

DOI: 10.17064/iüifhd.56486

PUNKY VE AFACAN TOTO İSİMLİ ÇİZGİ FİLMLERDE 'ÖTEKİ'NİN TEMSİLİ

Hatice ÇOBAN KENEŞ*

Öz

Yaygın medyada yayınlanan ve tekrar bölümleriyle sık sık gösterilen Caillou, Conni, Niloya, Pepee, Canım Kardeşim, Biz İkimiz, Can gibi yabancı ve yerli yapım pek çok popüler çizgi filmin 'steril' karakterler üzerine inşa edildiği iddia edilebilir. İdealize edilmiş bu çizgi filmlerin aktörleri orta ve üst sınıftan kentli ailelerdir. Anne ve babalar birbirlerine ve çocuklarına karşı oldukça özenlidir ve sevgilerini göstermekte sıklıkla çekmezler. Kavgalar, sorunlar hatta küçük tartışmalar bile yok gibidir ve hayat sorunsuz olarak sürmektedir. Öte yandan söz konusu çizgi filmlerin bütün izleyicilerinin kendilerine sunulan bu 'steril' medya ortamıyla özdeşleştikleri söylenemez. Farklı etnik ve dini gruplardan çocuklar, engelli, yoksul, tek ebeveynli ve/veya mutsuz-gergin anne baba ilişkilerine maruz kalan çocuklar yaygın ve yoğun olarak yayınlanan bu çizgi filmlerde yoktur. Bu nedenle çalışma, izleyicinin genel olarak gündelik yaşam deneyimini ve dünyayı, özel olarak ise 'öteki' olanı anlamlandırmasını sağlamaya aracılık eden popüler kültür ürünleri olarak çizgi filmlerde 'öteki' çocukların temsilini sorunsallaştırmaktadır. Çalışmanın amacı ise genel çizgi film anlatısı dışında kalan ve ulusal medyada çok az örneği olan Punky ve Afacan Toto isimli çizgi filmlerde 'öteki' çocukların nasıl temsil edildiğinin görünürleştirilmesidir.

Anahtar Kelimeler: Çizgi Film, 'Öteki', Temsil

REPRESENTATION OF 'THE OTHER' IN CARTOONS PUNKY AND LES BLAGUES DE TOTO

Abstract

It can be claimed that many cartoons of domestic and international origin such as Caillou, Conni, Niloya, Pepee, Canım Kardeşim, Biz İkimiz, Can, which are broadcast and re-broadcast in mainstream media, are constructed upon 'sterile' characters. The protagonists in these idealized cartoons are urban middle and upper class families. Mothers and fathers are attentive not only towards each other but also towards their children, with no difficulty in expressing their affection. Fights, problems and even insignificant disputes are non-existent and life continues free of any problems. On the other hand, not all spectators of these cartoons can be claimed to associate with this 'sterile' media environment presented. Children of different ethnic and religious origins; children who are disabled, handicapped, poor; children who have a single parent and/or raised in unhappy environments or in disquiet do not exist in such cartoons. Within this framework, this study problematizes the representation of 'other' children in the cartoons, which are products of popular culture which mediate the understanding of daily experiences and the 'other' by the spectators. In this context this study aims to reveal how the 'other' children are represented in cartoons entitled Punky and Les Blagues De Toto which fall beyond the scope of the ordinary narrative of mainstream cartoons and which constitute rare examples within the national media.

Keywords: Cartoons, 'The Other', Representation

* Asst. Prof. Dr., Tunceli University Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, hcoban06@hotmail.com

GİRİŞ

Medyada temsil edilmemenin ayrımcılığın bir türü olduğuna ilişkin literatüre dayanan (Lemish & Kolucki, 2013; Boréus, 2009; Çelenk, 2010) bu çalışmada temsil yokluğu, eksik temsil ya da yanlış temsil yoluyla anlamın kapatılmasının da çoğunluktan olmayanlara karşı yapılan bir ayrımcılık türü olduğu kabulünden yola çıkılmaktadır. Bedensel ve zihinsel tamlığa sahip olan çoğunluk karşısında bu bütünlüğe sahip olmayan çocuklar; anne, baba ve çocukların bir arada olduğu "parçalanmamış" aileler çoğunluğu karşısında tek ebeveynli veya boşanmış anne ve babaları olan ve "parçalanmış" olarak tanımlanan aileler ile hâkim etnik ve dini gruplardan olmayan çocuklar ötekilik¹ kavramına alınabilir. Nitekim ulusal olarak yayınlanan, okul öncesi ve ilkökul çağı çocukları için yapılan (*Caillou, Conni, Niloya, Pepee, Canım Kardeşim, Biz İkimiz, Can*) pek çok çizgi filmde zihinsel ve bedensel engelli çocukların temsiline neredeyse yer verilmemesi, tek ebeveynli ve/veya boşanmış ailelerin, farklı dini, etnik kimlikten ve sınıftan olan çocukların görünürleştirilmemeleri veya yok sayılmaları dikkate alındığında bunların "ötekileştirilen-azınlıklaştırılan" gruplardan olduğu söylenebilir. Öte yandan bu ürünlerde hem azınlıkta olanların kendilerine ilişkin temsillerle karşılaşmamalarının hem de bu gruplarla bir arada ve iletişim halinde olan çoğunluğun kendilerinden farklı olanları yok sayan bir medya dünyasına sürekli bakmalarının doğurduğu-doğuracağı sorunlar öngörülebilir. Nitekim yapılan araştırmalar² medyada çocuklara yönelik olarak üretilen programların ve bunların izlenme oranlarının arttığını ortaya koymaktadır. Cesur ve Paker tarafından 2007 yılında yapılan araştırmada "çocukların TV'de en çok neyi seyretmekten hoşlandığı"na ilişkin yanıtlar çocukların öncelikli tercihlerinin çoğunlukla 'çizgi film' olduğunu ve bu oranın diğer türler içindeki oranının %41.6 olduğunu göstermektedir (2007:116). Cesur ve Paker'in, televizyonun, çocuklar için diğer mecralardan çok daha etkili ve tercih edilir bir mecra olmaya devam ettiğine ilişkin tespitleri 2013 yılında yine çocukların medya izleme alışkanlıkları üzerine TÜİK (2013) ve RTÜK (2013) tarafından yapılan araştırmalarda da aynı şekilde saptanmıştır. TÜİK tarafından 6-11 yaş grubu çocuklar üzerinde yapılan araştırmada çocukların %92,5'nin her gün televizyon izlediği, izlenen program türü içinde %72,1 oranla çizgi filmlerin ilk sırada geldiği tespit edilmiştir. RTÜK tarafından yapılan araştırmaya katılan öğrencilerin izlemekten hoşlandığı program türleri içinde %28,7 oranıyla birinci sırayı yine çizgi filmler almaktadır. İlkokul öğrencilerinin birinci öncelikli olarak çizgi film seyretme oranı ise %62'dir.

Çocukların medya kullanımı, özellikle de televizyon izleme alışkanlıkları üzerine yapılan bu çalışmalarda öne çıkan sonuç, medya dolayımı ile yaygınlaştırılan popüler kültür ürünleri olarak çizgi filmlerin çocukların en çok tercih ettiği tür olduğudur. Bu durum elbette çocuklara yönelik medya içeriklerinin artmasıyla da ilişkilidir. Türkiye'de hedef kitlesi doğrudan doğruya çocuklar olan tematik kanalların sayısının artması ve içeriğinin hızla genişlemesi de televizyona yönelik bu ilginin artmasında etkilidir. Öte yandan çocuk haklarına karşı gelişen duyarlılığa bağlı olarak artan medya bağımlılığı karşısında çocukların televizyon izleme pratikleri üzerine akademik bir ilginin de hem dünya da hem de Türkiye'de yükseldiği söylenebilir. Aşağıdaki alt başlıkta Türkiye'de yaygın medyada gösterilen çizgi filmler üzerine yapılmış bazı çalışmaların sonuçlarına değinilmektedir.

Türkiye’de Yaygın Medyada Gösterilen Çizgi Filmler Üzerine Yapılmış Çalışma Örnekleri

Türkiye’de yaygın medyada yayınlanan çizgi filmler üzerine yapılan çalışmaların ağırlıklı çocukların çizgi film izleme alışkanlıkları (Cesur & Paker, 2007; İlhan & Çetinkaya, 2013), kültürel değerleri aktarıp aktarmamaları (Gökçearslan 2010; Türkmen, 2012; Yorulmaz, 2013; Keloğlu İşler, 2014), şiddet içeriğinin çocuklar üzerindeki etkisi (Yaşar & Paksoy, 2011), çocukların tüketim alışkanlığına (Karaman, 2010) ve çocukların gelişimine etkisi (Yağlı, 2013) gibi konulara sıklıkla odaklandıkları görülmektedir. Çizgi filmlerde hâkim çoğunluktan olmayanların temsilini sorunlaştıran çalışmalar ise yok denecek kadar azdır. Ancak yine de medya dolayısıyla yaygınlaştırılan popüler kültür ürünleri olarak çizgi filmler üzerine yapılan az sayıdaki çalışmalardan çıkan sonuçlar temsil meselesini sorunlaştıran bu çalışma için de yol göstericidir.

İlhan ve Çetinkaya “İlkokul Öğrencilerinin Tematik Çocuk Kanallarındaki Çizgi Filmleri İzleme Alışkanlıkları” başlıklı çalışmalarında “öğrencilere günün her saatinde çizgi film izleme imkânı veren tematik çocuk kanallarının televizyon bağımlılığını artıran bir unsur” olduğunu; “(a)sıl tartışılması gereken konunun ise televizyon programlarının içeriğinden önce, televizyon bağımlılığına neden olan gündelik hayat rutinlerinin kontrolü” olduğunu tespit etmişlerdir (2013: 317).

Yaşar ve Paksoy’un “Çizgi Filmlerdeki Saldırgan İçerikli Görüntülerin, Çocukların Serbest Oyunları Sırasındaki Saldırganlık Düzeylerine Etkisi” isimli çalışmalarından çıkan, çocukların saldırgan içerikli çizgi film öğelerini oyunlarının başlangıç aşamasında daha çok kullandıkları, uygulama ve bitiş evrelerine pek taşımadıkları; çocuklarda oyun oynarken gözlemlenen olumsuz davranışların rolleri canlandırırken ortaya çıktığı, rol bitiminde olumsuz davranışların da ortadan kalktığı; saldırgan içerikli çizgi film izlendikten sonra sergilenen olumsuz davranışların süreklilik göstermediği; eğitici içerikli çizgi film izlenen çocukların izlemenin hemen sonrasında “çizgi filme ait unsurları oyunlarının herhangi bir evresine yansıtmadıkları, karakterleri kullanmadıkları, ama daha sakin nitelikteki oyunlara yöneldikleridir. Bu sonuçlar şiddet içerikli mesajlara ve görüntülere maruz kalan çocuklar üzerine endişeleri olanlar için önemli bir çalışmadır (2011: 279).

“Batı Kökenli Çizgi Filmlerde Irkçı, Kapitalist ve Ayrımcı İdeolojik Söylem” başlıklı çalışmasında ise Gökçearslan, çizgi filmler aracılığında yayılan “Batı kökenli baskın ideolojik söylemin çocukların bazı kalıp yargıları” benimsemesine aracılık etmesinin sonuçlarına dikkat çekmektedir. Çocukların, çizgi filmlere bilinçli olarak yerleştirilen, ırkçı ve ayrımcı söylem ile karşılaşmalarının, kendi gerçekleri ile uyuşmayan bu sanal dünyaya kısırılmış olmalarının bir sonucu olarak ulusal kimliklerini ve değerlerini kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kaldıklarını söyleyen yazar, bütün bu süreç boyunca çocukların yalnızlaştığını, aidiyet duygusunu kaybettiğini iddia etmektedir. Gökçearslan, “Adaletin, barışın ve huzurun egemen olduğu bir dünya için”, çocukların “tek taraflı ideolojik söylem”den kurtarılması gerektiğinin altını çizmektedir (Gökçearslan 2010: 372). Gökçearslan’ın bıraktığı yerden devam ettiği söylenebilecek Nilgün Türkmen’in “Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Pepee” başlıklı çalışması kültür aktarım aracı olarak çizgi filmlerin önemine

vurgu yapmakta ve bu kapsamda ele aldığı *Pepee* isimli yerli yapım çizgi filmin “yeterli olmamakla birlikte, çizgi filmlerden Türk kültürünü aktarım aracı olarak faydalanmanın bilincinde yapılan sistemli ilk örneklerden biri” olduğunu tespit etmektedir. Bu örneğin “bundan sonraki çalışmalarla olması gereken/arzulanan nitelikte” çizgi filmlere yol açması gerektiğine vurgu yapan Türkmen “toplumsal değerlerin öğretilmesi konusunda küçük bir adım da olsa- Türk kültürüne ait kodlar taşıyan” çizgi filmlerin üretilmesinin bir gereklilik olduğunun altını çizmektedir (2012: 152). Aynı çizgi filmi incelemekle birlikte farklı sonuçlara ulaşan Bilal Yorulmaz ise “*Pepee* çizgi filminde İslam dininden soyutlanmış bir Türk kültürüne yer verildiği, fiziksel, sözel ve psikolojik şiddet kullanıldığı, filmin kahramanı Pepe'nin olumsuz karakter özelliklerine sahip olduğu ve model olduğu izleyicilere olumsuz örnek teşkil ettiği”ne ilişkin sonuçlar ortaya koymaktadır (2013: 438). Aynı çizgi filme ait bu iki farklı sonuç mutlak, sabit, genelleştirilebilir ve üzerinden uzlaşılabilen bir “Türk kültürü” olmadığına işaret etmesi bakımından önemlidir. Bu aslında *Pepee* isimli çizgi filmin ona bakanın ideolojik perspektifinden değişik şekillerde yorumlanabileceği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla burada meselenin, hegemonik temsilin ne olduğu, anlamın nerede, nasıl ve kimin lehine düğümlendiği, kimin ya da neyin yok sayıldığı üzerinden de ele alınması ve tartışılması gerektiğidir. Nitekim *Pepee* isimli çizgi filmi de içine alan “Kültürel Ekme Kuramı Bağlamında Türkiye Üretimi Çizgi Filmler ve Çocuk Bilincinin İnşası” başlıklı çalışmasında *Pepee*, *Canım Kardeşim*, *Biz İkimiz* isimli yerli yapım çizgi filmleri analiz eden Keloğlu İşler (2014), çizgi film içeriklerinin şiddet içermeyecek şekilde üretilmesine karşın “toplumun kurallarını, işleyişini, kültürünü ve normatif olarak nasıl olması gerektiğini de aktardığı, bunu yaparken popüler siyasal kültüre ve statükoya uyumsallaşmanın da inşa edildiği”ni söylemektedir. Yazar, yerli üretim çizgi filmlerin temalarında yoğun olarak aynı kültürel öğelerin tekrarlandığını, yerel üretim çizgi filmlerle “orta sınıf bilincine ait ana akımlaştırılmış ‘milli’ kültür”ün, yoğun olarak üretildiğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca, çizgi film kahramanlarının metalaştırılması yoluyla “çocukların ticarileşmiş bir çocukluk kültürü”nü benimseye davet edildiklerinin de altını çizmektedir (2014: 65-78). Burada anılması gereken ve yine *Pepee* üzerine yapılmış bir başka çalışma da Nurdan Kalaycı'nın “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Açısından Bir Çizgi Film Çözümlemesi: PEPEE”dir. Kalaycı, çocukların toplumsal cinsiyet açısından nasıl temsil edildiğini incelediği *Pepee*'de kadın ve erkek karakterlerin “toplumsal cinsiyete ilişkin kalıp yargılara uygun rol, eylemler, giysi rengi ve giysi türü içinde sınırladığı ve cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretebilecek” mesajlarla dolu olduğu tespitinde bulunmaktadır (2015: 241). “Çocuğun Eğitiminde ve Sosyal Gelişiminde Çizgi Filmlerin Rolü: Caillou ve Pepee Örneği” isimli çalışmasında ise Ali Yağlı, çizgi filmleri okul öncesi çocukların eğitimine katkı ve zarar açısından incelemektedir. Yağlı, çocukların yaşlarına uygun içeriklerde olan çizgi filmleri belli bir izleme saati alışkanlığı içinde izlemelerinin onların sosyalleşmesine, öğrenmelerine, eğlenmelerine, kültürel kodları öğrenmelerine aracılık edebilecekken, sınırsız, kontrolsüz ve yaşlarına uygun olmayan içeriklere sahip çizgi filmlere sürekli maruz kalmalarının ise çocukların eğitim hayatını olumsuz etkileyeceği sonucuna ulaşmaktadır (2013: 707).

Bu çalışmalardan çıkan sonuçlar diğer medya metinleri yanında bir tür olarak çizgi film-

lerle kurulan dünyanın temsil edilmeyen çocuklar açısından ele alınması ve sorgulanması gerektiğine ilişkin değerlendirmenin önemli olduğunun işareti olarak okunabilir.

Medyada Yok Sayılan Çocuklar: Çizgilerle Simgesel İmha³

Bu alt başlık altında bu makalenin hem yöntemsel tercihlerinin, hem de ‘anlam’, ‘temsil’ gibi kavramsal araçlarla yapılan analizin anlaşılması açısından eleştirel medya çalışmalarına dair literatüre yer verilmektedir. Ayrıca bu literatüre yaslanarak temsil edilmemek kadar yanlış ve eksik temsil edilmenin de çoğunluktan olmayan çocuklara karşı yapılan bir ayrımcılık biçimi olduğu çocuklar ve medya içerikleri üzerine yapılmış kuramsal tartışmalar ekseninde serimlenerek analizin üzerine oturtulacağı kuramsal bağlam daha anlaşılır kılınmıştır.

Kültürel çalışmalar kapsamında 1970’lerden itibaren yapılan pek çok eleştirel metin analizinde, “hangi söylemlerin medya metinlerinde yeniden kurulduğu, hangilerinin egemen söylemler karşısında temsile kavuşamadığı ve yönetenlerin hegemonyasının nasıl tesis edildiğine ilişkin bulgular” tartışılmaya açılmıştır (İnal, 1999: 18). Temsil, anlamlandırma, hegemonik söylem vb. kavramsal araçlar üzerinden yapılan bu tartışmaların temel derdi ise medyanın söylediğine değil, söylemediğine, sistematik olarak yer vermediğine, yapısal olarak yanlılığına” (İnal, 1999: 30) bakılması gerektiğidir.

Temsil etmenin yansıtmadan “çok farklı bir nosyon” olduğunun altını çizen Hall, temsili “aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işi” olarak tanımlar. Bütün mesele “anlam pratiği”, “anlam üretimi” üzerinde dögümlenmektedir ve bu açıdan medya önemli bir “anlamlandırma faili”dir (2005: 84). Hall, medyanın gerçekliği belirli bir tarzda ürettiğini, kurduğunu ve tanımladığını söyler: “Gerçeklik tanımları, tüm bir (geniş anlamda) pratikler aracılığıyla ‘gerçek’in seçilmiş tanımlarını temsil” etmektedir. Bu açıdan temsil, “sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler kullanarak ‘gerçek’ maddi dünyada zaten var olan şeyleri kodlayan ya da onları yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan bir süreçtir” (Çelenk, 2005: 81). Temsil, “anamlı bir şey söylemek ya da dünyayı anlamlı bir şekilde diğerlerine anlatabilmek” için dilin kullanılmasıdır (Hall, 1997: 16). Öte yandan “bir anlamın düzenli olarak üretilebilmesi için, bu anlama bir tür güvenilirlik, meşruluk ya da sorgulamaksızın kabullenilirlik sağlanması” gerekmektedir (Hall, 2005: 89). Bunu başara-bilmenin yegane yolu ise, alternatif veya muhalif olabilecek anlam inşalarını marjinal, önemsiz ya da gayrimeşru kılınmasıdır (Hall, 2005: 89). Hall bunu şöyle ifade eder (2012: 116-118):

Anlam kendine özgü doğası gereği çokanlamlıdır: ayrılmaz derecede bağlam bağımlıdır. Pek çok anlam arasından birini başat olarak “yeğleme” mücadelesi içinde kısırlır ve bu mücadele sırasında oluşturulur. Bu başatlık, yapıların ve olayların içerisinde baştan verili değildir, temsili pratikler içinden belirli bir pratik türü üzerindeki sürekli mücadelenin sonucunda inşa edilir. Bu pratikler iletişim çalışmasının nesnelidirler. Bu temsili pratikler, kodlar ve sistemler tek başlarına anlamın dünyaya ulaşmasını sağlarlar.

Anlamın üretilen, inşa edilen ve üzerine mücadele edilen bir süreç olduğuna, anlamın hâkim değerler lehine sabitlenmeye çalışıldığına, gerçekliğe ilişkin farklı anlam inşalarının olabileceğine ilişkin bu tespitlerde öne çıkan konu ise hâkim olan anlamın kendini nasıl ürettiği ve nasıl sürekli kıldığıdır ki bu ise hegemonya kavramına değinilmesini gerekli kılar. Hegemonya, "(b)ağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçtir" (Barrett, 1996: 65). "Hegemonya, en iyi, rızanın örgütlenmesi"dir, "Hegemonik ideoloji, egemen değerleri kitle bilincine ekerek, o doğrultuda bilinç/rıza üretmeye çalışır" (Lull, 2001:19). Hegemonik bir ortamda, popüler rızanın kazanılması ve güvence altında alınması üzerine kafa yoran Gramsci, hegemonik olan ideolojinin başarısının "potansiyel bakımından karşıt ve farklı ideolojik söylemlerin düzenlenmesindeki dereceye göre" ölçülebileceğini söyler (Alemdar & Erdoğan: 1994: 22-23). Dolayısıyla asıl mesele "hangi anlamların sistematik bir şekilde, düzenli olarak belli olaylar etrafında kurulduğu"dur. Belli bir anlamın sistematik olarak üretilmesi ise bu anlamın "kendi içinde bir kredi, meşruluk" kazanmasına bağlıdır (Alemdar & Erdoğan, 1994: 240). Bu ise alternatif anlamları kapatacak müdahaleleri gerektirir ki bunun yolu "alternatif yapıları aşışılama, küçümseme, kötüleme veya gayri meşru" kılmaktan geçer (Alemdar & Erdoğan, 1994: 240). Hall (2002: 120), baskı altında daimi olarak üretilen, inşa edilen temsil pratiklerinin ve medya kurumları tarafından desteklenen temsil ilişkilerinin iktidar ilişkileri tarafından - kontrol edilen bir alan olduğunu söyler. Ryan ve Kellner (1997: 37) de "can alıcı politik önem" taşıyan egemen kültürel temsillerin aynı zamanda "psikolojik duruşları şekillendirdiklerini, "toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol" üstlendiklerinin altını çizerek. Bu tespitler, medya aracılığında yaygın olarak dolaşıma giren popüler kültür ürünlerinde görünmez kılınanların veya yok sayılanların yani temsil edilmeyenlerin aynı zamanda politik olarak da görünmez kıldıklarına işaret etmektedir. Bu açıdan hegemonik olan değerlerin üretilmesi, pekiştirilmesi ve sürekli kılınması açısından medya metinleri, özellikle de medyada dolaşıma sokulan popüler kültür ürünleri temsil meselesi üzerine yapılacak analizlerde önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Ülkü Doğanay yaygın medyada dolaşıma sokulan popüler kültür ürünlerinde temsil edilen karakterlerin "yalnızca toplumsal olarak kabul görenin ne olduğuna dair işaretler" sunmakla kalmadığına, "insanlara kendileri gibi olmayana anlamanın da haritalarını" sunduğuna vurgu yapmaktadır. Bunun önemli nedenlerinden birisi bir tür olarak popüler kültür ürünlerinin diğer medya türlerinden farklı oluşudur. Bu ürünler örneğin, "haberler gibi belli bir gerçekliği aktarma iddiasında olan metinlerden farklı olarak gündelik hayatın içine işleyen yapıları ile çoğunlukta olmayana yönelik bu anlamlandırma haritalarını daha inanılır kılabilir" (Doğanay, 2013: 157). Mutlu'nun (2005: 161) Curran'a atıfla aktardığı gibi bu durumun en önemli nedenlerinden biri televizyon aracılığıyla kamusal dolaşıma giren program içeriklerinin her türlü anlamın üretilmesine izin veren "sınırsız biçimde 'açık' metinler" olmamasıdır. Üretilen programlarda "tercih edilen anlam bulunmaktadır ve bu anlam izleyicilerin metinle olan ilişkilerinde yönlendiricidir" (2005: 161). Dolayısıyla tüketilen medya içerikleriyle birlikte bireyler aynı zamanda kendilerine sürekli olarak sunulan "davranış modellerini ve yaşam tarzlarını öğrenmekte, taklit etmekte ve

içselleştirmektedir. Giderek kendisine ve bütün bir dünyaya ilişkin algısı ve düşünceleri, dolayısıyla kimlik özellikleri medyada yer alan temsillerle uyumlu hale gelmektedir” (Varol, 2014: 309). Bu nedenle medya, “kendi kimliklerimizi tanımladığımız ve aynı zamanda inşa ettiğimiz öteki ile ilgili korkularımızı ve beklentilerimizi yansıttığımız bir ortam” olarak da değerlendirilmelidir (Kutlu & Bekiroğlu, 2011: 920).

Özellikle de görünür olmayanların, sesi duyulmayanların bu çalışma açısından söylenirse hegemonik olmayan etnik ve dini gruplardan çocukların, engelli, yoksul, tek ebeveynli ve/veya mutsuz-gergin anne baba ilişkilerine maruz kalan çocukların medya içeriklerinde kendileri ile özdeşleşebilecekleri temsillerle karşılaşmalarının, yok sayılmalarının veya yanlış temsil edilmelerinin yaratabileceği sonuçlar dikkate alınmalıdır. Maalouf’un (2000: 1) çarpıcı bir şekilde söylediği gibi “karşı kıydakiler”i görmeyen, hakim kimlik modellerini sürekli öne çıkaran, hatta kimliği tek bir aidiyete indirgemek yoluyla kendi kendini yok etmeye vardırın kimlik anlayışı “ölümcül” bir kimlik anlayışıdır ve en iyi ihtimalle hoşgörüsüzlüğü, baskıcı olmanın temellerini atan bu anlayışa eklenerek onu yaygınlaştıran medyanın bu nedenle sadece görüntülerin yansıtıldığı bir ortam olarak görülemeyeceği açıktır. Nitekim televizyonun “simgesel bir yeniden üretim mecrası” olarak açığa vurduğu, “tipik” ayrımcılık biçimlerinden birinin “yok saymak ya da çok sınırlı bir biçimde yer vermek” olduğuna vurgu yapan Çelenk (2010: 226), görmezden gelmeye, yok saymaya dayalı olarak ortaya çıkan bu türden ayrımcılığın toplumdaki hâkim çoğunluktan olmayan belirli kişi ya da kişilerin, grupların inkârı aracılığıyla yapıldığını söyler. Kristina Boréus (2009: 4) ise, söylemsel ayrımcılığın, “toplumdaki daha büyük ayrımcılık örneklerinin bir parçası” olduğunun altını çizer. Söylemsel ayrımcılığın dört yöntemini “dışlama, olumsuz öteki temsili, ayrımcı nesneleştirme ve grup mensuplarına karşı yapılan olumsuz davranışları savunma” olarak tasnif eden Boréus bir ayrımcılık türü olarak “söylemsel dışlama”nın ilk biçimini “görünmez kılma” olarak tespit eder: “Görünmez kılma”nın yöntemlerini de “az temsiliyet, sözel dışlama ve fikrin dışlanması” olarak ayırt eden Boréus, az temsiliyet için şunları söylemektedir (2009: 3):

... fiziksel engelleri görünen insanın televizyonda yer bulamazlar, kadınlar, çocuklar ve yaşlılar, nüfusun içindeki gerçek oranlarından çok daha az sıklıkla televizyonda temsil edilirler... Çeşitli medya araştırmacılarına göre, daha az sosyal değer atfedilen gruplar medyada ve genel söylemde daha az oranda temsil edilirler. O halde, bu, toplumun bu gruplarının yavaş yavaş daha fazla hasıraltı edilmesi olarak düşünülebilir.

Hâkim çoğunluktan olmayan kişi ve grupların olumsuz olarak temsil edilmelerinin, dışlanmalarının, ötekilere işlevsiz nesnelermiş gibi davranmanın ve sözel ayrımcılıktan ötesini önermenin gerekçeleri olarak işlev gördüğünün altını çizen Boréus (2009: 4), “Olumsuz öteki temsili”nin bir grubun, örneğin, aşağılayıcı etiketleme ve olumsuz değerler biçen tanımlamalar veya aşağılayıcı benzetmeler kullanılarak yapıldığını söyler. Boréus, özellikle de “grup mensuplarına karşı olumsuz davranışları savunma” şeklinde yapılan söylemsel ayrımcılığın fiili saldırılara dönüşmesine aracılık etme boyutunun güçlü olduğuna vurgu yapmaktadır. Bunun en önemli nedeni bu ayrımcılık biçiminde “olumsuz davranışların sadece söylemsel boyutta tartışılmasından çok, söz konusu gruba karşı bu tutumları

savunmak” söz konusudur. Söylemsel dışlamanın bu şekli söylemsel olanın ötesine varan ayrımcılıkta da “kuvvetli bağlar” kurmaktadır (2009: 4).

Medya ile dolayımlanan popüler kültür ürünleri arasında yer alan çizgi filmler de diğer popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi hegemonik olan değerleri ve temsilleri yeniden ürettiği ve yaygınlaştırdığı, 'öteki' olanın görünmez kılınması, eksik, yanlış veya olumsuz temsil edilmesine aracılık ettiği sürece söylemsel olarak ayrımcılığa yol açmakta ve temsil edilmeyenlerin simgesel olarak imhasına/yok edilmesine aracılık etmektedir. Bu nedenle televizyon ekranında erkeklerin kızlara oranla iki kat daha fazla görüldüğüne, beyaz ırktan karakterlerin daha baskın olduğuna ilişkin tespitlere (Şirin, 2014: 183) ilave olarak zihinsel ve bedensel engelli çocukların, farklı etnik gruptan olan çocukların, tek ebeveynle yaşayan çocukların çizgi filmlerde neredeyse hiç yer bulmaması da bir ayrımcılık sorunu olarak önümüzde durmaktadır. Nitekim Mustafa R. Şirin ve diğerleri (2013) tarafından arama motoruna “çocukların medyada temsili” yazmak suretiyle yapılan taramada 19 sonuç ile karşılaşmış, arama İngilizce olarak yapıldığında ise 84.100 sonuç ortaya çıkmıştır. Bu küçük araştırmanın bile çocukların medyada temsiline verilen önemi göstermesi açısından dikkat çekici olduğunu söyleyen yazarlar, temsil üzerine yapılan az sayıdaki araştırmanın⁴ sonuçlarının ise çocuklar için pek iç açıcı olmadığını, bu araştırmalarda medyada görünürlük kazanan çocukların genellikle olumsuz ve/veya yanlış bir şekilde temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Nitekim yazarların da atıfta bulunduğu “Televizyon Dünyasında Çocuğun Temsili: Televizyon Dizilerinde ve Reklamlarda Çocuk Kimlikleri” başlıklı doktora tezinde Sünbül Olgundeniz (2010) çocukların temsilinin sınırlılığine vurgu yapmaktadır. Özellikle de toplumsal cinsiyet rolleri açısından kız çocukları “narin, bakımlı, güzel giyinen, erkeklerin ise, güçlü, aktif, cesur bireyler olarak” sunulmakta, reklamlarda “saçları uçuşan, güzel giyimli dikkat çekici kızlar erkeklerin aşık olacağı kız modellerini oluşturmaktadır. “Şişman, çirkin kızlar”a yer verilmeyen reklamlarda “güzel olmanın ölçütü zayıf olmakla” ilişkilendirilmektedir. Aynı şekilde “erkek çocuklar da sağlıklı ve fit” görünümde temsil edilmektedir (Olgundeniz, 2010: 163). Popüler bir tür olarak çizgi filmlerde de hâkim çoğunluktan olmayan çocukların stereotipler ile tanımlanması, toplumsal cinsiyet, ırk, etnik kimlik temsillerinin benzer çerçevede içinde sunulması ya da farklı kimliklerin hiçbir şekilde temsil edilmemesi, diğer bir söyleyişle alternatif görünümünün baskılanması, eksik ya da yanlış temsil edilmesi ayrımcılığın yeniden üretilmesi ve yaygınlaştırılmasına aracılık etmektedir. Dolayısıyla engelli, yoksul, tek ebeveynli ve/veya mutsuz-gergin anne baba ilişkilerine maruz kalan çocuklar, farklı etnik kökenden, ırktan, dinden olan çocukların medyada yeterince ve adil bir şekilde temsil edilmemesi, “çocuklar arasında sınırlı ve ayrımcı bir dünya görüşü”nün oluşmasında rol oynayabilecektir. Lemish ve Kolucki'nin belirttikleri gibi çocukların algılama biçimi çoğunlukla “hayatın ilk üç yılında” şekillendiği için medya metinleri çocukların “kendilerini ve başkalarını algılama biçimi” üzerinde önemli rol oynamaktadır (2013: 19). Bu açıdan “medya ürünlerine dâhil edilme konusu, medyanın çocuklara ve gençlere toplumlarında kimin ve neyin değerli sayıldığını yansıtması nedeniyle büyük önem taşımaktadır” (Lemish & Kolucki, 2013: 19). Yazarlar, çocukların bunu yapmakla “kendimi düzenli olarak temsil edilmiş olarak görüyor muyum? Görür müyorsam bu bana neyi anlatır? Kendimi gördüğümde – özellikle kızsam ya da erkeksem,

ya da yoksun ya da engelli biriysem, azınlık gruptansam ya da son derece savunmasız bir durumda yaşıyorsam – kendimi nasıl yansıtırım?” gibi önemli sorulara takip ettikleri medya programlarında yanıt arayıp bulduklarını, “çeşitli zor koşullarda yaşayan çocukların kendilerinin medyada çok nadir de olsa olumlu yansıtıldıklarını” görmekte birlikte kendilerine ait temsilleri medyada kabul ettiklerinde ise “çoğu kez gelişmiş dünyanın korusuna muhtaç güçsüz kurbanlar olarak temsil” edilirken gördüklerini söylemektedirler (Lemish & Kolucki, 2013: 19). Dolayısıyla okul öncesi ve ilkokul çağı çocuklar için üretilen medya metinlerinin temsil meselesindeki rolü gözardı edilemezdir. Bu anlamda Dafna Lemish’in “evrensel” olduğu iddia edilebilecek kadar paylaşıldığının altını çizdiği “eşitlik, çeşitlilik, karmaşıklık, benzerlik, birlik, aile, gerçeklik ve sesini duyurma” gibi ilkelerin çocukların farklılıklarıyla birlikte medyada adil bir şekilde temsil edilmesi açısından dikkate alınması gerektiğine yaptığı vurgu önemlidir. Lemish, eşitliğin, “televizyonda erkek ve kız çocuklara eşit davranılıp, eşit roller ve fırsatlar sunulurken aynı zamanda farklılıkları dikkate alınıp saygıyla yaklaşıldığında” geliştiğini söyler (2013: 37). Çeşitlilik ilkesinin ise “her yerde, her karakter formunda ve türünde, hem kurgu hem gerçek formatlarda, sahnenin hem önünde hem arkasında” gerekli olduğuna işaret etmektedir (2013: 39):

Farklı beden ve yüz şekilleri ve ten renkleri, tüm kültür tarzları ve modalarını yansıtan kostümler ve kıyafetler, diller ve şiveler, ev ortamı ve yiyecekler, adetler ve dini gelenekler, şehirli ve kırsal yaşam tarzlarının yanı sıra çocukların dünyalarını oluşturan ve temsil eden çeşitli sınıfları yansıtmalıdır. İyi karakterler ve heyecan verici öyküler her renk, şekil ve formda görünebilir.”

Piotrowski ve arkadaşları da “erken çocukluk döneminde çocukların deneyimden ve anlamdan yoksun olmasının, çocukların doğal olarak yavaş ilerleyen, tekrarlar içeren ve tanıdık bir bağlam içinde basit karakterler barındıran medya içeriğini” seçmelerinde etkili olduğunun altını çizerler (2013: 53). Medyanın çocukların yaşamları üzerindeki rolüyle ilgili olarak hızla artan çok sayıda çalışmanın⁵ sonuçları da medyanın neden en güçlü sosyalleşme faktörlerinden biri olduğunu anlaşılır kılmaktadır. Televizyon içerikleri çocuklara, davranış, tutum ve dünya görüşü vermektedir (Lemish & Kolucki, 2013: 16). Bunlar dünyanın her yanındaki bütün kültürlerde her yaşta insan için bir bilgi ve eğlence kaynağı oluşturmaktadır. Çocuklar izledikleri medya içeriklerine karşı “(t)epki gösterirler, düşünürler, hissederler ve kendi anlamlarını yaratırlar. Medyada gördüklerini ve duyduklarını sayısız eğilim, yeterlilik inancı, arzu ve deneyime dönüştürürler” (Lemish & Kolucki, 2013: 16).

Öte yandan Teresa Belton’un 10-12 yaş grubu çocuklar üzerine yaptığı çalışma televizyonun ve videonun hayal dünyası gelişmemiş çocukların hayal dünyasını olumsuz etkilediğini, onların farklı hikaye geliştirmelerine katkı sağlamadığını, geliştirdikleri öykülerin izlediklerinden bağımsız olmadıklarını ortaya koymaktadır (Belton, 2005: 293). Erdoğan ve Alemdar da aynı noktaya dikkat çekmekte televizyonda her gün sayısız çizgi film izleyen çocukların fantezi dünyalarının oluşmasında bu çizgi filmlerin etkili olduğunu söylemektedir. Çocukların fantezi dünyaları “etrafındaki koşullar/durum/ilişkisel ortam ve bu ortamdaki farklı oyuncaklar tarafından ima edilen teşvikler ve temalar tarafından derinden” biçimlendirilmektedir (Alemdar & Erdoğan, 1994: 70). Bu nedenle popüler

çizgi filmlerde inşa edilen kadın ve erkek temsilleri, engelli çocuk temsilleri, farklı etnik, dini kimlikten çocuk temsilleri ya da özlüce söylenirse çocukların doğuştan getirdiği ve değiştirme imkânı bulunmayan farklılıkların popüler kültür ürünlerinde temsil edilme biçimleri bu temsillerle büyüyen çocukların duygu ve düşünce dünyalarının gelişiminde pay sahibidir.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında eleştirel medya çalışmaları doğrultusunda, *Punky* ve *Afacan Toto* isimli çizgi filmlerde ötekinin nasıl temsil edildiği, 'Öteki'ne dair 'gerçeklik'in nasıl inşa edilmeye çalışıldığı azınlıkta kalan kişilerin ve yaşam biçimlerinin temsilleri üzerinden analiz edilmiştir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı genel çizgi film anlatısı dışında kalan ve ulusal medyada çok az örneği olan *Punky* ve *Afacan Toto* isimli çizgi filmlerde 'öteki' çocukların nasıl temsil edildiğinin görünürleştirilmesidir. Farklı etnik ve dini gruplardan çocuklar, engelli, yoksul, tek ebeveynli ve/veya mutsuz-gergin anne baba ilişkilerine maruz kalan çocuklar ulusal medyada sık tekrarlarla yayınlanan çizgi filmlerde yoktur. Bu nedenle çalışma, izleyicinin/çocukların genel olarak gündelik yaşam deneyimini ve dünyayı, özel olarak ise 'öteki' olanı anlamlandırmasını sağlamaya aracılık eden popüler kültür ürünleri olarak çizgi filmlerde 'öteki' çocukların temsilini sorunsallaştırmaktadır. Betimsel analiz yöntemi ile yapılan bu çalışma kapsamında *Punky* ve *Afacan Toto* isimli çizgi filmlerin arşivlenen bölümleri söylem analizine tabi tutulmuştur. Eleştirel medya çalışmaları doğrultusunda 'öteki'nin nasıl temsil edildiği, 'öteki'ne dair 'gerçeklik'in nasıl inşa edilmeye çalışıldığı hegemonik olmayan, azınlıkta olan temsillerin analiziyle açığa çıkarılmıştır. Analiz için temel alınacak kriterler, toplumsal cinsiyet rolleri, anne, baba, büyük baba, büyük anne ve çocuk stereotipleri ve aile modelleridir.

Punky, *MinikaÇOCUK*, *Afacan Toto* ise *MinikaGO* isimli çizgi film kanallarında yayınlanmaktadır. Turkuvaz Medya Grubu bünyesinde 28 Ocak 2011'de bir çocuk kanalı olarak kurulan *MinikaGO* Türksat 3A, D-Smart, Digitürk, Tivibu ve Teledünya'dan izlenebilmektedir. 20 Ocak 2012'de, *Minika* olarak yayın yapan televizyon kanalı, *MinikaGO* ve *MinikaÇOCUK* olmak üzere iki kanala ayrılmıştır. *MinikaÇOCUK*, 3-7 yaş arası çocuklara hitaben yayın yaparken, *MinikaGO* ise 7-14 yaş arası çocuklara yönelik yayın yapmaktadır (Tezel, 2012).

İrlanda yapımı olan *Punky*'nin hedef kitlesi okul öncesi ve ilkokul çağı çocuklar, Fransa yapımı olan *Afacan Toto* ise ilkokul çağı çocuklarına hitap etmektedir. Çalışma kapsamında *Afacan Toto*'nun Türkçe yayınlanan ve ortalama 11 dakika süren 33 bölümü, *Punky*'nin ise ortalama 7'er dakika süren 28 bölümü izlenmiştir. Çizgi filmlerin ulusal kanallarda gösterilen bölümlerine Ocak-Haziran 2015 tarihleri arasında Cizgifilmizlet.org ve YouTube adreslerinden ulaşılmıştır.

BULGULAR

Çalışmanın temel bulgusu, her iki çizgi filmde de sunulan temsillerin genel ve yaygın olarak gösterilen çizgi filmlerdeki temsillerden farklı olduğudur. Diğer bir anlatımla, hem *Punky'nin*, hem de *Afacan Toto'nun* azınlıkta kalan kimlikleri, değerleri, yaşam biçimlerini görünür kıldığı ve bu açıdan genel çizgi film kurgusundan ve anlatısından ayrıksı olduğudur. Ancak bu ayrıksılığa rağmen söz konusu temsillerin dolaylı, üstü örtük olarak sorunlarla bitleştirilmesi nedeniyle anlamın ve anlatının yine de hegemonik olan değerleri pekiştirmeye aracılık ettiği, buna aracılık eden dilsel ve söylemsel stratejilerin ise 'tersine temsil' (reverse representation) mekanizması ile mümkün kılındığı belirtilmelidir.

Tersine temsil kavramlaştırması hegemonik kimlik özelliklerinin ve davranış kalıplarının doğrudan doğruya temsil edilmesi ve onaylanması yerine farklı kimliklerin araçsallaştırılması yoluyla dolaylı-üstü örtük olarak hegemonik olanın pekiştirilmesi sürecini anlatmak üzere kullanılmaktadır. Tersine temsil mekanizmasının işletilebilmesi için temel gereklilik, azınlıkta olanın veya azınlıklaştırılan kimliklerin 'gerçeğe' yakın şekilde temsil edilirken üstü örtük bir şekilde sorunlarla bitştirilmesidir. Diğer bir söyleyişle, tersine temsilde hegemonik olan kimliklerin, değerlerin üstü örtük dolaylı bir şekilde pekiştirilebilmesi için farkın dolaylı ya da üstü örtük olarak araçsallaştırılmaya maruz kalması gerekir. Tam da bu nedenle tersine temsil söz konusu olduğunda azınlıklaştırılan kesimlerin çifte bir ayrımcılığa maruz kaldıkları iddia edilebilir. İlki, azınlıkta olanı, farklı olanı temsil ederken, görünür kılarken üstü örtük, dolaylı olarak çoğunluk değerlerini yeniden pekiştirmek şeklinde, ikincisi ise çoğunluk değerlerini eleştirir gibi yaparken fark gösterenlerinin üstü örtük, dolaylı olarak problemlerle ilişkilendirilmesiyle anlamın ve anlatının azınlıkta kalanlar aleyhine kapatılmasıyla. 'Öteki'nin temsili sorunlaştıran bu çalışma kapsamında incelenen *Punky* ve *Afacan Toto* isimli çizgi filmlerin her ikisinde de azınlıkta kalan kimlikler, değerler, yaşam biçimleri ve çocuklar temsil ediliyor olmakla birlikte azınlığın dolaylı, üstü örtük olarak sorunlarla bitştirilmesi yoluyla anlamın ve anlatının yine de hegemonik olan değerleri pekiştirmeye aracılık ettiği tespit edilmiştir. Bu durumu eksik ya da yanlış temsil olarak özetlemek meseleyi açıklamakta yetersiz kaldığı için bu çalışmanın hem bir sonucu olarak tersine temsil kavramı önerilmiş, hem de çalışmanın analizinde işlevsel olarak kullanılmıştır.

Toplumsal Cinsiyet Rollerinde ve Stereotipleştirmelerde Ezber Bozumu

Afacan Toto ve *Punky*'i genel çizgi film anlatısından ve alışıldık çizgi film karakterlerine sahip diğer çizgi filmlerden ayıran temel özellik, her ikisinde de çizgi filmin kahramanı olan çocukların birbirinden ayrı ebeveynlerle yaşıyor olmalarıdır. Sekiz yaşında bir erkek çocuk olan Toto çoğunlukla babasıyla ara sıra da annesiyle yaşamaktadır. Altı yaşında down sendromlu bir kız çocuğu olan Punky de annesi ile yaşamaktadır. Ulusal kanallarda yayınlanan diğer popüler çizgi filmler arasında yer alan örneğin *Canım Kardeşim*, *Caillou*, *Pepe*, *Biz İkimiz*, *Niloya*, *Can'da* anne, baba ve genellikle bir küçük kardeş ile ideal bir çekirdek aile tablosu çizilir. Bu bütünlüklü ideal tabloda evin baskın karakteri, otoritesi, dışarı açılan kapısı olarak temsil edilen bir baba temsili vardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde

iki seri halinde hazırlanan *Punky*'nin ilk yirmi bölümlük birinci serisinde babayla ilgili hiç bir diyaloga ve ipucuna rastlanmamaktadır. Baba soru işaretleriyle öylece yoktur. *Afacan Toto*'da ise genel ve yaygın popüler çizgi film kurgusunda hem otoriteyi temsil eden baba karakteri, hem de ev içi düzeni temsil eden anne karakteri yoktur. Burada vurgulanması gereken dikkat çekici noktalardan biri yaygın olarak gösterilen popüler çizgi filmlerde yer alan "(s)ürekli olarak ev işi yapan, çocukların temizlik ve bakımından sorumlu, eğer baba kullanıyorsa araba kullanmayan, kek, pasta, börek, yemek pişiren, aile geçindirmeyen ve aile reisi babanın yanında evden sorumlu olan, kariyeri olmayan kadın tipi" (Keloğlu İşler, 2014: 75) temsili alt üst edilmesidir; kocasından ayrılmış, kendine yeni bir eş/sevgili edinmiş⁶ olan *Toto*'nun annesi kariyeri olan, kendine ait isteklerini dile getiren, nadiren ev işi yaparken görünen, görüldüğünde ise ev içi emeğinin takdir edilmesini isteyen bir kadındır⁷. Ayrıca boşandığı ve iki çocuğunun babası olan eski kocasını sorumlulukları konusunda uyarabilen, onunla karşılıklı kahve içebilen ve çocukların sorunları hakkında konuşabilen bir anne olarak karşımızdadır⁸. *Toto*'nun babası da toplumsal cinsiyet rolleri açısından ezber bozan biri olarak temsil edilmektedir: İki çocuğuna bakabilmek için işini evden idare eden ve sürekli patronu ile yetiştirmeye çalıştığı işler konusunda telefonda cebelleşen baba, diğer çizgi filmlerde ağırlıklı kadına yüklenen pek çok rolü de üstlenmiştir; baba evin süpürülmesi, silinmesi gibi temizlik işlerinin yanı sıra, hamur yoğurmak, börek açmak gibi ev içinde kadınlarla bütünleştirilen mutfak işlerini de yapmaktadır. Ayrıca, bir yandan altı aylık kızının beslenmesi, temizlenmesi ve oyalanması gibi her türlü sorumluluğunu yerine getirirken; bir yandan da baş edilmez yaramazlıkları olan *Toto* ile ilgilenmektedir⁹. *Afacan Toto*'da anne, yeni eşi/sevgilisi ile ayrı bir evde yaşarken, babanın da ara sıra aynı ev içinde birlikte yemek yerken ve özellikle *Toto*'nun altı aylık kardeşi *Nini*'yle ilgilenirken görünen bir sevgilisi vardır¹⁰. *Toto*'nun annesi ile görüldüğü birkaç bölüm¹¹ dışında izlenen diğer bütün bölümlerde *Toto* kardeşi ve babası ile yaşamaktadır.

Keloğlu İşler'in de belirttiği gibi *Caillou*, *Pepe*, *Biz İkimiz*, *Niloya*, *Can* gibi çizgi filmlerde çocuklar çoğunlukla aile ortamında anne, baba, büyükanne ve büyükbaba gibi stereotiplerle birlikte iken *Afacan Toto* ve *Punky*'de bu stereotipler de farklılaşmaktadır. Babanın birinci derecede akrabaları olarak aileye ve torunlara destek veren olgun, deneyimli büyükbaba ve büyükanne temsilleri *Afacan Toto*'da ve *Punky*'de yoktur. Örneğin *Afacan Toto*'da sadece "Tavuk Ödevi" isimli bölümde bir kez babaanne, "Toto Dekorasyon Yapıyor" isimli bölümde ise bir kez anneanne görünüyor. İzlenen diğer bütün bölümlerde *Toto*'nun büyük baba ve büyük annesine rastlanmıyor. *Punky*'de temsil edilen anneanne ise oldukça sorunludur. Evdeki en problemlî kişi *Punky*'nin anneannesidir. Anneanne, huysuz, inatçı ve çocukça davranışları olan, özellikle de *Punky* tarafından olgunlukla ve sıcaklıkla karşılanan yaşlı bir kadındır.¹² Anneanne, *Punky* ve evin diğer bireyleri ile sürekli çatışmakta, istekleri ile tüm aile için sorunlar yaratmaktadır. Bu açıdan aile hayatının steril bir şekilde kurgulandığı alışıldık çizgi film anlatılarından farklı olarak *Punky* ve *Afacan Toto*'da kahramanların sahip olduğu aileler muhafazakar ideolojinin kutsallaştırdığı aile değerlerini barındırmamaktadır. Soyun devamını, ailelerin ve evlilik kurumunun sürekliliğini hatırlatan erkeğin, yani babanın annesi ve babası yoktur. Aksine *Punky*'de olduğu gibi problemlî bir anneanne temsili vardır.

Farklı aile modellerinin, birleşimlerinin olduğu gerçeğinin görünmez kılındığı popüler çizgi filmlerden farklı olarak hem *Afacan Toto*'da, hem de *Punky*'de farklı çocuk temsiline ve farklı yaşam biçimlerine diğer bir deyişle 'steril' olmayan aile ve ilişki biçimlerine yer verilmiştir. Daha önce belirtildiği gibi *Afacan Toto*'da anne karakteri, Toto'nun babasından ayrıdır, yeni bir partner ya da eş ile farklı bir evde yaşamaktadır. Toto ve kardeşi babasıyla aynı evde yaşasa da zaman zaman annesi ve annesinin eşi/sevgilisi ile bir arada bulunabilmektedir. Anne ve baba ayrı olmakla birlikte Toto hakkında konuşabilmekte, Toto'nun yaşadığı sorunlara birlikte çözüm bulabilmektedirler. Anne, yeni sevgili ve eski koca bir arada eğlenebilmekte, konuşabilmekte, vakit geçirebilmektedirler. Toto, annesinin evinde kaldığı zamanlarda da annesinin yeni eşiyle birlikte etkinlik yapabilmekte ve iyi zaman geçirebilmektedir¹³. Yine zihinsel ve bedensel tamlığa sahip olarak anne, baba, babaanne, büyükbaba ile mutlu veya sorunsuz aile ilişkileri içinde olan diğer çizgi film kahramanlarından farklı olarak *Punky* engelli bir çocuk olarak karşımızdadır ve tek ebeveynle yaşamaktadır. Bu nedenle ilk bakışta hem *Punky*'de hem de *Afacan Toto*'da hegemonik olmayan temsillere yer verildiği söylenebilir. Ancak biraz daha yakından analiz edildiğinde her iki çizgi filmde de temsilin tersine döndüğü ve anlamın azınlık aleyhine kapandığı görülebilir. Nitekim çalışmanın bundan sonraki alt başlığı bu tespitin gerekçeleri üzerinedir.

Tersine Temsil ve Anlamın Azınlık Aleyhine Kapanması

Caillou, *Niloya*, *Pepee*, *Canım Kardeşim*, *Biz İkimiz* gibi pek çok çizgi filmde temsil edilen steril, sorunsuz, sevgi dolu ilişkiler içinde yaşayan kahramanlardan farklı olarak *Punky* down sendromlu'dur, *Punky*'nin annesi, down sendromlu bir çocuğa sahip olarak hem evde hem de ev dışında çalıştığı, iki çocuğun tek başına sorumluluğunu üstlendiği ve ayrıca problemleri bir yaşlı anne ile de uğraştığı için genel çizgi filmlerde temsil edilen anne temsilinden farklıdır. Mutsuz, endişeli bir yüzü vardır ve sürekli problemlerle boğuşan bir karakter olarak karşımızdadır. *Punky*'nin anneannesi hep televizyon izleyen, ilgi bekleyen, sıklıkla sorun çıkaran huysuz bir kadındır. Bu sorunlar silsilesinin yanında *Punky*'nin babası görünmezdir, hakkında hiç konuşulmamaktadır ve ne olduğu, nerede olduğu, neden *Punky* ile hiç görünmediği izlenen ilk 20 bölümlük seri içinde belli değildir, baba, soru işaretleriyle öylece yoktur. Üstelik hep gülümseyen, sevimli ve mutlu görünen, akıllı ve olgun olan *Punky*'nin hem farklı yüz şekline ve hem de babasının yokluğuna dair hiç soru sormaması da dikkat çekicidir. Örneğin "Being Told/Söylenme" başlıklı bölümde *Punky* kardeşi Con'un "peki ne çeşit şeyler seversin *Punky*?" sorusuna, *Punky*, aynı evde birlikte yaşadığı "Con'u, anneannemi, annemi" ve köpeğim *Rufus*'u severim demektedir, babasına ilişkin hiçbir şey söylememektedir. Bu tespiti ilginç kılan ve bir sorun, bir sıkıntı olduğunu anlamamıza neden olan şey, izlenen ilk 20 bölümlük seride tamamen görünmez kılınan, hiç sözü edilmeyen babanın ikinci seride birden bire yer almış olmasıdır. İlk 20 bölümlük serinin jeneriğinde *Punky*'nin aile bireyleri olarak anne, anneanne, erkek kardeşi Con ve *Punky*'nin köpeği *Rufus*'a yer verilirken baba bu aile tablosu içinde yoktur. 20 bölümlük ikinci seride ise önemli bir değişikliğe gidildiği görülmektedir. Türkiye

televizyonunda gösterilen ikinci serinin sekiz bölümünde de dikkat çeken bu değişiklik birinci seride görünmez kılınan, hakkında hiç bir ipucu verilmeyen babanın birden bire jenerikte görünen aile tablosu içine yerleştirilmiş olmasıdır. Böylece babanın anne ile boşandığı, ayrı bir evde yaşadığı anlaşılacak babayla ilgili gizem çözülmektedir. Dolayısıyla varlığına dair hiçbir ipucu verilmeyen babanın birden bire ortaya çıkması, hep varmış gibi Punky'yi evden alması, gezmeye götürmesi ve ayrı yaşadığı evinde Punky ile kalabilmesi izleyen açısından bir şaşkınlığa ve soru işaretlerine neden olmaktadır¹⁴. 'Eğer baba varsa, neden birinci seride hiç olmadı, görünmedi, bahsedilmedi'. Dolayısıyla Punky neşeli, akıllı, kendisiyle barışık, yaşının ve durumunun üzerindeki olgun davranışlarıyla evin en sağlıklı görünen 'engelli' bir bireyi olarak temsil edilmekle birlikte onu saran yakın çevresinde bir 'tuhaf'lık vardır. 20 bölümlük ilk seride görünmeyen ve hakkında hiç konuşulmayan babanın birden bire görünmesinin yarattığı şaşkınlık yanında Punky'nin kardeşi Con, sakın, donuk, içine kapanık bir çocuktur, anne endişeli, yorgun ve mutsuz bir yüz ifadesine sahiptir, anneanne huysuz ve çocuğa istekleri olan bir tiptir. Bütün bunlar 'steril' karakterler ve aile ilişkileri üzerine inşa edilen genel çizgi film kurgusunda olmayandır. Bu nedenle izleyicilerin/çocukların Punky'nin down sendromlu bir engelli oluşuyla görünmeyen baba arasında ya da çizgi film kahramanı down sendromlu Punky ile onu saran yakın çevresinin tuhafılığı arasında bir ilişki kurup kurmadığı sorulmaya değerdir. Bu açıdan engelli bir çocuk temsili etrafında örülen bu sıkıntılı, huzursuz anlatı yanında, anne, anneane ve babaya ilişkin 'tuhaf'lıklarla birlikte ele alındığında *Punky*, her şeyin 'mükemmel' olarak kurgulandığı çizgi filmlerdeki 'steril' ilişkiler ağı içinde değildir. Down sendromlu bir engelliyle bitştirilen bu sorunlar yumağı nedeniyle 'Öteki'nin temsiline yer vermiş gibi görünen *Punky*'de söylemin azınlık aleyhine kapandığı tespit edilebilmektedir. Bu tespiti haklılaştıracak asıl mesele ise yaygın çizgi filmlerin genel karakterlerinden farklı olarak *Punky*'de engelli bir çocuk temsil ediliyor olmakla birlikte "Ben Punky, dans etmeyi severim ve ailemi ve köpekleri, ben Down sendromluyum, Punkyyy" diye biten çizgi film jeneriğindeki "ben down sendromluyum" ifadesi ve Punky'nin görüntüsünün de down sendromlulara özgü çizilmesi dışında down sendromlu bir engelli olma haline dair herhangi bir diyalogun geçmemesi, herhangi bir olayın yaşanmamasıdır. Sadece "Yakala da Görelim" isimli bölümde dolaylı olarak anımsatılmaktadır. Bu bölümde Punky, zihinsel ve bedensel tamliğe sahip 'normal' çocuklarla beraber okuduğu okulda top oynayan çocuklara katılmak istiyor, çocuklar "onun boyu kısa o top oynayamaz ki" diyor ama Punky oyuna giriyor, hepsinden daha başarılı bir şekilde top oynuyor ve gol atarak beğeni topluyor. Downlu bir engelli çocuk olma haline izlenen 28 bölümde sadece bu diyalog aracılığıyla dolaylı bir gönderme vardır. Down sendromlu bir çocukla yaşıyor olmanın, çevresel, ekonomik, sosyal zorluklarına ilişkin herhangi bir şey görünür değildir. Aksine 'normal' bir çocuktan çok daha fazla akıllı, düşünceli ve olgun davranan bir karakter olarak Punky anneannenin çocukça isteklerini bir yetişkin olgunluğu ile karşılamakta, sabır göstermekte, ona bazı şeyleri bir anne gibi öğretmeye çalışmaktadır¹⁵. Bu nedenle engelli olmanın getirdiği sıkıntıların kişisel, ailesel ve toplumsal boyutlarının gözden uzak tutulması, görünmez kılınması yoluyla engelli bir çocuğun bağlamından kopararak temsil edildiğini söylemek mümkün. Temsildeki tek gerçeklik Down sendromlulara özgü yüz şekli ve jenerikteki seslendirmedir. Öte yandan hem sosyolojik bir gerçek olarak farklı aile

biçimlerinin, hem de engelli olma halinin geçiştirilerek, yok sayılarak, üstü örtülerek ve problemlerle bitleştirilerek temsil edildiği dikkate alınırsa ötekini temsil etmek amacıyla olan Punky'nin bedensel ve zihinsel tamlığa sahip çoğunluk lehine anlamı yeniden pekiştirdiği söylenebilir.

Down sendromlu çocuk temsili ile bitleştirilen sorunlar yumağı aynı şekilde *Afacan Toto*'da da ortaya konulabilir, Toto'nun kimsenin baş edemediği yaramazlığı elbette onun boşanmış bir anne ve baba arasında gidip gelmekte oluşuyla, annesiz bir evde babası ile yaşamasıyla, ailelerin kutsallığına ve sürekliliğine işaret eden, olgunluklarıyla, deneyimleriyle çocuklarına ve torunlarına yol, yordam gösteren büyük anne ve büyük baba temsillerinin olmayışı ya da sorunlu kurgulanışıyla, 'en çok da' sevgilisi ya da yeni eşi ile yaşadığı anlaşılan Toto'nun annesinin 'sorumsuzluğu' ile ilişkilendirilebilir. Diğer bir deyişle Toto herkesi bıktırarak kadar yaramazdır çünkü 'düzgün' bir ailesi yoktur; annesi 'başka' bir adamla ayrı evde yaşamaktadır, Toto ile yaşayan baba, bir 'erkek' olarak 'annenin yapması gereken' görevleri de üstlenmek zorunda kalınca ortaya baş etmesi zor, yaramaz bir çocuk çıkmıştır. Dolayısıyla burada Toto'nun yaramazlıklarından ve ona verilen okul cezalarından dolayı perişan görünen bir baba temsili vardır. Öte yanda genel ve yaygın çizgi film kurgusunda anneliğe doğallıkla bitleştirilen sorumluluklar da babaya yüklendiğinde baba 'zavallı', 'perişan', 'şaşkın', 'şaşşal' ve 'komik' bir görünümle¹⁶, çocuk ise olağanüstü yaramazlıklarıyla temsil edilmiştir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rolleri açısından ezber bozulmakla birlikte 'bedel' olarak erkeğin/babanın iktidarı elinden alınmıştır.

Ayrıca, *Niloya*, *Pepee*, *Canım Kardeşim*, *Biz İkimiz* gibi genel çizgi film kurgularında sıklıkla rastlanan "büyüklerinin sözünden çıkmayan, fazla yaramazlık yapmayan veya yaramazlık yaptığındaysa hemen düzeltmeye çalışan ve çabucak özür dileyen çocuk temsilleri" (Keleşli İşler, 2014: 68) *Afacan Toto*'da farklılaşmaktadır. Toto, sürekli yaramazlık yapmakta, başta birlikte yaşadığı babası olmak üzere okul öğretmeni, okul müdürü gibi otoriteyi temsil eden kişilerin bile baş edemediği düzen bozucu bir tip olarak temsil edilmektedir. Bu açıdan Toto karakteri diğer çizgi filmlerde söz dinleyen, yaramazlık yapmayan, yapsa bile özür dilemesini bilen ve hemen kendine çekidüzen veren ve aslında didaktik bir kurgu ile şekillendirilen, idealize edilmiş çocuk karakterlerinden farklıdır. Toto, sürekli hoş gitmeyen şakalar yapan, derslerine gerektiği gibi çalışmayan, sağlıklı olan şeylerden kaçınan bir çocuktur. Özellikle "Karnede Sahtecilik", "Dikkatli Toto", "Dayanışmanın Önemi" ve "Toto Gözde Öğrenci" isimli bölümlerde Toto'nun toplumsal kuralları ve otorite tanımaz yaramazlığı dikkat çekicidir. Toto'nun yaramazlıkları okul müdürü, öğretmen, baba gibi otoriteyi temsil eden kişilerin bile baş edemediği bir düzeydedir. Hâkim çoğunluk karşısında 'öteki' olduğuna hükmedilenlerin en önemli özelliklerden birinin hegemonik olanı yıkmaya potansiyelidir. 'Biz'in tersine "öteki" düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, yani tehlikeli olandır" (Kundakçı, 2013: 69). Julia Kristeva'nın özlüce söylediği gibi öteki "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir", "sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır" (2004: 17). Bu açıdan değerlendirildiğinde Toto'nun hem ayrı yaşayan anne ve babanın tek başlarına baş edemediği bir evlat olarak, hem de bulunduğu okulun bütün kurallarını çiğnemek yo-

luyla otoriteye karşı çıkan, diğer çocukları yoldan çıkararak eğitim öğretimi engelleyen bir öğrenci olarak temsil edilmesinin ailelere ve tüm otoritelere bir uyarı olduğu söylenebilir.

Tespit edilen yukarıdaki sorunlar silsilesine ek olarak her iki çizgi filmde de söylemin/ anlamın azınlık aleyhine kapanmasının bir başka nedeni de farklı olanı temsil ediyor görünmesine rağmen her iki çizgi filmin izlenen hiçbir bölümünde anne ve babanın ayrılabilmesine, ayrılırsa bile annelik ve babalık durumlarının çocuklar açısından süreceğine ve sürdüğüne, bunun normalliğine ilişkin hiçbir diyalogun geçmemesidir. Aksine, bu durum özellikle *Punky*'de yok sayılmakta, gizemleştirilmektedir. Yok sayılan, görmezden gelinen bu statünün 'genel' aile yapısından bir sapma olduğu ise hem *Punky* de hem de *Afacan Toto*'da tespit edilen sorunlar bağlamında dolaylı, üstü örtük olarak anlatılmaktadır. Dolayısıyla hem *Afacan Toto*'da hem de *Punky*'de yaygın çizgi film anlatılarında olmayan bir sıkıntı vardır, ilişkiler ve karakterler 'steril' değildir, her şey sorunsuz devam etmemektedir. Bu sıkıntılı anlatının varlığı ise anlamın dolaylı, üstü örtük olarak azınlık aleyhine kapanmasına aracılık etmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Ötekileştirilen kesimlerin medyada görünürleştirilmemesi yanında, eksik ya da yanlış temsil edilmelerinin de bir sorun olarak ele alınması gerekliliğinden yola çıkan bu çalışmanın temel bulgusu 'öteki'nin temsiline yer veren nadir çizgi filmlerden olmasına rağmen hem *Punky*'de hem de *Afacan Toto*'da azınlığın dolaylı olarak sorunlarla bitleştirilmesi yoluyla temsilin tersine işletildiğidir. Diğer bir anlatımla her iki çizgi filmde kahramanlar, anne ve babalar hegemonik toplumsal cinsiyet rollerinden, aile modellerinden, stereotipleştirmelerden uzaklaşma veya farklılaşma açılarından ele alınmış, fark göstergeleri ortaya çıkarılmış, ancak 'fark'a işaret eden göstergelerin dolaylı olarak sorunlarla bitştirilmesi yoluyla her iki çizgi filmde de hegemonik olan değerlerin yeniden pekiştirildiği, anlamın ve anlatının azınlık aleyhine kapatıldığı tespit edilmiştir.

Hâkim çoğunluğa atfedilen dinsel, etnik, cinsiyet, kültürel kimlik özellikleri aynı zamanda bedensel ve zihinsel tamlık haliyle de temsil edilmektedir. Çoğunluk için üretilen, yayınlanan yerli ve yabancı yapım pek çok çizgi filme göre hem boşanmış ya da tek ebeveynli bir aile içinde yer alan hem de Down sendromlu bir ana karakter olan *Punky* ve yine boşanmış bir ailenin çocuğu olarak karşımıza çıkan *Afacan Toto* çoğunluğun dışında kalan, görünür olmayan aile modellerine ve çocuk temsillerine yer vermektedir. Özellikle *Afacan Toto*'da toplumsal cinsiyet rolleri açısından ezber bozan kadın ve erkek, anne ve baba temsilleri yanında *Afacan Toto*'nun gerçek yaşamda pek çok çocukta görülebilecek 'okuldan sıkılma, ders yapmaktan nefret etme, daha çok oyun oynama ve televizyon izleme, arkadaşlarıyla vakit geçirme' gibi isteklerinin görünür kılınması oldukça dikkat çekicidir. Ancak farklı yaşam ve ilişki biçimlerinin temsiline yer veren her iki çizgi filmde de bu farklı olma hallerine bitştirilen sorunların varlığı, azınlık üzerinden hegemonik olanın onaylanmasına, azınlıkta olanın, farklı olanın ötekileştirilmesine aracılık etmektedir. *Afacan Toto*'da bu farklı temsile bitştirilen baş edilmez bir yaramazlık, kural tanımazlık, *Punky*'de engelli bir çocuğa bitştirilen gizemli bir baba, 'tuhaf' karakterlerin varlığı ve

ayrıca engeli olmanın, down sendromlu bir çocuk ve çocukla yaşıyor olmanın, çevresel, ekonomik, sosyal zorlukların üstünün örtülmesi, görünmez kılınması temsilin tersine işlemlerine ve anlamın azınlık aleyhine kapatılmasına aracılık etmektedir. Dolayısıyla, *Punky* ve *Afacan Toto*'da yer alan temsillerin toplumdaki çeşitliliği yansıtır gibi görünürken yine de 'makbul' olan kimlik özelliklerini ve davranış modellerini ön plana çıkarttığı tespit edilebilmektedir. Bu durumu eksik ya da yanlış temsil kavramı ile tanımlamak meseleyi tam olarak açıklığa kavuşturmadığı için tersine temsil (reverse representation) kavramı bir öneri ve sonuç olarak belirmiştir. Bu sonuçlar 'fark'ın, farklı kimliklerin dolaylı olarak araçsallaştırılması yoluyla anlamın ve anlatının azınlık aleyhine kapatılırken, çoğunluk lehine pekiştirilmesine aracılık eden tersine temsil mekanizması ve onu kuran dilsel, söylemsel stratejiler üzerine yapılabilecek başka çalışmalar için de yol göstericidir.

SON NOTLAR

¹ Öteki ve "Ötekilik" kavramlarına ilişkin birkaç not düşmek "Ötekilik" meselesini çocuklar üzerinden ele alan bu çalışma için gereklidir: Robert Miles, Öteki'ni farklılaştırmak yoluyla "insanları kategorize eden gerçek ya da atfedilmiş farklılık terimleriyle ifade edilen imge ve inanışlar" yaratılmış olduğuna vurgu yapar (Miles, 2000: 21). Öteki'ne dair imgeler, semboller, tanımlamalar onu "bastırmak" veya "imha etmek" için gerekmektedir. Ötekilik problemi ile "Kimlikler problemi"nin birlikte var olduğunu söyleyen Alankuş Kural da "biz" in bir "ikiliğe" göre tanımlandığına vurgu yapar: Biz ve Öteki'ler şeklinde oluşturulan bu ikilikte, "Biz" "iyi, doğru, güzel, normal, iyi ahlak" ile ilişkilendirilirken, "Ötekiler", kötü, yanlış, çirkin, anormal, sapkın, batıl olan" ile ilişkilendirilmektedir. Sonuçta iyiye ve kötüye ilişkin "biz ve öteki" temsilleri "iktidar" ilişkileri içinde konumlandırılan "ideolojik" tanımlardır (Alankuş Kural, 1995: 92-93 akt, Çoban Keneş, 2013, yayınlanmamış doktora tezi, s.29).

² Bkz. RTÜK, 2006; ASAGEM, 2008-2009-2010; DPT, 2010; UNICEF, 2011; Nalçaoğlu, 2012; TÜİK, 2013; RTÜK, 2013 akt. M. Ruhi Şirin et al., 2013: 22; Cesur & Paker, 2007.

³ "Simgesel imha" kavramı ilk olarak 1972 yılında George Gerbner tarafından temsil yokluğunu, daha çok da farklı ırktan, cinsiyetten, sınıftan olan, diğer bir söyleyişle hakim çoğunluktan olmayan kişi ve grupların medyada görünmemesini, temsil edilmemesini anlatmak üzere kullanılmıştır (Gerbner & Gross, 1976: 182). Simgesel imha terimi özellikle de feminist ve Querr teorisyenleri tarafından kalıpyargılarla hareket eden, bazı kimlikleri inkâr eden, görünmez kılan ve böylece sosyal eşitsizliği üreten ve sürdüren bir araç olarak konumlanan medyayı eleştirmek için de işlevsel olarak kullanılmaktadır. Örneğin Gaye Tuchman, kitle iletişim araçlarında kadınların erkeklerden daha az ve negatif rollerle temsil edildiklerini ifade etmektedir. Bu nedenle Tuchman kadınların eksik ve yetersiz temsiliyetini "simgesel imha" kavramıyla karşılar. Öte yandan Tuchman simgesel imhayı yalnızca temsil yokluğu olarak değil "ihmal etme", "değersizleştirme" ve "kınama" olarak üç görünümle de ayırt eder (Tuchman, 1978: 3-338).

⁴ Bkz. Gürdal, 2004; Bora, 2005; Cesur ve Paker, 2007; Çelikten ve Çelikten, 2007; Karaca, Pekyaman ve Güney, 2007; Tosun, 2007; İnceoğlu, 2008; TGC ve British Council, 2008; Gökalp vd., 2009; Kılıç, 2009; Durna ve Kubilay, 2010; Sünbül Olgundeniz, 2010; Gencil Bek, 2011, Altun, 2013 (akt. Şirin et al., 2013: 28).

⁵ Bkz. Calvert & Wilson, 200; Drotner & Livingstone, 2008; Kirsh, 2009; Lemish, 2007; Mazzarella, 2007; Pecora, Murray & Wartella, 2007; Strasburger ve diğ., 2009 (akt. Lemish & Kolucki, 2013:16).

- ⁶ Bkz. "Problem Çözme", "Toto'nun Başı Dertte", "Ormanda Bir Hafta Sonu" isimli bölümler.
- ⁷ Bkz. "Problem Çözme" isimli bölüm.
- ⁸ Bkz. "Karnede Sahtecilik" isimli bölüm.
- ⁹ Bkz. "Kahraman Babam", Karnede Sahtecilik "En Sevdiğim Dizi", "Gizli Macera", "Doğun Günün Kutlu Olsun Yasin" isimli bölümler.
- ¹⁰ Bkz. "Minik fareyi Kurtarmak", "Tatlı Yasağı", "Toto'nun Saç Modeli" isimli bölümler.
- ¹¹ Bkz. "Besin Zinciri", "Okulda Casus Var", "Problem Çöme", "Toto Dekorasyon Yapıyor" isimli bölümler.
- ¹² Bkz. "Doktor Punky", "Anneanne Ödünç Almayı Öğreniyor", "Rufus Kötü Kokuyor" isimli bölümler.
- ¹³ Bkz. "Toto'nun Başı Dertte", "Ormanda Bir Hafta Sonu" isimli bölümler.
- ¹⁴ Bkz. "Biraz Yavaşlayalım", Babam Yüzme Bilmiyor" ve Punky'nin Diğer Yatağı" isimli bölümler.
- ¹⁵ Bkz. "Anneanne Ödünç Almayı Öğreniyor", "Rufus Kötü Kokuyor" ve "Sessizlik" isimli bölümler.
- ¹⁶ Bkz. "Toto Gözde Öğrenci", "Toto Bebek Bakıyor", "Toto'nun Dışçı Korkusu", "Kahraman Babam", "Gizli Macera", "Doğun Günün Kutlu Olsun Yasin" isimli bölümler.

KAYNAKLAR

- Alankuş, K. S. (1995). Yeni Hayali Kimlikler ve Yurttaşlar Demokrasisi. *Birikim*, 71-72 (Etnik Kimlik ve Azınlıklar Özel Sayısı), 86-101.
- Alemdar, K. & Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayınları.
- Barrett, M. (1996). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Belton, T. (2005). Television and Imagination: The Influence of the Media on Children's Storymaking. *Media, Culture and Society*, 23(6), 267-294.
- Boréus, K. (2009, November 19). Söylemsel Ayrımcılık ve Dışavurumları (E. C. Dağlıoğlu, Trans.). *Nefretsoylemi.org*. Retrieved from <http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=50&bolum=-makale>
- Cesur, S. & Paker, O. (2007). Televizyon ve Çocuk: Çocukların TV Programlarına İlişkin Tercihleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(19), 106-125.
- Çoban Keneş, H. (2011). Irkçı-Ayrımcı Söylemlerin Kurucu Öğeleri Olarak İnkâr Stratejileri. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 14(2), 71-98.
- Çoban Keneş, H. (2013). *Yeni Irkçı Söylemin Muğlâk Karakteri ve Medyanın İşlevi* (Unpublished Ph.D. thesis). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Çelenk, S. (2010). Ayrımcılık ve Medya. In B. Çaplı & H. Tuncel (Eds.), *Televizyon Haberciliğinde Etik*. Ankara: Fersa Matbaacılık.
- Dijk, T. A. v. (1992). Discourse and the Denial of Racism. *Discourse & Society*, 3(1), 87-118.
- Dijk, T. A. v. (2005). Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları (M. Küçük, Trans.). In M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (315-375). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Doğanay, Ü. (2013). Irkçılığın İzini Satır Aralarında Sürmek: Popüler Kültür Ürünlerinde Irkçı Söylemlerin Yaygınlaşma Biçimleri. In M. Çınar (Ed.), *Medya ve Nefret Söylemi* (155-175). İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Gerbner, G. & Gross, L. (1976). Living with Television: The Violence Profile. *Journal of Communication*, 26(2), 172-194.
- Gökçearslan, A. (2010). Batı Kökenli Çizgi Filmlerde Irkçı, Kapitalist ve Ayrımcı İdeolojik Söylem. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(4), 365-373.
- Hall, S., (1997). The Work of Representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (13-74). UK: SAGE Publications Ltd.
- Hall, S. (2002). İdeoloji ve İletişim Kuramı (A. Gürata, Trans.) In S. İrvan (Ed.), *Medya, Kültür Siyaset* (101-126). Ankara: Ark Yayınevi.
- Hall, S. (2005). Anlamlandırma, Temsil, İdeoloji: Althusser ve Post-Yapısalcı Tartışmalar (E. Mutlu, Trans.). In E. Mutlu (Ed.), *Kitle İletişim Kuramları* (359-394). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İlhan, V. & Çetinkaya Ç. (2013). İlkokul Öğrencilerinin Tematik Çocuk Kanallarındaki Çizgi Filmleri İzleme Alışkanlıkları. *Journal of Research in Education and Teaching*, 2(1), 317-326.
- İnal, A. (1999). Medya, Dil ve İktidar Sorunu. *Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi*, 99(3), 13-36.
- Kalaycı, N. (2015). Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Açısından Bir Çizgi Film Çözümlemesi: PEPEE. *Education and Science*, 40(177), 243-270.
- Karaman, K. (2010). Çizgi/Dizi Film Karakterlerinin Çocukların Tüketim Alışkanlıkları Üzerine Etkisi (Giresun Örneği). *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 66-84.
- Keloğlu İşler, E. (2014). Kültürel Ekme Kuramı Bağlamında Türkiye Üretimi Çizgi Filmler ve Çocuk Bilincinin İnşası. *İletişim ve Diplomasi Dergisi*, 2, 65-80.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kundakçı, F. S. (2013). Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi. *Liberal Düşünce*, 18(71), 65-79.
- Kutlu, T. Ö. & Bekiroğlu O. (2011). Türkiye Yazılı Basınında Alevilerin Temsili: 7. Alevi Çalıştayı Haberlerinin Söylemi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6(4), 916-942.
- Lemish, D. & Kolucki, B. (2013). Medya ve Erken Dönem Çocukluk Gelişimi, Çocuklarla İletişim: Yetiştirme, İlham Verme, Harekete Geçirme, Eğitim ve İyileştirme İlke ve Uygulamaları (S. Yeğin, Trans.). In H. Yavuzer & M. R. Şirin (Eds.), *1. Türkiye Çocuk ve Medya Kongresi Bildiriler Kitabı*, 2, 13-34. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Lemish, D. (2013). Çocuk Medyasında Cinsiyet Temsilleri (P. Sengözer, Trans.). In H. Yavuzer & M. R. Şirin (Eds.), *1. Türkiye Çocuk ve Medya Kongresi Bildiriler Kitabı*, 2, 35-48, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Lull, J. (2001). *Medya İletişim Kültürü*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Maalouf, A. (2000). Ölümcül Kimlikler (A. Bora, Trans.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Miles, R. (2000). *İrkçilik* (S. Yaman, Trans.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınları.

- Olgundeniz, S. (2010). *Televizyon Dünyasında Çocuğun Temsili: Televizyon Dizilerinde ve Reklam-larda Çocuk Kimlikleri* (Unpublished Ph.D. thesis). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Piotrowski, J. T., Vossen, G. M., Valkenburg, P. M. (2013). Medya ve Çocuk Gelişimi (A. Aksakal, Trans.). In H. Yavuzer & M. R. Şirin (Eds.), *1. Türkiye Çocuk ve Medya Kongresi Bildiriler Kitabı, 2*, (49-76). İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- RTÜK. (2013). *Türkiye'de Çocukların Medya Kullanma Alışkanlıkları Araştırması*.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şirin, M. R. (2013). Önüm, Arkam, Sağım, Solum Medya: *Sobelenmeyeceğiz!* Çocuk ve Medya Çocuk Görüşü Kitabı. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, M. R., Oktay, N., Altun A. (2013). *1. Türkiye Çocuk ve Medya Stratejisi ve Uygulama Planı 2014-2018*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, M. R. (2014). Çocuk ve Medya: Eşitsizlikler Dünyası. İletişim ve *Diplomasi Dergisi*, 2, 181-187.
- Tezel, M. (2012, April 9). En güvenilir çocuk kanalı hangisi? *Sabah*. Retrieved from http://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/sb-mevlut_tezel/2012/04/09/en-guvenilir-cocuk-kanali-hangisi
- TÜİK (2014). *İstatistiklerle Çocuk 2014*, Türkiye İstatistik Kurumu.
- Türkmen, N. (2012). Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Pepee. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 36(2), 139-158.
- Tuchman, G. (1978). Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. In G. Tuchman, A. K. Daniels, J. Benét (Eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, (3-38). New York: Oxford University Press.
- Varol, S. F. (2014). Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 26, 301-313. doi: 10.9761/JASSS2398
- Yağlı, A. (2013). Çocuğun Eğitiminde ve Sosyal Gelişiminde Çizgi Filmlerin Rolü: Cailou ve Pepee Örneği. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(10), 707-719.
- Yaşar, M. & Paksoy İ. (2011). Çizgi Filmlerdeki Saldırgan İçerikli Görüntülerin, Çocukların Serbest Oyunları Sırasındaki Saldırganlık Düzeylerine Etkisi, Çukurova Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), 279-298.
- Yorulmaz, B. (2013). Pepee Çizgi Filminin Din ve Değerler Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(24), 438-448.