

Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış¹

Dr. Zeynep Çetin Erus

Profesör

Marmara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

zeynepces@hotmail.com

Birgül Alıcı

Araştırma Görevlisi

Marmara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

birgualici@hotmail.com

Özet

Türk Sineması'nın özellikle kendi anlatım diline kavuştuğu 1950'li yıllarından itibaren dönemin iktidarları'nın modernleşme politikalarının da etkileriyle farklı sinema türleri denenmiş, bunlardan biri olan animasyon türü de kendi sinema diline farklı evrelerden geçerek gelmiştir. Günümüzde sayıları gittikçe artan şekilde sinemalarda ve yerli çocuk kanalları başta olmak üzere TV kanallarında sıklıkla gördüğümüz animasyon yapımlardan yerli animasyon sinema filmlerine modernleşme kuramları ekseninde bakmak bu çalışmanın konusudur. Çalışma, günümüz animasyon filmlerine modernleşme kuramlarının gelenek-modern ikilemi ek-seni üzerinden RGG Ayas filmi özelinde bakmayı amaç edinmiştir. Çalışmanın kuramsal bölümünde litera-tür taraması, analiz bölümünde içerik ve söylem analizi yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada RGG Ayas'ta geleneksel öğelerin modern bir üslupla yorumlandığı görülmüştür. Ayrıca filmde Batılı ülkelerin ideolojileri ve kültürlerine ait unsurların da azımsanmayacak oranda yer aldığına dair veriler elde edilmiş ve bu veriler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon Film, Türk Sineması, Modernleşme, Modernleşme Kuramları, RGG Ayas

••••

Makale geliş tarihi: 21.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 47-71

1 Bu çalışma Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Zeynep Çetin ERUS danışmanlığındaki "2000'li Yıllardan Günümüze Türk Animasyon Filmlerinin Modernleşme Kuramları Açısından İncelenmesi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Analysis of Contemporary Turkish Animation Cinema in the Context of Modernization Theories

Zeynep Çetin Erus, Ph.D

Professor
Marmara University
Faculty of Communication
Department of Radio, Television and Cinema
zeynepces@hotmail.com

Birgöl Alıcı

Research Assistant
Marmara University
Faculty of Communication
Department of Radio, Television and Cinema
birgulalici@hotmail.com

Abstract

Since 1950s, partially as a result of modernization policies put in place by governments, Turkish cinema experimented with different types of cinema. Animation is one of these and constructed its own means of expression through time. It is possible to analyze animation films that we often encounter in TV or on cinema screens from the perspective of modernization theorems. This study focuses on an animation film, RGG Ayas, to analyze modernization theory's traditional-modern dilemma. Although limited to a single work in Turkish animation cinema which evolved through time and has been shaped by the socio-political conditions of the time, our study, using literature review, content analysis and discourse analysis, finds that RGG Ayas interprets traditional elements in modern way. Moreover it is observed that despite its emphasis on tradition western ideology and culture are heavily present in the film.

Keywords: Animation Film, Turkish cinema, Modernization, Theories of Modernization, RGG Ayas.

••••

Article arrival date: 21.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 47-71

Giriş

Türkiye’de sinema gösterimleri ilk olarak 19. yüzyıl sonlarına doğru elit kesimler için başlatılmış daha sonra Anadolu’ya daha alt kesimlere yayılmıştır. Modern bir eğlence aracı olarak elit kesimlerin gözünü dolduran sinema Türkiye’de ilk yerli belge filmlerin üretildiği Birinci Dünya Savaşı döneminde daha çok propaganda amaçlı kullanılırken günümüzde farklı kesimlere ve amaçlara hizmet eder hale getirilmiştir.

Batı dışı toplumları ötekileştiren ve bu toplumlara kurtuluş reçetesi olarak Batı’yı örnek almaları gerektiğini söyleyen modernleşme kuramları, özellikle 1950’li yıllardan itibaren Türk Sineması’nda da etkilerini hissettirmiştir. Dönemin siyasi güçleri ve onları etkileyen politik ve sosyo-ekonomik koşullar modernleşme politikalarını dolayısıyla sinemada farklı açılımları beraberinde getirmiştir. Bu açılımlardan biri olarak animasyon bugün görsel medyanın vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Öncelikle reklam animasyon filmleri ile başlayan süreç, kısa animasyon film, konulu/uzun metrajlı animasyon film, Kültür Bakanlığı ve kamu kuruluşlarının desteğiyle üretilen animasyon film, TRT ve özel yapım evlerinin işbirliğinde üretilen animasyon film ve Kültür Bakanlığı ve özel yapım şirketlerinin işbirliğinde çekilen animasyon film olmak üzere bir dizi gelişim kaydetmiştir.

Türk Animasyon Sineması’na modernleşme kuramları perspektifinden yaklaşımı hedefleyen bu çalışmada öncelikle modernleşme ve modernleşme kuramlarına yer verilmiştir. Ardından Türkiye’de animasyon sinemasının gelişimine gelenek modern ikilemi üzerinden RGG Ayas filmi özelinde bakılırken karakterler, toplumsal ve fiziksel çevre, ses kuşağında kullanılan geleneksel türküler içerik ve söylem analizi kullanılarak incelenmiştir.

Yerli animasyon sinemamızla ilgili çalışmaların yetersiz düzeyde olması ve modernleşme kuramlarının temel eksenini olan gelenek modern ikilemini animasyon yapımlar üzerinden inceleyen çalışmanın bulunmaması nedeniyle çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Modernleşme ve Modernleşme Kuramları

Aydınlanma felsefesiyle birlikte Tanrı merkezli evren anlayışından insanı merkeze alan bir bilgi ve varlık anlayışına geçilmiştir. Modernite, aydınlanma felsefesinin teoriden pratiğe geçmiş hali olarak (Aytekin, 2013:s.315) nitelendirebileceğimiz belli bir döneme işaret etmektedir. Modernleşme ise, özgül bir değişim olmayıp, birbiriyle iç içe geçmiş dönüşüm süreçlerinden bir yumağı (Karakaş, 1997, s.18) andırmaktadır. Modernleşme, Batılı toplumsal bilimcilerin bütün gelişmekte olan toplumların, Batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri düşüncesinden hareketle oluşturulmuş bir kavramdır. Böylece toplumsal değişimin Batılı görüşe göre ele alınan özel bir durumu (az gelişmişlerin değişmesi) söz konusu olmaktadır (Kongar, 1995:s.227).

Modernleşmenin başlangıcını her düşünür farklı dönemler ve değişimlerle ilişkilendirerek açıklamaya çalışmıştır. Söz gelimi Peter Wagner insanlığın modernliği algılamaya başladığı 16. yüzyılı, Rustow ve Ward Batı Avrupa’da Orta Çağ’ın sonuyla başlayan süreci modernleşmenin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Yine Batı’daki gelişim süreçlerinden farklı olarak gelişmekte olan ülkelerin yaşadığı dönüşüm süreçlerine modernleşme tanımlarında yer veren düşünürler de vardır.

Anthony Giddens, modernliği, “17. yüzyılda Avrupa’da başlayıp sonra hemen hemen tüm dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri” olarak ifade ederken (1998, s.11). Eisenstadt da benzer bir tanımlama yapmıştır. Ona göre modernleşme, tarihsel olarak 17. yüzyıldan 19. yüzyıla Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da geliştirilmiş olan siyasal, ekonomik ve toplumsal sistemlerin diğer Avrupa ülkelerine, 19. ve 20. yüzyılda da Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayıldığı süreci açıklamaktadır (Eisenstadt, 1966:s.1).

David Apter, modernleşmenin doğasını gelişme, modernleşme ve sanayileşme süreçleriyle açıklamaktadır. Ona göre birbirleriyle ilişkili olan bu kavramlar, genel bir çizgide düşünülebilir. Modernleşme, topluluk içindeki işlevsel rollerin bütünleşmesinin ve verimliliğin bir sonucu olan gelişmenin özel bir şeklidir ve üç ana ögeyi bünyesinde taşır: Parçalarıyla birlikte istikrarlı olarak yenileşen bir sosyal sistem; oynak, değişmeye yüz tutmuş bir sosyal yapı; gelişmiş bir dünyada yaşamak için teknolojik olarak gerekli yetenek ve bilgilerin sağlandığı sosyal bir çerçeve (Chodak, 1973: s.256).

Modernleşme, az gelişmişlik, kalkınma gibi Edward Said’in ifadesiyle Doğu’yu çağrıştıran kuramların ortaya çıkması, Batı dünya egemenliğinin sürdürülmesi ve Doğu ülkelerindeki Batı karşıtı hareketlerin yumuşatılması ihtiyacının sonucudur. 1950’li yıllarda etkinlik kazanan modernleşme kuramı, Batı’nın kendisine güvenini kazandığı bir dönemde; Batı içinde Birinci ve İkinci Dünya Savaşı neticesini doğuran paylaşım kavgaları son bulup, dengenin yeniden kurulmasına paralel olarak ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan siyasi ve ekonomik kargaşa sonucu olarak geliştirilen bunalım felsefelerinin aksine modernleşme kuramı, Batı’ya mevcut durumdan memnuniyet ve güven duygusu vermiştir (Coşkun, 1989, s.295-296).

Modernleşme Kuramı, klasik sosyolojik kuramda Tönnies’in ‘cemaat-cemiyet’, Weber’in ‘geleneksel-akılcı’, Durkheim’in ‘Mekanik ve Organik Toplum’ vb. sınıflandırmalarında da görülen geleneksel-modern şeklindeki kutuplaşmayı ileri boyuta taşımıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki süper güçten biri olan ABD, modernleşme için Batı’nın örnek alınması anlayışına farklı bir ivme kazandırmıştır. Bu doğrultuda klasik sosyolojik kuramda dile getirilen tüm toplumların Batılı toplumlardaki modernliği zorunlu bir süreç olarak yaşamaları gerektiği konusu özellikle 1960’lı yıllardan itibaren modern Batı olarak Amerika’nın örnek alınması görüşü şeklinde ifade edilmiştir.

Bu görüşün en önemli temsilcilerinden Talcott Parsons’a göre artık lider toplum rolünü üstlenen ABD, Avrupa monarşi ve aristokrasi geleneğinden ayrılmıştır ve diğer modern toplumlardan daha akılcı hale gelmiştir. Sonrasında göçlerin artmasının ardından ulusallığın, vatandaşlığın etnik terimlerle tanımlanması ve işbölümünün yerel ekonomi temelli düşünülmesi yerini evrensellik anlayışına bırakmıştır. Evrenselliği ve modernliği yakalamak için modern olmayan toplumların özellikle lider ülke ABD’yi örnek alarak hareket etmeleri gerektiğinin altı çizilmiştir (Harrison, 2005, s.35-36).

Klasik modernleşme kuramcıları (Eisenstadt, Lerner, Apter, Levy, Lipset, Shills, Smelser, Rostow, Chodak, Nordinger, Parsons, vd.) toplumları iki farklı kategoride (geleneksel-modern) değerlendirdiler. Bunlara göre geleneksel toplum; toplumsal yapının durağan olduğu, tarımsal üretimin yapıldığı, okur-yazarlığın, teknolojik düzeyin ve hayat standardının düşük olduğu, toplumsal mobilitenin, yatay ve dikey geçişlerin az olduğu,

yüz yüze ilişkilerin yaşandığı, inanç ve göreneklerin egemen olduğu toplumlardır. Buna karşın modern toplum; toplumsal yapının dinamik, kentleşmiş, endüstrileşmiş, kurumsallaşmış, uzmanlaşmış bürokratikleşmiş, okuma-yazma oranının ve siyasal katılımın yüksek, demokratikleşmenin yanısıra laik ve seküler düşüncenin egemen olduğu toplumlardır (Coşkun, 1989, s.297-298).

Modernleşen Sinema ve Türk Animasyon Filmleri

Osmanlı'nın son döneminde tehdit unsuru haline gelen Batılı devletlere karşı Tanzimat Dönemi ile toparlanma dönemine geçilmiştir. Kişi hukuku, devletin modern kurumlara kavuşması gibi yenilik hareketlerinin görülmeye başlandığı bu dönem Oskay'a göre (2013: 282-284); yönetici azınlığın kendi konumunu daha etkin yöntemlerle sürdürme isteğinin ötesinde gerçek bir yenileşme hareketine doğru yönelememiştir.

Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte askeri ve sivil bürokrasi eliyle yürütülen modernleşme politikaları tek elden idari bir boyut kazanmıştır. Bu dönem, Tanzimat'da yaşanan geleneksel ve modern kurumların eğitim, hukuk gibi bazı alanlarda birlikte yer almasının yarattığı toplumsal uyum sürecindeki sıkıntıların bertaraf edilmesine çalışılmıştır. Örneğin Tanzimat Dönemi'nde şer'i ve şer'i olmayan mahkemeler bir arada bulunurken Cumhuriyet rejimiyle Türkiye'nin çağdaş Batılı medeniyetlere erişmesi yolunda yapılan reformlarda birlik sağlanmaya çalışılmıştır. Türkiye'de ilk olarak Birinci Dünya Savaşı yıllarında belge ve haber niteliğindeki film çekimleri askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle orduda gerçekleştirilmiştir. Ardından birkaç yıl sonra 1922 yılında özel film yapım şirketi Kemal Film'in kurulmasıyla sinemamız sivilleşerek usta tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul öncülüğünde konulu film çekimlerine başlanmıştır. Ancak Türkiye'ye ithal edilen filmler yine azımsanmayacak orandadır. "Tiyatrocular Dönemi" diye tabir edilen ve Cumhuriyet yönetiminin Batılılaşma ve modernleşme hedefini benimseyen Muhsin Ertuğrul dönemi (1922-1939), yüzü Batı uygarlığına dönük temellerini yeni atmaya başlayan genç bir ülkenin Batı'da teknolojik tabanlı yeni gelişim gösteren "genç sanat" sinema ile içli dışlı olduğu bir dönemdir (Esen, 2010: 16-33). Canlandırma filmlerin Türkiye ile buluşması da bu dönemde mümkün olabilmiştir. 1930'lu yıllarda Disney ve çağdaşlarının gösterime giren filmlerinden etkilenen özellikle Türk karikatür sanatçıları bu alanda çalışmalar yapmaya başlamıştır (Hünerli, 2005:58).

İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da patlak vermesiyle birlikte savaşın yolları kapatması salonlarda gösterime girecek yabancı filmlerin azalmasına yol açmış, yerli film gereksinimi artmıştır. 1938 yılında yapılan vergi düzenlemesiyle birlikte yapım stüdyoları artmaya başlamış, savaş nedeniyle yurda gelen gençlere sinemanın kapıları açılmıştır. Film şirketlerinin sayısının da arttığı bu dönemde Avrupa Sineması'nı bilen tiyatro dışında eğitim almış gençler hareketli kamera, dış çekim, amatör oyuncular, dublaj vb. ile daha özgür ve sinemasal filmler yapmaya başlamışlardır (Esen, 2010:38). 1948 yılında dönemin CHP iktidarının Belediye Gelirleri Kanunu'nda yaptığı değişiklikle gelen vergi indirimi (yabancı filmlerden eğlence resminin gayrisafi hasılatın %75'ine, yerli filmlerden %25'ine indirilmesi) sonrası ise sinema bir iş alanı haline getirilmiş, birçok yapımevi ve sinemacı yerli yapımlara yönelmiştir (Erkılıç, 2003:56; Erus, 2007:8).

Çok partili hayatın benimsenmesiyle 1950 yılında muhafazakar bir parti olarak iktidara geçen Demokrat Parti, 'modernleşme kuramının etkin olmaya başladığı 1950'li yıllardan itibaren' (Altun, 2011:13), ABD'nin emperyalist politikalarına seyirci kalamamıştır. Atom bombası tekeli elinde bulundurduğu için İkinci Dün-

ya Savaşı'nın en büyük galibi konumuna gelen ABD, ekonomik yardımlarıyla Türkiye'yi kendine hayran bırakmıştır. Truman Doktrini kapsamında başlatılan yardımlar, büyük şehirlerde ve egemen kesimlerde ürün bolluğuna yol açınca tüketim hırsı kamçılanmış ve yükselen bir ideoloji şeklinde yayılmaya başlamıştır (Ok-tay, 1997:78).

ABD'nin ideolojilerine ve emperyalist politikalarına kapılarını açmış, aldığı yardımlarla Amerikan yaşam ve düşünce şeklini kabulüne ortam hazırlamıştır. 1960'lı yıllara kadar Batılı yaşam tarzının ve tüketim kültürünün özendirildiği Muharrem Gürses'in Şarlo *İstanbul'da* (1954), Asaf Tengiz'in *Gönül Kimi Severse* (1959)) gibi filmlerden dönemin ideolojisinin dışına çıkan filmler 1939 Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname engeline takılmıştır. Söz gelimi Lütfü Akad, söz konusu sansür engeli dolayısıyla Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 yılında yazdığı Ekilmemiş Topraklar romanını sinemaya uyarlamaktan vazgeçip Kara Talih adlı basit bir melodram çekmek zorunda kalmıştır. Halkın hoşuna gidecek ticari getirisi olan aşk filmleri, melodramlar (Esen, 2010:53-63) sinemalarda boy gösterirken, Nasrettin Hoca ve Keloğlan'lı (Çeviker, 1996:252-253) dönemin muhafazakar ve liberal iktidarına uygun sıra dışı denemelerden birini AND filminin sahibi yapımcı Turgut Demirağ ve yönetmen Yüksel Ünal gerçekleştirmiştir. 1951 yılında başlayıp üç yıl çalışmaları süren *Evvel Zaman içinde* Türkiye'nin ilk renkli ve ilk uzun metrajlı animasyon filmidir. Ancak film banyo için gönderildiği ABD'deki laboratuvarında kaybolunca (Evren ve Yıldırım, 2014:40-50) uzun süre bu alanda girişime cesaret edilememiştir.

1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde 1960'lı yıllar Türk Sineması'nda kültürel canlanma anlamında adeta Rönesans yaşanmış, dünyadaki 68' olaylarının etkisi ülkemize de yansımıştır. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesindeki Klüp 7'de, Sinematek, Galatasaray ve Robert Koleji gibi yabancı okulların sinema kulüplerinde seçkin sinema örneklerinin yanında klasik ve modern canlandırma sineması örnekleri izleyicilere sunulmuştur. Bu film gösterimlerden etkilenen bir grup devrimci genç sanatçı adayı siyasal içerikli canlandırma filmleri yapmaya koyulmuştur. (Çeviker, 1996:250-251; Erus, 2015: 94). Tan Oral'ın 1970 yapımı Sansür adlı kısa canlandırma filmi bu alanda TRT Kültür ve Sanat Bilim Ödülleri Kısa Film Yarışması'nda birincilik ve 1975 yılında Akşehir Nasrettin Hoca Canlandırma Film Yarışması'nda büyük ödül kazanmış önemli filmlerden biridir (Hünerli, 2005:64).

Modernleşme kuramlarının etkinliğini sürdürdüğü 1960'lı yıllarla birlikte Ali Ulvi Ersoy, Bedri Koraman ve Yalçın Çetin gibi karikatürist sanatçılar ekonomik nedenlerle (Sipahioğlu, 1999: 164), İstanbul Reklam, Filmar, Kare Ajans, Pasin Benice gibi reklam ajanslarıyla çalışmaya başlamıştır. Bu ajanslar karikatür sanatçılarının da desteğiyle reklamdan kazandıkları paraları kısa ve uzun metraj canlandırma film yapımlarına harcamışlardır (Hünerli 2005: 59). Bu dönem reklamları ise sinemalarda gösterim öncesi izleyiciyle buluşan reklam filmleridir (Abalı, 2012: 107). 1963 yılında Bedri Koraman'ın aynı adlı çizgi romanından uyarlanan *Cicican* filmi, Batı'nın korku unsuru hayalet kavramını Türk Sineması'nda ilk kez animasyon görseli şeklinde kullanmış ve bu film reel animasyon alanında sinemalarda gösterime giren ilk uzun metrajlı filmimiz olmuştur.

1965'de Yeşilçam filmlerine tepki olarak kurulan ve Batı'nın 'sanat' sinemasından örnekler sunan Sinematek Derneği, sinema ortamında yeni bir sol oluşumunu çevresinde toplamıştır. Bu dönem kendi siyasal görüşleri ekseninde Halk Sineması/Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema hareketlerinin oluşmasına öncülük

eden sinemacılara (Erus, 2015:51-52) paralel olarak Türk modernleşmesini de Batıcı, milliyetçi ve İslamcı modernlik anlayışlarına göre okumak mümkündür (Yıldırım,2012:50).

1960'lı yılların sonlarına doğru 1963 tarihli reel animasyon yapım Cicican hariç, Batı'dan ithal animasyon filmler izleyiciyle buluşmuştur. 1965 yılından sonra Türk Sineması'nda oluşan devrimci, milli ve ulusal sinema hareketleri doğrultusunda animasyon yapımlarımızda da özellikle İslamcı ve Milliyetçi modernlik anlayışına uygun eserlerin kendini göstermeye başlaması dönemin iktidarlarının kendi modernleşme politikalarıyla orantılı olmuştur.

1950'li yıllardan 1970'lere kadar daha çok reklam sektörü için animasyon filmlerin üretildiği ifade edilebilir. 'Genç Sinema kurucuları arasında yer alan Artun Yeres bu dönem belgesel ve sinema filmleri yanında başarılı reklam filmleri çekmiştir' (Erus, 2015: 95,106). 1970'li yıllardan itibaren Türk animasyon sanatçıları yurtdışındaki şenliklere katılıp ödüllerle dönmeye başlamıştır. Tonguç, Yaşar ve Sezer Tansuğ'un hazırladığı "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?", 1973'te 9. Annecy Çizgi Film Şenliği'nde ön elemeyi geçip gösterilmeye değer bulunan kısa metrajlı ilk Türk çizgi filmi olmuştur. (Abalı, 2012: 107). 1970'li yılların ortalarından itibaren Türk Animasyon Sineması TRT'nin, Kültür Bakanlığı'nın ve bazı kamu kurum ve kuruluşlarının istekleri üzerine reklam sektörü dışında da ürünler verme olanağı bulmuştur (Özertem, 1996:299).

Türklük ve İslam'ın milli kültürün iki temel bileşeni olduğu görüşü anlamına gelen Türk İslam sentezi, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası devlet politikalarında egemen ideoloji olarak ön plana çıkmıştır (Dursun, 2002: 86-87). Yerli sinemamızda bu dönem öncesinde halkı düşünmeye ve toplumsal sorunları görmeye çağıran yönetmenlerimiz, yasaklardan dolayı cinsellik ve arabesk ağırlıklı filmlere yönelmişlerdir. "Video ve Sinema Eserleri Yasası"nın 1986'da TBMM'de kabul edilmesi ile ortam yumuşamış ve siyasi filmler yeniden adından söz ettirmeye başlamıştır. Ancak 1987 yılında "Yabancı Sermaye Kanunu"nda yapılan değişiklik gereği yabancı sinema şirketlerine koşulsuz-engelsiz kapıların aralanması ile Türk Sineması ciddi bir krize girmiştir. Kültür Bakanlığı'nın, Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulan Eurimage Sinema Fonu'na 1990'ların başından itibaren üye olması, bazı TV şirketlerinin Türk filmlerine sponsorluk yapmaları (Esen, 2010: 180-184, Erus, 2005: 48), AVM'lerde cep sinemalarının açılması gibi gelişmelerle (Yavuz, 2012:45) 1990'ların ikinci yarısından itibaren ticari ve bağımsız yapımlarla sinemamızda canlanma belirtileri görülmeye başlanmıştır (Erus, 2005: 49-50).

Devlet-animasyon sineması ilişkisi ise 1978 yılında TRT'nin kendisi dışındaki canlandırma sineması sanatçıları ile birlikte üretimler gerçekleştirmesi ile başlayan dolaylı bir ilişkidir. Ancak Kültür Bakanlığı ve bazı kamu kuruluşlarının desteğini alan projelerden büyük çoğunluğu ödenek yokluğundan gerçekleştirilememiştir. 1983 yılında iktidara gelen Özal Hükümeti'nin neo-liberal politikalarıyla ekonomide canlanma sağlanmış ve bunun animasyona yansımaları da artan üretimlerle olmuştur. Özellikle 1984 yılından sonra oluşan özel yapımevleri TRT'nin desteğiyle çok sayıda çizgi film üretimine başlamış ve bunların büyük bir kısmı çeşitli ülkelerin TV kuruluşlarınca satın alınmıştır (Özertem, 1996:302-303).

1990'lı yıllar, aynı zamanda sinemamızda dönemin iktidarlarının etkisiyle İslamcı söylemin hakim olduğu (1989-1995 İslamcı Sinema) döneme denk gelmektedir (Yenen, 2012:264). Bu dönem Kültür Bakanlığı'nın "Türk-İslam sentezi" konulu filmlere destek sağlaması, İslami sermayeyi bu alanda yatırıma

yönelmiştir. *Minyeli Abdullah 1 ve 2 (1990)*, *Yalnız Değilsiniz (1990)*, *Bize Nasıl Kıydınız (1994)* isimli filmler, İslami uyarılama filmlere örnek olarak verilebilir (Erus, 2005: 118-125). Ayrıca animasyon alanında hem çizgi filmler hem de kukla filmlerin geliştiği bu dönem TRT ve Devlet Bakanlığı, çocuğa dini ve milli çizgi film sloganıyla *Taş Devri*, *Ten Ten*, *Tom ve Jerry* gibi yabancı çizgi filmlere alternatif olarak *Yusufluk*, *Süleyman Çelebi ve Mevlit*, *Emre* ve *İnsanlar Yaşadıkça* çizgi filmlerini yaptırmıştır. Kültür Bakanlığı da hamburger yiyen, diskoya giden, kola içen gençliğe karşı milli değerleri ön plana çıkaran Alparslan, Bilge Kağan, Ergenekon Destanı gibi animasyon filmleri izleyiciyle buluşturmuştur (Önür, 2011).

Türk Animasyon Sineması açısından *Evvel Zaman İçinde (1951)* filmi kayıp olduğu için kimi çevreler Derviş Pasin'in 1988 yapımı *Boğaç Han* filmi ilk uzun metrajlı animasyon film kabul etmişlerdir (Kalkan, 2016). 1990 yılında TRT'nin bir yolsuzluk gerekçesiyle bu alandaki yapımları durdurması özel yapımevlerinin ekonomik desteklerini yitirmesine yol açmıştır. Diğer yandan televizyonun yaygınlaşması ile ülkemize gelen yabancı çizgi film bombardımanı, ulusal kültürün aşılmasında yerli yapımların önemsenmemesi (Özertem, 1996:299-303) ve yerli üretimin sınırlı olması nedeniyle 2008 yılında TRT Çocuk'un yayın hayatına girdiği sürece kadar animasyon filmlerde modern Batılı kültürel ürünlerin daha çok izleyiciyle bulunduğu ve sinemada gösterime giren yerli uzun metrajlı animasyon yapımlarının olmadığı söylenilebilir.

2002 yılında iktidara gelen Ak Parti, 'Batıcı modernlik anlayışındaki Giddens'in işaret ettiği modernliğin geleneği yıkıcı doğasını kullanmak yerine İslamcı modernlik yaklaşımına yönelerek' (Yıldırım, 2012:62) muhafazakar liberal politikaları benimsediğini duyurmuştur. Bu noktada süper güç ABD'nin, neo-liberalizmle muhafazakarlığı harmanlayan Reagan, Bush hükümetleri gibi 1980'ler sonrası Türkiye'nin iki tek parti iktidarı ANAP, AKP de benzer bir yol izlemiştir. Her iki muhafazakar hükümet de küreselleşmenin nimetlerinden faydalanmak için pragmatist bir yaklaşımla AB'ye uyum süreci için mücadele vermiştir. Merkezine İslami dünya görüşünü taşıyan AKP'nin, İslami değerleri liberalizmle harmanlamasının ve İslami kesimin "ötekisi" olan Batı ile kaynaşma yolunda Avrupa Birliği'ni desteklemesinin öncül nedenlerinden biri, liberalizmin İslami kesime sağladığı fırsat alanlarıdır. AKP'nin neo-muhafazakar ve liberal politikalarının ardından sivil toplumda İslami cemaatlerin, grupların ve bireylerin güç kazanmalarının önü açılmıştır. Dolayısıyla parti, liberalizmi ve AB sürecini desteklemekle Avrupa tipi demokrasi çerçevesinde hem ordunun müdahalesinden kendini korumayı hem de İslami kesimin sivil toplumda gücünü arttırmasını ve ekonomik büyümeyi başarmıştır (Taslaman, 2011: 238-245).

Milliyetçi muhafazakar modernleşme anlayışında olan ünlü düşünür Ziya Gökalp'in Batı modernliğinin bilim ve teknolojisini alıp kültürel kendi geleneklerimizin devamlılığının önemli olduğu görüşüne (Yıldırım, 2012:62-71) paralel, İslamcı ve milliyetçi modernleşme anlayışına sahip AKP, bu doğrultuda yerli üretim anlamında ciddi adımlar atmaya başlamıştır. Bu adımlardan biri de Türk sinemamız ve özelinde yerli yapım belgesel ve uzun metrajlı animasyon yapımlara verilen önemli desteklerdir.

Şu an yürürlükte olan 14/7/2004 tarihli 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'la Türk Sineması'nda uluslararası değerlendirme ve sınıflandırma sistemine geçilmesi (Yavuzkanat, 2017) bu dönem üretimde büyük artışları da beraberinde getirmiştir. Bu kanunla sansür dönemi kapanarak sinema eserlerini sınıflandırma ve değerlendirme görevi sektöre ve uzmanlara verilmiştir. Kanun kapsamında 3. maddede animasyon filmler de sinema filmi olarak tanımlanmıştır. Sinema bundan böyle eğlence kapsamında değil, kültür girişimi ve yatırımı olarak tanınmış,

devletin düzenleyiciliği ve denetleyiciliğinde sinema sektörünün rüsumlarla yarattığı kaynak sektörün yönetimine aktarılmıştır. Kanun kapsamında kısa film, belgesel, animasyon projeleri karşılıksız desteklenirken senaryo geliştirme desteğine de yer verilmiş olması, Türk sinemasının geleceği açısından önemli gelişmelerdir (Erkılıç, 2008: 67-68) Diğer yandan Türk Sineması'nda küreselleşmenin de etkileriyle özellikle çeşitli yurtdışı festivallerinden başarı elde eden yerli yapımlar, Kültür Bakanlığı'ndan önemli oranda desteğe layık görülmektedir. Bunlardan sinematografik eser kapsamında görülen animasyon filmler ihracat istisnasına da tabiidir (Kartal, 2017).

Yerli uzun metraj animasyon film üretimimiz sınırlı olmasına rağmen son zamanlarda söz konusu geri ödemesiz destekler vb. ile bir nebze de olsa sektörde canlanma sağlamıştır. Zeytinin Hayali (2009), Suluboya (2009), Allah'ın Sadık Kulu (2011), RGG Ayas (2013), İksir: Dedemin Sırrı (2014), Uzay Kuvvetleri 2911 (2014), Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu (2014), Rimolar ve Zimolar Kasabada Barış (2014), Köstebekgiller: Perili Orman (2015), Pırdino Sürpriz Yumurta (2015), Köstebekgiller: Gölgenin Tılsımı (2016), Kötü Kedi Şerafettin (2016), Canım Kardeşim Benim (2016) yapımları sinemada gösterime giren animasyon yapımlardır. TRT Çocuk, Minika Çocuk gibi kanallar ise düzenli olarak yerli animasyon yapımları gösterdikleri için çizgi film serileri üretimine katkı sağlamaktadır.

Gelenek-Modern Ekseninde RGG Ayas Filmi

Geçmişten günümüze yaşanan gelenek modernlik kutuplaşmasının temelinde 'Batıcı-Laik' ve 'İslamcı-Milliyetçi' iki ayrı grubun birbirlerinin görüşlerini taban tabana zıt ilan edip rekabet halinde olmaları yatmaktadır. AKP'nin bu anlamda Türkiye'nin merkez sağ partilerindeki gelenekselci anlayışı devam ettirirken diğer Milli Görüş partilerinden farklı olarak Batı modernleşmesi ile geleneği sentezlemesi ve laiklikten de beslenen ılımlı bir siyaset izlemesi, ona geniş bir halk kitlesi tabanı kazandırmıştır. Günümüz animasyon filmlerinde de geleneğin modernlik içinde yorumlandığı üslup dikkat çekmektedir.

Çalışmada gelenek modern ikilemini günümüz animasyon filmlerinden biri olan RGG Ayas üzerinden incelemek için filmin konusu, olay örgüsü, karakterleri, toplumsal ve fiziksel çevre gibi unsurlardan bahsedilecek, daha sonra içerik ve söylem analizi eşliğinde filmdeki öğeler ve diyaloglar değerlendirilecektir.

Filmin Konusu

Ayas 5,5 yaşında bir erkek çocuğudur. Annesi Güler Hanım, babası Ahmet Bey, abisi Mehmet ve ablası Özlem'le İstanbul'da yaşamaktadır. En yakın arkadaşları teyze çocukları Özgür ve Mustafa'dır. Ayas'ın en büyük hayali, bir gün teyze çocuklarıyla beraber bir müzik grubu kurup on binlerce insana şarkı söylemektir. Ablası Özlem'in de benzer bir hayali vardır. O da hala ve teyze kızlarıyla Şeker Kızlar adında bir müzik grubu kurup sahnede şarkılar söylemek istemektedir. Ayas'a babası bir tablet bilgisayar hediye eder. Bu tablet bilgisayara da RGG adında bir bilgisayar yazılımı yükler. Bu yazılım sayesinde Ayas, artık görüntülü günlük tutmaya başlar. Biz de Ayas'ın 5 günlük RGG adlı günlüğüne kaydettiği görüntüleri ve yaşadıklarını izleriz.

Filmin Karakterleri

Ayas çizgi sinema filminde karakterler iyi ve kötü karakterler olarak düşünüldüğünde, iyi karakterler genellikle gerçek hayatta kabul gören davranışları sergilerken, kötü karakterler istenmeyen davranışlar sergileyen,

paylaşımçı olmayan, çıkarıcı karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle baş kahramanımız Ayas, geleneklerine bağlı aynı zamanda modern bir ailenin çocuğudur. Ayas, ay ışığı, dolunay anlamına gelmektedir. Adıyla uyumlu bir şekilde film boyunca verilen eğitici-öğretici bilgilerle hem kendisi aydınlanmakta hem de çevresini aydınlatmaktadır. Okul çağına yaklaşmış, 5,5 yaşında bir erkek çocuğu olan Ayas, dürüst, iyi niyetli, meraklı, yardımsever, ailesine ve akrabalarına bağlı bir kişiliğe sahiptir. Ailesi ve akrabalarıyla iç içe aynı mahallede yaşayan Ayas'ın, en yakın arkadaşları ise teyze çocukları Özgür ve Mustafa'dır. Ayas'ın bildiğimiz iki düşü vardır: Evde besleyeceği bir köpeğinin olması, teyze çocuklarıyla sahnede onbinlere şarkı söylemek. Her ne zaman ailesine haber vermeden, özgürce bir eyleme girişse başına olaylar gelmektedir. Ayas, iyinin temsilcilerinden biri olarak yaşadığı tecrübelerle doğru olanı öğrenir ve bu tecrübeler her seferinde ona geleneksel değerlerine sahip çıkmasını sağlar.

Anne Güler Hanım, bakımlı, modern giyimli bir ev hanımıdır. Güler Hanım, geleneksel aile yapısının gereği olarak özel alanla sınırlı hayatında çocukları ve eşi ile mutlu bir hayat sürmektedir. Ancak burada modernlik, geleneksel anne rolüne farklı bir boyut getirmiştir. Güler Hanım geleneklerine bağlı bir ev hanımı olsa da modernleşmenin getirdiği yeni toplumsal düzenin kurallarına uygun hareket edilmesini istemektedir. Bu nedenle de filmde Güler Hanım'ın çocuklarıyla paylaşımlarının geleneksel aile yapısındaki anneye göre daha farklı düzeyde olduğu görülmektedir. Ayas, babası işe gittiğinde yalnızdır. Annesine bir sorunu olup anlatmak istediğinde beklediği geri bildirimleri alamaz. Annesi onun yalnızlığına çare bulmak için onunla arkadaş olmaya çalışmak, onunla ilgilenmek gibi eylemleri tercih etmez.

Baba Ahmet Bey, geleneksel baba rolünün gereği olarak özel alanda daha sınırlı görülmektedir. Dış görünüş olarak bıyıklı, gözlüklü, geleneksel giyimli Ahmet Bey, bilgisayar mühendisi olarak çalışmaktadır. Ailesine karşı korumacı, iyi ahlaklı, teknolojiye yatkın, çalışkan, saygılı, eğitimi ve kibar bir kişiliğe sahiptir. Kendi mesleğine hakim olmanın yanında bağlama da çalan Ahmet Bey, ailesi ve akrabaları ile bir araya gelip türküler söylemekten de büyük keyif almaktadır. Bu da geleneğe ait akraba ilişkilerinin modern toplumun getirdiği sosyal organizasyonlara yeğlendiğini bize göstermektedir.

Ayas'ın ablası Özlem modern görünümlü, çalışkan, yardımsever, ailesine ve akrabalarına bağlı bir kişiliğe sahiptir. Okula gitmektedir. Özlem'in en büyük düşü, kız kuzenleriyle Şeker Kızlar isimli bir müzik grubu kurarak sahnede şarkılar söyleyebilmektir. Arkadaş çevresi kız kuzenleridir. Ayas ve ablası Özlem'in arkadaş çevresinin kendi hemcinsleri olan kuzenlerinden oluşması geleneksel ataerkil düzenin gerektirdiği roller ile ilgilidir. Bu roller gereği kadınlar daha çok evde vakit geçiren, çalışmayan "anne" ve kendi hem cinslerindeki akrabaları/çevresi ile arkadaşlık kurabilen "abla", erkekler ise babasını rol model alan, erkek arkadaşlarıyla sosyal çevresini oluşturan kişiler olarak konumlanmışlardır.

Ayas'ın abisi Mehmet de okula giden, teknolojiye yatkın, çalışkan, korumacı bir kişidir. O da Özlem gibi okula gitmektedir. Ataerkil düzenin getirdiği gibi evin erkek çocuğu olarak kardeşlerine sahip çıkıp onlar için mücadele veren Mehmet, ailesine ve akrabalarına değer veren bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Mehmet, Ayas'ın bilgisayarını almak için Ayas ve Mustafa'dan önce öne atılarak mahallenin yaramaz çocuğu Cemal'le kavgaya eder.

Filmde amca, hala gibi ikinci dereceden akrabaların da aynı evde yaşadığı geleneksel geniş aile tipine benzer

şekilde, Ayas'ın ailesi ve akrabaları aynı mahallede uyum içinde yaşamaktadır. Özgür, Ayas'ın teyzesinin oğludur ve Ayas onu düşlerini gerçekleştirmeye yardımcı tek kişi olarak görür. Özgür, adına uygun, geleneksel manevi değerlerin de (aileden izin almama, gizlice bir başkasının eşyasını kullanma gibi) dışına çıkacak şekilde bağımsızlığına düşkün, macera sever, cesur olsa da akrabalarına bağlı, geleneksel kültürel değerlerin de uzağında olmayan bir kişiliğe sahiptir. Mustafa da, Ayas'ın teyzesinin oğludur. Modern görünümlü, yardımsever, sahiplenici, akrabalarına bağlı bir kişilik olan Mustafa, Özgür gibi Ayas'ın zor zamanlarında yanında olup ona destek çıkmaktadır.

Filmde kötü karakter olarak nitelendirebileceğimiz iki karakterden biri Cemal, diğeri Hacı Dede'dir. Cemal ile Hacı Dede'ye baktığımızda her ikisi de gelenekselliği özünü yitirmeden moderne entegre edememiş kişilerdir. Hacı Dede gelenekselciliğin en katı hali olarak sorgulamayan, katı ahlaki kuralları olan, kendi bildiği doğrulara göre hareket eden, dindar, asabi bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayas ve kuzenlerinin bulunduğu apartmanda komşudur. Elinde bastonu, başında takkesi ve gözlüğü ile gördüğümüz Hacı Dede, Ayas ve kuzenlerine hoşgörülü davranmadığı için film boyunca kötü bir karakter olarak gösterilmektedir. Kent yaşamında apartmanda kendini güvende hissetmeyip sürekli kaygı içinde olan Hacı Dede, Ayas, Mustafa ve Özgür'ün korktuğu bir figürdür ve sürekli Ayas ve kuzenleri ona görünmemeye çalışmaktadırlar. Filmde Ayas, Mustafa ve Özgür'ün kediyi kurtarmaya çalıştıkları sahnede duyduğu sestem ve yanlışlıkla camına gelen taştan Ayas, Mustafa ve Özgür'ü hırsız zanneder ve kafasına geçirdiği beyaz çarşafı onları korkutmak isteyip peşlerine düşer. Gelenekseli modernle birlikte harmanlayan çocuklar ile tamamen modern karşıtı katı gelenekselci kuralları olan Hacı Dede'nin çatışmasında hep çocuklar galip gelir. Dede onları bir türlü yakalayamaz. Cemal ise fakir, varoş kültürüyle yetişmiş bir karakterdir. Oyun çağında, modern dünyanın çöplüğü diye tabir edebileceğimiz araba hurdalığında para edebilecek bir şeyler bulmaya çalışırken gördüğümüz Cemal, bencil ve kabadayı ruhludur. Bu da filmde her iki karakterin de uygun davranışlar sergilemediğini bize göstermektedir. Doğru olan ise, "modernliğin geleneğin özüne uygun şekilde entegre olması gerektiği"dir.

Cemal, kırsal alandan kentlere göçün yarattığı varoş kültürün kopuk ilişkilerinin ve parçalanmışlığının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel çıkarların manevi değerlerin önüne geçtiği, sahip olunan yerine doyumsuz bir şekilde tüketmeye ve hep yeni olana yönelindiği modern dünyanın bir bireyi olarak Cemal, günü kurtarma derdinde, sosyo-ekonomik düzeyi düşük bir ailenin çocuğudur. Ayas'ın hayvan sevgisiyle dolu temiz kalpliliğine karşılık, Cemal küçük bir köpeğe bile kaba davranmakta ve genellikle sokak argosuyla konuşmaktadır. Ayas'ın bilgisayarını eline geçiren Cemal, kısa günün karı olarak gördüğü bilgisayarı ona vermek istememekte, haksız yere sahiplenmektedir.

Dış görünüm olarak çocuk karakterlerde genellikle modern görünüm hakimdir. Erkek çocuk karakterlerde tişört, pantolon, sadece şarkı söylerlerken geleneksel takım halinde papyon, gömlek ve pantolon, kız çocuk karakterlerde modern tişört, mini etek, pantolon, yine şarkı söylerlerken geleneksel takım halinde mini etek, çorap, kısa kollu gömlek, süeter ve saç stilleri görülmektedir. Yalnızca Cemal ve arkadaşları geleneksel paspal görünümlü sıradan tek renk tişört ve pantolon giyen, kaşları kalın, bakışları sert ve alaycı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayas'ın babası Ahmet Bey de geleneksel görünümüdür. Kalın kaşlı, bıyıklı, gözlüklü, kemerli pantolon ve tişörtü ile klasik giyimli Ahmet Bey'in tersine eşi Güler Hanım ise, dar, açık, kısa bir

elbise giymiş, küpeli, topuz saçları olan modern görünümlü bir ev hanımıdır. Filmde dikkat çeken bir nokta diğer yan kadın karakterlerden (Gönül ve Lisen Teyze) hepsinin de modern görünümlü (dar, açık, kısa bir elbise), erkeklerin (Zeynel ve Kadir enişte) ise bıyıklı ve geleneksel giyimli (gömlek, süeter, kemerli klasik pantolon) olmasıdır.

1.1. Filmde Toplumsal ve Fiziksel Çevre

RGG Ayas filmi İstanbul'da geçmektedir. Filmde bir çok yapı, Ayas'ın yaşadığı yerden görülebilmektedir. Bu da İstanbul'un geleneksel tarihi yapılarını bir arada izleyiciye sunmak için yapılmış görülmektedir. İstanbul'un tarihi mekanları, önemli yapıları, modern apartmanlar, inşaatlar, araba hurdalığı gibi kente ait bir çok çevresel unsur film boyunca gerek sahne geçişlerinde gerek hikayenin sunumunda ekranlara gelmektedir. Günümüz İstanbul'unun modern toplumsal yaşamını sunan film geleneksel unsurlara da kayda değer oranda yer vermiştir. Rumeli Hisarı, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Haydarpaşa Garı, Galata Kulesi, Kız Kulesi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Galata Köprüsü gibi geleneksel yapılar yanında Boğaz Köprüsü de ışıklandırılmış modern görüntüsüyle ekranda sıklıkla gösterilmiştir. Ayrıca Kız Kulesi ve Rumeli Hisarı gösterimlerinde bağımsızlık sembolümüz Türk bayrağı görülmektedir.

Bilindiği gibi Türkiye'de 1950'lerden sonra kentlerde görülen sanayileşme ve kalkınma hamleleri ile birlikte yol, su, eğitim gibi modern hizmetlerden uzak olan köylüler geçim sıkıntısından ve çaresizlikten kırsal alandan şehirlere göç etmeye başlamıştır. Hızla artan göçler sonucu umdukları imkanları bulamayan köylüler ve feodal yapının bir uzantısı olan toprak ağaları geldikleri şehirlerde feodal kültürdeki bazı kalıplarla birlikte varoş kültürünü oluşturmuştur. Gecekondu problemi, çocuk işçilerin çalıştırılması, kültür erozyonu gibi sorunlar bu şekilde baş göstermiştir. Ayas filminde Cemal karakteri ve arkadaşı, atari oynayan çocuk ve arkadaşları bu varoş kültürde yetişmiş çocuklar olarak modern kültürden ayrı bir geleneksel kültür inşa etmişlerdir.

İstanbul'da yakın akrabalarıyla aynı mahallede yaşayan Ayas, onlarla bir arada olmaktan son derece mutludur. Kuzenleri Özgür ve Mustafa en yakın arkadaşlarıdır ve sürekli birlikte vakit geçirirler. Akrabalarıyla sürekli bir evde toplanıp birlikte türküler söylediklerini ifade eden Ayas, babasının da sürekli bu buluşmalarda bağlama çaldığını söylemektedir. Büyükşehirlerde yaşanan kopuk aile ve akraba ilişkileri, yabancılaşma, paylaşımın sınırlılığı bu anlamda görülmemektedir. Sadece Cemal ve Hacı Dede karakteri gelenekselliğin iki ayrı kutbu olarak (varoş kültürü-modernle harmanlanmamış katı gelenekselcilik) bu kopukluğun izlerini taşımaktadır.

Kenar mahalle çocuğu Cemal, filmde gelenekseli temsil etmektedir. Kent yaşamıyla çatışan zor şartlarda büyüyen Cemal, bir şekilde Ayas'ın bilgisayarını ele geçirince vermek istemez, sorunu diyalogla çözeceğine şiddet eğilimi gösterip yerel argo sözcükler sarf ederek üstünlük kurmaya çalışır. Bu aslında kimlik bunalımının da bir işaretidir. Ayas'ın kendi tablet bilgisayarını zorbalık yapan Cemal'den almak istemesi, bu sorunu diyalogla çözmeye çalışması ise liberal, modern kültüre uygun bir davranıştır.

Geleneksel aile bağları kuvvetli modern bir çekirdek ailenin çocuğu olarak Ayas, bir tek ailesinin yanında güvende olmaktadır. Filmde ev kutsal bir yer olarak tehlikelerden uzak, herkesi kucaklayan bir mekanken

dışarı s tehlikelerle dolu olarak yansıtılmaktadır. Ayas'ın ablası Özlem, ev dışında bir tek araba hurdalığına gidilen sahnede görülür. O sahnede de geleneksel rolüne uygun şekilde sokak kavgasının içinde yer almaz. Filmde mahalle kültürüne ait manav, güzel koku dükkanı, Çerkez mantıcısı gibi küçük esnaflar da görülmektedir. Ayrıca filmde görülen Süer Bakkallar Zinciri, günümüz modern marketler zincirine bir eleştiri olarak düşünülebilir.

1.2. Geleneksel- Modern İkilemi Ekseninde RGG Ayas

Filmde geleneksel ve modern öğelerin birbirine yakın şekilde harmanlanıp sunulduğu görülmektedir. Örneğin geleneksel kültürümüze ait çerçevesel aile fotoğrafları, bağlama, Türk kahvesi gibi unsurlar modern mobilyalar, tablolar, laptop bilgisayar vb. modern eşyalarla birlikte gösterilmiştir. Yapılar ve mekanlara baktığında hem geleneksel hem modern yapılar yine birlikte sık sık gösterilmiştir. Bu şekilde Boğaz Köprüsü, Rumeli Hisarı, Galata Kulesi, Galata Köprüsü, Kız Kulesi, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Haydarpaşa Garı ve apartmanlar iç içe sunulurken izleyici düşlediği İstanbul'un en güzel mekanlarını aynı sahnelerde görebilmektedir.

Tablo 1. RGG Ayas Filminin Geleneksel ve Modern Değerler Açısından İçerik Analizi

RGG AYAS ANİMASYON FİLMİ	
KAHRAMANIN ADI	Ayas
FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ	5,5 yaşında kızıl düz saçlı mavi gözlü erkek çocuğu
DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLERİ	Ailesi ve akraba çocuklarıyla iyi geçinen, yardım etmeyi seven, kibar davranan, hatalarından ders çıkaran
KİŞİSEL ÖZELLİKLERİ	İyi ahlaklı, cesur, merhametli, meraklı, geleneklerine bağlı
KAHRAMANIN ANA MİSYONU	Geleneksel değerlerine uygun davran. Kendi başına kahramanlığa kalkışma, devlete güven.
CİNSİYETİ	Erkek
GİYİMİ	Modern giyimli; tişört-pantolon, sadece şarkı söylediğinde geleneksel papyon, kısa kollu gömlek ve pantolon
ANA MEKAN/KENT	İstanbul
GELENEKSEL MEKANLAR	Rumeli Hisarı, Galata Kulesi, Galata Köprüsü, Kız Kulesi, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Haydarpaşa Garı
ZAMAN	2000'li yıllar
OYNADIĞI OYUNLAR	Kağıttan uçakla oyun, köpekle oyun, kaykayla oyun, halay çekme, yakalamacılık oyunu, kartla kelime oyunu
GELENEKSELLİKLE İLİŞKİLİ ARAÇLAR	Bağlama, tablet bilgisayarda günlük tutma, dinazorlar ansiklopedisi, nazar boncuğu, tüplü televizyon, araba hurdalığı
DOĞAL YAŞAM	Kent yaşamı.
MÜZİK	Geleneksel Türküler: Bombili, Ela Gözlüm, Gökte Yıldız Ay Misun, Deriko, Hanım Ey. Nostaljik Şarkılar: Delisin, Ah Kalbim

RGG Ayas animasyon filminde çocukların oynadığı oyunlara bakıldığında geleneksel oyunların ağırlıkla oynandığı görülmektedir. Kağıt uçak, yakalamacılık, halay çekme, kart oyunu, kaykay gibi geleneksel oyunların yanında varoş çocuklarının oynadığı atari, Ayas'ın hayallerini süsleyen evde köpekle oynama da filmde rastlanılan diğer oyunlardandır. Kağıt uçak, kart oyunu, yakalamacılık oyunu sırasında modern eşyalar arka planda görülürken halay çekerken elektro gitar, bateri gibi modern enstrümanlar aynı sahnede yer almıştır.

Teknoloji ürünleri veya kullanılan nesnelere bakıldığında öncelikle RGG isimli tablet bilgisayarın en çok görsel ve işlevsel olarak ekranda sunulduğu görülmektedir. Masaüstü bilgisayar, plazma TV gibi modern teknolojik ürünlere de animasyon filmde yer verilmiştir. Geleneksel olarak da ansiklopedi, kitap, büyüteç, bağlama, baston, nazarlık, dini pano kullanımları göze çarpmaktadır. Gerek geleneksel gerekse modern öğelerin yine iç içe yer aldığı animasyonda kitap ve masaüstü bilgisayar, bayrak, fotoğraf ve tablet bilgisayar, ansiklopedi ve Kıraç posterleri gibi öğeleri yine bir arada görmek mümkündür.

Ayas animasyon filminde geleneksel doğal yaşama ilişkin görseller dikkat çekici bir şekilde sunulmuştur. Dinozorlar ansiklopedisindeki dinozorlardan bahsederken hayal dünyasına dalan Ayas, Özgür ve Mustafa, dinozorlarla özdeşleşim kurarak onlar hakkında izleyiciye bilimsel veriler sunmaktadır. Bu yönüyle geleneksel doğal yaşam ve modernliğin getirdiği bilimselliğin iç içe verilmesi animasyon filmi didaktik ve eğlendirici bir hale getirmiştir.

Reklam ve tüketim unsurları açısından incelediğimizde animasyon filmde daha çok modern reklam ve tüketim öğeleri görülmektedir. Eğlence, kültür-sanat, yayıncılık alanında faaliyet gösteren, animasyon filmin de yapımcı firması Düşyeri, filmde kendi basılı yayınlarına billboard reklamında yer vermiştir. Ayrıca firmanın logosu olan kedi Ayas'ın kendi odasında poster olarak asılıdır. Yine Özlem dinozorlar ansiklopedisini modern bir yöntemle internetten alışveriş yaparak satın almıştır. Geleneksel tüketime yönelik unsurlara bakıldığında ise Ayas'ın babası Ahmet Bey'in elinde Türk kahvesini yudumladığı, güzel koku, manav, bakkallar zinciri gibi yerel esnafın mahallede faaliyet gösterdiği görülmektedir. Filmde TRT Türk ekranlarındaki Sokakta Hayat Var programının her Cumartesi olduğuna dair billboard reklamı da arka planda Hacı Dede onları kovalarken görülmektedir.

Davranışlar/eylemler kategorisinde geleneksel değerlerin modern değerlerden daha ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Bunlar; Ayas'ın Cemal'den kibar bir üslupla bilgisayarını istemesi, itfaiyeciliğin görevlerine ilişkin bilgilerin ve faaliyetlerin gösterilmesi, geleneksel kültürümüze ait Hanım ey, gökte yıldız ay misun, delisin, bombili bili bili bom isimli şarkılarımızın/türkülerimizin seslendirilmesi, yardım etme (Ayas'ın bilgisayarını köpekten alma, Ayas'ın bilgisayarını Cemal'den alma, Ayas'ın bilgisayarının yerini bulma, kedi kurtarma, Ayas'ın yardım çağırması, Özgür ve Mustafa'yı kurtarma, Ayas'ı kurtarma) eylemleridir.

Davranışlara/eylemlere modern değerler açısından baktığımızda Dans-Eğlence kategorisinde animasyon film için üretilen Şeker Kızlar Sahnede şarkısı orijinal, modern bir şarkıdır. Yine Ayas ve kuzenlerinin geleneksel kültürümüzde var olan büyüklere danışma, onların iznini alma gibi eylemleri bazen önemsemedikleri görülmektedir. Ayas'ın Özgür'le birlikte gizlice sokakta bulduğu yavru köpeği alması, Ayas'ın annesinden izin almadan gece dışarı çıkması, Ayas'ın Özgür ve Mustafa ile birlikte ablası Özlem'in odasına gizlice girip eşyalarını karıştırmaları, aile bireylerinin görüşü alınmadan yapılan eylemlerden bazılarıdır.

Animasyon film öncelikle Ayas'ın kendisi ve ailesi hakkında verilen bilgilerle başlamaktadır. Bu bilgilerden Ayas'ın günümüz toplumundaki geleneksel çekirdek aile içinde büyüdüğü anlaşılmaktadır: “Bu Ayas, Ayas beş buçuk yaşında. Annesi Güler Hanım, Babası Ahmet Bey, abisi Mehmet ve ablası Özlemle İstanbul'da Mutlu sıcacık bir ailede yaşıyor Ayas”. Film boyunca Ayas'ın, teyze oğulları Mustafa ve Özgür, ablası Özlem'in ise kız kuzenleriyle vakit geçirdiği görülmektedir. Ailesi, akrabaları ve kuzenleri dışında arkadaşları olduğu görülmeyen Ayas ve Özlem'in en büyük düşü ise bir gün sahneye çıkıp geniş kitlelere şarkı söylemektir. Bu günümüz modern toplumun gençlerinin düşü olan istek, filmdeki beş bölüm arası geçişlerde geleneksel türküler/şarkılar eşliğinde bizlere gösterilmektedir. Seçilen şarkılara/türkülere bakıldığında, gerek Anadolu'nun farklı yörelerinden türküler, gerekse nostalji anlamında bizi 1970'lere götüren Cici Kızlar'ın söylediği “Delisin”, Seyyal Taner'in söylediği “Son Verdim Kalbimin İşine” gibi şarkılar geleneksel kültür mirasımızdan eserlerdir. Bu şarkılar modern müzik enstrümanlarıyla uyumlu şekilde pop tarzında izleyiciye sunulmuştur ve bu da animasyon filmin hedef kitlesi olan çocuklara geleneğimizi eğlenceli bir şekilde sevdirme isteği dolayısıyla.

Seslendirilen Geleneksel Türküler:

Bombili Türküsü: Orta Anadolu Yöresine ait anonim bir türküdür. Filmde Ayas ve kuzenleri Mustafa ve Özgür beyaz gömlek, siyah pantolon ve papyon takım halinde bu türküyü söylerken sahnenin arka planında geleneksel yapılar Galata Kulesi, Kız Kulesi, Sultan Ahmet Camisi ve 1980'li yıllara ait Boğaz Köprüsü dekor olarak gösterilmektedir. Modern danslarla elektro gitar, bateri eşliğinde pop tarzında türkü söylenirken sahnenin üst kısmında iki adet Türk bayrağı da bağımsızlığımızın ve Türk milliyetçiliğinin sembolü olarak dikkat çekmektedir.

Ela Gözlüm Türküsü: Erzurum Yöresine ait anonim bir türküdür. Filmde bu türkü Ayas, ailesi, teyze, hala, dayı gibi akrabaları ve kuzenleri eşliğinde söylenmektedir ve bu türkü söylenirken de İstanbul'a ait Boğaz Köprüsü, Pierre Loti, Ortaköy Camisi, Rumeli Hisarı, Galata Köprüsü gibi önemli yapılar ilk başta ekrana gelmektedir. Daha sonra aile ve misafirlige gelen akrabalar toplu bir şekilde türküyü söylerken görülmektedir. Ayas'ın babası Ahmet Bey bağlama çalarken misafirler bir ellerinde çay ona eşlik etmektedir. Erkek çocuklar ve Ahmet Bey bağdaş kurmuş vaziyette kızlar da minderde oturmaktadır. Misafirler ve anne Güler Hanım ise modern kanepelerinde görülmektedir. Bu durum geleneksel Türk adet ve geleneklerinde çocukların büyüklerine saygılı bir şekilde oturma adabına uyduğunun işaretidir. Aynı zamanda bağdaş kurup oturmak dinimizin de edep kaidelerine uygun bir oturuş şeklidir. Filmde türkünün birinci bölümü net bir şekilde verilmektedir.

Gökte Yıldız Ay Misun Türküsü: Rize yöresine ait anonim bir Karadeniz türküsüdür. Filmde Ayas ve kuzenleri Mustafa ve Özgür Bombili türküsünü söylediği aynı kıyafetlerle pop tarzında ve modern enstrümanlarla bu türküyü söylerken sahnenin arka planında yine Galata Kulesi, Kız Kulesi, Sultan Ahmet Camisi ve 1980'li yıllara ait Boğaz Köprüsü dekor olarak gösterilmektedir. Sahnenin üst kısmında iki adet Türk bayrağı da yine göze çarpmaktadır. “Ha uşak ha” tarzında Karadeniz yöresine ait söylemler de şarkı esnasında sıklıkla söylenmektedir.

Deriko Türküsü: Gaziantep Yöresine ait anonim bir türküdür. Türkünün bir bölümü animasyon filmde kullanılmamıştır. Bu türkü yine modern enstrümanlarla aranje edilmiştir. Türküde bu kez dinazor olarak görüldüğümüz Ayas, Mustafa ve Özgür, geleneksel halay oyunu eşliğinde oynamaktadır.

Hanım Ey Türküsü: Diyarbakır yöresine ait müziği anonim olan türkünün sözlerini İzzet Altınmeşe yazmıştır. Bu kez sahnede Ayas, ablası Özlem ve kuzenler hep birlikte önceki şarkılarında giydikleri geleneksel kıyafetlerle ekranda görülmektedir. Türkü modern enstrümanlar ve danslar eşliğinde söylenirken yine arka planda boğaz köprüsü, Sultan Ahmet Camisi, Galata Kulesi, Kız Kulesi sahne üstünde iki Türk Bayrağının dalgalanışı göze çarpmaktadır.

Seslendirilen Nostaljik ve Orjinal Şarkılar: 1970'li yılların unutulmayan günümüzün nostaljik şarkısı "Delisin", 1975 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'nda da Türk Hafif Müziği dalındaki seçmelerde Semiha Yankı'nın "Seninle Bir Dakika" adlı eseriyle birinciliği paylaşmıştır (<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Semiha%20Yanki/>, 2017). Cici Kızlar grubunun seslendirdiği, sözleri Mehmet Şanar Yurdatapan, müziği Atilla Özdemiroğlu'na ait şarkıyı bu kez Ayas'ın ablası Özlem ve kız kuzenleri Şeker Kızlar grubu adı altında onların aynı kıyafetleriyle (takım halinde mini etek, kalpli çorap, kısa kollu gömlek, kalpli süeter) söylemektedir. Yine sahnenin üstünde iki Türk bayrağı dalgalanmaktadır. Bateria de kıyafetlerindeki kalp sembolü görülmektedir. Geçmişe, kendi kültürümüze ait eserlerin güncel aranjelerle tekrar genç nesile hatırlatılıp sevdirilmek istendiği söylenilebilir. "Şeker Kızlar Sahnede" şarkısı ise sözleri ve müziği Kıracı'ya ait modern bir şarkıdır. Aynı takım kıyafetleriyle seslendirdikleri bu şarkıda yine sahnenin üstünde iki Türk bayrağı dikkat çekmektedir. Şarkının sözleri ise şöyledir:

Şeker Kızlar Sahnede- Orjinal Şarkı

Kim derdi Şeker Kızlar sahnede,
Kim derdi gelecek sıra bize.
Her yer bir düşün bir rüya sanki
Kim derdi olacak birdenbire...
Tanrım bu rüyadan uyandırmasın
Bitmesin bu masal sabah olmasın
Sevgiyle gel artık sen de yanıma
Sen de katıl şarkımıza..
Yeter ki çatma kaşlarını
Yeter ki sıkma tatlı canını
Yeter ki çatma kaşlarını
Yeter ki sıkma sen canını.

Ayas animasyon filminde "Şeker Kızlar Sahnede" şarkısını söyleyen "Şeker Kızlar Grubu" ile 1970'li yılların "Cici Kızlar Grubu" anımsatılarak geçmişle günümüz arasında kültürel bir yakınlık kurulmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Film, şarkılar yoluyla geçmişle günümüz arasında eğlenceli bir bağ kurmanın yanında öyküleştirilerek sunulan didaktik içeriklerle de önemli mesajlar vermektedir. Örneğin filmde itfaiyecilerin bilinen görevleri dışındaki tüm görevleri, itfaiyenin irtibat numarası ve ne zaman aranılması gerektiği hakkındaki

tüm bilgiler didaktik ve eğlendirici bir tarzda sunulmuştur. Bunun için itfaiyeciler animasyon film boyunca kahraman olarak gösterilmiş ve onlardan biri gibi Ayas da insanları kurtarıırken kendini hayal etmiştir.

Filmde Ayas, akrabalarını tanıtırken teyzesi Gönül'ün eşi Kadir eniştesine sıra geldiğinde, “Kadir eniştem itfaiyede çalışıyor. Çok özendiğim harika kıyafetleri ve kocaman kıpkırmızı bir itfaiye arabası var. Bir gün beni bindirecek, söz verdi” diyerek ilk kez itfaiyecilik mesleğine duyduğu heyecanı dile getirmiştir. Daha sonra teyze çocukları ile oynadığı kart oyununda “itfaiye” sözcüğünü bularak ilk puanı kazanmaktadır. Ardından Özgür ve Mustafa'nın ağaçta mahsur kalması esnasında Ayas'ın yardım istediği Kadir eniştesi itfaiyeye haber verip onların kurtulmasına yardımcı olmaktadır. Bu sırada Ayas, itfaiyenin nasıl görev yaptığını anlatmaktadır: “Rengarenk ışıklar saçarak ve sirenleri tüm mahalleyi ayağa kaldırarak itfaiye arabası geldi. İtfaiye arabasına bayılmıştım. Öyle uzun bir merdiveni vardı ki hemen işe koyuldular. Önce Özgür abimi sonra Mustafa abimi sonrada minik kediyi ağaçtan indirdiler”. Kadir enişte ise onları uyarır: “Boyunuzdan büyük işlere kalkışmamalısınız Özgür. Mahsur kalan bir insan ya da bir kedi ya da başka bir hayvan eğer zor durumda ve kurtarıma ihtiyacı varsa yapmanız gereken ilk şey itfaiyeyi aramaktır. İtfaiyenin görevi, zor durumdaki her türlü canlıyı sağ bir şekilde kurtarmaktır”. Ayas, kuzenleri ile birlikte dersini aldıklarını ifade eder: “O gün itfaiyenin neler yaptığını daha iyi anlamış olduk. Ailemize haber vermeden dışarı çıkmamızın kendi başımıza bir kahramanlığa kalkışıp kediyi kurtarmaya çalışmamızın ne kadar yanlış olduğunu da. Bu arada kahraman itfaiyeciliği o kadar çok sevdim ki, galiba büyüyünce ben de itfaiyeci olacağım”.

Mustafa'nın kız kardeşi Seda'nın RGG'de kaydettiği günlüğünü dinleyen Ayas, Özgür ve Mustafa, itfaiye hakkında yeni bilgiler öğrenmiştir. Seda öğretmenlerinin onları itfaiyeye götürdüğünü ve itfaiyenin görevlerini bu sayede daha iyi anladıklarını söylemektedir: “Ben RGG Seda. Dün öğretmenimiz bizi itfaiyeye götürdü. İtfaiyecilerin hayatlarını çok yakından görme şansımız oldu...Kırmızı kıyafetleri kafalarındaki miğferleri ile meğer tüm itfaiyeciler gerçek birer süper kahramanmışlar. Ben itfaiyenin görevini yalnızca yangın söndürmek olduğunu sanırdım ama değilmiş. Meğerse itfaiyeciler gerçek bir kurtarıcıymış. Sadece yangınlarda değil deprem sel gibi doğal afetlerde her türlü patlama çökme gibi olağanüstü durumlarda mahsur kalma olaylarında arama kurtarma çalışmalarında itfaiyeciler görev yaparlarmış. Asıl amaçları, can kurtarmakmış”. Özgür, Mustafa ve Ayas öğrendikleri bu bilgilerden sonra itfaiyeye cankurtaran sıfatını yakıştırırlar. Oysa cankurtaran deniz, göl, plaj gibi yerlerdeki insanların güvenle yüzmeleri için onları kontrol eden ve gerektiğinde uyarıp kurtaran kişiye denmektedir.

Animasyon filmde daha sonra Ayas'ın kendini bir itfaiyeci olarak hayal edip yangından bir aileyi kurtardığına tanık oluruz. Bu esnada itfaiye arabasına da Koca Yusuf diye hitap etmektedir. Koca Yusuf (Yusuf İsmail) grekoromen güreşi yapan ilk Türk pehlivanı olarak tarihe geçmiş yurtdışında da tanınan milli bir güreşçimizdir. Gücü, yapısı ve ahlakıyla bu lakabı aldığı bilinen ve Osmanlı dönemi güreşçilerinden olan Koca Yusuf, filmde eğlenceli bir üslupla günümüz itfaiye arabasıyla özdeşleştirilmiştir. Hayalinde dile getirdiği, “Kahraman bir itfaiyeci olarak görevim, zor durumdaki her türlü canlıya yardım etmektir. Yangında, su baskınlarında, göçükte, depremde, zor durumda olan insanlara yardıma koşarım. Sadece insanlar da değil, yüksekte mahsur kalmış bir kediyi ya da delikte sıkışmış bir köpeği de ben kurtarırım. Bunun için özel olarak yetiştirildim. Ben bir itfaiye eriyim” sözleriyle Ayas, Amerikan Sineması'nın yarattığı Süpermen, Batman gibi süper kahramanlara karşılık yerli Türk kahraman itfaiyecisi olarak görev başındadır. Bu şekilde ‘Zor durumlarda başınız sıkışınca çözümsüz değilsiniz. İtfaiyeyi arayın’ sosyal mesajı verilmek istenmiştir. Düş-

lediği kahraman itfaiyeci hayalinin sonunda Ayas ve kuzenleri, Seda'nın itfaiye hakkındaki bu görüntülü günlüğünü en faydalı listesine aday olarak görürler.

Son olarak Ayas, Mustafa ve Özgür köpekten kaçarken Ayas bir inşaat çukuruna düşer ve bu zor durumda Özgür itfaiyeyi cankurtaran olarak dile getirip çağırmak ister. Numarasını sorar. Ancak itfaiyeyi arayacak bir telefon yanlarında yoktur. Seslerini de kimse duymaz. Bu noktada korkup kaçtıkları ve bu nedenle Ayas'ın inşaat çukuruna düşmesine neden olan köpek Azman yardıma koşar ve onlara cep telefonu getirir. Bu durum, kökleri 'Turancılık' görüşüne kadar giden, her durumda Türk milletinin milli birlik ve beraberlik anlayışına sahip çıkması gerektiği düşüncesine bir atıf olarak düşünülebilir. Nitekim kendi mahallelerinin köpeği Azman, her ne kadar yavrusunu almak istedikleri için kızdığı Özgür ve Ayas'ı sürekli kovalayıp peşlerine düşse de zor durumda onların yanında olmaktadır. İtfaiyeciler son kez Ayas'ı kurtarıırken görülür. Ayas yine onlardan övgüyle bahsedip kahraman olduklarını dile getirmektedir: "İtfaiyeci abiler beni hemen düştüğüm yerden çıkardılar. Önce gerçekten iyi olup olmadığımdan emin oldular. Sonra da bizi itfaiye arabasına bindirip o koca arabanın her yerinin nasıl çalıştığını gösterdiler. O kadar mutlu olduk ki. İtfaiyeci abiler kurtardıkları canlarla gerçek birer kahraman olduklarını gösterdiler. İyi ki varlar. Çok yaşasın itfaiyeciler".

Animasyon filmde bireyin sosyalleşme sürecinin ailede başladığına yönelik bir akış izlendiği görülmektedir. Ayas, abisi, ablası ve kuzenleri okulda olduğu için evde annesiyle yalnız kalmakta ve sıkılmaktadır. Oyuncak yerine bir köpeği olup evde beslemeyi çok istemektedir. Bu isteği ailece hoş karşılanmamaktadır. Çünkü günümüz modern kentsel mekanlarda binalar çok katlı apartmanlar şeklinde toplu halde ve dardır. Kırsal alanlar veya müstakil bahçeli mekanlar daha geniş olduğundan bu açıdan uygundur. O yüzden aile evde köpek besleme isteğine karşı çıkmaktadır. Anne, "Evimiz köpek beslemeye müsait bahçeli bir ev olana kadar köpek almamız mümkün değil biliyorsun" diyerek bunun nedenini Ayas'a açıklamaktadır. Ayas ise doğal yaşamla birebir ilişkisini sürdürmek isteyen ve paylaşmayı seven masum bir çocuktur. Kardeşleri okula gittiği için evde yalnız kalıp sıkılmaktadır. Oyuncaklarıyla oynamak ya da bilgisayar kullanmak yerine organik bir bağ kurabileceği bir arkadaş istemektedir. Çünkü onun için paylaşım, doğrudan birebir iletişim daha mutluluk vericidir.

Modern hayatla birlikte organik ilişkilerin yerini giderek inorganik ilişkilerin alması ya da organik olanın inorganik tarafından baskı altında olması çocuğun duygulanım sürecini de olumsuz etkilemektedir. Özellikle ailenin doğrudan iletişim kurmak yerine, inorganik olanı sevdirmesi yönündeki çabaları, zamanla çocukla arasındaki kuvvetli bağların zayıflamasına yol açabilmektedir. Ayas da bu noktada köpek sahibi olmak istemesine duyarsız davrandığını düşündüğü annesine, "...Hiçbiriniz benim isteklerimi önemsemiyorsunuz. Anlamıyorsunuz bile..." diyerek sesini yükseltebilmektedir.

Filmde evde alınan kararlarda etkin rolü olan anne tarafından, organik olana karşılık inorganik olanın özendirilmeye çalışılması, Ayas'ın da bu ikilem içinde isteklerini sorgulamasına yol açmıştır. Ayas, ebeveynlerinin modern yaşamla ilgili tavsiye ettiği kalıplara uymak istememektedir. Ancak ebeveynleri, günümüz gündelik hayatında teknolojik gelişmelerin uzağında kalmadıkları gibi çocuklarını da uzak tutmayı düşünmemektedir. Modern teknoloji çocuğa eğlenceli ve kendini geliştirici şekilde sunulursa; yani "geleneksel olan moderne entegre edilip çocuğa cazip hale getirilirse aslında çok faydalıdır" mesajı bu noktada devreye girer: "Sana harika vakit geçireceğin çok özel bir bilgisayar aldık".

Ayas 5,5 yaşında daha benliğini edinememişken teknoloji ile tanışır. Babası teknolojiyi onu geliştirecek halde nasıl kullanabileceğini düşünürken onun için her gününü kaydedebileceği bir yazılım geliştirmiştir. Bu da bize teknolojiyle tanışma yaşının günümüz modern toplumunda çok daha düşük yaşlarda başladığını göstermektedir. Annesi ve babası ailedeki iktidar sembolü olarak aslında çocuklarına modern dünyada iyi ve kendilerini geliştirici alışkanlıklar edindirmek istemektedir. Güler Hanım bireysel isteklerden ziyade toplumsal beklentiler ve modern kültürel değerler noktasında çocuklarına telkinlerde bulunmaktadır. Örneğin Ayas'ın evin duvarlarına resim yapması yerine resim defterine yönelmesini istemektedir.

Ayas RGG ile tanıştığına, konuşarak günlük tutmanın çok eğlenceli olduğunu farkeder. Çizgi film izleme, resim çizme vs bir çok fonksiyonu da olan RGG tablet bilgisayara alışmaya başlamıştır. “Konuşarak günlük tutmak mı hahay çok eğlenceli”. Ancak geleneksel isteklerinden modern teknoloji adına vazgeçmeyip her seferinde RGG tablet bilgisayarının köpek isteğini yok etmediğini söyleyecektir. Ayas: “Hayatımda bir köpeğin yerini alamazsın ama senin gibi bir dostumun olması da güzel bir şey günlük. Annem her gün yaşadığım şeyleri, öğrendiğim yeni şeyleri sana anlatabileceğimi söylüyor. Burada resimler falan da çizebilirmişim. Buna günlük tutmak deniyormuş. Seni çok sevdim ama, bu annelerin düşündüğü gibi köpek almaktan vazgeçtiğim anlamına gelmez. Ben hala bir köpeğimin olmasını çok istiyorum”

Modernliğin getirdiği yeni teknolojiyle birlikte çocuğun gelişimini sağlayan bir araç olarak çizgi filmlerin kullanılabilmesine dair söylemler de filmde mevcuttur: Ayas: “Buraya saklanırken kapıyı kilitlememeniz etrafı böyle ıslak battaniye ile kapatmanız çok doğru bir hareket olmuş. Bunu kim akıl etti? Böylece zehirli gazlar bulunduğunuz yere girememiş”. Yangından kurtulan çocuk: “Ben bir çizgi filmde öğrenmişim de babama yap dedim”. Sonrasında oradaki kalabalığın geleneksel sevinç gösterisiyle Ayas eller üstünde yukarı kaldırılır.

Filmde oynanan kart oyunu, yakalamacılık, kağıttan uçakla oynama, kaykay gibi geleneksel oyunların yanında Mustafa, Ayas ve Özgür’e “Eee beş taş toplayıp oynayabiliriz” diyerek başka bir geleneksel oyun beştaştan bahsetmektedir. Dini söylemlere de filmde rastlanmaktadır: “Allahhh”, “Vallaha”, “Valla bilmiyorum”, “Allah sizi ne yapmasın”, “Aman Allahım”, “Çok Şükür”, “Maşallah”, “Hay Allah”, “Allah gönderdi seni”, “Bir kişi için günah onca emeğe” gibi söylemlerden en çok Allah kelimesi film boyunca Ayas, Mustafa ve Özgür zor duruma düştüklerinde sıklıkla tekrarlanmaktadır. Bu da aslında zor duruma düştüğünüzde önce Allah’a sonra devlete sığınmanın mesajını vermektedir.

Özgür, modernliğin getirdiği bağımsızlık ve kendini birey olarak ifade etme dürtüsüyle toplumsal hayatın getirdiği kuralların dışına çıkmak istemekte ve Ayas’ ile Mustafa’yı da bu yolda kendine çekmektedir. Ayas düşlerini gerçekleştirmesine yardımcı tek kişi olarak gördüğü Özgür abisinin davranışlarını tasvip etmese de yalnız kalmamak adına onun grubuna dahil olmak için birlikte hareket eder. Ayas: “Sence anneler kabul edecek mi Özgür abi? Özgür: “Kabul etmek mi edecekler ama bir süre onu evde saklaman gerekecek”. Ayas: Saklamak mı ? Ama ben nasıl saklayacağım ki? Özgür: “Zaten minicik bir şey. Merak etme çok zor olmayacak”. Ayas: “Off”.

Modern dünyanın güvensiz olduğu annenin korumacı iç güdüsü ile Ayas’a söylediği “Özgür abine söyle seni yalnız bırakmasın” sözleriyle de pekiştirilmektedir. Film boyunca Ayas abisi, ablası ve kuzenleri kendileri dışında kimseyle samimi ilişkiler kurmamaktadır. Film teknolojinin ve internetin insanları geliştirmeye teş-

vik edici bir araç olarak kullanılabileceğini, yalnızlığı giderici, paylaşımcı, kolay yayılan sosyal, interaktif bir mecra olduğunu, görüntülü günlük tutma programıyla geleneksel araçların da moderne entegre edilerek yayılabildiğini bize göstermektedir. Toplu üretim yaygınlaşınca da emek artık önemini yitirmiştir. Çocuklar erken yaşlarda yeni medya araçları ile tanışmaktadır. Ayrıca filmde serbest zamanın evrimine de tanık olunmaktadır. Artık boş zamanın oyun, evcil hayvan vs yerine modern araçlar; bilgisayar, tablet vs. ile geçmesi istenmektedir.

Geleneksel Türk diline özgü kullanımlara da filmde yer verilmiştir. “Merhaba benim adım Ayas. Herkes Ayaz diyor ama aslında S ile yani sonu Z değil S”. Ayas, ay ışığı, dolunay anlamına gelmektedir. Adıyla uyumlu bir şekilde film boyunca verilen eğitici-öğretici bilgilerle hem kendisi aydınlanmakta hem de çevresini aydınlatmaktadır. Ayas hayal ettiği köpeğin ismine kendi soy ismini verir. “Sen erkeksin...Senin adın Şimşek olsun. Şimşek gibi hızlı şimşek gibi parlak ol”.

Modern toplumda hiyerarşinin gereği olarak gücü elinde bulunduranla iyi ilişkiler kurmak gerekmektedir. Filmde de Mustafa, Azman'a dil dökerek “Bak köpek kardeş, bu benim hıyar teyze oğlum, bir eşeklik yapıp yavrunu çalmaya kalkmış. Ama çok pişman şimdi. Bildiğin gibi değil yani. Sen bir büyüklük yap be. O senin yavrunu almış ama sen bizim bilgisayarımızı alma be. Hadi gözünü seveyim be. Yap bir büyüklük. Hadi ver güzel abim” demektedir. Bunun gibi dikkat çekici kullanımlar ve yerel argo kullanımları filmde görülmektedir.

Farsça bir kelime olan “Gulyabani” ise Hacı Dede'nin çocukları korkutmak için geldiğinde sarfettiği geleneksel bir kelimedir. İzleyicinin dikkatini çekmek için bazı geleneksel kalıp veya argoya başvurulduğu da filmde görülmektedir. “Nanik nanik nanik”, “kaçtı namussuz”, “dımdızlak bulmak”, “cennet gibi”, “saçını başını yolmalık”, “seni elime geçirirsem var ya”, kimseye elletmemek”, “ansiklopedi kurdu”, “muhallebi çocuğu”, boyundan büyük işlere kalkışmak”, “tip tip bakmak” bunlardan en belirgin olanlarıdır.

Yardım etme, birlikte türküler söyleyip çay içme, bağdaş kurup oturma, bağlama çalma, kağıt, büyüteç vs oynama, ansiklopedi okuma, canlılara (köpek) merhamet etme, büyüteç kullanımı gibi geleneksel eylemlerin modern eylemlerden daha sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin ansiklopedi okumayı sevdirmek ve ansiklopedi kullanımına özendirmek için yeni medya araçlarından daha yüzeysel bilgi alındığı, ansiklopedilerden ise daha detaylı bilgilere ulaşıldığı “18 fil büyüklüğünde dinazor bile varmış” tarzı söylemlerden anlaşılmaktadır. Geleneksel kültürde ansiklopedilerden erişilen bilgiye günümüz teknoloji çocukları bilgisayar, internet, sosyal paylaşım ağları gibi mecralardan kolaylıkla ulaşmaktadır. Bu nedenle animasyonda bilgi eğlenceli, oyunlaştırıcı ve hafızada kalıcı şekilde sunulmaya çalışılmıştır.

Bir gruba aitsen o grubun kurallarına uymalısın anlayışı film boyunca grup birliğinin önemini bize göstermektedir. RGG sırrını Ayas, ailesi ve kuzenleri RGG grubuna dahil oldukça öğrenebilmiştir. Türk toplumunda da gruba dahilsen kurallara uymalısın. Sırsa sır. Birlikse birlik. Gençler popülerliği de ancak bir gruba dahil olduğunda yakalamaktadır. Çünkü modern dünya rekabet dünyasıdır. Hayalinin peşinden koşmak yoğun mücadeleleri gerektirmektedir.

Animasyon filmde kullanılan geleneksel bazı söylemlere dikkat çekmek gerekirse “Uyuyakalmış benim kınalı kuzum”daki ‘kınalı kuzum’ifadesi Çanakkale’de savaşılan askerler için söylenen bir ifadedir. Mo-

dem kültürün etkisinin yayıldığı günümüzde bu diyalogun söylenme amacı geleneksel kültürü modernite ile kaynaştırmaktır. Hacı Dede'nin çocuklara kullandığı “Sizi gibi mendeburlar sizi” cümlesi de içinde hakaret barındıran, gelenekselliği çağrıştıran bir cümle olarak gözümüze çarpmaktadır. Mendebur kelimesi Farsça bir sıfattır ve “sümsük, sünepe, pis, iğrenç” anlamlarına gelmektedir. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MENDEBUR, 2017).

Modern teknoloji çağında ansiklopedi kullanımına özendirme söylemleri de filmde görülmektedir. Özlem: “Evde Mehmet ve Ayas adında iki tane ansiklopedi kurdu var”. Mustafa: “Özlem ablan bilmiyor ki evde ikiden fazla ansiklopedi kurdu var”. Dinozorlar ansiklopedisine bakan Özgür, Mustafa ve Ayas, onlara Latince isimler verilmiş olmasından dolayı telaffuzda zorlanır: “İşte benim dinozorum bu. Ti-Reks. Haa ismi en kolay olanı sen kaptın teyze oğlu. Bende şu boynu upuzun olan neymiş adı. Bıraçiyozarus. Biyaçığaurus...! Aman söyleyemedim. Bıraçiu vazauvrus? Bıraçiu vazauvrus? Tamam işte olduğu kadar. Bende şu kanatlı dinozoru seçiyorum. Adı Deyinonikus. Oo söyledim vallaha”. Mustafa Türk isimlerinin neden koyulmadığını Ayas’a sorar: “Ya böyle niye zor isimler takmışlar bunlara? Karabaş, uçanbaş, delibaş taksalarmış ya”. Ayas: “Evet ama çok eskiden bu isimler takılmış”. Daha sonra dinozorlara kendileri Türk isimleri koyarlar. Özgür “Vayy benimkisinin adı korkunç pençe olsun. Kanatları var uçuyor gibi ya”. Mustafa “Benimki de uzunbaş olsun. Boynuna baksana”. Kısaltmalar da modern bir kullanım olarak modernleşme hareketleri ile birlikte gün yüzüne çıkmıştır. Filmde kullanılan RGG kısaltması da bu anlamda modern bir kullanımdır.

Filmde milliyetçi ve dini motifler; bayrak, Türkiye haritası, nazarlık, dini pano, Türk tarihi yapısına ilişkin unsurlar sıklıkla görülmektedir. Ayrıca, Ayas animasyon filminde “Ne ekersen onu biçersin”, “Rüzgar eken fırtına biçer”, “Etme bulma dünyası”, “Rüyalar tersine çıkar”, “Zaman her şeyin ilacıdır” gibi geleneksel atasözlerimiz ve deyimlerimizin anlamlarını içeren diyaloglara da rastlanmaktadır. Örneğin Anne Güler Hanım, köpeğin bilgisayarı alıp kaçmasına karşılık Ayas ve Mustafa’ya “Eee siz köpeğin yavrusunu kaçırmaya çalışırsanız o da size bunu yapar işte” derken, benzer şekilde Özlem de, Ayas’ın başına gelen olayları RGG programını vermemesinden dolayı olduğunu söyler: “Sen misin bize RGG’sini vermeyen, bak başına gelene”. Yine Ayas’ın zamanla köpek isteğinden vazgeçip oyalandığı bilgisayara alışacağının düşünülmesi ve rüyalarının hep ters çıkması da bu anlamda düşünülebilir.

Geleneksel toplumlarda ortak kullanım ve iş bölümü yaygınken, günümüz modern toplumlarında özel mülkiyet ve sahiplik duygusu ön plana çıkmaktadır. Birey ve sahip oldukları onundur. Özlem’in “Ben Ayas’ın RGG’sini bize vereceğini hiç zannetmiyorum” sözlerinde de bu düşünce yatmaktadır. Yine Özgür’le Ayas’ın bazı diyaloglarında bu durum belirgin olarak görülmektedir: Özgür’ün dinozorlar ansiklopedisini okuma isteğine Ayas, “Dur Özgür abi. Ablam kitabını kimseye elletmez. Hele bize hiç vermez”. Özgür: “Ciddi ciddi vermez diyorsun yani”. Ayas: “Vermez. Ne zaman istersen ben sana okurum ama sakın elleme dedi”.

RGG’sini köpeğe kaptıran Ayas’ın tablet bilgisayarını babası Ahmet Bey GPS ile yer bulma teknolojisi sayesinde bulmuştur. Ancak geleneksel toplumda mal bulanıdır. Emeksiz hazıra konan Cemal, bunun tipik örneğidir. Geleneksel hayattaki sahip olunan şey, kıymetli ve tasarruf değerli iken modern kent yaşamında araba hurdalığından bahsedilebilmektedir. Çünkü hayatın örgütlenme biçimi farklı, alım ve seçim seçenekleri fazladır. Geleneksel kültürde özel alan olan evdeki hayatın bir mahremiyeti vardır. Sahip olunan şeyler kolay elde edilmediklerinden ve sınırlı olduklarından büyük bir özenle muhafaza edilir. Oysa şimdi iç içe geçen

binalarla ve yozlaşmış ilişkilerle söz konusu mahremiyet daha esnek olduğu gibi ekonomik güç ölçüsünde birçok şeyin değeri de anlamını yitirmiştir.

RGG tablet güzel bir pazarlama stratejisi olarak ve çocuklarda sahip olma isteği uyandıracak şekilde animasyon filmde işlenmiş ve RGG'nin ne anlama geldiği de film boyunca RGG sırrı olarak söylenmemiştir. Oysa geleneksel değerleri modern bir yorumla çocuklara sunan yerli bir animasyon filmde Disney animasyonlarına benzer ürün veya hizmet tanıtımının olması tüketim kültürünü teşvik edici bir durumdur. Bir nevi çocuk izleyiciye yönelik içeriklerin çocuk tüketiciye yönelmesi olarak ifade edebileceğimiz bu durum, filmin yapım şirketi Düşyeri'nin kendi ürünlerine yer vermesi ile de dikkat çekmektedir. Filmde çizgi dizi Pepee, Leliko ve Düşyeri'ne ait ürünlerin tanıtımı sonrasında RGG tabletin piyasalarda sunulması, Delisin şarkısının Sountrack'inin çıkması, hikaye ve aktivite kitapları, DŞR imza günleri, albümü, kitabı, konserleri, galası ve Ayas çizgi film serilerinin televizyonda boy göstermesi, filmle ilgili önemli pazarlama faaliyetlerindedir.

Sonuç

Birinci Dünya Savaşı'nda orduda başlayan ilk film çekimlerinden günümüze modernleşme sürecinden sinemamız da yoğun olarak etkilenmiştir. Bulduğu dönemin tarihsel, sosyolojik, siyasi ve ekonomik atmosferinden etkilenen sinema filmleri, en son yönetmenin dünya görüşü ve üslubu ile şekillenerek izleyiciyle buluşur. Türk Sineması'nın kendi dilini oluşturmaya çalıştığı 1950'li ve 1960'lı yıllar aynı zamanda modernleşme kuramlarının etkin olmaya başladığı yıllardır. Bu dönem ortaya çıkan yerli sinema eserlerinde Batılı üslup ve salon filmleri kadar toplumsal gerçekçi, tarihi ve dini filmler gibi farklı yönelimler de mevcuttur.

1968'de TRT ilk yayınlarına başlamadan önce sinemaya gitmek halkın eğlence ve sosyalleşme aracı olarak en tercih edilen etkinliktir. Bu dönem genellikle reklam filmleri olarak sinemalarda gösterime sunulan kısa animasyon filmler karikatür sanatçılarının, reklamcılarının ve genç sinemacıların ilgisini çekmiş ve bu anlamda çeşitli denemelere girişmişlerdir. İlk uzun metrajlı Türk animasyon filmi olarak tarihe geçen Evvel Zaman İçinde (1951)'nin banyo için gönderildiği ABD'de kaybolması olumsuz bir izlenim? yaratmış, 1984 yılı sonrası kurulan ve TRT'nin desteğini alan özel yapımevlerinin girişimleri ile yeniden umutlar canlanmıştır. Ancak ikinci uzun metrajlı film olan 1988 yapımı Dede Korkut/Boğaç Han'dan sonra TRT'nin bir yolsuzluk gerekçesi ile üretimleri durdurması özel sektörün de ekonomik desteği kaybedip çekilmesine neden olmuştur.

2000'li yıllara gelindiğinde gerek gelişen teknoloji gerek kendini muhafazakâr demokrat bir parti olarak lanse eden Ak Parti iktidarının İslamcı ve Milliyetçi modernleşme siyaseti, Türk Animasyon Sineması'nda yeni bir dönemi beraberinde getirmiştir. Elit seçkinlerce gerek kurumların gerek halkın modernleşmesini öngören Batılı modernleşme zihniyetinden artık gelenekçi muhafazakar ve milliyetçi modernleşmenin Batılı modernleşmenin içinde yeniden yorumlanması anlayışına geçilmiştir. Bu dönem hemen hemen her yıl gösterime giren uzun metrajlı animasyon filmlerde de görülen gelenekselin modern içinde sunumu süreci modernleşme kuramlarına farklı yorumlar getiren Batılı modernleşmeden ziyade çoğul modernliklere sıcak bakan Nilüfer Göle, Batı'nın tekniğini alıp kültürümüzü korumamız gerektiğini savunan Ziya Gökalp gibi Türk modernleşme kuramcılarının görüşlerine bizi götürmektedir.

Çalışmada günümüz animasyon filmlerini temsilen incelenen 2013 yapımı RGG Ayas filmine modernleşme kuramları ekseninde bakıldığında, filmde geleneksel unsurların Batılı modern yaşamın ve teknolojinin

içinde sunulduğu dikkat çekmektedir. Söz gelimi kalem ve defterle tuttuğumuz günlükler artık tablet bilgisayarda hem de görüntülü olarak tutulabilmektedir. Bağlama, günümüz toplumunda modern bir apartman daire-sinde akrabaları bir araya getirebilen bir müzik enstrümanı olabilmektedir. Dolayısıyla modernleşme kuramlarının Batılı olmayan devletlere modernleşmenin her yönüyle Batılı olmaktan geçtiği görüşü, artık alternatif modernlik yorumlarıyla ve geleneğin modernliğin içinde yeniden yorumuyla eski etkinliğini kaybetmiştir. Ancak modernliğin içinde sunulan gelenek, modernliğin getirdiği avantajlar yanında Batılı kapitalist yaşamı özendiren unsurları da bünyesinde taşımaktadır. Filmde yapım şirketinin kendi tanıtımlarının yer alması dışında RGG tablet bilgisayarın daha sonra satışa sunulması bunu kanıtlar niteliktedir. Bu yönden bakıldığında çocuklara yönelik yerli bir animasyon filmde farklı içeriklerle tüketim kültürünün teşvik edilmesi sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Bu sorunsal da hem etik açıdan hem de film içeriğinde verilmek istenen mesajlarla birlikte ürün ve hizmet tanıtımının yer alması bakımından kapitalist sisteme hizmet etmektedir. Aynı zamanda çocuğu ve izlediği filmdeki karakterleri tüketim kültürünün bir parçası haline getirmektedir.

Kaynaklar

- Abalı, Nefise (2012). “Türkiye’de Animasyonun Dünü ve Bugünü”. *Bilişim: Aylık Bilişim Kültürü Dergisi*, Yıl:40, 147 (106-113).
- Altun, Fahrettin (2011). *Modernleşme Kuramı Eleştirel Bir Giriş*. 3. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Aytekin, A. (2013). “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 30 (313-329).
- Chodak, Szyman (1973): *Societal Development: Five Approaches with Conclusions from Comparative Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Coşkun, İsmail (1989). Modernleşme Kuramı Üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 3.1 (289-304).
- Çeviker, Turgut (1996). “Türk Canlandırma Sineması Üzerine”. *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* içinde. ss.249-261, Ankara: KİV Yayıncılık.
- Dursun, Çiler (2002). İdeoloji ve Özne: Türk-İslam Sentezi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Eisenstadt, S. N. (1966). *Modernization: Protest and Change*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Erkılıç, Hakan (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, *Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Erkılıç, Hakan (2008). “Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 33.1 (57-71)
- Erus, Zeynep Çetin (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Zeynep Çetin (2007). “Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”.

Selçuk İletişim, 4.4, (5-16).

Erus, Zeynep Çetin (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.

Esen, Şükran Kuyucak (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. 2. Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren. Burçak ve M. Yıldırım (2014). *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde*. Adana: Altın Koza Kültür Sanat Merkezi Ulusoy Matbaa.

Giddens, Anthony (1998). *Modernliğin Sonuçları* (çev: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harrison, David (2005). *The Sociology of Modernization and Development*. London and New York: Routledge.

Hünerli, Selçuk (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es Yayınları.

Kalkan, Fatih (2016). Türk Animasyon Sineması Tarihi. *Animasyon Gastesi*. <http://www.animasyongastesi.com/turk-animasyon-sinema-tarihi/> (Erişim Tarihi: 01.05.2017).

Karakaş, S. E. (1997). Osmanlı Batılılaşması Sürecinde Pozitif Düşünce ve Yabancı Okullar, *Yeni Ümit Dini İlimler ve Kültür Dergisi*, 9.35.

Kartal, Zihni (t.y.). <http://www.vergi.tc/makaleDetay/SizdenGelenler/Filmcinin-KDV-Sevinci/b4ac27af-42dd-4559-a4f8-b17bd4895cff>, (Erişim Tarihi: 10.01.2017).

Kongar, Emre (1995). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, 6. Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Milliyet Gazete Arşivi, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Semiha%20Yanki/> Erişim Tarihi: 11.02.2017

Oktay, Ahmet (1997). *Türkiye'de Popüler Kültür*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ünsal (2013). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Önür, M. Kurtbay (23.08.2011). Çizgimiz Düzeliyor! <http://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a503567.aspx>, (Erişim Tarihi: 20.01.2017).

Özertem, Tekin (1996). "Türkiye'de Canlandırma Sineması". *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*. ss.299-305, Ankara: KİV Yayıncılık.

Sipahioğlu, Ahmet (1999) *Türk Grafik Mizahı 1923-1980*. 1. Baskı. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Taslaman, Caner (2011). *Küreselleşme Sürecinde Türkiye'de İslam*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.

TDK, Mendebur. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MENDEBUR, (Erişim Tarihi: 02.06. 2017)

Yavuz, Deniz (2012). *Türk Sineması'nın 22 Yılı. 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

Yavuzkanat, M. Selçuk (t.y.). Türkiye'de Devlet Sinema İlişkisi. *Mekam*. <http://mekam.org/mekam/turkiye-de-devlet-sinema-iliskisi> Erişim Tarihi: 01.05.2017.

Yenen, İbrahim (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 1 (3) (240-271).

Yıldırım, Ergün (2012). *Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı*. 2. Baskı. İstanbul: Doğu Kitabevi.