



**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA
EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI**

**Hazırlayan
Mehmet Nedim BOYMUL**

**Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN**

Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2024, KAYSERİ

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA
EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan
Mehmet Nedim BOYMUL**

**Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN**

Şubat 2024, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Mehmet Nedim BOYMUL



T.C.

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Radyo, Sinema ve Televizyon

Program Adı : Yüksek Lisans

Tez Başlığı : Konvansiyonel Animasyon Sinemasında Egemen İdeolojinin İnşası

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 126 sayfalık kısmına ilişkin 02.02.2024 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı: **5'** dir.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimedenden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 02/02/2024

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

Öğrenci: Mehmet Nedim BOYMUL

İmza

İmza

KILAVUZA UYGUNLUK

“Konvansiyonel Animasyon Sinemasında Egemen İdeolojinin İnşası” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Mehmet Nedim BOYMUL

Danışman

Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Prof. Dr. Vahit İLHAN

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç. Dr. Burak MEDİN danışmanlığında **Mehmet Nedim BOYMUL** tarafından hazırlanan “**Konvansiyonel Animasyon Sinemasında Egemen İdeolojinin İnşası**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Radyo, Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

26/01/2024

JÜRİ:

Danışman : **Doç. Dr. Burak MEDİN** İmza
Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Mehmet KÖPRÜ** İmza
Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Serhan Koyuncu** İmza

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun /.../..... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... /..... /

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Tezimin her aşamasında desteğini esirgemeyen, tezimin her aşamasında değerli katkılarda bulunan çalışmanın daha iyi bir hale gelmesini sağlayan danışmanım Doç. Dr. Burak Medin'e saygılarımı sunar, sonsuz teşekkürü borç bilirim. Akademik eğitimimde ve bu tezde emeği geçen bütün hocalarıma teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olan aileme ve maddi manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen can dostum Onur Çelik'e teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans sürecinde desteklerini esirgemeyen Harun Akça'ya ve Fatih Bozkırlı'ya ayrıca teşekkür ederim.

Mehmet Nedim BOYMUL

Kayseri, 2024

KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI

Mehmet Nedim BOYMUL

**Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2024
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN**

ÖZET

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, kitlelere ideolojik aktarımlar yapma konusunda oldukça kullanışlı bir araçtır. Tarihsel süreç içerisinde bir eğlence unsuru olmasının yanında kitleleri manipüle etmek için de kullanılan sinema ve özelde animasyon sineması, ideolojilerin somutlanması açısından önem arz etmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte animasyon sineması yönetmenlere imajları işleme konusunda daha özgür bir mecra ve imkân sunmaktadır. Bu bağlamda ideolojik birtakım kodların ve temsillerin filmsel anlatılara aktarılması da daha kolay hale gelmeye başlamıştır. Animasyon sinemasının egemen ideolojinin yayılmasında ve normalleşmesinde etkin bir rol oynadığı fikri özellikle son yapılan çalışmalarda genel kabul gören bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda bu çalışma ideolojinin imajlara olan yansımalarını, örtük imajlardaki söylemleri ve egemen fikrin izler kitleye olan yansımalarını animasyon sineması çerçevesinde incelemeyi kendisine amaç edinmektedir. Bu amaçlar doğrultusunda egemene içkin birtakım ideolojik tasarımlar ve söylemler, araştırma nesnesi konumunda yer alan “*Zootopia*” (2016), “*Coco*” (2017), “*Encanto*” (2021) filmi üzerinden incelenmekte, eleştirel söylem analizi yöntemiyle ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Yapılan çözümlene sonucunda filmsel metinde idealize edilen özne konumundaki kahramanın, karakterlerin ve inşa edilen iletişim mekanlarının kültürel, neoliberal ve kapitalist ideoloji temelli bir yaklaşımla örtük bir dil kullanılarak egemen yapıya, toplumsal normlara ve politik tutumlara uygun bir şekilde tasarlandığı bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Animasyon Sineması, Egemen İdeoloji, Neoliberalizm, Kültür.

THE CONSTRUCTION OF DOMINANT IDEOLOGY IN CONVENTIONAL ANIMATION CINEMA

Mehmet Nedim BOYMUL

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences

Master Thesis, February 2024

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

Cinema, as a mass communication tool, is a very useful tool in making ideological transfers to the masses. Cinema, and especially animation cinema, which has been used to manipulate the masses as well as being an element of entertainment throughout the historical process, is important in terms of concretizing ideologies. With the development of technology, animation cinema offers directors a freer medium and opportunity to process images. In this context, it has become easier to transfer some ideological codes and representations to filmic narratives. The idea that animation cinema plays an active role in the spread and normalization of the dominant ideology appears as a generally accepted approach, especially in recent studies. In this context, this study aims to examine the reflection of ideology on images, the discourses in implicit images and the reflection of the dominant idea on the audience within the framework of animation cinema. For these purposes, some ideological designs and discourses of the dominant are examined through are films Zootopia (2016), , Coco (2017), Encanto (2021) which is the object of research, and an attempt is made to reveal it through the critical discourse analysis method. As a result of the analysis, it was found that the protagonist, who is the idealized subject in the filmic text, the characters and the constructed communication spaces were designed in accordance with the dominant structure, social norms and political attitudes by using an implicit language with a cultural, neoliberal and capitalist ideology-based approach.

Keywords: Cinema, Animation Cinema, Dominant Ideology, Neoliberalism, Culture

İÇİNDEKİLER

KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
TEZ ÖZGÜNLÜK ONAYI	ii
KILAVUZA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
EKRAN ALINTISI LİSTESİ	xi
TABLO LİSTESİ	xiii
GİRİŞ.....	13

BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ KAVRAMI VE İDEOLOJİYE GENEL YAKLAŞIMLAR

1.1. İdeolojiye Genel Bir Bakış	6
1.2. Karl Marx.....	10
1.3. Antonio Gramsci.....	13
1.4. Louis Althusser	16
1.5. Söylem ve Anlam Olarak İdeoloji: Stuart Hall ve Michel Foucault.....	19
1.6. Egemen İdeoloji Olarak Neo-liberalizm.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

2.1. Sinema ve İdeoloji Arasındaki İlişkiye Genel Bir Bakış	27
2.2. Hollywood Sineması ve İdeoloji İlişkisi.....	30
2.3. Sovyet Rus Sineması ve İdeoloji İlişkisi	38
2.4. Alman Sineması ve İdeoloji İlişkisi.....	42
2.5. Üçüncü Sinema ve İdeoloji İlişkisi	45

2.6. Animasyon Sineması ve İdeoloji İlişkisi	48
2.6.1 Animasyon Sinemasının Tarihsel Süreci	48
2.6.2. Animasyon Sinemasının Biçimsel Özellikleri	53
2.6.3. Animasyon Sineması ve İdeolojik Yapısı	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI

3.1. Araştırmanın Amacı.....	63
3.2. Araştırmanın Önemi	64
3.3. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları.....	65
3.4. Araştırmanın Yöntemi	67
3.5. İdeolojik Bağlamda Konvansiyonel Animasyon Sineması	71
3.5.1. Zootopia Filminin Eleştirel Söylem Analizi	71
3.5.1.2 Makro Yapı.....	72
3.5.1.2.1. Filmin Tematik Yapısı	72
3.5.1.2.1.1. Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı.....	83
3.5.1.2.1.2. Karakter Tasarımları	88
3.5.1.3. Mikro Yapı	89
3.5.1.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı	89
3.5.1.3.2. Ses ve Müzik.....	92
3.5.1.3.3. Filmin Retoriği.....	93
3.5.2. Coco Filminin Eleştirel Söylem Analizi.....	94
3.5.2.1. Makro Yapı.....	95
3.5.2.1.1. Tematik Yapı	95
3.5.2.1.1.1. Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı.....	102
3.5.2.1.1.2. Karakter Tasarımları	103
3.5.2.2 Mikro Yapı	104
3.5.2.2.1 Sözdizimsel Sentaktik Yapı	104
3.5.2.2.2 Ses ve Müzik.....	107
3.5.2.2.3 Filmin Retoriği.....	107

3.5.3 Encanto Filminin Eleştirel Söylem Analizi.....	108
3.5.3.1 Makro Yapı.....	109
3.5.3.1.1 Tematik yapı	109
3.5.3.1.1.1 Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı.....	115
3.5.3.1.1.2 Karakter Tasarımları	116
3.5.3.2 Mikro Yapı	117
3.5.3.2.1 Sözdizimsel Sentaktik Yapı.....	117
3.5.2.2.2 Ses ve Müzik.....	119
3.5.2.2.3 Filmin Retoriği.....	120
SONUÇ	121
KAYNAKÇA.....	127

EKRAN ALINTISI LİSTESİ

Ekran Alıntısı 3.1. Judy başarısız olduğu parkurları azimli bir şekilde çalışarak geçmektedir. Kamera bu aşamaları art arda kesmelerle vererek bireyci ideolojinin getirdiği başarıyı perçinler.....	74
Ekran Alıntısı 3.2. Judy gururlu bir şekilde madalyasını alırken ailesi sevinç içinde onu izlemektedir. Kamera alt açıdan Judy'yi göstererek bireyci başarısını yüceltmektedir.	75
Ekran Alıntısı 3.3. Kamera kapitalist kent Zootoipa'nın farklı kesimlerini geniş açılarda göstermektedir. Kurguda art arda kesmeler yapılarak kapitalist yapının dinamikliği ve kurgunun dinamikliği özdeşleştirilir.	77
Ekran Alıntısı 3.4. Metroda bir tavşan yanına oturan kaplandan korkarak çocuğunu çekmektedir. Zootopia'da Kaotik bir ortam hakimdir. İnsanlar eylem yapmaktadır ve avlar ile avcılar birbirleriyle kavga etmektedirler.	81
Ekran Alıntısı 3.5. Müzede arka planda duran tablo	83
Ekran Alıntısı 3.6. Kapitalist düzen minyatür olarak tasvir edilmektedir. Kamera geniş açılar kullanarak kapitalist düzeni belirginleştirmektedir.	85
Ekran Alıntısı 3.7. Filmsel mekanlar gözetim altındadır.....	86
Ekran Alıntısı 3.8. Filmde genel olarak avcılarının gösterildiği mekanların tekinsizliği mizansen unsurlarıyla desteklenmektedir. Bu mekanlarda ışık kullanımı sınırlandırılmıştır ve renk paleti soluk renklerden seçilmiştir.	87
Ekran Alıntısı 3.9. Zootopia çöl, buz, orman, şehir gibi bölümlerden oluşan bir yapıdadır. İklimi ve bölünmüş yapısı Amerika'yı anımsatmaktadır. Kamera geniş açılardan Zootopia'yı tanıtırken seyirciye Zootopia ve ABD arasında bir çağrışım yaptırmaktadır.....	88
Ekran Alıntısı 3.10. Filmin proloğu papel picadolar üzerinden anlatılır.	96
Ekran Alıntısı 3.11. Büyükanne şarkı söyleyerek sokaktan geçen adamları kovduğu sırada evin içinden güçlü bir ışık verilir. Işık aile birliğinin gücünü vurgular.	97
Ekran Alıntısı 3. 12. Miguel kadraj içerisinde yalnız olarak konumlandırılır. Ailesi ile Miguel'in arasında müziğe dair şeyler konulur. Işık sınırlandırılarak olay anındaki kötücül durum belirginleştirilir.....	98

Ekran Alıntısı 3.13. Kurguda Miguelin bakışları ve ölüer dünyası art arda kesmelerle verilir. Kamera alt açıdan ölüer dünyasını gösterir ve yukarı doğru vinç hareketiyle dolly-in hareketini birleştirir. Bu bağlamda ölüer dünyası yüceltilerek sunulur..... 99

Ekran Alıntısı 3. 14. Mirabel'in bireyci tutumları aile içerisindeki konumunu yükseltmiştir. Mizansen çerçevesinde Mirabel kapının en önünde konumlandırılmıştır.
..... 116



TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1. Eleştirel Söylem Analizinin Tablo Bicimi	70
--	----



GİRİŞ

İdeoloji olgusu toplumsal, kültürel, psikolojik, felsefi ve ekonomik birçok bağlamla ilişkilendirilmektedir ve kapsamlı yapısı tanımlanmasını zorlaştırmıştır. Tanımına dair tam bir uzlaşma bulunmamasının sebebi ideolojinin temelinde karmaşık bir yapıda olan toplumun ve insanın olmasıdır. Bu birbirinden farklı ve karmaşık toplumsal yapı düşünürlerin farklı konumlanma noktalarından ideolojiyi tanımlamaya sevk etmiştir ve bu tanımlamalar arasında bir bütünlük bulunmamaktadır. Eagleton'a (Eagleton, 1996, s. 17) göre de içerisinde zengin anlamlar barındıran ideolojiye tek bir tanımlama yapmak gereksiz ve yararsız olacaktır.

İdeoloji insan iletişiminin bir parçası olarak hayatın her yerine nüfus etmektedir. Çoğu zaman görünmezdir ve soyutlanması mümkün değildir (Hunt ve diğerleri, 2015, s. 95-96). İnsan bir ideoloji içine doğar ve hayatı içine doğmuş olduğu ideoloji çerçevesinde anlamlandırır. Genel olarak anne ve baba ile başlayan daha sonra toplumsal ve kültürel verilerden gelen anlamlar bütünü insanların ideolojisini inşa eder. Aynı ideoloji gibi sanatta insanın toplumsal inşa süreci ile yakından ilgilidir.

Geçmişte epik anlatılarla insanlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışan egemenler günümüzde bu işlevi sanata ve medya aygıtlarına yüklemişlerdir. Bu çerçevede ideoloji, medya ve sanat, insan ve toplum çatısı altında bir araya gelmektedirler. Hayatın akışı içerisinde birtakım ideolojilere maruz kalan insan üretmiş olduğu sanatı bu ideolojiler çerçevesinde şekillendirmek durumunda kalır. Yani insanın sahip olduğu ideoloji yapmış olduğu sanata sirayet eder ve orada temsil edilir. Bu bağlamda sanat ve özelinde sinemada da ideolojilerin temsili kaçınılmaz olmuştur.

Bir Tirenin La Ciotat Garına Varışı (1896) adlı ilk sinema filminin gösterimi sırasında üzerlerine tren geldiğini gören bazı insanlar korkuya kapılarak gösterim yerinden

kaçmışlardır. Bu durum bir bağlamda sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana insanlar üzerinde etkili bir araç olacağının göstergesi olarak görülebilir. Sinemanın insanlar üzerindeki etkisini keşfeden egemen sınıflar kendi ideolojilerini dayatmak için sinemayı ideolojik bir aygıt olarak kullanmışlardır ve sinematografik imajlara ideolojik anlamlar yüklemişlerdir. Haz ve kaçış sineması olarak da adlandırılan konvansiyonel sinema ideoloji aktarımında önemli bir yere sahiptir. Gündelik hayatın stresinden kaçmaya çalışan insanlar (seyirciler) zihinsel olarak savunmasız oldukları boş zaman etkinliği olarak görülen kaçış filmlerini izlerken ideolojik olarak kuşatılmaktadırlar. Egemen sınıflar, bir başka deyişle ekonomik gücü elinde bulunduranlar istedikleri sistemi devam ettirmek amacıyla insanları sinema aracılığıyla manipüle etmektedirler. Bu duruma nörosinema alanında çalışmalar yapan Bertrand Russell'in (akt. Kılınçarslan, 2020, s. 147) "çocukların hayata ilişkin kavramları özgür iradeleriyle değil Hollywood filmleri izleyerek öğrendiğine" dair söyledikleri yerinde bir örnekleme olacaktır. Sinema bu bağlamda insanların ideolojik teamüllerini pekiştirmekte ve normalleştirmektedir.

Kültür endüstrisinin unsurlarından biri olan animasyon sineması da ideolojik aktarım konusunda önem arz etmektedir. Genel olarak çocuk filmleri olarak anılması, hafif anlatılar olarak görülmesi animasyon sinemasının ideolojik bir aktarım kaygısı içinde olmayacağını düşündürmektedir. Daha çok duygusal katılımı amaçlayan konvansiyonel sinema izleyicinin eleştirel düşünme süreçlerini bir kenara bırakmasını istemektedir. Bu bağlamda live-action sinemaya göre daha yüzeysel ve basit anlatılar olduğu düşünülen animasyon sineması karşısında seyirci, daha da savunmasız ve eleştirellikten uzak bir durumdadır. Bu nedenle izleyicinin animasyon sinemasının artalanında yatan ideolojik kodları görmesi daha da zorlaşmaktadır. Çalışmada animasyon sinemasının merkeze alınmasının temel motivasyonu budur.

Buradan yola çıkarak bu çalışma egemenlerin dayatmak istedikleri ideolojiyi iki bağlamda ele alacaktır. Bunlardan birincisi mevcut ekonomik ve toplumsal sistemin devamlılığıdır. Günümüz şartlarında mevcut ekonomik sistemin kapitalizm ve kapitalizmin röprodüksiyonu olan neoliberalizmin birleşimden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumsal davranışlarda bu ekonomik temelde yükselmektedir. Sistemin devamlılığı günümüzde metalaşmış olan insanın bu sisteme entegre olmasıyla başlamaktadır. Bu bağlamda bireyci, ben-merkezci ve rekabeti ön plana çıkaran, hızlı,

heteronormatif özneler oluşturulmak istenmektedir. Toplumun refahından ziyade sistemin devamlılığı egemenler için önem arz etmektedir. İktidarın olmayışı toplum için en kötü senaryo olarak gösterilmektedir. “Ya iktidar ya kaos” düşüncesi genel olarak konvansiyonel sinemanın düstur edindiği bir biçim olarak görülmektedir. Özne bireysel çabalarıyla sistemin devamlılığı ve iktidarın yerini korumak için elinden geleni yapmalıdır. Nitekim animasyon sinemasında da protagonist karakterler bu şekilde biçimlendirilmektedir. Ayrıca antagonist karakterler ailesiz, sisteme ayak uyduramayan, homoseksüel tavırlar içerisinde gösterilmektedir. Karakterlerin yanı sıra görsel üslubu oluşturan olay örgüsü, mekân seçimleri ve düzenlemeleri, sinematografik enstrümanlar olan kurgu, ses ve müzik, renk, ışık, kadraj ve çerçeveleme egemen ideolojiye hizmet edecek şekilde oluşturulmaktadır. Bunların dışında olay örgüsü içerisine yayılan aşk miti, arkadaşlık miti, kahramanlık miti gibi birtakım mitlerde düzenin devamı için önemli bir yer tutmaktadır. Campbell mitlerin işlevlerini sıralarken bunlardan birinin de ‘*belirli bir sosyal düzeni desteklemek ve geçerli kılmak*’ olduğunu belirtmektedir (Campbell & Moyers, 2013, s. 53). Bu bağlamda animasyon sinemasında bazı mitler mevcut sistemin devamlılığı için kullanılmakta ve verilmek istenen ideolojiyi pekiştirmektedir.

Diğer bağlam ise kültürel boyuttur. İdeoloji ve kültür birbirlerine eklemlenmişlerdir ve gündelik yaşamımızdaki davranışlarımızı ve normlarımızı belirlemektedirler (Kolker, 2009, sf.13). Bu bağlamda da karşımıza kültürel emperyalizm kavramı çıkmaktadır. Bütün dünyada tek bir kültürün hüküm sürmesi egemen kesimin işlerini kolaylaştıracaktır. Tek tip insanları yönetmek ve tahakküm altına almak iktidar sahipleri için daha kolay olacaktır. Kültürel emperyalizmin amacı da bu doğrultuda şekillenmektedir. Kültürel olarak egemenlerin istediği şekilde değişen insanların maddi ve manevi olarak sömürülmesi basitleşmektedir. Dorfman ve Matterlart’ın ‘*Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney*’ adlı kitabındaki şu çarpıcı örnek kültürel boyutta insanları manipüle etmenin ne kadar elzem olduğunu göstermektedir; ABD’nin Küba ve Vietnam’da yaptıkları savaş sırasında ‘*Yeşil bereliler devrimcileri kurşun yağmuruna tutarken, Disney de onları dergi yağmuruna tutar. Öldürmenin iki şekli vardır: makineli tüfekte ya da horoz şekeriyle*’ (Dorfman & Matterlart, 1977, s. 72). Bu minvalde insanlar üzerinde kültürel olarak tahakküm kurmak insanları ideolojik olarak da biçimlendirmek anlamına gelmektedir ve verili düzenin devamı için önem arz etmektedir.

Buraya kadar bahsettiklerimizden yola çıkarak bu çalışma animasyon sinemasında kullanılan ideolojik kodları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Amaç doğrultusunda çalışmanın evrenini Oscar’da ödül almış animasyon filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini amaçlı örnekleme bağlamında *Zootopia*, (2016)), *Coco* (2017), *Encanto* (2021) filmleri oluşturmaktadır. Niteliksel desenli bu çalışmada filmler çözümlenirken ideolojik film eleştirisi ve Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi kullanılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ KAVRAMI VE İDEOLOJİYE GENEL YAKLAŞIMLAR

1.1. İdeolojiye Genel Bir Bakış

İdeoloji kelimesi tarihte ilk kez Destutt de Tracy tarafından kullanılmıştır. Kavram Yunancadaki 'idea' (düşünce) ve 'logos' (bilgi) kelimelerinden türetilmiştir (Yılmaz, 2011, s. 7). Bir grup Fransız filozof tarafından ortaya atılan bu terim ortaya çıktığı dönemde 'doğru düşünce bilimi' anlamında kullanılmaktadır. Bu grup, insanların fikirlerini belirleme sürecinin incelenabilir olduğunu ileri sürmektedirler ve bu doğrultuda istenirse insanları doğru düşünmeye sevk edilebileceğini savunmaktadırlar (Mardin, 1992, s. 20). Tracy'nin de üyesi olduğu *Institut Nationale* adlı kuruluş etrafında bir araya gelen bu filozofların amacı metafiziksel birtakım tabuları yıkarak toplumu rasyonel bir temelde yeniden inşa etmektir. Bu bağlamda din ve gelenek gibi toplumu kuran unsurların karşısına akıl ve bilimi koymak istemişlerdir. Devrin imparatoru olan Napoleon başlangıçta iyi ilişkiler kurmasına rağmen daha sonra siyasi çıkarlarına ters düştikleri için bu filozofları küçültücü bir tavırla 'ideologlar' olarak adlandırmıştır (Duman, 2006, s. 165-164).

Görüldüğü üzere çıktığı dönemde olumlu bir anlam barındıran ve tek bir tanımı olan ideoloji kavramı tarihsel süreç içerisinde olumsuz çağrışımlarda yapan bir kavram olmuştur ve tek bir tanımı yapılamamıştır. Mclellan'ın deyişiyle "*sosyal bilimlerin en kaygan kavramı*" olan ideoloji kendi içinde tartışmalıdır ve birtakım anlaşmazlıklara yol açmıştır (Mcellan, 2005, s. 1). Farklı düşünürlerce farklı konumlanma noktalarından açıklanmaya çalışılması kavramın anlamı üzerindeki anlaşılma yapıyı ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda kavram üzerine düşünürlerin tanımlarından önce ideoloji kavramını taksonomik olarak ele alan düşüncelere göz atmak kavramın anlaşılması çerçevesinde yararlı olacaktır.

Eagleton (Eagleton, 1996) *İdeoloji* adlı eserinde ideolojinin bazı tanımlarını vererek ve birtakım düşünürlerin ideolojiye dair yaklaşımlarını epistemolojik bir çerçevede değerlendirdikten sonra ideolojiyi 6 farklı anlamda sadeleştirmiştir. Bu anlamları şöyle sıralayabiliriz;

- 1- İdeoloji toplumsal yaşam içindeki fikir inanç ve değerleri üreten maddi bir pratiktir. Bu ideolojinin en genel tanımı olarak görülebilir. Bu bağlamda kültür terimi ile yakından ilişkilidir ve kültürle çakışmaz, belirli bir çerçeveden kültür kavramına ışık tutar (1996, s. 55).
- 2- İdeoloji toplum içindeki önemli ve belirli bir grubun görüşünü simgeleyen inanç ve fikirler bütünü ve dünya görüşüdür. Eagleton burada toplum içindeki alelade herhangi bir grubun görüşlerinin ideoloji sayılmayacağını vurgular ve toplumun içindeki "önemli" bir grup söyleminin gerekliliğine işaret eder (1996, s. 55).
- 3- İdeolojinin ikinci sırada bahsedilen bu tür grupların çıkarlarını meşrulaştırmak ve desteklemek anlamında üçüncü bir anlamının olduğunu söylemektedir. Bu anlamıyla ideoloji bazı siyasi çıkarlar çerçevesinde bu gruplara yarar sağlaması anlamında kullanılmaktadır ve toplumsal iktidarın yeniden üretilmesi amacıyla iknaya yöneliktir (1996, s. 56).
- 4- Dördüncü olarak ideoloji üçüncü anlamdaki bu grupların çıkarlarının meşrulaştırılması anlamına egemen bir gücün egemen olan ideolojisini eklemler. Bu anlamıyla ideoloji egemenlerin düşüncelerini zorla değil rıza ile benimsetilmesini sağlar (1996, s. 57-56).
- 5- Eagleton dördüncü anlamı sadeleştirerek toplumda egemen olan bir yönetici grup veya sınıfın çıkarlarını yanlış ve aldatıcı bir biçimde iki yüzlülük ve çarpıtma yoluyla meşrulaştıran bir beşinci anlama vurgu yapar (1996, s. 57).
- 6- Son olarak Eagleton ideolojinin altıncı bir anlamı olabileceğine değinir. Bu anlam ideolojinin beşinci anlamdaki iki yüzlü ve aldatıcı yönünü yineler fakat bu yön egemen bir sınıfın çıkarlarından değil toplumun maddi çıkarlarından kaynaklanmaktadır. Bu anlama Mark'ın meta fetişizmini örnek gösterir (1996, s. 57).

Eagleton gibi ideolojiyi tartışırken tasnifleme yapan bir diğer düşünürde McLellan'dır. McLellan *İdeoloji* (McLellan, 2005) adlı çalışmasında kavramın karmaşık yapısını aşmak amacıyla kavramı belirli konumlanma noktalarından ele almaktadır. İdeolojiyi Marksist gelenek ve Aydınlanmacı gelenek olmak üzere iki farklı sabit konum üzerinden tartışmaktadır. McLellan'a göre aydınlanmacı gelenek hakikate ulaşmanın yolunu akıl ve gözleme başvurarak derin bir düşünme sürecine bağlamıştır (2005, s. 9). McLellan burada aydınlanmacı geleneğin hakikatin nesnel bir gerçeklik gibi gözlemlenebileceği söylemine vurgu yapmaktadır. Diğer sabit konumda duran Marksist gelenekte ise asıl olan gözlem değil hakikatin nasıl üretildiği konusudur (2005, s. 10).

Medya çerçevesinde ideolojik yaklaşımlar da bu çalışma açısından önem arz etmektedir. Şerife Çam *Medya Çalışmalarında İdeoloji* (Çam, 2008) isimli eserinde ideolojinin medya çalışmalarında kullanımı çerçevesinde bir tasnif yapmıştır. Çam medya bağlamında ideolojiyi “gerçeklik ve ideoloji; ekonomik ilişkiler ve ideoloji; seçkinler ve ideoloji; dil, özne ve ideoloji; hegemonya, iktidar ve ideoloji” olmak üzere kümelere ve “epistemolojik motifli ideoloji; belirlenim motifli ideoloji; araçsalcı motifli ideoloji; öznellik motifli ideoloji; hegemonik motifli ideoloji” olmak üzere motiflere ayırmıştır.

Epistemolojik ideoloji kavrayışı ideoloji ve hakikat arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. Bu kavrayışa göre ideoloji gerçeği bulanıklaştırarak gerçeğin görülmesini engellemektedir. İdeoloji gerçek ve gerçek olmayanın arasında bir perde konumundadır. Bu kavrayış gerçekliği sabit bir noktaya koyar ve gerçekliğin bu noktadan sapmış olduğu kısmını ideoloji olarak adlandırır (2008, s. 27-26).

Belirlenim motifli ideoloji ise ideolojiyi altyapı ve üst yapı ilişkisi içerisinden açıklamaya çalışmaktadır. Bu bağlamdaki ideoloji düşüncesi kaçınılmaz olarak altyapının yani toplumun ekonomik yapısının toplumun üstyapısı olan devlet, kültür, kurum gibi unsurları kaçınılmaz olarak biçimlendirdiğine ve belirlediğine işaret etmektedir (2008, s. 17).

Araçsalcı motifli ideoloji anlayışı toplumdaki seçkin gruplar ve ideoloji arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bu bağlamdaki ideoloji düşünceleri ideolojinin toplumdaki seçkin sınıfların toplumun üzerinde kurmuş olduğu tahakkümü ve bu seçkinlerin düşüncelerinin meşrulaştırılmasında ideolojinin nasıl yarar sağladığını irdelemektedir. Bu bağlamda

ideoloji ekonomik, siyasi veya askerî açıdan tahakküm sahibi olan azınlık seçkinlerin toplumun çoğunluğu konumunda olan ayrıcalıksız insanların üzerinde hakimiyet kurmaya yarayan bir araçtır. *“Bu çerçevede ideoloji kimin çıkarlarına hizmet ediyor? İdeoloji hangi amaçlar doğrultusunda kullanılıyor? Türündeki sorular etrafında tartışılmaktadır.”* (2008, s. 138-137).

Bir diğer motif olan öznellik motifli ideoloji anlayışına göre ideolojiyi üreten özneler değil özneleri üreten ideolojilerdir (2008, s. 16). Bu kavrayış yapısalcı dilbilim, semiyoloji, psikanaliz gibi alanlara yoğunlaşmakta özellikle dil üzerine durmakta ve gerçekliğin dil vasıtasıyla kurulduğunu varsaymaktadır. Dil vasıtasıyla kurula bu gerçeklik özneleri konumlandırmaktadır. Bu kavrayışa göre dilsel ve dil dışı gerçeklik birbirinden uzaklaşmaktadır. Dil dışı gerçeklik bütünüleyici bir konumda dururken dilsel gerçeklik ayrıcı bir konumda durmaktadır (2008, s. 137).

Hegemonik motifli ideoloji kavrayışı ise toplumsal yapı içerisinde bir kesimin toplumun geri kalanı üzerindeki baskınlığına işaret etmektedir. Toplum üzerindeki tahakküm ideolojik olarak kurulmaktadır. Tahakkümün devamlılığı toplumsal rızaya bağlıdır, hegemonya bu rızayı inşa etmektedir ve bu hususta hakimiyet ve önderlik ön plana çıkmaktadır. Bu anlayışa göre hegemonik niteliğin inşasında sadece hakimiyetin kazanılması yeterli olmamakla birlikte hakimiyetin sürdürülmesi de elzemdir (2008, s. 236).

İdeoloji birtakım işlevleri sayesinde zora gerek duymadan elit azınlığın fikirlerini çoğunluğa dayatmaktadır (Kazaz & Çoban, 2010, s. 195). İdeolojinin daha iyi anlaşılması bakımından bu işlevleri bilmekte yarar olacaktır. Bu işlevler şöyle sıralanabilir (Varol, 2016, s.125-130; Kazancı, 2002, s. 74-76; Kazaz & Çoban, 2010, s. 194,195);

Meşrulaştırma: İdeoloji haksızlık ve eşitsizlik gibi asimetric ilişkileri doğalmış gibi kabul etmemizi sağlamaktadır. Hukuksal sistemler ve uluslararası normlar toplumsal düzeni sağlamak amacıyla belirlenen kurallar ve yaptırımlarla bu meşrulaştırma sürecine yol göstermektedir. Egemen sınıf meşruiyetini ideoloji sayesinde kurmaktadır. Meşruiyet hukuk sistemi ve sosyal normlar aracılığıyla belirlenmektedir ve egemen sınıfa hizmet etmektedir. Bu süreç içerisinde haksızlıkların doğal olarak kabul edilmesi toplumun

düzenini korumak için kullanılan bir araçtır ve ideoloji buna bir meşruluk kazandırmaktadır.

Gizleme/Saklama: İdeoloji birtakım mistikleştirme ve mecaz gibi teknikler kullanarak asıl olanın gerçek doğasını değiştirerek dikkati başka yönlere çekmektedir Olayları gizemli bir şekilde sunması ideolojik düşünceyi güçlendirmektedir. Egemen ideoloji anlam kaydırmasını kullanarak belirli konuları göz ardı etmektedir ve bu kaydırmanın doğal olduğunu benimsetmektedir.

Birleştirme: İdeoloji insanları ülke, bayrak vb. ortak semboller aracılığıyla bir araya getirerek ortak bir amaca yönlendirmektedir. Bu bağlamda topluluk içerisinde bir kimlik oluşturarak biz duygusu yaratmaktadır. Propaganda bu bağlamda ele alınmaktadır ve ideolojik hedeflere ulaşmanın birincil yöntemidir.

Parçasallaşma/Bölme: Birleştirmenin tam tersi yoluyla da ideoloji işleyişini sürdürmektedir. Birleştirme yerine ayrıştırma yolunu izleyerek büyük bir ana sistem parçalarına ayrılmaktadır. Belirli bir görüşü benimseyen insanlar merkezi oluştururken ötekileştirilenler yabancı, hain, düşman gibi sıfatlara sokulmaktadır.

Şeyleştirme/Somutlaştırma: “İdeoloji birtakım durumları doğallaştırmaktadır. Geçici tarihsel durumları doğal ve kaçınılmaz olarak kabul etmektedir ve bunların sürekli devam edeceği fikrini yaygınlaştırmaktadır. Örneğin, kadınların erkeklere göre geride kalmasının tarihsel açıklamaları ve gerekçeleri günümüze taşınır ve kadının fiziksel eksiklikleri gibi doğal gerekçelerle eşitsizliğin meşrulaştırılması amaçlanır. Böylece toplumda bu inançlar yaygınlaşır ve kabul edilir hale getirilir.”

1.2. Karl Marx

İdeoloji kavramını ilk olarak her ne kadar Tracy ortaya atmış olsa da sosyal bilimlerde kavramla özdeşleşen ilk isim Karl Marx'tır. Marx düşünce ve bilincin oluşumu ekseninde odak noktasını insan psikolojisinden toplumsal dinamiklere kaydırmıştır (Sancar Üşür, 1997, s. 11). Marksist kuram içerisinde ideoloji maddi bir temelde yükselmektedir. Toplumun ekonomik yapısı ve iktidarla olan ilişkileri önem arz etmektedir. Ekonomik alt yapı iktidar ve toplumu birbirine eklemektedir ve Marx'ın ideoloji çözümlemesi bu

bağlamda temellenmektedir (Yıldırım, 2018, s. 47). Marx'a göre toplumsal pratikleri üreten yine insanın kendisidir ve insanın toplumsal bilinci maddi koşullar çerçevesinde belirlenmektedir (Medin, 2018, s. 31).

Engels ile yazmış olduğu *Alman İdeolojisi* (Marx & Engels, 2003) isimli yapıtta ideolojiye iki farklı tanımlama yapmıştır. Bunlardan birincisi ideolojinin yanlış, yanılsamalı bir bilinç olduğudur. Marx yanlış bilinç kavramını hiç kullanmasa da (Mcellan, 2005, s. 20) yapmış olduğu *camera obscura* benzetmesi yanlış bilinç kavramına işaret etmektedir. Marx bu bağlamda ideolojiyi şöyle ifade eder;

“Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelerin gözüne ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir” (Marx & Engels, 2003, s. 24).

Marx bu benzetmeyi yaparken vurgulamak istediği şey gerçekliğin yanılsamalı, çarpık bir şekilde bilinçte oluşmasıdır. Bu yanılsama ekonomik ilişkiler çerçevesinde sermayenin emeği kontrol etmesini, emeği oraya koyanların yani ezilen kesimin itaat etmesini mümkün kılmaktadır. Bu durumu her gün yeniden üreten mekanizma ideolojinin kendisidir (Bluhm, 2014, s. 11,12). İdeoloji maddi gerçekliğin tersi konumundadır. İdeoloji emekçinin çıkarlarının görünümünü baş aşağı çevirerek gerçeği bulanıklaştırmaktadır. Ezilen kesim bu bağlamda kendi çıkarlarını asıl olanın karşısı gibi görmektedir (Barrett, 2004, s. 14). Burjuva ideolojisi toplum üzerinde tahakküm kurarak proletaryayı yanlış bilinç durumuna sokmaktadır. İnsanların toplum içerisindeki konumlarını biyoloji ya da psikoloji değil insanların kendileri belirlemektedir ve ideoloji insanların bilinçlerini sosyoekonomik bağlamda inşa edilmektedir (Fiske, 2003, s. 221). Marx'a göre ideoloji maddi şartların yansımından ziyade bu şartların yanlış bilgisine işaret etmektedir (Sancar Üşür, 1997, s. 12).

Alman İdeolojisindeki bir diğer ideoloji tanımı ise egemen ideolojidir. Marx egemen ideolojiyi şöyle tanımlamıştır;

“Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikri ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; yani, onun egemenliğinin düşünceleridir. Egemen sınıfı meydana getiren bireyler, başka şeylerin yanı sıra bilince de sahiptirler; dolayısıyla da düşünürler. Bu nedenle, onlar bir sınıf olarak egemen durumda buldukları ve tarihsel bir dönemin tüm kapsamını belirledikleri ölçüde, açıktır ki bunu her alanda yaparlar. Yani, başka şeylerin yanı sıra düşünürler olarak, düşünce üreticileri olarak da onlar egemen olurlar, kendi çağlarının düşünce üretimini ve bu düşüncelerin yayılmasını düzenlerler. Yani açıktır ki, onların düşünceleri, dönemin egemen düşünceleridir. Örneğin, kraliyetin, aristokrasinin ve burjuvazinin birbirleriyle egemenlik mücadelesi verdiği, dolayısıyla egemenliğin bölünmüş olduğu bir devirdeki bir ülkede, kuvvetler ayrılığı öğretisi, egemen düşünce haline gelir ve "ölümsüz bir yasa" olarak ifade edilir” (Marx & Engels, 2013, s. 52).

Sancar Üşür'e göre bu pasaj egemen sınıfın düşüncelerinin egemen sınıfın çıkarlarıyla aynı doğrultuda olduğuna işaret etmektedir. Maddi üretim güçlerini elinde bulunduran egemen sınıflar zihinsel kontrol araçlarını da ellerinde bulundurmaktadır. Bu bağlamda ekonomik gücü elinde bulunduran egemen sınıf ideolojik aygıtları da şekillendirmekte ve kontrol etmektedir ve egemen sınıfın düşünceleri toplum üzerinde ideolojik olarak hakimiyet kurmaktadır (1997, s. 14). Egemen iktidar kendisini temsil eden değerleri benimseterek bu değerleri normalleştirerek karşıtı olan düşünce ve inançları ötekileştirerek toplumsal gerçekliği kendi çıkarlarına uygun bir şekilde meşrulaştırmaktadır (Eagleton, 1996, s. 23). Bu tanımlama yanlış bilinç tanımlamasıyla birbirini tamamlamaktadır. Egemen sınıfın maddi ve fikri olarak avantajlı bir konumda olması toplum üzerinde tahakküm kurmasına olanak sağlamaktadır. Egemen sınıfın fikirlerinin normalleşmesi toplumun bu fikirleri yanlısamalı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Egemen sınıf kendi ideolojisini gerçekmiş gibi göstermektedir ve gerçeği kendi ideolojisine göre şekillendirmektedir (Eastondan akt. Varol, 2016, s. 111). Sonuç olarak egemen sınıf toplumda yanlış bir bilinç oluşturmaktadır.

Marx'ın ideolojiye dair bir diğer yaklaşımı altyapı-üstyapı çerçevesinde gelişmektedir. *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* adlı yapıtında insanlar metalleri üretirken zorunlu

olarak birbirleri arasında bir ilişki olduğundan bahsetmektedir. Alt yapı olarak adlandırılan bu ilişki süreci toplumun ekonomik yapısını ve toplumsal bilinci inşa ederken siyasal üst yapının da temelini atmaktadır (Marx, 1979, s. 25). İnsanlar toplumsal üretimde belirli ilişkilere girmektedirler. Üretim ilişkileri toplumun ekonomik yapısını oluşturmaktadır. Yasal ve siyasal üstyapı bu ekonomik temel üzerinde yükselmektedir. Maddi yaşam koşulları toplumsal siyasal ve entelektüel yaşamı etkilemektedir. (Çelik, 2005, s. 141) Burada üstyapı ideolojiye karşılık gelmektedir.

Son olarak Marksist kuram içerisinde ideolojiyle birlikte anılan kavram meta fetişizmdir. Meta fetişizmi kabaca insanın kendi üretimine ve emeğine yabancılaşmasıdır. Marx meta fetişizmi kavramı ile kapitalist düzende insanların birbirleri arasındaki ilişkinin insanların metalarla olan etkileşimi tarafından yönlendirildiğini dile getirmektedir (Eagleton, 1996, s. 126). Meta fetişizmi metanın gizemine işaret etmektedir. Metaların kendisi değil değişim değeri insanlar arasında bir ilişki kurulmasına sebebiyet vermektedir. Bu minvalde toplumdaki bireyler arasındaki ilişkiler doğrudan bir ilişki düzeyinde değildir ve metalar dolayısıyla gerçekleşmektedir. İnsanlar metaların fayda sağlamasından ziyade değişim değerini ön planda tutmaktadırlar (Marx, 1986, s. 78). Bu durum bir takım ideolojik sonuçları doğurmaktadır. İnsanların ortaya koymuş olduğu emeği görünmez kılarken insanların metaların peşinden sürüklenmesine sebebiyet vermektedir. Toplumun gerçek işleyiş dinamikleri ve emeğin gerçek değeri mistifize edilerek metalar ön plana çıkmaktadır. Toplumu bütün bir şekilde düşünmek olanaksızlaşmıştır. Bireylerin emeği atomize edilerek parçalanmıştır ve emek metalara dönüşerek soyut bir değer olmuştur. Meta fetişizmi toplumsal yapıları ve toplumsal ilişkileri insanların kontrolünden çıkartarak cansız varlıkların yani metaların kontrolüne geçmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda toplum insanlar tarafından inşa edilen bir olgu olmaktan çıkarak insanların toplumu değiştirebilme düşüncesi ortadan kalkmış olmaktadır (1996, s. 127).

1.3. Antonio Gramsci

Marksist geleneğin devam ettiricilerinden biri olan İtalyan düşünür Antonio Gramsci Marksist geleneği devam ettirmesine karşın Marx'ın çalışmalarının eksik kaldığını düşündüğü yönlerini açıklamaktadır. Gramsci toplumsal bir çözümleme yapma gayretindedir. Bu çözümlemeyi yaparken “hegemonya, tarihsel blok, sivil toplum, alt

yapı üst yapı, organik aydınlar, rıza” gibi anahtar kavramları kullanmaktadır (Gramsci, 1986).

Gramsci’ye göre Marx toplumun sadece ekonomik pratiklerini göz önünde bulundurmaktadır. Siyaset ve kültür alanlarını yeterince irdelememiştir. Bu bağlamda Gramsci Marx’tan farklı olarak devrimci dönüşümün gerçekleştirilmesinde siyasetin ve kültürün etkisinin göz ardı edilemeyeceğini savunmaktadır. Sınıflı toplumlarda egemen sınıfın tahakkümü sadece ekonomik altyapı üzerinde değil politik ve kültürel alanlarda da güçlendirilmektedir. Devlet düşünce üreten kuruluşlar ve organik aydınlar vasıtasıyla tüm sivil alanı kuşatmaktadır. Devlet egemen sınıfın tahakkümünü sağlamak için bir araç konumundadır (Yaylagül, 2014, s. 108,109).

Gramsci kapitalist devletin iktidarının sadece zora dayalı olmadığına dikkat çekmektedir. Gramsci bu zoru görünmez ve gereksiz kılacak bir iktidar olduğunu vurgulamaktadır. Bu şekildeki bir iktidar ancak ideoloji vasıtasıyla mümkün olabilmektedir. İdeolojiye dair bu düşüncesini de hegemonya kavramıyla somutlaştırmaktadır (Sancar Üşür, 1997, s. 28). Toplumdaki egemen sınıf kendi düşünce ve değerlerini toplumun geneline yayarak ideolojik bir hegemonya inşa etmektedir. Bu durum toplumun egemen sınıfın ideolojisini benimseyerek egemen sınıfının çıkarlarını kendi çıkarları gibi görmesine sebep olmaktadır ve egemen sınıfın toplum üzerindeki tahakkümünü olanaklı kılmaktadır (Gramsci’den akt. Yıldırım, 2018, s. 49).

Gramsci anahtar kavramı olan hegemonyaya yeni anlamlar yüklemiştir. Hegemonya kültür iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilgidir. Toplumsal çözümler yaparken odak noktası elit azınlığın çoğunluğu nasıl zor kullanmadan kontrol edebildiği ve çoğunluğun bu hakimiyeti nasıl kabul ettiği. Gramsci bu soruların cevabını hegemonya kavramında bulmuştur. Bu bağlamda hegemonya kavramı kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran elit bir azınlığın ideolojik ve kültürel kontrolüne işaret etmektedir. Bu doğrultuda egemen kesimler topluma ideolojik olarak nüfuz eder ve hâkim sınıfın çıkarlarını destekleyen ahlaki kuralları ve değerler sistemini topluma yayarak mevcut düzeni egemen kılar. Kabaca ifade edilecek olursa hegemonya kavramı topluma tahakküm kuran elit kesimin görüşünü tanımlar ve ideolojik kontrol mekanizmaları aracılığıyla günlük yaşamın içerisine dağılır (Yaylagül, 2014, s. 109,110).

Gramsci hegemonyanın kurulmasında rızanın önemine değinmektedir. Hegemonya, elit kesimin ezilen toplum üzerindeki etkisini ve bireyleri bu kesimin iktidarına rıza ile bağlayan bir yapıdır. Devlet ve ekonomik yapı arasında bir köprü görevi gören medya aygıtları, aile, din gibi kurumlar hegemonyanın başat unsurları konumundadır. Ordu gibi baskı aygıtları devletin meşru şiddetini kullanabilmesine işaret ederken hegemonik aygıtlar toplumun genel rızasını kazanma üzerine çalışmaktadır (Eagleton, 1996, s. 164). Okul, kilise (din), medya gibi hegemonik aygıtlar aracılığıyla egemen sınıf kendi düşünce biçimi ve ahlak yapısını topluma yaymaktadır. Düşünce yapısı bu bağlamda şekillenmiş olan insanlar toplumsal bir durum karşısında olaylara egemen sınıfın ideolojisi çerçevesinde yaklaşmaktadırlar. Çünkü egemen sınıfın bakış açısı insanlar arasında doğal ve sağ duyu olarak görülmektedir. Olaylara bu şekilde bakmayanlar ise sapkın olarak değerlendirilir (Yaylagül, 2014, s. 111).

Fiske Gramsci'nin hegemonyanın sürdürülmesinde direnç ve istikrarsızlık kavramlarına yapmış olduğu vurguya değinmektedir. Hegemonya katı ve zorunlu bir şekilde işlemelidir. Egemen ideoloji toplumsal düzeni korumaya çalışırken ve toplumun rızasını kazanmaya çalışırken sürekli olarak bir dirençle karşılaşmaktadır. Bu dirençler bazen kırılabilir da tam olarak ortadan kalkmamaktadırlar. Bu bağlamda hegemonik düzen ve kazanılmış olan rıza kaçınılmaz olarak istikrarsız bir konumda bulunmaktadır. Bu nedenle hegemonya sürekli olarak yeniden kazanılmalıdır (Fiske, 2003, s. 225).

Gramsci devlet anlayışı bakımından Marx'tan farklılaşmaktadır. Ekonomik alt yapı önem arz etse de farklı düşünce tarzlarının öne çıktığı, rızanın yeniden üretildiği özgül bir üst yapı bulunmaktadır. Bu doğrultuda Gramsci "politik toplum ve "sivil toplum" terimlerini kullanmaktadır. Politik toplum sınıfsal egemenliğin yeniden üretiminde zor ve tahakküm ile ilişkilendirilirken sivil toplum ikna, rıza ve hegemonya nitelikleriyle ilişkilendirilmektedir (akt. Ahıska, 2021, s.72,73). Gramsci 'ye göre kapitalist düzen içerisinde sivil toplum önemli bir güç haline gelmiştir ve bu doğrultuda 'toplumsal düzenin sağduyusu haline gelmiş' bir iktidara karşı mücadele edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Eagleton, 1996, s.165). Bu diyalektik kapitalist devlette sistemin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır ve bu durum hegemonya ve ideoloji ile ilgilidir.

Gramsci geleneksel aydınlar ve organik aydınlar olmak üzere toplum içerisinde var olan iki aydın sınıftan söz etmektedir ve bu aydınlar toplumsal sınıf içerisinde bağımsız değillerdir. Aydınlar ideoloji oluşturma açısından önemli bir konumdadırlar. Geleneksel aydın sınıfı içerisinde tanımlanan ‘‘filozof, yazar, din adamı’’ gibi aydınlar yanlış bir yargı içerisinde kendilerini toplumsal sınıftan bağımsız bir konumda görmektedirler. Geleneksel aydınların karşısında konumlandırılan organik aydın sınıfı ise bizzat toplumla, egemen ideoloji ile yakın bir ilişki içerisinde (akt. Ahıska, 2021, s.75).

Gramsci egemen sınıfın ideolojisinin topluma yayılmasında organik aydınların önemli bir rolü olduğunu dile getirmektedir. Organik aydınlar zihinsel bir emek gerektiren alanlarda faaliyet göstererek hâkim elit kesimin fikir ve ideolojisini günlük dil aracılığıyla topluma aktarmaktadırlar. Bu doğrultuda işçi sınıfında sınıf bilincinin oluşmasını engellemektedirler ve burjuva sınıfının çıkarlarını yansıtan muhafazakâr görüşleri yaygınlaştırırlar. Bu bağlamda egemen sınıfın ideolojisi toplum tarafından benimsenmektedir ve egemen sınıfın ahlaki değerleri topluma mal edilmektedir (Yaylagül, 2014, s. 110).

1.4. Louis Althusser

Egemen ideoloji tezi içerisinde anılan düşünürlerden bir diğeri Fransız düşünür Louis Althusser'dir. Althusser'e göre ideoloji toplumsal yaşamı her an otomatik olarak etkileyen bir yapıdır. Toplumsal pratik ile iç içe olan bir kavramdır ve tüm toplumsal varoluşun biçimlerine yayılmaktadır. Althusser ideolojiyi ‘‘ideolojinin tarihi yoktur, ideoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkileri temsil eder, ideoloji bireyleri özne olarak çağırır’’ olmak üzere üç ana tez üzerinden ele almaktadır. Althusser'in ideolojiyle ilgili ara tezi ise ‘‘İdeolojinin varoluşu maddidir’’ şeklinde formüle edilmiştir ve insanları farklı düşünce ve özgün saptamalara yönlendirebileceği bir tezdır. Althusser, ideolojiye büyük bir önem vermiş ve bu tezlerin düzeltilebilir olduğunu belirtmiştir. Ona göre, ideoloji toplumsal formasyonla birlikte var olan önemli bir yapı ve güç durumundadır (Kazancı, 2002, s. 57). Althusser toplumsal sistemin oluşumunda ekonomik, siyasi/politik ve ideolojik olmak üzere üç ana öge olduğuna dikkat çekmektedir. Bu ögelerin birbirleriyle ve ideolojiyle olan bağlantıları önem arz etmektedir. (Kazancı, 2003, s. 41).

İdeoloji bireyin kendi dünyasıyla arasında var olan ilişkiyi ifade etmektedir ve gerçeklikle imgesel bir ilişki kurmaktadır. İdeoloji bireylerin gerçeklikle olan ilişkilerini çeşitli yollar vasıtasıyla şekillendirmektedir. Bu bağlamda ideoloji “hem hayali hem de gerçektir.” İdeoloji tarihsel bir evrimden ziyade belirli toplumsal koşullarla ilişki içerisindedir. İdeoloji toplumsal formasyonlar, sınıf mücadelesi ve diğer tarihsel değişkenlerle ilişkilidir ve kavramın tarihi kendine özgü değildir. Bu bağlamda da “ideolojinin tarihi yoktur.” İdeoloji özne kavramı üzerinden kurulmaktadır. İdeoloji insanları özne olarak konumlandırmaktadır ve özneler için geçerli olmaktadır. Bu bağlamda da “ideoloji insanları özne olarak çağırılmaktadır” (Kazancı, 2006, s. 10).

Althusser gelişmiş kapitalist sistemler içerisinde ideoloji ve iktidar arasındaki bağı ortaya çıkarmaya yönelmektedir. Açık bir zora başvurmeyen yönetme süreçlerinin bilgisini açığa çıkarmaktadır. Althusser’e göre ideoloji toplumsal bütünlüğü yeniden üreten bir işlevi yerine getirmektedir. Toplumsal sistemin yeniden üretilmesi siyasal ve ekonomik iktidarın bir ikna süreci çerçevesinde temellenmektedir. Marx ve Gramsci’den farklı olarak Althusser toplumsal sistemin bütünlüğünü altyapı ve üst yapı çerçevesinde değil ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerin birbirleri arasındaki göreceli özerklik ve ideolojinin toplumsal sistemi yeniden üretmesindeki işlevi çerçevesinde kuramsallaştırmaktadır. Toplumsal nesnelliğin bir düzeyi olarak ideolojinin göreceli özerkliği ideolojinin, kendi içinde özgün belirlenme mekanizmalarına sahip olmasına işaret etmektedir. İdeoloji toplumsal yapıdan bağımsız olarak kendi içerisinde işleyen bir mekanizmadır ve ideoloji bu bağlamda tanımlanmalıdır. İdeoloji kapitalist bir sistem içerisinde üretim araçlarını ve üretim güçlerini yani emek gücünü sisteme uyarlamaktadır. Bu bağlamda ideoloji kapitalist sistem içerisinde ekonomik ve politik süreçlerle doğrudan ilişkili olmamaktadır. Emek gücünün sisteme adapte edilmesi süreci ideolojik kurumlar ve aygıtlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Ekonomik, politik ve ideolojik düzeyler birbirlerine indirgenemezler. Ekonomik olgular kendilerini ideolojik ve politik düzeyde doğrudan değil, dolaylı veya sembolik bir biçimde temsil etmektedirler. Sonuç olarak ideolojik, politik ve ekonomik olgular birbirlerinden farklı bir işleve sahiptirler (Sancar Üşür, 1997, s. 42,41).

Althusser'e göre insanlar özerk bireyler değildirler. İnsanlar toplumsal rollerin taşıyıcısı olarak deterministik bir yapıdadırlar. Althusser ideolojik olanın yanlış ya da doğru

olmasından ziyade ideolojinin toplumsal düzeydeki işlevine odaklanmaktadır. İdeoloji insanları özgür ve özerk özneler olduğuna inandırmak üzere işlevini yerine getirmektedir. İdeoloji sayesinde özne olarak konumlandırılan insanlar hem bağımsız bir bireyi ifade ederken hem de üst bir otoriteye boyun eğen ve bu minvalde özgürlükten yoksun, doğal bir varlığı temsil etmektedirler (Çakmak Kılıçarslan, 2008, s. 100,101).

Althusser'e göre ideoloji toplum içerisindeki bireyleri özneler olarak çağırılmaktadır. Özneler bu çağrıya yanıt vererek bir takım toplumsal ilişkiler içerisinde konumlanmaktadır. İletişim araçları ve semboller ideolojik yapıları ve toplumsal normları ileterek ideolojik özneleri var etmektedir. İdeolojinin işleyiş mekanizması bu şekilde öznelerin algılarını ve toplumsal konumlarını şekillendirmektedir (Fiske, 2003, s. 223,224). Özneler ideolojinin temel kategorisi konumundadır ve ideoloji özne aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. İdeoloji bireyleri "çağırarak" özne konumuna getirmektedir. Çağırma vasıtasıyla eylemsiz özneler söylemle karşılaşmaktadırlar ve ideolojik bir ortamda çağırma özneleri belirli bir konuma yerleştirilerek somutlaştırmaktadır. Sürekli ideolojik olarak çağırılan özneler, özne olmanın üstlerine yüklemiş olduğu sınırlar içerisinde kendilerinden talep edilen toplumsal role göre hareket etmektedirler. (Kazancı, 2002, s. 60,61). Özne olmuş bireyler devlet aygıtının kontrolü altına girerek evrensel tanıma ve mutlak devlet otoritesine sarılmaktadırlar. Sapkın özneler dışında kalan çoğu özneler kendiliğinden ideolojik olarak hareket etmektedirler. Özneler ideoloji tarafından biçimlendirilmiş pratiklere katılarak mevcut durumu kabul etmektedirler. Özneler otoriteye ve güce olan bağlılıklarını tamamlamak için "özgürce" otoriteye boyun eğmektedirler. Bu minvalde bireylerin özne olarak konumlandırılması otoriteye olan bağlılıklarının sürekliliğini amaçlamaktadır (Althusser, 2002, s. 71,72).

İdeoloji bireylere ideolojik aygıtlar tarafından aktarılmaktadır. Althusser Marksist geleneğin devam ettiricilerinden biri olarak ideolojik aygıtlarla ilgili tahlilini yapmadan önce Marksist kuramın devlet anlayışına değinmektedir. Marksist anlayışta devlet aygıtı "*hapishane, ordu, polis, hükümet, yönetim, mahkemeler,*" gibi aygıtların bütünü durumundadır. Althusser bu devlet aygıtlarına devletin baskı aygıtları niteliğini vermektedir ve bu aygıtlar devletin zor kullandığına işaret etmektedir (Althusser, 2002, s. 33). Marksist geleneğe ek olarak baskı aygıtlarının yanında ideolojik aygıtların

varlığından da söz etmektedir. DİA (devletin ideolojik aygıtları) olarak kısalttığı aygıtları şöyle sıralamaktadır (Althusser, 2002, s. 33,34);

- *“Dini DİA (değişik Kiliseler sistemi)*
- *Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet "okullar"ı sistemi)*
- *Aile DİA'sı*
- *-Hukukî DİA*
- *Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)*
- *Sendikal DİA*
- *Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.)*
- *Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)”*

DİA'lar insanların toplumsal pratiklerini egemen sınıfın ideolojisine göre var etmektedirler. Bu kurumlar vasıtasıyla insanlara ne oldukları öğretilmektedir ve belirli bir rolün gerektirdiği pratikleri insanların yapmasını beklemektedir. Bu bağlamda ideolojik pratikler olmadan sınıflı toplumlar kendilerini tekrar üretememektedirler. İdeoloji bu yeniden üretilen sınıflı toplumdaki sömürü ilişkilerini mistifize etmektedir (Yaylagül, 2014, s. 117). Althusser'e göre egemen ideoloji toplumun tüm katmalarını sarmaktadır ve bu bağlamda toplumun mücadele olanağı yok olmaktadır (Kazancı, 2002, s. 72). Althusser, ideolojinin emek-gücünün yeniden üretimi sırasında bireylerin benliğine kazındığını ve iktidarın ideolojiyi maddi yaşama taşıyan kurumlara ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. DİA'lar egemen ideolojinin var olabilmesi için hâkim sınıfların ideolojisiyle birleştirilmiş kurumlar sistemidir ve yeniden üretimin sağlanmasında rol oynamaktadırlar, bireylerin hâkim üretim ilişkilerini kabul etmelerini sağlarlar ve egemen ideolojinin taşıyıcısı öznelerin yeniden üretilmesini şart koşmaktadırlar (Çoban, 2006, s. 91).

1.5. Söylem ve Anlam Olarak İdeoloji: Stuart Hall ve Michel Foucault

Egemen ideoloji görüşü her ne kadar Marx, Althusser ve Gramsci çerçevesinde anılsa da Foucault'un ideolojinin söyleme dönüşüğüne dair görüşleri ve Hall'un ideoloji ve anlam arasında yapmış olduğu diyalektik bu tez açısından önem arz etmektedir ve bunlara kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Foucault söylem üzerine odaklanan bir yaklaşımı benimsemektedir. Foucault ideoloji kavramının gerçekliğin karşısına koyulduğu için her zaman başka bir gerçeğin var olduğunu ima ettiğini, ideolojinin sadece bir öznenin düzenini ifade eden bir şey olduğunu, ideolojinin maddi ve ekonomik faktörlerce belirlenmesi ve ikincil bir konumda olması sebebiyle ideoloji teriminin kullanımını sakıncalı görmektedir ve bunun yerine daha bütüncül olan söylem kavramını kullanmaktadır (Barrett, 2004, s. 172). Söylem yaklaşımı dilin anlam yaratma ve düzenleme gibi işlevleri aracılığıyla bireyleri sarmalayarak bireylerin üretken ve itaatkâr bedenler haline geldiğini açığa çıkartmayı amaçlamaktadır. Toplumsal kurumların nasıl örgütlendiğini, bilgi üretimiyle ilişkisini, iktidarın nasıl şekillendirdiği disiplin stratejilerini ve söylemin nasıl işlediği özelliklerini incelemektedir. Yani, Foucault, toplumdaki kurumların yapısını ve işleyişini, bilginin nasıl üretildiğini, iktidarın nasıl etkili olduğunu ve söylemin nasıl belirli kalıplara göre işlediğini araştırmaktadır. Foucault'a göre özneler söylem içerisinde oluşmaktadır ve bilgiyle iktidarın oluşumu öznenin oluşumuyla paralel bir doğrultuda hareket etmektedir. Foucault Marksist kuramlardan ayrılarak toplumsal düzeni açıklamaya yönelik alternatif bir yaklaşım sunmaktadır (Sancar Üşür, 1997, s. 94,95). Bu bağlamda Marksist kuram toplumsal düzeni açıklarken ideoloji kavramına odaklanırken Foucault'nun kuramında ideolojinin yerini söylem almaktadır.

Foucault'ya göre söylemler kurumsallaşmış üretim alanlarına yayılmaktadır ve bu söylemler insanlara dayatılarak bireylerin özne konumlarını üretmektedirler. Egemen söylemler öznelerin söylemsel imkanlarına dayanarak kendi rasyonalitelerini dayatmaktadır. Foucault ideolojiyle söylemi birbirlerine karşıt olarak konumlandırmasına rağmen topluma dair materyalist bir inceleme sunarak ideoloji teorisiyle uyum göstermektedir (Purvis & Hunt, 2014, s. 24-28).

Stuart Hall'e göre ideoloji, toplumsal "hayatın bir yönünü anlamak, yorumlamak ve anlamlandırmak" için kullanılan bir çerçeveye işaret etmektedir. İdeolojiler, farklı görüntüler, kavramlar ve öncüllerin birleşmesiyle oluşmaktadırlar. Yani, izole ve tek başına anlam ifade etmeyen kavramlar, ideolojik bağlamda bir araya gelerek anlamlı bir dizi oluşturmaktadırlar. İdeolojik ifadeler bireyler tarafından dile getirilir, ancak bu ifadeler bireylerin kişisel bilincinden veya niyetinden bağımsız bir konumdadırlar. Düşüncelerimizi ve niyetlerimizi ideoloji içinde formüle edilmektedir. Yani, ideolojik

düşünceler toplumsal çerçeveler içinde şekillenen ve bireylerin düşünce ve davranışlarını etkileyen bir yapıya sahiptirler. İdeolojiler, bireyler ve topluluklar için kimlik ve bilgi pozisyonları oluşturarak işlev görmektedirler. Bu pozisyonlar, ideolojik doğruları sanki onları dile getiren kişilerin gerçek yazarlarıymış gibi ifade etmemizi sağlamaktadırlar. İdeolojiler bizi belirli bir kimlik ve bilgi perspektifi içinde konumlandırır ve bu perspektif üzerinden düşünmemizi ve konuşmamızı olanak vermektedirler. Bu bağlamda ideoloji, toplumsal düşünce ve anlam oluşturmanın bir aracı konumundadır ve bireylerin düşüncelerini ve davranışlarını etkileyen bir güce sahiptirler (Larrain, 1996, s. 48).

Hall Althusserin izinden giderek ideoloji çerçevesinde medyaya ayrı bir rol atfetmektedir. Hall'e göre medya gerçeği inşa ederken bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden söylemleri yeniden üretmektedir. Medyanın anlam üretme süreci bağımsız olarak algılanmasına karşın medya haberleri hükümet, kurumlar vb. gibi kaynaklardan alarak olayları tanımlamaktadır. Bu kaynakların görüşlerini benimseyerek toplumda uzlaşma bakış açısını güçlendirmektedir (Yaylagül, 2014, s. 129,130). Medya toplumsal anlamın üretiminde etkili olan ideolojik bir alan konumundadır. İdeolojik alan ekonomik, toplumsal, siyasal ve teknolojik ilişkilerle birlikte biçimlenmektedir. İdeolojik alan olarak medya diğer pratiklerle ve seviyelerle özgül bir şekilde ilişki içerisindedir ve birtakım etkilere sahiptir (Hall, 2014, s. 91).

1.6. Egemen İdeoloji Olarak Neo-liberalizm

Neo-liberalizme değinmeden önce kapitalizm, liberalizm ve küreselleşme gibi olguların bilinmesi neo-liberalizmin daha iyi anlaşılması açısından önem arz etmektedir ve bu bağlamda bu kavramlara ve ideolojik boyutlarına değinmek yerinde olacaktır.

Kapitalizm batı dünyasında feodalizmin yıkılmasından sonra egemen olan bir ekonomik sistem konumundadır. Kapitalist sistemde insanların toprak maden fabrikalar gibi sahip oldukları üretim araçları özel mülkiyete tabiidirler. İşçiler emek hizmetlerini sermaye sahiplerine satarak geçimlerini sürdürmektedirler ve işçi sınıfları sermaye sahiplerine bağımlıdırlar (Rand, 2005, s. 167). Sermaye kapitalizmin temelini oluşturan önemli bir faktördür. Sermaye sahipleri sermayeyi kullanarak üretim sürecini kontrol etmektedirler. Burada temel olan kar elde etmektedir.

İktisadi yönü bir yana bu çalışma açısından kapitalizmin sosyokültürel yönü daha çok önem arz etmektedir. Bu bağlamda Max Weber *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu* (Weber, 1999) adlı kitabında kapitalizme ilişkin önemli sosyolojik tahliller yapmaktadır. Weber Protestan ahlakın kapitalizmin ortaya çıkmasına ve kapitalizmin gelişimine olan etkisini irdelemektedir. Protestan ahlakı dini birtakım dogmaların insanlar üzerinde uyandırdığı psikolojik güdülerle hareket ettiği bir yaşam biçimini benimsemeyi ifade etmektedir. Bu ahlak anlayışı çalışkanlık tasarruf disiplin gibi değerlere önem vermektedir. Protestan ahlakına sahip bireyler geleneksel ekonomik zihniyetten koparak kar peşinde koşan kişiler haline dönüşmektedirler. Mesleklerini en iyi şekilde yerine getirmeyi dini bir görev olarak görmektedirler. Bu durum bilimsel bilginin sanayi üretiminde teknik olarak kullanılmasına imkân veren bir bakış açısı geliştirmektedir. Kar odaklı çalışma Tanrının rızasını kazanma yolunda bir araç konumundadır. Bu çerçevede tüketmeden sadece kazanmak ve sermaye birikimi sağlamak Protestan ahlakına sahip kişilerde temel amaç olmaktadır.

Weber bu görüşlerini Calvinizm terimiyle somutlaştırmaktadır. Calvinizm dini bir harekettir. Calvinist teori Katolik inancın çiftçiliğe ve tarım toplumuna ait değerleri yüceltmesini reddetmektedir. Calvinist düşüncenin takipçileri bunun yerine şehirli ve iş adamı yaklaşımını düstur edinmektedirler. Calvinizm için çalışma sadece ekonomik bir araç olmaktan çıkıp ruhsal bir vecibe olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda dinsel açıdan zararlı görülen zenginlik artık dini bir tarafa geçmektedir. Calvinizm'in uzantısı olan Püritenizmde bu doğrultudadır. Püritenizm'e göre işini iyi yapmayan gerçekten iman etmiş sayılmamaktadır. Çalışmak insanın başlıca ibadeti konumundadır ve lüks, gevezelik ve zamanın israf edilmesi çok büyük bir yanlıştır. Püritenist inanca göre insan alçak gönüllü olmalı, kazancının kıymetini çok iyi bilmeli ve sahip olduğu zenginliği sürekli olarak arttırmalıdır (Güriz, 2010, s. 41-54). Kapitalist ideoloji Protestan ahlakıyla bir bütünlük göstermekte ve sürekli olarak kazanmayı arzulayan sermaye sahiplerinin egemen ideolojisi konumuna gelmektedir. Bu bağlamda kapitalist sistemin devam etmesi için çalışan bireylere ihtiyaç vardır ve çok çalışmak işçi sınıfı için egemen bir ideoloji konumundadır.

Bir diğer kavram olan küreselleşme kapitalizmin küresel ölçekte düzenlendiği ve bu süreci meşrulaştıracak ideolojik bir kavramsallaştırmaya işaret etmektedir. Marksist

düşünürler tarafından emperyalizmin uzantısı niteliğinde olan bu süreç küreselleşme kavramıyla emperyalizm olgusunu gizleyen bir meşrulaştırma aracına dönüşmektedir (Yaylagül, 2014, s. 187). Küreselleşmeyle birlikte dünya giderek daha bağlantılı bir hale gelmektedir. Küreselleşme süreciyle birlikte ekonomi iletişim kültür gibi toplumsal pratikler uluslararası bir etkileşim göstermektedir. Kültürel alanda homojen bir yapı var olmaktadır. İnsanların izleme, dinleme, tüketme gibi alışkanlıkları aynılaşmaktadır. Bu durum kapital şirketlerin küresel olarak yayılımını ve kültürün evrenselleşmesini sağlamaktadır (2014, s. 195,196).

Küreselleşme modernitenin sosyokültürel, ekonomik ve fikri boyutlarda dünya çapında kendini yeniden dizayn etmesine işaret etmektedir. IMF, NATO, Avrupa Birliği gibi batı oluşumları küreselleşme sürecinde az gelişmiş ülkeleri ekonomik kültürel ve düşünsel bağlamlarda efendi köle ilişkisi içinde konumlandırmaktadır. Efendi konumunda olan taraf bilginin üretiminde kendisini etkin kılarak ekonomik ve kültürel olarak da kendini etkin bir özne konumunda tutmaktadır (Talas, 2008, s. 13).

Küreselleşmenin baş aktörü Amerika'dır. Küreselleşmeyle Amerikan tarzı tüketim kalıbı egemen hale gelmiştir. Küreselleşme sürecinde, Amerikan tarzı yaşam dünya genelinde yayılmaktadır. Bu yaşam tarzı insanların Amerikan yaşam biçimini benimsemelerine ve kendilerini farklı algılamalarına neden olmaktadır. ABD yapımı mal ve hizmetler, küresel ölçekte değerler ve imajlar aracılığıyla hayatın her alanını etkilemektedir. Bu durum küresel çapta üretilen kültürün büyük sermaye gruplarının egemenliğini sağlamak ve sürdürmek için kullanıldığı anlamına gelmektedir. Küreselleşme sürecinde üretilen kültür, kapitallerin mülkiyet ve çıkar ortaklığı içinde bulunduğu bir araçtır. Bu kültür, tüketenleri "yerel, otantik, ulusal ve sınıfsal" kültürlerinden uzaklaştırarak ABD kültürünü benimsemelerini teşvik etmektedir. Küreselleşme vasıtasıyla yayılan kültür, yerel kültürlerin etkisini azaltmaktadır. İnsanlar, küresel kültürün etkisi altında "yerel, otantik, ulusal ve sınıfsal" kültürlerine yabancılaşmaktadır. Bu durum, küresel kültürün bireyleri kendi kültürlerinden uzaklaştırdığı bir etki yaratmaktadır (2014, s. 196). Bu bağlamda insanlar kültürel olarak da egemen ideoloji ile sarmalanmaktadır.

Liberalizm bireyin özgürlüğüne vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda bireylerin düşünce ifade inanç ve özel yaşam özgürlüklerine sahip olması önemlidir. Devlet bireylerin

özgürlüğünü güvence altına almalıdır ve hukukun üstünlüğünü sağlam durumundadır. Ekonomik çerçevede özel mülkiyet ve serbest piyasa ekonomisini desteklemektedir ve rekabeti ön plana çıkartmaktadır (Hayek, 2009, s. 197).

“Liberalizm sanayileşmiş Batı’daki hâkim ideoloji konumundadır.” Liberal fikirler Avrupa’da feodalizmin çöküşü ve kapitalizmin yükselişiyle ortaya çıkmaktadır ve sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla topluma yerleşmektedir. Batılı ülkelerin çoğunun siyasal kültürü liberal kapitalist değerler üzerine inşa edilmektedir. Marksist düşünürler liberalizm ve kapitalizm arasında kaçınılmaz bir bağ olduğu öne sürmektedirler (Heywood, 2013, s. 41,42).

Liberalizmin belirgin özelliklerinden biri sosyal Darwinizm’dir. Sosyal Darwinizm’e göre bireyler kendi çabalarıyla başarılı olmaktadır. Bu bağlamda başarısızlık bireyin kendi suçudur ve servet ve iktidar eşitsizlikleri doğal olarak görülmektedir. Doğal seleksiyon toplumsal bir yansımadır. Eşitsizlikler doğal düzen içinde zaten var olmaktadır bundan dolayı eşitsiz durumda olanlara yardım etmek ve devlet müdahalesi yanlış olmaktadır (Heywood, 2013, s. 66,67).

Tarihsel süreçte kapitalizm, kültürün ve iktisadın küreselleşmesi ve liberalizm neoliberalizmi meydana getirmiştir. Harvey'e göre neoliberalizmin insanların yaşamlarını daha iyi hale getirmenin en iyi yolunun özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticaret olduğunu öne süren bir ideolojidir (Harvey, 2015, s. 10). Neoliberalizm fikri iktisadi küreselleşmeyle temellenmektedir. Ulusal ekonomiler küresel bir ekonomiye entegre olarak üretim ve tüketim ilişkilerini uluslararası bir boyuta taşımaktadırlar (Heywood, 2013, s. 69). Neoliberalizm kapitalist küreselleşmenin işleyişini sağlayan bir programdır. Bu program, “açık pazar ve serbest piyasa anlayışı, sınırların kaldırılması, özelleştirme süreçleri, uluslararası ekonomiye odaklanma, vergi ve gümrük indirimleri” gibi birçok ilke ve uygulamadan oluşmaktadır (Özbay, 2010, s. 104,105).

Neoliberal yapı iletişim alanında da etkili bir konumdadır. Medya ve kültür endüstrisindeki neoliberal gelişmeler kapitalizmin küresel olarak genişlemesine katkıda bulunmaktadır. Medyalar kitle iletişim teknolojileriyle birlikte ideolojik olarak egemen yapıyı tekrar üretmek amacıyla organize olmuşlardır (Yaylagül, 2014, s. 182,183). Bu

bağlamda medyanın bir parçası olarak sinemada egemen ideolojik söylemleri üretmek amacıyla organize olmaktadır.

Neoliberal bir tahakküm içerisinde özneler farklılaştırılmıştır. Neoliberal ideoloji içerisinde özne girişimci bir ruh sergileyerek rekabeti ön plana çıkarmaktadır. Bireyler rekabet içerisinde olmalıdır ve başkalarını aşmaya onları geride bırakmaya odaklanmalıdır (Aksu, 2015, s. 76).

İktisadi ve ekonomik bir temelde ortaya çıkan neoliberalizmin kendini devam ettirmesi için toplumsal alanda birtakım kültürel ve ideolojik etkileri olmuştur. Neoliberalizm toplumun her alanında egemen bir konuma gelmiştir. "Dilimizden okuduğumuz kitaplardan aile ilişkilerimize çalışma hayatımızdan düşünme biçimimize" kadar her yönümüzü etkilemiştir (Kurmuş, 2010, s. 15).

Bu noktada Naomi Klein'in Şok doktrini ve Felaket kapitalizmi kavramlarına değinmek yerinde olacaktır. "Şok doktrini" terimi, Naomi Klein tarafından, kriz dönemlerinde ulusal ekonomilerin neoliberal çizgide yeniden yapılandırılmasını gizlemek ve demokratik denetimden kaçınmak için kullanılan bir stratejiyi tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Newsinger, 2015, s. 311). Şok doktrini kriz anlarında veya toplumsal dayanışmanın ve toplumsal bütünlüğün zayıf olduğu zamanlarda hükümetlerin veya güç odaklarının ekonomik siyasal ve sosyal anlamda değişiklikleri hızlı ve etkili bir biçimde uygulamak için krizleri manipüle ettiğine işaret etmektedir. Psikoloji kökenli olan kavram Klein tarafından kapitalist hegemonyayla ilişkilendirilmektedir. Sermaye sahipleri toplumda şok yaratmak için felaketleri kullanmaktadırlar. Büyük felaketler kitleleri paralize ederek bir şok durumuna sokmaktadır ve kendilerine dayatılanı kabul etmelerini sağlamaktadır. Bu bağlamda 11 Eylül saldırılarını örnek gösteren Klein 11 Eylül saldırılarından sonra ABD'nin kapitalist çıkarlar çerçevesinde insanlardan yetki aldığını söylemektedir. Bu bağlamda şok doktrini kapitalist neoliberal sistemin gücünü arttıran bir etkiye sahiptir. Klein bu durumu felaket kapitalizmi olarak adlandırmaktadır (Klein, 2010, s. 3-12). Bu bağlamda bir film içerisinde oluşan esenliksiz durumlarda şok doktrini etkisi gösteren imajlar ve söylemler bulunmaktadır ve bu çalışma açısından bu kavram önem arz etmektedir.

Sonuç olarak iktisadi bir temeli olan, alt-yapı olarak görülebilecek, neoliberalizm başta özneleri, toplumsal yaşantının dinamiklerini, kültürel olarak bireyleri etkilemektedir ve toplumların egemen ideolojisi konumundadır. Bu bağlamda sinema ve özelinde animasyon sineması da neoliberalizmden etkilenmektedir. Küreselleşmiş boyutuyla sinema ekonomik olarak neoliberal politikaların bir yansıması durumundadır. Filmlerin içeriği de neoliberalizmin toplumsal hayattaki yönlerini temsil eden imajlarla bezenmektedir. Bu bağlamda sinema neoliberal ideolojiyi pekiştirmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

2.1. Sinema ve İdeoloji Arasındaki İlişkiye Genel Bir Bakış

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki sinemanın tarihsel süreç içerisindeki toplumsal, kültürel ve politik bir araç olarak kullanılmasından dolayı önemli bir noktadadır. Sinema seyirci için sadece bir eğlence aracı olarak görülse de bir düşüncenin, ideolojinin ve propagandanın taşıyıcı olarak da bir işlev yerine getirmektedir. Filmler çoğu zaman izleyicilere belirli bir ideolojiyi düşünce yapısını veya dünya görüşünü aktarmayı amaçlamaktadırlar. Bu bağlamda sinema ve ideoloji arasındaki ilişki hem sinema aygıtını hem filmlerin içeriklerini ve artalanındaki düşünsel etkileri anlamak için önem arz etmektedir.

Jean Luis Baudry *Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri* adlı yazısında sinemanın ideolojik boyutunu farklı perspektiflerden işlemiştir. Baudry'e göre sinemayı oluşturan kamera, lens, sinema salonu, kurgu, projektör gibi unsurlar bir bütün olarak ideolojik bir süzgeçten geçmektedirler. Sinema ideolojiyi destekleyen bir araç olarak işlev görmektedir ve bu bağlamda bir "özne" oluşturmaktadır. Baudry optik araçların ve sinemanın ideolojik etkilerinin olduğunu ve bu ideolojik etkileri gizleme kabiliyetine sahip olduklarını söylemektedir. Bu bağlamda ideolojik etkiler izleyici de bilinç dışı olarak kalmaktadırlar. Ona göre sinema optik yapıları ve perspektifi kullanarak, ideal bir görüşün mekanını düzenleyerek ideolojik bir rol oynamaktadır. İzleyici sinema aracılığıyla kendisini ve dünyayı algılamakta, anlamakta ve kimlik oluşturmaktadır. Sinema sadece eğlence aracı olmanın ötesinde izleyiciye ideolojik mesajlar iletmektedir ve belirli bir dünya görüşünü yansıtmak amacıyla kullanılan bir araç konumundadır. Sinemanın ideolojik olan bu yönü sinemanın teknik ve estetik yönüyle yakından ilişkilidir (Baudry, 1974).

Filmler zorunlu olarak ekonomik bir sistemin parçası konumundadır. Diğer sanat formlarından farklı olarak sinema üretimi büyük ölçüde ekonomik faktörlere dayanmaktadır. Film yapımı büyük bütçeler gerektirmektedir ve bu bütçeyi sağlayan ekonomik güçler filmin üretimini etkilemektedir. Bu durum filmleri ideolojik bir sistemin uzantısı olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda sanat ve sinema toplumlardaki ideolojik sistemlerin içinde belirli bir rol oynamaktadır. Film yapmak bu ideolojik sistemin bir parçası olarak görülmektedir ve ideoloji sinemanın doğasını belirleyerek filmlere yön vermektedir. Filmlerde yer alan temalar, karakterler, hikayeler vb. ideolojik olarak şekillendirilmektedir (Comolli & Narboni, 2010, s. 100,101).

Sinema izleyicilerin düşünce ve algılarını sarsarak yanlış bir bilinç üretebilmektedir. Birtakım filmler belirli bir kesimin görüşünü yansıtarak ya da savunarak toplumsal ve siyasi mesajlar iletebilmektedirler. Sinema, toplumu bir arada tutan "kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb." değerleri yansıtarak toplumsal bir işlev üstlenmektedir ve izleyicilere ortak bir payda sunarak toplumsal kimliği güçlendirmektedir (Yılmaz E. , 2008, s. 63). Bu bağlamlarda sinema ideolojik bir aygıt konumundadır.

Anaakım sinema genel olarak egemen ideolojiye hizmet etmektedir. Egemen ideoloji, toplumun mevcut yapısını sürdürmek ve belirli değerleri benimsetmek için çeşitli aygıtlar kullanmaktadır. Geçmişte aile din eğitim vb kurumlar egemen ideolojinin benimsenmesinde başat bir konumdayken çağımızda popüler kültür daha etkin bir düzeydedir. Popüler kültür teknolojinin olanaklarıyla kitlesel olarak üretildiğinden dolayı egemen ideolojinin değerlerini toplumlara iletmekte etkili bir araç haline gelmektedir. Geçmişte edebiyat, günlük gazeteler ve dergiler egemen ideolojinin yayıcısı konumundayken sonradan yerini radyo, televizyon ve sinema gibi medyumlara bırakmışlardır. Dolayısıyla filmlerde egemen ideolojinin kendini yeniden üretmesinde ve toplumun bazı değerleri benimsemesinde önemli bir rol oynamaktadır (Yılmaz E. , 2008, s. 65).

Sinema gerçekliği yeniden "ideolojik" olarak üretmektedir. Sinemanın teknik araçları ve yapım süreci egemen ideolojinin bir ifadesi gibidir. Kamera tarafından kaydedilen imajlar ideolojinin etkisi altında şekillenen gerçekliğin bir yansımasıdır. Anlatı unsurları ve

görsel üslup egemen ideolojik söylemin izlerini taşımaktadır. Film egemen ideolojinin bir aracı olarak kendini sunmakta, kendisiyle iletişim kurmakta ve ideolojiyi öğrenmektedir (Comolli & Narboni, 2010, s. 101). Lebel'e göre sinema egemen ideolojiyi yansıtmaktadır ama bu sinemanın doğal bir sonucu olmaktan ziyade ideolojinin sinema üzerinde egemenlik kurmasının bir sonucudur (Lebel, 1974).

Comolli'ye göre bir filmde gösterilen mesajlar ve anlamlar film yapımı içerisindeki kişilerin isteklerine bağlı olarak çeşitli biçimlerde oluşturulabilmektedir. Bu bağlamda da aynı kamera ve tekniklerle egemen ideolojiyi pekiştiren yapımlar oluşturulabileceği gibi egemen ideolojiye karşıt yapımlarda oluşturulabilmektedir. Kameranın kendisi nötr bir konumdadır ve kullanıldığı amaca göre hangi ideolojinin yansıtılacağı belirlenmektedir (Medin & Kaymak, 2021, s. 158).

Comolli ve Narboni filmlerin ideolojiyle olan ilişkisi üzerine bir tasnif yapmışlardır. Bunları şöyle sıralayabiliriz (Comolli & Narboni, 2010, s. 101-106):

- 1- Öncelikle egemen ideolojinin en saf biçimiyle yansıtıldığı filmler. Bu filmler yapımcılarının egemen ideolojinin bilincinde olup olmadığına dair bir fikir vermezler. Ticari veya sanatsal olsun bu filmlerin çoğu farkında olmadan büyük olasılıkla egemen ideolojinin bir yeniden sunumunu yapmaktadırlar. Bu kategori çoğu filmi içine alan en geniş kategoridir.
- 2- İkinci kategorideki filmler ideolojik asimilasyona karşı direnen filmleri temsil etmektedir. Bu filmler daha çok politik konuları işlemektedirler ve hem filmlerde politik konuları gündeme getirirler hem de ideolojiye karşı bir saldırı aracı olarak kullanırlar.
- 3- Üçüncü kategorideki filmler içeriğiyle açıkça eleştirel olmayan fakat biçimiyle eleştirel bir tavır sergileyen filmlerden oluşmaktadırlar.
- 4- Dördüncü kategorideki filmler açıkça politik içeriklere sahip olmalarına rağmen ideolojik sistemin dilini ve imajlarını eleştirmeden uygulayan, kabul eden filmlerden oluşmaktadırlar. Yani bu filmler, görünürde politik konuları ele alabilirler, ancak aslında ideolojik sistemi derinlemesine eleştirmek yerine, sistemin dili ve görsel öğelerini birebir kullanmaktadırlar.

5- Beşinci kategorideki filmler İdeolojik sistemle uyumlu gibi görünen ama derinlemesine bir bakışla ideolojik sınırları ihlal eden egemen ideolojiyi eleştiren filmlerdir.

6- Altıncı kategoride *live camera* filmler vardır. Bu filmler sosyal olaylara ve tepkilere dayanmaktadır. Ancak bu filmler politik ve toplumsal olayları ele alsada geleneksel sinemanın ideolojik olarak biçimlendirilmiş resmetme yöntemlerini sorgulamamaktadırlar.

7- Son olarak *live cameranın* başka bir biçimine değinmektedir. Bu kategorideki filmler sadece ideolojik bakış açısı tarafından şekillendirilen pasif bir araç olarak değil, film materyali ve anlatımın üretimine aktif olarak müdahale etmektedirler.

Fargie'ye göre, sinemanın ideolojik etkinliği iki temel noktada odaklanmaktadır. Birincisi, var olan ideolojileri temsil eder ve bu ideolojilerin yaygınlaşmasına katkıda bulunur. İkincisi, sinema kendine özgü bir ideoloji oluşturarak perdede "gerçeğin izlenimini" yaratır. Fargie, sinema-ideoloji ilişkisini 'tanıma olgusu' ve 'gizemcilik' kavramları üzerinden açıklar. Seyirci perdede kendini tanıırken, sinemada baskın ideolojinin genellikle egemen ideoloji olduğunu belirtir. Sinema, tüm topluluğa ulaşmak için 'gizemcilik' işlevini kullanır; bu nedenle seyirci perdeyle özdeşleşse de kendini tam anlamıyla tanıyamaz. Fargie'ye göre, sinemanın vazgeçilmez özelliği, gerçeğin perdede görünenele aynı gibi var olduğu izlenimini yaratmasıdır (Erkılıç, 1997, s. 27).

Sinema aygıtı birtakım ideolojik etkiler yaratabilmektedir. Ekonomi-politik yönden ideolojiyle kaçınılmaz bir ilişki içerisinde. Film endüstrisi büyük şirketler tarafından şekillendirilmektedir ve geniş kitlelere ulaştırılmaktadır. Filmler izleyicilerin algılarını ve düşüncelerini şekillendirerek ideolojik birtakım etkiler yaratmaktadırlar. Bu bağlamda sinema hem yapım öncesi aşamada hem yapım sırasında hem de yapım sonrasında ideolojik etkilere maruz kalmaktadır.

2.2. Hollywood Sineması ve İdeoloji İlişkisi

Hollywood sineması sinema tarihinde hem büyük bir ticari alan hem de birtakım kültürel etkiler yaratmış olan bir fenomen konumundadır. Bunların yanında Hollywood'un güçlü sinema endüstrisi içinde meydana getirilen yapımlar ideolojik etkiler bakımından oldukça

önem arz etmektedir ve çokça tartışma konusu olmuşlardır. Hollywood Amerikan toplumunun kolektif bilincini yansıtanın yansıra dünya genelinde büyük bir izler kitleye hitap ederek bu bağlamda bütün dünyaya ideolojik mesajlar yaymaktadır. Bu nedenle Hollywood sineması sadece bir eğlence aracını olmanın ötesine geçerek bir yumuşak güç unsuru olarak da hizmet etmektedir. Bu bağlamda ideolojik etkileri bakımından Hollywood sinemasını incelemek önem arz etmektedir.

Kurulduğu zamanda büyük yapımların bulunduğu coğrafi bir bölgeye işaret eden Hollywood (Gönen, 2007, s. 15), daha sonraları Amerikan sinemasıyla özdeşleşen bir yapıya bürünmektedir. Hollywood sineması ve kullanmış olduğu temsil gelenekleri egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşlamak üzerine bir misyon benimsemektedir. Bu kurumlar ve değerler bireycilik, kapitalist ideoloji, ataerki, ırkçılık gibi unsurları içermektedir. Bu bağlamda temsil edilen ideolojiler hem içerik hem de biçimsel olarak işlev göstermektedirler. Biçimsel olarak perdedeki olayları tarafsızca gözlemlenmiş olaylar gibi sunmak izleyicilere nesnel bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. Filmler çoğu zaman bir durumu nesnel olarak yansıtmaktan ziyade belirli bir bakış açısını ve ideolojiyi sunmak amacıyla seçilmiş ve düzenlenmiş temsili öğelerle oluşturulmaktadır. Bu temsili filmsel imajlar izleyicilere belirli bir bakış açısını benimsetme gayreti içerisindedirler. Biçimsel gelenekler sinemasal yapaylığa dair işaretleri ortadan kaldırarak ideolojik bir konumlandırmanın içselleştirilmesine katkıda bulunmaktadır. İçerik düzeyinde ise ırkçılık, eril tahakküm, şiddet ve suç gibi toplumsal sorunları belirli temalarla ilişkilendirerek ve bunları toplumsal değerlerle bağdaştırarak değişmez ve doğal bir düzenin olağan akışı gibi algılanmasını teşvik etmektedirler. Bu durum izleyicileri toplumsal düzen içerisindeki mantıksız olayları benimsetmeye ve mevcut düzene gönüllü bir katılımın meşrulaştırılmasına sebep olmaktadır (Ryan & Kellner, 2010, s. 17,18).

Hollywood sineması temsil (yanılsama) yoluyla ideolojiyi destekleyen ve izleyicileri etkisizleştiren bir araç olarak işlemektedir. Bu durum izleyicilerin ideolojinin işleyişinin farkına varmamalarına ve ideolojiyi sorgulamamalarına neden olmaktadır. Hollywood filmleri, izleyicileri etkilemek ve eğlendirmek için ideolojinin yanılsamasını oluşturan temsillerle doludur (Yılmaz E. , 2008, s. 74).

Hollywood sineması Amerikan ulusunu aşarak bütün diğer uluslara ulaşmaktadır. Hollywood estetiği ve anlatısı dünyadaki çoğu ülkelerin sinemasında kullanılmaktadır. Bu bağlamda Hollywood sinemasının işleyiş tarzına değinmek yararlı olacaktır. İdeolojik aktarımın işlerliği Hollywood anlatı tarzı ve stiliyle yakından ilişkilidir.

Hollywood film anlatısı klasik anlatı ve geleneksel anlatı kavramlarıyla da anılmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasının temel taşı olan klasik dramatik yapı, Aristoteles'in Poetika'sında ortaya koyduğu dram sanatı kurallarına dayanmaktadır. Bu kurallar Antik Yunan trajedilerinden başlayarak Brecht'in kuramına kadar geniş bir tarih boyunca kabul görmüş ve hâkim bir estetik ölçüt olmuştur. Aristotelesin dram sanatında amaçladığı şey izleyicinin aldığı hazzın kaynağı olan katarsisi yani arınmayı sağlamaktır. Klasik dramatik yapı, bir öykünün anlatılmasını serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm olmak üzere belirli aşamalara bölmektedir. Bu yapı, izleyiciye bir hikâyeyi anlatmanın etkili yolunu sunar ve yüzyıllar boyunca kullanılmış olan dram sanatının geleneksel bir mirasıdır (Medin, 2013, s. 62).

Hollywood sinemasının klasik anlatısı Griffith filmleriyle birlikte şekillenmeye başlamıştır ve 20.yy. başlarında popülerlik kazanmıştır. Aristotelesçi kurallarla şekillenmiş olan bu anlatı tarzı seyirci üzerinde belirli bir etki yaratmayı amaçlamaktadır. Hollywood anlatı tarzındaki filmlerde tüm görsel ve işitsel unsurlar neden sonuç ilişkisi çerçevesinde ve bu ilişkinin mantıklı uyumuyla birlikte sunulmaktadır. Bu durum gerçeğe uygunluk bağlamında önem arz etmektedir ve gerçek dışı olan fantastik filmler içinde geçerlidir (Gönen, 2007, s. 25). Bu bağlamda izleyicinin filme daha fazla bağlanması ve duygusal bir etki yaratması amaçlanmaktadır. Ayrıca, bu anlatı tarzı, izleyicinin filmdeki olayları daha iyi takip etmesini ve karakterlerle daha fazla empati kurmasını kolaylaştırmaktadır. Buda filmde sunulan ideolojinin seyirciye geçmesinde önemli bir etki yaratmaktadır.

Hollywood sineması toplumsal denetim aygıtı olarak bir işlev görmektedir. İnsanların zihinlerini kontrol etme çabası içindedir ve toplum üzerinde bir denetleyici gibi hareket etmektedir. Hollywood sineması toplumu etkilemek adına yoğun bir ideolojik aktarım çabası içerisine girmektedir. Bu ideolojik aktarım, özellikle süper kahraman filmleri gibi yapımlarda hem biçimsel düzeyde hem de söylem düzeyinde açıkça görülebilmektedir.

Hollywood'un bu ideolojik aktarıma dayalı stratejisi, klasik anlatının temel hedeflerinden biri olan "özdeşleşme" kavramına dayanmaktadır. Özdeşleşme, izleyicinin karakterlerle veya olaylarla duygusal bir bağ kurarak, filmde temsil edilen ideolojik değerleri kabul etmelerini kolaylaştırmaktadır (Kırel & Çelik, 2019, s. 5).

Özdeşleşme gösteri ve yazılı anlatı sanatlarına özgü bir ilişki biçimidir. Özdeşleşme, seyircinin dikkatini çekerek, kurgusal evrene çekilmesini ve olayları sanki kendi deneyimleriymiş gibi algılamasını sağlamaktadır. Aristoteles'in Poetika'sında bahsedilen "katharsis" olarak adlandırılan ünlü arınma süreci de bu özdeşleşme ilişkisiyle gerçekleşmektedir. Seyirci, özdeşleşme sayesinde kurgusal olaylarla duygusal bir bağ kurar ve bu olayların karakterlerle yaşadığı deneyimlere katılmaktadır. Seyirci, bu özdeşleşme ile ekran veya sayfalarındaki kurgusal olayları, kendisinin yaşadığı deneyimler gibi algılar, ancak gerçek dünyadaki tehlikelere maruz kalmadan bu deneyimleri yaşamaktadır (Gönen, 2007, s. 63). Hollywood anlatısının yapı taşlarından biri olan özdeşleşme ideolojinin seyirciye geçmesi açısından önemli bir unsurdur.

Hollywood'un yapısal özelliklerinden birisi de tür filmleri üretmesidir. Hollywood sineması, tür sinemaları ve ideoloji arasındaki ilişki çok yönlüdür. Sinemanın ideolojiyi yansıtma yeteneği, izleyicilere ulaşma şekli ve tür sinemalarının taşıdığı ideolojik mesajlar, bu ilişkinin temel bileşenlerini oluşturmaktadır.

Hollywood sinemasının doğuşuna bakıldığında, 1910'lu yıllardan itibaren melodram, komedi, fantastik, western, müzikal, kara film belirli türlerin ön planda olduğu bir film anlayışının şekillendiğini görülmektedir. Bu çeşitlilik, sinema filmlerinin temel öğelerinin belirli bir biçimde tiplendirilip standartlaşmasını sağlamaktadır. Bu tiplendirmeler, izleyicilerin kolayca tanıyabileceği ve tekrar edilebilir tarzda standart hale gelmiş karakterler, dramatik durumlar, film atmosferi, kişilikler ve dekorlar gibi sinematografik öğeleri içermektedir (Gönen, 2007, s. 27).

İdeolojinin işleyişini anlamak için filmlerin türlerine bakmak önemlidir. Tür sineması, kapitalist sistemin yeniden üretildiği bir alan olarak kabul edilir. Bu nedenle, tür sinemalarının sunulduğu filmsel evrenler genellikle gerçek hayattan farklıdır. Özdeşleşme içerisine girdiğimiz kameranın görünür olmadığı filmler ideolojik bir araçtır çünkü filmler genellikle izleyicinin farkına varmadan ideolojik mesajları iletebilirler.

Filmler, mesajlarını doğal bir şekilde sunarlar ve bu nedenle izleyiciler üretilen anlamı gözlemlemekte zorlanabilirler (Temizer, 2019, s. 167).

Ryan ve Kellner, tür filmlerini ele alırken ideolojinin önemli bir unsuru olarak değerlendirirler. Tür filmleri, tekrar eden kalıplar ve aşına temalar aracılığıyla izleyiciye nesnel bir süreklilik duygusu sunmaktadırlar. Temelde toplumsal gerilimlerin hafifletilmesi ve çatışmaların yumuşatılması amacı gütmektedirler ve bu bağlamda tür filmlerinin temel işlevi mevcut statükoyu meşrulaştırmaktır. Örneğin, western türündeki filmler, ataerkil bireysel kahramanlığı vurgulayarak Amerikan değerlerini pekiştirmektedirler. Bu tür filmlerde bireycilik, rekabet ve başarı gibi değerler ideolojik bir araç olarak işlev görmektedirler. Müzikaller ise özgürlük, aşk ve mutluluk gibi temaları ele alarak ideolojik bir rol oynamaktadırlar. Ayrıca, geleneksel cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesinde ve ataerkilliğin vurgulanmasında etkilidirler. Müzikaller, genellikle kadın ve erkek arasındaki aşka odaklanır ve aşk bir tür mit haline getirilir. Bu şekilde, tür filmleri, ideolojik mesajları izleyicilere iletmek için güçlü araçlar olarak işlev görürler (akt. Karaçay Arın, 2020, s. 81).

Ryan ve Kellner Stewen korku/gerilim türü olan Spielberg'in *Jaws* (1975) filmi üzerinden ideolojik bir okuma yaparak filmdeki ideolojik durumu somutlaştırmaktadırlar. Filmin geleneksel, muhafazakâr kurum ve değerlerdeki gevşeme ile toplumun manevi olarak zayıfladığı bir ortamı mizansen ettiğini ifade etmektedirler. Filmde ataerkilliği temsil eden Brody otoritesini her kaybedişinin ardından bir felaketle karşı karşıya kalmaktadır. Karısının onu baştan çıkarma girişimi otoritenin kaybına işaret etmektedir ve hemen ardından gelen sahnede bir çocuk köpek balığı tarafından öldürülmektedir. Benzer bir şekilde bağımsızlaşmış kadın cinselliği de erkek otoritesini sarsmaktadır. Köpek balığının ilk kurbanı olan kız çıplak bir şekilde yanındaki erkeği ayartarak okyanusa doğru koşar. Okyanusun yüzme alanı için belirlenmiş olan sınırları aşar ve köpek balığı tarafından katledilir. Burada kızın aşmış olduğu sınır toplumun ahlak kurallarının sınırına işaret etmektedir. Nihayetinde kız sınırları aşmanın karşılığını bulmuştur (Ryan & Kellner, 2010, s. 105,106).

Tür, Hollywood ve ideoloji arasındaki ilişkiye en güzel örnekler ABD'de yaşanan 1929 büyük buhran dönemi ve 1941 ikinci dünya savaşı dönemimde ortaya çıkan fantastik,

müzikal ve karafilm türlerindeki filmlerdir. Büyük buhran döneminde Hollywood'da fantastik sinema türü oldukça popülerdi. Büyük buhranın ardından ABD toplumu işsizlik ve açlık sorunlarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Toplum, bu zorluklarla başa çıkmak için fantastik sinemaya yönelmektedir. Sorunlara çözüm bulamayan insanlar, gerçek dünyadan kaçışlarını fantastik filmlerde bulmaktadırlar. Dünya Savaşı döneminde de aynı eğilim sürmektedir. 1941'de ABD'nin Pearl Harbor'a saldırılmasının ardından savaşa girmesiyle ve erkeklerin cephede savaşmaları nedeniyle toplumda bir boşluk oluştu. Bu dönemde karafilm ve fantastik filmler, bu boşluğu doldurdular (Temizer, 2019, s. 166,167). Bu bağlamda filmlerin toplumsal olaylar ve ideoloji arasındaki ilişkiyi nasıl yansıttığını görmekteyiz. İzleyiciler, zor dönemlerde film türleri aracılığıyla kaçış ve rahatlama bulurken, aynı zamanda ideolojik mesajlara maruz kalmaktadırlar.

Hollywood ABD tarafından ideolojik olarak bir propaganda aracı konumdadır. ABD'nin ulusal ve uluslararası kamuoyunu şekillendirmek ve dış politikasını meşru hale getirmek amacıyla "yumuşak güç" enstrümanlarını kullanmaktadır. Bu bağlamda sinema diplomasisi önemli bir rol oynamaktadır. Hollywood filmleri ABD'nin olumlu bir imajını oluşturmak için etkili bir araç durumundadır ve Hollywood filmleri Amerikalı karakterleri olumlu özelliklerle temsil edilirken diğer ülkelerin insanların olumsuz özelliklerle tasvir edilmektedir. Hollywood klasik anlatı sineması genel olarak "iyiler ve kötüler" arasındaki mücadeleyi işlemektedir ve bu tür filmlerde iyiler her zaman kazanmaktadır. Bu durum Hollywood filmlerinin Amerikan değerlerinin vurgulandığı bir ideolojiyi yansıtmaktadır ve bu ideolojinin iç ve dış kamuoyuna yayılmasına yardımcı olmaktadır (Medin & Koyuncu, 2023, s. 95).

Sinemanın devlet tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılması, etnik ve dini kimliklerin sunumunu, genellikle o dönemin siyasi atmosferine göre şekillenmektedir. İdeolojik bir araç olarak şekillen sinema sadece metinsel olarak değil sinematografik olarak da şekillenmektedir. Amerika'nın farklı ülkelere yönelik askeri operasyonları, tarihsel bağlamdan koparılarak Amerika'nın haklılığını vurgulayan temsillerle meşru bir gerekçe bulmaktadır (Karaçay Arın, 2020, s. 80).

Soğuk Savaş dönemi, Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki gerginliğin ve ideolojik mücadelenin bir yansıması olarak, Hollywood yapımı filmler üzerinden incelendiğinde,

Amerika'nın ideolojik perspektifini açıkça yansıttığı görülmektedir. Bu dönemi anlamak için "Rocky IV" (1985) filmi gibi örnekler incelenebilir. Film, Amerikalı boksör Rocky Balboa'nın hikayesini anlatırken, en güçlü rakibi olarak Sovyet boksör Ivan Drago'yu karşısına çıkarır. Karakterlerin bağlamına bakıldığında, Amerika ve Sovyetler Birliği arasındaki karşıtlık net bir şekilde vurgulanır. Özellikle Rocky ile Ivan Drago arasındaki dövüş sahnesi, Amerika'nın Sovyetler'e karşı üstünlüğünü sembolize eder. Rocky, dayanılmaz darbelere rağmen ayakta kalır ve Ivan Drago'yu yere serer. Bu sahne, Amerikan milliyetçiliğini artırmanın yanı sıra, Amerika'nın gücünü dünya sahnesinde vurgular. Filmde Ivan Drago'nun son teknoloji ekipmanlarla antrenman yapmasına karşın Rocky'nin geleneksel ve eski moda yöntemlerle antrenman yapması da dikkat çekmektedir. Bu antrenman sahneleri arasındaki karşıtlık, Amerikan geleneksel değerlerinin Sovyet modernizmine karşı zaferini simgeliyor gibi görünmektedir. Soğuk Savaş döneminde üretilen bu filmler, stratejik hafızanın sarsıldığı bir dönemde, Amerikan kimliğinin yeniden inşa edilmesine katkıda bulunur ve Amerikan milli güvenlik sistemine stratejik önem taşıyan yeni bir kimlik yapısının oluşturulmasına yardımcı olur. Bu filmler, ideolojik savaşın sinema aracılığıyla nasıl yürütüldüğünü gösterir ve Amerika'nın Soğuk Savaş dönemindeki ideolojik odaklarını yansıtmaktadır (Medin & Kaymak, 2021, s. 160).

Hollywood'un ideoloji aktarımının kullanmış olduğu yöntemlerden birisi de mitlerdir. Mitler, toplumun temel değerlerini ve kolektif kimliğini yansıtan, tarihsel veya yarı tarihsel öneme sahip inançları içeren anlatılardır. Mitler, başlangıçla ilgili olduğu için, toplumların ortak bir geçmişi ve kökeni hakkında büyümlü bir saygınlığa sahiptirler. Bu nedenle mitler toplumların "soylu kökenlerini" ve geleneklerini vurgulamak için kullanılırlar. Mitler, toplumsal hafızanın bir parçasıdır ve toplumsal kimliği güçlendirmenin, insanları bir arada tutmanın ve toplumun egemen yapısına rıza göstermenin bir yolu olarak işlev görmektedirler. Yani mitler, bir toplumun ortak bir paydasını oluşturarak toplumsal bağları güçlendirirler (Öztekin & Öztekin, 2020, s. 2926,2927).

Levi-Strauss'a göre, mitler kültür içinde dolaşan öykülerdir ve aslında bu mitlerin içeriği değil, onların derin yapısındaki ikili karşıtlıkların özgül ve yerel bir dönüşümü önemlidir. Mitler, toplumun karşıtlık kavramlarına ve çelişiklere dair endişelerini ele almaktadırlar. Bu mitler bu çelişikleri çözme amacıyla olmasalar da bu çelişiklerle başa çıkmanın

yollarını sunmaktadırlar. Bu sayede bu çelişkiler toplum için yıkıcı hale gelmez ve aşırı endişelere yol açmazlar (Fiske, 2003, s. 160).

Mitler, toplumun temel değerlerini ve kimliğini yansıttığı gibi, Hollywood sineması da Amerikan toplumunun önemli değerlerini ve ideolojisini yansıtmaktadır. Hollywood filmleri sık sık Amerikan rüyasını, bireyciliği, özgürlüğü ve Amerikan toplumunun kökenlerini vurgulamaktadır. Hollywood'un Amerikan ideolojisini desteklemek ve güçlendirmek için mit benzeri anlatıları kullanmaktadır. Hollywood filmlerinde sık sık karşıtlıklar, kahramanlar ve kötüler arasındaki mücadeleler gibi temalar işlenmektedir. Bu filmler, toplumun bazı çelişkileri ele almasına ve bu çatışmaların çözüm yollarını düşünmesine ideolojik olarak bir çözüm sunarlar. Bu durum izleyiciye belirli bir ideolojik bakış açısını kabul etme veya düşünme yolunu göstermektedir.

Fiske (2003, s. 162,163) *The Searchers* filmi üzerinden mit konusunu somutlaştırmıştır. Film çorak bir arazide izole edilmiş bir çiftliğin görüntüleriyle başlar. İlk sahneler, genellikle kadınların ve çocukların günlük yaşam ayrıntılarına odaklanarak iç mekânda çekilir. Hikâyenin gidişatı, çiftlik kapısından yaklaşmakta olan bir atlı figürün gelişiyi değiştirir. Atlı yaklaşır, iner ve aile tarafından karşılanır ve bu adamın yıllardır ortada olmayan Ethan Amca olduğunu öğreniriz. İçeri buyur edilirler ve birlikte akşam yemeği yerler. Yemek sırasında, uzaktan başka bir atlı gelir, hızla yaklaşır ve atından inerken ayağını hayvanın boyun tarafından geçirir, bu tipik olarak yerlilerin yaptığı bir harekettir. Bu atlı da yemek masasına katılır ve Ethan'ın sert bakışlarına maruz kalır. Ethan, ona "seni bir melez sanabilirdim." der. Daha sonra öğreniriz ki bu adam Mark, büyükannesi Cherokee (yerli) olan bir kişidir. Film ilerledikçe yerliler çiftliğe saldırır, Lucy adındaki ailenin genç kızını kaçıtır. Ethan ve Mark kızı aramaya başlarlar ve sonunda kızı kurtarırlar, ailesine iade ederler ve bir mutlu evlilik gerçekleşir. Bu başlangıç sahneleri, film boyunca sürecek olan temel ikili karşıtlık yapılarını oluşturmaktadır. Doğu ve Batı, beyazlar ve yerliler, düzen ve anarşi, insanlık ve zalimlik, dişilik ve erillik gibi somut karşıtlıkların yanı sıra daha soyut olan toplum ve birey arasındaki karşıtlıklar vurgulanmaktadır. Bu karşıtlıkların ötesinde, kültür ve doğa arasındaki derin karşıtlık da belirgin hale gelmektedir. Bu karşıtlıktan türetilen anlamlar, beyazların doğayı sömürme, kapitalist, emperyalist ve yayılmacı toplumları temsil etmeleri gibi ideolojik unsurlara işaret eder."The Searchers," içinde bulunan bu derin karşıtlık yapıları aracılığıyla,

Hollywood sinemasında ideolojik anlatılar inşa edilmektedir ve izleyiciye belirli bir dünya görüşü sunulmaktadır. Film, ideolojik mesajlarını bu karşıtlıkların üzerine inşa etmektedir ve izleyicilere belirli bir bakış açısını benimsemelerini sağlamaktadır.

2.3. Sovyet Rus Sineması ve İdeoloji İlişkisi

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte dünyanın odak noktası, çarpıcı ve tarihi bir olay olan Rusya'da meydana gelen devrimle değişmişti. Çarlık rejiminin çöküşünden sonra, Rusya'nın geniş topraklarında iç savaşın yarattığı karmaşa içinde yeni bir toplumsal sistem ve yaşam tarzının temelleri atılıyordu. Bu yeni oluşumun 1920'lerde dünya sinemasına sunduğu ilk ürünler Sovyet filmleriydi. Avrupa ve Amerikalı izleyiciler, Sovyet filmleriyle ilk kez tanıştıklarında, sıradanın dışında bir deneyim yaşadılar. Bu filmler, tarzları, teknikleri, oyunculukları ve temalarıyla beklenenin ötesindeydi. Genç Sovyet sineması, döneminin sorunlarından ilham alarak dinamik ve canlıydı. Sovyet sanatçıları, geleneksel mirası günün yenilikçi arayışlarıyla birleştiriyor, estetik sorunları da göz ardı etmiyordu. Sinemayı, kitlelerle iletişim kurmanın temel sanatsal biçimi olarak kabul ediyor ve büyük bir tutkuyla sahipleniyordu. Sovyet sinemacıları, daha önce denemedikleri bir şeyi yaparak sinemanın doğasını ve toplumsal işlevini derinlemesine incelediler ve kuramsal açıklamaları uygulamaya geçirdiler. Bu sinemacıların hedefi devrimin halk tarafından benimsenmesine katkıda bulunmak istemeleriydi (Abisel, 2003, s. 202,203).

1924-1930 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde sinema çok önemli bir rol oynamıştır. Bu dönem, "Altın Çağ" olarak adlandırılır. Halka ulaşma konusundaki zorluklar nedeniyle, 1918'den itibaren "Ajit" ya da "Ajitasyon" trenleri kullanılmıştır. Bu trenler, farklı şehirler, kasabalar ve köylere giderek devrim fikrini halka yaymıştır. Bu trenlerde gösterilen filmler genel olarak halkın anlayabileceği kısa filmlerdir. Bolşevikler, sinemanın toplumu etkileme gücünü fark etmiş ve 1921'den itibaren daha iyi filmler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde "Potemkin Zirhlisi" gibi önemli filmler üretilmiştir. Bu film, denizcilerin Çar'a karşı ayaklanmasını anlatır (akt. Akyıl, 2017, s. 131). Bu bağlamda görüleceği üzere Sovyet Rusya'da sinema ideolojik olarak bir propaganda aracı konumundadır.

Sovyet döneminde sadece yönetim biçimi ve ekonomi değil, aynı zamanda eğitim, günlük yaşam, medya ve sanat da politikleşmiştir ve sinema da bu politikleşmeden etkilenmiştir ve sinema bu dönemde ideolojiyi halka yaymanın en etkili yolu olmuştur. Çarlık döneminden yeni ayrılan birçok insan alt tabakada okuma-yazma becerisine sahip değillerdir. Dolayısıyla, Lev Kuleshov'un deyişiyle, "*Tüm sanatların içinde en önemlisi sinema*" olmuştur. Devlet, yeni ideolojiye bağlı sinemacılara büyük destek sağlamış ve onlara neredeyse her türlü imkânı sunmuştur. Bu, maddi ve teknik kaynakları etkili bir şekilde kullanabilen sinemacılar için büyük bir fırsat olmuştur. Yeni oluşturulan sinema okulları ve stüdyolar, yalnızca Sovyet sinemasına değil, aynı zamanda dünya sinema tarihine önemli etkilerde bulunan deneylere ev sahipliği yapmış ve "propaganda sineması" için etkili anlatım teknikleri geliştirmiştir. Genellikle sessiz film döneminde gerçekleşen bu filmler, özellikle kurgu üzerinden sinema dilini güçlendirmek adına önemli gelişmeler sunmuştur (Bayraktar, 2017, s. 116).

Sovyet Sineması'nda işçi sınıfı ön plandadır. Filmlerde lider figürüne odaklanmak yerine, genellikle toplumun kolektif ruhuna vurgu yapılmaktadır. Hikayeler genellikle zıt kutuplar arasındaki çatışmalar etrafında gelişmektedir. Olumsuz karakterler sıklıkla burjuva sınıftan temsil edilmektedir. Filmlerde mücadeleler genellikle iyilerin zaferiyle sonuçlanır. Irk veya millet vurgusu yapılmadan evrensel mesajlar tercih edilmektedir (akt. Akyıl, 2017, s. 132).

Sovyetler Birliği döneminde film yapımı, komünist politikaya uygun fikirler taşımaktadır. Filmler toplumsal ve politik mesajları komünist ideolojiye uygun bir şekilde iletmelidirler. Her film, insanların günlük yaşamlarıyla doğrudan bağlantılı bir sorunu veya konuyu ele almaktadır ve filmler insanların hayatlarına dokunan sorunları veya konuları işlemektedir. Tüm filmler sosyolojik önem taşıyarak toplumun yapısını ve dinamiklerini anlamak için önemli bilgiler sunmaktadırlar. Bu bağlamda birçok film Sovyetler Birliği'nin devrim tarihini veya Çar rejimi altındaki yaşamı anlatarak bu tarihsel dönemleri betimlemiştir. Filmler, hükümetin ideolojik ve politik hedeflerini yansıtmaktadır ve hükümetin amacı doğrultusunda yapılmaktadırlar. Sinema, Sovyet ideolojisinin yayılması için ideal bir araç olarak görülmektedir. Bu bağlamda sinema, toplumsal, bilimsel ve politik ilerlemelere dair bilgiyi yaymak için kullanılmaktadır. Sovyet filmleri, ülkenin her köşesine ulaştırılmakta ve herkesin bu filmleri izlemesi teşvik

edilmektedir. Bu şekilde, toplumun toplumsal bilinç ve bilim alanındaki ilerlemelere dair bilgilendirilmesi hedeflenmektedir (Coşkun, 2011, s. 51). Görüldüğü üzere sinema ideolojik bir araç olarak kullanılmaktadır ve toplumun Sovyet eğemem ideolojisine göre biçimlenmesine zemin hazırlamaktadır.

Sovyetler Birliği'nde propaganda kavramının üç farklı şekilde kullanılmaktadır. İlk olarak bilgilendirme propagandası halkın dünya görüşünü geliştirmek için otoritelerin bakış açısından fikirler ve konular sunmaktadır. Bu propaganda, sosyalist ideolojiye uygun değerleri ve bilgileri halka ileterek ideolojik hedeflere ulaşmayı amaçlamaktadır. İkinci olarak, siyasi propaganda, devletin ve parti liderlerinin politika ve ideolojilerini hem ülke içinde hem de uluslararası alanda detaylı bir şekilde tanıtmayı hedeflemektedir. Bu propaganda, sosyalist ideolojiyi güçlendirmek ve partinin politikalarını benimsetmek için kullanılmaktadır. Son olarak, karşı propaganda, kapitalist ülkelerin etkisi altında kalmış ve komünist propagandaya karşı bir mücadele aracıdır. Kapitalizmin eleştirisi ve komünist ideolojinin savunulması üzerine odaklanarak ideolojik bir mücadele yürütmektedir (akt. Sevindi, 2021, s. 1773). Bu üç propaganda türü, Sovyet ideolojisinin yayılması, parti politikalarının desteklenmesi ve komünist ideolojinin korunması amacıyla kullanılır ve ideoloji ile sıkı bir ilişki içindedir. Bu bağlamda sinemada bu propaganda ve ideolojik aktarımın başat unsurlarından birisi konumundadır.

Sovyet sinemasında hâkim olan sanat akımı gerçekçiliktir. Sovyet Sosyalist Gerçekçilik, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kuruluş döneminde resmi olarak benimsenen bir sanat akımıdır. Bu akımın en dikkat çeken özelliği, sanatın ve sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılmasını ilk kez tam anlamıyla anlaşılmasıdır. Sovyet Sosyal Gerçekçiler, eserlerini mevcut siyasi ideolojiyi desteklemek amacıyla üretmişlerdir ve bu eserler genellikle alışılmadık ve çarpıcı biçimlerde sunulmaktadır. Sovyet Sosyal Gerçekçiliği, sanatın ideolojik amaçlara hizmet etme potansiyelini vurgulayan ve sanatın toplumsal ve politik rolünü öne çıkaran önemli bir sanat akımı olarak öne çıkmıştır. Bu akım, toplumun dönemin siyasi görüşlerini yansıtmaya ve destekleme amacını taşıyarak sanatın gücünü siyasi amaçlarla birleştirmiştir (Hunt ve diğerleri, 2015, s. 105).

Sovyet Rusya'da o dönemde sinema dünyasına büyük etki yapan yönetmenleri ve politik düşünceleri açısından iki ana akıma ayırmak mümkündür. Birinci akımda, Sergei

Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin gibi temel isimler bulunmaktadır ve bu yönetmenler, içerik ifadesi ve yapımın teknik yöntemlerine odaklanan sol kanat yönetmenleri olarak kabul edilmektedirler. Diğer akımda ise Abram Room ve Olga Preobrashenskaia gibi yönetmenler yer alır ve bu yönetmenler, filmlerinde sosyolojik amaçları ön plana çıkararak sağ kanat yönetmenleri olarak bilinmektedirler (Coşkun, 2011, s. 52). Bu ayrım, Sovyet sinemasının bu dönemde hem estetik hem de ideolojik açıdan farklı yaklaşımlar sergileyen iki önemli grup arasındaki temel farkı yansıtmaktadır.

Sovyet sosyal gerçeklik akımının sol kanadında olan bu yönetmenler özellikle kurgu üzerinden çalışmalar yapmışlardır. Çalışmalarını toplumsal hayatın gerçekliği üzerinden konumlandırmaktadırlar. Örneğin Kuleshov'un sinemaya getirdiği montaj yöntemi aslında bir sistemi küçük parçalara ayırmayı ve bu parçaları yeni bir sistem kurmak amacıyla birleştirmeyi içermektedir. Bu yaklaşım sinemacılara yeni toplumsal düzenin inşasında önemli bir rol oynama fırsatı sunmaktadır. Gerçekliğin parçalarını seçerek ve bu parçaları yeniden düzenleyerek, sinemacılar her şeyi yeni bir şekilde biçimlendirebilir ve anlamlandırabilirlerdi. Bu durum yeni ve daha doğru bir dünya yaratma amacına hizmet etmekteydi (Abisel, 2003, s. 220). Bu bağlamda sosyalist gerçeklik sinemanın biçimsel kısmına entegre edilerek ideolojik bir boyut kazanmıştır.

Bir diğer yönetmen olan Eisenstein'da gerçekçi akıma uygun olarak özellikle simgesel anlamlar barındıran filmler yapmıştır. Sergei Eisenstein'ın ilk üç filmi, kitlesel düşüncenin temsili ve mevcut otoriteye karşı başkaldırısı ile derin bir bağ kurmaktadır. Eisenstein, bireyin değil toplumun düşüncesini ifade etme amacını güder ve bu nedenle çalışmaları epik bir ölçekte yer almaktadır (Coşkun, 2011, s. 55). Sovyet ideolojisine bağlılık, toplumun kolektif bilincinin vurgulanması ve kitlenin birlikte hareket etmesi fikrine dayanmaktadır. Eisenstein, bu fikri sinemasına yansıtarak, kitlelerin gücünü ve toplumsal değişimi vurgulamaktadır. Filmlerinde, bireylerin ötesinde toplumun ruhunu ve toplumsal dönüşümü ele alarak Sovyet ideolojisinin özünü yansıtmaya çalışmaktadır.

Sovyet sineması, Sovyetler Birliği'nin tarihi ve ideolojik gelişimini yansıtan önemli bir araç olmuştur. Bu dönemde üretilen filmler, ideoloji ve politika ile sanatın nasıl birleştirilebileceğini göstermektedir. Sovyet sineması, toplumsal değişimin ve toplumsal bilincin şekillenmesine katkıda bulunmuş, ideolojiyi halka yayma amacını taşımıştır. Bu

nedence Sovyet sineması sadece bir sanat akımı değil, aynı zamanda ideolojinin ve politikanın gcl bir ifadesi olarak kabul edilmelidir.

2.4. Alman Sineması ve İdeoloji İlişkisi

1920'lerde Almanya, tarihin en zalim ve yıkıcı rejimlerinden birine yol açan büyük bir politik değişim sürecini deneyimlemektedir. Frankfurt Okulu, bu dönemdeki popüler kültürün yükselişini Alman politik kültüründeki otoriter artışın bir parçası olarak değerlendirmektedir ve bu toplumda ticari olarak üretilen ve dağıtılan müziğin, haberlerin, görsellerin ve seslerin daha basit bir yapı yerine, yönetim ve endüstrinin iş birliği içinde hileli bir şekilde kontrol ettiği dikey, hiyerarşik bir yapıyı tanımlamaktadır. Popüler kültür tüketenleri, otoriter bir yönetim tarafından kontrol edilen popüler kültürü tüketen, müzik ve radyo dinleyen insanlar olarak görmektedir. Bu toplum bireysellik ve öznel deneyimden yoksun, standartlaştırılmış ve pasif bir kitle olarak algılanmaktadır (Kolker, 2008, s. 105).

Frankfurt Okulu'na göre, popüler kültür tüketicileri aslında yaratılmış, şekillendirilmış, uyumlu hale getirilmış ve yönetici siyasi partinin isteklerini yerine getiren araçlara dönüştürülmüşlerdir. Bu görüş, kitle iletişim araçlarını, insanların direnme yeteneğinden yoksun, direnmek istemeyen bir şekilde bilgi, eğlence ve sınırsız propagandayı şekillendiren ve kontrol eden araçlar olarak kabul etmektedir. Özellikle radyo ve sinema gibi iletişim araçlarını ilk kullanan, Hitler'in Nazi yönetimidir (Kolker, 2008, s. 105,106).

I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya, göreceli bir liberal hkmetle başlamasına rağmen, 1920'lerde siyasi iklim sağa kaymaktadır. 1933'te Nazi Partisi (Ulusal Sosyalist Alman İşçi Partisi) parlamento kontrolünü ele geçirerek Adolf Hitler'i şansölye olmasına yol açmıştır ve Hitler'in diktatörlüğüne zemin hazırlamıştır. Nazi ideolojisi, Alman üstünlüğüne dayalı aşırı milliyetçilik temelindedir ve Nazi rejimi, Yahudileri ve diğer etnik grupları aşağılayan bir bakış açısına sahiptir. Hitler, esas olarak Almanya'nın I. Dünya Savaşı'ndan kaynaklanan mağlubiyetinin yarattığı küçümseme duygularına hitap ederek iktidara gelmiştir. O dönemde ülke silahsızlaştırılarak askerlerin bile silah taşıyamayacağı bir duruma sokulmuştur. Ekonomik durumunda haliyle kötü olduğu bir ortam mevcuttur. Naziler tüm bu olumsuzlukları Yahudilere ve komünizme atfederek onlardan nefret edilmesi gerektiğini halkına empoze etmiştir ve nihayetinde bunları

ortadan kaldırarak ulusal gururu yeniden inşa etmeyi vadetmektedir (Thompson & Bordwell, 2003, s. 271).

İkinci Dünya Savaşı döneminde, Almanya propaganda savaşında önde gelen ülkelerden biri olarak öne çıkmaktadır Nazi Hükümeti, propagandayı siyasi güçlerini sağlamlaştırmak, muhalif grupları bastırmak ve sindirmek amacıyla etkili bir şekilde kullanmaktadır. Nazi Hükümeti iktidara geldiği andan itibaren çeşitli propaganda temelli uygulamalar ve yaptırımlar aracılığıyla her alanda kontrol sağlama çabasına girmiştir. Kitle iletişim araçları ve özellikle sinemayla bu kontrol elde edilmeye çalışılmıştır. Sinema, Hitler Almanya'sı için büyük bir propaganda aracı olarak kabul edilir ve geniş kitleleri etkileyebilme potansiyeline sahiptir. Hitler, Paul Goebbels tarafından yönetilen bir propaganda bakanlığı olan Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığını kurdu muştur (Medin, 2018, s. 41).

Goebbels sinemanın radyo ve basılı materyallerden daha fazla propaganda etkisini yaratabileceğini düşünmektedir. Ona göre sinema milyonlarca insana ulaşma kapasitesine sahiptir ve halk ile yönetim arasında etkileşimi kolaylaştırmaktadır. Film, kitlelere ulaşmak için önemli bir iletişim aracıdır ve diğerlerine göre daha büyük bir etkisi vardır. Gazete okurken veya radyo dinlerken propaganda içeriğinin daha fazla farkına varan insanlar film izlerken bu farkındalığa varmamaktadırlar ve bu bağlamda sinema Gobbelse göre ayrı ve üstün bir konumdadır. Bu nedenle Goebbels'e göre sinemanın entelektüel ve fantezi temelli deneyimlere dönüşmemesi gerekmektedir. Sinema ve tiyatro, Goebbels için Nazi ideolojilerini yüceltmek ve kitleleri bir araya getirmek için mükemmel araçlardır ve aynı zamanda işçilerin boş zamanlarını da kontrol etmek için etkili bir seçenektir (Sarıtış, 2018, s. 334,335).

Joseph Goebbels, propaganda sinemasının gelişimine büyük katkılarda bulunmuştur. Bu süreçte propaganda filmlerine ciddi bütçeler ayrılmıştır ve profesyonel isimlerle çalışılmıştır. 1935 yılında ünlü Alman yönetmen Leni Riefenstahl, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin 1934 Nürnberg Parti Mitingi'ni konu alan "*Triumph des Willens (İradenin Zaferi)*" adlı propaganda filmini hazırlamıştır ve bu film, kullanılan son teknoloji ve teknikler sayesinde dünya tarihinin en etkileyici propaganda filmlerinden biri haline gelmiştir. Filmde Hitler'in liderliği vurgulanırken, Nazizm ideolojisinin toplumda

kabul görmesi için çaba harcanmaktadır. Ayrıca, 1938'de Riefenstahl'e, Nazi rejiminin iç ve dış itibarını artırmak amacıyla devlet tarafından iki bölümden oluşan "Olympia" adlı bir film yapma görevi verilmiştir. Goebbels aynı zamanda antisemitizmi propaganda sinemasında kullanarak, bazı filmlerde Yahudi karşıtı içeriklere yer vermiştir. Bu filmler, Yahudilere karşı olumsuz algı oluşturmak için tasarlanmıştır (Çakı ve diğerleri, 2019, s. 157).

Franz Seitz'in *SA-Mann Brand*(1933) Franz Wenzler'in *Hans Westmar*(1933) Hans Steinhoff'ün *Hitlerjunge Quex*(1933) filmleri ilk propaganda filmlerine örnektir. "*Hans Westmar*," filmi Horst Wessel'in hayatından esinlenmiş bir filmidir. Wessel Nazi davası uğruna ölen ilk kişilerden biri ve partinin savaş şarkısının yazarıdır. Film, 1920'lerin sonundaki Berlin'i, Yahudi, Komünist ve bozulmuş yabancı etkileri altında batarken gösterir. Genç Westmar, sadece İngiliz birası servis eden ve siyah bir caz grubuna sahip bir kafeyi tiksiniyerek ziyaret eder. Filmde Piscator-Bühne'de (dönemin gerçek sol tiyatrosu) bir Yahudi oyun sahnelenmektedir ve bir sinemada Boris Barnet'in 1927 Sovyet komedisi "*The Girl with the Hat Box*" gösterilmektedir. Kötücül Komünistler, işçi sınıfının yoksulluğunu sömürerek Almanya'yı ele geçirmeyi planlamaktadırlar. Westmar, Nazi davasına taraftar kazanma konusunda o kadar başarılı olur ki, Komünistler onu öldürürler (Thompson & Bordwell, 2003, s. 272).

"*Hitlerjunge Quex*," birçok Nazi filmi gibi gençlere hitap etmek üzere tasarlanmıştır. Başkarakter, Heini, sarhoş Komünist babasının karşı çıkmasına rağmen Hitler Gençliği grubuna çekilmektedir. En etkili sahnelerden biri, onun bir Komünist genç kampını ziyaret ettiği sahnede yaşanır; burada liderler genç ziyaretçilere şarap ve bira sunarlar, ardından Heini bir Hitler Gençliği kampına rastlar, burada çocuklar sağlıklı sporlara katılırlar. Yine, Heini Hitler Gençliği'ne katıldıktan sonra Komünistler tarafından öldürülmektedir. Hem "*Hans Westmar*" hem de "*Hitlerjunge Quex*" filmlerinde Komünist örgütler, klişeleşmiş Yahudi üyeler içermesine rağmen, bu propaganda filmlerinde antisemitizm ikincil bir rol oynar, asıl hedef Alman Komünist partisini kötü göstermektir (2003, s. 272).

Komünist düşmanlığı dışında Yahudi düşmanlığını ön plana çıkaran filmlerde üretilmiştir. Bu filmler 1939 yılında Goebbels'in talimatıyla, Hitler'ın Yahudi sorununa

karşı son çözüm olarak halka ilk kez açıkça tartışmaya başladıktan kısa bir süre sonra üretilmiştir. Bu filmler arasında en tehlikeli ve kötü niyetli olanı Veit *Harlan'ın Jud Suss (1940)* adlı filmidir. 18. yüzyılda geçen bu tarihi epik film, açgözlü bir Yahudi tefecisinin tiplemesine dayanmaktadır. Filmin kötüsü olan Suss, fakir bir Dük'e borç para vererek onun Dükaliğini bir Yahudi devletine dönüştürmeye çalışmaktadır. Bu Yahudi, kahraman bir kadına tecavüz ederek ve kadının sevgilisini işkenceye tabi tutarak iğrenç suçlar işlemektedir. Film geniş çevrelere yayılarak amacına ulaşmıştır ve Yahudilere yönelik şiddeti teşvik etmiştir. Fritz Hippler'in *Der ewige Jude (1940)*, adlı belgeseli de benzer mitleri işleyen bir içeriğe sahiptir. Film Yahudileri, Hristiyan topraklarından dolaşarak bozgunculuk yapan bir tavırda tasvir etmektedir. Belgeselin başka bir kısmında Varşova gettosundaki yoksul insanların görüntüleri, bir anlatıcının sesi tarafından Yahudilerin hastalık yaydığını iddia ederek Yahudileri aşağılamaktadır (Thompson & Bordwell, 2003, s. 274).

Nazi döneminde Almanya'da sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılmasına ve siyasi etkilere açık bir şekilde nasıl dönüştürüldüğüne dair vurgulayıcı bir örnektir. Propagandanın bu devasa mecrada nasıl kullanıldığı, toplumu etkileme ve ideolojik bir perspektifi benimsetme gücünü göstermektedir. Hitler hükümeti, sinemanın kitlesel etkisinden yararlanarak hem kendi ideolojilerini yüceltmeyi hem de Alman toplumunu bir araya getirerek kontrol etmeyi başarmıştır.

2.5. Üçüncü Sinema ve İdeoloji İlişkisi

"Üçüncü Sinema terimi, Soğuk Savaş dönemindeki iki büyük ekonomik ve politik blok olan ABD ve Sovyetler Birliği ile bu bloklara bağlı ülkeler dışında kalan ülkeleri tanımlayan "Üçüncü Dünya" terimini çağrıştırmaktadır." Ancak üçüncü sinema terimini ortaya atan Solanas ve Getino'nun bu terimi kullanma şekli farklıdır. Birinci Sinema, emperyalist güçlerin sömürgeleştirilmiş toplumları uyutmak için kullanılan eğlence sinemasını ifade etmektedir genellikle Hollywood'un ürünlerini içer. İkinci Sinema ise estetik kaygılara ve bireyselliğe odaklanan, Yeni Dalga gibi akımlarla ilişkilendirilen filmleri tanımlamaktadır. Solanas ve Getino'nun Üçüncü Sinema olarak tanımladığı şey ise, sömürgeciliğe karşı aktif bir şekilde mücadele eden, toplumu bilinçlendirmenin ötesinde, halkı harekete geçiren ve hatta devrimci bir rol üstlenen sinemadır. Bu tür

sinema, politik ve toplumsal değişim için güçlü bir araç olarak görölmektedir (Çetin Erus, 2013, s. 93).

Üçüncü Sinemanın doğuşu, Küba Devrimi, Peronizm, Arjantin'deki "üçüncü yol" ve Brezilya'daki Cinema Novo gibi hareketlerden etkilenmiştir. Bu sinemanın estetik anlamda temel aldığı akımlar arasında Sovyet montaj akımı, gerçeküstücülük, İtalyan yeni gerçekçiliği, Brechtçi epik tiyatro ve Fransız Yeni Dalga gibi akımlar yer almaktadır (Stam, 2014, s. 110).

Üçüncü Sinema, başta toplumsal ve kültürel özgürleşmeye odaklanan bir teori ve film yapma pratiği olarak ortaya çıkmıştır. Sinema dünyası içinde üretkenlik açısından küçük görünse de Üçüncü Sinema filmleri heyecan verici ve meydan okuyucu yapıtlar arasında öne çıkmaktadır. Bu filmler dönemin temel tarihsel süreçlerine yakınlıkları ve bu süreçlere aktif katılımları nedeniyle büyük politik ve kültürel öneme sahiptirler. Geleneksel sinema yapımına alternatif olarak, kolektif ve demokratik üretim yöntemlerini teşvik etmiştir ve eğlence odaklı sinemaya karşı durur. Ancak sıkıcı veya basit tartışmaların sinemasını da reddetmez. Bu akım içerisinde üretilen filmler tutkulu, öfkeli, mizahi ve karmaşıktırlar. Aynı zamanda, az gelişmişliğe karşı gelişmeye yönelik bir anlayışı temsil eder, netlik arar ve rekabetçi veya düşmanca fikirler ve politikalar karşısında savunmada bulunurlar (Wayne, 2009, s. 14).

Devrimci sinema olarak da anılan üçüncü sinema geleneksel türlerden belgeselleri ve günümüz konularını içeren filmleri kullanmıştır. Ancak kendi içerisinde yeni türlerde ortaya çıkartmıştır. Latin Amerika ve Afrika' yeni kurgusal türlerin öncüsü olmuştur. Tarihsel bakış içeren emperyalizmle ve kitlesel mücadelelerle ilgili bir tür ortaya çıkararak farklı ülkelerdeki direniş veya isyan örneklerini günümüz meseleleriyle bağdaştırmıştır. Bu akım içerisinde yapılan sürgün türü filmler köklerinden kopmuş bireylerin deneyimlerini ve yabancı bir bakış açısından kendi ülkelerine dair düşünceleri işlemektedir. Özellikle 1960'larda Afrika'da yurtdışında eğitim alan film yapımcıları ve 1970'lerde Latin Amerika'daki siyasi sürgünleri incelemek için kullanılmıştır. Yerli kültürleri inceleyen bir diğer tür, kolonyalizmden etkilenmeyen ulusal kimliği araştırmayı hedeflemektedir. Bu tür, folklor, efsane ve ritüel gibi unsurlardan yararlanır ve bunları

yerel gelenekleri veya çağdaş siyaseti eleştirel bir şekilde incelemek için dönüştürür (Thompson & Bordwell, 2003, s. 538).

Stil olarak, militan Üçüncü sinema yapımcıları, teknik külfetten kaçınmış ve hafif kameralarla çalışmıştır. Filmler, izleyicilere olaylarla doğrudan ve samimi bir etkileşim hissi sunmuştur. Aynı zamanda estetik inceliklere de aşıktılar ve ses ile görseli etkileşimli olarak kullanma konusunda yaratıcı olmuşlardır. Çoğu militan Üçüncü Dünya film yapımcısı orta sınıf kökenlidir ve Avrupa'da eğitim almıştır. Bu nedenle filmleri, formel yenilikleri duygusal bir çekicilikle birleştirmiş ve kitlelerin deneysellik konusunda daha hoşgörülü olduğunu göstererek Batılı sinema kavramlarına meydan okumuştur. Estetik açıdan zengin filmler aynı zamanda izleyicilerin politik endişelerine hitap etmiştir (2003, s. 538).

Üçüncü sinema biçimsel veya içerikten ziyade işlevsel bir sinema olarak tanımlanmaktadır. Üçüncü sinema kavramını ortaya atan Solanas ve Getino bu bağlamı şöyle dile getirmektedirler (Solanas & Getino, 2008, s. 171);

“Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor. Üçüncü sinema, bize göre, bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturma büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır.”

Üçüncü sinema emperyalist güç odaklarına ve onların dayatmış olduğu film biçimlerine karşı bir tavır ortaya koymaktadır. Ayrıca bireyi öne çıkaran Auteur sinemasına karşı toplumsal bir tavır koymaktadırlar. Sinemacıyı bir asker gibi görerek silahın yerine kamerayı koyarak film çekme gayreti içerisindedirler. Bunu da şöyle ifade etmektedirler:

“İster gerilla sineması isterse film eylemi olsun üçüncü sinemanın insanı içerdiği sınırsız kategorilerle (film mektup, film şiir, film deneme, film broşür, film bildiri vd.) her şeyden çok bir karakterler sinemasına temalar sinemasıyla, bireylerin sinemasına kitlelerin sinemasıyla, auteur sinemasına eylem gruplarının sinemasıyla, yeni-sömürgeci yanlış bilgilendirme sinemasına bilgilendirici sinemayla, kaçış sinemasına gerçeği yeniden yakalayan sinemayla, edilginlik sinemasına saldırganlık sinemasıyla karşılık verir. Kurumlaşmış bir sinemanın karşısına gerilla sinemasını çıkarır; gösteri olarak filmlere

film eylemiyle karşı koyar; yıkıcı bir sinemaya hem yıkıcı hem de yapıcı olan bir sinemayla karşılık verir; onlar için eski türden insanlar için yapılan sinemanın karşısına, her birimizin olma olasılığına sahip olduğumuz yeni türden insanlara uygun bir sinemayı koyar” (Solanas & Gettino, 2008, s. 192).

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki, Üçüncü Sinema'nın doğuşu ve gelişimi bağlamında oldukça belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Üçüncü Sinema, ideolojiyi bir temel olarak benimseyen ve politik ve toplumsal değişimi teşvik etmek amacıyla sinemayı bir araç olarak kullanan bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu sinema akımı, emperyalizme karşı aktif bir direnişi yansıtan ve toplumu bilinçlendirmekten öte, halkı harekete geçiren bir rol üstlenen filmler üretmiştir. Bu bağlamda, Üçüncü Sinema, sadece estetik kaygılar taşımayan, aynı zamanda ideolojik bir misyonu olan bir sinema türü olarak öne çıkmaktadır.

2.6. Animasyon Sineması ve İdeoloji İlişkisi

Animasyon sineması, görsel öykü anlatımının en yaratıcı ve çok yönlü biçimlerinden birini sunarken aynı zamanda ideolojik mesajların iletilmesi toplumsal ve kültürel değerlerin yansıtılması, politik görüşlerin ifade edilmesi ve toplumsal eleştirilerin yapılması amacıyla kullanılmıştır. Politik ideolojilerin ve kültürel çeşitliliğin temsili için de önemli bir platform sunan animasyon, ideoloji ve sinema arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi anlamak için önemli bir konumdur. Ayrıca, animasyonun tarih boyunca nasıl geliştiği ideolojik bağlamda nasıl bir rol oynadığı bu ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için incelenmesi gereken önemli bir konu olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda animasyonun ideolojik iletilerle olan ilişkisine bakmadan önce tarihsel sürecine ve yapısına kısaca değinmek yararlı olacaktır.

2.6.1 Animasyon Sinemasının Tarihsel Süreci

Fransızca kökenli bir sözcük olan animasyon terimi Türk Dil Kurumu sözlüğünde ‘canlandırma’ anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlük). Animasyon sineması bazı kaynaklarda canlandırma sineması olarak anılsa da canlandırma sineması belgesel veya haber programlarında bir olayı tasvir etmek amacıyla bazı eylemleri ve olayları göstermek gayesiyle oyunculuğa önem vermeden çekilen görüntüleri de kapsamaktadır ayrıca çizgi film terimi de animasyon içerisindeki bir animasyon tekniğini ifade

etmektedir (Samancı, 2004, s. xii). Bundan dolayı tez boyunca canlandırma sineması yerine animasyon sineması terimi tercih edilecektir.

Animasyon sinemasının kökenleri taumatrop, fenakistiskop, zoetrop, praksiniskop gibi resimleri hareket ettirerek optik illüzyonlar yaratan birtakım aletlere dayanmaktadır (Sevindi , 2022, s. 13,14). Bunlar genel olarak bir anlatı sunmayan sadece bir nesnenin hareketini gösteren yapıtlar ortaya çıkaran aletlerdir.

Emile Reynaud (1844-1918), animasyon sinemasının temellerini atmış biri olarak kabul edilmektedir. Reynaud, o dönemin birçok araştırmacısı gibi La Nature adlı yarı bilimsel dergiyi okuyordu. Bu dergide okuduğu bir makale, kendisini praksinoskop adını verdiği bir alet yapmaya yönlendirdi. Praksinoskop, fenakistiskopun gelişmiş bir versiyonuydu ve 1878 Paris Sergisi'nde büyük ilgi gördü. Bu aletle, elle boyanmış resimler, çok sayıda yüzü olan bir prizma ile yansıtılan aynalar aracılığıyla gösteriliyordu. Praksinoskop, kısa süre içinde popüler bir oyuncağa dönüştü. Reynaud, küçük bir atölye kurarak praksinoskop üretimine başladı. Daha sonra, praksinoskopa bir büyümlü fener ekleyerek canlı resimlerin bir perde üzerinde gösterilmesini başardı. Teker teker çizilmiş resimler perdeye yansıtıldığında, izleyicilere hareket izlenimi veriyordu. Reynaud, Grevin Müzesi'nde "optik tiyatro" adını verdiği gösterimler yaptı ve bu gösteriler büyük ilgi gördü. Reynaud, canlandırdığı resimlerde “cambazlar, hokkabazlar, soytarılar, keman çalan maymunlar ve yemek yiyen bebekler” gibi karakterleri oda, bahçe ve sokak gibi farklı ortamlarda hareket ettiriyordu. Reynaud'un gösteri düzeni karmaşıktı, ancak sonuç olarak bu gösteriler sinema gösterileriydi. Çünkü ardışık statik resimler perdeye yansıtıldığında, izleyiciye birbiri ardına hareket eden görüntüler sunuluyordu (Teksoy, 2009, s. 24).

Animasyon sinemasının öncesinde ‘flash skeçler’ adı verilen, çizimlerin hızlıca yapıldığı ve temel kontur çizgileriyle anlamlı imgelerin oluşturulduğu eğlenceler popülerdi. Bu skeçlerde çizgilerin sürekli eklenmesiyle şekiller ve imgelerin değiştiği bir teknik uygulanmakta ve sonunda bir hikâye anlatan dramatik bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır. 1906'da James Stewart Blackton tarafından çekilen "Komik Yüzlerin Gülünç Evreleri" (*Humorous Phase of Funny Faces*) adlı film, bu geleneğe uygun olarak kara tahtaya çizilen yüzlerin sürekli hareketlerini içermektedir ve animasyon sinemasının

ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Samancı, 2004, s. 4-6). Daha sonra 1907 yılında ‘*Lanetli Otel*’ adında bir film yapan Blackton filmin çokça beğenilmesiyle birlikte animasyonun ilgi çekici bir konuma gelmesine katkı sunmaktadır (Sevindi , 2022, s. 16).

İlk sinema izleyicileri için, perde üzerinde hareket eden resimler, sinemanın büyüdüğü dünyasına yeni bir kapı açıyordu. 1908 yılında Fransız sanatçı Emile Cohl, oldukça erken bir tarihte, siyah bir zemin üzerinde küçük figürlerin, beyaz ve kibrit çöpüne benzeyen figürlerin animasyonunu yaptı. Bir yıl sonra, Amerikalı sanatçı Winsor McCay, "*Gertie the Trained Dinosaur*" adlı kısa çizgi filmiyle seyircileri, geleneksel sinema gösterisinin bir parçası olarak çizgi filmlerle tanıştırdı (Halas, 1979, s. 260).

Emile Cohl, animasyonlarıyla popülerlik kazanan Blackton’ın önüne geçmiştir. Blackton animasyonlarında gerçek dünyayı korumaya çalışırken, Emile tamamen çizgi film özelliklerini benimsemektedir. Bu bağlamda Cohl animasyona yeni bir tarz getirmiştir. Cohl’un ilk filmi dört dakika uzunluğunda olan "Fantasmogarie," 17 Ağustos 1908’de gösterime girmiştir. 1923 yılına gelindiğinde, Emile’in ifadesine göre 300’ten fazla animasyon film üretmiştir (Whitehead, 2012, s. 22). "Fantasmogarie" filminde, çizimler önce mürekkeple kâğıda yapılmış ve ardından bu çizimler fotoğraflanmıştır. Daha sonra çizim tahtası çıkarılarak, bildiğimiz animasyon sinemasına daha da yaklaşılmıştır (Samancı, 2004, s. 6). Yaklaşık üç dakika süren bu filmi Emile Cohl, iki bin çizimle oluşturmuştur. Cohl, karton parçaları üzerine resimler çizerek her bir çizimi özenle filme aktarmıştır. Bazı sahnelerde, siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle karakterler oluşturmuş, bazılarında ise beyaz zemin üzerine siyah çizgiler kullanarak çocuksu ve hayalperest karakterler yaratmıştır (Teksoy, 2009, s. 39).

Animasyon sinemasının öncülerinden biri olan diğer isim Winstor McCay animasyon sineması yapmadan önce bir vodvil sanatçısıdır. Vodvil sahne gösterileri, komedi, şarkı, dans ve çeşitli eğlenceli performansları içeren bir eğlence türüdür. McCay (Sevindi , 2022, s. 16), vodvil gösterilerinde uyguladığı teknikleri kullanarak 1910 yılında ilk animasyon filmi olan "*Little Nemo*"yu yapar. Bu film, 4,000 çizimden oluşur ve Amerika Birleşik Devletleri’nde animasyonun doğduğu eser olarak kabul edilir. McCay’in bu eseri vodvil oyunlarının sahne aldığı yerlerde gösterilir. Animasyonu her zaman bir sanat

biçimi olarak gören McCay, daha sonra "*Sinking of the Lusitania*" adlı önemli bir başka film daha üretir. Ayrıca Windsor McCay, Emile Cohl'un çalışmalarından ilham alarak Amerika'da "*Snookums*" animasyon serisini hazırlamıştır. Bu seri, George McNamus tarafından çizilen bir çizgi roman uyarlamasıdır ve toplamda on üç filmi içermektedir. Snookums filmi neşeli bir çocuğun komik maceralarını anlatmaktadır (Teksoy, 2009, s. 40).

Cohl ve McCay gibi animasyonun ilk döneminde öne çıkan isimler genel olarak tek seferlik işler yapan zanaatkârlar olarak çalışmaktadırlar ancak diğer endüstrilerde üretim süreçleri tamamen farklı bir yönde ilerlemektedir. Üretimin her alanda daha verimli ve kaliteli olduğu bir süreç hakimdir. Bu durum izleyici talepleri, yapımcıların ve dağıtıcıların daha iyi ürünlere olan ilgisi gibi faktörler nedeniyle animasyon sinemasını da etkilemiş ve dönüştürmüştür. Bu gelişmeler sonucunda ABD ve özellikle Hollywood'da animasyon sineması, stüdyo dönemine doğru evrilmeye başlamıştır ve endüstrileşme sürecine girmiştir. Animasyon sineması ve canlı aksiyon (*live action*) sineması arasındaki ayrım bu dönemde daha belirgin hale gelmiştir ve animasyon, kendi yöntemleri, içeriği ve endüstriyel gelişimi ile farklı bir yolda ilerlemiştir. Bu süreç ile birlikte gelecekte uluslararası pazarda hâkim olacak bir animasyon endüstrisinin temelleri atılmaya başlamıştır. (Medin, 2013, s. 34).

Stüdyo sisteminin öncülerinden bir olan ve Hollywood'un ikinci büyük stüdyosu olan Fleischer kardeşlerin stüdyosu animasyon sineması çerçevesinde önem arz etmektedir. Fleischer kardeşlerin animasyon dünyasına olan katkıları, yenilik, çaba ve rekabetin iyi bir örneğini temsil etmektedir. Kardeşler, yedi çocuklu bir ailenin parçasıydı, ancak animasyon dünyasındaki asıl yaratıcılar Max ve Dave'di .1911'de Winsor McCay'in "Little Nemo" filminden etkilenen birçok kişi, animasyon sanatçılarının iş yükünü hafifletecek yollar aramaya başladı. Bu sırada Max, animasyondaki sanatsal işi azaltacak bir buluş üzerinde çalışıyordu. Bu buluş "rotoskop" adını taşıyordu ve animasyon dünyasına devrim getirdi (Whitehead, 2012, s. 32-33). Rotoskop, bir filmin her karesini bir kâğıda yansıtarak figürlerin ana hatlarını çizmeyi sağlayan bir cihazdı (Thompson & Bordwell, 2003, s. 164). Rotoskop ile canlı aksiyon sahneleri çekiliyor, sonra bu sahneler üzerine işaretlemeler yapılıyor ve sonunda animasyon haline getiriliyordu. Rotoskop aynı

zamanda titremeyi azaltarak animasyonun daha düzgün görünmesini sağladı. Max. Fleischer 1917 yılında bu cihazın patentini aldı (2012, s. 33).

Belgesel tarzında ilk uzun metraj animasyon filmlerini üreten kardeşler, *Einstein'ın Görelilik Teorisi* ve "Ko-Ko" adlı bir palyaço karakteri gösteren "Hokkanın Dışında" adlı filmleriyle canlı aksiyon ile animasyonu bir araya getirdiği bir dizi serisiyle büyük bir başarı elde ettiler. Kardeşler Popeye (*Temel Reis*) karakteri ile 1933-1947 yılları arasında büyük bir popülerlik kazandılar. Ayrıca "Gulliver'in Gezileri" ve "Hoppity Kasabaya Gidiyor" gibi filmlerle Disney'e rakip olmaya çalıştılar, ancak beklenen başarıyı elde edemediler (Sevindi , 2022, s. 20). Sonraki süreçte kardeşler ayrılarak farklı stüdyolarda çalışmışlardır.

Günümüzde animasyon denince akla gelen ilk isimlerden birisi Disney'dir. Disney animasyon stüdyolarının kurucusu olan Walter Disney, 5 Aralık 1905'te Chicago'da doğmuştur. Disney, çocuk yaşlardan itibaren karikatürlere büyük bir ilgi duymaya başladı. Daha sonra bir karikatür kursuna katıldı ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde akşam derslerine devam etti. Kansas City'de bir film ve reklam şirketinde çalışırken, ilkel "stop motion" tekniği ile yapılan animasyonlardan daha iyi işler yapabileceğine dair bir inanç geliştirdi. (Whitehead, 2012, s. 39).

Disney, ilk kısa animasyon filmlerini "Laugh-O-Grams" adıyla Kansas City'de, ortağı Ubbe Iwerks (Ub) ile birlikte yaratmıştır. 1923 yılında Hollywood'da ilk animasyon stüdyosunu kurarak Alice in Cartoonland (Alis Çizgifilm Diyarında) dizisini üretmeye başlamıştır. Bu dizi, 1923-1927 yılları arasında elliye yakın Alice filmi içermektedir ve Alice gerçek bir karakter olarak, maceralarını canlandırılmış bir dünyada sergilemektedir (Demiriz, 2008, s. 18) (Sevindi , 2022, s. 18). Alice ile ünlenen Walt Disney daha sonra kardeşi Joy ile birlikte Disney Brothers Stüdyoları'nı kurmuştur (Thompson & Bordwell, 2003, s. 164).

1920'lerde, Disney stüdyosunun personeli daha sonraları Warner Bros. ve MGM gibi büyük stüdyolarda çalışacak olan önemli animatörleri barındırmaktaydı. Bu animatörler arasında Hugh Harman, Rudolf Ising ve Isadore "Fritz" Freleng gibi isimler bulunuyordu. Alice serisi için çalışan bu isimler canlı aksiyon görüntülerini çizgi film görüntüleriyle birleştiren bir teknik kullandılar. Ancak bu teknik, animasyon için yenilikçi bir yaklaşım

değildi. 1927 yılında, Disney stüdyosu, "*Oswald the Rabbit*" serisi ile tamamen çizgi film animasyonuna geçti. Ancak bu dönemde Disney'in dağıtıcısı olan Charles Mintz, Oswald filmdeki karakterin hukuksal yollarla telif hakkını aldı. Walt Disney'in bu duruma karşı bulduğu çözüm Mickey Mouse adını taşıyan yeni bir karakter yaratmaktı. İlk iki Mickey Mouse çizgi filmi için bir dağıtıcı bulmakta zorlandılar. Ancak üçüncü film olan "*Steamboat Willie*," yeni ses teknolojisini içeriyordu ve büyük bir başarı elde etti. Bu başarı, Disney'in 1930'ların çizgi film endüstrisindeki lider konumuna yükselmesine yardımcı oldu (Thompson & Bordwell, 2003, s. 164). Stüdyo daha sonra *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and the Seven Dwarfs)* (1937), *Pinokyo (Pinocchio)* (1940) gibi önemli yapımlarla başarılarını sürdürmüştür.

Disney, masalsı ve hayal gücüne dayalı bir anlatım tarzının öncüsü olmuştur ve karakter tasarımlarında gerçekçiliğe vurgu yaparak canlı ve gerçek gibi görünen karakterler yaratmıştır. Ayrıca, karakterlerine insani özellikler atfederek izleyicilerin bu karakterlerle kolayca bağ kurmalarını sağlamıştır. Bu bağlamda da filmlerde iletilerin daha etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olmuştur. Disney ayrıca ses ve renk kullanımını filmlerine başarılı bir şekilde entegre etmiştir ve animasyon filmlerine daha fazla zenginlik kazandırmıştır (Medin, 2013, s. 37). Sonuç olarak, Disney, animasyon sinemasını dönüştüren ve bu tarzın temelini atan bir figür olarak şekillenmiştir ve bu özellikleri sayesinde Disney tarzı animasyon anlatım dili diğer stüdyolara da ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda da animasyon tarihi içerisindeki yeri çokça önemlidir.

2.6.2. Animasyon Sinemasının Biçimsel Özellikleri

Sinemanın temel ilkesi, hızlı bir şekilde ardışık görüntülerin insan gözünün algılayamayacağı bir hızla gösterilerek yansıma yaratılmasıdır. Bu görüntüler daha sonra bir dizi haline getirilir, dijital ortamda saklanır veya film şeridi gibi fiziksel medyalara kaydedilir ve ardından monitör veya projektör gibi araçlarla tekrar izlenir. Sinema, genellikle iki büyük kategoriye ayrılır: live action (*canlı aksiyon*) ve animasyon. Live Action, kurgusal filmleri, belgeselleri ve bazı deneysel çalışmaları içerirken, animasyon, çizgi filmleri, uzun metrajlı animasyonları ve yine bazı deneysel çalışmaları içerir (Sevindi , 2022, s. 95). Live action sinemada kareler, gerçek nesnelerin film yüzeyine doğrudan yansıtılmasıyla elde edilir. Bu yansıtma işlemi, bir film kamerası veya

dijital kamera aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Animasyon ise, live actiondan farklı bir görsel ortamdır. Dolayısıyla, bir filmin live action olduğunu ifade etmek, o filmin görsel anlatısının gerçek dünya çekimlerine dayandığını belirtmek anlamına gelir (Samancı, 2004, s. xii). Bazı kaynaklardan animasyonun bir tür olduğu yanlışlanmasına düşünse de bu bağlamda animasyon bir türden ziyade sanatçının filmi yapacağı bir ortama işaret etmektedir.

Film terimi kullanıldığında, genellikle insanlar live action filmleri anlarlar. Gerçek şu ki, film denildiğinde hem live action hem de animasyon içeren bir yapıyı ifade etmek mümkündür. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir yanlışlıktır; live action ve animasyon arasında açık bir hiyerarşi mevcuttur. Bu hiyerarşide, live action öncelikli kabul edilirken, animasyon ‘‘öteki’’ konumunda görülmektedir (Samancı, 2004, s. xii).

Bu durum animasyon sinemasının daha hafif anlatılar olarak algılanması hasebiyle ortaya çıkmaktadır. Sevindi'nin (Sevindi , 2022, s. 96) de belirttiği gibi çoğu zaman animasyon, yanlış bir şekilde sadece çocuklara yönelik bir sanat formu olarak kabul edilir ve gerçek potansiyeli göz ardı edilir. Bu yanlış algı animasyonun çizgisel ve gerçek dışı biçiminden kaynaklanır ve zaman içinde kökleşmiş bir önyargıya dönüşmüştür. İzleyiciler, genellikle görsel biçime odaklandıkları için içeriğe ön yargılı yaklaşırlar ve potansiyelini tam anlamıyla keşfetmezler. Bu önyargı özellikle çocuklar için basit animasyonlar hedeflendiğinde geçerli olabilir, ancak çoğu animasyon için yanlış bir bakış açısıdır.

Animasyon filmleri, live action filmlerinden farklı üretim teknikleri kullanırlar. Animasyon sanatçıları, sürekli bir aksiyonu gerçek zamanlı olarak kaydetmek yerine, her biri tek tek karelerden oluşan bir dizi görüntü oluşturmak için çekim yaparlar. Her kare pozlandıktan sonra canlandırma sanatçısı görüntüdeki nesneyi değiştirir. Yani herhangi animasyon karakterleri, gerçek bir varlık olmamakla birlikte, her biri birbirinden hafif farklı çizimlerle oluşturulurlar ve ardışık kareler halinde filme alınırlar. Bu, izleyiciye görsel bir yanlışlama yaratarak hareket hissi verir, benzer bir etkiyi live action filmleri de sunmaktadır. Film yapımcıları dünyadaki her şeyi iki boyutlu çizimlerden, üç boyutlu nesnelere veya bilgisayar tabanlı dijital verilere dönüştürerek müdahale edebilecekleri bir dünya yaratabilirler. Bu durum canlandırma sanatının esnek, yaratıcı ve kendine içkin

belirgin özellikler barındıran bir sanat formu olduğuna işaret etmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 382).

Animasyon sineması en basit şekliyle iki boyutlu ve üç boyutlu animasyonlar olmak üzere kategorize edilebilirler (Sevindi , 2022, s. 108). Ayrıca CGI (Computer-Generated Imagery/ Bilgisayarda Oluşturulmuş Görüntü) tekniği de teknolojinin gelişmesiyle birlikte tarihsel süreçte animasyon sinemasına eklenmiş bir tekniktir.

Animasyonun geleneksel yöntemlerinden klasik veya sel (cell) animasyon olarak adlandırılan teknikte çizimler selüloit asetatlar üzerine yapılmaktadırlar. Bu yöntemde, her saniyelik görüntü için 24 ayrı kare çizilmektedir. Bu kareler tekrar kullanılmaz her biri özgün çizimlerdir. Daha fazla çizimle daha akıcı bir hareket sağlanan versiyonlar "tam animasyon" olarak adlandırılırken, daha az kare kullanılarak daha fazla döngüye dayalı ve daha az detay içeren versiyonlar "limitli animasyon" olarak adlandırılmaktadır. Bu iki yöntem, farklı estetik sonuçlara sahip farklı stilistik yaklaşımları temsil etmektedir ve "imajların hareketi, imajların dönüşümü, imajların sayısı, görsel ve işitsel bileşenlerin baskınlığı" olmak üzere dört ana kriterle ayrılırlar. Tam animasyonda daha fazla imaj kullanarak daha akıcı bir hareket elde edilirken limitli animasyonda akıcılık azalmaktadır. Limitli animasyon, zaman ve iş yükünden tasarruf etmek amacıyla geliştirilmiştir. Hareket etmeyen veya ön planda olmayan karakterler için dinlenme pozisyonları kullanılmaktadır. Bilgisayar tabanlı animasyon zamanla geleneksel animasyonun yerini almış ve bu süreçte temel yöntem pek değişmemiştir yalnızca bilgisayarlar araç olarak kullanılmıştır. (Sevindi , 2022, s. 109).

1990'lara kadar bu büyük bütçeli animasyon filmleri sel animasyon yöntemini çokça kullanmaktadırlar. Tam animasyon yöntemiyle figürler detaylı bir şekilde işleniyor ve çeşitli küçük ve farklı hareketlerle canlandırılıyordu. Ancak daha düşük bütçeli yapımlar, limitli canlandırma kullanarak görüntünün yalnızca belirli bir bölümünü hareketlendirme yoluna gitmişlerdir. Kısıtlı canlandırma özellikle televizyon yapımlarında sıkça kullanılmaktaydı (Bordwell & Thompson, 2011, s. 383). Çizgi film olarak bilinen animasyon türü genellikle bu yöntemle yapılmaktadır. BugssBunyy, Temel Reis, Tom ve Jerry gibi popüler çizgi filmler bu yöntemin ürünü olarak ortaya çıkmışlardır ve bu çizgi filmler iki boyutlu animasyon sineması içerisinde değerlendirilirler. İki Boyutlu

animasyon sinemasının başka bir türü de kesip çıkarma tekniğidir. Bu teknikte kartonlardan kesilerek oluşturulan hareketli eklemlere sahip kuklalar yapılmaktadır. Daha sonra bir takım aydınlatma teknikleriyle birlikte bu kuklaların hareketlerini içeren animasyonlar ortaya çıkartılır (2011, s. 383). Bunların dışında kum animasyon, iğne animasyon, üst üste boyama gibi farklı animasyon yapma teknikleri de iki boyutlu animasyon içerisinde görülmektedir.

İki boyutlu çizimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere kullanılan animasyonlarda vardır. Burada nesnelere ve kamera gerçek olarak kullanılmaktadır. Üç boyutlu animasyon sınıfında olan kukla animasyon türünde, kullanılan tekniklerden birisi gölge animasyon tekniğidir. Bu yöntemde, çizimler yerine siyah kartondan veya metal levhalardan yapılmış kuklaların gölgeleri hareket ettirilir. Bu teknik ilk kez 1919 yılında Alman animatör Lotte Reiniger tarafından önerilmiştir. Bir diğer kukla animasyon türü olan Puppet animasyonunda ise karakterler kukla olarak hazırlanır. Senaryo ve storyboard çalışmalarının ardından kuklaların hareket edeceği mekan düzenlemeleri ve dekorlar hazırlanır. Her kare için kuklalara farklı hareketler verilerek çekim kamera önünde veya altında gerçekleştirilir. Kuklaların milimetrik hassasiyetteki hareketleri filmin ritmi ve temposunu etkilediği için titizlik ve sabır gerektiren bir yöntemdir. Kuklalar, değiştirilebilen yüz ifadeleri, başlar, eller, kollar, bacaklar ve ayaklar gibi ayrı ayrı parçalardan oluşur. Kukla animasyonunda genellikle 'ahşap, tel, kil ve plastik' kullanılır. Bu türün en başarılı örnekleri, Çekoslovak animatör Jiri Trnka'ya aittir (akt. Şenler, 2005, s. 106).

Üç boyutlu animasyon türünün bir diğer örneği de çamur animasyonudur. Çamur animasyonunda bazen gerçek modelleme çamuru kullanılsa da genellikle daha temiz ve geniş renk yelpazesi sunan Plasticine tercih edilir. Heykeltıraşlar, Plasticine kullanarak nesnelere ve karakterlere oluştururlar. Canlandırma sanatçısı daha sonra bu esnek malzemeyi şekillendirir ve kareler arasında hafif değişiklikler yapar. Çamur canlandırması, 20. yüzyılın başlarından beri kullanılsa da 1970'lerin ortalarından itibaren büyük bir popülerlik kazanmıştır. Poüler *Chicken Run* (2000) filmi bu yöntemle çekilmiştir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 384). Üç boyutlu animasyon yapımlarında genel olarak stop-motion animasyon tekniği kullanılmaktadır.

Animasyon yapım türlerinin sonuncusu olarak günümüz animasyon sinemasına hâkim konumda olan CGI animasyon tekniği görsel açıdan etkileyici ve hikayeleri canlı kılan bir devrim yapmıştır. Bilgisayar ve yazılım teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla 1980'lerin başlarında ortaya çıkan bu animasyon türü geleneksel yöntemler yerine bilgisayar teknolojisinin kullanılmaktadır. Bilgisayarla oluşturulan bu animasyonlar sinemanın yanı sıra televizyon yapımlarında da bolca kullanılmaktadırlar. Başlangıçta yalnızca güçlü bilgisayarlarla yapılabilse de zamanla teknolojinin gelişmesiyle daha erişilebilir hale gelmiştir (Özön, 2008, s. 261).

1960'ların başında yapılan ilk bilgisayar animasyonu meşakkatli bir emek istemekteydi ve gerçekçi kompozisyonlar oluşturmada başarısızdı. James Whitney *Lapis* filminde kullanmak amacıyla analog bir bilgisayar üzerinden birtakım şekiller yapmıştır. Ama bir noktada istediğini alabilmek amacıyla filme elle müdahale etmek zorunda kalmıştır. Bu ilk bilgisayara tabanlı animasyonun ardından bilgisayarın animasyon için kullanımı 1980'leri bulmuştur. Yazılımsal olarak bilgisayara CGI için çok yüksek bir alan gerektirdiğinden dolayı yapımında CGI teknolojisi kullanılan 96 dakikalık *Tron* filminin ancak 15 dakikasında bilgisayar tabanlı animasyon kullanıla bilmiştir. Aradan geçen on beş yılın ardından 1995 de tamamı CGI teknolojisiyle Pixar tarafından yapılan *Toy Story* filmi Disney aracılığıyla dağıtıma girmiştir. (Bordwell & Thompson, 2011, s. 385).

CGI animasyonla birlikte animasyon sinemasında geçmiş tarihine göre büyük bir sıçrama yaşandı. Bu teknoloji, tasarlanan karakterleri daha kolay bir şekilde kontrol edilebilir hale getirdi. Bu bağlamda CGI animasyon sineması uzay ve zamanın daha gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesine, nesnelerin ve karakterlerin daha hacimli görünmesine ve izleyici için daha ilgi çekici hale gelmesine olanak sağladı. Önceden zorlu ve zaman alıcı olan çalışmalar artık daha kolay hale geldi. Bilgisayar tabanlı animasyon, gerçek dünyayı neredeyse mükemmel bir şekilde yansıtan bir seviyeye ulaştı. Animasyon sineması bu yeni dil sayesinde anlatılması veya yaratılması imkânsız görülen birçok hikâyeyi aktarma yeteneği kazandı (Medin, 2013, s. 50).

2.6.3. Animasyon Sineması ve İdeolojik Yapısı

Egemen ideoloji belirli bir dönem içerisinde toplumun büyük çoğunluğu tarafından benimsenen ideolojiye işaret etmektedir. Egemen ideoloji fiziksel bir varlık değil, ancak

nesnel dünyada farklı şekillerde kendini göstermektedir. Animasyon yayıncılığı, egemen ideolojiyi iletmek için önemli bir araçtır. Animasyonlar, kendileri ideolojik özelliklere sahiptir ve topluma yönelik ideolojik inşalarda önemli bir rol oynamaktadırlar. Özellikle çocuklar ve gençler için ana eğlence kaynağı oldukları için, anaakım ideolojiyi iletmek için etkili bir araçtır. Animasyonlar egemen ideolojiyi görsel olarak temsil etmektedirler. Ayrıca, animasyon yayıncılığı, çevrimiçi animasyonlar gibi yeni medya gelişmeleriyle birlikte egemen ideolojiyi yayma gücünü artırmıştır (Xia, 2019).

Toplumun geniş kesimlerine üretilen ve dağıtılan kültürel ürünler veya mallarla tanınan kitle kültürü, bir dizi farklı biçimde ifade edilebilir. Televizyon radyo, filmler, çizgi filmler gibi öğeler, bu kültürün en belirgin örnekleridir. Kitle kültürü, genellikle bu ürünlerin siyasi fonksiyonlarını göz ardı ederek, bu çerçevede içinde var olduğu ve kapitalist üretim biçiminin "bayağılaştırılmış" veya halk düzeyine indirilmiş bir üst yapıya dönüştüğü şeklinde algılanmıştır. Bu kültür, uyumlu, özel ve nadir bir bütünlük oluşturarak, üretim ve tüketim etkinliklerini destekleyen günlük standartları belirler. Kitle kültürü, bir bakıma, egemen ideolojinin tabana indirilmiş, popülerleştirilmiş ve özellikle tüketime bağlı bir çeşidi olarak görülebilir (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 41-42). Animasyon sineması kitle kültürünün önemli bir unsuru olarak egemen ideolojinin yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Liberal tüketim toplumlarında, kültür endüstrisi eğlenceyi temel bir ürüne dönüştürmüş durumdadır. Bu durum özellikle büyük kültür endüstrisi şirketleri tarafından üretilen ürünlerin insanlara eğlence vaadiyle pazarlandığı bir süreci ifade etmektedir. İnsanlar daha fazla eğlenceye ulaşmak için sürekli olarak sinema ve özelinde animasyon filmleri, müzik gibi kültür endüstrisi ürünlerini tüketme eğilimindedirler. Bu, sürekli bir tatminsizlik döngüsü yaratır ve kapitalist sistemin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır. Nitekim eğlence, ideoloji ile sıkı bir şekilde bağlantılıdır ve medya öğeleri, özellikle sinema ve dizi filmleri, ideoloji tarafından şekillendirilir. Her film, ideolojik bakış açısına göre yeniden üretilir ve genel ideolojik söylemi yansıtmak amacıyla içerik, stil, anlam ve öyküleme geleneği gibi unsurlarla şekillendirilir (Yıldız, 2013, s. 72,73). Bu bağlamda animasyon sineması da kültür endüstrisi içinde ideolojik aktarımın başat unsurları arasındadır.

Bugün konvansiyonel animasyon sineması denildiğinde akla ABD'deki Disney, Pixar gibi köklü animasyon stüdyoları gelmektedir. Bu stüdyolardan çıkan filmler lokal ve genel olarak birtakım ideolojilerin taşıyıcısı konumdadırlar. Bu bağlamda daha sıklıkla görülen ideolojilerin lokal bir çerçevede; cinsiyetçilik, ırkçılık, muhafazakarlık, heteroseksizm, milliyetçilik, propaganda, homofobi; genel bir çerçevede ise erkek-merkezcilik, Amerika ulus mitleri ve Amerikan rüyası, ekonomik ve kültürel emperyalizm, egemen mutlu son ideolojisi, ben-merkezcilik gibi ideolojiler olduğunu söyleyebiliriz.

Ariel Dorfman ve Armand Mattelart'ın araştırmasına göre, Walt Disney şirketinin ürettiği çizgi romanlarda, üçüncü dünya ülkelerinin gelişmiş ülkelere olan ekonomik ve kültürel bağımlılıklarını olumlayan ve hatta bu durumu doğal gören iletiler bulunmaktadır. Dorfman ve Mattelart, Walt Disney'i, yayılımcı ideolojinin savunucusu olarak tanımlamışlar ve bu çalışmada şirketin yaydığı mesajların üçüncü dünya ülkelerinin bağımlılık durumunu desteklediğini ortaya koymuşlardır (Bayram, 1997) (akt. Bayram, 1997).

Animasyon filmler, çocuklara yönelik olmasının yanı sıra geniş bir yetişkin izleyici kitlesini cezbetmekte olan kültür endüstrisinin önemli bir bileşenidir. Ticari ve ideolojik yönleri göz önüne alındığında, animasyonların kültür endüstrisi içindeki kilit rolü daha iyi anlaşılabilir hale gelir. Özellikle Amerika çizgi filmler aracılığıyla elde ettiği büyük maddi gelirin farkında olup ürettiği filmleri dünya genelinde yayarak geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmaktadır. Animasyon filmler yalnızca maddi bir üstünlüğü temsil etmemekte aynı zamanda çocukların oyun kültürü ve oyuncak tercihleri üzerinde de etkili olmaktadır. Ticari bir perspektiften bakıldığında çocuklara oyuncak satmanın en etkili yolu oyuncağı bir animasyon film karakterinden esinlenerek tasarlamaktır. Çocuklar arasında popüler olan animasyon film karakterlerine dayalı oyuncak satışlarından elde edilen gelir önemli bir boyuttadır. Bu durum, günümüzde çocuk odaklı çekirdek aile modelinde, ebeveynlerin çocukların isteklerine olumlu yanıt verme eğiliminde olduğu bir ortamda daha da belirgin hale gelmiştir. Çocuklar, büyük bir tüketici kitlesi olarak kabul edildikleri için çok uluslu şirketler tarafından önemsenmektedirler. Çocuklar arasında yapılan harcamalar, ABD'de yılda ortalama 47 milyar doların üzerinde bir pazar oluşturmaktadır. Bu büyük maddi getiri, çocuklara yönelik pek çok ürünün önemli bir

tüketim kaynağı olarak görülmesine neden olmaktadır. Ancak çizgi filmler sadece ticari bir üstünlük değil, aynı zamanda içerdikleri mesajlarla ideolojik bir yönü temsil etmektedirler. Görünüşte masum olan bu çizgi filmlerde, egemen sınıfın ideolojisi, ırkçılık, din ve gelişmiş ülkelerin üçüncü dünya ülkeleri üzerindeki hegemonyası gibi pek çok ideolojik unsur barındırmaktadır (Gökçearslan, 2010, s. 366).

Walt Disney animasyonları üzerinden ideolojik aktarımlara bakacak olursak: Sinemada kadın ve erkek rollerinin genellikle erkek egemen bir çerçevede işlendiği ve Hollywood sinemasının bu egemenliği yeniden ürettiğini görürüz. Walt Disney animasyonları da bu ideolojiye katkıda bulunur. Disney animasyonları Amerikan ideolojisinin kültürel mitlerini yansıtarak toplum düzenini kadın ve erkek stereotiplerini daha "masum" bir şekilde sunmaktadır. Bu, izleyicilerin bu mesajları daha açık bir şekilde kabul etmelerine neden olabilmektedir. Özellikle 1940 yapımı Pinokyo filmi, çocuklara nasıl davranmaları gerektiği konusunda öğretici bir rol oynadığı için eleştirilmektedir. Disney, bu nedenle "kültürel bir öğretmen" olarak görülmektedir (Okuyucu, 2012, s. 66).

Aslan Kral'da temsil edilen düşünce biçimi, topluluğu oluşturan hayvanlar arasında eşitsizliği ve hiyerarşiyi öne çıkarır. Bu düşünce biçimine göre, bedensel olarak en güçlü hayvanlar, yönetme hakkına sahiptir ve diğer hayvanlar ise bu güçlü liderlere tabi olmak üzere var olmuştur. Yönetim, genellikle baba hayvandan oğluna devredilir, bu da bir aile içinde geçerli olan bir liderlik yapısını yansıtır. Dişi hayvanlar ise genellikle yönetici olamazlar, bu da cinsiyet ayrımcılığının bir yansımasıdır. İktidarı ele geçirmek için şiddet ve hileye başvurmanın gerekli olduğu düşünce biçimi, güçlü liderlerin pozisyonlarını korumak ve sürdürmek için etkili yöntemler olarak görülür. Bu unsurlar bir araya geldiğinde, Aslan Kral'da temsil edilen düşünce biçimi, otoriter, hiyerarşik ve demokrasi karşıtı bir yapıyı yansıtarak filmdeki ideolojik temaları güçlendirir. Bu temel iletiler, demokrasi karşıtı bir düşünme biçimini meşrulaştırır. Anlatının öyküsü incelendiğinde, her bir iletiyi nasıl ortaya çıktığı ve filmin arkasındaki anlamın ve düşünce biçiminin nasıl açıkça görüldüğü anlaşılır. Aslan Kral, hayvanların yaşadığı bir öykü gibi görülebilir, ancak bu iletileri hafife almak, filmin kahramanlarıyla seyircinin özdeşleşme eğilimine göz ardı etmek anlamına gelmez. Anlatısal öğeler, seyircinin özdeşleşme veya empati yapmaktan kaçmasını olanaksız kılacak şekilde düzenlenmiştir. Film, basit bir anlatım

izler, olayların neden-sonuç ilişkisi açıkça sergilenir ve karakterler seyircinin kolaylıkla değerlendirebileceği kavramlarla kodlanmıştır (Bayram, 1997).

Diğer yandan bakacak olursak Max Fleischer'in çizgi film çalışmalarıyla Amerikan toplumunun değerlerini eleştiren incelikli bir mizah anlayışını benimsemiştir. Fleischer, Betty Boop ve Popeye gibi karakterleri yaratmış ve bu karakterler aracılığıyla Hollywood yıldızları, erotik temalar ve toplumsal normlara karşı bir tür hiciv gerçekleştirmiştir. Betty Boop'un erotik çekiciliği ve cinsel özgürlüğü temsil etmesi, Hollywood yıldızlarının karikatürleştirilmiş bir versiyonu olarak tasvir edilmesi ideolojik bir eleştiri konumundadır. Fleischer Kardeşler'in filmleri, püriten Amerikan toplumunun değerlerini tersyüz etmeyi amaçlayarak çirkin, sevimsiz kahramanlara odaklanmıştır. Ayrıca, Betty Boop'un hayvan karakterlerin egemen olduğu bir dönemde erotik bir karakter olarak ortaya çıkması, animasyon sinemasında önemli bir yenilik olarak değerlendirilmektedir. Bu karakterler, Hollywood yıldızlarının gülünçlüklerini vurgulayarak, animasyon sinemasını eleştirel bir perspektifle kullanmışlardır (Teksoy, 2009, s. 261). Bu bağlamda egemen ideolojik yapıya karşı bir duruş sergilemektedirler.

Aynı zamanda, Betty Boop'un karakterinin zamanla daha "edepli" hale getirilmesi ve ilgi odağı olmaktan çıkması, tutucu sinemacıların baskısı altında gerçekleşmiştir (2009, s. 262). Bu bağlamda animasyon sinemasında egemen olan imajlara karşı bir duruş sergileyen Max geri adım atmak durumunda kalmıştır ve egemen ideolojinin normlarına ayak uyduran imajlar ortaya çıkartmıştır.

Aynı çizgi dizideki Wimpy (kabasakal), sürekli bir açlıkla boğuşan ve boş gezen bir karakterdir. Popeye, insanın isteklerini iradesi kullanarak elde edebileceğini savunan ve bu iradeyle her türlü zorluğun üstesinden gelebilen bir ideoloji tasvir etmektedir ve bu iradeyle zorba Wimpy alt edilebilir. Ayrıca Wimpy, başkalarının cebinden yiyecek temin etmenin yollarını bularak, Amerikan toplumunun fırsatçı ve avantacı yönünü temsil eder (2009, s. 262).

Sovyet animasyonları, Soğuk Savaş döneminde ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Sovyet ideolojisinin sinemada ve animasyonda uygulanışı Sovyet ideolojisi sahip bireyin yüksek ahlaklı karakterini vurgulamak ve burjuva toplumlarının ahlaki çürüklüğünü teşhir etmek için çift yönlü bir yaklaşımı içermektedir. Özellikle Soğuk Savaş döneminde

Üretilen Sovyet sinemasında, ABD'nin ideolojik rakip olarak sunulduğu ve çeşitli açılardan olumsuz bir şekilde resmedildiği gözlemlenmektedir. Sovyet ideolojisi, kötü Amerikalıların karşısına iyi olarak komünistleri, işçi sınıfını, barış savaşçılarını ve Afro-Amerikalıları çıkararak, sıradan Amerikalıları daha sempatik bir ışıkta göstermeyi tercih ediyor. Bu propagandist çabalar, özellikle animasyonlarda, Batı'nın sembollerini özellikle ABD'yi ve kapitalizmi kötülemeye yönelik olarak yansıtılmaktadır. Kapitalist burjuva, toprak sahibi, rahip, casus ve karşı devrimciler, bu animasyonlarda karikatürize edilerek düşman olarak gösterilmekte ve kötü bir şekilde tasvir edilmektedir. Sovyet animasyonları, özellikle Soğuk Savaş ncesi dönemde, batılı figürleri çirkin ve saldırgan bir kapitalist olarak sunmuştur. Ancak, Soğuk Savaş dönemiyle birlikte, daha çok yaşam tarzı eleştirisine odaklı bir anlatım ortaya çıkmıştır. Karakterler, hayvansı ve canavarca bir şekilde tasvir edilmiş ve kapitalizmi eleştiren filmler, aynı zamanda ABD'nin zayıf noktalarına vurgu yapmıştır. Irkçılık sorunu, kent yaşamı ve Amerikan rüyası gibi detaylar, Batı'nın negatif özellikleri olarak vurgulanmaktadır (Sevindi, 2021, s. 1780).

Bu ve benzeri örnekler çeşitli perspektiflerden çoğaltılabilmektedir. Animasyon sineması, egemen ideolojinin iletiminde etkili bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Özellikle ocuklar ve gençler için ana eğlence kaynağı olan ve yetişkinlere de hitap eden animasyonlar, ideolojik özelliklere sahip olup toplumun düşünsel yapılarını şekillendirmede etkili bir rol oynamaktadırlar. Kitle kültürü içinde yer alan animasyonlar, egemen ideolojiyi görsel olarak temsil ederek, çeşitli ideolojik unsurları yayma gücünü artırmıştır. Bununla birlikte, animasyon sinemasının içinde yer alan farklı perspektifler ve eleştiriler de bulunmaktadır. Dolayısıyla, animasyon sinemasının ideolojik bir araç olarak kullanımı, çeşitlilik ve eleştirel bakış açıları ile şekillenmiş, toplumun düşünsel yapısını etkileyen bir dinamizmi yansıtılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONVANSİYONEL ANİMASYON SİNEMASINDA EGEMEN İDEOLOJİNİN İNŞASI

3.1. Araştırmanın Amacı

Animasyon sinemasında imajlar vasıtasıyla birtakım ideolojilerin izleyiciye aktarıldığı ve bu imajların üretim sürecinde oluşturulan görüntü ve seslerin ideolojik anlamlar içerdiği düşünülmektedir. Çalışmanın amacı en temelde animasyon sineması üzerinden izleyiciye sunulan bu ideolojik yapıları ortaya çıkartmaktır. Bu doğrultuda konvansiyonel animasyon sineması üzerinden imajların ve söylemlerin içerdiği ideolojik tutumlar incelenecektir. Bu bağlamda araştırmanın gayesini ortaya çıkarmak için aşağıdaki temel sorular formüle edilmiştir.

S1. Konvansiyonel animasyon sinemasında egemen ideoloji nasıl inşa edilmektedir?

S2. Egemen ideoloji söylemlere ve imajlara nasıl tezahür etmektedir?

S3. Karakter tasarımları, temalar ve olay örgüsü egemen ideolojiyi nasıl yansıtmaktadır?

S4. Sinemanın temsil dinamikleri animasyon sinemasında nasıl işlemektedir ve egemen ideolojinin temsili nasıl biçimlenmektedir?

S5. Animasyon sinemasının görsel üslubu ideolojik anlatıya nasıl bir katkı sunmaktadır?

Çalışma soruları çerçevesinde konvansiyonel animasyon sineması incelenecektir.

3.2. Araştırmanın Önemi

Animasyon sinemasının hafif anlatılar olarak görülmesi ve *live action* sinemaya göre ikincil bir konuma atılması bu alanın daha dikkatli incelenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Animasyon sinemasının özellikle duygusal katılımın yoğun olduğu filmleri kapsamaması ideolojik aktarımın daha etkin olacağını düşündürmektedir. Bu bağlamda “animasyon ve ideoloji” “animasyon ve egemen ideoloji” başlıkları özelinde yapılan araştırmada çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Literatürdeki bazı çalışmalara bakıldığında Hakan Yıldız’ın (2013) *Canlandırma Filmleri ile İdeoloji Aktarımı: Shrek Disney’e Karşı* adlı makalesi bulunmaktadır. Makalede çocuklara yönelik eğlence, özellikle canlandırma filmleri ve Disney’in rolü hakkında eleştirel bir bakış açısı sunulmaktadır. İlk olarak, çocuklara yönelik eğlencenin sadece masum bir keyif aracı olmadığı, aynı zamanda ideolojik bir etkileşim aracı olduğu vurgulanmaktadır. Disney gibi büyük eğlence şirketleri, kendilerini aile eğlencesi üreticisi olarak tanımlasalar da içerdikleri mesajlar ve ideolojik unsurlar nedeniyle eleştirel bir okuma gerektirmektedir. Bu bağlamda, Althusser’in ideoloji ve ideolojik aygıt kavramları kullanılarak, edebiyat ve sinemanın modern toplumda bireylerin seyirci ve tüketici olarak dönüşümüne nasıl katkıda bulunduğu açıklanmaktadır. Özellikle Disney ve Dreamworks gibi büyük film şirketleri, milyonlarca dolarlık bütçelerle ürettikleri yapımlarıyla çocuklara ve ebeveynlere ideolojik mesajlar iletmekte ve bu mesajlar genellikle eleştirel bir düşünce yetisi geliştirmemiş izleyiciler tarafından benimsenmektedir. Disney Pictures’ın canlandırma filmleri detaylı bir şekilde incelenerek, sinemanın ideolojik aygıt olarak nasıl işlediği ve Shrek gibi filmlerin bu ideolojik yapıya nasıl bir alternatif sunduğu tartışılmaktadır. Bu analiz, medyanın ideolojik etkileşimini, özellikle çocuklar ve ebeveynler üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik eleştirel bir perspektif sunmaktadır. Kadriye Töre Özsel (2018) “*İdeoloji ve Animasyon: Rafadan Tayfa Örneği*” adlı çalışmasında animasyon filmlerindeki ideolojik unsurların, karakterlerin hikâye içindeki rolleri ve günlük yaşam pratiğine nasıl yansıdığını belirlemektir. Bu amaçla, "Rafadan Tayfa" animasyon dizisi örneği üzerinden, yerli animasyon filmlerindeki ideolojik bakış açısının karakterlerin hikâye içindeki etkilerini incelemiştir. Bu bağlamda, animasyonların sadece nesnel ve ideolojik olmayan hikayeler olmadığını, genel geçer yargının sınanması ve özel durum bağlamında nasıl bir olgusal gerçeklikle ilişkili

olduklarının ortaya çıkarılmayı amaçlamıştır. Armağan Gökçearslan (2010) “*Batı Kökenli Çizgi Filmlerde İrkçi, Kapitalist ve Ayrımcı İdeolojik Söylem*” adlı makalesinde popüler animasyon sinemasından bazı örnekleri inceleyerek bunların hâkim sınıfın kapitalist değerleriyle şekillenen bu çizgi filmler olduğunu ve çok küçük yaşlardaki çocukların maddeci ve tüketim odaklı bir bilince sahip olmalarını teşvik ettiğini ileri sürmektedir. Ayrıca incelediği filmlerde ırkçı ve ayrımcı söylemleri de öne çıkartmaktadır. Ahmet Güven ve Cengiz Anık (2018) “*Avatar: Korra Efsanesi Çizgi Filminde İdeolojik Anlam İnşası*” adlı makalesinde "Avatar: Korra Efsanesi" adlı fantastik çizgi filmdeki ideolojik ve ütopyik unsurları inceleyerek, nasıl ideolojik anlamların oluşturulduğunu bilgi sosyolojisi bağlamında tartışmaktadır. Ortaya çıkan bulgular, çizgi filmde ABD'nin temsil ettiği liberalizmin vazgeçilmez olduğu ve ABD müdahaleciliğinin kutsal bir görev olarak kabul edilmesi gerektiği şeklinde bir ideolojik anlamın nasıl yapılandırıldığını göstermektedir. Her metinde ideolojik ve ütopyik düşüncelerin bulunabileceği, metinlerin ideoloji ve ütopya mücadelesinin bir alanı olarak görülebileceği düşünülmektedir. Ayşe Dilara Okuyucu (2012) “*Son Dönem Walt Disney Animasyon Filmlerinde “Öteki”nin Temsili*” adlı yüksek lisans tezinde sanat-ideoloji ilişkisinin pratik uygulama alanlarından biri olarak belirlenen animasyon filmleri üzerinden ötekinin temsili sorununu incelemektedir. Bu bağlamda animasyon dünyasının en "masum" görünümlü karakterlere sahip olan Walt Disney yapımlarında kültürel üretimin ötekini nasıl temsil ettiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Yürütülen analiz sonucunda, egemen söylemin yönlendirmesiyle oluşturulan ve sunulan temsillerin sorunlu olduğu tespit edilmiştir.

Görüldüğü üzere literatürdeki çalışmalar oldukça sınırlıdır. Yukarıda bahsedilen çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada konvansiyonel animasyon sineması ve egemen ideoloji ilişkisi daha kapsayıcı bir içerikte incelenecektir. Ayrıca çalışmanın güncel olması hızla değişen çağdaş dinamiklere ayak uydurarak konuya daha etkin bir bakış sunmamıza olanak tanıyacaktır. Bu bağlamda da önem arz ettiği düşünülmektedir.

3.3. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Araştırmanın evrenini konvansiyonel animasyon sineması oluşturmaktadır. Konvansiyonel animasyon sineması oldukça fazla örnekleme sahip olduğundan dolayı

sadece Oscar ödülünü kazanmış animasyonlar ile sınırlandırılmıştır ve ödül almayan filmler çalışmanın dışarısında bırakılmıştır. Daha çok duygusal katılımın öne çıktığı filmlere ödül verilen bu platform kapitalist üretim mekanizmasının bir parçası konumdadır ve sinema dünyasının prestijli ödülllerinden biridir. Bu bağlamda kültürel emperyalist ve ideolojik bir alt yapıya da kaçınılmaz olarak sahiptir. Bu platformda ödül almış filmler sinema endüstrisi içinde bilinen ve saygınlığı olan filmler olarak konumlandırılırlar. Daha çok Amerikan yapımı filmlerin ödül adlığı bu platform Amerikan ideolojisinin yani dünyada egemen olan ideolojinin kültürel ayağının dağıtıcısı konumundadırlar ve bu bağlamda çalışma bu platformda ödül almış filmlerle sınırlandırılmıştır. Buradan hareketle çalışmanın araştırma nesnesi olarak *Zootopia*, (2016)), *Coco* (2017), *Encanto* (2021) filmleri seçilmiştir.

Seçilen filmler önemli başarı ölçütleriyle öne çıkmaktadır. *Zootopia*, 1.025 milyar dolar hasılatla dünya genelinde büyük bir başarı elde ederek 2016 senesinin en çok hasılat yapan dördüncü filmi olmuştur ve tüm zamanların en çok kazanan filmler arasında yirmi altıncı sıraya yerleşmiştir (wikipedia, 2023). Bu durum filmin hem geniş bir izleyici kitlesine ulaşabildiğinin bir göstergesidir. Filmin İMDB puanı 8.0'dır İlk önce Meksika'da gösterime giren ve ülkenin en çok hasılat yapan filmi olan *Coco*, yerel bir hikâyenin küresel çapta ilgi çekebileceğini kanıtlayarak izleyicilerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Filmin hasılatı 814,3 milyon dolardır. Ayrıca IMDB puanının 8.4 olması, filmin kaliteli bir içerik sunduğunu göstermektedir. *Encanto* ise diğer filmlere nazaran daha az hasılat elde etmiştir. Filmin pandemi dönemine denk gelmesi göz önünde bulundurulacak olursa 256,5 milyon dolarlık hasılatla yine iyi bir kazanç sağlamıştır. Filmin İMDB puanı 7.2'dir. Bu filmlerin seçilmesinde geniş izleyici kitlesine hitap etmeleri, kültürel çeşitlilik, yüksek hasılat ve IMDB puanları gibi faktörler etkili olmuştur.

Amaçlı örneklem çerçevesinde seçilen bu filmlerde egemen ideolojinin daha baskın olduğu düşünülmektedir ve bu bağlamda seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, belirli bir amaca yönelik olarak seçilen ve derinlemesine incelenen durumları içeren bir örnekleme yaklaşımıdır. Bu yöntem, araştırmacının belirli özelliklere sahip veya belli kriterleri karşılayan durumları seçerek, araştırmanın amacına uygun zengin bilgiler elde etmesine

olanak tanır. Amaçlı örnekleme doğa ve toplum olaylarını anlamaya, ilişkileri keşfetmeye ve açıklamaya yönelik bir yaklaşım sunar (K. Başaran, 2019, s. 490).

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Niteliksel bu çalışmada yöntem olarak ideolojik film çözümleme ve Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılacaktır.

Filmler genellikle kapitalist ülkelerde çekilir ve zenginler ile servet üretme yolları konusunda bağlantılıdır. Modern kapitalist sistemde, zenginler ekonomik ve politik açıdan daha güçlü olup, genellikle servetin kontrolünü ellerinde tutarlar. Filmler, topluma yön veren düşüncelerin dağıtım araçları olarak işlev görerek, egemen sınıfın etkisini artırmaktadırlar. Özellikle medya kuruluşları aracılığıyla, zengin muhafazakârlar, bu düşünceleri destekleyerek güçlerini sürdürürler. Egemen düşünceler, toplumun kurumları ve uygulamalarıyla genellikle uyumlu olup, eşitsizlikleri meşrulaştırarak ideolojiyi oluşturmaktadırlar. Bu ideoloji, kapitalist toplumlardaki sınıflar arası kontrolü destekler. "Özgürlük" ideali, Amerika'da zenginlerin gücünü artırdığına inanılarak egemen hale gelmiştir. Ancak bu ideali savunanlar arasında yer alan emekçiler, aslında baskı altında çalıştıklarını ve sömürüldüklerini deneyimlerler. İdeoloji, zenginliğin dağıtımındaki eşitsizliği meşrulaştırarak, kapitalizmi eleştirenleri özgürlüğe karşı bir tehdit olarak sunar ve böylece egemen sınıfın kontrolünü sürdürür (Ryan & Lenos, 2012, s. 219-220). Bu bağlamda filmsel imajlarda bu yapıları çözümlemek ideolojik film eleştirisinin bir parçasıdır.

İdeolojik film eleştirisi, temelini Marksist kuramdan alır. Bu eleştirel yaklaşım, sinematografik kurumun geniş bir değerlendirme alanında etkin olan bir çerçeveyi kapsar. İdeolojik yaklaşımı benimseyen bir film eleştirmeni genellikle sinema endüstrisinin ekonomi politikasını de dikkate alan genel bir perspektifle konuları ele alır. Eleştirmen, filmleri endüstriyel bir uygulama alanı olarak değerlendirir. Eleştirmen sinemayı egemen ideolojinin yayılması ve sürdürülmesine hizmet eden bir anlatı sistemi olarak görmekte ve bu işlevin gerçekleşmesini sağlayan gösterim koşullarını incelemektedir. İdeolojik film eleştirisi, filmlere geniş bir bakış açısıyla yaklaşır; onları kültürel bir pratik alanı olarak değerlendirir, 'estetik, sosyoekonomik ve tarihsel boyutları' vurgular ve anlamlandırma ile yönlendirme aracı olarak analiz eder (Özden, 2004, s. 165).

İdeolojik film eleştirisinin temel hedefi, filmleri ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak ele alarak doğalarını belirlemektir. Bu perspektif, sosyolojik film eleştirisine benzerlik göstermekle birlikte, ideolojik film eleştirisi filmleri toplumun ve ürettikleri dönemin bir yansıması olarak ele alır. Filmlerin nasıl belirlendiğini anlamak için sosyoekonomik temellere dayanan alt yapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak inceler, özellikle ideolojik belirlemelere vurgu yaparak detaylı bir inceleme yapmayı amaçlar. İnceleme sürecinde sinemanın anlatı yapısı ve imgeleriyle nasıl ideolojik koşullandırmalar üretildiğini ve imgeler düzeyinde işleyen ideolojinin iletişim süreciyle nasıl ilişkilendiğini araştırır. Nichols'a göre, ideolojik eleştiri, bizi ideoloji içinde sınırlayan göstergeleri belirleme konusunda rehberlik edebilecek göstergeleri ayırt etme görevini üstlenir. Eleştiri genellikle sinemayı sosyal temsil kurumu olarak ele alır, ancak aynı zamanda algılama ve sunum içeren diğer ilgili alanlara da değinir (2004, s. 166-167).

İdeolojilerin etkilediği önemli toplumsal pratiklerden biri ‘dil kullanımı ve söylemin’ ideolojilerin nasıl edinildiği, öğrenildiği ve değiştirildiği üzerindeki etkisidir. Grup üyeleri olarak konuştuğumuzda söylemimiz genellikle ideolojik temellere dayalı görüşlerimizi ifade eder. İlk etapta ideolojik fikirlerimizin büyük bir kısmını ebeveynlerimizden ve akranlarımızdan öğreniriz; daha sonra diğer grup üyelerini dinleyerek, okuyarak geliştiririz. İdeolojileri, televizyon izleyerek, okul kitaplarından, reklamlardan, gazetelerden, romanlardan veya günlük konuşmalarımızda iş arkadaşları ve dostlarımızdan öğreniriz. Öğretici kitapçıklar, parti toplantıları, telkin ve politik propaganda gibi bazı söylem türleri, aslında ideolojileri grup üyelerine ve yeni katılanlara belirgin bir amaçla öğretmeyi amaçlar (Van Dijk, 2003, s. 18).

“Van Dijke, Pierre Bourdieu'nun perspektifinden yola çıkarak, sembolik seçkinlerin (gazeteciler, yazarlar, sanatçılar, yönetmenler, akademisyenler) toplumsal eşitsizliğin yapılanmasındaki önemli rollerine vurgu yapar.” Bu bireylerin söylemlerinin başlıklarının, tarzının ve sunumunun belirleyici olduğunu belirtir. Haberi sadece bir tür olarak değil, aynı zamanda bir söylem olarak ele alarak, haberin toplumun mevcut egemen söylemlerinin bir ürünü olduğunu savunur. Eleştirel söylem çözümlemesinin, dilin rolü, dilin kullanımı ve iletişimsel olayların veya söylemin eşitsizliğin yeniden üretilmesindeki etkisine odaklanarak, eleştirel sosyal ve pratik çözümlemelere katkıda bulunabileceğini ifade eder. Ayrıca egemenlerin iletişimsel haklara müdahale ederek,

iletifim olaylarını, söylem türlerini, katılımcıları, konuları ve konuşma stillerini kontrol ederek kendi çıkarları doğrultusunda kamu söylemlerine erişimi denetleyebileceklerine vurgu yapar. Bu süreçte, toplumun zihinsel yapısını manipüle ederek elit gücün yeniden üretilmesinin söylemsel bir biçimde ortaya çıktığı belirtir (G. İnceoğlu & A. Çomak, 2016, s. 31).

Teun A. van Dijk, çalışmalarında tematik ve şematik yapıları vurgulayarak haber çözümlemelerini bu iki yapı üzerine kurmaya çabalar. Tematik anlayışta, ‘makro ve mikro’ yapılar öne çıkar. Tematik çözümlemede ‘hijerarşik yapılar, ana veya üst başlık, alt başlık, spot, haber girişleri, haberler, hikayeler veya olaylar’ zinciri gibi unsurlarla kendini gösterir. Şematik çözümlemede ise Van Dijk, durumsallığa ve yorumlara odaklanır. Hikâye veya olayın örgüsü ve yapısı değerlendirilir, durumsallığa ilişkin bilgiler sunulur ve haberin tarihi, olayın gerçekleştiği tarih, haberin işleniş biçimi, bilgisellik ve art alan bilgileri ele alınarak değerlendirilir. Mikro yapı çözümlemelerinde, haberin cümle yapıları üzerinde duran van Dijk, ‘basit ve karmaşık cümle yapıları, çatı bakımından etken çatılı, edilgen çatılı cümleler, haberin kip ve zamanını inceler.’ ‘Cümlelerin uzunluğu veya kısalığı, sözcük ve sözlük seçimi, retorik, sistematik ve hijerarşik’ yapılanma da mikro yapı çözümlemelerinde ele alınan unsurlardır (2016, s. 32).

Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi, genellikle medya kaynaklı bilgi ve eğlence ürünlerinin detaylı bir incelemesini içerir. Haberler ve diğer medya ürünleri, içsel bir anlam bütünlüğü taşıyan, sosyal, kültürel ve ekonomik koşullara bağlı olarak özgün ilkeler, değerler ve amaçlar içeren bir yapı sunar. Bu nedenle, haberler ve diğer medya ürünleri, çeşitli bakış açılarıyla değerlendirilebilir. Eleştirel söylem çözümlemesi, sadece haberlerin veya dil konularının değil, aynı zamanda her türdeki söylemin iktidar yapısı ve ideolojik art alanın analizi için kullanılabilen bir inceleme yöntemidir. Eleştirel söylem çözümlemesi, metinlerin ideolojik sunumunu ortaya koyması, ideoloji, söylem ve dil kavramlarına odaklanması, ideoloji ile söylem arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde incelemesi ve tüm bunları toplumsal şartlar ve süreçlere odaklanarak başarılı bir şekilde çözümlemesi, klasik dilbilim ve edebi metin çözümleme yöntemleriyle ortaya konulamayan yönleri açısından önemli bir yaklaşım sunmaktadır (Zor, 2017, s. 879-880).

Lokman Zor (2017, s. 882) çalışmasında Van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesini sinemaya uyarlamıştır. Bu bağlam karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır;

Tablo 3.1. Eleştirel Söylem Analizinin Tablo Bicimi

A. Makro Yapı	B. Mikro Yapı
1. Tematik Yapı	1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı
2. Şematik Yapı	2. Ses ve Müzik
	3. Filmin Retoriği

Makro Yapı: “Filmin tematik yapısı, konu, tema, anlatı yapısı, karakterler ve mekânların sunumunu içerir. Sekans ve sahnelerdeki olay ilerleyişleri, içerdikleri söylemlerle birlikte değerlendirilir. Filmin ideolojik söylemi, sekans ve sahnelerdeki yansımalar üzerinde detaylı bir şekilde incelenir.”

Tematik Yapı: “Konu, tema, anlatı yapısı, karakterler kişilerin kişilik özellikleri, aralarındaki ilişkiler, rolleri, mekânların özellikleri ve bu unsurların söyleme katkısı değerlendirilir. Filmin ideolojik söyleminin, sekans ve sahnelerde nasıl yansıdığı üzerinde ayrıntılı bir analiz yapılır.”

Şematik Yapı: “Filmin olay örgüsü, şematik bir anlayışla basitleştirilerek ele alınır. Olayların ilerleyişi, filmsel anlatıdaki zincirleme sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde maddeler halinde ifade edilir. Aksiyonun gelişimi, genel hatlarıyla filmsel anlatının ilerleyişine uygun şekilde özetlenir.”

Mikro Yapı: Sözdizimsel (Sentaktik) Bağlam: “Filmin diyalogları, cümle yapıları ve kullanılan sözcüklerin biçimleri ve anlamları sentaktik bağlamda ele alınır. Bu unsurların ideolojik söylemin oluşturulmasına katkısı üzerinde detaylı bir inceleme yapılır. Konuşmaların filmin mesajını ve söylemini nasıl aktardığı, sentaktik yapı çözümlemesi açısından önem taşımaktadır.”

Ses, Efekt ve Müzik: “Filmin mesajı ve söylemi genellikle konuşmalar aracılığıyla iletilmektedir bu nedenle konuşmaların sentaktik yapı çözümlemesi önemlidir. Filmdeki ses, efekt ve müzik özellikleri incelenir kullanım amacı, biçimi ve ideolojik söyleme katkıları değerlendirilir.”

Görüntü Düzenlemesi ve Retorik: “Film görüntü düzenlemesi, retorik bağlamında ele alınır. Görüntü özellikleri (durağan/hareketli, kısa/uzun), renk ve ışık kullanımı, kamera açıları ve hareketleri incelenerek ideolojik söyleme katkıları değerlendirilir.”

Çalışmada filmler çözümlenirken bu bağlamlar çerçevesinde çözümlenecektir.

3.5. İdeolojik Bağlamda Konvansiyonel Animasyon Sineması

3.5.1. Zootopia Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Zootopia

Filmin Yönetmeni: Byron Howard, Jared Bush, Rich Moore

Filmin Süresi: 108 Dakika

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Filmin Oyuncuları: Ginnifer Goodwin, Jason Bateman, Idris Elba

Filmin Türü: Macera, Komedi

Vizyon Tarihi: 2016

Yapımcı: Walt Disney Pictures

Özet

Film antropomorfik (insan benzeri) hayvanlar tarafından yaşanan bir metropol olan Zootopia'da geçer. Judy Hopps bir tavşan olarak Zootopia Polis Departmanı'na katılarak şehirdeki ilk tavşan polis memuru olma hayalini gerçekleştirmek isteyen kararlı bir gençtir. Ancak Judy'nin işi beklediği kadar kolay olmaz. Büyük, çeşitli ve karmaşık bir şehir olan Zootopia'da farklı hayvan türleri arasında bazı önyargılar ve sorunlar vardır. Judy tilki olan Nick Wilde ile birlikte şehirde ortaya çıkan gizemli bir olayı çözmeye çalışır. Bu süreçte ikili Zootopia'nın altındaki derin ve karmaşık dünyayı keşfeder.

3.5.1.2 Makro Yapı

3.5.1.2.1. Filmin Tematik Yapısı

Film protagonist tavşan Judy Hopps'un anlatıcı olarak sunduğu bir tiyatro gösterisiyle başlar. Sahnede bir tavşan ürkek hareketlerle ormanın içinde ilerlemektedir. Tavşana sinsiye yaklaşan kaplan tavşanı yakalamakta ve öldürmektedir. Judy dramatik olarak sergilediği bu sahnede hayvanların uzun zaman önce bu şekilde yaşadığına vurgu yaparak evrimsel süreç içerisinde bir arada yaşamaya başladıklarını söylemektedir. Geçmişte av ve avcılarının ikiye böldüğü dünya artık herkesin bir arada yaşadığı bütünsel bir dünya haline gelmiştir. Bu uyum ve evrimin toplumun temelini oluşturduğu bir ideolojiyi yansıtarak farklı türlerin bir arada barış içinde yaşayabileceği bir mesaj taşır. Judy toplumsal dönüşüm ve ilerleme ideolojisini yansıtarak geçmişteki zorlukların aşıldığı ve bütünlük içinde bir toplumun oluştuğu bir perspektifi ortaya koyar ve farklı türlerin birbirleriyle uyum içinde yaşadığı bir toplum modelini sunar. Dramatik çatı her ne kadar film boyunca hayvanlar üzerinden kurulmuş olsa da insan merkezci bir perspektifi yansıtarak insanların doğayı kontrol etme ve evrimsel süreçteki yerini ön plana çıkarır. Judy'nin büyük bir sevinçle aktarmış olduğu film dünyadaki sistem budur. Her şeyin güzel olduğu "herkesin istediği her şey olabileceği" bu sistemin adı Zootopia'dır.

Judy "dünyayı daha iyi bir yer yapmak" adına polis olmak istemektedir. Tiyatroyu izleyen tilki Gideon Gri bu durumun çok komik olacağını dile getirerek Judy ile dalga geçmektedir. Burada stereotip olarak bir tavşanın polis olamayacağı fikri gösterilirken, ki bu durum cinsiyet temelli bir ötekileştirme gibi de düşünülebilir, Judy bunun Zootopia'da mümkün olabileceğini vurgular. Nitekim Zootopia daha önce hiç tavşan polis görülmemiştir. Burada bireyci, rekabetçi, kişisel çabalarla istenilen her konuda başarıya ulaşabileceğinin mesajları verilmeye başlanmıştır. Bu durum kapitalist ve neoliberal ideolojinin bir yansımasıdır.

Tiyatronun çıkışında Judy annesi ve babasından polis olamayacağı konusunda telkinler almaktadır. Köylerinde havuç yetiştiricisi olarak mutlu bir hayat yaşayabileceğini söylemektedirler. Judy anne ve babasının telkinlerini reddederek ilk polis tavşanın kendisi olacağını söylemektedir. Judy'nin ailesinin tavsiyeleri, belirli bir toplumsal rol ve beklentiyi temsil etmektedir. Bu durum bireyin aile beklentilerine karşı çıkma ve kendi

yolunu seçme konusunda mücadelecı olmayı ortaya koymaktadır. Mücadelecı ruh kapitalist sistemin ideolojisinin temel dinamiklerinden biridir. Bu konuşma sırasında Judy'nin gözü Gideon Griye takılır. Tilki Gri elinde bilet olan üç çocuğu takip etmektedir ve zorbalıkla biletleri çocukların elinden almaktadır. Judy duruma müdahale ederek tilkiden biletleri almaya çalışır. Tilki Judy'nin polis kostümüyle tekrar dalga geçerek polis olmayacağını bir hayal dünyasında yaşadığını söyler. Tilki Judy'nin üstüne yürür ve Judy'yi yere düşürür. Judy tilkiye tekme atarak onu savuşturmaya çalışsa da güçlü olan tilki pençesiyle Judy'yi yaralar. Judy'e saldırmadan önce onun 'pes etmeyi bilmediğini' söyler. Kavga sırasında Judy tilkiye fark ettirmeden biletleri geri almıştır. Tilki gittikten sonra biletleri çocuklara geri verir ve tilkinin pes etmeyi bilmediğine dair sözünün haklı olduğunu söyler. Kavga sırasında tilkinin pes etmeyi bilmediğı ifadesi ideolojik olarak bireyin sadece kişisel çabalarıyla başarıya ulaşabileceğı fikrini güçlendirmektedir. Nitekim Judy kişisel becerileriyle biletleri alarak başarıya ulaşmıştır. Sahnede biletleri kaptıran çocukların kişisel başarısızlıkları ve korkak oluşları kendilerinin suçudur mesajı sahnenin artalanında verilmektedir. Bu durum toplumsal sorunların bireysel çözümlerle aşılabilceğı ve başarısızlık durumunda bireyin suçlanabileceğı bir ideolojiyi desteklemektedir. Burada seyirci klasik anlatı kodlarına uygun olarak Judy'le özdeşleşmiştir. Seyirci Judy gibi cesur, mücadelecı ve başarılı olmalıdır. Toplumsal düzen içerisinde bu sıfatlara uymamak başarısızlığı ve ezilmeyi kabul etmek demektir. Filmin ilk sekansı bu sahneyle sonlanmaktadır.

Filmin ikinci sekansı Zootopia Polis Akademisinin görüntüsüyle açılır. Akademinin hocası olan kutup ayısı Zootopia'nın bölgelerinden ve bu bölgelerin başa çıkması zor olan yerler olduğundan bahsetmektedir. Bu zorluk çok sıcak, soğuk gibi doğa şartları ve tehlikeli mekanlar çerçevesinde biçimlenmektedir. Bu mekanlar sitem içerisinde hayatta kalmanın sisteme olan uyuma bağlı olduğuna işaret etmektedir. Kutup ayısı bu zorluklarla başa çıkamayanın öleceğini söyleyerek çevresel zorluklarla başa çıkmanın hayatta kalmak için kritik olduğunu yansıtmaktadır. Kişinin çevresine uyum sağlama ve doğayla denge içinde yaşama gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede sahnede bireyin çaba ve rekabetle başarıya ulaşma arzusu gibi ideolojik temalar işlenmiştir.

Bir eğitim sürecine giren Judy önce bu eğitimlerde başarılı olamamıştır. Daha sonra Tilki Gri'nin sözlerini aklına getirerek hırsı ve mücadelesiyle ilgili eğitimlerin hepsini

geçmiştir. Bu bireyin karşılaştığı zorluklar karşısında pes etmeme, hırs gibi unsurlarla bireyin kendi yeteneklerini geliştirme ve hedeflerine ulaşma çabasını anlatır. Rekabet ve başarı, toplumdaki bireylerin kendi yeteneklerini en iyi şekilde kullanma ve öne çıkma arzusunu temsil eder. Arzu durumu kapitalist sistem içerisinde önemli bir konudur. Kapitalist sistemin devamlılığı arzunun sistematik bir şekilde yönlendirilmesini içermektedir. Bu bağlamda bu sahne bireyin kişisel çabalarının ve başarısının önemini vurgulayarak başarı arzusunu pekiştirerek neoliberal sistemde nasıl ayakta kalması gerektiğini göstermektedir. Nitekim Judy okulu birincilikle bitirmiştir.

Ekran Alıntısı 3.1. Judy başarısız olduğu parkurları azimli bir şekilde çalışarak geçmektedir. Kamera bu aşamaları art arda kesmelerle vererek bireyci ideolojinin getirdiği başarıyı perçinler.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Devam eden sahnede Zootopia belediye başkanı aslan Lionheart Judy’i tebrik ederek birincilik madalyasını takmıştır. Sahnede Judy alt açıdan gösterilerek yüceltilmektedir. Judy emeklerinin karşılığını almıştır. Bu bağlamda Judy’nin sosyal statüsün yükselmiş olmasına vurgu yapılmaktadır. Seyirci için olağan bir durum gibi görünen bu sahne art alanında ideolojik birtakım kodlar barındırmaktadır. Judynin başarı hikayesinin Horatio Algerci bir yapısı vardır. “Bir papaz olan Horatio Alger *1800’lü yıllarda fakirlikten zenginliğe uzanan hikayeler yazmıştır ve Amerikan Rüyasını betimlemiştir*” (Göker & Göker, 2022). Horatio Algercilik herkesin bireysel çaba ve girişimiyle servet yaratabileceği, güçlü olanın ayakta kalacağı ve motive olanların diğerlerini geride bırakarak başarıya ulaşabileceği bir inanç sistemini temsil eder. Horatio Algercilik Amerikan kültüründeki yaygın bir ideolojiyi ifade eder ve bireyin kendi çabalarıyla yükselbileceği, güçlü olanın öne çıkabileceği ve motive olanın diğerlerini geçebileceği bir toplumsal düzenin savunulduğunu anlatır (Ryan & Lenos, 2012, s. 223). Zootopiada ilk kez bir tavşanın polis olduğu görülmektedir. Bu durumda Judy’nin başarısı diğer tavşanlara baktığımız zaman oldukça olağan dışıdır. Judy’nin bu başarısı sahnede iyice

belirginleştirilir. Tavşan ailesi ve çeşitli diğer hayvanlar Judy'ye imrenerek bakarken Judy gururla sahneye çıkmaktadır. Kesmeyle art arda verilen bu imajlar Judy'nin sıra dışı başarısının tavşanlar için alışıla gelmiş normlardan kopmasını göstermektedir. Judy bir havuç çiftçisi olmak yerine polis olmuştur. Havuç çiftçisi olarak çalışan diğer tavşanlar sıradan olmaya mahkumlardır. Sahnenin atmosferi içinde bu durum olumlu bir perspektifle sunulmaktadır. Sahne toplumsal düzen içindeki bu gerçekliğe olumlu bir bakışı resmetmektedir. Toplumsal sistemde herkesin başarılı olabileceği mesajını verirken aslında herkesin başarılı olmasını istememektedir. Judy'nin polis olmasına sevinen diğer tavşanların coşkusu buna işaret etmektedir. Diğer tavşanlar sistemin devam etmesi için alt sınıfta kalmalıdır ve havuç üretmelidir. Önceden bahsettiğimiz Sosyal Darwinizm olgusu da burada belirginleşmektedir. Başarısızlık bireyin kendi suçudur. Eşitsizlik doğada zaten var olan bir şeydir. Sahne art alanda bu eşitsizliği normalleştirmektedir.

Ekran Alıntısı 3.2. Judy gururlu bir şekilde madalyasını alırken ailesi sevinç içinde onu izlemektedir. Kamera alt açıdan Judy'yi göstererek bireyci başarısını yüceltmektedir.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Devam eden sahnede Judy ailesiyle vedalaşarak Amerikan Rüyasına doğru yolculuğuna başlamıştır. Amerikan Rüyası, James Truslow Adams tarafından 1931'de dile getirilen bir düşünce biçimidir. Bu ideoloji herkesin sosyal sınıf veya doğum koşullarına bakılmaksızın hayatın daha iyi, daha zengin ve daha anlamlı olabileceği inancını taşır. Bağımsızlık Bildirgesi'nin temel prensiplerinden türeyen Amerikan Rüyası, her bireyin 'yaşam, özgürlük ve mutluluğu' arama hakkına vurgu yapar. Ayrıca ABD Anayasası, özgürlüğü destekleyerek "Özgürlüğün Nimetlerini kendimize ve gelecek nesillerimize güvence altına almak" amacını benimser. 19. yüzyılın başından itibaren hızlı zengin olma düşüncesiyle birlikte, bu idealin güçlendiği de bir gerçektir. Amerikan Rüyasının temelini oluşturan bu değerler, Amerikan kültüründe derin köklere sahiptir (wikipedia).

Uluslaşma sürecindeki toplumlar, arkaik toplumların evrenin oluşumunu açıklayan kurucu mitlere benzeyen kendi politik mitlerini oluştururlar. Bu mitler, seküler ve pozitivist bir akıl perspektifiyle hayal edilmiş ulusları içerir. Benedict Anderson'ın ifadesiyle ulus, "hayal edilmiş bir siyasal topluluk" olarak tanımlandığından, ulus mitleri, antik dünyadaki kuruluş mitlerine benzer şekilde toplumsal ve ideolojik işlevlere sahiptir. Heike Paul, Amerika'nın uluslaşma sürecinde kültür ürünlerinde ortaya çıkan temel ulus mitlerini ideolojik, politik ve kültürel işlevleri açısından analiz eder. Bu mitler arasında "Amerika kıtasının keşfi, Pokahontas, vadedilmiş topraklar, kurucu babalar, toplumsal bütünleşme, kendi kendini var eden kişi, Amerika'nın batısını keşfetme (sınır ve göç)" miti bulunmaktadır. Amerikan ulus kimliği, kültürü ve yurttaşlık bağını sürekli olarak inşa ederler. Amerikan rüyası kavramları da bu mitlere birlikte var olmaktadır ve tüm politik mitler gibi ideolojiktir (akt. Erbalaban Gürbüz, 2021, s. 328).

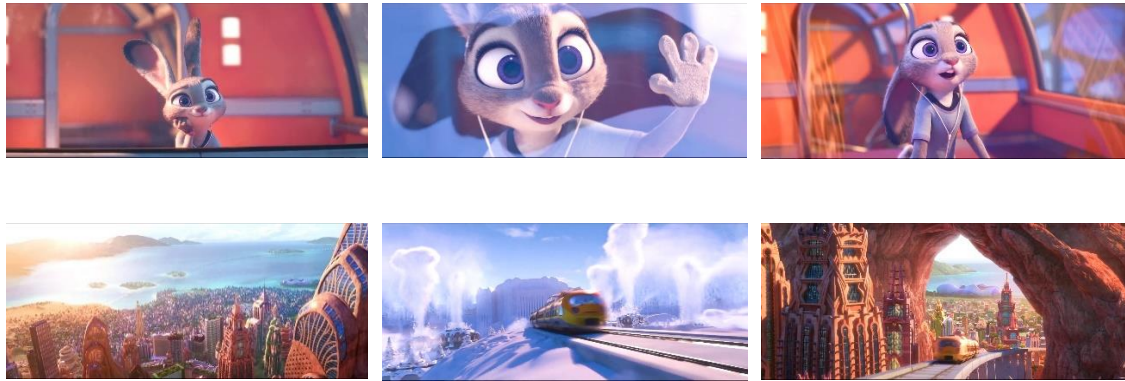
Judy kendi çabasıyla sosyal statüsünü arttırmış ve başarı merdivenlerini tırmanmaya başlamıştır. Küçük ve güçsüz bir tür olan tavşanın polis teşkilatına katılması klasik beklentilerin ötesine geçmeyi ve kendi potansiyelini keşfetmeyi simgelemektedir. Judy sınırlı görülen bir bireyin çabaları ve azmi sayesinde büyük başarılarla ulaşabileceği mesajını iletmektedir. Bu bağlamda Judy'yi Amerikan rüyasını gerçekleştirme çabası içerisindedir. Amerikan ulus mitlerinden kendi kendini var eden birey mitini bir parça gerçekleştirmiştir. Göç mitini gerçekleştirerek Amerikan rüyası yolundaki ikinci adımını da atmış olacaktır. Macerası sonlandığında kendi kendini tam anlamıyla var etmiş olacaktır. Bu bağlamda filmin bu tutumu Amerikan Rüyasını idealize etmektedir.

Buna benzer bir yapı *Ratatouille* (2007) filminde de mevcuttur. Filmde baş kahramanı fare Remy Amerikan Rüyasını Fransa'da gerçekleştirmektedir. Remy, sıra dışı bir faredir. Olağanüstü tat ve koku yetenekleriyle öne çıkarak toplumsal sınırları zorlamaktadır. Remy kırsal kesimden Fransa'ya doğru göç eder. Remy kendi restoranını açarak ve yemek yapma tutkusunu kullanarak başarı elde eder, bu da Amerikan Rüyasının yenilik ve girişimcilik ruhunu yansıtır. Fare olmasına rağmen, Paris'in en iyi şefi olma hedefine ulaşması, toplumsal engelleri aşma ve önyargıları yıkma fikrini içerir. Remy'nin karakter gelişimi, Amerikan Rüyasının bireyin kendi potansiyelini gerçekleştirme ve sürekli gelişim fikrini yansıtır. Ayrıca, Remy'nin ahlaki duruşu Amerikan Rüyasının sadece maddi başarı değil, aynı zamanda etik değerlere ve ahlaki bütünlüğe vurgu yapan bir

vizyonu benimsediğini gösterir. Bu unsurlar bir araya geldiğinde Ratatouille, Amerikan Rüyasını, bireysel başarı, toplumsal engelleri aşma ve etik değerlere bağlılık temelinde inşa eden güçlü bir anlatı sunar (Meinel, 2016, s. 97-107).

Ailesiyle vedalaşan Judy Zootopia trenine binerek yolculuğuna başlamış ve ‘küçük’ tavşan diyarından ayrılmıştır. Trende Zootopia’yı görmeyi sabırsızlıkla beklerken kırsal kesimin bitmesiyle nihayet Zootopia görülmüştür. Kamera art arda kesmeler yaparak Zootopia’yı seyirciye tanıtmaktadır. Büyük gökdelenler, binaların iç içe olduğu kalabalık yapılar, asfalt yollar, farklı türden hayvanlar için farklı yaşam alanları, yürüyen merdivenler, ışıltılı dev erkanlar, türlerin kalabalık bir şekilde bir arada olduğu sosyal mekanlar ve daha birçok unsuruyla Zootopia seyirciye bir rüyaymış gibi sunulmaktadır. Tüm bu imajlar tüketim odaklı kapitalist düzenin güzelliğini ve bu güzelliğe ulaşılması için çaba sarf edilmesi gerektiğini Judy üzerinden temsil etmektedir. Nitekim Judy’nin amacı ‘Zootopia’da polis olmaktır. Şehre dair bu imajlar ses imajlar vasıtasıyla da perçinlenerek kapitalist kent yaşantısı yüceltilmektedir. Judy’nin kapitalist kente yönelik hayran bir şekilde bakışları da bu durumu destekleyici bir unsurdur.

Ekran Alıntısı 3.3. Kamera kapitalist kent Zootoipa’nın farklı kesimlerini geniş açılarda göstermektedir. Kurguda art arda kesmeler yapılarak kapitalist yapının dinamikliği ve kurgunun dinamikliği özdeşleştirilir.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Devam eden sahnede Judy ilk iş gününe başlamaktadır. Polis karakolunda iş arkadaşlarıyla tanıştıktan sonra polis amiri iş dağılımını yapmaktadır. Herkesi kaybolan hayvanların bulunması için önemli görevlerle Judy’i görevlendirirken Judy’i trafik cezası yazma işi gibi hafif bir göreve göndermektedir. Judy duruma itiraz etmekte ve okul

birincisi olduğunu vurgulamaktadır. Şef Bogo (polis amiri) Judy'e madem okul birincisisin o zaman günde 100 trafik cezası yazabilirsin diyerek dalga geçmektedir. Judy bu dalga geçme durumunu görmezden gelerek 200 ceza yazacağını söylemektedir. Bu cezayı hem de öğlene kadar yazabileceğini söylemektedir. Burada Judy'nin tavrı Püritenist Hristiyan ahlakına benzemektedir. Püriten ahlaka göre işini en iyi şekilde yapmak kişinin Tanrıya olan imanının bir göstergesidir. Sıkı ve çok çalışmak bir ibadet niteliğindedir. Bu bağlamda Judy işini en iyi şekilde yaptığına inanarak park etmiş araçlara 30 saniye bile gecikse ceza yazmaktadır.

Judy yine park cezası görevini yaparken gözü bir tilkiye takılır. Tilkinin bir iş peşinde olduğunu zanneder ve tilkiyi takip etmeye başlar. Tilki Nick Wilde fillere dondurma satılan bir dükkâna girer. Judy tilkinin peşinden dükkâna girerek biber gazına benzeyen "tilki savar"ına elini götürür. Dondurma satıcısı fil tilkinin sorun çıkarttığını söyleyerek dükkândan çıkmasını ister. Tilki oğlunu göstererek oğlunun doğum günü olduğunu ve sadece bir dondurma almak istediğini söyler. Judy burada yanlış bir düşüncede olduğunu fark eder ve tilki savarından elini uzaklaştırır. Filin tilkiye dondurma satmayı reddetmesi üzerine Judy olaya müdahale eder ve tilkinin dondurmayı almasını sağlar. Burada dikkat çekici bir takım ideolojik mesajlar vardır. Filmin ilerleyen bölümlerinde toplumun yüzde 90'nın av yüzde 10'nun avcı olduğunu öğreniriz. Amerika menşei olan bu filmi Amerikan toplumunun bir temsili olarak düşünürsek filmin gösterime girdiği sırada Amerika'daki siyahi oranın yüzde 12 civarında olduğunu görürüz. Yani filmde avların beyazları avcılarında ötekileştirilen siyahları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu perspektiften bakıldığında Tilkiye Wilde soyadı verilmesi düşündürücüdür. İngilizce wild kelimesi vahşi, yaban anlamına gelmektedir ve tilkinin soy adı bu kelimeyi anımsatmaktadır. Tilkinin soy adı olan Wilde ve vahşi anlamına gelen wild kelimelerinin telaffuzu aynıdır. Bu bağlamda 'vahşi' olma durumu bir siyahi temsiline verilmiştir. Judy'nin bir tilki görünce hemen kuşkuya kapılması da bu bağlamda siyahilerin tekinsiz olabileceği ön yargısını güçlendirmektedir. Judy beyaz bir kurtarıcı olarak olaya müdahale etmiş ve siyahi tilki çocuğun kahramanı olmuştur.

İlerleyen sahnede Judy'nin kuşkusu doğru çıkmıştır. Tilki Nick ve çocuğu olarak tanıttığı Tilki Finnick aldıkları dev dondurmayı eritip daha küçük dondurmalar haline getirip farelere satmaktadırlar. Takım elbise giymiş fareler saat tam 5'te işten çıkmaktadırlar ve

Tilki de tam o saatte farelerin iş yerlerinin çıkışında dondurma tezgahıyla beklemektedir. Fareler tek sıra halinde hipnoz olmuş gibi dondurmalarını alıp yedikten sonra dondurma çubuklarını çöpe atmaktadırlar. Tilki çöpten aldığı dondurmanın çubuklarını yine fare inşaatçılara kereste olarak satmaktadır. Tüm bu duruma şahit olan Judy tilkiyle yüzleşip tilkinin bir yalancı olduğunu söyler. Tilki bunun yalan değil hile olduğunu dile getirir. Tilkinin ticaret yapma belgesi vardır ve bu durumda yaptığı şey yasaldir. Bu sahnede kapitalist düzen mizahla estetize edilerek sunulmaktadır. Tilki bedavaya aldığı bir dondurmayı onlarca dondurmaya çevirip sattığını gösteren bu imajlar kapitalist sistemin kar odaklı doğasına vurgu yapmaktadır. Hipnoz olmuş gibi çılgınca harcayan ve çılgınca tüketen fareler kapitalist düzenin önemli unsurlarıdır. Tilki Nick'in sahip olduğu ticari belge neoliberal sistemin serbest piyasa yaklaşımının bir ürünüdür. Aynı zamanda sahne mizahi bir şekilde verildiği için seyirci yapılan bu hileyi sorunlu bir durum olarak algılamamaktadır. Diğer yandan hileci/sahtekâr olarak gösterilenler yine siyahi temsilleri olmuştur.

Judy üzgün bir şekilde evine dönmüştür. Telefon da ailesiyle görüşürken anne ve babası Judy'nin kıyafetinden park görevlisi olduğunu anlarlar ve bu duruma tehlikesiz bir iş olduğu için sevinirler. Judy için durum tam tersidir. Çünkü trafik cezası yazarak 'dünyayı daha iyi bir yer haline getirme' idealini gerçekleştirmesi mümkün değildir. Ertesi gün yine park cezası yazmak üzere işinin başındayken bir gelinciğin bir dükkânı soyduğuna denk gelir. Gelincik bir çanta bitki kökü çalmaktadır. Soygun işi yine siyahi temsili olan bir avcıya verilmiştir. Soyguncuyu yakalayıp sevinçle polis merkezine götürür ama amir Bogo görev yerini terk ettiği ve gelincikle yaşanan kovalamaca sırasında şehirde tahribata yol açtığı için Judy'e kızmaktadır. Judy ideallerini gerçekleştirmek üzere bütün gücüyle uğraşırken sürekli hayal kırıklığına uğramakta ama ideallerinden asla vazgeçmemektedir. Rekabetçi ruhu yitik nesnesine ulaşmak amacıyla her zaman ön plandadır.

Polis amiri Bogo odasında Judy'e kızarken, Judy kocası kayıp olan samur Mrs. Otterton ile karşılaşır. Mrs. Otterton amir Bogo'ya kocası Emmitt Otterton kayıp olduğunu söylemektedir ve bulunması için yardım istemeye gelmiştir. Bogo polis ekibinin oldukça yoğun olduğunu söyler. Bu sırada kahramanımız Judy kayıp samuru bulacağını söyleyerek olayı alır. Amir Bogo her ne kadar karşı çıksa da başkan yardımcısı koyun Bellwether araya girer ve Judy'i bu iş için görevlendirir. Tilki Nick ile beraber ipuçları

arayan Judy kayıp hayvanlara ulaşır ve Başkan Lionheart'ın vahşileşen hayvanları alıkoyduğunu ortaya çıkarır. Lionheart vahşileşen hayvanları alıkoymak için yasa dışı veya yasal olduğu belli olmayan kurtlardan oluşan 'gece uluyanlar' adında bir örgüt ile çalışmaktadır. Yine ırksal temsiller çerçevesinde bu tekinsiz örgütün avcı grubundan yani siyahilerden oluştuğu görülmektedir. Judy olayı çözmüştür ve Lionheart tutuklanmıştır.

Lionheart'ın başkanlıktan düşmesiyle birlikte eril iktidar sarsılmıştır. Aslan Lionheart'ın iktidarı yerine başkan yardımcısı kadın bir koyun olan Bellwether gelmiştir. Eril iktidarın sarsılmasıyla birlikte toplumdaki düzenin yerini kaos almaktadır. Av konumunda olanlar panik içerisinde ne yapacaklarını bilmezken avcı konumunda olanlar toplum tarafından dışlanmaktadır. Polis merkezinin girişindeki danışma kısmında bekleyen çita Clawhauser danışma kısmından alınarak kazan dairesinin yanındaki arşiv kısmına gönderilmektedir. Bunun sebebi polis merkezine girenlerin ilk olarak bir avcıyla karşılaşmasının istenmemesidir. Kadının yönetimindeki bozulan sistem içerisinde avcılar yani siyahiler iyice ötekileştirilmiştir.

Bellwether iktidarını sağlamlaştırmak amacıyla devletin ideolojik aygıtlarından olan medyayı kullanmaktadır. Haberler ve gazeteler sürekli olarak toplumdaki bu kaosu gündemde tutmaktadırlar. Bu bağlamda Bellwether kaostan yaralanarak istediği hamleleri yapmayı düşünmektedir. Yeni başkan olarak Judy'yi yanına çağıran Bellwether halkın yüzde 90'nını avların oluşturduğu ve halkın korku içinde olduğunu söyler. Judy'yi Zootopia Polis Kurumunun 'halkın yüzü' olarak tanıtan bir broşürle gündeme getirmek istediğini dile getirir. Broşürde Judy'nin resmini yanında 'içtenlik, dürüstlük, cesaret' yazmakta, broşürün altında 'bize güvenin' yazmaktadır.

Bellwether'in Judy'yi "halkın yüzü" olarak tanıtmak istemesi, güven ve inanç temasına vurgu yapması politik propaganda ile toplumda güven oluşturmak amacıyla kullanılmasını gösterir. Broşürde yer alan içtenlik, dürüstlük ve cesaret kelimeleri, Judy'nin temsil ettiği değerleri güçlendirmeye yönelik ideolojik bir çabadır. Av konumunda olanlar yani beyazlar dürüst güvenilir ve cesurdur. Bellwether'in Judy'yi kullanarak oluşturduğu broşür, manipülatif bir propaganda aracıdır. Halka yönelik olumlu

bir imaj oluşturmak için semboller ve duygusal kavramlar kullanılır bu bağlamda liderlik ve güç ilişkilerinin ideolojik yönü temsil edilmektedir.

Halk Judy'yi kahraman olarak görmektedir ve ona güvenmektedir. Bu bağlamda yeni başkan, Judy üzerinden bir güven sağlayarak iktidarını kuvvetlendirecektir. Bellwether, Judy üzerinden istediğini gerçekleştirebilirse hem toplum üzerindeki tahakkümü sağlayabilecek hem de bu tahakküme gerekli olan rızayı üretebilecektir. Ayrıca daha önce de bahsettiğimiz şok doktrinini gerçekleştirmek istediği düşünülebilir. Şok doktrini bir felaket ya da kaos durumunda, toplumsal bütünlüğün zayıf olduğu bir durumda güç odaklarının kullandığı bir yapıdır. Toplum bir kriz durumdayken bu kriz manipüle edilerek ve toplumsal hafıza silinerek güç odaklarının isteklerini ve değişikliklerini etkili bir şekilde işlemesi için uygulanmaktadır. Bu bağlamda Bellwether avcılarının ötekileştirilmesini hızlıca toplumsal bir norm haline getirmeyi düşünmektedir.

Ekran Alıntısı 3.4. Metroda bir tavşan yanına oturan kaplandan korkarak çocuğunu çekmektedir. Zootopia'da Kaotik bir ortam hakimdir. İnsanlar eylem yapmaktadır ve avlar ile avcılar birbirleriyle kavga etmektedirler.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Nitekim Judy başkanın bu teklifini kabul etmez. Püritenist inanca göre birey alçak gönüllü olmalıdır. Judy bir kahraman olmadığını söyler, yapmak istediğinin dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek olduğunu belirtir ve rozetini bırakarak istifa eder.

Judy Tavşandıyari'n da havuç üretim işine geri dönmüştür. Yaşadığı olumsuz durumlara karşın çalışmamak bir seçenek değildir. Kapitalist sistemin devamı için çalışmaya devam etmelidir. Protestan ahlaka göre tembellik büyük bir günahdır ve sürekli olarak çalışılmalıdır.

Judy ailesi ile birlikte havuç tarlasındayken 'gece uluyanların' kurtlar değil hayvanları vahşileştiren bir bitki olduğunu öğrenir. Hemen Zootopia'ya dönüp olayları açığa çıkarmak üzere harekete geçer. Daha önce hırsızlık vakasında yakalamış olduğu

gelinciğin çiçek dükkanından bu bitkileri çaldığını anlamaktadır. Gelinciği bir yerde korsan CD satarken bulurlar. Judy soyguncuyu konuşurmak amacıyla daha önce kızının hayatını kurtardığı için kendisine yardımcı olan Mr. Big'e gider. Fare olan Mr. Big, *The Godfather* (1972) filmindeki Don Vito Corleone'nin parodisidir. Mr. Big aynen Corleone gibi bir mafya babasıdır. Pis işlerle uğraşan bir mafya ve canını sıkan kişileri öldürmekten geri durmayan bir faredir. Bu temsil yine bir avcıya yani siyahiyeye verilmiştir. Gelinciği öldürmekle tehdit eder ve gelincik bu işi para için yaptığını itiraf eder. Siyahi temsilindeki gelincik para için hırsızlık, korsancılık gibi onursuz işler yapmaktan rahatsız değildir.

Judy ipuçlarını takip ederek hayvanları vahşileştiren gece uluyanlar bitkisinin yetiştirildiği ve işlendiği yeri bulur. Bu işi yapan bir grup koyundur. Yoldan çıkmı bu koyunlar bilimi kötüye kullanarak gece uluyanlar bitkisini hayvanları vahşileştiren bir zehre dönüştürmektedirler. Judy olay yerinden delilleri toplayarak Tilki Nick ile birlikte polis merkezine doğru yola koyulur. Kestirme olduğu için Doğal Tarih Müzesi içerisinden geçmektedirler. Filmlerde seçilen mekanlar ve kadrajların hepsinin bir amacı vardır. Doğal Tarih Müzesinde geçen bu sahne filmin doruk noktasıdır. Filmin doruk noktasının bir müzede oluşması düşündürücüdür. Müzeler genel olarak tarihi ve kültürel objeler içerirken aynı zamanda bir ulusun tarihini ve kültürünü inşa etmeye hizmet ederler. Başkan Bellwether ve Judy'nin müzede karşı karşıya geldikleri sahnede arkada duran tablo ideolojik anlamda düşündürücüdür. Filmin başındaki tiyatro sahnesinde Judy avların ve avcılarının birlikte evrimleştiğini söylemektedir. Müzedeki tabloda ise (**Ekran Alıntısı 3.5**) dört ayak üzerinde duran bir kaplan ve elinde mızraklarla kaplanın etrafını çevirmiş tavşanlar vardır. Bu durumda evrimsel sürecin Judy'nin filmin başındaki tiyatro sahnesinde söylediği gibi işlemediğini görürüz. Avlar avcılardan önce evrimleşmiştir. Yani beyazlar siyahlardan daha önce evrimleşmiştir. Ayrıca tavşanların kaplanın etrafını çevirmiş olması kaplanı tavşanların ehlileştirdiğine işaret etmektedir. Diğer yandan sosyal Darwinizm çerçevesinde güçlü olan ayakta kalmaktadır. Muhtemelen resimdeki kaplan acı bir sonla karşı karşıya kalmıştır. Burada söz konusu olan bedensel güçlülük değil kapitalizmin ruhuna uygun olarak fırsatı yakalayanın güçlülüğüdür. Evrimsel çerçevede vahşi olan ehlileşmiş bile olsa Zootopia'da liberal bireycilik çerçevesinde azimli olan kazanacaktır.

Ekran Alıntısı 3.5. Müzede arka planda duran tablo



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Burada Bellwether'in hain çıkması sistemin kendine olan bir eleştirisidir. Film boyunca kötü temsiller genel olarak avcı grubuna verilmiş olsa da av olanlarında kötü şeyler yapabileceği söylenmektedir. İçimizdeki hain paranoyası özellikle soğuk savaş döneminde gündeme gelmiştir. ABD ve Rusya'nın birbirlerine karşı yürütmüş olduğu ajanlık faaliyetleri o dönem için anlatılarda sıkça kullanılmıştır. Filmdeki koyunlara dair bu imajlar bu olgunun bir göstergesi gibidir.

Klasik Hollywood anlatısının belirgin bir özelliği, olayların doruk noktasına ulaşmasını takiben klasik mutlu sonla sonuçlanmasıdır. Hikâyenin gelişimini tamamlayan çözüm bölümünde izleyiciye sunulan tüm soruların tatmin edici yanıtlarını buluruz. Film mutlu sonla zirveye ulaşarak egemen değerleri yeniden onaylar, klasik düşünce kalıplarını tekrar eder ve toplumsal normları gözden geçirip yeniden çizer (akt. Büyükbaş, 2020, s. 106). Kahramanımız Judy sarsılan otoriteyi sağlamlaştırmış, bozulan sistemi onarmış ve herkesin yeniden mutlu olduğu Zootopia'yı geri vermiştir. Judy hikayesinin en başından beri bireysel başarıya ve sisteme olan inancına hep sadık kalmıştır. Burjuva ideolojisinin rekabetçi ruhuyla birlikte Judy arayışını mutlu bir sonla taçlandırmıştır. Sistem içerisinde bazı kötü durumlar olsa da iyilik hep kazanacaktır. Püritenist ahlakın rekabetçilik, sıkı çalışma kararlılık ve alçak gönüllük gibi unsurlarıyla birlikte herkesin mutlu olduğu bir dünya yeniden inşa edilmiştir.

3.5.1.2.1.1. Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı

Filmin adı da olan Zootopia şehri film dünyanın en önemli mekanıdır. Mekânın adının ütopya kelimesinden üretilmiş olduğu görülmektedir. Ütopya, yaygın olarak "yok-yer,

hayali bir yer veya ideal bir kent” gibi terimlerle ifade edilen bir kavramdır. Her tanımda vurgu, ütopyanın hayal edilen bir mekân olduğu ve insan zihninde belirli bir çevreyi çağrıştırdığı üzerinedir. Ütopyalar genellikle mevcut durumu değiştirip farklı bir yaşamı amaçlar. İdeal bir hayatı tasvir eden ütopya bir sistematik bir mekanizmayı içerir. Bu mekanizma, insanların sadece belirli görevleri yerine getirdiği, özgürlüğün olmadığı bir monoton düzeni simgeler. Ütopya, mekâna müdahale ederek onu biçimlendirir ve mekânsal organizasyonlardan evlere, mahallelere, binalara kadar her şeyi detaylı bir şekilde içerir. Bu düzenleme toplum ve insan hakkında konuşma ve öneriler getirme amacını taşır. Bireyin hayatına müdahale eden ütopya mekanla kurulan ilişkiyi belirgin özellikleriyle uyumlu hale getirir. Bu özellikler arasında ‘*düzen, tekillik, otoriter ve totaliter tavır, mutlakiyetçilik ve tercihin yokluğu*’ gibi unsurlar bulunur. Netice olarak ütopya, soyut ve somut mekân boyutlarıyla hayatın kendisiyle etkileşim içinde olan bir yapı inşa eder. (Alver, 2009, s. 140). Zootopia da ütopyanın bir temsilidir. Bu ütopya ve rüya mekânı kapitalist kent unsurlarıyla tasvir edilmektedir. Zootopia kapitalist düzen içerisinde her yerin fırsatlarla dolu olduğu, çaba gösteren herkesin bir şeyler olabileceği bir kent olarak gösterilmiştir. Kentin ulaşım olanakları, sosyal mekanları, çimento ve demir yığını binaları, metro hatları, gökdelenleri ve modernist yapısı kapitalist kent yaşantısını göstermektedir. Bu bağlamda film kapitalist kent yaşantısını idealize etmektedir.

Bu tasarımlar büyük ve küçük her türden hayvan için Zootopiada mevcuttur. Judy’nin soyguncu gelinciği yakalamak için girmiş olduğu kemirgenler mahallesi büyük kapitalist kent tasvirinin minyatür halidir. Mini yollar, tramvay hatları ve alışveriş merkezleri farelerin ihtiyaçlarına uygun bir yaşam alanının planlı ve düzenli bir şekilde oluşturulmuş halidir. Mahallenin ortasında duran fareler için devasa bir boyutta olan donut heykeli kapitalist tüketim tarzının bir sembolüdür. Kapitalist sistem Zootopia’da yaşayan her birey için bütün olanakları sağlamaktadır.

Ekran Alıntısı 3.6. Kapitalist düzen minyatür olarak tasvir edilmektedir. Kamera geniş açılar kullanarak kapitalist düzeni belirginleştirmektedir.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Kent ütopyanın içinde önemli bir unsurdur ve genel karakteri özellikle kentsel yaşamla özdeşleşmiştir. Kentsel yaşam, sıkı kurallarla belirlenen ve denetlenen bir düzen sunar. Kent, özgürlük yerine belirleme, tayin etme ve denetleme özellikleriyle öne çıkar. Ütopyaların kent özlemi, modern kentin yapısal özellikleriyle doğrudan bağlantılıdır. İnsan ve toplum her ikisinde de sıkı kurallarla şekillenmiş ve belirli normlarla donatılmıştır. (Alver, 2009, s. 144)

Ütopya ideal mekânın yanında ideal toplumu da biçimlendirmektedir. Ütopyalar herkesin eşit, mutlu ve adil olduğu ideal toplumu ön plana çıkarır. Herkesin istediği her şey olabileceği önermesiyle Zootopia toplumu, ideal bir toplum resmi çizmektedir. Zootopia'da yaşamın her yönü planlanmıştır. Toplum belirli bir sistem içerisinde yaşamaktadır ve kontrol altındadır. Kontrolün daha kolay sağlanması adına Zootopia bölümlere ayrılmıştır.

Burada total kurum kavramına değinmek yararlı olacaktır. Total kurum, yüksek duvarlar, kilitli odalar ve elektrikli teller gibi fiziksel engellerle karakterize edilen bir yapıdır. Goffman, modern toplumdaki bireylerin eylemlerini farklı yerlerde, çeşitli katılımcılar ve otoriteler altında gerçekleştirebildikleri bir düzen olarak tasvir eder. Bu kurumların temel özelliği, bireylerin yaşamlarının uyuma, oynama ve çalışma gibi alanlarını aynı yerde, aynı otorite altında geçirmelerini sağlamaktır. Bireylerin günlük eylemleri total kurumlarda üst düzeyde belirlenen resmi kurallar ve görevler doğrultusunda sıkı bir şekilde programlanmıştır. Bu eylemler, kurumun resmi amaçlarına uygun bir rasyonel plan altında bilinçli bir şekilde düzenlenir (Öztürk, 2012, s. 131-132). Bu bağlamda Zootopia bir total mekân tasviri çizmektedir. Filmde Judy tarafından bir cennet gibi anlatılan Zootopia aslında kimsenin özgür olmadığı ve herkesin sürekli tahakküm altında

olan total bir mekandır. Bir ütopya önermesi olan film mekânı otorite tarafından sürekli denetim altındadır. Bu bağlamda iktidarın denetimi ve düzeni filmde ideal kentin başlıca unsuru olarak görülmektedir. İdeolojik çerçevede bu durum tahakkümü ve gözetimi normalleştirmektedir ve özgürlüğü kısıtlamaktadır. Heywood'un da belirttiği gibi (Heywood, 2013, s. 88) düzen insan yaşamında istikrar ve öngörülebilirliği sağlayan bir güvencedir ve belirsiz bir dünyada güvenliği temin eder. Diğer yandan özgürlük, bireylere seçenekler sunar ve bu da değişiklikte birlikte belirsizlik yaratır. Muhafazakârlar, sosyal düzeni koruma adına özgürlüğü feda etmeye hazır olma konusunda sık sık Thomas Hobbes'un görüşlerini dile getirirler.

Görünmeyen iktidar mekanizmaları tarafından Zootopia toplumu sürekli bir gözetim altındadır. Gözeten iktidarlar, bireyler hakkında mümkün olduğunca detaylı bilgi depolayarak ve davranışlarını sürekli izleyerek otoriteyi doğrudan uygular. Bu doğrudan otoritenin şifresi gizlice "her an her yerdeyim" şeklinde ifade edilir (Sucu, 2011, s. 127). Judy'nin Tavşandıyari'ndan ayrıldığı sahnede köyün nüfusunu gösteren bir tabela mevcuttur. Tavşanların hızlı üremesini mizahi bir şekilde gösteren tabelada nüfus saniye 4-5 kişi artmaktadır. Mizahla estetize edilen bu sahne iktidarın gözetiminin her yerde olduğuna vurgu yapmaktadır. Bir diğer sahnede vahşileşmiş bir jaguarı ellerinden kaçırın Judy ve Nick jaguarı bulmak için trafik kameralarından iz sürerler. Trafik kameraları şehrin her yerinde toplumu gözetlemektedir. Aslan Lionheart'ın vahşileşmiş hayvanları alıkoyduğu sırada Judy her şeyi cep telefonu kamerasıyla kaydetmiştir. Yani hem iktidarın toplumu gözetlediği hem herkesin herkesi gözetlediği bir toplum idealize edilmektedir.

Ekran Alıntısı 3.7. Filmsel mekanlar gözetim altındadır.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Kişiler aşına olduğu bir şeyi anlamlandıramadığı zaman veya ondan uzaklaştığında tekinsiz bir his yaşar. Freud'un "*aşına olanın tekinsizliği*" dediği şey, filmler aracılığıyla izleyicilere ulaşır (T. Sarıberberoğlu, 2019, s. 28). Bu bağlamda filmde gösterilen tekinsiz mekanlar bilinç dışında bir tehdit olarak algılanır ve izleyicide hoş olmayan bir duygu yaratır. İzleyici mekânı ve içinde bulunan unsurları özdeşleştirir. Filmde tekinsiz mekanlarda genel olarak avcı konumunda olanlar gösterilmiştir ve filmde ırkçı ideoloji mekanlara tezahür etmiştir. Lionherat'ın vahşileşmiş hayvanları tutsaklaştırdığı eski hastane, Mr. Big'in bulunduğu malikâne, jaguarın evinin olduğu yağmur ormanları karanlık, kasvetli, ürpertici, تنها ve sıra dışı mekanlar olarak tekinsiz bir çerçevede gösterilmektedir.

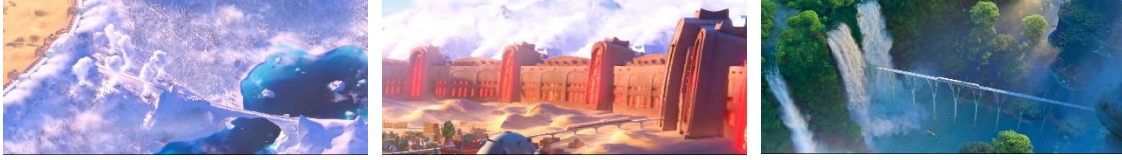
Ekran Alıntısı 3.8. Filmde genel olarak avcılarının gösterildiği mekanların tekinsizliği mizansen unsurlarıyla desteklenmektedir. Bu mekanlarda ışık kullanımı sınırlandırılmıştır ve renk paleti soluk renklerden seçilmiştir.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

Zootopia artalarda bir Amerika tasviridir. Baudrillardın'da belirttiği gibi "*ABD ütopyanın gerçekleştiği yerdir*" (Baudrillard, 2013, s. 93). Zootopia Amerika gibi eyaletler bölünmüştür. Büyük yüz ölçümü sebebiyle ABD'nin her yerinde farklı iklim tipleri görülmektedir ki Zootopia'da da durum böyledir. Farklı ırklardan milyonlarca insan ABD'de yaşamaktadır. Zootopia'da da farklı türden birçok hayvan mevcuttur. Bu bağlamlarda film hem bir ütopyayı idealize ederken hem de ABD'yi idealize etmektedir.

Ekran Alıntısı 3.9. Zootopia çöl, buz, orman, şehir gibi bölümlerden oluşan bir yapıdadır. İklimi ve bölünmüş yapısı Amerika'yı anımsatmaktadır. Kamera geniş açılardan Zootopia'yı tanıtırken seyirciye Zootopia ve ABD arasında bir çağrışım yaptırmaktadır.



Kaynak: Zootopia Filmi Ekran Alıntısı

3.5.1.2.1.2. Karakter Tasarımları

Baş kahraman Judy, bireye ve bireyin yapabileceklerine inanan bir yapıdadır. Judy'nin bireyciliği toplum kurallarına karşı çıkan ve sadece kendini düşünen bir bireycilik değil bireysel özgürlüğün toplum yararına ve sistemin korunması adına bireyin bütün özelliklerini feda etmesini içeren Püriten bireyciliktir. Püriten düşünce (Göç, 2020, s. 239) her bireyin ahlaki bir sorumlulukla yüklendiği toplumsal kurallar, öz disiplin ve kontrol üzerine kurulu dini kurtuluş için yeterli tek gücün bireyin içinde olduğuna vurgu yapmaktadır.

Judy'nin bir aileye sahip oluşu filmin çeşitli zamanlarında vurgulanmaktadır. Bu bağlamda aile toplumda var olmanın en önemli unsurlarındandır. Toplumun temelini aile yapısı oluşturmaktadır. Judy, Süpermen gibi çiftçi bir ailenin çocuğudur ve onun gibi kurtarıcı, Mesih konumundadır. Sistem içerisindeki düzenin bozulmamasına ve bozulması durumunda her türlü fedakarlığı göze alarak sistemi yeniden onarmaya muktedir bir yapıdadır. İktidarın ve iktidarın ideolojisinin edilgen savaşıdır. Yolculuğa başlama amacı sistemi ve iktidarın düzenini korumaktır.

Bir kahraman, anlatıda bir hazineyi bulma, özel bilgiye ulaşma veya büyülü güçlere sahip bir şatoda hapsedilmiş prensesi kurtarma izlencesini benimseyebilir. Kahramanın aradığı yitik nesne farklılık gösterebilir. Bazen somut bir şey olabilir, bazen de güç, bilgi, sağlık veya kimlik gibi soyut kavramları içerebilir. Ancak temelde, her başkahramanın peşinden gittiği şey içsel bir eksiklik veya arayıştır (Medin, 2013, s. 7). Bu bağlamda Judy'nin yitik nesnesi başarılı olmak, düzeni korumak ve toplumun dinamiklerine ket vuracak tehditleri ortadan kaldırmaktır.

Filmsel anlatı içerisinde Judy bir WASP (Beyaz-Anglosakson-Protestan) temsilidir. Irksal temsiller içerisinde beyaz olduğu ve bu bağlamda da Amerika'nın kurucusu olan İngiliz Anglosaksonlarını temsil ettiği düşünülmektedir. Karakteristik özellikleri Protestan ahlakını yansıtmaktadır.

Filmin yan kahramanı olan tilki Nick Wilde, Judy'yi onun hayatını kurtarana kadar sisteme inanmayan bir karakter olarak görülmektedir. Nick'in ailesi yoktur ve köprü altlarında, sokaklarda yaşamaktadır. Yasa dışı işlerle geçinmektedir. Bu bağlamda neredeyse filmin yarısına kadar kötü bir karakter olarak gösterilen siyahi bir temsildir. Sistemin kurtarılması için çalışmaya başlamasıyla birlikte iyi bir karakter olarak gösterilmiştir. Çünkü sisteme yani Amerika'ya inanlar için her zaman bir şans vardır. Sisteme ve iktidara karşı bir durum sergilemeyen herkes siyahi bile olsa sistem içerisinde kendine bir yer bulabilecektir ancak sadece beyazlara yardımcı olabilecekler ve sadece beyazların hikayesinin bir parçası olabileceklerdir.

İdeolojik çerçevede yorumlanabilecek bir diğer yan kahraman olan çita Clawhauser erkek bir çita olmasına karşın kadını tavrıyla dikkat çekmektedir. Hristiyan inancın yedi büyük günahından biri olan oburluğa da sahiptir. Ayrıca karakterde zekâ olarak bir gerilik olduğu da görülmektedir. Film boyunca genelde mizahi bir çerçevede gösterilmektedir. Eşcinsel gibi görünen bu karakter yine bir avcı yani siyahi üzerinden dizayn edilmektedir. Bu bağlamda eşcinsel karakter filmde fazla bir önemi olmayan şekilde stereotipleştirilmiştir. Heteroseksist ideoloji çerçevesinde bu karakter aşağı bir konumda görülmektedir.

Zootopia'nın başkanı Lionheart kapitalist sistemin denetleyicisidir. Düzenin bozulmasının önüne geçemediği için iktidarı kaybetmiştir. Başkan yardımcısı Bellwether sistem içerisindeki çürük elmadır. Mevcut sistemi bozmaya çalıştığı için tutuklanmıştır.

3.5.1.3. Mikro Yapı

3.5.1.3.1. Sözdizimsel (Sentaktik) Yapı

İdeolojik çerçevede farklı konulara değinen Zootopia, diyaloglar açısından da ideolojik birtakım söylemleri dile getirmektedir. İlk bakışta sorunsuz görünen bazı diyalogların art

alanında ideolojik mesajlar yatmaktadır. Filmin anlatım dili dramatik anlatımdır. Anlatı çatısı karakterler çerçevesinde gelişen olaylar ve diyaloglar bağlamında kurulmaktadır.

Film ırkçı temelli söylemler içermektedir. Bu bağlamda ırkçı diyaloglar film içerisinde mevcuttur. Filmin başında Gideon Gri ve Judy arasında geçen diyalogda avcı olanların DNA'sında vahşiliğin olduğuna değinilmektedir.

Judy: Dostumun biletlerini geri ver.

Gideon Gri: Gel de al. Ama dikkat et. Çünkü tilkiyim ben, o budala sahne oyununda dediğin gibi... biz avcılar önceden avlanırdık. O katil içgüdüğü hâlâ DNA'mız da var.

Görüldüğü gibi avcılarının yani siyahilerin DNA'sında katil iç güdüsü olduğu söylenmektedir. Bu bağlamda diyalogda siyahiler ötekileştirilmektedir. Onların vahşiliği ve ıkkelliği siyahi genlerinde mevcuttur. Filmin daha ileriki sahnesinde Judy basın açıklaması yaparken bu konuyu yine dile getirmektedir.

Muhabir: Vahşileşen hayvanlar hakkında ne söyleyebilirsiniz?

Judy: Vahşileşen hayvanlar... Hepsi farklı türde mi? Evet. Evet, öyleler. Tek bildiğimiz, hepsinin yırtıcı familyasına ait olduğu.

Muhabir: Yani vahşileşen tek hayvanlar yırtıcılar mı?

Judy: Doğrudur, evet.

Muhabir: Neden oluyor bu?

Judy: Hâlâ bilmiyoruz nedenini. Ancak biyolojileriyle alakalı bir şey olabilir...Demek istediğim binlerce yıl önce... yırtıcılar agresif av içgüdüleri sayesinde... hayatta kalmayı başardılar. Bir sebepten ötürü ilkel, vahşi hallerine geri dönüyorlar.

Filmin başındaki tiyatro sahnesinden sonra Judy'nin anne ve babasıyla arasında geçen diyaloglar Püritenist bireyci ve neoliberal rekabetçi ideolojiye dair bazı ipuçları vermektedir.

Stu Hopps: Judy, annenle benim neden bu kadar mutlu olduğumuzu hiç merak ettin mi?

Judy: Hayır

Stu Hopps: Rüyalarımızdan vazgeçtik ve sade bir hayata geçtik. Değil mi Bon?

Bonnie Hops: Evet, doğru Stu. Çok sade bir hayat geçtik.

Stu Hopps: Memnunluğun iyi tarafı da bu işte Jude. Yeni bir şey denemezsen başarısız olamazsın.

Judy: Ben denemeyi severim

Bonnie Hops: Babanın demek istediği, senin polis olman zor olacak... hatta belki imkânsız olacak.

Stu Hopps: Evet. Hiç tavşan polis olmadı ki... Tavşanlar hiç öyle yapmadı. Hiç. Hiç.

Judy: O zaman ilk olacağım galiba. Çünkü dünyayı daha iyi bir yer haline getireceğim!

Stu Hopps: Veya... Dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek istiyorsan, havuç çiftçisi olmak.. tam bu iş için biçilmiş kaftan.

Bonnie Hops: Evet! Baban, ben ve 275 kardeşin dünyayı değiştiriyoruz.

Judy burada diğer tavşanlardan ayrı olduğunu, ilk polis olacağını dile getirerek ima etmektedir. Bu bağlamda bireyci yapısı ön plana çıkmaktadır. Görüldüğü gibi bireyciliği dünyayı daha iyi bir yer haline getirmesi üzerine idealize edilmiştir. Judy geleneksel normlara karşı çıkararak rekabetçi yapısını ön plana çıkarmaktadır. Anne ve baba Hopps rüyalarından vazgeçmiş rekabetçi olmayı bir kenara bırakmış sıradan tavşanlardır. Film ideolojik çerçevede seyirciye düz anlamda toplum için, artalanda Amerika için ya da sistemin devamı için bireyci ve rekabetçi olmayı öğütlemektedir.

Filmin sonlarına doğru Judy'nin yapmış olduğu konuşma da sistemin kusursuz olmadığını ve bu kusurlu haliyle ideal bir sistem olduğunu dile getirir.

Judy: Ben küçükken Zootopia'nın kusursuz bir yer olduğunu düşünürdüm. Herkesin geçinebildiği, herkesin istediği şey olabildiği. Meğerse hayat, araba stickerı sloganından biraz daha karışık bir şeymiş. Gerçek hayat sevimli değildir. Hepimizin sınırları vardır. Hepimiz hata yaparız. Yani bardağa dolu tarafından bakarsak hepimizin ortak bir sürü noktası var. Ve birbirimizi daha çok anlamaya çalıştıkça... herkesin birbirinden daha eşsiz olduğunu görürüz. Ama denemeliyiz. Yani ne tür bir hayvan olursanız olun... En iri filden tutun ilk tilkimize kadar. Sizden rica ediyorum: Deneyin. Dünyayı daha iyi bir yer haline getirmeye çalışın. İçinize bakın ve anlayın ki değişim önce sizinle başlar. Değişim benimle başlar. Değişim bizimle başlar.

Bu konuşma sırasında film sistemin onarıldığına dair görüntüler gösterir. İzleyici arka planda Judy'nin konuşmalarını duyar. Bu bağlamda film izleyiciye hitap etmektedir. Seyirci özne olarak çağırılmakta ve konumlandırılmaktadır. Filmin ideolojik söylemi seyirciye direk olarak aktarılmaktadır.

Zootopia'nın bir ütopya önermesi olduğunu dikkate aldığımız zaman, bu dünyadaki ütopyanın kusursuz olmadığını diyalog seyirciye iletir. Daha önce de söylediğimiz gibi Amerika bu dünyanın ütopyasıdır ve Amerika'nın sistemi ideal sistemdir. Diyalogda herkesin bu sistem için çalışması gerektiği vurgulanmaktadır. Ve bu sistem adına çalışmak önce bireyin kendisini sisteme adapte etmesiyle mümkündür. Birey sistemin normlarından dışarıya çıkmamalıdır. Dünyayı daha 'iyi' bir yer haline getirme söylemindeki 'iyi' olma durumu bu bağlamda düşündürücüdür. İyi'nin ne olduğunu sistem belirlemektedir. Film boyunca mevcut düzene yani kapitalist sisteme hizmet edenler iyi olarak gösterilmiş sistemi bozmaya çalışan huzursuzluk çıkarıcılar kötü olarak gösterilmiştir.

3.5.1.3.2. Ses ve Müzik

Film boyunca genel olarak ortam sesiyle birlikte filmin atmosferine uygun müzikler kullanılmıştır. Bu bağlamda ses imajlar filmdeki duygunun geçmesi adına filmin anlatısına katkıda bulunmaktadır. Umut vadeden sahnelerde yumuşak müzikler, rekabetin ön planda olduğu sahnelerde motive edici yükselen müzikler kullanılmıştır. Judy'nin trenle Zootopia'ya yolculuk ettiği sahnede Zootopia'nın müzik starı Gazelle'nin *Try Every Thing* şarkısı çalmaktadır. Şarkı aslen Kolombiyalı şarkıcı Shakira'ya aittir. Şarkıcının aralarında Grammy gibi prestijli platformların olduğu çeşitli müzik yarışmalarının toplam 63 ödülü vardır (wikipedia, 2023). Kültür endüstrisinin bir parçası olan bu platformlar kapitalist tüketim biçimi çerçevesinde Shakira'yı tanınır bir kişilik, müziklerini de tüketim ürünü haline getirmişlerdir. Bu bağlamda filmin bu sahnesinde Shakira'nın şarkısının çalması kapitalist kent tasviri olan Zootopia ile bir ahenk içerisinde. Çalan şarkının sözleri de bu bağlamda ideolojik durumu desteklemektedir:

...

Hala darmadağınım ama yeniden başlayacağım

Vazgeçmeyeceğim, hayır teslim olmayacağım

Sona ulaşana kadar

Ve sonra yeniden başlayacağım

Hayır, bırakmayacağım

Her şeyi denemek istiyorum

Başaramazsam bile her şeyi denemek istiyorum

Vazgeçmeyeceğim, hayır teslim olmayacağım

Sona ulaşana kadar

Ve sonra yeniden başlayacağım

Hayır, bırakmayacağım

Her şeyi denemek istiyorum

Başaramazsam bile her şeyi denemek istiyorum

Her şeyi dene

Görüldüğü gibi şarkı sözleri de filmdeki bireyci ve rekabetçi tutumu desteklemektedir. Şarkı sözlerinde sürekli olarak vazgeçmemek, bırakmamak gibi sözler mücadeleci ruhu, şarkının adı olan her şeyi dene sözüyle de sistem içerisindeki sürekli devinim halinde olma durumuna işaret etmektedir. Birey başarısız olsa dahi yılmadan tekrar tekrar denmelidir.

3.5.1.3.3. Filmin Retoriği

Film boyunca kamera genel olarak izleyiciye olayları göstermek amacıyla üçüncü bakış açısı şeklinde konumlanmaktadır. Birinci bakış açısı çok az kullanılmıştır. Yani film, olayları baş kahraman Judy'nin gözünden göstermek yerine Judy'nin de ne yaptığını bize gösterir. Bu bağlamda kamera seyirciye kim gibi olması gerektiğini, yani protagonist kahramanı da dışardan göstererek seyirciyi bir ders izlercesine konumlandırmaktadır. Olayların ve kahramanın gelişimi genel olarak üçüncü bir göz konumunda olan kamera tarafından gösterilmektedir ve bu durum filmde verilmek istenen ideolojinin desteklenmesi hususunda önem arz etmektedir.

Filmin kadrajları Zootopia'nın çeşitli bölgelerini geniş açılarla ve detaylı çekimlerle vermektedir. İdeal kent ve ideal sistem tasavvuru seyirciye iletilmektedir. Karakterler

insan biçimci (antropomorfizm) şekilde tasarlanarak seyircinin karakterlerle duygusal bağ kurmasını kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda ideolojik mesajların daha etkili bir şekilde seyirciye geçmesi amaçlanmaktadır.

Judy'nin filmin başındaki tiyatro sahnesinde ve filmin sonunda yaptığı öğütleyici konuşmalar birbirlerini tamamlayarak filmin anlatısı ve teması çerçevesinde ideolojik inşaya katkı sunmaktadırlar.

Filmde renklerin ve ışığın kullanımı seyirci üzerinde bırakmış olduğu etki çerçevesinde başarılıdır. Filmin seyircinin umutlu ve mutlu olmasını öğütlediği yerlerde renkler daha canlı ışıklar daha parlak kullanılmıştır. Bir şeylerin ters gittiği ve kötü temsillerin olduğu kısımlarda ise renkler soluk ortam ise karanlık olarak tasarlanmıştır.

3.5.2. Coco Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Coco

Filmin Yönetmeni: Lee Unkrich Adrian Molina

Filmin Süresi: 105 Dakika

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Filmin Oyuncuları: Anthony Gonzalez, Gael García Bernal, Benjamin Bratt

Filmin Türü: Macera, Dram

Vizyon Tarihi: 2017

Yapımcı: Pixar – Disney

Özet

Film geleneksel Meksika "Día de los Muertos" (Ölümler Günü) festivaline dayanmaktadır. Miguel, müziğe ve özellikle de ünlü müzisyen Ernesto de la Cruz'a olan hayran bir çocuktur. Ancak ailesi, müziği yasaklayan bir geçmişe sahiptir. Öykü, Miguel'in ailesinin

müziğe karşı olan katı tutumuna karşın kendi müzikle ilgili tutkusunu takip etme kararını almasıyla başlar. Día de los Muertos sırasında, Miguel tesadüfen ölüler diyarına geçer ve ailesinden uzaklaşır. Bu fantastik dünyada Miguel, geçmişteki aile sırlarını çözmek ve gerçekle yüzleşmek zorunda kalır.

3.5.2.1. Makro Yapı

3.5.2.1.1. Tematik Yapı

Film, Donald Trump'ın ABD başkanı olduğu dönemde yapılmış ve yayınlanmıştır. Bu dönemde Trump'ın Meksika sınırına duvar örme politikası ve Meksikalıları genel olarak uyuşturucu işleriyle bağdaştırması filmin içeriğini daha da düşündürücü kılmaktadır. Film yapılmış olduğu dönemle arasındaki ilişki göz ardı edilmemelidir. Film Meksikalıların merkeze alındığı bir hikâyeyi anlatmaktadır. Filmin adı olan "Coco," izleyiciye İspanyolca'da "cocaina" (kokain) kelimesini çağrıştırmaktadır. Nitekim filmin adı, filmin anlatısı içerisinde çok fazla görünmeyen anlatıda çok yer kaplamayan bir karakterden alınmıştır.

Film Meksika kültürüne özgü Día de los Muertos (Ölüler Günü) festivali etrafında şekillenmektedir ve temelinde aile, anılar ve kimlik üzerine bir anlatı sunmaktadır. Aile bağları, kültürel normlar ve toplumsal değerler egemen ideolojiyi destekleyen unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır. Film ailenin kutsallığına vurgu yaparken bireyin kendi özgün kimliğini bulma çabalarının sınırlanabileceği bir perspektife işaret etmektedir. Miguel'in bireysel hedefleri, aile mirasını devam ettirme çabalarıyla iç içedir. Egemen ideoloji perspektifinde bireyin toplumsal normlara uyumu ve belirli beklentilere karşılık vermesi vurgulanmaktadır.

Filmin proloğu çan sesleri ve tekensiz bir müzikle başlar. Çan sesleri ve ortamın sınırlı aydınlatması izleyicide olumsuz bir duygu yaratır. Kamera yerdeki marigold (kadife çiçeği) yapraklarına doğru bir takip hareketi yapar, mumların ve kurukafaların olduğu bir kadrāja bakışlarını yöneltir. Mekânın bir mezarlık olduğunu anlarız. Kameranın bu hareketiyle filmin hemen başında Meksikalılar ölüm ve tekensizlikle özdeşleştirilir.

Filmin proloğu Miguel'in anlatıcı olarak sunduğu hikâye ile devam eder. Kamera yukarı doğru bir vinç hareketiyle mezarlıktaki bir közden çıkan dumanı takip etmeye başlar.

Kameranın takip ettiği dumandan zincirleme geçiş ile mezarlığın uhrevi ortamı mavi ve açık bir gök yüzüne dönüşür. Miguel geçmişte yaşanan hikâyeyi aktarırken anlatım biçimi karikatürize edilmiş bir şekilde tasvir edilir. Hikâye çamaşır ipine asılı papel picadolar üzerinden izleyiciye aktarılır. Kağıtların delinmesiyle oluşturulan *papel picado* Meksika kültürüne ait bir zanaattır. Bu zanaat her yılın kasım ayında kutlanan Ölüler Günü'nde önemli bir yere sahiptir. Mizansen çerçevesinde proloğun papel picadolar üzerinden oluşturulması ideolojik bağlamda Meksikalılar ve ölüm arasındaki ilişkiyi pekiştirmektedir. Papel picadolar üzerinden devam eden anlatı mutlu bir aile portresinden aile babasının müzik yapmak için evi terk etmesiyle birlikte dramatik bir dönüşü karikatürize eder. Renk paleti soluklaşır, atmosferin değişimi ve mizansen unsurları ailenin bütünlüğünün sarsılmasını ve eril figürün evi terk etmesiyle ortaya çıkan olumsuz etkileri karanlık ve melankolik bir çerçevede yansıtır.

Babanın evi terk etmesiyle birlikte anne müziğe ve babaya dair her şeyi evinden ve ailesinden uzaklaştırır. Anne bu dönemde müzikle olan bağları koparıp ayakkabı üretimine yönelir. Ayakkabı üretimini öğrenir ve ailesine de bu beceriyi aktarır. Daha sonra ailedeki herkes müzikten uzak bir şekilde ayakkabı üreticisi olur. Soluk renk paleti ve melankolik bir atmosfer yaratan mizansen unsurları tekrar yerini canlı renklere bırakır. Babanın yokluğuyla içine düşülen melankolik durumun üstesinden kapitalist üretim biçimiyle gelinir. Aileyi mutlu kılan ve bir arada tutan baba figürü yerini kapitalist üretim biçimine bırakır.

Ekran Alıntısı 3.10. Filmin proloğu papel picadolar üzerinden anlatılır.



Kaynak: Coco Filmi Ekran Alıntısı

Aile birliği filmin temel dinamiğini oluşturan önemli bir unsurdur. Birinci sekans aileyi ve Miguel'in aile geleneklerini devam ettirmek istememesi etrafında gelişir. Aile içinde müzik yapma eylemi yasaklanmış ve bu yasak, kahramanın yitik nesnesi haline gelmiştir.

Geçmişte aile birliğini bozan baba figürünün müzikle ilişkilendirilmesi, Miguel'in müziğe olan ilgisinin aile birliğini tehdit edebileceğini göstermektedir. Miguel'in müziğe olan ilgisi egemen ideolojinin aile normlarına meydan okuyan bir eylem olarak tasvir edilir.

Aile birliği filmin mizansen unsurlarıyla etkili bir şekilde vurgulanır. Bu vurgu özellikle yemek masaları etrafında ortaya çıkar. Filmde ailenin bir araya gelmesi ve birlikte yemek yemesi güçlü bir bağ ve dayanışma simgesi olarak işlev görür. Bu mizansen unsurları aile birliği temasını destekleyerek izleyiciye güçlü bir duygusal deneyim sunar. Yemek masalarının film başlarında ve sonunda ailenin birliğiyle ilişkilendirilmesi aile bağlarının önemini vurgular. Bu sahnelerde ailenin bir arada oluşu yemek paylaşmanın ötesinde bir ritüel haline gelir. Yemek masasındaki birlik, aile üyeleri arasındaki güçlü bağı simgeler ve aile değerlerini yansıtır. Işık kullanımı da aile birliğini destekleyen önemli bir unsurdur. Ailenin bir arada olduğu sahnelerde kullanılan soft ışıklar, sıcak bir atmosfer oluşturarak aile bağlarını vurgular. Bu ışıklandırma izleyiciye aile birliğinin sıcaklığını ve içtenliğini hissettirir. İdeolojik perspektifte aile miti mizansen unsurlarıyla yüceltilerek izleyiciye sunulur

Ekran Alıntısı 3.11. Büyükanne şarkı söyleyerek sokaktan geçen adamları kovduğu sırada evin içinden güçlü bir ışık verilir. Işık aile birliğinin gücünü vurgular.



Kaynak: Coco Filmi Ekran Alıntısı

Miguel'in hikayesi, bireysel arzular ile toplumsal normlar arasındaki çatışmanın bir yansımasıdır ve kahramanın yolculuğu ailesinin müzik yasağını çiğnemesiyle başlar. Kahraman büyük büyük dedesinin ünlü şarkıcı Ernesto de La Cruz olduğu yanlışına

kapılır ve onun yolundan gitmeye karar verir. Bu eylem bireyci bir tutumla toplumsal sistemi ve aile birliğini tehdit eder. Kahramanın bireyci tutumu ancak sistemin yararına olduğunda olumlu bir konumda değerlendirilirken aile birliğini zayıflatması durumunda olumsuz bir konuma geçer. Miguel'in dedesinin yolundan gitmek istediğini ailesine itiraf ettiği sahnede kadraj ailesini ve Migueli karşılıklı olarak gösterir. Genel olarak aydınlık bir çerçevede gösterilen aile bu sahnede daha karanlık bir atmosferle sunulur. Miguel'in aile birliğini bozması ışığın azlığı ile belirginleşir. Anlatı çerçevesinde aile birliğini ve normlarını yok sayan Miguel Ailesinden uzaklaşp Ernesto De La Cruzun mezarından gitarını almasıyla birlikte ölümlle yüzleşir ve ölümler diyarına geçer.

Ekran Alıntısı 3. 12. Miguel kadraj içerisinde yalnız olarak konumlandırılır. Ailesi ile Miguel'in arasında müziğe dair şeyler konulur. Işık sınırlandırılarak olay anındaki kötücül durum belirginleştirilir.



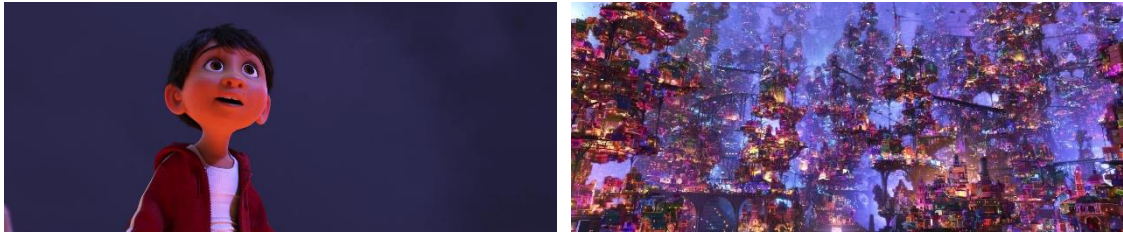
Kaynak: Coco Filmi Ekran Alıntısı

Miguel'in boyut değiştirdiği sahnede filmin sesçil evreni gerilimli bir ambiyans yaratır. Kamera bu gerilime ayak uydurarak devingen bir hale gelir. Miguel ne yapacağını bilmez bir tavırda hareket ederken kamera onu takip ederek sarsıntılı ve yamuk kadrajlar ortaya çıkarır. Mizansen unsurlarıyla bir şeylerin yanlış olduğu desteklenir. İdeolojik bağlamda bu sahnede Miguel'in aile ile olan bağlarının kopuşu vurgulanır. Miguel tam olarak ölü değildir. Ölümler dünyasında ya da canlılar dünyasında kalacağı aile birliğini devam ettirip ettirmeyeceğine bağlı kılınmıştır. Miguel'in aile ile olan bağlarının kopuşu sahnenin temel ideolojik odaklarından biridir. Ölümler dünyasına geçiş, karakterin aile normlarına ve beklentilerine karşı duruşunu simgeler. Miguel'in bu yeni dünyada ailesiyle olan ilişkisi

filmin ideolojik çerçevesinde bireyin kendi kimliğini bulma ve aile değerleriyle çatışma temalarını güçlendirir ve bunu olumsuz bir perspektifte yansıtır.

Miguell'in ölümler diyarını gördüğü sahne mizansen ve ideolojik öğelerin etkili bir şekilde birleştiği bir anı temsil eder. Bu sahnede kullanılan sinematik teknikler, ses tasarımı ve görsel öğeler izleyiciye duygu yüklü bir deneyim sunar. Ses tasarımı sahnenin atmosferini derinleştirir. Başlangıçta hafif tempolu müzik giderek yükselir ve seyirciye olumlu bir hissiyat verir. Ses unsurları izleyicinin duygusal bağ kurmasını sağlar ve ölümler dünyasının güzel bir yer olduğunu vurgular. Kamera geniş açılarda ölümler dünyasını izleyiciye tanıtır. Sisli atmosfer içindeki rengarenk neon ışıkları ölümler dünyasının fantastik ve büyülü atmosferini izleyiciye iletmek için kullanılır. Bu görsel unsurlar mizansenin izleyicinin duygusal tepkisini yönlendirmesine ve ideolojik temaların vurgulanmasına katkıda bulunur. Sinematik enstrümanlar ölümü Meksikalılar için güzel bir perspektifte sunar. Nitekim filmde Meksikalılar haricinde etnik bir unsur gösterilmez. Miguel yaşayan bir Meksikalı olarak ölümler diyarına girer. Ölümler diyarındaki kişiler Miguel'e şaşkınlıklarının yanı sıra Miguel'den korkmaktadırlar. Yaşayan bir Meksikalı ölümler için bile korkutucu olarak tasvir edilir.

Ekran Alıntısı 3.13. Kurguda Miguelin bakışları ve ölümler dünyası art arda kesmelerle verilir. Kamera alt açıdan ölümler dünyasını gösterir ve yukarı doğru vinç hareketiyle dolly-in hareketini birleştirir. Bu bağlamda ölümler dünyası yüceltilerek sunulur.



Kaynak: Coco Filmi Ekran Alıntısı

Filmin ikinci sekansı Miguelin ölmüş olan aile üyeleriyle arasındaki çatışma çerçevesinde şekillenir. Aile Miguel'in neden ölümler diyarına geçtiğini anlamak için ölümler diyarındaki bir yetkiliyle görüşür. Miguel ölümler gününde ölmüş birinin gitarını çaldığı için lanetlenmiştir. Lanetin kalkması aile üyelerinden birinin hayır dua etmesine bağlıdır. Daha önce Miguel, ölümler günü için hazırlanmış olan sunaktan büyük büyük annesi İmelda'nın fotoğrafını almıştır. Sunakta fotoğrafı olmayan ölümler yaşayanlar dünyasına

geçememektedirler. İmelda Miguelin geri dönüp fotoğrafını sunağa koymasını ister. İmelda bir gitar çaldığı için lanetlendiğini öğrendiği Miguel'e hayır dua ederken Miguel'in müzik yapmaması şartını koyar. Miguel yaşayanlar dünyasına döner dönmez bu şartı bozar ve şartı bozduğu için tekrar ölümler diyarına geçer. Miguel'in yitik nesnesi kişisel arzularını gerçekleştirme isteğiyle şekillenir. Müzik yapmama şartını aile üyelerinin kaldırmayacağını anlayan Miguel, Ernesto de la Cruz'dan hayır duası almak için yolculuğuna devam eder. Yolculuğu sırasında asıl büyük dedesi olan Hector'la karşılaşır. Hectorun asıl dedesi olduğundan habersizdir.

İmelda'nın yaşayanlar dünyasına geri dönmesi için belirli kurallara tabi olması gerekliliği ve Miguel'e müzik yapmama şartını koyması, ailenin belirli normlarına uyma zorunluluğunu vurgular. Aile bağları geleneklere, normlara ve değerlere dayanır. Ailenin korunması ve sürdürülmesi belirli kültürel normlara bağlılığı içerir. Bu normlar genellikle egemen ideolojinin belirlediği kültürel değerlere dayanır. Bu durum aile birliğinin egemen ideoloji tarafından kontrol edilen bir yapı olduğunu düşündürür. Miguel'in önceden almış olduğu fotoğrafın, İmelda'nın yaşayanlar dünyasına dönmesine engel olması, belirli normlara uymayan bireylerin aile içinde kabul edilmemesi veya bu normları sürdürme hakkını kaybetmesi durumunu simgeler. Dolayısıyla İmelda'nın yaşayanlar dünyasına geri dönmesi için belirli kurallara tabi olması aile ve egemen ideoloji arasındaki etkileşimi anlamamıza yardımcı olur. Aile mitinin ve egemen ideolojinin birbirini nasıl şekillendirdiği ve etkilediği sahnede görünür.

Miguel, ailesinin belirlediği normları kabul etmeyip kendi müzikal tutkularını sürdürme kararıyla aile birliğini hiçe sayar. Cruz bir parti düzenlemektedir. Partiye sadece davetiyesi olanlar girebilmektedirler. İkinci sekans Miguel'in Ernesto de la Cruz'a ulaşma çabalarıyla devam eder. Miguel'in Ernesto de la Cruz'u bulma çabası egemen ideoloji ve sınıf farklılıkları temalarını vurgulayan önemli bir noktadır. Ernesto de la Cruz'un partiye katılma şartları belirli bir seçkin azınlığa ayrıcalıklı erişim sağlamak üzere düzenlenmiş gibi görünmektedir. Bu şartlar, belirli bir elit sınıfın ve kültürel otoritenin korunmasını ve güçlenmesini amaçlamaktadır. Filmdeki bu durum sınıf ayrıcalıklarını ve elitizmi normalleştiren bir bakış açısını yansıtır. Ernesto de la Cruz'un partiye katılma şartları, ayrıcalıklı bir azınlığı içeri almaya çalışırken, geniş topluluktan bireyleri dışlamaktadır. Bu durum egemen ideolojinin belirli bir kültürel elitin değerlerini

öne çıkarmaya yönelik eğilimini gösterir. Miguel'in bu partiye katılmak için çabaları, kendisini ailesinden ve kültürel bağlamından ayrılmış hissettiği bir dönemde gerçekleşir. Miguel'in Ernesto de la Cruz'u idol olarak görmesi, kültürel ve ekonomik başarıya olan özlemini yansıtarak, neoliberal öznenin bireysel başarı hırsını temsil eder; Ernesto, ekonomik ve kültürel anlamda başarılı bir figür olarak tasvir edildiği için Miguel'in bu başarıya duyduğu özlem neoliberal düşünce perspektifinde bireysel başarının önemini vurgular. Ancak bireysel başarı sisteme hizmet etmediği için filmde Miguel için kötü sonuçlar ortaya çıkarır.

Filmin anlatısında iki ayrı doruk noktası bulunur. Filmdeki çatışma ve doruk noktalar, egemen ideoloji ve bireyin kimlik arayışı arasındaki derinlemesine anlamı yansıtmaktadır. Filmin ilk doruk noktasında, Ernesto de la Cruz'un Hector'u öldürüp şarkılarını çalması ortaya çıkar. Bu durum güç ve başarı arzusunun acımasız bir tezahürüdür. Neoliberal perspektifte öznenin kendi kendini bireysel çabalarıyla var etmesi beklenir. Ernesto de la Cruz mevcut konumunu bireysel çabalarıyla inşa etmemiştir. Bu bağlamda egemen neoliberal eksenini yansıtmamaktadır.

Bu doruk noktadan sonra kahramanın yitik nesnesi değişir. Kahraman bir içsel dönüşüm geçirir ve yitik nesnesi bireyin toplumsal bağları ve aile birliğiyle kurduğu ilişki olarak şekillenir. Filmdeki bu kritik dönemeç kahramanın evrimini ve ideolojik bir dönüşü simüle eder. Kahramanın kişisel hırslarının ötesinde daha derin bir anlam arayışına yönelmesi onun kendi bireysel başarısı yerine aile birliği ve değerlerine odaklanmasını temsil eder. Film aile birliğinin bireyin kendini gerçekleştirmesinde kilit bir rol oynadığını vurgular. Kahramanın içsel dönüşümü aile birliğini bireysel başarıyla sınırlı kalmayıp egemen ideolojinin güçlenmesine de katkı sağlayan bir araç olarak işlev görmesini sağlar. Aile miti bireyin toplumsal normlara ve değerlere uyumunu teşvik ederken egemen ideolojiyi pekiştirir.

Filmin ikinci doruk noktasında, Ernesto'nun gerçek yüzü, ölümler dünyasındaki diğer topluluğa gösterilir. Sahnede, Ernesto, ölümler diyarındaki hegemonyasını korumak adına Miguel'in yaşayanlar diyarına girmesine engel olmaya çalışır. Ancak Miguel'in ailesi, hızlı düşünerek kamerayı gizlice Ernesto'ya çevirir ve mikrofonun sesini açarlar. Ernesto, tüm gerçekleri itiraf ederken kameraların kendisini çektiğinden habersizdir. Bu çarpıcı an

gün doğumunda düzenlenecek olan parti için hazırlanan dev ekranlarda geniş bir kitleye sunulur. Sahne Althusserci düşünce perspektifinde ideolojik aygıtların rolünü vurgular. Aile üyelerinin kamera ve mikrofonu kullanarak Ernesto'nun gerçeklerini ifşa etmesi, ideolojik aygıtları elinde bulunduranların gerçekleri inşa edebileceğine vurgu yapar. Ernesto'nun itirafları, ideolojik aygıtların manipülasyonu ve halkın bilincinin yönlendirilmesiyle bağlantılı olarak Althusserci ideoloji eleştirisini yansıtır.

Film Miguel'in yaşayanlar diyarına dönmesi ve sunağa Hector'un da içinde olduğu fotoğrafı koymasıyla mutlu sona ulaşır. Bu an aile bağlarının ve kültürel değerlerin restorasyonunu simgeler. Kahraman yitik nesnesine ulaşmış aile, ölümler ve yaşayanlar olarak tekrar bir araya gelmiştir. Film aile DİA'sının bireyin kimliğini şekillendiren temel unsur olduğu seyirciye iletmektedir. Filmin sonunda aile içerisindeki müzik yasağı kalkmıştır. Miguelin büyükanne Coco'ya çaldığı şarkı kötü durumda olan kadına iyi gelmiş bu bağlamda müzik aileye ve aile birliğine hizmet etmiş ve öteki konumundan çıkıp normatifleşmiştir.

3.5.2.1.1.1. Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı

Film, ölümler diyarı ile Santa Cecilia şehri arasında geçen anlatısıyla mekanların kapitalist ideolojinin etkisi altında nasıl şekillendiğini göstermektedir. Ölümler diyarındaki mekanlar üst üste inşa edilmiş binalar, geniş asfalt yollar, tramvaylar ve eğlence mekanları gibi unsurlarla kapitalist kent biçimlerine paralellik gösterir. Bu tasarım kapitalist ideolojinin mekânsal düzenlemeleri üzerindeki belirgin etkiyi vurgular. Üst üste inşa edilen binalar, sıkışık bir şehir yapısını yansıtarak nüfus yoğunluğunu ve ekonomik faaliyetin hızını temsil eder. Asfalt yollar ve tramvaylar, ulaşımın hızını ve verimliliğini artırmaya yönelik kapitalist ideolojinin öne çıkardığı unsurlardır. Eğlence mekanları ise tüketim kültürünün ve ticari faaliyetlerin kapitalist toplumdaki önemini vurgular.

Öte yandan ölümler diyarı Meksikalılar için negatif bir yer olarak değil, tam tersine ideal bir mekân olarak tasvir edilir. Meksikalılar için ölümler diyarı ölümü kabul etme ve kutlama hatırlama ve bağ kurma amacıyla kullanılan bir mekân olarak görülür. Bu bağlamda ölüm ve Meksikalılar arasındaki mekânsal ilişki kültürel bir özdeşleşme ve anlam yaratma sürecini yansıtır. Bu tasvir ölümün Meksikalı kültüründe kabul edilen ve kutlanan bir gerçeklik olduğunu gösterir. Film mekânsal düzenleme ve tasarım aracılığıyla ölümle

barışık bir ilişki kurma ve onu olumlu bir deneyim haline getirme fikrini vurgular. Ölüler diyarı Meksikalılar için yaşayanlar ve ölümler arasında köprü kuran anlamlı bir bağlam sunan bir mekân olarak ele alınır. Bu bağlamda ölüm ve Meksikalılar mekânsal düzeyde de ilişkilendirilmiş olur.

Ölümler dünyasının içindeki düzen, ölümlerin hareketlerini denetim altında tutan gözetim mekanizmalarını içerir. Bilgisayarlar aracılığıyla ölümlerin denetim altında olması ütopyanın sürdürülebilirliği için gerekli bir kontrol unsuru olarak işlev görür. Bu düzenlemeler ölümler dünyasının istikrarını korumak ve Meksikalılar için ideal bir yaşam alanı sunmak amacıyla kurulmuş gibi gösterilir. Bu bağlamda ölümler diyarı Meksikalılar için bir idealin ötesinde belirli bir düzenin ve kontrollü yapıların varlığını ima eder. Dolayısıyla film ütopyanın yanı sıra bu ütopyanın sürdürülebilirliği için gerekli olan mekanizmaları da seyirciye sunar. Filmde ölümler diyarı içindeki devlet dairelerini anımsatan yapılar ve bilgisayar gibi gözetim mekanizmaları neoliberal ideolojinin etkilerini yansıtmaktadır. Film ölümler diyarı içindeki mekanlar aracılığıyla bu neoliberal etkileri görsel bir dille ifade eder. Ölümlerin bilgisayarlar aracılığıyla denetim altında tutulması neoliberal kontrol mekanizmalarını simgeler. Neoliberal ideoloji, bireylerin özgürlüklerini korumaya vurgu yaparken aynı zamanda bu özgürlükleri belirli normlar ve düzenlemeler içinde sınırlar. Ölümler dünyasında bu kontrol mekanizmalarının varlığı özgürlüklerin korunması ve düzenin sağlanması amacıyla öne çıkar. Filmdeki polisler ve memurlar ölümler dünyasında otorite ve yönetim mekanizmalarını temsil eder.

3.5.2.1.1.2. Karakter Tasarımları

Filmin karakterleri film içerisindeki söylemi destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Miguel'in karakteri neoliberal özne perspektifinde bireysel özgürlük ve kendi kendini var etme çabasıyla şekillenir. Müzikal kimliğini oluşturmak üzere yola çıkması tutkularının peşinden gitme isteğini ve bireysel özgürlüğünü vurgular. Egemen normlara karşı çıkarak kendi özgün yolu üzerinde ilerlemeye çalışır. Ancak Miguel'in egemen normlara karşı duruşu kötü sonuçlanmış bu bağlamda müzik tutkusu ikinci planda kalmıştır. Burada Pierre Bourdieu'nun habitus kavramına değinmekte yarar olacaktır. Miguel'in müzikal kimliğini bulma çabası ve aile birliğinin önemini anlaması habitus kavramıyla yakından ilişkilidir. Pierre Bourdieu'nün habitus kavramı, insanların kimliklerini bilinçli olarak seçmedikleri

ve bu kimlikleri aklımıza ve bedenimize taşıdığımız bir içselleştirilmiş ideoloji olarak tanımlanır (Varol, 2016, s. 197). Miguel'in habitusu egemen ideolojiye göre şekillenir. Miguel'in müzik tutkusu büyük babası ile ilişkilidir. Geçmişte müzisyen olan Hector Miguel'in bu tutkusunun temellendiği yerdir. Müziğin ikinci plana atılarak yerini aile birliğine bıraktığı süreç yine mevcut düzenin tahakkümü ile ilişkilidir. Yani filmde Miguel'in karakterini her yönden belirleyen şey habitus ve dolayısıyla egemen ideolojidir.

Hector Miguel'in geçmiştir. Geçmişte Miguel'in yaptığı hatayı yapmış aile birliğini bozmuş ve sonucunda Miguel gibi ölümle cezalandırılmıştır. Anlatı içerisinde Miguel'e yardımcı olarak hem Miguel'i yapmış olduğu hatadan döndürmüş hem de geçmişte yaptığı hatayı düzeltilmiş ve aile birliğini onarmıştır. Ernesto de la Cruz filmin antagonist karakteridir. Ernesto, karizmatik ve ünlü bir müzik yıldızı olarak tasarlanmıştır. Fiziksel çekiciliği ve sahnedeki hakimiyeti karakterin toplum içindeki yerini vurgular. Başarıya odaklanmış dışa dönük ve karizmatik bir kişiliğe sahiptir. Ancak film ilerledikçe gerçek yüzü ortaya çıkar. Film de ailesiz olarak gösterilir. Imelda müziğe ve ailesine büyük bir aşkla bağlı bir karakterdir. Anlatıda eşi Hector'un ayrılığında sonra müziğe olan sevgisini bastırmış, mücadele etmiş ve ailesinin birliğini sürdürmeye kararlı bir şekilde devam etmiştir. Imelda'nın kuvvetli iradesi ve normlara bağlılığı karakterin temel özellikleridir. Filmdeki diğer karakterler egemen ideolojinin normlarına uygun olarak tasarlanmış ve anlatıya katkıda bulunmuşlardır.

3.5.2.2 Mikro Yapı

3.5.2.2.1 Sözdizimsel Sentaktik Yapı

Film Miguel'in yaşadığı dünyanın karmaşıklığını ve kendi kimliğini bulma çabasını merkeze alarak, aile, ekonomik dinamikler, toplumsal düzen ve ideolojik çatışmaları içeren diyaloglar barındırmaktadır. Film şu diyalogla başlar:

Miguel: Ben daha doğmadan önce olan bir şey yüzünden kimi zaman lanetlendiğimi düşünürüm.

Bu açılış Miguel'in geçmişle ilişkili bir lanetlenme hissi taşıdığını ifade eder. Ancak Miguel bu lanetlenmenin nedenini açıkça ifade etmez bu da izleyicide anlamsal bir boşluk

bırakır. Bu boşluk Meksikalı kimliğine ve kültürel bağlamına yönelik kötü bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Filmin proloğunda geçen bir başka diyalog aile birliğinin ekonomik dinamiklerle ilişkisine işaret eder:

Miguel: *Müzik ailesini paramparça etse de ayakkabılar (ayakkabı üretimi) bir arada tutmuş.*

Ayakkabılar aileyi bir arada tutuyor söylemi ailenin birliğinin maddi güvenlik ve geçim kaynaklarına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Kapitalist üretim biçiminde bireyler ve aileler genellikle finansal güvenliklerini sağlamak için ekonomik kaynaklara bel bağlarlar. Ayakkabı üretimi ailenin ekonomik dayanışmasını simgeler. Bu diyalog aile birliğinin ekonomik dinamiklerle bağlantılı olduğu söylemini iletir.

Film diyaloglarla aile mitini yüceltmektedir. Aile içerisindeki dinamikler ve bu dinamiklerin bozulması filmin çatışmasının merkezine alınır:

Miguel: *Baba ailemin bana yol göstereceğini söyleyen sendin. De la Cruz da benim ailem. Müzik çalmam gerekiyor.*

Abuelita (büyükanne): *Asla! O adamın müziği tam lanetti! Buna asla müsaade etmem. Aileni dinleyeceksin. Artık müzik falan yok... Sonun o adam gibi mi olsun istiyorsun? Unutulmuş ve ailenin sunağından dışlanmış!*

Miguel'in babasına hitap ederek aile mitinin gücünü ve aile içindeki otoriteyi vurgular. Aile bireyin yaşamındaki önemli bir rehber olarak görülür. Abuelita'nın ifadesi aileye bağlılığı ve ailenin belirli normlara uymasını vurgular. Egemen ideolojinin aile normları üzerindeki etkisi müziği bir lanet olarak görmesiyle ifade edilir. Bu diyalog aile mitinin egemen ideolojinin ve bireysel arzuların karmaşıklığını ortaya koyarak karakterler arasındaki çatışmaları ve filmdeki temel temaları derinleştirir.

Filmde Hector ölümler diyarının görevlilerini Frida Kahlo kılığında aldatmaya çalışıp, yaşayanlar diyarına geçmeye kalkışır ve sonra polise yakalanır. Polis, toplumda otorite ve güvenlik görevini temsil eder ve Hector'u yakalayıp iktidarı koruma rolünü üstlenir. Otoritenin dile getirildiği an imajların yanı sıra polisin şu sözleriyle de belirginleşir:

Polis: *Kamu düzenini bozmak. Polisten kaçmak. Kaşı yekpare yapmak*

Hector: *Bu yasadışı mı? (Kaşı yekpare yapmak söylemine karşı bu soruyu sorar)*

Polis: *Hem de nasıl!*

Polisin ifadeleri, kamu düzenini bozma eyleminin yasadışı olduğunu belirtir. Bu söylem polisin (iktidarın) otoritesinin ve yasal düzenin korunmasının önemini vurgular. Yasal düzen toplumda düzeni sağlamak için belirli normlar ve kurallar tarafından yönetilen bir otorite biçimidir. Polisin ifadeleri, güçlü bir devlet otoritesini ve polisin sistem üzerindeki kontrolünü yansıtır. "Kaşı yekpare yapmak" suçu, güçlü bir iktidarın birey ve beden üzerindeki kontrolünü simgeler. Bu bağlamda ölümler dünyasında bile olsa bir otoritenin varlığı idealize edilir.

Filmin antagonist kahramanı Ernesto de la Cruz filmde ailesiz olarak gösterilmesinin yanı sıra söylemleriyle de egemen ideolojinin belirlemiş olduğu aile normlarını kabul etmediğini dile getirir.

Miguel: *Hayatım boyunca hayranlık beslemiştim. Bunu gerçekten başaran adamsın sen! Ama hiç pişman oldun mu? Diğer her şey yerine müziği seçtiğin için?*

Ernesto de la Cruz: *Memleketime veda etmek oldukça zordu. Bir başıma yollara düşmek.*

Miguel: *Aileni terk etmek peki?*

Ernesto de la Cruz: *Evet. Fakat başka türlü yapamazdım. Kaderimizde olacağımız kişiyi reddedemeyiz. Senin ise; büyük, büyük torunum.....kaderinde müzisyen olmak var. İkimiz sanatçıyız Miguel. Tek aileye ait kalamayız.*

Ernesto'nun ifadeleri bireysel başarının ve kişisel hedeflerin aile bağlarından önce geldiğini vurgulayarak ideolojik bir çatışmaya işaret eder. Bu sözler Ernesto'nun bireysel özgürlük ve kişisel başarıya olan inancını yansıtırken aynı zamanda geleneksel aile değerlerini ve bağlarını reddederek antagonizmi besler. Ernesto'nun Miguel'i etkileme çabası Miguel'in dünya görüşünü ve değer sistemini değiştirmeye yöneliktir. Bu durum ideolojik bir mücadeleyi tetikler; aile birliği ve geleneksel değerler ile bireysel başarı arasında bir çatışma ortaya çıkar. Ernesto'nun sözleri Miguel'in içsel çatışmasını ve kendi

kimliğini bulma sürecindeki zorluklarını derinleştirir. Antagonizm, sadece fiziksel çatışmaları değil, aynı zamanda karakterler arasındaki ideolojik farklılıkları da içerir. Ernesto'nun bireysellik ve başarı odaklı ideolojisi ile Miguel'in aile ve geleneksel değerlere bağlılığı arasındaki bu ideolojik çatışma, filmi zenginleştiren önemli bir unsurdur. Ernesto'nun bireyci tutumu egemen ideolojiye hizmet etmemektedir.

3.5.2.2.2 Ses ve Müzik

Filmdeki müzikal unsurlar ve ses efektleri hikâyeyi güçlendirmek adına anlatımı destekleyen bir uyum içinde kullanılmıştır. Filmde Meksika kültürünü ve aile bağlarını vurgulayan bir tematik çerçeve bulunmaktadır. Bu nedenle filmde yer alan sesler bu temaları güçlendirmek amacıyla özenle seçilmiştir. Meksika'nın zengin müzik geleneği filmdeki müzikal unsurlar aracılığıyla seyirciye aktarılırken ölümlerin anılması ve hatırlanması teması da özellikle ses ve müzik kullanımıyla belirginleştirilmiştir. Bu sayede seyirciye film boyunca duygu yüklü bir atmosfer sunularak filmin ideolojik söylemi sesler aracılığıyla desteklenmiştir.

Filmin müzikleri sadece film içerisinde değil, aynı zamanda dışında da büyük bir başarı elde etmiş ve prestijli ödülleri kazanmıştır. Film müzikleri, Akademi Ödülü, Altın Küre Ödülü, BAFTA Ödülü, Annie Ödülü, Critics' Choice Ödülü gibi önemli platformlarda takdir toplamıştır. Müzik, "Coco" filminin ana temasını güçlendiren bir unsur olarak işlev görür. Meksika kültürünün zengin melodileri, filmde anlatılan hikâyenin duygusal boyutunu vurgular. Bu müziklerin ödüller kazanması sadece film endüstrisinde değil müzik endüstrisinde de büyük bir etki yarattığını gösterir. Bu bağlamda filmin müzikleri kültür endüstrisi içerisinde önem arz eder.

3.5.2.2.3 Filmin Retoriği

"Coco" filminin retoriği, klasik anlatı yapısına sadık kalarak sebep-sonuç ilişkilerini başarıyla işler. Diyaloglar ve görsel unsurlar, film boyunca organik bir bütünlük oluşturur. Technicolor unsurları, filmin ideolojik söylemine uygun bir şekilde kullanılır; renk ve ışık, atmosferin ve duygusal tonun başarılı bir şekilde ifade edilmesine katkıda bulunur. Renk ve ışık kullanımı Meksika kültürüne ve ölümler diyarının atmosferine uyumlu olarak tasarlanmıştır. Canlı renk paleti, film boyunca izleyiciye görsel bir şölen sunar ve ideolojik mesajları destekler. Kurgu, uzun planlardan ve sekanslardan ziyade

dinamik bir yapıda şekillenir. Kısa kesimler ve hızlı kurgu, seyirciyi hikâyenin içine çekerken enerjik bir atmosfer yaratır. Kamera hareketli bir konumda sıkça kullanılır ve durağan çekimler minimumda tutularak seyirciye dinamizm kazandırılır. Kurgu çerçevesinde filmde uzun görüntülere ve plan-sekanslara yer verilmez. Genellikle kısa kesmeler yapılarak dinamik bir kurgu tercih edilir. Genel olarak kamera hareketli bir konumdadır. Durağan çekimler tercih edilmez.

3.5.3 Encanto Filminin Eleştirel Söylem Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı: Encanto

Filmin Yönetmeni: Jared Bush, Byron Howard, Charise Castro Smith

Filmin Süresi: 102 Dakika

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Filmin Oyuncuları: Stephanie Beatriz, María Cecilia Botero, John Leguizamo

Filmin Türü: Aile, Komedi

Vizyon Tarihi: 2021

Yapımcı: Walt Disney Pictures

Özet

Film Kolombiya’da dış dünyayla ilişkisi olmayan sihirli bir mekanda geçer ve Madrigal ailesinin sihirli bir evde yaşayan üyelerine odaklanır. Ailenin her bir üyesi, evin büyüünden doğan özel yeteneklere sahiptir ancak Mirabel adlı genç kızın bu sihirli yetenekten mahrum olduğu ortaya çıkar. Mirabel ailesinin her birinin benzersiz güçlere sahip olduğu bu büyülü dünyada kendisini değersiz hisseder. Madrigal ailesi evlerine gelen konuklara sihirli bir şekilde hizmet eden bir ev ve aynı zamanda sihirli dünya Encanto’nun koruyucu bir gücüdür. Ancak bir gün ailenin büyüü bozulmaya başlar ve Mirabel ailesinin içsel çatışmalarını çözmek ve evlerini kurtarmak için bir arayışa girer.

Bu süreçte Mirabel ailesinin geçmişiyle yüzleşir ve ailenin gerçek bağlarının değerini anlar.

3.5.3.1 Makro Yapı

3.5.3.1.1 Tematik yapı

Film siyah ekranla başlayarak izleyiciyi belirsizlik ve merak içinde bırakır. Abuela'nın "gözlerini aç" sözleriyle birlikte, izleyiciye bir çağrı yapılır; bu çağrı özneye doğrudan seslenerek derin anlamlar taşıyan bir uyanışı temsil eder. Siyah ekran filmdeki gizem ve bilinmezlik atmosferini oluşturarak seyirciyi hikâyeye çekmeye çalışır. Kamera, Mirabel'den geriye doğru bir dolly out hareketi yaparak kadrajı genişletir. Mirabel, Abuela ve mumun bir arada olduğu bir kadraj oluşturularak bu üç unsur arasındaki ilişkiyi vurgular. Kadrajın içindeki bu unsurlar, filmdeki önemli figürleri ve temaları temsil etmektedir. Bu bağlamda filmin hemen başında aile ideolojisi ve mumla sembolize edilen Hristiyan ideolojisi mizansen çerçevesinde oluşturulur. Hristiyanlar, mum yakmayı, İsa'nın öğretilerine uygun bir yaşam sürmek ve çevrelerini aydınlatmak olarak algırlar. Bu davranış, İncil'deki "*Ben dünyanın ışığıyım*" ifadesine gönderme yaparak, bir Hristiyanın İsa'ya olan bağlılığını ve ihtiyacını dile getirerek adeta bir mum gibi yanma hali olarak yorumlanır (Güleç, 2018, s. 118). Alt ses de ki sakın müzik, kuş cıvıltıları ve böcek sesleri gibi orman atmosferi, doğayla iç içe bir ortamı yaratır. Bu sesler filmin doğal ve sihirli bir dünyaya işaret eden atmosferini güçlendirir. Mizansen, görsel ve işitsel unsurları birleştirerek izleyiciye film evreninin duyuşsal bir deneyimini sunar.

Sahnenin perdesi Mirabel'in büyük annesinin anlatısıyla aralandığında tarihsel bir derinliğin içine doğru yönlendiriliriz. Büyükanne Abuela, savaşın yıkımından kaçarken eşinin kaybıyla yüzleşen ailesini betimler ancak dedenin ölüm anındaki olağanüstü olay anlatıya bambaşka bir boyut kazandırır. Büyülü bir güç Abuela'nın ailesini ve topluluğunu kurtarma misyonuna katılır ve bu güç sönmez bir mumun sembolizmiyle ifade edilir. Olaylar belirli bir büyülü gücün Madrigal ailesinin otoritesini sağlamaştırarak Encanto şehri içinde bir hiyerarşi ve toplumsal düzen oluşturduğunu yansıtır. Film, bu noktada sosyal eşitsizliği normalleştirerek gücü elinde bulunduranın diğerlerine hükmetme yetkisini doğal bir durum gibi sunar. Toplumsal düzenin oluşturulması, güç sahibinin ideolojisinin şekillendirdiği bir yapı üzerine inşa edilmiştir.

Madrigal ailesi iktidar merkezli bir toplumsal düzen oluşturarak aile birliğini, gücün ve otoritenin sürdürülmesinde kilit bir unsur olarak vurgular. Bu bağlamda film, aile kavramını iktidarın sağlanması ve toplumsal düzenin korunması çerçevesinde ele alır. Ailenin birlik oluşu sadece aile içinde değil, aynı zamanda geniş toplumsal bağlamda iktidarın devamını temsil eder. Gücün kaynağının bir bireyin kaybıyla ilişkilendirilmesi ideal düzenin bireyin fedakârlık yapması gerektiği düşüncesini güçlendirmektedir. Bireyci yaklaşım çerçevesinde fedakârlık, aile ve iktidarın arasındaki ideolojik bağlantı vurgulanmaktadır. Bu durum seyirciyi güç dinamikleri ve toplumsal düzenin sağlanması çerçevesinde otoriter yapının üzerine düşünmeye sevk eden bir zemin sunar.

Bu büyülü ailenin içinde, Mirabel sıradan bir birey olarak öne çıkar. İkinci sekansın açılış sahnesinde kamera, Mirabelden önce gözlüklerine odaklanarak Mirabele doğru bir pan hareketi yapar ve Mirabelin bu kusurlu haliyle seyircinin özdeşleşmesine olanak sağlar. Neoliberal sistemin içinde, bireyin kusursuz olmadığı ve kusurlu halleriyle birlikte sistem içinde var olması beklenir. Mirabel kusurlu olmasıyla değil bu kusurlarıyla birlikte nasıl başa çıkabileceği ve sistem içinde nasıl var olabileceği konusunda izlencesini takip eder.

Filmdeki ikinci sekans, Mirabel'in aile üyelerini tanımlayan bir müzikal sahne ile devam eder. Ailedeki her bireyin sihirli yeteneklere sahip olduğu bir gerçeklikle karşılaşırız Mirabel ise bu sihirli dokunuşlardan mahrumdur. Bu sihirli yetenekler mitolojik birtakım özellikler barındırmaktadır. Mitoloji sembolik bir pratik olmanın ötesinde tarihöncesinin gerçekliğini anlamlandıran bir sistem olarak yaşamsal pratiklere referans yapar ve bunları kendi anlam dokusu içine entegre eder. Dilin tüm olanaklarını kullanarak mit, din ve ideolojiden dile daha yakın ve onlarla daha organik bir ilişkiye sahip bir pratiktir. Mitoloji, toplumsal dünyayı anlamlandırmanın yanı sıra kendisini ifade etmenin bir aracı olarak da işlev görür. Tarihöncesi toplumun doğayla, toplumla, ekonomik ve siyasi yapıyla kurduğu ilişkilerin toplumsal bilincin ve söylemin yansıtıldığı bir ayna olarak görülebilir. Bu bağlamda mitolojiler toplumsal bilincin ve bilinçdışının birleşiminden oluşan bilinçsel yapının altyapısını oluşturan temel unsurlardan biridir (Çoban, 2003, s. 261). İdeoloji ile bağlantılı olarak, mitolojiler toplumun değerleri, normları ve inanç sistemlerini güçlendiren, meşrulaştıran ve şekillendiren bir rol oynar. İdeolojik düşüncelerle iç içe geçmiş olan mitolojik anlatılar, toplumun kolektif bilinç ve bilinç yapısının temelini oluşturarak, ideolojik düşüncelerin toplumsal yapıya nasıl entegre

edileceğini gösterir. Mitoloji ideolojik bir çerçeve içinde tarihsel süreçleri, ilişkileri ve düşünsel yapıları anlamlandırma aracı olarak önemli bir rol oynar.

Madrigal Ailesi'nin Encanto toplumundaki hegemonyası, sahip oldukları mitolojik güçler ve sihir etrafında şekillenmiştir. Bu iktidar yapısı, toplumun genel onayı ve rızasıyla sürdürülmektedir; aile, toplum tarafından yönetici olarak kabul edilmiştir. Sınıfsal ayrılıklar ise mitolojik temsillerle şekillendirilmiş ve bu ayrılıklar aileye dayalı bir aristokrasiyi meşrulaştırmıştır. Madrigal Ailesi'nin sahip olduğu mitolojik özellikler, toplumsal düzenin siyasal üst yapısını belirlemektedir. Bu özellikler arasında güçlü olma, insanlara şifa verebilme, her şeyden haberdar olma ve istenilen kişinin şeklini alma gibi mitolojik yetenekler bulunmaktadır. Aile, bu üstün nitelikleri sayesinde toplumsal normları belirleyen aristokrat bir yapıyı oluşturmuştur. Bu durum, filmde toplumun Madrigal Ailesi'nin liderliğini sorgulamadan kabul etmesine ve aileye ayrıcalıklı bir konum tanınmasına yol açmıştır. İdeolojik olarak, filmdeki bu temsiller güç dinamikleri ve sınıfsal yapılar üzerine düşündürücü bir zemin oluşturmaktadır. Mitoloji ekseninde imajlar aracılığıyla izleyiciye toplumsal düzenin nasıl inşa edildiği ve sürdürüldüğüne dair derinlemesine bir düşünce sunulmaktadır. İktidarın gücü Luisa'yla her şeyin bilgisine sahip olması Dolares'le sistemin devam etmesi Julieta'nın herkesi iyileştirebilmesiyle simgeleştirilmiştir.

Filmin hemen başında geleneksel aile kurumu ve aile içerisindeki bireyler idealize edilmektedir. Casita adındaki büyülü evde kadınlar anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Filmin baş kahramanı da bir kadın olmasına karşın eril tahakküm film boyunca imajlara yansıtılmaktadır. İdeoloji görünmeyen alanda işlemektedir. Filmde, büyükbaba Pedro'nun ölümü, sürekli özlenen bir figür olarak büyükanne tarafından vurgulanmaktadır. Mucize ve güç, filmde bir sembol olan mum aracılığıyla Pedro'nun ailesine bıraktığı mirası temsil eder. Bu temsil eril iktidarın aile üzerindeki egemenliğine vurgu yapmaktadır.

Madrigal ailesi, Antonio'nun yetenek alma töreni için hazırlıklara başlamıştır. Aile fertleri sihirli güçlerini kullanarak bu özel anı daha da güçlendirmek adına bir araya gelir. Ancak Mirabel'in sihirli bir gücü olmaması neoliberal özne perspektifinden bakıldığında bireysel yeteneklerin ve rekabetin ön planda olduğu bir ortamın yansıması gibidir. Bu durum,

toplum içinde öne çıkan bireylerin belirli yeteneklere odaklandığı ve bu yeteneklerin kişisel başarı ve aile içindeki statüyü güçlendirdiği neoliberal ideolojiyle örtüşmektedir. Mirabel'in bu güçlere sahip olmaması onu ailenin belirli normlarına uymada bir eksiklik olarak görülmektedir ve bu da neoliberal düşünce sistemine uyum sağlamakta zorlanan bireylerin nasıl dışlanabileceğini göstermektedir. Mirabel, Antonio'nun töreni için ailesine yardım etme arzusu içerisinde. Ancak, aile üyeleri Mirabel'in sihirli bir güce sahip olmamasından dolayı onun etrafında dolaşmasını istemezler. Mirabel'in kendi çapında evi süslemeye çalışarak bireysel girişimcilik ve yaratıcılık öğelerini vurgular. Bu neoliberal perspektiften bakıldığında bireyin kendi yetenekleri ve çabalarıyla nasıl başarı elde edebileceğini gösteren bir örneğe işaret etmektedir. Mirabel'in aile için bir şey yapmak istemesi, neoliberal özne perspektifine göre bireyin kendi değerini yaratma çabasını temsil etmektedir.

Abuela'nın yeteneğini alan Antonio'yu kutladığı an kamera Mirabel'e odaklanır ve alan derinliğini kısıtlayarak yalnızca Mirabel'in yüz ifadesini belirginleştirir. Kameranın bu hareketi Mirabel'in içsel dünyasına ve duygusal durumuna vurgu yapar. Eril iktidar tarafından bir mucize alamayan Mirabel kendini eksik hissetmektedir. Aile üyeleri hep birlikte fotoğraf çekerken Mirabel kameranın arkasında bırakılır. Bu durum Mirabel'in ailenin içinde nasıl dışlanmış hissettiğini gösterir. Muhafazakâr aile ideolojisi çerçevesinde ailenin dışarısında kalmak kötücül bir durum olarak sinematik unsurlar çerçevesinde desteklenir. Fotoğraf çekimi sırasında filmsel zamanın yavaşlar ve bu anın özel ve anlamlı olduğunu vurgular. Mirabel yavaşlayan zamanın dışında bırakılmıştır. Aileye hizmet edemeyen Mirabel bu bağlamda ötekileştirilerek sunulmaktadır.

Sahne Mirabelin müzikal performansıyla devam eder. Mirabel'in şarkı söylemeye başlaması duygusal bir anlatı oluşturur. Mirabel, dedesinden kalan muma bakarak kendisini kutsamasını ister. Mum, evin en üst penceresinde konumlandırılmıştır. Kamera, Mirabel'in üst açıdan gösterilmesi ve ardından omuz açısından muma odaklanması, Mirabel'in mucize beklentisini ve ona yukarıdan bir şansın gelmesini simgeler. Mumun yani eril olanın üst açıdan konumlandırılışı kahramanı edilgen kılar. Kahraman eril olanın yardımına muhtaçtır.

Müzikal sahneden sonra, Mirabel bir şeylerin yolunda gitmediğini fark eder. Büyülü evin kiremitleri dökülürken duvarları da çatlamaktadır. Kamera çatlakları dikkatle takip ederken, bu çatlaklar önce Dede Pedro'nun portresine ve daha sonra ailesine armağan ettiği mucizenin sembolleştiği muma yönelir. Kameranın bu takip hareketi ailedeki eril iktidarın zayıfladığına ve kaybolduğuna işaret etmektedir. Eril iktidarın zayıflaması ailenin geleceği üzerindeki belirsizlikleri simgelemektedir. Bu kötücül durum Madrigal ailesinin erkek bireyinin evi terk etmesiyle temellenmektedir. Geleceği görebilen Bruno hep kötü olayların kehanetinde bulunduğu için aile içerisinde ötekileştirilmiştir ve nitekim aileden ayrılmıştır. Aile Bruno'nun adını bile anmamaktadır. Bruno'nun gitmeden önceki son kehaneti evin yıkılacağı ve mucizenin sona ereceği üzerinedir.

Sekans değişir. Büyülü evin çatlamasıyla birlikte, büyükanne Abuela, sembolik bir ritüelle sönmeyen mumun yanına gelir ve kocası Pedro'nun resmine bakarak ondan yardım ister. Bu durum eril tahakkümün ve ataerkil ideolojinin altında yatan komplementer ilişkiyi vurgular. Abuela'nın Pedro'ya başvurması, toplumsal cinsiyet rollerinin ve güç dinamiklerinin iç içe geçmiş olduğu bir ortamda eril otoritenin güçlü etkisini yansıtır. Büyükanne, Pedro'dan rehberlik isteyerek ataerkil sistem içindeki kadınların destek arama ve kendi aile dinamiklerini etkileme çabalarını temsil eder. Pedro'nun rehberlik sunması talebi, eril iktidarın kadınların karar alma süreçlerine müdahale etme ve rehberlik etme eğilimini vurgular. Madrigal ailesinin soyluluğu filmdeki görsel imgeler aracılığıyla özenle yüceltilmiştir. Abuela, ailenin eril iktidarının simgesel bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Onun sert ve erkeksi tavırları eril tahakkümün izlerini taşır ve onun liderlik konumundaki gücünü vurgular. Yemek masasının karşısındaki duvarda asılı olan soy ağacı tablosu, ailenin soyluluğunu ve geçmişine duyulan saygıyı somutlaştırır. Abuela bu tablonun hemen önünde, yemek masasının baş köşesinde oturarak eril iktidarın somut bir temsilini yapar. Bu durum, geleneksel ataerkil ideolojiye dayanan düzenin görsel bir tezahürüdür. Diğer yandan aileye verilen mucize ve sihrin bozulmasının etkileri ilk olarak ailenin en güçlü kadını Luisa'da görülür. Eril iktidarın sarsılmasıyla Luisa'nın erkeksi, kaslı ve sert vücudu gücünü kaybetmekte ve yorulmaktadır. Güç genel olarak erilliği ifade etmektedir.

Üçüncü sekansın başlangıcında, Mirabel'in kahramanlık yolculuğunu şekillendiren ve kayıp nesnesini ortaya çıkaran sahne egemen ideoloji ile iç içe geçmiştir. Mirabel, ailesini

ve mucizeyi kurtarmak adına kendisine bir görev biçmiş gibi görünse de aslında egemen sistemin belirlediği bir yönde ilerlemektedir. Bireyci ideoloji, Mirabel'i kendi varoluşunu inşa etmek üzere konumlandırmış ve Mirabel'in karakterini egemen ideolojinin kodlarına göre şekillendirmiştir. Mirabel'in kahramanlık yolculuğu bireyin toplumsal normlarla uyum içinde olma çabasının ötesinde bu normları kendi lehine çevirme ve toplumsal düzeni etkileme amacını içermektedir.

Amerikan egemen ideolojisi ile Hristiyanlık arasındaki etkileşim, Amerika Birleşik Devletleri'nin karmaşık tarihini şekillendiren derin ve çeşitli bir dinamiktir. Ülkenin kuruluşundan itibaren Hristiyan değerleri bireylerin inanç sistemlerini şekillendirmekle kalmamış aynı zamanda toplumun normlarını, ideolojisini ve kültürel dokusunu belirleyen temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Bu etkileşim Amerikan kültürünün temel taşlarından biri olmuş ve toplumun kolektif değerlerini anlamamızı sağlamıştır. Hristiyan inançları Amerika'nın tarihinde siyasi liderlikten toplumsal normlara kadar geniş bir yelpazede belirgin bir rol oynamıştır. Bu etki Hristiyan temaların filmlerde açık veya örtük olarak yansıtılmasıyla sinema sanatında da kendini gösterir. Encanto filmi bu tarihsel arka planı içerisine alarak, kilise ve rahip figürleri aracılığıyla Hristiyanlığı göstermektedir. Filmin ana teması adeta kıyameti andıran bir durumu içermekte ve bu durumda insanları kurtaracak olan figür, Mesih benzeri bir rolle Mirabel karakteri tarafından üstlenilmektedir. Bu temsil Hristiyan inançlarının kurtuluş, umut ve yeniden doğuş temasını yansıtarak Amerikan kültüründeki Hristiyanlık etkilerini filmin öyküsüne entegre eder.

Anlatı, evin yıkılmasının ardından Mirabelin evi tekrar eski günlerine getirmesiyle mutlu sona ulaşır. Fantastik öykülerdeki mutlu sonlar Hristiyan hikayelerine özgü bir mutluluk içeren bakış açısını yansıtmaktadır. J.R.R. Tolkien fantastiğin doğasını ve hatta olumlu bir şekilde sona eren felaketleri ifade etmek için kendi yarattığı "eucatastrophe" terimiyle vurgulamaktadır. Bu terim, beklenmedik bir şekilde olumlu bir sona işaret eden olumsuz durumları ifade etmektedir. Bu mutlu sonların aslında Hristiyan inançlarına, özellikle İsa'nın dirilişi gibi temel unsurlara dayandığını ve inananların bu diriliş bağlamında paylaştıkları deneyimleri temsil ettiğini iddia etmektedir. Yani, fantastik öykülerdeki mutlu sonlar Hristiyan inançlarına paralel olarak gerçek bir mutlu sonun yansımasıdır (Yılmaz H. S., 2011, s. 38). Bu bağlamda mutlu sonu gerçekleştiren kahraman yitlik

nesnesine ulaşır ve neoliberal estetik çerçevesinde sistemin ve toplumun kurtulması için bireysel tutumların önemini gösterir. Mirabel aile ve toplum içerisinde statüsünü bireysel çabalarıyla yükseltmiş, ailesini gururlandırmıştır.

3.5.3.1.1.1 Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı

Film genel olarak Encanto şehrinde ve Casita adındaki büyülü evde geçmektedir. Encanto şehri, etkileyici bir büyülü atmosferin ve bu atmosferin hâkimiyetinde olan aristokrat bir ailenin idaresinde şekillenen bir mekân olarak karşımıza çıkar. Filmin başında burası bir cennet olarak tanımlanmıştır. Bu cennet sadece fiziksel bir konum olmanın ötesinde iktidarın ve aristokrasinin karmaşık bir şekilde örülü olduğu bir alandır. İktidarın bu mekânda nasıl somutlaştığı, şehrin genel yapısını ve halkın günlük yaşamını oldukça etkilemektedir. Aristokrat aile sadece bireyler arasındaki ilişkileri değil şehirdeki genel düzeni de belirleyen kilit bir aktördür. Bu büyülü mekân ailenin liderliğindeki aristokrat düzeni yansıtarak şehir sakinleri arasında bir aidiyet duygusu oluşturur. Fiziksel özellikler sadece estetik güzellikleri değil aynı zamanda aristokrat ailenin sahip olduğu güç, ayrıcalık ve zenginliği de simgeler. İktidarın sağlandığı durumlarda şehir sakinleri arasında uyum ve huzur hakimdir. Ancak iktidarın kaybolmasıyla birlikte, şehirdeki denge bozulur ve huzur yerini kaosa bırakır. Bu durum egemen ideoloji çerçevesinde verili düzeni ve hiyerarşiyi korumanın önemini vurgulamaktadır. Cennet olarak idealize edilen bu mekân bir yönetime ve sınıfsal statüye göre şekillenmiştir.

Casita, sinematik evrende sıklıkla idealize edilen bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bu ev sadece fiziksel bir konut değil aynı zamanda aile birliğinin sembolüdür. Film boyunca Casita'nın içinde ailenin bir arada olduğu anlar vurgulanarak mekânın aile değerleri ve birlik duygusunun bir yansıması olduğu anlatılır. Her birey için özel bir odaya sahip olması aile üyelerinin bireysel kimliklerini korurken bir yandan da birbirleriyle etkileşimde bulunmalarını sağlar. Bu odalar fiziksel mekanlar olmanın ötesinde her karakterin iç dünyasını yansıtan sembolik alanlardır. Böylece, Casita hem bir ev olarak hem de aile üyelerinin duygusal bağlarını güçlendiren bir simge olarak işlev görür. Hikâyenin gelişimiyle birlikte Casita'nın yıkılması fiziksel bir kayıp değil, aynı zamanda aile birliğinin de bir çöküşüdür. Bu olay kahramanın önündeki temel motivasyon kaynağını oluşturur. Kahraman, evini ve ailesinin statükosunu kaybetmenin acısıyla hem

mekânsal hem de duygusal anlamda yeniden inşa çabası içine girer. Casita'nın temsili bir mekân olarak işlev görmesi ideolojik bir anlam taşır. Film, evin sadece bir yer olmadığını aristokrasi ve sınıf eşitsizliğinin devam etmesi için kutsal bir yapı olduğunu gösterir. Casita'nın yeniden inşası sadece fiziksel bir evi restore etmek değil aynı zamanda ailenin iktidarını ve totaliter yapısını güçlendirmek anlamına gelir.

3.5.3.1.1.2 Karakter Tasarımları

Mirabel kurtarıcı bir figür olarak gösterilir. Kurtarıcı konumu yine Hristiyan ideolojisi ile bağlantılıdır. Filmde ölen dedesi dahil Madrigal ailesi 13 kişidir. Bu bağlamda İsa peygamber ve on iki havarisinin filmde temsili bir şekilde sunulduğu düşünülmektedir. Bruno, geleceği gören bir kâhin olarak ön plana çıkar. Dolores, olağanüstü bir işitme duyusuna sahiptir, en uzaktaki sesleri bile duyabilir. Camilo, istediği kişinin formunu alabilme yeteneğine sahiptir. Luisa ise olağanüstü güçlüdür; köprüleri, binaları yerinden kaldırabilir. Bu çeşitli yetenekler, her bir aile üyesinin karakterini zenginleştirir ve filmdeki temaların derinleşmesine katkıda bulunur. Ailenin her bir üyesinin benzersiz güçleri, birbirleriyle etkileşimleri ve Mirabel'in yeteneksizlikle baş etme çabaları hikâyeye daha geniş bir anlam katar.

Ekran Alıntısı 3. 14. Mirabel'in bireyci tutumları aile içerisindeki konumunu yükseltmiştir. Mizansen çerçevesinde Mirabel kapının en önünde konumlandırılmıştır.



Kaynak: Encanto Filmi Ekran Alıntısı

Diğer karakterlerin tasarımında da Hristiyan inancından alıntılar yapılmıştır. Isabela Madrigal, bitkilerle iletişim kurmaktadır ve kontrol edebilmektedir. Bitkiler ona itaat eder ve onun etkileşimde bulunduğu alanları yeşillendirirler. İsa Peygamberin bitkilerle iletişim kurduğu İncil ayetlerinde geçmektedir:

“İsa sabah erkenden kente dönerken acıkmıştı. Yol kenarında gördüğü bir incir ağacına yaklaştı. Ağaçta yapraktan başka bir şey bulamayınca ağaca, “Artık sonsuza dek sende meyve yetişmesin!” dedi. İncir ağacı o anda kurudu” (incil, Matta 21:18-22).’

Julieta Madrigal ise hastalıkları iyileştirme yeteneğine sahiptir. Bu yeteneğin İsa Peygamberin mucizelerinden bir başkasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir:

“İsa ile öğrencileri Beytsayda’ya geldiler. Orada bazı kişiler İsa’ya kör bir adam getirip ona dokunması için yalvardılar. İsa körün elinden tutarak onu köyün dışına çıkardı. Gözlerine tükürüp ellerini üzerine koydu ve, “Bir şey görüyor musun?” diye sordu. Adam başını kaldırıp, “İnsanlar görüyorum” dedi, “Ağaçlara benziyorlar, ama yürüyorlar.” Sonra İsa ellerini yeniden adamın gözleri üzerine koydu. Adam gözlerini açtı, baktı; iyileşmiş ve her şeyi açık seçik görmeye başlamıştı “(incil, Markos 8:22-26).

Pepa Madrigal, duygusal durumuna bağlı olarak hava durumunu manipüle edebilen bir yeteneğe sahiptir; üzgün olduğunda yağmur yağar, mutlu olduğunda ise güneş parlar. İsa Peygamberin de hava durumuna etki edebildiğine dair ayetler mevcuttur:

“Bu sırada büyük bir fırtına koptu. Dalgalar tekneye öyle bindirdi ki, tekne neredeyse suyla dolmuştu. İsa, teknenin kış tarafında bir yastığa yaslanmış uyuyordu. Öğrenciler O’nu uyandırıp, “Öğretmenimiz, öleceğiz! Hiç aldırıyor musun?” dediler. İsa kalkıp rüzgarı azarladı, göle, “Sus, sakin ol!” dedi. Rüzgâr dindi, ortalık sülیمان oldu” (incil, Markos 4:37-39).

Görüldüğü üzere filmin karakter tasarımlarında Hristiyan ideolojisinden esinlenilmiştir. Bu karakterler hem filmin anlatı yapısını derinleştirirken hem de filmin ideolojik tutumunu yansıtmaktadır. Bu karakterler vasıtasıyla hem kültürel bir tahakküm gerçekleştirilirken hem de sınıf eşitsizliği ve elit bir kesimin toplumu yönetmesi normalleştirilmektedir.

3.5.3.2 Mikro Yapı

3.5.3.2.1 Sözdizimsel Sentaktik Yapı

Film, sözdizimsel çerçevesi içinde ideolojik yapıları barındırmaktadır. Abuela'nın Mirabel'e yönelttiği konuşma aile içindeki liderliği ve toplumsal yapıyı anlamamıza olanak sunmaktadır. Abuela, liderlik pozisyonunun ve ailesinin toplumun temel dayanağı olduğunu ifade ederken bu durumun toplumsal düzen üzerindeki etkilerine de vurgu

yapmaktadır. Aile bağlarından kaynaklanan güç, Abuela'nın liderlik anlayışını şekillendirirken aynı zamanda toplumun genel istikrarının da ailenin otoritesine bağlı olduğunu belirtmektedir. İktidarsız bir toplum ayakta kalamayacaktır. Toplum bir üst sınıf tarafından idare edilmeye muhtaçtır:

Abuela: Mirabel, yardım etmek istediğini biliyorum. Ama bu gece mükemmel geçmeli. Tüm kasaba ailemiz ve yeteneklerimizle ayakta duruyor.

Mirabel'in dayısı Bruno'nun kehaneti, filmde dini ideolojiyi yansıtan bir diyalog sunar:

Bruno: Hangi yöne gideceğini bilmiyorum...Ama tahminim... 'Aile, encanto, ve mucizenin kaderi'. Her şey sana bağlı görünüyor.

Bu diyalog Hristiyan inancındaki üçlü teslise (baba, oğul, kutsal ruh) benzer bir yapıya işaret eder. Mirabel'in ailenin, Encanto'nun ve mucizenin kaderini etkileme potansiyeline sahip bir kutsal figür olarak görülmesine paralellik gösterir.

Diyaloglar neoliberal özne konumuna dair ipuçları da barındırmaktadır. Mirabel'in babasının ifadesinde, aile içindeki sıradanlık ve yeteneksizlikle ilgili bir öz eleştiri bulunmaktadır. "Yeteneği olmayan ve asla olmayacak yabancılar olarak" tanımlanan bireyler, toplum içinde öne çıkan yeteneklere sahip olamamanın getirdiği bir duygu ile kendilerini "sıradan" hissetmektedirler. Bu durum, neoliberal öznenin bireyin kendi kaderini belirleme ve başarı hikayesini yaratma konusundaki güçlü inançlarına dokunur. Mirabel ailesindeki diğer bireyler gibi yetenekli olmamasına rağmen kendi çabaları ve azmiyle mucizeyi kurtararak toplumu yeniden inşa bir kahraman olmuştur. Bu durum neoliberal düşünce sisteminde bireyin kişisel inisiyatifinin ve çabalarının önemli olduğu bir tema olarak öne çıkmaktadır:

Agustin : Félix'le ben, annem ve teyzenle evlenip ailenin bir parçası olduk ama yeteneği olmayan ve asla olmayacak yabancılar olarak bu sıra dışı insanların yanında hâliyle kendimizi şey hissettik, sıradan.

Mirabel'in başarısı, sıradan olarak nitelendirilen bir bireyin kendi yeteneklerini keşfetme ve topluma değerli bir katkıda bulunma potansiyelini gerçekleştirilmesiyle bağlantılıdır.

Bu bağlamda Mirabel, neoliberal öznenin vurguladığı bireysel başarı ve özgürlük ideallerini temsil eder.

3.5.2.2.2 Ses ve Müzik

Encanto müzikal sahnelerin yoğun olarak kullanıldığı bir filmidir. Bu bağlamda müzik ve şarkılar anlatının ilerlemesinde ve karakterin izlencesinde önemli bir yere sahiptir. Filmin temel teması egemen ideolojik yapıların bir yansıması olan aile yapısına odaklanır. Bu temayı pekiştirmek için ailenin her bir karakterine özel leitmotifler¹ eklenerek her bireyin kendi benzersiz rolünü ve aile içindeki yerini vurgular. Egemen ideoloji, aile birliğini ve her bir üyenin belirli bir role sahip olmasını teşvik eder bu da müzikal temalar aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Ayrıca aile üyeleri arasındaki ilişkileri vurgulamak için duygusal yoğunluğu temsil eden özel leitmotifler kullanılır. Sevgi, bağlılık veya çatışma gibi duygusal unsurları içeren müzikal temalar, izleyicinin bu ilişkilerin karmaşıklığını ve derinliğini kavramasına yardımcı olur. Filmin müzikleri egemen ideoloji tarafından desteklenen aile değerlerini ve ilişkilerini yücelterek izleyiciye belirli bir toplumsal düzenin ve normların içindeki aile birliğini anlatma amacını taşır.

Filmde yer alan müzikler Akademi Ödüllerinde film müzikleri dalında adaylık almıştır. Ayrıca, 2022 Annie Ödülleri'nde En İyi Müzik Başarı Ödülü'nü kazanmıştır (wikipedia). Filmin müziklerinden bir albüm yapılmış Spotify gibi ünlü müzik platformlarında yayınlanmıştır. Bu bağlamda filmsel evrendeki müzikler gerçek hayatta da bir karşılık bularak kapitalist sistem içerisinde var olmaya devam etmiştir.

Müzikal sahnelerin dışında ortam sesleri ve kullanılan müzikler anlatıyı destekler niteliktedir. Kahramanın yolculuğu sırasında çalan müzikler bireysel potansiyeli keşfetme ve kendi değerini bulma temalarını desteklemektedir. Leitmotif'ler filmin mucize ve kurtarıcı temalarını desteklemektedir. Mirabel'in kahramanlık yolculuğu, müzik aracılığıyla izleyiciye ileterek Hristiyan ideolojisinin kurtarıcı figürle bağlantılı olduğu temayı içeren bir yapıdadır. Filmin sonunda Mirabel Casita'nın kapı kulpunu

¹ Leitmotifler, karakterleri, olayları, mekanları veya fikirleri sembolize eden ve hatırlanmalarını sağlayan simgesel motiflerdir. Bu motifler, müzik çeşitlemeleri içinde bireysel olarak dramatik bir işlevi yerine getirebilecekleri gibi aynı zamanda bir olayı başlatma ve gelecekteki olaylara gönderme yeteneğine de sahiptirler (Atışeri, 2022, s. 23).

takarken hafif tempolu, uhrevi bir müzik çalar. Geleneksel kilise müziklerini andıran bu müzik filmin ideolojik yapısını destekler niteliktedir. Bu sahnedeki ses imajlarla birlikte ev ve şehir eski büyüüne yeniden kavuşmaktadır.

3.5.2.2.3 Filmin Retoriği

Encanto görsel anlatıya dayalı bir film olup özellikle estetik ve duygusal bağlamda güçlü bir etki bırakmaktadır. Film göze çarpan renk paleti ve detaylı animasyonları ile karakterlerin yaşadığı büyü köyü canlı ve etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. Animasyon başta ideolojik temalar olmak üzere çeşitli anlamları başarılı bir şekilde işlemektedir. Encanto din ve kültürel unsurların filmde önemli bir rol oynadığı bir hikâyeye sahiptir. Karakterlerin giyimleri, semboller ve köydeki yaşam tarzı görsel olarak vurgulanarak izleyiciye bu kültürel öğelerin önemi aktarılır. Bu unsurlar karakter gelişimi ve anlatının ilerlemesi açısından etkili bir şekilde kullanılır. Filmdeki önemli anlarda kullanılan simgeler ve semboller anlatının derinliğini artırır. Örneğin, köydeki sihirli evin tasarımı veya aile üyelerinin kişisel sembollerinin kullanımı izleyicilere karakterlerin kimliği hakkında daha fazla bilgi verir. Bu semboller görsel anlatıyı güçlendirmek ve izleyiciye derinlemesine bir deneyim sunmak için özenle tasarlanmıştır.

Encanto'nun görsel anlatımı karakterlerin ve hikâyenin duygusal derinliğini vurgulayarak izleyiciyi etkilemektedir. Görüntülerin estetik değeri filmin ideolojik temalarını destekleyerek seyirciye güçlü bir anlatı sunmaktadır. Encanto filmi genellikle dinamik kurgu kullanarak izleyicilere etkileyici bir görsel deneyim sunmaktadır. Filmde durağan kamera nadiren tercih edilir; bunun yerine, karakterlerin maceralarını ve köydeki olayları daha enerjik bir şekilde yansıtmak için sıkça hareketli kamera teknikleri kullanılır. Özellikle aksiyon sahneleri ve köydeki sihirli öğelerin gösterildiği anlarda kamera hareketleri seyirciyi anlatının içine çekerek dinamizmi artırır. Filmin retoriği karakterlerin duygusal derinliğini vurgulayarak izleyiciyi etkileyici bir görsel deneyim sunar. Dinamik kamera ve kurgu teknikleriyle anlatının enerjisini ve estetik değerini artırır. Semboller ve kültürel unsurların görsel vurgusu izleyiciye daha derinlemesine bir deneyim sunar ve filmi ideolojik temalarını güçlü bir şekilde iletmek adına etkili bir araç haline getirir.

SONUÇ

Sinema, geniş kitlelere ulaşma gücü sayesinde ideolojik yayılma aracı olarak büyük bir etki sağlar. Filmler, toplumsal kimliği şekillendirirken izleyicilerin düşünce ve algılarını etkiler, toplumun değerlerini yansıtarak ya da sorgulatarak onları etkileyebilir. Sinemanın ideolojik ve toplumsal etkileri, toplumun görüşlerini ve inançlarını şekillendirmede önemli bir rol oynar. Bu etkiler, belirli bir ideolojiyi yayma veya mevcut ideolojik yapının sorgulanmasına olanak tanıma potansiyeline sahiptir. Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki, toplumsal ve politik değişimleri yönlendirebilir. Bu nedenle, sinemanın toplumsal ve politik etkileri önemlidir, çünkü toplumun değerlerini, kimliğini ve düşünce yapısını biçimlendirmede katalizör görevi görürler. Bu bağlamda animasyon sinemasına odaklanılmış, bu evren içinde ise geniş bir izleyici kitlesine ulaşan *Zootopia* (Bayron ve diğerleri, 2016), *Coco* (Unkrich & Molina, 2017) ve *Encanto* (Bush ve diğerleri, 2021) filmleri analiz edilmiştir. Filmler analiz edilirken Van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi kullanılmıştır. Yöntem çerçevesinde filmlerin makro ve mikro yapıları detaylı olarak incelenmiştir.

Zootopia filminde gösterilen imajlar egemen ideoloji, neoliberalizm, kapitalizm, püritenizm, bireycilik, ırkçı söylem, eril iktidar, sosyal Darwinizm, Amerikan Rüyası gibi unsurlar çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu bağlamda filmin bu unsurlarla ilişkili olarak tasarlandığı bulgulanmıştır.

Film toplumsal çeşitlilik, mizahın ideolojik rolü ve bireysel çabanın önemine dair belirli ideolojik unsurları içermektedir. Film boyunca kahramanın konumlanması ve idealleri üzerinde sıklıkla durulduğu görülmektedir. Anlatının öznesi konumundaki Judy'nin karakter gelişimi ve dünyayı nasıl görmek istediği, izleyiciye belirli bir ideolojiyi benimsetme çabası olarak yorumlanmaktadır. Filmin imajlar vasıtasıyla ekonomik, kültürel ve ideolojik yapıları idealize ettiği görülürken, filmin ana fikrinin verili düzenin

korunması üzerine temellendiği anlaşılmaktadır. Hollywood sineması kodlarındaki genel uyaşımmlarda ve uzlaşılarda olduğu gibi bu filmsel metinde de iyi olarak gösterilen ve korunması gereken kapitalist sistemin bizatihi kendisidir. Kapitalist sistem anlatı boyunca en ideal sistem olarak gösterilerek bu bağlamda filmsel imajlar vasıtasıyla övölmektedir. Konvansiyonel anlatı gereği var olan sistem devrimsel bir ekseninde alt üst edilmez. İzler-kitleye aktarılan mesaj kişilerin hata yapabileceği, sistemin ise revizyonist bir tavırla daha iyiye doğru düzeltilmesi gerekliliğidir. Bu tarz anlatılarda sistemin bozulması tam anlamıyla bir felaket gibi karşılanır ve bu durumu düzeltecek bir kahraman beklenir. Çözömlenmesi yapılan filmde de benzer bir durum söz konusudur. Anlatının kahramanı konumundaki özne gelmeli ve var olan sistemin aksayan taraflarını düzelterek sistemin devamlılığını sağlamalıdır.

Kahraman Judy Hopps sıradanlığı aşarak Zootopia'daki ilk polis tavşan olmakla kalmayıp aynı zamanda Zootopia'yı ve onun kapitalist düzenini de kurtarmıştır. Bu bağlamda Judy'nin başarılı olmayı, rekabetçi olmayı ve iktidarlarca belirlenmiş ahlaka sahip olmayı amaçlayan neoliberal özne tutumuna uygun davrandığı görölmektedir. Ayrıca Judy'nin WASP bir karakter temsili olarak Protestan Hristiyanlığın Püritenist ahlakına içkin birtakım özelliklere sahip olduğunu ve bu ekseninde davranışlar ürettiğini söylemek mümkündür. Film boyunca ötekileştirilen avcı/siyahi sınıftaki karakterlerin birçoğunun ya kötü olarak ya da ancak avların/beyazların yardımcısı olarak temsil edildiği de ayrıca bulgulanmıştır. Sonuç olarak *Zootopia* film evreni de animasyon sinemasının genel kodlarına ve örtük yapısına göre şekillenmiştir. Bu tarz filmsel metinlerin yüzeysel yapılarının yanı sıra ideolojinin eklenildiği derin yapılar da söz konusudur. Karakter temsillerinden mekân tasarımına diyaloglardan filmin sinematografisine kadar çeşitli sinema bileşenlerinin ideolojik bir bakış açısından hareketle tasarlandığı yapılan çözümleme sonucunda bulgulanmıştır.

Coco filminde egemen ideoloji çerçevesinde aile birliği ve ölümün nasıl temsil edildiği analiz edilmiştir. Filmin yapılış zamanındaki siyasi tutumların imajlara sirayet ettiği görölmüştür. Tematik yapı altında filmde aile bağlarının kutsallığı, kültürel normlar ve toplumsal değerlerle birleşerek egemen ideolojiyi destekleyen önemli unsurları oluşturduğu bulgulanmıştır. Film bireyin kendi özgün kimliğini bulma çabalarını ailenin mirasını devam ettirme gayretleriyle iç içe geçmiş bir perspektifle ele alır. Ancak bu

çabaların sınırlanabileceği ve egemen ideolojinin belirli normlara uyumu vurgulanarak bireysel özgürlükleri kısıtlayabileceği ortaya çıkmıştır.

Filmin proloğundan çıkan izlenim Meksikalıların ölümle özdeşleştirildiği bir bağlam sunmaktadır. Prologdaki mizansen unsurları bu durumu desteklemektedir. Dolayısıyla film proloğu Meksika kültürünün ölümle ilişkilendirilmesini ve bu temanın film boyunca nasıl gelişeceğini anlamamıza kapı aralamaktadır. Filmde babanın ayrılığıyla yaşanan dramatik değişim, ailenin müzikle olan bağlarını koparıp ayakkabı üretimine yönelmesiyle bir dönüşü simgeler. Melankolik atmosfer ve soluk renk paleti, ailenin içindeki değişimi yansıtırken, kapitalist üretim biçimiyle gelen canlı renkler ailenin yeni bir denge bulmasını temsil eder. Bu durum filmdeki ideolojik mesajı güçlendirirken kültürel unsurlar ve aile dinamikleri arasındaki karmaşık ilişkiyi anlatır.

Filmde aile birliği temel bir tema olarak işlenmiş ve bu tema, mizansen unsurlarıyla etkili bir şekilde desteklenmiştir. Yemek masaları etrafındaki sahneler ailenin bir araya gelmesinin güçlü bir simgesi olarak öne çıkar ve aile bağlarının filmdeki önemini vurgular. Işığın kullanımı aile birliğini sıcak ve içten bir şekilde yansıtarak izleyiciye duygusal bir deneyim sunmaktadır. Aile miti bu bağlamda egemen ideolojiyle de kesişir. Aile filmde sadece bireyler arasındaki bir bağ olarak değil aynı zamanda bir toplumun bir kültürün temel taşı olarak da ele alınmıştır. Film aile birliği temasını kullanarak aile mitini egemen ideoloji içinde nasıl işlediğini ve aile değerlerinin toplumun dayanışma ve kimlik oluşumundaki rolünü izleyiciye sunmaktadır.

Miguel'in hikayesi bireyin kendi arzuları ile toplumun ve ailenin beklentileri arasındaki karmaşık ilişkiyi anlatmaktadır. Bireyci eğilimleri aile birliği ve toplumsal normlarla çatıştığında olumsuz sonuçlara yol açmaktadır. Miguel'in ölüler diyarındaki yolculuğu ailesinin değerlerini anlaması ve onlarla yeniden bağ kurması için bir fırsat sunar. Kahramanın yolculuğu bireysel özgürlük ile aile ve toplumla olan sorumluluk arasındaki dengeyi keşfetme sürecini seyirciye iletir. *Zootopia* filmindeki bireyci tutum sistemin ve toplumun yararına olduğu için olumlu perspektifte gösterilirken *Coco* filminde Miguel'in egemen ideolojinin normlarına uymayan bireyci tutumu olumsuz bir perspektifte gösterilir. Bu bağlamda kahramanın yitik nesnesi egemen ideolojinin normlarına uygun bir şekilde değiştirildiği görülmüştür.

Filmdeki mekân tasarımları, kapitalist ideolojinin etkisi altındaki toplumların fiziksel ve kültürel çevrelerini nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Ölüler diyarındaki modern ve yoğun kent düzeni, kapitalist ideolojinin ekonomik ve tüketim kültürünü nasıl desteklediğini yansıtır. Film ölüler diyarını Meksikalılar için anlam yüklü, pozitif ve özel bir mekân olarak tasvir etmektedir. Meksikalı kültüründe ölüm kabul edilen ve kutlanan bir gerçeklik olarak öne çıkar. Ölüler diyarı hatırlama ve bağ kurma amaçlarıyla kullanılan bir mekân olarak Meksikalılar için anlam ifade eden bir ritüel alanıdır. Filmde ölüler diyarı düzenin ütopyanın sürdürülebilirliği için kritik bir role sahip olduğunu gösterilmektedir. Ölüler diyarında gözetim mekanizmaları ve kontrol unsurları özgürlükleri belirli normlar ve düzenlemeler içinde sınırlayan bir yapı oluşturmaktadır. Kontrol ve gözetim ideal edilen sistem için önemli unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Coco filmi sözdizimsel yapı çerçevesinde incelendiğinde diyalogların aile birliği, kapitalist üretim ve iktidar biçimin idealize edildiği gözlemlenmiştir. Karakterler arasındaki konuşmalar aile bağlarının önemini vurgulayarak ideolojik bir temayı işlemektedir. Filmdeki sözdizimsel öğelerin filmin ideolojisine uygun bir şekilde düzenlendiğini görülmüştür. Aynı zamanda, ses ve müziğin filmin anlatısına katkı sağlayarak ideolojik söylemi desteklediği belirlenmiştir. Film müziği ve ses efektleri, aile, kültür ve ölüm gibi temel temalarla uyum içinde olduğu bulgulanmıştır. Ses unsurları, ideolojik mesajları pekiştirme ve seyirciyi anlatının içine çekme amacını taşımaktadır. Filmin retoriği bağlamında renk ve ışık tercihleri, kameranın kullanımı ve kurgu biçimi de ideolojik tutuma katkı sunmaktadır. Renklerin sembolik kullanımı, karakterlerin duygusal durumlarını vurgulayarak izleyicide belirli duygusal tepkiler oluşturur. Kamera açıları ve kurgusal tercihler ideolojik temaların güçlü bir şekilde iletilmesine katkıda bulunur. Bu bağlamda, *Coco* filmi sözdizimsel, ses, müzik, renk, ışık, kamera ve kurgusal tercihlerin entegre bir şekilde kullanılmasıyla ideolojik tutumu başarılı bir şekilde işlediği görülmüştür.

Encanto filmi tematik bağlamda Hristiyan ideolojisini temel alarak aile olgusunu işlerken, aynı zamanda temasını otoriter rejim üzerine inşa eder. Filmin başlangıcından itibaren Hristiyanlık ve aile sembolik bir anlatı içinde izleyiciye sunulur. Ancak, bu semboller aynı zamanda otoriter rejimin güç dinamikleriyle de ilişkilendirilmiştir. Filmin teması toplumda var olan otorite yapısını normalleştirme eğilimindedir. Aile bir arada

kalabilmek ve toplumun stabil olmasını sağlamak adına otoritenin devamlılığını destekleyen bir araç olarak işlev görür. Otoritenin sorgulanmadığı ve meşruiyetinin kesintisiz bir şekilde vurgulandığı bir ortamın filmin temel dinamiklerinden biri olduğu gözlemlenmiştir.

Otoriter rejimin varlığı film boyunca karakterlerin davranışları, kararları ve ilişkileri üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir. Toplumsal düzenin sürdürülebilirliği, otoritenin güçlü ve kabul görmüş bir şekilde varlığını sürdürmesine bağlıdır. Filmin izleyiciye toplumsal normların ve otoritenin korunması gerektiği mesajını vererek otoriter rejimin meşruiyetini vurguladığı bulunmuştur. Otoritenin sarsılması toplumda bir kaosu meydana getirmiştir.

Encanto filminin genel temaları ve ana mekanlarının arasındaki sembolik ilişki incelenmiştir. Encanto şehri, aristokrat bir ailenin liderliğindeki bir büyü atmosferi yansıtan bir mekân olarak tanımlanır. Bu mekânın fiziksel güzellikleri ailenin iktidarını ve şehir sakinleri arasındaki aidiyet duygusunu simgeler. Ancak iktidar kaybolduğunda denge bozulur ve iktidarın sembolleştiği mekanlar yıkıma uğrar bu da ideolojik düzenin ve hiyerarşinin önemini vurgular. Casita adındaki ev ideolojik bir mekân olarak işlev görür ve evin yeniden inşası ailenin iktidarını güçlendirmeyi simgeler. Bu bağlamda mekanların filmin ideolojik tutumuna göre tasarlandığı bulgulanmıştır.

Encanto filmi karakter tasarımında Hristiyan ideolojisine göre şekillendirilmiş gibi görünen bir dizi semboller içermektedir. Mirabel'in filmde kurtarıcı bir figür olarak İsa peygamberiyle ilişkilendirilmesi, filmdeki karakterlerin özel yetenekleri ve özellikleri üzerinden Hristiyan inançlarına referans yapma eğilimini gösterir. Diğer karakterlerin bitkilerle etkileşim kurma, hastaları iyileştirme ve hava olaylarını kontrol etme yetenekleri Hristiyan inancındaki mucizeleri anımsatır. Filmin karakterlerin sahip oldukları özel yetenekler aracılığıyla bir tür kutsallık ve üstün güçlere sahip oldukları izlenimini vererek Hristiyan ikonografiyle benzerlikler kurduğu tespit edilmiştir.

Film, mikro yapı bağlamında detaylı bir inceleme ile ele alınmış ve bu bağlamda diyaloglar üzerinde odaklanılmıştır. Diyalogların filmin ideolojisine uygun olarak Hristiyan ideoloji, otoritenin önemi ve neoliberal özne konumuna dair temaları içerdiği bulgulanmıştır. Filmde egemen ideoloji tarafından desteklenen aile değerleri ve normlar

müzikal temalar aracılığıyla yüceltilir. Bu, filmi sadece bir aile hikayesi olmanın ötesine taşır ve toplumsal düzen içindeki aile birliğini anlatan güçlü bir anlatıya dönüştürür. Bu bağlamda müziğin filmdeki ideolojiyi güçlendiren bir araç olarak işlev görüldüğü ortaya konmuştur. Filmin retoriği bağlamında görsel anlatımının karakter gelişimi, kültürel unsurların vurgulanması ve dinamik kamera kullanımı gibi unsurlarla etkili bir anlatı ortaya koyduğu görülmüştür. Filmin görsel unsurları ideolojik temalarını destekleyerek güçlü bir anlatı oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan örneklerin anlatıları ve sinematik unsurları, egemen ideoloji ile derin bir ilişki içinde olduğu belirlenmiştir. İncelenen filmlerde, toplum ve bireyin ideolojik normlara uygun olarak nasıl şekillenmesi gerektiği açık bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Özellikle neoliberalist sistemin vurgulandığı filmlerde, bireyin nasıl bu sisteme entegre olması gerektiği anlatılar aracılığıyla işlenmiştir. Filmlerde batı merkezli ideolojinin evrensel değerler gibi lanse edildiği gözlemlenmiştir. Bu durum kültürel çeşitliliğin sınırlı bir bakış açısı ile ele alındığı ve batı normlarının genel geçer kabul edildiği bir perspektifi yansıtmaktadır. Ayrıca animasyon sinemasının hafif bir anlatı olarak algılanmasına rağmen incelenen filmlerin derinlikli ve düşündürücü iletiler içerdiği ortaya çıkmıştır. Animasyon sinemasının sadece eğlence amaçlı değil aynı zamanda toplumsal ve ideolojik mesajların iletilmesinde de etkili bir araç olabileceği gösterilmiştir. *Live-action* sinema ile benzer kalitede ve derinlikte nitelikli işlerin animasyon alanında da üretilebileceği görülmüştür. Bu bağlamda animasyon sinemasının geniş bir potansiyele sahip olduğu ve sadece çocuklara yönelik değil, yetişkin izleyicilere de hitap edebileceği ön plana çıkmaktadır. Sonuç olarak çalışma animasyon sinemasının ideolojik bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini ve filmlerin izleyici üzerinde nasıl bir etki bırakabileceğini anlamak adına önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Görüldüğü üzere animasyon sinemasının *live-action* sinemadan daha hafif veya yüzeysel olmadığı anlaşılmıştır. Bu durum gelecekteki çalışmalarda animasyon sinemasının daha derinlemesine incelendiği ve farklı teorik bağlamlarda ele alındığı yeni araştırmalara kapı aralayabilir. Özellikle felsefi ve psikanalitik kuramlar gibi daha derin konseptler animasyon filmlerinin içsel anlamını ve izleyici üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı bir şekilde anlamamıza yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. Om yayınevi.
- Ahıska, A. B. (2021). Hegemonya kuramı bağlamında medya-iktidar ilişkileri: türkiye televizyon kanallarında haber yayıncılığı. Marmara Üniversitesi.
- Aksu, C. (2015). Neoliberal toplumda öznellik. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslar Arası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 66-89.
- Akyıl, L. (2017). Uluslararası ilişkilerde algı yönetimi aracı: Propaganda sineması. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2(2), 129-139.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İletişim Yayınları.
- Alver, K. (2009). Ütopya: mekân ve kentin ideal formu. *İstanbul University Journal of Sociology*, 139-153.
- Atışeri, A. S. (2022). *Richard Wagner: "Leitmotiv" Tekniği Bağlamında Nibelung Yüzüğü Opera Dörtlemesi'ndeki Korno Soloları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Barrett, M. (2004). *Marx'tan foucault'ya ideoloji*. Doruk Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Amerika*. Amerika.
- Baudry, J. L. (1974). Ideological effects of the cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bayraktar, N. (2017). Sovyet sonrası Rus sineması. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*(e4), 116-125.
- Bayram, N. (1997). Popüler canlandırma sinemasında ideoloji: Aslan Kral.
- Bayron, H., Moore, R., & Bush, J. (Yönetenler). (2016). *Zootopia* [Sinema Filmi].
- Bird, B., & Pinkava, J. (Yönetenler). (2007). *Ratatouille* [Sinema Filmi].
- Bluhm, W. (2014). İdeoloji üzerine. *İdeoloji Üzerine; Eleştirel İdeoloji Analizleri* (s. 7-22). içinde Pales Yayıncılık.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film sanatı*. (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) De Ki Basım Yayın.
- Bush, J., Howard, B., & Smith, C. (Yönetenler). (2021). *Encanto* [Sinema Filmi].
- Büyükbaş, S. (2020). *Küreselleşme bağlamında hollywood sinemasının ulusötesiliği yeniden inşası: 2000 sonrası Hollywood filmlerinin göstergebilimsel analizi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi.
- Campbell, J., & Moyers, B. (2013). *Mitolojinin gücü kutsal kitaplardan hollywood filmlerine mitoloji ve hikayeler*. Kapital Medya Hizmetleri.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. S. Büker, & G. Topçu içinde, *Sinema: tarih, kuram, eleştiri* (s. 97-108). Kırmızı Kedi.
- Coppola, F. F. (Yöneten). (1972). *The Godfather* [Sinema Filmi].

- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya sinemassında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Çakı, C., Gazi, M. A., Çakı, G., & Almaz, F. (2019). Goebbels liderliğinde nazi Almanyası'nda propaganda sineması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(4), 149-164.
- Çakmak Kılıçarslan, E. (2008). *Siyasal iletişim ideoloji ve medya ilişkisi*. Kriter Yayınları.
- Çam, Ş. (2008). *Medya çalışmalarında ideoloji epistemolojik ve metodolojik sorunlar*. Ankara: De ki Basım Yayım.
- Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin soykütüğü Marx ve ideoloji*. Bilim ve sanat.
- Çetin Erus, Z. (2013). Üçüncü Sinema Kuramı Ve Pratiği. Kolektif içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 93-130). Su Yayınları.
- Çoban, B. (2003). Söylem, ideoloji ve eylem: iktidar ve muhalefet arasındaki mücadeleyi çözümleme denemesi. *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (s. 245-284). Su Yayınları.
- Çoban, B. (2006). Louis Althusser. *Kadife karanlık 2* (s. 89-116). Su Yayınları.
- Demiriz, G. (2008, Mart). *Televizyon reklamlarında canlandırma uygulamalarının reklam anlatısına etkileri "vada" kampanyası Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1977). *Emperyalist kültür sanayii ve Walt Disney*. Gözlem Yayınevi.
- Duman, F. (2006). İdeoloji Kuramları. T. Erdem (Dü.) *Feodaliteden küreselleşmeye temel kavram ve süreçler* (s. 161-206). Lotus.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. Ayrıntı yayınları.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2021). Amerikan ulus mitlerinin sorgulanması olarak gazap üzümleri. *İlef Dergisi*, 325-352.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Popüler kültür ve iletişim*. Erk .
- Erkılıç, H. (1997). *Sinema ve ideoloji 12 Eylül filmlerinin toplumsal çözümlemesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- G. İnceoğlu, Y., & A. Çomak, N. (2016). Teun A. Van Dijk. *Metin çözümlemeleri* (s. 19-79). Ayrıntı Yayınları.
- Göç, M. (2020). Superman kimi temsil ediyor?: Superman'de kimlik, ideoloji ve Cinsiyet. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 233-249.
- Gökçearslan, A. (2010). Batı kökenli çizgi filmlerde ırkçı kapitalis ve ayrımcı ideolojik söylem. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(4), 365-373.
- Göker, G., & Göker, N. (2022). Nıghtcrawler filmi gazetecilik öğrencilerine ne anlatır? Bir alımlama analizinin sonuçları. *Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Teori ve Araştırmalar.*, 26-56.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood sineması*. Es Yayınları.

- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri* (1. b.). (K. Somer, Çev.) Onur Yayınları.
- Güleç, İ. (2018). Bulgaristan'daki türbelerin güncel durumu üzerine bir değerlendirme. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(12), 106-121.
- Güriz, A. (2010). *Kapitalist ideoloji* (2. b.). Phoenix Yayın Evi.
- Güven, A., & Anık, C. (2018). Avatar: Korra efsanesi çizgi filmde ideolojik anlam inşası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(31), 41-61.
- Halas, J. (1979). Canlandırma sineması. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 2(2), 256-271.
- Hall, S. (2014). İdeoloji ve iletişim kuramı. S. İrvan, & S. İrvan (Dü.) *Medya, Kültür, Siyaset* (s. 79-96). Pharmakon Yayınevi.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin kısa tarihi*. (A. Onacak, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hayek, F. (2009). Liberalizm. *Liberal Düşünce*, 14(55), 197-224.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi ideolojiler*. Adres Yayınları.
- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2015). *Film dili*. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- incil. (6, 12 2023). bible.com.tr: <https://www.bible.com/tr/bible/170/MAT.21.18-22>.TCL02 adresinden alındı
- K. Başaran, Y. (2019). Sosyal Bilimlerde örnekleme kuramı. *Journal of Academic Social Science*(47), 480-495.
- Karaçay Arın, E. (2020). İdeoloji ve ideolojik eleştiri paradoksunda sinema. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*(6), 70-90.
- Kazancı, M. (2002). Althusser, ideoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SFB Dergisi*, 57-87.
- Kazancı, M. (2003). Althusser ile ideoloji üzerine yapılamamış bir söyleşi. *İletişim Araştırmaları*, 1(2), 37-54.
- Kazancı, M. (2006). Althusser, ideoloji ve ideolojiyle ilgili son söz. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 5(24).
- Kazaz, M., & Çoban, M. (2010). Televizyon haberleri ve egemen söylemin yeniden üretimi sürecinde ideoloji inşa stratejilerinin kullanımı. *Selçuk İletişim*, 6(2), 191-206.
- Kılınçarslan, Y. (2020). Nöro sinema: kısa bir bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü e-Dergisi*, 4(1), 146-152.
- Kirel, S., & Çelik, K. (2019). Kapitalist sistemin muhafızları olarak hollywood süper kahramanları: Süpermen örneği, 11. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(34), 1-25.
- Klein, N. (2010). *Şok doktrini felaket kapitalizminin yükselişi*. (S. Özgül, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kolker, R. (2008). Kültürel pratik olarak sinema. kolektif içinde, *Sinema İdeoloji Politika* (E. Yılmaz, Çev., s. 97-144). Nirengi Kitap.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. De Ki Basım Yayım.
- Kurmuş, O. (2010). Türkiye’de neoliberalizm. *Mülkiye Dergisi*, 34(268), 9-41.
- Larrain, J. (1996). Stuart hall and the marxist concept of ideology. D. Morley , & K. Chen içinde, *Stuart Hall Critical Dialogues In Cultural Studies* (s. 46-70). Routledge.
- Lebel, J.-P. (1974). Sinema ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*(1), 30-37.
- Lumiere, A., & Lumiere, L. (Yönetenler). (1896). *Bir trenin la ciotat garına varışı* [Sinema Filmi].
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. Çağaloğlu: İletişim Yayıncılık.
- Marx, K. (1979). *Ekonomi politığın eleştirisine katkı*. (S. Belli, Çev.) Sol Yayınları.
- Marx, K. (1986). *Kapital* (3. b., Cilt 1). (A. Bilgi, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2003). *Alman ideolojisi*. Eriş Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi*. (T. Ok, & O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mcellan, D. (2005). *İdeoloji*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Medin, B. (2013). Kitle animasyon film anlatısında öznenin sunumu: arabalar ve wall-e Örneği. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.
- Medin, B. (2018). Sinemada propaganda temelli imaj ve söylem üretimi. *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar*, 1(1), 27-50.
- Medin, B., & Kaymak, A. (2021). İdeolojik bir aygıt olarak sinema: american sniper filmi bağlamında başatideolojinin imaja ve söyleme tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), 153-175.
- Medin, B., & Koyuncu, S. (2023). *Kültürel diplomasi ve sinema*. Nobel Bilimsel Eserleri.
- Meinel, D. (2016). *Pixar's America the Re-Animation american myts and symbol*. palgrave macmillan.
- Newsinger, J. (2015). A cultural shock doctrine? austerity, the neoliberal state and the creative industries discourse. *Media, Culture & Society*, 37(2), 302-313.
- Okuyucu, A. D. (2012). Son dönem Walt Disney animasyon filmlerinde ötekinin Temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.
- Özbay, C. (2010). Neoliberalizm ve erkekliğin halleri. *Yeni Sol, yeni sağ*, 101-132.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitapevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora Kitaplığı.
- Özsel, K. T. (2018). İdeoloji ve animasyon: rafadan tayfa örneği. *Doğu Batı Konferansı*, 110-119.

- Öztekin, H., & Öztekin, A. (2020). İktidarın meşruiyeti ve rıza üretimi: masallardan ve mitlerden kitle iletişimine toplumsal bilincin inşası. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(30), 2911-2940.
- Öztürk, S. (2012). *Mekan ve iktidar: filmlerle iletişim Mekanlarının altpolitikası*. Phoenix .
- Purvis, T., & Hunt, A. (2014). Söylem, ideoloji, söylem, ideoloji, söylem, ideoloji. *Mometn Dergi*, 1(1), 9-36.
- Rand, A. (2005). Kapitalizm nedir? *Liberal Düşünce Dergisi*, 10(37), 165-184.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik kamera çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (E. Özsayar, Çev.) Aytıntı Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. DeKi.
- Samancı, Ö. (2004). *Animasyonun önlenemez yükselişi*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sancar Üşür, S. (1997). *İdeolojinin serüveni: yanlış bilinç ve hegemonyadan söyleme*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Sarıtaş, İ. (2018). Nazi döneminde sinemanın propaganda aracı olarak işlevi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47), 329-350.
- Sevindi , K. (2022). *Animasyon sineması tarih, kuram, uygulama*. Urzeni Yayın Evi.
- Sevindi, K. (2021). Sovyet animasyon tarihine genel bir bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(3), 1771-1784.
- Solanas, F., & Gettino, O. (2008). Üçüncü bir sinemaya doğru. *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1* (s. 167-194). içinde Nirengi Kitap.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. Ayrıntı Yayınları.
- Sucu, İ. (2011). Gözetim toplumunun karşı ütopya yüzü: iktidar güçleri ve ötekiler. *Atatürk İletişim Dergisi*, 125-139.
- Şenler, F. (2005). Animasyon tarihi teknikleri ve Türkiye'deki yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 99-114.
- T. Sarıberberoğlu, M. (2019). Sinematik kurgunun bilinçaltı mekânları-tekinsiz mekânlar. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 27-39.
- Talas, M. (2008). Farklı yönleriyle küreselleşme. M. Talas , & S. Bildirici içinde, *Farklı Yönleriyle Küreselleşme* (s. 9-17). Doğu Kütüphanesi.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Temizer, M. (2019). *Kültür endüstrisi ve tür sineması*. Gece Kitaplığı.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film history and introduction*. McGraw-Hill Companies.
- Türk dil kurumu sözlük*. (06, 11 2023). TDK Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Unkrich, L., & Molina, A. (Yönetenler). (2017). *Coco* [Sinema Filmi].

- Van Dijk, T. A. (2003). Söylem ve ideoloji: çok alanlı bir yaklaşım. B. Çoban, & Z. Özarslan (Dü) içinde, *Söylem ve İdeoloji; Mitoloji, Din, İdeoloji* (N. Ateş, Çev., s. 14-112). Su Yayınları.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil ideoloji kimlik*. Varlık Yayınları.
- Wayne, M. (2009). *Politik film: üçüncü sinemanın diyalektiği*. Yordam Kitap.
- Weber, M. (1999). *Protestan ahlaki ve kapitalizmin ruhu*. (Z. Gürata, Çev.) Ankara: Ayraç Yayın Evi.
- Whitehead, M. (2012). *Animasyon filmler*. Kalkedon Yayınları.
- wikipedia. (2023, 11 17). tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Amerikan_Rüyası adresinden alındı
- wikipedia. (2023, 11 22). tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Shakira%27n%C4%B1n_kazand%C4%B1%C4%9F%C4%B1_ve_aday_g%C3%B6sterildi%C4%9Fi_%C3%B6d%C3%BCller_listesi adresinden alındı
- wikipedia. (2023, 11 22). tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Zootropolis:_Hayvanlar_%C5%9Eehri adresinden alındı
- wikipedia. (2023, 12 7). en.wikipedia.org. adresinden alındı
- Xia, Y. (2019). The dissemination and significance of animation publishing for mainstream ideology. *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*, 2199-2201.
- Yaylagül, L. (2014). *Kitle iletişim kuramları egemen ve eleştirel yaklaşımlar* (6. b.). Ankara, Kızılay: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Gerçekliğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema. Selçuk Üniversitesi.
- Yıldız, H. (2013). Canlandırma filmleri ile ideoloji aktarımı: Shrek disney'e karşı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 69-85.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve ideoloji üzerine. Kolektif içinde, *Sinema ideoloji politika* (s. 63-86). Nirengi Kitap.
- Yılmaz, F. (2011). *İdeoloji kavramı üzerine*. Berikan Yayınevi.
- Yılmaz, H. S. (2011). *Amerikan sinemasına egemen mutlu son ideolojisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Zor, L. (2017). Van Dijk'ın eleştirel söylem analizinin sinema filmlerine uygulanması ve kazakistan sineması'ndan örnek bir film çözümlemesi: Stalin'e hediye. *Akademik Bakış Dergisi*(61), 877-899.