

‘HAZIRIM İNSANLARIN BİLDİKLERİNİ BİLMEME’: ‘KÜÇÜK DENİZ KIZI’ FİLMİNDE QUEER ALEGORİ VE KİMLİK ARAYIŞININ İZLERİ

Mustafa ALGÜL*

Gönderim Tarihi: 07.10.2024 - Kabul Tarihi: 26.09.2025

Algül, M. (2025). ‘Hazırım insanların bildiklerini bilmeye’: ‘Küçük Deniz Kızı’ filminde queer alegori ve kimlik arayışının izleri. *Etkileşim*, 16, 212-241.
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2025.8.16.311>

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Alegori, anlamı dolaylı yollarla ileten bir anlatım biçimi olarak, queer okumalar için önemli bir potansiyel sunar. Bu çalışma, queer kimliklerin doğrudan temsil edilmediği düşünülen anlatıları alternatif bir perspektifle ele almaktadır. Araştırmanın temel amacı, *Disney*’in *Küçük Deniz Kızı* (1989) adlı animasyon filminde *Ariel*’in beden dönüşümü ve kimlik keşfi sürecinin queer alegorik bir bağlamda nasıl anlamlandırılabilceğini ortaya koymaktır. Bu çerçevede, filmdeki dönüşüm ve kimlik arayışının, queer bireylerin toplumsal cinsiyet normlarıyla yaşadıkları çatışmalarla alegorik düzeyde nasıl ilişkilendirilebileceği tartışılmaktadır. Karakterlerin beden ve imaj idealleri çerçevesinde şekillenen anlatı, toplumsal cinsiyet performativitesi ve heteronormatif düzenle ilişkili göstergeler üzerinden ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, temel yöntem olarak metin analizini kullanmakta ve bu analizi queer kuramın sunduğu perspektifle yürütmektedir. Filmdeki görsel kodlar, şarkı sözleri, diyaloglar ve karakter temsilleri queer alegori bağlamında analiz edilerek, bunların heteronormatif normlarla ilişkileri değerlendirilmiştir. Çalışma, *Küçük Deniz Kızı*’nın queer okuma pratiği üzerinden sunduğu alternatif anlam katmanlarını incelemekte ve popüler kültür metinlerinde bu tür okumaların potansiyeline dikkat çekmektedir. Analiz bulguları, filmin bazı anlatı ve görsel öğelerinin, metinsel örüntülere dayanan queer alegorik okumalara elverişli olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: alegori, queer, queer okuma, deniz kızı.

* Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Rumeli Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

mustafa.algul@rumeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5779-9747

'I AM READY TO KNOW WHAT THE PEOPLE KNOW': TRACES OF QUEER ALLEGORY AND THE SEARCH FOR IDENTITY IN 'THE LITTLE MERMAID'

Mustafa ALGÜL*

Received: 07.10.2024 - Accepted: 26.09.2025

Algül, M. (2025). 'Hazırım insanların bildiklerini bilmeye': 'Küçük Deniz Kızı' filminde queer alegori ve kimlik arayışının izleri. *Etkileşim*, 16, 212-241.
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2025.8.16.311>

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

Allegory, as a form of narrative that conveys meaning indirectly, offers significant potential for queer readings. This study explores narratives thought not to directly represent queer identities from an alternative perspective. The primary objective of this research is to explore how *Ariel*'s body transformation and identity discovery in *Disney*'s animated film *The Little Mermaid* (1989) can be interpreted within a queer allegorical context. Within this framework, we discuss how the film's transformation and identity search can be allegorically linked to the conflicts queer individuals face with gender norms. The narrative, shaped by the characters' body and image ideals, is examined through indicators related to gender performativity and the heteronormative order. In this context, the study utilises textual analysis as its primary method and conducts this analysis through the perspective offered by queer theory. The film's visual codes, lyrics, dialogues, and character representations are analysed within the context of queer allegory, and their relationship with heteronormative norms is evaluated. This study examines the alternative layers of meaning offered by *The Little Mermaid* through queer reading practices and highlights the potential for such readings in popular culture texts. The analysis demonstrates that some of the film's narrative and visual elements lend themselves to queer allegorical readings based on textual patterns.

Keywords: allegory, queer, queer reading, mermaid.

* Assistant Professor/PhD, İstanbul Rumeli University, Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye.

mustafa.algul@rumeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5779-9747

Giriş

Dil, farklı kültürler tarafından geliştirilen bir araç olarak, anlam yaratmada retorik figürlerden yararlanır; alegori, bu figürler arasında dolaylı anlatım yoluyla öne çıkar. Sinema, yani yedinci sanat, alegorinin açıkça dillendirilmeyen arzuları ve kimlikleri ima etme kapasitesini etkili bir şekilde kullanır. Bu dolaylılık, doğrudan bir anlam sunmak yerine gizli katmanlar barındırarak, alegoriyi queer bakış açısıyla normatif olmayan anlamları açığa vuran bir araca dönüştürür.

Tarihi boyunca queer arzular, kamusal alanda ve medya ortamlarında genellikle gayri meşrulaştırılmış, açıkça ifade edilmesi zor bir alan olarak kalmıştır (Doty, 1993; Gross, 2001; Sedgwick, 1990). Alegori ise bu örtük yapısıyla, normatif sınırların ötesindeki anlamları yorumlama imkânı sunar. Dolayısıyla, yerine geçilen bazı ifadeler, metinleri heteronormativite¹ sınırlarının dışına konumlandıran ve satır aralarındaki gizli anlamları ortaya çıkarmakla ilgilenen queer okuma pratiği (Doty, 1993, s. 3) üzerinden aydınlatılabilir. Bu pratik, bir okuyucunun/izleyicinin bir metinde (film, kitap, oyun, televizyon programı vb.) queer olarak yorumlanabilecek yönleri cinsellik ve toplumsal cinsiyet referanslarını kullanarak ortaya çıkarmasıyla uygulanabilir (Berlant & Warner, 1998, ss. 558-559; Kubowitz, 2012, s. 203).

Açıkça söylenen bir şeyin yerine başka bir anlamı ifade etmek için kullanılan alegori, tarih boyunca çeşitli yazılı/işitsel metinlerde kendine yer bulduğu gibi, sinema anlatılarında da kullanılmıştır. Alegorik unsurlar, bir filmin tamamında ya da görüntü ve sahnelemede kendini gösterebilir. Sinema tarihindeki alegorik anlatılar, kimi zaman bilinçli olarak sansüre takılmayı önlemek, kimi zaman sa alternatif okumaların önünü açmak amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda, Hans Christian Andersen'in aynı adlı hikâyesinden uyarlanan *Küçük Deniz Kızı* (*The Little Mermaid*, 1989, Yön: Ron Clements & John Musker), tarihsel bağlamı ve anlatısındaki öğelerle queer okuma perspektifine uygun bir zemin sunar.

Bu çalışma, *Küçük Deniz Kızı*'nı queer alegori çerçevesinde inceleyerek, popüler kültür metinlerinin heteronormatif anlatıların ötesine geçen alternatif kimlik temsillerine nasıl alan açtığını göstermeyi amaçlamaktadır. Alegorik anlatımın queer sinema tarihindeki yerini analiz etmeyi ve filmdeki karakterlerin toplumsal cinsiyet ve kimlik bağlamlarında nasıl değerlendirilebileceğini araştırmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, öncelikle alegori ve sinema metinleri arasındaki ilişki ele alınmış, ardından filmin eleştirel bir queer okumasını gerçekleştirmek amacıyla queer kuram, queer eleştiri, queer okuma kavramları ve yöntemleri açıklanmıştır. Çalışmada, metin analizi yöntemi kullanılarak filme queer okuma pratiğiyle yaklaşılmış, deniz kızı anlatısı ile queer bireylerin kimlik deneyimleri arasındaki benzerlikler başta olmak üzere, karakterler ve anlatı düzeyinde queer anlamlar taşıdığı düşünülen çeşitli unsurlar ortaya konularak filmin görsel, söylemsel ve tematik öğeleri üzerinden queer alegorinin nasıl

¹ Berlant ve Warner (1998, s. 548) heteronormativiteyi, "cinsellik olarak örgütlenmiş, heteroseksüelliği tutarlı ve ayrıcalıklı kılan anlayış yapıları, pratik yönelimler ve kurumlar" olarak tanımlar.

inşa edildiği incelenmektedir.

Küçük Deniz Kızı filmi feminist ve queer kuram perspektifinden ele alan birçok çalışma mevcuttur. Spencer (2014), özgün masalı ve *Disney* animasyon filmi birer ‘transgender’ kimlik performansı anlatısı olarak karşılaştırmalı bir şekilde yorumlarken, Sebring ve Greenhill (2020), beden ikiliği ve uyumlu-uyumsuz bedenler bağlamında filmi yapısökümcü bir yaklaşımla analiz eder. Avrami (2023) ise hem özgün masal hem de film üzerinden deniz kızı pratiğinin drag performansı ve post-hümanist düşünceyle kesişimlerini queer perspektifle ele almaktadır. Bu çalışmalar filmi belirli bir queer kimlik üzerinden ele almakta ve geniş bir queer alegori perspektifi sunmamaktadır. Bu çalışmada, filmi genel bir queer alegori olarak yorumlamaktadır. Sadece transgender kimlik ya da performans üzerinden değil, tüm queer deneyimleri kapsayan daha geniş bir çerçeve sunmakta, queer kuram ve sinema ilişkisini inceleyerek, özellikle ana akım anlatılarda dolaylı queer temsillerin nasıl kodlanabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Başka Bir Yolla Söylemek: Alegori Kavramı ve Sinema İlişkisi

Nesillerdir pek çok sanat dalında kullanılan alegoriler, en geniş tanımıyla; “karakterlerin ve onların eylemlerinin tarihsel, siyasi figürleri, fikirleri veya soyut kavramları temsil ettiği bir anlatı biçimi” (Mutlu, 1995, s. 371) olarak bilinir. Wheeler’a (2018) göre alegoriler, yazarın iletmek istediği ahlaki, manevi veya politik anlamı oluşturmak için sembolik figürler, eylemler, imgeler veya olaylar aracılığıyla (yarı) gizli ve karmaşık anlamlar taşıyan anlatılar oluşturur. Bir konunun başka bir kılıf altında metaforik temsili olan alegori, edebi bir anlatım tekniğinden çok tematik bir yapı oluşturur (Marburger, 2015, s. 13). Örneğin, George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* (1945) adlı romanı, Çarlık Rusya sonrası komünizmin güç ve iktidar uğruna nasıl yozlaştırıldığına dair politik bir alegori olarak okunabilir (Meyers, 1991, s. 112).

Alegori, kimi zaman politik çıkarlar, kimi zaman ise pedagojik amaçlarla bir olguyla dolaylı bir biçimde anlatmayı içerir. Fletcher (1964, s. 330) alegoriyi, “bir şey söyleyen ancak başka bir anlam taşıyan bir kurgu tarzı” olarak tanımlar. Ona göre alegori, “gerçek anlamını ifşa etmeyi amaçlasa da bunu herhangi bir doğrudan veya kolay yoruma açık olmaktan kaçınarak, mesajını örtük bir biçimde ileterek yapar.” Bu bağlamda, alegorinin bir çeviri süreci gibi işlediği ve farklı katmanları ortaya çıkarmak için dile dayalı bir yapı oluşturduğu söylenebilir. Alegorinin çok katmanlı doğası, psikolojik, sosyal ve politik meselelerin aynı anda ele alınmasına olanak tanırken, anlatıya bilinçli olarak inşa edilmiş bir derinlik kazandırır. Langford (2006, s. 55), alegorilerin doğası gereği diyalektik olduğunu belirtir. Alegori, yalnızca belirli bir mesaj veriyor gibi görünerek aslında (mecazi düzeyde) oldukça farklı bir anlam üretmekle kalmaz, aynı zamanda çatışan zamansallıklar arasında karmaşık bir ilişkiyi sürdürme kapasitesine de sahiptir. Ayrıca, alegori, sembolik anlam veya figüratif çağrışımlarla, soyut fikirleri günlük deneyimlerden alınan nesneler, insanlar veya hayvanlar gibi bi-

leşenler yoluyla temsil eder (Cardona, 2020, s. 53). Bu bağlamda alegoriler, temsil etme veya ima etme gücüne sahip oldukları için birer 'işaret' olarak da görülebilir. Alegori, sembol, metafor ve simge gibi unsurları bir araya getirerek daha geniş bir anlatı yapısı oluşturur. Ancak alegori, bu unsurların basit bir toplamı değildir; onları tutarlı bir bütün haline getirerek, yüzeydeki hikâyenin altında ikinci bir anlam katmanı yaratır (Cuddon, 2013, s. 23).

Alegori ve metafor arasındaki farkı belirlemek de önemlidir. Alegoriler ve metaforlar her ikisi de sembolik tekniklerdir, ancak aynı yapıya sahip değildirler. Örneğin, "Adalet, gözleri bağlı, sağ elinde kılıç ve sol elinde terazi tutan bir kadındır" ifadesi, bir metafor koleksiyonu olarak görülebilir. Burada her bir sembol tek başına anlam taşımasa da bir araya geldiğinde adalet kavramına işaret eder. Buna karşın, alegoriler, birbirine bağlı metafor dizilerinden oluşarak daha geniş bir anlatı ve çok katmanlı bir sembolizm yaratır (Todorov, 1984, ss. 33-34). Dolayısıyla metafor, bir sembol ve amaçlanan mesaj arasında doğrudan bir ilişki kurarken, alegori çok daha geniş bir çerçevede, derinlemesine düşünülmesi gereken örtük anlamlar sunar. Yani alegorinin, metafor ya da sembolün üstünde bir çatı kavram değil, bu unsurları belirli bir anlatı çerçevesinde birleştiren bir yöntem olduğu söylenebilir.

Edebi, resimsel veya sinematik olsun, alegori genellikle en az iki anlam düzeyi içerir: gerçek veya açık anlam ile alternatif bir vizyon öneren metaforik bir düzey. Bu çerçevede alegori, belirli bir fikre doğrudan işaret etmek yerine, dolaylı anlatım yoluyla bir şey söyleme görevini yerine getirir (Langford, 2006, s. 66). 1895'teki icadından bu yana sinemanın alegorik anlatıya yatkın olduğu söylenebilir. Özellikle 1906-1907 yıllarında sinematik anlatı yapılarının geliştirilmesi ve standartlaştırılması sürecinde, alegorik sinema arayışlarının klasik Hollywood filmlerinden ziyade avangart filmlerde öne çıktığı gözlemlenir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman Ekspresyonizmi, Fransız Avangardı ve Sovyet Konstruktivizmi, alegorik stratejilerle ilişkilendiren film pratiği örnekleri vermiştir.²

Tom Gunning (2000), Alman dışavurumcu Fritz Lang'ın filmlerinin 'vizyon ve modernliğin alegorileri' olarak okunabileceğini ve Lang öncesinde dahi sessiz sinema döneminin, sinemada alegorinin ortaya çıkışı için uygun bir zemin

² *Caligari*'de (Robert Wiene, 1919), tümü dönemin Alman tiyatrosundan alınan yeni mizansen, sahne ve ışıklandırma kodları, alegorik bir alandan türetilen yabancılaşma duygusunun inşasında merkezi rol oynamıştır. *Un Chien Andalou* (1928) gibi sürrealist filmlerde, Bunuel'in herhangi bir yorumun reddiyle ilgili tüm polemik iddialarına rağmen, esrarengiz bir görüntü dizisi ve süreksiz eylem, kendisiyle en doğrudan ilişkili olandan başlayarak her türden alegorik yorumu ortaya çıkarmıştır. 1920'lerin başka bir bağlamında, Eisenstein'in klasik anlatıya dayalı daha geleneksel bir politik pedagojiyi reddeden ve bunun yerine film dilinde bir kavramsallaştırma düzeyini tetikleyen zengin çeşitlilikte deneyler öneren entelektüel sineması, izleyicilerinin tarihsel gerçekleri sunma ve yorumlama biçimine dayanarak diyalektik olarak nasıl düşüneceklerini önermiştir (Xavier, 2004, s. 346-347).

oluşturduğunu belirtir. Paralel olarak Kuiper (1963), Sovyet sinemasının öncülerinden Eisenstein’ın, sessiz filmlerinde kullandığı montaj teknikleri aracılığıyla bir dizi sinematik alegori inşa ettiğini ve sinemanın fiziksel dünyayı zihinsel sembollere dönüştürmek için güçlü bir araç olduğunu öne sürer. 1950’li yıllarla birlikte Amerikan sinemasında alegorik yapımlar daha görünür hale gelmiştir. Bu filmler, mevcut alegorik eserlerin uyarlamaları olabileceği gibi (*Moby Dick*, *John Huston*, 1956) Soğuk Savaş ve McCarthy duruşmalarının yarattığı korku ve baskıyı alegorize eden filmler de olmuştur (*High Noon*, 1952; *On the Waterfront*, 1954; *Invasion of the Body Snatchers*, 1956) (Langford, 2006, ss. 66-67).

Alegorik eserler, genellikle ahlaki veya politik mesajları örtük biçimde içeren ve sembolizmi temel bir anlatı aracı olarak kullanan yapımlar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, alegorik unsurlar barındıran filmler, bir şeyin tamamen farklı bir şeyi temsil ettiği ve gizli bir anlam üretmek için sembolizmi kullanan görsel anlatılar olarak tanımlanabilir. Özön (2000, s. 816), alegorinin Türkçe ifadesi olarak ‘yerine’ terimini kullanır. Ona göre, gerçek kişiler ve olaylarla, bunların yerine kullanılan hayali kişiler ve olaylar arasındaki benzerlik, serbest bir alegoriden (yerine geçmeden) birebir bir alegoriye (örneğin, Chaplin’in *Büyük Diktatör* filminde Hitler’e yapılan göndermeler) kadar çeşitlenebilir. Teknolojik olanakların ve sanat akımlarının (dolayısıyla toplumsal sinema akımlarının) çeşitlendiği dönemlerde, birçok yönetmen alegoriyi bir sanat biçimi olarak kullanmıştır. Klasik anlatının en iyi örneklerinden biri olan *Oz Büyücüsü*³ (*The Wizard of Oz*, 1939), çağdaş sinemanın başarılı filmlerinden Bergman’ın *Yedinci Mühür*⁴ (*The Seventh Seal*, 1957) ve Arthur Miller’in oyunundan uyarlanan *Cadı Kazanı*⁵ (*The Crucible*, 1957) filmleri, sembol ve metaforların anlatımın tamamına etki ettiği ve alegorik unsurlar barındıran filmlerden bazılarıdır. Bunlara ek olarak daha güncel örnekler vermek gerekirse, *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), reality TV kültürünün insanları nasıl tüketim nesnesine dönüştürdüğünü ve gerçeklik algısını nasıl manipüle ettiğini alegorik bir dille ele alır (Aravindhan, 2018). *Fight Club* (David Fincher, 1999), geç modernite döneminde kapitalizmin ve tüketim kültürünün yarattığı kimlik bunalımlarını, toplumsal yabancılaşmayı ve erkeklik krizini alegorik bir anlatımla yansıtır (Lizardo, 2007). *Avatar* (James Cameron, 2009) ise, emperyalizmin yerli halklar ve doğal çevre üzerindeki yıkıcı etkilerini alegorik bir bakış açısıyla işleyerek, ekolojik ve kültürel sömürüye dair güçlü mesajlar sunar (Erb, 2014).

³ Rockoff’a göre (1990) *Oz Büyücüsü*, 20. yüzyıl başındaki popülist Amerikan siyasetini temsil eden politik bir alegoridir. *Dorothy*, Orta Batı’nın soyluları için bir alegoridir, *Teneke Adam* endüstriyi ve *Korkuluk* tarımı temsil eder. Filmdeki *Korkuluk*, *Teneke Adam* ve *Korkak Aslan*’ın birlikte yüzyılın başındaki güçlü Amerikan toplumunu temsil ve idealize ettiğini de belirtir.

⁴ *Yedinci Mühür*, yaşamla ölüm arasındaki sonsuz savaşı ve insanın ebedi Tanrı arayışını ele alan dini yargı için bir alegori olarak yorumlanmıştır (Stubbs, 1975, s. 66).

⁵ *Cadı Kazanı*, Amerika’daki komünist sempatizanlarının yakalandığı McCarthy yılları ve Kızıl Korku dönemine göndermeler yapan politik bir alegoridir (Özön, 2000, s. 816).

Sanatçılar, yazarlar ve yönetmenler, belirli politik, ahlaki veya diğer toplumsal meselelere dair bir düşünceyi veya fikri formüle etmek için alegoriyi eserlerinde kullanmışlardır. Film, yönetmenin mesajını ilettiği araçtır. Yönetmenler, alegoriyi daha derin anlamlar üretmek ve politika, doğa veya ahlaki kaygılar gibi kavramları kendi bakış açılarıyla aktarabilmek için kullanırlar. Böylece film, mesajını açıkça veya doğrudan belirtmeden bir ifade aracı haline gelir.

Alegori, gizli kalmış anlamları dolaylı yollarla ifade eden bir anlatı biçimi olarak, queer temsiller ve okumalar için de önemli bir potansiyel taşır. Heidegger (2000, s. 81), *The Origin of the Work of Art* adlı eserinde alegorinin kamusal yönüne dikkat çeker: "Sanat eseri, elbette yapılmış bir şeydir, ancak yalnızca kendisini değil, başka bir şeyi de ifade eder. Yapıt, kendisinin ötesinde bir şeyi duyurur, başka bir şeyi açığa çıkarır: bu bir alegoridir." Bu perspektif, alegorinin queer bir söylem olarak da işlev görebileceğine işaret edebilir. Schoonover ve Galt (2016, s. 124), alegorinin doğrudan söylemeden bir gerçeği iletme özelliğinin queer sinematik anlatılar için kritik bir strateji sunduğunu vurgular. Alegori, sansürün etrafından dolanan bir araç olarak, yasaklanmış veya tabu konuları ima etmek ve bu yolla dünya sahnesinde bir erişim elde etmek için kullanılabilir. Özellikle 1990'lı yıllara kadar olan sinema tarihinde queer arzuların çoğunlukla gayri meşru kabul edildiği veya sorunlu bir şekilde temsil edildiği düşünülürken (Benshoff & Griffin, 2006; Dyer, 1990) alegorinin açıkça ifade edilemeyenleri dolaylı yollarla anlatmadaki rolü daha da önem kazanır. Alegorik anlatılar, queer kimliklerin ve deneyimlerin görünür kılınması için bir araç işlevi görebilir. Sinemada queer alegori potansiyelini daha iyi anlamak için, queer eleştiri ve queer okumalara başvurmak büyük önem taşır. Bu yaklaşım, filmlerin yüzeydeki anlatılarının altında yatan queer anlamları ortaya çıkarmaya ve alegorinin sansürle mücadelede nasıl bir araç olarak kullanıldığını analiz etmeye olanak tanır.

Queer Eleştiri ve Okuma Pratikleri: Kuramsal Temeller ve Yöntemsel Yaklaşımlar

Queer kuramcılar, cinselliğin bireylerin davranış ve iletişim biçimleri üzerindeki belirleyici etkisini araştırır. Queer kuram ve aktivizmin temel fikirlerini kavrayabilmek için, bu yaklaşımın ortaya çıkışına zemin hazırlayan toplumsal ve akademik bağlamı anlamak önemlidir. Queer kuram, üç temel noktaya dayanarak şekillenir; (1) Heteroseksist ana akım normlara karşı eleştirel bir duruş sergilemek, (2) Sosyal asimilasyon yerine bireysel kimlik deneyimlerine odaklanmak ve (3) Normatif olmayan cinsellikleri inceleyen alternatif eleştirel yaklaşımlar geliştirmek (Barker & Scheele, 2019; Doty, 1993; Halperin, 2003; Jagose, 2017). Queer kuramcılar, cinsellik temelli yerleşik değerleri ve temel kimlik kategorilerini bütünleştirmeye meydan okur. Kimliği sabit olarak değil, parçalanmış ve bireysel olarak görür. Eleştirel sorgulama yoluyla cinsellik meselelerini (genellikle özel ve kişisel olarak kabul edilen durumları) ön plana çıkararak arzu kavramı için yeni alanlar açar (Slagle, 2008, s. 130). Sabit olmayan kim-

lik düşüncesi, toplumsal cinsiyet performativitesi kavramıyla açıklanır. Alanın önde gelen isimlerinden Judith Butler’ın (2014; 2019) geliştirdiği bu yaklaşıma göre cinsiyet, sabit ve doğuştan gelen bir kimlik değil, sürekli tekrarlanan eylemler ve toplumsal etkileşimler aracılığıyla inşa edilen bir performanstır. Bireyler, toplumsal normlara uyum sağlayarak ya da bu normlara meydan okuyarak cinsiyet kimliklerini şekillendirir. Bu perspektiften bakıldığında, toplumsal cinsiyet performativitesi, cinsiyetin doğuştan gelen bir özellik olmadığını, aksine kültürel olarak sürekli üretilen ve yeniden yapılandırılan dinamik bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu temel düşünceden yola çıkarak, edebi ve kültürel metinlerde cinsiyet ve cinsel kimlik temelli analizlerin geniş bir yelpazede ele alınabileceği öngörülebilir. 1990’larda queer kuramdan gelişen bir teknik olan queer okuma (*queering*), metinlerde heteronormatif öğeleri analiz ederek ve alternatif okumalar üreterek heteroseksüelliğin doğal ve değişmez bir norm olarak kabul edilmesine meydan okur (Somerville, 2007, s. 190). Bu teknik, cinsiyet, cinsellik ve kimlik gibi kavramların ne şekilde işlendiğini sorgulamak için edebiyattan sinemaya kadar çeşitli anlatılara uygulanabilir.

Queer medya kuramcısı Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer* adlı kitabında queer eleştiriye tanımlar. Doty’e (1993, ss. 16-19) göre, queer metinler ve metinsel unsurlar; “bir dizi düz olmayan (*non-straight*) fikirlere veya ağlara atıfta bulunularak tartışılanlardır. Bu vakalardaki queerlik, lezbiyen, gay ve biseksüeli birleştirebilir veya bu etiketlerin bir kombinasyonu ile bile doğru bir şekilde tanımlanmayan metinsel queerlik oluşturabilir.” Doty, metinlerin ve insanların bunlara verdiği yanıtların, herhangi bir kategorinin gösterebileceğinden daha fazla -cinsel olarak- dönüştürülebilir olduğunu savunur. Doty, queer okumanın sadece LGBTİ+ karakterler ya da açık queer temalarla sınırlı olmadığını; izleyicilerin ve okuyucuların, queer temsilleri ve anlatıları farklı bakış açılarıyla yorumlayabileceğini söyler. Slagle (2003, ss. 132-133) ise queer eleştirisinin, ana akım metinlerin alternatif okumalarını sunduğunu belirtir ve ekler: “Queerlik, kasten queer olmayan metinlerde dahi yaygındır.”⁶

Bu bağlamda Doty’nin (1993), “queer kodlanmış metinler” kavramı, queer okuma pratiklerinin merkezinde yer alır. Ona göre bu kavram, özellikle medya ve popüler kültür metinlerinde (filmler, TV şovları, edebiyat vb.) queer temsillerini analiz etmek için kullanılan bir yaklaşımdır. Queer kodlanmış metinler, heteronormatif toplum içinde queer temsillerin dolaylı yollarla üretildiği ve bu sayede queer izleyicilerin kendilerini bulabildiği metinlerdir. Örneğin, bir karakterin cinsel yönelimi açıkça belirtilmese bile, jestleri, söylemleri ve toplumsal rollerle ilişkisi, queer bir okumaya olanak tanıyabilir. Bu, queer bireylerin kendilerine alan yaratmalarını sağlayan bir temsil stratejisi olarak değerlendirilebilir. Doty’nin bu yaklaşımı, queer kuramın medya çalışmalarına uygulanmasında önemli bir adımdır ve metinlerin çoklu anlamlar taşıyabileceğini, farklı

⁶ Bu önermeye ek olarak Doty (1993, s. 12) ilgili eserinde şunu söyler: “Hetero kültüre bir haberim var: Sizin metin okumalarınız benim için genellikle alternatif okumalar ve onlar çoğu zaman, bu kadar açık bir şekilde kitle kültürünün bir parçası olan queerliği inkâr etmeye yönelik umutsuz girişimler gibi görünüyor.”

izleyiciler tarafından farklı şekillerde yorumlanabileceğini vurgular. Bu, queer kimliklerin görünürlüğünü artırmanın yanı sıra, heteronormatif anlatıların ötesinde bir okuma pratiği sunar.

Queer okumalar, heteronormativiteye meydan okuyarak, tanınmış metinlerdeki alternatif unsurları öne çıkarır. Slagle'a (2003) göre queer eleştiri, bir metnin geleneksel yorumlarından farklı olsa da genel olarak cinselliği ve özellikle cinsel farklılığı görünür kılmayı hedefler. Bu eleştiri, heteronormatif yapıları analiz edip zayıflatma çabasının bir parçası olarak, heteronormatif ideallere uymayan kültürel pratiklere, olgulara ve bireylere odaklanır. Bu örnekler çoğunlukla marjinal olsa da queer eleştiri, baskın veya kanonik figürlerin ve metinlerin bile zaman zaman heteronormatif varsayımlarla tam olarak örtüşmeyen özellikler sergileyebileceğini öne sürer. Başka bir deyişle, heteronormativite, savunucularının iddia ettiği kadar tutarlı değildir. Cinsellik ve toplumsal cinsiyet alanındaki tutarsızlıklara dikkat çekmek önemlidir, çünkü bu tür tutarsızlıklar, heteronormativiteye direnme ve onu dönüştürme potansiyeline işaret edebilir (Stone, 2013, s. 156).

Hanna Kubowitz (2012, s. 202), queer okuma pratiklerini tanımlarken, okuyucuların/izleyicilerin görünüşte düz (*straight*)⁷ metinlerdeki queer anlamları keşfetmek için kullanabilecekleri stratejilere değinir. Bu stratejiler, okuyucuların 'satır aralarını okumasını' ve uzun bir sansür ve heteronormativite tarihi boyunca oluşturulmuş alt metinler ile kodlanmış queer anlamları ortaya çıkarmasını sağlar. Ayrıca, yazarların ve film yapımcılarının, izleyicilerin queer okumalarını kolaylaştırmak için kasıtlı olarak queer stratejiler kullandığı durumlar da vardır. Örneğin, 1930-1960 yılları arasında Hollywood'da uygulanan *Hollywood Production Code* adlı Hays Yasaları döneminde, bazı yapımcılar LGBTİ+ izleyicilere yalnız olmadıklarını hissettirmek için ince tavırlar, kostümler veya konuşma kalıpları gibi queer kodlar kullanmıştır. Özellikle Oscar Wilde'in eserlerinde görüldüğü gibi, yeşil karanfil gibi semboller, queer izleyiciler tarafından tanınabilir hale gelmiştir (Crawley, 2022, s. 561). Kubowitz'in yanı sıra, queer kuramın önemli isimlerinden Eve Kosofsky Sedgwick (2013, s. 4), queer'in "cinsiyet ve cinselliği oluşturan unsurların tutarlı bir şekilde anlamlandırılmadığı durumlarda ortaya çıkan olasılıklar, boşluklar ve aşırılıklar ağı" olarak da tanımlanabileceğini belirtir. Bu boşluklar, queer düşüncenin etkisi altında yeni anlamlar üretme potansiyeli taşır. Bu süreç, bir eserin temalarındaki alegorik ve tanınmış unsurları yeniden yorumlamayı da içerir.

Tarihsel olarak queer okuyucular, kurguda kendi yansımalarını bulmak için metinlere analitik bir yaklaşımla bakmış ve queer okuma, popüler kültürde kimliklerini dinamik bir şekilde yorumlama gerekliliği olarak ortaya çıkmıştır (Lipton, 2008). Kubowitz'in (2012) belirttiği gibi, heteroseksüellik 'varsayılan' norm olarak kabul edildiğinden, heteroseksüel okuyucular ve izleyiciler çoğu kurgu eser için 'varsayılan hedef kitle' olarak görülmüştür. O'Connor (1998, s. 8)

⁷ Burada kullanılan *straight* kelimesi İngilizcede, aynı zamanda, gündelik dilde 'heteroseksüel' anlamına gelen bir terimdir.

ise queer okuyucuların metinleri yüzeysel olarak kabul etmeyip, onları derinlemesine analiz ederek kendi deneyimlerini metne dahil ettiklerini vurgular. Benzer şekilde, Slagle (2003, ss. 133-137), queer eleştirinin kültürel metinlerin muhalif okumalarını teşvik eden bir mercekle sunduğunu ve hegemonik kültürün istikrarlı kabul ettiği dört kavrama meydan okuması gerektiğini savunur; asimilasyon, özcülük, mahremiyet ve heteronormativite.

Queer kuramla bağlantılı düşünürlerin ve fikirlerin etkisiyle şekillenen queer eleştiri, cinsellik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını, erkek-kadın, eril-dişil veya heteroseksüel-homoseksüel gibi katı ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlama eğilimine şüpheyle yaklaşır (Butler, 2019; Ellis, 2017, s. 2). Queer eleştiri, bunun yerine, cinsiyetin, cinsel arzusun ve cinsel pratiğin akışkanlığını (*fluidity*) ve öngörülemezliğini, aynı zamanda bu kavramları yapılandırdığı varsayılan ikili karşıtlıkların istikrarsızlığını sürekli vurgular (Stone, 2013, s. 157).

Queer okuma ve eleştirisi, yalnızca dil ve söylemsel retorikğin analizini kapsamakla kalmaz, aynı zamanda cinsel farklılık ve kimlik inşalarına odaklanan her türlü sembolik etkinliği de içerir. Her queer yaklaşım, dünyanın çeşitliliğini kabul eder ve farklılığın hem kaçınılmaz hem de arzu edilir olduğunu vurgular (Slagle, 2003, s. 131). Bu nedenle metinler, bireysel deneyimlere ve perspektiflere bağlı olarak farklı okumalara açık hale gelir. Bu çeşitliliği göstermek için sıkça kullanılan örneklerden biri *Oz Büyücüsü*'nün (*The Wizard of Oz*, 1939) film uyarlamasıdır. Filmin geleneksel okuması, ailesinin yanına dönmek isteyen genç bir kızın büyüleyici çocuk hikayesi olduğu yönündedir. Ancak alternatif okuma biçimleri, filmin anlam dünyasını önemli ölçüde genişletir. Örneğin, bazı yorumcular filmi 20. yüzyıl başındaki Amerika'nın ekonomik koşulları üzerinden değerlendirirken (Littlefield, 1964), queer okuma pratiğini benimseyen eleştirmenler filmi bir farklılık ve kimlik keşfi anlatısı olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda, Alexander Doty'nin *My Beautiful Wickedness: The Wizard of Oz as Lesbian Fantasy* (2003) adlı makalesi, *Oz Büyücüsü*'nü queer bir perspektifle ele alır. Doty'ye göre film, bir lezbiyen hikayesi olarak okunabilir ve özellikle kadın karakterler arasındaki dinamikler bu bağlamda çözümlenebilir. Batının Kötü Cadısı *butch* olarak kodlanırken, Kuzeyin İyi Cadısı *Glinda femme* bir lezbiyen olarak değerlendirilmektedir. Doty, *Dorothy*'nin *Oz*'daki yolculuğunu, bu iki figür arasında konumlanarak kendi lezbiyen kimliğini keşfetme süreci olarak açıklar. *Dorothy*'nin, gerçek dünyadaki toplumsal normlardan uzaklaşıp *Oz*'da özgürleşmesi, queer bir öz-farkındalık deneyimi olarak okunabilir. Doty'ye göre *Over the Rainbow* şarkısı, queer bireylerin toplum içinde 'gizli bir dünya' arayışını tasvir eder. *Dorothy'nin Arkadaşı* argosu,⁸ film ve başrol oyuncusu

⁸ Dorothy Gale tasvirinden türetilen ve gay erkeklerin birbirlerini tanımlamak için kullandıkları bir kod ifadesi haline gelen '*Dorothy'nin Arkadaşı*' (*Friend of Dorothy*) argo bir terim olarak bilinir. Filmde *Dorothy*, *Korkak Aslan* da dahil olmak üzere 'farklı' olan karakterleri ve farklılıklarını hemen kabul eder. Aslan, bir şarkı aracılığıyla kendisini bir '*hanım evlad*' (*sissy*) olarak tanımlar ve stereotipik bir şekilde gay (veya en azından efemine) tavırlar sergiler. *Aslan*, *Dorothy*'nin eşcinsel bir erkekle tanışmasının ve sorgulamadan onu kabul etmesinin kodlanmış bir örneği olarak görülür (Paglia, 1998).

Judy Garland⁹ etrafında gelişen queer ikonografiyi destekleyen kültürel bir referanstır. Doty'nin yorumuna göre *Oz Büyücüsü*, 20. yüzyıl ortalarında Amerika'da bir queer birey olarak büyüme hikayesi olarak okunabilir. Bu perspektif, queer eleştirmenlerin ana akım izleyici kitlesine yönelik metinlerin çoğu zaman queer imalar ve çağrışımlar içerdiğine dair vurgularına işaret etmektedir.

Queer kuram, araştırmacılara cinselliğin ve farklılığın iletişim pratiklerinde nasıl işlediğini sorgulayan eleştirel bir bakış açısı sunar. Dar anlamda, cinselliğin retorik ve performatif rollerini çözümlemek için bir model sağlarken (Butler, 2019), daha geniş anlamda kimliklerin özcülüğünü reddederek bunları akışkan ve değişken yapılar olarak ele alır (Jagose, 2017). Bu bağlamda queer kuram, farklılıkları merkeze alarak kimlik politikalarını yeniden çerçevelendiren bir yaklaşım sunar ve kimliğin durağan değil, dinamik bir süreç olduğunu anlamada önemli bir araçtır (Butler, 2014; Sedgwick, 2013). Böylece queer kuram, ana akım metinlerdeki queer imaları ve kimlik arayışlarını çözümlemek için kuramsal bir zemin oluşturabilir.

Queer okuma, metinleri yeniden yorumlayarak karakterleri kültürel bir metin olarak ele alabilir ve heteronormatif yapılar ardındaki anlam katmanlarını açığa çıkarabilir (Doty, 1993). Bu süreç, bireylerin kimlik keşfi ve farkındalık süreçleriyle ilişkilendirilir; örneğin, *Küçük Deniz Kızı*'nda Ariel'in babasına karşı çıkarak insan dünyasına geçişi, *coming of age*¹⁰ teması üzerinden queer bir anlatı olarak okunabilir. Bu çalışma, filmin alegorik unsurlarının queer temsillere açık olduğunu ve kimlik inşası potansiyeli taşıdığı varsayımı üzerinden bazı araştırma sorularını benimseyerek hareket etmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, *Küçük Deniz Kızı* (1989) filminin anlatısal, görsel ve söylemsel unsurlar aracılığıyla queer alegori olarak nasıl okunabileceğini analiz etmek ve bu okumanın toplumsal cinsiyet, kimlik ve heteronormatif normlarla nasıl bir ilişki kurabileceğini görünür kılmaktır. Film, queer okuma pratiği kullanılarak incelenmiş ve içerdiği alternatif kimlik temsilleri eleştirel bir perspektifle değerlendirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, aşağıdaki temel araştırma sorularına yanıt aramaktadır:

- Filmdeki queer alegori hangi anlatısal ve görsel unsurlar aracılığıyla

⁹ Filmin başrol oyuncusu Judy Garland (1922-1969) geniş çapta bir gay ikon olarak kabul edilir. Eşcinsel erkekler arasında bir ikon olarak konumlanmasında; bir oyuncu olarak yeteneğine duyulan hayranlık, kişisel mücadelelerinin Amerika'daki eşcinsel erkeklerinkini de yansıtıyor gibi görünmesi, şöhretinin yüksekliği ve bir *camp* figürü olarak değeri gibi nedenler gösterilir. *Oz Büyücüsü*'ndeki Dorothy rolü de bu statüye katkıda bulunmasıyla bilinir (Dyer, 1986, s. 156).

¹⁰ Genellikle genç olan bir kahramanın çocukluktan yetişkinliğe veya reşit olmaya kadarki büyüme sürecine odaklanan bir anlatı türüdür.

inşa edilmektedir?

- Filimde yer alan diyaloglar ve şarkı sözleri, heteronormatif düzen ve queer kimliklerin görünürlüğü açısından nasıl bir söylem üretmektedir?
- Filmdeki karakterlerin kimlik performansları ve dönüşüm süreçleri, queer kimlik deneyimleriyle (kimlik keşfi, toplum içinde kabul görme süreci vb.) nasıl ilişkilendirilebilir?

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada temel yöntem olarak metin analizi benimsenmiştir. Metin analizi, medya ve kültürel çalışmalar alanında filmlerin yalnızca eğlence ürünü değil, aynı zamanda toplumsal değerler, ideolojiler ve kimlik temsilleri üreten metinler olarak incelenmesine imkân tanır. Inceoğlu ve Çomak’a göre (2009, s. 19) metin, çevresindeki toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla birlikte anlam kazanan yapısal bir örgüdür. Bu nedenle filmlerin çözümlemesi yalnızca içerikle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda üretildiği bağlamı da dikkate almayı gerektirmektedir.

Alan McKee (2003, s. 4) metni, insanların anlam yüklediği herhangi bir şey olarak tanımlar; bir kitap, televizyon programı ya da film, metin olarak okunabilir. Metin analizi bu açıdan, yalnızca ‘neyin gösterildiğini’ değil aynı zamanda bu gösterimin kültürel anlamlarını ve ideolojik etkilerini de araştırmaya odaklanır. Bu yöntem, olguları tanımlamaktan ziyade yorumlamaya dayanır; metni kültürel bağlamı içinde ele alarak ona kimlik, cinsiyet ve toplumsal normlar gibi boyutlarda anlam kazandırmaya çalışır (McKee, 2003, ss. 63-64).

Remenyi (2006, s. 22) metin analizini, kodlar ve göstergeler arasındaki ilişkilerin çözülmesi ve bu ilişkilerin ayrıntılı bir şekilde kategorileştirilmesi olarak görür. Metin analizi, eleştirel kuramlarla birleştiğinde kültürel temsillerin inşasını çözümlemeye daha işlevsel hale gelir; örneğin, feminist yaklaşımlar toplumsal cinsiyeti, Marksist yaklaşımlar sınıfı, queer kuram ise cinselliğin ve kimliğin kültürel anlatılarda nasıl şekillendiğini açığa çıkarır (Kellner, 2003, ss. 13-15). Dolayısıyla metin analizi, queer kuram ve queer eleştiriyi birlikte kullanıldığında, filmlerde heteronormatif yapılarla çatışan veya onları esneten anlam katmanlarını ortaya çıkarma imkânı sunabilir.¹¹

Çalışmanın kuramsal çerçevesi queer kuramdır. Butler’ın (2014) toplumsal cinsiyet performativitesi ve Doty’nin (1993) queer kodlanmış metinler yaklaşımının, filmin alternatif kimlik temsillerini yorumlamak için zemin sağlayabile-

¹¹ Kimlik üzerine yapılan metin analizlerine bakıldığında cinsiyet farklılıkları ya da cinsel yönelimlerin de yorumlamaları öne çıkmaktadır. Bu duruma McKee (2003, s. 70) ünlü çocuk programı *Teletubbies* üzerinden örnek vermektedir. Ona göre bu programda dört cinsel yönelim dört farklı renk ve sembolle ifade edilmiştir. *Tinky Winky* karakterinin hem mor renk olması hem de başında yer alan antenin üçgen işareti olmasıyla bir gay rol modeli üstlendiğini belirtmiştir.

ceği varsayılmaktadır. Bu kuramsal perspektif, metin analizine rehberlik eden bir okuma pratiği işlevi görmüştür.

Analiz sürecinde öncelikle film baştan sona izlenmiş ve queer alegoriye işaret etme potansiyeli taşıyan sahneler seçilmiştir (ör. *Part of Your World*, *Under the Sea* gibi müzikal sahneler, *Triton*'un mağara sahnesi, *Ursula*'nın dönüşümü gibi). Çalışma üç unsura odaklanmıştır: (1) görsel kodlar ve semboller (ör. *Ariel*'in mağarası, *Ursula*'nın dönüşümü), (2) diyaloglar ve şarkı sözleri (özellikle *Part of Your World*'un kimlik arayışına işaret eden temaları), (3) karakter performansları ve dönüşüm süreçleri (*Ariel*'in dünyalar arası geçişi, *Ariel*'in ve *Ursula*'nın bedensel temsilleri). Bu öğeler queer kuramsal kavramlarla (ör. performativite, queer kodlama, dolap metaforu, normatif olmayan kimlikler vb.) ve queer kimlik deneyimleriyle ilişkilendirilerek yorumlanmış, filmin heteronormatif düzen karşısında sunduğu alternatif anlam katmanları tartışılmıştır. Ek olarak bu yorumlar filmin dönemsel üretim bağlamıyla (ör. Howard Ashman'ın müzikal katkıları, Andreas Deja'nın karakter tasarımları) desteklenmiştir. Fakat bu çalışmanın kapsamı, yaratıcıların niyetini tartışmak değil, metinsel çözümlemeye odaklanmaktadır. Böylece bu çalışma, metin analizi yöntemini queer kuramsal bir perspektifle bütünleştirerek,¹² filmin görsel, söylemsel ve karakter temsilleri aracılığıyla queer alegorik unsurların nasıl inşa edilebildiğini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Bulgular ve Yorum

Küçük Deniz Kızı, 1837'de Danimarkalı yazar Hans Christian Andersen tarafından yazılan bir peri masalıdır. Bazı araştırmacılar (Garfield, 2004; Austin, 2020) hikâyenin Andersen'in Collin'le ilişkisinden esinlenmiş olabileceğini ileri sürmektedir. Collin, Andersen'in aşkına karşılık vermez ve bir kadınla evlenir (Austin, 2020, s. 257). Özgün hikâyede, *Deniz Kızı*'nı görünce güzelliğine hayran kalan prens onu bir eş gibi değil, bir çocuk gibi sever ve başka bir kadınla evlenir. Deniz kızı ise büyük bir ıstırap içinde yaşamaya devam eder. Bu durum, sözü edilen araştırmalarda ikilinin ilişkisiyle ilişkilendirilir. Biyografi yazarı Jackie Wullschlager (2001), Andersen'in kendi cinsel kimliğiyle ilgili çelişkili duygularına dayanarak, *Küçük Deniz Kızı*'nın cinsellik korkusuyla ilgili bir hikâye olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu okumaların, film uyarlamasının queer alegori potansiyelini artıran tarihsel bir arka plan sunduğu düşünülmektedir.

Küçük Deniz Kızı filminin konusu

Küçük Deniz Kızı, Walt Disney tarafından üretilen ve 1989'da gösterime giren Amerikan animasyon filmidir. John Musker ve Ron Clements'in yazıp yö-

¹² Doty'nin (1993), *Making Things Perfectly Queer* kitabı, Benshoff & Griffin'in (2004) *Queer Cinema*, *The Film Reader* adlı kitabı ve Stuart'ın (2008) *Performing Queer Female Identity on Screen: A Critical Analysis of Five Recent Films* kitabı, queer metin analizlerine örnek gösterilebilir.

nettiği ve iki dalda Oscar ödülü (En İyi Müzik ve En İyi Şarkı) kazanan film, Hans Christian Andersen’in 1837 tarihli aynı adlı peri masalına dayanmaktadır. Film, insan olmayı hayal eden ve Eric adında bir insan prensle âşık olan *Ariel* adlı genç bir deniz kızı prensesinin hikayesine odaklanır.

Genç deniz kızı *Ariel*, insan dünyasına büyük bir merak duyar ve yasak olmasına rağmen batık gemileri keşfeder. Bir gün yakışıklı *Prens Eric*’i görür ve ona âşık olur. Bir gün bir fırtına sırasında Eric’in gemisi batar. *Ariel*, *Eric*’i kurtararak kıyaya bırakır; fakat prens yalnızca *Ariel*’in büyüleyici sesini hatırlayarak uyanır. *Ariel*’in insan dünyasına duyduğu ilgiyi ve batık gemilerden topladığı insan eşyalarını sakladığı mağarayı keşfeden babası kral *Triton* çok sinirlenir ve *Ariel*’in gizli mağarasını yok eder. İnsan olmayı her şeyden çok arzulayan *Ariel*, deniz cadısı *Ursula*’yla tehlikeli bir anlaşma yapar: Üç gün boyunca insan olacak ancak bu sürede sesini kaybedecektir. Bu süre içinde *Eric*’ten gerçek aşk öpücüğünü alamazsa *Ursula*’nın kölesi olacaktır. İnsan formuna bürünerek yer yüzüne çıkan *Ariel*, *Eric*’le vakit geçirir, onunla yakınlaşır. Fakat *Ursula*, *Vanessa* adında güzel bir kadına dönüşerek *Ariel*’in sesini kullanır, *Eric*’i büyüler ve onunla evlenmeye kalkışır. *Ariel* ve dostları düğünü bozup *Ursula*’nın oyununu ve gerçek kimliğini açığa çıkarır. Ancak süresi dolduğu için *Ariel* tekrar deniz kızına dönüşür ve *Ursula*’nın esiri haline gelir. Olaydan sonra haberi olan Kral *Triton*, kızını kurtarmak için kendi özgürlüğünü *Ursula*’ya feda eder. Sonrasında yaşanan mücadelede *Eric*, *Ursula*’yı alt ederek denizi *Ursula*’dan kurtarır. Nihayetinde kızının mutluluğunu gören *Triton*, *Ariel*’i insana dönüştürür ve *Ariel*, *Eric*’le birlikte insan dünyasında yeni hayatına adım atar.

***Küçük Deniz Kızı*’nda queer alegori: ‘Part of Your World’ ve aidiyet arayışı**

Griffin’in (2000) *Küçük Deniz Kızı* filmine yönelik queer okumasında filmde, açık eşcinsel söz yazarı ve yapımcı Howard Ashman’ın (geniş ölçüde filmin en derin yaratıcı zihni olarak kabul edilir) ve açık eşcinsel animatör Andreas Deja’nın etkilerinin görüldüğünü belirterek bu durumun filme queer bir mercekten bakmaya elverişli bir bağlam sağladığını belirtir. Ona göre Deja, çizdiği karakterler üzerinde cinsel yöneliminin etkisi olduğunu çeşitli röportajlarında açıklamıştır. Griffin (2000), filmin tematik olarak ‘fantezi, kaçış ve yasak aşk’ gibi unsurlar üzerine kurulu olduğunu öne sürmektedir. Bu okumanın yanı sıra film, deniz kızı olarak kimliğini icra etmek için hissettiği toplumsal ve ailevi baskılar ile bir insan kimliğini gerçekleştirme arzusu arasında bir karakterin mücadelesi hikâyesi olarak da anlaşılabilirliğinden farklı queer yorumlamalara açık bir yapı oluşturabilmektedir.

Ariel, kendini deniz altındaki dünyaya ait hissetmeyen, farklı bir varoluş biçimi arzulayan bir karakter olarak tanıtılır. Kimliğini su altında değil, insan dünyasında bulabileceğine inanır. Onun insan olma arzusu ile, queer bireylerin heteronormatif düzende farklı hissetmesi ve kendi kimliğini bulma süreciyle benzerlik kurulmasına olanak tanıdığı düşünülebilir.

Ariel'in yolculuğu, dışlanma hissi ve kimlik arayışı açısından queer kimlik anlatılarıyla paralellik kurulmasına olanak tanımaktadır; Meyer (2003) tarafından belirtildiği üzere, queer bireylerin heteronormatif ortamlarda karşılaştığı sosyal reddedilme ve kimlik oluşturma süreçleri, bu anlatıyla ilişkilendirilebilir. Bu paralellik (alegorik anlamda) filmdeki *'Part of Your World'* adlı şarkıda karakterin ağzından açıkça dile getirilmiştir. *Part of Your World*, yaşanmak istenilen hayata yakın olmakla ancak onu somutlaştıramamakla ilgili olup, *Ariel*'in içselliği ve onu gerçekten neyin harekete geçirdiği hakkında seyirciyi bilgilendiren şarkı sözlerine sahiptir. Şarkı, *Ariel*'in insan olma ihtiyacına odaklandığı gibi onun yalnızlık duygularını ve 'aitmiş gibi hissetme' arzusunu da vurgular. *Ariel*, kendi kimliğiyle, olduğu gibi aidiyet hissetmek ister fakat tam anlamıyla toplumsal cinsiyet normlarıyla çevrili bir dünyada yaşıyor gibi görünmektedir. *Ariel*, yüzeyin üzerindeki insan dünyasına bakarken, orada arzu ettiği gibi kabul edilmeyi ne kadar çok istediğini vurgular. İnsanlara ait çeşitli eşyaları sakladığı mağarasında söylediği bu şarkıda, denizin dışındaki dünyada yapmak istediklerini sıralar: koşmak, kumsalda gezmek, güneşin altında durmak, dans etmek, insanların bildiklerini bilmek. *Ariel*'in mağarasında sakladığı insan eşyaları, onun kendi kimliğine dair duyduğu merak ve keşfetme süreciyle ilişkilendirilebilir. Bu durum, bazı queer bireylerin toplum tarafından kabul edilmeyen yönlerini önce özel bir alanda keşfetme (Sedgwick, 1990) süreciyle ilişkilendirilebilir. Bu nedenle mağara, queer okuma çerçevesinde bir 'closet' (dolap)¹³ metaforu olarak değerlendirilebilir. Filmin bu sahnesinde, mağaranın karanlık ve izole yapısı, *Ariel*'in babası *Triton*'un erişemediği gizli bir alan olarak tasvir edilir. Örneğin, *Ariel*'in *'Part of Your World'* şarkısını mağarada ve yalnız başına söylemesi, insan dünyasına duyduğu özlemi ifade ettiği özel bir anı işaret eder: "İnsanların olduğu yerde olmak istiyorum / Onları dans ederken görmek istiyorum". Bu bağlamda şarkı sözleri, *Ariel*'in kendi dünyasında kabul görmediği yönlerini güvenli bir alanda dile getirmesine olanak tanır. Bu sözler, queer bireylerin toplumsal normlardan uzak, kendilerine ait bir alanda kimliklerini keşfetme sürecine işaret edebilir. *Triton*'un mağarayı keşfedip yok ettiği sahneyse heteronormatif otoritenin baskısını hatırlatan bir temsil olarak yorumlanabilir.

¹³ "Closet" (Türkçede dolap), queer bağlamda bireyin cinsel yönelimini veya cinsiyet kimliğini toplumdaki gizlemesini ifade eden bir terimdir. "Being in the closet" (dolapta olmak), bir kişinin queer kimliğini açıklamaması veya gizli yaşaması anlamına gelir (Sedgwick, 1990).

Görsel 1. Ariel ve Gizli Mağarası



Şarkıda *Ariel*, nasıl davranması ve kimi sevip kimi sevmemesi gerektiğinin kendisine dayatılmadığı bir topluma ait olma arzusunu ifade eder. Kendi varlığına dair derin yanıtlar bulabileceğine inandığı bir topluluğun parçası olmak ister. Şarkı, yalnızca romantik partner bulma arzusunun ötesinde, kabul ve aidiyet arayışını da çağırıştırabilecek bir anlatı sunarken, aynı zamanda onu gören ve kabul eden daha geniş bir topluluk arayışıyla da açıklanabilir. *Ariel*'in insan dünyasına duyduğu özlem ve bu hayalin peşinden gitmesi, toplumsal normlarla çatışan bireysel queer kimlik arayışlarıyla ilişkilendirilebilir; bu, kimlik çatışması teorisinde belirtilen sosyal beklentiler (örneğin, cinsiyet rolleri) nedeniyle ortaya çıkan iç gerilime benzer ve kültürel arka planın yarattığı baskılarla bireysel ifadeyi zorlayabilir (Ziyi & Kamaruzaman, 2025, s. 22). Bu durum aynı zamanda queer kimlik gelişiminde öne çıkan toplumsal baskılar ve azınlık streşi çerçevesinde tartışılabilir (Meyer, 2003). Sonuç olarak *Part of Your World*, farklı dünyalar arasında seçim yapma çabasını queer ikilemlerle ilişkilendirilebilecek bir anlatı sunar.

Bilinen ve bilinmeyen dünyalar arasında kimlik çatışması

Ariel'in insan dünyasına olan hayranlığı başlangıçta ailesinden sakladığı bir şey olarak gösterilir. Ancak zamanla, deniz altındaki yaşamın onun için ne kadar boğucu olabileceği, insanlara duyduğu ilgiden dolayı babası *Kral Triton*'dan sürekli sert tepkiler almasıyla belirginleşir. *Ariel*'in insanlara karşı gösterdiği her türlü yakınlık, babasını öfkelenendirir ve insanların tehlikeli olduğu yönündeki önyargılarını pekiştirir. *Kral Triton*, insan dünyasını tehdit olarak görerek kızını bu dünyadan uzak tutmaya çalışır. Queer okuma bağlamında, bu durum aile içi koruma çabalarının bireysel kimlik arayışını sınırlayabileceğini çağırıştırır; nitekim Ryan ve arkadaşlarının (2010) çalışmasında gösterildiği üzere, ebeveynlerin reddedici ya da aşırı sınırlayıcı tutumları, queer gençlerde kimlik oluşumunu kısıtlayarak ruh sağlığı üzerinde olumsuz etkiler yaratabilmektedir. *Ariel*, ailesinin değerlerini dışarıdan paylaşır ve normal gibi davranır ancak iç dünyasında farklı olduğunu hisseder. İnsanların dünyasına ait olmayı arzular ve bu hayalini uzaktan izlemekle yetinir. Ancak, masum bir merakla öteye

geçen, ailesinden ayrılmasını gerektiren somut bir nedeni yoktur. *Ariel*, başlangıçta babasının beklentilerine uyum sağlamaya çalışır gibi görünse de insan dünyasına duyduğu ilgi, *Part of Your World* şarkısında açıkça ortaya çıkar: "Hazırım insanların bildiklerini bilmeye". Bu durum *Ariel*'in, geleneksel bir deniz kızı hayatını sürdürme isteğinden ziyade farklı bir kimlik arayışını yansıtabilir.

Kendini keşfetme sürecinde toplum tarafından kabul edilme arzusu duyan birçok queer birey gibi (Herek, 2004), *Ariel* de kendini insan dünyasına ait hissederek ancak bu dünyaya uyum sağlayıp sağlayamayacağı konusunda belirsizlik yaşar. Kimliğiyle ilgili iç çatışması, onun kendi yerini bulma arayışına yön verir. Fakat bu düşünceler, *Ariel*'in *Eric*'i görmesiyle tamamen değişmiştir. *Ariel*'in *Eric* ile karşılaşması, insan dünyasına duyduğu ilgiyi daha da güçlendirir. Bu noktadan itibaren *Ariel*, ait hissettiği dünyada yaşama isteğini daha doğrudan bir şekilde ifade etmeye başlar.

Eric karakteri, anlatı içinde diğer *Disney* prenslerinden farklılaşan bir figür olarak, normlardan sapma arzusunu yansıtır. *Eric*'in rolü, *Ariel*'in insan dünyasına duyduğu özlemi somutlaştıran bir katalizör olarak değerlendirilebilir; ancak bu katalizörlük, yalnızca romantik bir hedef olmaktan öte, normatif düzenin dışına çıkma arzusunu paylaşmasıyla anlam kazanır. Örneğin, *Eric*'in kendisine yapılan heykeli umursamaması, denize açılmayı tercih etmesi, dans etmeyi ve tasasız olmayı sevmesi, kraliyet otoritesine ve geleneksel prens beklentilerine kayıtsızlığını ortaya koyar. Bu sahneler, *Eric*'in bireysel özgürlük arayışını vurgular ve *Ariel*'in deniz altındaki normatif dünyadan kaçış isteğiyle paralellik oluşturur: *Ariel*, bedeninden sapmayı arzularken *Eric* ise prens rolünden uzaklaşmayı seçer. Queer okuma çerçevesinde, *Eric*'in geleneksel prens beklentilerine kayıtsız tutumu, *Ariel*'in queer kimlik yolculuğuyla ilişkilendirilebilecek bir paralellik sunar; her iki karakter de mevcut düzenin dayattığı rollere mesafeli durur. Benzer biçimde güncel araştırmalar, queer gençlerin heteronormatif beklentilere karşı mesafe aldığını ve bu durumun kimlik gelişim süreçlerinde belirleyici olduğunu göstermektedir (Cederved, Glasdam & Stjernsward, 2024). Böylece, *Eric*'in varlığı, *Ariel*'in kimlik çatışmasını yoğunlaştıran ve heteronormatif normlarla karşıtlık içinde okunabilecek bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Ariel'in *Eric*'le karşılaşması, onun bir insan olarak kendisine ilişkin anlayışını yoğunlaştırır ve hikâye, bir kimlik çatışmasına odaklanmaya devam eder. *Ariel*'e göz kulak olması için görevlendirilen yengeç *Sebastian*, Oscar ödüllü 'Under the Sea' (*Denizin Altında*) şarkısını söyleyerek *Ariel*'i insan olma umutlarından vazgeçmeye ikna etmeye çalışır. Bu çerçevede *Sebastian* karakteri, *Ariel*'in insan dünyasına duyduğu ilgiyi engellemeye çalışan, ebeveyn korumacılığı ve toplumsal kuralların savunucusu bir figür olarak okunabilir. Hikâye, sadece aşkı bulmak veya bir erkek bulmakla ilgili olsaydı, *Sebastian*, *Ariel*'i "denizde çok balık var" argümanıya başka birine âşık olmaya teşvik edebilirdi. *Sebastian*, okyanusun uygun deniz adamlarıyla (*merman*) dolu olduğunu açıklayabilir ve *Ariel*'i onlardan biriyle çıkmaya kışkırtabilirdi. Bunun yerine *Sebastian*'in şarkı-

sının, performatif kimliğe odaklandığı söylenebilir. Şarkı genelinde *Sebastian*, “insan dünyasının bir karmaşa” olduğu ve bir deniz kızı olarak *Ariel*’i denize ait olduğu konusunda ısrar eder. *Ariel*’i “senin evin aşağısı” diyerek uyarır. Deniz altında yaşamının göreceli avantajları hakkında *Ariel*’i bilgilendirir. *Sebastian*, okyanusun karadan daha estetik olduğunu ve insanların sıcak güneşte çalışmak zorundayken deniz canlılarının günü yüzerek geçirdiğini de söyler:

“Burada bütün balıklar mutlu / Dalgaların içinden çıktıkça yuvarlanıyorlar / Karada-ki balıklar mutlu değil / Üzgünler çünkü kaselerindeler”

Bu durum, queer bireylerin kimliklerinin aile veya çevre tarafından her zaman anlaşılmamasıyla ilişkilendirilebilecek bir durumu çağırıştırır; nitekim *Sebastian* da *Ariel*’in kimliğinin temelde doğduğu bedenle bağlantılı olduğuna inanır. *Sebastian*’ın ‘Under the Sea’ şarkısındaki müzikal tavsiyesi, *Ariel*’i mevcut düzene uymaya teşvik eden bir söylem olarak okunabilir. Bu bağlamda okyanusu (heteronormatif düzeni) karadan (öteki düzenden) üstün ve aynı zamanda bir deniz kızı olarak *Ariel* için daha uygun ve daha mutlu olabileceği bir yer olarak çerçeveler. *Sebastian*, *Ariel*’e ‘daha ne aradığını’ sorar ama bir cevapla ilgilenmez. Bu retorik sorunun anlamı, başka yere bakması gerekmediği, çünkü onun denize ait olduğu ve başka hiçbir yerde tatmin olamayacağına işaret olabilir. *Ariel*’e ‘herkes gibi’ olmanın çok daha kolay olduğunu ve aşkının asla gerçekten kabul edilmeyeceğini açıklamaya çalışır. *Sebastian*, *Ariel*’in insan dünyasına olan ilgisini engellemeye çalışan bir karakter olarak görülmektedir. Onun ‘Under the Sea’ şarkısında *Ariel*’i su altında kalmaya teşvik etmesi, geleneksel değerleri ve bilinen düzeni koruma arzusuyla ilişkilendirilebilir. Bu durum, bireylerin içinde büyüdükleri heteronormatif toplum tarafından mevcut düzene uyum sağlamaya zorlanmasıyla paralellik gösterebilir. *Sebastian*’ın ‘Under the Sea’ şarkısındaki ısrarı, normatif düzeni savunma çabası olarak okunabilirken, bu durum hem *Ariel*’i koruma arzusunu hem de mevcut düzenin korunmasına yönelik bir söylemi yansıtır. *Sebastian*’ın “insan dünyası, bir karmaşa” sözleri, insan dünyasını tehlikeli olarak çerçeveleyerek *Ariel*’i deniz altında tutma isteğini yansıtır. Bu durum hem koruma arzusunu hem de heteronormatif normları pekiştirme çabasını gösterir.

Sebastian’ın anlayışlı bir arkadaşına dönüşmesi, *Ariel*’in ancak deniz kızı yerine insan gibi davranabilirse mutlu olacağını kabul etmesinin bir sonucudur. *Ariel* bir insana dönüştükten sonra *Sebastian* onu deniz cadısı *Ursula*’ya dönmesi, sesini geri istemesi ve tekrar deniz kızı olması için cesaretlendirir: “O cadının sana sesini geri vermesini sağlayabilirsek, eve tüm normal balıklarla gidebilir ve öylece kalabilirsin.” Ardından *Ariel*’in yüzündeki kederli ifadeyi fark eder “ve hayatının geri kalanında sefil olursun” diye devam eder. *Sebastian*’ın okyanustaki yaşamı ifade etmek için ‘normal’ kelimesini kullanması, *Ariel*’in kimlik performansına karşı direnişinin bir örneği olarak görülebilir. Sonunda *Ariel*’in bir insan olarak kendisiyle özdeşleşmesinin onun mutluluğunun merkezinde olduğunu anlar ve ona yardım etmeyi kabul eder. *Ariel* bir insan olarak okyanustan tamamen çıktığında, *Sebastian* başlangıçta itiraz etse de sonunda kucaklayabildiği kimlik performansını kabul eder. *Sebastian*’ın konuşması,

başlangıçta normatif sınırları koruyan bir düzenleme işlevi görürken, anlatının ilerleyişiyle birlikte karakterin konumu değişir.

Öteki olmaktan kendini bulmaya: 'Ariel'in beden ve kimlik deneyimi

Spencer (2014),¹⁴ *Ariel*'in hikayesinin queer kimlik arayışıyla paralellikler taşıyabileceğini ve beden dönüşümüne odaklanmasıyla transgender deneyimine dair bir analogi sunabileceğini öne sürer. *Ariel*'in "yüzgeçlerini çevirerek çok uzağa gidemezsin / zıplamak, dans etmek için bacaklara ihtiyaç var" sözleri, deniz kızı bedeninden insan bedenine geçiş arzusunu açıkça dile getirir; bu durum, bireyin mevcut bedeni ile öznel kimlik algısı arasındaki uyumsuzluk hissine benzer bir şekilde yorumlanabilir. *Ariel*'in dünyası onu deniz kızı olarak tanımlar, oysa o kendini insan olarak algılar. *Ariel*'in deniz kızı bedenindeyken insan dünyasına duyduğu güçlü aidiyet duygusu, insan yapıtlarına duyduğu hayranlıkla başlar; bu hayranlık, onun deniz altındaki insan yapımı eserleri toplaması ve insan kültüründen oldukça etkilenmesiyle somutlaşırken, toplumsal normların dışında bir kimlik deneyimi yaşayan bireylerin gündelik seçimleriyle benzerlik kurulabilir. *Ariel* kendini bir insan vücuduyla hayal eder ve bacaklara sahip olma arzusunu sıkça ifade eder. *Ariel*'in beden dönüşüm arzusu, Spencer'in (2014) belirttiği gibi, bazı queer kimlik arayışlarıyla paralellikler taşıyabilir. *Ariel* içinde hissettiği gibi dışarıya açılabilmesi ve başkaları tarafından gerçekte olduğu insan olarak kabul edilebilmesi için vücudunu fiziksel olarak dönüştürmeye yönlendirir.

Ariel'in dönüşüm süreci, sessiz kalma meselesiyle başlar. *Ariel*, kimliğini tam olarak gerçekleştirme yolunda kısa bir süre susturulması gerektiğini fark etmiş olabilir. Bu durum, *Ariel*'in arzuladığı kimlik performansını benimseme yolculuğuyla tutarlı görünmektedir. *Ariel*, kendisine her zaman doğal gelen kimliğini nihayet ifade ederken bile, bir sessizlik döneminden geçmeden o kimliği tam anlamıyla yaşayamadığını anlamış olabilir. *Ariel*'in geçiş süreci kolay veya hızlı olmamıştır. Sesini bir insan vücudu karşılığında *Ursula*'ya vermesi, bir kimlik dönüşümü sürecinin alegorik olarak bedellerle ilişkilendirilebileceğini düşündürür. Bu süreç, kimlik değişiminin bireysel bedellerle (Stryker, 2006) ilişkili olabileceğini yansıtabilir.

Ariel'in geçiş yolculuğu, bacaklarına kavuştuğu anda bitmez. Geçişinin ilk aşamasında, değişmiş vücuduna alışır ve sesi olmadan bile meraklı, cesur ve kendini göstermenin yollarını bulur. Ancak *Ariel*, sesinin temsil ettiği şekliyle en derin ruhunu henüz ifade edemiyordur. Sanki onun için daha sınırlı bir geleksel insan çekiciliğini taklit etmeye çalışırken daha güvende hissediyormuş gibi *Eric*'e kendisi hakkındaki gerçeği açıklamakta tereddüt eder. Sesinin, ruhunun daha karmaşık ruhsal ifadesi olan sesinin aslında sevdiği/ihtiyacı olduğu şey olduğunu anlamaz. Ancak *Scuttle* ona *Vanessa*'nın (*Ursula*'nın büründüğü insan kimliği) kim olduğunu söyleyince *Ariel* düğünü durdurmak için harekete geçer ve hayvan arkadaşlarının yardımıyla sesini geri alır. Dolayısıyla *Ariel*'in

¹⁴ Spencer (2014) filmi transgender kimlik anlatısı odaklı ele alırken, bu çalışma, queer alegoriyi tüm kimlik deneyimlerini kapsayacak şekilde genişletmeye çalışmıştır.

bedensel dönüşüm ile ruhsal ifadesini bir araya getirme arayışı ancak tüm gerçeğini ifade ettiğinde ve kim olduğunun hiçbir yönünü gizlemediğinde ortaya çıkar. Uyum süreci zor olsa da *Ariel*’in dönüşümünün anlatıda olumlu bir biçimde sonuçlandığı görülmektedir.

Ariel’in bedensel dönüşümü ve farklı bir kimliğe duyduğu özlemin, transgender deneyimlerle karşılaştırmalı olarak tartışılabilir paralellikler barındırdığı düşünülse de film doğrudan bir transgender temsili sunmamaktadır. Bunun yerine, queer alegori çerçevesinde filmin, toplumsal normlarla çatışan kimlik arayışı ve farklı bir kimlik performansı sergileme arzusu üzerinden bir perspektif sunduğu söylenebilir.

Varsayımları aşmak: Queer kimliğin kabulü

Ariel’in hikayesi, bireyin kimlik keşfi sürecinde aileyle yaşadığı gerilimleri yansıtan bir anlatı olarak okunabilir; bu, bazı queer bireylerin aile reddi nedeniyle kimlik oluşumunda karşılaştığı çatışmalara paralel bir süreçtir (The Trevor Project, 2024).¹⁵ *Ariel*’in babasıyla ilişkisine yönelik ana akım bir okumada, *Ariel* asi bir genç ve babası *Kral Triton* da sevgi dolu fakat aşırı korumacı, ara sıra öfke patlamaları yaşayan, ataerkil/normatif düzeni koruyan, *Ariel*’in uyması gereken sınırlayıcı kuralları uygulayan biri olarak görülebilir. Queer bir perspektiften bakıldığında, *Triton*’un *Ariel*’e yönelik tutumu, geleneksel ebeveyn normlarıyla ilişkilendirilebilir. *Ariel*’in özgürlüğünü sınırlayan bu tavır, bireyin kimliğini keşfetme sürecinde karşılaşılabileceği toplumsal baskılara dair bir okuma sunabilir. Ebeveynlerin queer çocuklarıyla ilişkilerindeki tedirginlik, hayal kırıklığı ve belirsizlik gibi potansiyel özellikler, *Triton*’un film boyunca davranış ve tepkilerinde belirgindir; bu durum, queer kimlik ifşası sonrası ebeveynlerin yaşadığı şok, öfke ve kafa karışıklığı gibi duygusal tepkilerle (Abreu ve diğerleri, 2024) uyumludur. *Ariel*’in batık gemide bulunduğu çatalı öğrenmek için yüzeye çıktığını ilk öğrendiğinde, onu azarlar: “Bunu daha kaç kez yapmalıyız? O barbarlardan, o insanlardan biri tarafından görülebilirdin. Tehlikeliler!” *Triton*, hiçbir ferdini tanımadığı bir dış grubun oldukça olumsuz bir imajını oluşturur. Toplumsal cinsiyet normlarına direnen queer çocuklar veya gençler, dil, oyun ve kıyafet seçimlerinde ebeveynlerinden kısıtlayıcı öğütler alabilir (Herek, 2024) ancak, biyolojik cinsiyet atamalarına dayalı toplumsal beklentilere meydan okumaları, aile ve sosyal baskılar nedeniyle sıklıkla sınırlandırılır (Hatzenbuehler & Pachankis, 2016).

Heteronormativite, aile üyeleri için heteroseksüelliğin yaygın bir varsayımı anlamına gelebilir; bu, aynı cins çekimini anlamayı zorlaştırır, zira queer deneyimler heteronormatif çerçevede dışlanır ve anlaşılması güçleşir (McDermott ve diğerleri, 2021, ss. 190-191). Queer bireylerin açılma sürecini zorlaştıran

¹⁵ The Trevor Project’in 2024 raporu, aile reddinin LGBTİ+ gençlerde kimlik gelişimini zorlaştırdığını (örneğin; %50’den fazlasının aile reddi korkusu yaşadığını, aile reddin intihar riskini iki kat artırdığını gibi) göstermektedir.

durumlarsa aile üyeleri tarafından anlaşılmaması, düşmanca davranılması ya da reddedilmesidir (Pew Research Center, 2013). *Triton*, *Ariel*'in insanlara olan hayranlığından dolayı kırgındır. *Ariel*'in insanlara olan ilgisinden bu kadar rahatsız olsa da *Ariel*'in kendisini bir insan olarak tanımladığını öğrendiğinde tepkisi daha da kötü olur.

Ariel, *Eric*'i görüp ona âşık olduktan sonra, *Ariel*'in kız kardeşleri onun âşık olduğu anlar ve babalarına söylerler. *Triton*'un hemen vardığı sonuç, *Ariel*'in aşkının bir deniz adamı olduğudur: "Şimdi bakalım. Şanslı deniz adamı kim olabilir?" *Triton*'un varsayımı, heteronormativitenin kurgusal okyanus eşdeğerine karşılık geldiği düşünülebilir. Tıpkı bir doktorun 'Bu bir kız' dediğini duyan çoğu ebeveynin kızlarının büyümesini, bir kadın gibi davranmasını ve erkeklere romantik bir ilgi duymasını beklemesi gibi, *Triton* da kızının kendisini deniz kızı olarak tanımlamasını ve bir deniz adamına âşık olmasını bekler. Bu beklenti normatiftir çünkü *Triton* bunu sorgulamaz. Başka bir olasılığı düşünmez ve *Ariel*'in sadece bir deniz adamından etkilendiğini varsayar.

Filmin bu noktasından önce, *Ariel* insan yapıtlarıyla dolu mağarasını bir sır olarak saklamıştır. *Ariel*'in gizli eserlerden oluşan mağarası ona rahatlık sağlar ama babasının bunu görmesine izin vermez. *Triton* mağarayı bulduğunda ve *Ariel*'in arzularının bir deniz adamından çok bir insan olduğunu keşfettiğinde, öfkeye kapılır. Sihirli mızrağıyla *Ariel*'in insan eseri koleksiyonunu yok eder ve ona şunu hatırlatır: "İnsan dünyası ile deniz dünyası arasındaki temas kesinlikle yasaktır". *Ariel*, babasının daha tanışmadığı birini yargıladığını söyleyince öfkesi yeniden ortaya çıkar: "Onu tanımak zorunda değilim. Hepsi aynı: omurgasız, vahşi, zıpkınla zıplayan balık yiyiciler, herhangi bir duygudan aciz" diye cevap verir. *Eric*'in bir insan olması nedeniyle onun hakkında bilmesi gereken her şeyi bildiğini düşünen *Triton*, insanları bir grup olarak gerçekte olduğundan daha benzer varsayarak ötekileştirir.

Triton'un öfkesinin, queer okumalar bağlamında stereotipik önyargılarla ilişkilendirilebileceği (Lyonga, 2021) ileri sürülebilir ancak bu daha çok aile otoritesinin bireysel ifadeyi sınırlama çabasını yansıtır. *Triton*, denizlerin kralı olarak, bilgisizliğe ve korkuya dayalı önyargılarını yasalar ve kurallar haline getirir. Bu durum, queer bireylere yönelik önyargıların toplumsal normlara ve yasalara nasıl dönüşebileceğine işaret eder. *Triton*'un öfkesi, bilgisizlikten kaynaklanan korku ve yanlış anlamalarla beslenmektedir. Benzer şekilde, homofobik tutumlar da genellikle queer bireylere dair yetersiz bilgi, klişeler ve yersiz korkular üzerine (Herek, 2004, s. 15) inşa edilir. Bu önyargılar, bireylerin davranışlarına yansıdığında, ayrımcılık ve hatta şiddet gibi daha ciddi sonuçlara yol açabilir. *Triton*'un öfkesinin denizleri alt üst etmesi gibi, stereotipik tutumlar da toplumsal düzeni bozabilir ve insanların yaşamlarını olumsuz etkileyebilir. Literatürde, önyargıların bilgi ve empati aracılığıyla azalabileceği (Lyonga, 2021, s. 1665) belirtilmektedir. *Triton*'un öfkesi yatıştığında denizler sakinleşir; benzer şekilde, bilgi ve anlayış arttıkça, stereotipik tutumlar da yerini kabul ve saygıya bırakabilir.

Deniz cadısı *Ursula* ile mücadele eden *Ariel*, sesini geri alır. Bununla birlikte, bir insan olarak üç gününün süresi dolduğu için tekrar bir deniz kızına dönüşür ve cadıyla yaptığı anlaşma, üç gün içinde *Eric*’i öpmesini veya bir deniz kızına dönüşmesini gerektiriyordur. *Ariel* tekrar bir deniz kızına dönüştüğünde, deniz cadısının malı olur ve bir tanınma anında *Triton*, onun hayatı karşılığında kendi hayatını sunar. Deniz cadısı yok edildiğinde *Triton* serbest kalır. *Triton*’un kendini feda etmesinin kızına olan koşulsuz sevgisini ortaya koyduğu doruğa ulaşan sahnenin mantıklı bir sonucu olarak, *Triton* sonunda *Ariel*’in kendisini bir insan olarak tanımladığını iyice anlar ve *Ariel*’in insanlığını kabul eder, onun kimlik performansının doluluğu içinde yaşamasına izin verir. *Ariel*’in bir deniz kızı olarak değil, bir insan olarak gösterdiği performansın, hayatının şartlarını belirleme özgürlüğünün ve mutluluğunun ayrılmaz bir parçası olduğunun fark eder.

Görsel 2. *Triton*’un çizdiği gökkuşağı



Triton, sihirli mızrağını -filmin başlarında sergilediği yıkıcı ve şiddet içeren işlevinin aksine- *Ariel*’i kalıcı olarak insana dönüştürmek için kullanır. Bu eylem, *Triton*’un *Ariel*’in arzuladığı kimlik performansını kabul ettiğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Filmin son sahnesinde *Triton* asasıyla gökyüzünde bir gökkuşağı oluşturur. Gökkuşağı imgesi, queer kabul çağrışımları üretebileceği gibi, geleneksel olarak umut/uzlaşma anlamları da taşır. Bu açıdan *Triton*’un, *Ariel*’in kimliğini onayladığını destekleyen görsel bir unsur olarak yorumlanabilir.

'Ursula': Drag/Camp estetiği ve queer kodlu okumalar

Küçük Deniz Kızı için deniz cadısı *Ursula*’yı yaratırken/modellerken, tasarımcılar bir drag queen’den¹⁶ (*Divine*) ilham alırlar. *Ursula*’nın tasarlanmasına yardımcı olan yardımcı yönetmen John Musker, karakterde “*Divine*’in büyük, çılgın, aşırı kilolu divalığından bazılarını gerçekten de [denediğini]” açıkça belirtir.

¹⁶ Drag, drag yapan kişinin ('drag queen' ya da 'drag king') peruk, takma kirpik ve vücudun şeklini değiştiren dolgular gibi çeşitli dış aksesuarlar kullanarak (genellikle) biyolojik cinsiyetinin tam tersi bir cinsiyeti abartılı bir şekilde ifade ettiği abartılı bir cinsiyet performansı biçimidir (Avrami, 2023, s. 210).

Divine, 70'ler ve 80'lerde oldukça ünlü bir drag queen'dir. Tesadüfi olamayacak camp¹⁷ ve diva özellikleri, onun drag personasının doğasında mevcuttur (Griffin, 2000, s. 146). *Divine*'dan alınan esin, *Ursula*'nın drag ve camp çağrışımlarıyla okunmasına zemin hazırlamaktadır. *Ursula*'nın görünüşü de bunu destekler. Ayrıca *Ursula*, Pat Carroll tarafından seslendirilmiştir. Carroll da *Divine* gibi drag rolleriyle tanınmaktadır (Sells, 1995, s. 193).

Görsel 3: *Ursula ve Divine arasındaki benzerlik*



Filmde *Ursula* komik, kendine güveni olan ve kendince kurulu düzenin geleneklerine karşı komplolar kuran, güce aç, gösterişli ve karizmatik bir deniz cadısıdır. Uzun dalgalı saçları, sık sık makyaj yapması, hiper feminen görünümü, baştan çıkarıcı tavırları ve en önemlisi queer ikon *Divine*'a olan benzerliği gibi unsurlar *drag/camp* çağrışımları yaratarak karakterin queer kodlu¹⁸ okumalara açık olmasını sağlamaktadır. Bir ana kötünün (antagonist) ötekiliğini yansıtmak için queer klişeleri kullanma eğilimi uzun zamandır Hollywood filmlerinin sorunlu bir özelliği olsa da (Piluso, 2023, s. 132) alternatif bir okumayla bu durumun *Ursula* için biraz farklı olduğu görülebilir.

Andersen'in orijinal hikayesindeki *Deniz Cadısının* bir kötü (*villian*) olmadığını belirtmek gerekir. *Deniz Cadısı*, *Ariel*'e yalnızca işlerin nasıl olduğunu ve insan dünyasında kabul görmek için ne kadar taviz vermesi gerektiğini açıklar. *Disney* versiyonunda, *Ursula* da aynı amaca hizmet eder fakat tarafsız bir mütefik rolünü oynamak yerine *Ariel*'i aktif olarak baltalamaya çalışır. Bazı çalış-

¹⁷ Susan Sontag'ın *Notes on Camp* adlı makalesiyle popülerleşen camp terimi; abartılı, sınır tanımayan, ciddi olmayan, oldukça yapay, ironiyi teatralleştiren, eğlenceli ve çarpıcı bir üslupla dışavurumu sağlayan bir sanat terimidir. Bir şeyi zevksizlik ve ironik değeriyle çekici kılan estetik bir üsluptur. Camp'ın görsel stili, genelde queer özeldir drag kültürle yakından ilişkilidir. Queer performatif bir kimlikte somutlaşan cinsiyet ve cinselliğin, muhalif bir eleştirisi olarak da görülür (Mallan & McGilles, 2005, s. 1).

¹⁸ Queer kodlama (*queer coding*), cinsiyetlerini ve cinsel kimliklerini açıkça belirtmeden kurgusal karakterlere basmakalıp queer özelliklerin atfedilmesidir (Piluso, 2023, s. 131).

malar *Disney* kötülerinin queer kodlu özellikler taşıdığını öne sürmektedir;¹⁹ Ursula da bu tartışmada örnek verilen karakterlerden biridir (Griffin, 2000; McLeod, 2016). *Maleficent* (*Uyuyan Güzel*), *Jafar* (*Aladdin*), *Scar* (*Aslan Kral*), *Kaptan Hook* (*Peter Pan*), *Vali Ratcliffe* (*Pocahontas*), *Hades* ve *Ursula* gibi ‘kötüler’, filmin etrafında döndüğü heteroseksüel romantik eşleşmeye renkli engeller olarak konumlanır. Bu kötüler yenildiğinde, gerçek (heteroseksüel) aşk bir kez daha galip gelir (Griffin, 2000, s. 147; Kim, 2017, ss. 159-163).

Ariel, yardım için *Ursula*’ya gittiğinde, *Ursula* onu müzikal bir performansla (*Poor Unfortunate Souls*, *Zavallı Talihsiz Ruhlar*) karşılar. Bu performans, içerdiği teatrallik, gösterişçilik, abartı vb. camp öğeleri bakımından bir drag gösterisi olarak kabul edilebilir. *Ursula*’nın drag sahnesinde *Ariel*, bir gösteri izleyicisi gibi konumlanır ve bu durum, cinsiyetin performatif boyutuna işaret eden bir an olarak okunabilir. *Ursula* sadece kadını sembolize etmez, kadını canlandırır/performe eder. Bu müzikal monologda *Ursula*, *Ariel*’e makyaj yapmayı, beden dilinin önemini asla küçümsememeyi, cinsiyetçi davranışın hilelerini ve tuzaklarını kullanmayı öğretmek için *camp* bir drag performans gerçekleştirir. *Ariel*’in burada, cinsiyetin doğal bir kategori olarak değil, icra edilen bir yapı olarak işlediğini öğrenmiş olduğu yorumu yapılabilir.

Görsel 4. Ursula ve Poor Unfortunate Souls performansı



Ursula’nın drag performansı, toplumsal cinsiyet hakkında önemli bir gösterge sunar. Toplumsal cinsiyet, dramatik bir halde tekrarlanan, pekiştirilen, halka açık olarak gerçekleştirilen ve düzenlenmiş edimlerden oluşur. Drag, taklitçi yapısını göstererek toplumsal cinsiyeti doğallıktan çıkarır ve bunu, performansın kendisiyle kesintiye uğrayan anatomik cinsiyet ile cinsiyet kimliği arasındaki çelişki üzerinden işler. Butler (2014, 2019) ve Stryker’ın (2006) vurguladığı gibi toplumsal cinsiyet, performatif bir üretim olarak ele alınabilir ve bu yaklaşım, toplumsal cinsiyetin doğal bir kategori olduğu varsayımını sorgular. Bu bağlamda, *Ursula*’nın drag performansı toplumsal cinsiyetin istikrarını

19 McLeod’a göre (2016, s. 32) *Disney*’in 42 uzun metrajlı animasyon filmi incelendiğinde, bu filmlerden 31’inin bir kötü (*villian*) tarafından yönetilen bir olay örgüsüne sahip olduğu ve bu filmlerin her birinde de kötünün queer bir karakter olarak okunabileceği görülmektedir.

sorgulayan bir örnek olarak ve *Ariel*'in kimlik arayışına karşıtlık ve alternatiflik çağrışımları üretebilecek bir sahne olarak değerlendirilebilir. *Ursula*'nın performansı ayrıca cinsiyetin akışkanlığına dair çağrışımlar üreterek *Ariel*'in kimlik arayışını destekleyen bir karşıtlık işlevi görebilir.

Ursula ve *Ariel*'in bir ortak noktası vardır. İkisi de gerçek benliklerini yaşamak için bir bedel ödemiştir. Filmin başlarında *Ursula*'nın, *Kral Triton* tarafından deniz insanlarının dünyasından sürgün edildiği öğrenilir. Bu açıdan *Ursula*, toplumsal düzenin dışında konumlanan bir figür olarak ataerkil yapıdan kopuşu sembolize eden bir karakter olarak okunabilir. *Ariel*'in toplumundan dışlanması gibi, *Ursula* da aynı adam (*Kral Triton*) tarafından dışlanmıştır. *Ursula*'nın kötü rolü, *Ariel* ve *Triton* arasındaki çatışmayı derinleştiren bir katalizör olarak işlev görmüş olabilir. *Ursula*'nın *Ariel*'i manipüle etmesi ve *Triton*'un otoriter tutumu arasındaki dinamik, anlatının asıl geriliminin baba-kız ilişkisindeki uçurumdan kaynaklandığını düşündürür. Örneğin, *Triton*'un mağarayı yok etmesi ve *Ursula*'nın *Ariel*'in sesini alması, her ikisinin de *Ariel*'in kimlik arayışını bastırma çabası olarak okunabilir.

Deniz toplumu tarafından dışlanan *Ursula*, *Triton*'a olan kızgınlığının, *Ariel*'in içinde bulunduğu kötü duruma karşı besleyebileceği her türlü sempatiye baskın çıkmasına izin verir. *Ursula* mutlu olamıyorsa kimse mutlu olmamalıdır. Toplumsal dışlanmadan kaynaklı olarak, kendileri için kültürel alanlar açmak zorunda kalan queer toplulukların kültürün uçlarında marjinal olarak lanse edilmesi gibi, *Ursula* da denizin dibinde kendine ait bir katman yaratmış olabilir. Ancak *Ariel*, kendisine daha uygun bir hayata başarılı bir şekilde geçiş yaparken, *Ursula*, ait hissettiği bir dünyaya kaçmayı başaramaz. Bunun yerine deniz dünyasının sınırlarında yaşamak onu sert ve küskün biri yapar.

Ursula, *Ariel*'in hikâyesiyle karşıtlık içinde, olası bir olumsuz yolun alegorik bir yansıması olarak okunabilir. Anlatı, otorite figürü olarak *Triton*'un baskıcı tutumunu eleştiren bir çerçeve sunar ve bu bağlamda ataerkil yapıya işaret eden bir okuma yapılabilir. Son sahnelerde, *Ariel*'i tüm bağımsızlığından ve aracılığından tamamen mahrum etmekle tehdit ederken *Ursula*, *Triton*'a *Ariel*'le yaptığı sözleşmeyi bir ayna gibi tutarak onu kendi baskıcı yollarının nasıl aşırıya kaçtığını görmeye zorlar. *Ursula*'nın yarattığı kriz, *Triton*'un baskıcı tavrının sonuçlarını görmesine olanak tanır ve onun kızının kendi yolunu seçme hakkını kabul etmesini sağlar.

Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışma, *Disney*'in *Küçük Deniz Kızı* (1989) animasyon filmini queer alegori bağlamında inceleyerek, heteronormatif anlatıların ötesine geçen alternatif okumaların nasıl mümkün olabileceğini tartışmayı amaçlamıştır. Filmde yer alan bazı anlatısal ve görsel öğeler, queer bireylerin kimlik keşfetme ve kendini kabul ettirme süreçleriyle ilişkilendirilebilecek çağrışımlar üretmeye elverişlidir. Bu bağlamda çalışma, alegorik anlatımın queer temsilleri dolaylı yollarla

iletebileceğine dair metinsel örüntüleri incelemiştir. Analiz, üç temel bulguya işaret etmektedir:

Kimlik arayışı ve aidiyet teması: Özellikle *Part of Your World* şarkısı ve *Ariel*’in gizli nesne koleksiyonu, farklı bir dünyaya ait olma arzusu ile toplumsal normlarla çatışma deneyimini görünür kılmaktadır. *Ariel*’in insan dünyasına duyduğu özlemi ailesinden gizlemesi ve *Triton*’un onayını kazanma sürecinin, queer bireylerin kimliklerini topluma kabul ettirme çabalarıyla paralellik taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda *Ariel*’in kimlik arayışının, yeni bir kimliğe geçiş yapmaya çalışan queer bireylerin deneyimleriyle karşılaştırılabilecek bir alegorik yapı sunduğu düşünülmektedir.

Karakter temsilleri: *Ursula*’nın drag/camp estetiğinden esinlenen tasarımı, queer alt kültürle ilişkilendirilebilecek bir figür olarak okunmaya elverişlidir. Süreciyle *Ariel*’e insan olamayacağını söylemesi, queer bireylerin aileleriyle yaşadıkları kabul edilme süreciyle ilişkilendirilebilir. *Sebastian*’ın *Under the Sea* şarkısıyla *Ariel*’i deniz altında kalmaya ikna etme çabaları ise normatif düzenin bireyin özgün kimliğini bastırma girişimi olarak yorumlanabilir.

Dönüşüm ve beden teması: *Ariel*’in insan olma arzusunun, normatif olmayan kimliklerin farklı bedenler ve roller aracılığıyla ifade edilmesine dair alegorik bir çerçeve sağladığı söylenebilir. *Ariel*’in bedensel dönüşüm arzusu, toplumsal cinsiyet performativitesi açısından queer bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir ve queer bireylerin kimliklerini yeniden şekillendirme süreçleriyle ilişkilendirilebilir çağrışımlar üretir.

Bu bulgular, *Küçük Deniz Kızı*’nın queer okuma için verimli bir metin olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte film, belirli bir queer kimliği doğru- dan temsil etmekten çok, kimlik arayışı, dönüşüm ve kabul temaları üzerinden alternatif yorumlara imkân tanımaktadır. Bu açıdan çalışma, popüler metin-lerinde queer alegoriyi analiz etmeye yönelik özgün bir örnek incelemesiyle alana katkı sağlamayı ve queer okuma pratiğini yalnızca anlatı ve karakter ana- liziyle sınırlamayıp, görsel kodlar, şarkı sözleri ve anlatısal temalar üzerinden ele alarak yaklaşımın kapsamını genişletmeyi amaçlamıştır.

Tarihsel bağlam da bu yorumu destekler niteliktedir. Andersen’in özgün hikâyesinin queer alt metinlerle ilişkilendirilmesi, filmin AIDS krizi ve queer aktivizmin yükseldiği (Doty, 1993) 1980’ler sonunda uyarlanması, söz yazarı Howard Ashman’ın ve animatör Andreas Deja’nın filme katkısı, filmin queer alegori potansiyelini güçlendiren unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, *Küçük Deniz Kızı* yalnızca bir peri masalı uyarlaması değil, aynı zamanda queer kimliklerin arayış, dönüşüm ve kabul süreçlerini alegorik dü- zeyde çağrıştıran bir popüler kültür metni olarak da okunabilir. Gelecek araş- tırmalar, benzer okuma pratiklerini farklı Disney filmleri ya da popüler medya ürünlerine uygulayarak queer alegori tartışmalarını daha geniş bir bağlamda geliştirebilir.

Kaynakça

- Aravindhan, P. (2018). The validity of The Truman Show: Is our reality real? *Questions: Philosophy for Young People*, 18, 11-12.
- Austin, S. (2020). Children of queer bodies. C. E. Bell (Der.), *Disney channel tween programming: Essays on shows from Lizzie McGuire to Andi Mack* içinde (ss. 255-270). McFarland.
- Avrami, Y. (2023). Mermaids and drag queens: A queer look at mermaiding. *Journal of Posthumanism*, 3(3), 205-218.
- Barker, M. J., & Scheele, J. (2018). *Queer, resimli bir tarih* (U. Özmakas, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield.
- Berlant, L., & Michael, W. (1998). Sex in public. *Critical Inquiry*, 24(2), 547-566.
- Butler, J. (2014). *Bela bedenler* (C. Çakırlar ve Z. Talay, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- _____ (2019). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınevi.
- Cardona, M. J. M. (2020). Deception cinema: An analysis of allegory in baroque film. *Escribania: Comunicacion, Cultura, Region*, 18, 52-72.
- Cederved, C., Glasdam, S., & Stjernsward, S. (2024). A clash of sexual gender norms and understandings: A qualitative study of homosexual, bisexual, transgender, and queer adolescents' experiences in junior high schools. *Journal of Adolescent Research*, 39(1), 53-78.
- Crawley, S. A. (2013). Queer Reading. K. K. Strunk & S. A. Shelton (Der.), *Encyclopedia of queer studies in education* içinde (ss. 560-565). Leiden.
- Cuddon, J. A. (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory*. Wiley-Blackwell.
- Doty, A. (1993). *Making things perfectly queer: Interpreting mass culture*. University of Minnesota Press.
- Doty, A. (2003). Hop on Pop: The politics and pleasures of popular Culture. H. Jenkins, J. Shattuc & T. McPherson (Der.), *My beautiful wickedness: The wizard of Oz as lesbian fantasy* içinde (ss. 138-158). Duke University Press.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly bodies: Film stars and society*. British Film Institute.
- _____ (1990). *Now you see it: Studies on lesbian and gay film*. Routledge.
- Ellis, S. K. (2017). *From the desk of Sarah Kate Ellis*. GLAAD, Where We Are on TV. GLAAD Media Institute.
- Erb, C. (2014). A spiritual blockbuster: Avatar, environmentalism, and the new religions. *Journal of Film and Video*, 66, 3-17.
- Fletcher, A. (1964). *Allegory: The theory of a symbolic mode*. Cornell University

Press.

Garfield, P. (2004). The dreams of Hans Christian Andersen. *International Association for the Study of Dreams*, 1-30. Copenhagen.

Griffin, S. (2000). *Tinker Bells and evil queens*. New York University Press.

Gross, L (2001). *Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and the Media in America*. Columbia University Press.

Gunning, T. (2000). *The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity*. BFI.

Halperin, D. (2003). The normalization of queer theory, *Journal of Homosexuality*, 45(2-4), 339-343.

Hatzenbuehler, M. L., & Pachankis, J. E. (2016). Stigma and minority stress as social determinants of health among lesbian, gay, bisexual, and transgender youth: Research evidence and clinical implications. *Pediatric Clinics of North America*, 63(6), 985-997.

Heidegger, M. (2000). The continental aesthetics reader. A. Hofstadter (Der.), *The origin of the work of art*. Routledge.

Herek, G. M. (2004). Beyond ‘homophobia’: Thinking about sexual prejudice and stigma in the twenty- first century. *Sexuality Research & Social Policy*, 1(2), 6-24.

İnceoğlu, Y., & Çomak, N. (2009). *Metin çözümlemeleri*. Ayrıntı Yayınları.

Jagose, A. (2017). *Queer teori: Bir giriş* (A. Toprak, Çev.). Nota Bene Yayınları.

Kellner, D. (2003). Gender, Race and Class in Media. G. Dines & J. M. Humez. (Der.), *Cultural studies, multiculturalism, and media culture*. University of Massachusetts.

Kim, K. (2017). Queer-coded villains (And why you should care). *Dialogues@Ru Journal*, 156-165.

Kubowitz, H. (2012). The default reader and a model of queer reading and writing strategies or: obituary for the implied reader. *Style*, 46(2), 201-228.

Kuiper, J. (1963). Eisenstein’s “Strike”: A study of cinematic allegory. *The Journal of the Society of Cinematologists*, 3, 7-15.

Lipton, M. (2008). Queer Youth Cultures. Driver, S. (Der.), *Queer readings of popular culture: Searching to out the subtext* içinde (ss. 163-180). Suny Press.

Littlefield, H. M. (1964). The wizard of Oz: Parable on populism. *American Quarterly*, 16(1), 47-58, The Johns Hopkins University Press.

Lizardo, O. (2007). Fight club, or the cultural contradictions of late capitalism, *Journal for Cultural Research*, 11(3), 221-243.

Lyonga, F. (2021). Shades of homophobia: A framework for analyzing negative attitudes toward homosexuality. *Journal of Homosexuality*, 68(10), 1664-1684.

Mallan, K., & McGillis, R. (2005). Between a frock and a hard place: Camp aestheti-

- cs and children's culture. *Canadian Review of American Studies*, 35, 1-19.
- McDermott, E., Gabb, J., Eastham, R., & Hanbury, A. (2021). Family trouble: heteronormativity, emotion work and queer youth mental health. *Health*, 25(2), 177-195.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. Sage.
- McLeod, D. S. (2016). *Unmasking the quillain: Queerness and villainy in animated Disney films*. (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Wollongong: Australia.
- Meyer, I. H. (2003). Prejudice, social stress, and mental health in lesbian, gay, and bisexual populations: Conceptual issues and research evidence. *Psychological Bulletin*, 129(5), 674-697.
- Meyers, V. (1991). George Orwell. *Animal Farm: An Allegory of Revolution* içinde (ss. 101-113). Modern Novelists.
- O'Connor, S. (1998). *Straight acting: Popular gay drama from wilde to rattigan*. Bloomsbury.
- Özön, N. (2000). *Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. Kabcacı Yayınevi.
- Paglia, C. (1988, 14 Haziran). Judy Garland as a force of nature. *The New York Times*.
- Pew Research Center. (2013). *A survey of LGBT Americans: Attitudes, experiences and values in changing times*. <https://www.pewresearch.org/social-trends/2013/06/13/a-survey-of-lgbt-americans/>
- Piluso, F. (2023). Above the heteronormative narrative: Looking up the place of Disney's villains. *Semiotica*, 255, 131-148.
- Rockoff, H. (1990). The wizard of Oz as a monetary allegory. *Journal of Political Economy*, 98(4), 739-760.
- Ryan, C., Russell, S. T., Huebner, D., Diaz, R., & Sanchez, J. (2010). Family acceptance in adolescence and the health of LGBT young adults. *Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing*, 23(4), 205-213.
- Schoonover, K., & Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. University Press Durham.
- Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the closet*. Harvester Wheatsheaf.
- _____ (2013). The Routledge Queer Studies Reader. D.E. Hall, A. Jagose, A. Bebell & S. Potter (Der.), *Queer and now* içinde (ss. 3-16). Routledge.
- Sells, L. (1995). Mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture. E. Bell, L. Haas & L. Sells (Der.), *Where do the mermaids stand? Voice and body in The Little Mermaid* içinde (ss. 192- 197). Indiana University Press.
- Slagle, R. A. (2003). Queer criticism and sexual normativity. *Journal of Homosexuality*, 45(2-4), 129-146.
- Somerville, S. (2007). Queer. B. Burgett & G. Hendler (Der.), *Keywords for American*

- cultural studies* içinde (ss. 187-191). New York University Press.
- Stone, K. (2013). New Meanings for Ancient Texts Recent Approaches to Biblical Criticisms and Their Applications. S. L. McKenzie & J. Kaltner (Der.), *Queer criticism* içinde (ss. 155-176). Westminster John Knox Press.
- Stryker, S. (2006). The Transgender Studies Reader. S. Whittle (Der.), *(De)subjugated knowledges: An introduction to transgender studies* içinde (ss. 244-256). Routledge.
- Stubbs, J. C. (1975). The seventh seal. *The Journal of Aesthetic Education*, 9(2), 62-76.
- The Trevor Project. (2024). *2024 National survey on the mental health of LGBTQ+ young people*. <https://www.thetrevorproject.org/survey-2024/>.
- Todorov, T. (1984). *Theories of the symbol*. Cornell University Press.
- Xavier, I. (2004). A Companion to Film Theory. T. Miller & R. Stam (Der.), *Historical allegory* içinde (ss. 333-362). Blackwell Publishing.
- Wullschlager, J. (2001). *Hans Christian Andersen: The life of a storyteller*. Knopf.
- Ziyi, G., & Kamaruzaman, N. A. (2025). Identity conflict: The theoretical framework and review. *Asian Journal of Applied Communication*, 14(1), 19-35.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.