T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANLANDIRMA SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMININ İNCELENMESİ

NURŞİN KAPLAN
21715032

TEZ DANIŞMANI
DR.ÖĞR.ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANLANDIRMA SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMININ İNCELENMESİ

NURŞİN KAPLAN
21715032
ORCID NO: 0000-0002-8530-7858

TEZ DANIŞMANI
DR.ÖĞR.ÜYESİ ERKAN ÇİÇEK

TEMMUZ 2024

Nurşin KAPLAN tarafından hazırlanan “Canlandırma Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Kavramının İncelenmesi” başlıklı çalışma, **25/07/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Dr.Öğr.Üyesi Erkan ÇİÇEK	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç.Dr.Mehmet Taragay Ayçe	……
Doç.Burak BOYRAZ	……

ÖZET

CANLANDIRMA SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET

KAVRAMININ İNCELENMESİ

Geçmişten günümüze devam eden ve çağımızın büyük bir sorunu olan toplumsal cinsiyetçilik kitle iletişim araçları ile daha belirgin hale gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması kişisel ve sosyal rolleri, ülkemizde olduğu gibi dünyanın birçok yerinde de gözler önüne sermektedir. Günümüzde giderek popülerleşen kitle iletişim araçlarından biri olan canlandırma sineması kültürel bir aktarım aracı olarak toplumsal cinsiyetçilik kavramına ayna tutmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı; Canlandırma sinemasında var olan toplumsal cinsiyetçilik kalıplarının kültürel üretim sürecine dâhil olması, bireye toplum tarafından empoze edilen ataerkil sistemin bireysel roller üzerinde ki etkisi ele alınacaktır. Bu tez üç bölümden oluşmaktadır.

Tezin birinci bölümünde toplumsal cinsiyet kavramının nasıl ortaya çıktığı, bireylerin toplum tarafından erkeklik ve kadınlık kimliklerinin nasıl oluştuğu, bunu oluşturan biyolojik farklılıklar, kültürel köken, sosyal çevre gibi kavramların birey üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bunun yanında geleneksel ve modern toplumlar da cinsiyet kavramının nasıl ele alındığı, kadın ve erkek rolleri toplumsal farklılıklar ile karşılaştırılmıştır. Kimlik inşalarına karşı toplum tarafından savunulan, özünde kadın hakları ve cinsiyet eşitliği talebi ile oluşan feminist hareketler incelenerek konu desteklenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde canlandırma sinemasının tarihsel süreci, bu süreçte canlandırma sinemasında önemli rol oynayan öncü isimler ve Canlandırma sektörünün öncüleri incelenmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise toplumun hemen hemen her kesiminden, yaş grubundan izleyici kitlesi olan canlandırma filmlerinde toplumsal cinsiyet imgelerinin kültürel yapı çerçevesinde ayrıştırılarak oluşturulduğu filmler incelenmiştir. Bu kapsamda daha öncesinde oluşturulmuş unsurlar ile canlandırma Sinemasında toplumsal cinsiyet, ırk-etnik ve ulusal kimlik inşaları üzerinden, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler(Snow White and the Seven Dwarfs-1937),Mulan (1998), Brave(Cesur-2012),Ruhların Kaçışı(Spirited Away-2004) filmleri örneklem olarak ele alınıp incelenmiştir. Ele alınan filmler künyeden başlayarak, filmde var olan toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinden ele alınacaktır. Böylece modern toplumlarda gösterilen eşitlik çabalarının arka planda kaldığı ve ataerkil düşünce yapısı ile cinsiyetçilik kavramının devam ettiği tespit edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Kadın, Feminizm, Canlandırma Sineması

ABSTRACT

EXAMINING THE CONCOPT OF GENDER IN ANIMATION CINEMA

Gender discrimination, a significant issue persisting from the past to the present, has become more pronounced through mass media. The proliferation of mass media reveals personal and social roles in many parts of the world, including our country. One of the increasingly popular forms of mass media today is animated cinema, which serves as a cultural transmission tool and reflects the concept of gender discrimination. In this context, the aim of the study is to examine the inclusion of existing gender discrimination patterns in animated cinema into the cultural production process and to address the impact of the patriarchal system imposed by society on individual roles. This thesis consists of three chapters.

In the first chapter of the thesis, the emergence of the concept of gender is examined, including how individuals' identities of masculinity and femininity are formed by society. The study investigates the effects of biological differences, cultural background, and social environment on individuals. Additionally, the chapter compares how traditional and modern societies approach the concept of gender and the roles of men and women, highlighting social differences. The topic is further supported by examining feminist movements, which advocate for women's rights and gender equality, and challenge societal constructs of identity formation.

In the second chapter of the thesis, the historical development of animated cinema is examined, focusing on pioneering figures and industry leaders who have played significant roles in this process.

The third and final chapter analyzes animated films, which have a diverse audience spanning all segments of society and age groups, to deconstruct gender images within a cultural framework. This chapter explores the construction of gender, racial-ethnic, and national identities in animated cinema by examining specific films such as "Snow White and the Seven Dwarfs" (1937), "Mulan" (1998), "Brave" (2012), and "Spirited Away" (2004). Each film is analyzed starting from its basic information, focusing on the existing gender stereotypes. The analysis aims to reveal how efforts towards equality in modern societies are overshadowed by the persistence of patriarchal ideologies and gender discrimination.

Keywords: Gender, Women, Feminism, Animated Cinema

ÖN SÖZ

Yaşadığımız toplumda büyük bir sorun olan ve yüzyıllardır süre gelen cinsiyetçi ayrımın, kitle iletişim araçlarıyla daha çok vurgulanması ve özellikle kitle iletişim araçlarına bağımlı bir toplumun içerisinde bulunan bir birey olarak farkında olmam bu çalışma üzerinde düşünmemi sağladı. Güçlü kitlelere sahip olan sinema sektörünün cinsiyetçi söylemleri bünyesinde barındırması aynı zamanda pazarlaması bireysel roller üzerinden sorunlara yol açmaktadır. Çalışma sürecinde, ‘’toplumsal cinsiyet’’ kavramının toplum tarafından nasıl oluşturulduğunu ve kadını ikincil konuma indirgeyerek egemen sisteme nasıl dâhil ettiğini inceleme fırsatı buldum. Hayatımızı kuşatan, bizleri benliği içerisine hapseden ideolojik söylemleri anlamamı sağlayan bu çalışma aynı zamanda birey olarak üstüme düşen görevi görmemi sağladı.

Bu süreçte yanımda olan, varlığını her zaman hissettiren, tecrübeleri ve akademik bilgileriyle beni yönlendiren tez danışmanım Dr.Öğr.Üyesi Erkan Çiçek’e katkılarından ötürü minnettarım.

Uzun süren bu yolculukta sabırla beni idare eden, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, güçlü bir kadın olmamı sağlayan, babam Mehdi Kaplan ve annem Gazali Kaplan’a, küçük bir kız çocuğu gibi nazımı çeken abilerim Enes Kaplan, Ömer Kaplan ve Eyüp Kaplan’a ayrıca canımdan öte ablalarım ve geniş olan diğer aile üyelerime de teşekkür ederim.

Son olarak tez yazım süreci de dâhil her günümde yanımda olan, varlığını sonsuz hissettiren, dertlerimle dertlenen, mutluluğumla mutlu olan, sevgili dostlarım Tubanur Kaplan ve Gülbahar Feyda’ya da sonsuz teşekkürler.

Nurşin KAPLAN

Temmuz, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ÖN SÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR LİSTESİ viii
KISALTMALAR LİSTESİ ix
1.TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI ve CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR 1
1.1.Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı 1
1.2.Toplumsal Cinsiyet Oluşumunda Biyolojik Ve Sosyokültürel Faktörler 4
1.3.Geleneksel Toplumlarda Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları 10
1.4.Modern Toplumlarda Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları 15
1.5.Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları ve Kalıp Yargılar 18
1.6.Toplumsal Cinsiyet Açısından Feminist Düşünce 21
1.6.1.1.Dalga Feminizm 25
1.6.2.2.Dalga Feminizm 26
1.6.3.3.Dalga Feminizm 28
2.CİNSİYET ve CANLANDIRMA SİNEMASINA GENEL BAKIŞ 30
2.1.Canlandırma Nedir 30
2.2.Canlandırma Sinemasının Tarihsel Gelişimi 31
2.3.Canlandırma Sinemasında Öncüler ve İlk Çalışmalar 35
2.3.1.Emile Cohl 35
2.3.2.Winsor McCay 36
2.3.3.Otto Mesmer 36
2.4.Canlandırma Sektörünün Öncüleri: Amerikan ve Japon Sineması 37
2.4.1.Amerikan Canlandırma Sineması ve Disney Stüdyoları 38
2.4.2.Walt Disney İdeolojisi 42
2.4.3.Walt Disney Sinemasında Cinsiyet 44
2.5.Japon Canlandırma Sineması/ Hayao Miyazaki ve Glibli Stüdyoları 47
2.5.1.Manga ve Anime 47
2.5.2.Hayao Miyazaki ve Stüdyo Ghibli 50
2.5.3.Hayao Miyazaki Sinemasında Cinsiyet 56
2.6.Canlandırma Sinemasında İdeoloji 58
3.CANLANDIRMA SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMININ İNCELENMESİ 61
3.1.Amaç ve Kapsam 61
3.2.Önem 62
3.3.Yöntem 62
3.4.Sınırlılık 63

4.SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (PAMUK PRENSES ve YEDİ CÜCELER) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ 64
4.1.Filmin Künyesi 64
4.2.Filmin Özeti 64
4.3.Filmin Karakterleri 66
4.4.Filmin Değerlendirilmesi 67
5.MULAN CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ 74
5.1.Filmin Künyesi 74
5.2.Filmin Özeti 74
5.3.Filmin Karakterleri 76
5.4.Filmin Değerlendirilmesi 78
6.BRAVE (CESUR) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ 83
6.1.Filmin Künyesi 83
6.2.Filmin Özeti 83
6.3.Filmin Karakterleri 85
6.4.Filmin Değerlendirilmesi 87
7.SPIRITED AWAY (RUHLARIN KAÇIŞI) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ 94
7.1.Filmin Künyesi 94
7.2.Filmin Özeti 94
7.3.Filmin Karakterleri 97
7.4.Filmin Değerlendirilmesi 98
8.SONUÇ 102
KAYNAKÇA 113

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. McDowell'ın Eril - Dişil Özellikler Karşılaştırması..... 28
Tablo 2. İletişimde Kullanılan Kalıp Yargılar 29

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
3D	: Üç Boyutlu Görüntü
2D	: İki Boyutlu Görüntü
VFX	: Görsel Efekt
CGI	: Bilgisayar Tabanlı Görüntü
Akt.	:Aktaran
Vd.	:Ve Diğerleri

1. TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI ve CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMLAR

1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Kadının veya erkeğin fiziksel ve genetik açıdan özelliklerini yansıtan Cinsiyet biyolojik cinsiyet olarak ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra kadınlık ve erkeklik kavramları sosyal ve kültürel yapı içerisinde toplumsal cinsiyet adı altında(gender) ele alınıp farklı niteliklere, rollere sahiptir. Robert Stoller'ın 1968 yılında Amerika'da yayınlanan Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet(*Sex, gender and society*, 1972) adlı kitabında ilk defa toplumsal cinsiyet (gender) kavramı dile getirilmiştir. Toplumsal cinsiyet kavramını kadın ve erkek farklılıklarını ifade etmek için kullanmıştır.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları toplumda sıklıkla kullanılsa da her iki kavram birbiriyle karıştırılmaktadır. Cinsiyet kavramı iki farklı organa göre isimlendirilirken Toplumsal cinsiyet kavramı toplumun sunduğu yapı üzerinden çeşitlilik göstermektedir. Amerika'da psikiyatrist ve psikanalist olan Robert Stoller cinsiyet farklıklarını 1968 tarihli Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet kitabında ifade etse bile bu ifadelerin yeterli olmadığını açıklayan Stoller ve Oakley toplumsal cinsiyet kavramını daha fazla ele almışlardır. Ann Oakley'e göre Toplumsal cinsiyet(gender) erkeklik ve kadınlık kavramları olarak ele alınıp toplumsal yapı içerisinde eşitsiz bir ayrıma yön vermektedir. Bu kavramlar ortaya çıktığı andan itibaren kadınlık ve erkeklik kavramları yapısal düzende kurumları kavrayacak kadar genişlemiştir (Kaçar, 2007).

Ann Oakley, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum (*Sex, gender and society*, 1972) adlı kitabında Kadın ve erkeklerin toplumsal farklılıklarını şu şekilde dile getirmiştir:

> Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların 'eril' ve 'dişil' olarak sosyal sınıflandırılmasına işaret eder. İnsanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılamaz; ölçütler kültüreldir, yere ve zamana göre

> değişiklik gösterir. Cinsiyetin değişmezliğini kabul etmek zorunludur, ama böylece toplumsal cinsiyetin değişkenliği de kabul edilmelidir. (Bhasin, 2003:9)

Ann Oakley cinsiyet kavramını aktarırken bireylerin cinsel farklılığını (sex) kelimesi ile ayırır aynı zamanda bireyin toplum içinde bulunduğu statü, rol ve davranış biçimlerini ifade eden toplumsal cinsiyet(gender)kavramı olarak ifade eder. Toplum tarafından oluşturulan bu roller, bireyi farklı konumlar ile aktarır. İfade edilen bu davranış biçimleri insanların dünyaya geldiği andan itibaren başlayan ve farkında olmadan çocukluk ve yetişkinlik süreçlerini kapsamaktadır. Toplum tarafından empoze ettirilen rollerin kadın ya da erkek karakterlerin oluşumunda toplumsal yaşantının sunduğu, ortak değerler ve inanışların etkili olduğunu ifade etmektedir. Bireye anatomik farklılıklar dışında yüklenen roller, toplumsal cinsiyet adı altında kültürel ve toplumsal açıdan ayrıştırılır. Dolayısıyla bireylerin ayrıştırılan bu kalıplar doğrultusunda hareket edilmesi beklenmektedir. Biyolojik farklılıkların cinsiyet üzerinden, sosyal etkenlerin ise toplumsal cinsiyet üzerinden ele alınmasının, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların oluşumunda gerekli olup veya olmadığına dair farklı görüşler vardır. Feministler, kadın ve erkek arasında oluşturulan toplumsal cinsiyet(gender) kavramını sosyokültürel açıdan ele alırken cinsiyet(sex) kavramını ise yanlış buldukları için kullananlar olmuştur (Unger, 1996 Cravvford,). Gentile (1998) kadın ve erkeğin biyolojik yönünü ifade eden Cinsiyet (sex) kavramını ve kültürel yapının oluşturduğu kadınlık ve erkeklik kavramlarını, bireyin biyolojik yapısıyla ilişkilendirip aynı zamanda toplumsal beklenti çerçevesinde oluşturulan anlamları ifade eden toplumsal cinsiyet(gender) kavramını birbirinden ayırmak için önemli noktalar üzerinden belirtmektedir.

Gentile, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramlarını ayırt etmek amacıyla beş farklı ayırıcı özellik belirtmiştir. Cinsiyet ayrımı için cinsel yönelimleri, cinsiyetle bağlantılı biyolojik farklılıklar için renk körlüğü, cinsiyetle bağlantılı kadın ve erkeğin sosyokültürel açıdan erkeklerin saldırgan, kadınların sakin olması, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlantılı kadınların bebek bakımı bilmeleri, kadın veya erkeğin kökenine bakılması gerektiğini öne sürmüştür. Fakat (Unger ve Crawford,) bu noktaları uygun bulmamıştır (Unger & Crawford, 1996). Biyolojik farklılıklar dışında davranış, tutum ve inançlar ile oluşturulan dişil ve eril olarak sınıflandırılan roller olarak ifade etmiştir (Dökmen, 2009).

Örneğin Bem (1983) Bireylerin cinsiyet rolleri açısından çeşitlilik gösterdiğini, kimi bireylerin toplumsal yapının oluşturduğu kadın kalıplarını kadın olarak, erkek kalıplarının erkek olarak benimsediğini, kimi bireylerin ise kadınlık kalıpları dışında erkek gibi kadın olma, kadın gibi erkek olma rollerini benimsediğini ifade etmektedir (Dökmen,2009). Burada bireylerin biyolojik yapıları veya toplumsal cinsiyet normlarına uygun beklenilen davranış kalıpları dışında bireyin kadın ise kadınlık beklentisi erkek ise erkeklik beklentileri içeresinde hareket edilmediğini göstermektedir. Delphy ise kadın ve erkeklerin toplumda varoluş biçimlerinin kadınlık ve erkeklik ifadeleriyle ilişkili olmadığını savunurken, Savran, eril ve dişil olma durumunu hiyerarşik bir düzen olduğunu ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle kadın ve erkek olma biyolojik faktörler dışında toplumun o rollere sunduğu anlamları ve davranışları ifade etmektedir (Savran, 2011: 223).

Görüldüğü üzere kadınlık ve erkeklik kavramları tarihsel olarak farklı açılardan ele alınmıştır. Bunlar cinsiyet farklılıkları (Kadınlık ve Erkeklik),Cinsiyet Rolleri (Toplumsal)ve Sınıflı Sistem olarak ele alınmıştır. Bu kavramlar toplum tarafından farklı görüşler ile desteklenmiştir. Öncelikli olarak erkeklerin kadınlardan daha güçlü, kadınların ise daha zayıf olduğuna inanılan fiziksel ve biyolojik etkenleri belirten doğacı görüş temsilcileri vardır. Bunun ardından gelişmeci görüş olarak savunulan kadınların erkeklerden doğurganlık dışında herhangi bir farkı olmadığına inanılan görüştür. Bu görüşü savunanlar için öncelikli olan bir bireyin davranışlarını etkileyen en önemli faktör sosyal ve kültürel yapı içerisindeki karakter oluşum sürecidir. Sosyal ve kültürel yapının birey üzerindeki etkisini, yapılan çalışmalar ve örnekler ile en güzel şekilde gösteren Ann Oakley, kız ve erkek çocuklarının davranış biçiminin ailede ve okulda verildiğini ifade etmektedir (Oakley, 1980).

Özellikle ailede kız çocuklarına pembe renkte kıyafet giydirilip bebek verilirken, erkek çocuklarına ise mavi renk giydirilip oyuncak olarak araba verilmektedir. Bu araştırmalar cinsiyet farklılıklarının temel sebebi olarak sosyal ve kültürel olarak bireye aktarılan özelliklerdir. Bu tarz ayrıştırmaların oluşturulduğu toplumda yaşayan birey, kadın ve erkek kavramlarına uygun görülen kültürel kodları içselleştirerek toplumsal cinsiyet kalıplarına ortam hazırlamaktadır. Dolayısıyla toplumun oluşturduğu roller çerçevesinde bireyin, ne gibi özelliklere sahip olması gerektiği ve oluşturulan rollere uygun davranılması beklenmektedir. Toplumsal cinsiyet gereği kadının, anne, eş ve ev kadını rollerine uygun davranılması beklenirken, erkek

rolünde ki birey ise baba, eş, ve çalışan rollerine uygun davranılması beklenmektedir. Kadınlık ve erkeklik olarak ayrıştırılan bu tutumlar, toplumsal değerler, roller ve alışkanlıklar değiştikçe roller tekrardan oluşturulur. Yani kadın ve erkek cinsiyeti için ifade edilen biyolojik ayrım toplumsal ve kültürel yapı içerisinde kültürün değişmesiyle tekrardan yapılandırılır. Böylece toplumsal cinsiyet kavramının önemini açığa çıkarmak için sosyokültürel ve biyolojik yapı temelinde ele alınması gerekmektedir. Kadın ve erkek arasında ki farklar bireyin rolü üzerinden biyolojik faktörler ve sosyal faktörler olarak değerlendirilecektir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Oluşumunda Biyolojik Ve Sosyokültürel Faktörler

Tarih boyunca kadın ve erkek arasında ki ayrıma vurgu yapan farklı görüşler vardır. İnsan davranışlarında önemli olan ve davranış şekillerinin belirlenmesinde etkili olan en eski yaklaşımlardan biri olan biyolojik yaklaşım, kadın ve erkeğin üreme yapısı, beyin yapısı ve hormon gibi anatomik özellikler ile ayrılmasını ifade etmektedir. Cinsiyet farklılığını biyolojik yaklaşım ile savunan önemli kuramcıların görüşüne göre, beyin ve sinir sistemi arasında ki ilişki insan davranışları üzerinde etkilidir (Ünlü, 2001:Akt,Keskin,Ulusan,2016). Bireylerin beyin ve sinir sistemi arasındaki döngü sonucu davranış kalıplarının oluşumunda etkili olduğu savunulan bu görüş, özellikle biyolojik yaklaşımda beyin yapısının etkili olduğunu iddia etmektedir. Fakat psikoloji ve nörobilimin de alanına giren kadın ve erkek arasında ki biyolojik cinsiyet farklılığını inceleyen araştırmacıların kadın ve erkek beyin yapısının çok az noktalarda farklılık gösterdiğini ifade etmektedir. Nörobilimciler beyin yapısında ki farklılıkları araştırmaktan ziyade benzerliklerinin araştırma alanına girilmesini daha uygun olduğunu, işlevsel olarak kadın ve erkek beyni arasında pek bir fark olmadığını iddia etmektedir (Fine, 2010;Tanrıyar,2011). Diğer taraftan ise bazı biyolojik kuram savunucuları biyolojik cinsiyet yaklaşımının ele alındığı noktada kadın ve erkek beyin yapısının tamamen farklı olduğunu savunmaktadır. Beynin sağ ve sol olmak üzere farklı görevleri üstlenen ve Serebral hemisfer olarak adlandırılan hemisferler kadın ve erkeklerde farklı işlevlerde kullanıldığını ifade etmektedir. Bu görüşe göre kadın ve erkeklerde kullanılan hemisferlerin erkeklerde daha güçlü işlevlere sahip olduğu kadınlarda ise tam tersine daha düşük olduğu ileri sürülür (Dökmen, 2009). Özellikle günümüzde bile devam eden kadınlarda sözel yeteneğin, erkeklerde ise sayısal yeteneğin daha yüksek olduğu görüşü sağ ve sol

hemisferlerden kaynaklandığını ifade edebiliriz. Biyolojik yaklaşım olarak ele alınan önemli noktalardan bir diğeri ise hormonlardır. Genetik mekanizma hormonsal aktivite ve davranış arasında oluşan bağlantı, kadın ve erkek kalıpları üzerinde farklılık göstermektedir. Bu görüşü hayvanlar ve insanlar üzerinden yapılan klinik gözlemler ile açıklayan biyologlar, erkeklik hormonu olan androjen düzeyi arttırılınca dişilerde dövüşkenlik, hadım edilince de erkeklerde dişi çiftleşme pozisyonuna uygun yapısal değişiklik ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Fakat hormonsal değişikliklerin her zaman aynı sonucu vermediği, aynı türde, türler arasında veya ekolojik durumlarda da farklılık gösterilebileceği tespit edilmiştir. Klinik bulgular ile yapılan açıklamalarda bebeğin erkek olmasını sağlayan androjen hormonu yüksek olan kız çocukları, araştırma içerisinde olan grup karşılaştırmalarında diğerlerine nazaran ev işleriyle ilgilenmedikleri, bebeklere ilgi göstermedikleri ve erkekler ile oynamayı tercih ettikleri tespit edilmiştir. Ancak cinsiyet ve hormon ilişkisini araştıran bu klinik çalışma ile belirtilen görüşlerin aile ve çevre beklentisi ile oluşabileceği savı da ortaya atılmıştır (Dökmen, 2015).

Toplumsal cinsiyet farklılıklarının biyolojik kökenli olup olmadığını özellikle araştıran Walsh, fiziksel gelişim içerisinde değerlendirilen yürümek, koşmak, gülmek, oturmak gibi bazı özelliklerin kız ve erkek çocuklarında farklılık yaratabileceğini söylemiştir. Bu nedenle ilk dönemlerde biyolojik farklılıkların önemli olduğunu daha sonrasında ise çevresel faktörler ve biyolojik faktörlerin davranış şekillerini oluşturduğu belirtilmiştir. Carli ise bu görüşe tamamen karşı çıkmıştır. Fiziksel görünüşün anne, baba ve çevrenin muamele şeklinden ötürü geliştiği örneğin bir çocuğa giydirilen kıyafet, kişilik özellikleri üzerinde etkili olabileceğini ileri sürmüştür (Dökmen,2009). Toplumsal cinsiyet ilişkisinin ortaya çıkışında anne karnındaki cinsiyetsiz bir bebeğe, cinsiyetten bağımsız bir çevre oluşturulamadığı, hatta cinsiyetsiz bir çevre sağlamayı istenmediğinin birçok örneği vardır. Emily Kane, yaptığı bir araştırmada henüz bebeği doğmamış anne ve babalara, erkek evlat ve kız evlat ile ilgili tercihleri sorulmuştur. Baba adaylarının soruya karşılık olarak verdikleri cevap, erkek çocuk istedikleri yönünde olmuştur. Çoğunluk olarak gösterilen sebep ise, erkek çocuklara öğretilen spor aktiviteleri ve erkek çocuklar ile her şey yapılabileceği yönünde olmuştur. Araştırmada annelerin ise her iki evladın farklı işlevlerde iyi olduğu dile getirilmektedir. Kız çocuklarının özellikle duygusal konularda istenildiğini, yani özel günleri hatırlama noktasında

erkek çocuklara nazaran daha aktif oldukları savunulmaktadır. Babalara kızların eşlik edemeyeceği her konuda ise erkek çocukların eşlik edebileceği düşüncesiyle anneler tarafından erkek çocuk istenmektedir. Bunun dışında sosyolog Barbara Rothman yaptığı başka bir araştırmada da görüldüğü üzere hamilelik sürecinde aileler tarafından cinsiyet tarifi yapılmaktadır. Rothman, bir grup anneden fetüs hareketlerinin tarifini anlatmalarını istemiştir. Bebeğin cinsiyetini bilmeyen annelerin herhangi bir cinsiyet tarifi belirtemediği gözlemlenmiştir. Fakat diğer taraftan bebek cinsiyetini bilen annelerin erkek bebekler için güçlü, kuvvetli, hareketli ifadeleri kullanılırken kız bebeğe hamile olan annelerin ise daha sakin ve bebeğin etkin olmadığı yönünde tarif edilmiştir (Fine, 2010;Tanrıyar,2011).

Freud'un görüşlerine dayanan biyolojik kökenli bir modele bağlı olan ve Psikanalitik kuram kapsamında incelenen psikoseksüel gelişim modeli, cinsiyeti her dönem erojen bölgeye dayandırmaktadır. Her dönemde farklı bir erojen bölgenin önemli olduğunu ifade eden Freud, Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme (1997) adlı kitabında, kız ve erkek çocuklarının anatomik farklılık bilincinde olmadığını psikoseksüel gelişimi beş dönemde tamamladıklarını ifade etmektedir. Bunlar, oral (0-18 ay arası) bebeğin haz noktası ağız bölgesi, anal (1,5-3,5 yaş arası) anüs bölgesi, fallik (3- 5 yaş arası)cinsel organa yönelme, latent (5-13 arası) cinsel dürtülerin artması ve son olarak genital (12-13 yaştan sonra) yetişkin cinsel odaklı olarak tanımlanır. Bu dönemlerin herhangi birinde bireyin cinsel ilgisinin belli bir bölgesine geçtiğini ifade eder (Freud,Budak,1997). Toplumsal cinsiyete ilişkin olarak bireylerin cinsiyet ayrımının farklılığını üç dönem üzerinden ele alan Freud, oral ve anal dönemleri içeren ilk dönemde kız ve erkek çocukları için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet süreci aynıdır. Bu dönemde erkek anatomisi aynıdır kız anatomisi ise iki cinsiyetlidir. Bu dönemde birey karşı cins olarak anneyi görmektedir ve cinsiyet ayrımının farkında değildir (Dökmen,2009). Fallik dönem diye nitelendirilen ve cinsiyete özgü farklılıkların ayrıştırıldığı ikinci dönemde ise merkezde erkek anatomisi ön plandadır. Freud'a göre, kendilerinin sahip oldukları penise kızların sahip olmadıklarını ve güçlü baba modeli ile anneden uzaklaşıp babaya yönelmektedir. Üçüncü dönemi kapsayan öpidal dönemde kız çocuk kendinde ki eksikliği fark ederek kadınsı tavır içerisinde babaya yönelerek çocuk doğurma arzusuna girer. Kız çocukları penis eksikliği gerçeğiyle yüzleştiklerinde annelerini eksik, yetersiz ve erkek üstünlüğünü kabul etmektedirler (Anonim,t.y.;Freud, 1997).

Freud'un araştırmaları sonucunda elde ettiği bulgular sonucunda erkek çocukların çocuk doğurmak, hamile kalmak gibi istekleri erkek cinsel organı temeline dayandırılmadığı için biyolojik temelli kadınsı ve erkeksi çift cinsiyet boyutu getirmiştir. Toplumun dayattığı roller dışında bireyin hissettiği cinsel tercihe yeni bir kavram getirmiştir. Her ne kadar biyolojik ve fiziksel olarak kadın ve erkek farklılığı olsa bile toplumun dayattığı kurallar çerçevesinde cinsiyet kavramı ortaya çıkmaktadır. Butler'in görüşüne göre toplumsal cinsiyet kavramı ikili cinsiyet olarak ifade edilse bile kadın ve erkek rolleri toplum dayatmasıdır. Butler cinsiyet kavramını ikili cinsiyet olarak kısıtlamanın cinsiyet kavramları için yetersiz olacağını ifade etmektedir.

> İkili bir toplumsal cinsiyet sistemini varsaymak, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında mimetik bir ilişki, bir yansılama ilişkisi olduğu, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti aynaladığı ya da cinsiyet tarafından başka şekillerde kısıtlandığı inancını korumaktır. Oysa toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kuramsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzer gezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişilde, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir. (Butler, 2016, s. 51)

Biyologlar, toplumsal cinsiyete göre tabakalaşmış bir toplumun biyolojik kökenlerine bakıldığında asıl nedenin üreme ile başladığı özellikle kadınların doğum yapabilmesi ve erkeklerin yapamamasından ileri geldiğini ifade etmektedir. Biyolojik cinsiyet dışında açıklanamayan ve toplumun üretimi ile ortaya çıkan toplumsal cinsiyet kalıpları ise belirli kategoriler ile sınıflandırılmaktadır. Kadın ve erkeklerin farklı roller sergilemesini sosyal öğrenme kuramıyla açıklayan Albert Bandura, toplumsal davranışların sonradan kazanıldığını ileri sürmektedir. Bandura'nın ortaya attığı kurama göre öğrenme sürecinin iki yolu vardır. Bunlar; Edinimsel koşullanma, model alma ve taklittir Edimsel koşullanmaya göre öğrenmenin temel yolu ödül ve ceza sistemidir. Cinsiyetine uygun davranan çocuğa ödül verilirken cinsiyetine uygun davranmayan çocuğa ise ceza verilir böylece davranışları deneyime dayandırmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında uygun görülen veya düzeltilmesi gereken davranışlar bireye bu yolla öğretilir. Model alma ve taklitte ise gözleme dayalı öğrenme yöntemi vardır. Birey cinsiyet rollerini kazanırken en yakınındakini

taklit ederek veyahut başkalarının davranışlarını gözleyerek model alır (Bandura,1977). Çevresinde gördüğü rolleri taklit ederek büyüyen çocuk, kendisine yüklenen kodlar ile hareket etmektedir. Özellikle çocuk yaştan itibaren anne-baba figürünü örnek alan çocuk, kadın ve erkek rollerinin farklı olduğunu, ebeveynlerin farklı alanlarda aktif olduklarını göz önünde bulundurarak davranış sergilemektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde anne-baba dışında akranlar, yetişkinler medya gibi farklı figürler de rol model olarak algılanmaktadır. Bu kurama göre cinsiyet rol beklentisinin yoğun olduğu toplumlarda cinsiyet rolleri arasında tutarlılık vardır. Böylece bu tutarlılığın pekiştirilmesi gelenekselleşmiş cinsiyet rolü olarak kuşaktan kuşağa aktarılır.

Erkekler ve kadınların doğuştan gelen cinsiyet rollerine ve psikolojik eğilimlere sahip olmadığını ifade eden Schmitt'e (2003) göre, Bütün toplumlarda kadın ve erkeklerden beklenen farklı sosyal roller vardır bu sebeple cinsiyet farklılıklarının oluşmasında sosyal rollerin etkili olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla kadın ve erkek davranışları toplum tarafından oluşturulmuş, toplumun beklentisi doğrultusunda her iki cinsiyetten beklenilen öğretilmiş rollerdir. Burada savunulan düşünceye göre her iki cinsiyet arasında oluşan farklar aile ve sosyal yaşantıdan ileri gelmektedir. Farklı sosyal roller içerisinde olan kadın ve erkeğin genetik özelliklerini görmezden gelmeyen sosyal rol kuramına göre erkeğin fiziksel olarak güçlü görünmesi ve kadının çocuk doğurması gibi kültürel inanış, ekonomi ve sosyal kurum talepleri açısından iş bölümü oluşturarak kadın ve erkek rolleri oluşturmuştur. Bu cinsiyet rolleri toplumun her alanında etkisini göstermektedir. Örneğin kadın yemek yapmayı, çocuk bakmayı ev işleri yapmayı öğrenerek ''ev kadını'' rolünü üstenmiştir Ekonomik işler ile ilgilenen, özgür, güçlü, çalışan erkek ise ''evi geçindiren'' rolünü üstlenmektedir (Dökmen, 2009).

Sosyal olarak oluşturulan bu roller aileden, çevreden, arkadaşlardan öğrenilerek sürekli olarak üretilip devamlılık sağlamaktadır. Cinsiyete dayalı iş bölümü ayrımı karakteristik cinsiyet özellikleri oluşturmaktadır (Eagly,2000). Çocukluk döneminde başlayan cinsiyet kalıpları yetişkinlik döneminde daha yoğun olarak görünmektedir. Özellikle toplumsal olarak kadın duygusal ve fiziksel özellikleri içeren öğretmen, hemşire gibi meslekler grubuna yakıştırılırken erkekler ise yaşam için daha önemli görülen statü sahibi, yöneten, kaynak sağlayıcı konumundadır. Bu gibi durumlara

benzeyen pek çok rol, kadın ve erkeklerin sosyal baskı sebebiyle kendilerinden beklenilen stereotipsel davranışlar geliştirirler.

Kadın ve erkeklerin sosyal davranışları ve biyolojik yapılarını beraber inceleyerek yeni bir model sunan Deaux ve Major (1987), cinsiyete dayalı rollerin kişisel seçimler, içsel faktörlerden kaynaklandığını ileri sürmektedir. "Toplumsal Cinsiyetle Bağlantılı Etkileşimsel Model '' olarak tanımlanan bu model de cinsiyetle bağlantılı davranışların pek çok faktörden etkilendiğini, esnek olduğunu fakat daha çok kişisel tercihler üzerinden etkili olduğunu vurgulamaktadır (Deaux,Major, 1987: 369). Daha net bir ifadeyle davranış şekilleri kişisel tercihler, başkalarının davranışları ve ortam koşullarına göre değişkenlik gösterebilmektedir (Dökmen,2015). Yani bireyin toplumsal cinsiyet ile ilgili davranışları, bireyin kendisini başkasına nasıl göstermek istediğiyle alakalı bir duruma bağlı olmaktadır. Örneğin bir kişi patronunun önünde atılgan, girişimci davranmaya karar verebilir, bu özellikleriyle erkeksi bir görünümü olacaktır. Bunun yanı sıra bir arkadaşının kişisel sorunuyla ilgilenirken daha nazik ve sempatik davranmayı tercih edebilir, bu da kadınsı özellik göstermiş olacaktır (Dökmen, 2009). Dolayısıyla etkileşimciler, cinsiyet rollerinin sosyalleşmeyle nasıl oluştuğunu ve buna bağlı olarak kadın ve erkek davranışlarını açıklamaktadır.

Toplumsal statü ve güç bağlamında belirli bir grubun başka bir grup üzerinden üstünlüğünü açıklayan sosyal baskınlık kuramı hiyerarşinin nasıl oluştuğu üzerinde durmaktadır. Bu kurama göre statüsü yüksek olanın baskınlığı daha yüksektir. Özellikle erkeklerin sosyal olarak kadınlardan daha üstün konumda olduğunu, erkeğin güçlü, yüksek statü sahibi olması gerektiği ve toplumsal cinsiyet rolünde gücü devam ettirmeyle bağlantılı olduğu savunulmaktadır. Erkeklere ve kadınlara atfedilen toplumsal cinsiyet özelliklere açıklama getiren kuram, cinsiyetçiliğin öncelikli noktası olarak aileyi ve kültürü göstermektedir. Aileler öğrendikleri toplumsal normlara göre çocuk yetiştirmektedir. Örneğin çoğu kültürde erkek özgür, dışa dönük yetiştirilirken kadın ise evine bağlı, uysal yetiştirilir. Kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları belli olsa bile toplumsal cinsiyet rollerinin kültürden kültüre değiştiği açıktır. Bhasin'e göre tarih boyunca farklı toplumlarda farklı şekillerde kadın ve erkekler için oluşturulmuş kalıpların sadece biyolojik temelle bağlantılı olduğu düşüncesi gerçek olsaydı, dünyadaki her kadının yemek yapması, çamaşır yıkaması ve dikiş dikmesi gerekirdi (Çalışır,2018).

Dolayısıyla kadın ve erkek rolü olarak benimsenen özelliklerin sadece biyolojik cinsiyetle bağlantılı olmadığı toplumsal cinsiyet kavramıyla da oluşturulduğu gerçeğini değiştirmez. Araştırılan ve incelenen kuramlarda da görüldüğü üzere toplumsal cinsiyet oluşumu farklı açılardan ele alınarak incelenmektedir. Tek bir yol üzerinden incelemek yetersiz kalacaktır bundan ötürü cinsiyet rollerinin oluşturduğu faktörler ve rollere ilişkin kuramlar, tartışmalar beraber değerlendirilerek ele alınmalıdır.

1.3. Geleneksel Toplumlarda Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları

İçinde bulunduğumuz toplumsal alan cinsiyet kavramını sosyo-kültürel olarak değerlendirir. Sosyo-kültürel bağlamda şekillenen biyolojik cinsiyet, bireyin; kültürel, sosyal unsurlar ile dönüştürülmesidir. Giddens(1999)'a göre tüm toplum dizgeleri, insan bedeninin duygusal ve fiziksel özelliklerine aracılık ederek günlük yaşam üzerinde etkili olurlar (Bilgin,2016). Dolayısıyla cinsiyet kavramına toplumsal roller yükleyerek toplumsal veya kültürel yaşamda kadın ve erkek kavramlarına farklı yaklaşımlar getirilmektedir. Geleneksel toplumlarda kadın ve erkek kavramları ataerkil(patriarşi) sistem içerisinde ele alınır. Binlerce yıldır devam eden ve tarihsel süreçler içerisinde varlığını sağlamlaştıran ve toplum içerisinde özellikle kadınları ezen ataerkil sistem, kültürel, kurumsal yapılar ile erkek egemenliğini ifade eder. Erkeklerin üstünlüğüne dayalı olan bu sistemin temelinde, erkek egemenliğinin devamlılığı, mülkiyet hakkı ve babadan oğula geçen soy aktarımı vardır.

Kadının kimlik oluşturma çabalarına sosyoloji ve antropoloji alanları da yer vermiştir. Lewis Henry Morgan'ın "Eski Toplum" adlı eserinde insanın tarihsel gelişimi yabani, barbar ve uygar olmak üzere üç farklı dönem incelemiştir. Yabani dönem tarih öncesi bir milyon yıllık süreci kapsarken, barbarlık dönemi yazının buluşuna kadar ki dönemi kapsar ve son olarak uygarlık dönemi ise yazının buluşundan bu yana günümüzü kapsamaktadır (Morgan,Oskay:1986).

E. Reed,ilkel toplumlarda kadının yerini ve önemi anlatan bir diğer önemli yazarlardan olmakla birlikte "Kadının Evrimi " adlı eserinde anaerkil yapıyla ilgili şunları aktarmaktadır:

> Yabanıl toplum konusunda araştırma yapan ilk bilim adamları, bizimkinden tümüyle farklı bir toplumsal yapıyla karşılaşmış ve buna kendileri de çok şaşırmışlardı. Bu araştırmacılar, ana soylu akrabalığa dayanan ve en önemli rolün kadın tarafından oynandığı bir klan dizgesini saptadılar. Bu bulgu, baba ailesi ve erkek üstünlüğü ile belirlenen çağdaş toplum uygulamasına büyük ölçü de ters düşmekteydi. Bu araştırmacılar başka şaşırtıcı uygulamalarda yaptılar. Yabanıl toplumlarda toplumsal ve cinsel ilişkilerin, ortaklaşa üretim ve ortak mülkiyet uygulaması sonucu eşitlikçi bir nitelik gösterdiğini gördüler. Bu özelliklerde özel mülkiyet ve sınıf ayrımına dayanan çağdaş toplum anlayışına ters düşmekteydi. Demek ki kadınlara onurlu bir yer veren anasoylu klan dizgesi, her iki cins insanında eşitlik içinde yaşadığı, baskı ya da cins ayrıcalığı görmediği bir ortaklaşmacı (kollektivist) düzendi. (Reed, 1982,s.14)

Reed'in ifade ettiği üzere eski toplumlarda henüz özel mülkiyet kavramı gelişmediği için toplumsal yaşam ihtiyaçlarını karşılamada hiyerarşik bir düzen yoktur. Bunun yanı sıra kadınlar üretim alanlarında aktif olduğu için toplumsal cinsiyet ayrımı görülmemiş, biyolojik cinsiyet yapısıyla kadınlar ön planda olmuştur. Hatta toplum yapısı içerisinde kadının doğurganlık özelliğiyle neslin devamını sağlayan, üretkenliğiyle toplum yapısını düzenleyen bir simge haline gelmiştir. Biyolojik cinsiyet yapıları sebebiyle kadın ve erkek arasında bazı iş bölümleri olsa dahi üretim işleri ortaklaşa yapılmaktadır. İş bölümünde toprakla uğraşması sonucu tarımda uzmanlaşan kadın önce toplayıcılıkla uğraşmıştır daha sonrasında ise tarımda aktif olmuştur. Erkekler ise avcılık ile ön plana çıkmaktadır (Erdem,Sayılgan,2012).

Antropologlar soyun devamlılığında kadın rolünün etkili olmasından kaynaklı kadınların çok gözde olduklarını ve o dönem kadın cinsel organlarını belirgin şekilde gösteren taş yâda fildişinden önemli heykeller yapıldığını ifade etmektedir. İleriki dönemlerde yeni keşiflerin yapılması ile cinsiyetler arası güç dengeleri değişmiştir. Öküz,saban,rüzgar değirmeni, bakır gibi önemli keşifler yapılmıştır. Tarımsal üretimde aktif olan kadın sabanlar ile tarımsal üretimi erkeğe devretmiştir. Bu önemli keşifler ile gelir kaynakları artarken nüfus yoğunluğunda artış yaşanmış, böylece yerleşik hayat düzeninde aktif olunmuştur. Toplum içerisinde kadının değişen konumunu araştıran etnolog Germaine Tillion'a göre besin kaynaklarının artışı ve nüfusun çoğalması sebebiyle yerleşik hayatta olan ailelerin yaşam alanlarını

genişletme gibi istekleri olmuştur. Yaşam alanlarını korumak isteyen klanlar, klan içi anlaşmalar yapmış böylece doğurganlık ile ön planda olan kadın ‘’hizmetçi’’ rolüne indirgenmiştir (Michel,Tekeli:1993).

Toplumsal rollerin üzerinde etkili olan yerleşik düzende erkekler fiziksel gücün ön planda olduğu işler de aktif iken, kadınlar ise gücün önemli olmadığı işlerde, özellikle ev işlerinde ön planda olmuşlardır. Anaerkil toplumda önemli olan kadının değeri, değişen şartlar ile birlikte yerini ataerkil toplum yapısını oluşturan erkek egemenliğine bırakmıştır. Yerleşik düzen ile oluşan bu yeni yapı, mülkiyet kazanımıyla beraber kadın rollerini ikinci planda bırakarak savaşan erkeğe devretmiştir. Özel mülkiyet oluşumu ile devamlı artan zenginleşme isteği yeni bir sorun çıkarmıştır (Marx, 1979,s.16-26:Akt.Özen,2017).

Kamusal ve özel alan ayrımı toplumsal cinsiyeti şekillendirerek kapitalist bir iş bölümü ortaya çıkartmıştır. Ataerkil mirası kullanarak oluşturulan bu kapitalist düzende kadına verilen roller annelik, eş ve ev işleri olarak belirlenip, kadın özel alana tutsak edilmiştir. Kapitalist sistemde erkeğin işini kolaylaştıracak olan kadın, bu sisteme tamamlayıcı rolünde var olmuştur. Bu sebeple kapitalist sistem için cinsiyet rolleri oldukça kullanışlıdır (Donavan, 1997:161). Biriken zenginliğin korunması için ortaya çıkan kurum ve ideolojik araçlar ile beraber soyun devamlılığı erkek tarafından kontrol altına alınmıştır. Erkek tarafından oluşturulan yeni düzenlemeler özellikle evlilik üzerinden yapılmıştır. Buna göre miras babadan oğula geçecektir, anaerkil sistemde, ana soyunun belli baba soyunun ise önemsiz olduğu durum mirastan ötürü tersine dönmüştür. Bu sebeple baba soyunun kesin olarak bilinmesi ve kadının tek eşliliği zorunlu olarak erkekler tarafından getirilmiştir. Aynı zamanda ataerkil sistem tarafından kadın için oluşturulan tek evlilik yasağı erkekler için geçerli değildir. Erkek ekonomik durumu el verdiği kadar evlenebilir ve metresi olabilir önemli olan soyun devamlılığını yani mirası koruyacak olan erkek çocuğun var olmasıdır (Bebel,1935;Serter,1977). Mezopotamya’dan bu yana farklı toplumsal yapılar oluşturularak ataerkil yapı varlığını devam ettirmiştir. Toplumda kadınların ezilmesi sonucu kültürel ve kurumsal düzenlemeler erkek iktidarını ifade etmektedir. Ataerkil sistem kadını birçok noktada denetler bunlardan bazıları; cinsellik, doğurganlık, emek olmakla birlikte bu sistem geçişini erkekler arasında sabitler (Berktay,1996).

İlk toplumlarda doğurganlık ve toprak ustalığı ile yüceltilen anaerkil sisteme dinsel kavramlar eklenmiştir. Ataerkil sistem kesin olarak şeklini ve etkinliğini din devrimleri ile ortaya koymuştur. Erkeği kutsallaştırarak kadını ikinci plana atan tek tanrılı dinler özellikle bu açıdan ön plana çıkmaktadır. Tek tanrılı dinlerin kutsal kitapları incelendiğinde kadın bedeninin cinsel obje olarak görüldüğü, bedenin günahkâr olarak var olduğu ve en önemlisi ise kadın bedeninin denetim altında olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Monoteizm ile birlikte kadının statüsü düşürülerek, erkeğin kutsal olduğu kabul edilmiştir. Kadın bedenini obje olarak gösteren dinlerin başında İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudilik gelmektedir. Tek tanrılı dinlerin kadın ve erkeğe getirdiği bakış açısı erkeğin konumunu güçlendirmiş fakat kadını ikinci bir cins gibi göstererek kültürel bir inanç uzantısı olarak göstermiştir. Kurumsallaşan ataerkil aile yapısının getirdiği yasalar kadınların cinselliğini öncelikle babanın, sonra da kocanın himayesi altında olduğunu belirtmiştir. Özellikle kadının bekâreti, pazarlık yapılabilen ekonomik bir değere dönüştürülmüştür (Berktay, 1996).

Ataerkil toplumun kadın bedenini koruma ölçütleri namuslu kadın bedeni olarak gösterilmiştir. Geleneksel toplumlarda, toplumsal değerler, adetler, farklı dinlerin savunduğu görüşler çerçevesinde kadın bedeni, eşinin cinsel partneri ve soyunun devamını sağlayan kadın konumuna indirgenmiştir. Bu toplumsal değerler temelinde ataerkil sistem, toplumu kuşatarak farklı boyutlar yüklemiştir. Toplumsal denetimle kadın bedeninin denetlenmesi meşrulaştırılarak yasal boyutlarda kadınların tutum ve davranış biçimleri kısıtlanmıştır. Kadın bedenine yapılan müdahaleler ‘’namus’’ adı altında öldürülmelerine kadar uzayan bir denetim mekanizması oluşturmuştur. Dolayısıyla dünya üzerinde ki toplumların birçoğu; kadın bedenini, cinselliğini, kadınların kendilerine ait olmadığını şeklinde hareket etmektedir. Bu toplumlarda kadın bedeni, aileye, aşirete, içinde bulunduğu topluma, erkek egemen bir tutum içerisinde ki erkek denetimine bırakmıştır. Böylelikle ataerkil sistem üzerinden gelenekler toplumsal normları somutlaştırmıştır (Karakaya,Cihan;2017). Toplum içerisinde etkin bir şekilde var olan kadınların, niteliksel açıdan erkeklere nazaran daha edilgen bir konumda gösterilmiştir. Greek, kadınların yaşamları boyunca edilgen konumda gösterilmesini, kadınların kölelerle eş tutulmasını ve hukuksal konumlarının olmayışını, zoon-politikon tanımı içerisine girmedikleri gerçeğini

Hesiodos'un, "Her erkeğin kadınları ve çocukları üstünde yasa koyma yetkisi vardır'' sözleri ile örneklendirir (Arat, 2010: 30).

Ünlü düşünür Aristotoles'in ifadelerine göre üreme biçimini erkek verir, kadınsa yalnız maddeyi sağlar Üreten ve harekete geçiren ilke, "bir başkasında dölleyen varlık" olan erkektir ifadeleriyle kadının değerini değersizleştirir (Badınter,1986; 101). Bedenin siyasal, dinsel, sosyal metaforlar üzerinden biçimlendirilerek kadın ve erkeğin sınırları çizilmiş böylece cinsiyet normları herkes için geçerli bir duruma getirilip eril güce bırakılmıştır. Beauvoir, Kadın değerinin sonsuz olduğu söylenerek kadınların kandırıldığını ifade etmiştir. Ona göre kadının eğitimli olması veyahut yetenekli olması kadının üzerindeki baskıyı değiştirmeyecektir. Kadının yerini, erkeğin değerini göstererek eş ve çocuk sorumluluğunda olduğunu bu sebeple kendisine sunulan yasalara göre uyması yönündedir. Buda kadının edilgen olduğunu ve özgürlüğün sınırlarını göstermektedir (Arendt,2012). Soyun devam ettiricisi olarak gösterilen erkekler, soyun devamlılığı için erkek çocuklara sahip olmakla mümkün olduğunu gösterir bu da ataerkil toplumda yayılan gerçekliğin yaratılmasına neden olur (Ökten, 2009). Horrocks'a göre ataerkil yapı erkeğe de sorumluklar yükler. Toplumsal normlar ile oluşturulmuş erkeklik yeni bir kimlik gerektirir. Benlik dışında toplumsal beklentilerin dayattığı kalıplar ile duyarlılık, zayıflık, yaratıcılık gibi kadınlara atfedilen kodlar dışında erkeklik rolüne yüklenen kodlar ile varlığını sürdürmesi gerekmektedir. Kadın ise geleneklerden, törelerden, dinlerden kaynaklanan ekonomik, kültürel, politik inançlar ile desteklenen kodlar çerçevesinde davranılması beklenilir (Oral, 1996).

Geleneksel kadınlık rolü beklentilerinin temeline baktığımızda geçmişten gelen kültürel kodların olduğunu ifade edebiliriz. Bu kodlar kadın bedenini metalaştırmakta, kadını erkek egemenliği altında pasifleştirmektedir. Kadının kontrol edilmesi ve bedeninin cinsellikle özdeşleştirilmesi cinsiyetler arası eşitsizliğini ortaya çıkarmakla beraber ataerkil toplumlarda erkek egemenliğini güçlendirmektedir. Gelenekselliğe dayalı bu mekanizmalar biyolojik farklılıkları reddedip sosyo–kültürel açıdan kalıplaştırılarak oluşturulan toplumsal cinsiyetçilik dayatmasından başka bir şey değildir. Geleneksel toplumda kültürel, geleneksel, ekonomik ve dini olgular yaratılarak kadının bedeni, konumu, cinselliği üzerinden yeni söylemler inşa edilir. Bu söylemlere örnek olarak şu örneği verebiliriz, ''Kadın; fitne çıkarma potansiyelini içinde barındıran (Fidan, 2015,s.104), yeryüzüne ilk

günahı getiren, şeytana uyan, erkeği baştan çıkaran ve kötülüğe sevk eden olması sebebiyle insanoğlunun dünyada çektiği tüm sıkıntı ve acıların yegâne kaynağı olan kişidir (Bilgin,2016,s.224)''. Bu gibi söylemler kültürel etkileşimler tarafından üretilerek devam etmektedir. Erkeklerin denetim gücünü sinir ve zihinsel kaslara bağlayan erkek hegemonyasında kadın genel olarak beden ile ön plana çıkarılmaktadır. Kadın bedeni toplumsal alanda ikincil, baştan çıkarıcı, erkeğe sunulan, bedenini nasıl kullanması gerektiğini aşılayan ataerkil sistemde geleneksel veya toplumsal pratikler ile meşrulaştırılır. Bourdieu'ya göre, toplumsal cinsiyet kavramı cinsellik ile oluşturulmuş bir habitustur (Bourdieu, 2001,s3). Foucault'a göre XVIII. yüzyılın sonuna kadar cinsellik Klise hukuku, Hristiyan öğretisi ve medeni kanun tarafından denetlenmiştir. Caiz durumunu kendine göre belirleyen bu kurumlar, evlilik ve cinselliğin meşru kurumu olarak tanımlanmıştır (Karakaya &Cihan;2017). Böylece toplumsal cinsiyet beden, cinsiyet ve kimlik olarak inşa edilmekle beraber özellikle beden ile özdeşleştirilmiş kadın bu sistemin temel öznesi kılınmıştır (Berktay, 2014). Görüldüğü üzere tarih boyunca kadın ikinci bir plana atılmış erkeğin kadından daha üstün olduğu inancı pekiştirilmiş ve kadına yönelik pekiştirilen geleneksel (doğurganlık, itaatkâr olma, bedeni sergileme, cezbedici olma, himaye altında olma) kodlar ile doğal bir süreç olarak gösterilmiştir. Her ne kadar eski çağlarda anaerkil bir yapı mevcut olsa da mevcut koşulların değişmesiyle beraber dinsel kültürün oluşumu ataerkil zihniyeti kökleştirmiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı ilkel toplumlardan başlayarak kadın ve erkek kavramına ilişkin keskin mitler üretmiştir.

1.4. Modern Toplumlarda Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları

Geleneksel dönemde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları bir bütün olarak ele alınmaktaydı bu sebeple cinsiyet kavramlarına ilişkin farklı kavramlar üretilemiyordu. Tarihsel olarak modernleşme süreci içerisinde toplum yapısında meydana gelen siyasi, ekonomi, hukuk gibi değişim ile beraber bireycilik rolleri oluşmuştur. Modernleşmenin temel argümanlarından biri olan bireycilik, eşitlik kavramı ile ön plana çıkmaktadır. Bu ilkede ataerkil düşünce yapısının erkeklere verdiği ayrıcalığı reddetmektedir. Ataerkil yapının oluşturduğu erkek üstünlüğü burada eşitlik ilkesine dönmüş, erkeklerin bütün hak ve özgürlüklerin kadınlar içinde geçerli olması gerektiği savunulmaktadır.

Bireycilik öğretisinin temel savunularından biri kişinin doğuştan kadın ve erkek olarak ne olduğu değil, sonradan neyi başardığı kişinin kendi kaderini kendi ellerine aldığı görüşlerine dayanmaktadır (Loo, vd,1954; Canatan,2003). Geleneksel toplum tarafından kadın ve erkeğe uygun görülen rol kalıpları modern toplumlarda ekonomik iş bölümleri oluşturmuştur. Özellikle sanayi devrimi ile beraber şehirlere göç eden kadınlar, şehir ve iş hayatına uyum gösterdikçe bireyselleşme ve özgürleşme yolunda adımlar atmıştır. Modern toplumu cinsiyetsiz yani unisex yaklaşım olarak ifade eden Illich'e göre bu durumun temel sebebi modern ekonomik yapının zorunlu cinsiyet rolleri olmadan, kadın ve erkek rollerini birbirinden ayırmadan, cinsiyetsiz ekonomik bir temele dayanması olarak ifade etmektedir (Illich, 1996,13'ten akt. Şişman,2013).

Illich'in ifadelerinin yanı sıra Çabuklunun ifadelerine göre ise geleneksel toplumlarda oluşturulan ataerkil düşünce yapısının modern toplumlar da aynı şekilde devam etmektedir. Kadın bedenini nesne olarak kullanmak isteyen ataerkil düşünce, erkek olmayı akıl bağlamında kurduğundan erkeğin kendiliğinden kusursuz, nötr bir beden olarak kurgulamaktadır. Fakat bunun tersine kadın bedeni toplumsal cinsiyetin ayrımcı özellikleri ile kusurlu olarak ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple kusurluluk ideolojisiyle oluşturulan kültürel kodlar modern çağda oluşturulan özgür kadın profilini, bedenini sınırsız kullanan, erkeği baştan çıkaran, kışkırtıcı, seksi gibi kavramlarla toplumsal zihinde kusurluluk ile nitelendirilir. Bedenin ve onun zevkleri olarak ifade edilen cinselliği toplum tarafından oluşturulmuş inançlar, davranışlar ve kimlikler olarak ifade eden Foucault, bedenin tamamen bireyin değerlendirmesine ve toplumsal bir yapılandırma içerisinde olduğunu savunmaktadır (Çabuklu,2006:55). Modern toplumlarda kendi hak ve özgürlüklerini öğrenen bireyler, kendisinin farkında olduğunu ve artık her şeyi denetleyebileceğine olan inancı pekiştirmişlerdir. Cinsiyet rollerinin sürekli dönüşmesi kadınların geleneksel yaşam koşullarında elde edemeyeceği imkânlar ile olmuştur. Modern dönem ile birlikte dönüşüm içerisine girme imkânı bulan kadınlar, zaman ve mekân kurgusunun kendilerine sağladığı imkânlar ile özelliklerini biçimlendirmişlerdir. Belirli bir zaman ve mekânda varlığını sürdüren toplumlar birbirinden ayrıt edilmek için zaman ve mekânı algılayış tarzlarındaki farklılıklardır. Modern dönemde geniş alana yayılan mekân ve zaman kadınların kendi kimliklerini gerçekleştirme imkânı vermiştir (Çabuklu,2006). Zamansal ve mekânsal genişlemeyle birlikte bireyler farklı bilgi kaynaklarını elde

etme imkânına sahip olmuştur. Özel mülkiyet kavramı ve kalıplaşmış inanç sistemi altında bulunan kadınlar, modern dönem ile birlikte bireysel inşa ile özgürleşme olanağı bulmuştur.

Modern dönemde kadın fiziksel kişilik üzerinden ön plana çıkmaktadır. Modern beden imajında ön plana çıkan çekici, arzulanabilir, zarif, ince, kusursuz, pürüzsüz güzellik kalıpları oluşturulmuştur. Kadın bedenine ilişkin sosyal anlamlandırmalar yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu anlamlandırmanın sebebi ise tüketime ilişkin oluşturulmuş metaforlardır. Tüketimi temel alan toplumlarda, tüketim değerleri bedene yüklenilen haz, seçkinlik, arzu ile kültürün tüketim nesnesi haline gelmektedir (Aylin,2015:Akt.Bilgin,2016). Cinsel hazlar ve arzular bedensel kaynaklı olduğu kadar sosyal olarak kurulan bir kültür haline gelmektedir. Foucault ve Bauman'a göre de cinsellik toplumsal olarak inşa edilmektedir (Castells, 2013:332; Bauman,2005). Toplumlarda cinselliğin sürekli araştırılması ve tartışılması gerektiğini ifade eden Giddens'a göre cinsellik modern uygarlıkta yer altına sürülmez (Giddens,2010:23). Kadın cinselliğinin erkek denetimi olmadan, temel üremenin ihtiyaçlarından kurtulması olarak ortaya çıkan plastik cinsellik, Giddens'a göre bir kişilik özelliği olarak işlenilebilir ayrıca içsel olarak benlikle bağlantılı olmakla beraber, ilkesel olarak fallusun hükmünden ve kendinden emin olan erkeklerin cinsel tecrübe baskısından kurtarır. Erkek cinselliğinin kontrolü yıkılmaya başladıkça kadınlara yönelik erkek şiddetinin artmasına da neden olmaktadır (Giddens,1994,s.8-9). Cinsiyet tanımına giren akıl ve beden kavramları, modern toplum da bedeni kontrol etmek, cinselliği ve duyguları kontrol altına almak demektir. Modern toplumlar, kadın bedeni ve cinselliği üzerinden kontrol mekanizmaları oluşturarak üretmektedir. Modern hayatın sürekli bir devinim içerisinde olması, erkeklik ve kadınlığın ne olduğuna dair toplumsal roller oluşturur. Lloyd'un (1996) ifade ettiği gibi "sahip olduğumuz erkeklik ve kadınlık idealleri ve kavramları hâkimiyete dayanan üstünlük ve aşağılık, "norm" ve "farklılık", "olumlu" ve "olumsuz" ve "özsel olan" ve "tamamlayıcı olan" yapılar içinde oluşturulmuşlardır" (s132). Bu yapıların toplumsal etkinliklerin bir sonucu olması ve dönüştürülebilen yapılar olduğunu gösterir. Dolayısıyla verili yapılar değildir.

1.5.Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımları ve Kalıp Yargılar

Kadına ve erkeğe uygun bulunan davranış biçimleri ve kişilik özellikleri toplumsal cinsiyet rolü olarak adlandırılmaktadır. Cinsiyet rolleri, biyolojik yapılar dışında toplumun istekleri doğrultusunda şekillenen rollerdir.1934 yılında George Herbert Mead tarafından yazılan Mind, Self and Society (Zihin, Benlik ve Toplum) adlı kitapta ilk kez rol kavramına değinilmiştir. Mead, rol kavramını toplumda var olan bir bireyin sahip olması gereken kriterler olarak tanımlamıştır (Tan, 1979,58:Akt. Çiftçi,2020). Cinsiyet rollerini tanımlamak için yapılan araştırmada dört temel unsurdan bahsedilmiştir. Bu unsurlar; Bireyin kişiliğini anlatan özellikler(başkası için endişe, kendini ifade etme), fiziksel özellikler(boy, saç, kilo),rol davranışları(çocuk bakımı, evin reisi) ve meslek seçimi(ev kadını, otobüs-kamyon şoförü)şeklinde özetlenmektedir (Deaux ve Major, 1984). Toplumsal cinsiyet rolü toplumun tanımladığı ve bireylerin yerine getirilmesi istenilen bir tür beklentidir.

Kız ya da erkek olarak ayrıştırılan çocukların cinsiyet rollerini öğrenme sürecinde çeşitli kişilik özellikleri öğretilerek topluma uygun davranış kalıpları oluşturulur. Çocuklar daha ilk çağlarda oynadıkları oyunlar, giyindikleri kıyafetler, izledikleri filmler ile cinsiyet rollerine bürünürler. Örneğin, kız çocuğu pembe giydirilirken erkek çocuğu mavi giydirilir. Kız çocuğuna oyuncak olarak bebek alınırken erkek çocuğa araba, silah alınır. Erkek çocuklarına ‘’erkekler ağlamaz’’ gibi ifadelerle yön verilirken, kız çocuklarına ‘’kız dediğin sessiz olmalı’’ gibi ifadeler kullanılarak toplumsal roller ve kalıplar oluşturulur. Ayırıcı olan bu özelliklerin ortaya çıkışı cinsiyet kavramına yeni özellikler yükler böylece her kültürde çocuk yaşlardan itibaren öğretilen kalıplaşmış roller, kadın ve erkeği belirli sınıflara bölerek beklentilere uygun roller oluşturur.

Kadın ve erkekten beklenen uygun davranışlar ve özellikler, kültürel beklentileri oluşturmaktadır. Bu sebeple toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyetin merkezinde bireyin kadın veya erkek oluşu yer almaktadır. Genellikle erkek için uygun görülen davranışlar erkeksi(maskülen, eril) kadınlar için kadınsı(feminen, dişil) anlamında kullanılmaktadır. Sosyal hayatta erkekler cinsiyetlerini maskülen davranışlar olarak yansıtırken, kadınlar da feminen davranışlar gösterir. Bu davranışların benimsenip sosyal hayatta uygulanması cinsiyet tiplemesi olarak bilinir. Cinsiyet tiplemesi, toplumun cinsiyete göre uygun gördüğü özellikleri kabul

etmesi ve uygulaması olarak ifade edilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda toplumun oluşturduğu kalıp yargılar oldukça etkilidir. Cinsiyetlerin tiplemesi kadın ve erkeklere uygun görülen davranışların kategorize edilmesi kadın ve erkeği tek tip durumuna getirir. Böylece kadınlığa ve erkekliğe yönelik oluşturulan roller, kadın ve erkeği bireysel olmaktan çıkarır geneli kapsayan tiplemeler ile ele alır (Asan, 2006).

Ev işlerinin, dışarıda ki işler gibi ‘’iş’’ olduğunun kabul edilmesinin çok zaman aldığını ve kadın emeğinin göz ardı edilmesine tepki gösteren (McDowell,2003) kadınlarla ve kadınsı taraflarla ilişkili özelliklerin ve niteliklerin ya doğal olduğu ve hiçbir açıklamaya ihtiyaç duymadığını ya da ciddi akademik analiz için önemsiz ve uygun olmadığı varsayılmaktadır” ifadesini kullanmaktadır (s.12).

Tablo 1: McDowell’ın Eril - Dişil Özellikler Karşılaştırması

Eril (The Masculine)Özellikler	Dişil (TheFeminine) Özellikler
Kamusal (Public)	Özel (Private)
Dışarı (Outside)	İçeri (İnside)
İş Yeri (Work)	Ev (Home)
Çalışma (Work)	Boş Zaman/ Zevk (Leisure/Pleasure)
Üretim (Production)	Tüketim (Consumption)
Bağımsızlık (Independence)	Bağımlılık (Dependence)
Güç (Power)	Güçeksikliği (Lack of Power)

Kaynak: McDowell, 2003, s. 12

Kadınlar ve erkekler arasında oluşturulan toplumsal roller, kalıplar, imgeler ‘’kadın olma’’ sorununu ortaya çıkarmıştır. Mitlerden, dinlerden, ekonomik ve politik inançlar ile oluşturulan bu roller, çoğu zamanın erkek üstünlüğünü getirmiştir. Kadın sosyal hayatın hemen hemen her alanında ayrıştırılmıştır. Belirgin farklılıklar ile ayrıştırılan kadın ve erkek, kültürel çerçevede toplumun oluşturduğu farklar ile ayrıştırılır. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, karakter yapısı, fiziksel özellikler, meslek durumu gibi genel, davranış kalıpları oluşturarak kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin kaynağını oluşturur. Toplumun belirlediği erkek profilinde erkek, koruyucu kollayıcı, güçlü olmalıdır. Toplum normlarına göre ise kadına atfedilen özelliklerden tamamen soyutlanmalıdır. Örneğin bir erkeğin ev işi yapması veya çocuk bakması doğru değildir. Aslında erkeğin bu işleri yapamayacağı anlamına gelmez fakat oluşturulmuş toplumsal roller ve kalıplar ‘’erkeklik’’ kavramına ters düştüğü için birey kendisi için oluşturulmuş kalıpların dışına çıkmakta

zorlanmaktadır. Evin temsilcisi, hanımı rolünde ki kadının ise erkek bireye uygun görülen davranışları sergilemesi doğru karşılanmaz. Doğal ve biyolojik olarak belirlenmeyen cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri oluşturarak üretilir. Dolayısıyla erkek ve kadının, toplumsal yaşamda kadınsı ve erkeksi rollere uygun davranışları cinsiyet rejimini oluşturur. Toplumsal rolleri ve kalıpları oluşturan ideal erkek ve ideal kadın rolleri kadın-erkek ayrımcılığının temelini kategorilere ayırmıştır. (bkz. Tablo 2)

Tablo 2: İletişimde Kullanılan Kalıp Yargılar

	KADIN	ERKEK	
Fiziksel Özellik	Zayıf	Güçlü	
	Bakımlı	Bakımsız	
	Zarif	Kaba	
	Güzel	Yakışıklı	
Karakter	Duygusal	Rekabetçi	
	Kibar	Girişken	
	Kırılgan/Hassas	Cesur	
	Dırdırcı	Kılıbık	
	Dedikoducu	Kaba	
Rol	Evde	Kamusal alanda	
	Eş ve/veya anne	Aileyi ve evi geçindiren	
	Ev işlerinden sorumlu	Kural koyan/karar veren	
	Ailenin bakımını sağlayan	Aileyi koruyan	
Meslek	Çocuk bakıcısı	Doktor	Esnaf
	Hemşire	Mühendis	Tamirci
	Öğretmen	Teknisyen	Şoför
	Hostes	Pilot	Yargıç

Kaynak: Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP)

Tablo 1 ve tablo 2'de yer alan veriler toplumsal yapı içerisinde cinsiyete bağlı olarak bireylerle özdeşleştirilen kalıpları göstermektedir. Toplum, kadın ve erkeğin kendi cinsiyetine uygun davranmasını beklemektedir. Biyolojik unsurlar dışında oluşturulan bu kalıplar, biyolojik cinsiyeti esas alarak toplumun çizdiği sınırlar ve davranış modelleri çerçevesinde hareket etmektedir. Toplumda net sınırlar ile oluşturulan kadınlık, erkeklik kavramları, belirlenen rollere uygun hareket edilmesini beklemekte aynı zamanda cinsiyet temelinde ayrılmış özelliklerin karıştırılmaması beklenmektedir. Dolayısıyla toplum tarafından oluşturulmuş roller ve kalıplar çerçevesinde belirlenen cinsiyet, kadın veya erkek olarak ayrıştırılmakta ve bu roller toplumsal kurallar kapsamında sürekli şekillenmektedir.

1.6. Toplumsal Cinsiyet Açısından Feminist Düşünce

Feminizm, kadınların toplum içinde ki rolü ve haklarının genişlemesini amaçlayan ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığının toplumdan kaldırılması gerektiğini savunan bir ideolojidir. Var olan düzeni değiştirmek veya yeni bir düzenin yaratılmasını amaçlayan feminizm, yeni bir sosyal değişimi hedeflediği için ideoloji olarak kabul edilmektedir. Burada ki amaç kadınlar ile erkeklerin eşit sayıldığı bir toplum yapısının kurulmasıdır (Özen,2017). Erkeği öncelikli yapan ve kadını ikinci plana atan, aynı zamanda kadını erkekten daha değersiz gösteren düşünce yapısını değiştirmeyi hedefleyen feminist bilinç sosyo-ekonomik koşulların nasıl değiştirilebileceğine yönelik bilgiler sunar (Humm,s.45). Gerçekte var olan ve istenilen durum arasındaki uyumu sağlayan bilinçtir. Böylece feministler erkeğin egemen olduğu sistemde uygulanan durumların kadın ve erkek kavramlarından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramına 1970'li yıllarda yeni bir anlam yükleyen feministler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları arasında ki farka değinerek biyolojinin kader olduğu fikrini reddetmektedirler. Erkek ve kadın arasında ki biyolojik farkların doğal sonuçlar ile var olduğunu fakat toplumsal cinsiyet kavramının toplum tarafından kadın ve erkeğe verilen kültürel roller olduğunu ifade etmektedir. Feministler, toplumsal cinsiyet kavramının sosyal yapı temelli olması dışında siyasi temele de dayandığını vurgulamaktadır. Kadın ve erkek arasında ki farklılıkların yansıtılanın aksine daha küçük olduğunu ve her iki cinsin özelliklerini taşıdığını, bundan dolayı kadın ve erkekleri cinsiyetleri dışında birey olarak değerlendirmeleri gerektiğini savunmaktadır (Nalbant & Korkmaz;2019). Kadını temel olarak ele alan feminizm, kadının toplumdaki statüsü, ataerkil toplum yapısı, erkek egemenliği içerisindeki kadın hayatı, kadına ev içi ve ev dışı olmak üzere verilen roller, kadının ikinci cins olarak gösterilmesi gibi konuları geniş bir şekilde ele alıp tartışmaktadır. Kadınlara yönelik oluşturulan tartışmalar sonucunda feminizm kendi içinde yeni algılar oluşturmuştur. İlk olarak bölgesel olarak ortaya çıkan feminizm daha sonrasında evrensel boyutlarda politik ve toplumsal bir harekete dönüşmüştür. Topluma egemen olan bu yapıyı, anlamak adına birçok metot ve analiz yöntemi kullanarak çözmeye çalışan feminizm, Bireysel eylem, eşitlikçi bir ebeveynlik, ayrılıkçılık, , dil ve öbür dışavurum, yeni rol modelleri, tarzlarında değişiklikler, bir sosyalist devrim ve öbür toplumsal siyasal dönüşümler şeklinde çözüm önerileri sunmaktadır (Steeves,1994,s.148-149).

Kadını topluma kalıp yargılar ile sunan ataerkil düşünce kendi doğrularını bireye empoze ettirmektedir. Bu doğrultuda ünlü düşünür J.J.Rousseau (2013), Emile adlı kitabında kadınlar ile ilgili şu ifadeyi kullanmıştır. "Kadının görevi erkeklerin hoşuna gitmek, onlara yararlı olmak, kendilerini onlara sevdirip, saydırmak, küçükken büyütmek, büyüyünce onlara öğüt vermek, teselli etmek, hayatı zevkli ve sevimli hale koymaktır (s.220). Kadının yeri evin içi, erkeğinkiyse dışıdır gibi ifadelerle kadınların erkek egemenliği altında olduğu ve erkeğin doğası gereği kadınlardan üstün olduğunu vurgulamaktadır. J.J.Rousseau dışında kadınların biyolojik yönünden oy kullanma hakkı olmasının yanlış olduğunu ifade eden Nörobilimci Dr. Charles L. Dana kişisel düşüncelerini şöyle açıklar.

> Kadın ve erkeklerin kemik ve sinir yapılarında bazı temel farklılıklar vardır. Kadının beyin kökü görece büyüktür ve beyin korteksi ile bazal gangliyası daha küçüktür; omuriliğin üst yarısı küçüktür, pelvis ile kol ve bacakları kontrol eden alt yarısı daha büyüktür. Bunlar iki cinsiyeti nihai farklılıkların gerisinde yatan yapısal farklılıklardır. Bunların bir kadının oy kullanmasını engelleyeceğini söylemiyorum ama onun erkek olmasını engeller ve kadının etkinliğinin belirli bir alanda olduğunu, bir toplumun örgütlenmesinde politik inisiyatif alamayacağı ya da hukuk otoritesi olmadığı gerçeğine işaret eder. Bu iddiaya bir yanıt gelebilir ama kimse "O.T." veya "C.S."* ortalama ağırlığının erkekte 42, kadında 38 olduğunu ya da pelvis kemerinde ciddi bir farklılık olduğunu iddia edemez. (Fine,Tanrıyar,2011)

Görüldüğü üzere farklı düşünürlerin, uzmanların toplumsal cinsiyet oluşumunda etkin bir şekilde rol üstendiğini açıktır. Bu tarz düşüncelerin önüne geçmek için kadınların kendilerini ifade etme, seçme ve seçilme hakkı tanıma, çalışma, eğitim alma gibi birçok temel hak için feminist eylem alt yapısı oluşturulmuştur. Kadın sorunu gibi gösterilmeyen fakat asıl sorun olan kadın hakları ile ilgili kendi kaderini belirleyen yasalara karşı bir direniş gösterilmiştir. Böylece feminizm, kadınların toplumdaki rollerini değiştirmeye yönelik çalışan bir ideolojidir. Toplumsal cinsiyet sonuçlarıyla ortaya çıkan bu feminist kavramının tarihsel süreci incelendiğinde toplumsal cinsiyet ile ilişkisi, farklı şekillerde ele alınışı ve sürekli değişmesi daha net bir şekilde anlaşılacaktır.

18. yüzyıl' da İngiltere'de ortaya çıkan Feminizm, Latince'de kadın manasına gelen "femine" kelimesinden türemiştir. Feminizm kavramı "kadın hakları hareketi ve

“kadının kurtuluşu hareketi” olarak iki kategoride incelenebilir. Fransız devrimi temeline karşı Mary Wollstonecraft tarafından yazılmış ilk modern feminizm olarak geçen “A Vindication of the Rights of Women” Kadın Hakları Savunması (1792) eseridir. Metinde kadın ve erkeklerin aynı hak ve ayrıcalıklara sahip olması gerektiği yazılmıştır. Kadınların kendi haklarına ilişkin dönüştürücü bir etki olan Fransız devrimiyle beraber insan hakları bildirgesi yayınlanmıştır. Cinsiyete dayalı ayrımcılığın ortadan kalkması konusunda olumlu sonuç vermese bile her kesimden kadın, hak ve özgürlükleri için başkaldırmıştır (Aktaş,2013).

Mary Wollstonecraft'ın feminist teori için önemli olan bu eseri Donovan, kadının köle muamelesi görmesinin nedeni, yetişmesini engelleyen ve hayattaki gerçek amacının erkeğe hizmet etmek olduğunu bilinçaltına yerleştiren egemen toplumdaki düzensiz yapı olarak iddia etmektedir (Donovan,1997).

Wollstonecraft kadınların iyi koca bulmak için yalakalık yapılmasını, yalan söylenmesini eleştirmiştir. Kadını erkek karşısında güçsüz gösterilmesini özellikle kadın bedeni cinsel bir obje gibi erkeklere sunulmasına karşı çıkmıştır. Eserinde kadın ve erkeklerin aynı şartlarda eğitim görmelerini kadınların yükümlülüklerini yerine getirmelerinin tek bir şartı olduğunu bununda kadınları kısıtlayan her şeyden uzaklaştırmak ve doğuştan sahip olduğu hakların kullanılmasına izin verilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Wollstonecraft 2012).

Birçok farklı konu ve yaklaşım tanımlaması feminizm için yapılırken ortak bir kavram üzerinde durmak zordur. Bu yüzden feminizm kendi içinde farklı anlamlar içerir. Feminizm ideolojisiyle ortaya çıkan bu tanımlar zaman ve savunulan düşünceler açısından farklılık göstermektedir. Bunlar: Radikal Feminizm, Liberal Feminizm, Marksist ve Sosyalist Feminizm, Postmodern Feminizmdir. Kadınların değersizlik kökenlerini açıklamak yerine radikal alternatiflerle ilgilenen Radikal feminizm, Simone de Beauvoir’nın erkeği ‘’Özne’’ kadını ‘’Öteki’’ olarak betimleyişiyle açıklar. Beauvoir, İkinci Cins, Le Deuxième Sexe,1949) adlı eserinde ataerkil yapının erkeği normal kadını ise normal olmayan ikinci cins olarak ele alındığını tartışmıştır. Radikal feminizme göre kadınların kurtuluşu ataerkil sistemin ve kapitalist sistemin ortadan kaldırılmasıdır. Cinsiyet eşitliğini dile getiren ilk kuram olan liberal feminizm, doğal nitelikleri sebebiyle aralarında pek bir fark olmayan kadın ve erkeklerin eşit haklara sahip olabilmesi için öncelikle kız ve erkek çocuğunu cinsiyete göre ayırmadan aynı eğitimden yararlanmalarını sağlamak ve

kadının ikincil durumunu değiştirmektir. Diğer feminist kuramlardan ve kuramcılardan farklı olarak A Vindication of the Rights of Women" Kadın Hakları Savunması (1792) eserini yazan Mary Wollstonecraft liberal feminist kuramının en bilinen isimlerindendir (Dökmen, 2009). Kapitalizm koşullarının sınıfsal olarak kadınları baskı altına aldığını savunan iki farklı görüş vardır bunlar Marksist ve sosyalist feministlerdir. Marksistler sınıfsal baskıyı temel neden olarak ele alırken sosyalistler ise ataerkil sınıfsal baskıyı eşit derece etken olduğunu savunmaktadır. (Steeves,n.d.)Kapitalist sistemin ürettiği yabancılaşma, Marksist feministlere göre kadınların erkeklere göre daha çok ezilmesinin sebebidir. Yabancılaşmada kişi yaptığı işten memnun değildir bölünmüşlük ve anlamsızlık hâkimdir (Sevim,2005).

Son olarak postmodern feminizm ise açıkça tanımlanmış bir kuram değildir. Bütün kadınların yararına olacak bir eşitlik düşüncesi kadın sorununu çözmede yeterli olmayacağı tek bir kadın tipinden ziyade birden fazla değişik kadın tiplerini kapsayarak çoğulcu bir yaklaşım sergiler. Kadınları tek bir kategori içerisinde ele alınmasını yanlış görmektedir bu sebeple kadınları farklılıklarıyla ele alınmasını savunmaktadır (Altınbaş, 2006) .

Feministler kadın özgürlüğü ve haklarını temel olarak ele alırken, ataerkil düzenin oluşturduğu olgular ile mücadele eder. Bilinçaltına yerleştiren bu toplumsal roller eğitim, hukuk, sosyal, siyasal vb. birçok alanda feminizmin araştırma kapsamına girmektedir. Bu sebeple toplumun oluşturduğu normlar ile savaşan feminizm, kapsadığı konular bakımından farklı kuramlara ayrılmakla beraber tarih araştırması ve tanımları yapılırken farklı gruplar tarafından farklı şekillerde incelenmektedir. Bazı gruplar feminizmin gelişim süreçlerini bir veya iki dalga olarak incelerken bazı gruplar ise üç, dört dalga şeklinde ele almaktadır. Fakat feminist hareketlerin tarihsel süreçlerini ele alan bazı araştırmacılar, feminizm süreçlerinin üç dalgadan oluştuğunu ifade etmektedir bunlar 19.yy Yüzyıl'dan ve 21. Yüzyıl'a kadarki süreci kapsayan I. II. ve III. feminist dalga olarak adlandırılmaktadır (Taş,2016). Bu dönemlerde kadınlar farklı kuramlardan, farklı ideolojilerden etkilenmişlerdir. Aynı zamanda kadınların, feminist kuramcıların farklı talepleri ve istekleri doğrultusunda toplumsal yaşam içerisindeki sistem farklı şekillerde irdelenmiştir. Bu sebeplerden ötürü feminizm tarihsel süreçlere ayrılmıştır.

1.6.1. 1.Dalga Feminizm

İkinci cins olarak ifade edilen kadınlar sahip olmaları gereken birçok haktan mahrum bırakılmıştır. Oy kullanma, miras edinme, anlaşma imzalama gibi haklardan yararlanamayan kadınlar, baba ve koca himayesi altında var olmuşlardır. İlk kez 18. yüzyılda İlk feminist olarak bilinen Mary Wolstonecraft, Kadın Haklarının bir Savunusu (A Vindication of the Rights of the Women) adlı kitabında kadın ve erkek eşitliğini dile getirmiştir. Wollstonecraft gibi Olympe de Gouges de Kadın ve Kadın Vatandaş Hakları Bildirgesi (Declaration of the Rights of Women) adlı eseriyle feminist ideolojinin temel savunucularından olduğunu göstermiştir. Feminist ideoloji ile kadın ve erkeğin eşit olması, erkeklere verilen hakların kadınlara da verilmesi gerektiği, yapısal olarak sistemin değiştirilmesi, cinsiyetçiliği ve cinsel baskının ortadan kaldırılmasını amaçlayan bir harekettir. Wolstonecraft'ın yüzyıllar önce şu sözleri vurgulamıştır:

> Artık kadınların yaşam şekillerinde bir devrim gerçekleştirilmesinin zamanı geldi. Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında, cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayıncaya kadar mücadele! (Kara Kızıl Notlar Der. 2006)

Amerikan bağımsızlık bildirgesi, Fransa insan hakları bildirgesi gibi doğal hakların oluşturulduğu bildirilerde kadınlara ve kadın haklarına ilişkin yeteri kadar yer verilmediğini düşünen feminist gruplar sosyal ve siyasal alanlarda taleplerde bulunmaya başlamıştır. Kadınların birer yurttaş olarak erkekler ile aynı temel haklara ve özgürlüklere sahip olmasının doğal hak olarak savunan feminist kuramcılar kadınların ev işleri dışında hareket etme hakkının olması gerektiğini savunmuşlardır. Doğal haklar doktrini geliştiren erkek teorisyenler feministlerin fikirlerini kabul etmemişlerdir (Donovan, 2006).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında belirginleşen I. feminist dalga, genel olarak iki talep üzerinde mücadele etmiştir. Bunlardan ilki kadınlar için eğitim, mülkiyet ve oy hakkıdır. Bu istekler dilekçe, miting, broşür, baskı grupları, parlamentoya kanun tasarısı verme gibi birçok farklı şekilde dile getirilmiştir. Bağımsız bir birey olarak hareket etmesi engellenen kadınlar tam anlamıyla kocasının ve babasının otoritesi altında ki kanunlara tabi tutulmaktaydı. İkinci olarak

ise kadınların oy kullanması gerekli görülmediği için kadın ve erkek arasında eşit bir değere sahip olmadığı ileri sürülmüştür (Neves,2006). Kadınların mücadele ettiği oy hakları meselesi dünyanın farklı yerlerinde farklı şekillerde ilerliyordu. Kimi yerlerde ufakta olsa mülk hakkı tanınıyordu fakat oy hakkı yoktu kimi yerlerde eşleri önemli hiyerarşik sınıf içerisinde yer alan kadınların oy kullanma hakkı vardı fakat çoğunlukla kadınların oy kullanma hakkı yoktu (Bensadon,1994:Akt.Taş,2016). Amerika'da ise sadece siyahların ve kadınların oy kullanması yasaktı fakat daha sonrasında siyah erkeklere oy hakkı verilerek ırksal durumda değişiklik gösterilmiştir. Siyah erkeklere oy hakkı tanındıktan sonra siyah ve beyaz kadınlar sosyal, siyasal ve ırksal haklar için mücadele etmeye başlamışlardır. Birinci dünya savaşının son erdiği sürede ABD, Rusya, İngiltere, Almanya ve 21 ülke kadınlara oy hakkını koşulsuz olarak tanımıştır (Bensadon, 1994:58-61). Birinci dalga feminizm oy kullanma, yönetim, eğitim, mülkiyet gibi talepleri yasal olarak kadınları daha iyi bir noktaya getirmiştir. Kadınların evlilik ve ev işleri dışında, hedefledikleri mücadele farklı şekillere bürünerek devam etmiştir. Dolayısıyla temel olarak bakıldığında birinci dalga feminizmde ki en önemli sonuç ataerkil zihniyete karşı kadınların oy hakkı kazanmasıdır. Daha sonrasında '' cinsel devrim olarak '' adlandırılan toplumsal hareket başlamıştır.

1.6.2. 2.Dalga Feminizm

1960-1980 yılları arasına denk gelen ikinci dalga feminizm, erkekler ile eşit hak talepleri dışında beden cinsellik ve toplumsal cinsiyeti kapsayan "kişisel olan (özel olan) politiktir!" sloganıyla yeni hak mücadelesidir. Kadınların gündelik hayat içerisindeki rolleri, ev içerisindeki cinsiyet rolleri özel alanlardır, bu sebeple kadınların maruz kaldıkları cinsel ve üreme özgürlüğüne yönelik ataerkil toplum denetiminden kurtarılması ikinci dalga feminizmin temel hedeflerdendir. Toplumda oluşturulan normların biyolojik kökenli olmadığını tamamen ataerkil bir sistem tarafından oluşturulduğu ileri sürülmüştür. Kadın mücadelesinin en önemli sorunlarından olan aile ve toplumsal cinsiyet, Simone de Beavoir İkinci Cins isimli üç ciltlik kitabında aktarmıştır. Beavoir "kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" sözleri feminist hareket sürecinde popüler bir slogan haline gelmiştir. Beauvoir'ın "kadın olunmaz, kadın doğulur" sözü ise bir diğer önemli slogan olmakla birlikte cinsiyet ayrıştırılmasının biyolojik kökenli olmadığını ve ataerkil sistemin ürettiği sonucunu pekiştirir (Donovan,1997).

Aile yapısının ataerkil bir şekillenme sonucu var olması cinsiyetçi sömürüyü arttıran ve çeşitlendiren bir durum halindedir. Kadınların, bedenlerinin erkek denetiminden çıkmasını talep eden kadınlar bununla birlikte cinsellik ve doğurganlığın ayrılması için doğum kontrol hapları ve kürtajın yasallaşmasını talep etmişlerdir. Özellikle 1960'lı yıllarda Batı'da gerçekleşen teknolojik gelişmeler kadınların güvenli doğum yapmalarını sağlayacak yapıdaydı fakat bu alternatif yöntemlere ulaşmada kadınlar zorluk yaşamışlardır dolayısıyla alternatif olanaklardan yararlanmak isteyen kadınlar mücadeleye devam etmişlerdir. Bu alandaki mücadeleleri etkin olarak devam etmiş, ilk olarak 1967'de İngiltere'deki feministlerin mücadeleleri sonucunda doğum kontrol uygulaması yasallaşmıştır. İlk yasal kürtaj ise 1920'de Sovyetler Birliğinde olmuştur. Amerikalı feministler ise hem propaganda yapmış hem de kadın doğum uzmanları ile gizli iş birliği yapıp illegal yollardan kürtaj olanakları kadınlara sağlanmıştır. Amerika'da kürtajın yasallaşması 1973 yılında gerçekleşmiştir (Donovan,1997).

Kadınların kendilerini tanıması, sosyal ve toplumsal alanlarda rollerine ilişkin hareketleri ataerkil toplum yapısı üzerindeki etkilerini sorgulatmıştır. Feministler erkek egemenliğini böl ve yönet politikasıyla güvence altına almıştır böylece feministler arasında kız kardeşlik politikası ortaya çıkmıştır. Cinsler arasında sosyalizasyon yoluyla yaratılan eşitsizlikleri kadının ezilmesinin ana nedeni olarak görmediklerini ifade eden Kılıç (1998), tam tersine kadınların farklı yanlarının kadın özgürlüğünün tohumlarını içerdiğini ifade etmektedir. Erkeklik ve kadınlık arasındaki kutuplaşmayı azaltmak yerine, kadınların tarihsel ve psikolojik deneyimlerinden onlar için güç kaynağı olacak yanlar bulup tanımlamaya çalışmışlardır (Aktaş,213). Aynı zamanda, ikinci dalga feminist hareket toplumun dönüşümünü hedefleyen radikal, reformcu talepler söz konusu olmuştur. Bu dönemde feministler, ideoloji ve bilim kültür, özel yaşam ve siyasal alanlarda mücadelelerine devam etmiştir.

Mücadelelerin en temel hedefi ise, ataerkil sistemin oluşturduğu her alanı değiştirmektir. Özellikle ikinci dalga feminist sürecinde eserleri ve fikirleriyle ön plana çıkan feminist ideolojinin yayılmasına vesile olan Fransız filozof Simone de Beauvoir'dur. Beauvoir dışında yine ikinci dalga feminist hareketinde, kadın olmanın erkek egemen toplumda nasıl olduğunu ifade eden ve dönemi "Kadınlığın Gizemi

(The Feminine Mystique-1983)" adlı eseriyle etkileyen bir diğer yazar ise Amerikalı Betty Friedan'dır

1.6.3. 3.Dalga Feminizm

II. dalga feminizmin pratiklerine ve algılardaki yanlışlıklara karşı bir tepki olarak doğan III. dalga feminizm 1990'lı yılların başlarında ortaya çıkmıştır. Kadınlara karşı kalıplaşmış fikirlerden kurtulmak için yeterli düzeyde sonuç alınmadığını ve daha fazla değişiklik için mücadele edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Kadınların birçok farklı kişiliği olduğunu ifade eden üçüncü dalga feminizm, kadınların bireysel kimliği üzerinde durulması gerektiğini ifade etmiştir. Kadınların farklı kültüre, kökene, millete, dine, renge sahip olduğunu ve bu sebeple kadınların farklı bireysel özelliklerinden yola çıkarak ideolojileri oluşmuştur. Özellikle evrensel ölçeklerde sadece üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgenen kimlik yapısına ve düşüncelere karşı çıkan üçüncü dalga feminizm, tek tip kadın, evrensel kadınlık algısını reddederek kadın sorunlarının sadece beyaz kadınlardan veyahut orta, üst sınıf kadınlardan olmadığını bütün kadınların bireysel olarak çeşitli şekillerle ilgilenilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca üçüncü dalga feminizm, çeşitlilik açısından diğer iki feminist harekete göre daha çok konu üzerinde çalışmıştır. Kadını sınırlayan ve baskı altında tutan konularla ilgilenmiş ve değişmesi gereken konularda evrensel bilinçlendirme ve eylemciliği desteklemişlerdir (Taş,2016).

Genelleyici kadın sorunlardan çok bireysel olarak kadın sorunlarıyla ilgilenen üçüncü dalga feminizm diğer feminist hareketlere nazaran farklılıkları değerli ve önem arz eden bir durum olduğuna inanmışlardır. Bu sebeple kadın hareketlerinin belirli gruplar dâhilinden çok, geniş bir tabana yayılmasını istemişlerdir. Dolayısıyla toplumsal bir dönüşümü sağlayacak, bilinçlendirmeyi arttıracak her türlü eğitimin yaygınlaşmasını sağlamışlardır (Leslie&Drake,1997:Akt.Aydemir,vd.).

Genellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnik gibi genel ilkelere bağımlı kılınarak hem birbirinden koparılarak bölünmüşlerdir böylece kadın olarak ortak sorunlara ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulurlar. Yaşadıkları ortak deneyimleri erkek egemen düzene karşı paylaşma düşüncesinde olan feministler ''kız kardeşlik güçlüdür'' sloganı ile kişisel deneyimlerin yeniden tanımlanmasını sağlamaktadır. Böylece kişisel sorunlar siyasal alana dönüşür ve sorunların böyle çözülebileceği düşüncesi oluşmaktadır (Enginyurt,2018).

Ayrıca bu dönemde feministler sadece erkeklere karşı kadınların durumunu eleştirmekle kalmayıp sosyal eşitlik, sosyal guruplara saygı, adalet, eşitlik gibi konularda da alternatif bakış açıları geliştirmişlerdir. II. dalga feminist akımının liberal aydınlanmanın öncüleri olarak kabul edildiğini "Feminist Teori" adlı eserinde ifade eden Josephine Donovan, III. dalga feminist akımını ise, herhangi bir politik kimliği reddeden postmodernist ve sosyalist grup içinde yer aldıklarını dile getirmektedir. Aynı zamanda feministlerin bu dönem içerisinde liberal hümanist teori, kültürel feminist teori veya kadın merkezli teori arasındaki kapışmalardan ileri gelmiştir (Donovan, 1997:351-352).

2. CİNSİYET ve CANLANDIRMA SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

2.1. Canlandırma Nedir

Birçok anlamı olan ve farklı şekillerde ifade edilen ‘’Canlandırma’’ kavramı etimolojik olarak Latince “animatus” (ruh, nefes) ve “animare” (bir şeye hayat vermek, canlandırmak)sözcüklerinden gelmektedir (Dictionary,2006). İngilizceye ise‘’Animation’’ olarak çevrilen kavram;‘’canlılık, hareket, heyecan” olarak tanımlanmaktadır (Brown vd.;Bezmez,2006) .

Bir şeylerin sadece hareket ettirilmesi değil aynı zamanda hayata geçirilmesi olarak da ifade edilen canlandırma kavramının türkçe karşılığı son dönemlerde daha sık ifade edilmekte ve aynı zamanda canlandırma kelimesinin güncel türkçe sözlükteki karşılığı “Animasyon” olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu canlandırma kavramını, sinemada ; “Tek tek resimleri veya hareketsiz cisimleri gösterim sırasında hareket duygusu verebilecek biçimde düzenleme ve filme aktarma işi” olarak tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, t.y.).

Durağan görüntülerin hareketi ve kare haline getirilmiş görüntülerin birbirileriyle ilişkilendirilerek hareketli hale getirilmesi, animasyonun en temel özelliklerindendir (İnce,1991). Animasyonu ‘’aradaki boşluklar’’ olarak tanımlayan ünlü yönetmen ve animatör Norman McLaren’e göre ‘’animasyon, hareket eden çizim sanatı değil çizilen hareket sanatıdır’’. dolayısıyla önemli olan var olandan ziyade çerçeve arasında ne olduğudur. Bu sebeple animasyonu, kareler arasında uzanan görünmez boşlukları değiştirme sanatı olarak ifade etmektedir (Brigitta 2012, s.19).

Bir animatör bir saniyelik animasyon yaratabilmek için 24 durağan görüntü veya karelerden oluşturmaktadır. Saniyenin sadece on altısından birini algılayan insan gözü art arda gelen hızlı görüntüleri görmede yanılgıya düşmektedir. Arka arkaya gelen görüntülerin saniyede 24 kare olacak şekilde yansıtılması insan gözünün görüntüyü devinim halinde görmesi anlamına gelmektedir. Böylece insan gözünün beyinde yarattığı hareket algısı, animasyon ve sinemayı ortaya çıkarmıştır.

Kullanılan teknolojiye bağlı olarak oluşturulan bir dizi karelerin beyinde hareketli görüntüler olarak algılanması animasyonun sadece teknolojiye bağlı olmadığını aynı zamanda zihinde oluşturulan bilişsel bir sürecin parçası olduğunu göstermektedir (Birgitta, 201).

Canlandırma filmi yapmanın iki temel özelliği olduğunu belirten Anthony Kinsey (1973:9-17), öncelikli olarak görseller aracılığıyla bir hikâye yaratmak gerektiğini daha sonrasında ise bu görseller içindeki hareketi yeniden üretmek gerektiğini ifade etmektedir. Böylece çizilerek oluşturulan karelerin görselliği gerçeği farklı şekillerde aktarabilir. ‘’Meydan Larousse’’ Ansiklopedisinde canlandırma kavramı, “Kukla veya resimleri, hareket duygusu verebilecek şekilde perdeye aktarmayı sağlayan yöntem olarak tanımlamıştır (Anonim,1969;Meydan Larousse: Büyük Lügat ve Ansiklopedi,1985). Selçuk Hünerli canlandırma kavramını, gerçekte devinimi olmayan nesnelerin veya görüntülerin devinimliymiş gibi görünmesi ve aktarılması olarak tanımlamış aynı zamanda canlandırma sineması kavramını ise belirli senaryo içerisinde sinema terimlerinin birleştirilmesiyle oluşturulan bir yapı olduğunu ifade etmiştir (Hünerli,2000).

Birbirini takip eden hareketli simülasyonlar teknolojinin getirdiği olanaklar ile birlikte bilgisayar destekli ortamlarda yapılsa bile geleneksel şekillerde yapılan insan eliyle de yapılmaktadır. Fakat animasyonun gelişmesi, tekniklerin farklılaşması, yeni stillerin ortaya çıkması geleneksel el sürecini bilgisayar ortamında hazırlanan dijital yazılımlara bırakmıştır. Dijital teknolojinin oluşturduğu bu konforlu yapı, animasyon sürecinde farklı seçenekler sunarak bireyin, hayal gücünü daha rahat bir şekilde ifade etmesine ve aktarmasına olanak sağlamaktadır. Bu sebeple animasyon bünyesinde barındırdığı birikimler ile birlikte sinema, sağlık, eğlence, eğitim, mimari, mühendislik gibi birçok disiplinde kullanılmaktadır.

2.2. Canlandırma Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Canlandırmanın temel prensibi olan hareketsiz görüntülerin, resimlerin, objelerin art arda gelecek şekilde çizilmesi, oluşturulması tarih öncesi döneme dayanmaktadır. Tarih öncesi dönemde süreklilik sağlayacak bir biçimde gösterilen hayvan hareketlerinin duvara çizilmesi canlandırmanın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren kendilerini ifade etmek, görsel iletişimi sağlamak amacıyla farklı yollar denemiş, basit araç gereçler ile mağara duvarlarına

çizimler yapmıştır. Özellikle ön planda hayvan çizimleri ve av sahneleri olan mağara duvarlarında, aynı hayvanın farklı hareket pozisyonları bir diğerinin üzerine çizilerek hareket halinde gösterilmiştir. İlk devinimli görsel olarak tanımlanan mağara resmi 35.000 yıl öncesine dayanan domuz çizimidir. İspanya'da ki Altamira Mağarasında bulunan bu domuz, sekiz bacaklı bir şekilde çizilerek koşma hareketi verilmiştir. Altamira mağarasında bulunan resimlerin diğer örneklerden daha ayırt edici özelliklerde bulunması öncelikli olarak gerçek boyutlarda ve canlı renklerde çizilmiş olmalarıdır (Anonim,t.y.;Wannart). Altamira Mağarası dışında farklı yerlerde farklı mağaralarda benzer çizimler bulunmaktadır. Bunların başında Fransa'daki Lascaux mağarasında bulunan çizimler gelmektedir. Bu mağara duvarlarında ki çizimlerde ren geyikleri ve atların ayak ve bacak devinimleri gösterilmiştir (Turani,2007). Dolayısıyla canlandırma tarihinin başlangıcı 35.000 yıl öncesine kadar dayanan mağara duvarlarında ki resimler, Mısır küpleri gibi şekillerin hareketli resimleri, Antik Yunan vazoları gibi örnekler gösterilerek başlandığı düşünülmektedir.

Hareketli görüntü oluşturma konusunda fotoğraf ve sinema tarihi ile etkileşim içerisinde olan canlandırma sineması, tarihi gelişimlerdeki önemli buluşlardan etkilenmiştir. 17.yy.'da sinema tarihinin ilk önemli buluşlarından olan "Magic Lantern" (Büyülü Fener) ile yatay bir zemin üzerine çizimler ve resimler yansıtarak hareketli görüntü oluşturmuştur. Athanasus Kircher tarafından yapılan sihirli fener, karanlık bir odada güneş veya bir mum ışığından faydalanarak duvara yansıtılmıştır. Günümüzde kullanılan projektörler ile temel olarak aynı alt yapıyı sağlayan büyülü fener ilkel projektör niteliğinde olup genel itibariyle eğlence amaçlı kullanılmış aynı zamanda sinemanın gelişmesine katkıda bulunmuştur.

19.yüzyılın başlarından itibaren geliştirilen Thaumatrope, isimli oyuncak eğlence amacıyla İngiliz fizikçi olan John Ayrton Paris tarafından icat edilmiştir. Canlandırma etkisiyle oluşturulan bu oyuncak ön ve arka yüzeyde her iki tarafı ipler ile bağlı olan resimlerden oluşturulmuş bir disktir. Diskin her iki tarafından geçirilen ipler, parmaklar aracılığıyla hızlıca döndürüldüğünde her iki tarafta bulunan resimler tek bir resim izlenimi vermektedir (Şenler, 2005). Örneğin bir tarafta hayvan resmi bir tarafta kafes bulunan disk, döndürüldüğünde hayvan ve kafes birleşerek hareketli bir görüntü oluşturmaktadır.

1832 yılında Belçikalı fizikçi Joseph Plateau tarafından geliştirilen bir diğer önemli icat ise Phenakistiscope adlı disktir. Bir diskin merkezinde eşit aralıklarla birbirini

takip eden görsellerden oluşmaktadır. Bir ayna karşısında hızlıca döndürülen disk, karşı taraftaki diskin boşluklarıyla hareketli bir resim gibi görünmesini sağlamaktadır (Küçükcan,2013). Phenakistiscop'un ardından ortaya çıkan ve Phenakistiscop ile benzerlik gösteren bir diğer icat ise Zoetrope'tir. Durağan resimleri devinimli gösteren bu aygıt Yunancada (canlı, etkin) ve (dönüş) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmektedir (Wikipedia,2020). Yunan dilinde hayat çemberi olarak adlandırılan aygıtın ilk olarak Çin'de kullanıldığı bilinmektedir.1834 yılında William George Horner tarafından geliştirilen Zoetrope, belirli aralıklarla bir silindir üzerinde şerit halinde dizilmiş resimlerden oluşmaktadır. Zoetrope, Phenakistiscope gibi optik oyuncaklardan daha önce icat edildiği düşünülen fakat net bir şekilde kanıt bulunamayan Flipbook (titreşen kitap veya kineograf) temelinde çizimler ve resimlerin sıralı bir şekilde bir sayfadan diğerine gelecek şekilde dizilmesidir. Flipbook da temelde görme sürekliliğini sağlar bundan ötürü sayfalar hızlı bir şekilde çevrildiğinde hareket izlenimi vermektedir (EnWikipedia,2023).

Canlandırma sinemasının en önemli icatlarından sayılan Praxinoscope, yapı olarak bir diğer optik oyuncak Zoetrope'ya benzese de kendinden önceki icatları daha da ileri seviyeye taşımıştır. Zoetrope'dan farklı olarak aynanın ortasında aynalar bulunmakta ve üzerinde boşluklar bulunmamaktadır (Furniss,2013). 1877'de Charles Emile Reynaud tarafından Fransa'da icat edilen bu aygıt canlandırmanın temel ilkesi olan devinim evrelerinin canlı yanılsamasını yaratacak biçimde hazırlanmasıdır. İki ayrı mercek kullanan bir büyülü fener ile Praxinoscope birleştirilerek optik tiyatro (Théâtre Optique) adını verdiği gösteriler hazırlamıştır. Bu gösteriler elle boyanan resimler ile oluşmakta aynı zamanda resimlerin kenarları delikli,50-70 cm'lik jelatinden oluşturulan şeffaf bir görüntü düzeneğiyle hazırlanmıştır. Böylece hareket izlenimini sağlayan görüntüleri duvara yansıtan Reynaud sinema icatlarının en önemli adımlarından birini atmıştır (Katmer,2022).

Canlandırma filminin tarihini fotoğrafçılık ve genel anlamda sinema filminden ayırmak imkânsızdır. Canlandırma filmi çalışmaları tüm hızıyla devam ederken fotoğraf alanında da çalışmalar yapılmıştır. Özellikle çalışmalarıyla sinema alanına önemli katkılarda bulunan İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge farklı kamera düzenekleri ile dörtnala koşan bir atın hareketlerini, 1/1000 enstantene hızıyla bir dizi fotoğraf şeklinde yakalayıp sinemanın ilkel halini bulan ilk kişi olarak tarihe geçmiştir (Wikipedia,2023). Muybridge'in çalışmaları, sonuç olarak hareketsiz

fotoğrafların hareket halinde gösterilebileceğini kanıtlamıştır. Muybridge'nin dörtnala koşan at fotoğraflarından etkilenen Fransız bilim insanı Etienne-Jules Marey 1882 yılında fotoğraf tüfeğini icat etmiştir (Yılmaz,2015). Seri çekim yapmaya yarayan fotoğraf tüfeği ile kuşların uçuşunu, diğer türdeki hayvanların hareketlerini ve insan vücudunun hareketlerini yakalamak amacıyla kullanmıştır.

Eadweard Muybridge'in fotoğraf alanında gerçekleştirdiği çalışmaları inceleyen Thomas Alva Edison, hareketli görüntülerin kaydedilmesini sağlayacak çalışmalara başlamıştır (Kılıç, 2008). Bu süreç içerisinde selüloit esaslı fotoğraf filmini bulan George Eastman ile Harry Reichenbach, Edison'un çalışmalarına yön vermiştir. Edison, çalışmaları sonucunda selüloit esaslı fotoğraf filmini kullanarak Kinetograf (Kinetograph; Yunanca kinetos "hareketli" ve graphein "yazmak", scopos "bakmak") adında ilk film görüntüleme makinasını icat etmiştir (Kılıç,2008).

Edison'un geliştirdiği kinetoskopun aksine aynı anda birden fazla film izlenmesine olanak sağlayan ve kinetoskoptan ilham alınarak geliştirilen sinematograf, Fransız Auguste Marie Louis Lumière ve Louis Jean Lumière kardeşler tarafından geliştirilerek patenti alınmıştır. Hem gösterim yapan hem de kayıt yapan bir alet olan Sinematograf, (Cinèmatographe; Yunanca Kinema "Hareket", Graphein "Yazmak")anlamına gelmektedir (Kılıç, 2013).

Lumière kardeşlerin ilk filmi ve aynı zamanda birden fazla kişiyle izlenilen Lyon'daki Lumière Fabrikası'ndan işçilerin çıkışı (Sortie de l'Usine Lumière a Lyon) adlı film, tarihteki ilk film olarak kayıtlara geçmiştir. Lumière kardeşlerin ilk gösterimi fazla ilgi görmemiş fakat Bir Trenin Gara Gelişi (L'arrivèe d'un Train en Gare de la Ciotat) adlı film seyircilerde farklı bir etki bırakmıştır. Tek bir plandan oluşan ve 50 saniye uzunluğunda olan filmi izleyen seyirciler trenin gerçekten kendi üstlerine doğru geleceğini düşünerek koltukların altına sığınmışlardır (Katmer,2022). Lumière kardeşlerin başlatmış olduğu sinematografi sayesinde film yapımları bireysellikten çıkıp kitlelere hitap etmeye başlamıştır.

Görüldüğü üzere animasyon ilk çağlardan beri içinde bulunduğu toplumdan, kültürden ve farklı disiplin dallarından etkilenip ona göre şekillenmiştir. Hareketli görüntü oluşturma konusunda birçok medeniyetler denemeler yaparak bu sürece katkıda bulunmuştur. Özellikle geçmişe baktığımızda animasyonun(canlandırma) sürekli sinema ve fotoğraf disiplinleriyle etkileşim içerisinde olduğunu ve her yeni

keşif ile birlikte yeni çalışmalara imza atıldığını görmekteyiz. 19. yüzyılın sonlarına kadar geleneksel yöntem olan el çizimleri ile animasyon denemeleri yapıldığını aynı zamanda çeşitli optik oyuncaklar icat edilerek ve farklı düzenekler ile kurulmuş hareketli fotoğraf denemeleri yapılarak canlandırma üzerinde çalışılmıştır. Fotoğraf makinasının icat edilmesi ile beraber sinema ve canlandırma sektörünün hızlı bir şekilde ilerlemesine yardımcı olmuştur. Bu yenilikler ile berber çeşitli yapım teknikleri geliştirilmiş ve canlandırma sinemasını her geçen gün ileri seviyeye taşımıştır. Sinema ile bir bütün haline gelen canlandırma sineması, sinema tarihinin her aşamasını irdeleyerek ilerlemiştir. Oldukça zorlu aşamalardan geçen ilk canlandırma eserleri, 1890'ların sonları ve 1900'lerin başlarında ortaya konulmuştur. Başlıca canlandırma sanatçıları; Emile Cohl, Winsor Mccay,Lotte Reiniger,James Stuart Blockton,Otto Messmir gelmektedir.

2.3. Canlandırma Sinemasında Öncüler ve İlk Çalışmalar

2.3.1. Emile Cohl

Fransız karikatürist ve çizgi roman sanatçısı olan Emile Cohl (1857-1938), animasyon sanatı deyince akılla gelen ilk isimlerdendir. Beyaz kâğıt üstüne siyah renkle çizdiği çöp adam denemeleri ilk çizgi denemeleridir (Şenler,2005). Cohl'un, film demelerinde basit çizgiler ile oluşturulan karakterler yoğun olarak görünür. Emile Cohl'un ilk animasyon filmi 1908 yılında yapılan Fantasmagorie isimli filmdir. Geleneksel el tekniği ile hazırlanan aynı zamanda ilk çizgi film özelliği olan Fantasmagorie, yaklaşık iki bin kare çizilerek hazırlanmış bir palyaçonun maceralarını anlatmaktadır. İki dakikadan daha az süren film, beyaz kâğıt üzerine siyah çizgiler, siyah bir zemin üzerine ise beyaz çizgiler ile çizerek ekran üzerine negatif sonuçları yansıtılmıştır (Kinsey,1973). Cohl, çizdiği karakterlere ve etrafında ki nesnelere hareket etkisi vererek dinamik bir yapı oluşturmuştur (Williams,2009). Filmlerinde kendi çizdiği resimlere, kukla, kum, pul gibi gerçekçi nesneler ekleyen Cohl, gerçeküstü sahneler yaratır. Cohl'un filmlerinde ağlayan kuleler, uçan insanlar, dans eden filler görmek mümkündür (Teksoy,2005). Cohl, Amerikalı karikatürist George Mcmanus'un kahramanı olan Snookums'u canlandırarak, animasyon sektörünün ilk çizgi roman uyarlamasını gerçekleştirmiştir. Emile Cohl'un gerçekleştirdiği bu çalışmalar animasyonun en seçkin çalışmaları arasında gösterilmektedir.

2.3.2. Winsor McCay

Dönemin ünlü illüstratör ve karikatüristlerinden biri olan Amerikalı McCay (1869-1934),uzun zaman boyunca çizgi romanlar üzerinde çalışmıştır.1911 yılında kendi çizdiği çizgi roman karakteri Little Nemo (Küçük Nemo) adlı karakteri kullanarak canlandırma tarihine yeni bir yön vermiştir. Kartlar üzerine tek tek çizimler yapan McCay bu çizimlere hareket oluşturmak amacıyla çizimleri fotoğraflayıp baskısını almaktadır. Baskısı alınan fotoğraflar, sonrasında tek tek renklendirilir. Gerçek görüntülerden oluşan bir giriş sahnesi olan filmde gerçek sahneyi binlerce çizim yaparak sunmuştur. Animasyonlarda ilk renkli çizimleri kullanan McCay'in çizgi film alanında yaptığı en etkili film ise 1912 yılında yaptığı "Gertie The Dinasour" adlı filmdir. McCay, bu film de dinozor karakterini hareket ettirebilmek için tahmini olarak 10.000 çizim yaptığı bilinmektedir. Diğer filmlerinde olduğu gibi öncelikli olarak izleyiciye gerçek görüntüler ile karakterin çizim aşamaları gösterilmiştir (Britannica,t.y.). Animasyon sektörü için bir başyapıt olarak görülen Gertie The Dinasour filmi, McCay'ın Gertie karakterine verdiği hayat ile ilk gerçekçi hareket sağlamıştır.

2.3.3. Otto Mesmer

Çizim hayatına küçük yaşta başlayan Otto Mesmer ileri ki dönemlerde canlandırma sanatına önemli katılarda bulunmuştur. 19.yy. başlarında Amerika'nın ünlü yapım şirketlerinden biri olan Sullivan stüdyosunda senelerce animasyon üzerinde çalışmalar yapmıştır. Sullivan stüdyosu,asıl başarısını Mesmer'in yarattığı Felix the Cat (Kedi Felix) animasyonu ile yakalamıştır. Kedi Felix karakteri ilk dönemlerde sert bir formda çizilmiştir fakat bu çizim tekniğinin karakter mizacını soğuk göstermesi sebebiyle ileriki dönemlerde Felix karakteri daha sevimli olacak bir formda, yumuşak hatlarla tekrardan çizilmiştir (Williams, 2001). Felix'in yaratıcısı Otto Messmer;Felix karakterini yaratırken dönemin ünlü komedyenlerinden olan Charlie Chaplin'den esinlenerek yaratmıştır. Filmlerde Chaplin gibi hareketler sergileyen Felix, ortaya koyduğu neşeli, meraklı, hareketli davranışlar ile gerçek karakteristik bir davranış özelliği göstermektedir (Smith, 1996). Kedi Felix'in 1920'li yıllarda Charlie Chaplin kadar ünlü olmasının asıl sebebi de gerçek bir karakter ortaya koymasıdır (Williams, 2001). Pandomim performansı ve kuyruğunu ustaca kullanan Felix, izleyici kitlesinin beklediği çizgi film karakterini sergilemekte

aynı zamanda animasyon sektörünün gözde olan mizahi tekniğini ön plana çıkarmaktadır. Animasyon endüstrisinde The Walt Disney'in yarattığı yeni rakip Mickey Mouse'un ortaya çıkmasıyla beraber Kedi Felix geri planda kalmıştır. Kedi Felix sonra ki yıllarda ününü kaybetse bile, Felix karakteri birçok kültürde kopyalanmıştır.

2.4. Canlandırma Sektörünün Öncüleri: Amerikan ve Japon Sineması

İnsanoğlunun varoluşundan beri bireyler yaşadıkları kültür ve toplum yapısına uygun bir şekilde kendilerini ifade etmek ve iletişim kurmak için birçok yol denemişlerdir. Tarih öncesi dönemlere kadar uzanan mağara duvarlarında çizilen örneklerden gördüğümüz üzere canlandırma kavramı insanlık için önemli bir unsur haline gelmektedir. Geleneksel animasyon ile başlayan canlandırma sektörü, teknolojinin gelişmesi ve evirilmesiyle beraber bilgisayar destekli yazımlara bırakmıştır. Canlandırma sektörüne baktığımızda geleneksel animasyon teknikleri ile başlayan bu süreç daha sonrasında iki boyutlu (2D),üç boyutlu (3D),görsel efekt(VFX), teknolojisiyle ilerlemeye devam etmiştir. Özellikle günümüzde de kullanılan Cgi (Computer-generated Imagery) teknolojisi canlandırma sektörü için devrim niteliğinde olup canlandırma sektörünü ileri seviyeye taşımıştır. Animasyon endüstrisi, teknolojinin olanaklarıyla beraber yalnızca eğlence sektöründe değil farklı sektörlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Gıda, mimari, tıp, eğitim, savunma gibi farklı sektörlerde de üretim sürecine dâhil olan animasyon, aynı zamanda sektörel rekabet ortamı oluşturmuştur.

Canlandırma sineması denilince akla ilk gelen ve şuan günümüzde de popülerliğini devam ettiren öncü sektörlerden ilki The Walt Disney Company'dir. Amerika'ya ait bu şirket sektörün diğer öncü şirketleriyle rekabet edebilmesi adına farklı pazarlama stratejileri geliştirmiş aynı zamanda farklı kurumsal bölümler oluşturup satın almıştır. Pixar, 20th Century Fox gibi başarılı şirketleri satın alan Disney, bu yapımlara ait animasyonları Disney+ kanalında yayınlamaktadır. Disney, canlandırma sektöründe en ön sıralarda yer alan aynı zamanda televizyon, yayıncılık, medya gibi sektörler de de öncü konumdadır (EnWikipedia,2023).

Canlandırma sektöründe başarılı birçok şirket bulunsa bile Disney'den sonra akıllara gelen ve giderek popülerliği artan bir diğer sektör Japon canlandırma sinemasıdır. Japonya da gözde olan ve ünü bütün dünyaya yayılan Stüdyo Ghibli'nin çalışmaları,

özellikle stüdyonun önde gelen yönetmeni Hayao Miyazaki'nin eserleriyle ön plana çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ön plana çıkan ve savaş karşıtı konuları ele alan manga çizimleri Japonya'nın kültürel bir simgesi haline gelmiştir. Manga çizimlerinin gittikçe yaygınlaşması ve sektör haline gelmesi animeleri ortaya çıkarmıştır. Böylece manga ve animeler Japon canlandırma sektöründe kalmayıp Disney gibi gittikçe sınırlarını aşan bir sektör konumuna gelmiştir. Dolayısıyla öncelikli olarak dünya genelinde ekol hâline gelmiş Japon ve Amerikan canlandırma sinemasının ele alınması gerekmektedir.

2.4.1. Amerikan Canlandırma Sineması ve Disney Stüdyoları

5 Aralık 1905 yılında Chicago'da doğan animasyon sanatçısı Walter Elias Disney, canlandırma sinemasının gözde isimlerindendir. Canlandırma sineması köklü bir geçmişe sahip olmasına ve Disney ile başlamamasına rağmen Walter Elias Disney animasyon sektörünün kaderini değiştirmiştir. Küçük yaşlardan itibaren karikatüre ilgi duyan Disney, karakter çizimleri üzerinde durmuş, pek çok karakter çizmiştir. Disney'in çizmiş olduğu ''Mickey Mouse'' (Miki Fare) karakteri bütün dünyanın tanıdığı, kendine özgü hareketleri ile animasyon sektörünün simgesi haline gelmiştir. Daha önceden Mickey karakteri deneme amaçlı farklı filmlerde kullanılmış fakat animasyon film dünyasında ilk sesli film olan Steamboat Willie adlı filmde popüler olmuştur. Aynı zamanda birçok kısa filmi olan Mickey Mouse'un uzun metrajlı animasyon filmi bulunmamaktadır (Kalkan,2014). Mickey Mouse'un uzun uğraşlar sonucunda geliştirdiği ilk sesli filmi Steamboat Willie (Kaptan Miki) 1928'de piyasaya sunulmuş ve şarkıların kullanıldığı ilk film olmuştur. Animasyon dünyasının en meşhur karakteri olarak bilinen Mickey Mouse, günümüzde sadece çizgi karakteri değil aynı zamanda ticari simge haline gelerek farklı sektörlerde de kullanılmaktadır.

1923 yılında Walt Disney adında Hollywood'da yer alan ilk animasyon şirketini kuran Walt ve Roy Disney kardeşler, yolun en başından beri gerçekçiliğin sınırlarını zorlamaya çalışmış, canlandırma sineması için yeniliklere devam etmiştir. Disney ilk kurulduğunda ufak bir tasarım kadrosuna sahipken sonra ki yıllarda geniş bir kadro kurmuş, böylece iş yükünün çoğalması ve şirketin büyümesi Disney'in sanat okulu açmasını sağlamıştır. Bu okulda çalışanlarına animasyon, özel efektler, senaryo, sahne tasarımı gibi eğitimler verilerek yenilikçi hareketini sürdürmüştür. Tüm bu

uğraşlardan sonra renkli film yapımcılığına yönelen Disney, Flowers and Trees (Çiçekler ve Ağaçlar) filmi ile ilk renkli animasyon filmini oluşturmuştur (Whitehead, Turuskan,2012).

Uzun metraj animasyon filmlerine hazırlanan Disney, gerçekçi karakterler oluşturabilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Bunların başında gerçek hayatta olayların nasıl işlediğini, insanların duygusal ve bedensel hareketlerini çözümlemek amacıyla oluşturduğu eğitim programı gelmektedir. Don Graham'ı önderliğinde animatörlere hareket analizi dersi verilerek gerçek yaşamda ki insanlar ve karakterler arasında bağlantı kurulması istenmiştir. Bu eğitim sonucunda birbirine benzeyen yedi cüce ve gerçek insanlar ile benzerlik gösteren animasyon karakterleri oluşturmuştur. Yedi cüce karakterleri ilk uzun metrajlı Snow White and The Seven Dwarfs ''Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'' adlı animasyon filmi karakterleridir. Filmin büyük başarı elde etmesinde ve canlandırma filmleri için yeni bir süreç başlatmasında, profesyonel bir balerinin vücut hareketlerinin, filmde ki pamuk prenses karakterine aktarılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Dansçı Marjorie Belcher'in canlı dans çekilerinden faydalanan Disney ekibi filmin başarılı olabilmesi için gerçekçilik algısını bozacak tüm olası durumlar için çalışmıştır (Furniss,1999). Bu sebeple animasyonda yetersiz kalan derinlik ve boyut algısı için Çokdüzlemli kamera (Multiplane Camera), Disney yönetmeni ve animatörü Ub Iwerks tarafından geliştirilmiştir. Multiplane Camera, arka planda ki gerçekçilik algısını bozacak olası durumlar için geliştirilmiş bir sistemdir. Bunun dışında Disney'in geliştirdiği bu kamera titreşen ışıklar, akan sular, dönen görüntüler gibi özel efektlere olanak sağlamıştır (Anonim,t.y.;Medium).

Bu gelişmelerden sonra uzun metrajlı filmlere ağırlık veren Disney, birçok film üretmiş ve uzun metrajlı filmlerin yapım aşamasında öğretici rol üstlenmiştir. Disney'in ilk uzun metrajlı filmi olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler 'den sonra ürettiği bazı önemli filmler şöyledir; 1940 yılında gösterime giren Fantasia filmi, görsel ve işitsel bir atmosfer yaratan aynı zamanda çizgi film ve klasik müzik birleştirilerek ortaya çıkarılan müzikal animasyon filmi niteliğindedir.

Sekiz animasyon bölümünden oluşan filmin yedi bölümü Philadelphia Orkestrası tarafından oluşturulmuş, Leopold Stokwski tarafından yönetilmiştir (Wikipedia,2022). 1942 yılında gösterime giren ve tüm karakterleri hayvanlardan oluşan Bambi filmi, özellikle doğa-hayvan sevgisi üzerinde durmuş aynı zamanda

hayvan hareketlerinin gerçekçi olması için bazı hayvanlar stüdyoya getirilerek incelenmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra masal ve roman uyarlamalarına tekrardan dönen Disney, 1950 yılında detaylı arka planlar ve sade çizimlerden oluşan Cinderella (Külkedisi) filmini, 1951 yılında derleme masallardan oluşturulmuş Alice in Wonderland (Alis Harikalar Diyarında)filmini,1955 yılında ilk Sinemaskop özelliği taşıyan Lady and The Tramp (Leydi'nin Aşkı) gibi animasyon filmleri üretmiştir Disney, kullandığı masal ve roman uyarlamalarını temel çerçevede korumuş fakat bu uyarlamaların yanına Lucifer, Floara, Fauna, Serenella gibi dikkat çekici karakterler eklemiştir (Korkis,2022).

Disney ekibi, televizyonun bir eğlence aracı olarak önemini fark ederek televizyon için Zorro ve David Crockett, Walt Disney's Wonderful World of Color (Walt Disney'in Harika Dünyası) dizilerini üreten ilk stüdyo olmuştur. Canlandırma sineması denilince akıllara ilk gelen isimlerden biri olan animatör Walter Elias Disney, 1966 yılında ardından pek çok ödüllü film bırakarak hayatını kaybetmiştir. Walt henüz hayattayken yapım aşamasında olan The Jungle Book (Ormanın Kitabı) filmi, Ölümünün hemen ardından 1967 yılında yayınlanmıştır. Bunun dışında Disney'in kendisine ait olan ''Disney World'' projesi de ölümünün ardından 1981 yılında Florida da, 1983 yılında Tokyo' da ve 1992 yılında Paris'te hayata geçmiştir (Hünerli, 2005).

Hedef kitlesini genişleterek, yetişkinlere de hitap edecek animasyon filmlerine yönelen Disney 1992 yılında tüm zamanların en başarılı canlandırma filmi seçilen Alaaddin filmini yayınlamıştır. Alaaddin filmi, aynı zamanda çeşitli sektörlerde üretimi yapılarak ticari bir simge olmuştur. 1994 yılında gösterime giren Lion King (Aslan Kral) ilk kez animasyon filmleri arasında milyar dolarlık hasılat yapılan film olmuştur. Aslan Kral filmi aynı zamanda Bambi filminden sonra tüm karakterleri hayvanlardan oluşan filmdir. Gerçek film düzeyinde gerçekçiliğe ulaşmak isteyen Disney ekibi, vahşi doğa belgesellerini temel alarak Aslan Kral filmini hazırlamıştır (Samancı, 2004).

Tamamen bilgisayar ortamında hazırlanan üç boyutlu filmler, geleneksel iki boyutlu filmlerin aksine, hızlı bir şekilde gelişmiş, nitelikli filmler ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte geleneksel iki boyutlu animasyon üretimine devam eden Disney, üç boyutlu

animasyon üreten stüdyoların gerisinde kalmış, bu sebeple yeni üretim sürecine girmiştir. Pixar stüdyosu ile ortak bir anlaşma yapan Disney, dağıtım, pazarlama, lisans haklarının kendisine ait olduğu üç farklı uzun metrajlı animasyon film antlaşması imzalamıştır. 1995 yılında vizyona giren, Pixar ve Disney Stüdyolarına ait, ilk uzun metrajlı 3B animasyon filmi olan Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) filmiyle birlikte, animasyon sektörü dijital tabanlı ilerlemeye başlamıştır. Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) filmi animasyon sektöründe büyük başarı getirmiş, yeni yazılımların ve teknolojinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) filmini yayınlayan Pixar geliştirdiği bilgisayar sistemleri sayesinde günümüzde de popülerliği devam etmektedir.1986 yılında kurulan Pixar, CGI teknolojisiyle uzun metrajlı animasyon filmleri üreten bir firmadır. Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) filmini yayınlayan ve geliştirdiği bilgisayar sistemleri sayesinde günümüzde de popülerliği devam etmektedir.1976 yılında kurulan Pixar, CGI teknolojisiyle uzun metrajlı animasyon filmleri üreten bir firmadır. İlk olarak Lucasfilm's bilgisayar bölümünün bir parçası olarak bilgisayar grafiklerinin gelişimini sağlamak amacıyla kurulmuştur.1983 yılında ilk 3 boyutlu kısa metraj animasyon filmi yayınlamış, 1986 yılında Pixar'ın bir bölümün SteveJobs tarafından satın alınmıştır. Daha sonraki yıllarda Disney ve Pixar ortaklığı ile üretilen filmlerin başarısı büyük ses getirmiş, Disney'in Pixar'ı satın almasıyla yeni bir dönem başlamıştır (Kalyoncu&Aslanyürek,2016).

Disney'in Pixar'ı satın almasıyla Ed Catmull ve John Lasseter Walt Disney Animasyon Stüdyoları'nın başına geçmiştir (PıxarStüdyoları,t.y.). 2006 yılında Pixar tarafından Disney için üretilen Cars(Arabalar) filmi daha önce animasyon sektöründe olmayan, farklı dikkat çekici özelliklere sahiptir. İnsan özellikleri arabalara verilerek, farklı araba modelleri ile insan karakterleri özdeşleştirilmektedir. Hem çocuklara hem yetişkinlere hitap eden bu film, daha sonrasında Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) filmi gibi Arabalar 2, Arabalar 3,şeklinde seri hale gelmiştir. Yine Disney şirketi adı altında yapımı Pixara ait olan ve büyük başarılar, ödüller getiren filmlerden bazıları şunlardır; 2007 yılında gösterime giren Ratatouille filmi, En İyi Animasyon Filmi Akademi Ödülü'nü, 2008 yılında vizyona giren Wall-E filmi dünyanın en iyi dördüncü filmi seçilmiş aynı zamanda En İyi Animasyon Filmi Akademi Ödülü'nü almıştır. 2009 yılında gösterime giren Yukarı Bak (Up) filmi de yine En İyi Animasyon Filmi Akademi Ödülü'nü kazandırmıştır (Wikipedia,2023). Pixar'ın

oluşturduğu teknikler, gerçekçiliği ustaca kullanımı ve farklı konular ile verdiği mesajlar, canlandırma sineması tarihinde önemli yer edinmesini sağlamıştır.

2.4.2. Walt Disney İdeolojisi

Amerikan sinemasının önemli bir kolu olan Walt Disney canlandırma sektörünün gelişmesinde ve endüstrileşmesinde önemli bir rol üstlendiği aşikardır. Lakin Disney stüdyolarının, canlandırma sinemasına katkılarının yanı sıra aile eğlencesi olarak tanımladığı ideolojiler dışında hareket ettiğini ileri süren düşünceler mevcuttur. Disney'in görünen dışında kapitalist ve emperyalist ideolojiler üretmekte olduğunu ve bunu başarıyla gizlediğini savunan Dorfman ve Mattelart, aynı zamanda Emperyalist Kültür Sanayii ve W. Disney adlı eserinde; Disney'in eğlence amaçlı üretiminin büyük bir yanılgı olduğunu, Disney'in kültürel bir kapital üretim şeklini benimsediğini ifade etmektedir (Dorfman & Mattelart, 1977: 99).

Kapitalist kültürel ürünlerin üreticisi ve uluslararası dağıtımcısı niteliğinde olan Disney, Kapitalist düzenin sosyal ve politik gereksinimlerine paralel ideolojik içerikler üretir. İnsanlar günlük hayatın telaşından uzaklaştırarak eylemsizleştirilir. Dolayısıyla insanların pasivize edilmesi iktidarın gücünü sürdürmesini sağlamaktadır. Disney tarafından tasarlanan dünyada sosyal sorunlar, ekonomik sıkıntılar, hiyerarşik düzen gibi yaygın durumlar toplumsal sorun dışında kültürel bir yapı olarak kabul ettirilir. Gramsci, popüler filmlerin pazarlanabilmesi ve toplumun eğlenceyi tüketebilmesi için müzakere edilmiş hegomonik bir faaliyet olarak anlaşılabileceğini ifade etmektedir (Gramsci, 1988).

Tüketim kültürüyle iç içe geçmiş animasyon, zamanı boş hale getirerek tüketilmesini mümkün kılmıştır. Kültürel mitlere sahip olan Amerikan ideolojisi, tüketim kültürüne uygun bir ortam hazırlayarak devlet ideolojisini pazarlar. Üretilen ürünlerde toplumsal çatışmanın olmadığı sosyal statüsünden memnun aynı zamanda her bireyin kendine özgü, olağan duruşları aktarılarak kabul edilebilir mutlu bir yaşam sunmaktadır. Disney'in dünyası, mutlu, iyimser ve tertiplidir. Ticari çıkarlar doğrultusunda ideolojik araçlar oluşturan Disney; hikâye, masal, destan gibi orijinal metinleri kendi ideolojisi çerçevesinde tekrardan ele almakta, istediği şekilde tasarlayıp izleyiciye sunmaktadır. Hiyerarşik düzenle oluşturulmuş kültürel mitler Disney'in hâkimiyetini güçlendirecek derecede etkili ve merak oluşturacak bir içerikle hazırlanmaktadır böylece baskın kültürel değerler, doğal içerikler ile

sunularak bireyi bu sürece dâhil etmektedir. Anlatımın ve eğlencenin kültürel gücü Disney tarafından dağıtılan ideolojinin koşulsuz kabul edilmesini göstermektedir (Artz,2003).

Walt Disney'in "kültürel bir öğretmen" haline geldiğini ifade eden Mattelart ve Dorfman, Disney'in kendisini insanların "tohum aşılayıcısı" olarak görmesine büyük tepki göstermektedir. Onlara göre, Walt Disney "alt edilemez bir hikâye derleyicidir." emeği örgütlemeyi ve aynı zamanda düşünceyi pazarlamayı iyi biliyordur. Kapitalist ekonomi içerisinde düşünce ve emek onun malı konumundadır. Çeşitli kültüre ait ayırt edici göstergeleri nesneleştiren Disney, seri üretimle çoğaltarak popüler pazarlama haline getirir, akabinde kapitalist üretim-tüketim dengesi sağlamasının yanı sıra reklam stratejisi de yapmış olmaktadır (Dorfman &Mattelart,1977) .

Örneğin pazarlama stratejisinde önemli bir yer edinen Disney,her yaşa hitap edecek şekilde strateji geliştirmiştir. Mesela Karlar Ülkesi (Frozen) filminde küçük yaştaki tüketiciler için kırtasiye malzemeleri, kıyafet, oyuncak, aksesuar vb. ürünler üretilerek çocuk tüketicilerde bu sürece dâhil edilmiştir. Bu ürünleri kitsch nesneler olarak tanımlayan Jean Baudrillard, klişe'ye eşdeğer olduğunu söylemektedir. Gerçek nesne dışında kategorileştirilmesi gerektiğini, tercihen sözde nesne olarak simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak, gerçek anlamlandırma yoksulluğu ve gösterge, alegorik gönderme, uyumsuz yan anlam bolluğu olarak, ayrıntının yüceltilmesi ve ayrıntılar aracılığıyla doygunluk olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla kitsch'in bu çoğaltımı temelini tüketim toplumunun gerçekçiliğine bırakmaktadır (Baudrillard,1970;Keskin vd.,1997).

Walt Disney animasyonlarına genel çerçevede bakıldığında toplumsal cinsiyet, toplumsal statü, ırk, iyi-kötü kavramı gibi farklı konular ele alarak dönemin ideolojik hareketlerin temsil düzeninde ki yansımalarını oluşturmaktadır. Disney'in, egemen söylemin isteği doğrultusunda oluşturduğu filmler, ideoloji ve temsil bağlamında gözden geçirildikten sonra sunulmaktadır. Sinema ve temsil arasındaki bağın önemini Disney, filmlerinde uygulanan temsil politikaları ile göstermektedir (Ryan & Kellner 2000). İdeolojik üretim açısından sinemanın vazgeçilmez bir araç olduğunu belirtmektedir. Çünkü sinemanın da ideolojinin de ortak noktası temsildir. Dolayısıyla Disney, kitlelere bir yapıt sunmadan önce kendi ideolojisi ve temsiline göre yapılandırır. Sinemada olduğu gibi canlandırma sinemasında da filmler, onu

üretenin isteğine, tercihine bağlı bir şekilde sunulmaktadır. Kültürel ürünlerin çözümlenmesi ve incelenmesinde önemli olan temsil kavramını, Stuart Hall, kültürün bir mücadele alanı olduğunu, iktidar ilişkilerine rağmen bağımsız dinamiklere sahip olduğunu aktarır. Hall'e göre bu mücadele alanı içerisinde baskıcı olan da çekinik ve baskı altında olanda var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek ya da diğerini bastırmak için sürekli bir mücadele vermektedir (Bostan,vd.2018).

Öte yandan sinema, hâkim ideolojinin devamlılığına destek verirken, ideolojik gerçekçiliğin yeniden üretilmesine, alternatif temsiller aracılığıyla da sarsılmasına aracılık etmektedir. Bu çerçevede ele aldığımız Walt Disney filmlerine baktığımızda ilk ve son üretimler arasında ki animasyonlarda temsil değişimleri mevcuttur Temsilin yeni formları modernist anlatılar dışında yeni kimlikler oluşturmakta postmodernizmin özünde yer alan çoğul, çok kimlikli, farklılıklar barındıran temsil içeriğine dönüştürmüştür. Tez kapsamında ele alacağımız, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and the Seven Dwarfs), Mulan, ve Cesur(Brave) filmleri dönemsel farklılıklar ile oluşturulmuş kadın temsilleri ve bu kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet kalıpları çerçevesinde incelenecektir.

2.4.3. Walt Disney Sinemasında Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramına yönelik oluşturulmuş stereotipler, kadın ve erkeğin düşünce, değer ve davranış biçimlerini oluşturduğu kalıp roller ve kalıp yargılar olarak tanımlanmıştır. Simone de Beauvoir'ın İkinci Cins adlı kitabında belirttiği gibi özellikle insanların yerleşik hayata geçişiyle beraber aile içi iş bölümlerinin oluşması, erkeğin üreme rolünün kavranması, kas gücünün varlığı gibi nedenlerle cinsiyetlerin birbirine olan üstünlüğünü ortaya çıkmış böylece yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeğin gerisinde konumlanmıştır (Beauvoir, 2010).

Dünyanın pazarlama tekniği açısından en önemli şirketlerinden olan Walt Disney, bu kalıpları farklı zamanlarda kullanıp değiştirmiştir. Diğer popüler kültür ürünleri gibi Disney de izleyici kitlesinin zevk ve ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak dönemin oluşturduğu sosyo-ekonomik koşullar ile izleyici karşına çıkmaktadır. 1937 yılında ilk uzun metraj animasyon filmi olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'i yayınladığı günden itibaren toplumsal iktidar söylemine müdahil olmaktadır. Cinsiyet rolleri özellikle hâkim ideolojik roller çerçevesinde oluşturulurken izleyiciye bireysel bir mutlu yaşam sunmaktadır. Bu filmlerde geleneksel kültür, yerleşik kalıplar ve

stereotipler, yeniden üretilerek doğallaştırılır. Özellikle medyanın etkisi göz önünde bulundurulduğunda kadın ve erkek için oluşturulmuş, fiziksel özellik, ev içi-ev dışı sorumluluk, psikolojik durum gibi roller Disney sinemasında da görülmektedir. Disney filmleri üzerine yapılan çalışmaları incelediğimizde toplumsal cinsiyetçilik ve kadına dair kalıplar farklı dönemlerde temsil düzenlemeleri ile sunulmaktadır. England ve Descartes tarafından yapılan incelemelerde Disney, klasik, geçiş ve post modern olmak üzere üç farklı dönemde kadın temsili sunmaktadır.

1937-1959 yıllarını kapsayan klasik dönemde kadın; evcimen, kültürüne bağlı, prenses gibi olmaya çalışan veya bir prensin onu kurtarmasını bekleyen, ev işlerinde başarılı ve şikâyet etmeyen, güzel kalpli olanın fiziksel güzelliğe sahip olması, kötü kalpli olanın fiziksel görünüşü kötü olması, iktidarla mücadele edenin genelde kadın olması, cadı gösterilmesi veyahut cezalandırması, gelenek ve kültüre bağlı olanın sonunda mutlu olması gibi farkı temsiller söz konusudur. Klasik dönemde gösterilen erkek temsili ise yakışıklı, özgür ruhlu, kahraman, ulaşılması zor, prenseslere layık görülen veyahut geneli prensten oluşturulan temsiller söz konusudur. Örneğin klasik dönemde üretilen ve büyük ses getiren ilk uzun metrajlı animasyon film özelliğine sahip 1937 yapımı Snow White and the Seven Dwarves(Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler) filmi çekildiği dönemin sosyo-ekonomik koşullarına göre oluşturmuş (Booker,2009). Disney'in ilk dönem genç seyircilerin zevkine göre, mutlu son, prensesi kurtaran prens, kötü üvey anne profili ve izleyicinin dertlerinden uzaklaştırmayı vadeden temsiller oluşturmanın daha fazla kar elde etme yolu olduğunu ifade etmiştir. Dönemin ideolojik özelliklerine göre düzenlenen Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminde gösterilen bir diğer mesaj ise cücelerin evinin kirli olması ve pamuk prenses gittikten sonra derli toplu, temiz olmasıdır. Burada aslında izleyiciye aktarılan kadının ev işlerinde iyi olduğu, kadının mekân olarak evde var olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Araştırmacılar Amerikan ideolojisinin aktarılması için Disney'in bir köprü görevi gördüğünü aktarmaktadır. Klasik Disney animasyon filmlerinde verilmek istenen mesajlar daha önceden hesaplanmakta, klasik dönem koşullarına göre izleyiciye sunulmaktadır. Görüldüğü üzere klasik dönemde oluşturulmuş filmler genel çerçevede geleneksel cinsiyet kalıplarını desteklemektedir. Geleneksel kalıplara göre oluşturulmuş kadının kadın gibi davranması doğasına uygun, hane içerisinde etkin

hane dışında pasif, uysal erkeğin ise yine doğasına uygun, hane dışında etkin ve aktif roller ile bireyler stereo tipleştirilmiştir.

Disney'in bir diğer dönemini kapsayan geçiş dönemi ise 1989-1998 yılları arasında değerlendirilmektedir. Geçiş döneminde üretilen filmler, klasik dönemden keskin bir şekilde ayrılmasa da temsil olarak kadın karakterlerde değişim mevcuttur. Oluşturulmuş klasik kadın rollerinin tersine sınırları değiştiren kadınlar geçiş döneminde özellikle Mulan filminde ön plana çıkmaktadır. 1998 yapımı olan Mulan filminde pasif olmayan, ataerkil düzeni eleştiren, geleneksel kültüre karşı, savaşan özelliklerle klasikleşmiş erkek rollerini kadın karakterlerin üstlendiğini görmekteyiz. Aynı zamanda Disney bu film de farklı kültürlere ait kadınların konumu üzerinden karşılaştırma yapmıştır. Örneğin, Batı kültüründe yaşayan kadınların diğer kültürdeki kadınlara oranla daha eşit şartlarda olduğunu düşündürmektedir (Bostan,2018).

Klasik dönemden daha keskin farklar ile ayrılabilen postmodern (ilerleme) dönem 2009'dan itibaren günümüze kadar gelen filmleri kapsamaktadır. 2009 yapımı Prenses ve Kurbağa adlı filmin yayınlanmasıyla beraber Disney'in ortaya koyduğu cinsiyet, ırk, yaş, fiziksel özellikler gibi konularda değişim mevcuttur. Kendi ayakları üzerinde durmak isteyen kadınlar, evliliğe karşı olan kadınlar, özgürce yaşayan ve hayatının yönünü bir başkasına bırakmayan kadın karakterler karşımıza çıkmaktadır. Sözü geçen araştırmada kadın temsillerinin Prenses ve Kurbağa adlı filmle başlayarak Frozen (Karlar ülkesi) filmiyle zirveye çıkmıştır. Frozen (Karlar ülkesi) filminin bir önemli özelliği de toplumsal cinsiyet kalıplarında kopuş iddiasını yaşamakla beraber çok önemli bir popülariteye ulaşmış olmasıdır. Bu popülerliğin en büyük etkisi, gerçek hayatta arzulanan kadın temsilinin sergilenmesidir.

Bu bağlamda söylenmesi gereken, Walt Disney animasyon filmlerinin farklı dönemlere göre kadın temsili oluşturduğunu ve dönemsel olarak oluşturulan kadın temsilinin, izleyicinin beklentisi doğrultusunda değiştiğini ifade edebiliriz. Bu noktada Disney'in özellikle 2000'li yıllardan sonra toplumsal cinsiyet rolleri, popüler kültürün evirildiği konular ile dönüşmüştür. Değişen kadın temsillerinin masum veyahut rastlantısal olmadığı, değişen ideolojik düzenlemelere göre her dönem temsillerde farklılık söz konusudur. Kültürel mitlere sahip olan aynı zamanda pazarlama stratejisini iyi yapan Disney'in daha fazla seyirciye ulaşmak adına, popüler gündemi takip etmesi, örneğin toplumsal cinsiyetçiliğin yaygınlaştığı dönemde, bu kavramlara vurgu yapması gibi temsil düzenlemelerinden

anlaşılacaktır. Fakat Disney'in tüm değişim süreçlerine rağmen, kadın karakterlerinin bir noktada tekrardan cinsiyetçiliğe maruz bırakıldığı görülmektedir. Dolayısıyla tez kapsamında Disney yapımlarının da olduğu filmler, kadınların maruz bırakıldığı toplumsal cinsiyet stereotipleri nelerin değiştiği veya aynı kalan cinsiyet rollerinin ne denli ele alındığı incelenecektir.

2.5. Japon Canlandırma Sineması/ Hayao Miyazaki ve Glibli Stüdyoları

Japon canlandırma sinemasına geçmeden önce kültürel bir mit haline gelen ve Japon felsefesinin temelini oluşturan Manga ve anime kavramları incelenecektir. Japon tarihinin büyük bir kısmını oluşturan ve popüler kültür haline gelen manga ve animelerin ortaya çıkışı, dünyaya açılma aşamaları ve günümüz canlandırma sinemasında Disney'den sonra adını sık sık duyduğumuz Hayao Miyazaki ve Glibli Stüdyoları'nın canlandırma sektörüne ne gibi katkıları olduğu, gelişim süreçleri aynı zamanda ileri ki bölümlerde üretim süreçlerinde toplumsal cinsiyetçilik kavramının kullanım şekli incelenecektir.

2.5.1. Manga ve Anime

1770'li yıllarda ilk ortaya çıktığı düşünülen manga kelimesinin bilinen ilk anlamı, Japon çizgi romanıdır. Japon kültürünü yansıtacak şekilde oluşturulmuş manga, Hokusai Katsushika'nın öğrencilerinin kullanması aynı zamanda kendi skeç, çizim ve karikatürlerini adlandırmak için kullanmıştır. Katsushika'nın çizdiği skeçler Çince yazı karakterinin ["man" (rasgele) ve "ga"(resim)] birleşiminden oluşturularak tanımlanmıştır" (Öztekin, 2008: 34-35). Manganın ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmese de 12.yüzyılda Toba adlı Budist bir rahip tarafından yergi amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Budist rahibin kullandığı teknik, Japon sanatının önemli örneklerinden olan Choju giga ya da hayvan çizimlerine (Animal Scrolls) dayandırılmaktadır. Rahip, hayvanların gündelik yaşantısının kullanarak hiyerarşik düzene eleştirel bir bakış açısı getirmiştir (Brenner, 2007).

1862 yılında Charles Wirgman'ın Japonya'da ''Japan Punch'' adlı bir dergide kullandığı tekniklerden faydalanan Japon çizerler, fırçalar yerine kalemler kullanarak "düzeni eleştirmeme" yargısını yıkmışlardır. Sonrasında ''Punch'' adlı dergi Japonya'da çevrilerek yayınlanmaya başlamış ve diğer hiciv dergileri de bu yoldan devam etmişlerdir (Çekmeci,2023).

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında önemi artan mangalar, Japon kültürü için önemli bir noktaya gelmiş, savaş sonrasında oluşan yıkıcı etkiler, toplumsal sorunlar ve teknolojinin kullanımıyla insan üzerinde oluşan tahribat Japon mangalarında yer edinmiştir. Tüm dünyada okurlar tarafından takip edilen ve çeşitlenerek popülerliği artan mangalar, Japonya'nın en önemli istihdam alanlarından olmakla beraber, gazete, dergi gibi basılı yayınlar dışında kıyafet, kırtasiye malzemeleri, bilgisayar oyunları gibi sektörleri de kapsayarak popüler kültür ürünü haline gelmiştir.

Sanat ve edebiyat tarihine getirdiği yeniliklerle bilinen Osamu Tezuka, çizgi romanlara yeni bir boyut getirmiş, manganın animasyon ile etkileşime girmesinde öncülük etmiştir. Büyük bir kitleyi etkisi altına alan manga çizgi romanları, Tezuka' nın Astro Boy" adlı eserinin animasyona uyarlanmaya başlamasıyla beraber televizyon ve sinemayı da etkisi altına alarak daha geniş kitlelere ulaşmıştır (Gravett, 2004,Akt.Alicenap,2014).

Gelişen manga endüstrisinden yaratılan animeler, Japon popüler kültürünün bir diğer temel unsuru olmuştur. Anime ise, kendine özgü çizim teknikleri olan, kelime kökeni Fransızcadan gelen Japon animasyonlarıdır (EnWikipedia,2023). Bilgisayar veya el çizimiyle oluşturulabilen animelerin ilk ortaya çıktığı dönemler ile ilgili net bilgiler bulunmamaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japonya'da oluşan yıkıcı etkiler sebebiyle pek çok film yok olmuştur. Japonya'nın en eski anime filmi, birçok kaynakta net olmayan ifadelerle aktarılmıştır. Bu sebeple anlatılan bilgilerden yola çıkarak diğer kaynaklarda ne gibi farklılıklarla anlatıldığını aktarmak daha doğru olacaktır. Öncelikle ilk Japon animeleri 1917 yılına ait olduğu düşünülmüş ve kaynakların birçoğunda bu şekilde belirtilmiştir. Fakat kaynaklarında belirttiği üzere yapılan çalışmalar sonucunda ilk Japon animelerin 1917 yıla ait olmadığı ortaya çıkmıştır. Olca Karasoy, ''Başlangıcından Günümüze Japon Sineması'' adlı eserde ilk Japon animesinin Shimokawa Oten'in ait ''Katsudo Shashin'' adlı eser olduğunu aynı zamanda eserin kısa, sessiz, tebeşirle hazırlanmış ve beş dakikadan oluşan bir animasyon olduğunu ifade etmiştir (2016, s.151-152).

Bir başka araştırmacı olan Aygün Şen ''Kayıp, Keşif, Yolculuk, Japon Sineması Manga ve Anime'' adlı eserinde aktardığı bilgiler ise şöyledir: Japonya'nın bilinen ilk animasyonu kısa, sessiz, renkli ve 5 çerçevelemeden oluşan ''Katsudo Sashin'' adlı eser olduğunu ifade etmiştir. Akabinde bu eserin 2005 yılında bulunmasına

rağmen 1907 yılında yapıldığını ve selüloit şeridi üzerine çizilmiş animasyon olduğunu belirtmiştir (2014, s.184).

Görüldüğü üzere verilen örnekler gibi birçok farklı iddialarda bulunan kaynaklar vardır fakat yapılan incelemelere göre aktarılan görüşlerin doğrulu net değildir. İncelenen bilgiler doğrultusunda İlk Japon anime filminin‘’Katsudo Sashin’’ adlı anime olduğu, 2005 yılında bir film ve projeksiyon koleksiyonunda keşfedildiğini ifade edebiliriz. Aynı zamanda eserin yaratıcısı bilinmemekte ve 1907 - 1912 yılları arasında yapıldığı tahmin edilmektedir. Bunun dışında Katsudo Sashin filmi, kırmızı ve siyah renkte selüloit şeridin üzerinde 3 saniyeden oluşturulmuş bir filmdir (EnWikipedia,2023).

İkinci dünya savaşı sebebiyle propaganda amaçlı Japon Deniz Kuvvetlerinin isteği doğrultusunda üretilen ve yönetmenliği Mitsuyo Seo’ye ait 37 dakikalık sesli animasyon "Momotaro na Umiwashi" (Mamataro's Sea Eagles/Mamotaro'nun Deniz Kartalları) filmi, o zamana kadar Japonya’da üretilmiş en uzun animasyon filmi olmuş, fakat iki yıl geçtikten sonra Mamotaro'nun Deniz Kartalları filminin devamı niteliğinde sayılan yeni bir animasyon üretilmiştir. İlk uzun metrajlı Japon animasyon film özelliği taşıyan “Momotaro Umi no Shimpei” (Momotaro‟s Divine Sea Warriors) adlı animasyon siyah-beyaz ve 74 dakikadan oluşmaktadır. Vatansever duygular aşılamak için üretilen animasyon, çeşitli hayvan türlerinden oluşturulmuş, deniz kuvvetleri birliğini anlatmaktadır (Şen,2014).

Japon popüler kültürünün temel öğelerinden olan manganın, hareketlendirilmiş hali olarak adlandırılan animeler, animasyon tekniklerinde kullanılan özellikleriyle batı tarzı çizgi filmlerden ayrılmaktadır. Animeler, Animatörlerin kısıtlı kaynaklarla çizimlere hareketlilik katmak için kullandıkları ‘’Limited animasyon’’ tekniği kullanılarak üretilmektedir. Zaman ve para tasarrufu sağlayan bir teknik olan “limited animation”(sınırlı animasyon) her bir karenin yalnızca bir parçası hareketlendirilmekte veya sabit çizimler arka arkaya sıralanmaktadır (Hart, 2002:7:Akt.Alicenap,2014). Bu sebeple animeler “hareketli çizgi roman” olarak düşünülmektedir. Geleneksel tarzda oluşturulan animasyonlar da ise Disney tarzı ‘’full animasyon’’ yani hareketler çizmek veya çizimleri hareketlendirmektir. Animasyon tekniği dışında animeyi Amerikan çizgi romanlarından ayıran birçok özellik bulunmaktadır. Örneğin Japon animeleri iri gözler, değişik saç modelleri, orantısız vücut özellikleri, hayal gücünü zorlayan kıyafetler gibi özellikler taşırken

aslıda Japonların fiziksel özelliği olan çekik göz, kısa boy, koyu renk saç gibi batılılara benzer fiziksel özellikler ile üretilmiştir. Kültürel öğelerin zenginliği ve dünya çapında ün kazanan animeler ele aldığı konu, tür çeşitliliği ve çizim teknikleri bakımından popülerliği her geçen gün artmaktadır. Japon animasyon sektörünün öncüsü kabul edilen başarılı manga ve anime sanatçısı Miyazaki Hayao'nun Stüdyo Ghibli'yi kurmasıyla beraber Japon canlandırma sinemasına farklı bir boyut getirmiştir.

2.5.2. Hayao Miyazaki ve Stüdyo Ghibli

Dünya sineması tarihinde önemli bir yer edinen Japonya'nın ünlü anime sanatçısı Hayao Miyazaki, 1941 yılında Tokyo'da Dünyaya gelmiştir. Miyazdaki'nin animasyonla tanışması ve ilgi duyması, 1958 yılında yayınlanan ilk renkli animasyon filmi olan HakujaDen'in (Beyaz Yılan Efsanesi) ile başlamıştır. O yıllarda lise son sınıf öğrencisi olan Miyazaki, dönemin modasına uygun hikâye yaratmaya çalışmaktadır. Filmde gördüğü kadın karakterin üzerinde bıraktığı etki, saf ve temiz bir dünyaya olan özlemini hatırlatmış, böylece dönemin modasına uymak yerine sadece kalbiyle hareket etmesi gerektiğini fark etmiştir. Manga yazarı olmak isteyen Miyazaki, 1963 yılında, Toei stüdyolarında acemi bir animatör olarak işe başlamıştır. Manga yazarı olma isteğinden vazgeçmeyen fakat çalıştığı süreç içerisinde animatörlüğün ilgi çekici olmadığını belirten Miyazaki, daha sonrasında Snow Queen(Karlar Kraliçesi) filminin yayınlanması ile beraber bir animasyona ne kadar sevgi katabileceğini ve resimlerin hareketinin karakterleri ne kadar yüceltebileceğini anladığını söylemiştir. Böylece Miyazaki, animasyon sanatçısı olarak çalışmaya devam ettiğini ifade etmiştir (Shoten,1988).

Ünlü anime sanatçısı ve Stüdyo Ghibli kurucularından Isao Takahata ile Toei Animasyon Şirketi'nde tanışan Miyazaki**,**1968 yılında yapıma giren ve yönetmenliğini Takahata'nın üstlendiği ''Güneşin Prensi Horus'un Büyük Macerası (Taiyo no Oji Horus no Daiboken)''adlı filmde çalışma fırsatı bulmuştur. Sonrasında Charles Perrault'un ''Çizmeli Kedi'' adlı kitabından yola çıkarak hazırlanan 1969 yapımı Puss in Boots (Nagagutsu wo Haita Neko Puss in Boots) adlı filmde de animatör olarak görev yapmıştır. 1971 yılında Isao Takahata ile Toei'den ayrılan Miyazaki, A-pro adlı animasyon şirketinde beraber çalışmaya başlamışlardır. Yeni şirkette çalışmaya başlayan ikili burada ''Alps no Shojo Haiji (Heidi) '' isimli Tv

animasyon serisi oluşturarak büyük başarı kazanmışlardır. Miyazaki'nin aynı isimli mangasından uyarlanan ve yönetmenliği kendisine ait 1984 yapımı ''Rüzgarlı Vadi (Kaze no Tani no Naushika)'' filmi güçlü kadın karakteri ve ekolojik mesajlar ile büyük ilgi görmüştür. Animasyon severleri sayesinde kısa bir süre içerisinde kült filmler arasına giren Rüzgarli Vadi filmi, aynı zamanda birçok ödül kazanmıştır (Anonim,2022). Miyazaki, Stüdyo Ghibli'yi kurana kadar farklı şirketlerde çalışmış ve birçok görev üstlenerek kendini geliştirmiştir. 1985 yılında sonra ki bölümlerde anlatacağımız Stüdyo Ghibli'yi kurarak, başarasını katlamış ve çalışmalarına devam etmiştir.

1985 yılında Miyazaki Hayao, Toei stüdyosunda tanıştığı anime sanatçısı Takahata lsao ve yapımcı Toshio Suzuki ile beraber özgürce animasyon yapabilmek adına bir araya gelerek Stüdyo Ghibli kurulmuştur. Stüdyo Ghibli'de yazarlık, çizerlik ve yönetmenlik görevlerini bir arada yapan Miyazaki Hayao, Ghibli Stüdyosunda ilk olarak fantastik, macera animasyonu olan "Castle in the Sky (Gökteki Kale)''filmini üretmiştir.1986 yılında Miyazaki tarafından yazılan ve yönetilen bu filmde gökyüzünde uçtuğuna inanılan bir geminin Laputa adlı bilinmeyen bir adaya ulaşabilmek için verilen mücadele anlatılmaktadır. Filmin hikâyesi başkarakterlerden olan, Laputa'dan gelmiş Shita adlı bir kız çocuğu ve onu koruyan Pazu adlı bir erkek çocuğu arasında geçmektedir (Wikipedia,2023). Miyazaki'nin yine 1988 yılında kendisi yazdığı ve yönettiği Tonari no Totoro(Komşum Totoro) animasyon filmi yayınlandıktan sonra dünya çapında animasyon filmleri arasında kült bir hale gelmiştir. Fantastik türde hazırlanan bu film, birçok ödül almış ve günümüzde bile izlenmeye devam etmektedir. Filmde ki kız kahramanların yaşadığı olayda, uzun süreli bir hastalıktan hastanede yatan annelerine yakın ev tutma sürecini ve bu süreçte yaşanılan olayları anlatmaktadır. Aynı zamanda Miyazaki'nin annesi de filmde anlatılan hikâye gibi uzunca bir süre hastanede yatmıştır (GhibliWiki,2023).

Miyazaki'nin ve Stüdyo Ghibli'nin sonra ki yıllarda ürettiği bazı önemli filmler şöyledir: 1989 yapımı Eiko Kadono'nun çocuk kitabından yola çıkarak üretilen *''*Majo no takkyûbin / Kiki's Delivery Service " (Cadı Dağıtım Servisi) filmi, 1992 yılında yayınlanan ve yılın en çok gişe hasılatı getiren, Japon animasyon filmi olan ''Porco Rosso'' (Kızıl Domuz) filmi,1997 yapımı olan"Princess Mononoke"(Prenses Mononoke) filmi yine sevilen filmler arasındadır (GhibliWiki,2023).

Princess Mononoke, Japonya'da o güne kadar görülmemiş en yüksek hasılatlı film olmuştur. Film, E.T'yi geçerek, yerli yabancı tüm filmler arasında en çok izlenen film unvanına sahip, aynı zamanda Japonya'nın yerli film izlenme rekorunu korumuştur. En İyi Yabancı Film Oscar'ı dalında Japonya'yı temsil etmiş, Japonya Akademi en iyi filmi ödülünü kazanan ilk animasyon filmi olmuştur. Dağıtımı, Tokuma Japon Şirketi ve Walt Disney tarafından yapılan bu film, Stüdyo Ghibli ve Miyazaki'nin Dünyada tanınmasını sağlamış, bunun yanı sıra 2001 yılında Amerika'da da en çok gişe hasılatı yapan anime filmi olmuştur (EnWikipedia,2023).

Princess Mononoke'nin kırdığı rekoru geride bırakan ve Miyazaki'nin kariyerini zirveye taşıdığı Chihiro no Kamikakushi (Spirited Away/ Ruhların Kaçışı) filmi ile beraber Stüdyo Ghibli ve Miyazaki, Dünyanın birçok yerinde farklı eleştirmenlerden, animatörlerden, gazete, televizyon gibi yayınlardan övgü toplamıştır. The New York Times eleştirmeni Elvis Micthell Ruhların Kaçışı filmini, olumlu bir şekilde değerlendirirken Miyazaki'nin "filmlerinin ruh hali kadar huysuzlukla da ilgili olduğunu" ve "animasyonlu figürlerin ruhsal ya da fiziksel olarak göründükleri gibi olmama ihtimalinin, ruh halini artırdığını" dile getirmiştir (Micthell,2022). Los Angeles Times'ta film eleştirmeni olan Kenneth Turan ise, "yaratımları bir insanın daha önce gördüğü hiçbir şeye benzemeyen şiddetli ve korkusuz bir hayal gücünün ürünü" ifadelerini kullanmıştır. Verdiğimiz örnekler gibi birçok yerde dillerden düşmeyen Ruhların Kaçışı filmi övgüler dışında, Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık görülen bu film ilk defa animasyon dalında bir filmin ödül almasını sağlamıştır (Boyar,2002).

Miyazaki'nin bir diğer ses getiren filmi ise 2004 yılında vizyona giren ''Hauru no Ugoku Shiro Howl's'' (Mowing Casttle /Howl'un Yürüyen Şatosu) filmidir. Savaş karşıtı tema içeren film de film kahramanı Sophie'nin eylemleri genellikle güçlü kadın profilinde sergilenmektedir. Parsons'a (2007) göre bu film aynı zamanda feminist mesajlarda içermektedir çünkü Sophie, temizlikçi olarak şatoya girmiş olsa bile ev işlerinin eşit bir şekilde dağıtıldığını görmekteyiz (Parsons,2007). İçerik olarak zengin olan bu film, beraberinde farklı ülkelerden birçok ödül kazanmıştır. 2008 yılında "Ponyo On Tthe Cliff" (Küçük Deniz Kızı Ponyo) filmi, 2013 yılında ise ''Kaze tachinu''(Rüzgar Yükseliyor) animasyonu yayınlanmıştır.2013 yılında Rüzgar Yükseliyor filmi yayınlandıktan sonra emekliliğe ayrılan Miyazaki, on yılın ardından torununa miras bırakmak amacıyla son defa uzun metrajlı animasyon filmi

yapmıştır. 2023 yılında vizyona giren Kimitachi ve Do Ikiru ka (Nasıl yaşıyorsun/Oğlan veya balıkçıl) isimli filmi henüz Japonya dışında herhangi bir yerde yayınlanmamıştır. Yakın zamanda yapılan bir röportajda bu filmin şuana kadar Japonya'da yapılan en yüksek maliyetli animasyon filmi olabileceğini öte yandan 2013'te piyasaya sürülen başka bir Studio Ghibli yapıtı olan "The Story of the Princess Shining''in(Prenses Kaguya'nın Hikâyesi) rekorunu şimdiden geride bırakmıştır (Piludu,2023).

2.5.3. Hayao Miyazaki İdeolojisi

Miyazaki, her ne kadar ürettiği filmlerin anime olarak adlandırılmasını istemese de anime deyince akıllara ilk Miyazaki filmleri gelmiştir. İkinci dünya savaşı ve sonrasında Japonya halkının yaşadığı sarsıntıya ve sıkıntıya şahit olan Miyazaki savaş ve savaş sonrası Japon halkının bilinçaltını ileri ki yıllarda üreteceği "Nausicaa", "Howl'un Yürüyen Şatosu" gibi eserlerinde yansıtmayı ihmal etmemiş böylece şiddet ve savaş karşıtı olduğunu belirtmiştir. Amerika'nın gözde canlandırma şirketi olan Disney'e kıyasla Miyazaki'nin konu, karakter ve kültürel unsurları daha karmaşıktır Kraemer (2004: 3). "Disney, var olan kültürel değerleri doğrulama eğilimindeyken; Miyazaki, bir yandan Japon kültürel değerlerini sahneye koyar, fakat bir yandan da söz konusu değerlerin dengesini ve sabitliğini bozar'' sözleriyle aktarmaktadır. Aynı zamanda Miyazaki bilgisayar teknolojisini kullanmayı ihmal etmemiş fakat ürettiği filmlerin çoğunu elle çizmeyi tercih etmiştir (Muratoğlu,2013).

Gökyüzüne ve uçaklara ilgisi olan Miyazaki birçok eserinde gökyüzüne ve uçaklara yer vermiştir. Özellikle uçaklarda kullandığı mekanik yapılar ve detaylı anlatımlar Miyazaki'nin ilgisini açığa çıkarmaktadır (Öztekin,2011). Uçmak eylemini hem teknik hem de evrensel estetik değerler açısından felsefi bir imge olduğunu ifade eden Öztekin Miyazaki'nin bu ilgisini şöyle ifade etmektedir;

> Hayao Miyazaki'nin uçaklara ve uçan nesnelere karşı özel yakınlığı, hemen hemen bütün eserlerinde görmek mümkündür. Porco Rosso, 1920'li yıllarda tamamen çift kanatlı ve pervaneli avcı uçakları döneminde geçer, akrobasi ve it dalaşını yüceltir. Laputa, gökyüzünde gizemli bir enerji sayesinde uçan bir adayı konu alır, Nausicaa'nın Rüzgarlı Vadisi'nin ötesindeki topraklar üçüncü dünya savaşından sonra yaşanan dehşet verici ekolojik bir felaket tarafından yok edildiği

için insanlar zehirli toprakların ve polen bulutunun çok üzerinde, göklerde yol alan hava gemileriyle seyahat etmektedir. (Öztekin, 2011:113)

Dolayısıyla bu ilgi Miyazaki Sinemasının felsefi bir bakış açısıyla oluşturulduğunu ve farklı açılardan ele alınan konuların teknik görsel ve estetik olarak Japon felsefesini yansıttığını ifade edebiliriz. Miyazaki filmlerinde yoğun olarak karşımıza Japon kültürü, inanışları, mitolojisi ve hikâyeleri çıksa da Miyazaki filmlerini, global kültüre harmanlayarak sunmaktadır. Yüksek teknolojinin yoğun olduğu günümüzde çocukların köklerini kaybettiklerini ve onlara kültürel değerlerin hatırlatılması gerektiğini belirtmektedir (Reider, 2005).

2005 senesinde The Guardian'a verdiği bir röportajda şöyle söylemiştir: "Çocukların ruhlarının, daha önceki kuşaklardan gelen tarihsel hafızanın mirasçıları olduğuna inanıyorum. Büyüdüklerinde ve gündelik dünyayı deneyimlediklerinde, söz konusu hafıza gittikçe daha da derinlere iner. Ben, işte o seviyeye ulaşan filmler yapmak zorundaymışım gibi hissediyorum". (Bigelow,2009,56)

Bu çerçevede Miyazaki filmleri Japon kültürüne bağlı pek çok özellik gösterirken, ancak bir yandan da söz konusu kültürel kodların grup odaklı yapısından farklı bağımsız bir şekilde yaratılmaktadır (Napier,2001:Akt.Muratoğlu,2013).

Miyazaki, filmlerinde sıklıkla aile, kadın, doğa, hayvanlar, kültür, toplumsal bellek gibi konuları işlemektedir. Bu konuların sıklıkla ele alınması, farklı mesajlar ile sunulması Japon felsefesi ve kültürü olarak yansıtılmaktadır. Miyazaki yaşadığı toplumun, kültürün yapısından etkilenerek bakış açısını şekillendirirken aynı zamanda filmlerinde küçük-büyük fark etmeksizin birçok öğe barındırarak izleyicilerin de bakış açısını etkilemektedir. Örneğin Japon kültüründe önemli olan aile kavramını kullanarak kadınlara ve çocuklara bakış acısını güçlü bir profil ile göstermekte, Japon kültürünü evrensel mesajlar ile harmanlayarak izleyicisine sunmaktadır. Miyazaki filmlerinin genel olarak bakış açısı sadece hikâye ve karakterde değil, farklı olağandışı animasyon ile de ifade edilen, hatta kimi eleştirmenlere göre ahlakçı ve etik bir yaklaşımdır (Napier,2008:20). Kapitalizmin baskın ideolojisine karşı savaşmanın animasyon ile mümkün olduğunu ifade eden Miyazaki, animasyonun modern teknolojinin yan ürünü olduğunu ve özellikle çocukların kapitalist pazarlamanın hedefi haline getirildiğini ifade etmektedir.

Animasyonu üreten kişi, kuracağı anlatı tarzı genel bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır (Başekim, 2008). Sadece eğlence için yapılan filmlere karşı çıktığını söyleyen Miyazaki, diğer sanatlar gibi insanlara, dünyanın sırlarına bakış açısı getirilmesi gerektiğini insanları güldürmenin yeterli olmadığını ifade etmiştir (Ş.Telci,2014). Kendisinin de popüler kültür adamı olduğunu söyleyen Miyazaki, Popüler filmlerde izleyicinin film ile ilk etkileşim anında duygusal ve düşünce yapısının en az filmin içeriği kadar etkili olduğunu söylemiştir. İzleyicinin stresli anında algılama kapasitesinin belirli sınırlarda olduğunu fakat rahat bir izleyicinin ise enerji içerisinde algılama kapasitesinin daha geniş düzeylerde olacağını belirtmiştir (Toyama,1988).

Öte yandan Kendine özgü görsel üslup, zengin karakter, duygusal öğeler ve kültürel kodlar kullanan Miyazaki, filmlerinde devinimli bir yapı oluşturarak süreklilik ve iç anlam bakımından bir dil oluşturmaktadır. Filmlerinde toplumsal sorunları eleştirmekten geri kalmayıp var olan sorunları izleyiciye mesajlar yoluyla vermektedir. Özellikle Toplumsal farklılıklar, egemen sistem, savaş karşıtlığı, doğa sevgisi, güçlü kız çocukları gibi konuları belirgin bir şekilde işlemektedir. Japonya'da var olan ying-yang felsefesinin yansıması olan zıtlıkları Miyazaki filmlerinde sıkça yer vermektedir. İyi-kötü insanlar, güzellik ve çirkinlik algısı, Ütopya-distopya, huzur-kargaşa gibi kavramlar bir arada karşımıza çıkmaktadır (Öztat, vd.2020). Miyazaki filmlerinde her ne kadar zıtlıklara yer verse bile bunu açık bir şekilde göstermemekte karakterlerin değişim ve dönüşümünü bu sürece dâhil etmektedir. Kullandığı yöntem ile genel izleyici kitlesine yeni bir bakış açısı kazandırırken, Miyazaki'nin toplumsal bellek dediği, kültürel kodlar ve Japon felsefesine dâhil öğelerde sunulmaktadır. Bunun dışında daha çok teknik, estetik veya görsel açıdan önemli bazı unsurları değerlendirerek filmlerinin felsefi alt yapısına dâhil etmektedir (Karatay). Tüm bu kavramlar Miyazaki filmlerinin temel yapı taşını oluşturarak Miyazaki'nin sinema dilini göstermektedir. Dolayısıyla Miyazaki filmlerinin üretim biçimi, önemli toplumsal sorunların yansıtılması, yönetmeni Japon sınırlarından çıkıp evrensel bir değere taşımıştır. Bugün hala günümüzde geniş bir kitleye sahip olması animasyon sektöründe önemini göstermektedir.

2.5.4. Hayao Miyazaki Sinemasında Cinsiyet

Japon tarihinin ilk dönemlerinde, diğer ülkelerde olduğu gibi kadınlar kutsal varlıklar olarak kabul ediliyordu. Fakat Toplumsal yaşamın her alanında öncelikli olan kadınlar, yaygınlık kazanan dinlerin etkisi ve patriarkalizm ile birlikte sosyal, siyasal gibi birçok alanda geri plana itilmiştir. Dini inanışlar ve patriarkal sistemin benimsenmesi kadının erkeğe ve ailesine hizmet etmesi, itaat etmesi, saygı duyması gerektiğini savunan bir düşünce yapısını oluşturmuştur. Kadının eski değerinin kaybolması aynı zamanda kadına ikinci sınıf muamelesi yapılması belirgin şekilde kadın ve erkek ayrımı oluşturmuştur. Böylece oluşturulan bu toplumsal cinsiyet eşitsizliği diğer ülkelerde olduğu gibi Japonya'da da belirgin bir şekilde görülmektedir. Cinsiyet rollerinde oluşturulan bu tutumlar birçok alanda görüldüğü gibi sinema sektöründe de yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Hayao Miyazaki sinemasına baktığımızda, toplumun oluşturduğu cinsiyet kalıplarının tersine, Miyazaki animasyon filmlerinde farklı bir üretim süreci geliştirmiştir. Miyazaki, filmlerinde toplumun genel yapısını eleştirir nitelikte karakterler oluşturmuş, aynı zamanda ataerkil düşünce yapısının tam tersine güçlü kadın karakterler, filmlerinde başkahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer animasyon filmlerinden farklı olarak Miyazaki'nin animelerinde ki kadın karakterler, kusursuz güzellik, mükemmel fizik gibi toplumsal normların beklentileri dışında oluşturulmuş karakterlerdir. Örneğin batıda oluşturulmuş Barbie, Winx gibi kusursuz güzellik ile ön plana çıkarılan filmler, kalıplaşmış toplumsal yapıyı sürdürmekle beraber mevcut sistemi tekrardan üretmektedir. Dolayısıyla batılı animasyon örneklerinde karşımıza çıkan dişilik özellikleri Miyazaki filmlerinde görülmemektedir. Miyazaki geleneksel yapıları değiştirerek dişiliğe dair imajı farklılaştırmakla kalmayıp, izleyicilerin algılarını değiştirmeye çalışır. İzleyicinin algısını bir erkek karakterinin yaratamayacağı düzeyde farklılaştıran Miyazaki, dişi karakteri vurgulayarak onların güçlü, bağımsız kararlı olduğunu göstermektedir. (Napier,2008) Bunların yanı sıra Miyazaki filmlerinde başkahramanlar Japon kültürüne özgü fiziksel özellikler, batı kültürüne özgü ise içsel özellikler göstermektedir.

Manga ve anime türleri için kullanılan "shojo" (genç kız)imgesi, Japon kültürünün bir parçası olmakla beraber Miyazaki filmlerinde de kullanılmaktadır. Bu imge, çok çalışan ve yüksek baskı altında bulunan imgeye karşı, feminen, masum ve Japonlar'ın

‘’kawaii’’ dediği şirin, sevimli manasına gelen kavrama atıf yapmaktadır. Bunun dışında yine bu karakterler, kararlılık, bağımsızlık, aktiflik oluşları ile klasik shojo karakterlerinden ayrılmaktadırlar. 13-18 yaş arası genç kızları filmlerinde başkarakter olarak gösteren Miyazaki animeleri, masumiyet ve yaş açısından shojo özellikleri taşımaktadır, fakat bu kahramanlardan bazıları shoujo’nun içinde bulundurduğu durumdan sıyrılıp tam bir kimlik oluşturmakta, olgun bir insan özelliği taşımaktadır. Bu tarz karakterler dişilik özelliği gösteren anne yönü yanında erkek ile bağdaşlaştırılan güçlü ve bağımsızlık özelliklerini bir arada bulundurarak örnek bir karakter oluşturmaktadır (Napier, 2001:473;Akt. Şen,2014).

Shojo karakterlerden daha farklı özellikler gösteren Miyazaki animeleri, şefkat, masumiyet, erotizm gibi dişilerle özdeşleştirilen özelliklerinin yanında erkeklere atfedilen özellikler de kadınlara yüklenmiştir yani Miyazaki filmlerinde yoğun olarak karşımıza çıkan, alışık olmadığımız dişilik özelliği gösteren kadın karakterler çıkmaktadır. Örneğin Miyazaki’nin çok sevilen filmlerinden biri olan ‘’Rüzgârlı Vadi’’ filminin başkarakteri ‘’Nausicaa’’ adlı bir kadındır. İnsan hayatını tehdit eden, devasa böcekler ile savaşan Nausicaa, halkını kurtarmak için kendini feda edecek kadar mücadele etmektedir. Kurt kız/prenses olarak adlandırılan ‘’San’’ karakteri, Miyazaki’nin diğer filmlerinden biri olan Prenses Mononoke’nin kadın karakteridir. Başkarakter olan San, hayvan tanrılarını korumak adına mücadele eden, savaşan bir kadın karakterdir. Yine önemli olan bir diğer kadın karakter ise ürkekliği ile karşımıza çıkan ‘’Chihiro’’ karakteridir. Ruhların Kaçışı filminin başkarakteri olan Chihiro her ne kadar filmin başında gördüğümüz ürkek kız olsa da filmin ilerleyen sürecinde annesini ve babasını kurtarmak için ruhlar ile savaşan cesur bir kıza dönüşmektedir.

Bu ve benzeri birçok Miyazaki filminde karşımıza, beklentilerin dışında başkarakterler çıkmaktadır. Bu karakterler, çoğunlukla başkahraman olup, mücadele eden, savaşan, hırçın, cesur, korumacı kadınlar olarak çıkmaktadır. Dolayısıyla Miyazaki’nin tüketim endüstrisine hizmet etmek için oluşturulan fiziki kurallar dışına çıktığını aynı zamanda shojo karakterinde gördüğümüz dişilik özelliklerini farklı şekillerde kullandığını görmekteyiz. Öte yandan görüldüğü üzere Miyazaki, toplumsal sorun olan aynı zamanda erkeklere aitmiş gibi gösterilen özellikleri kadınlara yükleyerek erkek egemen söyleme karşı bir duruş sergilemekte ve erkek kahraman modelini değiştirerek kadın kahraman modeli oluşturmaktadır. Böylece

Miyazaki, filmlerinde kahramanların sadece erkeklerden oluşmadığını göstererek topluma yerleşmiş olan cinsiyet rollerine karşı çıkmıştır.

Miyazaki, cinsiyet rolleri ve cinsiyet dönüşümlerini işlerken, sadece kadın karakterlerinin değişimi üzerinde durmaz. Filmlerinde erkeği konumlandırırken tasvir edilen toplumsal erkeklik kalıplarının dışına çıkmaktadır. Genellikle yakışıklı, güzelliğiyle ön plana çıkan daha bebeksi yüz ifadelerine sahip olan erkek karakterler, kadınlar için oluşturmuş fiziksel özellikleri taşımaktadır. Erkekler güçlü ve korkusuz rollerde yansıtılsa da kadın karakterlerin yardımıyla içinde bulundukları zor durumundan kurtulma şansı yakalamaktadır. Örneğin Ruhların Kaçışı'nda kadın başkarakter olan Chihiro'nun Yubaba'nın Otelinde çalışması için yardım eden erkek karakter Haku, Yubaba tarafından çalınan kimliğini ve geçmişini Chihiro sayesinde tekrardan kazanmaktadır. Bunun dışında yine Yürüyen Şato filminde Howl'un küçükken çalınan kalbini Howl, kadın karakter olan Sophie sayesinde tekrardan kazanmaktadır. Görüldüğü üzere Miyazaki, kadın ve erkek üzerinde oluşturulan cinsiyet kimliğini dönüştürerek oluşturulan cinsiyet kalıpları üzerinden vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla Miyazaki ürettiği filmlerde kahramanlara yüklediği özellikler ile evrensel mesajlar vermektedir.

2.6. Canlandırma Sinemasında İdeoloji

Toplumsal bir işleve sahip olan kitle iletişim araçları, belirli öğeler ile çocuklar ve yetişkinleri içerisine alarak, egemen kültürün ideolojisi doğrultusunda kendini yeniden üreterek mesajlar vermektedir. Özellikle egemen sınıf, mizah ve eğlence adı altında ideolojiyi yeniden üreterek tüketim toplumuna sunmakta, böylece egemen sınıf tarafından oluşturulan sistemin devamı sağlanmaktadır. İnsanlara belirli fikirlerin aşılanması öncelikli olarak kapitalist ülkelerde ki sosyal düzenlemelerin belirleyici olmasından gelmektedir. Marx'a göre

> …egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, tolumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirilerinin içerisine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda egemen sınıfa bağımlıdır… (egemen sınıflar) öteki şeyler bakımından olduğu kadar, düşünürler, fikir üreticileri olarak da egemendirler ve

> kendi çağlarının düşüncelerinin üretimi ve dağıtımını düzenlerler o halde onların düşünceleri çağların egemen düşünceleridir. (Engels,Marx,1932:70)

Böylece bu önerme üç önemli unsur barındırdığını gösterir. Bunlardan ilki: Hâkim olan kapitalist düşünce üretim, dağıtım ve kontrolü sağlar. Bir diğeri hâkim gücün kontrolü altında ve hâkim güce bağımlı olan grubun veyahut grupların üzerinde tahakküm sağlar. Son olarak ise bu ideolojik tahakküm sınıfsal eşitsizlik üzerinde anahtar rol oynar ve devamını sağlar (Sungur,2007).

Canlandırma sektörünü de içerisinde barındıran Kültür endüstrisi sonucu eğlenceye ve eğlencenin asıl içeriğinin ideolojiye dönüştüğünü ifade eden Adorno,(2003) ise bu noktada aktarmak istediği; düğünler, eğlenceler gibi hoşça vakit geçirilmesine yarayan şeyler değil, Hollywood gibi "kültür endüstrisi" tarafından üretilen ve bir ürünün insanı eğlendirme adı altında pazarlaması olarak ifade etmektedir. Kapitalist sistem içerisinde tüketiciye aktarılan üretim şekilleri bireylerin hazza ulaşması için kültür endüstrisi ürünlerinden olan sinema, canlandırma film, müzik, vb. şekiller ile daha fazla tüketme isteği ile "Hedonik Değirmen"in çarkına girmektedir (Bok,2010;Savaş2011). Ürünlerin sayısız şekillerde sunulması ise tüketiciyi tatminsizlik duygusu vererek bu sistemin sürecine dâhil ederek sistemin devamlılığını sağlamaktadır (Yıldız,2013).

Dolayısıyla toplumsal bir işleve sahip olan kitle iletişim araçları diğer filmlerde olduğu gibi canlandırma filmlerinde de bir takım ideolojik mesajlar içermekte ve egemen sınıfın düşüncelerini iletmektedir. Kültür endüstrisinin en bilindik isimlerinden olan ve canlandırma sektörüne yön veren Disney, kurulduğu günden itibaren popüler kültüre hitap edecek şekilde hegomonik bir tavır içerisine girmiştir. Genellikle masallardan ve efsanelerden yararlanarak ırkçılık, şiddet, cinsellik, eşitsizlik vb. içerikleri yeniden yorumlayarak tüketim toplumuna sunmaktadır. Böylece aslında egemen sınıfın istekleri, düşünceleri doğrultusunda belirli stratejiler ile tüketim toplumunu hedefleyen Disney, izleyiciyi yönlendiren ideolojik yapılar oluşturmaktadır. Tez kapsamında ele aldığımız ''Walt Disney İdeolojisi'' bölümünde de verdiğimiz örnekler gibi Disney, canlandırma film sektörüne yönelik stratejiler dışında Kültür endüstrisine hizmet edecek şekillerde eğlence parkı olan ''Disneyland'', TV sektöründe ''Micky Mouse Club'' gibi yapımlar üreterek pazarlama stratejisine girmiştir. Bunun yanı sıra Canlandırma sektöründe ön plana çıkan bilgisayar destekli animasyonlar üreten Pixar şirketini de satın alarak

pazarlama stratejisinde rakip firmaları bünyesi altına alarak eğlenceyi üretme ve pazarlama sürecine devam etmiştir. Özellikle cinsiyetçilik alanında erkeğin hükmü altında gösterilen ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yansıtan kalıplar ile karşımıza çıkan Disney, Klasik dönem yapımlarında üretilen canlandırma filmleri ile egemen yapının ideolojisini sürdürmeye devam etmiş ve kadınlardan beklenilen ataerkil toplum yapısına göre üretimini düzenlenmiştir. Fakat ataerkil toplum yapısına karşı üretilen filmler ve oluşturulmuş cinsiyet kalıplarını yıkan filmlerin ortaya çıkmasıyla beraber Disney, ideolojisini değiştirerek yeni stratejilerle karşımıza çıkmaktadır. Böylece aslında popüler kültüre uyum sağlamak adına egemen yapı, yeni pazarlama stratejilerinden olan kadını güçlü gösteren ve eşitsizliğe, ırka, cinsiyete aykırı film üretme sürecine girdiğini görmekteyiz.

Tez Kapsamında ele aldığımız ve ‘’Hayao Miyazaki İdeolojisi’’ adı altında incelediğimiz canlandırma sektörünün önemli isimlerinden olan Miyazaki sinemasında ise oluşturulan ideolojiler, Disney’in oluşturduğu pazarlama stratejisinin tersine kültürel, dinsel inanışları yansıtsa bile birçok farklı konuda özellikle din, dil, ırk, cinsiyete karşı duruş sergileyip popüler kültüre hizmet etmeyerek pazarlama kaygısına girmemiştir. Kısacası Kültür endüstrisi canlandırma sektöründe de tek bir ideolojiye dayanmamış, her sektörde veyahut üretim şirketlerinde hâkim ideolojinin genel görüşü çerçevesinde şekillenmeye devam etmektedir.

3. CANLANDIRMA SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMININ İNCELENMESİ

3.1. Amaç ve Kapsam

Kültürel süreçler içerisinde bireylere yüklenen sıfatlar ile bireylerin biyolojik farklılıklar dışında Kadınlık veya Erkeklik rollerine uygun davranılması beklenmektedir. Böylece küresel boyutuyla güçlü bir iletişim aracı olan canlandırma sineması, toplum tarafından oluşturulan cinsiyet kalıplarını rol açısından olumlu ve olumsuz anlamda izleyiciye sunmaktadır. Her kesimden izleyici kitlesi bulunan bu sektörde oluşturulan mesajlar kültürel bir süreç gibi devamlılık göstermektedir. Bu sebeple bu çalışmanın amacı;Kitle iletişim araçlarından olan canlandırma sinemasında kadın ve erkek kavramına ilişkin oluşturulan kalıpların Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, (1937), Mulan(1998), Brave(Cesur-2012),ve Ruhların Kaçışı(2001), filmleri üzerinden incelenmesi, oluşturulan cinsiyet kalıpların kültürel aktarım gibi bireye sunularak cinsiyet rollerinin dayatılması değerlendirilmiştir. Bu sebeple araştırma kapsamında evreni temsilen seçilen örneklem üzerinden cevaplanması gereken öncelikli sorular şu şekildedir;

1. Toplumsal cinsiyetçilik kavramı canlandırma sinemasında nasıl gösterilmiştir?
2. Seçilen filmler de var olan kadın ve erkek rolleri oluşturulan kalıplar doğrultusunda mı gösterilmiştir?
3. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin başkarakterleri, günlük yaşam içerisinde cinsiyet kalıplarını taşır mı?
4. Toplumsal cinsiyet açısından değişmeyen veya değiştiğine dair bulgular, seçilen filmlerde mevcut mudur?
5. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları açısından seçilen filmler de kadın ve erkek karakterler hangi davranış özelliklerini göstermektedir?
6. Toplumsal cinsiyet konusunda kimlik anlamında örneklem seçilen filmler arasında benzerlik ve farklılık var mıdır?

7. Toplumsal cinsiyet açısından ele alınan filmler canlandırma sinemasında evrensel nitelik taşır mı?
8. Örneklem olarak seçilen filmlerde karakterler sosyal ve kültürel açıdan nasıl gösterilmiştir.

3.2. Önem

Sosyal çevre içerisinde varlığını sürdüren bireyler süreç içesinde toplum tarafından kabul gören belirli kalıplar içerisinde varlığını sürdürmektedir. Kabul gören öğretilmiş bu kalıplar toplumun sürekliliği için kimliklerin inşasında önemli rol oynamaktadır. Geçmişten günümüze devam eden bu kalıplar kadın-erkek arasında ki farkın biyolojik faktörler dışında kültürel inanışlar ve sosyal faktörler olarak belirli çerçevede sunmaktadır. Cinsiyete dayalı kalıp yargılar sebebiyle birey, toplumun sunduğu normlar dışına çıkamamakta ve dayatılan rollere zorlanmaktadır. Bu sebepler doğrultusunda toplum içerisinde bireye aktarılan özellikler cinsiyet farklılıklarını ve ayrımını göstermektedir. İletişim dünyasında var olan bu normlar kültürel üretim sürecine dâhil olan canlandırma sinemasında da etkisini göstermektedir. Evrensel bir niteliğe sahip canlandırma sinemasından alınan örnekler ile toplumsal cinsiyetçilik kalıplarının sinema üzerinden izleyiciye nasıl sunulduğu, aynı zamanda cinsiyet temelinde varlığını devam ettiren kavramların tespit edilmesi ve Türkiye literatürüne katkı sağlaması açısından önem arz etmektedir.

3.3. Yöntem

Çalışma kapsamında seçilen konu niteliksel türde olup genel tarama modeli kullanılarak incelenecektir. Niteliksel modelde betimsel, analiz, yorum ve yargı başlıklarına dayalı, örnek film bütünlüğüne bağlı kalınarak karakter söylem analizlerine başvurulmuştur. Araştırmanın durum tespiti için kitap, dergi, makale, tez örnekleri incelenmiştir. Örneklem olarak seçilen filmlerde kadın ve erkek kavramlarının toplumsal çerçevede nasıl tasarlandıkları, genel tarama verilerinden elde edilen bulgular ile incelenecektir. Böylece sinemanın temsil gücü ile izleyiciye aktarılan toplumsal cinsiyet kavramları ele alınacaktır.

3.4. Sınırlılık

Çalışmada toplam evreni temsilen 20 film seçilerek inceleme yapılmıştır. Bu seçilen filmlerden tez çalışma konusu ve temasını temsil edecek örneklem bağlamında dört film ile sınırlandırılmıştır. Örnek evren problemi içerisinde seçilen dört film özelinde yapım açısından toplumsal cinsiyet konusu, canlandırma sineması üzerinden ele alınmıştır. Bu bilgilerden hareketle özet olarak çalışmada canlandırma sinemasında toplumsal cinsiyet konusunu kapsayan 1937-2012 yılları arasında üretilen uzun metrajlı dört Canlandırma film ile sınırlandırılmıştır. Özellikle çalışmanın zaman kısıtından dolayı örneklem olarak seçilen filmler, canlandırma sektöründe popüler olan aynı zamanda süreç odaklı farklılaşan cinsiyet kalıplarının belirgin olduğu filmler seçilmiştir.

4. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (PAMUK PRENSES ve YEDİ CÜCELER) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Walt Disney Animation Studios

Yapımcı: Walt Disney

Yapım Yılı:1937

Ülke:ABD

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

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

Seslendirme: Adriana Caselotti,Lucille La Verne,Harry Stockwell,Pinto Colvig,Roy Atwell,Otis Harlan,Moroni Olsen,Billy Gilbert,Stuart Buchanan

4.2.Filmin Özeti

Disney'in Klasik dönem animasyon filmlerinden biri olan Pamuk prenses ve yedi cüceler filmi içerdiği toplumsal cinsiyetçilik mesajlarıyla büyük önem taşımaktadır. Pamuk Prenses ve yedi cüceler filminin giriş sahnesinde, bir dış ses tarafından filmin ana karakterleri olan Üvey anne ve Pamuk Prenses hakkında genel bir bilgi verilmektedir. Pamuk Prenses küçük yaşlardayken annesi ölünce babası yeniden evlenir. Üvey anne rolünde ki kötü kraliçenin güzellik takıntısı vardır. Sihirli bir aynası olan kötü kraliçe her gün aynadan kendini izler ve ''ayna ayna söyle bana var mı benden güzeli bu dünyada'' diye tekrar etmektedir. Konuşan ayna ise sürekli aynı şeyi tekrar ederek, kraliçeden daha güzel kimsenin olmadığını vurgulamaktadır. Fakat günler, aylar ve yıllar geçtikten sonra Pamuk Prenses büyümüş. Kibirli ve

kendini beğenmiş kraliçe aynanın karşısına geçerek tekrardan aynasına aynı soruyu sormuş. Ayna ayna söyle bana var mı benden güzeli bu dünyada diye tekrarlamıştır. Güzelliğine düşkün olan kraliçenin bu defa beklediği cevap farklı bir şekilde gelmiştir. Aynanın kraliçeye, kendisinin de çok güzel olduğunu fakat daha güzel birinin varlığından söz ederek Pamuk Prensesi işaret etmiştir. Pamuk prensesin küçük yaşlardan itibaren gelişen güzelliğini fark eden Üvey anne, Pamuk Prensesi her ne kadar hizmetkâr olarak çalıştırsa da güzelliğinde bir değişim olmamıştır. Büyüyen Pamuk Prenses, kar beyazı teniyle gül gibi kırmızı dudaklarıyla dünyanın en güzel kızı olmuştur. Üvey anne aynanın kendisine verdiği cevabı duyunca öfke kontrolünü sağlayamamış, kendinden daha güzel birinin varlığını kabul etmeyerek derin derin düşünmeye başlamış. Hizmetkâr rolündeki avcıyı çağıran Üvey anne Pamuk Prensesi ormana götürmesini ve orada öldürmesini istemiş. Öldüğüne kesin emin olmak isteyen kötü kraliçe avcıdan Pamuk Prensesin kalbini söküp getirmesini istemiş böylelikle dünyanın en güzeli yine kendisi olarak kalacağını düşünmüştür. Pamuk Prensesi ormana getiren avcı bıçağını çekse bile prensesi öldürememiş. Avcı, prensese, kaçması gerektiğini kraliçenin onu öldürmek istediğini söylemiştir. Hayal kırıklığına uğrayan iyi niyetli, saf Pamuk Prenses ne yapacağını bilememiş orman içerisinde saklanacak bir yer aramıştır. Arayış içerisinde olan Pamuk Prensese hayvanlar, ormanın en ücra köşesinde küçük bir ev göstermiştir. Çekinerek küçük eve giren Pamuk Prenses evde kimsenin olmadığını fark etmiş ve ev sahiplerinin Pamuk Prensese evde kalmasına izin vermesi için evi güzel bir şekilde temizleyip yemek pişirmiştir. Ormanda çok yorulan Pamuk Prenses, yedi cüceye ait olan yatakta uyuya kalmıştır. O sırada evde olmayan yedi cüceler madende çalışıyormuş akşam olunca eve dönen cüceler eve birinin girdiğini fark etmiş. Eve giren yabancının nasıl biri olduğunu bilmeyen cüceler temkinli bir şekilde Prensese yaklaşmışlar ve Pamuk Prensesinin güzelliğini görünce, korktukları gibi kötü birinin olamayacağını anlamışlardır. Dağların en ücra köşelerinde saklanan Pamuk Prensesin, bir gün kötü kraliçenin aynasına aynı soruyu yöneltmesiyle yaşadığı ortaya çıkmış. Avcısını yanına çağıran Üvey anne kutunun içindeki kalbin bir domuza ait olduğunu öğrenmiş ve Pamuk Prensesten intikam almak için yeni yollar aramaya başlamıştır. Üvey annenin intikam planları yaptığı sırada Pamuk Prenses mutlu bir şekilde yedi cüceler ile yaşıyormuş. Günlerden bir gün Üvey annenin aklına çok güzel bir plan gelmiş ve hemen büyü kitabını eline alarak kılık değiştiren bir büyü yapmıştır. Yaptığı büyü ile çok çirkin, yaşlı bir cadıya benzeyen üvey anne ikinci hamle olarak Pamuk Prensesi

öldürecek zehirli bir elma yapmıştır. Ormanın yolunu tutan Üvey anne Pamuk Prensese güzel elmalar sattığını kendisine de vermek istediğini söylemiş fakat elmaları arasında en kırmızı olanının bir dileği gerçekleştirdiğini söylemiştir. Pamuk Prenses saf niyetinden ötürü kırmızı olan elmadan bir ısırık alarak sevdiği prensi dilemiştir. Zehirli elmayı ısırmasıyla yere yığılan Pamuk Prenses ölüm uykusuna yatmış. Pamuk Prensesi uyandırmak için birçok yolu deneyen yedi cüceler Prensesi uyandıramamış, altından ve üzeri cam bir fanustan oluşan bir tabuta koymuşlar gömmeye kıyamamışlar. Pamuk Prensesin tabutu bile ihtişam içerisindeymiş. Artık Prensesin tamamen öldüğünü düşünen kraliçe kâinatın en güzeli olarak yine kendisinin olduğunu düşünmüş ve çok mutlu olmuş fakat Kraliçenin gözden kaçırdığı bir şey varmış. Günlerden bir gün yoldan geçen bir prens, Pamuk Prensesin tabutunu görmüş ve ilk görüşte prensese âşık olmuş. Tabutun yanına gelerek Prensesin dudaklarından bir öpücük almış ve prenses gözlerini açmış. Şaşkınlık ve mutluluk içerisinde oynamaya başlayan yedi cüceler prensese sarılmış ve prenses onlarla vedalaştıktan sonra Prens ile beraber çok uzak yerlere gidip evlenmiş. Böylece Pamuk Prenses yine dünyanın en güzeli ve mutlusu olarak hayatına devam etmiş, üvey anne ise kibri ve büyü ile değiştirdiği çirkin kılığıyla kalmıştır.

4.3.Filmin Karakterleri

Pamuk Prenses: Narin, yardımsever, kibar, neşeli, iyi huyluluğu, becerikliliği ve güzelliğiyle ön plandadır. Prenses olmasına rağmen üvey annesine hizmetçilik etmek zorunda kalmıştır. Güzelliği sebebiyle üvey annesinin kötülüğüne sürekli maruz kalan prenses, saf duygularının getirdiği inanca yenik düşmektedir.

Üvey Anne: Kendisi dışında hiçbir güzel kadının varlığını kabul etmeyen, dünyada eşi benzeri bulunmadığına inanan aynı zamanda egosunu tatmin etmek için zorbalık yapan, kötü kalpli, kıskanç kraliçe.

Prens: Yakışıklı, pamuk prensesin hayalinde ki erkek rolünü oynayan, öpücüğüyle prensesi kurtaran genç, romantik prenstir.

Avcı: Üvey annenin emri altında çalışan, sert gibi görünmeye çalışsa bile iyi kalpli ve temiz niyetlidir. Pamuk prensesin öldürülmesini emreden kötü kraliçeyi dinlemeyen, iyi niyetli bir hizmetkârdır.

Sihirli Ayna: Üvey anneye ait, iblis, şeytan görevi gören aynı zamanda üvey annenin güzelliğiyle ilgili egosunu tatmin eden aynadır. Fakat sonrasında kraliçenin kendisinden daha güzel bir kadının varlığından söz ederek pamuk prensesi işaret etmiştir.

Bilgin: Yedi cücelerden biridir. En bilgili ve en akıllısıdır cüceler arasında en büyüğüdür.

Huysuz: Her şeye çabuk sinirlenen, sinirlenmek için sürekli bahane bulan yedi cücelerden biridir. Başlarda pamuk prensesi hiç sevmez daha sonrasında sevmiş olsa bile huysuzluğundan ötürü sevgisini belli etmez.

Uykucu: Sürekli uyku halinde olan, uyumasıyla ön plana çıkan yedi cücelerden biridir.

Hapşırık: Mevsimsel alerjisi olan, özellikle çiçekler, yeşilliklere karşı alerjisi tetiklenen yedi cücelerden biridir.

Mutlu: Cücelerden en mutlusu ve pozitif olanıdır.

Uyuşmuş(Salak):Cüceler arasında en beceriksizi ve hiçbir şeyi anlamayan karakterdir. Konuştuğu hiç görülmez. Mimikler ve vücut hareketleriyle kendini ifade etmeye çalışır.

Utangaç: Yedi cücelerden biri olup sürekli utangaçlığıyla ön plandadır.

4.4.Filmin Değerlendirilmesi

Hollywood sinemasının temel amaçlarından biri olan ekonomik düşünce, Disney sinemasında da öncelikli duruma gelmiştir. Bu sebeple Disney sinemasına bakıldığında oluşturulan ideolojik yapılar dönemsel olarak değişmekte ve mevcut sisteme hizmet etmektedir. Disney'in animasyon filmlerine bakıldığında belirgin şekilde ataerkil toplum yapısına uygun animasyon filmleri ürettiğini, aynı zamanda kadın ve erkek cinsiyeti üzerinden oluşturulan rolleri pekiştirdiğini görmekteyiz. Egemen toplumun ideolojisine göre oluşturulan bu kalıplar çerçevesinde Disney'in Klasik dönem eserlerinden biri olan ve cinsiyet rollerini belirgin şekilde aktaran Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmi, Disney'in hem ilk dönem eserlerinden biri olması hem de toplumsal cinsiyet oluşumunu yansıtması ile önemli filmlerin başında gelmektedir. Bu kapsamda ele aldığımız Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filmi

içerisinde barındırdığı semboller ile dikkat çekmektedir. Filmin ilk giriş sahnesinden itibaren, ataerkil toplum tarafından oluşturulan güzellik algısı dikkat çekmektedir. Filmin ileri ki sahnelerinde de önemli yer edinen aynı zamanda vurgulanan cinsiyetçi söylem açısından önemlidir. Film'in ilk giriş sahnesine karşımıza bir ayna ve aynadan kendine bakan bir kadın karakter ile giriş yapılmaktadır. ''ayna ayna söyle bana benden güzeli var mı dünyada' 'cümlesi filmin genel olarak güzellik ve kadınlık olgusu üzerinden ilerleyeceğini aynı zamanda toplumsal bir olgu ile oluşturulan güzellik algısının kadınlar arasında iyi-kötü çekişmesi yaratacağı fikrini vermektedir. Sembolik olarak filmde ki aynaya bakıldığında birçok anlam aktarılabilir fakat bunlardan en önemlisi ve filmin yönünü belirleyen Üvey anne rolündeki karakterin aynaya sürekli sorduğu sorunun cevabıdır. Toplumda var olma ihtiyacı ile gelen güzellik anlayışı bireyin, toplum içerisinde kabul edilme, kabul edilebilir bir çerçevede benlik oluşturma ve bu benliğin güzellik standartlarına uygun düzeyde şekillendiğini görmekteyiz. Ayna sembolü üzerinden oluşturulmuş gerçeği ve doğruyu söyleme metaforu filmin ana karakterlerinden biri olan üvey anneye verdiği haz duygusu bu gerçekçiliği göstermektedir. Aynayı kullanan Üvey anne bir diğer ifadeyle kötü kraliçe, standart güzellik anlayışının üstünde bir güzelliğe sahip olan, güzelliğiyle dikkat çeken fakat güzelliğinin üstüne güzellik kabul etmeyecek kadar bencil, kibirli ve kıskançtır. Ağır makyajı, dikkat çeken kıyafetleri ve gür kahkahalarıyla erkekler tarafından arzulanan kadın tasvirindedir. Toplumsal normlara göre oluşturulan güzellik anlayışını yansıtan bir diğer güzellik kavramı ise Üvey annenin tam tersine bir güzelliğe sahip olan Pamuk Prenses üzerinden karşımıza çıkmaktadır. Pamuk Prenses yine toplumlumun belli başlı güzellik kalıplarıyla oluşturulan fakat duru güzelliğiyle ön planda olan bir karakterdir. Film de pamuk prensesin güzelliğini vurgulayan birçok cümle geçmektedir. Bunlardan bazıları ''Dudakları gül gibi kırmızı, saçları abana siyahı, teni kar beyazı'' gibi söylemlerdir. Bu tanımlamayı yapan aynanın aslında bir toplumsal ağız tarafından yapıldığını ifade edebiliriz. Burada ayna cinsiyetsizdir ve güzellik vurgusunu kadınlar üzerinden yapmaktadır. Kadının fiziksel yapısını vurgulayan bu tanımlamalar kadın bedenini stereotipleştirmekte ve güzellik ölçütleri oluşturmaktadır. Aynı zamanda Pamuk Prenses için ifade edilen teni kar beyazı vurgusu güzellik ölçütlerinde beyaz tenin önemli bir yer edindiğini, üretim sürecinde toplumsal algılara büyük önem veren Disney'in de Klasik Dönem eserlerinde siyahi kadınlara hiç yer verilmediği açıkça görülmektedir. Ayna güzellik tasvirini yaparken

Üvey annenin beklentisi dışında bir cevap aldığında egosunun zedelendiğini bununda güzellik savaşı başlattığını görmekteyiz. Dolayısıyla toplumsal gerçeklik içerisinde başka birinin güzelliğini kabul etmek bireyin benliğini zedelemektedir. Bunun en güzel örneği olarak üvey annenin Pamuk Prensesin kendisinden daha güzel olduğu gerçeğiyle yüzleştiğinde görmekteyiz. Kadının toplumsal hayatta saygın bir konuma yükselmesi ve kabul edilebilmesi için güzelliğin bir şart olduğunu vurgulayan ataerkil yapı aynı zamanda ideal kadın tasviri yaparken kadının ev işlerinde iyi olması, hane içerisinde aktif hane dışında naif ve kısıtlı olması gerektiğini göstermektedir. Zira Üvey anne ve Pamuk Prenses karakterlerinin belirgin özelliklerinde göreceğimiz gibi özgür, rahat, dikkat çeken kadınların güzellik algısına uygun bireyler olması toplumsal normların oluşturduğu kadınlık kavramı için yeterli değildir. Özgür ve güzel kadın ‘’kötü’’ tanımını taşırken Pamuk Prenses gibi ev işleriyle uğraşan, saf ve güzel kadın ‘’iyi’’ tanımını taşımaktadır. Kategoriye ayrılan bu tarz kavramlar sürekli olarak şekillenerek devam etmektedir.

İnşa edilmiş cinsiyet kalıpları bireyin var oluşunu kabul ettirme noktasında sorun yaratmaya devam etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde sürekli olarak Üvey annenin gençliğini ve güzelliğini büyüler ile devam ettirme çabası yine toplumda oluşturulmuş genç bireylerin, değerli gördüğü ‘’güzel kadın’’ imajının önemini vurgulamaktadır. Böylece fiziksel güzellik ön planda tutularak kadın bedeni metalaştırılır. Kadın bedeninin metalaştırılması filmin birçok sahnesinde karşımıza çıkmakta özellikle prensin ortaya çıkmasıyla beraber kadın bedeni cinsel tacize dayanacak bir şekilde vurgulanmaktadır. Pamuk Prensesin güzelliğini kıskanan Üvey anne, güzellik uğruna kızını öldürtecek duruma gelmiştir. Aslında güzellik kavramı bu noktada ön planda olsa bile Üvey anne, çocuk ilişkisine de işaret etmektedir. Bu işaretin kadınlar üzerinden yapılması toplumda kadınların birey olarak alt ve üst kavramları olmaksızın sürekli bir çatışma halinde olduğunu aktarmaya çalışmaktadır. Ataerkil yapının oluşturduğu annelik kavramı, anne olmayanın eksik ve toplum tarafından değer görülmeyeceği algısı yine Üvey annenin varlığını kabul ettirme noktasında karşımıza çıkmaktadır. Çocuğu olmayan üvey anne toplum tarafından dışlanmamak için Pamuk Prensesin varlığını kabul etmemektedir. Çünkü çocuğu olmayan bir kadının üvey evlat konumundaki çocuğu, güzelliğiyle Kraliçenin değerini daha çok zedelemektedir. Ataerkil toplumda ölçüt olarak belirlenen özelliklere göre güzel bir kadının zeki ve kurnaz olması doğru değildir. Kadın güzel

ise saf, çirkin ise kurnazdır. Aynı zamanda yedi cücelerden huysuzun kullandığı ‘’bütün kadınlar tehlikelidir, kötü numaraları vardır, oyunbozandır’’ gibi cümleleri kadınların fiziksel görüntüleri dışında karakter yapılarına değin genel bir söylem mevcuttur.

Güzelliğiyle başı belada olan Pamuk Prenses Üvey anneden korunma amacıyla sığındığı evde yine kadın rolleri vurgulanmıştır. Ormanın ücra bir köşesinde bir yerde, yedi cücelerin yaşadığı eve sığınan Pamuk Prenses evde kalabilmek için ev temizliği ile uğraşıp yemek pişirmiştir. Bu noktada bir kadının başkalarına muhtaç kalma durumunu tekrardan ev işleri ile karşımıza çıkarmaktadır. Pamuk Prensesten önce bulaşık yığınlarıyla dolu olan mutfak, kirli, örümcek ağlarıyla dolu bir ev, ellerini bile yıkamasını bilmeyen cüceler vurgulanarak kadının hane içerisinde ki rolünü pekiştirmektedir. ‘Şöminenin haline bakın’, ‘tabaklar birikmiş’, ‘bu oda hiç temizlenmemiş’, ‘Belki de anneleri yoktur’! gibi cümleleri kullanan Pamuk Prenses temizliği anne rolüne yüklemektedir. Kadının ev içinde ki rolünü pekiştiren söylemler ve aynı zamanda evin bir kadından sonra derli toplu olması kadın elinin değdiğini, kadınların toplumsal yapı içerisinde ev işleriyle ilgilenmesi gerektiği erkeklerin ise dışarıda çalışması gerektiği(yedi cücelerin madende çalışması gibi) vurgulanmıştır. Cücelerin banyo yapmadan yemek yiyemeyeceğini söyleyen Pamuk Prenses ev içerisinde kendi iktidarını kurarak ev içerisinde iktidarın kadın elinde olduğunu göstermiştir. Cücelerin banyo yapmak için toplandığı alanda, öfkeli adında bir cücenin” “kadınlara boyun eğerseniz sizi çiğnerler”, “sakallarımıza pembe kurdele takar”, “parfüm sıkar” sözcükleriyle cinsiyetçi rollere yönelik ifadeler kullanılmıştır. Kadın ”parfüm sıkan, pembe kurdele takan, entrikacı, iş çevirendir”. Erkek ise kirli ve güçlü olandır.

Yine önemli bir metafor olarak karşımıza güvercin çıkmaktadır. Hikâyenin başlarında saray içerisinde ev işleriyle meşgul olan Prenses güvercinler eşliğinde şarkı söylemektedir. Aniden kuyuya eğilip dilek dileyen Prenses bir kurtarıcı yani prens dilemektedir. Filmin bu sahnesinde kadın yine işler ile meşgul hane içerisinde gösterilirken, erkek yani prens rahat bir şekilde başkasının evine girme çıkma yetkisinin olduğunu, özgür bir şekilde hareket ettiğini görmekteyiz. Prensin saraya girme sahnesinde uçuşan güvercinler ise kadınlara yüklenen duygusal rol açısından dikkat çekmektedir. Bu güvercinlerden biri prensin eline konar ve Prens güvercini öper daha sonra güvercinin yüzü kızarır. Bu noktada güvercin ve öpücük metaforu

bize iki durumu göstermektedir. Bunlardan biri beyaz güvercinin saflığı, temizliği göstermesi ikincisi ise güvercinin kızarması, kadınların utangaçlık duygusunu aktarmaktadır. Bir kadının saf, temiz ve erkekten utanması gerektiğini vurgulayan bu metaforlar, kadının mağrur, utangaç ve duygusal boyutlarda hareket etmesi gerektiğini pekiştirilmektedir.

Pamuk Prenses cücelerin ev işlerini mutlu bir şekilde yapmayı sürdürürken, aynasına aynı soruyu yönelten kötü kraliçe Pamuk Prensesin yerini öğrenir ve yeni numaralara başlar. Yaşlı bir nineye dönen kötü kraliçe, bir sepet dolusu elma ile ormanın yolunu tutar. Pamuk Prensesin yaşadığı yere gelen üvey anne pencereden Pamuk Prensese ne yaptığını sorar sırada ahududulu turta yapan pamuk prensese ‘’erkeklerin ağzını elma sulandırır’’ diyen kötü kraliçe, Pamuk Prensese elma uzatır. Burada iki önemli durum tekrardan karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri, elmaların kırmızı olması çünkü kırmızı rengin canlılık, şehvet, erotizm gibi çağrışımları mevcuttur. Dolayısıyla dişiliği vurgulayarak yapılan bu eylem aynı zamanda önemli olan bir diğer metafor ile birleştirmektedir. Bir diğer metafor dediğimiz ‘’erkeklerin ağzını elma sulandırır’ ’cümlesi ve metafor olarak gösterilen kırmızı elma, kadınların erkekleri etkileyebilmesi için dişiliğini kullanması gerektiği vurgu yapılmaktadır. Bu anlamın yanı sıra ortaya çıkan bir diğer anlam ise günümüzde sıkça kullanılan ‘’erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer’’ cümlesi gibi filmde kullanılan ‘’elmanın erkeklerin ağzını sulandırması’’ cümlesi, kadınların var olabilmesi, bir erkek tarafından sevilebilmesi için erkeklere yapılması gereken bir hizmetin olması gerektiği alt mesajlar ile vurgulanmaktadır. Modern çağda her ne kadar gizlenen alt mesajlar anlaşılmaya başlansa bile, ataerkil toplum yapısının egemen olduğu bir sistemde pekiştirilmiş roller devam ederek büyümektedir. Bu rollerin kadınların hizmet etmesi, ev işleriyle ilgilenmesi, bakımlı olması, hane içerisinde kalması, rollerin farklı biçimlerde sunularak tekrarlanmasını sağlamaktadır. Pamuk prensese elmayı uzatan kötü kraliçe, prensesin şüpheye düştüğünü anlayarak taktik değiştirmiştir. Kötü kraliçe yeni taktiğiyle Pamuk Prensesin elmadan bir ısırık alması karşılığında bir dileğinin gerçekleşeceğini söylemiştir. Mutlu bir prens ile uzaklarda yaşama hayali kuran prenses elmadan bir ısırık aldığı sırada yere yığılmıştır. Üvey annenin değiştirdiği taktikte bir başka alt mesajın olduğunu görmekteyiz. Üvey anneye güven duymamasına rağmen bir prens dileyen Pamuk Prensesin her şeyi göze aldığını ve göze aldığı durumun yine bir erkek için yapıldığı aynı zamanda uzak,

bilinmeyen bir yerin hayalini bir erkek olmadan kurulmayacağı pekiştirilmektedir. Bunun dışında Pamuk Prensesin elmayı ısırmasını Havva ile Âdem hikâyesine benzer özellikler taşıdığını ifade eden bazı araştırmacılar, cücelerin Pamuk Prensesi uyarmasına rağmen tehlikeli olan elmayı tercih etmesinin arzuya yenik düştüğü yönünde ifade etmişlerdir.

Orman hayvanları Pamuk Prensesi kurtarmak için cücelerden yardım istemeye gitmiştir. Pamuk Prensesi yerde gören cüceler kötü kraliçenin peşine düşmüş, kraliçe cüceleri öldürmek isterken kendisi uçurumdan düşerek ölmüştür. Bu noktada karşımıza çıkan kötü kraliçenin ölümü, özgür ve güçlü olan kadının eninde sonunda kaybedeceği, Pamuk prenses gibi hane içerisinde varlığını sürdüren bir kurtarıcı bekleyen kadınların ataerkil düzende daha mutlu olacağı filmin sonlarında göreceğimiz metaforlarda da aktarılmaktadır. Pamuk Prensesin öldüğünü düşünen cüceler ağlayarak prensesin ölümünde bile çok güzel olduğunu vurgulayarak altın ve cam bir fanustan tabut yaparak ormanın en yüksek yerine, herkesin görebileceği bir yere yerleştirmişlerdir. Ölü bir beden üzerinden güzellik kavramı betimlenen bu sahnede, kadın bedeninin objeleştirilerek sergilendiğini görmekteyiz. Filmin en önemli metaforlarından biri olan ‘’hayat öpücüğü’’ prensesin yaşaması için karşımıza çıkan önemli noktalardan biridir. Fakat öpücük metaforu cücelerden birine veyahut avcıya biçilen rollerden biri değildir çünkü her ne kadar kadın rolleri sınırlansa bile kapitalist düzende bir prensese yakışacak düzeyde birinin varlığı kabul edilmektedir. Hiyerarşinin bulunduğu bir toplumda prensese hayat öpücüğünü verecek kişi bir avcı veya cüce değil bir prens olmalıdır. Bu doğrultuda hazırlanan filmde hayat öpücüğü prense aittir. Tepeden altın ve camdan yapılmış tabutu gören prens, tabutun zarafetine düşerek yakına gelmiştir fakat Pamuk Prensesin güzelliğini gördükten sonra yanına yaklaşır ve Prensesi öper. Öpücük metaforunun kullanıldığı sahnede Pamuk Prenses gözlerini açar ve hayata geri döner. Ölü bir insanın öpülmesi, güzelliği sebebiyle cam fanusta sergilenmesi gibi örnekler yine kadın bedenini ön plana çıkarılmakta ve cinsel bir obje haline getirilen kadının aynı zamanda hayata geri dönmesi bir erkeğe bağlanmaktadır. Cam fanus ile korunan kadının saflığı, temizliği, dokunulmazlığı vurgulanmasıyla beraber hiyerarşik düzende yalnızca bir prensin prensese hayat vereceği bir diğer aktarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin sonunda Pamuk Prenses hiç bilmediği fakat her zaman hayal ettiği çok uzak yerlere prensle gitmiştir. Pamuk Prenses ve prens evlenerek

sonsuza dek mutlu yaşamışlar, kötü kraliçe ise kaybetmiş ve ölmüştür. Kadınların bir kurtarıcıya(erkek) bağlı olarak mutlu olacağını vurgulayan film içerdiği birçok metaforla kadınların toplumsal cinsiyetçiliğe maruz bırakıldığını aynı zamanda romantiklik adı altında kadınlara yönelik cinsel algı yaratılmasına ve bu tarz kalıpların normalleştirilerek topluma dayatıldığı açıktır. Oluşturulan stereotipler bir yaşam döngüsü halini alır ve süreli tekrarlayarak devam etmektedir.

5. MULAN CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

5.1.Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Walt Disney Animation Studios

Yapımcı: Pam Coats

Yapım Yılı: 1998

Ülke:ABD

Yönetmen: Tony Bancroft,Barry Cook

Senarist: Rita Hsiao,Philip LaZebnik,Chris Sanders,Eugenia Bostwick-Singer,Raymond Singer

Seslendirme: Ming-Na Wen, June Foray, Soon-Tek Oh, Freda Foh Shen, James Hong,BD Wong, Pat Morita, Harvey Fierstein, Eddie Murphy, George Takei, Jerry Tondo, Gedde Watanabe

5.2. Filmin Özeti

Döneminde yaşayan diğer kızlardan çok faklı bir kişiliğe sahip olan Mulan'ın mücadelesini anlatan animasyon film, genel hatlarıyla Çin Hükümdarlığını anlatmaktadır. Özgürlüğüne düşkün olan Mulan, yaşadığı kültürün geleneksel kalıplarından tamamen kopamayan aynı zamanda mücadelesini bırakmayan bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel bir ritüel haline gelmiş kadınların evlenme isteği Mulan'ın yaşadığı toplumda yaygın olarak devam etmektedir. Filmin ilk sahnelerinde karşımıza çöpçatan eşliğinde kadınların evlenme, kendini beğendirme merasimleri görülmektedir. Çin kültüründe aile onuru olarak adlandırılan evlenme kavramı Mulan içinde geçerlidir. Ailesinin onuru ve ısrarı üzerine bir eş bulmak amacıyla bir gün çöpçatanın karşısına çıkmıştır. Çöpçatanın karşısına çıkan genç kızlar bütün güzelliklerini ve hünerlerini sergileyerek eş bulma gayretindedir.

Çöpçatan karşısında bütün hünerlerini sergilemeye çalışan Mulan, sakarlığı ve şansızlığı ile çöpçatanın huzurunu kaçırmış ve eş bulma ümidi kaybolmuştur. Ailesininin onurunu zedelediğini düşünen Mulan, bu süreçte kendini mahcup hissetmiştir. Çin Hükümdarlığının eş bulma geleneği sürerken, Çin Hükümeti Hun istilasına uğrar. Ülkede seferberlik ilan eden hükümdar, her aileden bir erkeğin orduya katılmasını emreder. Daha öncesinde savaşta büyük başarı elde etmiş savaş gazisi olan Mulan'ın babası da savaşa çağırılanlar listesindedir. Ailesinde başka erkek bireyin olmaması sebebiyle çağırılan Mulan'ın babası hasta ve yaşlıdır. Bu durumu kabullenemeyen Mulan babasının orduya katılmasına karşı çıkmaktadır. Savaşa katılmanın bir onur meselesi olduğunu söyleyen Mulan'ın babası ve ailesi gece uyurken, Mulan babasının savaş kıyafetlerini giyer, erkek kılığına bürünerek evden kaçar. Gece yarısı Mulan'ın yokluğunu fark eden büyükanne Ölü atalarından yardım ister. Büyükannenin isteği üzerine ölü atalar Mulanı korumak için bir toplantı yapar. Büyük Taş Ejder'i uyandırmak için Muşhu adında ki küçük ejderhayı görevlendiren büyük ata, Mulan'ın güçlü bir ejderha koruması altında olacağını düşünmüştür. Fakat Büyük Taş Ejderhayı uyandırmaya çalışırken taşı kıran Muşhu onun yerine geçerek Mulan'ı korumaya gitmiştir. Mulan'ın savaşta başarılı olması sonucunda Koruyucu Ruh olacağını düşünen Muşhu, Mulan'a askeri eğitim vermeye başlar. Askeri eğitim sürecinde ordudaki diğer kişilerle sürekli sorun yaşayan Mulan sonra ki süreçte askerler ile güzel bir dostluk kurar. Orduda kadın kimliğini gizleyen Mulan ilk eğitim sürecinde çok zorlanmakta ve erkek ismi olan Ping adını kullanmaktadır. Komutanı Li Shang'ın Mulanı ordudan atmak istemesi üzerine, Mulan azimli bir çalışma sürecine girmiştir ve başarısı artmıştır. Hunlar ile ilk çatışmayı yaşayan Mulan'ın ordusu büyük zafer kazanmıştır. Mulan, çatışma sırasında komutanı Li Shang'ın hayatını kurtarmış ve yaralanmıştır. Tedavi edildiği süreçte gerçek kimliği ortaya çıkan Mulan'ın geleneklere göre cezası ölümdür ve hükümdarın yardımcısı Chi-Fu,Mulan'ın idam edilmesini gerektiğini söylemiştir. Komutanı Li Shang'ın hayatını kurtardığı için, Li Shang Mulan'ın canını bağışlamış ve ordudan atmıştır. Hunlar'a karşı büyük başarı elde eden ordu hükümdarın sarayında zafer kutlaması için karşılanmıştır. Savaş meydanında yalnız kalan Mulan, Hun lideri Shan-Yu ve bazı askerlerin yaşadığını görmüştür. Bu haberi vermek için saraya giden Mulan'ı kimse dinlemez. Savaşmaktan vazgeçmeyen Mulan, Shan-Yu'nun saraya geldiğini görür ve hükümdara karşı bir savaş başlar. Mulan'ın doğru söylediğini gören ordu komutanı Li Shang ve ordudaki askerler hükümdarı

kurtarmak için seferber olur. Koruyucusu olan Muşhu ile işbirliği yapan Mulan, Hun lideri Shan-Yu'yu etkisiz hale getirir ve Çin İmparatorluğunu kurtarır. Kahraman olan Mulan'ın önünde bütün halk ve Hükümdar eğilir. Hükümdar Mulan'a yanında çalışması için kalmasını söyler fakat ailesini ve köyünü özleyen Mulan bu teklifi kabul etmez. Hun lideri Shan-Yu'yunun kılıcı ve Hükümdarın kolyesi ile birlikte köyüne dönen Mulan, babasına bu hediyeleri uzatır. Getirdiği hediyelerin bir gurur kaynağı olmadığını kendisinin her zaman ailesi için yeterli olduğunu söyleyen baba Mulan'ı kucaklar. Mulan'ın gerçek kimliği ortaya çıktıktan sonra Mulan'ın korkusuzca savaşmasından, cesur tavırlarından etkilenen komutan Li Shang, Mulan'ın peşinden köyüne gider ve onu bulur. Mulan'a karşı hislerini dile getirmeye çalışan Li Shang utangaçlıktan konuşamaz. Bunu fark eden Mulan, Li Shang'ı yemeğe davet eder. Gelecekte ikisinin evliliği işaret eden film, Mulan'ın hem başarısı hem de eş adayı ile ailesini onurlandırması ile biter.

5.3. Filmin Karakterleri

Mulan: Disney Prenseslerinin klasik güzellik anlayışı dışındadır. Geleneksel kalıpları önemseyen aynı zamanda özgürlüğüne düşkün, sakar, kararlı ve cesurdur. Savaş gazisi bir babanın kızı olan Mulan, cinsiyet kalıplarının dışına çıkmaya çalışan aynı zamanda ailesini onurlandırmak için ataerkil sistemin kurallarına da ayak uyduran bir kızdır. Kimliğini gizlediği orduda Ping ismini kullanır. Cesurca orduda görev alır, savaşır ve ailesini onurlandıracak başarı ve eşle evine döner.

Fa Zhou: Mulan'ın babasıdır. Geçmişte katıldığı savaşta gazi olmuştur. Sakin aynı zamanda otoriter olan Fa Zhou, ailenin tek çocuğu olan Mulan'ın evlenmesini ve kendisini gururlandırmasını istemektedir. Kızına karşı sevgi dolu olan baba, ataerkil toplumun getirdiği düşünce yapılarını da kullanmaktadır. Yaşlı ve gazi olmasına rağmen savaşa katılmak için çaba sarf eden gururlu ve onuruna düşkün bir karakterdir. Kızının toplum içerisinde konuşmasını yanlış bulmaktadır.

Grandmother Fa(Büyükanne): Mulan'ın büyükannesidir. Yaşlı, tatlı ve Mulan'a çok düşkündür. Tek gayesi torunu Mulan'ın mutlu bir evlilik yapmasıdır. Evliliği onur meselesi olarak gören büyükanne, çöpçatana gitmesi için Mulan'a baskı yapmaktadır. Mulan savaşa katıldığında, ataların ruhlarından yardım istemektedir. Mulan'ın savaşta başarılı olması büyükanne için önemli değildir. Aileyi onurlandırmanın en büyük yolunun bir eş olduğunu vurgulamaktadır.

Mushu: Fa ailesinin eski koruyucularından olan ve film sürecinde Mulan'a arkadaşlık eden karakterdir. Komik, eğlenceli ve sakardır. Bazen ne yaptığı kestirilemez. Atalarının tekrardan gözüne girebilmek için Mulan'ı savaşa hazırlayan küçük ejderhadır. Mulan'a orduda yardım eder, Kimliğini gizlemesi için onu korur ve Mulan'ın başarısı için çabalar. Küçüklüğü ve beceriksizliği sebebiyle her ne kadar ataları tarafından arka planda bırakılmaya çalışılsa da Mulan'a en çok destek olan karakterdir.

Li Shang: Generalin oğludur. Mulan'ın olduğu orduda komutan olarak göreve başlar. Fiziksel güzelliği ön planda olan Li Shang kaslı, güçlü ve yakışıklıdır. Başlarda Mulan'ın beceriksizliği yüzünden ondan pek hoşlanmaz. Mulan'ın hırsını ve başarısını gördükçe ona güvenmeye başlar. Ordusu için çok çalışır ve askerlerin eğitimiyle tek tek ilgilenir. Savaş esnasında Mulan hayatını kurtardığı için, Mulan'ın canını bağışlar. Güveni kırılan Li Shang savaş sonunda Mulan'ın peşinden köylerine gider.

General Li: Li Shang'in babasıdır. Ülkesini seven güçlü ve mücadele eden bir generaldir. Fakat birliği Hun liderine yenik düşmüş ve ölmüştür.

Shan Yu: Hun Ordusunun Lideridir. Çirkin ve korku verici bir yüze sahiptir. Cesur ve korkusuzca hareket etmekte ve hiç kimseye acımamaktadır. Çin seddini geçmek için savaş başlatan aynı zamanda kaybeden kötü karakterdir.

Chi Fu: Çin Hükümdarının baş danışmanıdır. Savaş sürecini kendisi kontrol eder ve hükümdara rapor verir. Huysuz, aksi ve kendini beğenmiş bir karakterdir. Li Shang ordusunu ve kendisini küçük görür ve güvenmez. Mulan'ın gerçek kimliği ortaya çıktığında idam edilmesini ister, kadınlara tahammülü yoktur ve kadınları zayıf görmektedir.

Yao: Orduda ön plana çıkan askerlerden biridir. Kısa, şişko ve özgüveni yüksektir. Sürekli kavga eder ve Mulan'ı dövmeye çalışır. Başlarda Mulan ile yıldızı barışmayan You daha sonra Mulan ile dost olur.

The Matchmaker(Çöpçatan): Geleneksel yapıyı sürdüren ve genç kızlara eş bulmak için görevli olan karakterdir. Kendini beğenmiş, kilolu fakat titizlikle evliliğe uygun kızları seçmektedir. Ona göre bir kadın ince belli, hizmetkâr, iyi servis yapan, nezaketli ve saygılı olmalıdır. Evlilik için genç kızları bir sürü prosedürden geçirip kalıplara koymaktadır. Fakat kültür içerisinde saygı duyulan bir karakterdir.

5.4. Filmin Değerlendirilmesi

Ailesi ve ülkesi için kendini feda etmeye hazır, bir kadın hikâyesi olan Mulan, Disney'in alışagelmiş animasyon filmlerinden farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Klasik dönem Disney kadın karakterlerinin belirgin özelliklerinden olan eve bağımlı, sessiz, eşine hizmet eden, ataerkil sistem yapısına uygun oluşturulmuş kadın karakterlerinin tersine, Mulan özgür, bireyci, hırslı bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Disney'in ideal kadın profili evcimen, edilgen ve güzelliğiyle ön plana çıkan kadınlardır. Kapitalist sisteme hizmet eden Disney, toplumsal hareketleri göz ardı etmeden tüketim kültürüne üretim sağlamaktadır. Klasik dönem diye ayrılan Disney animasyonları, cinsiyetçilik bağlamında keskin hatlar ile ayrılırken özellikle ikinci dalga feminist hareketlerinin başlamasıyla beraber Disney idealize ettiği kadın ve erkek kalıplarında değişime gitmiştir. Feminist hareketlerin eleştirilerine maruz kalan Disney, bu eleştirileri dikkate alarak daha özgür, bireyci kadın karakterlerinin ön planda olduğu filmlere yönelmiştir. Disney'in Geçiş dönemini kapsayan Mulan filmi de cinsiyetçi kalıpların kırılması noktasında önemli bir filmdir. Ataerkil bir toplumun oluşturduğu düzene ayak uyduramayan Mulan karakteri, her ne kadar ideolojik düzeni yıkmaya çalışsa da filmin genel çerçevesine baktığımızda kadın ve erkek arasında oluşturulmuş cinsiyet kalıplarının toplum tarafından yaygın bir şekilde devam ettiği ve bu eşitsizliğin filmde tekrardan karşımıza çıktığı görülmektedir. Temsil politikaları içerisinde kadınlar devamlı ikincil konumda gösterilmektedir. Ele aldığımız Mulan filminde bu kalıpların Mulan karakteri tarafından değiştirilmeye çalışıldığı fakat toplumsal normların oluşturduğu arka plandaki gerçekçi durumlar incelememizde belirtilmiştir.

Disney'in cinsiyetçi tutumunu değiştirmeye yönelik oluşturduğu geçiş döneminde ki Mulan filmi, ilk sahnesine ev işleriyle ilgilenen kadın karakter ile giriş yapmıştır. Uyanır uyanmaz ev işlerini yapmaya başlayan Mulan karakteri, filmin cinsiyet açısından tutarsız bir şekilde ilerleyeceğini göstermektedir. Filmde geleneksel bir kültür haline gelen evlilik çok ciddi bir mesele olarak gösterilmektedir. Aile onurunu korumak için evliliğin sürekli pekiştirilmesi özellikle kadınlar üzerinden aktarılmıştır. Bir kadının ailesini gururlandırması ve onurlandırması düzgün bir eş ve evliliğe bağlanmaktadır. Oluşturulan kadın tiplemesi ''Bizi Onurlandır'' şarkısıyla

açıkça gösteriliyor. ‘’Pasaklı kız’’, ‘’Zarif bir prensese çevireceğiz’’, ‘’Erkekler iyi ve zarif bir kız isterler’’, ‘’Sakin, itaatkâr, doğurgan, ince belli bir kız’’, ‘’Erkekler silah taşırken, kızlar oğullar doğuracak’ ’gibi sözler şarkıda geçmektedir. Şarkıda da geçtiği gibi kadınların, zarif, güzel olması gerektiği vurgulanarak, kadın bedeni erkeklerin beğenisine sunulmaktadır. Bunun yanı sıra filmin genelinde ve filmde karşımıza çıkan şarkılarda devamlı olarak vurgulanan ‘’Bir kız ailesini tek bir şekilde onurlandırabilir, iyi bir eş bularak’’ cümlesi, kadınların evlilikle var olabileceğini aktarırken, onur ve gurur kavramını bir kadın ancak evlilik ile gerçekleşebileceğini açıkça ifade etmektedir. Mulan’ın babası dâhil ailede ki her bir birey Mulan’ın evlenebilmesi için atalarına dualar eder, çöpçatanın Mulan’ı beğenip ailesini onurlandırmasını diler. Çöpçatanın huzuruna çıkmadan önce kuaförlerin elinden geçen genç kızlar, öncelikle çöpçatanın sonrasında erkeklerin beğenisine sunulmak üzere hazırlanırlar. ‘’Erkekler seni çok beğenecek, gurur vereceksin’’, ‘’Kız dediğin terbiyeli olacak’’, ‘’İnce belli olacak’’, ‘’Hemen çocuk doğuracak’’ gibi cümlelerle yetinmeyen söylemler, kadınların cinsiyetçi söylemlere göre hareket edilmesi beklenir. ‘’Kadın dediğin, hemen çocuk doğurur’’, ‘’oğullar doğurur gibi vurgulanan bu cümlelerden de anlaşılacağı gibi bir kadının annelik rolü, doğurganlık rolü belirtildiği gibi ‘’Erkekler silah taşır, Kızlar Oğullar doğurur’’ gibi etiketler pekiştirilir. Bu noktada erkek ve kadına keskin roller yüklenirken aynı zamanda vurgulanan ‘’oğullar’’ cümlesinde gördüğümüz gibi kız çocuklarının ikincil bir planda kaldığını toplum içerisinde erkek çocukların öncelikli olarak kabul edildiği belirgin bir şekilde aktarılmaktadır. Film de ana karakter Mulan, Klasik Disney kadın karakterlerinden daha farklı olmak için mücadele içerisindedir fakat kültürünün getirdiği geleneksel kalıplara da ayak uydurmaktadır. Örneğin Mulan ailesini onurlandırmak için çöpçatanın karşısına çıkar, atalarına çöpçatanın kendisini beğenmesi ve babasını gururlandırması için dua eder. Böylece aslında Mulan karakteri özgürlüğüne düşkün, mücadeleci bir kadın olarak resmedilse de toplumsal kalıpların oluşturduğu geleneğe ayak uydurmaktan geri durmaz. Film’in birçok sahnesinde kadınların aşağılandığını ve toplum içerisinde ne yapması gerektiği vurgulanır. ‘’Erkekler güçlüdür, kadınlar çalışkan olmalı’’, ‘’Çok sıska, izinsiz konuştu, erkekler için uygun değil’ ’gibi sürekli olarak bir kadının nasıl olması gerektiği, neleri yapması gerektiği vurgulanır. Erkeğin üstünlüğü o kadar abartılır ki bir kadının erkek ortamında konuşmaması gerektiği, erkeğin olduğu bir ortamda kadının konuşması aile terbiyesi almadığına bağlanır. Askerlik çağrısı için Mulan’ın

babasının yanına gelen ordu ekibi, Mula'nın konuştuğu sırada, babasına ''Kızına bir erkeğin yanında konuşmaması gerektiğini öğretirsen iyi yaparsın'' der. Mulan'ın babası ise kızına ''Mulan beni küçük düşürüyorsun ''der. Böylece bir kadının bir erkek yanında konuşması onur kırıcı olarak aktarılır. Sadece bir erkeğin yanında değil aynı zamanda toplumun başka noktalarında da bir kadının sessiz olması istenilir. Örneğin Mulan Çöpçatan karşısına çıktığında Çöpçatana, izinsiz cevap verdiği için ''İzinsiz konuştu'' diye Çöpçatan tarafından sert bir şekilde eleştirilmektedir. Kendi ismi söylendiğinde bile nezaket ve görgü kurallarına göre bir kadının izin isteyerek kendisinin olduğunu açıklamalıdır. Ataerkil sistemin oluşturduğu kalıplar özellikle kadınlar üzerinde kurgulanıyor, üretiliyor ve sürekli devamlılık sağlıyor. Genel çerçevede kadın ahlakı, kadın davranışı, kadın işleri, kadın fiziği üzerinde tiplemeler oluşturulurken erkeğin içinde bulunduğu tiplemeler birincil planda olan ve toplumda her zaman üst noktada bulunan tiplemeler olarak gösterilmektedir. Kadın kimliğinin yok sayıldığı önemli sahnelerden bir diğeri ise Mulan'ın orduya katıldığı sahnedir. Mulan'a yöneltilen hangi ailedensin sorusu üzerine Mulan, "Fa Zhoum'un oğluyum" diye karşılık vermektedir. Komutan ''Fa Zhoum'un bir oğlu olduğunu bilmiyordum'' şeklinde karşılık vermektedir. Görüldüğü üzere bir erkek çocuğunun varlığından haberdar olunması normalken bir kız çocuğunun varlığından haberdar olunmaması önemsenmemektedir. Yani ailedeki erkek çocukların varlığı bilinirken kız çocukları ikincil plana atılarak önemsiz gibi gösterilmektedir.

Mulan, babasının askere gidemeyecek kadar yaşlı olduğunu dile getirse bile bu durum doğru karşılanmıyor. Babasının yerine gizli bir şekilde orduya katılma kararı alan Mulan'ın tek çaresi erkek kılığına girmesidir. Saçlarını erkekler gibi kesen Mulan, babasının askerlik kıyafetlerini giyerek orduya katılır. Mulan'ın orduya gittiğini fark eden büyükanne ölmüş ataların ruhlarından yardım ister. Ataların en büyüğü koruyucu ruhları uyandırır ve koruyucu ruhlar ile toplantı yapar. Mulan'ın orduya katılması koruyucu ruhlar tarafından tartışmaya sebep olur. Koruyucu ruhlar, Mulan'ın gerçek kimliği çıktığı takdirde aile onurunu lekeleyeceğini söylerler. Koruyucu ruhlar arasında tartışılan konu bir kadının kimliğinin ortaya çıkması durumunda aile onurunun zedelenmesi aynı zamanda bir kadın olarak Mulan'ın koruyucuya ihtiyacı olduğudur. Dolayısıyla tekrardan kadın kimliğinin değersizleştirilerek karşımıza çıkarıldığını ve bir kadının koruyucuya ihtiyacı

olduğunu aktarmaktadır.Askeri Birliğe giden Mulan ‘’Erkek gibi’’ hareket etmeye çalışır. Koruyucu ruhlar tarafından gönderilen Muşhu ise Mulan’ı kendi yönetiminde değiştirerek gerçek kimliğinin gizlenmesini sağlamaktadır. Mulan’ın istemeden çıkardığı kavga sonucunda, ‘’erkekler’’ gibi kavgacı rolünde birliğe adım atmış olur. Birliğin komutanı Li Shang askerleri sıkı bir eğitimden geçirir. Beceriksiz gördüğü askerlere ‘’Bana kızlarımı gönderdiler, nerede istediğim erkekler, ‘’Bir erkek ol, akan bir nehir kadar güçlü’’, ‘’Sizin gibi insanlardan nasıl erkek yapabilirim ’’cümlelerine yer verdiği şarkısında erkeklerin beceriksiz oluşu kadınlara bağlanmaktadır. Beceriksizlik, korkaklık, güçsüzlük gibi kavramlar kadınlara ait kavramlarmış gibi gösterilerek kadınlar aşağılanır. Li Shang’ın vurgu yaptığı ve beklediği, toplumsal cinsiyetçiliğin oluşturduğu klasik kalıp yargılardır. Bir erkek güçlü, cesur ve becerikli olmalıdır. Mulan’ın orduya ilk katıldığı sırada askeri birlikte en beceriksiz kişi olarak Mulan gösterilmiştir. Mulan’ın bir kadın olarak birlik içerisinde karşılaştığı zorluklar ve beceriksiz oluşu kadın olmasından ileri sürülmüştür. Çünkü birlikte tek kadın Mulan’dır ve diğer askerlere göre en çok zorlanan kişi olarak gösterilmiştir. Mulan karşılaştığı zorluklar sonunda hırslanıp büyük bir özveri ile çalışmaya başlar. Savaşta büyük başarı elde eden Mulan aynı zamanda komutanı Li Shang’ide kurtarır. Yaralanan Mulan’ın tedavi edildiği sırada gerçek kimliği ortaya çıkar. Hükümdarın başyardımcı Chi- Fu Mulan’ın gerçek kimliğinden ötürü idam edilmesini ister. Bir kadının erkek kılığına girmesi yasalar önünde ‘’Vatana ihanet’’ olarak gösterilir. Mulan’ın başarısı göz ardı edilerek kadın olması idam için yeterli bir sebeptir. Komutan Li Shang, kendisini kurtardığı için Mulan’ın canını bağışlar ve ormanda onu tek başına bırakarak gider. Li Shang ve bir gurup asker hükümdarın sarayına giderken Mulan, Hun liderinin ölmediğini görür ve Li Shan’in ardından Hükümdarın sarayına gider.

Savaş esnasında Mulan’ın gerçek kimliği henüz ortaya çıkmamışken komutan Li Shang Mulan’a çok güvendiğini söyler fakat daha sonrasında Mulan Hun Liderinin ölmediği söylemek için Komutana dil dökse bile Komutan onu dinlemez ve güvenmediğini aktarır. Mulan sarayda kimin yanına gitse herkes sırtını çevirir. Mulan’ın kadın olması sebebiyle konuşmaları ciddiye alınmaz çünkü filmde bir kadının sözlerinin ciddiye alınmaması gerektiği vurgulanır.

Hun liderinin hükümdarı kaçırdığı sahnede karşımıza yine Mulan’ın korkusuzca savaşması çıkar. Mulan’ı ciddiye almayan askeri birlik Mulan’ın istekleri

doğrultusunda hareket etmeye mecbur kalırlar. Birlikteki askerleri kadın kılığına sokan Mulan, Hun liderini alt ederek zaferi kazanır. Kadın kimliğiyle zafer kazanan Mulan Hükümdar tarafından takdir edilir fakat Hükümdarın başyardımcısı ‘’ Hayır o bir kadın asla değerli olamayacak ‘’ ifadelerini kullanır. Hükümdar ve bütün ülke Mulan’a karşı eğilir ve bir kadın kazanmıştır. Fakat filmin bu noktasında Mulan’ın cesaretli bir şekilde savaşılması takdir edilmez. Kadına atfedilen değersizlik vurgusu yapılır ve bir kadının ancak erkek kimliği altında başarılı olabileceğini aktarır. Kadına atfedilen temsil düzenlemesinde kadın ‘’itaat eden’’ olarak gösterilir. Bir kadının toplumda kabul görmesi ancak ‘’Emreden erkek’’ tarafından olur. Tıpkı film de Mulan’ın başarısının kabul edilmesi ‘’ Erkek tarafından(Hükümdar)’’ emredilmesi gibi. Filmin son sahnelerinde Mulan’ın eve dönüşü gösterilir. Başarı simgesi olarak Hun Liderinin kılıcını ve Hükümdarın kolyesini eve getiren Mulan, aile büyükleri tarafından farklı karşılanmıştır. Özellikle büyük annenin cümleleri dikkat çekmektedir. Büyükanne; ‘’Bana sorarsanız eve bir kılıç değil bir erkek getirmeliydi’’ sözlerini kullanmıştır. Bir kadının toplumda başarılı olabilmesi iyi bir evliliğe tekrardan bağlanmıştır. Dolayısıyla bir kadının başarısı, toplumsal konumu, varlığı devamlı olarak erkeğe bağlanmaktadır. Kadın için onurlu bir hayat, bir erkek ile mümkün kılınmıştır.

Sonuç olarak filmin geneline baktığımızda Disney Klasik dönem animasyonlarından farklı karakterler oluşturmaya çalışsa da arka planda Disney’in Klasik yapısı devam etmektedir. Mulan’ın evlilik kavramına ve ataerkil düzenine karşı oluşturduğu savaş kimlik değiştirerek yapılmış aynı zamanda film boyunca karşılaştığı eşitsizlikler ve evlilik mücadelesi görünür kılınmıştır. Mulan karakterinin ‘’kadın ‘’ kimliği içerisinde saygılı, itaat eden, iyi bir eş bulmak için mücadele etmesi gereken biri olarak gösterilirken bir kadın olduğu için başarısı göz ardı edilmiştir. Çünkü patriarkal sistemde tanımlanan kadınlık rolünde Mulan’ın başarısı, başarı değildir. Feminizm hareketinin önemli noktalarından biri olarak Mulan filmi gösterilmektedir çünkü Mulan’ın bir kadının savaşabileceğini göstererek cinsiyetçi kalıpları yıkmaya çalışmaktadır. Cinsiyet stereotiplerine meydan okuyan Mulan karakteri bir erkek tarafından kurtarılmaya ihtiyaç duyulan kadın rolünün dışına çıkmıştır. Fakat her ne kadar cinsiyetçi kalıpların dışına çıkmaya çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkarılsa da Disney filmin başından sonuna kadar kadın ve erkek stereotiplerini oluşturmaya devam etmiştir.

6. BRAVE(CESUR) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

6.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Pixar Animation Studios

Yapımcı: Pete Docter,John Lasseter,Katherine Sarafian,Andrew Stanton

Yapım Yılı: 2012

Ülke:ABD

Yönetmen: Mark Andrews, Brenda Chapman

Senarist: Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell

Seslendirme: Kelly Macdonald, Billy Connolly, Emma Thompson, Julie Walters, Robbie Coltrane,Craig Ferguson,Patrick Doyle

6.2. Filmin Özeti

İşkoçya'da DunBroch adlı Krallığın ''Prensesi'' olan Merida, özgürlük mücadelesi veren ''Prenseslik'' kalıplarına karşı çıkan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Film'in ilk açılış sahnesi ormanda başlar. Annesiyle oyun oynayan Merida'nın dikkatini babasının yayı çeker. Babası Kral Fergus, doğum günü hediyesi olarak küçük Merida'ya yay alır ve Merida'ya okçuluk öğretir. Güzel vakit geçiren aile birdenbire hiç beklemedikleri bir sorunla karşılaşır. Ormanda aniden beliren Mor'du adında ki ayı Merida'ya saldırır, küçük Merida'yı kurtarmaya çalışan baba Kral Fergus,bir bacağını kaybeder. Yıllar sonra Merida'nın büyüdüğü sahneye geçiş yapılır. Dış ses olarak konuşan Merida, geçen yıllar üzerinden nelerin değiştiğini anlatır. Kral Fergusun bir ayağını kaybetmesi efsane olarak anlatılmaya devam ederken, Merida'nın üçüz erkek kardeşleri olur. Bunlar; Hamish,Hubert, ve Harris'tir. Üçüz erkek kardeşler, her istediklerini yapabilirken Merida sürekli eğitimler alır. Bir prensese uygun hareket edilmesi gerektiği Merida'ya sürekli

öğretilirken Meri'da bu durumdan hiç hoşnut değildir. Annesi tarafından sürekli denetlenen Merida, tüm kurallara, baskılara ve ''Prenseslik'' kalıplarına rağmen ata binen ve okçuluk ile ilgilenen bir prensestir. Prenses biraz büyüdükten sonra annesi Kraliçe Elinor, DunBroch Krallığına bağlı Klanlar ile evlilik anlaşması yapar. Bu anlaşmaya göre her klanın en büyük varisi Merida ile evlenmek için yarışacaklardır. Bir gün Kral, Kraliçe, üçüzler ve Meri'da yemek yerken anne Kraliçe Elinor, kızına evlenme yaşının geldiğini söyler. Merida annesinin bu talebine karşı çıkar ve annesiyle arasında gerginlik oluşur. Macintosh, MacGuffin ve Dingwall adındaki varisler Meri'da ile evlenmek için kaleye gelirler. Koca adaylarının kaleye geldiğini gören Merida annesi Kraliçe Elinor ile tartışır. Tartışma sonrası Meri'da, annesinin işlediği halıyı kılıcı ile ikiye ayırır, bunu gören annesi karşılık olarak, Meri'danın yayını ateşe atar. Üzgün bir şekilde atına binen Merida ormanın yolunu tutar. Ormana geldiğinde küçük periler ile karşılaşan prenses onları takip eder ve bir kulübe görür. Kulübenin içine giren Merida, yaşlı bir kadın görür, Tahta oymacısı olduğunu söyleyen yaşlı kadın prensese ne almak istediğini sorar. Aniden uçan süpürge ve konuşan karga gören Merida yaşlı kadının bir cadı olduğunu anlar ve ondan yardım ister. Merida annesinin değişmesi için cadıdan bir büyü yapmasını bu büyü karşılığında bütün oymaları satın alacağını söyler. Dalgın ve unutkan cadı Merida'ya büyü hakkında bilgi vermeden direkt bir ''kek'' yapar prensese uzatır. Büyü ile yapılmış kekin annesini değiştireceğini düşünen Meri'da kalenin yolunu tutar ve kekten annesine yedirir. O sırada Merida'nın kaleyi terk ettiği anlaşılmasın diye baba Kral Fergus Klanları eğlendirmeye çalışır. Klan Lordları Kraliçeden kızı Meri'da için hangi damat adayını seçtiğini bekler. Büyü yapılmış keki yiyen Kraliçe kendini kötü hisseder ve odasına çekilir. Odasında bir ayıya dönüşen Kraliçe neye uğradığını şaşırır. Meri'da annesine değişmesi için bir büyü yaptığını itiraf eder ve pişman olur. Annesini alarak orman yolunu tutan Merida büyüyü bozmak için çabalar. Cadıyı arayan prenses sonunda cadının kulübesine ulaşır ve cadının bir festival için gittiği aynı zamanda kendisine bir mesaj bıraktığını görür. Mesaja göre cadı yaptığı büyünün detayını anlatmadığını, ikinci gün doğumuna kadar büyünün bir daha bozulmayacak bir şekilde kalıcı olacağını söylemektedir. Aynı zamanda cadı büyüyü bozmak için bir şifre bırakmıştır. "Kader değişsin, bakıver içine, gururla yok ettiğin bağı onar" şifresini vermiştir. Ne yapacağını bilemeyen Merida öncelikle annesini sakinleştirir ve cadıyı tekrar bulmaya çalışır. Cadıyı bulacağına dair umudu kalmayan Merida annesiyle ormanda vakit geçirmeye başlar. Ayı olmasına rağmen

Kraliçe gibi davranmaya devam eden Elinor, zamanla ayı gibi davranmaya başlar. Merida ise bu süre zarfında pişmanlıkla annesini nasıl düzelteceğini ve şifrenin ne anlama geldiğini düşünür. Sonunda şifrenin halıyı onarmak olduğunu düşünen prenses annesini alarak kaleye geri döner. Mor'duya düşman olan baba Kral Fercus eşi Elinor'u kalede görür ve Mor'du olduğunu düşünür. Meri'da annesinin olduğunu anlatmaya çalışsa da baba inanmaz ve kızını odaya kilitler. O sırada anne Elinor ormana kaçar, üç klan ve Kral Fergus ormana Elinor'u öldürmeye gider. Odada kilitli kalan Merida nasıl çıkacağını düşünürken üçüz erkek kardeşlerinin de büyülü keklerden yediğini ve küçük ayılara dönüştüğünü görür. Üçüzlerden yardım isteyen Merida kilitli odadan yırtığı halıyı alarak çıkar. Vakti kalmayan Merida At üstünde ormana giderken halıyı dikmiştir. Prenses, ormana vardığında babasının ve klandakilerinin annesini yakaladığını görmüştür. Babası tam annesini öldürecekken Merida öne atılır ve babasına engel olmaya çalışır. O sırada yıllar önce Kral Fergus'un ayağını kaybetmesine sebep olan Mor'du ortaya çıkar. Mor'du herkesi etkisiz hale getirdikten sonra Merida'ya saldırır. Kızı Merida'ya Mor'dunun saldırdığını gören anne Elinor, bağlandığı iplerden kendini kurtarır ve ayıya saldırır. Elinor, Mor'duyu öldürür. Gün doğduğu sırada Meri'da annesinden özür dileyerek halıyı üzerine atar. Annesinin değişmediğini gören Merida ağlamaya başlar pişmanlığını dile getirir. Gün doğar, Kraliçe Elinor ve üçüzler tekrardan insan olur. Başını kaldıran Merida annesinin ve kardeşlerinin kurtulduğunu büyünün bozulduğunu görür. Filmin sonunda Merida'nın mücadele ettiği bireysel seçimler öncelikli olur. Kraliçe Elinor kızını serbest bırakır, Klanlardaki lordlar ise istedikleri gelin adayını seçebilme hakkına sahip olur. Merida dış ses olarak kaderin kişisel seçimler olduğunu dile getirir ve film biter.

6.3. Filmin Karakterleri

Merida: Kral ve Kraliçenin kızı rolündedir. Özgür ruhlu Merida, at binmeyi çok seven aynı zamanda okçuluk ile ilgilenen bir karakterdir. Meraklı, inatçı, hırslı, asi ve ''Prenseslik'' kalıplarına karşı mücadele vermektedir. Evliliği bir gelenek gibi sürdürmeye çalışan düşünce kalıplarına savaş açar ve bu uğurda annesine başkaldırır. Oluşturulan ''Güzellik'' kavramına ayak uydurmayan, rahat ve özgür takılan genç bir kızdır. Gür, kıvırcık ve dağınık saçlarıyla, toz toprak içerisinde kalan

kıyafetleriyle güzellik kalıplarını reddetmektedir. Kendisine sunulan ‘’kaderi’’ kabul etmez ve kendi ‘’kaderini’’ kendisi yazar.

Kraliçe Elinor: Kralın eşi ve Merida’nın annesidir. Geleneksel kalıplara bağlı olan anne Elinor, otoriter, hükmetmeyi seven, kurallar çerçevesinde hayatını sürdüren bir kadındır. Kendisi bir kraliçe olduğu için kızını kendisi gibi yapmaya çalışmaktadır. ’Prenseslik’’ kalıplarına çok fazla bağlı olan Elinor aynı zamanda bireysel özgürlük kavramını reddeder, ‘’Cinsiyetçi’’ rolleri savunur. Ona göre ‘’Bir leydi, okçulukla ilgilenmez kusursuz bir prenses olmaya çalışır’’ Evliliği, bir kadın için kimlik meselesi olarak görür. Üçüz erkek çocuklarını daha özgür bırakırken, Meriday’ı bir kız olduğu için sürekli eğitimlerden geçirir.

Kral Fergus: DunBroch Krallığı’nın Kralı ve Merida’nın babasıdır. Eşi Elinor’un tersine rahat, özgür ve sevecen bir baba rolündedir. Otoriteyi sevmez, eğlenceye düşkün, baskın karaktere sahip olmayan biridir. Çocukları arasında ayrım yapmaz üçüz erkeklere nasıl davranıyorsa Merida’ya da aynı şekilde davranmaktadır. Kral olsa bile çocuklarını eğlendirmek için her şeyi yapan komik bir babadır. Merida’nın istekleri konusunda ona destek olmakta ve kızını özgür bırakmaktadır. Fergus’a göre ‘’Prenseslik’’ önemli bir kavram değildir. Duygulara öncelik veren baba, geleneksel kalıpları reddetmektedir.

Mor’du: Animasyonda ayı profilindeki karakterdir. İyi-kötü dengesi verilirken Mor’du ‘’Kötü’’ rolündedir. Daha öncesinde bir prens olan Mor’du, dört erkek evlat arasında tahta geçme mücadelesi vermiştir. Taht sevdası için bir cadı ile anlaşma yapmıştır fakat hırsı olumsuz sonuçlar ortaya çıkarmıştır.Mor’dunun bu hırsı hem kendisine hem de kraliyetine zarar vermiştir. Fiziksel olarak çirkin gösterilen Mord’u aynı zamanda zalim ve acımazdır.

Cadı: Tahta oymacısı olarak kendini tanıtan ve filmde ki karakterlerin kaderiyle oynayan kişidir. Merida’nın annesi Kraliçe Elinor ve eski Prens Mor’du cadının büyüleri yüzünden ayıya dönmüştür. Fiziksel olarak kısa, yaşlı ve çirkin bir betimleme olarak karşımıza çıkan cadı karakter, sersemliği, dikkatsizliği ve unutkanlığıyla dikkat çekmektedir.

Diğer Karakterler: Merida ile evlenmek isteyen DunBroch Krallığı’na bağlı klanlardan oluşan topluluktur. MacGuffin, Macintosh ve Dingwall klanlarının varisleri, Merida ile evlenmek için yarışırlar. Klanlarda ki karakterler, saf, komik,

eğlence düşkünü ve kavgacı özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu Klanlarda ki varislerin tamamı ‘’Prens’’ rolü dışında hareket eden tiplerdir. Güçlü, akıllı, yakışıklı ve cesur ‘’Erkek’’ kalıplarına uymayan varislerin en dikkat çeken özellikleri ise çirkin, beceriksiz ve kahraman olmayan kişiler olarak tasvir edilmesidir.

6.4. Filmin Değerlendirilmesi

Disney’in üçüncü dönem içerisinde ele aldığı önemli filmlerin başında gelen Brave(Cesur) filmi, kendi kaderini kendisi yazmak isteyen Merida’nın hikâyesini anlatmaktadır. Kralın kızı olan Merida ‘’Prenseslik’’ kalıplarına uymayan özgürlüğüne düşkün bir kızdır. Disney’in diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de her ne kadar cinsiyetçi kalıplar olsa da Merida karakteri, bu kalıpları reddederek benliğini ortaya koymaktadır. Geleneksel kalıplar içerisinde cesur olmak erkeğe ait gösterilirken bu film de bir kadın karakterin cesur tavırları karşımıza çıkmaktadır. Tüketim unsurunu öncelikli hale getiren Disney, toplumsal değişimlere ayak uydurmak zorunda kalmış bu çerçevede kadın ve erkek rollerinde farklılaşmaya gitmiştir. Genel olarak toplumsal cinsiyet stereotipilerinde kadın karakteri edilgen, erkek karakterleri ise etken gösteren Disney, bu film ile beraber kadın rollerinde değişime gitmiştir. Disney’in bu değişimini sadece roller üzerinde değil, kadın ve erkek ayrımını belirginleştiren birçok noktada görmekteyiz. Merida’nın gür, kıvırcık, kızıl saçları, salaş giyim tarzı ile klasik Disney prenseslerinden farklı bir fiziksel özellik içerisindedir. Standart kalıplar dışında karşımıza çıkan ‘’Cesur’’ filmi aynı zamanda aşk temasını işlemeyen ilk film olarak animasyon sektöründe önemli bir yer edinmiştir. Cesur filmi, giriş sahnesine Merida’nın küçüklüğü ile girer. Annesiyle oyun oynayan küçük Merida babasının yayına merak salar, babası küçük Merida’ya onun boyunda bir yay hediye eder. Merida’nın annesi Kraliçe Elinor:’’Bu yay ne Fergus ? O bir leydi’’ diyerek eşine tepki göstermiştir. ’Prenseslik’’ kavramına büyük önem veren Kraliçe Elinor, geleneksel kalıplara uyum sağlayan birey olarak film boyunca karşımıza çıkmaktadır. Elinor’un bu tepkisi yayın ‘’Prenseslik’’ kalıplarına ters düşmesinden kaynaklanmaktadır. Film boyunca Elinor ve kızı Merida arasında yaşanacak çatışma en başından öngörülebilmektedir.

Merida’nın büyüdüğü yıllara Merida’nın dış ses olarak ‘’Kader ‘’ kavramına değinmesiyle girer. Merida: ‘’Kimileri kaderimizin toprağa bağlı olduğunu söylerler. Çünkü sonuçta onun bir parçasıyız. Kimilerine göreyse kader bir kumaş gibi

dokunmuştur. Pek çok kişinin kaderi iç içe geçmiştir. Bulmak için bazen de değiştirmek için çabaladığımız tek şeydir kader. Kimileri kaderini asla bulamaz. Kimileri ise kaderine yönlendirilir...''sözleriyle bireysellik kavramını vurgulamıştır. Hamish,Hubert ve Harris adında üçüz erkek kardeşleri olan Merida, kardeşlerinin özgürce hareket ettiğini kendisinin ise sürekli olarak kurallar çerçevesinde yönlendirildiğini ifade etmektedir. Merida'nın her hareketine dikkat eden anne Kraliçe Elinor, kızının geleneksel prenseslik kalıplarına uygun hareket etmesini istemektedir. "Ben prensesim ya! Herkese örnek olmalıyım. Görevlerim, sorumluluklarım, beklentilerim var. Hayatım önceden planlanmış durumda. Günün birinde annem gibi olacağım, annem hayatımın her gününü kontrol ediyor."Elinor'un kızı üzerinde kontrolcü oluşu toplumsal beklentiler karşılığında oluşan bir durumdur. Çünkü oluşturulan kalıplar toplumun beklentileri ve istekleri sonucu oluşmuştur. Bu noktada Elinor'un Merida'dan beklediği Prensese uygun hareketlerde bu kalıpları desteklemektedir.' 'Prenses dediğin Krallığını tanımalı, rastgele şekiller çizmez, aylaklık etmez' 'ifadeleriyle Merida'nın aldığı eğitimler vurgulanırken. ''Bir prenses kahkaha atmaz, ağzını tıka basa doldurmaz, erkenden kalkar, yüreği şefkat doludur, sabırlıdır, dikkatlidir ve temizdir.'' ''Ayrıca bir prensesin en çok istediği şey kusursuzluktur. '' Kraliçe Elinor bu cümlelerle klasik kalıplara vurgu yapmaktadır. Cinsiyetçilik kavramının oluşturduğu keskin ayrımlar bu ifadelerle pekiştirilir. Bir kadının bireysel istekler dışında toplumsal beklentiler ile hareket edilmesinin istenilmesi kadının ikincil konuma düşmesinde en büyük etkendir. Ayrıca Elinor'un vurgu yaptığı erkenden kalkma, temiz olma kavramları ev hanımlığına gönderme yaparken, şefkat dolu, sabırlı kavramları ise annelik kavramına göndermedir. Bunun dışında yine kullanılan ''kahkaha atmaz'' ifadesiyle kadınların toplum içerisinde geri planda kalması gerektiği vurgulanmaktadır. Sistemsel olarak kullanılan ifadeler çağrışım olarak ''iyi'' gibi görünseler de arka planda ''cinsiyet ayrımı'' oluşturmaktadır.

Arada bazı günlerinin boş olduğunu söyleyen Merida, rahatlığını şu şekilde ifade etmektedir: ''Arada prenses olmadığım günlerde oluyordu, ders yok, beklenti yok, her şeyi yapabileceğim bir gün, kaderimi değiştirebileceğim bir gün…'' diye özgür olmanın rahatlığını işaret etmiştir. Kendi kaderini belirlemek isteyen Merida, annesinin tüm baskılarına rağmen, ata biniyor, okçuluk ile ilgileniyor, dağa tırmanıyor... Meri'da, annesinin tüm uğraşlarına rağmen bir Prensese uygun olmayan

hareketler sergiliyor. Meri'danın özgürlük diye tabir ettiği günlerden bir gün, eve dönen Merida yayını yemek masasının üzerine bırakır. Kraliçe Elinor:''Bir prenses masaya silah bırakmaz, bana sorarsan bir prensesin silahı bile olmamalı' 'diye söylenirken burada kastettiği silah aslında bir yaydır. Okçuluğun erkeklere ait bir spor dalı olarak gösterilmesi ve bir silah olarak değerlendirilmesi cinsiyetçiliğe vurgu yapan bir diğer tutumdur. Fakat bu filmde Kraliçe Elinor her ne kadar gelenekselliği temsil eden bir karakter olsa da Elinor dışında cinsiyetçi kalıpları yıkan birçok karakter ve söylemler mevcuttur. Örneğin filmin bir diğer önemli karakteri baba Kral Fercus'tur. Kral Fercus, geleneksel ''erkeklik'' kalıpları dışında bir karakterdir. Eğlenceye düşkün,komik,sözünü çok fazla geçiremeyen, çocukları arasında ayrım yapmayan bir baba olarak karşımıza çıkmaktadır. Merida'nın en büyük destekçisi kendisidir. Küçük yaşta okçuluğa ilgi duyan kızını destekleyen rahat bir şekilde hareket etmesini sağlayan ve en önemlisi '' Prenseslik'' kavramını önemseyen biridir. Yemek masasında Kraliçe Elinor'un Merida'ya karşı söylemleri cinsiyetçilik üzerineyken, baba Kral Fergus:'' Kızı rahat bırak prenses olsun veya olmasın, savaşmayı bilmeli'' diye söylenerek eşine çıkışır. Bu noktada görüldüğü üzere kişisel kararlara saygısını belli eden baba, ''erkek-kadın'' kavramını kırar. Bunun yanı sıra film genelinde gördüğümüz önemli durumlar söz konusudur. Örneğin ataerkil toplum yapısında yoğun olarak görülen erkeğin öncelikli konumu bu filmin çoğu sahnesinde kırılmıştır. Burada bir erkek olarak söz sahibi Kral Fergus değildir. Kraliçe Elinor'un ön planda olduğu ve daha çok Elinor'un söz sahibi olduğu açıkça görülmektedir. Mesela Kraliçe Elinor, muhasebe ile ilgileniyor, kraliyetin dış bağlantılarını kendisi yapıyor. Kral Fergus ise çocuklar ile oynuyor, yemekler ile ilgileniyor. İleriki bölümlerde göreceğimiz Klanlar karşısında konuşmayı yine Kraliçe Elinor yapmaktadır. Bu noktada görüldüğü üzere film aynı zamanda cinsiyetçi kalıpları yıkmıştır. Kadın ve erkek rollerinde oluşturulan mesleki görevler tersine dönmüştür. Erkeklerden beklenilen, sertlik, otoriterlik, ciddilik Kraliçe Elinor'a yüklenerek alışagelmiş toplumsal rollerde tanımlanan kavramlar değişmiştir.

Kraliçe Elinor,kızı Merida'nın fikrini almadan başka klanlar ile evlilik anlaşması yapmıştır. ''Krallar seninle evlenebilmek için lordlarını göndermiş, her klan seninle evlenebilmek için yarışacak.'' Annesinin bu talebine '' Bir prenses kendisine söyleneni yapmak zorunda'' diye karşı çıkan Merida, annesinin '' Bütün hayatın boyunca bunun için hazırlandın'', ''Sadece evlilik dünyanın sonu değil'' sözleriyle

karşı karşıya kalmaktadır. Filmde evlilik özellikle bir kadın için mecburi bir durum olarak gösterilmiştir. Aynı zamanda Elinor'un '' Kendi kimliğimizden kaçamayız'' ifadeleriyle evliliğin kadın için bir kimlik oluşturduğunu vurgulayan sahnede, toplumsal cinsiyetçiliğin özellikle '' kadınlar'' üzerinde döndüğünü ifade edebiliriz. Evliliğe dair hiç bir istediği ve beklentisi olmayan Merida, bu duruma karşılık, annesiyle çatışmaya başlamıştır. Fikirlerini kabul ettirmeye çalışan Merida, geleneksel kalıpları kırmaya çalışırken, bireysel özgürlüğü de vurgulamaktadır. Merida için evlenmeye gelen lordların yarış şartlarını geleneksel kültüre göre Merida belirleyecektir. Merida yarış sahnesine dapdar kıyafetler, saçları örtülü bir şekilde çıkmıştır. Merida'yı bu şekilde giydiren annesi, özgürlüğün temsili olan saçları kapatarak aynı zamanda dar kıyafetler giydirerek Merida'nın tutsak olduğu mesajını vermektedir. Bu tutsaklık içerisinde sahneye gelen Merida lordlardan ok atmalarını ister. Geleneksel yapı söylemine okçuluk bir erkeğe ait spor dalı olarak gösterilirken lordların hepsi beceriksiz çıkar. Buna karşılık Merida kıyafetlerini yırtar, saçlarını açar ve sahneye çıkarak ok atar. Annesi Elinor'un ''Bunu yasaklıyorum'' söylemlerine aldırış etmez. Annesine başkaldıran Merida, '' Hayatımın bitmesini istemiyorum özgürlüğümü istiyorum'' diye karşılık verir. Evliliğe düşkün kadın tiplemesini yıkan Merida, özgürlüğü için mücadele etmesini bilen bir kadın rolüne bürünmüştür. Geleneksel Disney Stereotipilerinde gördüğümüz ''Erkek'' fiziği, görünüşü, konuşması da bu filmde farklı bir şekilde oluşturulmuştur. Örneğin Merida için gelen damat adayları, kısa, şişko, büyük burunlu, konuşmayı bilmeyen veyahut korkak olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel yakışıklı, uzun boylu, kahraman tiplemesinden çok uzak karakterlerdir.

Merida ile annesinin kopma noktasına geldiği önemli sahnelerden biri ise Merida'nın annesinin kendi elleriyle ördüğü halıyı kılıcıyla kesmesidir. Annesi buna karşılık olarak Merida'nın yayını ateşe atar. Merida'nın bir parçası gibi olan yayın ateşe atılması Merida'yı kopma noktasına getirir. Kaleyi terk eden Merida atına atlar ve orman yolunu tutar. Ormanda küçük perileri takip eden Merida bir kulübeye varır. Kulübede cadı ile karşılaşan Merida annesini değiştirmek için cadıdan bir büyü ister. Cadının yaptığı büyüyle ayıya dönen Kraliçe Elinor, başlarda bir ayı gibi davranmaz. Bir Kraliçe gibi yemek yemeye çalışan, hareket etmeye çalışan ve tacını çıkarmadan hareket etmektedir. Elinor'un bu davranışı da ataerkil sistemde gelenekselliğe bağlılığı temsil etmektedir. Davranışları bırakmanın zorluğunu bu hareketler ile

görmekteyiz. Merida ayıya dönüşen annesini düzeltmek için cadıyı arar. Meridaya bir şifre bırakıp giden cadı şöyle der: “Kader değişsin, bakıver içine, gururla yok ettiğin bağı onar.”Merida uzun uğraşlar sonucunda annesinin ördüğü halıyı dikmesi gerektiğini fark eder ve annesini alarak kaleye geri döner. Ayıya dönüşen annesini klanlar ve babası görmesin diye Merida bir konuşma yapar.

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

Merida’nın bu sözlerinden çok etkilenen annesi evlenmek zorunda olmadığını söylemek ister fakat ayı olduğu için söyleyemez. Merida’nın bu konuşmasında vurguladığı durum, herkesin bireysel olarak özgür olduğu ve kişisel kararları, seçimleri kişinin kendisinin vermesi yönündedir. Kraliçeyi ayı haliyle gören Kral Fergus ve klandakiler, Kraliçeyi öldürmek için kovalamışlardır. Ormana kaçan kraliçe yakalanarak bağlanmış. Merida, halıyı atın üstünde onararak annesini kurtarmaya gider. Cadının söylemine göre şafak sökerse, Elinor tamamen ayı olarak kalacak. Ormana yetiştiğinde annesinin bağlı olduğunu gören Merida babasıyla savaşır, babasına kılıç çeken Merida, bu noktada da ‘’Erkeklik’’ rollerine de kılıç çekmiş olur. Filmin önemli sahnelerinden bir diğeri ise Mor’du adlı düşman ayının aniden çıkıp Merida’ya saldırmasıdır. Ayının Merida’ya saldırdığını gören anne Elinor, Mordu’ya saldırır ve onu öldürür. Bu noktada iki önemli metafor karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, erkek ve kadın dövüşünde kadının galip gelmesi, ikincisi ise Kral ve klandakiler Mor’du ile savaşırken Elinor’un bir şey yapmaması fakat Mor’dunun Merida’ya saldırdığı an Elinor’un Mor’duyu öldürmesi. Buda bize Disney’in annelik kavramına vurgu yaptığını söyleyebiliriz.

Mor’du öldükten sonra şafağın söktüğünü gören Merida yere kapanıp annesinden özür diler. Elinor tekrardan insana dönüşür fakat bunun sebebi halı değil Merida’nın özür dilemesidir. Merida annesine “Sen değiştin anne der, annesi de ona ikimiz değiştik der’’ Cesur adlı bu animasyon filmi toplumsal cinsiyetçilik kalıplarını yıkma açısından diğer filmlerine göre önemli adımlar atmıştır. Güzellik ve çirkinlik

kalıpları yer değişmiş, kadın ve erkek rollerinde değişime gidilmiştir. Klasik Disney kadın karakterlerinde var olan zarif,ince,uzun saçları,kılık kıyafeti derli toplu olan kadın karakterler yoktur. Ataerkil toplum yapısında erkeği birincil konuma koyan yapısal değerler bu filmde farklılaşmıştır. Erkeğin egemenliği altında var olan kadın karakterler, bir kahraman prens tarafından kurtarılmayı bekleyen prensesler karşımıza çıkmaz. Duygusal hareket eden kadınlar yerine mantıksal hareket eden kadın karakter kaşımıza çıkarken erkek karakterler daha pasif, duygusal, eğlenceli roller ile gösterilir. Kadın karakterlerin aktif, mantıksal, ciddi vb. örnekler ile şekillenmesi cinsiyetçi kalıpların kırılmaya başlandığını göstermektedir. Aynı zamanda gelenek, görenek, örf ve adetler gibi dayatmaların kadına yönelik cinsiyet ayrımını pekiştirdiği, kadının belirlenmiş kalıplar içerisinde var olma çabası ortaya çıkmaktadır. Disney toplumsal bir problem haline dönüşen ‘’Toplumsal Cinsiyetçilik’’ kavramına bu filmi ile değinse de, filmde ataerkil düzene dair tutarsızlıklarda mevcuttur. Merida her ne kadar ‘’Cesur’’ ‘’Özgür’’ rollerinde olsa da kaderini değiştirmek uğruna savaştığı her noktada kötü olaylar ile karşılaşmaktadır. Kraliçe Elinor’un gelenekselliğe bağlılığının yanı sıra Merida’nın annesine karşı çıktığı her noktada annesinin haklı çıkması görünenin arka planında anne sözünü dinlemeye teşvik eden mesajlar içermektedir.

Filmin sonunda Elinor’un Merida’nın fikirlerini kabul etmesi geleneksel cinsiyet kalıplarını reddeden bir kadın olarak değil ‘’annelik’’ duygusuna öncelik vererek yaptığı bir eylemdir. Bir sürü erkeği deviren Mor’dunun Kızı Merida’ya saldırdığını gördüğü an Mor’duyu öldürmesi gibi... Görüldüğü üzere cinsiyete dayalı işbölümleri oluşturulurken aslında kadın karakterlere ‘’annelik’’ kavramı yüklenmiştir. Bunun dışında filmin son sahnesinde annesinin insana döndüğünü gören Merida Dış ses olarak Şöyle söyler: ‘’Kimileri kaderin bizim elimizde olmadığını söyler. Kaderimizi kendimiz çizemezmişiz. Ama ben öyle olmadığını öğrendim. Kaderimiz içimizde yaşıyor. Onu görecek kadar Cesur olmanız yeter.’’Merida bu noktada kaderini çizdiğini belirtmiştir fakat annesini değiştirmek isteyende Merida’dır annesi ayıya döndüğünde ağlayarak kendisini affetmesini isteyende yine kendisi olmuştur. Merida bu noktada annesinin seçtiği kaderi kabul etmiş olur. Çünkü Merida’nın yaşadığı kötü talihler ‘’Anne sözünü dinlemeyen kişilerin sorumlu olacağı olaylar’’ olarak adlandırmaktadır. Sonuç olarak baktığımızda Merida’nın özgürce hareket etmesi ve

kaderini kendi çizmek istemesi Disney'in toplumsal cinsiyet kalıplarını yıktığı anlamına gelmemektedir.

Özellikle feminist eleştirmenler tarafından Cesur filminin bu noktası eleştirilere maruz kalmakla beraber, anne-kız çatışması yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Anne-kız ilişkisi içerisinde gelenekselliğe göre hareket eden Kraliçe Elinor'un aktifliği de bir diğer çelişkilerdendir. Çünkü patriarkal sistem görüşünde olan karakter, aynı zamanda Kraliyeti yöneten kişidir dolayısıyla yönetici bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz sahibi olan kadın ise patriarkal sistemde var olmayan bir durumdur. Fakat tüm çelişkilere rağmen Disney klasik dönem ve geçiş dönem animasyon filmlerine nazaran Cesur filmiyle toplumsal cinsiyetçilik kalıplarını bir nebze de olsa kırmıştır.

7. SPİRİTED AWAY (RUHLARIN KAÇIŞI) CANLANDIRMA FİLMİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

7.1. Filmin Künyesi

Yapım Şirketi: Studio Ghibli

Yapımcı: Toshio Suzuki

Yapım Yılı: 2001

Ülke: Japonya

Yönetmen: Hayao Miyazaki

Senarist: Hayao Miyazaki

Seslendirme: Rumi Hiiragi, Miyu İrino, Mari Natsuki ,Bunta Sugawara ,Yoomi Tamai ,Tsunehiko Kamijo, Takehiko Ono, Akio Nakamura, Tatsuya Gashuin, Yō Oizumi, Ryunosuke Kamiki ,Takashi Naito, Yasuko Sawaguchi

7.2. Filmin Özeti

Akio Ogino, Yūko Ogino, ve 10 yaşındaki Chihiro Ogino yeni evleri için yola doğru çıkarlar. Eski hayatından ve arkadaşlarından ayrılmak istemeyen küçük Chihiro yol boyunca bu durumdan şikâyet eder. Arkadaşlarının Chihiroya aldığı bir buket çiçek ve hatıra kartıyla yolculuk yapan Chihiro, mutsuz bir şekilde ailesine tepki vermektedir. Nakliyeciler yeni eve yetişmeden kestirme bir yoldan giren baba Akio Ogino, yanlış bir yola saparak bir tünel girişine gelir. Arabadan inen ebeveynler tüneli merak eder. Chihiro tünele girilmemesi gerektiğini, korktuğunu söyler fakat anne ve babası tünelden girerler. Korkan ve tedirgin olan Chihiro anne ve babasının ardından gider. Terk edilmiş bir eğlence parkına çıkan tünelin diğer tarafını merak eden aile, etrafı keşfetmeye başlar. Acıktığını hisseden Akio Ogino, Yūko Ogino terk edilmiş, bir restoranda denk gelirler. Çeşit çeşit yemeklerin olduğunu gören aile, yemeklerden yemek için restoranda girerler. Anne ve babasının ısrarına rağmen

yemeklerden yemeyen Chihiro etrafı daha fazla keşfetmek için gezinmeye çıkar. Etrafı dolaşan Chihiro bir köprüye yaklaşır ve Haku adında bir çocuk ile karşılaşır. Haku Chihiroya, havanın neredeyse kararmakta olduğunu ve derhal bu bölgeyi terk etmesini söyler. Ailesini almak için restoranda koşan Chihiro,anne ve babasının birer domuza dönüştüğünü görür. Ailesini domuz şeklinde gören Chihiro paniğe kapılır ve tekrardan köprüye doğru koşar. Chihiro bu bölgeyi terk edemeden hava kararır, ışıklar yanar ve eğlence parkı açılır. Bir gemi kıyıya yaklaşır, gemiden farklı farklı ruhların ve çeşitli hayvanların indiğini görür. Vücudunun saydamlaştığını gören Chihiro korkudan ağlamaya başlar. Tam o sırada Haku adındaki karakter çıkar ve Chihiro'ya küçük bir yiyecek uzatır. Chihiro yiyeceği istemez fakat Haku kendisinin bir dostu olduğunu ve kendisine güvenmesi gerektiğini söyler. Haku'nun uzattığı meyveyi yiyen Chihiro'nun saydamlığı geçer ve normal haline döner.

Chihiro'yu ve ailesini kurtarmak için Chihiro'nun banyo evine girmesi gerektiğini düşünen Haku, Chihirodan nefesini tutmasını ve kendisiyle beraber köprüden geçmesini ister. Nefes aldığı takdirde köprüden geçen yaratıkların, Chihiro'ya sorun çıkaracağını söyler. Haku'nun söylediklerini dikkate alan küçük kız nefesini tutarak köprüden geçmeye başlar fakat köprünün sonlarına doğru yaklaşmışken Chihiro nefes alır ve insan olduğu fark edilir. Haku Chihiro'yu oradan uzaklaştırır ve kazancıya gitmesini ondan iş istemesini söyler. Kazancının yanına giden Chihiro, iş ister fakat kazancı elemana ihtiyacı olmadığını söyler. Tam o sırada kazancıya yemek getiren Rin adlı bir kadın gelir. Kazancı Rin'e Chihiro'yu Yubaba'ya götürmesini ister. Yubaba başta Chihiro'ya iş vermez fakat Chihiro ısrar etmeye devam eder. O sırada Yubaba'nın Boh adlı dev bebeği ağlamaya başlar. Yubaba ise bebeğiyle ilgilenirken Chihiro'ya ismini değiştirmesi karşılığında işe alacağını söyler. Böylece Chihiroya işveren Yubaba Chihiro'nun ismini alır ve Chihiro'ya Sen ismini koyar.

Rin adlı kadının yanında temizlik işlerine başlayan Chihiro yani Sen artık Banyo evinde bir çalışan olur. Sen, sabaha karşı Haku'nun yanına geldiğini ve ailesini görmek için köprüye gelmesi gerektiğini hatırlar. Köprüye gittikten sonra ailesini görmeye giden Chihiro, domuzlar içerisinde anne ve babasını tanımaz. Haku, kendisine ismini asla unutmaması gerektiğini yoksa bir daha hiç evine dönemeyeceğini aynı zamanda kendisinin de bu sebepten ötürü evine dönemediğini söyler. Chihiro banyo evine döndüğünde gökyüzünde bir ejderhanın uçtuğunu görür

ve bunun Haku olduğunu düşünür. Henüz Banyo Evi'ne yetişmeyen Chihiro yolda saydam, maskeli, siyah formda birini görür. Filmde ki ''Yüzsüz'' isimli bu karakter daha sonrasında Sen ile dost olmaya çalışır. Temizlik işleriyle uğraşan Rin ve yardımcısı Chihiro'ya çok ağır bir temizlik görevi verilir. En büyük ve en kirli küvetin temizliğinden sorumlu olan Rin, Chihiro'dan bitkisel bir jeton alıp getirmesini ister. Görevli bitkisel jetonu Chihiro'ya vermemekte ısrar etse de Yüzsüz gizli bir şekilde Jetonlardan birini Chihiro'ya verir. Temizlik esnasında çok büyük ve kirli bir ruh Banyo Evi'ne girer. Kokan Ruh sandıkları karakterle Chihiro'nun yani Sen'in ilgilenmesi istenilir. Bu zor görevin üstesinden gelmeye çalışan Sen'i herkes meraklı gözlerle izler. Sen, uzun uğraşlar sonunda kokan Ruh'a bir diken saplandığını görür ve çıkarır. Kokan ruh temizlenmeye ve küçülmeye başlar. Temizlenen ruhun aslında Kokan ruh değil de nehir ruhu olduğu anlaşılır.

Nehir Ruh'u Chihiro'ya bir hediye verir ve Banyo Evi'nden uzaklaşır. Bir sonra ki gün herkesin heyecanla koşuşturduğunu gören Chihiro, Yüzsüz'ün altın dağıttığını fark eder. Bunlarla ilgilenmeyen Chihiro'nun aklında bir tek Haku vardır. Tam o sırada camdan Haku'ya bir grup kâğıttan oluşturulan yaratıkların saldırdığını fark eder. Haku'nun yaralı bir şekilde Yubaba'nın odasına doğru uçtuğunu görür ve peşinden gider. Yubaba'nın ikizi olan Zeniba, Yubaba'nın bebeğini fareye ve yardımcıları olan üç kafayı ise küçük bir kuşa çevirir. Chihiro'ya Haku'nun kendisinin mührünü çaldığını söyleyen Zeniba, ortadan kaybolur. Haku'yu kurtarmak isteyen Chihiro mührü alır ve Zeniba'nın evinin yolunu tutar. Yolculuğu sırasında Chihiro'ya fare(bebek),kuş(yardımcı kafalar) ve yüzsüz eşlik eder. Gelen misafirlerini güzel bir şekilde ağırlayan Zeniba,Chihiro'ya yardım edemeyeceğini söyler. O sırada kendine gelen Haku,Yubaba ile bir anlaşma yapar.

Chihiro'nun anne ve babasının serbest bırakılası halinde bebeğini geri getireceğini söyler. Yubaba ise büyük bir öfke ile bu durumu kabul eder. Zeniba'nın evine gelen Haku,Chihiro'yu,bebeği,ve yardımcıları alarak Banyo Evi'ne geri döner. Ejderha şeklinde olan Haku ile beraber uçan Chihiro,Haku'yu nerden tanıdığını hatırlar ve anlatmaya başlar. Küçükken ayakkabısını nehre düşüren Chihiro onu almaya çalışırken suya düşmüş ve su onu kıyıya taşımıştır. Bu nehrin ismi Kohaku Nehri'dir ve Sen, Haku'nun o nehrin ruhu olduğunu söyler. Ejderha şeklinde olan Haku İnsan şekline döner ve kendisinin de artık hatırladığını söyler. O sırada yere inen Haku ve diğerleri Yubaba ve banyo çalışanlarının aşağıda onları beklediğini görür.

Yubaba Chihiro'ya birçok domuzun bulunduğu yeri işaret ederek annen ve babanın hangisi olduğunu tahmin edersen özgür olacağını söyler. Chihiro domuzların içerisinde anne ve babasının olmadığını söyleyerek doğru cevabı verir. Chihiro'nun doğru cevabıyla birlikte bütün Banyo Evi çalışanları sevinç içerisine girerler. Haku,Chihiro'yu alır ve ruhlar sınırından insanlar sınırına geçirir. Tünelden geçen Chihiro anne ve babasının insan şekline döndüğünü ve hiçbir şey hatırlamadıklarını görür. Böylece Chihiro ailesini kurtarmış bir şekilde arabaya biner ve yeni evlerine ulaşmak için yolculuğa devam ederler.

7.3. Filmin Karakterleri

Chihiro Ogino / Sen: Filmin başkarakteridir. Filmin başlarında küçük, ürkek ve şımarıktır. Daha sonrasında cesaretli, mücadeleci, akıllı ve olgun bir karaktere dönmüştür. Güzellik kalıpları dışındadır. Dikkat çekici bir güzelliğe ve fiziğe sahip değildir. Yardımcı kadın karakterlere oranla güzelliği daha geri planda kalmıştır. Küçük olmasına rağmen yardımsever, düşünceli ve kimseyi kırmamaya özen göstermektedir. Daha çok yaşının üzerinde gösterdiği olgunlukla dikkat çeker.

Haku / Kohaku Nehri Ruhu: Filmin bir diğer başkarakteridir. Yubaba'nın yardımcısı ve Chihiro'ya en çok destek olan karakterdir. Cesaretli, mücadeleci bir ruha sahip ve normal güzellik kalıplarının dışında kadınsı bir güzelliğe sahiptir. Dikkat çekici gözleri ve saçları olan Haku daha çok bir erkek karaktere değil, kadın karaktere benzemektedir. Farklı farklı formlara dönüşmekte özellikle ejderha olarak görünmektedir. Yardımsever, iyiliği unutmayan aynı zamanda kimliğini kaybetmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yubaba: Banyo Evi'nin sahibidir. Yaşlı, çirkin, biçimsiz bir forma sahip olan Yubaba, Kocaman bir baş ve ufak bir gövdeye sahiptir. Çeşitli şekillere dönmekte aynı zamanda para düşkünü olan bir kadındır. Sadece bebeğine şefkatli olan karakter daha çok kötü yanıyla filmde görünür. Acımasız, merhametsiz ve huysuzdur. Durmadan işçilerini çalıştıran ve para kazanmaya çalışan biridir. Fakat İşlettiği Banyo Evi'ne gelen misafirlerine en iyi şekilde hizmet edilmesi için elinden geleni yapmaktadır. Hamam'da çalışan herkesin kimliğini değiştirerek, geçmiş yaşantılarını unuttur.

Zeniba: Yubaba'nın ikizidir. Kötü bir karakterdir fakat ikizi Yubaba kadar kötü değildir. Görüntüleri birebir aynı olsa da karakterleri tamamen farklıdır. Daha merhametli ve iyi niyetli biridir. Büyükanne şefkatinde gelen misafirlerini ağırlamış mutlu bir şekilde ayrılmalarını sağlamıştır.

Yüzsüz: Saydam, maskeli, siyah bir siluetten oluşan karakterdir. Chihiro ile arkadaş olmaya çalışır. Konuşamayan sadece ufak sesler çıkararak kendini ifade etmeye çalışan biridir. Bir kimliği yoktur. İyi niyetlidir fakat Chihiro için etrafındakilere zarar vermektedir. Chihiro'nun kendisiyle ilgilendikten sonra düzelir ve sakin, zararsız haline döner.

Boh (bebek): Yubaba'nın bebeğidir. Kocaman bir gövdesi ve başı vardır. Sürekli ağlar ve isteklerini ağlayarak annesine yaptırmaktadır. Chihiro'yu çok sever.

7.4. Filmin Değerlendirilmesi

Canlandırma sektöründe Disney'den sonra adını sıkça duyduğumuz Glibli Sdütyoları ve Hayao Miyazaki sineması gelmektedir. Miyazaki Disney'in tam tersine ideolojiler benimsemekte ve buna göre filmler üretmektedir. Japon sinemasının önden gelen filmlerinden olan Spirited Away (Ruhların Kaçışı) animasyon filmi daha çok tüketim kültürünü yani kapitalizmin bir eleştirisi olsa da içerdiği mesajlar ile tez kapsamında ele aldığımız toplumsal cinsiyet kavramı açısından önemli bilgiler içermektedir. On yaşında ki Chihiro'nun mücadelesini anlatan Spirited Away (Ruhların Kaçışı) animasyonu, şımarık ve mızmız olan bir kız çocuğunun olgunlaşmasını, mücadelesini anlatmaktadır. Filmin ilk giriş sahnesinde araba yolculuğu yapan aile bizleri karşılamaktadır. Yeni bir bölgeye taşınan Ogino ailesi, yeni evlerine gitmek için yol alırlar. Ana karakterimiz olan Chihiro filmin ilk sahneleri itibariyle mutsuz, şikâyetçi, şımarık bir kız çocuğu rolündedir. Ailesi ile seyahati boyunca arkadaşlarını ve eski okulunu özleyeceğini dile getirerek huysuzlanmaktadır. Chihiro'nun davranışları ailesi tarafından sevilen bir çocuk olarak görünmektedir.

Yolcukları sırasında babasının yanlış bir yola sapmasıyla beraber Chihiro'nun hayatı değişecektir. Arabayla yanlış yola sapan aile bir tünelden geçip, boş bir eğlence parkına girerler. Anne ve babasının aç gözlülüğü sebebiyle işler değişir. Yememesi gereken yiyecekleri yiyen anne ve baba bir domuza dönüşür ve Chihiro'nun mücadelesi bu noktada başlar. Anne ve babasının birer domuza dönüştüğünü göre

Chihiro korkudan ne yapacağını şaşırır. Filmde ki bir diğer karakter olan Haku ile karşılaşan Chihiro,küçük bir kız çocuğundan olgun bir kız çocuğuna dönüşmeye başlar. Bu dönüşüm ise anne ve babasını kurtarmak istemesinden kaynaklanır. Domuza dönen aileyi kurtarmak için Banyo Evi'nde işe başlayan Chihiro başlarda savsaklasa da ileriki süreçlerde tüm zorlukların üstesinden gelir. Miyazaki'nin her filminde olduğu gibi bu filminde de güçlü kadın rolünde olan Chihiro'dur. Ruhlar âleminde yaşına rağmen mücadele eden Chihiro toplumsal cinsiyete ilişkin oluşturulan rollerin en güzel örneklerinden biri olmuştur. Miyazaki'nin güçlü kadın profilinde verdiği karakterin bir kız çocuğu olması toplumsal cinsiyet rollerine karşı vermiş olduğu bir eleştiri niteliğindedir. Anne ve babası tarafından şımarık bir çocuk olarak yetişen Chihiro,bir birey olarak kendi varlığını kabul ettirme, çevresiyle uyum sağlama ve sorunları çözebilme kabiliyeti gelenekselleşmiş kalıpların yıkılması açısından önemli bir örnektir.

Banyo Evi'nde çalışmaya başlamasıyla beraber, ruhlar, farklı yaratıklar ve değişik hayvanlara varlığını kabul ettirme noktasında mücadele içerisinde olan Chihiro, klasik güzellik anlayışı dışında bir kızdır. Güzellik kavramına değer vermeyen Miyazaki Chihiro'da karakterinde de aynı şekilde davranmıştır. Fiziksel güzelliği ikincil konuma koyan Miyazaki için önemli olan toplumsal sorunlardır. Bu sebepten Chihirora karakterinde güzellik unsurları barınmaz. Chihiro'nun ilk iş istemeye gittiği kişi yani Kamaji, Chihiro'ya çalışmak için çok sıska olduğunu dile getirse de Chihiro fiziksel görüntünün çalışmak için bir engel teşkil etmediğini göstermiştir. Bunun yanı sıra kadın güzelliğinden çok filmde erkek güzelliği dikkat çekmektedir. Haku adlı karakterimiz normal erkek kalıpları dışında ''kız güzelliği'' ile dikkat çekmektedir. Diğer taraftan toplumun oluşturduğu kadınlık ve erkeklik rolleri bu filmde yoktur. Banyo Evi'nde var olan hiyerarşik düzen temelinde kadın ve erkeklerin rol üstünlüğü yoktur. Erkek gücü veyahut kadın gücü gerektiren iş bölümleri oluşturulmamış fakat oluşturulan iş bölümleri hiyerarşik düzen içerisindedir.

Banyo Evi'nde katlar vardır ve her kattaki çalışanın görev üstünlüğü değişmektedir. Erkekler kadınların üst konumunda gösterilmemiş tam tersine daha çok kadın çalışanlar aktif olarak görünmektedir. Örneğin Banyo Evi'nin yöneticisi kadındır. Bunun dışında filmin büyük bir bölümü kadın karakterler etrafında hazırlanmıştır. Banyo Evi'nde çalışan kadınların kıyafetleri ve fiziksel özellikleri birbirine yakın,

erkek çalışanların ise aynı şekilde fiziksel özellikleri ve kıyafetleri benzer şekillerde tasarlanmıştır. Böylece aslında güzellik kalıplarına dair beklentiler kırılmaktadır. Klasik güzellik anlayışından uzak olan karakterler, iyi güzel çatışmasından uzak, değer yargılarla oluşturulmuş, kalıplar dışındandır. Burada kadınlar birer obje olmaktan çıkarılmıştır. Kadınların konumlandırıldığı eş, anne, temizlik yapan, yemek yapan rolleri yoktur. Kadınlar ve erkeklerin eşit görevler üstlendiği ve iş ayrımının cinsiyete göre yapılmadığı görülmektedir. En önemli noktalardan biri ise kadınlar ‘’Cinsel Obje’’ olmaktan çıkarılmıştır. Güzellik, evlilik, erkeğe mecburiyet, erkeğin himayesi altında olma gibi durumlar tamamen hikâyeden uzak bir konumdadır.

Chihiro, Banyo Evi’nde sürekli zorluklarla karşılaşmaktadır. Daha öncesinden belirttiğimiz gibi Erkek ve kadın iş bölümünün olmadığı filmde Chihiro, geleneksel ataerkil kültüründe ‘’Erkek’’ işleri diye tabir edilen zor görevleri üstlenmiştir. Küçük, sıska ve beceriksiz olarak tabir edilen Chihiro tüm görevlerinin üstesinden başarıyla gelmiş ve ‘’Güç’’ kavramını yıkmıştır. Bunun dışında Banyo Evi’nin sahibi Yubaba yönetici konumdadır. Güç dengesini elinde tutan Yubaba kötü, zalim aynı zamanda güçlü kadın profilinde ki bir diğer karakterdir. Erkek egemenliğinin olduğu sistemde kadın yöneticiler genellikle yok denecek kadar az durumdadır. Fakat Miyazaki bu durumu da eleştirmiş ve ele almıştır.

Yönetici Yubaba, otoriter, korkutucu tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Erkeklere yüklenen otorite,güç,yönetici kalıpları rol değiştirerek kadınlara geçmiştir. Yubaba’nın üstlendiği rol ‘’Otorite’’ modeli olsa da filmde dikkat çeken önemli bir detay vardır. Yubaba, tüm sertliğine ve öfkesine rağmen ‘’Boh’’ adında ki bebeğine karşı oldukça şefkatli,ilgili,nazik ve düşüncelidir. Bu noktada geleneksel ‘’kadınlık’’ yani kadınlara atfedilen ‘’ annelik’’ rolü ortaya çıkarken asıl dikkat çeken nokta ise Boh bir fareye döndüğünde Yubaba’nın bebeğini tanımaması, tiksinmesi ve kendinden uzaklaştırmaya çalışmasıdır. Dolayısıyla bu detay ile birlikte ‘’annelik’’ rolü de eleştirilmiş ve anne-çocuk ilişkisinde ‘’dış görünüşe ‘’ dikkat çekilmiştir. Yubaba’nın çirkin, yaşlı ve biçimsiz vücudu ‘’kadınlık ölçütleri’’ içerisinde ‘’kötü’’ kadın imajında değerlendirilir. Yalnız filmin önemli bir diğer karakterlerinden olan Zeniba, Yubaba’nın ikizidir. Fiziksel özellik olarak tamamen Yubaba ile aynı olan Zeniba, tamamen farklı bir kişiliğe sahiptir. Büyükanne şefkatinde tanımlanan Zeniba, misafirperver, iyi niyetli hoşgörülü, şatafatlı bir hayattan uzak mütevazı bir karakterdir. Kadınlar üzerinden oluşturulmuş ‘’yaşlı veya çirkin’’ kalıpları

Miyazaki'nin fiziksel görüntü olarak aynı fakat kişilik olarak farklı karakter betimlemesinden kırdığını görmekteyiz. Filmde yoğun olarak ''kadınlık'' vurgusu yapılmakta ve ''Güçlü'' kadın karakterler ön planda tutulmaktadır. Filmde ki kadın karakterlerin bağımsız, güçlü ve mücadeleci toplumsal ifadeyle ''erkeksi'' özellikler ile ön plandadır. Ürkek bir kız çocuğu olan Chihiro, Yubaba'nın işletmesinde verdiği mücadelelerle birlikte kişilik olarak değişime uğramıştır. Ailesinden koparak çıktığı yolculukta, çaresizlik içerisinde küçük, korkak, şımarık kız çocuğunu geride bırakır. Anne ve babası için güçlü, olgun, anlayışlı, düşünceli bir kız çocuğuna dönüşür. Bireysel bir mücadele içerisinde olan Chihiro, filmde kötü olan karakterlere bile iyi, yardımsever yaklaşarak benliğini kabul ettirmiştir.

Geleneksel ''kadın-erkek'' kalıpları oluşturulurken, kadın ikincil konumdayken erkek öncelikli konumda olmuştur. Yönetilen, kurtarıcı bir kahramana veyahut bir prense ihtiyaç duyan, hane içerisinde ki görevler ile ilişkilendirilen, maddi-manevi, fiziksel-zihinsel, duygusal-mantıksal gibi kalıplar ile ayrıştırılan kadınlar, toplumsal yapının kurbanı rolüne indirgenirken Miyazaki'nin oluşturduğu karakterler bu kalıpları tersine çevirmeyi başarılı bir şekilde gerçekleştirir. Örneğin, baş karakterimiz Chihiro,bir kahraman beklemez, kahraman kendisi olur. Bir kurtarıcı beklemez, kurtaran kendisi olur. Aşk kavramını önemsemez, dostluk ve sevgi bakidir. Şımarık ''kadın'' rolünde pasif değil, aktiftir veya Ev kızı rolünde ''hizmetkâr'' değildir. Aşk, evlilik gibi temaların geri planda kaldığı film de Haku'yla Chihiro'nun beraber mücadelesi aşk temasını ön plana çıkarmak için yeterli bir durumdayken bu tamamen geri plana itilerek bir hatıra olarak bırakılmıştır.

Sonuç olarak, Miyazaki film boyunca Chihiro'nun cesareti, mücadelesi ile birlikte toplumsal cinsiyete dayalı kalıpların kırılmasında büyük rol üstlenmiştir. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de kapitalist topluma hizmet etmek yerine toplumun problemlerini ele alarak eleştirmiştir. Ataerkil toplumların kadınları ikincil konuma koyarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ortam hazırlamasını Chihiro karakteri ile yıkan Miyazaki kadınların gücünü göstermiştir. Chihiro'nun küçük yaşına rağmen olgunlaşma süreci, pes etmeden ailesini kurtarması aynı zamanda Haku'nun kimliğini bulması, cinsiyetçi kalıpları yıkmıştır. Genellikle Miyazaki erkeklerin yardımcı rolde olduğu filmler ile ön planda olmuştur. Bu filmde de kahraman bir kadındır ve erkek kurtaran değil kurtarıcı rolünde ikinci planda kalmıştır.

8. SONUÇ

Yıllar geçtikçe gelişen teknolojiler ile birlikte üretim sürecini geliştiren, sürece katkıda bulunan Canlandırma Sineması, eğlence sektörünün önemli bir kolu olmakla birlikte çocuk,genç,yaşlı demeden her yaşa hitap edecek üretimler ile karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın eğlence sektörüne uyum sağlaması farklı üretim süreçlerini oluşturmakta aynı zamanda her yaştaki bireye hitap etmesi adına farklı ideolojik üretim süreçlerine dâhil olmaktadır. Günümüzde ‘’eğlence’’ kavramı adı altında üretilen ve içeriğinde ideolojik söylemler barındıran Canlandırma sinemasının, bireysel roller üzerinde oluşturduğu yapı kültürel bir mit haline gelmektedir.

Canlandırma sektörünün önemli isimlerinden olan Walt Disney’in eğlence sektöründe varlığını sürdürebilmesi adına oluşturduğu stratejiler, popüler kültüre hizmet etmekle beraber kapitalist ve emperyalist üretimler ile izleyiciye aktarmaktadır. Disney’in farklı ideolojiler ile ürettiği yapımlar, görünüşte emperyalist ve kapitalist üretimler olmadığı yönünde olsa da, Disney’in incelenen filmlerinde her dönem farklı stratejiler ile üretim sürecine dâhil olduğunu görmekteyiz.

Tüketim kültürüne uygun bir yaşam alanı oluşturan Disney, her bireyin mutlu olacağı tarzda ideolojiler ile pazarlama stratejisi içerisine girmektedir. Çünkü Disney’in oluşturduğu yaşam alanı huzurlu, mutlu, güzel günleri vaat eden alanlardır. Disney’in özellikle dünyanın gözde canlandırma şirketi olması, kapitalist kültürel üretimlerin dağıtılması noktasında önem arz etmektedir. Ticari çıkarları doğrultusunda hareket eden Disney, üretim sürecinde faydalandığı kitap, masal, destan gibi yayınları kendi ideolojisi çerçevesinde dönüştürerek izleyiciye sunmaktadır.

Böylece kapitalist toplumun sosyal, siyasal kodları, kültürel bir süreç halinde değiştirilip, dönüştürülüp üretilerek devam etmektedir. Öte yandan üretilen ideolojilerin, farklı dönemlerde toplumun isteği doğrultusunda şekillenerek bu sürece dâhil olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla özellikle Disney’in Canlandırma

sektörünün öncüsü konumunda olması, üretim sürecine dâhil ettiği her konunun toplumsal yapı üzerinde etkili olduğu aşikârdır.

Geniş kitlelere hitap eden Disney'in farklı zamanlarda farklı temsil düzenlemeleri ile karşımıza çıktığını, yapılan çalışmalar ile bizlere aktaran uzmanlar, Disney'in üç farklı dönem ile üretim sürecine dâhil olduğunu aktarmaktadır. Dolayısıyla bu tez kapsamında ele aldığımız Disney filmleri, uzmanların çalışmaları sonucu aktardığı üç farklı dönem şeklinde incelenmiştir. Disney, dönemsel koşullara, isteklere ve beklentilere göre üretim yaparken geleneksel kültürel yapıları sürdürmektedir. Dönemsel süreçlere ayrılan Disney filmleri, Klasik dönem, Geçiş dönem ve İlerleme(Postmodern)dönem olarak ayrılmaktadır.

Disney'in kültürel yapıları sürdürmesi özellikle klasik dönem eserlerinde görülmekle birlikte diğer dönemlerde de devam etmiştir. Dönemin istekleri, sosyokültürel yapısı çerçevesinde oluşturduğu filmler ile izleyici karşısına çıkan Disney, Klasik dönemde toplumsal bir sorun olan ve günümüzde de devam eden ataerkil zihniyet ile üretilen filmler ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Klasik dönemde üretilen filmlerin belirgin şekilde toplumsal cinsiyet kalıplarına göre oluşturulmuş olması Disney'in dönemsel ideolojik yapılar ile ilerlediğini göstermektedir. Günümüzde canlandırma filmlerinde oluşturulan karakterlerin toplumsal yapı üzerindeki etkisi düşünüldüğünde kadın-erkek cinsiyeti üzerindeki rolleri pekiştirdiğini ifade edebiliriz.

Her kitleden izleyici grubu olan Disney, toplumsal cinsiyet üzerinden oluşturulmuş rolleri, farklı üretim süreçleri ile topluma doğal bir yapı olarak kabul ettirmektedir. Seyircinin zevkine göre düzenlenen ideolojik söylemler, bireylerin farkına varmadan doğal sürecin bir parçası olarak kabul görmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla birey farkında olmadan üretilen kültürel mitleri sürecin doğal bir parçası olarak düşünmektedir. Bundan ötürü oluşturulan Klasik dönem Disney filmlerinde var olan cinsiyet kalıpları pozitif bir algı oluşturmaktadır. Oysaki belirgin şekillerde oluşturulan bu kalıplar cinsiyet eşitsizliği oluşturmaktadır. Dönemsel olarak mutlu bir aşk, kurtarıcı bir prens, yakışıklı prensler, güzel-bakımlı kadınlar, hamarat kadınlar gibi karakterler toplumun o dönemki istekleri doğrultusunda oluşturulmuş olsa da cinsiyetçi söylemleri sonraki dönemlerde de devam etmesini sağlamıştır. Disney, her ne kadar izleyici beklentisi doğrultusunda pazarlama stratejisini

‘’pozitif’’ anlamda değiştirmiş gibi görünse de bir sonraki dönemlerde oluşturduğu kalıpların devam ettiği alt mesajlar ile görünmektedir.

Geçiş dönemini kapsayan süreçte Disney, dönemin koşulları doğrultusunda kadın ve erkek kalıplarını kırdığını gösteren filmler ile karşımıza çıkmaktadır. Fakat filmler detaylı bir şekilde incelendiğinde aslında Disney’in ataerkil yapıdan vazgeçemediği açıktır. Filmlerde İzleyici kitlesine göre pazarlama stratejisi geliştiren Disney’in Geçiş döneminde daha bağımsız kadınlar ve cinsiyet eşitliği gibi temalara değinmeye çalışması aslında bir gerçeklik olan feminist hareketlerinin başlamasından kaynaklanmaktadır. Her dönem farklı strateji ile hareket eden Disney, İlerleme döneminde tekrardan cinsiyet eşitliğine yönelik filmler ile izleyici karşısına çıkmıştır.

Dolayısıyla bu çalışmada dönemin ideolojik istekleri doğrultusunda oluşturulan filmlerin, toplumsal cinsiyet açısından nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. Canlandırma sektörünün öncülerinden olan Disney filmleri ve buna karşıt olarak Disney’den sonra öncü konumda olan Japon Sineması(Hayao Miyazaki) ele alınmış olup Disney’in cinsiyetçi söylemleri, ideolojik stratejilerinin tersine hareket eden Miyazaki filmlerinden biri örnek olarak gösterilmiştir. Sinemanın gücünü kullanan Disney, oluşturulmuş cinsiyetçi söylemleri sürdürüp, kadın ve erkek rollerinin pekiştirilmesini ve patriarkal yapının sürdürülmesini sağlamaktadır.Bu sebeple dünya çapında etkisi önemli ölçütlerde olan ve her kitleden izleyici gurubu olan Disney’in bireyi belirli kalıplar içerisinde aktarması kültürel kalıpların sürekli olarak üretilmesini ve devamlılığını sağlamaktadır. Kültürel bir mit haline gelen cinsiyetçi kalıplar popüler kültüre hizmet ederek, üretici firmaların hâkim ideoloji çerçevesinde varlığını pekiştirmektedir.

Bu kapsamda evreni temsilen ele alınan 20 film, cinsiyetçi söylem açısından ele alınarak incelenmiştir. Çalışmaya uygun bir şekilde ele alınan filmler tezin konusu kapsamından dört film ile sınırlandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramını ele alan 1937-2012 yılları arasında seçilen bu filmler niteliksel türde olup özellikle dünya genelinde isminden söz ettiren popüler filmlerdir. Seçilen filmler ile araştırma konusu kapsamında seçilen önemli sorulara cevap verilmiştir. Bu çerçevede ele aldığımız öncelikli soru, **‘’Toplumsal cinsiyetçilik’’ kavramının canlandırma sinemasında nasıl gösterildiğidir.**

Cinsiyetçilik kavramını üç ayrı şekilde gösteren Disney filmleri ve genel olarak aynı ideoloji ile gösteren bir Miyazaki filmi ele alınmıştır. Disney yoğun olarak ilk dönem ve sonrasında geçiş döneminde ataerkil toplum yapısını sürdürmeye devam etmiştir. Kadın ve erkek arasında belirgin şekillerde fark oluşturan Disney, ilerleme döneminde kültürel kalıpların dışında karakterler ile karşımıza çıkmaktadır. Miyazaki sinemasında ise kadın ve erkek arasında oluşturulan kalıplara tepki niteliğinde, Disney'in tersine, ataerkil yapı farklılaştırılarak sunulmuştur.

Araştırmanın bir diğer sorusu olan kadın ve erkek rolleri oluşturulan **ataerkil kalıplar doğrultusunda gösterildiği yönünde midir?** Özellikle Disney'in klasik ve geçiş döneminde belirgin olarak ataerkil düşünce yapısı aktarılmaktadır. Örneğin Klasik dönem için seçtiğimiz ''Pamuk Prenses ve yedi Cüceler'' filminde ataerkil toplumun oluşturduğu cinsiyetçi kalıplar Pamuk prensesin güzelliğinden, hamaratlığından, ev işlerinde gösterdiği performanstan, yakışıklı bir prensi beklemesinden ve evlilik hayali kurması gibi kalıplar ile yansıtıldığını söyleyebiliriz. Disney'in bir diğer dönemi olan geçiş döneminde de aynı şekilde örnekler karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyetçi söylemlere karşı olduğunu göstermek amacıyla ''Mulan'' filmi ile geçiş dönemi başlayan Disney'in bu filmde cinsiyetçi söylemlere yönelik oluşturulan olayların tutarsızlık içerisinde sunulduğunu söyleyebiliriz. Çünkü filmin genelinde bir kadının kahraman olunamayacağını, bir kadının askerlik yapamayacağı, bir kadının kusursuz güzellik içerisinde, becerikli hamarat ve evlenmesi gerektiği yönünde kalıplar vurgulanmaktadır.

Erkek karakterler ise ataerkil sistemin oluşturduğu kalıplar çerçevesinde sunulmaktadır. Yakışıklı, güçlü, kahraman ve otoritenin başrolünde gösterilmektedir. İleri dönem Disney filmlerinden olan Cesur filminde ise erkek kahraman modeli ve güçsüz kadın rolleri değiştirilmiş bir şekilde aktarılmaktadır. Fakat Disney'in ileri dönemde değiştirdiği kadın ve erkek kalıpları görünürde değiştirilmiş gibi görünse de filmlerin genel olarak alt yapılarına bakıldığında ataerkil düşüncenin savunulduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin başkarakterleri, günlük yaşam içerisinde cinsiyet kalıplarını taşıması açısından bakıldığında tamamen kadın ve erkeklerin oluşturulan kalıplar çerçevesinde hareket ettiğini görmekteyiz. Toplumsal cinsiyetçiliğin oluşumu açısından kadın ve erkeklere yüklenen görevler bu kalıpları

pekiştirmektedir. Ele aldığımız filmlerde de kadın ve erkeklerin günlük yaşam içerisinde farklı alanlarda aktif olduklarını görmekteyiz. Disney'in klasik ve geçiş dönemi eserlerinde kadın karakterlerin ev temizliği ile uğraşmaları, yemek yapmaları, fiziki özellik olarak çok güzel ve alımlı olması gibi özellikler ile gösterilmektedir. Aynı zamanda kadın karakterler için evliliğin kaçınılmaz bir son olması ve bir erkek tarafından beğenilmek adına birçok görevi üstlenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Daha çok ev içerisinde aktif bir şekilde gösterilen kadın, pasif ve verilen görevleri yapmakla yükümlü, sorumlu ve becerikli gösterilmiştir. Erkek karakterler ise kadınların ulaşamadığı özgürlüğe sahip, her istediğini yapan bağımsız, aktif ve ev dışında gündemi olan bireyler olarak gösterilmiştir. Disney'in ileri dönem filmleri ise daha güçlü, bağımsız günlük yaşam içerisinde ki işlerden kaygılardan uzak, erkeklere atfedilen rolleri üstlendiğini görmekteyiz. Disney'in iş bölümleri oluşturup toplumsal cinsiyetçiliği bu şekilde pekiştirmiştir.

Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları açısından seçilen filmler de kadın ve erkek karakterlerin davranış özellikleri yönünden ise kadın ve erkek karakterlerin davranış açısından tamamen birbirinden farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Disney'in ileri dönem dışındaki kadın karakteri güzellik kalıpları çerçevesinde oluşturulmuştur. Güzel, bakımlı, tertipli, temiz, hanım hanımcık diye tabir edilen kadın karakterler görmekteyiz. Duygusal, naif gösterilen kadınlar genellikle hayatına yön veremeyen ve bir erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen kadın karakterler olarak gösterilmektedir. Erkek karakterler ise yakışıklı, kaslı, boylu, güçlü, savaşan, mücadele eden ve genellikle bir kadını kurtaran bir kadının hayallerini süsleyen karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında Disney'in İleri dönem filmlerinde kadın ve erkek karakter davranışları değişmiştir. Kadınlar güçlü, mücadeleci, bağımsız, özgür ve kendi ayakları üzerinde duran karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet kalıp yargıları kapsamında baktığımız karakterler dış görünüş, güzellik, iyi huylu, merhametli, uysal gibi davranışların kadınlara yüklenmesi kadınların belirli kalıplar ile baskı altında olduğu göstermektedir. Dolayısıyla bu davranış özellikleri kadın ve erkek davranışlarını ayrıştırılır ve ataerkil sisteme uygun bir şekilde erkeklerin özgür, rahat istedikleri şekilde davranmasının normal bir durum olduğunu, kadınların ise görev ve sorumluluklarının uysal, sakin ve bağımlı olması gerektiği yönünde vurgulanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet açısından değişmeyen veya değiştiğine dair bulgular, seçilen **filmlerde mevcut mudur** sorusuna gelirsek eğer Disney'in özellikle geçiş döneminden itibaren cinsiyet kalıplarında değişime gidildiğini kadın karakterlerin, fizyolojik ve davranışlarından görmekteyiz. Örneğin Geçiş döneminde seçtiğimiz Mulan karakteri asker kılığına bürünen ve ülkesini kurtarmak için mücadele eden bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Cesur filminde başkarakter Merida'nın ise ataerkil toplumun oluşturduğu erkek kalıplarını taşıdığını erkeklere özgü gösterilen spor dallarıyla ilgilendiğini ve evlilik gibi kadınlar için gerekli gösterilen geleneği reddettiğini görmekteyiz. Erkek karakterler ise yine aynı şekilde güçlü bağımsız, özgür ruhlu gösterilmiştir. Miyazaki sineması çerçevesinde ele aldığımız Ruhların kaçışı filminde ise kadın başkarakter kahraman modelini üstlenirken erkek başkahraman ise bir kadın tarafından geçmişi kurtarılan erkek modeli ile gösterilmiştir.

Toplumsal cinsiyet konusunda kimlik anlamında örneklem seçilen filmler arasında benzerlik ve farklılık olması noktasında ise özellikle Disney'in Klasik ve geçiş dönemi karakterlerinde Toplumsal cinsiyet kalıplarında benzerlik mevcuttur. Kadınlara atfedilen kalıplarda genellikle anne rolünde ki kadınların ciddi, otoriter kız çocuklarını geleneksel değerler çerçevesinde yetiştirmektedir. Ebeveynlerin istekleri doğrultusunda yönlendiren, kültürel kalıpların getirdiği ev işleri, çocuk bakımı, mutfak işleri ile meşgul olan kız çocuklarının belirli bir yaşa geldikten sonra evlenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Erkek çocuklarına ise haylaz, akıllanmaz, dağınık, rahat ve karışılmaya gerek duyulmayan, ayakları üzerinde durması gereken bireysel roller yüklenmiştir. Farlılık noktasında ise Klasik dönemde ki karakterler ve Hayao Miyazaki karakterlerinde görülmektedir. Burada ki karakterler Modern aile yapısına ışık tutmaktadır. Daha çok kızını destekleyen babalar, karşımıza çıkarken kız çocuklarının istekleri doğrultusunda hareket edilmesine karşı çıkılmamaktadır.

Örneklem olarak seçilen filmlerde karakterler sosyal ve kültürel açıdan nasıl gösterildiği ise cinsiyet kalıplarının farklı şekillerde gösterildiğini görmekteyiz. Öncelikli olarak ataerkil yapının oluşturduğu kalıplar ile karşımıza çıkan kadın karakterler küçük yaştan itibaren ev ileriyle yetiştirilen özel alanda varlığını sürdüren, dış görünüşüne önem veren, duygusal, daha çok ikincil planda konumlandırılmıştır. Birincil konumda gösterilen erkekler ise kamusal alanda varlığını sürdüren kalıplar ile ilişkilendirilmiştir. Ataerkil kalıpların dışına çıktığını

aktarmaya çalışan Disney İleri(post modern)diye adlandırdığımız dönemde her ne kadar cinsiyetçiliği yıktığını gösteren kadın karakterler ile karşımıza çıksa da cinsiyetçi söylemlerin genel yapı itibariyle diğer karakterler ile aktarmaya devam ettiğini görmekteyiz. Miyazaki ise tamamen cinsiyetçi kalıplara karşı çıkarak kadın erkek karakterler oluşturmuştur. Ülkesinin geleneksel yapılarını filmine taşısa da Toplumsal cinsiyete ait kalıpları tamamen yıkmıştır.

Çalışmanın bir diğer önemli ve son sorusu olan Toplumsal cinsiyet açısından ele alınan filmler canlandırma sinemasında evrensel nitelik taşır mı? Diye bakıldığında özellikle öncü konumda olan Disney'in canlandırma sektörüne büyük ölçüde yön verdiği aşikârdır. Bu sebeple Disney geniş kapsamda kitlelere hitap etmekte aynı zamanda izleyici kitlesinin çokluğu ile birlikte pazarlama stratejisi uygulamaktadır. Bu ölçütler düşünüldüğünde öncü konumdaki Disney'in kullandığı cinsiyetçi kalıpların evrensel ölçütlerde genişlediğini ifade edebiliriz. Fakat Disney'e karşıtlık olarak ele aldığımız diğer öncü sektör olan Miyazaki filmleri ise cinsiyetçi söylemleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Miyazaki ve Disney filmleri karşılaştırıldığında Disney'in daha öncü konumda hareket ettiğini ve evrensel değerler noktasında ön plana çıktığını aktarabiliriz.

Sonuç olarak baktığımızda bu tez kapsamına ele aldığımız kadın ve erkek karakterleri üzerinden oluşturulmuş cinsiyetçi kalıpların belirgin şekillerde ayrıştırılmasıdır. Kadın karakterlere yüklenen roller; özel alan ile sınırlandırılmış olup erkek karakterlerin ise kamusal alanda varlığını sürdürmesine yöneliktir. Kadın karakterler fiziğine önem veren, güzelliği ile ön plana çıkan, hamarat, ev işleri ile ilgilenen bireyler olarak gösterilirken erkek karakterler ise ev işlerinden tamamen uzak, pasaklı, temizlik bilmeyen, eğlencesine düşkün ve genellikle çapkın bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde genel olarak karşımıza çıkan kadın ve erkek karakterlerin genel yapı itibariyle ebeveynlerin davranış biçimini benimsediklerini ve anne-baba yönetiminde davranışların şekillendiğini söyleyebiliriz. Ebeveynler kız çocukları ve erkek çocukları yetiştirirken kültürel kodların getirdiği kalıplar çerçevesinde şekillendirmeye çalışır böylece aslında anne ve baba rolündeki bireyler içerisinde bulunan ataerkil yapıyı sürdürmeye devam etmektedir.

Dolayısıyla sürekli olarak mutfak ile ilgilenen, nakış yapan, temizlik, yemek gibi hane içerisinde devamlılığı olan işler ile uğraşan anne, kız çocuğuna edindiği

davranış biçimini bir görev gibi yükler. Baba faktörünün ise dışarıda çalışması evi yönetmesi, özgür olması erkek çocuğunun eylemleri üzerinde etki etmektedir. Benzer davranış modelini benimsemeleri toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmede devamlılık sağlamaktadır. Fakat son zamanlarda üretilen animasyon filmlerine baktığımızda özellikle kadın karakterlerde büyük değişim mevcuttur. Özellikle kadın karakterler üzerinde oluşan bu değişim feminist hareketlerinin başlamasıyla olmuştur. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir duruş sergilemek amacıyla ortaya çıkan feminist hareketler, kadınların gerek gerçek yaşamda gerekse canlandırma sinemasında daha eşitlikçi ve özgür bireyler olarak varlığını sürdürmesini sağlamıştır.

Feminist hareketler ile başlayan daha bireyci, daha özgür kadınlar çalışma kapsamında ele aldığımız filmlerde de mevcuttur. Fakat Disney'in pazarlama stratejisinden kaynaklanan bu değişimler sistemin sürdürülmesine yönelik ideolojiler üzerinde etkilidir. Disney kapitalizmin ideolojisini sürdürürken hangi dönemde hangi temsil düzenlemelerini sunması gerektiğini göstermiştir. Örneğin buhran dönemini diye adlandırabileceğimiz Disney'in Klasik döneminde Disney, izleyici kitlesinin duygusal olarak ''mutlu son'' ''kurtarılan prenses'' gibi romantik isteğini göz ardı etmeyerek ''Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'' filmini üretmiştir. Buhran dönemini kapsayan Klasik dönemde yeme, içme, barınma gibi durumlar önemli bir durumken Disney, izleyici kitlesinin ürettiği filmler ile ilişki kurmasını istemiştir. Bu sebeple Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminde Prensesin ''Hayatta kalması'' adına yapması gereken örnekler bir dizi halinde sunulmuştur. Örneğin becerikli, hamarat Pamuk Prenses, yedi cücelerin evinde kalabilmek adına temizlik ve yemek işleri ile uğraşmıştır.

Filmde yedi cücelerin tamamı erkektir ve her sabah işe giden, çalışan aynı zamanda ev işlerinde çok kötü bireyler olarak gösterilmiştir. Pamuk Prenses 'in yedi cüceler ile yaşamaya başlaması, cücelerin her birini değiştirmiş aynı zamanda cücelerin evi de tamamen farklı bir ev olmuştur. Pasaklı olan cücelerin temiz olması, kirli olan evin mis gibi kokması, her gün yemek pişmesi gibi durumlar ''Kadın eli'' kavramına atıf yapmıştır. Erkekler ev içerisinde beceriksiz gösterilirken kadın elinin değmesiyle beraber kadın ve erkek temsilini oluşturmuştur. Disney ''ideal '' kadın tanımlaması yaparken kadını, pasif, domestik, bağımlı roller üzerinden sunmakta aynı zamanda evliliği bir kadın için mecburi göstermektedir. Dolayısıyla ideal kadın tanımlaması

yaparken cinsiyetçi kalıplar oluşturmaktadır. Özellikle Disney'in 1930 ve 1980 yıllarını kapsayan Klasik döneminde sistemin oluşturduğu ideal kadın tanımlaması bu şekildedir.

Geçiş dönemine gelindiğinde ise ikinci dalga feminizmin de etkisiyle toplumsal cinsiyet kalıplarında değişime gidilmiştir. Pazar ekonomisini düşünen Disney, ikinci dalga feminist hareketinin ''bireysel'' roller üzerindeki ideolojisini kendi çıkarı üzerinden dönüştürmüştür. İdeal kadın ve ideal erkek tanımlamasını ''sözde'' değiştiren Disney, 1995 yapımı Pocahontas filmi ile ''güçlü'' kadın rolü oluşturmuş böylelikle tüketim pazarına güçlü kadın karakterler ile girmiştir. 1998 yapımı Mulan filminde asker kılığına girip savaşa katılan bir kadın karakter görmekteyiz. Disney'in ''sözde'' ''güçlü'' kadın temsili erkek görevi olan ''askerlik'' ile ilişkilendirilse de bunun temelinde ''kadın kimliğini'' gizleme vardır. Bunun dışında Disney'in evliliğe ve güzelliğe vurgusu bu filmde de Mulan'ın evlilik için ''çöpçatan'' karşısına çıkmasında görmekteyiz. Evliliğe karşı olan Mulan, bireysel düşüncelerini ikincil planda bırakarak ailesinin isteğine göre hareket etmektedir. Bireysel özgürlüğü vurguladığını savunan Disney'in Geçiş dönemi filmlerinde gördüğümüz kadın ve erkek karakterlerin temsil dışına pekte çıkamadığını ifade edebiliriz. Böylece Disney'in güçlü kadın temsili pazarlama stratejisinin bir parçası olmaktan ileri gidilmediğini göstermektedir.

İleri (Post modern) döneme gelindiğinde ise 2009 yapımı Prenses ve Kurbağa filminin başkarakteri Tiana'nın restoran açması, Disney'in kadının sosyal konumunda değişime gidildiğini göstermektedir. Popüler kültür anlatıları, çeşitli ideolojik düzenlemeler ile sunmaya devam eden Disney, anlatısını eşitlikçi bir yol olarak sunmakta böylece 'Bireyselliği ve özgürlüğü vurgulayarak, kadın izleyici kitlesini kendi pazarına çekmektedir. İleri dönem kadın ve erkek temsillerinde değişime gidildiğini savunan Disney, baba rollerini daha yumuşak, cana yakın, dostane, kızına düşkün gibi örnekler ile verirken anne rolünde ki karakteri ise ataerkil düzeni devam ettiren düşünce yapısıyla sunmuştur. Burada anne rolünde ki karakterler geleneksel, evliliği savunan, ev işlerini kızlarına yaptıran, özgür olan kızlara karşı çıkan temsiller ile sunmaktadır. Böylece aslında İleri dönemde gördüğümüz güçlü, özgür, bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran kızların gelenekselleşmiş ataerkil düzenden kurtulamadığı ve Disney'in pazarlama stratejisi içerisinde döngüye maruz kaldığıdır. Disney kapitalizmin istekleri doğrultusunda

cinsiyet, ırk, sınıf gibi konuları üretim sürecine dahil ederek karlılığını devamlı hâle getirmektedir. Bu sebeple özellikle ‘’kadın’’ üzerinden üretimi‘’ özgürleştirerek’ ’ideolojik düzenlemelerine devam edeceğini söyleyebiliriz. İlerleme (post modern) dönemin en önemli filmlerinden biri olan ve 41 farklı dile çevrilerek 1,277 milyar dolar getirisi olan Karlar Ülkesi(2013), Disney’in pazarlama ideallerini nasıl gerçekleştirdiğinin en güzel örneklerinden biridir. Ayrıca filmin baş karakteri Elsa, çocuklar tarafından ‘’idol’’ olarak görünmüş ve Elsa karakteri, kıyafet, çanta, kırtasiye malzemeleri gibi birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Çocuk tüketici pazarının da oluşması aslında Disney’in pazarlama sektöründe önemini göstermektedir.

Böylece Disney’in Klasik döneminden başlayarak İleri(Post modern)döneme değin üretilen filmlerinde kadın ve erkek temsilleri farklı olsa da ‘’ ideal’’ kadın temsili devamlı olarak üretilmeye devam etmektedir. Dolayısıyla her kesimden izleyici kitlesine sahip olan Disney’in özellikle çocuk seyircileri göz önünde bulundurarak üretim sürecini devam ettirmesi noktasında önemlidir.

Çalışma kapsamında ele aldığımız Miyazaki sineması ve filmleri Disney’in kapitalist üretimine olan sürecine eleştiri niteliğindedir. Miyazaki, birçok ülkede olduğu gibi kendi ülkesinde de bir sorun olan ‘’Toplumsal cinsiyet’’ kavramına farklı bir yaklaşım göstererek cinsiyetçiliğe olan tepkisini filmleriyle aktarmıştır. Disney’in tersine ‘’ikincil’’ konumda gösterilen kadını ‘’birincil’’ konuma getirerek toplumsal bir sorun haline gelen kadın ve erkek temsilini değiştirmiştir. Miyazaki sinemasında ‘’metalaştırılan’ ’güzellik kavramını ve kadın bedeni üzerinden oluşturulmuş tüm kalıpları kırmıştır. Miyazaki sinemasında güzellik algısıyla oluşturulan ‘’kadınlar’’ değil güzellik algısıyla oluşturulan ‘’erkek’’ karakterler mevcuttur. Kadınlar mutfak ile sınırlandırılmamış genellikle yönetim başında olanlar kadın, yardımcılar ise erkek karakterlerden oluşmuştur. Başkarakterler kadındır ve hikâyeye yön veren, olay akışını değiştiren, kurtarıcı konumda olan kadın karakterlerdir. İdeal kadın kavramına yeniden yön veren Miyazaki kadın ve erkeğin sosyal, siyasal, kültürel gibi birçok alanda temsilinin üretilmesini daha ‘’eşitlikçi’’ bir şekilde değiştirmiştir. Pazarlama kaygısı gütmeyen Miyazaki’nin ‘’eşitlikçi’’ tutumu toplumsal cinsiyetçiliğin bir gelenek gibi sürdürülmesi noktasında büyük önem taşımaktadır.

Dolayısıyla Walt Disney sinemasının ‘’değişim’’ adına pazarlama stratejisini arka planda bırakarak daha eşitlikçi bir politika sürdürmesi ve büyük kitlesini bu doğrultuda yönlendirmesi ‘’ikincil’’ konumdaki kadın bakış açısının farklılaşması adına önemli bir durumdur. Böylece cinsiyetleştirilmiş kalıpların ortadan kalkması büyük sektörlerin değişim yoluyla mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

35.000 Yıllık Mağara Resimleri ve İnsanlığın İlk Animasyonları. (t.y.). Wannart. https://wannart.com/icerik/9105-35-000-yillik-magara-resimleri-veinsanligin-ilk-animasyonlari

Aktaş, G. (2013). Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30*(1), Article 1.

Animation|Search Online Etymology Dictionary. (t.y.) https://www.etymonline.com/search?q=animation

Animation—Stop-Motion, CGI, Claymation | Britannica. (t.y.). Geliş tarihi 12 Mayıs 2024, https://www.britannica.com/art/animation/Nontraditional-forms

Anime.(2024).*Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Anime&oldid=1223042682

Anonim. (1969). *Meydan-Larousse büyük lûgat ve ansiklopedi: Ayr - Cis. Cilt 2*. Meydan Yayinevi.

Arabostan, A.D.İ., & Kırel, S. (2018). *Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi*. https://www.academia.edu/download/57306763/Postmodern_Donem_Disney_Prenses_Anlatilarinda_Insa_Edilen_Kadin_Temsilinin_Moana_Ornegi_Uzerinden_Incelenmesi.pdf

Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'sı* (2. baskı). Say yayınları.

Arendt, H., & Şener, B. S. (1996). *Geçmişle gelecek arasında*. İletişim Yayınları.

Asan, H. T. (2010). Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik ve Öğretmenlerin Cinsiyetçilik Algılarının Saptanması. *Fe Dergi*, *2*(2), Article 2. https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000033

AydemiR, H.Ö.D.(2022). Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine. *Socıal Scıences Studıes Journal (Sssjournal)*, *5*(32), Article 32. Https://Doi.Org/10.26449/Sssj.1368

Badınter, E. (T.Y.). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki Yada AndrojinDevrim*. Https://Katalogkanuni.Taa.Gov.Tr/Client/En_Us/Default/Search/Detailnonmodal/Ent:$002f$002fsd_Ils$002f0$002fsd_Ils:1683/Ada?Qu=Evrim&D=Ent%3a%2f%2fsd_Ils%2f0%2fsd_Ils%3a1683%7eıls%7e108&Dt=List&Ps=300&H=8

Bandura,A.(1977).*Social learning theory*. Prentice Hall. http://www.gbv.de/dms/bowker/toc/9780138167448.pdf

Baudrillard, J. (2024). *Tüketim Toplumu* (F. Keskin & H. Deliceçaylı, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş toplum* (Y. Alagon, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bayram, N. (2009). *Sosyal Bilimlerde SPSS ile Veri Analizi.* Bursa: Ezgi Kitabevi.

Beauvoir, S. de. (2023). *İkinci Cinsiyet (2 Cilt)* (G.A. Savran,Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Bebel, A., & Sertel, S. (1935). *Kadın ve sosyalizm*. Toplum Yayınevi.

Bendason, Ney. (1994.). *Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları Nadir Kitap*.

Berktay, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yayınları.

Bezmez, S., Blakney, R., Brown, C. H., & Aydın, N. (2006). *Redhouse büyük elsözlüğü: İngilizce -Türkçe, Türkçe -İngilizce = The larger Redhouse portable dictionary : English-Turkish, Turkish-English*. Redhouse Yayınevi.

Bhasin,K. (2003). *Toplumsal cinsiyet: Bize yüklenen roller* (K. Ay, Çev.). Kadınlarla Dayanışma Vakfı.

Bigelow, S. J. (2009). Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice. *Animation*, *4*(1), 55-75. https://doi.org/10.1177/1746847708099740

Bok, S. (2011). *Mutluluğu Keşfetmek Aristotales'ten Beyin Bilimine* (P. Savaş, Çev.). Butik Yayıncılık.

Booker, M. K. (2009). *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films*. Bloomsbury Publishing. https://www.perlego.com/book/4169009/disney-pixar-and-the-hidden-messages-of-childrens-films-pdf

Bostan, A. D. (2018). *Disney animasyonlarında toplumsal cinsiyet: Prenseslik anlatılarının göstergebilimsel çözümlemesi*. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/309046

Brenner, R. E. (2007). *Understanding Manga and Anime*. Bloomsbury Publishing USA.

Burhan Yılmaz. (2015). *Deklanşör Ve Tetik: Fotoğraf Sanatı Ve Ölüm*. https://paperity.org/p/151643301

Butler, J. (2018). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (Altıncı basım). Metis Yayınları.

Castells, M. (2013). *Kimliğin Gücü / Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 2* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Çabuklu, Y. (2006). *Bedenin farklı halleri* (1.baskı). Kanat Kitap.

Çalışır, M. (2018). *Canlandırma filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri: 2000 sonrası Disney ve Pixar filmleri üzerinden bir analiz*. http://acikerisim.akdeniz.edu.tr/xmlui/handle/123456789/3855

Donovan, J. (1985). Feminist Theory.(Çev., M. A. Gevrek , A. Bora , F. Sayılan),İletişim Yayınları, (*Feminist Teori*,2000).

Dorfman, A., & Mattelart, A. (1977). *Emperyalist Kültür Sanayii ve W. Disney: Vakvak Amca Nasil Okunmali?* Gözlem.

Katsudō Shashin(1907)Vikipedi.(t.y.). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsud%C5%8D_Shashin_(1907).webm

Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar* (2.bs). Remzi Kitabevi.

Eadweard Muybridge.(2024,Mayıs1).Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Eadweard_Muybridge&oldid=32646090

En İyi Animasyon Filmi Akademi Ödülü. (2024).*Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=En_%C4%B0yi_Animasyon_Filmi_Akademi_%C3%96d%C3%BCl%C3%BC&oldid=31084793

En İyi Animasyon Filmi Akademi,Vikipedi.(t.y.). https://tr.wikipedia.org/wiki/En_%C4%B0yi_Animasyon_Filmi_Akademi

Engels, F., & Marx, K. (2018). *Alman İdeolojisi* (O. Geridönmez & T. Ok, Çev.). Kor Kitap.

Enginyurt, D. (2018). Sosyal Hareketler Sosyolojisi Açısından Feminizm. *Use Uluslararası Sosyoloji Ve Ekonomi Dergisi, 1*, Article 1.

Fantasia(film,1940).(2022).*Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fantasia_(film,_1940)&oldid=27732290

Feminist teoriler ve medya çalışmaları h. Leslie steeves(t.y.). https://www.google.com/search?q=feminist+teoriler+ve+medya+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1+h.+leslie+steeves&sca_esv=dc1b946dcae22bbc&rlz=1C1GCEA_enTR1073TR1073&sxsrf=ADLYWIK-LeIDmYuin22Wzvrds-8Yj_9exQ%3A1715278617629&ei=GRM9Zt3nJZeoxc8P_rqpmA4&udm=&oq=Feminist+teoriler+ve+medya+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1+&gs_lp=Egxnd3Mtd2l6LXNlcnAiK0ZlbWluaXN0IHRlb3JpbGVyIHZlIG1lZHlhIMOnYWzEscWfbWFsYXLEsSAqAggAMgQQIxgnMggQABiABBiiBDIIEAAYogQYiQUyCBAAGIAEGKIESNwOUNMDWNMDcAF4AJABAJgBgAGgAYABqgEDMC4xuAEByAEA-AEB-AECmAICoAKOAagCFMICBxAjGCcY6gLCAhYQLhgDGLQCGOUCGOoCGIwDGI8B2AEBwgIWEAAYAxi0AhjlAhjqAhiMAxiPAdgBAZgDB-IDBRIBMSBAugYGCAEQARgLkgcDMS4xoAerBA&sclient=gws-wiz-serp

Fidan, F. Z., & Alptekin, D. (Ed.). (2015). *Kadın bedeni ve istismarı* (1. baskı). Opsiyon Kitap.

Fine, C., & Tanrıyar, Kıvanç. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnimiz, Toplum Ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?* Sel Yayıncılık.

Flipbook.(2024,Nisan16).Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Flip_book&oldid=1219149582

Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi* (Sekizinci basım 2017). Ayrıntı.

Freud, S., & Budak, S. (1997). *Cinsellik Üzerine: Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme ; Fetişizm, Bekaret Tabusu, Kadın Cinselliği Ve Diğer Çalışmalar* (1. Bs). Öteki Yayınevi.

Friedan, B., & Mertoğlu, T. (1983). *Kadınlığın Gizemi* (1st ed). E yayınları.

Furniss, M. (1999). *Art in Motion, Revised Edition: Animation Aesthetics*.

Furniss, M. (2013). *Animasyon'un kutsal kitabı: Flipbooks'dan Flash'a animasyon hakkında her şey* (S. Çelenk & N. Cihanşümül. Maral, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies - ProQuest. (t.y.). https://www.proquest.com/openview/9ac3544b618f6dd1471fe24054f5dee0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=41818

Gıddens,A.(2012).*SosyolojiAnthonyGıddens*. Https://Www.Nadirkitap.Com/Sosyoloji-Ciltli-Kirmizi-Yayinlari-Nda-Birinci-Baski-Anthony-Giddens-Kitap30138919.Html

Giddens, A., & Şahin, İ. (2010). *Mahremiyetin dönüşümü* (2nd ed). Ayrıntı.

GöktekiKale.(2024).*Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=G%C3%B6kteki_Kale&oldid=31011233

Hayao Miyazaki kimdir(t.y.).

https://www.biyografi.net.tr/hayao-miyazaki-kimdir/

Hosea, B. (2012). *Substitutive bodies and constructed actors: A practice-based investigation of animation as performance* [Phd, University of the Arts London]. https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/3437/

Hünerli, S. (2000). *Türk Canlandırma Sinemasında Türk Yazını Uyarlamaları* [PhD Thesis]. Doktora Tezi, İstanbul Ünversitesi, İstanbul.

Hünerli, S. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. Es Yayınları.

Illıch, Ivan. (1996). *Gender*

İletişimde Kullanılan Kalıp Yargılar UNDP. (t.y.). UNDP. https://www.undp.org/turkiye/publications/gender-responsive-communication-guide

İstanbul-Amargi feminizm tartışmaları (1. basım). (2011). Amargi. http://catdir.loc.gov/catdir/toc/fy15pdf01/2012342395.html

Kaçar, Ö. (2007). *Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak* [masterThesis, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. http://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/handle/11630/2661

Kalkan, F. (2014). *Animasyon Sineması ve Hayvan Karakterleri*. Başka Yerler Yayınları.

Kalyoncu, Z. Ö., & Aslanyürek, M. (2016). Animasyonun Sanatının Farklı Sektörlerde Kullanımı Ve Endüstriyelleşme Süreci. *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu*, *202*.

Karasoy, Olca. (2016). *Japon Sineması-Başlangıcından Günümüze: Başlangıçtan Günümüze*.

Kılıç, L. (t.y.). *Görsel Kültür AÖF 2013*. https://www.kitantik.com/product/Gorsel-Kultur-AOF-2013_1br9qfylibr9s461noa

Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Kitabevi.

Küçükcan, Ufuk. (2013). *Hareketli Görüntünün Tarihi (Aöf)*

Leydi ve Serseri Evi |. (t.y.).

https://cartoonresearch.com/index.php/the-lady-and-the-tramp-house/

Lloyd, G., & Özcan, M. (1996). *Erkek akıl: Batı felsefesinde "erkek" ve "kadın"*. Ayrıntı yayınları.

Loo, H. van der, Reijen, W. van, & Canatan, K. (2003). *Modernleşmenin paradoksları: Sosyolojik bir yaklaşım*. İnsan yayınları.

Mead, G. H. (2017). *Zihin, benlik ve toplum* (L. Ünsaldı, Ed.; Y. Erdem, Çev.). Heretik.

McDowell, L. (2003). Gender identity and place: Understanding feminist geographies. *University of Minnesota Press*.

Moos, C. (2019, Ağustos 5). The Multiplane Camera. *Animation Appreciation*. https://medium.com/animation-appreciation/the-multiplane-camera-a5581d7ea926

Morgan, L. H., & Burke Leacock, E. (1986). *Eski Toplum: Ya da insanlığın barbarlık döneminden geçerek yabanıllıktan uygarlığa yükselmesi üzerine araştırmalar*. Payel Yayınevi.

Muratoğlu, B. (2013). *Görsel anlatı yapısı ve canlandırma sineması: Hayao Miyazaki sinemasının incelenmesi*. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/176635

Nalbant, F., & Korkmaz, T. (2019). Feminist Teori Temelinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Türkiye Bağlamında Değerlendirilmesi. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(2), Article 2. https://doi.org/10.22466/acusbd.633806

Napier, S. J. (2008). *Anime Akira'dan Hawl'ın Hareketli Şatosuna*. Es Yayınları.

Nowell-Smith, G. (2001). *The Oxford history of world cinema*. Recording for the Blind & Dyslexic.

Oğlan ve balıkçıl—Hayao Miyazaki'nin animasyon filmi.(t.y.). https://www.cartonionline.com/tr/wordpress/hayao-miyazaki%27nin-animasyon-filmi-nas%C4%B1l-ya%C5%9Fars%C4%B1n/?amp=1

Öztat, F., & Arıkan, A. (2020). Göstergebilimsel Açıdan Hayao Miyazaki Film Afişlerinde Kız Çocuğu İmgesi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, *6*(2), 127-144.

Öztekin, M. K. (2011). *Manga: Bir kültürel direniş aracı* (L. Cantek, Ed.; 1.baskı). İletişim Yayınları.

Pixar Animation Studios. (t.y.). Pixar Animation Studios. https://www.pixar.com/404

Reed, E. (1995). *Kadının evrimi: Anaerkil klandan ataerkil aileye* (Ş. Yeğin, Çev.; 2nd ed). Payel.

Reider, N. (2005). Spirited Away: Film of the Fantastic and Evolving Japanese Folk Symbols. *Film Criticism*, *29*, 4-27.

Rousseau, J.-J. (2013). *Emile*. Dover Publications, Inc. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1154927

'Ruhların Kaçışı'—Sihirli Bir Halı Yolculuğu—Orlando Sentinel. (t.y.) https://web.archive.org/web/20121004170927/http://articles.orlandosentinel.com/2002-10-11/entertainment/0210100393_1_chihiro-john-lasseter-sorceress

Ryan, M., & Kellner, D. (2000). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sevim, Ayşe. (2005). *Feminizm*. İnsan Yayınları.

Oakley, A., (1972). *Sex, Gender And Society*. Temple Smith.

Shoten,I.(t.y.).*Miyazaki On Anime* Http://Nausicaa.Net/Miyazaki/İnterviews/Aboutanime.Html

Şen, A. (2014). *Kayıp, Keşif, Yolculuk: Japon Sineması Manga Ve Anime*. Https://Search.Ebscohost.Com/Login.Aspx?Direct=True&Scope=Site&Db=E011xww&An=1061876

Şenler, F. (2005). Animasyon Tarihi, Teknikleri Ve Türkiye'deki Yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (Hütad)*, *3*, 99-114.

Tan, E. M. (1979). *Kadın: Ekonomik yaşamı ve eğitimi*. TİSA.

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler, 3*(5), Article 5.

Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi*. Oğlak Yayıncılık.

The Walt Disney Company. (2024,Mayıs 10).Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Walt_Disney_Company&oldid=1223265391

Turani, A. (2007). *Dünya sanat tarihi* (13.basım). Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu | Sözlük. (t.y.). https://sozluk.gov.tr/

Unger, R. K. (1996). *Women and gender: A feminist psychology / Rhoda Unger, Mary Crawford.* (2nd ed.). McGraw-Hill Companies.

Ünal, C. (2019). Çağdaş Sanatın Farklı Formlarında Dijital Sanat, Disiplinlerin Birbirleri Ve Animasyon İle Etkileşimleri. *Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı/Yüksek Lisans Tezi*. Https://Platform.Almanhal.Com/Details/Thesis/2000374261

Wayback Machine. (2010, Temmuz 7). https://web.archive.org/web/20100707144018/http://timespeople.nytimes.com/packages/html/timespeople/xmlhttprequest.html?url=%2Fsvc%2Ftimespeople%2Ftoolbar%2F1.0%2Fuser%3Fpage_url%3Dhttp%3A%2F%2Fmovies.nytimes.com%2Fmovie%2Freview%3Fres%3D9504E0DB1030F933A1575AC0A9649C8B63&method=get&params=&bell=http://movies.nytimes.com/svc/timespeople/bell.html

Whitehead, M. (2020). *Animasyon Filmler*. Kalkedon Yayınları.

Williams, R. (2009). *The Animator's Survival Kit* (Expanded Ed). Faber And Faber.

Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (D. Hakyemez, Çev.; Iı. Baskı Ocak 2012, İstanbul). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıldız, H. (2013). Canlandırma Filmleri İle İdeoloji Aktarımı: Shrek Disney'e Karşı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 20*, Article 20.

Zoetrop.(2024,Şubat6).Vikipedi. Https://Tr.Wikipedia.Org/W/İndex.Php?Title=Zoetrop&Oldid=31482225