinin ikircikli konumunun ve fetişleştirilmesinin bir örneğini ise Claire Johnston’ın “Women’s Cinema as Counter Cinema” çalışmasında bulunabilir. Burada da Johnston, “Narsizm ve Freud’un simgesel yer değiştirme kuramını izleyerek fallik cinselliğin yerine geçen fetişleştirilmiş dişil imgeyi çözümle[r]” (Öztürk, 2000:91). Johnston ve Mulvey gibi pek çok araştırmacının, feminist film teorilerini geliştirirken psikanaliz ve dilbilimden yararlanmalarının altında önemli bir neden yatmaktadır. Bu araştırmacılar dilbilim ve psikanalizi sırf moda olduğu için değil “ancak direkt olarak kendi doğalarında anlamlandırma ile uğraşan iki bilim olarak görüldükleri için seçilmişlerdir. Psikanalitik sinema teorisinde büyük etkisi olan Jacques Lacan’ın psikanalizin merkezine dili yerleştirmesi gerçeği değişimi kolaylaştırmıştır.

Eğer dar anlamda bilinçaltı dilin gelişimi öncesi, içgüdüsel bir rezerv ise Lacan için Bilinçaltı öznenin dilsel (sembolik) düzene girişinin bir etkisidir. Dil, bilinçaltının temel koşuludur. (Stan, 2014:172). Dolayısıyla dil ve anlam dünyasını inceleyen bu iki disiplin, filmlerin anlam dünyasının kurulma dinamiklerini ve bu dinamiklerin işleyiş biçimlerindeki dönüşümleri incelemek için son derece uygundur. Bu çabalarda ise özellikle bir kavram önce çıkmaktadır: Toplumsal cinsiyet. Bölüm 2.1’de, feminist film teorilerinin merkezinde yer alan bu analitik kavrama dair bir özet sunulacak, böylelikle feminist film teorisinin analizlerinin içeriği aydınlatılacaktır.

1.5.TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU

Cinsiyet kavramı insanlar arasındaki biyolojik ayrımı belirtmek ve iki cins arasındaki anatomik farklılıkları vurgulamak üzere kullanılmaktadır. Ancak cinsiyet kavramı, onu saran toplumsal anlamlar, kabuller, sınırlar ve hiyerarşiler ile birlikte düşünülmediği takdirde, toplum içerisindeki cinsiyet rejimini bütünüyle kavramak mümkün olmayacaktır. Cinsiyet kavramından farklı bir nosyon olarak toplumsal cinsiyet kavramı işte bu noktada devreye girmekte ve kadın ile erkek arasındaki psikolojik, toplumsal ve kültürel farklılıkları ifade etmek için kullanılmaktadır. Kadın ve erkek arasındaki pek çok fark gerçekte biyolojik kökenli değil toplumsal kökenlidir. Toplumsal cinsiyet kavramı işte bu toplumsal kökenli farkların ifadesi, incelenmesi ve eleştirilmesini sağlamada temel bir kavramsal araç rolü üstlenir. Scott’a göre kavramın güncel kullanımı ilk kez Amerikalı feministler arasında ortaya çıkmıştır. Burada kavramın “toplumsal” niteliği daha çok vurgulanmış ve bu kullanım, “‘cinsiyet’ ya da ‘tinsel farklılık’ gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizmin reddedilmesi anlamına gelmiştir. Ayrıca ‘toplumsal cinsiyet’, kadınsılığın normatif tanımlarının ilişkisel yönünü de vurgulamıştır” (Scott, 2007:3). Burada ilişkisellikten kasıt, toplumsal cinsiyetin aslında iki kutuplu bir rejim olduğu, kadın ve erkek rollerini, birbirleri ile olan ilişkileri üzerinden tanımladığıdır. Bir diğer deyişle kadınlığa dair şeylerin temel dayanağı erkekliğe dair olmaması iken, erkekliğin göstergesi olan özellikler, kurallar ve sınırlılıklar ise kadınlığın özelliği olmamaları üzerinden anlaşılırlar.

Bora'nın da belirttiği gibi, bir ilişkisel kurgu olarak toplumsal cinsiyet kavramının “arkasında yatan fikir, cinsiyetin toplumsal bir ‘inşa’ olduğudur” (2016: 22). Kavram bu anlamda, kadınlık ile erkeklik arasındaki sosyo-kültürel bir bölünmeye işaret eder. Batinder’in sorusu, bu ilişkisel kurgunun altında erkek kimliği bakımından önemli bir sorun olduğuna dikkati çeker: “Eğer annelik kadının doğurabilmesiyle özdeşleştirilirse, ‘çocuk doğuramayan’ gibi olumsuz bir erkek tanımıyla yetinilmesi mi gerekecektir? (...) Bu, erkekte derin bir varoluş sersemliğine yol açar” (2010:11). Söz konusu sorunun çözümü, toplumsal cinsiyetin işaret ettiği bölünmenin eşitsiz bir şekilde inşa edilmesi ve tarihsel süreç içinde erkeğin “üstün” tanımlanışına ve buna bağlı olarak oluş(turul)an cinsiyet kodlarına uygun davranış kalıplarını ortaya koymaktadır. Öncelikle fiziksel özelliklere atıf yapılarak erkeğin güçlü, kaslı ve maskülen, kadının ise zayıf, çelimsiz ve dolayısıyla feminen olduğu varsayımı bu inşanın temel bir niteliğidir.

Feminist tarihçiler, söz konusu inşayı farklı perspektiflerden ve değişen önceliklerle incelemişlerdir. Scott, toplumsal cinsiyet analizlerine dair bu farklı yaklaşımları üç kuramsal duruş altında toplamayı önerir. Buna göre,

Bu yaklaşımlardan ilki –tamamıyla feminist bir çaba olarak– patriyarkanın kökenlerini açıklamaya yönelik çabalardan oluşur. İkinci yaklaşım kendisini Marksist gelenek içinde konumlandırır ve bulunduğu yerden feminist eleştiri ile uzlaşmaya çalışır. Üçüncü yaklaşım ise asıl olarak Fransız post-yapısalcılar ile Anglo-Amerikan nesne- ilişkileri kuramcıları arasında bölünmüştür ve öznenin toplumsal cinsiyet kimliğinin üretimi ve yeniden üretimini açıklamak için farklı psikanaliz ekollerinden beslenir (Scott 2007:14).

Öyleyse toplumsal cinsiyet kavramı, bir yandan ataerkilliğin kökenlerini inceleyip ifşa etmenin, bir yandan bu ataerkil düzenin sınıfsal ilişkilerle ilgili boyutunu ortaya koymanın, bir yandan da öznellik halinin üretimi sürecinin ve bunun psikanalitik boyutunun ortaya konulmasında işlevseldir. Ve her üç kuramsal duruşta da kavram, ilişkisel bir tarzda, erkeklik ve kadınlık rollerinin toplumsal kodlanmasını ifade eder.

Bedene dair olan bu kodlamalar, örneğin bilişsel alanda kendini gösterir. Erkek ‘akıldır’, kadın ise ‘duygu’. İddia edilen bu bilişsel farklılaşma toplumdaki erk

farklılaşmasının ve iktidar yapısının da gerekçesini oluşturur bir bakıma. ‘Erk’ek, erkin, yani gücün sahibidir. Erkekliğin kurucudur, asıldır, birincildir. Adeta erkeklik, toplumsal cinsiyet rejimi içerisinde tanımlanan değil de kendi özsel nitelikleri olan ve rejimin gerçek temelini oluşturan taraftır ve yalnızca kadınlık ilişkiselmış, erkeklik üzerinden tanımlanıyormuş gibi düşünülür. Durum böyle olunca Batinder’in andığı sersemliğe de çözüm bulunmuş olur: Erkek doğuramayan değildir, erkek asıldır ve kadın ‘erkek olmayandır’.

Nasıl ki siyasal iktidar kendi meşruiyet zeminini, Althusser’in dediği üzere bir dizi ideolojik aygıt üzerinden kurarak kendisini otorite biçimine getirmekteyse, benzer aygıtlar bu toplumsal cinsiyet rejiminin de bir iktidar yapısı olarak sürmesi için devrededir.⁷ Bir toplumsal cins olarak erkekliğin üstünlüğü de kendini sosyo-kültürel yapılanmanın kolayca değişmemesi, çoğu zaman alışlageleni uygulamanın kolaylığı ve sorgulanmaması üzerinden, bu ideolojik aygıtların etkisi altında özneleşen bireyler tarafından yeniden var edilir. Erkeğin kamusalda çalışıp para kazanması, ev içinde konumlandırılmış kadın üzerindeki iktidarını onamaktadır. Bu iktidarın dayandığı hiyerarşi, feminist eleştirinin açığa çıkarmaya çalıştığı hiyerarşidir: *“Eşitsiz iktidar ilişkilerinin kaynaklarına yoğunlaşıp onları gün yüzüne çıkararak ataerkilliği görünür kılmak feminizmin temel amacıdır. Bir eleştirel metodoloji olarak feminizm bütün toplumsal bilgi ve yapılardaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefler”*(Timisi, 2014).

Toplumsal cinsiyet tartışmalarının belki de en ikonik tespitlerinden bir tanesi Simone De Beauvoir’ın şu ünlü sözüdür: *“Kadın doğulmaz, olunur”* (Beauvoir, 1997: 295). Burada de Beauvoir, kadınlık halinin bir toplumsal inşa olduğunu ve insanların bunu doğuştan yanlarında getirmek yerine toplumsallaşma süreci içerisinde edindiklerini vurgulamaktadır. Zeynep Direk’in belirtmiş olduğu gibi özelde, de Beauvoir genelde de çoğu feminist;

Biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olan toplumsal cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğunu yadsımıştır (...) Bu yadsıma, biyolojik cinsiyetin

⁷ Althusser’in “ideolojik aygıt” kavramı için bkz. Althusser, 2016.

dişil ve eril olarak İki ile sınırlanmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilecektir (Direk, 2015:71).

Bu tez doğrultusunda kendi çalışmasında Butler'ın Foucault'ya katıldığı noktaları ve eleştirilerini ele alan Direk, son kerte de Butler'ın beden algısına ilişkin olarak şunları söyler: “Beden edilgen bir ortam, bir takım kültürel anlamların dışsal bir biçimde birbirine bağlandığı bir varlık ya da doğal bir töz değildir (...) Beden toplumsal cinsiyetin, ırkın, sınıfın işaretlerini performatif bir biçimde kazanarak beden olur” (Direk, 2015:83). Bu tespit önemlidir zira genellikle biyolojik terimlerle tanımlanan ve nesnellik alanı içerisinde olduğu düşünülen beden, ve bedenden hareketle tanımlanan cinsiyetin de, toplumsal cinsiyet kavramına öncel olmadığını, toplumsal cinsiyetin ima ettiği iktidar ilişkilerini öncelemediğini ortaya koyar. Bedenin de şekillendirildiğini söyler. Öyleyse buradan yola çıkarak, en ‘özel’ alan olduğunu düşünebileceğimiz bedenin dahi kamusal bir boyutu olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Bu noktada bedenin kamusalığı bizi toplumsal cinsiyet rejiminin anlaşılmasındaki önemli bir uğrağa, kamusal alan ile özel alan arasındaki hiyerarşik ayrıma getirir.

1.5.1. KAMUSAL ALAN/ÖZEL ALAN AYRIMI ve İŞBÖLÜMÜ

Kamusal alan ve özel alan ayrımının da bir tarihi vardır. Giddens'in belirtmiş olduğu gibi 17. ve 18. yüzyıllarda kapitalizmden önce aile halkı Batı Avrupa'da bir üretim birimidir. Ailenin tüm üyeleri, üretime katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla bugünün üretim alanlarını kamusal, aile mekânlarını ise özel kılan ayrımını erken dönem kapitalizme uygulamak kolay değildir. Kapitalizmin ilk girişimcileri önceki üretim biçimi ve ilişkilerinden hızlı bir kopuş gerçekleştirmemişler, özellikle tarımsal kökenlerden gelenler, çocukların da üretime katılması beklentisinin devamı olarak daha çok aileleri istihdam etmişlerdir. Daha sonra liberal düzenlemelerle beraber çocuk işgücünün kullanımı yasaklanması, daha önceki aile ekonomik dayanışmasını yıkmıştır. Bireyselleşmeye doğru gidişin iş kolları ve iş bölümü anlamında başlangıcı sayılabilecek bu gelişme, aile yaşamının nitelikleri üzerinde de etkindir. Lawrence Stone'nun İngiltere'de aile yaşamını konu alan analizinden hareketle Giddens, aile ilişkilerinin daha sonraki dönemlerde egemen olan sınıf ilişkilerinden farklı olduğunu, evliliğin “hiçbir sınıf sistemi düzeyinde duygusal bağlılık veya güvenin odak noktası”

olmadığını belirtir. (Giddens, 2010: 112-113) “Doğruluğuna genel olarak inanılan şey, mutluluğun bu dünyada değil, yalnızca öbür dünyada beklenebileceği ve cinselliğin bir zevk değil, yalnızca soyu devam ettirme ihtiyacıyla mazur görülen bir gereklilik olduğuydu. (...) İnsan ömrü o kadar kısaydı ki başka bir insana duygusal olarak aşırı bağlanmak akılsızcaydı” (Akt. Giddens 2010:113).

Bu tarihsel saptamanın yanı sıra Giddens’a göre şüphe götürmez gerçek, bugünkü toplumsal cinsiyet rejiminin sürdürülmesinde temel bir omurga rolü üstlenen “romantik aşk” kavramının sadece saray çevresinde filizlendiği ve “evlilik” ve “aile” ile ilgili bir şey olmadığıdır (Giddens 2010:114). Burada yerleşim biçimleri ve çalışma koşullarının neredeyse tamamen etken olduğu söylenebilir. Yaşam alanlarının ve hane halkının yaşadığı evlerin 18. yüzyıla kadar belirgin sınırlara sahip odaları yoktur. Özel hayat kavramı, Marksist tanımıyla üst sınıfa ait bir olgu olarak gelişmiştir. Özel hayat, özel alanları yaratmış olsa da, 19. yüzyıl sonlarında genelleşen işyeri ve hane ayrımı kadının konumunu toplumun tüm tabakalarında eve oturtmuştur. Saraylarda ev içi işler hizmetçilere, çocuk bakımı ise dadılara yaptırılırken, orta tabakada farklı iş kollarının yanında parasız, ev içinde standart hayatın sürdürülebilirliği için yapılan, bir anlamda “mecburi” olan yemek, temizlik ve çocuk bakımından sorumlu olan ev işçileri, kadınlar olmuştur. Böylece, içerisinde üretimin de yapıldığı kamusal alan yavaş yavaş erkeklerin tekeli altına girerken, kadınlar da, ‘özelleşen’ bir mekân olarak evin sınırları ile özdeşleşmeye başlamışlar, tekstil işçisi vs. olarak çalıştırıldıklarında dahi hem özel alandaki işlerinden kurtulamamışlar hem de erkek işçilerden daha düşük bir ücretle yetinmek durumunda bırakılmışlardır.

Özel alan ve kamusal alan ayrımı, toplumsal cinsiyet bağlamında oldukça önemlidir, zira ayrımın siyasal bir boyutu vardır. Tarih kamusal olanı, dolayısıyla siyasete dair olanları yazmaktadır ve özel hayatın, özel alandaki unutulmuşların ve madunların ayrı bir tarihleri olduğu fikri ancak yakın bir zamanda ortaya atılmıştır. Dolayısıyla kamusal alana girmek, kamusal alanda daha fazla görünebilmek, toplumsal cinsiyet rejiminin kurduğu hiyerarşiye karşı politika üretmek isteyen kadınların önemli bir amacıdır. Nitekim erkeklerden çok daha dezavantajlı koşullarda çalıştırılmış olsalar da, “Sanayi devrimi ile kadınların evlerinden çıkarak fabrikalarda çalışmaya başlaması”

Bülbül'e göre ataerkil sistemin nispeten etkisini yitirmeye başlamasında bir etkindir (Bülbül, 2014: 13-14). Ancak kamusal alanın bu önemini vurgularken, onu fazla idealize etmemek, herkese her koşulda ve eşit bir biçimde açık olduğunu düşünmemek önemlidir. Böyle bir ideal kamusal alan fikrinin temsilcisi olan Frankfurt Okulu'nun en bilindik son kuşak düşünürü Habermas'ın geçmişe dönük bakışını Graham ve Murdock iki yönden eleştirir:

İlk olarak, 'özgür' bir ticari basının eski taraftarları gibi Habermas da "yurttaşların iletişim araçlarına evrensel erişimini garantilemede Pazar rekabetinin kapasitesiyle ilgili olarak aşırı derecede iyimserdir" ve "yatırımcılarla mülk sahiplerinin tercih özgürlükleriyle yurttaşların enformasyon alma ve göndermedeki tercih özgürlükleri arasında var olan kaçınılmaz gerilimi" incelemekte başarısızdır (Keane, 1989:39). İkinci olarak, bu tarihsel kamusal alan özünde işçi sınıfını, kadınları ve etnik azınlıkları dışlayan bir burjuva mekanıydı (Murdock & Golding, 1997: 76).

Siyasal bakımdan kamusal alanın ve üretim mekanlarının kadınlar tarafından kullanımı bir imkan olarak karşımıza çıksa da, bedenin şekillendirilmesi ve toplumsal cinsiyet rejiminin düzenlemeleri yalnızca bu mekanlarda gerçekleşmez. Dahası, modern toplumlarda toplumsal cinsiyet rejimi, yalnızca kamusal alanda görünür değildir. Ruken Öztürk, kamusal ve özel alan karşılaştırmasının kapsamını eleştirmiş ve özellikle 1970'lerden sonraki feminist literatürde bu konuda bir sorun olduğunu yazarak özel alanın sadece ev içi alana eşit olmadığını belirtmiştir. Ev/hane içi alanda dahi bir özel alan (mutfak) ve kamusal alan (salon) karşıtlığı bulunduğunu örnekendirerek anlatmıştır. Kadın yemeğin piştiği, çocukların doyduğu alandadır. Arkadaşlarıyla duygusal sohbetler eder, ev işleri onundur. Oysa erkek mekânı salondur, arkadaşlarıyla politika konuşur, faturaları o yatırır, akıl ve hesaplama gerektiren diğer 'ekonomik' işleri o yapar (Öztürk, 2000:67-68). Dolayısıyla kamusal ve özel alan arasındaki ayrımı fiziksel mekanların net bölünmüşlüklerine tekabül eden bir ayrım olarak düşünmemek gerekir. Daha çok bu ayrım, her fiziksel mekânı bölecek şekilde, toplumsal cinsiyetin kurulumunun yaşam alanlarındaki ve pratiklerindeki yansımasıdır. Bu yansımada belirli özellikler bir cinse, diğerleri ise karşı cinse atfedilir ve bir ideolojik işleyiştir söz konusu olan. Butler'a göre bu, "erkek anlatılar evrensel, dışa dönük ve genelken, kadın

anlatılarının fazla özel, evcimen ya da geniş bir bakış açısına sahip olamayacak denli sığ olduğu yönünde işleyen bir ideoloji[dir]” (2011:86). Bu ideolojide;

Dişil, tıpkı eril gibi, toplumsal bir kurulumdur. Geleneksel olarak, edilgenlik, narinlik, anaçlık ve duygusallık dişil özellikler; etkenlik, teşhircilik, umursamazlık ve düşünce eril özellikler olarak görülür. Bunlar toplumumuzun (özellikle de yirminci yüzyılın sonu ile yirmi birinci yüzyılın başındaki Batı toplumunun) gözünde, kadın ve erkeklerin sahip olduğu özelliklerdir. Kadınlar eril özelliklere, erkekler dişil özelliklere sahip olabilir ancak toplum bunu bir tür sapkınlık ya da eşcinsellik göstergesi, uygunsuz bir durum olarak değerlendirir ve asla hoş karşılamaz (Butler, 2011:86).

Görüldüğü üzere bu ideolojide, Weberyen anlamda birer kadın ve erkek ideal-tipi karşımıza çıkar. Daha doğru bir ifadeyle bunlar birer stereotiptir.

1.5.2. TOPLUMSAL CİNSİYETE DAİR ROL KALIPLARI ve SİNEMADA STEREOTİPLER

Stereotip kelimesi, “etimolojik olarak stereos (katı) ve typos (nitelik, tip) sözcüklerinden” oluşur (Bilgin, 2014:247). Kökeninden de anlaşılabilceği gibi, belirli bir niteliğin, başka nitelikleri getirmesi/simgelemesi ve bunu kalıplaşmış bir biçimde sunması olarak tanımlanabilir stereotip kavramı. İlk kez de Walter Lipmann tarafından “kafamızdaki imajları” ifade etmek üzere kullanılmıştır. Stereotiplerin birer epistemolojik hata olmadıklarını, tersine, önemli bir bilişsel işlevlerinin olduğu belirtilmelidir. Bu işlevi Bilgin şöyle ifade eder:

Stereotipler bilişsel yanlarında, yaşadığımız çevreyi ve bu çevrede yer alan çeşitli uyaranları tasnif ederek basitleştirmeyi ve dolayısıyla yaşadığımız dünyaya zihinsel olarak bir düzen vermeyi sağlarlar. Belirli bir kategoride yer alan öğeleri tek tek ve tekil öznelliklerinde kavramak yerine toptan birkaç basit çizgide özetlemek, zihinsel çaba tasarrufu sağlar (Bilgin, 2014:248).

Söz konusu “zihinsel çaba tasarrufu” sinema için oldukça önemlidir. Hollywood Sinemasının klasik anlatı yapısında bir karakterin tüm içsel özelliklerinin ve gündelik yaşam pratiklerinin tek tek sunulması yerine kalıplaşmış karakter temsillerine yer verilmiştir. Böylelikle belirli niteliklerin tümüne birden atıf yapacak olan stereotipler

oluşturulmuştur. Örneğin klasik Western film janrında, iyi ve kötü karakterler arasında belirgin bir ayrım vardır, bu iki ana karakterin ayırt edici gösterenleri belirlidir ve karakterler sahneden göründüklerinde, bu işaretler sayesinde izleyici, karakterleri anlatıdaki ‘doğru’ yerlerine kolaylıkla yerleştirir. Bu stereotipler, sinemada yalnızca birer yansıma değildir. Kabadayı’nın ifade ettiği gibi, “sinemada stereotip, perdedeki resimler ile kafamızda sosyal olarak kurulmuş olanlar arasında gidip gelir, böylece yinelemelerle güçlenerek yaşamaya devam eder” (2016:169). Bir diğer ifadeyle sinema ile toplumsal bilincimiz arasında bir karşılıklılık kurarak kendilerini yeniden üretir, bu sırada da güçlendirirler. Dahası, bu stereotipler, yalnızca tarihsel oluşumları bakımından değil fakat toplumsal tabakalaşmayı farklı boyutlarda nasıl kestikleri üzerinden de anlaşılmalıdır. Zira “[n]ormatif olarak kabullenilen sosyo-kültürel üretimler oldukları için stereotiplerin tarihle olduğu kadar ırk, toplumsal cinsiyet, cinsellik, yaş, sınıf ve türle olan ilişkileri de incelenmelidir” (Hayward, 2005:502). Bu bakımdan denebilir ki kadın ve erkek stereotiplerin toplumsal alanda ve sanatsal anlatılarda karşılaşılan yegâne stereotipler değildir ancak bunlar arasında en önemlilerinden bir tanesidir.

Gerçekten de toplumsal cinsiyete dair rollerin inşasında stereotipleştirilmiş kimlik özellikleri önemli yer tutmaktadır. Nuri Bilgin’in Bedard, Deziel ve Lamarche’nin çalışmalarından yaptığı özet uyarında;

25 ülkede yapılan bir çalışmanın sonuçlarına göre cinsler hakkında şu stereotipler [öne çıkmaktadır:]

Erkek: Aktif, maceracı, saldırgan, küfürbaz, cesur, atak, başat, girişken, enerjik, bağımsız, yaratıcı, erkeksi, ilerici, sağlam, kaba, sert, katı, güçlü, dirençli

Kadın: Nazlı, şefkatli, kaygılı, çekici, şikâyetçi, meraklı, bağımlı, hayalci, duygusal, korkak, kadınsı, kibar, yumuşak, cinselliğe mesafeli, duyarlı, heyecanlı, ayartıcı, uyumlu, itaatkâr, batıl inançlı, zayıf, ‘sulu gözlü’. (...) Gerçeklikte de bazı bakımlardan erkek ve kadınlar arası farklar varsa da, stereotipte bunlar abartılıdır. Bu kadınların aleyhine işleyen bir algısal yanlılıktır.” (Bedard, L., Deziel J. Ve Lamarche, L. 2006: 143-148, Akt. Bilgin, 2014: 245)

Belirtilen bütün nitelikler, zıtlık ve olumlanma duygusunu içinde barındırmaktadır. İki cinse atfedilen tüm nitelikler, o cinsden olmanın ön koşulu gibidir. Örneğin kadınların kibar olması, erkeklerin güçlü olması, sosyal hayatta bir zorunlulukmuş gibi sunulmaktadır. Sinema da dâhil olmak üzere yazılı, sözlü ve görsel kültürün pek çok örneğinde bu niteliklerin, anlatılarda yer verilen karakterlerin belirgin özellikleri haline gelmiş olması, kadınların temsilleri üzerinde var olan toplumsal baskıyı daha da yansıtmaktadır. Evans'ın da dikkat çektiği üzere, “kadınlık ve erkeklik kavramları, televizyon, dergiler, gazeteler ve reklamlar gibi medya metinlerince durmaksızın ve sürekli olarak kurulmaktadır. Kadınlar pasif ve çocuk büyüten yumuşak elli bulaşık makineleri olarak görünürken, erkekler hızlı arabalarında yarışan aktif ve profesyonel yakışıklılar ve havalı bireylerdir.” (Evans, 1998:5)

Sinema da burada bir istisna değildir ve medyadaki bu genel anlatı tarzıyla ortak özellikleri paylaşır. Sinemada da toplumsal cinsiyet stereotipleri (yeniden-)inşa edilir ve filmlerin toplumsal cinsiyet stereotipleri bakımından analizi toplumsal cinsiyetin inşasına dair önyargılar ya da değişimler hakkında bilgi önemli bir kavrayış sağlar.

Dahası, sinema bu anlamda kültürel bir gösterge olabileceği gibi, insanları farklı sorgulamalara yönlendirmesiyle uzun vadede kültürel yapıda sarsıntılara ve hatta değişime de önayak olabilmektedir. Masallar ve masallardan uyarlanan filmler, özellikle animasyon filmler, izlerkitlenin büyük oranda çocuklardan oluşması nedeniyle bu değişimi sağlayabilecek bir alt grup olarak öne çıkar. Bu bakımdan da hem masallarda ve çocuk kitaplarında hem de bunlardan uyarlanan filmlerde ve animasyonlarda genel anlamda toplumsal cinsiyet göstergelerinin ve özelde prenses stereotiplerinin niteliklerinin irdelenmesi oldukça önem kazanmaktadır.

Bu çalışmalar, bekleneceği üzere, toplumsal cinsiyet rejiminin bu eserlerde de yeniden üretildiğini göstermektedir. Freebody ve Baker'a atıf yapan Evans, toplumsal cinsiyetlerdeki taraflı tutumun çocuk kitaplarında da bulunduğunu söyleyerek şöyle devam eder:

[Çocuk kitaplarındaki] hem erkek hem de kadın karakterlerin oynadıkları roller geleneksel, stereotipleşmiş imgelere; kadınların edilgen, ‘ev-içi’ türden rollere ve

erkeklerin ise daha aktif, ev dışı rollere katılımına uygundur. Bu stereotipleştirilmiş toplumsal cinsiyet imgeleri metnin ve illüstrasyonların işbirliği ile yaratılır. Ancak çoğunlukla yalnızca illüstrasyonlar erkekleri ve erkek çocuklarını stereotipleşmiş erkek aktivitelerini yaparken, kadınları ve kız çocuklarını ise yine stereotipleşmiş kadın aktivitelerini yaparken betimler ve tek başına bu stereotipleri destekler (Evans, 1998:5).

Filmler ve animasyonlar için de aynısı geçerlidir. Filmlerde de insanlara bu roller verili bir biçimde sunulur e bireylerin zihinlerinde bu stereotiplerin doğallaşması sağlanır. Toplumsal cinsiyetin ‘ideolojik’ niteliği de zaten bu doğallaştırmadan gelir. Her filmde ya açık bir biçimde ya da daha dolaylı bir tarzda, ancak mutlaka, farklı cinsilerin toplumsal konumları belirtilir. “70 yıldan bu yana filmlerde, sizin için ideal olan erkek ve kadının değişimi izlenip (sunulmuş) durulmuştur. Ancak bu değişim yeterince yansıtılamamıştır. Diğer bir deyişle; yaşam sinemayı beslemiş, ancak sinema, yaşamın kendisine verdiğini (yaşamın kadın erkek açısından olan değişimini) çok az bir oranda yansıtarak, yine topluma sunmuştur” (Mohanna, 1993: 19). Tam da bu nedenle sinema, feminizmin ilk döneminden itibaren “kadın hareketi için bir mücadele alanı haline getirilecek iletişim araçlarından(medya) biri olarak görül[müştür]” (Nelmes, 1998: 75). Zira sinemada erkek, ister iyi isterse de kötü karakter rolünde olsun, daima olaylara yön vermekte iken, kadın ötekileştirilmekte, pasif, kurtarılmayı bekleyen, “üzerinden plan kurulan bir nesne” konumuna indirgenmektedir (Kabadayı, 2016:178).

Bu anlatı tarzı, var olanın tarafsız bir yansıması olarak görülemez. İzlerkitlenin bu temsillerle karşılaştıkça bunları doğallaştırdığı göz önüne alındığında, sinemanın yaygın ideolojik işlevi açıktır. Sinemada temsil asla “doğal ve objektif değildir, bir adlandırma sistemi olarak çok sayıda anlamın üzerinde mücadele ettiği bir hegemonya alanıdır. Sinema da temsiller aracılığıyla toplumsal cinsiyetin inşa edildiği bir formdur” (Timisi, 2014).

Bu bakımdan genelde filmlerin özelde de animasyon filmlerinin, ima ettikleri veya doğallaştırdıkları toplumsal cinsiyet rejimi bakımından incelenmesi, mevcut toplumsal iktidar ilişkilerinin bir boyutunun açığa çıkarılması ve dinamiklerinin daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Filmlerde ataerkil değerlerin ve normların nasıl

sergilenip işlendiği, eşitli rollerin cinsler arasında nasıl dağıtıldığı ve buna bağlı olarak toplumsal işbölümünün nasıl organize edildiği, aile içerisindeki ilişkilerin gerek kişilerarası dinamikler anlamında gerekse aile dışı toplumsal yapılarla ilişkiler anlamında nasıl kurulduğu, fiziksel ve toplumsal mekânların nasıl sınırlanıp tanımlandığı ve bu mekânların kimlerin kullanımına ne derece açıldığı, anlatıdaki öznellik konumunun kimlere nasıl verildiği ve karakterlerin özneleşme süreçlerinin nasıl gerçekleştiği ve son olarak da bu eserlerde kimlerin ‘öteki’ olarak imlendiği araştırılmaya değer unsurların başında gelmektedir. İlerleyen bölümlerde, Walt Disney animasyonlarının bir bölümüne, bu açılardan yaklaşılarak ima ettikleri toplumsal cinsiyet rejimleri ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır.

2. ANİMASYON SİNEMASI, WALT DİSNEY ANİMASYON FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİ

2.1. ANİMASYON SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Animasyon, kısaca canlandırma sineması anlamına gelmektedir ve teknolojinin her yeni adımında yeniden biçimlenmektedir. Animasyon filmler, yapım yılları göz önüne alındığında, tıpkı sinema filmlerinde olduğu gibi dönemin mevcut politikalarına, iktidarın işleyiş tarzına dair geniş bir perspektif sunmaktadırlar. Tarihsel koşulların yansıtılabilmesi ve değerlendirilmesi, her ne kadar temelinde teknolojik altyapının elverişliliğine bağımlı olsa da, animasyon sinema filmlerinin analizi için mümkün görünmektedir. Teknolojinin etkisi, görsel öğelerde yapılabileceklerin sınırlı olmasıdır. Ancak bunun dışında verilmek istenen mesaj, genel olarak her türden hikâye ile, özel olarak da diyaloglarla verilebilir. İktidarın kendi meşruiyet zeminini oluşturabilmesi açısından animasyon filmler, hedef kitlesinin genel olarak 2-14 yaş arası çocuklar olduğu düşünüldüğünde büyük önem taşır. Jeane Elium ve Don Elium, “Bir kız çocuğu yetiştirmek” adlı kitaplarında, genç kızların özellikle televizyon ekranından uzak tutulması gerektiğini bunun özellikle beden algısı ve şiddet davranışları üzerinde oldukça olumsuz etkiye sahip olduğunu belirtmiştir:

Kız çocuklarının televizyondan gerçekte ne öğrendiklerini hiç düşündük mü? Çoğu problemin şiddet yoluyla çözülmesi gerektiğini; seksi bir şekilde giyinmenin insanı popüler kılacağını; şeker ve gazlı içecek tüketmenin insanı mutlu edeceğini; alışverişin hoş bir boş zaman faaliyeti olduğunu; azınlıkların aşağı, garip veya korkutucu insanlar olduklarını; sevilen birisi olmak için ‘cool’ olmaları gerektiğini aksi halde dışlanacaklarını; cinsiyet-rollerinin stereotipleştirilmesinin normal olduğunu; alkol ve uyuşturucu kullanımının çok da önemli meseleler olmadığını [öğreneceklerdir] (Elium & Elium, 2003:258).

Mayes ve Valentine, televizyonda- yayınlanan çizgi filmlerin 8-13 yaş arası çocuklar üzerindeki etkilerini araştırmış ve gösterilen toplumsal cinsiyet stereotiplerinin “cesur, kurtarılmaya ihtiyacı olmayan, baskın/dominant, zeki, kolay karar alabilen, görünüşü hakkında kaygı duymayan, bağımsız, beladan uzak duran kriz durumlarında kolay

heyecanlanmayan, lider gibi davranan, sert, agresif, güvenliğe fazla ihtiyaç duymayan, kolay ağlamayan” (1979:46) olarak sınıflandırılmış imleçler üzerinden çocukların değerlendirmesine sunmuştur. Bu sıfatlar, bağımlı değişkenler üzerinde fark yaratmamış, erkek ve kız çocuklar, görsele dair sınıflandırmada aynı verileri sunmuştur. Ortak bir algılamanın yaratılmış olduğunu gösteren bu araştırma, aynı zamanda toplumsal cinsiyet kavramı açısından düşünüldüğünde, ileriki yılların kadın ve erkekleri bilinçaltında cinsiyet kalıplarını, erken çocukluk döneminde izledikleri animasyon filmlerle oluşturmaya başladıkları tezini desteklemektedir. Özellikle günlük yaşam pratiklerinin oluşumu açısından, kadın ve erkeğin ev/hane içi ev/hane dışı hayatlarının biçimlenişi ve dolayısıyla mekânsal davranışları üzerinde büyük etkiye sahiptir. Aile ve toplum, cinsler arası ilişkiler, eşitlik, erk ve iktidar kavramları gibi hayatın merkezinde yer alan ve kişilerin bireysel özgürlük alanlarının belirlenmesinde önemli rol oynayan pek çok kavramın açıkça ya da altmetinsel olarak sunulduğu görülmektedir. İçinde bulunulan dönemin koşullarını ve gelecekte olması öngörülen toplumsal, kültürel ve siyasi koşulları da yansıtır. Bu yönüyle sunulan vizyonun etkinleşmesi veya etkinleşmemesi bile, yansıtılmış olan beklentilerin eleştirisini önemli kılar.

Bu toplumsal yönüyle etkisi çok geniş olan animasyon sinemasının geçmişi ise bir önceki yüzyılın başlarına kadar gider. Susan Hayward, “Sinemanın Temel Kavramları” (2005) adlı kitabında, animasyonun aynı zamanda çizgi film olarak bilindiğini belirterek gelişimini anlatır:

Geleneksel olarak animasyonlar, çizimler gibi cansız nesnelerin stop-motion fotoğrafçılık yoluyla kare kare çekilmesi yoluyla yaratılıyordu. Her bir karede nesne çok küçük bir konum değişikliği yapıyordu ve böylece stop-motion fotoğraflar standart bir hızda (saniyede yirmi dört kare) ilerletildiğinde nesne hareket ediyormuş gibi görünüyordu (2005:11).

Çizimlerin harekete dönüştürülmesi ile yapılabileceklerin sınırsızlığını, sinemanın ilk yıllarından itibaren görülebilmektedir. Animasyona dair ilk örneklerden birisini sunan isim, aynı zamanda ilk sinemacılardan birisi olarak film efektleri ve yanılsamaları konusunda yenilikler getirmiş olan Georges Melies’tır. Melies’in 12 dakika uzunluğunda, bir grup bilim insanının ayı keşfetmelerini konu alan *Voyage a la*

lune (Aya Seyahat, 1902) filminde stop-motion photography tekniği ile yapılan özel efektler ve ay görüntüleri üzerinde fotografik oynamalar kullanılmıştır. Benzer şekilde Emile Cohl bant karikatürü sinema filmlerine taşımış, çizim yoluyla nesneler ardında dikey figürler yaratmış ve bu uygulama ile *Fantasmagorie*'i (1908) çekmiştir. *Fantasmagorie*, tamamiyle animasyon film olması açısından ilk animasyon film olarak kabul edilmektedir. Yedi yüz çizimden oluşan filmin süresi iki dakikadır ancak bu kısa süre içerisinde yoğun bir “bilinç akışı” söz konusudur. Karakterin kara tahta üzerinde çizer tarafından yaratılışı gösterilmektedir. “Tebeşir çizgi efekti” olarak adlandırılan bu teknik, başta beyaz üzerine siyah çizilen resimlerin tam tersine çevrilerek siyah tahta üzerinde beyaz tebeşir çizgileri olarak görünmesini sağlamaktadır. Filmin adı, 19. yy ortalarında var olan ve duvarların içinden geçebilen hayaletvari imajları yansıtan büyülu fener çeşidinden esinlenilerek oluşturulmuştur.

Winsor McCay de tıpkı Cohl gibi iki boyutlu çizgi filmleri geliştirmiştir. Yüzyılın sonlarında Gustav Dore, George Cruikshank, Walter Crane, Charles Folkard ve Arthur Rackham gibi çizerler masal kahramanlarını görsel olarak yorumlamış ve illüstrasyonlarını yapmışlardır. Buna ek olarak aynı tarihlerde Zippes'in de belirtmiş olduğu gibi “ondokuzuncu yüzyılın son bölümünde Avrupa ve Amerika'da broadside, broadsheet veya image d'Épinal [⁸] formatlı yayınlar, çizgi romanların bir öncülü olarak yayıldılar ve basılı imaj ve metinler içeren bu yayınlar yirminci yüzyılın başında üretilen ilk çizgi filmlerin de öncülü oldu” (Zipes, 1995:41-42). Yukarıda adı geçen filmyapımcısı Georges Melies, *Külkedisi* (Cinderella), *Mavisakal* (Bluebeard) ve *Kırmızı Başlıklı Kız* (Little Red Riding Hood)'un farklı versiyonlarını üretmiştir ancak Sinemanın erken dönemlerine denk gelmiş olması nedeniyle Zippes'e göre bu türün teknik ve sinematik endüstrileşmesi açısından büyük bir dönüm noktasına ya da değişime neden olamamıştır. Ancak “Lewis Jacobs'ın belirttiği gibi, Melies'in bu çabası masalın yeniden yaratılmasından ziyade [onu] tasvir [etmiştir]. (...) ilkel olmasına rağmen sahnelerin düzeni tutarlı, mantıklı ve aşamalı bir süreklilik oluştur[muştur]. Hareketli resimler yapmak için yeni bir yol icat edil[miştir]. Sahneler artık kamera için

⁸ *Épinal* baskılar, 19. yüzyılda Fransa'da satılan keskin ve parlak renklerle üretilen ve popüler konularla ilgili baskılardır. Bu baskıların adı, yayıncısı Jean-Charles Pellerin'in doğum yeri olan Épinal'den gelmektedir. 1796'da kurulan matbaa *Imagerie d'Épinal* adını almıştır.

sahnelenecek ve seçilebilecek ve film yapımcısı hem malzemeyi hem de düzenini kontrol edebilecek[tir]. (1979, 13)” (Akt. Zipes, 1995:41-42). Böylelikle filmde farklı olarak animasyonda kontrol mekanizmaları daha güçlü hale gelmektedir. Filmlerde her ne kadar senaryo, çekim açıları, mekânlar yönetmen ve film ekibinin kontrolünde olsa da bir insanın –özellikle eski dönemde çizerlerin tamamı erkeklerden oluşmaktadır- başka bir insanın fiziksel görünümü, duruşu ve hareketlerini eliyle çizerek resmetmesi, o beden, mekân ya da en genel anlamda o dünya ile ilgili iktidar sahibi olmasını sağlamaktadır. Animasyonun, henüz yapım aşamasında var olan bu hükmedilebilme durumu doğal olarak animasyonların kendisine de yansımaktadır. Disney’den çok daha önce 1898-1928 yılları arasında yapılmış olan sıradışı animasyon örnekleri ile -*Dinozor Gertie* (*Gertie the Dinosaur*, 1914, Winsor McCay) ve *Kedi Felix* (*Felix the Cat/Feline Follies*, 1919, Pat Sullivan ve Otto Messner)- karşılaşılmaktadır. *Dinozor Gertie*, bir dinazoru konu alan ilk animasyon filmidir. Sessiz dönemde yapılmış olmasından kaynaklanan dönemin teknik olanakları ya da olanaksızlıkları göz önüne alındığında filmde vurgunun filmin çizeri ve yapımcısı McCay’de olduğu görülmektedir. McCay bu filmde önce *Küçük Nemo* (*Little Nemo*, 1911) ve *Sivrisinek Nasıl Çalışır* (*How a Mosquito Operates*, 1912) filmlerini de yapmıştır⁹ ancak *Dinozor Gertie* ana kareler, kayıt işaretleri, izleme kağıdı, Mutoscope eylem görüntüleyici ve animasyon döngüleri gibi animasyon tekniklerini ilk kullanan film olmuştur. J. Stuart Blackton bu tarihlerden çok daha önce animasyon tekniğini kullanan ilk yapımcı olarak geçmektedir. Animasyon sahneleri geçen standart film olarak 1900’te yapılmış olan *Büyülenmiş Çizim* (*Enchanted Drawing*)’i tamamen animasyon film olan *Komik Yüzlerin Mizahi Aşamaları* (*Humorous Phases of Funny Faces*, 1906) takip etmiştir. Bu nedenle Amerikan Sinemasında animasyon alanında Blackton “ilk animatör” olarak kabul edilmiştir. Animasyon tarihçileri tarafından da *Humorous Phases of Funny Faces* “ilk gerçek animasyon film” olarak işaret edilmektedir. Fransız Émile Cohl ise elle çizilmiş animasyon tekniğinde “Fantasmagorie” ile ilk olmuştur. Sonrasında en bilinen animasyon McCay tarafından ayrıntılı bir biçimde çizimleri yapılmış olan -yukarıda adı geçen- “Dinozor Gertie” olmuştur.

⁹ Kendisinden önce Amerikan J. Stuart Blackton ve Fransız Émile Cohl gelmiştir. Ancak belirtilen teknik yönler nedeniyle farklı bir çizgide ilerlemiştir.

Dinozor bir kadındır (Gertie) ve McCay ona istediğini yaptırabilmektedir. Bir dinozoru animasyonu ile yeniden dünyaya getireceğine dair arkadaşlarıyla bir bahse girer. Animasyon filmin başında McCay tarafından dinozora “Gertie, o mağaradan çıkacak ve ondan yapmasını istediğim her şeyi yapacak.” denmiştir. Daha sonra “Gertie, iyi kız ol ve seyirciyi selamla.” ve “Kötü kız, utanmalısın.” gibi cümleler geçmektedir. Gertie üzülüp ağladıktan sonra bir bal kabağıyla susturulmuştur ve kısa animasyon filmin sonunda Gertie’yi McCay’ın bizzat kendisi animasyonun içine girerek elindeki “kırbacıyla” yönlendirmiştir. Filmin yapımından tam bir yüzyıl sonra (2016), filme bakıldığında eski dönemde var olan cinsiyetçiliğin oldukça kısa süreli bir animasyon filmde bile yansıması görülebilmektedir. Kanımca, ileride Disney’de var olacak prenseslerin ya da kadın-hayvan karakterlerin ilk işaretlerini Dinozor Gertide bulmak mümkündür zira film, bir sonraki animatör jenerasyonunu oluşturan Fleischer kardeşler, Otto Messmer, Paul Terry, ve Walt Disney. John Randolph Bray gibi isimler McCay’ın animasyon tekniklerinin patentini almak istemişlerdir.

Dinozor Gerti’den sonra sessiz dönemin en popüler animasyon/çizgi dizisi ise *Kedi Felix* olmuştur. John Canemaker *Kedi Felix’in* 1919’dan 1933’e kadar olan dönemde Charlie Chapman ve Buster Keaton kadar popüler olduğunu belirtmiştir. “*Felix the Cat*, hareketli resimlerde bireysel bir "kişilik" sergileyen, *Mickey Mouse*’dan önceki on yıl boyunca ilk karikatürdü. (...) El ile 150’den fazla fotoğrafla ve tam renkli eklerle resmedilen Felix, sessiz dönemin en popüler, iyi yürütülmüş ve kârlı karikatürünün yaratılmasının ve pazarlanmasının ardındaki entrikanın şık bir ifadesidir” (Canemaker, 1991) *Kedi Felix*, 1920’lerin sonlarında sesli çizgi filmlerin gelmesiyle birlikte geri planda kalmaya başlamıştır. Disney’in *Mickey Mouse* kısa filmler serisi ile ses üretimine geçiş yapmak istemeyen Sullivan ve Messmer’ın tekliflerini geçersiz kılmıştır. Ancak Canemaker’a göre başlarda Felix’te var olan “kişilik”, izleyici kitlesine yakınlık ve sevgi durumunun Mickey karakterinde eksik olduğu görülmektedir (Canemaker, 1991:128).

Donald Crafton “Mickey’den Önce Animasyon Filmi: 1898-1928” adlı kitabında erken dönem animasyon filmlerinde film yapımcısının filme kendisini yerleştirme eğiliminde olduğunu (*self-figuration*) belirtmektedir. Bu durum sinema

filmlerinde kendini figüre etme biçiminde halihazırda görülmekteyse de, animasyonda “yoğun ve hassas bir konsantrasyon” biçiminde yer almıştır:

Bu eylem farklı biçimler alabilir, doğrudan ya da dolaylı, veya az ya da çok kamufle edilmiş bir biçimde olabilir (...) İnsanın kendisini filmin içerisine sokması hayli cüretkar bir şeydir. Ancak otuz yıl boyunca devam eden bu eğilim, filmlerin içeriğinden ve deneyimli animatörlerin anılarından anlaşıldığı kadarıyla, onlar açısından son derece gerçek ve bilinçli bir tercihtir. En başta son derece bariz ve mecazdan uzaktır; sonunda ise daha nüanslı ve metaforlar içerisinde gizlenmiştir ve bütün sembolik imgelem bir yandan süreci kolaylaştırmak öte yandan da sanatçı ve izleyici açısından bu fikrin tatmin ediciliğini sürdürmek üzere tasarlanmıştır. Animasyon oyununun bir boyutu da, animatöre özel bir statü sağlayan mitolojiler geliştirmektir. Bu mitolojiler çoğu kez animatörü aşırı yüceltir, onu bir yaratanı olarak gösterir (veya bunu ima eder) ve onu yaşamın teminatçısı olarak betimler” (Crafton, 1982:11).

Animatörlerin övgü almalarının yanı sıra “yaratıcı” ve “yaratılan” arasındaki ilişkiye dikkat çeken kendini filmin içinde var etme durumu, erken dönem animasyon filmlerde sıklıkla görülmektedir. Animatörün bu anlamda ürünüyle yoğun bir ilişkiye ve iletişime sahip olduğu görülmektedir. Erken dönem animasyon filminin yapım sürecinin daha en başında Zippes, Lacanyan bir okuma ile oyuncunun çizir tarafından daima bir ölümle tehdit edildiğini belirtmiştir. Buna göre kalem fallusu temsil etmektedir ve oyuncu hayatından endişe ederken çizir de kalemini veya yaratıcılığını kaybetme endişesi duymaktadır. “(Neredeyse tüm erken dönem animatörleri erkektir ve onların kalem ve kameraları, erken dönem animasyonlarda özgün bir fallik işlev üstlenir) Kalem tutan el pek çok animasyon filmde yaratım sürecinin içerisinde gösterilir ve sonrasında da pek çok filmde bir kedi veya köpeğin kuyruğuna dönüşür” (Zippes, 1995:44). Zippes, bu durumu Disney’in *Alice* (1923) serisinde *Julius* adlı kedinin kuyruğunu “çubuk, ip, kanca, soru işareti vb.” kullanımıyla örneklemiştir.

Filmlerdeki bu fallik unsurlar, film üretim şirketlerindeki çalışma koşullarının 1920’ler boyunca geçirdikleri dönüşümle de birlikte düşünülmelidir. İçlerinde Disney’in de olduğu bütün büyük stüdyolar 1920’ler boyunca Hollywood’da toplanmaya ve

üretim koşullarını Taylor yöntemi ile yeniden kurgulamaya başladılar. Böylelikle stüdyoların içerisinde de titizlikle belirlenmiş bir üretim bandı sistemi işlemeye başladı. Altında çalıştıkları Disney'in kişisel vizyonu ile dikkatli bir biçimde çizilmiş bir projeyi ve hikayelerin belirlenmiş bağlantı noktalarını gerçeğe dönüştürmek, birbirinin çok benzeri olan kareleri tekrar tekrar çizmek durumunda olan animatörlere düşüyordu. Tıpkı yedi cüceler gibi çalışan bu animatörlerin işlerini tamamlamalarının ardından, işin sonunda büyük ödülü alan kahraman prens ise, yine Walt Disney oluyordu (Zippe, 1995:44).

2.2.WALT DISNEY ANİMASYON SİNEMASI

Walt Disney, canlı aksiyon görüntülerini yakalamayı sağlayan, dijital haritalamayla kopyalamanın ve canlandırmada kullanılan görüntü yakalama işlemlerine olanak sağlayan çok düzlemli fotoğrafı ve rotoskopi gibi yeni teknikleri erken bir dönemde kullanmıştır. 1923 yılında Walt Disney adlı yapımcının Disney, Los Angeles'ta yeni bir stüdyo kurar. Walt Disney'in ilk projesi Alice Comedies serisi olmuştur. Bu seride canlı bir karakter olan Alice'in yanında, onun iletişim kurduğu pek çok çizgi karakter görülmektedir. Serinin ilk bölümünde Alice çizgi karakterlerin yapım sürecine tanık olmuş ve onların canlandırılmış halleri ile iletişim kurmuştur. 1928 yılında Disney ekibi, ilk sesli kısa filmi -bir Mickey Mouse filmi olan Steamboat Wille- gösterime sokmuştur. Film, *Bill'in Buharlı Gemisi* (1928, Charles Reisner) filminden esinlenilerek çekilmiştir ve farklı olarak ses film şeritlerinin üzerine yerleştirilmiştir (*Sound-on-Film*). Ancak Walt Disney'in asıl başarısı, yapımı iki yıl süren ve büyük bir ses getiren 1937 tarihli *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmi* olmuştur. Bu filmlerde çok düzlemli kamera ve rotoskopi gibi yöntemler kullanılmıştır. Çok düzlemli kamera sayesinde kimi sahnelerde üç boyut hissi seyirciye yaşatılırken, özellikle insan karakterler için rotoskop tekniği kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan bu cihaz, film görüntülerinin çizim masasına yansıtılması ve onun üzerinde çalışılmasına imkân sağlamış, böylece hem çizimler daha gerçekçi yapılabilmiş hem de çekilmiş filmlere bu yolla eklemeler yapılabilmektedir. Sonuçta ortaya çıkan film, Disney'in ilk uzun metrajlı animasyon filmi olarak klasikler arasında girmiştir. Bundan sonra da Disney, animasyon filmler üretmeye devam etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, *Kül Kedisi* ile

Grimmlerin masallarına geri dönmüştür. 1992 yılında ise *Güzel ve Çirkin* ile bir animasyon filmi, ilk defa En İyi Film Oscar ödülüne aday gösterilmiştir.

Animasyon filmleri bu tarihlerden itibaren çok daha sık bir biçimde üretilmeye başlarken, üretim teknolojilerinde de değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. *Küçükdenizkızı* filmi elle yapılan cel animasyon¹⁰ tekniğinin son örneği olmuş ve animasyonlar, özel yazılımların desteği ile bilgisayar aracılığı ile yapılmaya başlanmıştır. Üretim süreçlerinin verimliliğini arttıran bu gibi gelişmeler, animasyon filmlerin niceliklerinde bir artışı getirirken, son dönemlerde gişe anlamında çok başarılı filmlerin ortaya çıkmasına da sebep olmuştur.

Özellikle Disney'in 2013 yılında yayınladığı ve genel hatlarıyla Hans Christian Andersen'in Karlar Kraliçesi'nden esinlenmiş olan Karlar Ülkesi filmi tüm dünyada büyük başarı kazanmış ve şirketin animasyon sinemasındaki ağırlığının ve etkisinin bir göstergesi olmuştur.

Disney filmlerinin ve Disney'in diğer ticari ürünlerinin incelenmesi, bu animasyon sinemasındaki ağırlığın beraberinde ne gibi ideolojik angajmanlar getirdiğinin ortaya çıkartılması için de gereklidir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken bir husus, Disney'in her yıl onlarca film ve bu filmlerle ilişkili binlerce yan ürünü piyasaya sürmekte olduğudur. Dolayısıyla Disney, tek bir merkezden kontrol edilip disipline edilmesi mümkün olmayacak kadar çok sayıda “sinyal” üretmektedir (Hartley, 1983). Ancak bu sinyal çokluğu içerisinde Disney'in ideolojik merkezini Bell, Elisabeth vd., bir “masumiyet” imgesinde bulur Buna göre Disney filmleri ile siyaset arasındaki kişisel, tarihsel ve maddi ilişkileri gizleyen bir masumiyet maskesidir aslında Disney'in ideolojik merkezinde değişmeksizin duran. (Bell, Elisabeth vd. 1995:19-20):

Disney bu sterilizasyon çabalarını giderek daha sofistike bir düzeye çıkardı. Disney filmleri yalnızca tarihi ve siyasal çatışmaları, doğa ve kültürü, toplumsal cinsiyet ve cinselliği “temizlemekle” kalmadı, aynı zamanda bu sterilizasyonu bir pedagoji biçimine soktu. Henry Giroux'nun “bir masumiyet siyaset” dediği bir şeyi

¹⁰ Çizimlerin, her bir saniyede, yirmi dört kare geçebilecek zamanlamayla çizilmesi, renklendirilmesi ve kameraya çekilmesi ile oluşturulan animasyon tekniğidir.

Disney filmlerinin izleyicilere dikte etme biçimleri, aynı zamanda Disney filmini kültürel bir ideolojinin ve onun pedagojik emellerinin merkezine yerleştiren birer ders biçimini aldı” (Bell, Elisabeth vd. 1995:23).

2.3.WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİ

1960’lardan itibaren animasyon sineması, Amerikan siyasal hayatının izlerini taşıyan birçok filmde olduğu gibi, mevcut politikalarının kendi meşruiyetini pekiştirdiği farklı bir zemin olmuştur. Gerçi bu, her animasyon filmde açık bir politik tavır alındığı veya açıkça düzen lehine bir konumda durulduğu anlamına gelmez. Apolitik olmak için çaba gösteren farklı animasyon filmler ve daha muhalif bir duruş sergilemeye çalışan filmler de vardır. Kellner’in belirttiği üzere “ABD’deki film ve medya kültürü birbiriyle rekabet eden toplumsal grupların savaş alanı olagelmiş, bazı filmler liberal veya radikal fikirleri desteklerken, bazıları muhafazakâr fikirleri desteklemiştir” (2011:11). Kellner’in bahsettiği muhafazakâr bakış açısına örnek olarak klasik peri masalı anlatı yapısına hâkim olan ve genellikle klasik masallardan uyarlanan animasyon filmler gösterilebilir. Bu filmlerde geleneksel kültür algıları, yerleşik kalıp yargılar ve stereotipler, hemen hiç dokunulmaksızın yeniden üretilir ve doğallaştırılır. Bunun karşısında apolitik olma konusunda çaba harcayan filmler bile, ileriki bölümlerde Prenses ve Kurbağa adlı animasyon film çözümlemesinde belirtileceği gibi, aslında politik olmaktan kurtulamazlar. Çünkü belirli karakter yapılarının ya da sosyal yaşama ilişkin olguların varlıkları kadar yoklukları da bize, var edilmemelerinin nedenini sorgulatmaktadır. Bu da yine politik bir girişimdir.

Dünyanın, pazarlama değeri bakımından en büyük medya şirketi olan Walt Disney de bu bakımdan bir istisna değildir (Siklos, 2009). İlk uzun metraj animasyonu olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’i yayınladığı 1937 yılından bu yana Disney animasyonları da toplumsal iktidar ilişkilerine çeşitli şekillerde müdahale etmektedir. Yukarıda da sözü geçtiği üzere, bu yapımlar çocukların mental, bilişsel ve kültürel yapısında oldukça büyük etkiye sahiptir. Disney’in kendi izleyicileri üzerinde uyguladığı araştırma sonuçları da bu görüşü destekler niteliktedir (Bell&Winig, 2009)

Bu durum şaşırtıcı değildir, zira filmlerde olduğu gibi animasyonların kurmaca dünyasının var olan düzeni yansıttığı ve aynı zamanda olumlu ya da olumsuz değişime ön ayak olduğu söylenebilir. Masallardan uyarlanan animasyon filmlerde, masalın güncel olana adaptasyonu, edebi metinlerin dönemsel koşullarını yansıtabilmekte veya filmin yapım yılında var olan pratikleri uyarlama yoluyla sunmaktadır. Pendlebury'nin de belirttiği gibi uyarlama “potansiyel olarak insanların yaratıcı aktivitelerinin en üst düzeyindekilerden birisidir” (Pendlebury, 2005:1). Zira uyarlama, dilin fark üzerinden işleyen doğası içinde çalışır. Böylelikle her uyarlama ve adaptasyon çabası, orijinalinden farklı içerikte yeni bir ürün yaratımıdır. Bu nedenle edebiyat eserlerinin (masallar) orijinal metin içerikleri ile filmler (animasyon filmler) arasındaki farklar, bize popüler kültüre ilişkin, yapım şirketlerince doğrudan ya da dolaylı olarak kurulan yönlendirme mekanizmalarının işleyişine ilişkin bir fikir verecektir. Derrida'nın dile ve metinlere yaklaşımını, metni zamansal ve anlamsal olarak öteleyen bir kurgu olarak kavrayan görüşü de temel alınırsa, her türden iletişim ve metin ‘okuması’ bir tür uyarlama olarak anlaşılabilir (Derrida, 1997). Film seyircisi de bu anlamda filmi okuyan, okurken de uyarlayan ve uyarlanan bir gruptur.

Disney animasyonlarında kadın ve erkek karakter niteliklerinin, erken çocukluk döneminde toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda, bu nedene büyük bir etken oluşturduğu söylenebilir. ‘Disney prensesleri’ kavramının gelişimi bu anlamda önemli bir örnektir. “Prenses”, tıpkı “Marlyn Monroe: seks tanrıçası ya da aptal sarışın; Sylvester Stallone: zeki olmayan güçlü adam, James Stewart: orta sınıf Amerikalı” (Hayward, 2005: 501) olması gibi sinemada stereotip haline gelmiş bir kavramdır. Ancak Hayward'ın da belirtmiş olduğu gibi bu tanımların içeriği, zamanla farklılaşan “politik kültürel bağlama bağlı olarak değişirler.” Böylelikle iki tarafta, yani bir yandan sosyo-kültürel yapıda ve öte yandan da sinemada yaşanan değişim, karakterler üzerinden incelenebilmektedir.

Daha önce yapılan bilimsel araştırmalarda toplumsal cinsiyet rollerinin baskılayıcı yönü üzerinde durulmuş, prenses imajının beden algısı üzerindeki etkisi incelenmiştir. Örneğin Herbozo, Dunn, Larose ve Thompson'ın çalışması, Disney animasyonlarının çocuklarda beden algısı ve yeme bozuklukları üzerindeki etkisini

ortaya koymaktadır (bkz. Herbozo vd., 2010). Araştırma sonucunda, Cinderella, Little Mermaid, Pocahontas gibi popüler Disney animasyonlarında bedensel bir algı biçiminin telkin edildiği, buna göre kişilerin fiziksel çekiciliklerinin kadınlarda ince vücut biçimine erkeklerde ise sosyallik, kibarlık ve başarıya bağlı olduğu mesajının verildiği gözlenmiştir. Obezitenin olumsuz özellikle özdeşleşmesi açısından bakıldığında ise, filmlerin kitaplardan daha etkili bir biçimde kilolu karakterleri zalim, cadı, ilgi çekmeyen, arkadaşlık düşmanı olarak yansıttığı söylenmektedir. Bunun aksine ince görümlü karakterler nazik, anlayışlı, başarılı ve en önemlisi de güzel olarak nitelenmektedir. Burada bedensel bir stereotipleştirme olduğu açıktır ve çeşitli bedensel özellikler karakter özellikleri ile eşleştirilmektedir.

Kadın ve erkek karakterler arasındaki farklar konusu da araştırmalarda dikkatle incelenen başlıklardan bir tanesidir. Önceki araştırmalar, Sims'in (2010) belirttiği gibi, Disney filmlerinin 70 yıllık tarihine bakarak, olumsuz nitelendirilmiş kadın karakterleri incelemektedir. Burada, Disney filmlerindeki stereotipleşmeler ve var olan toplumsal cinsiyet rollerinin yansımalarına ilişkin sonuçlar sunulmaktadır. Ancak günümüze kadar gelen süreçte nasıl bir değişim geçirdiği konusunda fazla araştırma yoktur. Bu konuda mevcut olan az sayıda araştırmadan birisi 2011'de England ve Descartes tarafından yapılmıştır. Farklı dönemlerden dokuz Disney animasyon filminin toplumsal cinsiyet olgusunu nasıl sunduğu, filmlerdeki prens ve prenses karakterleri üzerinden kodlamalı içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Animasyonlar burada yapım yıllarına göre üç farklı dönemde incelenmiştir. Buna üç dönemin ilki erken dönem filmler (1937-1959: Snow White and the Seven Dwarves-1937, Cindrella – 1950, Sleeping Beauty - 1959), ikincisi orta dönem filmleri (1989-1998: The Little Mermaid -1989, Beauty and the Beast – 1991, Aladdin – 1992, Pocahontas – 1995, Mulan - 1998) ve sonuncusu da en güncel filmidir (2009: The Princess and the Frog).

Sözü geçen araştırmada incelenen en güncel animasyon filmi, araştırmanın yapıldığı tarih itibarıyla Prenses ve Kurbağa olmuştur. Ancak tam da bu filmde başlayarak, prenseslerin karakteristik özellikleri büyük bir değişim geçirmiş ve özellikle Karlar Ülkesi, bu konuda önemli bir kopuşa imza atan bir film olarak

nitelendirilmiştir.¹¹ Karlar Ülkesi'nin bir önemli özelliği de, toplumsal cinsiyet rejiminde geçmişe oranla bir kopuş iddiasını taşımasına karşın, çok önemli bir popüleriteye ulaşmış olmasıdır. Bu popülerite oldukça önemlidir çünkü asıl hedef kitlenin çocuklar olduğu düşünüldüğünde, henüz tam anlamıyla yaşanan toplumsal/kültürel çevre tarafından bu izler kitlenin tüm beğenilerin tam olarak biçimlendirilmemiş olduğu göz önüne alınarak, bir animasyon filminin bu denli büyük çapta beğeni kazanabilmesi, gerçek hayattan arzulanan unsurlar barındırabilmesine bağlıdır. Son dönemde televizyonlarda, Disney kanalında yayınlanan çizgi dizilerde, dişil kahramanların popüleritesi de kız çocukların kahramanlığa duyduğu arzunun açık bir kanıtını oluşturmaktadır. Kadın karakterin kahraman olması için “erkek gibiliğe” ihtiyacı yoktur artık.

Sims'in (2010) çalışması da bir bakıma bu tezi destekler niteliktedir. Ancak bu çalışmada bir başka tehlikeye dikkat çekilmiştir. 1937 ve 2010 yılları arasında çekilen 21 Walt Disney uzun metrajlı animasyon filmi bu çalışmada erkek ve kadın stereotipleri üzerinden incelenmiş ve sonuçta maskülenliğe –ve hatta hiper maskülenliğe- gidişin her iki cins için geçerli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Burada kaygı verici olan, cinsiyet rollerinin hiper maskülen olmaya başlamasının çocuklar üzerinde şiddet davranışlarına ya da kişisel kontrol mekanizmaları üzerinde olumsuz etkide bulunabilecek olmasıdır.

Her halükarda denilebilir ki, Walt Disney animasyon filmlerinde kadın temsili, ilk animasyon filmlerinin ortaya çıkışından bugüne kadar bir yandan önemli ölçüde değişim göstermiş ve değişim göstermeyi sürdürmektedir, öte yandan ise toplumsal cinsiyet rejimi ile sürekli bağını tümüyle koparabilmiş değildir. Çalışmamızın bir sonraki alt başlıkta açıklanacak amacı da bu noktadan hareketle belirlenmiştir.

¹¹Öyle ki, yalnızca bu animasyon film üzerine bir sempozyum düzenlenmiştir. Bkz. https://www.uea.ac.uk/film-television-media/news-and-events/-/asset_publisher/kjSGAyICejY5/blog/-symfrozium-a-study-day-on-frozen-2013-on-12th-may-2015

3. 2010 ÖNCESİ ve SONRASI WALT DISNEY ANİMASYON FİLMLERİNDE KADIN KARAKTERLER

3.1.ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Toplumsal cinsiyet kavramına yönelik stereotipler, kadın ve erkeğin görünüm ve davranış biçimlerini yönlendiren düşünce biçimleri ve değerlerin oluşturduğu kalıp yargılar ve rol kalıpları olarak tanımlanmaktadır. Walt Disney Animasyon Sineması'nda bu kalıplar, 2010 öncesinde oldukça belirgin ve fazla değişmez iken 2010 sonrasında büyük bir değişim geçirmeye başladığına dönük genel bir kanaat mevcuttur. Buna göre önceki kadın temsillerine dair stereotipler genel olarak “pasif/edilgin, beyaz renkli, bakire, hane/ev içi mekânlarla ilişkili, evlilik dışında bir hedef gözetmeyen, kişilik nitelikleri gözetmeksizin bir erkeğe (prens) âşık olan” kadınlardan oluşmaktadır. Bu nitelikler ataerkil toplum yapısında bulunmakta olan kadına yüklenen rol kalıplarının neredeyse tümünü temsil etmektedir. Erkekler ise “cesur, yapılı, zeki” olarak resmedilmektedir. 2010 sonrasında bu niteliklerin kalıpların dışına çıkmaya başladığı düşünülmektedir. Kadınlar “daha cesur, evlilik fikrinden uzak, bağımsız, hane dışı mekânlarda görülen” kadınlardır.

Bu çalışmada, söz konusu kanaatlerden hareketle, Walt Disney animasyon sinemasının yeniden üretim ve değişim süreçleri, toplumsal cinsiyet stereotipleri özelinde incelenecek ve toplumsal cinsiyet rejiminin bir yansıması olarak kadın karakterlere ve özellikle 2010 sonrası animasyon filmlerinde, kadın karakterlerin sunulma tarzlarına odaklanılacaktır. Çalışmanın amacı, bu animasyon filmlerindeki kadın karakterlerin anlatı içerisindeki rollerine ve ima ettikleri toplumsal cinsiyet rejimine dair kayda değer bir değişiklik olup olmadığını ortaya çıkarmaktır. Böylelikle, toplumsal cinsiyet düzenindeki eşitsizliğin düzenli bir biçimde azaldığına dair genel geçer yargının bu özel durum bağlamında sınanması ve var olan gerçekliğe ne kadar uygun olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Ana akım sinemada olduğu gibi animasyon sineması da mitlerin ve görsel metaforların içinde yer alan parçalardan birini oluşturmaktadır. Animasyon filmlerinde öyküleme kadar kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rejiminin kurulum

biçimi, çocukların düşünce yapılarında toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşumunda büyük bir etkiye sahiptir. Bu nedenle animasyon filmlerinde geleneksel stereotiplerin sergilenme(me)si, karakterlerin toplumsal cinsiyet eşitliğini içselleştirmiş bir tarzda kurulmaları büyük önem taşımaktadır. Her ne kadar feminist düşüncenin kültür ürünleri üzerindeki etkisinin artması ile birlikte bu konuda artan bir hassasiyet olduğuna dair genel bir kabul var ise de, bu hassasiyetin çocukları hedefleyen kültür ürünlerine ne derece yansıdığı sorusu önemlidir. Çalışma, bu sorunun yanıtlanmasına bir destek olması bakımından önemlidir.

3.2.ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ, KAPSAMI VE ARAŞTIRMA SORULARI

Çalışma boyunca “niteliksel içerik çözümlemesi” yöntemi kullanılmaktadır. Bu yöntem, Nuri Bilgin’in tanımıyla, “mesajda, bireyi görünmeden etkileyen öğelerin belirlenmesine yönelik ‘ikinci bir okuma’dır. Bu anlamda içerik analizi, bir tür iletişim psikanalizini ve iletileni algılama sanatını andırmaktadır.” (Bilgin, 2014) Faruk Kalkan ise, niteliksel içerik analizini, filmlere uygulandığı bağlamında, “[s]eçilen filmlerin konuları, filmlerde işlenen ana ve yan temalar ile toplumbilimsel motiflerin içeriklerinin çözümlenerek, yapıldıkları dönemin reel toplumsal yaşamı ile olan ilişkilerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi” şeklinde tanımlar (akt. Kabadayı, 2004: 8). Yıldırım ve Şimşek de içerik analizini, olguları sergilemekle yetinen betimsel analizden farkına dikkat çekerek açıklar:

İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla farkedilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir. Bu amaçla toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması, daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde yeniden düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekmektedir. (...) [İ]çerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya

getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır. (Yıldırım ve Şimşek, 2016:242)

Bilgin'in deyimiyle, bu çalışmada yapılan "ikinci okuma", Feminist Eleştirel perspektif ile yapılan bir eleştirel okumadır. Bu feminist film eleştirisini ise Timisi, "kaynağını feminist politika ve teoriden alan ve sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanı" olarak niteler. Bu kurama göre "sinemada kadın, görselliğin ve dolayısıyla anlatımın merkezi bir unsuru olmakla birlikte temel öznesi değildir: Kadın yalnızca bir imgedir" (Timisi, 2014:157-158). İşte bu perspektif ışığında filmlerden toplanan veriler, feminist kavramsal çerçeve içerisinde, ilk anda öne çıkmayan temaları su yüzüne çıkarmak üzere kullanılmaktadır. Böylelikle, "niteliksel içerik çözümlemesi" yöntemi ile animasyon filmlerde bariz sunulan ya da gizlenen toplumsal cinsiyete dair mesajlar ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın kapsamı, Walt Disney firmasının ürettiği uzun metrajlı animasyon filmleri olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, örnek Walt Disney animasyon filmlerine karakterlerin görüntüleri, hareketleri ve sözleri üzerinden toplumsal cinsiyet algıları incelenmiştir. Özellikle filmlerdeki kadın karakterler anlatı içerisindeki rolleri, beden kullanım biçimleri, konuşma(ma)ları, diğer karakterlerle etkileşimleri bağlamında incelenip yorumlanmakta ve kadın karakterlerle erkek karakterler arasında bir fark olup olmadığı, kadın karakterlerin sunumunda ise bu karakterlerin aynı zamanda farklı toplumsal azınlık gruplarına (örn. yaşlılık, siyahilik vb.) bir farklılığın gözlenip gözlenmediği sorgulanmaktadır. Literatür taraması ile kuramsal alt yapı oluşturulmuş ve filmlerin detaylı analiz edilebilmesi amacıyla, film izlemelerinin yanı sıra özellikle bu konularda yazılmış yabancı literatüre ulaşılmaya çalışılmıştır.

Belirlenen Walt Disney Animasyon Filmlerinde toplumsal cinsiyet olgusunun nitelikleri ve buna bağlı olarak kadın karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet stereotiplerinin değişimine dair araştırılan sorular/sorunsallar şunlardır:

Walt Disney animasyon filmlerinde kadın karakterlerin anlatı yapısında temsil nitelikleri nelerdir? Toplumsal cinsiyet kalıpları nasıl işlenmiştir? Toplumsal cinsiyete dair stereotipler 2010 öncesi ve sonrasında değişim geçirmiş midir? Bu değişimin

nitelikleri nelerdir? Ataerkil ideolojinin temsilleri var mıdır? Ataerkil söylemin filmde kadın ve erkek üzerinden temsilleri değişim geçirmiş midir? Bu temsiller ve değişim nasıl sunulmuştur? Feminist eleştirel perspektifle ırk temsilleri nasıl sunulmuştur? Irkçı söylem var mıdır? Siyahi bir kadın temsili var mıdır? Varsa siyasi ve toplumsal ilişkiler bütününde nerede konumlanmaktadır? Mevcut siyasi sistemin temsillerini görmek mümkün müdür? Mümkünse bu temsiller nasıl sunulmuştur? Erkek karakterler niteliklerinde 2010 öncesi ve sonrası değişimler nelerdir? Kadınlarla iletişimlerinde farklılıklar var mıdır?

3.3.ÇALIŞMANIN EVREN, ÖRNEKLEM VE SINIRLARI

Çalışmada, daha önce belirtilen çalışman amacına uygun olarak, altı animasyon filmi niteliksel içerik analizi yöntemi ile ve feminist film eleştirisinin sağladığı kavramsal çerçeve içerisinde analiz edilmiştir. Çözümlemelerle animasyon filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet temsillerinde 2010 yılından sonra bir değişim olup olmadığı saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın evrenini 2015 yılına kadar yapılmış olan Walt Disney Animasyon Filmleri oluşturmaktadır. İnceleme için 2010 öncesi ve sonrasında üçer adet Walt Disney animasyon filmi seçilmiştir. 2010 öncesine ait olan filmler *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*(1937), *Küçük Denizkızı*(1989) ve *Prenses ve Kurbağa*(2009) iken, 2010 sonrası animasyon filmleri olarak *Karmakarışık*(2010), *Cesur*(2012) ve *Karlar Ülkesi*(2013) çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Söz konusu filmler rastgele veya kotalı örneklem yoluyla değil, “amaca yönelik örneklem” yoluyla seçilmiştir. Amaca yönelik örneklem tekniği, “temsili olunmasının gerekmediği veya istenmediği alanlarda kullanılır. Bu özelliği nedeniyle diğer iki örneklem tekniğinden ayrılır. Rastgele ve kota örneklem tekniklerinde seçilen örneklemin tüm nüfusu yansıtmaya amaçlanır. Bu nedenle seçilen örneklemin temsili nitelikler taşıması istenir. Amaca yönelik örnekleme böyle bir istek yoktur. Hedef yalnızca belirli bir hipotezi denemektir ya da farklı gruplar arasında bir karşılaştırma yapmaktır” (Yumlu, 1994:74).

Bu çalışmada da iki farklı grup arasında bir karşılaştırma yapmak ve ileri sürülen bir hipotezi, animasyon filmlerinde 2010 sonrası dönemde Disney animasyon

filmlerindeki toplumsal cinsiyet rejimlerinde eşitlikçiliğe dönük bir eğilim olduğu hipotezini denemek amaçlandığı için, bu örneklem tekniği tercih edilmiştir. Amaca yönelik örneklem tekniğiyle seçilen filmler karşılaştırmalı olarak incelenmekte ve ‘2010 sonrası’ olarak belirlenen yakın dönemde bu bakımdan bir değişiklik olup olmadığı araştırılmaktadır.

Filmler arasındaki karşılaştırmanın teorik dayanağını ise feminist yazın ve onunla birlikte geliştirilen eleştirel bir toplumsal cinsiyet bakışı oluşturmaktadır. Feminist literatürün genişliği nedeniyle çalışmada sözü geçen altı animasyon filmine bakış açısı, toplumsal cinsiyetle ilgili kurulan yapının niteliklerine ve özellikle kadın-mekân, kadın-aile, ilişkisinden yola çıkılarak, özgürlük kavramına ilişkin feminist eleştirel çerçeveye sınırlandırılmıştır. Araştırmanın sınırlılıklarından bir tanesini bu çerçeve oluşturmaktadır.

Ayrıca çalışmada elde edilen bulgular, öncelikle Walt Disney’in ürettiği animasyon filmleri ile, daha özel olarak da bu animasyon filmleri arasından yapılan bu seçkinin temsil gücü ile sınırlıdır. Araştırmanın bu ikinci sınırı, takip edilen örneklem yönteminin içsel bir özelliğidir. Son olarak niteliksel film analizi yöntemi ile ortaya konabilecek muhtemel “ikinci okuma[lar]ın” sınırsızlığı da, niteliksel analiz yöntemleri ile ortaya konan tikel araştırmaların herhangi birisi nihailikten ve pozitivist bir nesnellik iddiasından uzak kalmak durumundadır. Bu da bir üçüncü sınırlılık olarak belirtilebilir.

3.4.WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN KARAKTERLER: 2010 ÖNCESİ

Walt Disney animasyon sinemasının ilk filmi olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’in üzerinden tam 79 yıl geçmiştir. Bu süreçte, gelişen teknoloji ve evrilen toplumların yansıması farklı pek çok animasyon filminde gözlenebilmektedir. Ancak “toplumsal cinsiyet” kavramı üzerinden kadın karakterlere bakıldığında 2010 sonrasında, bu tarihten öncesine oranla oldukça büyük bir değişim izlenmektedir. Bu nedenle 2010 öncesi dönemi farklı noktalarda temsil eden üç animasyon filmi ve 2010 sonrası kadın karakterdeki değişimi sergileyen, popülaritesi yüksek olan (box office) filmler seçilmiş, böylelikle -izler kitlenin daha çok çocuklar olduğu göz önüne alınarak-

bilinçli ya da bilinç dışı “kadın” kimliğinin belleklerde nasıl yer aldığı/alması istendiği, hangi yönde evrildiği saptanmaya çalışılmıştır. Özellikle 2010 öncesi farklı üç dönemden (1937, 1989 ve 2009) yüksek izlenirlik oranlarına göre seçilmiş olan üç filmlerden ikisi bilinen masallardan uyarlanmıştır. Bu iki film *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ile *Küçük Denizkızı*’dır. Üçüncü animasyon filmi olan *Prenses ve Kurbağa* ise, *Kurbağa Prens* adlı masaldan hareketle oluşturulmuş farklı bir olay örgüsüne sahip bir *anti-masal* örneğidir.¹²

2010 öncesi olarak adlandırdığımız bu uzun dönem elbette ne siyasal ne kültürel ne de ekonomik açıdan yekpare bir bütün değildir. Bu uzun süre boyunca bir dünya savaşı, soğuk savaş ve ardından tek kutuplu dünyanın kurulması gibi önemli siyasal gelişmeler yaşanmış, aynı dönem, kapitalist dünyada refah devletinin yükselişi ve çöküşüne de sahne olmuştur. Kültürel açıdan ise, konumuz bakımından kuşkusuz en önemli olgu feminist eleştirinin 1970’lerle birlikte Batı kültürü üzerindeki etkisini arttırmaya başlamasıdır. Böylelikle feminist eleştiri yaygınlaşmış ve edebi anlatılarda toplumsal cinsiyet rollerine ve stereotiplerin sergilenmelerine dair yeni bir hassasiyet ortaya çıkmıştır. Bu durumun yarattığı değişim, Disney animasyon filmlerinde de gözlenebilir. Özellikle 2010 öncesi dönemden incelenen son filmin bir anti-masal olması elbette ki rastlantı değildir. Zira 1970’lerden itibaren feminist eleştirinin dikkatle eğildiği alanların başında masallar gelmektedir. Ataerkil değerler üzerine kurulu masallar, sosyalleşmenin ilk dönemlerinden itibaren çocukların dünya görüşlerini şekillendirerek toplumsal cinsiyet rejimlerinin kendilerini yeniden üretmesinde önemli bir rol oynadıkları gerekçesiyle eleştirilmeye başlamışlardır. Örneğin masallarda yer alan karakterler ile ilgili Lieberman’ın tespiti, çeşitli edimlerin ahlaki değerlerinin “cinsiyet-bağımlı bir hale gel[diği]dir” (1993:197). Ona göre bu masallarda, “Güçlü ve iyi olan dişiler asla insan değildir; insan olan ve güç sahibi olan veya güç peşinde koşan dişi karakterler ise, neredeyse her zaman antipatiktir.” (1993:197). Bu eleştirilerin etkisiyle karşımıza, geleneksel rolleri ve anlatıyı bozma ve hatta baş aşağı çevirme iddiasıyla anti-masallar, ve bunların sinemadaki bir örneği olarak *Prenses ve Kurbağa* filmi çıkar. Ancak animasyon filmlerinde kadın temsili konusunda daha büyük bir

¹² *Anti-masal* kavramının anlamı ve işaret ettiği karakteristik nitelikler, *Prenses ve Kurbağa* filminin analiz kısmında açıklanacaktır.

değişim, çalışmanın ileriki bölümlerinde de görüleceği üzere, 2010 sonrasında gözlemlenecektir.

3.4.1 BİRİNCİ FİLM: PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER 1937

3.4.1.1 Filmin Öyküsü

Pamuk prenses, bir şatoda üvey annesi ile yaşamaktadır. Anne kraliçe pamuk prensesin güzelliğini kıskanmaktadır ve onu “paçavralar içinde hizmetçi olarak” çalıştırmaktadır. Günlerini etrafındaki hayvanlarla oynayarak ve merdivenleri silmek, kuyudan su çekmek gibi ev işleri yaparak geçiren pamuk prenses, bir gün bir prensle karşılaşır. Prens prensese aşkını ilan eder ve prenses de ona âşık olur. Üvey anne kraliçenin sihirli güçleri ve bir de aynası vardır. Sihirli aynaya her gün sormaktadır: “Duvardaki ayna güzeller güzeli kim bu dünyada?” ve sihirli ayna da “En güzeli sizsiniz.” dediği sürece pamuk prenses de kraliçenin kıskançlığından uzakta ve güvende yaşamaktadır. Ancak bir gün ayna pamuk prensesin kraliçeden daha güzel olduğunu ve onun üzerine kimsenin çıkamayacağını söyler. Kraliçe çok sinirlenir, avcıya pamuk prensesi öldürmesini ve onun kalbini getirmesini söyler. Avcı önce reddeder ancak tehditler karşısında, pamuk prensesi ormanın derinliklerine götürür. Avcı, tam öldüreceği anda vaz geçer ve pamuk prensese kaçmasını söyler. Pamuk prenses korkarak ormanda kaybolur ve daha sonra arkadaşları olan orman hayvanlarının da yardımıyla bir eve ulaşır. Evin içine girdiğinde, bu evi çok kirli ve dağınık bulur ve hayvanlarla beraber hemen temizlemeye başlar. Temizliğin ardından yemek de yapar ve yorulduğunu anlayarak üst kata yönelir. Üst katta yedi adet küçük yatak bulur ve standart insan boyundan oldukça küçük olduklarını fark ederek, şaşırır. Yatakların üzerinde belli isimler yazılıdır: Bilgin (Doc), Neşeli (Happy), Hapşırık (Sneezy), Keloğlan (Dopey), Öfkeli (Grumpy), Utangaç (Bashful), Uykucu (Sleepy). Prens çok yorulmuştur, yan yana olan üç yatağın üzerinde uyur. Bu sırada evin asıl sahipleri olan cüceler, madenden dönmektedirler. Burada cücelerin her gün madende çalıştıkları ve elmas topladıkları anlaşılır. Cüceler eve vardıklarında bacadan duman tüttüğünü fark edip korkarlar. Yine de eve girerler ve canavar zannettikleri hareket eden beyaz çarşafın altından pamuk prensesin çıktığını görünce şaşırırlar. Sırayla tanışmalarının ardından pamuk prensesin kurduğu sofrada, hazırladığı çorbayı yemek isterler. Ancak pamuk

prensese önce yıkanmaları için onları dışarı gönderir. Akşam, dans ederek eğlenirler ve ardından pamuk prenses âşık olduğu prensten bahseder. Uyuyacakları zaman yatak odalarını pamuk prensese verirler, kendileri rahatsız bir şekilde salonda uyurlar. Bu sırada kraliçe pamuk prensesin aslında ölmediğini, avcının getirdiği kalbin bir domuza ait olduğunu sihirli aynadan öğrenir. Çok sinirlenir ve hemen bir öldürme büyüsü aramaya başlar. Sonunda zehirli elma büyüsüne karar verir ve kendini yaşlı bir kadına dönüştürerek, zehirli olan kırmızı elmanın da bulunduğu bir sepetle yedi cücelerin evine doğru yola çıkar.

Ertesi gün, cüceler madene gitmeden hemen önce pamuk prensesi kraliçenin kötülüğü ve cadı olduğunu anlatarak kimseyi eve almaması konusunda uyarırlar. Pamuk prenses cüceleri tek tek yolcu eder ve ardından onlar için ahududulu tart yapmaya başlar. Bu sırada kraliçe başka bir görünümde ve seste bir yabancı olarak pencereden pamuk prensesle konuşur. Daha sonra kötüleştiğini söyleyerek bir bardak su içmek için evin içine girer ve pamuk prensese zehirli elmayı, bunun bir dilek gerçekleştirme gücü olduğunu söyleyerek verir. Pamuk prenses elmayı ısırır ısırmaz sonsuz ölüm büyüsünün etkisinde kalır ve düşer. Bu sırada orman hayvanları yedi cücelerden yardım isterler. Cüceler geldiğinde durumu fark eder ve cadının peşine düşerler. Cadı, cüceleri büyük bir kaya ile ezmek isterken kendisi uçuruma düşer ve ölür. Cüceler öldüğünü gördükleri pamuk prensesi -“çok güzel olduğu için gömmeye kıyamayarak”- altından yapılmış, cam kapaklı bir fanusa yerleştirirler ve başında beklerler. Uzun bir bekleyişin ardından prens gelir ve pamuk prensesi öper. Pamuk prenses, (büyüyü bozabilecek olan tek şey bir aşk öpücüğüdür) uyanır ve herkes çok mutlu olur. Prens, pamuk prensi güneş ışıklarının altında, uzakta görünen şatosuna götürür ve “sonsuz dek mutlu yaşarlar.”

3.4.1.2 Filmin Çözümlemesi

1937 yılı yapımı ilk uzun metrajlı Walt Disney Animasyon filmi olan Pamuk Prenses ve Yedi cüceler, aynı zamanda Amerikan tarihinin renkli ve sesli ilk uzun metrajlı filmi olması açısından oldukça önemlidir. Grimm Kardeşler’in 1812 yılında derlenerek basılmış olan halk masalından uyarlanmıştır.

Yapım yılında ve sonrasında birçok farklı açıdan çözümlemesi yapılmış bir masal olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'in animasyon filme uyarlanması, hem masaldan hem de filmde toplumsal cinsiyet olgusunu dair birçok veri sunmaktadır. Dönemsel koşulların ve söz konusu olan toplumsal cinsiyet rollerinin değişimi açısından, Walt Disney animasyon filmlerinin ilki olması, başlangıçtan günümüze bir perspektif sunulması amaçlandığından önemlidir. Ancak yine ilk oluşu nedeniyle teknik kısıtlamalar filmdeki karakter sunumlarını da etkilemiştir. Bu nedenle filmin nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilebilmesi için, yapım yılına ait teknik olanaklar ya da olanaksızlıkların etkileri göz önünde bulundurulacaktır.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminin orijinal dildeki adı Snow White and Seven Dwarfs'tır. Burada iki farklı dilde farklı nitelendirmeler dikkat çekicidir. "Pamuk", sıfat olarak yumuşaklığa ve saflığa gönderme yapmaktadır. Snow White, yani kar beyazı ise yine saflığı, temizliği ve ek olarak *beyazlığı* vurgulamaktadır. Beyazlık vurgusu, ırkçılığı çağrıştırmaktadır ve her ne kadar masalın adı değiştirilmese de örneğin siyahi bir çocuğun Pamuk Prenses rolünde yer alması ironik bir durum yaratmaktadır. Bu ironi, günümüzde dahi ABD yapımı televizyon dizilerinde gözlemlenebilmektedir.¹³ (This is Us 1.sezon, 4.bölüm)

"Evvel zaman içinde pamuk prenses adında güzel bir prenses varmış. Kibirli ve kötü kalpli üvey anne kraliçe, pamuk prensesin güzelliğinin kendi güzelliğini gölgede bırakmasından korkar, prensesi paçavralar içinde hizmetçi olarak çalışmaya zorlamış. Kötü kraliçe sihirli aynaya her gün aynı şeyi sorarmış: Duvardaki ayna güzeller güzeli kim bu dünyada? [Who is the fairest one of all?] Ve sihirli ayna da en güzeli sizsiniz dediği sürece pamuk prenses de kraliçenin kıskançlığından uzakta ve güvende yaşarmış."

Masal kitabı görünümünde sayfalar gösterilerek okunan bu metin, filmin açılış sekansında, temel çatışmayı açıklamakta ve hikâyenin geçmişi hakkında bilgi vermektedir. Burada hem masal, hem de eksiltmelerle de olsa masaldan uyarlanmış film için geçerli olan "iyi" ve "kötü" karakterler ve bunlar arasındaki çatışma sunulur. Prenses, güzel olduğu, şikâyet etmeden ona verilen görevleri yerine getirdiği, cinsel

¹³ Örneğin; "This is Us", 1.Sezon 4. Bölüm (NB Rhode Island Ave. Productions).

kimliğini gizler şekilde giyindiği için “iyidir.” Prensesler, masallarda cinsellikten –bir prens onları bulana dek- uzak yaşamaktadırlar. Bunun karşıt temsili olarak cadılar, üvey anneler, kötü kalpli kız kardeşler sunulmaktadır. Aslında karşıt olan bağımsız kadın imgesidir. Bu “kötü” kadınlar, cinselliğini ön plana çıkarmaktan çekinmezler. “Kibirli”dirler çünkü aslında özgüvenleri yüksektir ve bedenleriyle barışıktırlar. Ancak bu karakter yapısının içinde sunulduğu beden imgesi genellikle ya çok kilolu/obez ya da –ince bir figür olsa bile- hep çatık kaşlı ya da asık yüzlüdür. Güzel olsalar bile onlardan güzeli vardır ve “güzellik” bir mücadele alanı olarak sunulmaktadır. Ayna, kraliçeye: “...güzel bir hizmetçi, üzerindeki çullar örtemiyor güzelliğini” derken, güzelliğin gizlenmeye çalışılması olumlanmaktadır. Güzellik keşfedilmeyi beklemelidir, keşfedilme anına dek mümkün olduğunca saklı ve dolayısıyla “sessiz” kalmalıdır.

Sihirli ayna, prensesi; “Dudakları gül kırmızı, saçları abanoz siyahı, teni pamuklar gibi” diyerek tanımlar. Bu tanımlama, bedensel stereotipleştirmenin tam olarak yansıtılmasıdır. Teni pamuklar gibi olarak Türkçe’ye çevrilen tanımlama, orijinal dilinde “skin white as snow” teni kar kadar beyaz olarak söylenmiştir. Türkçesinde cildin yumuşaklığı vurgulanırken, orijinal dilde cildin beyaz rengi vurgulanmaktadır. Her ikisi de kadının bedensel imajına önem vermektedir ancak İngilizce olan tanımlama ırkçı söylemi de içinde barındırmaktadır. Bedensel güzellik ölçütleri; dudakların kırmızılığı, saçların siyahlığı, tenin beyazlığı ve/veya yumuşaklığıdır. Böylece masal kitaplarında çizimlerle var olan prenses stereotipi yeniden üretilmektedir: beli gerçek hayatta asla olamayacak bir biçimde ince, daima çok güzel, eğer mecbursa ev işlerini mutlulukla -asli görevi olarak meşrulaştırılmış bir biçimde- yapan, doğadaki tüm hayvanlarla dost, kendini fazlaca ifade etmeyen, nihai hedefi “yakışıklı” bir prens ile evlenmek olan, yaşı 16-20 arasında değişen genç kızlar.

Pamuk prensesin şarkısını doğadaki hayvanlara söylemesi ve prens gelince susarak şatosuna/evine kaçması “sessizliği” olması/yapılması gereken olarak olumlanmaktadır. Prenses, prence sözlü bir cevap vermez ancak söylediği şarkılarda çoğu kez, prensin onu uzaklara götürmesine duyduğu arzuyu yinelemektedir. “Uzaklara götürülme”, erkeğin alanına girebilme arzusu daha sonra incelenecek olan küçük denizkızı filminde de geçerlidir. Uzağa duyulan arzu, aynı zamanda var olan durumdan

memnuniyetsizliğin bir belirtisidir. Kadın karakterlerin, uzaklara yani bilinmeyen ancak olumlu atfedilen başka yerlere, ancak bir erkek karakterin eşliğinde gidebilecekleri öngörülmektedir. Ayrıca uzaklara gitme arzusu hep bir erkek üzerinde cisimleşir. Kadın tek başına “dışarı”yı arzulayamamaktadır. Pamuk Prenses’in –aslında hayvanlar dışında kimsenin duymadığı- şarkılarıyla dillendirilen arzuları “aşk” olgusuyla sınırlıdır. Aşk, sadece duygusal düzlemde yaşanmaz, Hollywood Sineması’nın klasik anlatı yapısında ve filmlerden çok daha önce masallarda sunulan kadınların tek arzusu, yaşamlarındaki nihai hedefleri bu aşkın kamusal tarafından onay görmüş hali olan “evlilik”tir.

Filmde, erkin sahibi üvey anne “kötü” olarak yansıtılırken, edilgin ve kendisine yapılanlara sözel ya da davranışsal olarak itiraz etmeyen Pamuk Prenses’in “iyi” olması, kadınlar için sabırlı olmanın erdem sayıldığı, mağdur olanların yüceltildiği, cinsellikten tamamen soyutlanmış olmanın ahlaki olduğu toplumsal cinsiyet kalıplarının onanması anlamına gelmektedir. Pamuk Prenses’in etkin olduğu tek alan ev/temizlik işleridir. Bu işleri yaparken şarkı söylemektedir. Şarkılarında ise daha önce belirtilen uzaklara duyulan arzu ve bu arzunun bir prens tarafından yerine getirilmesi beklentisi vardır. Örneğin, prensle ilk karşılaşmasından hemen önce söylediği şarkı; “(...) dilerim sevdiğim kim ki gelirse bugün (...)” ve cücelerle eğlenceli bir akşamdan sonra anlattığı masalda; “Bir gün ona kavuşurum, götürür beni şatosuna, mutluluk bizi bekler orda, bir gün bahar gelir, aşkımız yükselir.” sözleriyle aynı arzu vurgulanmaktadır.

Kraliçe, Pamuk Prenses’in kalbini istemektedir ancak görevlendirdiği avcı, prensesi öldüremez. Bu noktada yine iyilik ve güzellik nosyonu ön plandadır. Avcı “güzeller güzeli prensesi” öldürmeye “kıyamamıştır.” Daha sonra ormanda hayvanlarla olan dostluğuyla yolunu bulan prenses cücelerin evine ilk girişte: “(...)bir yere ihtiyacım var der uyuyacak bir yere. Şu şöminenin haline bakın tozla kaplanmış, her yer örümcek ağı dolu, yoksa sizce anneleri; belki de yoktur belki yetimler, bu çok kötü!” dedikten hemen sonra evi temizlemeye başlar. Bulaşıkları ve çamaşırları da yıkar. Evin kötü görünen, temizlik yapılmamış haline neden olarak anne yokluğunu öne sürmektedir bu da annenin varlığının mutlak surette temiz ve toplu bir yaşama alanı ile eşdeğer kılmaktadır. Tipik bir “ev hanımı” etkinliğini çağrıştıran bu sahne, prensesin hiç vakit kaybetmeden bu işlere yönelmesiyle, kadınlığın kendini var eden sembolü

biçiminde sunulmaktadır. Pamuk Prenses, tüm bu işleri sevgi ve mutlulukla yapmakta ve bu evde yaşayanlar hakkında fikir sahibi olmaya çalışmaktadır. Aksu Bora'nın da belirtmiş olduğu gibi:

“Sevgi dolu bir bakım etkinliği ile ev halkı için anlamlı bir kimliğin sürdürülmesi, küvetin bakterilerden arındırılmak üzere çamaşır suyuyla ovulmasından farklıdır. İkincisi genel bir etkinlikken, ilki özgül ve kişiseldir. Ev hanımı, belirli bazı insanların hayatlarını düzenleyerek onların geçmiş ile gelecek arasında ‘kaybolmalarını’ önler, onlara bağlanabilecekleri anlamlar kurar” (Bora, 2016: 72).

Gündelik hayat pratiğinde de iş yapmanın var olduğu Pamuk Prenses için bu “etkinlik”, orada kalması karşılığında yapması gerektirir. Kendini ifade etmekte bir araçtır çünkü bu ev “kadın eli değmiş gibi” olacaktır. Yedi cüceler; Bilgin (Doc), Neşeli (Happy), Hapşırık (Sneezy), Keloğlan (Dopey), Öfkeli (Grumpy), Utangaç (Bashful), Uykucu (Sleepy) evin dışından itibaren şaşırtırlar çünkü bacadan duman tütmetedir. İçeri girdiklerinde yemek pişen kazana “cadı kazanı” demeleri anlamlıdır. Kadınlardan uzakta yaşayan cüceler için kaynamakta olan bir kazan ancak “cadı kazanı” olabilmektedir. Her yerin temizlenmiş, kıyafetlerinin yıkanmış olduğunu farkederler. Çarşafın altında uyuyan prensesi önce canavar zannederler ancak gördükleri ilk anda yorumları: “Bu bir kız, çok da güzel bir kız tıpkı bir melek gibi”dir. Yine güzelliğe yapılmış olan bu vurgunun karşısında Huysuz, güvensiz bir yaklaşımla tam aksi yönde yorum yapar: “Bu bir kadın ve bütün kadınlar zehirlidir, bir sürü kötü numaralarla doludur.” Övülürken de yerilirken de kadına atfedilen nitelikler çok tipiktir.

Pamuk Prenses yaptığı yemeği cücelerin yemekten önce mutlaka banyo yapmaları gerektiğini söyler. İktidarını yemek ve ev işleri üzerinden kurmuştur. Cücelerin banyo yaptığı sırada Öfkeli: “Kadınlar! (...) Entrikalar sonuç vermeye başlamış ama sizi uyarıyorum kadınlara boyun eğerseniz sizi çiğner geçerler (...) Eminim o kadın şimdi de sakallarımıza pembe kurdeleler bağlayıp o tuhaf kokulu şeyden sürecektir, hıh parfüm!” Her ne kadar esprili bir biçimde dile getirilmiş olsa da, sözcüklerde, toplumsal cinsiyet stereotipleştirmesine dair pek çok nitelik yer almıştır. Kadın, “entrikacı, pembe giyen ve parfüm sıkandır”. Erkeklik kirli bir güçlülükle, kadınlıkla temiz bir saflıkla –veya tam tersi olan entrikacılık/sinsilik ile

özdeşleştirilmektedir. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’de entrikaya sahip olansa asıl hali yaşlı bir kadın olan ve büyücülükle uğraşan “üvey-anne” kraliçedir.

Kraliçe, filmin başından sonuna dek güzellikle ilgili takıntılı bir karakter olarak sunulur. Her gün aynasına: “Benden güzeli var mı bu dünyada?” sorusunu yöneltmektedir. Dünyadaki tek “güzel” olanın kendisi olmasını istemektedir. Pamuk Prenses’e olan öfkesinin nedeni kıskançlıktır ve sadece bu yüzden “güzel” olmak için prensesi öldürmek istemektedir. Her ne kadar yapmaya çalıştığı şey yanlış gibi gösterilse de, motivasyonu doğruymuş gibi sunulmaktadır. Bu da altmetin olarak güzelliğin önemini vurgulamaktadır. Kraliçe’nin kendini yaşlı bir seyyar satıcıya dönüştürmesinde, yine aynı tema vurgulanmaktadır. Yaşlı kadınlar “kötüdür” ve “cadıdırlar”. Bedenini ve sesini büyü ile yaşlandırmış olan kraliçe, Pamuk Prenses’e “uyuyan ölüm büyüsü” yapmaya karar verir. Bunu da sihirli bir elma ile yapar. Büyüsünü yaparken çirkinleşmesi gereğini de belirtmektedir. İlginç olan nokta büyüün başında yaşlı bir kadına dönüşmüş olması ve kendi eliyle yapacağı tüm kötülüklerin, yaşlı bir kadından geliyor görünmesidir.

“Ak saçlı bir kadın”, “ak saçlı bir adam” gibi bilge değildir. Antik dönemlerden başlayarak, yaşlı kadınlar yok sayılmışlardır: *“cinsiyeti belirtilmese de Platon’un, Sokrates’in veya Seneca’nın yaşlısı kadın değildi. Yani bilgelik, o dönemlerde erkeklere mahsus bir özellik olarak kabul edilmiştir. Kadınların bu konularla bir ilişkisinin olabileceği akla dahi getirilmemiştir. Dolayısıyla saygın, zeki ve mantık dolu antikçağ yaşlısı, hayallerde ak saçlı ve sakallı adamların canlandırılmasına yol açan bir durum sergilemiştir”* (Tufan, 2002:11-26). Daha sonra da –özellikle masallardan da anlaşılabilceği gibi- yaşlı kadınlar ya “acizliğin” ya da “kötülüğün” simgesi haline gelmişlerdir. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’deki kraliçe örneğinde olduğu gibi masallarda “cadılık” genellikle “yaşlı kadın” üzerinden sunulmaktadır. Yaşlı kadınlar için “cadılık” yaşam uzunluğunun güvencesini sunmaktadır fakat aynı zamanda ölüm nedenidir.(Tufan 2002:46-67) Üvey/öz olmayan annelik durumu da bir başka olumsuz nitelik olarak sergilenmektedir. Masallarda genellikle üvey-anneler kötüdür (Örn. Sindirella) ve üvey kızlarına ağır temizlik işleri yaptırmaktadırlar. Oysa iyi anneliğe atfedilen toplumsal cinsiyet stereotipleştirilmesinde, işlerin tümünü anneler yapmaktadır

ve herhangi bir olumsuzluk karşısında eşi ve çocukları için hayatlarını feda etmekten çekinmezler. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'deki anne, bu anlamda en kötüsüdür; hem “üvey”dir, hem de “yaşlı bir cadı” olarak, dünyadaki tek “güzel” olma savaşını vermekte ve kızını bir “entrika” ile öldürmeye çalışmaktadır.

Yedi cücelerin evinde kraliçenin planlarından habersiz bir şekilde eğlence vardır. Cücelerin hepsi prensesle dans etmek, ona yakın olmak istemektedir. “Kadınlar zehirlidir” demiş olan Öfkeli, ertesi gün madendeki işine giderken prenesten “öpücük” almak ister. Pamuk prenses cücelerle eğlendikleri gece, sadece bir kez görüp âşık olduğu prensten bahseder: “Yakışıklı prensin benden hoşlandığını herkes görebilirdi.” Cüceleri soru sormaya başlarlar: “Peki yakışıklı mıymış? Hoş muymuş? Uzun boylu yapılı mıymış?” Pamuk prensesin cevabı: “Çok romantikti o” olur. Prenses, ilk bakışta dış görünüşünden etkilenmiş olsa da prensin “romantikliğini” vurgulamıştır. Cücelerin soruları da maskülen stereotipleştirmenin niteliklerini dizmekte ve olumlamaktadır. Prenses, cücelerin hepsinin verdiği yatakların üzerinde uyumadan hemen önce dua eder: “Bana çok iyi davranan o yedi adamı kutsa ve hayallerimin gerçekleşmesine izin ver. Amin. A, bir de lütfen öfkelinin beni sevmesini sağla.” Öfkeli Pamuk Prenses’e mesafeli davranan tek kişidir ve prenses onun tarafından da sevilmesi gerektiğini düşünmektedir ve bu nedenle ertesi gün, yaptığı tartın üstüne öfkeli yazar. Tam bu sırada gelen cadı ona “Erkeklerin ağzını elma sulandırır. Bunun gibi elmalardan” diyerek elmayı uzatır. Elmanın “erkeklerin hoşuna gidecek” olması prensesin az da olsa dikkatini çekmiştir. Yine de yaşlı kadını bu noktada içeri almaz. Prenses “iyi” bir kadındır ve zarar göreceği düşüncesi nedeniyle “içeriye” kimseyi almaması konusunda cüceler tarafından öğütlenmiştir. Böylelikle filmde cücelerde temsilini bulmuş olan erkekliğe dair rol kalıplarına bir yenisi eklenmiştir; akıl ve zekâ. Pamuk prenses iyi bir kadındır ve bu nedenle kolaylıkla kandırılabilir. Oysa fiziksel olarak ondan farklı olan cüceler erkektir ve erkekler akıllıdır.

Kraliçe prensesin kendisini içeri davet etmesi için bayılma rolü yapar ve ondan bir bardak su ister böylece içeri girmeyi başarmıştır. Ancak mücadele bununla da sona ermemiştir. Prensese elmanın sihirli bir dilek elması olduğunu söyler: “Bir kere ısır sonra bütün hayallerin gerçek olsun”. Prenses tek dileği olan prene kavuşmak için

elmayı ısıtır ve şöyle der: “Ve beni sonsuza dek mutlu olacağımız uzaklardaki kalesine götürmesini diliyorum.” Prensesin hayatındaki tek isteğinin bir kez görmüş olduğu prens ile onun “kalesine” gitmektir, arzusu bununla sınırlıdır. Eser Köker’in Türk Filmlerinde kadın ve demokrasi ilişkisini konu aldığı makalesinde üzerine yapmış olduğu çalışmada bu durumu şu şekilde vurgular: “(...) kadınların cesur, basiretli, hoşgörülü, tartışmaya açık, yenilikçi davranışlarının yani demokratik kimlik edinme görüntüsünü yakalamalarının önünde aşk ilişkileri bir engel olarak ortaya çıkmaktadır. Aşkın gerilimi, izlediğimiz filmlerde kadınların kendilerini birey olarak oluşturma tarzlarına ilişkin öykünün önüne geçmekte, bu aşk öyküsü, kadının genellikle erkeğin üstünlüğünü anlama ve kabul etme biçimine dönüşmektedir.” (1994:153-154). Pamuk Prenses bu erkek üstünlüğünü baştan kabullenmiş ve ona ulaşmak için yabancı bir kişiye güvenmiştir. “Filmlerde, patriyarkal toplumsal örgütlenmede kadınların ikincil konumunun resmedilmesi ile yetinilmesi ve bu örgütlenmenin dayattığı ilişkilerde, insanların çaresiz konumlarının altının belirleyici tarzlarda çizilmesi, kendi kaderini kuran bireye dayalı toplumsal projeleri zedelemektedir.”(Köker, 1994:155). Prenses böylelikle kendisine verili rolleri yerine getirendir. Ölümünden dahi kendi iradesi ile değil bedeni üzerinden bir değerlendirmeye (Avcı onu öldüremez.) kurtulmuştur. İkinci kez öldürülmekten kaçamaz çünkü kendi hayatı üzerinde söz hakkı yoktur veya “o kadar iyidir ki” hiçbir kişi ya da durumu bir tehdit unsuru olarak algılamamaktadır. Elmayı ısıran prenses yere yığılır. Bu sırada cüceler olanların farkına hayvanlar yardımıyla varırlar ve kraliçeyi kovalamaya başlarlar. “Kötü” kraliçe cücelerin üzerine dev bir kayayı devirmeye çalışırken uçurumdan aşağı düşer. Böylece “kötü yaşlı cadı” ve onun temsil ettiği “en güzel” ve “en genç” olma isteği yedi cüce/erkek tarafından yok edilmiştir.

Cüceler, prensesin öldüğünü düşünürler ancak “ölümde bile o kadar güzeldi[r] ki, onu gömmeye kıyama[zlar]” ve bu nedenle prensesi camdan ve altından bir tabut yapıp içine koyarlar. Buradaki cam fanus/tabut, prensesin bekâretine gönderme yapmaktadır. Cam, onu doğadan, dış dünyadan ve insanlardan korumaktadır. Güzeli prensesler, korunmalılar/korunmaya muhtaçlardır. Cüceler, prensesin yanında günlerce nöbet tutarlar. Bu nöbeti, fanusun da varlığı sebebiyle prensesi “bakire” olarak prene

teslim etme çabası olarak okumak mümkündür. Prens ise uzun zamandır prensesi aramaktadır. Onu uyurken görür ve fanus prenses açılır. Filmin başında prenses tarafından bir kuşun gagası aracılığıyla gönderilen “öpücük”, filmin sonunda prens tarafından gelen “hayat öpücüğü” halini almıştır ve prensesi hayata döndüren şey fiziksel olarak var olan bu “ilk öpücüktür.” Prens uyanır uyanmaz prenses sarılır, herkes (cüceler ve hayvanlar) çok mutludur. Prens, Pamuk Prensleri’ni kucaklar ve atına bindirir. Prens cücelerle vedalaşır ve uzakta ışıkların içinde –prensini hep gitmek istediği- prensin şatosu görünür. Filmin son sekansında her masalın ardından duyulan klasik cümle yazılı bir biçimde, masal kitabının son sayfası üzerinde görünmektedir: “Ve sonsuza kadar mutlu yaşadılar.”

3.4.2 İKİNCİ FİLM: KÜÇÜK DENİZKIZI 1989

3.4.2.1 Filmin Öyküsü

İnsan olmaya çalışan ve bir insana âşık olan denizkızının öyküsünü konu alan film, uçuşan martıların görüntüsüyle başlar. Bir gemi denizde hızla yol alırken ve gemi tayfası prensle(o da denizcidir) şarkılar söylerken görünür. Daha sonra suyun altında, deniz kralı Triton’ın takdim edildiği bir tören sunulur. Denizkızı Ariel, Triton’ın yedi kızından biridir. Sesi çok güzeldir ve babası için çok önemlidir. Bir konser verileceği sırada Ariel’in orada olmadığı fark edilir. Ariel macera severdir, dış dünyayı keşfetmek ve insana dönüşmek istemektedir. Babası Ariel’in zarar görmesinden endişe etmektedir ve onun suyun üzerine çıkmasını istemez. Bu nedenle büyük bir tartışma yaşarlar. Ariel, suyun üzerinde gemide gördüğü prensle âşık olur ve ona ulaşmak için insan olmayı daha çok arzular. Deniz cadısı Ursula, Ariel’in bu isteğinden yararlanmak ister. Ariel’i sesi karşılığında insana dönüştürür. Ariel, prensle karşılaşır ancak prens ilk görüşte Ariel’in sesinden etkilenmiştir ve sesin ona ait olduğunu bilmemektedir. Ursula dış görünüşünü değiştirerek Ariel’in sesiyle prensi kendine âşık eder ve evlenmeye karar verirler. Ariel, su hayvanlarından oluşan dostlarıyla büyük bir mücadele verir ve sesine kavuşur. Ariel ve prens evlenirler. Ariel, prensin yanında sonsuza dek insan kalacaktır.

3.4.2.2 Filmin Çözümlemesi

Hans Christian Andersen'in 1837 yılında yayınlanan aynı adlı kitabından uyarlanarak yapılmış olan Küçük Denizkızı adlı filme, genel olarak mitolojide ve masallarda görülen klasik anlatı yapısının hâkim olduğu görülmektedir. Kadın ve erkek birbirlerine âşık olurlar ancak bir engel vardır. Engel aşılır, sonsuza dek mutlu yaşarlar. Bu klasik olay örgüsü, karakterler, mücadele verilmesi gereken olgular ve bunların yarattığı olaylar açısından farklılaştırılmaktadır. Küçük Denizkızı adlı animasyon filminde, farklılık ana karakterin on altı yaşında bir "denizkızı" oluşuyla başlamaktadır. Denizkızı; "solunumunu hem akciğer hem de solungaçlarıyla yapan, arka üyeleri olmayan, otçul amfibyumlar sınıfından bir hayvan"(TDK) olarak tanımlanmıştır.¹⁴ Kadın karakter, insan dünyasına ait olabilmek için –ki bu gereklilik de bir cezalandırma içermektedir- sessizlikle cezalandırılır. Var olan amfibik canlı olma durumu da hali hazırda dışarıda maceralarla dolu daha güzel bir dünyaya duyulan özlemle olumsuzlanmaktadır. Ariel'in büyük bir merakla keşfetmek istediği insan dünyasında yakışıklı bir prens vardır. Erkek karakter "dışarı"dadır. Kadın suyun "içerisindedir." Dışarı, tehlikeler ve maceralarla doludur. Ariel'in suyun dışına olan arzusu, bir prenste cisimleşmiştir ve böylelikle kadın karakterin bağımsızlığı yine de son kerte de erkek üzerinden sağlanmıştır.

"1970'lerde, peri masallarının feminizmin odaklandığı noktalardan birisi olmaya başladığı dönemde yaklaşık aynı zamanda feministler Batı Sanatı'nın kanonik tarihinin ataerkil kabullerini ve önyargılarını da eleştirmeye başladılar. Feministlerin sanata ve sanat tarihine dönük eleştirel ilgileri ile eşanlı olarak kadınlar sanat alanına feminist yenilikleri de getirmeye başladılar. İlk anda feministler ilgilerini en çok unutulmuş veya yeterince takdir edilmemiş kadın sanatçıları yeniden ortaya çıkarmaya harcarken, daha sonra belirli tarzlar kadınsı veya feminist sanatsal estetiğe daha uygun oldukları gerekçesiyle de savunulmaya başlandı."(Mostert, 2011:7)

Filmin başlarında bir Sebastian adlı yengecin şefi olduğu orkestranın konserine tanık olunmaktadır. Deniz Kralı Triton'un kızları sırasıyla tanıtılmakta ve midye kabuklarının aralarından bir "inci" gibi çıkmaktadırlar. Şu şarkıyı söylerler: "Bizler

¹⁴ Bu yarı-insanlık, Prenses ve Kurbağa adlı animasyon filminin incelenmesinde de göz önünde bulundurulacak –toplumsal cinsiyet kavramına dair- oldukça önemli bir niteliktir.

Triton'un kızlarıyız, Triton bize isim veren babamız, Maria, Atella, Alara (...) kardeşimiz kralın yedinci kızı, billur gibi sesiyle denizlerin yıldızı, söyleyecek bir şarkı işte karşınızda” Midye kabuğu açılır ancak içi boştur. Triton bu duruma çok sinirlenir ve Ariel'in ismini haykırır. Bu sahnede ve filmin geneline bakıldığında, deniz kralı Triton'ın (Baba), denizde erkin sahibi olduğu görölmektedir. Bu erki elinden almak isteyense bir deniz cadısıdır(Ursula). İktidar mücadelesinde erkek karakter fiziksel olarak güçlü, –yaşlı olması gücünü ve bilgeliğini pekiştiren bir nitelik olarak gösterilmektedir- iyi ve sevecen olarak gösterilirken, kadın karakter obez ve gücünü kötü büyülerden alan sinsî bir yaşlı kadın şeklinde sunulmuştur. Babanın aile içi iktidarına da tanık olunmaktadır. Ariel üzerinde hâkimiyetini kurmak isteyen bir baba figürü, kızına her kızmasından sonra yüzünde pişmanlık ifadesiyle ve sözel olarak da örneğin büyük bir tartışmanın ardından yardımcısı olan yengece: “Sence, acaba, ona çok mu sert davrandım?” sorusuyla olumlanmaktadır. Aslında kralın istediği kızının iyiliğidir ancak bu amaçla oluştuğu düşündürülen diyaloglarla, kral iktidarının meşruiyetini, Ariel'i dışarıdan –insan dünyasından- koruması gerekliliği üzerinden kurmaktadır.

Ariel asi, babanın otoritesine isyan eden bir karakterde sunulmaktadır. Macera dolu bir hayatı ve dolayısıyla bilinmeyi –burada insan dünyasıdır bu- arzulamaktadır. Disney animasyon filmlerinde –kökeninde masallarda- var olan bu durum, ergenlik bunalımlarının ve dolayısıyla kendini keşfetmeye çalışan prenseslerin, aile karşıtı mücadelelerinde ortak çıkış noktasını oluşturmaktadır. Ariel'in, gecikmiş olduğu konser sırasında batık bir gemiden insanlara ait eşyaları toplamakta olduğu görülür. Daha sonra denizin başka bir yerinde kendine ait bir dünya oluşturmuş olduğu görölmektedir. Bu dünya batık gemilerden toplanmış olduğu anlaşılan, insanlara ait ne işe yaradığını bilmediği eşyalarla doludur. Ariel'in merakla toplayıp biriktirdiği ve ne işe yaradıklarını öğrenmeye çalıştığı, insan dünyasına ait malzemelerle (Çatal, dürbün, pipo, mücevherler vb.) “takıntılı” bir ilişki biçimi geliştirmesi, Trites'a göre Disney'in şu bariz mesajını vurgulamaktadır: “Eğer çocuklar boş yere baskı altına alınırlarsa, kimliklerini reddetmelerine neden olacak obsesif davranışlar geliştirebilirler. Disney filmlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan bu eğilim, çocuklardan ziyade büyüklere

yönelik bir didaktizmdir” (Trites, 1991:1) Çoğu zaman yetişkinlerin de çocuklarıyla birlikte animasyon filmleri izlediği düşünüldüğünde, özellikle ergenlik çağındaki kız çocuklarıyla ilişki dinamiklerinin temelinde, bu bilinçaltı mesajlar oldukça önem kazanmaktadır. Bu aynı zamanda, Disney animasyonlarında, sevginin ya da aşkın daima evlilikle özdeşleştirilmesi, masalda denizkızının ruh kazanmaya duyulan arzusunun yerini filmde sadece evlenmeye duyulan arzu olarak gösterilmesiyle yetişkinlerin toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmekte, çocukların hayal gücünde kadına dair -meşrulaştırılmış- rol kalıplarının yerleşmesi ile sonuçlanmaktadır.

Ariel’in konsere gidişi sırasında Ursula adlı denizcadısı karakteri görünür. Ursula “Evet, acele et prenses, yaşlı babanın kutlama törenini kaçırmayı istemeyiz değil mi? Heh, ne kutlama ama! Benim zamanımda harika ziyafetler olurdu. Ben sarayda yaşadığım zamanlarda, ama şimdi halime bak bir hiç uğruna harcadım. Cezalandırıldım, sürüldüm ve açlıktan ölüyorum. Ama o ve iğrenç balıkları kutlama yapıyor. Öyle mi? Yakında onlara gerçekten kutlamaları gereken bir şey vereceğim (...)” der ve yardımcıları olan deniz canlılarına –Ursula onları dönüştürmüştür- “Kralın bu güzel kızını yakından izlemenizi istiyorum. Kralı yok etmenin anahtarı bu olabilir.” demiştir. Cezalandırıldığını ve saraydan sürüldüğünü belirtmiş olan Ursula adlı karakterin, çekici olmayan ve sadece kötülük yapan obez bir ahtapot oluşu, daha önce 2.3 nolu bölümde belirtilen bedensel imaja yönelik çalışma ile örneklenen, obez –ve özellikle- kadın karakterlerin şeytan, zalim gibi olumsuz niteliklerle sunumuna iyi bir örnektir. Ayrıca açlığının ve yoğun makyajının vurgulanmış olması Ursula’nın cezalandırılmış olmasının nedenleri gibi gösterilmektedir. Ursula, açık sözlü, neşeli, bedeniyle barışık ve kendini rahatça ifade edebilen bir kadını temsil etmektedir ve –böylelikle- “cadıdır”. Kendisinin tam karşıtı olarak sunulan, ince vücut yapısına sahip, “güzel” Ariel’in sadece sesini istemektedir. Ariel de âşık olduğu prense kavuşabilmek için bunu kabul edecektir. Ariel’in sevdiği adam için kendisinden feda ettiği “sesi” aynı zamanda erkeğin ona âşık olmasını sağlayan unsurlardan biri olmuştur. Prensin Ariel’in sesini duyarak ona âşık olduğu ilk an, yaşadığı gemi kazasından sonra kumsalda olmuştur. Gemi kazasından hemen önce havai fişekleri görmüş olan Ariel ise, prensin

gemisine yaklaşmış ve ona “yakışıklılığı” nedeniyle âşık olmuştur. Prensi, gemi kazasından kurtarışının ardından şu şarkıyı söyler:

“Neler vermem senin yanında olabilsem. Düşünmem sonumu. Ne yapmalı bana güldüğünü görmek için var mı bir yol? Uyanmadan olabilsem ben de bir insan. Tut elimi götür beni o dünyaya”

Prens ışıklar içinde Ariel’in yüzünü görür. Bu noktada Ariel, erkeğin “fantezi”si halinde bir “rüya” imgesidir. Ariel, prens ayılınca kaybolur. Prens yardımcısına: “Bir kız... Beni kurtardı... Sonra şarkı söylüyordu. Dünyanın en güzel sesine sahipti.” demiştir. Bu, her yönden erkeğin zihninde ondan uzakta olan bir fantezi nesnesi olarak kadın’ı işaret etmektedir. Ariel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’de olduğu gibi “güzeller güzeli bir kızdır” ancak insan olmadığı için “eksik” bir kavrayışla ve parçalara bölünmüş halde sunulmaktadır. Böylelikle filmde temel çatışma Ariel’in bir prene – sadece görüntüsü ve insan oluşu nedeniyle- âşık olduktan insan olmak istemesi üzerinden kurulmaktadır. Roberta Trites’a göre: “Disney’in yaptığı değişiklikler kadınların bütünlüklerini çalan karakterler, imgeler ve çatışmalar ortaya çıkarır ki bunlar da filmi orijinal hikayeden bile daha seksist bir hale getirir.” Andersen’in masalında Ariel, anneannesinden deniz kızlarının uzun (300 yıl) yaşadıklarını ancak öldükten sonra cennete gidemeyeceklerini öğrenir. Bunun nedeni ise ruhlarının olmayışıdır. Bir ruha sahip olmaları için bir insanın onları sevmeleri gerekmektedir, böylece diğer insanın ruhundan bir parça deniz kızının da ruhu olmasını sağlayacaktır. Trites’a göre masaldaki deniz kızını ruha ihtiyaç duymaktadır oysa [animasyon] filmde bu sadece bir eş ihtiyacı olarak yansıtılmıştır (1991:2). Ariel’in kendine ait –insan eşyalarından oluşmuş- dünyasında söylediği şarkının sözleri de bu tezi desteklemektedir:

“İşte hazinem, bunları görseler anlamazlar ki, asla bilmediğim bu şeyler nedir? Ama onlar benim hazinem. Gerçekler bunlar değil aslında. İsterdim o insanlarla eğlenmeyi onlarla dans etmeyi. Gezerler kumda, peki ya biz? Gidilmez yüzgeçle uzağa, gerekir ayaklar yürümek için. Bir de sokak var, orda olmak koşabilmek, güneşi görebilmek senin yanında olabilsem o dünyada, neler vermem şu denizden çıkmak için

ben. Kumsalda bir gün gezmek için neler... O insanlar anlayışlı, onlar severler kızlarını, artık yetti zaman geldi, aşığım ben, nedir ateş ve neydi o yanar, bekliyorum kavuşmayı orada bir ömür yaşamayı, senin yanında olabilsem o dünyada”.

Ariel, sessizlikle cezalandırılmadan önce de babası ile tartışırken fazla konuşamaz ve sesi içsel bir diyalog düzeyinde kalır. Duygularını tek başına, kendi dünyası içinde ve şarkı söyleyerek ifade edebilmektedir. Leslee Farish Kuykendal ve Brian W. Sturm, “karakterin sesinin kadın öznelığının metaforu işlevini gördüğünü” ve “kadın karakterin, ancak kendi hikâyesini anlatması durumunda hikâyenin kahramanı olduğunu” belirtir. (2007: 40).

Kadınların sorunlarla başa çıkma biçimlerinde, masalarda ve dolayısıyla filmlerde mucizelerin genellikle tek yardımcı olduğu görülmektedir. Karen E. Rowe’a göre: “peri vaftiz annelere, mucizevi uyanışlara ve sihirli bir biçimde canavarların sevgililere dönüşmesine inandırılan, yani kurtuluşu getiren anahtarın kendi öz inisiyatifinde değil de dışsal güçlerde olduğuna inandırılan okuyucu, olgunlaşma sürecinin travmalarının da bir değneğin dokunuşuyla ya da prensin tesadüfen gelişi ile ortatan kalkacağı hissine kapılabilir. Büyünün bu sembolik kullanımı, kadının özgüvenini incelikli bir biçimde baltalayabilir.” (1986:219)

Sessizlik, bir cezalandırma olarak sunulmuştur. Küçük denizkızının sessizliğinin nedenine çocukların suskunlukları üzerine yapmış olduğu çalışma ile farklı bir perspektifle yaklaşan Seller: “Öyleyse neden Küçük Denizkızı şarkı söylemeyi bıraktı? [Bu sorunun yanıtı] insanların toplumsal kurallarına uymak, uyum sağlamak ve kabul görmek için sesinden vazgeçtiği[dir].”(Seller, 2010:123) demiştir. Seller’ın yaklaşımı, Ariel’in insan dünyasına geçişinin daha en başından sosyal normlara uygunluk kriterini sağlama çabasına dikkat çekmektedir. Özellikle cinsiyetçi bir yaklaşımla kadınların suskunluğu, fikirlerini ifade edemeyişlerini ve özünde kendi karakter yapılanmalarına dair derinliksiz bir bakış açısını beraberinde getirmektedir.

Babası konsere geciken Ariel’e kızarken: “seninle ne yapacağımızı gerçekten bilmiyorum küçük hanım, senin bu umursamaz davranışın yüzünden (...) yine suyun üstüne çıktın değil mi? (...) Ariel bunu kaç kere söylemem gerekiyor, o barbarlardan

(insanlar) herhangi biri seni görebilirdi, o insanlardan biri! (...)” Ariel: “Onlar barbar değil, onlar... (...)Ben 16 yaşındayım. Artık çocuk değilim!” Kral: “Benimle bu şekilde konuşamazsın küçük hanım, benim denizimde yaşadığın sürece benim kurallarına uyacaksın! (...) Bir daha asla asla suyun üstüne çıktığını duymayacağım anlaşıldı mı!” Tartışmanın ardından Triton, yengeç Sebastian’dan “[Ariel’in]başını dertten kurtarmak için sürekli gözetlenmesi gerek” diyerek Ariel’i takip etmesini ister. Deniz, “babanın” erkin sahibi olduğu alandır. Suyun üstüne çıkmak, otoriteye itaatsizlikle özdeşleştirilmiştir. Bu anlamda Ariel’in mücadelesi aslında otoriteye karşıdır ancak sonunda başka bir insanın (prens) iktidar alanına, babası tarafından yolcu edilecektir.

Ariel’in dostu balık Flunder, Ariele prensin heykelini göstermiştir. Ariel gerçek hayatta iletişim kuramadığı ve âşık olduğu prensin heykeli ile konuşur: “Erik seninle birlikte kaçmak mı, bu çok ani oldu”. Böylece arzusunu prensin sureti üzerinden sunar. Ariel’in heykele (prens suretine) yaklaşımı Platon’un mağara alegorisinin¹⁵ bir temsili olarak görülebilir. Hatta kalıcılığı ve sürekliliği itibarıyla, fiziksel evrendeki nesneden daha gerçektir bu düşünce. Ariel de bu anlamı çağrıştıracak biçimde, prensin suretine âşıktır. Prens, asla ulaşamayacağını düşündüğü suyun dışındaki alandadır. Oysa sureti kendi yaşam alanı olan suyun içinde yanı başındadır. Ariel prensin suretiyle dahi tam olarak iletişim kuramaz. Bu kez karşısına engel olarak babası çıkar. “Baba” bu kez karanlıktadır. Ariel korkuyla seslenir: “Baba!” Kral Triton: “Mantıklı bir deniz adamı olduğumu sanıyorum. Bazı kurallar koyarım ve onlara harfiyen uyulmasını beklerim. Doğru mu? İnsan dünyasıyla deniz dünyası arasında bir bağ kurmak kesinlikle yasaktır! Bunu biliyorsun. O bir insan, sen bir denizkızısın” diyerek prensin heykelini asası ile paramparça eder. Ariel’in kendi evreninde tesadüfen varlığını bulan prensin sureti “baba” tarafından yok edilmiştir.

¹⁵ Mağara Alegorisi: Ünlü benzetmeye göre bir mağarada karanlık duvara dönük elleri ve ayakları zincire vurulmuş insanlar, yansımaları/gölgeleri görmektedirler. Aslında dışarıda olanın yansıması olan mağaranın duvarına vurmakta olan gölgeleri ve sesleri “gözleri ve kulaklarıyla kazandıkları duyuşsal bilgi aracılığıyla” birleştirmektedirler ve dolayısıyla “bu görsel bilgi duvardaki gölgelerin, yani görünüşlerin bilgisidir.” (Cevizci, 2002:674) Bu alegoride mağara, insanların içersine doğduğu fizik evreni temsil ederken, mağaranın dışarısında ise, ‘iyi’ ideasının ışığı altında parlayan idealar evreni vardır.

Tartışmanın ardından Ariel'in yanına Ursula'nın elçileri gelir ve onu isteklerini gerçekleştirme sözüyle Ursula'ya götürürler. Ursula sürekli yemek yiyen, makyaj yapan obez bir kadın biçiminde yeniden sunulur. Ursula üç gün için Ariel'i insan şekline sokacaktır. Üçüncü günün sonuna kadar prens onu öperse, sonsuza dek insan kalacaktır. Büyünün karşılığında Ursula ondan sesini ister, “artık konuşma[yaca]k, şarkı söyleme[yecektir]”. Ursula denizkızını ikna etmek için şöyle söyler: “Fazla dırdırdan hoşlanmaz erkekler. Dedikoducuların şansı yok. İnan orda bayanların az konuşması istenir, yani güzelim sesine ihtiyacın yok! (...) susmazsan bıkarlar senden, bazen yapar sana kur, o zaman da sus ve dur. Sonunda kazanan olacaksın sen.” Bu sözler her ne kadar Ariel'i kandırmaya yönelik olsa da ironik bir biçimde erkeklerin “dırdırdan” hoşlanmadığı vurgusu yapılmıştır. Kadınlar “sessizken” daha iyidir. Ursula, Ariel'den şarkı söylemesini ister. Ariel şarkısını söylerken onun tüm sesini içine alır.

Ariel artık “sessiz” bir insana dönüşmüştür. Balığı onu suyun üzerine çıkarır ve ona eşlik eden kuş “Şimdi beni dinle Ariel, insan olmak istiyorsan insanlar gibi giyinmeyi öğrenmelisin” diyerek kumaşlardan giysi hazırlamaya başlar. Ariel artık “tam bir kadındır” ve cinselliğini gizlemesi gerekmektedir. Ariel, prensle karşılaşır ancak konuşamamaktadır. Ancak ismini hareket diliyle anlatabilmiştir. Prens Ariel'i sarayına götürür. Saraydaki hizmetliler Ariel'i ilk gördükleri an “prens” olamayacağını söylerler, çünkü “kız paçavralar içinde[dir] ve üstelik konuşmuyor[dur]”. Sarayda Ariel'e yeni ve temiz giysiler giydirildikten ve hizmetliler tarafından süslendikten sonra, prensin ona olan bakışı değişmiştir. Ariel'in utangaç bir biçimde beklediği karanlık köşeden, prensin onu göreceği geniş ve aydınlık alana doğru geçişi, insan dünyasına ve aynı zamanda saray normlarına uygunluğun da güzelliği ve dikkat çekiciliği getirdiği düşüncesini yansıtmaktadır. Ariel'in haricinde –ki O da yarı insandır- filmde insan olan kadınlar, yalnızca hizmetçilerdir. Roberta Trites'a göre Disney,

uzun metrajlı peri hikâyelerinde olumlu kadın figürlerini daima ortadan kaldırır; kadınlar ya hizmetçi statüsüne indirilir [Küçük Denizkızı filminde insan olan tek kadının bir hizmetçi olması gibi] ya da sahip oldukları büyü güçlerle insanlığın üzerinde erişilmez bir konuma çıkartılırlar (Örneğin, Sindirella'nın peri olan vaftiz annesi). (Trites, 1991:4).

Kendini şiddetle ifade etmiş olan Ursula, filmin sonunda yine şiddetle yok edilir. Ursula karakterinin yok edilişi büyük karnına saplanan çubukla başlamıştır. Erkeklerin(kral ve prens) erkinin karşısında Ursula'nın yenik düşmesi ve ölmesi “mutlu son”la özdeşleştirilmiş böylelikle kadınların edilgin konumlanışları ödüllendirilmiştir. Karen Rowe, masalların feminist eleştirisini ele aldığı yazısında kadınların cezalandırılması ile ilgili şu görüşü öne sürmektedir:

“(…) kadınsı gücün sergilenmesinin cezalandırılması suretiyle [peri] hikâyeler[i], herhangi bir bozucu uyumsuzluğun yok olma veya toplumsal aforoz ile sonuçlanacağı nasihatini verirler. Okuyucular bir yandan kadınsı gücün böylesi örneklerinden, meydan okuyuşlardan ve/veya kendini ifade etmekten uzak dururken, övgüye layık rollere boyun eğmeleri sayesinde muzaffer bir mutluluğa erişmeyi başararak zarif ve pasif kadın kahramanlarla kendilerini hemencecik özdeşleştirirler.” (1986:218)

Femme fatale “çekiciliği ile sevgililerini karşı konulmaz arzu bağları ile bağlayan ve çoğu durumda onları riskli, tehlikeli veya ölümcül durumlarla karşı karşıya bırakan cazibeli ve baştan çıkarıcı bir kadındır” (Merriam-Webster, 2016). Gemide prensle evlenecek olan Ursula, içinde bulunduğu bedensel yapı ve düşündükleri ile bu noktada tam bir *femme fatale* örneği sunmaktadır. Görüntüsünü değiştirdiğinde bu kez bir başka *kötü kadın* karakteri olarak sunulmaktadır. Oysa prens mutludur; Ursula, her ne kadar gerçekte Ariel'in sesine sahip olmasa da, kendine yaratmış olduğu görüntü ve sesin birleşimi prens için yeterlidir. Bu da karakterlerin derinliksiz yapılarının ve yalnızca dış görünüş ve/veya sese dayalı olan âşık olma durumunun ironisini yansıtmaktadır.

Andersen'in orijinal masalı ile Küçük Denizkızı filminin senaristinin amaçları Walt Disney animasyon Stüdyoları'nın pragmatik akıl yürütmesinin getirdiği ekonomik kar amacı gütmeye odaklı bir film biçimi içerisinde çatışmaktadırlar. Bunun en belirgin göstergesi olan kadın karakter temsillerinde yokluklar ve zıtlıklar, “iyi” ve “kötü” stereotipleri çelişkili anlamlar barındırmaktadır. Beden yapısını stereotipleştiren bir algı yaratılmış durumdadır. “Çirkin” ya da “yaşlı” kadınların değersizleştirilmesi söz konusudur. Bu durum, döngüsel olarak bedeninden nefret eden çocuklar, gençler ve

yaşlılar yaratmaktadır. Prens stereotipleştirmesinin getirdiği bedensel algılama, kadınlar arasında da bir nefret söylemine yol açmaktadır. Bu durum özellikle –daha önce sözü geçen “yaşlı erkeğin” olumlu figürünün karşısında olumsuz anlamlarla sarmalanmış olan “yaşlı kadın” kalıplaşmasıyla daha belirgin hale gelmektedir. Bu kalıplardan rahatsızlık duyulsa da aynı niteliklere sahip olan yüzeysel ve çoğu zaman “kötü” kadın tiplerine devam edilmektedir. Kadınlar arası rekabet, nefret söylemi, ve gerontofobikliğe¹⁶ varan etkilenimlerin sürdürülebilir oluşu “ataerkillik ile pazarlık etmek” fenomeni ile açıklanabilir: Francine Pickup, Suzanne Williams ve Caroline Sweetman’a göre “ataerkillik ile ‘pazarlık etmek’, kadınların kendi hayatta kalma ve güvenliklerini sağlamak üzere kullandıkları (...) stratejilere tekabül eder [ve] “böylesi stratejiler kullanan kadınlar, statüko’yu desteklemek suretiyle kategori olarak kadınların uzun vadeli çıkarlarını feda etmiş olurlar [bunun karşılığında ise] birey olarak (...) ekonomik, toplumsal ve siyasal ödüller kazanırlar” (2001:21).

Ursula daha güzel bir kadının görünümünde ve Ariel’in sesine sahip olarak prensle evlenecektir. Törende prensle beraber yürürlerken ona engel olmaya çalışan köpeğe tekme atar. Cadıların burada da görüldüğü hayvanlarla prensesler gibi dost olmadıkları mesajı yinelenmiştir. Prensle evlenen kişinin Ursula olduğunu öğrenen Ariel Ursula’ya karşı dostu olan deniz hayvanlarının da yardımıyla mücadele eder. Bu sırada Ursula’nın boynunda asılı olan salyangoz kabuğu kırılır, Ariel’in sesi Ariel’e geri döner. Bunu anlayan prens de mücadeleye katılmıştır. Bu noktada “baba” devreye girer ve kızının “iyiliği” için Ursula ile bir anlaşma yapar. Tacını ve asasını Ursula’ya verecek ve kendisi küçük bir deniz yaratığına dönüşerek Ursula’nın iktidarı altında yaşayacaktır. Karşılığında Ariel sevdiği kişi ile evlenebilecek ve sonsuza dek insan kalacaktır. Ursula devasa bir yaratığa dönüşür: “Zavallı beceriksiz aptallar, artık tüm denizlerin efendisi benim... Deniz ve içindeki tüm yaratıklar gücüme boyun eğecek. (...) gerçek aşk işte buraya kadar.” der. Bu cümleleri söylerken sesi erkek sesine dönüşmüştür. Erkin sahibi olduğu an erilleşmesi kadın olarak iktidara sahip olunamayacağı fikrinin bir göstergesi sayılabilir.

¹⁶ Gerontofobi: Yaşlı insanlardan veya yaşlılıktan korkmak.

Eric Ursula'yı gemisinin ön kısmındaki sivri çubuğu karnına sokarak öldürür. Devasa bir eril yaratığa dönüşmüş olan “cadı kadın” “erkeksi” bir biçimde öldürülmüştür. Asa denize düşer ve tüm canlılar eski haline döner. Kral bu kez Ariel'in gitmesini onaylar: “Biliyor musun, kızımı çok özleyeceğim” der ve Ariel'i insana çevirir. Ariel güzel bir elbise içinde sudan çıkar prensle evlenir. Ariel babasıyla kucaklaşır ona “Seni seviyorum baba” der ve vedalaşırlar. Ardından prensle öpüşürler ve bu öpüşmeyle film son bulur. Ariel'in böylece kendi kimliğinden sıyrılarak(denizkızı) başka bir kimliğe (insan) girmiştir. Ancak değişimi hep bir erkeğin gözetimi altındadır. “Baba”nın iktidar alanından eşin iktidar alanına geçmiştir. Son kerte de “baba” prens “kocaya” Ariel'i “teslim” etmiştir. “(...) gitmek yeni bir hayata başlamak, kendini sınırlayan toplumsal etkinliklerden kurtulmak anlamındadır.(...) [oysa] filmde gitme arzusu, gelinlik giyme arzusunun içinde eritilmiştir.” (Köker, 1994:147). Daha önce de değinilmiş olduğu gibi masaldaki “ruhun” yerini alan “aşk” Ariel'in kararlarını almadaki bakış açısını sınırlandırmış, özgürlüğün başka bir erkekle evlilik olarak tanımlanması ile sonuçlanmıştır.

3.4.3 ÜÇÜNCÜ FİLM: PRENSES VE KURBAĞA 2009

3.4.3.1 Filmin Öyküsü

Film, New Orleans'ta kendi restoranını açmak için büyük bir mücadele veren Tiana adlı bir genç kızın öyküsünü konu almaktadır. Tiana, büyük bir restaurant açmak isteyen bir genç kızdır. Filmde Tiana'nın çocukluk hayatına da yer verilir. Annesi dikiş dikerek para kazanmaktadır. Babası ise Tiana'ya yemeğini paylaşmanın önemini anlatır ve ileride kendi hayali de olan restoran açma fikrini Tiana'yla konuşur. Restoranını açmak için her gün farklı iki yerde garsonluk yapmaktadır. Çocukluk arkadaşı Charlotte bir gün ona almak istediği restoran yeri için gereken parayı kazanabileceği bir fırsat sunar. Maldonya Prensi Naveen'in katılacağı bir davette pasta yapacaktır. Davet sırasında satın alacağı yerin sahipleri, daha yüksek bir fiyat teklifi aldıklarını ve yerin başkasının olacağını söylerler. Tiana üzüntü ve aksilikler sonucu üzerindeki kıyafeti değiştirmek zorunda kalır. Arkadaşının elbisesini giydiği sırada konuşan bir kurbağa görür. Kurbağa kendisini öperse prensle dönüşeceğini söyler. Tiana korkarak öper ancak

bu kez kendisi kurbağaya dönüşür. Balodan ayrılır ormana giderler. Burada yaşadıkları maceralar sırasında, kurbağanın gerçek prens olduğu ve davete prens olarak gelen kişinin aslında bir voodoo büyücüsü tarafından gerçek prensin kanıyla bu hale dönüştürüldüğü anlaşılır. Gerçek prens kurbağaya dönüştürülerek hapsedilmiş ancak kaçmayı başarmıştır. Tiana ve Maldonya prensinin kurbağa halleriyle yaşadıkları ilişki bir aşk ilişkisine dönüşmüştür. Gerçek prens öpücük karşılığında insana dönüşmekten vazgeçer ve Tiana ile sonsuza dek kurbağa kalmayı tercih eder. Voodoo büyücüsü Tiana ve prensin ormanda edindikleri arkadaşlarından biri olan ateşböceğini öldürmüştür. Tiana prens karşılığında insan olmayı reddetmiştir ve büyücü ölecek heykele dönüşür. Ormanda iki kurbağa evlilik yemini ederler ve öpüşüklerinde ikisi de insana dönüşür. Tiana restoranını açar ve prensle sonsuza dek mutlu yaşarlar.

3.4.3.2 Filmin Çözümlemesi

Masallar, uzun süre feminist edebiyat eleştirisinin odak noktasında bulunmuştur. Bunun nedenlerinden biri ve en önemlisi; erkek karakterlerin çoğunlukla kahraman rolünde, aktif ve maceraperest, kadın karakterlerinse edilgen, tehlikelere açık (kötüyle baş etme konusunda yetersiz) sunulmuş olmasıdır. Daha önce değinilmiş olan geleneksel toplumsal cinsiyet niteliklerinin göstergesi olan bu tanımlamaların karşısı olarak aktif, maceraperest, ne istediğini bilen kadın karakterler ve evliliğin tek nihai son olmadığı öyküler örnek gösterilebilir. Böylelikle *anti-masal*¹⁷ kavramı karşımıza çıkar. Anti-masal geleneksel olana karşıttır. Peri masallarından gelen bazı özellikleri içinde barındırıyor olsa da, “alternatif bir söylemsel yorum, çıkarım veya ahlak sunmak üzere onun unsurlarını yeniden tahayyül eder, yıkar, baş aşağı döndürür, yapısöker ve satirize eder.” (Massey, 2010:1).

Bu tanımlamalardan hareketle, Kurbağa Prens masalından uyarlanmış ancak oldukça farklı karakter tanımlamalarına ve olay örgüsüne sahip olan Prens ve Kurbağa adlı film, anti-masal temeline sahip bir animasyon film sayılabilir. Filmin feminist film eleştirisi açısından en önemli verilerinden biri ve en önemlisi prenses karakterinin Afro-Amerikan oluşudur. Bu bakımdan, Disney’in animasyon sineması tarihinde bir ilk örnek oluşturur. Ajay Gehlavat’a göre “Disney’in ilk kez Afro-

¹⁷ *Anti-Fairy Tale*

Amerikan bir prensesi göstereceği ve ırk konusundaki hassaslık beklentisi ve heyecanıyla filmi izleyenler, filmin çoğunda prensesin kurbağa olarak gösterilmesi karşısında şaşkınlık yaşamışlardır.”(2010:1) Bunun nedeni 1920’lerde Amerika’da ve özellikle güney bölgesi olan New Orleans’ta ırkçılık sorununun inkâr edilemez düzeydeki varlığıdır.

1920’lerde New Orleans’ta kendine ait bir restoran açmayı hedefleyen Tiana’nın ailesi işçi sınıfıdır. Filmin açılış sekansında beyazlara ait olan ve zenginliği gösteren evden, otobüsle anne ve kızın evlerine doğru gidişinde ekonomik farklılık vurucu bir biçimde sergilenmektedir. Otobüsün aydınlıktan uzunca bir yolu geçerek daha eski ve karanlık bir ortama gidişi çocuğun özneline gösterilmekte ve yüz ifadeleriyle de mutluluktan mutsuzluğa geçiş vurgulanmaktadır. Daha sonra evine girdiğinde aile ortamını ve kendisini seven anne ve babasının yarattığı güvenli ve huzurlu hayat gösterilmektedir. Irkçılıkla ilgili yukarıda belirtilen eleştirel bakış açısı, sadece gündelik hayatta temsillerin gösterimi oranında değil, aynı zamanda başlangıçta gösterilen otobüs yolculuğunda örneği görüldüğü gibi maddi durumun doğallaştırılmış bir biçimde verilmesi için de geçerlidir. Siyahilerin New Orleans’ta fakir bir hayat yaşamakta oluşları normalleştirilmiş bir biçimde sunulmuştur. Bu standardı bozmak içinse “çok çalışmak” gereklidir.

Filmin yapım şirketi Walt Disney’in yapımcılarından Peter del Vecho, filmle ilgili söyleşisinde siyahi prenses Tiana fikrinin doğallıkla ortaya çıktığını belirtmiştir. Vecho ve ekibi, Amerika Birleşik Devletlerinde geçen peri masalları yaratmak istemişlerdir. Burada merkezi noktaya New Orleans’ı alma nedenleri onun “rengârenk geçmişi ve derin müzikal tarihi” olmuştur. Tiana adlı karakteri “Prens tarafından kurtarılmaya ihtiyaç duymayan yetenekli ve becerikli bir kişi (...) Afrikan-Amerikan özelliklerini taşıyan, gerçekten güzel olan bir kadın” olarak tanımlanmıştır (del Vecho, 2010). Ancak bu tanımlama Tiana’nın siyahi bir genç kız olarak neden diğer prenseslerden farklı bir biçimde çalışmak zorunda olduğunu ya da filmin genelinde yeşil renkte bir kurbağa olarak görüldüğünü açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu durum her ne kadar önceki prenseslerle karşılaştırıldığında yenilikçi bir bakış açısı gibi görünse de, Disney’in ilk siyahi prensesi olarak hayatını zorluklarla elde edebilmesi çatışma

sunmaktadır. Filmin adında dahi var olan bu ikircikli duruma dikkat çekmiş olan Gehlavat, “[Prenses ve Kurbağayı] bir ‘siyahi prenses’ anlatısı olarak adlandırmak yalnızca bu isim verilen karakterin ekranda en çok yeşil renkte yer aldığı gerçeğinin göz ardı edilmesi veya atlanması anlamına gelme[diğini ve], aynı zamanda izleyicinin de bu değişimi gerçekte fark etmeyeceği anlamına gel[diğini]” (Gehlavat, 2010:429) belirtmiştir. Ona göre: “[Prenses ve Kurbağa’yı] ‘ilk siyahi prenses anlatısı’ olarak tanımlamak yerine, prensesin filmin büyük kısmında görünmediği ve onun yerine bir amfibik canlı biçimini aldığı ilk Disney prenses filmi olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Aynı zamanda Disney, (...) ‘ırksal (hiper) duyarlılığı’ içerisinde, filmi içerisine yerleştirmek istediği ve aynı zamanda da film yoluyla bozmaya çalıştığı tekil (ve özellikle rahatsız edici) bir bağlamı (ve özellikle de bu bağlamın ırksal söylemini veya, doğrusu, altmetnini) karaktere gumbo [ABD’nin güney eyaletlerine ait bir geleneksel çorba] yaptırıp içirtmeye çalışarak ortaya çıkarmayı den[emektedir]. [Gehlavat’a göre] bu –bir yandan ayrımcı Güney’deki koşulları öte yandan da New Orleans’ın bütün ‘renklerini’ akla getiren- ikili çağırma edimi, her ne kadar böylesi bir ortamın toplumsal (ve özellikle de ırksal) sonuçlarını büyük oranda bir kenara itse dahi, fantezi ve gerçekliğin, her ikisinin de içini tam anlamıyla dolduramayan garip bir karışımını ortaya koy[maktadır].” (Gehlavat, 2010:429)

Tiana’nın garson oluşu da siyahi aktrislerin Amerikan Sineması’nda yer aldıkları rol kalıplarıyla ilintilendirilebilir. Siyahi bir prensesin temsilinin Disney sinema tarihinde oldukça büyük bir öneme sahip olmasını, prensesin filmin genelinde kurbağa görünümünde oluşu gölgelemektedir. Prenses ve Kurbağa masalının aslına dair pek çok feminist eleştirinin bulunması ve bunun aksine filmin uyarlamayla (anti-masal örneğini simgeler) kadın karakterin özgür ve başarı odaklı yaşamına yer vermesi, siyahi karakterlerin temsiliyetsizlik sorununu çözmemektedir. Feminist eleştirinin temelinde yer alan eşitsizlik, doğal ırkçılık karşıtlığını da içinde barındırmaktadır ve zaten eşitsiz ilişki yapılarında zayıf olanı temsil eden kadın karakterin, siyahi olmasıyla eklemlenen bu eşitsiz yapı, tam da siyahi kadın karakter ile sunulabilir veya olumluya yönelik çabanın bir temsili olarak gösterilebilir. Ancak sözü geçen animasyon film bu temsili bir kurbağaya dönüştürmüştür.

İlk siyahi Amerikalı (Afro-Amerikalı) prensesi bir kurbağaya dönüştürmek bu durumda onun kelimenin tam anlamı ile hayvanlıkla özdeşleştirmek anlamına gelmektedir. Dahası, Tiana olarak akıllı ve mantıklı olmaksızın başarıya ulaşma rüyası, kurbağa gibi ortalıkta zıplayarak ilerlemek zorunda oluşu yirminci yüzyıl başında yüzlerinde siyah maskelerle köpekler gibi ortalıkta zıplamak zorunda kalan siyahi aktörlere benzer. Dikkatlice ayarlanmış ve ciddi bir yatırım yapılmış (yani tamamen isteyerek tasarlanmış) tercihler dolayısıyla bu filmin ‘kaçınılmazlığı’ tam da bu şekilde, yani siyah bir prensesin (bir kurbağa olarak) oynadığı ilk Disney animasyon filmi oluşuyla övülmesiyle sorunlu hale gelir. (Gehlavat, sayfa:418)

Filmin adı ile başlayan bu tartışmalar, salt görünür temsiller üzerinden devam etmiştir. Tiana’nın annesi, zengin bir ailenin -aynı zamanda Tiana’nın dostu olan- küçük kızı Charlotte için farklı kostümler dikmektedir ve aynı zamanda bakıcılık yapmaktadır. Tiana’nın annesi, yorgun olsa da her zaman gülümseyen sabırlı ve çalışkan bir siyahi anne stereotipi sunmaktadır. Siyahi annelerin bu gibi belirli kalıplar içinde sunulmakta ve bu biçimcilik “mammy” kavramı ile açıklanmaktadır. “Siyahi kadınların beyazların kültürüne uymak/eklemlenmek için yapmak zorunda oldukları içine girmek zorunda kaldıkları “mammy” stereotipi tatlı, şirin, yumuşak başlı kadın stereotipine uy[gundur].” (Gehlavat, 2010:419-420)

Tiana her gün Duke’s Cafe’de çalışırken görülmektedir. Hayalini gerçekleştirmek için –kendi restoranını açmak- durmadan garson olarak çalışmaktadır. Ancak bu hayalin tam olarak kendi iradesi ile kurulmuş bir hayal olduğunu söylemek zordur çünkü temelde babasının hayalidir. Bunu her gün öpüp “Az kaldı baba” dediği resimden anlamak mümkündür. Filmin en başında bu sahnenin verilmiş olması günlerinin hep aynı şekilde geçtiğini göstermektedir: Uyanır, tramvaya biner. Bindiği tramvayda bir adam ona çiçek uzattığı an kafasını başka yöne çevirir ve iş yerinde iner. Üç saniyelik bu görüntü Tiana’nın romantik ilişkilerden uzak durduğunu göstermektedir. Prens Naveen’in New Orleans’a geleceğinin duyulmasının ardından alacağı yer için parayı tamamlamaya çalışan Tiana, Charlotte’dan çok para kazanacağı bir iş teklifi alır. Charlotte’un sözleriyle “erkek tavlayıcı lokmalarından 500 tane” yapacak ve baloda servis edecektir. İşinde başarılıdır ve kendi restaurantını açmak istediği yeri bulmuştur. Oldukça eski olan bu yeri annesine(Eudora) gösterdiği zaman,

aralarında şarkı ile sunulan bir diyalog gelişir. Bu diyalog, Tiana'nın hedefleri ve reddettikleri hakkında fikir vermektedir:

Eudora: “(...)babam istediği yerlere gelememiş olabilir ama o bundan çok daha fazlasına sahipti. Sevgiye... (...)Ve senin için de istediğim bu canım. Yakışıklı prensinle tanışıp onunla mutlu sona doğru dans etmeniz” Tiana: “Anne! Benim dansa falan vaktim yok. Biraz daha bekleyebilir (...) Aylaklığa hiç zaman yok. Tarzım böyle değil.” Eudora: “Ben torunlar istiyorum! (...) Burada paslanırsın. Kolaycudur herkes burada.” Tiana: “Artık yönümü çizdim sonunda. Daha yaklaşıyorum oraya. Yakında orada. Neredeyse orada. Herkes deli diyor bana. Umursamam. Yargı ve kederler. Dostum oldu. Beni hiçbir şey durduramaz. Yakında oradayım. Babam bir gün demişti ki gerçekleşir masallar ama bu senin elinde. Her şey sana bağlı. Çalıştım her gün usanmadan. İşler düzeldi durmadan. Bildiğimi yaptım. Bekleyin geliyorum. Yakında orada...”

Anne (Eudora) karakteri, yalnızca var oluşu ile bile diğer Disney animasyon filmlerinden farklılık göstermektedir. Diğer filmlerde genellikle gerçek bir “anne” temsiline rastlanmamaktadır. Yukarıdaki diyalogtan Tiana'nın dans etmediği anlaşılmaktadır. Dans etmek siyahi kültürde özgürlüğe ulaşmayı temsil etmektedir. Tiana dans etmeyi ve annesinin arzusu olan evliliği tercih etmez ancak yine de klasik “Amerikan Hayaline (American Dream)” ulaşmaya çalışan bir vatandaş olarak gösterilmektedir. (Brode 2005, 64: Brode D. (2005-Multiculturalism and the Mouse: Race and sex in Disney's entertainment. Austin: University of Texas at Austin Press.) Tiana'nın hayallerini gerçekleştirmek istediği bu yer, dış dünyanın karmaşasından –ve belki gerçek hayatta New Orleans'ta o dönemde yaşanan ırkçılık olaylarından- uzak kalacağı soyutlanmış ve devasa bir yerdir. Yeterli parası olduğu halde baloda Fenner Kardeşler, Tiana'ya daha yüksek bir fiyat teklifi aldıklarını ve binayı başka birine satacaklarını söyler ve vurgularlar: “(...)sizin gibi alt sınıftan gelen bir kadın öyle bir işletmeyi yürütmekte çok zorlanacaktır. Şu anki işiniz bence size daha uygun.” Bu cümleyle vurgulanan “yoksulluktur”. Tiana yoksuldur ancak filmde yoksulluk nedeninin yerel bir kaynağı olmasına herhangi bir gönderme yapılmamakta ve bu durum doğallaştırılarak sunulmaktadır. Oysa Charlotte beyaz ve zengindir. Çalışmamaktadır ve gerçekte prenses olan odur. Tiana böylelikle hep “itaatkar” olan durumundadır. Gerek

Charlotte'la olan ilişkisinde gerekse garson olarak çalıştığı kafelerde, itaat eden O'dur. Bourdieu'ya göre itaat: "(...) toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesinin ifadesidir" (Bourdieu 2003:31) Aksu Bora'ya göre: "Sembolik iktidar kavramı burada devreye girer: Ezilenler, kendilerini ezen yapı ve örüntülerin kurucusu olan simgesel ikilikleri onaylayarak, bunların yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Dolayısıyla, alt sınıfların (ya da siyahların, ya da kadınların) kendi konumlarını korumak ya da güçlendirmek için kullandıkları stratejiler belirli bir güçlenme sağlasa bile, bunlar, uzun vadeli ve gerçek dönüşümlerle sonuçlanacak stratejiler değildir" (2016:174). Tiana'nın gündelik yaşam pratiklerinde bu durum çok belirgindir. Tiana mevcut toplumsal konumunu korumaktadır, böylelikle para birikecek ve kendi restoranı olacaktır. Ancak tüm bunlardan önce statükosunu korumalıdır. Bunun belirteçleri, kafeye gelen müşterileri neşelendirmesinde, Charlotte ile arkadaşlığına devam etmesinde görülebilmektedir. Tiana da aslında Ariel gibi "ataerkil pazarlık" yapmaktadır yani ataerkil sistemle işbirliği içinde, ondan güç alarak ve aynı zamanda değişimi umut ederek yoluna devam etmektedir.

Tiana'nın alacağı yer ile ilgili hayal kırıklığına uğramasının ardından yaptığı lokmalar üzerine düşer ve temizlenmek için Charlotte'dan bir elbise alır ve giyer. Böylece kısa bir süre Tiana klasik Disney prenseslerinin görüntüsüne sahip olur. Bu sırada konuşan kurbağayı görür ve korkar. *Kurbağa Prens* masalını hatırlar ve prene yardım etmeye karar verir ancak kurbağaya dönüşen kendisi olmuştur.

Tiana: "Sen misin yıldızlardan dilek dileyen? Bu dünyada istediğini elde etmenin tek yolu çok çalışmaktır." Naveen: "Çalışmak mı? Bir prenses olarak neden çalışmak zorunda kalsın ki?" Tiana: "Prens değilim, ben bir garsonum." Naveen: "Garson mu? Öpücüğün işe yaramaması çok doğal. Bana yalan söyledin!"

Tiana'nın prenses olmayışı, kurbağaya dönüşmüş olan Naveen üzerinde büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Hem insana dönüşmemiş hem de ailesi maddi açıdan ancak bir prenses ile evlenebilirse yardım edecektir. Prens karakteri kurbağaya dönüştükten sonra şaşkınlık içindedir, sorunun çözümüne Tiana kadar odaklanamamaktadır. Ağustos böceği ve karınca hikâyesindeki ağustos böceğini temsil

ettiği söylenebilir. Her gün gitar çalmak, şarkı söylemek ve sadece gezerek farklı kadınlarla birlikte olmak istemektedir. Fakat tüm sorunlarının çözüme ulaştığı noktada – klasik anlatı yapısında olduğu gibi bu nokta evliliğidir- prens farklı, olgunlaşmış bir karaktere evrilmiştir. Gülten Uçan’a göre günümüzün erkekten beklentileri, modern dönemle karşılaştırıldığında belirsizleşmektedir. Kimliklerin sabitlenemezliği, gelip geçici algı zemininde bireyin belirli formüllerle (modernizmde olduğu gibi) inşa edilemezliği, “her post-kimlik gibi erke[ğin] de çok parçalı, belirsiz, kaygan ve istikrarsız [ve] süreç halinde kavranabilecek biçimde söylem[ine] dağılmıştır”(akt. Uçan, 2014:23). Prens karakteri postmodern kimlik kavramına gönderme biçiminde belirsizlikler içinde evrilirken, prenses az önce belirtilen hikayedeki karınca gibi sürekli çalışmakta ve çalışkanlığın öneminden bahsetmektedir. Burada kapitalist sistemin yarattığı yaşam pratikleri görülür. Tiana istediği işi yapabilmek ve para kazanmak için çalışmak, garsonluk yapmak zorundadır. Prens Naveen’in ise tek yapması gereken evlenmektir çünkü evlendiğinde eski zengin hayatına yeniden kavuşabilecek, sonsuza kadar kaygısız bir biçimde şarkı söyleyip, dünyayı gezebilecek ve farklı kadınlarla birlikte olabilecektir. Bu arzusunu şu şekilde dile getirir: “İnsan olunca ben yaşardım çünkü gibi. Her gece parti verirdim (...) Solumda bir kıvılcı saçlı, sağımda bir esmer. Bir sarışın mumu tutar, kaybolurdu kederler. Hayat çok kısa unutmama, yaşayın eğlenin için. İnsan olacağım bu çok kesin, dağıtacağım o eski günler gibi. Benden size garanti, arkamda çok sayıda kırık kalp bırakıp evleneceğim.” Ormanda iki kurbağanın insana dönüşmek için çözüm aramaları sırasında yaşadıkları maceralar, onları yakınlaştırır. Bir gece, Tiana, Naveen’den mantarları doğramasını ister, yapamadığıdaysa kendisi arkasına geçer ve ona yardım eder. Bu durum, masallarda ya da filmlerde ender rastlanan bir yardımlaşmayı göstermektedir. Kadının ev içi alanda dahi mutfakta olduğu ve erkeğin ilgisinin, kadın işini yaparken ona arkadan sarılmak şeklinde klasikleştiği yüzlerce Hollywood filmi sahnesinin yerini tam tersi bir durum almıştır. Tiana, Naveen’e bir şeyler yapabileceğini, yemek yapmakla başlayarak göstermiştir.

Daha önce incelenen filmlerde hep kadın karakterler üzerinden temsil edilmiş olan “büyücülük”, “cadılık” ve “kötülük” bu kez ince ve uzun boylu bir erkeğe aittir. Voodoo büyücüsü olan kişi bu kez bir erkektir. Gerçek prensin kanı yardımıyla, prensin

yardımcısını Prens Naveen olarak göstermektedir. Burada dikkat çeken bir başka nokta, sahte prensin daha koyu bir renge sahip olmasıdır. Oysa Naveen, New Orleans’a ilk geldiğinde açık kahverengidir ve Charlotte ona bu haliyle âşık olmuştur. Sahte prensin, Charlotte’a evlilik teklifi sırasında –gerçek prensin kanının azalması nedeniyle- vücudunun belirli bölgeleri değişmeye başlamıştır. Ancak, bu değişimi zorlukla gizleyerek Charlotte’dan evet cevabı alır.

Tiana ve Naveen düğün akşamı zorlukla ulaşabildikleri prenses Charlotte’tan kurbağa prene bir “öpücük” vermesini isterler. Bu öpücük prensi kurtaracaktır ancak Tiana sonsuza dek kurbağa olarak kalacaktır. Prens, bu noktada kurbağa kalmayı tercih eder ve Tiana ile buluştukları “yeşil” renk düzleminde yaşamaya başlarlar. Daha sonra kurbağa olarak evlendiklerinde “ilk öpücük” onları insana dönüştürür. Tiana restoranını açar, Naveen de yanındadır. Artık “sonsuza dek mutlu yaşayacaklardır.”

Disney’in Tiana’nın kişiliği üzerinden verdiği mesaj, -Tiana, her ne kadar filmin büyük bir kısmında görünmese bile- izleyiciye siyahilerin var olduğu ve sadece siyahilerin gururlu, çalışkan, sevgi dolu insanlar olduğu ve siyahi kültürden öğrenilebilecek bazı şeyler olduğudur (Gregory, 2010). Tiana filmin ancak en sonunda Disney’in daha önceki “prenseler”lerinin arasında yerini alabilmiştir. Her ne kadar genel olarak edilgin, sessiz, ve aşırılıklarla dolu bedensel yapıları prenses stereotipinde feminist masal ve film eleştirileri için bariz alanlar sunsa da, Tiana’nın siyahi bir genç kız olarak –üstelik orijinal masalda prensi öpen gerçek bir prensesken- prensesliğe ulaşabilmesi için çok çalışması gerektiği gözden kaçırılmamalıdır. Kanımca Tiana karakteri ya beyaz olmalı ve çok çalışmalıydı ya da siyahi ve -Disney gerçekliği içinde- gerçek bir prenses olmalıydı. Her ne kadar asla tam bir eşit temsil söz konusu olamayacak olsa da, Disney tarihinde siyahi bir prenses var olmuş olacaktı. Ancak o zaman tüm Disney prenses kalıpları üzerinden Tiana karakterine eleştirel bir yaklaşımda bulunulabilecektir. Kadınların temsil oranlarının önemi kadar kadınlar üzerinden milliyetlerin, -Marksist kapsamda- sınıfların ve farklı yaş gruplarının temsil biçimleri de önemlidir. Sonuç olarak kültürel çeşitliliği barındırabilmiş, siyahi bir prensesi konu etmiş ve anne karakterine yer vermiş olması açısından Prens ve Kurbağa filmi bir ilktir. Ancak Tiana’nın filmin genelinde yeşil bir kurbağa olarak gösterilmesi, ancak

filmin en sonunda prenses olabilmesi ve dönemin siyahi kültürüne sadece caz müziği ve yoksulluk üzerinden değinmiş olması nedeniyle kadınların temsil biçimleri açısından sorunludur.

3.5 WALT DISNEY ANİMASYON FİMLERİNDE KADIN KARAKTERLER: 2010 SONRASI

2010 sonrasında Walt Disney animasyon sinemasının toplumsal cinsiyet rejimine yönelik yaklaşımında bir farklılaşma göze çarpar. Bu farklılaşmanın ilk ipuçları, bir önceki bölümde değindiğimiz 2009 yapımı Prens ve Kurbağa’da verilmiştir. Artık kadın karakterlerin daha bağımsız hareket yetisine sahip oluşu gözlemlenmektedir. Bu farklılaşmanın, toplumsal cinsiyet rejiminde mutlak bir eşitliği veya kadın stereotiplerinin tümüyle ortadan kalkmasını beraberinde getirmediğini not etmek yine de önemlidir. Eğer Cook’un belirttiği gibi bir filmin değeri “aydın kadın kahramanın yaratılmasında” değil de, “karakterlerle özdeşleşip onların kimliğiyle yer değiştirme ve dikkatimizi karakterlerin dünyada işgal ettikleri sorunlu konumlarına yoğunlaştırma tarzlarında” yatıyor ise gerçekten, bu durumda, gidilecek daha çok mesafemiz olduğu açıktır. Ancak yine de, özellikle 2010 sonrası Walt Disney animasyon sinemasında bu yolda bir mesafe kat edildiği, aşağıdaki alt bölümlerde görülecektir.

3.5.1 BİRİNCİ FİLM: KARMAKARIŞIK 2010¹⁸

3.5.1.1 Filmin Öyküsü

Bebekliğinde kaçırılmış ve bir kuleye hapsedilmiş olan Rapunzel’in öyküsü anlatılmaktadır. Yaşlı bir cadı iyileştirici güce sahip bir çiçeğe sahiptir. Bir gün ülkenin kraliçesi hamileyken çok hastalanır ve bu çiçek ülkenin her yerinde aranır. Çiçeğin suyu ile iyileşen kraliçenin altın sarısı saçlı bir kızı olur ve saçları çiçeğin iyileştirici gücüne sahiptir. Cadı, bebekten bir tutam saç almak ister ancak saçın kesildiğinde etkisini kaybettiğini fark ederek Rapunzel’i kaçıır. Rapunzel kendisini kaçıran bu kadını annesi olarak bilmektedir ve onun sözünden çıkmamaktadır. Ancak her yıl doğum gününde

¹⁸ Filmin orijinal adı olan “*Tangled*”, “*Karmakarışık*” anlamına gelmektedir ve Türkiye’de bu isimle sinemalarda gösterime girmiştir. Ancak 2016 yılında edinilen DVD basımlarında ismi “*Rapunzel*” olarak değiştirilmiştir.

gökyüzünde gördüğü fenerleri yakından görebilmek için dışarı çıkmak istemektedir. Annesi ise gücünü ele geçirmek isteyen insanlardan onu koruma bahanesiyle onu çıkarmaz. Açılış sekansında kaçak bir hırsızın “aranıyor” fotoğrafıyla tanıtılmış olan hırsız, kendisini kovalayan saray görevlilerinden kaçarken Rapunzel’in kulesine tırmanır. Rapunzel büyük bir korkuyla onu tava kullanarak bayıltır ve esir alır. Hırsızın yanındaki tacı karşılığında Rapunzel fenerleri yakından görmek için bir anlaşma yapar. Yolculukları sırasında birçok macera yaşarlar ve fenerlere kavuşacakları zaman, Rapunzel’i kaçıran kadın Rapunzel’i sevilmediğine ve terkedildiğine inandırarak kuleye geri götürür. Bu sırada kaçak hırsız Flynn tutuklanır. İdam edilecektir ancak Flynn Rapunzel’in kaçırıldığını anlar ve arkadaşlarının ve atın yardımı ile kaçar. Rapunzel zincirlidir, Flynn geldiğinde yaşlı kadın onu bıçaklar. Rapunzel onu iyileştirmesi karşısında hayatı boyunca cadının yanında kalacağını söyler. Saçlarıyla Flynn’i iyileştirecekken Flynn onun saçını keser ve bayılır. Rapunzel’in saçına takılarak kuleden düşen cadı buharlaşarak yok olmuştur. Rapunzel ağlamaya başlar, gözyaşı ile Flynn iyileşmeye başlar. Gücünün tamamen yok olmadığı anlaşılır. Rapunzel ve Flynn, kral ve kraliçenin yanına giderler. Rapunzel, ailesine kavuşur ve sonsuza dek mutlu yaşarlar.

3.5.1.2 Filmin Çözümlemesi

Masaldan farklı olarak daha etkin bir baş karakterin sunulmuş olduğu animasyon film, kadın karakterler açısından klasik Disney animasyon filmlerinden oldukça farklıdır. Her ne kadar temel anlatı öğeleri benzer şekilde görülse de, Prenses ve Kurbağa adlı filmi ile başlayan cesur ve özgürlükçü kadın kimliği, bu filmde Rapunzel karakterinde görülmektedir. Rapunzel, tek başına yüksek bir kulede yaşamaktadır.

“Sabah 7 dedin mi dikilmen gerek ayağa. Başlarım ev işlerine, önce yerleri temizlemekle. Temizle ve parlat, çamaşırları yıka, kurula ve ısıldat. Tekrar, temizle, oldu sana saat 7’yi çeyrek geçe. Ben de okurum bir kitap, belki iki, belki üç tane. Eklerim sergime birkaç resim daha. Gitar çalar, örgü örer ve yemek yaparım. Merak ederim acaba hayatım ne zaman başlayacak diye. Yemekten sonra yapboz, dart ve pasta yapma zamanıdır. Kağıttan heykel, belki biraz bale, biraz da satranç. Çömlek yapmak, vantrilokluk ve mum yapımı. Sonra belki biraz egzersiz. Tırmanış, biraz dikiş, biraz da okuma. Zamanım varsa eğer, çizerim duvarlara birkaç şey, eminim vardır daha

boş yer. Sonra fırçalarım durmadan saçlarımı. Her zaman olduğum yerde tıkalı kalmış bir şekilde. Sürekli merak eder bir haldeyim. Acaba hayatım ne zaman başlayacak diye. Yarın akşam, ışıklar ortaya çıkacak. Tıpkı diğer doğum günlerimde olduğu gibi”

Masallarda var olan edilgin prensesin filmde oldukça farklı bir biçimde sunulduğu görülmektedir. Rapunzel doğadan ve insanlardan tamamen izole olmuş durumdadır ancak yaptığı zorunlu işlerin arasında sanat ve spor faaliyetleri bulunmaktadır. Aynı kitapları sürekli okuyor olsa da büyüdükçe kafası daha çok çalışan ve sanat duyarlılığı gelişen bir kadın karakteri söz konusudur. Ayrıca ileride kendi kaçışını kendisi planlayacaktır.

Rapunzel’i bebekken kaçırdığı için Rapunzel tarafından anne olarak bilinen kişi Gothel adlı karakterdir. Bedensel/dış görünüşü, söz ve davranışları açısından masalların kötü cadı stereotipine uymaktadır. Pamuk Prenses, Küçük Denizkızı ve diğer¹⁹ pek çok Disney animasyon filmlerinde anneler ölmüş durumdadır ve yerlerini genellikle kötü üvey anneler almıştır. Öz annelerin nitelikleri kültürel stereotipleri yeniden sunmaktadır: şefkatli, sevecen, koruyucu ve gerektiğinde kendini feda eden kadınlar. Bu karakterlerin yokluğu da genellikle hayvan karakterlerin dostluğu ile desteklenmektedir. Prenseslerin etrafında –özellikle Pamuk Prenses’te çok fazladır- çeşitli hayvanlar onlara arkadaşlık etmektedir. Rapunzel’in hayvan arkadaşı bir bukalemundur ancak Rapunzel annesi olarak bir kişiyi benimsemiş olduğundan “yokluk” yerine daha çok ziyaretlerin sıklığından hareketle “yalnızlık”tan söz edilebilir. Aynı zamanda bu “anne” kendini feda etmemekte, Rapunzel’i kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Onun gerçek annesi olmaması yine –masal için de geçerli olan- kötü-üvey anne kalıplaşmasına örnek sunmaktadır.

Gothel her gençleşmek istediğinde Rapunzel’e şu şarkıyı söylemektedir: “Çiçeğim ışılda ve parılda. Çıksın tesirin açığa. Döndür zamanı tersine. Getir benim olanı geriye. Getir geriye...” Filmde “kötü” olanı temsil eden Gothel adlı kadın karakterdir ve her zaman genç kalmak istemektedir. Öyle ki filmin sonunda şatodan

¹⁹ Örneğin; Cinderella (1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson), Beauty and the Beast (1991, Gary Trousdale, Kirk Wise), Bambi (1942, David Hand), Aladdin(1992, Ron Clements, John Musker), Finding Nemo (2003, Andrew Stanton)

aşağıya düştüğünde seyircide intikam duygusu ile birlikte gelen rahatlama hissine neden olmaktadır. Gothel, çocukların her gün medyadan ya da sinema filmlerinden duymakta oldukları tüm olumsuz mesajların temsilcisi gibidir. Rapunzel'i sürekli eleştirmektedir:

Yapma Rapunzel, şu haline bir bak, çiçek kadar narinsin. Daha genceciksın (...) Güven bana şeker, en iyisini bilir anneler (...) dinle annenin sözünü. Dışarısı ürkütücü bir dünya... (...) Barbarlar, haydutlar, zehirli sarmaşıklar, bataklıklar. Yamyamlar, yılanlar ve belalar. Kocaman böcekler, sivri dişli erkekler. (...) Anne haklı, anne korumak istiyor seni. Hayatım işte sana tavsiyem, duygusallığı bırak annenle yaşamaya bak. (...) Tek başına kalamazsın hayatta. Paçoz giyimli, olgunlaşmamış ve acemi. Seni canlı canlı yerler. Avanak, salak, pislik içindeki asalak... Birazcık da mankafa, üstelik tam bir muamma...

Gothel, Rapunzel'e onu dışarı çıkarmamasının nedenini onu "korumak" olduğunu söylemektedir: "Dışarıdaki dünya çok tehlikeli. Bir sürü korkunç ve bencil insanla dolu. Burada güvende olduğun yerde kalmalısın (...)". Gothel'in sözleri Rapunzel'in bedenini ve zihnini aşağılayan niteliklemlerle doludur. Kendini överken Rapunzel'i aşağılamaktadır. Böylece dış dünyadan uzakta "korkak" ve "özgüvensiz" bir karakter yaratmayı hedeflemektedir. Dışarıdaki insanları "sivri dişli" olarak tanımlamıştır. Rapunzel'in annesinin sözlerini dikkate aldığı Flynn ile ilk karşılaştığında onu bayıltmasının ardından dişlerini kontrol etmesiyle anlaşılmaktadır.

Rapunzel karakteri masalda olduğu gibi filmde de on sekiz yaşına girecektir. Reşit sayılan bu yaş dönemi (masallarda 14, 16 ve 18 arasında değişmektedir) filmde Rapunzel'in dışarı çıkmaya hazır hissettiği ve annesinin izin vereceğini düşündüğü yaştır. Rowe'a göre ergenlik bunalımı masallarda prenseslerin temel niteliklerinden biridir ve masallar, ergenlik dönemindeki geçişe dair korkuların hafifletilmesinden daha çok "kadınların yetişkin topluluğunda asimilasyonunu kolaylaştıran kültürel paradigmaların reçetelerini onaylamaktadır" (1986:212). Kötü annelerse kadınlığa geçişteki büyük engelleri somutlaştırmaktadırlar. Yerleşik cinsel kimliğin annede bulunduğu düşünülmesi, ergenlerin –özellikle üvey anneye- olumsuz duyguları ile cisimleşmektedir. Masallardaki –cadı, üvey, kötü- annelerse gençliğin ve güzelliğin sembolize edildiği genç prenseslerden rahatsızdırlar ve onları kıskandıkları için yok

etme güdüsüyle hareket etmektedirler. Filmde masaldan farklı olmayan durum Gothel'in Rapunzel'in saçında var olan gençleştirme gücünü kullanıyor olmasıdır. Gençleşme arzusunu önceden kendine ait iyileştirici güce sahip bir çiçek üzerinden sağlamaktadır ancak bu çiçek ondan çalınmıştır. Böylece çalınmış olan “gençliğini” geri almış olan Gothel'in ölümüyle tekrar gençliği ve dolayısıyla cinsel arzuları elinden alınmıştır. Yaşlı kadınların cinsiyetsizleştirilmiş görüntüsü ataerkil toplumun şart koştuğu bir durumdur. Aksi durumda –menopoz evresinde olduğu halde görüntüsüne önem veren ve fikirlerini açıkça konuşmaya devam eden- bu yaşlı kadınlar “cadı” olarak sunulmaktadır.

Flynn adıyla bilinmekte olan hırsız, arkadaşlarıyla çalmış oldukları tacın yalnızca kendisine ait olmasını ister ve saray muhafızlarından kaçarken kendini Rapunzel'in şatosunda bulmuştur. Rapunzel –masaldakinin aksine- Flynn'in yüzüne bir tavayla vurur: ve “Hani kendi başıma halledemeyecek kadar acıydım anne? Sen onu benim tavama anlat.” der. Annesinin onu sürekli “beceriksizlik” sıfatıyla etiketlemesinden sıkılmıştır ve daha önemlisi kendi yapabileceklerinin farkına varmaya başlamıştır. Saçlarının da gücünü kullanarak Flynn'i esir alır. İlk başta bu erkeğe büyük bir korku ile yaklaşmıştır çünkü O, annesinin yıllardır anlattığı dışarıdan gelen “korkunç canavardır.” Ancak Rapunzel Flynn'i kontrol altına almıştır ve yine masaldan oldukça farklı olarak erkeği yönlendiren ve onu ulaşılacak bir “amaç” değil hep yakından görmeyi arzuladığı fenerlere ulaştıracak bir “araç” olarak görmektedir. Şimdiye dek pasifize bir halde kurtuluşunu beklememiş olsa da onu dış dünyaya çıkaran kişi -yine- bir erkek olacaktır ve annesinden sonra tanıştığı ilk insan olan bu erkekle evlenecektir.

Rapunzel'in doğa ile ilk tanışması ve kendini kulesinde olduğundan çok daha özgür hissetmesi vurgulanmıştır. Ayakları ilk kez toprağa, çimene ve suya değer:

“Çimenlerin kokusu, çamuru Tıpkı hayal ettiğim gibi. Şu yaz rüzgârını hisset bir, nasıl da çağırıyor beni. Hayatımda ilk defa özgürüm tüm varlığımla. Koşabilirim, yarışabilirim ve dans edebilirim. Oynarım, sıçrarım, zıplarım. Kalbim pır pır atıyor, başım dönüyor, saçlarım rüzgârda uçuşuyor. Hissediyorum sonunda hayatımın başladığını. Bunu başardığıma inanamıyorum.”

Özgür olduğunu ilk kez hissetmiş olan Rapunzel aynı zamanda annesinin sözünden çıktığı için pişmanlık duymakta ve duygusal gel-gitler yaşamaktadır. “Hemen eve dönmeliyim.” demesinin ardından saçlarıyla yaptığı salıncağında sallanırken “Bir daha asla dönmeyeceğim!” diye bağırır. Flynn : “Sanırım kendinle bir çatışma içindesin. (...) Korumacı anne, yasak bir yolculuk, bu epey ciddi bir şey... İzin ver de seni biraz rahatlatayım. Bu artık büyüdüğün anlamına geliyor. Biraz başkaldırı, biraz macera. Bu iyi bir şey, hatta sağlıklı da...” dedikten sonra rahatlamıştır. Böylelikle Rapunzel’in dış dünyayı deneyimlemesinde yaşadığı çelişkiler büyüme/olgunlaşma süreciyle ilişkilendirilmiştir. Ergenlik çağında yaşanan anneye karşı mücadele filmde olduğu gibi masallarda da genellikle temsil edilmektedir. Max Lüthi’ye göre Uyuyan Güzel, Külkedisi ve özellikle Rapunzel olgunlaşma sürecinin birer temsilcileridir ve “peri masalların[ın] birçok özelliklerinin arkasında eski gelenekler ve inançlar vardır ancak masalın bağlamında, orijinal özelliklerini yitirmişlerdir. Peri masalları onların okuyucuları ve dinleyicileri tarafından, gerçekçi olarak değil ama sembolik bir şiir gibi deneyimlenmektedir.” (Lüthi, 1962:66) Orijinal masalın anlatı yapısı olgunlaşma sürecini yansıtmaması yönünden değişmemiş olsa da Rapunzel ile Flynn’in filmde yaşadıkları, diyalogları ve en başta karakterleri oldukça farklıdır. Flynn Rapunzel’e öleceklerini düşündükleri mağarada gerçek adını söylemiştir: “Eugene Fitzherbert”. Rapunzel de ona saçlarının parıldadığını söyler. Böylece aralarında tam bir güven ilişkisi gelişmeye başlamıştır. Filmde ölümden kurtulmalarını sağlayan pek çok kez Rapunzel olmuştur bu açıdan kurtarıcı olan kadın olarak erkekten daha fazla sunulmaktadır. Rapunzel cesurdur ancak annesinin söylediği her şeye “kendisinin iyiliğini istediğini” düşündüğü için inanmaktadır. Ancak annesine olan bu inancı tamamen sorgusuz değildir. Gothel ona Eugene’nin sadece taç için onunla birlikte olduğunu ve tacı verdiğinde terkedileceğini söylediğinde buna tam olarak inanmamıştır. Gothel Eugene’i bir geminin dümenine baygın bir şekilde bağlamıştır. Rapunzel gerçekten taç için terkedildiğini düşünmektedir: “Sen haklıydın anne her konuda haklı çıktın.” der annesine ve birlikte şatoya dönerler. Burada Rapunzel şehirde gördüğü sembollerle anılarını birleştirir ve gerçek annesinin kraliçe olduğunun farkına vararak çok öfkelenir. Tutsaklığının bilincine varmıştır ve yeniden –artık hayal kırıklıklarının da olmadığını düşündüğü- dış dünyaya gitmek istemektedir. Gothel Rapunzel’i zincirler ve

onu kurtarmak için gelen Eugene’i bıçaklar. Rapunzel annesine onu kurtarmasına izin verirse sonsuza dek yanında kalacağını söyler. Gothel izin verir ancak Eugene Rapunzel’in özgürlüğe kavuşabilmesi için saçlarını keser.²⁰ Bu noktada film masaldan oldukça farklı ve daha olumlu bir mesaj vermektedir. Öncelikle erkek karakter Rapunzel’in saçlarını bir tırmanma aracı olarak kullanmamaktadır tam aksine Rapunzel’in saçlarını onu kuleden ve Gothel’in bağımlılığından kurtarmak için kesmiştir. Rapunzel’in saçları kahverengiye döner ve Gothel Rapunzel’in bukalemunun da yardımıyla, kesilmiş saçlara takılarak kuleden aşağıya düşmüştür. Rapunzel’in bu kez gözyaşı Eugene’i iyileştirmiş ve hayata döndürmüştür.

Rapunzel’in ailesine kavuştuğu sahnede annenin Eugene’e de kucak açarak onlara sarılmasını istemesi dikkat çekicidir. Klasik anlatıda genellikle prensesle evlenecek olan kişi ailesiyle bağlarını koparmış olgun bir erkek –çoğunlukla da bir prens- olarak sunulmaktadır. Oysa Eugene (İleride Karlar Ülkesi filminde Kristof’da da görüleceği gibi) bir aileye sahip değildir. Bu durumun onu suça ve adı hakkında bile yalan söylemeye ittiği düşünülmektedir. Kraliçenin Rapunzel ile birlikte ona da kucak açması artık bir ailesinin olacağını ve olumsuz görünen niteliklerinden arınacağını işaret etmektedir.

Eugene’nin sesiyle filmin son repliği duyulur: “Sonunda Rapunzel’in bir yuvası ve gerçek bir ailesi olmuştu. Herkesin beklediğine değmiş bir prensesti o. Ondan önce ailesinin yaptığı gibi, zarafeti ve akıllılığıyla krallığa ışık saçtı. (...) Evlendik. Sonsuza dek mutlu mesut yaşayacak mıyız peki? Evet yaşayacağız.” Bu final cümlesi ironik bir dille sunulmuştur ve seyircideki beklentisi önceden defalarca sunulmuş olmasından kaynaklanan “sonsuz dek mutlu yaşama” durumu tam da bu nedenle soru cevap şeklinde kullanılmıştır.

Filmin masaldaki kadın karakterleri neredeyse tamamen farklı bir biçimde yorumlamış olması kendinden sonraki yapımlarda var olacak “cesur, atılgan, özgüveni

²⁰ Masalda Gothel, Rapunzel’e âşık olan prensi saçlarını keserek kuleden düşürmüş ve görme yetisini yitirmesine neden olmuştur.

tam” prenseslere atıf yapar gibidir. Artık Rapunzel kulesinden çıkmıştır ve kendi iradesiyle özgürdür.

3.5.2 İKİNCİ FİLM: CESUR 2012

3.5.2.1 Filmin Öyküsü

Eski İskoçya’da yaşayan bir kraliyet ailesinin ilk çocuğu olan Merida’nın annesi ile olan iletişim(sizliğı) ve özgür olma isteğinin vurgulandığı animasyon film, Merida’nın küçüklük öyküsüyle başlar. Annesi ile oyun oynarken, babasının yayı dikkatini çeker, Merida da ok atmak istemektedir. Babası ona uygun bir yay hediye eder. Daha sonra Merida’yı büyümüş olarak atın üzerinde ok atarken görürüz. Merida’nın annesi, bir akşam yemeğinde Merida’ya onu evlendirmeye karar verdiklerini ve klan üyelerinin oğullarının eş seçimi için evlerine geleceğini söyler. Merida, evlenmeyi istememektedir ancak yine de adaylar gelir ve Merida’nın isteğı üzerine okçuluk alanında yarışrlar. Son aday olarak Merida’nın kendisi gelir ve kendi kaderini kendinin belirleyeceğini söyleyerek attığı tüm oklar hedef tahtalarının ortalarına isabet eder. Bu duruma çok sinirlenmiş olan annesi, Merida ile sağlıklı bir biçimde iletişim kuramaz ve tartışrlar. Tartışma sırasında ailesiyle beraber resimlerinin annesi tarafından üzerine dokunmuş olan duvar halısını kılıcıyla yırtar. Merida evden uzaklaşmıştır ve bir cadı ile karşılaşır. Cadıdan annesini değıştirmesi için bir büyü yapmasını ister. Cadı Merida’ya büyülu bir kek verir. Merida’nın annesi keki yedikten sonra bir ayya dönüşür. Büyüyü geri almanın yollarını ararken annesiyle farklı maceralar yaşayan Merida ve annesinin bağları kuvvetlenir. Merida, annesinin tekrar insana dönüşmesi için gereken şeyin halıyı dikmek olduğunu düşünmektedir. Ancak halı işe yaramaz ve Merida yaptığı her şey için özür dileyerek, annesine onu çok sevdiğini söyler. Böylelikle aralarındaki bağ onarılmış olur ve tekrar eski mutlu günlerine dönerler.

3.5.2.2 Filmin Çözümlemesi

Filmin adının “Cesur” olması Merida adlı kadın karakterin geleneksel olana karşıtlığı içeren özgürlük mücadelesini simgelemesi nedeniyle önemlidir. “Cesaret” toplumsal cinsiyet stereotiplerinde daha çok erkeğıe ait bir özellik olarak belirlenmiştir ve birçok Disney filminde “edilgin” sunulan kadın karakterlerde (prenseler) var olmayan bir özelliktir. Merida gür, kıvrıcık ve kırmızı saçları, hafif kilolu bedeni,

sıradan kıyafetleri, hızlı ve çevik hareketleri ile Disney tarafından animasyon filmlerde yaratılmış olan standart beden kalıplarının dışındadır. Açılış sahnesinde Merida'nın küçüklüğü görülür, annesi ile oyun oynamaktadır. Babası olan kral yayını masaya koyduğu an, kraliçe tarafından uyarılır: “Fergus, masaya silah koymamalısın”. Bu uyarıyı gülümseyerek dikkate alan baba, kızı Merida'ya onun kullanabileceği boyutta bir yay almıştır. Merida, çok sevinir ancak annesi: “Bu yay ne Fergus? O bir leydi” demiştir. Annenin bu uyarısı Merida'nın giyimi ve davranışları üzerinde aynı şekilde devam edecektir. Cesur filminin yapımcıları, bu filmde önceden var olan prenses algısını anne üzerinde kişiselleştirdiklerini belirtmişlerdir. Gerçekten de tüm beklentilerin dışında davranış kalıplarına sahip Merida'nın annesinin beklentileri karşısında yakınması filmin başında açıkça görülmektedir:

“Ben prensesim ya! Herkese örnek olmalıyım. Görevlerim, sorumluluklarım, beklentilerim var. Hayatım önceden planlanmış durumda. Günün birinde annem gibi olacağım, annem hayatımın her gününü kontrol ediyor.” [Annesi prenseslikle ilgili tarih, coğrafya ve müzik eğitimleri vermektedir.] Annesinin farklı günlerde yinelediği uyarılar ise şu şekilde sıralanır: “Bir prenses asla kıkırdamaz, ağzını tıka basa doldurmaz, erkenden kalkar, yüreği şefkat doludur, sabırlıdır, dikkatli, temiz ayrıca her şeyden önce bir prensesin en çok istediği şey şudur: kusursuzluk!...”

Bu cümleler, “geleneksel prenses kalıplarını” tanımlamaktadır ve aynı zamanda Merida'nın bir prenses olarak yapmakta olduğu her şeye karşıt olarak söylenmiştir. Filmin ilerleyen kısımlarında Merida'nın evlenmek istememesi ve hiçbir “romantik ilişki” biçiminde yer almaması açısından Cesur, Disney Animasyon sinemasında ilk örnektir. Merida, kendini tanımlarken: “Kimileri bizim bir toprağa bağlı olduğumuzu söyler çünkü onun bir parçasıyız. Kimilerine göreyse kader bir kumaş gibi dokunmuştur, pek çok kişinin kaderi iç içe geçmiştir. Bulmak için, bazen de değiştirmek için çabaladığımız tek şeydir kader. Kimileri kaderini asla bulamaz. Kimileri ise kaderine yönlendirilir.” demiştir. Merida her ne kadar annesinin hayatına müdahalede bulunuyor olmasından yakınsa da “kadere” inanışları ortaktır. Kral ise inanmamaktadır. Merida'ya bu inanış annesinden geçmiştir. Merida, günlerinin planlı bir biçimde geçmesinden ve davranışlarının belirli kalıplara sokulmak istemesinden oldukça

rahatsızdır. Merida'nın bir günü boştur, bu gününü Merida, "ders yok, beklenti yok, istediğim her şeyi yapabileceğim bir gün. Kaderimi değiştirebileceğim bir gün." Merida, kendi kaderini belirlemek, kendi istediği yerlere gitmek ve etkinlikleri gerçekleştirmek istemektedir. İsteddiği ve çok mutlu olduğu boş gününde; atının üzerinde okçuluk, kaya tırmanışı yapmakta ve doğa ile iç içe yaşamaktadır. Eve döndüğünde mutfaktan kurabiyelerin dolu olduğu büyük bir tabağı ve yayını akşam yemeği yenmekte olan masaya koyar. Annesi: "Merida, bir prenses silahlarını asla masaya koymaz! (...) Bana sorarsan bir prensesin silahı bile olmamalıdır." der. Babası ise: "Kızı rahat bırak! Bir prenses olsun olmasın, savaşmayı bilmelidir." diyerek anneye karşı çıkar. Kızının kararlarına saygı duyan ve ona güvenen bir baba figürü söz konusudur. Akşam yemeği masasında kral, yemekle çocuklarla ve kucağına atlayan köpekleri ile ilgilenirken, kraliçenin muhasebe ve kraliyetin dış ilişkileriyle ilgilendiği görülmektedir. Bu sahne - kral her ne kadar et yiyor olsa da²¹- cinsiyete dair rol kalıplarını baş aşağı eden bir durumdur. İleride kralın topluluk önünde konuşmakta zorlandığını, cümleleri doğru bir biçim de söyleyemediğine de tanık olunmaktadır. Bu durumda Elanor, sözü devralacak ve topluluğa hitap eden ve sözü dinlenen bilirkşi erkek değil kadın olacaktır. Böylelikle Merida ve Elanor egemen ideolojinin alışlagelen kadın rol kalıplarının dışında sunulmaktadır.

Annesi Merida'dan habersiz onun evlenmesine karar vermiştir. Fergus'tan kızına bu kararı söylemesini ister. Ancak Fergus bir türlü söyleyemeyince Elanor söyler: "Lordlar, seninle evlenmek için damat adayı olarak oğullarını göndermiş." Merida bu duruma şiddetle karşı çıkar, daima kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olmak istemiştir. Haftada tek boş günü olan Merida'nın hayallerini "herhangi bir yakışıklı prens" süslemez. Kendini keşfetmek için çıktığı farklı yolculukları sunulmaktadır. Merida "cesurdur" ve asla kısıtlanmak istememektedir. Annesi ile "evlilik" konusunu tartışırken, Elanor Merida'ya "tüm hayatı boyunca bunun[evlilik] için hazırlandığını" söyler. Merida: "Hayır hayatım boyunca bunun için beni sen hazırladın anne! Bunu asla

²¹ Carol J. Adams'a göre; "Et kraldır: Eti tanımlayan bu sözcük, erkek gücünü simgeleyen bir sözcüktür. Et yiyenlerin et dışındaki her yiyecek için genellikle kullandığı bir terim olan sebze, aynı etin erkekle özdeşleştirilmesi gibi, kadınla özdeşleştirilmiş ve bilinçaltı düzeyinde kadının toplayıcı olduğu zamanı canlandırmıştır(...) Erkeklerin et yiyememesinin erkeksi olmadıklarının ilanı olarak görülmesi, et yemekten imtina etmeye karar veren erkeklerin kadınsı sayılmasına yol açar (Adams, 2010:88-89).

kabul etmeyeceğim, beni kimse zorlayamaz!” der. Anne ile kız çatışması böylelikle başlamıştır.

“Chodorow’un (1978:11) düşüncesinde cinsiyete dayalı işbölümünün temelinde kadınların anneliği yatmaktadır: ‘Annelik rolü, kadınların yaşantısı, kadınlar hakkındaki ideoloji, erkeklik ve cinsel eşitsizliğin sürekli üretilmesi ve işgücünün belli türlerinin üretilmesi üzerinde büyük etkilere sahiptir. Anne olarak kadınlar, sosyal yeniden üretim alanında önemli aktörlerdir” (Erdoğan, 2008: 73-82). Bu görüşten hareketle Merida’nın annesi üzerinde hüküm süren ideoloji, cinsel eşitsizliğin yeniden ve yeniden üretilmekte olduğu ataerkilliktir. Dolayısıyla Merida’nın annesine göre kadının ikincil konumda – kral ülkeyi yönetir- kalması bir sorun oluşturmamaktır. Ancak filmde bunun nedeni annenin bu olguyu içselleştirmiş veya kabullenmiş olması değil tam aksine kendi gündelik hayatında ataerkilliğin normalleştirdiği toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yaşamakta olmayışıdır. Kraliyette, akla ve bilgiye dayalı işleri kendisi yürütmektedir. Toplantıda yalnızca o konuşma yapacağı zaman susulacaktır. Ancak bu idari işlerin dışında anne kimliğiyle çocuk bakımını ve yetiştiriciliğini üstlenmekte ve Merida’yı “evde” eğitmektedir. Merida’nın bu eğitimleri sıkıcı bulduğu çok açıktır. Evdeki sahneler daha karanlık gösterilirken, Merida’nın doğada atının üzerinde ok attığı veya kaya tırmanışı yaptığı sahneler oldukça aydınlık bir biçimde sunulmuştur.

Yemekten sonra Elanor, Merida’nın odasına gittiğinde ona *Mordu Efsanesini*²² anlatır. Merida her ne kadar dinlemek istemese de, kendini hikâyedeki en büyük çocukla özdeşleştirir. Annenin bu efsane ile vermek istediği mesaj evlenmesi gerektiği aksi takdirde krallığın yok oluşa doğru sürükleneceğidir. Çünkü ataerkil bir sistemde evlilikte “aranan şey, bireysel mutluluğu sağlamak değil, kadınla erkeğin cinsel ve ekonomik birliğini topluluk çıkarı doğrultusunda aşmaktır.” (Beauvoir, 2010:23) Merida itirazlarına devam eder ancak annesi ile sağlıklı bir iletişimleri yoktur. Bu nedenle Merida farklı mekânlarda hayali annesi ile konuşurken, annesi babasını onun

²² Bu efsane filmde şu şekilde anlatılmıştır: “Bir zamanlar eski bir krallık varmış.(...) ülkenin son derece sevilen, bilge aynı zamanda adil bir kralı varmış. Yaşlandığı zaman krallığını dört oğlu arasında paylaşmış. Böylece oğulları ülkenin temeli olan barışın, saç ayaklarını oluşturacaktı. Ancak en büyük prens, ülkeyi tek başına yönetmek istiyormuş. Kendi yolundan gitmiş ve krallık savaş, kargaşa ve yıkımın pençesine düşmüş.”

yerine koyarak konuşmaktadır. Elanor: “Merida, bunca emek, senin için harcanan onca zaman, eğitimin, sana sahip olmadığımız şeyleri vermek için canım. Soruyorum sana bizden ne yapmamızı bekliyorsun?” diye sorar. Merida bu sırada Angus isimindeki atının ahırında kurumuş otları temizlemektedir. Bir prensesin daha önce kendi atına ait bir ahırını temizlediği görülmemiştir. Merida ahır temizliğini yaparak, atını tımarlayarak bir sonraki doğa keşfi için hazırlık yapmaktadır. Önceki yıllarda görülen “narın”, “kırılgan”, “korunmaya muhtaç” prenseslerden farklı olduğu bir kez daha bu diyalog sahnesinde vurgulanmıştır. Hayvan dostu bir midillidir ve bu da Pamuk Prenses’in kuşları ve sincapları, Ariel’in papağan, yengeç ve küçük balık dostunun karşısı olarak “özgürlük” anlamı ile özdeşleştirilmiş bir hayvandır. Ariel kendi kendine konuşmaya başlar: “İstedğim tek şey toplantıyı iptal etmen, ucunda ölüm yok ya! Sen kraliçesin, lordlara prenses hazır değil falan filan diyebilirsin peki âlâ. Hatta hiç hazır olmayacak bile desen tadından yenmez. Hepsi bu (...)”. Annesi krala konuşur: “Ben de [evlenirken] biraz ayak sürümüştüm. Asla kendi kimliğimizden kaçamayız.” Son cümle çaresizlik duygusunu ifade etmektedir. Elanor Merida’nın her ne kadar uğraşırsa uğraşsın, kadına ya da özelde bir prensese dair kalıplardan soyutlanamayacağını öngörmekte ve evlilik dışında bir hedefi olamayacağını/olmaması gerektiğini düşünmektedir. Merida’nın monolog şeklindeki cevabı: “Anlamıyor musun hayatımın bitmesini istemiyorum. Özgürlüğümü istiyorum!”dur. Merida bu anlamda evliliğe “kısıtlanmışlık” hissi içinde karşı koymaktadır. Annesi: “Peki özgürlüğünün gerektirdiği bedeli ödemeye hazır mısın?” diye sorar. Annenin özgürlüğün bedeli olarak neyi işaret ettiği daha önce anlattığı Mordu Efsanesi ile ilişkilendirilebilir. Merida özgür kalacaksa, bunun bedeli imparatorluğun çöküşü olacaktır(!). Tam da bu cümleden hareketle Disney’in kendi içinde bir sorgulamaya girişmiş olduğu söylenebilir. Ata erki tarafından belirlenmiş ideolojik bakışın isteksiz bir temsilcisi olan anne ile özgürlüğünü her şeyin önünde tutan, kendine güvenen, güçlü ve cesur kızı arasındaki savaş; Disney’in daha önce “boyun eğen”, henüz yüzünü görmeden bile uzaktaki prenslere âşık olan ve sadece onu bekleyen pasifize prensesleri ile “kaderini sadece ve sadece kendisi yazmak” isteyen, prenses olmanın getirilerini veya eylemsizliğini asla içselleştirmeyen Merida’nın savaşı gibidir.

Annesi Merida'yı prens adayların karşısına çıkarmak için hazırlar. Onun vücudunu ve oldukça gür olan saçlarını dar bir kıyafetin içine sıkıştırır. Annesi bu halini beğenmiştir. Merida dayanamayıp saçının bir buklesini önünden çıkarır. Annesi tekrar başlığının içine sokar, Merida tekrar çıkarır. Merida tek bir bukleyi çıkararak karakterinin ufak bir parçasını da olsa dışında simgelemeye çalışmaktadır. Bedenini sıkıştıran ve farklı bir biçimde biçimlendirmiş olan elbise, ona en ufak bir hareket alanı sağlamamaktadır. Yine de annesi için koltuğa oturur ve adayları seyrederek eğlenmeye başlar. Erkek adayların sunumunda komedi unsurlarına yer verilmiştir. Bedensel olarak eksiklikleri vardır. Hepsi “zayıf” ve “çelimsizdir”. En güçlü görüneninin de “akıl sağlığından” şüphe edilir. Bu sahnede “erkekliğe” dair cinsiyet rolleri ve kalıplarla dalga geçilmektedir. Aynı zamanda “bakış”ın sahibi kadındır. Erkek adaylar dikkat çekmeye “bakılan” olmaya çalışmaktadır. Formalite gereği yapılması zorunlu olan evlilik geleneği, klanların birleşmesini sağlama amacındadır. Ancak klanların kendi aralarında eş seçimi konusunda kavga başlamıştır. Kavgayı sonlandıran kraliçe olur. Filmde “akıl” yönünü temsil eden kadın, içgüdüleriyle hareket eden erkeklerin tümünü susturur ve gelenekleri hatırlatır. Merida –buklesini çıkarmak gibi- kendine özgü yeteneğini yarışlarda ortaya koyar ve adayların “okçuluk” alanında yarışmalarını ister.

Okçuluk alanında karşılaşmayı Merida, annesi, babası ve kardeşleri izlemektedirler. Adaylardan yalnızca biri yanlışlıkla hedefi tutturur diğerleri yapamaz. Merida son aday olarak yarış alanında görülür: “Benim adım Merida!” der ve kapüşonunu çıkarır, saçları yeniden açıktadır. Yayını germeye çalışırken, annesinin giydirdiği elbise yüzünden kıpırdayamadığını fark eder; elbisenin sırtını ve kollarını yırtar. Bundan önce bir kabukla sıkıştırılmış gibidir. Kabuğunu çatlatır, kırar ve bu “eril” alanın ortasında: “Bugün buraya kendi kaderim için ok atmaya geldim!” der. Merida attığı okların tümü hedef tahtalarının ortasına isabet etmiştir. Yanlışlıkla hedefi vuran prensin okunun içinden Merida'nın oku geçer. Kendisine eş olarak yine kendisini sunmuştur çünkü istediği yalnızca budur, “özgür kalmak”.

Annesi ve Merida tartışırlar. Annesi Merida'ya hem onları hem de adayları “küçük düşürdüğünü” söyler. Bir kadın, erkeğin alanında ona üstün gelmiştir. Tartışmanın sonunda Merida, Elanor'ın uzun sürede, özenerek ve emek vererek diktiği

aile reminin üzerinde bulunduğu duvar halısını yırtar. Annesi çok sinirlenir ve Merida'nın yayını ateşe atar. Merida'nın tüm çabası ve zaferi bu yayda simgeselleşmiştir. Halı ise Elanor için çok değerlidir, çünkü tamamen kendi emeğinin ürünüdür ve onun bir başka ürünü olan “aileyi” temsil etmektedir.

“(…) çok eski göçebelik zamanlarında erkeğin homo faber (çalışan insan) olarak geliştiğı bir ortamda kadınlar çok daha güç olan, ancak yeterince değer verilmeyen biyolojik analık görevi ile geri planda kalmışlardır. Erkeğin dünya nimetlerinden yararlanabilmek için eylemde bulunduğu, kendini tehlikeye attığı bir ortamda, kadının en büyük talihsizliği bu tehlikeli işlerden uzak kalması olmuştur. Erkek başka bir varlığa can vererek değil, gerektiğinde canını tehlikeye atarak etkinlikte bulunmasıyla varoluşunu gerçekleştirmiş, an'ı aşp geleceğe yönelmiştir” (Koç, 2015:13) Filmde tanımlanan bu erkek modelinin yerinde bir kadın(Merida) vardır ve üstelik bu kadın bir “prensestir.”

Merida'nın çare ararken karşısına çıkan cadı ona büyülu bir kek verir ancak Merida yalnızca annesinin fikrini değiştirmek isterken, büyülu kek onu bir ayıya dönüştürmüştür. Merida, annesi ayı haldeyken onunla daha çok zaman geçirmeye ve bu soruna çözüm aramaya başlar. Büyünün bozulması için gerekeni cadı şöyle söyler: “Kader değişsin, bakıver içine, gururla yok ettiğın bağı onar.”. Bu sözler üzerine Merida yırttığı duvar halısını dikmesi gerektiğini düşünür. “Anne ayı” ile kraliyet şatosuna girmeye çalışırlar. Merida, annesini odaya çıkarabilmek için gecikme nedeniyle çok kızgın olan adayların dikkatini çekmek zorundadır. Bu nedenle bir konuşma yapar:

Bencilce davrandım. Krallığımızda çok büyük bir ayrılığa sebep oldum. Bu hatamı nasıl düzelteceğimi biliyorum. Bağımızı düzelteceğim. Farkındayım evlilik konusu hala gündemde. Ben neyin doğru olduğuna karar verdim. Yenilik yapacağım. Annem yani kraliçe şuna inanıyor kalbinde, biz kendi hikâyelerimizi yazmakta özgürüz. Kalbimizi dinlemeli kendi içimizde sevgiyi bulmalıyız. Kraliçe ve ben kararı sizlere bırakıyoruz. Ülkenin gençleri kimi sevdiğine karar verebilir mi?

Merida'nın konuşması klan birlikteliğı için “evliliğın” zorunlu olmadığını ve gelen adayların da kendi hayatlarında söz sahibi olmaları gerektiğini anlatır. Annesi

Merida ile gurur duyar ve ona evlenmek zorunda olmadığını –ayıya dönüştüğü için konuşamıyordur- işaret diliyle anlatır. Merida ve annesi, önceden sözlü iletişim kurmakta bile zorlanırlarken artık işaret diliyle anlaşabilir hale gelmişlerdir. Merida ve annesi birbirlerinin hayatını koruyabilmek için dayanışma içinde büyük bir mücadele vermişlerdir. Merida annesinin, beklediği gibi duvar halısını dikerek değil, ondan özür dileyerek (Büyüye başvurmuştur) ve onu sevdiğini söyleyerek yeniden insana dönüşmesini sağlamıştır.

Dorothy Hurley, ulusalar arası düzeyde çocuklar ve yetişkinler üzerinde bir Disneyfikasyon/Disneyleşme (Disneyfication) bulunduğunu belirtmiştir:

Sinemanın ortaya çıkışından beridir peri masallarının görsel temsili, bu masalların Disney versiyonlarının tahakkümü altındadır. Görsel temsilin gücü o kadar fazladır ki, çocuklar [ve yetişkinler] bu masalların okullarda veya evlerinde karşılaşmış olabilecekleri klasik versiyonları yerine Disney versiyonlarının gerçek hikâye olduğuna inanma eğilimindedir. Disney versiyonları yalnızca anlattıkları hikâyelerin görsel imgelerini sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda bu imgeler ve imlenen karakterlere atfedilen görelî grup içerisindeki değeri, filmlerde sergilenen iyi, kötü, güzel ve çirkin nosyonları uyarınca, çocukların belirli bir grup üyeliğinin statüsüne dair sahip oldukları inançlara da tercüme ediliyor. (...) Beyazlığın içselleştirilmiş ve kalıcı bir biçimde ayrıcalıklı görülmesi sorunu da beyazların üstünlüğü ideolojisini istikrarlı bir biçimde destekleyen Disney’in peri masalı prensesleri aracılığı ile daha da derinleşti (Hurley, 2005: 225-226).

Bu açıdan bakıldığında Cesur adlı Disney filmi, diğer Disney prenses filmleri ile karşılaştırıldığında kadın karakterler üzerinden olumlu mesajlar vermektedir. Öncelikle daha önce olduğu gibi “güzellik” ve “çirkinlik” zıtlığıyla oluşturulmuş kadınlar yoktur. Filmde bulunan “cadı” karakteri bile geçmiş yıllardakinden farklıdır; sanki önceki “cadı” tiplerleriyle alay eder gibidir. Büyücülük işlerinden sıkılmıştır ve ağaç oymacılığı yapmaktadır. Cadıyı büyü yapması için Merida zorlukla ikna etmiştir. Cadının “yaşlılığı”, daha önce incelenmiş olan Disney filmlerinden farklı olarak, zavallılık, çirkinlik ya da kötülük üzerinden gösterilmemiştir.

Filmin son sahnesinde annesi ve Merida ata binmektedirler. Merida: “Kimileri kaderin bizim elimizde olmadığını söyler. Kaderimizi kendimiz çizemezmişiz ama ben öyle olmadığını öğrendim. Kaderimiz içimizde yaşıyor. Onu görece kadar cesur olmamız yeter.” der. Annesi ile ilişkileri düzelmiştir. Artık kadına atfedilen alan olan evlerinin dışındadırlar, doğada ve mutludurlar.

3.5.3 ÜÇÜNCÜ FİLM: KARLAR ÜLKESİ 2013

3.5.3.1 Filmin Öyküsü

Film, çok iyi anlaşılan iki kız kardeş olan Anna ve Elsa’nın birlikte yaşadıkları olayları anlatmaktadır. Büyük kardeş olan Elsa’nın istediği her şeyi buza dönüştürme yeteneği vardır. Bir gün oyun oynarlarken Elsa sihrini yanlışlıkla Anna’nın üzerine yöneltir. Anne(Kraliçe) ve babaları(kral) Anna’nın iyileşebilmesi için Trollerden yardım alırlar. Anna iyileşecektir ancak zihnindeki tüm anılar silinecek ve bir daha zarar görmemesi için Elsa ile görüştürülmeyecektir. Elsa ise gücünü, babasının da öğütleriyle saklamak zorunda kalmıştır. Kral ve Kraliçe’nin bir gemi kazası sonucu ölmeleri Elsa’nın taç giyme töreni için yıllar sonra yeniden Erindel halkının karşısına çıkmasına neden olmuştur. Anna, Elsa’yı çok özlemiştir ancak Elsa, kardeşi de dâhil olmak üzere herkesten uzakta kalmaya ve elini eldivenle saklayarak, kontrol edemediği olağanüstü gücünü kimsenin anlamaması için uğraşmaktadır. Anna, taç giyme töreninin hemen öncesinde yakışıklı ve iyi giyimli bir prens adayı olan Hans ile tanışmıştır. İlk görüşte aşka inanmaktadır ve törenden sonraki baloda onunla evlenme planını Elsa’ya söyler. Elsa, yeni tanıştığı bir kişiyle evlenmesini şiddetle reddeder. Tartışmaları sonucunda, bir eldiveni elinden çıkan Elsa, buz gücünü kullanır ve tüm Erindel halkının korku dolu bakışları altında, çok uzak bir tepeye gider. Elsa burada kendine buzdan bir şato ve korunma amaçlı buzdan bir dev yapar. Anna, ablasının “cadı” olarak nitelendirilmesine şiddetle karşı çıkar ve ona yeniden ulaşabilmek için zorlu bir yolculuğa çıkar. Bu sırada tüm Erindel Krallığı soğumaya ve buz tutmaya başlamıştır. Anna, yolda Kristof adlı bir gençle tanışır, o ve geyiği Swen’le zorlu yolculuklarına devam ederler. Küçükken Elsa’nın yarattığı oyun arkadaşları, oldukça neşeli ve esprili bir kardan adam olan Olaf’la da karşılaşırlar. Hep birlikte Elsa’nın buzdan şatosuna ulaştıklarında, iyi karşılanmazlar. Elsa, kardeşini çok özlemiştir, yine de birlikte olamayacaklarını söyler.

Anna da tüm Erindel'in buza dönüştüğünü haber verir. Tartışmalarının sonucunda Elsa'nın gücü bu kez Anna'nın kalbine isabet eder ve buzdan dev canavar tarafından dışarı atılan Anna, Kristof, Olaf ve Swen, başka bir çözüm yolu aramaktadır. Bu sırada Anna'nın saçının beyazlaşmaya başladığını ve gitgide kötüleştiğini fark ederler. Trolleri tanıyan Kristof, Anna'yı onların yanına götürür ve onu tek kurtarabilecek olanın "gerçek sevgi" olduğunu öğrenir. Anna, evlenmeyi planladığı Hans'a ulaşması gerektiğini düşünerek kraliyet sarayına gider. Ancak gerçek aşkı olduğunu düşündüğü kişi tarafından büyük bir hayal kırıklığına uğratarak ölüme terk edilir. Hans krallığın tek sahibi olmak istemektedir. Bu nedenle başından beri Anna'yı kullanmış ve Elsa'yı esir almıştır. Olaf son anda Anna'yı bulur ve onu Kristof'un sevgisinin iyileştireceğini düşünerek, güçlkle saraydan çıkarır. Yolda zincirlerinden kurtularak kaçmayı başarmış olan Elsa ile karşılaşırlar, Anna ve Elsa konuşturlarken, Hans Elsa'yı öldürmeye çalışır. Anna Elsa'yı kurtarmak için Kristof'tan uzaklaşır ve okun önüne geçer. Artık tamamen buzdan bir heykele dönüşmüştür. Elsa, Anna'ya sıkıca sarılıp ağlamaya başlar. Tam bu sırada Anna, yavaş yavaş çözülür ve canlanır. Gerçek sevginin ablası Elsa'nın sevgisi/kardeşlik olduğu anlaşılır.

3.5.3.2 Filmin Çözümlemesi

Karlar Kraliçesi adlı masal Frozen adlı filmde hikâyenin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu nedenle filmi bir uyarlama olarak tanımlamak yanlış olacaktır. Filmin anlatısına genel olarak bakıldığında klasikleşen Disney yapımı animasyonlardan oldukça farklı olduğu görülmektedir. En önemli değişim "gerçek sevgi"nin kardeş sevgisi olarak sunulmuş olmasıdır. Filmin başarısı farklı alanlarda birçok kez çözümlenmesine neden olmuş ve film üzerine kutuplaşmaya varan tartışmalar gerçekleşmiştir.²³ Filmin feminist eleştirel analizinin yanı sıra, internet üzerinden bloglarda yazışma şeklinde gerçekleşen bu tartışma bir dördüncü dalga feminizmin olup olmadığına dair sorgulamayı da beraberinde getirmektedir çünkü artık herkes her yerde filmleri, televizyon programlarını, kitapları vb. eleştirebilmektedir. Türkiye'de

²³ Kendinden önceki filmin feminist bir yaklaşımda bulunduğu hakkındaki yorumların eleştirisi olarak Colman, Dany (<https://medium.com/disney-and-animation/the-problem-with-false-feminism-7c0bbc7252ef#.yhzl5xz44>) 08.12.2016 tarihinde erişildi ve karşıt görüşlerin çıkış noktası olarak Thomas, Rhiannon (<http://feministfiction.com/2014/02/07/why-frozen-isnt-false-feminism/>) 08.12.2016 tarihinde erişildi.

internetin kadınlar tarafından kullanım oranı (%70) oldukça yüksektir (Bkz. Schuster, 2013). Bu, kadınların daha az olanaklara sahip oldukları ülkelerde interneti bir “özgürleşme aracı” olarak kullanmalarının bir sonucu olarak görülmektedir:

Pek çok araştırmacıya göre sırf internetin kendisi bile ‘üçüncü dalga’ feminizmden ‘dördüncü dalga’ feminizme geçilmesini sağlamıştır. Kesin olan şey internet ile birlikte bir ‘ilan etme’ kültürünün yayıldığı ve böylece artık seksizmin veya ayrımcılığın ‘ilan edilerek’ onunla mücadele edilmesinin mümkün hale geldiğidir. Bu kültür, mikropolitikaya odaklanan ve seksizm ile ayrımcılığı gündelik retorikte, reklamlarda, filmlerde, televizyonda, edebiyatta, medyada vs. görüp bunlarla mücadele eden üçüncü dalganın etkisini sürdürdüğüne işaretler. Artan internet kullanımının yeni bir çağ başlatacak kadar bir kopuş yaşatmaya yeterli olmadığını söyleyenler, bir ‘dördüncü dalga’ feminizmin varlığını sorgulamaktadır. Yine de kesin olan şey, internet ile birlikte, sanal mecra hem tartışmalar hem de aktivizm için kullanan küresel bir feminist topluluğunun ortaya çıkmış olduğudur (Munro, 2015).

Karlar ülkesi adlı filmin ilk sekansında buz işçilerinin söylediği şarkı, olay örgüsüne ve karakterlerin niteliklerine dair ipuçları sunmaktadır:

Buz gibi bir kış havası ve dağ ırmakları... Hem adil hem de hilekâr donmuş bir kalbi var. Tam ortasından kalbin, tek bir darbe, aşkı ve korkuyu ara, gör parlak ve saf güzelliği ayır ikiye buz. Kır şu donmuş kalbi. Dikkat et adımına bırak gitsin. Güzel. Güçlü. Tehlikeli. Soğuk. Sihir var buzda kontrol edilemez. Daha güçlüdür bizden, benden. Herkesten daha güçlü! Dikkat et donmuş kalbe...

Buz kalıplarının tanımlamalarında Elsa ve Anna karakterlerine gönderme yapılmaktadır. Elsa güzel, soğuk, güçlü ve tehlikelidir. Anna’nın öykünün ilerleyen kısımlarında kalbi buz tutacaktır. Buzun kırılması –ki bu ileride ancak sevgi ile mümkün olacaktır- “parlak ve saf” olan güzelliği ortaya çıkaracaktır. Ancak klasik Disney rol kalıplarının sıralandığı tanımlama karakterlerin yaşamına ilişkin bilgiler sunuldukça farklılaşacaktır. Burada filmin sonu için tam tersi bir beklenti yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Elsa doğaüstü güçlere sahip küçük bir kızdır. Küçükken Anna'ya yanlışlıkla zarar vermesi üzerine toplumdan izole edilmiş bir hayat yaşamak zorunda kalmıştır. Babası sarayın kapılarını kapattırır, hizmetlileri azaltır ve Elsa'ya “gücünü saklaması” için eldiven verir. “Kadının etkin bir doğaüstü güce sahip oluşu aslında bu güç olmadan onun güçsüz bir varlık olduğu, kendi içlerinde değişime dair bir itici güç bulunmadığı şeklinde tersten okunabilmektedir ve bu, masallarda kadınlara yönelik doğaüstü müdahalelere şüphe ile yaklaşılmasına neden olmuştur.” (Bingham, Stryker, Neufeldt, 1995:204) Elsa karakteri, gücünün doğuştan olması ve gücünü gizlemeye çalışarak kendini toplumdan/dış dünyadan uzak tutmaya çalışması nedeniyle bu düşüncenin konumlandırışına uymamaktadır. Bir güç ile herhangi bir yerden kurtarılmaz aksine gücünün kötü etkilerinden başkalarının korunmasını istemektedir. Anna'nın iyileşmesi için çözüm aranırken gidilen Trol Büyükbaba da Elsa'yı uyarmıştır: “Beni dinle Elsa, gücün çok büyüyecek. (...) Kontrol etmeyi öğrenmelisin. Korku düşmanın olacak” Elsa böylece her zaman duygularını kontrol etmeye çalışarak ve babasının öğütleriyle insanlardan uzakta –özellikle tek oyun arkadaşı olan Anna'dan- bir çocukluk dönemi geçirir. Babası ve annesi gemi yolculuğuna giderlerken Elsa babasına korktuğunu gücünün gittikçe arttığını söylemiştir. Ancak Troller'in de belirttiği gibi Anna hissiz olmalıdır. Filmin geneline bakıldığında Elsa'nın sıklıkla “asla hissetme, sakın belli etme” dediği görülmektedir. Elsa kendini böylelikle daimi olarak sınırlandırmak zorunda kalmıştır. Böylelikle Rapunzel gibi Elsa da bir prenses adayı olarak şatosunda hapsedilmiş bir hayat sürmektedir.

Elsa'nın anne ve babası gemi kazasında ölmüşlerdir ve Elsa Erindel (Arendell) krallığında iktidarın yeni sahibi olacak olan prenestir. Anna'yı ablasından uzakta olmak çok üzmektedir ve defalarca Elsa'nın oda kapısının önünde onunla oynayabilmek için beklerken görülmektedir. Ablasının taç giyme töreninin olduğu gün söylediği şarkı ile Anna'nın Elsa gibi şatonun içinde hizmetlilerle ve hayvanlarla arkadaş olduğunu, şatonun dışına hiç çıkmadığı anlaşılmaktadır:

“(..) Çünkü ilk defa hayatımda, müzik ışık olacak. (...) Çünkü ilk defa hayatımda, yalnız olmayacağım.” Anna'nın yalnızlıktan sıkılmış olduğu anlaşılmaktadır fakat aynı zamanda şarkısında bir erkekle tanışabilme ihtimalinin heyecanı da vardır.

Anna'nın bu beklenti içinde verilmesi ile filmin sonu daha anlamlı hale gelmektedir çünkü Anna izleyicinin tipik bir Disney prensesinden beklentilerini dile getirmektedir. Daha önce değinilmiş olan “anne yokluğu” ve annenin yerini almış olan hayvanlar Karlar Ülkesi filmi için de söz konusudur. Ancak burada Anna sadece civcivlere ya da saray görevlilerine şarkı söylemez, tek başına tablolarla, heykellerle, merdivenlerle oynayarak kendisi ile mutlu bir ilişki biçimi geliştirmiştir.

Anna'nın mutlu heyecanı karşısında Elsa korku içindedir: “Aman sakla. Görmesinler. Seni iyi birisi sansınlar. Sessiz. Hissiz. Bir gösteri. Yanlış bir adım atarsan kötü. Yalnız bugün için beklemek çok acı.”²⁴ Elsa'nın planı Erindel halkının karşısında doğaüstü güçleri olmayan sıradan bir prenses olarak görünmektir. Duyduğu bu korku, geleneksel olanın içinde -her ne kadar güçleri olsa da- farklı görünmekten, normların dışında ve hatta insan olarak algılanamamaktan duyulan korku olarak açıklanabilir. Şarkısında normal olmak “cici kız” olmakla özdeşleştirilmiş durumdadır. Bir kraliyet ailesinin şatoda ve halktan uzakta yaşıyor oluşu garipsenecek bir durum değildir (Çünkü iktidar sorgulanmadan kabul edilmiştir.) ve Elsa bu mesafeli ilişkiyi gücünü saklamakta şimdiye dek kullanabilmiştir. Taç giyme töreni onun insanların karşısına çıkacağı ilk andır ve onun için büyük bir adımdır.

Anna, kapıların açıldığı ilk anda heyecanla dışarı çıkar. Sokaklarda gezer, hiç bilmediği yeni bir dünyayı keşfe çıkmış gibidir. Gezisi sırasında prens Hans ile kazara karşılaşır ve ilk görüşte ona âşık olur. “İlk görüşte aşk” ve buna bağlı bir “evlilik” fikrinin film boyunca Elsa ve Kristof üzerinden eleştirilmiş olması dikkat çekicidir. 2010 öncesinde Disney prenseslerinde bu durum fazlaca sorgulanmamıştır. Yakışıklı bir prens varsa onunla evlenilmelidir. Prens'in kişiliğine dair hiçbir şey bilinmese de onun sadece yakışıklı ve bir prens olması yeterlidir. Dahası prensi henüz görmeden hayali kurulmakta ve o prens tarafından uzaklara götürüleceği zaman beklenmektedir (bkz. bölüm 3.1.2). Bu beklenti durumu Anna'nın şarkısında vardır ancak beklenen yalnızca âşık olunacak kişi ile karşılaşmaktır. Herhangi bir uzaklara götürülme, mevcut

²⁴ Filmin İngilizce versiyonunda bu cümle: “Hep olman gereken cici kız ol”dur. İncelemede anlam bozulmadığı sürece Türkçe seslendirme ölçüt alınmıştır. Ancak anlamın değiştiği yerlerde filmin orijinal dilinden birebir çeviri yapılmıştır.

konumundan kurtulma durumu söz konusu değildir. Anna, Hans'ın kendisine sadece yeni kral olmak için yaklaştığının farkında olmasa da (Hans bir kralın sekizinci oğludur ve bir prensesle evlenmeden yükselme şansı yoktur.) Hans'a evlendikten sonra şatoda onunla yaşaması için teklifte bulunmuştur. Elsa, Anna'nın evlenme kararına olağan bir cümleyle karşı çıkar: "Yeni tanıştığın bir adamla evlenemezsin!" aynı cümle kurtlarla mücadele ederken Kristof tarafından soru biçimini almıştır: "Kim yeni tanıştığı bir adamla evlenmek ister ki?". Bu sorunun yanıtı, Pamuk Prenses, Ariel veya Sindirella olabilir(!). Bu sorgulama Anna karakteri üzerinden önceki Disney filmlerine de yöneltilmiş gibidir. Anna Elsa'ya: "Gerçek aşksa evlenebilirsin." diyerek cevap verir. Elsa: "Gerçek aşkla ilgili ne biliyorsun ki?" Anna: "Senden fazlasını. Tek bildiğin insanlardan uzaklaşmak." der ve Elsa tartışmayı sonlandırmak istese de neden uzak kaldıklarının cevabını ister. Tartışma sırasında Elsa'nın çıkan eldiveni, duygularıyla beraber güçlerinin açığa çıkmasına neden olmuştur.

Elsa gücünün açığa çıkması üzerine uzaklaşmaya karar verir. Gücünün büyüklüğüne kendisi de şaşırmıştır. Kendi gücünden insanların yüzlerinde gördüğü korku ile daha çok korkmaya başlamıştır. Arkasından "büyücü" "cadı" gibi sözcükler söylenmektedir. Elsa tüm bunlardan kaçarken dokunduğu her yer buza dönüşmektedir. En sonunda kuzey dağına (Erindel Şatosu'ndan çok uzakta bir yere) ulaşır. Etrafına bakar, artık yalnız ve çok uzaktır:

Parıldıyor kar taneleri, bütün izler silinmiş. Bir soyutlanma krallığı, ben de sanki prensesim(kraliçe). Rüzgâr oluyor coşan fırtına gibi. Durduramadım oysa denedim. Aman sakla görmesinler, seni iyi birisi sansınlar. Ört hisleri bilmesinler. (Artık)Biliyorlar. Aldırma(kendini bırak) aldırma engel olamıyorum. Aldırma, aldırma. Uzaklaşmak istiyorum. Fark etmez varsın konuşsunlar sürsün fırtına. Soğuk neyse beni hiç üzmedi. Biraz uzaktan cisimler, küçük görünürler. Beni yöneten korkular, bana erişemezler. Gücümü deneme vakti, sınırları, gelişmeyi. Doğru yanlış bir kural yok. Özgür. Aldırma aldırma rüzgârın ve dünyanın da aldırma aldırma ağlamayacağım asla. Buradayım yaşa burada sürsün fırtına.

Başta hala korku dolu olan Elsa'nın şarkı ilerledikçe gücünü özgürce kullanabilmenin getirdiği rahatlığı ve mutluluğu yaşadığı görülmektedir. "Soyutlanma

krallığında” bir prenestir. Etrafında ona ya da yaptıklarına müdahale edecek kimse yoktur. Bu yönden bakıldığında küçüklüğünden itibaren önce babası ve sonra kendine öğretileni uygulayarak kendisinin kısıtlamış olduğu öz benliği açığa çıkabilmiştir. Elsa, kendisi ve özgür olarak oradadır. Kendi gücüyle kendi istediği biçimde bir şato inşa etmeye başlar. Hislerini ve dolayısıyla güçlerini örtmesine neden olan Erindel Krallığı artık uzaktadır ve küçük görünmektedir. Uzaklaştıkça küçülen aynı zamanda Elsa’nın tüm korkularıdır. Burada kimse yoktur bu nedenle gücünü deneme vaktidir. Gücünü kullanabildikçe sınırlarını da keşfedebilecek ve bu sınırların ötesine gitmeye çalışacaktır.

Gücüm toprağı sel gibi kaplamakta. Ruhum daireler çiziyor değişken yapıda. Bir düşüncem bile her yeri dondurur. Geri dönmem asla geçmiş çok uzakta. Aldırma aldırma ruhum yeniden doğmakta, aldırma aldırma. Kusursuz kız yok burada. Buradayım ben karşınızda. Sürsün fırtına. Soğuk neyse beni hiç üzmedi.

Elsa kendini bulma çabası içinde olduğu ve var olan durumu ile asla kimse tarafından sevimlemeyeceği veya kabullenilmeyeceğini düşünmektedir. Bu nedenle uzaktadır. Daha önce içinde yaşamak zorunda olduğu topluluğun fikirlerinde değişiklik yaratma çabası yerine yalnızlığı seçmiştir. Burada ataerki sistemin getirdiği baskılanmanın yarattığı korku duygusu ve kaçış tercihi Elsa karakteri üzerinden gözlemlenebilmektedir. Standart kalıpların dışındaki insanlar toplum tarafından tehlikeli ve mevcut sisteme karşı bir tehdit olarak görülmektedirler.

Anna, Elsa’ya ulaşmak için tek başına atına biner ve Erindel Krallığı’nda söz sahibi olarak Hans’ı bırakır. Yolculuğunun ortasında –donmak üzeredir- giysi almak için girdiği dükkanda Kuzey dağından gelen Kristof’la tanışır. Malzemeleri alırken dükkan sahibi Oaken saunada ailesi olduğunu söylediği gruba el sallar. Aile, dört çocuk ve bir erkekten oluşmaktadır. Bu sahnenin yorumlanması kişiden kişiye değişebilir olsa da kanımca Oaken’ın gay karakteri kısa süre de olsa vurgulanmış ve doğal bir biçimde öykünün içerisinde yerini almıştır. Kristof parası yetmediği için istediklerini alamamıştır. Anna malzemeler karşılığında Kristof’un onu kuzey dağına götürmesi ister. Bu teklifin hemen öncesinde Kristof’un Sven’e söylediği şarkı dikkat çekmektedir: “Geyikler daha iyidir. Sven sence doğru mu? İnsanlar döver, küfreden,

kandırırılar. Hemen hepsi kötü sen hariç...” Kristof da yalnızdır ve bunun nedenini diğer insanların kötülükleri olarak sunmaktadır. Böylelikle dürüstlüğü ve geyiği ile yalnız yaşamayı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Böylece hikayede klişeleşmiş erkek stereotipinin dışında bir karakterle ilk kez karşılaşmaktadır. Kristof hayatını buz kırarak kazanan bir işçidir. Erindel’in buz tutması sonucu işini tamamen kaybetmek üzeredir bu nedenle Anna’nın teklifini geri çevirememiştir.

Yolda kurtların kovalaması sonucu arabaları uçuruma düşmüştür. Hemen ardından Elsa’nın yaratmış olduğu kardan adam Olaf’la tanışırılar. Olaf neşeli ve esprili bir karakterdir. Elsa’nın ileride Anna’nın gitmesini sağlamak için yarattığı buzdan dev canavara tamamen zıt bir karakterdir. Kardan oluşan iki karakteri de Elsa’nın yaratmış olduğu düşünüldüğünde bu karakterler onun içindeki ruhsal çatışmanın sembolleri gibidir. Olaf aynı zamanda Elsa’nın Anna ile oynarken yaratmış olduğu bir kardan adamdır bu nedenle kardeşiyle kısa dönemde yaşadığı güzel anılarını da temsil etmektedir.

Anna Elsa’nın şatosuna güçlükle ulaşır. Elsa önce kardeşini gördüğüne çok sevinmiştir ancak daha sonra ona zarar vereceği düşüncesiyle Anna’dan gitmesini ister.

Elsa: “Sen Erindel’e aitsin, (...) bense buraya aitim tek başıma. Burada kimseye zarar vermeden kendim olabilirim.”

Anna: “Bu dağdan birlikte inebiliriz. Gerek yok hiç korkmana. Çünkü ilk defa hayatımda, senle kalacağım.”

Elsa: “Sen eve git, hayat senin, aç kapıları güneşi kucakla. Biliyorum. İçtensin, bırak beni. Evet yalnız ama bak özgürüm. Uzak dur benden kendini kolla.”

Anna: “Özgür değiliz.”

Elsa: “Ne demek şimdi bu?”

Anna: “Bir şekilde sonsuz kışı başlattın her yerde.”

Elsa: “Ne aptalım özgür olamam. Kaçış yok içimdeki fırtınadan. Belanın etkisindeyim. Korkuyorum.”

Elsa ilk kez Anna'ya içinde bulunduğu durumu ve hissettiklerini anlatmıştır. Anna'ya “a kapıları, güneşi kucakla” derken Erindel'e iten içe zlem duyduğu söylenebilir ancak bu önemli değildir, zarar görmemesi için Anna'yı kendinden uzaklaştırmalıdır. Anna ona zgr olmadıklarını söyler. Bunun nedeni Erindel Halkıdır. Sonsuz kış güçlendikçe insanlar ölmeye başlayacaklardır. Bu da Elsa'ya ağır bir sorumluluk yüklemektedir. Özgür olma düşüncesine bir zamanlar sahip olduğu için bile kendini “aptallıkla” suçlamıştır. Elsa sürekli bir i hesaplaşma içindedir. Küçüklük yıllarından itibaren izole yaşamaya alışmış olduğu için Elsa'nın kendini tam anlamıyla güvende ve rahat hissettiği yer kendi yaratmış olduğu şatosudur. şimdi ise –sevdiği anlaşılan- kardeşinin dışarıdan toplumu temsil eden müdahalesi ile karşı karşıya kalmıştır. Elsa'nın gücü duygularıdır. Anna ile konuşmaları onun yeniden korkmasına neden olmuştur, gücü şiddetlenir ve Anna'yı bu kez kalbinden vurmıştır.

Kristof iyileşmesi için Anna'yı Trollere götürür. Troller uzunca bir süre Kristof ile Anna'nın birbirlerini sevdiğini dşnrlr ve onu “kelepir oğlan” diyerek Anna'ya tanıtırlar:

“şu hantal yürüyüşü m? Savsak konuşması mı? Armut gibi ayakları mı yoksa? Aslında her gün yıkar onları yine de çok kokarlar. Bulamazsın onun gibi hassas ve tatlı bir ocuk burada. İşte bir kelepir oğlan, birkaç kusuru vardır. (...) onu geliştirebilirsin bu kelepir oğlanı, verirsen biraz sevgi. (...) Her şey düzelir nişan olayını halledersiniz. Onu değiştirmek çok zor, kolay değişilemez. Aşk öylesine güçlüdür ki her şeyi çözümler. Yanlış adım atarsın korkak ve gerginsen. Ama verirsen biraz sevgi, her şey düzelir aşk iyileştirir.”

Anna'nın Prens Hans ile olan ve evlilik sözü verilen ilişkisi bir akşamla sınırlıdır. Kristof Anna'ya bu kadar kısa sürede Hans'ı tanımış olamayacağını ısrarla belirtmiştir. Yine de Troller'in saydığı niteliklerin tümü bir “prens” stereotipinin tam karşısında durmaktadır. Hans, Anna'nın gözünden “yakışıklı, zengin ve naziktir” ve ortak noktaları ise kraliyet ailelerine sahip olmaları ve aynı anda sandviç istemiş olmalarıdır. Anna'nın şarkısında “O” diyerek bahsettiği açık olacağı erkekte aradığı nitelikler oldukça sınırlıdır. Hans ise Anna'nın gözünden –Trollerin şarkılarında tanımladığı gibi, “iri-yarı, kötü kokan, yoksul” bir erkektir ve ailesi trollerden

oluşmaktadır. Anna, şarkının sonunda oyun gibi sunulan düğün seramonisinin²⁵ ardından bayılır. Troller'den büyükbaba olan “bilge” olarak sunulmuştur ve sesi erkek sesidir. Elsa'yı küçüklüğünde güçleri konusunda uyaran yine aynı trolüdür. Bu kez Anna ile konuşur: “Kalbinde bir buz var, kız kardeşin koymuş. Eğer çıkartılmazsa, sonsuza dek buza dönüşeceksin. (...) Donmuş bir kalbi sadece gerçek aşk²⁶ ve sevgi eritebilir.”

Erindel'den Elsa'ya ulaşılması ve onun yaşanan duruma çözüm sağlaması amacıyla Prens Hans başta olmak üzere bir grup asker gider. Erindel ile ticaret işi yapan bir adam gönderdiği adamlarına “Ne gerekiyorsa yapın.” diyerek Elsa'yı öldürmelerini ister. Elsa şatosundan zorla alınır ve zincirlenerek Erindel şatosunda bir hapishaneye kapatılır. Artık tutsaktır. Bu sırada Kristof Anna'yı öpmesi için Prens Hans'a götürür. Olaf'ın vurgusuyla Anna'yı kurtaracak olanın bir “sevgi öpücüğü” olduğu düşünülmektedir. Film seyircide bu anlamda da klasik Disney öykülerinde geçen “ilk öpücük” beklentisi yaratmıştır. Erkekten gelen ilk öpücüğün yaşama döndürmesi ya da uyandırmasının aksine bu kez prens Anna'yı öpmek istememiştir bile. Hans Anna'ya yaklaşır: “Anna, keşke dünyada seni seven biri olsaydı (...) Sen öyle umutsuz bir sevgi meraklısıydın ki şıp diye benimle evlenmeye hazırdın. Evlendikten sonra Elsa için küçük bir kaza sahnelerim diyordum.” der. Bu sahnede yine klişeleşmiş “ilk öpücük” beklentisinin tam tersi sunulmuştur. Aynı zamanda yalnızca dış görünüşü ile âşık olunmuş bir erkeğin “kötülük”le tasvir edilmiş olması çocuk izlerkitle açısından önemli bir mesaj içermektedir. Daha önce genellikle “yakışıklı prensler” mutluluğun kaynağı ya da hayat beklentisi olan kutsal varlıklar gibi sunulmakta iken Prens Hans karakteri ile insana dair hatalar, aldatma, kıskançlık gibi olası duygular beden bulmuştur. Ardında kötü niyetin olduğu anlaşıldığı an olduğu zannedilen büyüsel aşk bozulmuştur.

Prens Hans Elsa'ya Anna'nın öldüğünü söyler ve ondan kışı durdurmasını ister. Elsa ise nasıl durduracağını bilmiyordur. Hans kraliyetin başına geçmek için Anna'yı Elsa'nın öldürmüş olduğunu söyler böylece Elsa ölümle cezalandırılacaktır. Elsa'nın

²⁵ Filmde gerçekleşen bir evlilik yoktur ancak bu sahnede temsili bir düğün gösterilmiştir.

²⁶ “Love”: Hem sevgi hem de aşk anlamına gelmektedir. Filmin başından itibaren Prens Hans'la olacağı düşünülen ilişki bu noktada trolün söylediğinin “aşk” olarak anlaşılmasını sağlayacaktır. Daha sonra kardeş sevgisinin buzu erittiğine tanık olunduğunda “love”ın aslında “sevgi” anlamında kullanıldığı anlaşılacaktır.

korkusuyla her yer daha çok buzlaşmaya başlar ve Elsa kaçar. Bu sırada Olaf Anna'yı kurtarmaya çalışmaktadır. Bu sırada “sevgi”i tanımlar: “ Aslında sevgi, kendinden önce başkasının ihtiyaçlarına önem vermektir. Mesela Kristof’un seni buraya Hans’a getirip sonsuza dek bırakması gibi.” Anna Kristof’un onu sevdiğini ve kurtarabileceğini düşünür. Olaf’ın sevgi tanımı filmin sonunda Anna ile Elsa’ya ait olmuştur yani Elsa kendinden önce Anna’yı –veya tam tersi- düşünmektedir. Hans Elsa’yı öldürmek üzereyken Anna önüne geçer, tamamen donar ve kılıç Anna’nın üstünde parçalanır. Elsa ağlayarak Anna’ya sarılır ve ağlar Anna yeniden canlanmıştır. Olaf: “Gerçek sevgiyle yapılmış bir şey donmuş kalbi bile eritebilir.” Olaf’ın bu sözleri Elsa’ya çözümü gösterir. Elsa: “Sevgi, eritir buzu. Sevgi. Elbette. Sevgi!” Sevgiyle her şeyi eski haline çevirir. Elsa filmin sonunda gülümsemektedir. Çözüm yolu bulunmuş olsa bile Elsa’nın duygularını daima kontrol etme ihtiyacı yok olmamış gibi görünmektedir. Bireysel özgürlük, tüm bir ülkeyi donmaya mahkûm etmiştir buradan hareketle Elsa’nın Erindel’e dönüşü ataerkine bir dönüş olarak da yorumlanabilir. Ancak önceki yaşamına ait olan topluluğun içinde bizzat var oluşuyla ve güçleriyle birlikte kabullenilmiş olduğu dikkate alındığında bu sorunsal çözümlenmiş gibi görünmektedir. Feminist eleştirel yaklaşımla incelendiğinde filmin en önemli özelliği ise popüler söylemin “heteroseksist romantizm” anlayışının tam karşısına kardeşlik duygusunu yerleştirmiş olmasıdır.

Film cinslerin politik ve maddi eşitliğini savunmada hareket odaklı bir feminist perspektiften bakıldığında çok fazla veri sunmakta gibi görünebilir ancak seyircinin klasik animasyon filmlerde var olan cinsiyetler arası ilişki rejimine uygun beklentilerini tam anlamıyla ters köşeye yatırmıştır. Böylece masallarda ve animasyon filmlerde kullanılan klasik anlatıyı ve doğallaştırılmış toplumsal cinsiyet kodlarını alt üst etmiştir.

SONUÇ

Walt Disney bugün pazarlama değeri açısından dünyanın en büyük medya şirketidir (Siklos, 2009). Walt Disney'in sunduğu kültür ürünlerinin yaşamımızda çok önemli bir yer oynuyor oluşu da bu bakımdan şaşırtıcı sayılmaz. Dünyanın her tarafına nüfuz etmiş dağıtımçı ağları ile Walt Disney ürünleri, dünya üzerinde çok geniş bir kitleye ulaşarak bu kitlelerin yargıları, ön yargıları, arzu ve umutları ile kendilerini ve dünyayı algılayış tarzları üzerinde önemli bir etki yapar. Henry Giroux'nun ikna edici bir biçimde ileri sürdüğü üzere, Disney'in etkisi kendi ailemizin etkisinden muazzam derecede daha fazladır. Michael Eisner'in 1995 tarihli "Planetized Entertainment" çalışmasına atıfla Giroux, Disney filmlerini ve videolarını yılda 200 milyon insanın izlediğini, Disney gösterilerinin haftada 395 milyon defa izlendiğini, 3,8 milyon kişinin Disney Channel'a abone olduğunu ve bunlardan 810.000'inin de Disney'den bir alışveriş yaptığını yazar (Giroux, 1999: 19). Benjamin Barber'ın 1995 yılında belirttiği gibi, "çocuklarımızın gerçek öğretmenleri okullarda veya üniversitelerde çalışan öğretmenler değil film yapımcıları, reklam ajansı yöneticileri ve popüler kültür üreticileri[dir]" (akt. Giroux, 1999: 63).

Barber'ın bu tespitinden hareketle, 'çocuklarımızın gerçek öğretmenlerinden' birisi olan Walt Disney animasyonları, bu animasyonlarda ima edilen toplumsal cinsiyet rejimi ve bu rejimin yıllar içerisinde yaşadığı değişim bu çalışmada konu edinilmiştir. Walt Disney animasyon sinemasının hedef kitlesinin daha çok çocuklar oluşu, sözü geçen animasyon filmlerin toplumsal cinsiyet kavramının oluşumu ve gelişimi açısından büyük önem taşıdığını göstermektedir. Sonuçta genel olarak 2010 öncesi kadın karakterlerin ortak nitelikleri: evcimen, güzelliğine her şeyden çok önem veren, korunmaya ihtiyaç duyan, mekân olarak mutfak ve dolayısıyla "evi/içeri"yi" kullanmaları iken 2010 sonrasında daha cesur, nihai hedefi evlilik olamayan, doğada, şehirde ve dolayısıyla "dışarıda", özgürlüğüne önem veren kadın karakterler görülmektedir.

Altı filme genel olarak bakıldığında, kadın karakterlerle ilgili söylenebilecek ilk ve en önemli sonuç; geçmişten günümüze kadınların kendi hikâyelerini anlatmaya

başlamış olmalarıdır. Pamuk Prenses'i tam olarak dışarıdan izleriz. Ariel, kendini ara-sıra ifade etse de genel olarak "sessiz"dir. Kurbağa Prenses'in hedefleri vardır ve bu yolda ilerlerken duygularını ve fikirlerini duyarız. Karmakarışık adlı filmde, Rapunzel, bağımsızlığın ne demek olduğunu bilmeden onu hedefler. Cesur, kadınların cesaretini ve özgürlüğünü vurgular. Karlar ülkesinde de kadınlar özgürdür ve sevgi artık sadece prensesler ve prensler arasında gerçekleşen ve mutlak sonu evlilik olan bir olgu değil, "insan"a dair olandır. Kardeş sevgisinin olumluluğu vurgulanır. Kadınlar, Walt Disney animasyon filmlerinde özgürlük arzularının karşılığını 2013'te büyük oranda bulmaya başlamışlardır denilebilir. Burada her ne kadar politik yapının yansımaları bulunmuş olsa da, bir filmin popüleritesinin izlerkitlenin yaygınlığı ve yan ürünlerin başarısı ve başarının sürmesi ile belirlendiği düşünülürse, günümüzde kız çocuklarının da artık eski masalların getirdiği sessizlik, pasifize olmuş prenses modellerinden sıkılmış oldukları söylenebilir. Bunun en önemli kanıtı Karlar Ülkesi adlı animasyon filmin başarısıdır.

Feminist eleştirel perspektif ile çoğu kez araştırma konusu olan masallar yerlerini anti-masal örneği olarak adlandırılabilir olan yeniden ve kadın odaklı kurgulanmış animasyon filmlere bırakmaya başlamıştır. *Karmakarışık* adlı filmin Rapunzel'e dönüşmüş olması bu anlamda oldukça önemlidir. Rapunzel'i ilk kez izleyecek olan çocuklar hedefi doğrultusunda kendi kararlarını alabilen ve bu anlamda özgür bir Rapunzel karakteri ile karşı karşıyadırlar. Bu da önceden belirlenmiş, kalıplaşmış stereotipin devamsızlığını tam aksine yerine daha özgüvenli ve cesur kadın imgelerinin yerleşmesini sağlamaktadır. Kadınlara dair bu 'özgürleşme' durumunun da kalıplaşabilir ve kapitalist sisteme entegre olarak ürünler dizisine dönüşmüş olması da olasıdır ve elbette tartışmaya açık bir olgudur. Örneğin bir giyim firmasının son dönem reklam filmlerinin 'kilolu', 'umarsız', 'özgür', 'kendine güvenen' kadınları vurgulamakta oluşu her ne kadar olumlu bir gelişme gibi görülebilirse de, bunun bir metanın satışını artırma amaçlı kullanımı ironiktir. Bu durum Walt Disney animasyon sinemasına uyarlanabilir ancak temel fark izleyenlerin –daha çok çocuklar- bu filmleri ilk kez izleyecekleri öngörüsünden yola çıkılarak anlaşılabilir. Her ne kadar bir film izlenme ölçütü ile veya yan ürünleriyle (Kıyafet, çanta, bilgisayar oyunları, oyuncaklar vb.) maddi amaçlı hareket yönüne sahipse de, özgür kadınların en azından varlığı bile

olumlu bir gelişme olarak görülmektedir. Animasyon filmlerin çocukların ya da yetişkinlerin de talepleri doğrultusunda biçimlenmiş olduğu düşünüldüğünde, kadınların sinemadaki geçmiş temsillerinden sıkılmış oldukları söylenebilir.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminde –her ne kadar teknik olanaksızlıklar nedeniyle kısıtlı bir mevcudiyete sahipse de- “prens” karakteri mükemmel ve güçlü olarak sunulmaktadır. Onun olduğu ya da gideceği yer en iyisidir ve prenses onunla gitmenin hayalini onu görmeden kurmaktadır. Böylelikle filmlerde olduğu gibi animasyon filmde de bir erkeğe ait iktidar alanına girmek mutlulukla doğrudan ilişkilidir. Denizkızı Ariel de aynı şekilde –ve üstelik masaldan farklı olarak- uzaklara bir prensle gitmenin ve hatta o prens tarafından öpülerek insan olabilmenin ve kalmanın hayalini kurmaktadır. İki kadın karakter de bu yönden “eksik” sunulmaktadır. Daha kötüsü bu eksikliği ancak bir erkek giderebilmektedir. Bedensel dış görünüşleri açısından bakıldığında erkeğin kadını nesneleştiren “bakış” açısı her iki filmde de mevcuttur. Kadına sadece bedeni veya sadece sesi üzerinden âşık olunması bunun en belirgin göstergelerinden biridir. Kadınların parçalara ayrılarak gösterilmesi bu iki animasyon film için de geçerlidir. Parçalarla gösterilen kadın bütününden kopmakta ve erkeğin aksine tam anlamıyla bir arzu nesnesi olarak sunulmaktadır. Erken dönem Walt Disney animasyon filmlerinin kanımca en büyük sorunu budur; tıpkı filmlerde olduğu gibi kadının nesneleştirerek, pasifize olmuş, erkeğe bağımlı olarak çocukların hayal dünyasına sunulmuş olması. 1900’lerin ortalarında masallar değil onların yerine daha çok masallardan uyarlanmış animasyon filmler akılda kalıcı olmuştur. Bu nedenle masalın nasıl filme aktarılmış olduğu büyük önem kazanır. Çocukların toplumsallaşma aşamalarından biri masallarsa, masaldan uyarlanan animasyon toplumsal cinsiyet stereotiplerini olağan ve kendince göstererek masalın yerini almaktadır.

Prenses ve Kurbağa filmi, Küçük Denizkızı’ndan yirmi yıl sonra bu kez siyahi bir prenses sunumu ile gündeme gelmiştir. Bütün prenseslerin beyaz olduğu bir animasyon dünyasında bir kalıplaşmanın kırılacak olacağı düşünülürken siyahi prensesin filmin çoğunda kurbağa biçiminde olması ve filmin ancak sonunda bir prensese dönüşmesi ile siyahi karakterlere Disney animasyon evreninde bir çıkış noktası sağlanmaya çalışılmıştır. Filmin ilk sahnelerinden birinde küçük Tiana’nın bir

kurbağayı prensle dönüşecek olsa dahi öpmek istememesi ve Charlotte'un ona karşı olarak zengin, beyaz ve kafası dağınık bir karakter olarak sunulmuş olması son kertede "akıl" sahibi olanı siyahi kadın olarak göstermiştir. Filmin bölüm içinde de ele alınmış olan eleştiriler ışığında yine de animasyonlarda kadın karakterler arası bir geçiş sağladığı söylenebilir. Bir yıl sonra Karmakarışık adlı film gösterime girmiş ve bu kez masaldaki cinsiyet kalıplarını değiştiren bir kadın karakteri sunulmuştur. Hayatını kendi fikirleriyle biçimlendirecek olan kadın karakterler Cesur filminde olduğu gibi ön plana geçmiştir. Cesur filminin konusu dışında incelenmiş olan diğer filmlerden ayrıldığı en önemli nokta Merida'nın beden görüntüsüdür. Gerçek dışı ölçülere sahip olan klasik Disney prenses kalıplarının dışında gerçekçi bir görünüme sahiptir. Bu noktada çocukların zihninde bedensel algı yapılanması yönünden olumlu bir imaja sahiptir. Merida cesur, ne istediğini bilen, özgür kadın karakteri temsil etmektedir ve hikâye aynı zamanda sağlıklı iletişim kurmanın önemini vurgulamaktadır. Kadınların kendi hikâyelerini anlatmaya başlamış olmaları Karlar Ülkesi adlı animasyon filmi ile gündeme gelmiştir. Kadınlar kendi isteklerini dile getirmeye başlamıştır ancak Elsa karakterinin kendi yarattığı ve özgürlüğünü temsil eden kalesinden geri dönmek zorunda oluşu aynı zamanda çaresizliği vurgulamaktadır. Yine de olay örgüsü açısından kendinden önceki popüler animasyon filmlerden büyük farklılık göstermiştir. Kardeş sevgisinin bir prensle ya da genel olarak bir erkekle yaşanan aşkın/sevginin önüne geçtiği ve daha önemli olduğu gösterilmektedir. Bu da hayatın nihai amacının evlilik olduğu fikrinin doğallaştırılmasının ta m karşısında yer almaktadır. Filmin başından itibaren seyircide klasik "mutlu son, evlilik" beklentisini yaratmış olması da bu vurguyu güçlendirmektedir. Kadınları kendi hikâyelerini anlatan, yeterli ve özgür bireyler olarak görmeye başlanmıştır.

Walt Disney Animasyon filmlerinin çocuklar ve dolayısıyla yarının yetişkinleri üzerindeki etkisini vurgulamış olan Lieberman, en iyi bilinen hikâyelerin okunan ya da duyulandan değil Disney'in göstermiş olduklarından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bu hikâyeler topluluklar halinde pek çok çocuğu etkisi altına almıştır. "Külkedisi, Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses, çoğu çocuk için Yunan ve Nordik tanrılar, tanrıçalar ve kahramanlarla yer değiştirmiştir" (Lieberman, 1986:186).

Mitolojik figürlerin dahi yerine geçmiş olan prensesler, günümüzde masallardan uyarlanmış olan animasyonlarda bile büyük bir değişim geçirmiştir. Daha önce belirtilmiş olan değişimin içeriği ve kadınlarda değiş(tiril)en nitelikler geleceğin yetişkinleri için umut verici görünmektedir. Her şeyden önce popüler masalların doğasında var olan “tutsak” kadınlar, 2010 sonrasında, animasyonun hareketli dünyasında özgürleşmeye başlamışlardır. Bu durum gerçek hayatın temsili olarak ya da gerçek hayatta kadınların fikirlerine, gündelik yaşam pratiklerine yansıyacak bir etken olarak çift yönlü okunabilir. Önemli olan iki durumda da kadınların geçmişten günümüze olumlu yönde kazanımlarının olmasıdır.

Bundan sonra üzerine düşünülmesi gereken soru, bu değişimin kalıcı olup olmadığı ve bunun metalaştırıcı üretim süreçlerinden ne derece kurtarılabileceğidir. Kadına şiddetin daha yaygın bir biçimde gündeme geldiği, kadınların dezavantajlı bir grup olarak görünürlüklerini ve taleplerini arttırdıkları bir dünyada, kültür ürünlerinin de bu konulara tümüyle kayıtsız kalması elbette beklenemez. Ancak acaba 2010 sonrası Walt Disney animasyon filmlerinde gördüğümüz bu değişim, eşitlik yönünde kalıcı bir kültürel ilerlemenin sonucu mudur yoksa Obama’nın başkanlığı süresince ABD özelinde ortaya çıkan konjonktürel bir ‘liberal’ dalganın kapitalist üretim süreçlerine tahvil edilmiş hali midir? Bu sorunun yanıtını almak, kuşkusuz önümüzdeki yıllarda üretilecek olan animasyon filmlerinde benzer çalışmaların yürütülmesi ile mümkün olacaktır.

FİLMOGRAFI

1. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and Seven Dwarfs)

Yapım Yılı: 1937

Yapımcı: Walt Disney

Yönetmen: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen

Senaryo: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith

Oyuncular/Seslendirenler: Adriana Caselotti, Lucille La Verne, Harry Stockwell, Roy Atwell, Pinto Colvig, Otis Harlan, Scotty Matraw, Billy Gilbert, Eddie Collins, Stuart Buchanan, Moroni Olsen

Müzik: Frank Churchill, Paul Smith, Leigh Harline,

2. Küçük Denizkızı (The Little Mermaid)

Yapım Yılı: 1989

Yapımcı: Walt Disney

Yönetmen: Ron Clements, John Musker

Senaryo: Ron Clements, John Musker

Oyuncular/Seslendirenler: Rene Auberjonois, Kristofer Daniel Barnes, Jodi Benson, Pat Carroll, Paddi Edwards

3. Prenses ve Kurbağa (Princess and the Frog)

Yapım Yılı: 2009

Yapımcı: Walt Disney

Yönetmen: Ron Clements, John Musker

Senaryo: Ron Clements, John Musker, Greg Erb, Jason Oremland, Don Hall

Oyuncular/Seslendirenler: Anika Noni Rose, Bruno Campos, Keith David, Michael-Leon Wooley, Jim Cummings, Jenifer Cody, Peter Barlett, Jenifer Lewis, Oprah Winfrey, Terrence Howard, John Goodman

Müzik: Randy Newman

4. Karmakarışık (Tangled)

Yapım Yılı: 2010

Yapımcı: Walt Disney

Yönetmen: Nathan Greno, Byron Howard

Senaryo: Dan Fogelman

Oyuncular/Seslendirenler: Ray Romano, Queen Latifah, Denis Leary, John Leguizamo, Seann William Scott, Josh Peck

Müzik: Alan Menken, Glenn Slater

5. Cesur (Brave)

Yapım Yılı: 2012

Yapımcı: Pixar Animasyon Stüdyoları / Walt Disney Pictures

Yönetmen: Mark Andrews, Brenda Chapman

Senaryo: Brenda Chapman

Oyuncular/Seslendirenler: Kelly Macdonald, Billy Conolly, Emma Thompson, Julie Walters, Robbie Coltrane, Kevin McKidd, Craig Ferguson

Müzik: Patrick Doyle

6. Karlar Ülkesi (Frozen)

Yapım Yılı: 2013

Yapımcı: Walt Disney

Yönetmen: Chris Buck, Jennifer Lee

Senaryo: Chris Buck, Jennifer Lee, Shane Morris

Oyuncular/Seslendirenler: Kristen Bell, Idina Menzel, Jonathan Groff, Josh Gad, Santino Fontana

Müzik: Kristen Anderson-Lopez, Robert Lopez, Kristofe Beck, Frode Fjellheim

KAYNAKÇA

- Althusser, Louis. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki.
- Arnhart, Larry. (2013). *Platon'dan Rawls'a Siyasî Düşünce Tarihi*. Ankara: Adres Yayınları.
- Batinder, Elisabeth. (2015). *Kadınlık mı? Annelik mi?*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beauvoir, Simone de. 1997 [1949]. *The Second Sex*. London: Vintage.
- Bell, Elisabeth, Lynda Haas, Laura Sells(ed.). (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. New York: Indiana University Press
- Bell, David E. ve Winig L. (2009). “Disney Consumer Products: Marketing Nutrition to Children”. *Harward Business School Case*, 507-06.
- Bilgin, Nuri. (2014). *Sosyal Psikoloji*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Bilgin, Nuri. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi
- Bingham, Mindy; Stryker, Sandy & Neufeldt, Susan Allstetter. (1995). *Things Will be Different for my Daughter: A Practical Guide to Building Her Self-Esteem and Self-Reliance*. London: Penguin.
- Bora, Aksu. (2016). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brown, Heather A. (2015). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile*. Gamze Rastgeldi (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Butler, Andrew M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Bülbül, Hatice. (2016). “Erkek Kimliğinin Oluşumundaki Aktörler: İktidar, Emek ve Arzu”. *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. Huriye Kuruoğlu & Berma Aydın (der). Ankara: Detay.

- Canemaker, John. (1991). *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat*. New York: Pantheon Books.
- Canemaker, John. (2005). *Winsor McCay: His Life and Art* (Yenilenmiş Baskı). New York: Abrams Books.
- Cevizci, Ahmet. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Crafton, Donald. (1982). *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*. Cambridge: MIT Press.
- Derrida, Jacques. 1997 [1967]. *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (çev.). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Direk, Zeynep. (2015). “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”. *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Donovan, Josephine. (2013). *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler*. İletişim yay. İstanbul.
- Eagleton, Terry. (2005). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı.
- Elium, Jeanne & Elium, Don. (2003). *Raising a Daughter: Parents and the Awakening of a Healthy Woman*. Celestial Arts: California.
- Erdoğan, Türkan. (2008). “Nancy Chodorow’un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi unsuru Olarak Annelik”. *Aile ve Toplum*, 10:14.
- Evans, Janet. (1998). ““Princesses are not into War’n Things, They Always Scream and Run Off”: Exploring Gender Stereotype in Picture Books.” *Reading*, 32:3, ss. 5-11.
- Gehlavat, Ajay. (2010). “The Strange Case of The Princess and the Frog: Passing and the Elision of Race”. *Journal of African American Studies*, 14:4, ss. 417-431.
- Giddens, Anthony. (2010). *Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

- Gregory, Sarita McCoy. (2010). "Disney's Second Line: New Orleans, Racial Masquerade, and the Reproduction of Whiteness in The Princess and the Frog". *Journal of African American Studies*, 14, ss.432-49.
- Hayward, Susan. (2005). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra: Routledge.
- Herbozo, Sylvia; Tantleff-Dunn, Stacey; Gokee-Larose, Jessica; Thompson, J. Kevin. (2010). "Beauty and Thinness Messages in Children's Media: A content Analysis". *Eating Disorders*, 12:1, ss. 21-34.
- Humm, Maggie. (2002). *Feminist Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Hurley, L. Dorothy. (2005). "Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess." *Journal of Negro Education*, 74:3, ss. 221-32.
- Kabadayı, Lale. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film, 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. Ege Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Kabadayı, Lale. (2016). "Erkek Kimliğinin değişe(meye)n Halleri". *İyi Adam-Kötü Adam': Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme*. Huriye Kuruoğlu (der.). İstanbul: Nobel Yaşam.
- Kellner, Douglas. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. İstanbul: Metis.
- Koç, Emel. (2015). "Simone de Beauvoir'in 'İkinci Cinsi': Öteki Olarak Kadın". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, ss. 1-17.
- Köker, Eser. (1994). "Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi". *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Eser Köker, Levent Köker (der.). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Kuykendal, Leslie F. & Sturm, Brian W. (2007). "We said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal". *Children and Libraries*, Kış, ss. 38-41.
- Lieberman, M. K. (1986). "“Some Day My Prince Will Come”: Female Acculturation through the Fairy Tale". *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Zipes, J. (der.). New York: Scholar Press, ss. 185-200.
- Lippmann, Walter. (1997). *Public Opinion*. New York: Free Press Paperbacks.
- Lüthi, Max. (1970). *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Lee Chadeayne ve Paul Gottwald (çev.). New York: Ungar.
- Maccoby, E. E. & Jacklin, C. N. (1974). *The Psychology of Sex Differences*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Massey, C. (2010). "Anti-tales: The use of disenchantment." <http://thefairytalescupboard.blogspot.com.tr/2010/03/call-for-papers-anti-tales-uses-of.html>. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Mayes, S. L. & Valentine, K. B. (1979). "Sex Role stereotyping in Saturday Morning Cartoon Shows". *Journal of Broadcasting*, 23, ss. 41-50.
- Merriam-Webster Learner's Dictionary. (2016). <http://www.learnersdictionary.com/definition/femme%20fatale>. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Mohanna, Christine. (1993). 'Filmlerde Kadınlar'. 25. *Kare*, 5, ss. 7-12.
- Mostert, Linda Ann. (2011). *Feminist Appropriations of Hans Christian Andersen's 'The Little Mermaid' and the Ways in which Stereotypes of Women are Subverted or Sustained in Selected Works*. Nelson Mandela Metropolitan University, Yüksek Lisans Tezi.

- Murdock, Graham & Peter Golding. (1997). “Kültür, iletişim ve ekonomi politik”. D. B. Kejanlıoğlu (çev.), *Medya Kültür Siyaset*, S. İrvan (der.), Ankara: Ark.
- Mulvey, Laura. (1993). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine: King Vidor’un *Duel in the Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler”. Nilgün Abisel (çev.), 25. *Kare*, 4, ss. 9-13.
- Mulvey, Laura. (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. Nilgün Abisel (çev.). 25. *Kare*, 21, ss. 38-46.
- Munro, Elaasaid. (2015). “Feminism: a Fourth Wave?”. *Political Insight*, <https://www.psa.ac.uk/insight-plus/feminism-fourth-wave>. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Nelmes, Jill. (1998). “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu”. Ertan Yılmaz (çev). *Sinemasal Dergisi*, 2.
- Oralgül Demir, Ezgi. (2016). “Judith Butler’ın Kimlik ve Siyaset Anlayışı”. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 9:1, ss. 47-62.
- Öztürk, Ruken ve Tural, Nilgün. (2001). “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, *İletişim*, sayı:10, ss.101-126.
- Öztan, Ece. (2016). “Feminist Araştırmalar ve Yöntem”. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Ferda Saygılıgil (der). Ankara: Dipnot.
- Pendlebury, David. (2005). *Creative Translation*. London: The Institute for Cultural Research.
- Pickup, Francine; Williams, Suzanne & Sweetman, Caroline. (2001). *Ending Violence Against Women: A Challenge for Development and Humanitarian Work*. London: Oxfam GB.

- Rowe, Karen E. (1986). "Feminism and Fairy Tales". *Don't Bet on the Prince, Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Jack Zipes (der.). New York: Gower Publishing. ss. 209-226.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının ideolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar Üşür, Serpil. (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Saygılıgil, Feryal. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Schuster, J. (2013). "Invisible feminists? Social media and young women's political participation". *Political Science*, 65:1, ss. 8–24.
- Scott, Joan Wallach. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Seller, Lori. (2010). *Why the Little Mermaid Stopped Singing: How Oppressive Social Forces Silence Children's Voices, and Rob Them of the Opportunity to Develop and Exercise Autonomy in the Health Care Context*. McGill University, Yüksek Lisans Tezi.
- Shrage, Laurie. (2002). "Feminist Film Estetiği Bağlamsal Bir Yaklaşım". S. Ruken Öztürk (çev.). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Yıllık 2001'den Ayrı Baskı.
- Siklos, R. (2009). February 9. "Why Disney wants Dreamworks". *Fortune*. http://money.com/2009/02/09/news/companies/disney_dreamworks.fortune/?postversion=2009020090. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Sims, Ashley N. (2010). *Representations of Gender in Disney Full-Length Animated Features Over Time*. Yüksek Lisans Tezi <http://psych.hanover.edu/research/Thesis12/papers/Sims%20Paper.pdf>. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Stam, Robert. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Timisi, Nilüfer. (2014). “Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik seyirciden Teknolojik Seyirciye”. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Trites, Roberta. (1991). “Disney’s Sub/Version Of Andersen’s The Little Mermaid”. *Journal of Popular Film & Television*, 18, ss. 145-52.
- Tufan, İsmail. (2002). *Antikçağdan Günümüze Yaşlılık: Sosyolojik Yaşlanma*, İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Uçan, Gülten. (2014). “Post-Modern Erkek(lik)”. *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*, Huriye Kuruoğlu & Bermal Aydın (der.). Ankara: Detay Yayıncılık. ss. 17-29.
- Vecho del, Peter. (2010). “Her prince has come. Critics too”. *The New York Times*, www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html. 10 Ekim 2016 tarihinde alındı.
- Wollstonecraft, Mary. (2015). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yumlu, Konca. (1994). *Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları*. İzmir: Nam.
- Zipes, Jack. (1995). “Sanitizations/Disney Film as Cultural Pedagogy”. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bell, Elisabeth, Lynda Haas, Laura Sells (ed.). New York: Indiana University Press.

ÖZGEÇMİŞ

Kadriye Töre ÖZSEL

Adres: Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Bornova / İZMİR

E-Posta: toreguler@gmail.com

Doğum Tarihi: 01.12.1981

Ünvanı: Araştırma Görevlisi

Öğretim Durumu: Yüksek Lisans

Asil Kadro Yeri: Munzur Üniversitesi, İletişim Fakültesi



TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecinde emekleri geçen değerli hocam Kadriye Leyla BUDAK’a ve aileme teşekkürlerimle.



ÖZET

Bu tez çalışmasında, Walt Disney animasyon filmleri arasından seçilen altı film üzerinden, 2010 öncesi ve sonrasında kadın karakterlerin temsili açısından bir farkın gözlenip gözlenmediği karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırma için 2010 öncesinden üç film (“Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”, “Küçük Denizkızı”, “Prenses ve Kurbağa”), 2010 sonrasında da yine üç film (“Karmakarışık/Rapunzel”, “Cesur”, “Karlar Ülkesi”) seçilmiştir. Seçilen filmlerde kadın temsilleri, feminist eleştirel bir perspektifle ele alınmış ve kadın karakterler, hikâye içerisindeki önemleri, atfedilen karakter özellikleri, bedenlerini kullanım biçimleri ve ataerkil toplumsal cinsiyet stereotiplerine uyumları veya uyumsuzlukları bakımından incelenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular, 2010 sonrasında Walt Disney animasyon filmlerindeki kadın karakterlerin, daha önceki animasyon filmlerine oranla toplumsal cinsiyet stereotiplerinin çok daha dışına çıkan, anlatı içerisinde etkin bir durumda bulunarak kendi hikâyelerini anlatan ve bedensel nitelikleri daha az vurgulanan görece bağımsız bireyler olarak betimlendiklerini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Animasyon, Toplumsal Cinsiyet, Sinema, Walt Disney, Disney

ABSTRACT

This dissertation analyses any difference in the representation of female characters that can be observed before and after 2010, through focusing on six selected full-length Walt Disney animations. For the study, three animation that were produced before 2010 (“Snow White and Seven Dwarves”, “Little Mermaid”, “Princess and the Frog”), and three animations that were produced after 2010 (“Tangled”, “Brave”, “Frozen”) were selected. Representation of femininity in selected movies is questioned through a critical feminist perspective and female characters are analysed in terms of their significance in the narrative, the characteristics attached to them, forms of body-use and their compliance to, or denial of, patriarchal gender stereotypes. The findings of the study reveal that, in comparison to pre-2010 animations, female characters of Walt Disney animation movies that are produces after 2010 stand much more outside the gender stereotypes, are more active in the sense of telling their own stories and are depicted as relatively independent individuals with much less emphasis on their bodily characteristics.

Keywords: Animation, Movie, Gender, Walt Disney, Disney