

**T.C.**  
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**PAMUK PRENSES MASALININ SİNEMA UYARLAMALARINDA**  
**TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZMİN MASSEDİLMESİ**

**Ceylan YAYLA ROMANELLO**

**2501160455**

**TEZ DANIŞMANI**

**Prof. Dr. Serpil ÇAKIR**

**İSTANBUL – 2019**

## TEZ ONAY SAYFASI



T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



### YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

#### ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : CEYLAN YAYLA ROMANELLO Numarası : 2501160455  
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : KADIN ÇALIŞMALARI Danışmanı : PROF.DR.SERPİL ÇAKIR  
Tez Savunma Tarihi : 22.08.2019 Saati : 11:00  
Tez Başlığı : PAMUK PRENSES MASALININ SINEMA UYARLAMALARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİZMİN MASSEDİLMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA Karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ                  | İMZA | KANAATİ<br>(KABUL / RED / DÜZELTME) |
|-----------------------------|------|-------------------------------------|
| 1-PROF.DR.SERPİL ÇAKIR      |      | Kabul                               |
| 2-PROF.DR.FİRDEVS GÜMÜŞOĞLU |      | Kabul                               |
| 3-PROF.DR.BEDİA DEMİRİŞ     |      | Kabul                               |

| YEDEK JÜRİ ÜYESİ                     | İMZA | KANAATİ<br>(KABUL / RED / DÜZELTME) |
|--------------------------------------|------|-------------------------------------|
| 1-DR.ÖĞR.ÜYESİ ZEYNEP ÖZDE<br>ATEŞOK |      |                                     |
| 2-DR.ÖĞR.ÜYESİ TUBA DEMİRCİ          |      |                                     |

**ÖZ**

**PAMUK PRENSES MASALININ SİNEMA**  
**UYARLAMALARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE**  
**FEMİNİZMİN MASSEDİLMESİ**

**CEYLAN YAYLA ROMANELLO**

Masallar, insanlık tarihinin en önemli kültür öğelerinden biridir. Dilden dile aktararak her coğrafyaya ulaşmış olması ve ahlaki öğretiler içermesi sebebiyle her yeni anlatıda ortaya çıktığı dönemin ideolojilerini aktarmada işe çocuklardan başlamış bir tür olarak karşımıza çıkar. İçeriğindeki toplumsal cinsiyet kurgusu anlatıcıya göre şekil değiştirmiş olsa da değişmeyen sembolizmi feminizmin zaman zaman sistem içerisinde massedilmesine de yol açmıştır. Bir kitle iletişim ve ideolojiyi yayma aracı olarak sinemanın da kültür üreticisi, aktarıcısı ve yeniden üreticisi olduğu düşünüldüğünde modern çağın masal anlatıcısı sinemanın anlattığı masalları incelemek oldukça önemli hale gelmiştir.

Bu çalışmada çeşitli dönemlerde sinemaya uyarlanan *Pamuk Prenses* masalının orijinal metninden sinemaya uyarlanırken nasıl değişikliklere uğradığı, farklı dönemlerde yapılan uyarlamaların feminizmin tarihsel seyrinden nasıl etkilendiği açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, Masal, Toplumsal Cinsiyet, Sinema, Pamuk Prenses

## **ABSTRACT**

### **ASSIMILATION OF GENDER AND FEMINIST GAINS THROUGH THE FAIRY TALE SNOW WHITE VIA CINEMA ADAPTATIONS**

**CEYLAN YAYLA ROMANELLO**

Fairy tales are one version of the most important cultural elements of history of humanity. Due to being spread out into every corner of the world through languages and including moral doctrines, each and every new narrative is a form that begins with children to transmit the ideologies of its period of origin. Although the gender construct is shaped in accordance with the narrator, the unchanged symbolism occasionally causes feminism to be assimilated into the system. When it's taken into consideration that cinema is a producer, transmitter and reproducer of culture as a medium of media and spreading ideologies, it immediately becomes important to investigate the tales that are being narrated by cinema, the story teller of modern age.

**Key Words:** Feminism, Fairytale, Gender, Cinema, *Snow White*

## ÖNSÖZ

Masallar okundukça hayranlık uyandıran, merkezine arzuyu koyan, tutkulu, coşkulu, hayranlık verici, aynı zamanda hileli bir türdür. Masallar, okyanusta karşılaşılacak bir buzdağı gibidir. Görünen kısmıyla güldürür, düşündürür, hayat dersi verir, öğretir, uyutur, avutur, rahatlatır, oyalar. Masalların peşine düşülüp aslında görünmeyen kısımları üzerine düşünüldüğünde aslında bilinçaltına gönderilen, iktidara hizmet eden ideolojik kodlar olduğu görülür.

Çocuklarla çalışan bir öğretmen olarak masallar her zaman imdadıma koşan edebi bir tür ve bir eğitim aracı olarak iş hayatımda var olmasının yanı sıra kendi çocukluğumdan beri beni terk etmeyen hayal dünyamın ve yazar kimliğimle ortaya çıkardığım ürünlerin baş kahramanı olmuştur.

Mesleki olarak masallarla çocukları iyileştirdim, avuttum, iyi ettim ama aynı masallarla çocukları örseleyebileceğimi ve gelecekteki cinsiyet rolleri konusunda onlara yanlış bilinç verebileceğimi bana feminizm çalışmaları fark ettirdi. Masallar hakkında daha detaylı düşünmeye ve çocuklara ne öğrettiğim üzerine daha detaylı düşünmeye başladım. Masalları anlatırken şiddet öğelerini değiştirmeye ve toplumsal cinsiyet rollerini dönüştürmeye çalışıyordum. Bu şekilde yeni masallar üretmeye başladım ve sonrasında akademik bir çalışma olarak bu bilgilerimi kullanmaya karar verdim.

Yazılı metinler yerine sinema uyarlamalarını seçmemin sebebi, sinemanın artık kolay ulaşılabilir şekilde ceplerimizde taşınabilir hale gelmiş olmasıdır. Bir öğretmen olarak çocukların masalları sinema yapıtlarından takip ettiklerini gördüğümde sinemayı incelemek istedim.

Özellikle *Pamuk Prenses* masalının çok sayıda uyarlaması olduğunu, ancak her uyarlamanın belli farklılıklar içerdiğini ve bunun feminizmin aşamalarından etkilendiği fark ettim.

Feminizmin farklı dönemlerine denk düşen *Pamuk Prenses* uyarlamalarında o dönemin feminizmiyle ilgili unsurların yanı sıra uyarlamaya katılan feminist

unsurların aynı zamanda patriyarkal bakış açısı içerisinde eritildiğini fark ettim. Bu da beni Pamuk Prenses'i takip etmeye ve incelemeye itti.

Bu çabamda bana yardımcı olan, desteğini benden hiç çekmeyen, tezi sayesinde bitirebildiğim kız kardeşim Canan'a, Sedat'a, Dinçer'e, bana sürekli kendimi hatırlatan ve bu tezi yazamamam için önüme çıkan 'her şeye rağmen' yazacağımı söyleyen arkadaşım Esra'ya, Ayşegül'e, Berlin serüveninde bana evini açıp çaylar yapan tez çalışma arkadaşım Fatmanur'a, teknik bilgisi ve manevi desteğinden dolayı Dr. Meral Apak Kaya'ya ve oğlu Can'a, öğrencim Derin'e ve güzel ailesine, jüri üyelerim Prof. Dr. Firdevs Gümüsoğlu ve Prof. Dr. Bedia Demiriş'e , tez sürecimde engin tecrübesiyle ve sunduğu özgürlük alanıyla bana güç veren değerli tez danışmanım Prof. Dr. Serpil Çakır'a, her vazgeçtiğimde yapabileceğimi söyleyen ve tüm nazımı çeken değerli hayat arkadaşım Luciano Romanello'ya ve bu tezin her satırında benimle birlikte çalışmış ve duygusal desteğini esirgememiş güzel köpek kızım Jessica'ya sonsuz teşekkürler ...

Bundan sonraki çalışmalarda çocukların eleştirel aklını köreltmeyecek, onlara yeni ufuklar açacak yeni Pamuk Prenses versiyonlarının ortaya çıkması umuduyla...

Ceylan YAYLA ROMANELLO

Berlin, 2019

## İÇİNDEKİLER

|                  |     |
|------------------|-----|
| ÖZ.....          | iii |
| ABSTRACT.....    | iv  |
| ÖNSÖZ.....       | v   |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| GİRİŞ.....       | 1   |

### 1. BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR TARAMASI

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. İdeoloji Kavramı.....                                                                   | 4  |
| 1.2. Bir İdeoloji Olarak Feminizm ve Feminizmin Tarihsel Gelişimi.....                       | 8  |
| 1.3. Masal Kavramı ve Sembolizmi.....                                                        | 19 |
| 1.4. Toplumsal Cinsiyet.....                                                                 | 26 |
| 1.5. İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema.....                                                  | 31 |
| 1.6. Feminist Hareketin Sinemaya Yansımaları.....                                            | 34 |
| 1.7. Masal Sineması.....                                                                     | 38 |
| 1.8. Masallara Feminist Bir Bakış.....                                                       | 40 |
| 1.9. Evrensel Bilinirlikte bir Masal olarak <i>Pamuk Prenses</i> ve Sinema Uyarlamaları...47 |    |

### 2. İKİNCİ BÖLÜM:

#### ARAŞTIRMA TASARIMI VE YÖNTEM

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Metodoloji: Söylem Analizi.....                   | 50 |
| 2.2. Araştırma Tasarımı ve Yöntem.....                 | 53 |
| 2.3. Kapsam ve Sınırlılıklar.....                      | 56 |
| 2.4. İncelenen Filmler.....                            | 57 |
| a) <i>Pamuk Prenses (1812)</i> .....                   | 57 |
| b) <i>Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937)</i> .....   | 60 |
| c) <i>Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997)</i> ..... | 64 |
| d) <i>Pamuk Prenses ve Avcı (2012)</i> .....           | 68 |

### 3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

#### **PAMUK PRENSES MASALININ SİNEMA UYARLAMALARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET**

|      |                                                    |    |
|------|----------------------------------------------------|----|
| 3.1. | Masalın Genel Yapısı ve Değişmeyen Sembolleri..... | 72 |
| 3.2. | <i>Pamuk Prenses</i> Temsilleri.....               | 76 |
| 3.3. | Masal Dünyasının Öteki Kadınları: Cadılar.....     | 83 |
| 3.4. | Masal Erkekliği.....                               | 87 |
| 3.5. | Ataerkil Aile: En Değerli Hazine.....              | 90 |
| 3.6. | En Özel Olan En Politik: Masalarda Duygular.....   | 93 |
| 3.7. | Feminizmin Massedilmesi.....                       | 97 |

|                    |           |
|--------------------|-----------|
| <b>SONUÇ .....</b> | <b>99</b> |
|--------------------|-----------|

|                                      |            |
|--------------------------------------|------------|
| <b>BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA.....</b> | <b>102</b> |
|--------------------------------------|------------|

|                   |            |
|-------------------|------------|
| <b>EKLER.....</b> | <b>111</b> |
|-------------------|------------|



## GİRİŞ

*“Doğaya, insanlığın tarihine ya da kendi eylemlerimize bakıp düşündüğümüzde önce, sonsuz bir ilişkiler, tepkiler, alışverişler, birleşmeler ağı görüyoruz; bu ağın içinde hiçbir şey olduğu gibi, olduğu yerde ve olduğu biçimde kalmıyor; her şey hareket ediyor, değişiyor, var oluyor ve sonra ölüyor. Bu yüzden, önce ağın bütünü çarpıyor gözümüze; içindeki tek tek parçalar yarı- gölgede kalıyor; hareket eden, birleşen ya da birbirine bağlanan şeyleri değil de hareketleri, geçişleri, bağlantıları görüyoruz. Dünyanın böyle ilkel, naif, ama ta içinden, doğru biçimde algılanması Yunan felsefesinden gelmiştir. Bunu, ilk kez açık olarak söyleyen Heraklitos'tur: Her şey hem vardır hem de yoktur; çünkü her şey akıcıdır, hiç durmadan değişir, hiç durmadan var olur, sonra da yok olur.”*

F. Engels

Heraklitos şeylerin varlığı üzerine söylediği bu cümle ile her şeyin hem var hem yok olduğunu söylemiştir. Buradan yola çıkacak olursak bu çalışmanın anahtar sözcükleriyle örtüşen ortak yanlarının olduğu görülebilir. Yalnız sözünü ettiği bazı “şeyler” belli ideolojilerin etkisi altındadır, hiç durmadan var olmaya devam ederler.

Masallar, dünya var olduğundan beri imgesel olarak var olan, iletişim kurulmaya başlandığından beri paylaşılan, diller ortaya çıktıktan sonra sesli olarak anlatılan, yazı bulunduktan sonra yazıya geçirilen, görsel sanatlar ve teknoloji geliştikçe farklı sanat dallarıyla yaşamını sürdüren ve ölmeyen anlatılardır. İçlerinde bir dünya yaşı barındıran, tarihine tüm insanlık tarihini sığdıran bu anlatılar tıpkı Heraklitos’un dediği gibi akıcıdırlar, durmadan değişirler. Bu değişim öyle bir değişimdir ki, yeri geldiğinde politik düzeltmelerle yeri geldiğinde toplumsal normlarla görünür olur. Hiç yok olmaz, aksine akışkanlığının içindeki güçlü özü, hiç değişmez.

Feminizm, bir toplumsal hareket ve bir teori olarak yaşam pratiğinin içinde kendine bir yer edindikten sonra, masal gibi güçlü iletileri olan metinler (hedef kitlesi çocuklar olduğu için) farklı bir titizlikle incelemeye ve eleştirmeye başlamıştır.

Bu inceleme süreci son yüzyılda giderek artmaya başlamış, masalların yanı sıra diğer kültür ürünleri de incelenmeye başlanmıştır. Kültürü üreten her ürünün aslında egemen ideolojilerin etkisi altında oldukları ortaya çıkmıştır.

*Pamuk Prenses* masalı topluma mal olmuş, tüm dünyada anlatılan ve her çocuğun kulağına fısıldanan bir masaldır. Defalarca değiştirilip yeniden anlatılmasına, içindeki cinsiyetçi mesajların birçok feminist çalışmaya konu olmasına rağmen değişmiş gibi görünen ancak değişmeyen/değiştirilmeyen bazı motiflerinin olduğu ve bu motiflerin, tüm görsel etki gücünü kullanan sinema uyarlamalarında yeniden hayat bulması dikkate çeker.

Bu çalışmada *Pamuk Prenses* 'in izinden bir yol haritası çıkarılmış, 1800'lü yıllardan günümüze feminist hareketin bir kültür ürünü olan sinemadaki kadın temsillerine ve bu temsillerdeki toplumsal cinsiyet kavramlarına nasıl bir etkide bulunduğu incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın amacı, *Pamuk Prenses* masalı üzerinden masalın yeni sinema anlatımlarındaki toplumsal cinsiyeti incelemek, egemen ideoloji olan patriyarkaya karşı bir ideoloji olarak ortaya çıkan feminizmin dönüştürücü etkilerini ve bu dönüştürücü etkilerden etkileniş biçimlerini ortaya koymaktır.

Bu bağlamda, 1812 yılında Grimm kardeşler tarafından metne aktarılan bir halk masalı olan *Pamuk Prenses* adlı masalın ilk somut anlatı halinden yola çıkılarak görsel sanatlardaki yeniden anlatımları incelenerek masalın ve feminizmin tarihsel seyri değerlendirilecektir.

Birinci dalga feminist hareketin etkilerinin gözlenmeye çalışılacağı ilk film 1937 yılında Walt Disney tarafından uyarlanan masalın animasyon versiyonudur. İkinci dalga feminist hareketin etkilerini gözlemlemek üzerine 1997 yılında yine ABD yapımı, Michael Cohn yönetmenliğindeki film versiyonu *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* adındaki uyarlama incelenecektir. Üçüncü dalga feminizmin en net etkilerinin gözlemlendiği 2012 yapımı Rupert Sanders yönetmenliğindeki *Pamuk Prenses ve Avcı* adlı uyarlama da incelenecek olan üçüncü filmidir.

Tezin evreni, *Pamuk Prenses* masalının sinemaya uyarlanan tüm versiyonlarıdır. Amaca yönelik örneklem seçilerek kabul edilen üç feminist dalganın etkilerini gözlemek amacıyla üç kritik dönemdeki film seçilmiştir. Bu filmlerin üçünün de ABD yapımı olması, sinema endüstrisinin en gelişmiş olduğu ve dünyayı yönlendiren bir etki alanı oluşturmasıyla, ulaşılabilirliğiyle açıklansa da tezin sınırlılıklarından biridir. Çünkü *Pamuk Prenses* masalının hemen hemen her ülkede uyarlamaları mevcuttur. Buradan hareketle bu tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır;

Birinci bölümde kavramsal çerçeve ve literatür taraması yapılmış olup, bir karşı ideoloji olarak feminizmin üç dalgasının tarihsel süreci anlatılmıştır. Dünyadaki önemli olaylar ışığındaki bu üç dalganın ardından Türkiye’de feminizmin gelişimi de tarihsel arka plana eklenen bir alt başlıkta açıklanmıştır. Masal kavramı, masalların tarihi, işlevleri, nasıl metinler olduğu ve sembolizmi çocuklar üzerindeki etkisi aynı zamanda ideolojik mesajları anlatılmıştır. Uyarlama filmler incelenirken bakılacak olan toplumsal cinsiyet, kadın, erkek temsilleri, aile, kamusal alan/özel alan üzerinden kavramsal olarak açıklanmıştır. İdeoloji kavramı, sinemanın bir ideolojik aygıt olması önermesiyle birlikte ayrı bir başlıkta değerlendirilmiştir. Masal ve sinemanın ilişkisi, ortak özelliklerinden bahsedilip feminist hareketin masal ve sinema üzerindeki etkileri detaylandırılmıştır. Birinci bölümün sonunda evrensel bilinirlikte bir masal olarak *Pamuk Prenses* masal uyarlamalarının konu özelinde neden seçildiği açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde; metodolojik açıdan kullanılan söylem analizi tekniği açıklanarak, incelenen filmlerin künyeleri, ulaştıkları kitleler, filmlerin özetleri, tezin kapsam ve sınırlılıkları, araştırma tasarımı ve yöntem açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde filmlerde gözlenen ortak özellikler ile aile, kadın ve erkek temsilleri, cinsiyetçilik ve toplumsal cinsiyet şiddeti, ötekilik ve ötekinin temsili olarak cadılar, masallarda inşa edilen duygular ve duyguların eyleme dönüşme şekilleri, son olarak feminizmin sistem içinde massedilmesinden bahsedilecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR TARAMASI

Bu bölümde *Pamuk Prenses* masalının sinema uyarlamalarını incelerken kullanılan kavramlar üzerinde durulmuş olup bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri açıklanmıştır. İlk olarak ideoloji kavramı açıklanmış olup tezin ana yöntemi olan feminist yöntem, bir ideoloji olarak ele alınarak ikinci başlıkta açıklanmıştır. Feminizmin dünyadaki tarihsel gelişimi ve Türkiye’deki gelişimi önemli gelişmeler temelinde anlatılmıştır. Masal kavramı ve edebi bir tür olarak işlevlerine genel hatlarıyla değinilmiş olup masaldaki sembolik dilden bahsedilmiştir. Toplumsal kavramı ve stereotipleri feminist perspektifle açıklanmış ve bu tezde odaklanılacak kadınlık, erkeklik, ötekilik, patriyarkal aile, cinsiyetçilik kavramları bu başlık altında incelenmiştir. Sinema, ideolojik bir aygıt olarak ele alınmış olup feminist hareketin sinemadaki yansımaları anlatılmıştır. Feminizmin masalları dönüştürme çabaları, feminist yazarların yazdığı örnek masallarla açıklanmıştır. Son olarak bu kavramsal çerçevenin ve literatür taramasının ışığında evrensel bilinirlikte bir masal olarak *Pamuk Prenses* ve masal uyarlamalarının bu tezde yer alma gerekçeleri açıklanmıştır.

#### 1.1. İdeoloji Kavramı

*Pamuk Prenses* masalının incelendiği bu tezin kavramsal çerçevesini oluştururken ilk olarak ideoloji kavramından bahsedilmiştir. İdeoloji, toplumsaldır. Toplum tarafından oluşturulur ve toplumun egemen düşüncesini oluşturur. Evrensel bilinirlikte bir masal olarak *Pamuk Prenses*, hem tür olarak masal oluşunun ve ahlaki öğretiler içermesinin hem de bu tezde sinema uyarlamalarının incelenmesiyle birlikte çifte bir etkiyle egemen ideolojiyi yayma aracı olarak ele alınmıştır. Bu sebeple yapısında barındırdığı egemen ideolojiyi incelemek maksadıyla ideoloji kavramı incelenmiştir.

Althusser’e göre ideoloji, bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir (Althusser, 2010:47). Hem farklı yorumlamaları hem de tarihsel olarak sisteminin birçok farklı alanda yapılması

sebebiyle yine Althusser ideolojinin tarihi olmadığını savunur. Bunu da Freud'un bilinçdışı tanımına benzetir:

“(…) "İdeolojinin tarihi yoktur" önermemiz, Freud'un bilinçdışı ebedidir, yani tarihi yoktur önermesine doğrudan doğruya bağlanabilir ve (...) tıpkı bilinçdışı gibi ideoloji de ebedidir (Althusser, 2010:49).”

İdeolojinin tarihinin var olmaması aslında insanlık tarihi boyunca var olması anlamına gelir ve zamansal, toplumsal, coğrafi şartlara göre değişkenlik gösteren ideolojilerin dışında insanlık tarihinin okuyabildiğimiz kısımdan bu yana var olan yerleşmiş ideolojiler de vardır. Bu ideoloji tanımlarının temelinde bir egemen düşünce tanımı (hegemonya) yatmaktadır. Bu hegemonya, topluma/bireylere bir değerler sistemi üretir. Bu değerler sistemi zıtlıklar üzerine kuruludur bazı değerler yüceltilir bazı değerlerse yerilir. Oluşturulan bu zıtlıklar kendi içlerinde mutlak ve dönüştürülemezdir. Hegemonya bir toplumsal grubun diğerleri üzerinde egemenlik ya da güç kurmasıdır, güç tarafından yapılandırılan söz konusu ilişkiler alanındaki egemenlik ve bağımlılığı içerir ancak hegemonya toplumsal gücün kendisidir (Gençalp, 2011:30). Bu bağlamda hegemonya terimi, egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uygulayacağı zorlama anlamına gelmektedir. İdeolojiler hegemonyanın belli kişiler ve gruplar lehine nasıl harekete geçirildiği ile ilgilenir (Sancar, 1997:89). Hegemonyayı sınıf meselesi üzerinden alan Marx ve Gramsci 'nin ardından asıl mesele ideolojik çerçevede zorbalığın/şiddetin nasıl doğal bir süreç haline geldiği olmuştur.

"Gelişmiş kapitalist toplumların kültürel ve ideolojik süreçlerini anlamaya yönelik yeni kuramsal çabaların sorduğu temel soru, kapitalizmin nasıl olup da açık bir şiddete ve zorbalığa başvurmadan kitleleri yönetme becerisini gösterebildiğidir. Diğer bir deyişle, artık yanıtı aranan soru, kapitalizmin üretim pratiklerinin yarattığı toplumsal çarpıklıklar değil, kapitalizmin parlamenter demokratik bir siyasal sistem içinde yönetilen sınıfların onayını nasıl kazandığıdır (Sancar, 2009:25).”

İdeolojinin siyasi yorumlarının yanı sıra kültürel ve psikolojik yorum ve tanımları da vardır. İdeoloji kavramını açıklamaya yönelik tanımlar genel olarak üç yaklaşımdan hareket eder. Birinci yaklaşım siyaset olgusunu ikinci yaklaşım simgeler sistemi aracılığıyla ideolojiyi kültür ile ilişkilendirmeyi, üçüncü yaklaşım ise psikolojik incelemeleri ön plana çıkararak ideolojiyi ele almaktadır. Üç yaklaşım da farklı içeriklerine rağmen, birbirlerinden etkilenmelere açık olmuş, siyasetin içinde kültürel inceleme, kültürün içinde psikolojik değerlendirme yer almıştır (Kabadayı, 2004:27). Freud'a göre bilinçdışı gibi ebediyetten beri var olan ideoloji kavramı, tanımın içinde barınan egemenlik kavramından dolayı hiyerarşik bir değer ve düşünme sistemi yaratır. Bu egemen düşünce, Gramsci'nin hegemonya tanımıyla, egemenliğin/güçlü olanın varlığını destekler. Güçlü olanın var olduğu bir zıtlıklar sisteminde egemen olunan/güçsüz olanı da kurgular. Aynı zamanda bir zorlamanın/tahakkümün varlığını da destekler niteliktedir. Egemen düşüncenin toplumda varlığını koruyabilmesi için bazı aygıtlara ihtiyacı vardır. Din, dil, aile, eğitim sistemi, kitle iletişim araçları gibi toplum ve devlet ürünü olan her alanda örtülü bir şekilde hegemonya devam eder. Düşüncelerin, davranışların ya da yaşamsal pratiklerin baskın hale geldiği ve kaynaklarını unuttuğumuz yapılanma, ideolojik olarak hegemonik şekilde görünmez bir biçimde gerçekleşir (Kabadayı, 2004:21). Bu görünmez ve doğallaştırılmış sürecin sanattan edebiyata, eğitim sistemine, kitle iletişim araçlarından toplumun inanç ve değerlerine kadar toplumun tüm alanlarında gizlendiğini Bulut, Gramsci'nin şu düşünceleriyle özetlemiştir:

“İdeolojik hegemonyanın anlamı, burjuva fikirlerinin karşıt görüşlerin yerini alıp, çağın sağduyusu haline gelmesidir. Gramsci, ideolojinin sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde, günlük dilde ve popüler kültürde, kısaca tüm toplumsal düzeylerde ne derece yaygın ve gömülü olduğuna dikkat çeker. İktidarın hegemonik fikirleri, aşağı sınıfların gerçek yaşantıları haline gelir. Bu karmaşık hegemonik aygıtı ise, geleneksel entelektüeller inşa etmektedirler. Gramsci, burjuva hegemonyasının proletaryanın kişisel inançlarını, normlarını ve emellerini biçimlendirdiği kanaatinde olduğu için, ısrarlı bir biçimde bu burjuva hegemonyasına karşı bir mücadelenin ancak

siyasi ve entelektüel düzeyde, başka bir deyişle, ideoloji düzeyinde mümkün olabileceğini savunuyordu (Bulut, 2011:197).”

Bu bağlamda ideolojinin kültür ile ilişkisini ve bu iki kavramın birbirlerini nasıl yapılandırdığından bahsedilebilir. İdeoloji kültürü oluşturur, kültür ideolojiyi besler ve yaşatır. İdeolojinin bu sistemi yaşatabilmesi için bazı aygıtlara ihtiyacı vardır. Çünkü iktidar ilişkileri işlevselliği sağlanmadan kurulamaz.

Bu aygıtlar ideolojinin işlevlerini yaşatmak için yine ideolojiler tarafından oluşturulur. İdeolojinin işlevlerinin incelenmesi, aygıtlarını fark edebilmek ve karşı bir ideoloji oluşturmak adına oldukça önemlidir. İdeolojinin işlevleri beş ana başlıkta toplanabilir (Gençalp, 2011; Kazancı, 2002).

1. Meşrulaştırma:

Meşrulaştırma, ideolojinin işlevlerinin başında gelir. Anlamı, toplumda var olan eşit olmayan ilişkileri doğal saydırıp benimsetmesidir. Hukuk sistemi bu anlamda dayanağını “meşruiyet” olarak kurgulayıp belli norm ve kurallarla bir ideolojik aygıt olarak işlevin yerine gelmesinde ideolojinin yardımına koşar (Gençalp, 2011; Kazancı, 2002).

2. Birleştirme:

Birleştirme stratejisi herhangi bir sorun karşısında aralarında hiçbir maddi bağ olmayan, çıkar ilişkisi olmayan insanları bir kavram altında, bir şemsiye içinde toplamak ve "Biz" nitelemesinin ön plana çıkarılmasıdır (Kazancı, 2002:75-76).

3. Doğallaştırma:

Tarihi durumlardan bahsederek durumları edilgenleştirmedir. Kazancı'nın örneğiyle; kadınların erkeklere göre geride kalmasının tarihsel açıklamaları ve gerekçeleri günümüze taşınır ya da kadının fiziksel eksikliği, eşitsizliğin doğal gerekçesi olarak adlandırılıp topluma bu yönde inanç aşılanır.(Gençalp, 2011; Kazancı, 2002b).

4. Gizleme:

Gizleme/gizemleştirme/yer değiştirme, mistikleştirme ve mecaz ideolojinin tipik işleyişinin stratejileridir. Olayların aslı saklanarak, toplumun dikkati başka yönlerle çekilir. Bu strateji egemen ideolojik düşünce tarafından gerçekleştirilirken bir taraftan da doğal sayılması için çaba harcanmaktadır (Gençalp, 2011; Kazancı, 2002).

##### 5. Farklılaştırma:

Farklılaştırma ve Ötekileştirme stratejisi de birleştirmenin tam tersi bir yol izler. Büyük ana sistem öznel ölçülere dayanılarak parçalara bölünür. Belirli bir görüş etrafında toplananlar merkezi oluşturur, dışarıda kalanlar yabancı, hain, düşman sıfatlarıyla yaftalanırlar (Gençalp, 2011:41).

Bu işlevler göz önüne alındığında ideolojik aygıtlar içerisindeki egemen düşüncelerin ne kadar gömülü ve manipüle edilmiş olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bir karşı ideoloji olarak feminizmin içerisinde ideolojinin kültürel yansımalarının çözümlenmesi oldukça önemlidir. Çünkü cinslere özgü değer atamalarını, yaşam pratiği içinde gömüldükleri yerden çıkarıp görünür kılmak yani kültürü değiştirmenin anahtarı burada saklıdır. P. Bourdieu *Eril Tahakküm* adlı eserinde sistematik bir ideolojik süreç olarak bahsettiği eril düzeni şöyle anlatır:

“Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür: erkek merkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz. Toplumsal düzen, amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler: o, işgücünün cinsiyetçi bölünümüdür (faaliyetlerin, yerleri, zamanları ve araçları ile iki cinsin her birine çok katı bir şekilde pay edilmesiyle); o, mekânın yapısıdır (erkeklerle ayrılmış olan toplanma ve pazar yerleriyle kadınlara ayrılmış ev arasındaki ayrımla, veya, ev içinde, eril kısım olan salon ile dişil kısım olan ahır, su ve bitkiler arasındaki ayrımla); o, zamanın yapısıdır, tarımsal gün veya yıl, ya da yaşam döngüsüdür (eril olan kırımla anları ve dişil olan uzun gebelik dönemleriyle) (Bourdieu, 2014:23).”

## 1.2. Bir İdeoloji Olarak Feminizm ve Feminizmin Tarihsel Gelişimi

Feminist perspektifle incelenecek olan ve feminizmin tarihsel seyrindeki kritik noktalara göre örneklemeleri seçilmiş çalışmanın bu bölümünde, feminizmin var olan egemen ideolojiye bir karşı ideoloji oluşundan bahsedilmiş olup ve feminizmin tarihsel seyri, araştırmacılar tarafından kabul edilen üç dalgaya göre açıklanmıştır. Feminizmin tarihsel arka planı masal uyarlamaları incelenirken çalışmaya ışık tutacaktır.

İdeoloji, insanlık tarihi boyunca var olan, toplumsal, coğrafi ve kültürel şartlara göre değişkenlik gösteren egemen düşünceler sistemine verilen addır. Devlet ile ideoloji arasında birbirini üreten ve besleyen ilişkiler vardır. İdeolojilerin bir ürünü olan devlet, ideolojiyi hem kurar hem de devamını sağlar. Bu nedenle devletin ideolojileri yaymak amacıyla kullandığı belli aygıtlar bulunmaktadır. Devletin ideolojik aygıtları, okullar ve kitle iletişim araçları gibi devlet tarafından kontrol edilen ve kültürü içinde egemen olan ideolojiyi temsil edip ileten güç kurumlarıdır (Kabadayı, 2004:26). Bu güç kurumları ideolojileri yayma ve şeklini değiştirip değişen toplum koşullarına göre uyarlama yani yeniden üretme görevi üstlenir. Bireyler toplumsallaşmaya başladığı ilk andan itibaren egemen ideolojilerin tesiri altında yetişir. Böylelikle egemen ideoloji en başından itibaren doğallaştırılır ve ideolojinin bireyleri kuşaktan kuşağa nasıl etkilediği, sürekliliğinin nasıl sağlandığı, kültür haline nasıl geldiği soruları yanıtını bulur (Kabadayı, 2004:26). Bu halde egemen ideolojik sistem sözcüğünün yerine kadın-erkek eşitsizliğine dayalı egemen düzen olan patriyarkayı koyduğumuzda toplumsal cinsiyet rollerinin ve buna bağlı şiddetin, bu ideolojik araçlarca bireylere sunulduğuna hiç şüphe yoktur. Feminist çalışmaların amacı, var olan egemen ideolojinin cinsiyetler arasında olan kısmına dikkat çekmektir. Toplumsal cinsiyet rol kalıplarına getirdikleri eleştirilerin, toplumdaki güç hiyerarşisinin en temeline getirdikleri eleştiriler olduğunu savunurlar. Çünkü feminizm, ideolojileri yok etmek yerine var olan ideolojilere alternatif bir ideoloji üretir. Var olan sistemin yerine eşitlikçi ve eleştirel bir ideoloji önerir. Bu anlamda feminizmde ideoloji kavramı hem olumlu hem de olumsuz bir anlam taşır.

Feminizm eleştirel bir ideoloji olarak yirminci yüzyılın başlarında doğar. Feminizm, cinslerin (kadın ve erkeğin) eşitliği kuramına dayanan kadınlara eşit haklar isteyen temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal akımdır. Bu akım, insanlığın yarısını oluşturan bir demografik grubun ve uygarlık tarihi boyunca hep ikincil konumda yaşamak zorunda kalan bir cinsin (kadınların) bu durumdan kurtuluş hareketinin öğretisidir (Arat, 2017:29). Feminist ideoloji; toplumdaki kadın-erkek eşitsizliğine karşı çıkan, bu eşitsiz ideolojinin ortaya çıkardığı ürünleri, tarih yazımından ev içi görünmez emeğe, beden tahakkümünden dile yerleşmiş kalıplara kadar her alanı inceleyen ve sosyal açıdan eşitliği savunan düşünceler ve çalışmalar sistemidir. Feminizm, biyolojik bakış açısı olmaksızın statü bağlamında kadın ve erkek arasında toplumsal ilişkilerde bir çatışma olduğunu ileri sürmektedir. Bu çatışma biyolojik temelli bir çatışmadan çok, toplumsal alanın her çevresinde sabit olmayan ve dinamik hareketliği beraberinde getiren, bir değişimi tetikleyen, insanlık tarihinin akışını etkileyen bir güç olarak nitelendirilmektedir (Mitchel, 1985:11-12). Feminizmin ve eleştirel bir ideoloji olarak feminizmin temel konusunu toplumsal cinsiyet kavramı oluşturmaktadır. Cinsiyet bireyin doğuştan getirdiği ya da sonradan değişen biyolojik bir ifadeyken, toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetin üzerine inşa edilen cinsiyetlere atanan roller olarak ifade edilir. Direk’e göre toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasında tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak zorunlu bir bağ olduğu feministler tarafından yadsınmış bir durum olmakla birlikte De Beauvoir’ın ünlü “*Kadın doğulmaz, kadın olunur.*” sözünün bu anlamda oldukça fazla önem taşır. Cinsiyetlerin dişi ve eril olarak iki ile sınırlandırılmasının doğal verili olduğu fakat toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı farklı kadınlık ve erkekliklerin olduğuna evrilecek olan bu düşünce yeni deneyimlere kapı açacaktır. Öyleyse cinsiyet ikiyle sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı söylenebilir (Direk, 2014). Bu farklı deneyimler ve sonsuz sayıdaki toplumsal cinsiyetin görünür olabilmesi için öncelikle standartlaştırılan ve kalıplara sokulan cinsler arasındaki bu keskin ayrımların fark edilmesi, ortaya çıkarılması daha sonra da ortadan kaldırılması gereklidir. Cinsiyetleri iki ayrı uça kutuplaştıran ve hiyerarşik olarak bir cinsi diğerinden daha üstün özelliklerle donatan bu egemen ideolojik düşüncenin varlığı ve kurduğu sistem günümüzde etkisini oldukça keskin ve sert olarak hala devam ettirmektedir.

Cinsiyetler arası eşitsizliğe dayalı kurgulanan bu sistem feminizm içinde patriyarka olarak adlandırılmaktadır. Patriyarkanın ideolojik aygıtları, söz konusu cinsiyetler ve bir cinsiyetin diğerine uyguladığı zorbalık olduğundan diğer egemen ideolojilerden çok daha az görünür, doğallaştırılmış bir halde hem kamusal alanda hem de eyleyicileri tarafından kapalı kapılar ardında yani özel alanda tüm yerleşikliğiyle çalışmaya devam etmektedir. Bu nedenle özel alanlarda, duygu ve kimlik inşası ile sunulan toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin çözülmesi, katman katman giydirildiği için incelenmesi oldukça zor olsa da oldukça önemli bir noktadadır. Butler'a göre feminizm, öncelikli olarak kadın ve erkeğin toplumdaki konumuyla ilgilenen düşünce akımları ve politik akımlar toplamına verilen addır. Patriyarka, kadını erkeğe göre bir öteki olarak kurgular. Ötekinin dili olmadığı sürece kadınları kendi dilinden nesneleştirerek kendi öznelığının kuruluşunun aracı yapar (Taş, 2008:12). Bir cinsi diğerinden üstün tutma ve diğerini eksik olarak tanımlamaya cinsiyetçilik denir. Feminizm-kadınların erkekler tarafından bütünüyle aşağılanması, görmezden gelinmesi olarak tanımlanabilen-cinsiyetçiliğe karşıdır (Butler, 2014). Bu sebeple toplumun her alanında dışlanmış kadınları, kadın deneyimlerini görünür yapmak temel hedef haline gelmiştir.

Feminizm tarihi kronolojik olarak birbirini takip eden 'dalgalar' olarak adlandırılmış süreçlerle anlatılır. Feminizmin gelişim süreçlerini ifade eden sıçrama dönemlerine yakıştırılan tanımıyla kimileri iki, kimileri üç, kimileri ise dört feminist dalga'nın varlığından bahseder.

Örneğin; J. Donovan, *Feminist Teori-Entelektüel Gelenekler* adlı kitabında birinci dalgadan önce de 'dalgalar' olduğunu gördüğünü, on beş, on altı ve on yedinci yüzyıllarda bugün feministlerin ilgilendiği konular olan tecavüz, cinsel şiddet ve erkek şiddeti gibi konularla o zaman da ilgilenildiğini söyler. Dalgalar kavramının ve bu dalgaları numaralandırma alışkanlığı feminist tarihi nitelendirmekte uzlaşmış bir yol ve birinci, ikinci dalgaları ayırt etmekle birlikte bir şekilde yanıltıcı görüldüğünü, hele de tartışmalı üçüncü ve muhtemel dördüncü dalgalar söz konusu olduğunda bu kavramı günümüzde kullanmak pek uygun görünmediğini vurguluyor (Donovan, 2014). Feminizm tarihini anlatırken kullanılan bu benzetmenin Donovan'a göre

geçerliliğini yitirmiş olmasının yanı sıra birçok düşünür için hala daha açıklayıcı ve tamamlayıcı bir nitelik taşıdığını da belirtmek gerekir.

Bu çalışmada on dokuzuncu yüzyıldan başlayıp yirmi birinci yüzyıla kadar kadın hareketinin ve feminizmin kritik olayları, çoğunlukla dile getirilen ve birçok araştırmacının ve teorisyenin kabul ettiği üzere üç feminist dalganın varlığı temel alınarak açıklanacaktır.

Feminizm, özellikle ataerkil toplumlarda kadının dışlanması, aşağılanması, ezilişini, kendine yabancılaştırılmasını inceleyerek kadınların yaşamış oldukları bu baskılardan kurtulma çabalarını yansıtan bir yaklaşımdır. Her ne kadar feminist düşünceler eski Yunan ve Çin medeniyetlerine kadar uzanmış olsa da daha organize olmuş bir şekilde dile getirilmesi on dokuzuncu yüzyılda olmuştur.

Tarihsel olarak birey haklarındaki ikircikli bakışa, Mary Wollstonecraft *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*<sup>1</sup> adlı eserle 1792'de tepki gösterdi. İlk feminist olarak tanımlanan Wollstonecraft, adı geçen eserinde kadının başkaları için bir araç olmadığını söylerken bir birey olması gerektiğinden bahseder. O dönemde toplumsal cinsiyet kavramını düşünmenin bir anlamda temellerini atarak cinsiyetin toplumsal olarak kurgulandığını ifade eder. Wollstonecraft için en önemli olan kadınların eğitimidir. Bu eğitimin planlanmasında kadını erkeğin tamamlayıcısı olarak görmeye karşı çıkar. Wollstonecraft'a göre kadın bağımsızlığının tek yolu eğitim ve meslek sahibi olmaktan geçmektedir. Ona göre kadınların kurtuluşunun anahtarı, özel alana hapsolmemek ve kamusal hayata açılmaktır. Ahlaki ve ekonomik bağımsızlıklarını elde etmeleri için çeşitli mesleklere -tıp, akademi, iş dünyası gibi alanlara-girmelidirler (Donovan, 2014:38). Kadınların oy kullanamadığı, medeni ve siyasal haklardan yoksun oldukları, eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanmadığı bu dönemde yapılan bu çıkışlarla kadınların belli talepleri oldu. Özellikle, *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi*'nde, *Fransa'nın İnsan Hakları Bildirgesi*'nde ve doğal haklar doktrini

---

<sup>1</sup> Özellikle Mary Wollstonecraft'ın kaleme aldığı *Kadın Haklarının Savunması* feminizm için önemli metinlerden ve patriyarkaya karşı ilk tepkilerden birisidir. Önceleri sadece oy kullanma hakkına dayanan çabalar, oy kullanma hakkı elde edildikten sonra kadınların kendilerini ifade edebilmeleri ve haklarını savunmaları adına sadece oy kullanma hakkının yeterli olmadığı anlaşıncı diğer haklarını da savunmak adına arttırılmıştır (Atan, 2015:3).

geliştiren teorisyenlerin eserlerinde kadınlara ve kadın haklarına yeterince değinilmediğini düşünen feminist gruplar sosyal, siyasal alanlarda bir dizi taleplerde bulunmaya itmişti (Taş, 2016:167). Bu talepler dönemin şartlarına göre temel haklar niteliği taşımaktaydı.

Bu dönemin feministleri, kadınları bir kategori olarak görmüşler, bir toplumsal grup olarak ele almışlardır. Her şeyden önemlisi dönemlerinde erkeklere aşılarmaya çalışılan ideallerle kadınlara dayatılan boyun eğme ve evcilleşme ilkeleri arasındaki çelişkiyi ve siyasetçilerin devrimci söylemiyle kadın-erkek eşitliğini reddeden tutumları arasındaki kopukluğu görmeleri idi (Arat, 2017:41). Bu çelişkiler ve kopuklukları fark etmelerinin ardından diğer cinsin ayrıcalıklı dünyasına/kamusal alana girmek için mücadele etmişlerdir.

ABD’li süfrajist Elizabeth Cady Stanton tarafından yazılan, Seneca Fall, New York’ta 19-20 Temmuz 1848’de yayınlanan ‘*Declaration of Sentiments (Duygusal Bildirisi)*’, dünyanın ilk kadın hakları bildirgesi olarak tarihe geçer. 100 kadın ve erkek tarafından imzalanan, doğal haklar kuramından kaynaklanan bu belge, Bağımsızlık Bildirgesi üzerine neredeyse kelime kelime oturtulmuştur (Donovan, 2014:21). Bu bildiride erkeklerin ve kadınların eşit haklara sahip olarak yaratıldığını, yaratıcı tarafından sorgulanamaz haklar verildiğini ve sahip olunduğunu, bu hakların içinde ise; özgürlük, yaşam hakkı, rıza ve yönetsel haklar yer aldığı görülmektedir (Taş, 2016:168). Aydınlanmacı liberal feministler, cinsiyetlere dair ilk çıkışları yapımlarıyla, patriyarkaya direnmeleriyle, verdikleri oy hakkı, siyasal ve medeni hak mücadeleleriyle kamusal alanı yapılandırmada güçlü bir temsil oldular.

J. Donovan, 18. yüzyılın sonlarında başlayıp 20. yüzyılın başına kadar devam eden bu feminist dalganın bir tür karşı hareketle karşılaştığını ve bastırıldığını ifade eder (Donovan, 2014).

“1970’te bu yitık kuşağın başkaldıran kızları, uygulamada yararlanmak üzere bile, bir kadın hakları hareketi yaşandığından haberli değildiler. Yalnızca ölü doğan devrimin tatsız kalıntıları vardı önlerinde. Bu kalıntılar kadınların rollerindeki şaşırtıcı çelişkiler yığınıydı: Bir yandan yasal özgürlüklerin hemen hepsine sahiptiler: toplumun siyasal

bakımdan tam yetkiye sahip yurttaşları sayılıyorlardı oysa hiçbir güç yoktu ellerinde. Eğitim alanında fırsatlar açıldı kendilerine. Oysa eğitimde elde ettiklerini kullanamıyorlardı, ya da kullanmaları istenmiyordu, isledikleri giyim özgürlüğüne, cinsel özgürlüğe kavuşmuşlardı oysa hâlâ cinsel bakımdan sömürülmekteydiler. Kadınların bu kapana kısılmış durumları, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle daha da kötüleşti (Firestone, 1993:41).”

Birinci dalga feminizmin en önemli kazanımlarından biri, ataerkil toplum yapısına karşı direnmek olmuştur ve ikinci dalga feminizmde “cinsel devrim” olarak adlandırılan hareketin toplumsal statü, rol ve zihinsel yapı alanlarını etkide bulunacak, değişimi meydana getirecek anlayışların temelini atmak ve reaksiyoner bir şekle bürünmesini sağlamak olmuştur (Millett, 1987). Bu ilk tepkilerin ardından cinsiyet ve toplumsal cinsiyet meselesi ve bununla birlikte gelişen cinsiyetçilik sorgulanmaya başlanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra klasik feminizm, oy hakkının batılı ülkelerde kabulünün ardından çeşitli feminizmler olarak ayrılmıştır. Öncesinde tüm kadınların kadın oldukları için aynı kadınlık deneyimine sahip olduğunu ve aynı sorunlarla karşılaştığının vurgusu farka yapılan vurgu ile patriyarkanın silahlarının açığa çıkarılmasını sağlamıştır. Bir taraftan tüm kadınlar bir kategori olarak ve potansiyel yandaş olarak görülürken ‘Hangi kadın?’, ‘Feminizm nedir?’, ‘Feminizmin öznesi kimdir?’ gibi tartışmalar gün yüzüne çıkmış daha detaylı bir bakış açısının kapıları aralanmıştır. Simone de Beauvoir 1949’da yazdığı *İkinci Cins* adlı kitabında biyolojik cinsiyetin üzerine inşa edilen kadınlık rollerini incelemiş ve aslında kadınlara doğuştan atfedilen tüm rollerin aslında toplumsal olarak kurgulanmasının ortaya çıkarılmasını temellendirmiştir. O, kadınlık durumunu incelediği bu yapıt ile yalnız 60’ların Amerikan kadın hareketini değil, aynı zamanda on yıl sonraki Yeni Avrupa Kadın hareketini de derinden etkilemiştir (Arat, 2017:74). Beauvoir, temel olarak kadının erkeğe göre tanımlandığının altını çizmeye çalışmıştır. Burada sözü edilen erkeğin değerlendirme için kıstas olarak alınması, toplum standardının yani olması gerekenin ‘erkek’ olması, özetle ‘insan’ kavramının karşılayıcısı olarak erkek ve erkek olamamış (eksik insan) olarak kadınlar tanımlarına ve kurgusuna karşı çıkmasıdır. Bu sebeple

aynı eserde söylediği “*Kadın doğulmaz, kadın olunur*” sözü günümüzün toplumsal cinsiyet ve hatta cinsiyet tartışmalarında hala daha tartışılan, tartışılırken bile bir ön kabul ile dile getirilen bir slogan olarak günümüze ulaşmıştır. 1960 sonrasında yükselen kadın hareketi kadınların ezilmesini en büyük sorun olarak merkeze almıştır.

“*Özel olan politiktir*” sloganından yola çıkılarak taciz, tecavüz, kürtaj, aile, cinsellik, homoseksüellik gibi o zamana kadar mahrem sayılıp konuşulamayan konular konuşlmaya başlanmış, cinsiyetin ve kurgulanmış cinsiyetin farkındalığını arttırmak için bilinç yükseltme grupları oluşturulmuştur (Çakır, 2007). İkinci Dalga Feminizm döneminde “*özel olan politiktir*” sloganı sadece kamusal alanda değil özel alanda da ve cinsiyete dayalı iř bölümünde de dönüşüm talebinde bulunurken, 1960’lı yıllardan itibaren kadınlar birbirlerini desteklemeye başlamışlar ve kız kardeşlik kavramını kullanmaya başlamışlar; 1970’li yıllardan sonra da kadın çalışmaları akademiye de yansımış ve yeni disiplinler arası bir alan ortaya çıkmıştır (Atan, 2015). 1970’lerden itibaren eleştirel ve feminist bir bakış ačíısıyla patriyarkanın yarattığı dünya sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulama kadın çalışmalarının verdiği akademik bir düzenleme ile patriyarkanın cinsiyetçi tutumunun kadınlar ve erkekler için sonuçları sistematik bir biçimde eleştirilmeye başlanmıştır (Arat, 2017:79) Dünyayı kadın bakış ačíısından yorumlamaya ve dünya tarihini, oluşmuş kültürel, toplumsal her durumu kadınları da görünür kılarak yorumlamak, zaman içerisinde kadınların ne kadar yok sayıldığını gözler önüne sermiştir ve bu süreç feminizmin üçüncü dalgasına zemin hazırlamıştır.

Feminizmin üçüncü dalgası olarak adlandırılan akım, Luce Irigaray, Julie Kristeva ve Judith Butler gibi isimlerin tartışmalarıyla öne çıkar. 1970’li yıllarda yükselen ikinci dalga feminist hareketin, on dokuzuncu yüzyıldakinden farkı, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiyi bir çıkar ve dolayısıyla iktidar ilişkisi olarak tanımlamasıydı (Çakır, 2011:505). Üçüncü dalga feminizmin odağında da diğer tüm dalgalarda olduğu gibi farklılıkların i ie geçmesiyle birlikte bir dönüştürme çabası vardır. Bu dönemde kadınların odağında şiddet, kültürel-ekonomik eşitsizlikler, medya ve kültür ürünlerindeki görünürlükler yer almaktadır. Adı geçen diğer feminizm süreçlerinden daha kapsayıcı bir harekettir. Çünkü üçüncü dalga içine doğduğu sanal dünyanın birleştirme gücünden faydalanmıştır. Sosyal medya

kadınların tacize, tecavüze, şiddete karşı seslerini duyurabildikleri, birleşebildikleri bir araç haline gelmiştir. Örneğin; 2017 yılında film sektöründen bir çok kadın Harvey Weinstein hakkında taciz ve tecavüzden suç duyurusunda bulunduktan sonra ABD’li aktris Alyssa Milano’nun Twitter üzerinden başlattığı “MeToo” etiketiyle tüm dünyada kadınlar başlarından geçen taciz ve tecavüz hikayelerini anlatmaya başladılar. Feminizmin üçüncü dalgası farklılıklarla yan yana gelemeyen tüm ideolojilere karşı alınmış bir tavidir yani bu farklılık söylemi, insanları ötekileştiren, onlara şiddet uygulayan, onları dışlamayı meşru gören ideolojilere de karşı durmak, bunun için bir araya gelip örgütlenmektir (Amargi, 2011). Buradan hareketle kesişimsel feminizm kavramı ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalganın farklılıkları birleştiren başka bir deyişle kesiştiren yapısı feminizmi daha da kapsayıcı bir tabana taşımıştır.

Bu üçüncü dalgada, kadın ve erkek kategorilerinin içerikleri ve birbirlerine göre konumlarından ziyade sınırları tartışmaya açılır ve dikotomik düşüncenin ötesinde, tüm kimliklerin çoğulcu, müphem ve iç içe geçmiş sınırlarıyla birlikte varoluş olanakları üzerinde düşünülür (Özsel, 2017:10) Üçüncü feminist dalga, bütün genelleyci kadın sorunlarından çok, bireysel düzlemde kadınların sorunlarına odaklandı. Kadını hem bir cinsiyet rolü olarak, hem de bir kimlik olarak görmekteydiler (Taş, 2016:172). Bu kesişimsel feminizm kapsayıcı bir tabana ulaştıkça ve bir yandan da teknolojiye gelişmelerle kitlelerin sesi duyulur hale geldikçe kadın cinsiyeti, politik bir kimliğe dönüşmüştür.

## **Türkiye’de Feminizm**

*“Türkiye’de “Sen feministsin” demek aslında bir hakarettir. Sadece dindar kadınlar değil, aslında birçok kadın “Feminist değilim ama” diye söze başlamak zorunda oluyor. Ancak bu küfür meselesinin dindarlar için başka bir tarafı da var. Küfre düşmek, inkâra düşmek, Allah’ı inkâr etme noktasına gelmekle bir tutulabiliyor.”*

*Amargi Feminizm Tartışmaları*

Feminizmin tarihsel seyrindeki dalgalar feminizmin kendisini dönüştürürken sinemadan edebiyata, siyasetten eğitime birçok toplumsal oluşumlara etki etmiştir. Bu etkiler sonucunda farklı coğrafyalara ve bu coğrafyalardaki kültür ürünlerine, topluma, siyasete dahil olmuştur. Bu çalışmada feminizmin dünyadaki tarihsel seyrinin yukarıda açıklanmasının yanı sıra Türkiye’deki etkilerine de kısaca yer verilmiştir.

Batı’da kadınların kendilerine uygulanan ayrımcılığın farkına varıp seslerini yükseltmelerine benzer bir süreç Osmanlı toplumunda da –elbette bazı önemli farklılıklarla- yaşandı (Berktaş, 2004:10). Doğal olarak ve alenen kadınlara ikincil bir konum veren şeriat, erkeklere çokeşliliğe izin veren yasalar, cariyelik sistemi, kadınların boşanma hakkının olmayışı gibi önemli ve hayati ayrımcılıkları içinde barındıran bir sistemdi. Bu sebeple feminist bilincin ne kadar zor şartlarda oluştuğunu ve fakat her şeye rağmen kadınların kendilerinden vazgeçmediğini ve mücadele ettiğini görmekteyiz.

“Kadınların ezilen bir cins olarak yaşamlarını değiştirmedeki kararlılığını ve bilincini anlamak için, kendi coğrafyamızdan, ta 1913’ten gelen bir sese kulak verelim: “Son zamanlarda Osmanlı kadınlığı can sahibi olduğunu, var olduğunu gösterdi. Onun her an inilti içinde kopup gelen sedasını işitiyoruz: ‘Biz varız, uyanıyoruz, kalkacağız, yol gösteriniz...’ diyor. Bu hareketi koyuyoruz. Artık iman ettik ki, hayatımız iyi bir hayat değildir... Artık kadınlık böyle yaşamayacaktır ve yaşayamaz. Buna katıyen emin olunuz.’(Çakır, 2016:53).”

Bu çarpıcı satırlarda da görüldüğü üzere Osmanlı’da yükselen kadın hareketi vardır ve bu hareket cumhuriyetin ilanı ile oy hakkını bir kazanım olarak edinmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra Mustafa Kemal döneminde yapılan devrimci girişimleri Nermin Abadan Unat şu şekilde değerlendirmiştir:

“Toplumumuzda kadının rol ve statüsünü ancak sınırlı bir biçimde değiştirebilmiştir. Çünkü kadının bağımlılığı, yalnızca çağı geçmiş gelenek ve göreneklerin ürünü olmayıp, her şeyden önce sosyoekonomik konumunun bir sonucudur. Kadının siyasal

davranış ve eylemlerinde özerklik kazanması yalnızca ikna edici yöntemlerle gerçekleştirilemez. Yeni kadın tipinin ortaya çıkışında asıl belirleyici faktör, yapısal değişimler olacaktır... Türkiye’de sosyalleştirme sürecini değiştirmek, cinslerin görev ve sorumluluk paylaşımını yeniden saptamak gereklidir.” (Arat, 2017:86)

Cumhuriyet rejimi, devlet desteğindeki feminizme bir alan açıyor, ama aynı zamanda onu tanımlayıp belirli sınırlar içinde tutmaya dikkat ediyordu (Berktaş, 2004:19). Belki de bu sebeptendir ki 30’lardan 80’lere kadar ki süreç feminizmin sessiz yılları olarak tanımlanmaktadır (Arat, 2017).

Feminizmin Türkiye’de ikinci dalgasının başlamasının ilk adımı olarak kimi yazarlara göre, Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Günseli İnal, Feraye Tunç, Şule Torun ve Yaprak Zihnioğlu’nun, *Kadın Çevresi Yayınları* için bir araya gelerek, Juliet Mitchell’in *Kadınlık Durumu: En Uzun Devrim* isimli çalışmasını türkçeye çevirmesi gösterilir. 1980 yılındaki askeri darbenin etkisinde olan Türkiye’de büyük bir baskının içinde kadınların bir araya gelebilmiş olması çok önemlidir. Türkiyeli feministlerin ilgi odağının tıpkı kitabın başlığı gibi kadınlık durumu meselesine eğilmiş olması da şaşırtıcı değildir. 80’li yıllardan itibaren ivme kazanan ikinci dalga Türkiye feminist düşünce hareketi, çeviriler, sempozyumlar ve Şirin Tekeli’nin tezinde ortaya konan teorik çerçeveye birlikte sistemli bir hal almıştır. 1979 yılında Birleşmiş Milletlerce kabul edilen “*Kadınlara Karşı Her Tür türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW)*”ne 1985 yılından beri Türkiye de taraf olmuştur. 1989 yılı Türkiye’de bir üniversite bünyesinde ilk kez bir Kadın sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi’nin kurulduğu yıldır (Arat, 2017:89). Ardından 90’lı yılların başında açılan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü’nün kurulması Türkiye kadın hareketi için önemli kazanımlar elde edildiğinin bir kanıtını oluşturur. 90’lı yıllar aynı zamanda Türkiye’de feminizmin farklılaştığı, farka ve tüm kadınlık durumlarına vurgu yapıldığı yıllar olmuştur.

Ülkemizde kadın hakları güncelliğini sürdüren bir meseledir. Bugün hala her yıl yüzlerce kadın erkekler tarafından öldürülmektedir. Evde, işte, okulda, sokakta başta can güvenliği olmak üzere her türlü tehdit altında yaşamaktayız. Şiddet her türlü

kılığa bürünüp şekil değiştirerek evimizde, işimizde, kalbimizde bizleri yaralamaya devam etmektedir. Kadın hareketinin mücadeleleri sonucu devlet eliyle yapılmak istenenler kazanım hanemize yazılsa da hala yapılması gereken çok vardır. Gerek dünyada gerekse Türkiye özelinde kadınların özgürlüklerine kavuşması ve baskılardan kurtulması için gereken çalışmalar hayati önem arz etmektedir.

Tezin örneklemini oluşturmaya da Türkiye’de de *Pamuk Prenses* masalının Yeşilçam uyarlaması mevcuttur. 1970 yılında Ertem Göreç yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* filmi 1812 yılındaki Grimm Kardeşlerin metniyle büyük oranda benzerlik içermektedir. Ancak feminizmin tüm tarihsel seyrinin tek bir ülke uyarlama filmleri üzerinden değerlendirilmesinin inceleme açısından daha toparlayıcı olacağı düşünüldüğünden *Pamuk Prenses’in* Türkiye versiyonu çalışmaya dahil edilmemiştir.

### 1.3. Masal Kavramı ve Sembolizmi

“Çocukluğumda bana anlatılan peri masallarında, yaşamın öğrettiği gerçeklerden daha derin anlamlar yatıyordu.”

Friedrich Schiller

Masal için “Terbiye ve ahlaka faydalı, yararlı olan hikâye<sup>2</sup>” diyerek Develioğlu aslında masalın temel dinamiğini oluşturan yani en önemli özelliğine değinmiştir; masalın en önemli özelliği ahlaki kuralları sembolik bir şekilde anlatan bir edebi tür olmasıdır (Demirer Şahin, 2014:11). Masal tanımını yaparken bir ‘ahlak’ ve ‘kural’ gibi ideoloji ve ideolojik araçları ifade eden sözcükler kullanılmaktadır. Masallar temel ideolojik prensipleri benimseyerek üstü süslü sözlerle kapatılan bir ahlak öğretisi ve aynı zamanda egemen bir ideolojinin sembolüdür. Simgelerin peşinden gidilip ideolojik altyapısı çözüldüğünde, kurduğu gerçekliğin ve kurnazca alt bene işlediği iletilerin, yarattığı hayallerden çok daha şaşırtıcı olduğu ortaya çıkacaktır

<sup>2</sup> Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 1962, s. 747.

(Sezer, 2010:14). Bu sembolik dilin, zihinlere gizlice yerleştirilen göndermelerin kaynağı araştırıldığında insanlığın varoluşundan beri dilden dile aktararak dolaştığı görülür. Tolkien'e göre peri masallarının tarihi, belki de insan ırkının fiziksel tarihinden daha karmaşık ve en az insanlık dilinin tarihi kadar karmaşıktır (Tolkien, 1999:34). Jack Zipes *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı* adlı kitabında masalı tanımlarken işlevine dikkat çekerek şöyle der:

“Bana öyle geliyor ki, bu türe ilişkin herhangi bir tanım, her bir masalın aslında sözlü geleneğe ait belirli bir halk masalını (ve kimi zaman bilinen bir yazılı masalı) dönüştürmeyi hedeflerken, feodalizmin sonunda ve kapitalizmin başlangıcındaki toplumların eğitilmiş ve egemen sınıflarının kaygılarını ele alacak motifleri, karakterleri, izlekleri, işlevleri ve yapılandırmaları yeniden düzenleyecek şekilde tasarlanmış simgesel bir eylem olduğu önermesiyle başlamalıdır (Zipes, 2018)”

İktidarın ideolojileri yayma en masum görünen fakat en tehlikelisinin masallar olduğu keşfedildikten itibaren masallar ve sembolleri hakkında birçok araştırma yapılmıştır. Masallar günümüzde çocuk edebiyatı kategorisine giren, renkli, eğlenceli, inanılmaması gereken anlatılardır. Burada çok önemli bir keşif vardır, ideoloji şüphesiz ki masallar hakkında düşünmemizi ve buralardan insan ilişkilerine dair çıkarımlar yapmamızı açıkça önerseydi bu anlatılar bu denli uzun yaşamayabilirdi. Oxford'un ekinde peri masalının ilk olarak 1750'de kaydedildiği ve başlıca anlamının a) periler hakkında bir masal ya da peri efsanesi, açılan anlamlarıyla, b) gerçek olmayan ya da inanılmaz bir öykü ve c) bir yalan olduğu yazılıdır (Tolkien, 1999:13). Fakat masalların, bu sözlük tanımının ötesinde yetişkinlere ve çocuklara içsel dünyalarının keşfini sağlayacak bir malzeme sunduğu da açıktır. Çocuk, yaşamı karşısında sık sık şaşkınlığa düştüğünden, başa çıkmayı öğrenmesi gereken bu karmaşık dünyada, kendini anlama olanağı verilmesine çok daha fazla gereksinim duyar (Bettelheim, 2015:80). İşte böyle bir anlamı masallar içinde bulan çocuk, masalların gizli iletileriyle egemen ideolojilerin tesiri altına girer. Masallar doğaları gereği ahlaki öğreti içerirler. Bu ahlaki öğretilerin içinde arzu ve arzunun kontrol altına alınması vardır. Masallar iyi niyetli ama hayatın olanaklarına genellikle dahil olmayan arzuların geçici tatminlere ulaşmasını da sağlar: Birdenbire değişen talih, iktidar, zenginlik, boğucu işleri bir çırpıda yapıp bitiriveren periler, kötünün cezalandırılması,

iyinin ödüllendirilmesi, ölen yakınlarla ulaşma arzusunun gerçekleşmesi gibi (Sezer, 2010:12). Masallar, yüzlerce yıldır yuvarlanarak günümüze gelen, geldikçe de günümüze göre biçimini değiştiren anlatılardır. Peri masalları (binlerce yıl olmasa bile) yüzyıllar boyunca anlatıla anlatıla daha da incelikli bir duruma gelmiş, açık ve üstü örtülü anlamları aynı zamanda aktarır olmuşlardır-insan kişiliğinin bütün düzeylerine aynı anda seslenecek duruma gelmişler, görmüş geçirmiş yetişkinlere olduğu kadar çocukların eğitilmemiş zihinlerine de ulaşacak biçimde iletişim kurmuşlardır (Bettelheim, 2015:81).

Fakat en temele arzuyu işleyişini aldığımızda içinde cinselliği, fantezileri, duyguları ve dürtüleri barındıran sürekli yenilenen bir sistematik olan masallar bu çalışmanın konusudur. Çünkü masallar, en başta bir edebi tür olarak güçlü etkisi bilinmesine rağmen genellikle küçümsenen bir türdür (Sezer, 2010:12). Bu da yine ataerkiden kaynaklanır. Masallar görmezden gelinir çünkü olağandışı şeyleri anlatır, egemen sistemin özelliklerinden biri yetişkin olmasıdır. Peri masalları sözlü anlatı geleneğinden yetişkinler tarafından ortaya çıkmış ve önce yetişkinler tarafından kabul gören bir tür olup, 18. yüzyılda çocuklar için basılarak yayımlanmıştır (Zipes, 2018:35). Olağandışı durumlara inanmak yetişkin işi değildir ve güç hiyerarşisi içinde alt basamaklarda kalmaya mahkumdur. Bu tür, kendi içinde oldukça ikircikli bir varoluşa sahiptir. Son dönemlerde teknolojiye gelişmelerle anlatıcısının sinemaya dönüşmesine kadar aslında masallar sözlü anlatı geleneğiyle hayatta kalmıştır ve bu da kesin bir toplumsal kabul gerektirir. Toplumdan dışlanma sorunu çok eski bir sorundur. Birçok masal ve mit toplumun dışına atılma teması etrafında gelişir. Toplumsal kabule hizmet ettiği için farklı ideolojilerdeki ya da dönüştürülmüş masalların popülerleşmemesi de daha anlamlı hale gelmektedir. İktidarı sorgulayan değil, ona destek olan, fon ne kadar fantastik olursa olsun aşk ve aile ilişkilerinde bir kalıbı sağlamlaştırmanın ötesine geçmeyen, cinsiyetçi masallar daha fazla yayılmış ve kemikleşmiştir (Sezer, 2010:15). İşte bu sebeptendir ki masalların yüzeyinde görünen renkli, eğlenceli, maceracı anlatının altındaki ideolojiye hizmet eden anlatının ortaya çıkarılması, tartışılması ve dönüştürülmesi çok önemlidir. Buradan hareketle peri masallarını, yazarın ve hatta yazarın içinde bulunduğu toplumun kendi ideolojik bakış

açısından esinlenmiş belirli öğretiler içeren ideolojik bir araç olarak da ele alabiliriz (Zipes, 2018:35).

İdeolojiyi yayma biçimi ciddi anlamda şiddet içerir ve bireyler arası şiddeti meşrulaştırır. Meşrulaştırdığı bu şiddeti de özcü, cinsiyetçi bir kesin yargıyla yapar. Çocukların eğitimsiz temiz beyinlerine giren bu anlatıların şiddetten ve toplumsal kalıp yargılardan arındırılmış olması büyük önem arz etmektedir. Çünkü çocuklar masalda iki keskin uçtaki değerlerden pozitif ve toplumda kabul gören ile kendini özdeşleştirir.

“Bu özdeşleştirme nedeniyle çocuk, olay kahramanının yaşadığı sıkıntıları ve güçlükleri onunla yaşayarak acı çektiğini düşünür ve erdemin başarıya ulaşması sonucunda olay kahramanı ile utkuya ermiş olur. Çocuk bu tür özdeşleştirmelerin tümünü kendi başına yapar ve olay kahramanının içte ve dışta yaşadığı savaşımın onda aktöresel iz bırakır (Bettelheim, 2015:82).”

Masalların süslü anlatımları, tekrar ve tekerlemeye dayalı sözleri, gerçeküstü motifleri, çocukların hayal gücünü beslerken bir yandan da içinde bulundukları dünyayı anlamlandırma konusunda yardımcı olur. Gerçek hayatta algılayamadığı birçok konuyu masal içerisinde çözümleyen çocuk büyüme ve gelişme döneminde aradığı anlamı peri masallarında bulur. Masallar insanlık tarihi kadar eskidir ve çok eski zamanlardan bu yana anlatıla anlatıla daha da incelikli hale gelmiş, açık ve üstü örtülü anlamları aynı zamanda aktarır olmuşlardır -insan kişiliğinin bütün düzeylerine aynı anda seslenecek duruma gelmişler, görmüş geçirmiş yetişkinlere olduğu kadar çocukların eğitilmemiş zihinlerine de ulaşacak biçimde iletişim kurmuşlardır (Bettelheim, 2015:81). Masalların dili evrenseldir. Anlatılanlar tüm insanlığı ilgilendiren duygular, değerler, hayata dair ve bireyin iç dünyasına dair konulardır. İnsan bilincinde ve bilinçaltında ulaştığı yer önemli ve sarsıcıdır. Gerçek hayatta olamayacak ya da olması mümkün olmayan hisleri yaşatan bu anlatılar duygusal anlamda yaşanmışlık kadar büyük bir doyum sağlayabilir.

“Çocuk bu kavrayışa, bununla birlikte yaşamla başa çıkabilme yetisine, kendi bilinçaltının niteliğini ve içeriğini us yoluyla kavrayarak değil düşlemler oluşturarak - bilinçaltı baskılara tepki olarak uygun öykü öğelerini evirip çevirerek, kafasında yeniden kurgulayarak ve onlarla ilgili fanteziler oluşturarak- bilinçaltıyla ilişkiye girmekle ulaşılabilir. Bu yolla çocuk, bilinçaltı içeriği, bilinçli fantezilere uydurur, bilinçli fanteziler de ona, bu içerik malzemesiyle başa çıkabilme olanağı sağlar. İşte peri masalları tam da bu açıdan eşsiz bir değer taşır, çünkü çocuğun imgelemine, kendi başına bu doğrulukta keşfedemeyeceği yeni boyutlar sunarlar. Daha da önemlisi, peri masallarının biçimi ve yapısı çocuğa, düşlemlerini oluşturmada ve bu düşlemlerle yaşamına daha iyi bir yön verebilmede yararlanabileceği imgeler sunar (Bettelheim, 2015:81).”

Masallar içeriğinde birçok sembol barındırırlar. Masalların sembolik dili her bireye masalın içindeki sembollerini farklı yorumlama olanağı tanır ve bu semboller her çağda her birey tarafından farklı yorumlanabilir (Demirer Şahin, 2014:15). Bu semboller belli ideolojilerle harmanlanıp sunulduğunda özellikle çocukların temiz beyinlerinde kendini algılayışı belli ideolojilerin büyük tesiri altında tanımlamaya sebep olur. Çoğunlukla yetişkinlikte geliştirilen belli farkındalıkların kendinden yabancılaşmaya sebep olması bu yüzdendir. Bu kadar güçlü etkiye sahip bu anlatıların gözden geçirilmesi ve anlatıcılarının/yorumlayıcıların ideolojik bir amaç güdüp gütmeyeceğini sorgulamak kaçınılmaz hale gelir. Anlatıcılara yaşlılık, bilgelik atıflarının verilmesinin yanı sıra eril bakış açıcı ve eril bir anlatanın masal anlatıcılığına uygun görülmesi gözden kaçmaması gereken bir detaydır (Sarı & Ercan, 2002:30).

Masalların belirli biçimsel özellikleri vardır. Farklı ve fantastik öğelerle donatılmış masalların biçimi incelendiğinde olaylar ve kahramanların özellikleri bakımından belirli kalıplara oturtulduğunu Propp yaptığı *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışmada açıklamıştır. Propp’un ayırdığı bahsettiği 31 işlev (Ek-1) simgelerle ifade edilmiştir ve uyguladığı her masalda ortaya çıkan biçimsel bir kod dizini ortaya çıkarmıştır.

“İşlevler son derece az, kişiler ise son derece çoktur. Bu da olağanüstü masalın şu çift özelliğini açıklayan bir şeydir: Bir yanda, olağanüstü çeşitliliği, son derece renkli

görünümü; öbür yanda, olağanüstü sayılabilecek tek biçimliliği, tekdüzeliği. Demek ki, kişilerin işlevleri masalın temel bölümlerini göstermektedir ve öncelikle ayırt etmemiz gerekenler de bu işlevlerdir (Propp, 2005:28).”

Bu işlevler incelendiğinde iyilik ve kötülük üzerine verilen bir savaşın masallar içinde farketirmeden verildiği görülür. Bettelheim, çocukların anlam arama için verdiği mücadele içinde bu değerlerin berrak bir şekilde tanımlanmaya çalışıldığını belirtse de neyin iyi neyin kötü olarak sunulduğu ideolojik açıdan oldukça önemlidir. Masallarda analiz açısından dikkat çekilmesi gereken bir diğer konu da kalıplardır. Masallar sözlü anlatılardır. Bu sözlü anlatılar bazı tekrarlayan ve kalıp yapıları sebebiyle akılda kalıcı etki yaparlar. Bu kalıp yapılar ataerkil anlatıcılar tarafından oluşturulduğundan her anlatımda ataerkil kodlar yeniden kurulur ve güçlenir (Brown, 1997). Masallar içinde çok fazla kalıp söz, tekerlemeler mevcuttur. Genellikle belirsiz bir zamanı ifade eden büyümlü sözlerle başlar (evvel zaman içinde, bir zamanlar, zamanın birinde, yıllar önce, günlerden bir gün gibi). Zaman kavramının masal içinde belirsiz olmasıyla masalın her zamana ait olabileceğini düşünebiliriz (Demirer Şahin, 2014:14). Aynı zamanda belirli bir zaman yer ya da kişilerin belirtilmemesi masalın bilinçaltına ulaşabilmesinin sebeplerinden biridir. Peri masallarında gerçekliğin dünyası baştan itibaren geride bırakılır ve animist inançlar sistemi dürüstçe benimsenir (Zipes, 2018:359). Gerçek dünyaya ait özellikler kısıtlanır ve asıl verilmek istenen mesaja odaklanılır.

Kalıpların yanı sıra masalların içinde gerçek hayatta hiç rastlanmayan olaylar da olabilir. Bu da masalın yaşayan bir tür olduğunu gösterir. Aynı masalın içinde birbiriyle çelişen birçok olay karşımıza çıkabilir. Ölüler dirilir, fakirler zenginleşir tekrar fakir olabilir, hastalar iyileşir. Dileklerin yerine gelmesi, gizli güçler, düşüncelerin her şeye kadir olması ve cansız nesnelerin canlanması-peri masallarında çok yaygın olan tüm bu öğeler-bu ortamda hiçbir tekinsiz etki yaratmaz, çünkü öğrendiğimiz gibi, meselelerin halledilip halledilmediğine ilişkin bir muhakeme çelişkisi olmadığı ve olaylar inanılmaz görünmediği sürece, bu tekinsizlik hissinin ortaya çıkması mümkün olmaz ve bu problem de peri masalı dünyasının varsayımları sayesinde en baştan itibaren ortadan kaldırılır (Zipes, 2018:359). Zorluklar karşısında

yalnızca iyi olma karşılığında periler yardıma gelir gibi gerçek yaşamda bizleri zorlayan olaylarla masalda belli erdemler sayesinde baş edebiliriz. İşte kurgulanan bu erdemlerin özelliklerini tespit etmek duyguların kurgusunu da anlamamıza yardımcı olacaktır. Klasik masallar çocuğu erişkin yaşamına hazırlamayı hedef aldığı için ana kahramanları da ergenlik çağındaki gençlerdir. (Sezer, 2010:20). Fakat hedef kitlesi çoğunlukla ergenliğe ulaşmamış çocuklardır. Böylesine karmaşık yollardan geçerek bir yaşam kurgusu sunan masalların içinde aktarılan şablonların en başında değerler gelmektedir. Bu değerler genellikle iyi-kötü, güzel-çirkin, akıllı-saf, tembel-çalışkan gibi zıtlıklar içinde sunulur. Bu, değerlerin tek ve bağımsız anlamlarını çocuklara anlatmanın bir yolu olarak gösterilse de aslında bu değerlerin kendi içinde gittikleri belirlenmiş ve keskin bir nokta vardır. Mesela masallarda ölümler dirilebilir ancak ‘bazı’ kötüler hep kötü kalmaya ve ceza çekmeye mecbur bırakılır. Bazıları alt sınıflardan geliyor ve “fakirlikten zenginliğe yükselme” izleği önemli bir rol oynuyor olsa da, köylüler ve alt sınıftan karakterler belirli bir ‘habitus’u öğrenir; Pierre Bourdieu bu kavramı kişinin toplumsal bir rolü gerçekleştirebilmesini ve geleneksel toplumsal sınıfa ve cinsiyet beklentilerine göre kendini göstermesini sağlayan davranışlar, gelenekler, örnek davranışlar ve düşünceler topluluğu olarak tanımlar (Zipes, 2018:401).

Masallarda yer alan çelişkilere bir örnek olarak *Güzel ve Çirkin* masalındaki canavar ‘iyileşebilirken’, *Pamuk Prenses*’teki kötü kalpli kraliçenin ölüme mahkûm edilmesini gösterebiliriz. Tüm bunların ideolojik mesajlar içerdiği kuşkusuz bir gerçektir. Masalların her ne pahasına olursa olsun koruduğu bazı kavramlar vardır. Her şey değişir fakat o kavramlar asla değişmez, gerekirse değişiyormuş gibi gösterilir, bir kat daha elbise giydirilir, kahraman bir yoldan daha geçirilir ama yine de en çekirdekte kurgulanmış o yapı sarsılmaz. İster Kongo’nun gözleri kan çanağına dönmüş bir büyücü-hekiminin düşe benzer zırvalamalarını mesafeli bir keyifle dinleyelim, ister mistik Lao-Tse’nin sonelerinin düz çevirilerini hararetli bir coşkuyla okuyalım; ister Aquinas’ın argümanlarından birinin sert kabuğunu birdenbire kıralım, ister garip bir Eskimo masalının görkemli anlamını birdenbire yakalayalım: bulduğumuz şey hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde aynı kalan o hikâye ve daima bilinen ya da anlatılandan daha fazlasının olduğuna dair kışkırtıcı derecede ısrarlı bir

histir (Campbell, 1999). Bu ısrarlı hissi oluşturan masalarda bazı ortak imgelerin yeniden üretimi ve bu imgelerdeki cinsiyetçi tavır feministlerin dikkatini çekmiştir ve feministler bu anlatıları toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekerek incelemeye başlamışlardır.

#### 1.4. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı toplumun cinsler üzerinde belirlediği rollere odaklanır. Bu çalışmada masal uyarlamaları toplumsal cinsiyet kavramları temel alınarak feminist bir perspektifle inceleneceğinden bu kavram bu başlık altında detaylı incelenmiştir.

Cinsiyet kavramı cinsler arasındaki anatomik farklılıkları ifade etmek için kullanılır. Bu bağlamda cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetinden kaynaklanan demografik bir özelliktir (Dökmen, 2010:20). Toplumsal cinsiyet ise bu anatomik farklılıkların üzerine inşa edilen rolleri anlatmak için kullanılır. Toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için uygun görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentilerdir (Çoşkuner Kalın, 2016). Kadın ve erkeklerin düşünceleri, duyguları, davranışları, değerleri, görünüşleri, inançları toplumsal cinsiyet kalıplarıyla sert biçimde belirlenir, belirlenimin dışına çıkanlar da şiddetle cezalandırır. Yalnızca kadın-erkek arasında değil toplum içindeki tüm ilişki biçimlerinde kendini hissettirir. Toplumdan topluma, kültürden kültüre, zaman içinde ve kriz durumlarına göre -ataerkinin ihtiyacına göre- şekil değiştirebilir. Kadın ve erkek arasındaki pek çok fark biyolojik değil toplumsaldır. Toplumsal cinsiyet iki cinsiyeti birbirine göre tanımlayan bir rejimdir. Bu rejim bir normal, bir standardı belirler. Bu normal standart “erkektir, heteroseksüeldir, beyazdır, hangi milletten olursa olsun milliyetçidir, fiziksel ve psikolojik olarak sağlıklı ve güçlüdür, duyguları belli etmez, liderdir, koruyucudur, maddi varlığı ve gücü vardır, dayanıklıdır(...)” işte bu özelliklerin dışında kalan ‘öteki cinsiyet’ de kadındır. Kadınlar bu özelliklerin edilgen kısmında var olmaya çalışmaktadır. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının en temelinde Beauvoir’un “*Kadın doğulmaz, kadın olunur.*” tespiti vardır. Beauvoir bu tespitiyle cinsiyetin doğumla geldiğini fakat toplumsal cinsiyetin inşa edildiğini vurgulamıştır, hala daha dillerimize

pelesenk olan, sloganlarımızda en baş sıralara yerleşen ve tartışmalarımızın temelini oluşturan bu sözle farklı kadınlıkların olabileceğinin de temelini oluşturmaktadır.

İkili cinsiyet sistemini oluşturan eril/dişile atfedilen özelliklerin oluşumu bilinen tarih kadar eskidir. Toplumsal cinsiyet rolleri kişilere doğdukları anda var olan cinsiyetlerini nasıl yaşayacaklarını kurgular. Toplumsal Cinsiyet, kişilerin özelliklerinden yola çıkarak kadın ve erkek rollerini, toplumun görmek istediği şekilde ve var olan ideolojiler doğrultusunda tanımlamaktadır (Kabadayı, 2004:67). Kadın ve erkek arasında olduğu varsayılan bu farklılıklar, feminist çalışmaları kadın/erkeklği sorgulamaya itmiştir ve yeni bakış açılarıyla sorgulanan cinsiyet meseleleri karşımıza çıkmıştır.

Zeynep Direk bu durumla ilgili Queer bir bakış açısıyla doğduğunda kimsenin kadın veya erkek olup olamayacağını bilmenin mümkün olmadığını eğer bilindiği düşünülüyorsa cisgender bir normatif düzen içinden konuşmaya ve kadın veya erkek doğulduğunu varsaymaya devam edildiğini ifade eder (Direk, 2014:17).

Feminizmi Queer bir noktadan ele almanın toplumsal cinsiyete bakışı çok daha kapsayıcı bir noktadan ele alma noktasında farklı bir perspektif sunduğu açıktır. Queer teori ile gelen kavramlar, ideolojinin toplumsal cinsiyet rollerini inşa ederken farklı kimlikleri nasıl yok saydığını açıkça fark ettirir. Bu sebeple bu çalışmada toplumsal cinsiyet tartışmaları Queer feminist bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılacaktır.

Doğumla gelen cinsiyetin üzerine inşa edilen kalıpların incelenmesi egemen ideolojinin aslında hangi araçları kullandığını anlamaya yardımcı olacaktır. Stereotipler egemen ideolojileri besleyen ve yaşatan önemli kalıp yargılardır. Burada kadınlık ve erkeklik stereotipleri incelenecektir.

Bireyler dünyaya geldikleri ilk andan itibaren toplumsallaşmaya başlarlar. Bu toplumsallaşma sırasında önceden belirlenmiş, sınırları çizilmiş kurallar ve değerlere maruz kalmaya başlamaktadır.

“Yaşamın her alanına ilişkin bu belirlenim, bireyin biyolojik anlamda ‘dişi’ ve ‘erkek’ olmasından bağımsız değildir. ‘Dişi’ ve ‘erkek’ oluştan hareketle, iki cinse özgü

toplumsal rol dağılımı yapılmakta, toplumsallaşma farklı algılamalarla gerçekleşmektedir. Her iki cinse özgü davranış kalıpları ve değerlerin öğrenilmesi, toplumsallaşmanın önemli bir boyutunu içerir ve bütünüyle cinsiyetçi mesajlarla yüklüdür (Gümüsoğlu, 2013:65).”

Cinsiyet, toplumun bireylere atfettiği bir konumdur. Bireyler atfedilen konumları üzerinde söz hakkına sahip değildirler. Cinsiyet, doğumla atanan biyolojik özelliklerle kadın/erkek üreme organlarından birine sahip olmakla birlikte toplum tarafından atanır. Cinsiyet aynı zamanda temel bir statüdür. Bunun nedeni, cinsiyetin bütün toplumlarda önemli bir sosyal anlama sahip olmasıdır (Demirbilek, 2007:13).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirinden etkilenen, birbirini üreten, yapılandıran, bağımlı ancak birbirinden farklı kavramlardır. Toplumsal cinsiyet kavramı, bireylerin doğumla atanan cinsiyetin üzerine inşa edilen rollerle ilişkilidir. Toplumsal açıdan cinsiyet (gender), kadın ve erkeklerin sosyal ve kültürel rol beklentileri olarak tanımlanmaktadır. Biyolojik bir kavram olarak ise cinsiyet (sex), fiziksel farklılıklara işaret etmektedir (Demirbilek, 2007:13). Kadın ve erkek arasındaki fark, cinsiyet olarak bakıldığında üreme fonksiyonları ve biyolojik farklılıklar olarak tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, bu biyolojik farklılıklardan yola çıkarak yeni kavramlar üretir ve hem kadına hem erkeğe kalıp roller belirler.

Toplumsal cinsiyet, bireylerin içinde bulunduğu coğrafyadan kültüre, ırktan dine kadar birçok toplum ürünü kavramdan etkilenebilir ve bu kavramları da etkiler.

De Beauvoir’a göre kadın, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek öznedir, mutlak varlıktır; kadınsa, öteki cinstir (De Beauvoir, 1993). Erkek standardının altında kalan tüm kadınlar ve kadınlık deneyimine sahip herkes ötekidir. Öteki varlık olduğu için, ancak kendinden beklenen şeyden başka bir şey değildir; hayal kırıklığıdır, kendine varmayı da var olanların tümüyle uzlaşmayı da başaramayan varlığın umutlarının boşa çıkmasıdır (De Beauvoir, 1993). Buradan hareketle toplumun standardının erkeğe göre belirlendiğini, hatta erkekliğin bir biçimine göre belirlendiği ve o mükemmel erkekliğin dışında kalan tüm bireylerin toplum içinde öteki olarak

tanımlandığı ifade edilebilir. Öteki olarak kalmak, erkeğin olumsuzluğunu olmak, dolayısıyla aktif değil de pasif olmaktır; çünkü hep bir nesne haline getirilip dondurulmak, aşkınlığı kendi dışındaki özsel, buyurgan bir bilinç tarafından sürekli olarak aşılabacağından içkinliğe kapatılmak istenmektedir (Çoşkuner Kalın, 2016:232).

Beauvoir'un ardından toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasındaki ilişkilere dair tartışmalar devam etmiştir. Beauvoir, cinsiyetin değiştirilemez ve mutlak olduğunu düşünüyordu. Toplumsal cinsiyet kişinin olagelmeyip dönüştüğü bir şey olduğuna göre varılacak sonuç, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir tür oluş süreci veya etkinlik olduğudur (Butler, 2014:191). Bu bağlamda erkeklik tasarımının tarihsel bir düşünce, kadınlığın da toplumsal, kültürel ve tarihsel bir durum olduğu tespitinin ifadesi olan, kadın doğulmaz, kadın olunur sözü, erkeklerle olan ilişkilerinde asla özne haline gelemeyen ve bir nesne rolü biçilen kadının çelişkili durumunun da bir ifadesi olacaktır (Kalın, 2016:231).

Kadın ve erkeğe atfedilen bu rollerin neler olduğu toplumdan topluma değişse de evrensel olarak değişmeyen bazı kodlar vardır. Senem Kurt Topuz ve Hülya Erkanlı'nın metaforlar üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yaptıkları çalışmada kadın ve erkeğe dair genel algılar ortaya çıkmıştır. Bunlar kadının naif, kırılgan, ilgiye ve bakıma muhtaç, edilgen ve bağımlı, karmaşık ve anlaşılması zor, mutluluk vermesi beklenen, çalışkan ve sorumluluk sahibi, yaşamın devamını sağlayan ve erkeğin etken-yöneten-yönlendiren, koruyucu-kollayıcı-sahiplenici, mücadeleci, ailenin sorumluluğunu üstlenen, mantıkla hareket eden, duygularını belli etmeyen, fiziksel güç kullanabilen, öngörülemez-başına buyruk-özgür, yüceltilen, ilgi isteyen, bencil olduğu ya da olması gerektiğidir (Topuz & Erkanlı, 2016). Öyleyse toplumsal cinsiyet kavramı, bir yandan ataerkilliğin kökenlerini inceleyip ifşa etmenin, bir yandan bu ataerki düzenin sınıfsal ilişkilerle ilgili boyutunu ortaya koymanın, bir yandan da öznelik halinin üretimi sürecinin ve bunun psikanalitik boyutunun ortaya konulmasında işlevseldir (Özsel, 2017:20).

Patriyarka kavramı toplumsal cinsiyet rollerini feminist perspektiften anlatırken kullanılan bir kavramdır. Bu terim, cinsiyetler üzerindeki baskının belirli bir tutarlılıkla, sistematik ve yalnızca bireyler aracılığıyla değil sosyal olarak da devam

ettiğinin altını çizmek amacıyla kullanılan bir terimdir. Patriyarka, cinsiyeti iki keskin uçlu gruba indirir ve cinsiyetin üzerine ettiği rol inşasıyla cinsiyetleri kutuplaştırır. Bu kutuplaştırmada eril özellikler daha üstün görülürken, dişil özellikler daha aşağıda görülür. Eril özellikler erkeğe, dişil özellikler kadına atfedilir. Bu kalıp yargılı düşünme, cinsiyet ayrımcılığını ve eşitsizliği beraberinde getirir. Cinsiyet ayrımcılığı öncelikle bireyler üzerinde ve toplum üzerinde ciddi bir baskı unsurudur. (Özsel, 2017).

Feminist incelemelerde toplumsal cinsiyetin ilgi odaklarından biri de ailedir. Geleneksel aile yapısında, bireylerin kadın ya da erkek oluşlarıyla aile içi roller beraberinde gelmektedir. Toplumda kadının yok sayılması bilinen tarih kadar eskidir. Erkek egemen dünyada kadının görünmezliği yasalarla desteklenip ‘doğallaştırılmış’ ve kadınlara da kabul ettirilmiştir. Öyle ki kadınlar erkek çocuklarını toplumsal cinsiyet rolleriyle ‘delikanlı, güçlü, kuvvetli’ algısıyla büyütürken, kız çocukları ‘sus kızım, elinin hamuruyla erkek işine karışma’ uyarısıyla büyütmüşlerdir.

Aile içinde yani özel alanda sadece annelik ve ev işleriyle var olan kadınların kamusal alandaki var olma çabaları da benzer iş alanları aracılığıyla olacaktır. Kamusal alan ve özel alan kavramları feminist perspektifle toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden değerlendirilecektir.

Kadınların ev içine, ev işlerine, anneliğe, aile koruyuculuğuna erkekler tarafından kapatılmasının ardından ortaya çıkan bu kavramlarda kamusal alanda görünür olarak erkekleri görürüz. Kamusal alan, bir sistematiği ve devleti içinde barındırır. Görünür olandır. Sınırları kurallarla belirlenmiştir. Hak ve özgürlüklerin olduğu, yapılan işin maddi ve statüsel bir karşılığı olan bir alandır. Özel alan bunun tam tersine görünmezdir. Özel alana dair konuşmak bile kamusal alanda aşağılanır. Özel alan kadınlarındır. Bitmek bilmeyen ve her gün yeniden harcanan ev içi emeğin bir karşılığı yoktur. Statüsel ya da maddi bir değeri bulunmaz. Kadınlar, ev işlerini de aynı anda yapabilecekleri, güç ve dünyayı değiştirecek nitelikte bilgi gerektirmeyen işlere uygun görülmüştür. Öğretmenlik, hemşirelik gibi... Bu yakıştırmalar ve yer belirlemelerin bizzat devlet eliyle yapıldığına dair çalışmalar da mevcuttur.

Gümüşoğlu, ders kitaplarında toplumsal cinsiyeti araőtırdığı çalışmasında kadının uygar bir insan olarak eğitim görmesi, meslek sahibi olması, üretmesi, politika yapması, dünyada olup bitenden haberdar olması, istediğı zaman çocuk yapabilmesi gibi temel insan haklarından yoksun bırakılmasının bir tablosunun ortaya çıktığını ve bu yoksunluğun kadınlara atfedilen kutsallık, annelik gibi tanımlarla gizlenmeye çalışıldığını ifade ediyor (Gümüşoğlu, 2013:118).

Bu kutsallık atfıyla birlikte kadını özel alanda cefakâr, yardımsever, hoşgörölü, sessiz ve edilgen gibi erdemlerle tanımlıyor. ‘Melek anneler’ evlenip sonsuza dek mutsuz olarak ve bunu görev edinerek ev içinde hizmet etmeye zorlanıyorlar. Bu kalıpların dışına çıkmaya, kamusal alanda görünür olmaya çalışan kadınlar ise ‘öteki’ ilan ediliyor ve ‘şeytan’ yakıştırması yapıyor. Ataerki, kadınların bir araya gelmemesini, kadınları birbirleriyle kıyaslayıp toplumsal değer yükleyerek yapıyor. Böylelikle bu dayatmalara kafa tutan, farklı bir kadınlık deneyimiyle görünür olmaya çalışan yüksek bilinçli kadınların ‘özel alanlara’ girmesi engelleniyor.

Feminizm, cinsiyet ayrımcılığına ve ataerkilliğe karşı koyma konusunda cinsler arasında sosyal eşitliği savunma hareketidir (Demirbilek, 2007:18). “*Özel olan politiktir*” öncülü, mahrem diye nitelendirilen, konuşulması ayıp diye yargılanan bu alanlara girmeye yardımcı oluyor. Cinsellikten ev içi emeğe, annelikten evlilik içi tecavüze özel olan her şeyi tartışmaya açıyor.

Bu çalışmada toplumsal cinsiyet kavramlarından aile, özel/kamusal alan, kadınlık ve erkeklik temsilleri, ötekilik ve toplumsal cinsiyet rollerinin ne denli derine indiğini tespit etmek amacıyla duygular, son olarak da ataerkinin kullandığı yaptırımlarla benzeşen masallardaki ödöl ve cezalar incelenecektir.

### 1.5. İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema

Sinema çıktığı coğrafyanın bir ürünü olarak içinde bulunduğu toplumun ideolojilerinden bağımsız değildir. Tüm görsel etki gücünü kullanarak yediden yetmişe tüm insanlara ulaşırken aynı zamanda doğduğu toplumun ideolojisini diğer

toplumlara aktarır. Bu nedenle bu başlıkta sinema, ideolojiyi yayma aygıtı olarak ele alınacaktır.

İdeolojilerin günlük yaşamdaki ve kültür ürünlerindeki yansımalarını görebilmek adına devletin ideolojik aygıtlarının mercek altına alınması kaçınılmaz hale gelmiştir. Kitle iletişim araçları doğrudan bir ideolojiyi yayma ya da yeni oluşan bir ideolojik tavrı yaymada oldukça etkili bir yere sahiptir. Örneğin televizyonun artan etkisi, son otuz yıl içinde kitle iletişim araçlarında ortaya çıkan en önemli gelişmedir (Giddens, 2000:55). Toplumun içinde var olan birey, toplum tarafından kabul görmek adına belirlenmiş rol kalıplarını benimsemeye/yaşatmaya devam edecektir. Kitle iletişim araçlarının ürünleri, daha önce kabul ettirilmiş olan ideolojiler doğrultusunda izleyiciye ahlaki, ruhsal ve kültürel değerlerinin onaylandığını gösterir; onaylanan bireylerin davranış ve hareketlerine yansıyan inançları kesinlik içerir ve değiştirilmesi çok zordur (Kabadayı, 2004:29). Kadın olmak, anne olmak, evlat olmak, koca olmak, güçlü olmak gibi çoğaltabileceğimiz kalıplar, duyguları nasıl ifade edeceğimiz ya da etmeyeceğimize kadar çocuk yaşta bizlere aktarılır. Bu kalıpların en iyi aktarıldığı yerler olarak iletişim araçları karşımıza çıkar.

İdeoloji toplumun her alanını kurgular. Kurgulanmış sistem içinde rollerine uyan bireyleri kabul eder, uymayanları ötekileştirir. Öteki olma durumu ideolojinin olması gereken modelinin dışında kalan herkes için geçerlidir. Olması gereken modelin kurgusu coğrafyadan, dile, cinsiyete, davranışlara, renge, milliyete, aile yapısına, mesleğe kadar farklılık ve zaman içinde değişiklik gösterse de değişmeyen cinsiyet, cinsel yönelim, renk, güç ve davranış temelli bazı kalıplar vardır. Feminist teori, ideolojinin kurguladığı cinsiyet rollerini sorgular.

Sinema yapıtları insanlara sunduğu görsel şölenin yanı sıra egemen ideolojileri yayma görevini de üstlenir. Bu ideolojiler toplumun yarattığı ve toplumda kabul gören ideolojilerdir. Din, dil, ırk, milliyet, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, beden gibi birçok konunun işlendiği ve yeniden üretiminin sağlandığı sinemanın kültür ürünü olduğu ve aynı zamanda kültür ürünlerini yaşattığı gerçeği yadsınamaz.

Sinema yapıtlarının büyük bir çoğunluğu onları üretenlerin maruz kaldığı ya da sahip olduğu ideolojilerin yansımalarını içerir. Aynı şekilde eleştirenle de belli bir

ideoloji üzerinden eleştiri yaparlar. Gerçekliği yeniden üretirken ideolojinin ya açık ya gizli bir sunumu yapılır. Bu sunumu incelemek ve eleştirmek egemen ideolojilerin gizli silahlarını tespit etmek anlamına gelir. Burada Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın *Politik Kamera* adlı eserinde bahsettiği ideoloji tanımına yer vermek yerinde olacaktır çünkü masallar ve sinemanın ana çerçevesini oluşturduğu bu tezde ideolojinin bu tanımının daha aktif olması gerektiği savı vardır:

“İdeoloji, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığıyla yerine getirir. İdeolojiyi basit bir tahakküm aracı olarak ele almaktansa bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, alt üst edecek olan güçlere bir tepki olarak kavramayı daha faydalı buluyoruz. Aslında ideolojiye duyulan gereksinimin ta kendisinin toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret ettiği söylenebilir, çünkü tehdit sezinlemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gerek duymayacaktır.(...) Daha somut olarak, ideolojinin, içselleştirildikleri zaman toplumsal yaşamın egemen kurumsal düzenlemeye uygunluk gösterecek biçimlerde yapılandırılmasına zemin hazırlayan belirli retorik ve temsil teknikleri olarak yeniden tanımlanması gerektiğini de ileri sürüyoruz (Ryan & Kellner, 2016:37).”

Althusser'e göre ideolojik aygıtların temel işlevi yeniden üretimdir. Ticari ya da ticari olmayan, modern ya da geleneksel, eski ya da yeni filmler genellikle eskiden beri devam eden ideolojinin yeniden tekrarını getirmektedir (Kabadayı, 2004:91). Masal uyarlamalarına bakıldığında zaten ahlaki öğreti içeren geleneksel metinlerin, geleneksel ve büyümlü popüleritesi ve öğretilerinin kullanılarak yeniden üretimi, toplumsal cinsiyete dair kavramların subliminal ya da açık biçimde izleyiciye ulaşmasını sağlayan modern çağın 'masal anlatıcısı' olan sinemanın incelenmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Gerbner'in kültürel göstergeler ve ekme kuramına göre insanlar ile diğer canlı türleri arasındaki temel fark, insanların kendi anlattıkları hikâyelerle kurulan bir dünya içinde yaşamalarıdır. Objektif olarak kabul edilen toplumsal pratikler dil ile adlandırılıp anlamlandırıldığı için ve toplumsal ile zihinsel arasındaki tek temel dolayım dil olduğu için, toplumsal pratikleri dilsel pratikler olarak inceleme ve çözümleme projesi ideoloji çalışmalarına önemli bir katkı sağlamıştır (Sancar, 1997:73-74).

Sinema, kendi oluşturduğu simgesel dili tüm görsel etki gücünü kullanarak toplumumuzun en önemli kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte tüm yapıtlara kolayca ulaşılabilir hale gelmemiz, sinemayı cebimizde taşıdığımız, çocukları 'oyalamak' için kullandığımız basit ama etkili bir araca dönüştürmüştür.

Sinema günümüzde politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Sinema muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını ve aslında nasıl olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir (Ryan & Kellner, 2016:36). Bu açıdan bakıldığında toplumun ürettiği, toplumu yansıtan, aynı zamanda gerçekliği istediği şekilde yönlendirip algı yaratabilen, yeni bir gerçeklik üretebilen ciddi bir mekanizmadan bahsedildiği ortadadır. Bu mekanizmanın hangi öncüllerle ve amaçlarla hareket ettiğini incelemek ve bu ciddi manipülasyonu berraklaştırmak adına oldukça önemlidir. Örneğin; filmler, feminizmin etkisini önlemek için kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde kullanılmıştır, fakat yaygın kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına da aracılık etmiştir (Ryan & Kellner, 2016:36).

## **1.6. Feminist Hareketin Sinemaya Yansımaları**

Sinemayı eleştirmek, içinde bulunduğu toplumu etkileme gücü ve ideolojik bir araç olması göz önüne alındığında kaçınılmaz bir ideolojik bakış gerektirir. Tarihine bakıldığında sinemanın her zaman toplumsal hareketlerden etkilendiği de

görülmektedir. Bu anlamda özellikle ikinci dalga feminizmden etkilenen sinema kendi içinde bir feminist film teorisi geliştirmiştir. Sinemanın ideoloji üreten ve var olan ideolojiyi çoğunlukla devam ettiren yansımalarını bulmak amacıyla feminist teoriden faydalanmak oldukça etkili bir yöntem olacaktır.

Feminist teori, ataerkil sinemanın içindeki toplumsal cinsiyet rollerini çözümlemeyi amaçlamıştır. İlk çağdaş sinema akımlarının ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda feminizm bir teori olarak gündeme gelmeye başlarken, feminist akademisyenler de yaptıkları çalışmalarda sinemada kadın tarihini araştırıp toplumsal cinsiyet rollerini incelemeye yönelmişlerdir. Kadın hareketinden etkilenen sinema tahlilleriyle de sinemada kadın temsilleri görünür olmaya başlamıştır. Sinema filmlerindeki kadın sunumuna tarihsel perspektiften bakmaya başlayan kadınlar yaptıkları ilk incelemelerde sinemadaki kadın temsillerinin geleneksel kadın temsilinden farklı olmadığını ortaya koymuşlardır. Özellikle Hollywood filmlerinde belirli stereotipler, hep benzer şekillerde ele alındığını ifade eden Kabadayı, bir film seyretmenin diğer bir Hollywood filminde de benzer stereotipleşme ile ideolojik kalıpların nasıl dayatılacağına dair öngörü getirdiğini belirtmektedir (Kabadayı, 2004:118).

Feminist film teorisinin ortaya çıkışı ise 20. yüzyıldan sonraya rastlamaktadır. Bu tarihten öncesinde filmlerdeki eril bakış ve kadının yalnızca izleyici olarak konumlandırılması sebebiyle feminist teoriden konuşulamadığı gibi feminist film teorisinden de konuşulamamaktadır. Feminist film teorisinin geçmişten günümüze tarihsel gelişim süreci incelendiğinde farklı dönemlerle karşılaşılır. Feminist film teorisinin tarihsel süreci üç döneme ayrılır. Bu dönemler; 1970'lerin başlarındaki feminist yaklaşımlarla film incelemelerinin ilk örneklerinin verildiği ilk dönem, 1970lerin ortasından 1980'lerin sonuna kadar olan orta dönem ve feminist film kuramının gelişiminde önemli atılımlar yapılmış 1980'lerin sonlarından günümüze kadar geçen süreyi kapsayan üçüncü dönem şeklinde ifade edilebilir (Özsel, 2017).

1970'li yıllarda, kadın hareketinin etkisiyle sinemaya farklı bir gözle bakmaya başlayan kadınlar, yalnızca sinemaya değil toplumu ve kültürü oluşturan her alana 'kadın' gözüyle bakıp, görünür olmayan ya da olamayan kadınları tarih içinde var etme

çabasına giriştiler. Bu 'revizyoncu' yaklaşım, bir bakıma 'kadın tarihi'nin (her-story) sinemadaki yansıması oldu, buna, alternatif bir tarih yazımı çabası da diyebiliriz (Smelik, 2006:2). Sinema alanında bu çaba, Smelik'in de dile getirdiği gibi unutulmuş kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar ve aktrislerin yeniden keşfedilmesine ve dışı yıldızların yeniden takdir görmelerine yol açtı ve bu keşifler, kadın filmleri festivallerinde sıklıkla dile getirilerek yayıldı (Smelik, 2006:2).

Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973), on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareket ederek, kadınların filmlerdeki ve özellikle Hollywood filmlerindeki tarihsel konumunu inceleyip ve konuya daha kapsamlı bir açıklama getirdiler. Hollywood filmlerinin eleştirilmesiyle ortaya çıkan sonuç bilinç üretimi yapan bu makinanın gerçek kadınları değil de ataerki tarafından kurgulanmış kadın temsillerini sürekli olarak yeniden üretmesiydi. Sinemada gerçeklik ve gerçek kadın tartışmalarının dışında, sinemanın kadın temsillerini dönüştürebilir ve kadınları özgürleştirebilir bir etki yaratması için kadınlık deneyimlerini her açıdan ele alması gerektiği ortaya çıkmıştır. Örneğin bir Greta Garbo'nun, bir Marleine Dietrich'in ya da bir Marilyn Monroe'nun parıltısına karşı kadın yönetmenler, 'normal', yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler (Smelik, 2006:3). Bu anlamda göstergebilim ve psikanalizin, feminist film teorisinin gelişimine büyük katkılar sağladığından söz edilebilir.

“Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzusun ve özelliğin yapısını analiz etmeyi öğrendiler. Böylece, feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kaydı. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu noktada, kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişilik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz. İdeoloji nosyonunun yerini bir dizi yeni kavram almıştır; böylece feminist analiz, imgelerin gücü sayesinde daha keskin ve güçlü hale gelmiştir” (Smelik, 2006:4).

İmgelerin gücünün keşfi ve analizlere dahil edilmesiyle sinemayı bu anlamda eleştiren ilk feminist eleştirmenlerden biri ise Claire Johnston olmuştur. Karşıt sinema olarak Kadınların Sineması'nda- ilk kez 1976 Edinburgh Film Festivali'nde kadınların

etkinliği için yazılmış bir makale -Claire Johnston sadece görüntü üzerine değil aynı zamanda kadınlara daha aşığı pozisyonları kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatısal operasyonlar üzerine de analitik vurgu yapılması için çağrıda bulunmuştur (Stam, 2014:183). Hemen ardından Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda* Hollywood sinemasının görsel hazzı manipüle etmesinden bahseder. İnsanda var olan gözetleme duygusunun kendisinin bir haz kaynağı olduğundan, bu haz ile bireyin bir özdeşim kurduğundan, bu özdeşimin de karakterler aracılığıyla oluşturulduğundan bahseder. Karakterler çok yönlülükten uzak belirgin hatların öne çıkmasıyla sunulduğunda bireyin özdeşiminin yolunun belirlendiğini, insanın haz alma duygusunun ve belki de ihtiyacının ideolojik olarak manipüle edildiğini anlatmıştır:

“Mulvey'e göre, psikanalitik açıdan 'kadın' imgesi zaten müphemdir, bunun sebebi de bütün o cazibesi ve baştan çıkarıcı haliyle, bir yandan da iğdiş edilme endişesi yaratıyor oluşudur. Görüntüsüyle eril öznenin aklına penis eksikliğini getiren dişil karakter, çok daha derin korkuların kaynağıdır. Klasik sinema bu iğdiş edilme tehdidini, anlamsal yapı ya da fetişizm yoluyla çözer. Anlatı düzleminde iğdiş edilme tehdidini fark edilmez kılmak için, dişil karakterin suçlu bulunması gereklidir. Bu 'suç'un teyidi, cezalandırılma ya da kurtarılma vasıtasıyla yapılır. Bunun filmin hikayesine yansımaları da kadınlara reva görülen. İki geleneksel sonla olur: Filmin sonunda kadın karakter ya ölür ya da evlenir. İki durumda da katarsis, erkek seyircinin hizmetindedir” (Smelik, 2006:6).

Klasik sinema kadını hep anne ya da eş olarak ev içinde üretmiştir. Rollere bakılarak üretilen kadın ya da erkek temsilleri, kadınları edilgenleştirmiştir. Kadın ataerkil sinema düzeni içerisinde hep edilgin olarak ele alınmış, erkek karakterin bakış açısına göre şekillenmiş, olay örgüsüne etki edecek konuma sahip olamamıştır (Barış, 2017:36).

Sinema ürünlerinin incelendiği ve sinemaya bir kitle iletişim aracı ve masal anlatıcı olarak bakılan bu çalışmada feminist film teorisinin gelişimi açısından değil, feminizmin seyrine filmler üzerinden bakılmaya çalışılacaktır. Bu sebeple ikinci

dalğanın etkisiyle dikkat çeken ikinci dalga sonrası filmlerin yanı sıra birinci dalga feminizmin etkileri görülmesi beklenen film de incelemeye alınacaktır.

### 1.7. Masal Sineması

Masallar, yarattığı sihirli dünyaları, bilinçaltına akan mesajları, kısa yapıları ve dilden dile aktarılarak değişen ancak temel yapıları hiç bozulmayan büyülü bir türdür. Masallar birçok çocuğun yaşamında önemli yer tutan, temel işlevi öğretmek olan metinlerdir. Masallardaki temel yapılar, amaçlar önceden bilindiği için kahramanların yolculukları boyunca karşılaşacakları engelleri aşacakları da kesindir. Bu, aslında kahramanın değil nihai mutluluğun önüne çıkan engellerdir. Egemen ideoloji, nihai mutluluk vaadini verdikten sonra bireylere ne yapmaları gerektiğini de tek tek masal içinde açıklamış olur. Masal, yazılı literatürden çok sözlü literatüre ait bir tür olup olaylar, karakterler, düşünce ve duygular yazılı anlatımda sabittir ancak anlatıcılar önemsedikleri noktaların ve olayların altını çizerek ve özel tasvirlerle anlatırlar (Boratav, 1988:31). Bu özel tasvirler ve tekrarlanan sözler masalın büyülü yapısının temel yapıtaşlarıdır. Bu nedenle anlatıcılar anlatım biçimleriyle masalın yapısıyla oynayabilirler. İlkel dünyada masallar, efsaneler, mitlerle sağlanan arzuların doyurulması olgusu artık sinema salonlarında sağlanmaktadır (Kılıç, 2005:27).

Buradan hareketle masal uyarlamalarında “bir masal makinesi” olarak nitelendirilen Walt Disney’den bahsedilmelidir. 1970’li yıllarda yükselen Walt Disney ile ilgili Jack Zipes, “20. yüzyılda başka hiçbir sanatçı ve yazar, çocukların ve yetişkinlerin terbiyesinde Walt Disney kadar derinden etkili olamadı” şeklinde yorum yapmaktadır (Zipes, 2018:398). Gerçekten de ahlaki öğretiler içeren masalları temeline alan Disney filmleri sunduğu görsellikle izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmış ve kültür oluşturmada öncülük etmiştir.

“Yarattığı ütöpik hayal ve ruh o kadar güçlüydü ki ölümünden sonra bile Disney şirketler grubu sanki o hala hayattaymış ve dileklerinin yerine gelmesi, rüyalarının gerçekleşip ideolojisinin yayılması için hala peri masalını biçimlendirmeleri gerekiyormuş gibi faaliyetlerini sürdürdü. Onun için çalışanlar, onu izlemiş olan ve

izlemeye devam eden milyonlar, Disney'in iyi yaşam ütopyasını ve tüm eğlence anlayışını gerçekten paylaşsın veya paylaşmasın, varlığını hissedilir kıldı: Sinema teknolojisi ve kitap yayıncılığı endüstrisini kullanarak peri masalında gerçekleştirdiği devrimin hakkını vermemek mümkün değil. Fakat gerçekte bu devrim, büyük bir gerilemeydi ve peri masalının pek çok özgürlükçü boyutunun uslandırılıp, kendi aleyhine dönmesine yol açtı. Disney'in geliştirdiği uygarlık süreci ütopyanın yozlaştırılmasının önünü açıyor (Zipes, 2018:399).”

Çocuk edebiyatının başlıca ürünlerinden biri olduğundan masal türü her zaman eğitimciler ve ebeveynler için kuşkulu bir tür olmaya devam etti. İçeriğindeki pagan aura ve şiddet içeriği, çocuklara göre düzenlenmeye çalışılsa da Disney tarafından toplumsal cinsiyet kurgusu sorgulanmadan aktarılmaya devam etmiştir.

Zipes, tüm erken dönem çizgi filmciler arasında sadece Disney'in, bir kurum olarak peri masalında sinema aracılığıyla bir devrim gerçekleştirdiğini, neredeyse peri masalına takıntılı olduğunu belirtmektedir. Hatta Disney'in kendi hikayesinin de bir peri masalı olduğunu, istismarcı bir baba ile yoksul bir ailede büyüyen Disney'i bu türün cezbediğini de eklemektedir.(Zipes, 2018)

Masallar ve masallardan uyarlanan filmler, izleyici kitlesinin çocuklar olması sebebiyle ideolojik alt metinleri en temelden yıkacak güce sahiptir. Günümüz koşullarında sinemanın bu denli ulaşılabilir olması ulaşabildiği kitlenin oldukça geniş olması sebebiyle uyarlama filmleri bu tezin inceleme alanını oluşturmaktadır. Bir diğer etken olarak masal sinemasının kim tarafından nasıl çekilmiş olursa olsun gişe rekorları kırmasının ardında klasik masalların evrensel bilinirliği ve yeniden anlatımının görülmek istenmesi olduğu söylenebilir. Örneğin çalışmanın asıl konusu olan *Pamuk Prenses* masalının 1800'lü yıllardan beri hem tiyatrodan hem de sinemada neredeyse her on yılda bir, her coğrafyada ve kültürde yeniden uyarlanması ve her defasında geniş bir izleyici kitlesinin olmasının masalın büyüme etkisinden, bilinçaltına ulaşabilen kodlar göndermesinden ve bu kodların insanın en temel var oluş problemleriyle alakalı olmasından başka bir açıklamasının olmayacağı

düşüncesindeyim. Tezin ilerleyen bölümlerinde *Pamuk Prenses* masalı ve uyarlamaları detaylı olarak incelenecektir.

### 1.8. Masallara Feminist Bir Bakış

*“Mesele şu ki antik dünyayı biz oluşturmдық; o bizi oluşturdu. Çocukluğumuzda onu bütün olarak içimize çektik; onun değerleri ve bilinci, yetişkin birer kadın ve erkek olmamızdan çok önce usumuza kültürel miraslar olarak kazındı. Yenilip yutulmuş, ama hala midemizde duran çocukluğumuzun peri masallarını beraberimizde olgunluk çağıımıza gerçek bir kimlik gibi taşıdık. Pamuk Prenses ve onun kahraman prensi arasında asla çok şansımız da yoktu. Bir noktada Büyük Bölünme gerçekleşti: Onlar (Oğlanlar) cam kanatlı küheylana atlayıp Pamuk Prenses’i cücelerden satın almayı hayal ederken; biz (kızlar) her nekrofilinin şehvet duyduğu nesne olmayı, masum, kurbanlaştırılmış Uyuyan Güzel, nihai ve uykudaki iyiliğin o güzel et parçası olmayı arzuladık. Kendimize rağmen, bazen bilerek, istemeden, aksini yapamadığımız için bize öğretilen rolleri oynuyoruz.”*

Andrea Dworkin, *Woman Hating* (1974)

Masal evreni sihrin, iksirlerin, cadıların, devlerin, elflerin, insan özellikleri ile donatılmış hayvanların bulunduğu ve biçimi itibariyle gömülü mesajlarla dolu büyülü bir evrendir. Klasik masalın büyüsünü kırabilmek için öncelikle masalların bir büyüsünün olduğunu kabul etmek ve o büyünün nasıl işlediğini anlamak gerektiğini söylemektedir (Bacchilega, 2019). Bu büyülü evrenin varlığı ve tesir alanının büyüklüğü yadsınamaz bir gerçektir. Büyünün, sihrin gücünü fark eden eleştirel feminist bakışa göre; masallar, rekabetin, tarihi ve sosyal olarak sınırları çizilmiş arzu ve isteklerin yeridir (Gün, 2008:13). Masalların feminist eleştirel bakışla yorumlanması 1970’lerde Marcia Lieberman’ın yaptığı feminist masal incelemeleriyle başlamıştır. Lieberman masalları derinden incelediğinde kadın karakterlerin pasif, çaresiz ve itaatkâr olduğunu ortaya çıkardı. Lieberman’ın ardından masallar birçok feminist çalışmaya konu oldular. Masallar, sihir, büyü, periler, fantezilerle çocukların dikkatlerini çekerek yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini geliştirirler. Aynı zamanda masallar, insanları öncelikle kadın-erkek, yetişkin-çocuk, anne-baba gibi belirlenmiş bazı rollerle kategorize ederler ve bu kategorileştirme sonunda kimlerin ne yapması gerektiği ile ilgili bilgiler, öğretiler sunarlar.

Egemen sistem herkese belirli roller vererek bir kurguyu devam ettirir. Bu sistem kadın ve erkeği mutlak ve hiyerarşik biçimde erkek üstünlüğüne dayalı olarak ayırır. Ataerkil aile ilişkisi kutsanır. Kadın bedeni üzerindeki denetim bilinçaltına masallar sayesinde yerleştirilir. Kadınlar ve erkekler masallarda yalnızca biyolojik olarak değil ihtiyaçları, yetenekleri ve işlevleri bakımından da farklıdır. Erkek doğal olarak güçlü ve akıllıdır, egemen olmak ve hükmetmek için yaratılmıştır. Kadınlar duygusal ve dengesizdir, bu da onları güvenilmez yapar. Kadın karakterler genel olarak saf, iyiliksever, kendini koruyamayan, herkesin iyi olduğuna inanan, kandırılmaya meyilli, gerçek dünyayı tanımayan ve bu sebeple kötü durumlarla karşılaşan mağdur bir rolde ya da ‘gerçek yani kötü’ dünyaya açılmış ve kötüleşmiş kadınlar (cadılar, üvey anneler, üvey kız kardeşler, büyücüler) gibi norm dışı kadınlardır. Bu iki kadın tipi, büyük bir zıtlık içerir ve genellikle iki uç kadın tipleri birbirleriyle savaşırlar.

“Metinler, alternatif rol modelleri sunabilir ve daha eşitlikçi toplumsal cinsiyet tutumlarını benimsemelerinde esin kaynağı olabilir. Klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rolleri, her iki cinsiyeti de zorlamaktadır. Kızlar pasif ve önemsiz rollerde sıkışıp kaldığı gibi, erkek çocuklar da süper kahramanlarla yarışmak ve yüksek beklentileri yerine getirmek zorundadır. Üstün başarı performansına sahip, dinamik erkekleri gösteren güçlü toplumsal cinsiyet imajlarını içeren kitaplar, söz konusu kahramanlar gibi olmalarının imkânsız olduğunu fark eden erkek çocukları üzerinde güçlü bir baskı yapar (Vannicopoulou, 2004:69-70).”

Cinsler arasındaki biyolojik farklılığın otomatik olarak iki cins arasında eşitsizlik yaratması mümkün değildir. Sorun, bu biyolojik farklılığın nasıl olup da toplumsal alanda bir eşitsizliğe, yani bir cinsin diğerinden daha aşağı sayılmasına yol açtığıdır. Feminist masal eleştirisi, kadınların itaatkar, pasif, çaresiz gösterildiği masalları inceler ve bu masallardaki kadın temsili üzerinden bir peri masallarının cinsiyetçi gelenekleri nasıl koruduğunu ortaya çıkararak politik ve ideolojik bir farkındalığı hedefler (Zipes, 2000). İnsanlar bu dünyaya bedenli olarak gelirler ve başkalarıyla bu bedenselliğin belli özelliklerini (et, kan, kemikler; hastalıklara açık oluş, yaşlanma; ölüm vb.) paylaşırlar. Ne var ki, bedenin anlamını belirleyen, doğal ve

dolayısıyla evrensel özellikler değildir. Bourdieu'nun belirttiği gibi bedenler toplumsal denetimin pratik odağıdır (Bourdieu, 2014). Masallar bu denetime girmeyi reddeden kadınları çirkinleştirir, lanetler ve öldürür. Masallarda güzellik kavramının incelendiği *The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales* adlı çalışmada kadın temsillerinde güzelliğin oldukça fazla yer tuttuğu anlatılmıştır. Erkeklerin temsilde betimlemek için başka özellikler kullanılırken kadınların güzelliği ya da çirkinliği geniş yer tutmuştur (Baker-Sperry & Grauerholz, 2003). Sözü edilen denetim erkekler üzerinde daha sinsice belki de kadınlara göre daha naifçe işlemektedir. Erkekler beden kurgusunun dışında masallarda pek rastlanmaz, eğer hegemonik erkekliğin birkaç alt basamağında yer alan erkekler var ise masalda kadınlara göre yine daha fazla saygı görür. Örneğin genç savaşçı erkek ve hasta ve yaşlı dede figürleri arasında mutlaka statüsel bir fark olur fakat dede hasta ve yaşlı olmasına rağmen 'gençliğinde gittiği savaşlarla' var edilir. Nineler torun sahibi olabildilerse zaten sistemin içindedirler ve masallarda ailenin devamı için öğüt veren kişi rolündedirler. Zaten torunu yoksa cadıdır çünkü kadınlar mutlaka evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş olmalıdır aksi halde erdem atfedilmez. Normların dışında olan, yalnız yaşayan, sisteme boyun eğmeyen, erkeklerle savaşılabilen kadınlar cadıdır ve masallarda cadıların çocukları olmaz.

“Olay örgüleri çeşitlilik gösterse ve izleklerle karakterler değiştirilse de çocuklar ve yetişkinler için yazılan klasik peri masalları cinsellik ve cinsiyete ilişkin katı kavramları temel alan ataerkil simgesel düzeni güçlendiren nitelikteydi. Peri masallarının basılıp sahnelenen versiyonlarındaki şablonlar -arketipler değil- genç erkek ve kadınların nasıl davranmalarına ilişkin şematik kavramları izlemeye yatkındı. Böyle bir tanımlama biraz basite indirgeyici de olsa, erkek kahramanların çoğu kurnaz, şanslı, maceracı, yakışıklı ve cesur, kadın kahramanlarsa güzel, edilgen, itaatkâr, çalışkan ve özverilidir (Zipes, 2018:401).”

Masallar ve toplumsal cinsiyet masalların etki gücü bilindiği için birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu çalışmalardan biri olan ve masallarda toplumsal cinsiyet stereotiplerinin incelendiği *Postmodern Fairy Tales, Gender and Narrative Strategies* adlı çalışmada, masalların toplumsal cinsiyet olgusunu yeniden üretmede

performatif<sup>3</sup> bir rolü olduğunu ifade edilmiştir (Bacchilega, 2016). Çocuklara anlatılması ve kültür ürünü olması sebebiyle bu denli yaygın olan masallar hem toplumsal cinsiyet rollerini üretir hem de o rollerden etkilenir.

Masallardaki kadın temsilleri oldukça keskin ve cinsiyetçidir. Genç ve iyi kadınlar güzel, sabırlı, akıllı, uysal, becerikli, iyi kalpli ve çalışkandır. Bu kadınlar genellikle çevrelerindeki insanların kıskançlıklarına maruz kalırlar, dini bütündürler ve canları pahasına namuslarını korurlar. Yaşlı ve iyi kadınlar ise genellikle yalnız yaşayıp genç kızlara evliliğe giden yolda yardımcı olurlar. Hastalıkları iyileştirebilirler, büyü yaptıkları gözlenebilir ancak bu büyüleri kendileri için kullanmazlar. Genç ve kötü kadınlar çirkin, acımasız, kıskanç ve bencildirler. Şiddet eğilimleri vardır iyi ve güzel kadını kıskandıkları için yok etmeye çalışırlar ve dövmek, öldürmek, iftira atmak gibi yollara başvururlar. Yaşlı ve kötü kadınlar genellikle masallardaki cadı imgesinin karşılığıdır. Çirkin, yüzünde siğiller olan, hayvan köleleri olan, büyü yapan fakat büyüü genellikle güzellik ya da zenginlik uğruna kendileri için yaparlar. Masalların korkulan ve sevilmeyen karakterleridir (Ayan, 1998:7).

Masallarda evlilik iyi kalpli kadının ödülü ve ulaşılması gereken bir mertebedir. Dans eden on iki prenses gibi bazı masallarda evlilik ceza olarak karşımıza çıksa da genel olarak evliliğin bir ödül olarak sunulduğu görülür.

“Genç kızların evlenmekten başka alternatifleri yoktur ve daha da fazlası hayatlarında ilk kez gördükleri kişilerle hemen evlenirler. Daha önce yüzlerini hiç görmedikleri erkekler tarafından *Uyuyan Güzel* masalında olduğu gibi öpülerek uyandırılır ya da *Pamuk Prenses* masalında olduğu gibi bedenleri hiç bilmedikleri bir saraya götürülmek üzere onlar uykudayken sahiplenilir (İçöz, 2008:56).”

Feminizmin masallara etkisi, masalların yapılarının bozumuna yeni bir bakış açısı getirmektedir (Zolkover, 2016). Feministler masalların evrenindeki toplumsal

---

<sup>3</sup> Bir dil bilimi terimi olarak ortaya çıkan performatif kavramı, Butler tarafından toplumsal cinsiyete uyarlanmıştır. Ona göre performatiflik, tekil ve kasti bir eylem değil; yinelenebilir (iterability) ve atıfsaldır (referentiality). Buradan hareketle performatiflik, her zaman için, kendisinden önce gelen bir norm veya normlar dizisine yapılan bir atıftan hareketle türetilmektedir (Butler, 2014).

cinsiyeti sorgulamışlar ve bu klasik masalların karşısına, karşı masal olarak kavramlaştırılan rollerin ve olayların değiştirildiği yeni masallar çıkarmışlardır. Feministler, masalları cinsiyet temsillerini üreten güçlü söylemler olarak görürler (Taş, 2016:5). Bu masallar ilk başta toplumun algılarını sorgulattığı için yayınevlerince reddedilmiş olsa da çocuklara ve yetişkinlere ulaşmayı başaramışlardır. Örneğin *Pipi Uzunçorap*, Astrid Lindgren'nin yarattığı olağanüstü güçlere sahip bir kız çocuğudur. Lindgren'in çocuk edebiyatında diğer yazarlardan ayrıldığı nokta çocuk odaklı üslubu ve toplumsal cinsiyet rollerini sorguluyor olmasıdır:

“Pippi’nin ne annesi ne de babası vardı; aslında bakarsanız bu pek de kötü bir durum sayılmazdı. Çünkü bu durumda, en çok eğlendiği bir sırada onu yatağa gönderen, ya da canı karamela isterken balıkyağı içmeye zorlayan hiç kimsesi yoktu. Pippi, annesinin gökyüzünde oturduğuna ve küçücük bir delikten kendisini izlediğine inanıyordu. Bunun için zaman zaman elini sallayarak, “Benim için sakın kaygılanma anneciğim! Ben her zaman başımın çaresine bakarım!” diye sesleniyordu gökyüzündeki annesine. Babası gemilerde kaptandı ve koca koca denizleri dolaşırdı. Bir gün adamcağız korkunç bir fırtınada gemiden denize uçup kayboluncaya kadar Pippi babasıyla birlikte dolaşmıştı. Ama Pippi, babasının ne yapıp bir gün geri döneceğini biliyordu. O, asla boğulmuş olamazdı. Pippi, onun, Zencilerle dolu bir adada karaya çıktığına, sonra da Zencilerin kralı olup, bütün gün başında altın tacıyla ortalıkta dolaştığına kesinlikle inanıyordu. “Annem göklerde bir melek, babam da Zenciler kralıdır. Bu kadar seçkin ana, babaya sahip çocuk az bulunur,” derdi Pippi, büyük bir hoşnutlukla (Lindgren, 2017).”

Pipi, yaptığı sabit örgülü kızıl saçları, boğazına sardığı renkli kaşkolü, omzundan ayırmadığı maymunu ve ona hareket etme özgürlüğü tanıyan benekli beyaz atıyla, üstün yetenekleri olan, çok sevimli, çok güçlü ve farklı, takriben 10 yaşında bir kızdır (Çakır, 2010:3). Lindgren, Pipi’yi o kadar güçlü betimlemek istemiştir ki, Pipi bir eliyle atı diğer eliyle at arabasını kaldırabilmektedir. Gücü 10 polisin gücüne eşittir, cesur, engellenemez, adil, komik, isyankar, otoriteyi sorgulayan yönleriyle toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasını da sağlar (Çakır, 2010:3). Pipi, yüzündeki çillerle, kıyafetleriyle ve kendisiyle barışık bir karakterdir.

“Aranırken karşılarına bir eczane çıktı karşılarına. Eczanenin vitrininde bir kutu çil kremi duruyordu. Kutunun yanında da şöyle bir yazı vardı: Çillerinizden mi yakınıyorsunuz? (...)

Pippi, eczaneye girdi. Ardından da Tomi ile Anika girdiler. Tezgâhın ötesinde yaşlı bir hanım duruyordu. Pippi, doğruca yaşlı hanıma gitti.

“Hayır,” dedi.

“Ne istediniz?” dedi yaşlı hanım.

“Hayır,” dedi Pippi yine.

“Ne demek istediğinizi anlamadım,” dedi yaşlı hanım.

“Hayır, çillerimden yakınmıyorum,” dedi Pippi.

“İyi ama yavrum, baksana yüzün çil içinde.”

“Elbette çil içinde. Ama bundan yakınmıyorum. Üstelik çillerimi çok seviyorum. İyi günler efendim.”

Ve o hızla dönüp kapıya doğru yürüdü. Tam kapının ağzındayken durdu, yüksek sesle:

“Ama çilleri daha da çoğaltan bir krem bulursanız, bana sekiz on kutu gönderebilirsiniz,” dedi (Lindgren, 2017).”

Masallarda kurgulanan güzellik algısının ötesinde, bedeniyle barışık hali ve düşüncelerini savunmasıyla Pippi, feminist bir karakter olarak değerlendirilebilir. Çünkü klasik masallar “Bir zamanlar bir ülkede yaşayan güzel bir prenses varmış” diyerek başlar. Bedensel güzellik vurgusu yerini prensesin karakteristik özelliklerinin sıralanmasıyla devam eder. Sabırlı, çalışkan, iyi kalpli, yardımsever bu prenses o ülkede yaşayan herkesin kalbini kazanmıştır ve zaten görmediği yakışıklı bir prens aşkıdır. Sonsuza dek mutlulukla biten bu masallardaki sessizliğe verilen ödül mutlu bir yuvadır. Feminist edebiyatçılar, toplumsal cinsiyet rollerinin ailede içselleştirildiğinin ve daha ilk çocukluk yıllarında çocuklara yüklendiğinin altını çizerek yeni bir yazın oluşturmuş ve masalları dönüştürmeye girişmişlerdir.

Lindgren’in yarattığı bir başka kahraman olan Ronja da asi bir karakterdir. “Ronja, ormanın bütün tuhaf yaratıklarının dehşet içinde deliklerine kaçtığı fırtınalı bir gecede doğdu.” şeklinde betimlenir. Ormana yine bir toplumsal cinsiyet rolünü

üstlenerek gidip kurtla karşılaşan ve ormanda yalnız gezilmemesi imajı yaratan Kırmızı Başlıklı kızın aksine Ronja, anne ve babası tarafından ormana gönderiliyor. Ormanda tehlikelerle karşılaşsa da aynı zamanda keşfedilecek birçok güzellik de buluyor.

Yine *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın James Finn Garner tarafından dönüştürülmüş versiyonunda masal “Bir zamanlar büyük bir ormanın dibindeki bir kulübede anacığıyla birlikte yaşayan Kırmızı Başlıklı adında genç bir kadın vardı.” şeklinde başlıyor. Garner masalları dönüştürürken cinsiyetçi, ırkçı, kültürcü, milliyetçi, bölgeci, yaş ayrımcısı, görünüşçü, engelli ayrımcısı, beden ve boy ayrımcısı, türücü, entelektüalist, sosyo-ekonomik indirgemeci, etnik-merkezci, fallus merkezci, hetero-ataerkilci ya da herhangi adı konmamış başka bir tür ön yargısal yaklaşım sergilemeden yazmaya çalıştığını ifade ediyor (Garner, 2017:10). Bu ön yargısal başka bir deyişle şiddet ve baskı içeren unsurların değiştirilmiş halleriyle masallar okunduğunda klasik masaldaki imgeler daha görünür bir hal alıyor. *Kırmızı Başlıklı Kız* başlığının *Kırmızı Başlıklı* olarak değiştirilmesiyle başlanan masalın içindeki diyaloglarda *Kırmızı Başlıklı Kız* kurda karşı feminist bir tavır sergiliyor:

“(...)Büyükannesinin sepeti görünce nasıl sevineceğini düşünerek yoluna devam eden genç kadının önüne birden ormanın sakini kurt çıktı. Sözü hiç uzatmadan sepette ne olduğunu soran kurda şöyle karşılık verdi genç kadın: ‘Ninem için atıştırılacak taptaze meyveler ve maden suyu. O kendine bakmayı pek iyi bilir tabi ki, ama yine de arada böyle hediyeler veririz ona...’

‘Ya’ diye sırttı kurt, ‘sen de annen de pek şeker pek ince varlıklarsınız demek ki. Ama güzel arkadaşım, bilmez misin ki bu ormanda küçük bir kızın yalnız başına dolaşması çok tehlikelidir.’

Kırmızı Başlıklı, bu basit sözün altında kalacak değildi elbet. ‘Bu cinsiyetçi ifadenizi pek nahoş bulduğumu söylemem gerek,’ dedi. ‘Ama bunu kulak ardı edeceğim, çünkü siz de toplumun dışına itilmiş bir varlıksınız. Belli ki bu durumunuz fazlasıyla gergin bir dünya görüşü benimsemenize neden olmuş; yoksa her ne kadar kendi içindeki bütünlüklü bir bakış açınız olsa da böyle çirkin bir söz sarf edeceğinize hiç inanmak

istemem. Ne demekmiş o? Yalnız başıma da dolaşırım, istediğimi de yaparım. Şimdi izin verirsiniz yoluma devam edeceğim (Garner, 2017:12).”

Görüldüğü üzere klasik masalda kurt karşısında saf ve sessiz kalan Kırmızı Başlıklı Kız’ın dönüşümü oldukça güçlüdür. Toplumsal cinsiyet ayrımı yapan kitaplar, hem kız hem erkek çocuklar üzerinde istenmeyen etkiye sahip olduklarından, metinlerdeki toplumsal cinsiyet kabullerini analiz etmede ve toplumsal cinsiyet farkındalığını desteklemede fayda vardır (Vannicopoulou, 2004:6) Fakat her ne kadar metinler üzerinde karakter dönüşümleri sağlanmaya çalışılsa da modern çağın kültür üreticisi ve masal anlatıcısı olarak sinemadaki yansımalarındaki cinsiyetçi ve şiddet içerikli kodlar var olmaya devam etmektedir.

### **1.9. Evrensel Bilinirlikte bir Masal olarak Pamuk Prenses ve Sinema Uyarlamaları**

*Pamuk Prenses*, ilk kez 1812 yılında Grimm Kardeşler tarafından derlenerek basılan bir halk masalıdır. Hikâyenin orijinalinde ve yabancı dil çevirilerinde Pamuk Prenses’in adı Karbeyaz’dır. Pek çok kez sinemaya ve tiyatroya uyarlanan, edebiyatta defalarca yeniden yazılan, her coğrafyada her çocuğa anlatılan bu masal üvey annesi tarafından istenmeyen bir prensesin ormanda bir cüce ailesiyle karşılaşması ve devamında gelişen olayları anlatır.

Masalların ve sinemanın ideolojik işlevleri göz önüne alındığında *Pamuk Prenses* gibi her eve girebilmiş ve defalarca yeniden anlatılmış bir masalın anlatımlarını feminist bir süzgeçten geçirmek, toplumsal hareketlerden ne denli etkilendiğini tespit etmek ve bu sayede feminizmin bir kurgusal karakter üzerinden sistem içerisinde nasıl konumlandığını tartışmak amaçlanmıştır.

1812 yılında yazılan orijinal metindeki kadınlık, erkeklik, ataerkil aile, güzellik, duygular, evlilik üzerinden değerlendirmeye alınıp sonraki uyarlamalar üzerinden aynı kavramlar tartışmaya açılacaktır. Bu tartışmalar sırasında feminizm

süreçleri göz önünde tutulacak I., II. ve III. Feminist dalganın bu masal üzerindeki etkileri gözlenmeye çalışılacaktır.

*Pamuk Prenses* masalı ulaşılabilen verilere göre yirmi altı defa sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamaların on beş tanesi ABD yapımıdır. Bu filmler kronolojik sıraya göre aşağıda sıralanmıştır.

*Pamuk Prenses* masalının ilk uyarlaması 1916 yılındadır. *Snow White*, J. Searle Dawley tarafından yönetilen 1916 Amerikan sessiz, romantik bir fantastik filmidir. Winthrop Ames tarafından kendi 1912 Broadway oyunlarından *Snow White ve Seven Dwarfs* uyarlamasıdır. Yine 1916'da ABD'de Charles Weston yönetmenliğinde *Snow White* adıyla bir macera filmi olarak uyarlanmıştır. 1933 yılında *Pamuk Prenses Snow White orijinal* adıyla, yine ABD'de Max Fleischer'ın Fleischer Stüdyoları'nda yönetilen Betty Boop serisinde bir film olarak uyarlanır. Yedi dakikalık bu film aynı zamanda müzikal şeklinde ve siyah-beyaz olarak gösterime girmiştir. *Schneewittchen und die 7 Zwerge*, Erich Kobler'in yönettiği, 1955 tarihli bir *Pamuk Prenses* uyarlamasıdır. Fantezi/Romantik kategorisinde bir saat on beş dakikalık bu film Almanya yapımıdır. *Pamuk Prenses ve Üç Yardakçı*, *Snow White ve Three Stooges* orijinal adıyla 1959 yılında Walter Lang tarafından uyarlanan Amerikan komedi filmidir. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, Hamdi Değirmencioğlu'nun senaryosunu yazdığı, Ertem Göreç'in yönettiği 1970 yapımı Türk filmidir. Filmin yapımcısı Özdemir Birseldir. 1984 yılında *Blancanieves Y Los Siete Enanitos* orijinal adıyla Peter Madak yönetmenliğinde İspanyol yapımı bir uyarlamadır. 1987 yılında ABD'de tekrar uyarlanan *Pamuk Prenses*, Michael Berz yönetmenliğinde fantastik/müzikal bir filmidir. 1990 yılında *Happily Ever After* adıyla John Howley yönetmenliğinde Amerika'da animasyon olarak sinemaya uyarlanmıştır. 1991 yılında *SnowwhiteRosed* orijinal adıyla, siyah-beyaz olarak Rainer Langhans ve Christa Ritter yönetmenliğinde uyarlanmıştır. 1994 yılında Japonya yapımı dizi olarak *The Legend of Snow White* adıyla uyarlanmıştır. 1995 yılında ABD-Japonya ortak yapımı olarak orijinal adıyla *Snow White* olarak yeniden uyarlanmıştır. 2000 yılında *Branca da Neve* adıyla Portekiz yapımı olarak João César Monteiro yönetmeliğinde uyarlanmıştır. 2001 yılında *Snow White: The Fairest of Them All* adıyla Kanada-ABD Almanya ortak yapımı olarak Caroline Thompson yönetmenliğinde sinemaya

uyarlanmıştır. 2004 yılında *7 Zwerge- Männer allein im Wald* adıyla Almanya'da sinemaya uyarlanmış olup 7 milyon izleyiciyle Almanya'nın çıktığı dönemde en popüler filmi olmuştur. 2005 yılında Avusturya ve İsviçre ortak yapımı olarak Samir yönetmenliğinde *Snow White* adıyla uyarlanmıştır. 2007 yılındaki uyarlama, *Sydney White* adıyla, Joe Nussbaum tarafından yönetilen, Amerikan genç romantik komedi filmidir. 2009 yılında *Schneewittchen* adıyla Almanya'da Angelin Preljocaj yönetmenliğinde tekrar sinemaya aktarılmıştır. 2012 yılındaki dünyadaki beş uyarlamanın ilki olan *Mirror Mirror*, Amerikan fantastik bir macera filmidir. Tarsem Singh tarafından yönetilmiştir. 2012 yılında *Pamuk Prenses, Blancanieves* orijinal adıyla, Pablo Berger tarafından yönetilerek siyah-beyaz sessiz bir drama filmi olarak İspanya'da sinemaya aktarılmıştır. 2012 yılında Rachel Lee Goldenberg yönetmenliğinde *Snow White* orijinal adıyla Amerika'da fantastik bir film olarak tekrar gösterime girmiştir. 2012 yılında *Snow White: A Deadly Summer* adıyla David DeCoteau yönetmenliğinde bir korku filmi olarak sinemaya ABD'de uyarlanmıştır. 2016'da yine ABD'de Michael Manasseri yönetmenliğinde *Untitled Snow White Project* adıyla sinemaya aktarılmıştır.

Bu çalışmada birinci dalga feminist hareketin etkilerinin gözlenmeye çalışılacağı ilk film 1937 yılında Walt Disney tarafından uyarlanan masalın animasyon versiyonu olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* orijinal adıyla *Snow White and Seven Dwarfs* adlı uyarlamadır. İkinci dalga feminist hareketin etkilerini gözlemlemek üzerine 1997 yılında yine ABD yapımı, Michael Cohn yönetmenliğindeki film versiyonu *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* orijinal adıyla *Snow White: A Terror Story* uyarlama incelenecektir. Üçüncü dalga feminizmin en net etkilerinin gözlemlendiği 2012 yapımı Rupert Sanders yönetmenliğindeki *Pamuk Prenses ve Avcı* orijinal adıyla *Snow White and Huntsman* adlı uyarlama da incelenecek olan üçüncü filmidir.

Çalışmaya örneklem olarak seçilen filmler dil ve coğrafya birliği sağlamaları açısından, feminizmin süreçlerinin izlerini taşıdıkları düşünüldüğünden, yüksek bütçeli ve hasılatı yüksek filmler olduklarından filmlere ulaşmanın kolaylığı sebebiyle seçilmişlerdir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### METODOLOJİ, ARAŞTIRMA TASARIMI VE YÖNTEM

#### 2.1. Metodoloji: Söylem Analizi

Bu bölümde, söylem analizine genel bir bakış ve metinler arasında dilin modellerine ve metinlerin oluştuğu sosyal ve kültürel bağlamlara bakan bir dilin analizine bir yaklaşım sunulmaktadır. Söylem analizi teriminin kökenlerine göz atacağımız bu bölümde söylem analizinin nasıl yapıldığı, masallarda ve medya çalışmalarında eleştirel söylem analizinden nasıl yararlanıldığı ortaya konmaktadır.

Söylem analizi, metinlerdeki dilin kalıplarını inceler, dil ile kullanıldığı sosyal ve kültürel bağlamlar arasındaki ilişkiyi değerlendirir ve ayrıca, dil kullanımının dünyanın farklı bakış açıları ve farklı anlayışlar sunma yollarını da dikkate alır. Dil kullanımının katılımcılar arasındaki ilişkilerin yanı sıra, dilin kullanımının sosyal kimlikler ve ilişkiler üzerindeki etkilerinden nasıl etkilendiğini inceler. Aynı zamanda, dünya ve kimliklerin söylemin kullanımıyla nasıl oluşturulduğunu da değerlendirir (Paltridge, 2012). Söylem analizi terimi, ilk olarak Zellig Harris (1952) tarafından bağlantılı konuşma ve yazıyı analiz etmenin bir yolu olarak tanıtılmıştır (Paltridge, 2012).

Söylem analizi, insanların ne dedikleri ile ne kastettiğini, insanların söylediklerinin ne anlama geldiğini ve dilin dünyanın farklı bakış açılarını ve farklı anlayışları nasıl ortaya koyduğunu değerlendirir. Bu, söylemin katılımcılar arasındaki ilişkilerle nasıl şekillendiğinin ve söylemin sosyal kimlikler ve ilişkiler üzerindeki etkilerinin bir incelemesini içerir. Söylem analizi, bizi Riggenbach'ın (1999) "büyük resim" dediği şeye götürür (Paltridge, 2012). Söylem analizi, mevcut söylemlerin özelliklerini ve işlevlerini ortaya çıkarma ve dönüştürme işlevine sahiptir.

Linguistik ile ortaya çıkan fakat 1960'lardan sonra interdisipliner bir alana geçen söylem analizi, siyasal, toplumsal, kültürel çözümlemelere alternatif ve kapsamlı bir inceleme alanı sunarak teorik bir perspektife dönüşmüştür. Söylem analizi; söylem ve eylem arasındaki ilişkiye bakarak söylemin perde arkasındaki

hegemonik ilişkilerin, güç ve iktidar kavramlarının yaklaşım üzerindeki eleştirel sahnesini yansıtır (Koç, 2016:60).

“Söylem analizinin ana teması, çalışma alanı metinlerdir. Amaç ise bu metinleri, ilgili metinleri çözümlemektir. Hangi şartların ve sürecin etkin olduğu, üretilen söylemin yönlendiği kişi, ne dediği, yarattığı etki, nasıl oluştuğu başlıca araştırma konu başlıkları arasında yer almaktadır (Koç, 2016; Sancar, 1997).”

Bunun yanı sıra söylem analizi, anlamın söylem üzerinde inşa edilmesiyle ilgilendiği için, metin analizinin yanında aynı zamanda dilsel analiz ve görsel imge ve “beden dili” analizini içerir; ve metinlerin bu özellikleri, söylemler arası özelliklerini orta koymada metne göre yer yer daha fazla önem taşır (Paul & Handford, 2013). Metinlerin üstü örtülü mesajlarının alttan desteklenebilmesi adına kullanılan her türlü iletişimsel araç söylem analizinin ilgi alanına girer.

Son yirmi yılda linguistik çıkışlı eleştirel söylem analizi, cinsiyet araştırmalarında özcülüğe karşı verilen mücadelelerle dikkat çekmiştir. İlk araştırmacılar biyolojiyi temel alan bir ikili bir cinsiyet sistemine (erkek / kadın) güvendiler ve cinsiyetten (gender) ziyade 'seks' (sex) terimini kullandılar. Cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiğinin farkına varılması, orjinal biyolojik temelli ikili kodun yerine yeni bir kültürel ikili: (eril / dişil) tartışmasını beraberinde getirdi. Tartışma, ikiliklerin, erkeklik ve kadınlık karmaşıklıklarını homojen bir dualiteye indirgeyen, özcü bir toplumsal cinsiyet görüşüne dayandığıydı. “Kadın” ve “erkek” terimleri, özcü ve ikili bir toplumsal cinsiyet kavramı nezdinde temyiz ettikleri için, özünde kusurlu olarak görülüyordu. Yüzyılın başlarında ideolojinin yapılanmadaki rolünün yeni bir farkındalığı ortaya çıktı. Araştırmacılar, akıcılık ve çoğulluğun cinsiyeti hakkında konuşmalar da toplumsal cinsiyet ideolojisinin gücünü ikilik olarak kabul etmek önemlidir. Çoğu kültürde cinsiyet, cinsiyet üzerine basit bir haritalama olarak görülür ve cinsiyet ikili (erkek / kadın) olarak kabul edilir (Paul & Handford, 2013).

Lemke’nin ifade ettiği gibi, söylem analizi metinler ve anlamları arasında bağlantılar kurmamızı sağlayan bir teknik olarak nitelenebilir. Asıl olarak sadece

linguistik metinler ve onların anlamları için tasarlanmış olsa da söylem analizi yöntemleri sadece kelimeler içermeyen, sabit ya da hareketli görseller ve diyagramlar da dahil olmak üzere tamamen hareketli videolar, ses efektleri, müzik ve başka bir takım etkileşimli özelliklerin de dahil olduğu metinlerin analizi için de önemli bir zemin oluşturmaktadır (Lemke, 2012). Bu anlamıyla bu tezin konusu olan metin aslında yazılı bir metin olan masal iken, bu tez için söylem analizinin masalın sinemaya uyarlanmış halindeki kurgular ve hareketli imgeler üzerinden yapılması metodolojiye ilişkin literatürle uyumludur.

Öte yandan Lemke özellikle sinema yapımlarının bir metin olarak analizine vurgu yaparken Harry Potter örneğini vermekte ve aslında sinema uyarlamasının yazarın orijinal roman metninden nasıl daha farklı bir ürün olduğunu ve farklı bir analizle yorumlanması gerektiğini anlatmaktadır (Lemke, 2012). Bunu açıklamak için Lemke, Harry Potter kimdir sorusunu ele almakta ve artık bu kurgu karakterin yazarının kitapta anlattığından farklı bir kimliği olduğunu ve bu kimliğin de sürecin içine dahil olan marka, endüstrileşme ve piyasada bir satış kimliği kazanma etkilerinin de girdiğini, bunun sonucunda da artık Harry Potter olarak bildiğimiz şeyin onu oynayan aktörün yüz ifadeleri, duruşu, bilgisayar oyunlarındaki temsili ve hayran gruplarının onu yeniden tanımlaması gibi öğelerden kopuk bir biçimde algılayamayacağımızı ifade etmektedir (Lemke, 2012). Dolayısıyla, bu tezin konusu olan *Pamuk Prenses* masalının sinema uyarlamasını da yazılı masal metninin çok ötesinde endüstrileşmiş, oyuncakların pazarlanmasına yansımış ve daha geniş kitleleri etkiler hale gelmiş bir popüler kültür metası olarak masal metninden farklı ele almak gerekmektedir.

Metodolojik olarak üzerinde durulması gereken diğer bir önemli konu da bu tez kapsamında *Pamuk Prenses* masalının yazılı masal metni üzerinden değil de film uyarlaması üzerinden sadece bir versiyon temel alınarak değil, farklı tarihlerde çekilen versiyonların ele alınmasıdır. Zira yine Lemke'nin de ifade ettiği gibi aslında tıpa tıp aynı metinler tıpa tıp aynı insanlar tarafından tekrar tekrar okunduklarında (film ise tekrar tekrar izlendiklerinde) aslında ilk izlemedeki anlamı ile yıllar sonra izlendiğinde aynı seyircide yaratacağı anlamın aynı olacağı garanti edilemez (Lemke, 2012). Çünkü okumalar zamanın yol açtığı değişimlere tabidir ve aynı film 1937'de çevrildiğinde

büyük bir beğeniyle izlenirken 1990’lerde izlendiğinde artık ikinci dalga feminizmden etkilenmiş olan bir seyirci kitlesi için eleştirilecek birçok yöne sahip olabilir. Bu anlamda bir endüstri olarak sinemanın zaman içerisinde farklı uyarlamalar yapması ve bu uyarlamaların ele alınması önem kazanmıştır. Bu nedenle tezde üç farklı sinema metninin söylem analizine bakılması metodolojik açıdan uygun görülmüştür.

Söylem analizi yönteminin bu tez için uygun görülmesinin diğer bir nedeni ise özellikle 1970 sonrası feminist hareketin etkisiyle “Kadın ve Dil” konusunun önem kazanması sonucunda yazılı ve multimedya metinlerinde kadınların nasıl dillendirildiği üzerine odaklanılmasıdır (Coates, 2012). Bu anlamda feminist araştırmalarda cinsiyet kimliklerine ilişkin anlam oluşturma süreçlerinin incelenmesi açısından çok etkili bir metodolojik araç olarak söylem analizi özellikle masal ve sinema gibi anlam, dil ve imge kalıplarının kimliklerin yeniden üretilmesi sürecinde iç içe geçtiği modalitelerde önemli ve sonuç alıcı bir araç olarak kendisini ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışmasında *Pamuk Prenses* masalının ilk metni ve sonraki görsel anlatılarındaki toplumsal cinsiyet ideolojisini ortaya çıkarmak, aynı zamanda feminizmin süreçlerinin bu masal özelinde kültür ürünleri üzerindeki etkisini görebilmek ve ataerkil sistemin feminizmi nasıl kendi çıkarları doğrultusunda eğip bükebildiğini tespit edebilmek amacıyla eleştirel söylem analizi metodu kullanılmıştır. Eleştirel söylem analizinin ve feminist yöntemin perspektifiyle masal anlatıları içindeki açık ve örtülü söylemler üçüncü bölümde ortak başlıklar altında detaylı açıklanmıştır.

## 2.2. Araştırma Tasarımı ve Yöntem

Araştırma bir halk anlatısı olan *Pamuk Prenses* masalının Alman Jacob Grimm ve Wilhelm Grimm kardeşler tarafından 1812 yılında yazıya aktarılmış olan ana metninden yola çıkılarak sinemaya aktarılmış üç farklı versiyonu ele almakta ve bu versiyonlar üzerinden feminizmin etkisini tespit ederek söz konusu yapımlarda ne gibi uyarlama farklılıkları olduğunu incelemekte ve son olarak da feminizmin etkilerinin filmin sonucunda vurgulanan ve idealleştirilen evlilik kurumunun onaylanması ve

mutlaklaştırılması ile ne şekilde massedildiğini ve patriyarkal değerlerin feminist etkileri de işin içine katılarak nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu araştırma yukarıdaki bağlamda veri toplayabilmek amacıyla üç önemli *Pamuk Prenses* sinema uyarlamasını ele almıştır. Her ne kadar *Pamuk Prenses* masalı için her kültür ve dilde çok sayıda uyarlama mevcut ise de ele alınan söz konusu üç uyarlama özellikle dönemler içerisinde feminizmin etkilerini gözlemleyebileceğimiz süreçlerde üretilmeleri açısından seçilmiş, tüm dünyada izlenilirliği ve kültür endüstrisinin etkisi açısından da tüm coğrafyalarda etkili olduğu varsayımı ile Amerikan sinema endüstrisi içerisinde örneklenmiştir.

Bu bağlamda araştırmaya konu ilk uyarlama olan 1937 *Pamuk Prenses* uyarlaması, dünya çapında ses getiren bir film olmuştur. Bu film üzerinden birinci dalga feminizmin etkilerinin massedilmesi veya bu değerlere karşı patriyarkal değerlerin yüceltilmesi üzerine sembolizm ve olay örgüsüne bakılmıştır. Buradan devamla *Pamuk Prenses* masalı üzerinden feminizmin kritik dalgalarının etkilerini sürmek ve patriyarka ile feminizm arasındaki gerilimin bu kültür endüstrisi tüketim metalarına nasıl yansıdığını görebilmek hedeflenmiştir.

Yukarıdaki belirtilen amaç doğrultusunda 1937, 1997 ve 2012 ABD yapımı filmleri bu araştırmanın inceleme kapsamına alınmıştır.

Yöntem olarak ilk adımda 1812 yılındaki Grimm kardeşler tarafından metne aktarılan *Pamuk Prenses* masalının temel unsurları ve sembolizmi feminist bakış açısıyla ele alınmıştır ve çözümlemesi yapılmıştır. Öncelikli olarak bu yazılı metnin sembolleri ve mesajları açısından ele alınarak çözümlenmesi, tezin asıl analiz edilen verisi olan üç farklı sinema uyarlamasının temeli olması açısından önemli görülmüştür. Bu nedenle doğrudan sinema uyarlamalarının içeriğindeki söylemin analizine girmek yerine yazılı orijinal metin bir temel referans metni olarak ortaya konmuştur. Bu metinde söylem analizine şu unsurlar üzerinde durulmuştur:

- Olay örgüsü
- Karakterler ve rolleri
- Yüceltilen ve alçaltılan değerler ve duygular
- Mekân ve nesneler
- Ve yukarıdaki dördü üzerinden geliştirilen semboller ve metaforlar

Bu temel yazılı metinde yer alan ve daha sonra sinemaya aktarılan her üç uyarlamada da değişmeyen ve farklılaşan unsurlar incelenmiştir. Tespit edilen değişmeyen unsurların (olay örgüsü, karakterler ve rolleri, yüceltilen ve alçaltılan değerler, mekân ve nesneler, semboller ve metaforlar) meydana çıkarılması masalın temel ideolojik iskeletini görmeyi sağlamaktadır. Bu ideolojik ana yapı temel olarak feminizmin etkileriyle masalın ürettiği temel ideoloji olan patriyarkanın çatışma ve sonradan eklenen feminizm etkisindeki ayrıntıların da massedilme alanlarını ortaya koymaktadır.

Masaldaki değişen öğeler feminist perspektifle tespit edilmeye çalışılmış ve toplumsal cinsiyet kavramlarını göz önünde bulundurulmuştur. Bu kavramlar doğrultusunda kadın temsili olarak Pamuk Prenses, ötekiliğin sembolü olarak masaldaki cadı, masaldaki erkek temsilleri ve aile kavramı bu bağlamda ele alınıp incelenmiştir.

Pamuk Prenses temsilleri ele alınırken hangi rollerin kadınlara, hangi rollerin erkeklere verildiğine, karakteristik özelliklerine, şiddet içeren durumlar karşısında karakterlerin tutumuna, toplumsal olarak iyi ve erdemli bulunan özelliklerin karakterler üzerine nasıl yerleştirildiğine bakılmış ve bu doğrultuda toplumsal açıdan makbul kadın imajının nasıl yaratıldığı sorgulanmaya çalışılmıştır.

Cadı kraliçe karakterinin toplumdan nasıl dışlandığı ve patriyarkaya direnişin de sembolü olan masal cadılarının hangi özelliklerle temsil edildiğine özellikle odaklanılmıştır. Kavramlar ve değerler açısından ise güzellik ve güç kavramlarının toplumsal cinsiyet üzerinden nasıl tanımlandığını ve patriyarkal anlayışı ne şekilde yeniden ürettiği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda masaldaki erkek temsillerinin karakteristik özelliklerinin de kadınlar kadar önemli olduğu ve günümüzde bile hegemonik erkekliğin en tepesinde yer alan soyluluk, zenginlik, yakışıklılık ve naiflik

sunulan yakışıklı prens figürünün başat özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Masal uyarlamalarındaki erkeklerin incelenmesi de tıpkı aile kavramı gibi 1812'den 2012'ye kadar kıyafetler değişse de erkeklik kurgusunun değişmediği yönünde önemli veriler sunmuştur.

Analiz sırasında hem ana metindeki hem de filmlerdeki içerikler yukarıda da bahsi geçen unsurlar üzerinden gruplandırılmıştır. Bu esnada masalın ve sinemanın bir anlatı türü olarak duyguları nasıl yönlendirdiğine ve hangi duyguları hangi cinsiyet rolü açısından makbul, hangi duyguları cinsiyet rolleri açısından istenmeyen olarak tanımladığına da bakılmıştır.

### **2.3. Kapsam ve Sınırlılıklar**

Bu tez çalışması, evrensel bir anlatı olarak *Pamuk Prenses* masalının 1812 ana yazılı metni doğrultusunda uluslararası dağıtım ve izlenme kitlesine sahip Amerikan yapımlarından olan 1937, 1997 ve 2012 yapımlarının feminist açıdan söylem analizine tabi tutulması ve dönemsel olarak yapımlar arasında ortaya çıkan farklılıklarda feminizmin etkisinin gözlenmesi ve son olarak da bu etkinin nihai olarak patriyarkal ideolojiye nasıl eklemlendiğinin ortaya konmasıdır.

Bu araştırma yukarıdaki amacını sinema endüstrisinin uluslararası ölçekteki etkisini göz önünde bulundurarak söz konusu üç film üzerinden ele almakta olup, yerel ölçekteki yapımları araştırma kapsamı dışında tutmuştur. Türkiye veya başka ulusal ölçeklerde üretilen sinema uyarlamalarına ilişkin araştırmalar farklı bir araştırma konusu olarak ileride ele alınabilir.

Diğer yandan söz konusu üç film uyarlamasının tercih edilmiş olup diğer Amerikan film endüstrisi uyarlamalarının bu araştırma kapsamı dışında bırakılmış olmasının nedeni, film künyelerinden de anlaşılabilceği üzere, söz konusu üç yapımın feminizmin etkilerini görme ve daha geniş uluslararası kitleyi etkileme kapasitesinin yanı sıra özellikle feminizmin dönemsel etkilerini sinema endüstrisi üzerinde gözlemleyebileceğimiz zaman aralıklarına denk gelmeleridir. Bir kültür endüstrisi ögesi olarak sinemanın ideolojileri yeniden üretme ve karşıt ideolojileri masnetme

pratiğine ilişkin etkinliğin ancak izlenme ve etki oranı açısından daha geniş bir kitleye ulaşmasıyla ve doğru zaman aralıklarına bakmakla gözlemlenebileceği düşünülmüştür

*Pamuk Prenses* oldukça farklı ülkelerde, dillerde, farklı tarihlerde sinemaya ve tiyatroya uyarlanan bir masaldır. Bu tarihlerdeki yapımları seçmemin sebebi dil, ulaşılabilirlik ve feminizmin kritik dönemleri diye nitelediğim, araştırmacıların da ortaklaştıkları üç feminist dalganın tarihsel olarak etkilerini gözleyebileceğim zamanlarda çekilmiş olmalarıdır.

## 2.4. İncelenen Filmler

Bu tez çalışmasında her coğrafyaya her dile her kültüre girmiş, her çocuğa anlatılmış defalarca sinema ve tiyatroya uyarlanmış *Pamuk Prenses* masalının 1812 yılında Grimm Kardeşler tarafından ilk metne aktarılışının ardından çekilen üç uyarlama film, metindeki karakterler ve yapı temelinde incelenecektir. Amaç, feminizmin gelişim süreçlerinin kültür ürünlerindeki etkilerini görebilmektir. Bu başlıkta asıl metin ve üç uyarlama versiyonunun künyeleri ana metin ve uyarlamalar arasındaki farklılıkları gösterebilmek amacıyla özet şeklinde verilmiştir. 1812 Grimm Kardeşler versiyonu olan yazılı metin ve feminist mücadelenin etkilerini belirli sıçrama dönemleri üzerinden gözleme fırsatı sunan 1937, 1997 ve 2012 ABD yapımı uyarlama filmlere ilişkin özetler aşağıda sunulmuştur:

### a) *Pamuk Prenses (Sneewittchen) (1812)*

*Pamuk Prenses*, Alman Jacob Grimm ve Wilhelm Grimm Kardeşler tarafından metne aktarılmış bir halk masalıdır. Bu masalda üvey annesi tarafından kendisinden daha güzel olduğu için ormana öldürülmek üzere gönderilen ve ormanda yedi tane cüce ile karşılaşan bir prensesin hikayesi anlatılır. Almanca basımda prensesin adı 'Karbeyaz'dır.

Masal, bir kış günü pencerenin önünde oturup yağan karı izleyen ve çocuk özlemiyle yanıp tutuşan bir kraliçenin dileğiyle başlar. Kraliçe, pencereden bakarken parmağına iğne batar ve karlar üzerine üç damla kan damlar. Bunun üzerine kraliçe:

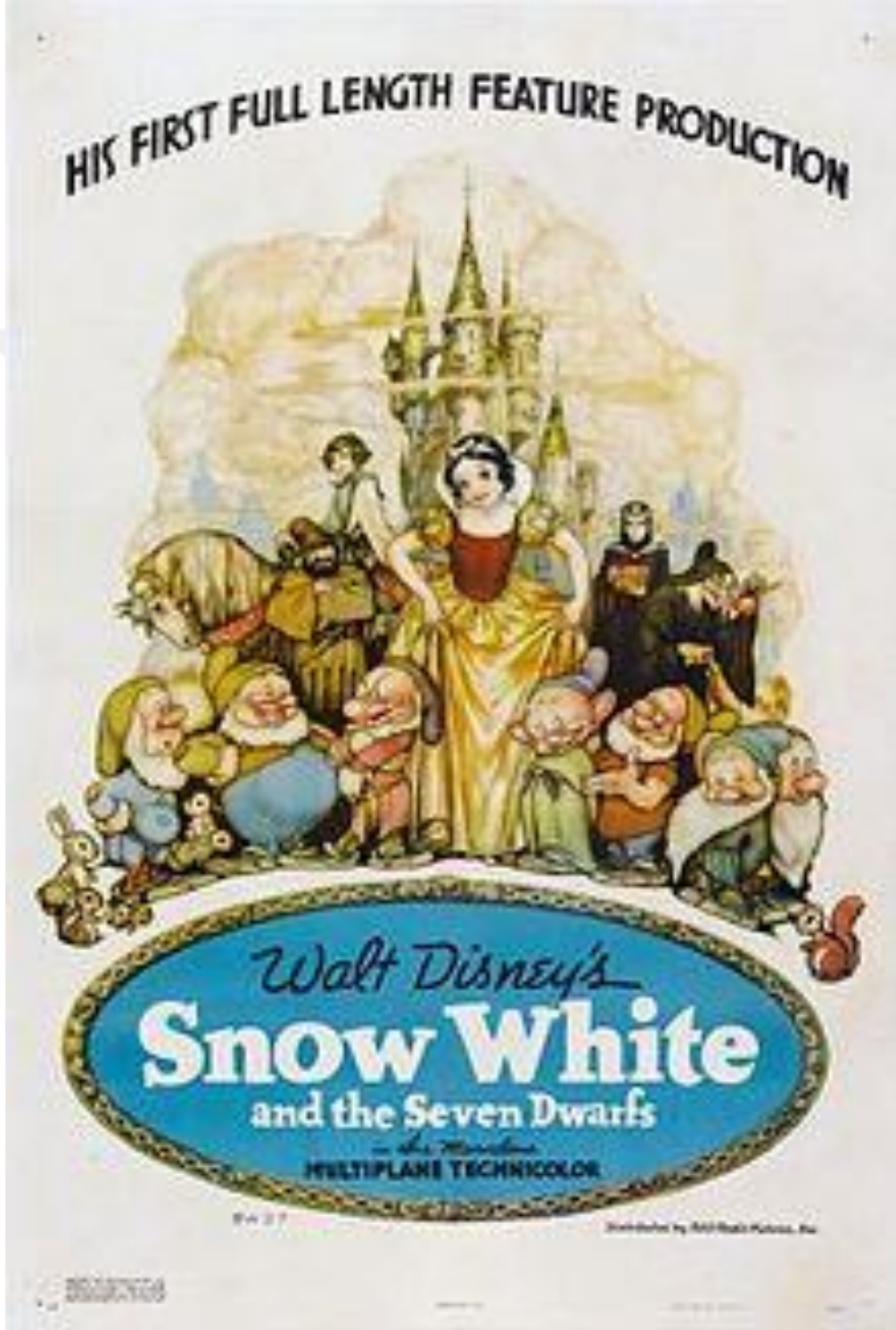
"Ah böyle kar gibi ak, kan gibi al, çerçevedeki tahta gibi kara bir çocuğum olsaydı!" diye içinden geçirir. Sonra tıpkı dileğindeki gibi bir kız çocuğu doğurur ve doğumun ardından kraliçe ölür. Çocuğun adını Pamuk Prens koyarlar. Aradan çok geçmeden kral başka biriyle evlenir. Yeni kraliçe güzel bir kadındır fakat en güzel olmak için sihirli aynasına sürekli: "Ayna ayna söyle bana, var mı benden daha güzeli bu dünyada?" diye sorar. Pamuk Prens büyüye kadar sihirli aynası ona hep en güzel olduğu cevabını verir. Pamuk Prens büyüdüğünde sihirli ayna artık Pamuk Prens'in dünya güzeli olduğunu söyler. Kraliçe bunun üzerine Pamuk Prens'e diş bilemeye başlar. Kıskançlık onu o kadar ele geçirir ki avcıyı çağırıp Pamuk Prens'i ormanda öldürmesini ve ciğerini de kendisine getirmesini emreder. Avcı Pamuk Prens'i öldürmek üzere ormana götürdüğünde Pamuk Prens ağlamaya ve yalvarmaya başlar. Bunun üzerine avcı Pamuk Prens'in canını bağışlar. Oradan geçen bir hayvan yavrusunu öldürüp kalbini Kraliçe'ye götürür. Kraliçe ciğeri pişirip yer. Pamuk Prens de koşarak ormanın derinliklerine doğru uzaklaşır. Ormanda o kadar korkar ki ağaçların yaprakları kendisini seyrediyor sanır. En sonunda minik bir ev görür. Bu evin içindeki yataklar, kaşıklar, bardaklar, tüm eşyalar yedişer tane ve miniciktir. Pamuk Prens o kadar acıkmış ki her bardaktan birer yudum şarap içip her tabaktan birer parça sebzeyle ekmek yer, bir kişinin yemeğini bitirmek istemez. Sonra çok yorgun hissettiği için karyolalardan birine uzanır, duasını eder ve uykuya dalar. Hava kararınca evin sahipleri gelir. Bunlar yedi cücelerdir, dağlardan maden çıkaran bu cüceler evlerine birinin girdiğini anlarlar. Yiyeceklerden yediği ve yataklarında uyuyan bir çocuk olduğunu da fark ederler. Pamuk Prens'i gördüklerinde onu uyandırmaya kıyamazlar. Ertesi gün Pamuk Prens cücelere başından geçenleri anlatır. Cüceler de: "Bizim evin işlerini görürsen, yemek pişirirsen, yatakları yaparsan, çamaşır yıkarsan, dikiş dikersen, yama yaparsan, sonra her şeyi derli toplu, tertemiz tutarsan bizim yanımızda kalabilirsin. Sana bir şeyden sıkıntı çektiirmeyiz!" derler. Pamuk Prens bu öneriyi seve seve kabul eder ve cücelerle yaşamaya başlar. Cüceler ona eve kimseyi almaması için öğütler verirler.

Kraliçe kendisinin en güzel olduğunu düşünürken bir gün aynasının karşısına geçip tekrar sorar. Aynadan aldığı cevabı duyunca Pamuk Prens'in yaşadığını ve avcının kendisini aldattığını anlar. Bunun üzerine yaşlı satıcı bir kadın kılığında Pamuk

Prenses' in yanına, ormana gider ve ona bir kuşak satar. Kraliçe kuşağı öyle hızlı ve öyle sıkı bağlar ki Pamuk Prenses nefes alamaz. Akşam cüceler eve gelip Pamuk Prenses'i görünce belindeki kuşağı çıkarırlar ve Pamuk Prenses nefes almaya başlar. Cüceler satıcının Kraliçe olduğunu anlar ve Pamuk Prenses'e tekrar öğüt verirler. Kraliçe eve döner dönmez aynasına tekrar sorar ve aynadan yine Pamuk Prenses'in yaşadığı cevabını alır. Bu sefer başka bir kocakarı kılığına girerek Pamuk Prenses'e zehirli bir tarak satar. Pamuk Prenses bunda bir kötülük olmadığını düşünerek kadının saçlarını taramasına izin verir. Tarak saça değer değmez zehir etkisini gösterir. Pamuk Prenses yere yuvarlanır. Kraliçe kahkahalar atarak oradan uzaklaşır. Fakat yedi cüceler geldiklerinde zehirli tarağı çıkarıp yine Pamuk Prenses'i hayata döndürürler. Sihirli aynadan olanları öğrenen Kraliçe çok daha fazla sinirlenir ve Pamuk Prenses'i büyü ile yok etmeye karar verir. Zehirli bir elma yapar ve yine kılık değiştirerek Pamuk Prenses'in yanına gider. Pamuk Prenses bu defa kimseyi içeri alamayacağını söyler, kraliçe elmanın zehirsiz kısmını kesip kendi yer ve kızı zehirli yanını uzatır. Bunun üzerine Pamuk Prenses zehirli elmadan bir ısırık alır ve oracıkta derin bir uykuya dalar. Cüceler Pamuk Prenses'i öldü zannederek camdan bir tabuta koyarlar. Çünkü Pamuk Prenses o kadar güzeldir ki toprak altına koymak istemezler. Yanında da sürekli biri nöbet tutar. Hayvanlar bile Pamuk Prenses için gözyaşı döker. Günün birinde bir prensin yolu bu ormana düşer. Geceyi geçirmek için cücelerin evine gelir ve dağın üzerindeki tabutu, içinde yatan güzel Pamuk Prenses'i görür. Cücelere yalvararak tabutu onlardan ister. Cüceler en başta vermek istemezler fakat prensin yalvarmalarına acıyıp Pamuk Prenses'i verirler. Yolda giderlerken uşaklardan birinin ayağı bir çalıya takılır. Pamuk Prenses yere düşer. Boğazına takılan zehirli elma düştüğü için kız dirilir. Prens ona olanları anlatır ve evlenme teklif eder. Pamuk Prenses kabul eder. Olanları aynasından öğrenen kraliçe prens ile prensesin düğünlerine gider. Pamuk Prenses'i görünce donakalır. Kraliçenin gelme ihtimaline karşı onun için önceden hazırlanan kızgın demir terlikleri kraliçeye giydirirler. Bu terlikler cansız olarak yere düşene kadar kendini oradan oraya çarpıp durması içindir. Böylece Pamuk Prenses ve Prens evlenir. Kötü kraliçe de cezasını çeker.

b) *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937)

Film Afişi



## Filmin Künyesi

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

Yapımcı: Walt Disney

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

Uyarlama: Pamuk Prenses

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

Müzik: Frank Churchill, Paul Smith, Leigh Harline

Stüdyo: Walt Disney Productions

Dağıtıcı: RKO Radio Pictures

Süre: 83 dakika

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dil: İngilizce

Bütçe: 1.488.423 USD

Hasılat: 416 milyon USD

## Filmin Özeti

Orijinal adı *Snow White and Seven Dwarfs* olan bu film *Pamuk Prenses* masalından Walt Disney tarafından uyarlanan Amerika yapımı uzun metraj animasyon filmidir. Walt Disney'in en başarılı yapımlarından biri olarak anılan film tüm zamanların en yüksek gişe hasılatı yapan ilk on filmi arasındadır.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> [https://disney.fandom.com/wiki/Snow\\_White\\_and\\_the\\_Seven\\_Dwarfs](https://disney.fandom.com/wiki/Snow_White_and_the_Seven_Dwarfs)

Pamuk prenses, bir şatoda üvey annesi ile yaşamaktadır. Kraliçe Pamuk Prenseler'in güzelliğini kıskanır ve ona hizmetçilik yaptırır. Günlerini temizlik yaparak geçiren Pamuk Prenseler, bir gün bir prensle karşılaşır. Selamlaştıktan sonra prens prensese aşkını ilan eder ve prenses ilk başta ondan korkup kaçsa da o da bu aşkı karşılıksız bırakmaz. Kraliçenin sihirli güçleri ve bir de aynası vardır. Sihirli aynaya her gün sormaktadır: "Duvardaki ayna güzeller güzeli kim bu dünyada?" ve sihirli ayna da "En güzeli sizsiniz." dediği sürece pamuk prenses de kraliçenin kıskançlığından uzakta ve güvende yaşamaktadır. Ancak bir gün ayna pamuk prensesin kraliçeden daha güzel olduğunu söyler. Kraliçe çok sinirlenir, avcıya pamuk prensesi öldürmesini ve onun kalbini getirmesini söyler. Avcı istemese de korkusundan kabul eder, Pamuk Prenseler'i ormana götürür. Avcı, tam öldüreceği anda vazgeçer ve Pamuk Prenseler'e kaçmasını söyler. Pamuk Prenseler korkarak ormanda koşmaya başlar ve sonunda ağlamaya başlar. O sırada etrafına doluşan hayvanlar ona yol gösterirler ve Pamuk Prenseler bir ev bulur. Evin içine girdiğinde, bu evi çok kirli ve dağınık bulur ve hayvanlarla beraber hemen temizlemeye başlar. Temizliğin ardından yemek de yapar. Üst katta yedi adet küçük yatak bulur. Pamuk Prenseler bu evde çocukların yaşadığını düşünmeye başlar. Prenseler çok yorulmuştur, yan yana olan üç yatağın üzerinde uyur. Evin sahipleri olan cüceler, madenden dönerler. Cüceler eve vardıklarında bacadan duman tüttüğünü ve evde ışık olduğunu görüp korkarlar. Yine de eve girerler ve canavar zannettikleri hareket eden beyaz çarşafın altından Pamuk Prenseler'in çıktığını görünce şaşırırlar. Sırayla tanışmalarının ardından Pamuk Prenseler'in kurduğu sofrada, hazırladığı çorbayı yemek isterler. Ancak Pamuk Prenseler önce yıkanmaları için onları dışarı gönderir. Akşam, dans ederek eğlenirler ve ardından Pamuk Prenseler âşık olduğu presten bahseder. Uyuyacakları zaman yatak odalarını Pamuk Prenseler'e verirler, kendileri rahatsız bir şekilde salonda uyurlar. Bu sırada kraliçe Pamuk Prenseler' in aslında ölmediğini, avcının getirdiği kalbin bir domuza ait olduğunu sihirli aynadan öğrenir. Çok sinirlenir. Sonunda zehirli bir elma yapar ve kendini yaşlı bir kadına dönüştürerek, zehirli olan kırmızı elmanın da bulunduğu bir sepetle yedi cücelerin evine doğru yola çıkar. Ertesi gün, cüceler madene gitmeden hemen önce Pamuk Prenseler'i kraliçenin kötülüğü ve cadı olduğunu anlatarak kimseyi eve almaması konusunda uyarırlar. Pamuk Prenseler cüceleri tek tek yolcu eder ve ardından onlar için ahududulu tart yapmaya başlar. Bu sırada kraliçe başka bir görünümde ve seste bir yabancı olarak

pencereden pamuk prensesle konuşur. Daha sonra kötüleştğini söyleyerek bir bardak su içmek için evin içine girer ve Pamuk Prenses'e zehirli elmayı, bunun bir dilek gerçekleştirme gücü olduğunu söyleyerek verir. Prenses elmayı ısırır ısırmaz yere düşer. Bu sırada orman hayvanları yedi cücelerden yardım isterler. Cüceler geldiğinde durumu fark eder ve cadının peşine düşerler. Cadı, cüceleri büyük bir kaya ile ezmek isterken kendisi uçuruma düşer ve ölür. Cüceler öldüğünü gördükleri Pamuk Prenses'i çok güzel olduğu için gömmeye kıyamazlar. Altından yapılmış, cam kapaklı bir fanusa yerleştirirler ve başında beklerler. Uzun bir bekleyişin ardından prens gelir ve Pamuk Prensesi öper. Pamuk Prenses uyanır ve herkes çok mutlu olur. Prens, Pamuk Prenses'i güneş ışıklarının altında, uzakta görünen şatosuna götürür ve sonsuza dek mutlu yaşarlar.

c) *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997)

Film Afiş



## Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Snow White: A Tale of Terror

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dili: İngilizce

Yıl: 1997

Süre: 100 dakika

Yönetmen: Michael Cohn

Senaristler: Deborah Serra, Thomas E. Szollosi

Yapımcılar: Robert W. Cort, Tom Engelman, Ted Field, Scott Kroopf

Müzik: John Ottman

Kamera: Mike Southon

Oyuncular: Sigourney Weaver, Sam Neill, Gil Bellows,

Taryn Davis, Brian Glover, David Conrad,

Monica Keena, Joanna Roth, Anthony Brophy,

Frances Cuka, Chris Bauer, Miroslav Táborský

## Filmin Özeti

Orjinal adıyla *Snow White. A Tale of Terror* Michael Chon yönetmenliğinde çekilmiş Amerika yapımı uzun metraj uyarlama filmidir. 1937 yılındaki Walt Disney versiyonundan masalın işlenişinde gidilen bazı değişikliklerle ayrılır.

Masal, kral ve kraliçenin bir kış günü ormanda arabayla gezintisiyle başlar. Kraliçe Pamuk Prenses'e hamiledir. Araba kaza yapar. Kraliçe yaralanmıştır. Krala bıçakla karnını deşip bebeği çıkarmasını söyler. Kral, Kraliçe'nin isteğini yerine getirir. Kraliçe ölür. Pamuk Prenses büyümüş, afacan kıpır kıpır bir çocuk haline gelmiştir. Ona ölen annesinin adı verilmiştir: Liliana. Pamuk Prenses sarayın bahçesinde annesinin mezarının etrafında koşup oynarken dadısı onu aramaktadır. Dadısı onu bulduğunda Pamuk Prenses ondan 'hikâyeyi' anlatmasını ister. Dadısı bilindik Pamuk Prenses masalı giriş cümlelerini söylemeye başlar: "Kar taneleri gökten yere tüyler

gibi dökülürken, kraliçenin biri, siyah abanoz çerçevesi bir pencerenin önüne oturmuş, dikiş dikiyormuş. Bu aralık pencereden dışarı bakarken parmağına iğne batmış. Üç damla kan karlar üzerine damlamış. Beyaz kar üstünde bu al renk pek hoş görüldüğü için kraliçe aklından şunları geçirmiş: "Ah böyle kar gibi ak, kan gibi al, çerçevedeki tahta gibi kara bir çocuğum olsaydı!" demiş. Aradan çok geçmemiş; kraliçe bir kız doğurmuş. Bu kız kar gibi ak, kan gibi al renkli, abanoz gibi kara saçlıymış."Pamuk Prenses yani Liliana babasıyla konuşurken günlük yaşamda yaptıklarını söyler: O gün için İncil okunmuş, mutfak işlerine yardım edilmiş, ormanda çiçek toplamıştır. Babasına sorar: 'Annemi seviyorsan neden o geliyor? Ya beni sevmezse?' Babası yeni karısının Pamuk Prenses'e tapacağını söyler. Pamuk Prenses' in Prens bir arkadaşı da vardır. Böylelikle üvey anne gelir. Liliana yeni kraliçe ile tanışmayı reddeder. Kraliçe ona bir köpek hediye ederek onunla iletişime geçmeye çalışır. Kraliçe'nin dilsiz bir kardeşi ve annesine ait olduğunu söylediği büyülü bir dolabı vardır. Liliana, üvey annesine oldukça kötü davranmaktadır. Aralarında bir gerilim vardır. Fakat üvey anne herhangi bir kötülük yapmamıştır. Yeni Kraliçe on yıl sonra Kral'dan hamile kalır. Bebek doğmadan önce onun için yapılan bir dini törende Pamuk Prenses ölen annesinin kıyafetleri içinde gelir. Bunu gören yeni kraliçe olduğu yere bayılır ve çocuğu ölü doğar. O günden sonra Kraliçe çok ağlar ve intikam almak için Liliana'yı kardeşine öldürtmek ister. Liliana kaçır ve ormanda yolunu kaybeder. Harabelerin arasında yedi tane adama rastlar. Bu adamlardan biri cüce, diğerleri toplumdan dışlanmış bireylerdir. Yüzleri yaralı, haydut görünümü, pek de iyi görünmeyen karakterlerdir. Bu adamlar Pamuk Prenses'e hiç iyi davranmazlar. Bir tanesi tecavüz etme girişiminde bulunur. Ancak Pamuk Prenses onlarla kalmaya devam eder. Kraliçe'nin kardeşi bir hayvan öldürüp onun kalbini Kraliçe'ye götürür. Kraliçe bu kalbi pişirip yer hatta Kral'a yedirmeye çalışır. Kral Pamuk Prenses' in kaybolduğunu görünce onu aramaya çıkar fakat ormanda kaza geçirip ayağını kırar. Bu sırada Pamuk Prenses' in ölmediğini büyü dolabın içindeki aynadan öğrenen Kraliçe onu öldürmek için büyüler yapar. Fakat her yaptığı büyüde cücelerden bir tanesi ölmektedir. Bu sırada Pamuk Prenses, babasının gelip onu kurtarmasını beklemektedir. Aynı zamanda da adamlardan birine âşık olur. Bu sırada Kraliçe kılık değiştirip Pamuk Prenses'e elma vermek üzere yola düşecektir. Yola çıkmadan önce yaşlı, korkunç suratlı bir kadına dönüşür. Pamuk Prenses' in yanına geldiğinde Pamuk Prenses derede çamaşır

yıkıyordur. Yaşlı kadın kılığındaki Kraliçe elma yemeye başlar. Pamuk Prenses ağzı sulanarak bakar. Kraliçe ona bir elma hediye eder. Fakat Pamuk Prenses elmayı biriyle paylaşacağını söyler. Paylaşacağı kişi âşık olduğu adamdır (cücelerden biri aslında). Fakat konuşmaya dalarlar ve o sırada Pamuk Prenses elmadan bir ısırık alır. O anda büyülenir ve hareket edemez hale gelir. Kraliçe o sırada şunlar söyler: “Görebilir ve duyabilirsin fakat sonsuza dek zihninin mezarlığında kalacaksın!” Âşık olduğu adam Pamuk Prenses’i bulur. O sırada Prens arkadaşı da Pamuk Prenses’i aramak için yola düşer. Pamuk Prenses’e camdan bir tabut yaparlar. Tam onu gömecekken âşık olduğu adam onu çıkarıp sarsmaya başlar. O sırada Pamuk Prenses’ in boğazındaki elma çıkar ve uyanır. Prenses, kendisiyle evlenmesi öngörülen prens arkadaşıyla yola düşer fakat âşık olduğu adam onların peşinden gidecektir. Saraya ulaştıklarında Kraliçe ölen çocuğuna hayat verebilmek için Kral’ı öldürmeye hazırlanıyordur. Tüm bunlar oluyorken saraydaki herkesi büyülemiş ve çıldırtmıştır. Prenses ve âşık olduğu adam, Kral’ı kurtarırlar. O sırada Kraliçe Prensi öldürür. Prenses de Kraliçe’yi öldürür. Kral, Prenses ve Prenses’ in âşık olduğu adam hayattadır. Film böyle biter.

d) *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012)

Film Afişi



## Filmin Künyesi

Yönetmen: Rupert Sanders

Yapımcılar: Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth

Senaristler: Evan Daugherty, Martin Solibakke

Uyarlama: Pamuk Prenses

Oyuncular: Kristen Stewart, Charlize Theron,

Chris Hemsworth, Sam Claflin

Müzik: James Newton Howard

Görüntü Yönetmeni: Greig Fraser

Sanat Yönetmeni: Conrad Buff, Neil Smith

Stüdyo: Roth Films

Dağıtıcı: Universal Pictures

Yıl: 2012

Süre: 127 dakika

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Dil: İngilizce

Bütçe: 170 milyon Amerikan doları

Hasılat: 396.592.829 ABD doları

## Filmin Özeti

Orijinal adıyla *Snow White and Huntsman* yönetmenliğini Rupert Sanders'in yaptığı Amerika yapımı uzun metraj uyarlama filmidir. Chalize Theron, Kristen Stewart gibi isimlerin başrolünü üstlendiği bu film 170 milyon ABD doları bütçesiyle yapılmış olup 396.592.829 ABD doları gişe getirisi olmuştur.

Kraliçe Eleanor bir gün yağın karın altında açın bir kırmızı gül görür. Kara rağmen açın çiçeğe olan hayranlığıyla çiçeğe dokunur. Teni kar kadar beyaz, yanakları açın gül kadar kırmızı, saçları abanoz ağacı kadar siyah bir kız çocuğu diler. O sırada gülün dikenini parmağına batır ve yere üç damla kan damlar. Derken Kraliçe Eleanor ve Kral

Magnus'un bir kızları olur. Prenses tıpkı annesinin dileği gibidir. Ona Pamuk Prenses adını verirler. Pamuk Prenses hem yüzünün hem de kalbinin güzelliğiyle halk tarafından çok sevilen bir çocuk olmuştur. Bir gün kraliçe bir hastalığa yakalanır ve ölür. Kral Magnus da bir gün gittiği bir savaşta esir düşen Ravenna'ya âşık olur ve birkaç gün geçmeden onunla evlenir. Evlendikleri gece Ravenna onu öldürür. Tahta erkek kardeşiyle birlikte geçer. Ona karşı çıkan herkesi öldürür, Pamuk Prenses'i hapseder. Saraydan kaçıp kurtulan bir grup asker ve Dük, Ravenna'dan uzakta bir kalede Ravenna'yı öldürme planları yapmaktadır. Dük'ün oğlu William, Pamuk Prenses'in çocukluk arkadaşıdır. Ravenna, güçlü olmanın tek yolunun genç ve güzel kalmak olduğunu düşünür. Büyü ile genç kadınların gençliğini emerek kendisini gençleştirmektedir, tek amacı ölümsüz olmak ve sonsuza kadar genç ve güzel kalmaktır. Ravenna'ya dünyadaki en güçlü ve güzel kadının kendisi olduğunu söyleyen sihirli aynası ona bir gün Pamuk Prenses'in ondan daha güzel olduğunu söyler. Eğer Pamuk Prenses'in kalbini ele geçirirse sonsuza kadar genç ve güzel kalacağını ve bir daha gençlerin gençliğini emmek zorunda kalmayacağını söyler. Bunun üzerine Ravenna, kardeşine Pamuk Prenses'i getirmesini emreder. Pamuk Prenses zindandaki kuşlar sayesinde bulduğu bir çiviyle Ravenna'nın kardeşini zindana kapatarak saraydan kaçır. Pamuk Prenses'in kaçtığını duyan Ravenna çok sinirlenir ve Pamuk Prenses'in en son görüldüğü yer olan karanlık ormana göndermek üzere bir avcı bulur. Avcı'ya ölen karısını geri getireceğini vadeder. Avcı ve Ravenna'nın adamları karanlık ormana gider. Karanlık ormanda Prenses'i bulurlar ancak Prenses, Avcı'dan yardım isteyince Avcı da ölen karısının geri getirilme vaadinin yalan olduğunu anlayınca Prenses'in tarafına geçer. Prenses'in Dük'ün kalesine ulaşmasına yardımcı olacağını söyler. Birlikte karanlık ormanı geçen Avcı ve Prenses, Ravenna'dan yüzlerine açtıkları yaraların izleri sayesinde kurtulabilmiş bir grup kadın tarafından misafir edilir. Avcı orada Prenses'in asıl kimliğini öğrenir ve ondan uzaklaşmak için yola düşer. Avcı gider gitmez Ravenna'nın askerleri topluluğun yaşadıkları evleri yakarlar. Avcı bunu görüp geri döner. Yine kaçmayı başarırlar. Yolda bir canavar ile karşılaşır Prenses hiçbir şey yapmadan canavarı sakinleştirir. Daha sonra cüceler tarafından esir edilirler. Cücelere de kendilerini anlatan Avcı ve Prenses, cücelerin de desteğini kazanırlar. Birlikte geceyi geçirecekleri periler ormanına giderler. Bu sırada Prenses'in çocukluk arkadaşı William, Prenses'in

yaşadığını öğrenmiş, onu bulmak için Ravenna'nın askerlerinin arasına katılmıştır. Periler ormanında geçirdikleri gecenin sonunda periler Prensese'i kutsal geyiğin yanına yönlendirmiştir. Doğanın kutsal koruyucusu olarak bilinen kutsal geyik Prensese'i kutsamıştır. Bu sahneden anlaşılmıştır ki ölmüş doğayı, mutsuz halkı canlandıracak olan, Ravenna'yı yenebilecek olan müjdelenmiş kişi prensesdir. O sırada kutsal geyiğe bir ok saplanır ve Ravenna'nın askerleri Prensese'i bulur. Prensese kaçmaya çalışırken William ile karşılaşır ve cücelerden biri Prensese'i bir oktan kurtarıırken ölür. Bu sırada Ravenna'nın kardeşi de ölür. William ve Avcı'nın Prensese'e âşık olmuşlardır. Birlikte yola koyulurlar. Bir sabah Pamuk Prensese geceyi geçirdikleri alanda yürürken Ravenna, William kılığında gelir. Prensese ile konuşmaya başlar. Ona karşı hisleri olduğunu söyler onu öper ve ona bir elma verir. Elmayı ısırarak Prensese'i öldürecekken William ve Avcı gelirler. Prensese'i ölümden kurarmışlardır fakat büyülü elmanın ısırtısıyla Prensese uykuya dalmıştır. William onu öper fakat Prensese uyanmaz. Ravenna saraya döner, gücünü kaybetmektedir ve görüntüsü yaşlıdır. Pamuk Prensese, William, Avcı ve cüceler tarafından Dük'ün kalesine getirilir. Avcı uyuyan Prensese'i öper, Prensese uyanır. Kaleye sığınmış halkı ve askerleri örgütler. Bu sırada Ravenna birçok kadının gençliğini emerek gücünü toplamış ve savaşa hazır halde beklemektedir. Prensese, saraydan çıkarken içinden geçtiği kanaldan cüceleri sarayın içine sokar. Prensese ve askerlere sarayın kapılarını açarlar. Prensese ve Kraliçe karşı karşıya gelirler. Ravenna tüm gücünü kullanır. Prensese destekleyen askerleri en acımasız yollarla öldürür. Tam Prensese'i de öldürecekken Prensese Ravenna'nın kalbine bir hançer saplar. Ravenna ölür. Pamuk Prensese kraliçe olur. Doğa canlanır. Halk eski mutlu günlerine geri dönmüştür.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### PAMUK PRENSES MASALININ SİNEMA UYARLAMALARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET

#### 3.1. Masalın Genel Yapısı ve Değişmeyen Sembolleri

*Pamuk Prenses* masalı içinde oldukça fazla sembol barındıran bir masaldır. Anlatılarında değişmeyen bazı öğeler, sembolizmle bilinçaltına kodlar gönderirler. Bu sembollerin en başında kraliçenin dillere pelesenk olmuş cümlesi gelir: “Ayna ayna, söyle bana var mı benden daha güzel bu dünyada?”

Ayna birçok özelliğe vurgu yapsa da onun en belirgin özelliği kişiye kendisini göstermesidir (Sümer, 2017:8). Masalda ayna, figürü bir otorite sembolüdür. Ayna, toplumsal açıdan kadınları tutsak eden güzellik yanılsamasını devam ettiren ittirici bir güç olarak masalda ve tüm uyarlamalarda varlığına devam eder.

İnsan, toplumsal bir varlıktır. Her insanın içinde toplum tarafından kabul görme isteği vardır. İnsanlar bedenli doğarlar. Doğduğumuz andan ölümümüze kadar yalnızca bize ait olan tek varlığımız bedenimizdir. Bu sebeple beden üzerinden söylenen her şey, iyi ya da kötü olması önemli olmaksızın varoluşumuzu ve birey haline gelmemizi etkileyen ve hatta engelleyen bir nitelik taşır. Güzellik, estetik, gençlik bedenle ilgili/bedene ait olan kavramlardır. Kişiden kişiye, zamandan zamana, toplumdan topluma değiştiğini bilmemize rağmen bedenle ilgili her söz kişinin benliğinde ciddi yıkımlara sebep olabilir. Toplumda kurgulanan güzellik standartları, kadınları kendi bedenlerine hapsedmektedir. Bedene hapsedişin temsili olarak sihirli ayna, patriyarkanın bir sembolüdür. Kraliçeyi güzellik takıntısına sürükleyen de anne ve kız arasında ölüme ve öldürmeye kadar uzanan bu çekişmeyi başlatan da aralarını açan da yine aynanın yani patriyarkanın ta kendisidir. Aynanın cevabı kraliçeyi reddetmesi anlamına da gelebilecekken kraliçe reddedildiğini düşünmeyip aynanın cevabını ya da aynayı yok saymaktansa Pamuk Prenses’i yok etmeye çalışır ve aynanın onayını almaya çalışır (Takenaka, 2016).

Ayna figürü, masalda cinsiyetsiz olarak sunulur. Metin halinde aynanın sesini ya da görüntüsünü görmeyiz. 1812 yılının şartlarında hala daha gizlenen ataerkinin gölgesinde ayna, patriyarkanın gizli bir aygıtı olarak masalda kültleşmiştir. 1937 yılındaki uyarlamada ayna, sinemanın verdiği görsel etki gücüyle bir sese sahip olmuştur. Bu ses tahmin edildiği üzere bir erkek sesidir. Sihirli aynada konuşan silüet de bir erkeğe aittir. Masalda anlatıcının bahsettiği ‘dudakları kan kırmızı, saçları abanoz siyahı, teni pamuk gibi’ betimlemeleri burada sihirli ayna tarafından Pamuk Prenses’i tarif etmek için ayna tarafından kullanılır. 1997 yılında diğer anlatılardan farklı olarak ayna sembolü, ses ve görüntü değişikliğine gider. Oldukça ilginç bir manipülasyonla iktidar sahibi sihirli aynadaki görüntü kraliçenin kendi görüntüsüdür. Andaki görüntü değil, genç ve güzel hali, aynayla konuştuğu yorgun ve üzgün haline direktifler vermektedir. Aynanın sesi de kraliçenin sesidir. İkinci dalga feminizmin etkilerini gözlemlemeye çalıştığımız 1997 yapımı bu *Pamuk Prenses* filminde ilginç bir noktayı işaret eder. Kadınlara aslında güzelliği bu kadar dert edenin yine kendileri olduğu izlenimi veren sihirli aynadaki kraliçe görüntüsü kafa karıştırıcı olsa da aynanın varlığı ve gençlik ve güzellik üzerine yönergeler veriyor olması yine patriyarkanın şekil değiştirmiş halidir. Pamuk Prenses’i hedef gösteren bu ayna, kraliçenin en zayıf noktalarından girerek onu kötülüğe teşvik etmektedir. Fakat görsellikle sunulan, kraliçenin içindeki kötülük ve hırsı olduğudur. Buradaki örnek patriyarkanın en ciddi şekil değiştirmiş hali olan içselleştirdiğimiz toplumsal kalıpları gösterir. 2012 yapımı *Pamuk Prenses* filmindeki ayna, neredeyse ete kemiğe bürünecek kadar insani özelliklerle donatılmış bir erkek figürü olarak karşımıza çıkar. Buradaki aynanın içinden akan altın renkli bir sıvı, kraliçeden daha uzun görünen, kollarını önünde bağlamış bir erkek silüetine dönüşür. Erkek sesine de sahip sihirli aynanın bu görüntüsü, kraliçeyi kontrol eder. Cadılıkla ilgili gizli bilgiler veren, Pamuk Prenses’i öldürmesini söyleyen de bu aynanın kendisidir. Buradan da ikili bir cinsiyet sisteminin varlığı, kural koyanın, otoritenin erkek cinsi olduğu yönetilen ve algısıyla oynananın kadın cinsi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Aynanın iktidarı hangi şekle girerse girsin, masal kahramanlarının karakterleri ya da hikâyenin yapısı ne kadar değişirse değişsin sabit kalmıştır. Günümüzde hala devam eden güzellik kalıpları, masaldaki gibi sihirli aynadan değil, telefon, bilgisayar,

televizyon ekranlarında belirlemektedir. Pamuk Prenses değil de tek tip modeller örnek gösterilmektedir. Aslında hayatımızın içinden kopup gelen bu halk masalını yaşatan ya da gerçek hayatın normlarını kuran aynı egemen söylemin kısır döngüsüdür.

Başka bir değişmeyen unsur olarak orman sembolü karşımıza çıkmaktadır. Kraliçenin şatosu ve Orman aslında özel alan/kamusal alan ikiliğinin masaldaki temsilidir. Pamuk Prenses aslında ormana isteyerek gitmez. İlk metinde, 1937 ve 1997 versiyonlarında kraliçe tarafından lme gönderildikten sonra avcıdan kurtulan Pamuk Prenses için orman, kendiliğinden beliren bir kurtuluş yolu olarak karşımıza çıkar. 2012 yılındaki Pamuk Prenses, esaretten kaçarak ormana gider. Hepsinde aynı olan ortak bir özellik ormanın korkutucu olmasıdır. 1812 yılından 2012 yılına değişmeyen korkunç ağaçlar, hayvan ulumaları ile dolu dehşetli orman sembolü kamusal hayatın kadınlara sunduğu duygu durumu ile benzerlik taşır. 2012 yılındaki ormanın diğer anlatılardan farklı bir imajı vardır. Korkudan beslenen karanlık orman olarak tanımlanır. Klasik orman tanımının ötesinde bir kurgudur. Ormanın karanlık olmasının sebebi kişinin hayal dünyası ve korkularına göre şekillenebilmesidir. Tüm anlatılarda orman engelini geçmek için inançlı olmak gerektiği ve özündeki iyiliği korumak gerektiği mesajı vardır. Feminist perspektiften bakıldığında olumlu bir anlama da gelebilecekken 2012 yılındaki en cesur Pamuk Prenses bile karanlık ormandan bir erkeğin yardımıyla çıkar. Kovel, orman için şu yorumu yapmaktadır:

“Ormanda yapılan tinsel bir yürüyüşte, kişinin kendi varlığı evrenle birleşirken ölümle ilgili bir öğe sezilir; orgazm ve uykuda benlik yavaşça terk edilirken bir ölüm ortaya çıkar. zdeyişlerde söylendiği gibi bunlar bir tür küçük ölümler, akabinde uyanışın geldiği ölümlerdir (Kovel, 1994:127-128).”

Ormana gittikten sonra maceraları başlayan, ormanda derin bir ölüm uykusuna yatan ve sihirle uyanan Pamuk Prenses için bu bir erginlenme anlamına gelmektedir (Sezer, 2010). Dahası bu erginlenme yani kamusal alanda görünürlük, masalın bir başka değişmeyen unsuru olan ilk öpücükle ve sonrasında oluşan bir gönül ilişkisiyle doğrudan ilgilidir. 1812 yılındaki metinde prens öpücüğü yoktur. Pamuk Prenses’in

tabutu yanlışlıkla yere düşer ve boğazına takılan elma çıkar. 1937 yapımı Walt Disney versiyonunda ilk öpücük kavramı ortaya çıkar. Kraliçenin yaptığı büyüü bozmanın tek yolu seven birinin ilk öpücüğüdür. Tam da burada cam tabutta yatan Pamuk Prenses isteği dışında daha önce sadece bir kez gördüğü biri tarafından öpülür. Bu öpücük, Pamuk Prenses'i uyandırır ve evlilik haberini verir. 1997 yılındaki versiyonunda yine ilk öpücük yoktur. Cam tabutta yatan prenses sevdiği adam tarafından (cücelerden biri ancak filmde cüce değil) sarsılarak uyandırılır. 2012 yılında ise kendisine yakıştırılan ve film boyunca aralarındaki cinsel gerilimi hissettiğimiz avcı tarafından öpülerek uyandırılır. Erginlenmenin, uyanmanın, kamusal hayatta var olmanın, birey olmanın yolunun 200 yıldır değişmeyen evlilikten geçmesi oldukça manidardır.

Pamuk Prenses'i uyutan sihirli elma ve içinde yattığı cam tabutun cinselliği temsil ettiği birçok araştırmanın konusu olmuştur. Prenses elmanın yeşil kısmını, yani çocukluğu değil; kırmızı, yani cinsel olanı tercih eder. İlk masal metnindeki, kraliçenin elmadan önceki iki girişimi (tarak ve korse) de yine prensesin cinsel cazibeye ulaşma arzusunu kullanır. Korse aynı zamanda onu sıkıştırarak, büyümesini engellemeye dönük bir girişimdir. Yasak tutkuyu simgeleyen kırmızı tarafını yiyen prenses geçici bir ölüm halinde ergenliğe geçiş için bekleme sürecine girer (Sezer, 2010). 1937 versiyonunda kraliçe elmayı prensese uzatırken 'Elma erkeklerin ağzını sulandırır.' der. Sonrasında da elmanın bir dilek elması olduğunu söyler ve prenses de tabi ki prensin gelip onu götürmesini dileyerek elmayı ısırır. 1997 versiyonunda yine prenses elmayı yemeyip sevdiği adamla paylaşmak istediğini söyler. 2012 versiyonunda ise elma prensese kraliçe tarafından çocukluk aşkı prens kılığında uzatılır. Elma ve cinsellik ilişkisi sembolik olarak tüm uyarlamalarda yerini bulmuştur.

Elma sembolü ilk anlatılardan beri hep yasak bilgiye ulaşma anlamı taşımıştır.<sup>5</sup> Masaldaki, orman, uyku, ölüm, erginlenme sembolleriyle de birleştiğinde prensesin

---

<sup>5</sup> Elma ilk günahla ilintili olarak görülmüş çünkü elma sözcüğü Latince kökenli "malus", "malum" yani, kötü, günah anlamına gelen kelime ile bağlandırılmıştır. Âdem ile Havva'nın bu meyveyi yedikten sonra cennetten kovulması ve bunun beraberinde dünyaya kötülük getirmesi olarak da düşünülür. Barok döneminde ortaya çıkan sanat eserlerinde "Ölüm"ün elinde simgesel olarak elma vardır. Hz. İsa'nın doğumunu anlatan resimlerde İsa'nın elmaya uzanması resmedilmiştir ve bu da sembolik olarak dünyanın günahlarını, çilesini kendi üzerine almasını simgeler (Akyıldız Ercan, 2017:1043).

masumiyetini yitireceğinin bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Fakat masalda prenses öylesine korunmuştur ve makbul ilan edilmiştir ki büyüyüp masumiyetini kaybettiğinde bile kutsanmış bir anneye dönüşeceğinden kimsenin şüphesi yoktur ki her uyarlamada prensese uygun bir eş tahsis edilmiştir.

### 3.2. Pamuk Prenses Temsilleri

Bu bölümde Pamuk Prenses bir kadın temsili olarak ele alınacak olup 1812 yılındaki ilk metinden itibaren feminizmin etkisinde nasıl bir değişime uğradığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Masal, Grimm Kardeşler' in yazdığı versiyonla prensesin annesinin prensesin doğumundan önceki dileğiyle başlamaktadır. Güzellik standartlarının keskin betimlemelerle çizildiği bu dilekte: "Ah böyle kar gibi ak, kan gibi al, çerçevedeki tahta gibi siyah saçlı bir çocuğum olsaydı!" sözleri yer alır. Burada kar gibi ak olması masumiyeti, parmağından damlayan üç damla kan cinselliği temsil etmektedir. Bedene ve bedene ait olana yapılan göndermelerle başlayan masal, 1937 uyarlamasında "Pamuk Prenses adında güzel bir prenses varmış," cümlesiyle başlamaktadır. Güzelliğin altı çizilerek belirtildiği masalın ana konusunu Pamuk Prenses'in güzelliği oluşturmaktadır. Öyle bir güzelliştir ki bu anne ve kızı birbirine düşürecek ve masalı ölümün, şiddetin kol gezdiği bir korku anlatısına dönüştürecektir. Tabi bahsedilen korku anlatısı hiçbir şekilde sezdirilmeden büyülü sözlerle gizlenerek gömülü olarak çocukların bilinçaltına yerleşecektir. İngiliz yazar Neil Gaiman ise, bu çekişmeyi "Snow, Glass, Apples" adlı kısa öyküsünde karikatürize ederek, Pamuk Prenses'in gerçek olamayacak güzelliğinin onun zaten bir insan değil insanların kanını emen bir vampir olmasında yattığını ve bugün miras alınan edebiyatta cadı olarak görülen üvey annenin de hakkında çıkarılan dedikodular yüzünden bizlere bu şekilde ulaştığını anlatmaktadır (İçöz, 2008:75). Pamuk Prenses güzel olduğu kadar sessiz, itaatkâr, iyiliksever, tamahkar bir karakterdir. Zaten onu masalın tüm seksüel göndermelerine rağmen masum ilan eden sistemin dikkat çekmek istediği nokta budur. Pamuk Prenses iktidarın onayladığı makbul kadındır. Öyle ki öldüğünde bile çok güzel olduğu için gömülmez:

“Ölümde bile o kadar güzeldi ki cüceler onu gömmeye kıyamadılar. Camdan ve altından bir tabut yapıp yanında nöbet tuttular (Snow White and Seven Dwarfs, 1937).”

Dış güzellik bir simge olarak iç güzelliğini yansıtmaktadır. İç güzellik ise tamamen mağduriyeti ve ne yaşarsa yaşasın prensin gelip onu bulacağına duyduğu inancın sağlamlılığıyla alakalıdır. İç güzelliğin temsili olarak prensesin doğayla ve doğayla ilintili olanlarla olan yakınlığıdır. Prens hayvanlarla iç içedir. Onlarla oynar, konuşur, onlar tarafından korunur da. 1937 uyarlamasında ormanda yaşadığı korkunç anların ardından ağlamaya başlayan prensesin yardımına orman hayvanları koşar. Bu hayvanlar prensesin karakteriyle uyumlu sincap, tavşan, kuş, ceylan, ördek gibi sevimli hayvanlardır. Annesi tarafından ölüme yollanan sonra ormanda türlü uğursuzluklarla yolunu kaybeden, nereye gideceğini bilmeyen prenses hayvanlara: “Siz bir aksilik olduğunda ne yapıyorsunuz? Ah! Şarkı söylüyorsunuz tabi!” diyerek şarkı söylemeye başlıyor. Ve sonunda “Şimdi gerçekten mutlu hissediyorum.” diyor. Masalların gerçeklikle ilgili olması tabi ki de kurgularından dolayı beklenmez fakat bu denli pasif ve her durumda ‘iyi’ düşünmeyi görev edinmiş bir kadın temsilinin çocuklara sunulması ilerde şiddeti fark etme ve bununda baş etme yöntemlerini derinden etkileyecek role sahiptir. Prens bu filmde bir mucize beklemektedir.

Pamuk Prens tüm versiyonlarla, inançlı ve dindar bir temsil sunmaktadır. Dua etmeyi hiç unutmayan prenses en zor durumda bile ailevi değerlerin koruyucu rolünü üstlenmiştir. Bu koruyucu rol, prensesi erkeklere hizmet etmek, bir erkeğin kurtarıcılığını beklemek, temizlik ve yemek yapmak ve ev içine hapsolmek gibi cinsiyetçi kalıplara mahkûm etmiştir. Öyle ki Grimm Kardeşler 1810’da yazdıkları masal versiyonunda prensese, cücelerinin evinde yalnızca yemek yapma görevi verirlerken:

“Pamuk Prens ertesi sabah uyandığında, cüceler oraya nasıl gittiğini sordular. Onlara her şeyi anlattı; annesinin, kraliçenin onu ormanda nasıl yalnız bıraktığını ve

gittiğini. Cüceler ona acıdı, onlarla kalmasına ve madenlere gittikleri zaman onlar için yemek yapmasına karar verdiler. Ancak, kraliçeye dikkat etmeli ve eve kimsenin girmesine izin vermemeliydi (Grimm Brothers, 1810; Zipes, 2006).”

1812 yılındaki yeni basımında cücelere prensesin ev içindeki görevleri tek tek ve ayrıntılı biçimde anlattırmışlardır:

“Pamuk Prenses uyandığında, cüceler ona kim olduğunu ve eve nasıl girdiğini sordular. Sonra Pamuk Prenses onlara annesinin nasıl onu öldürmek istediğini, avcının hayatını kurtardığını ve bütün gün boyunca nasıl kaçtığını ve sonunda evlerine geldiğini söyledi. Cüceler ona acıdı ve şöyle dedi: “Evimizi bizim için temizler, yemek pişirir, söküklerimizi diker, yatak yapar, kirlileri yıkar ve kıyafet ölerseniz, her şeyi düzenli ve temiz tutarsanız, bizimle kalabilirsiniz. Akşam eve geldiğimizde akşam yemeğinin hazır olması gerekir. Gündüzleri madenlerdeyiz ve altın bulmak için kazıyoruz, bu yüzden gün içinde yalnız kalacaksınız. Kraliçeye dikkat edin ve eve kimseyi almayın (Grimm Brothers, 1812; Zipes, 2006).”

Prensesin temizlikle olan bağı 1812 yılında öylesine güçlendirilir ki 1937 versiyonunda neredeyse filmin yarısı temizlikle ilgili anekdotlarla geçmektedir.

Hayvanların yol göstermesiyle cücelerin evini bulduktan sonra evdeki pisliğe dikkat çeken konuşmalar yapıyor. Her yerin örümcek ağlarıyla kaplı olduğunu, bulaşıkları, yerlerin hiç süpürülmediğini söylerken sonrasında bu “Bu çocukların anneleri yok mu acaba?” diye bir yorumda bulunuyor. Evin kirli olmasından yola çıkılarak annelerinin olmaması ihtimali hayvanlarda büyük bir üzüntüye sebep oluyor. Buradan anlaşılacağı üzere evin temizliği annenin yani kadının sorumluluğundadır. Aynı zamanda annenin olmama ihtimali dünyanın en korkunç durumlarından biri olarak sunulmaktadır. Temizlik yaparsa belki orada kalmasına izin vereceklerini düşündüğü için tüm evi dikkatle, özenle ve büyük bir hoşnutlukla temizlemeye başlamaktadır. Bu temizlik o kadar uzun sürer ve o kadar üzerinde durularak anlatılır ki nasıl temizlik yapılması gerektiğine dair öğretici bir nitelik taşımaktadır.

Kadınların kamusal hayatta görünür olmaya başladığı 1937 yılında aslında dönemin ideal kadın figürü olarak prenses karşımıza çıkmaktadır. Feminizmin etkisiyle prensle uykuya dalmadan önce bir defa tanıştırılmış ve ölüm uykusundayken verilen ilk öpücüğe bir nevi rıza inşa edilmiştir. Metinde cüceler prensesin orada kalması için yapması gereken işleri sıralarken filmde prensesin ağzından bu sorumlulukları almak istediğini duyarız. Yani 1812’den 1937’ye kadınlardaki gelişme görevlerinin farkında oluşları diye yorumlanabilir. Hatta prenses öyle bir anne rolüne girer ki: “Dışarı çıkın ve temizlenin yoksa bir lokma bile yiyemezsiniz.” diye çıkışarak cücelerin öz bakımlarının sorumluluğunu bile üstlendiğini göstermektedir.

Tüm bunlar başına gelirken prensesin sürekli gülümsediği, şarkılar söylediği, danslar ettiği gözlerden kaçmaz. Yazgısının mutlu son olan prensle evlenip onun şatosuna götürülmek olduğunu bilircesine mutludur.

Şiddeti sevmek, 1812’den 2012’ye dek değişmeyen bir özelliktir prenesten. 1937 versiyonda, öfkeli cücenin kadın düşmanlığı gözlerden kaçmayan bir detaydır. Apaçık nefret dolu sözler söyleyen öfkeli cücenin kendisini sevmesi için ona özel turta hazırlayan ve ettiği duada öfkelinin kendisini sevmesini isteyen prenses, herkese kendini sevdirmek zorunluluğu içindedir. Canavarı sevmek, prenseslerin yazgısıdır. Bu şiddet dolu romantizm, on yıllar boyu kadınları kendilerini aşağılayan, hor gören, küçümseyen, aldatan, bastıran, baskı altına alan, güven duymayan, hakkını yiyen, ihanet eden, ihmal eden, tecrit eden, yalnızlaştıran, kıymetini bilmeyen, küçümseyen, sindiren, tehdit eden, yıpratıcı, sömüren, zorlayan, görmezden gelen erkekleri sevmek görevi vermiştir. Çocuk sahibi olmadan biçilen anne rolü toplumsal yaşamdaki tüm dengeleri değiştirmektedir ve erkekler yetişkin olamazken kadınlar da birey olamaz hale gelmektedirler. Goldberg’ın çalışmasında neden evlendiği sorulan bir erkeğin verdiği cevap bunu gözler önüne sermektedir:

“Erkeklerle neden evlendiklerini ve evliliği sürdürdüklerini sorduğum zaman, sık sık duyulan bir cevap, "Beni iyi etkiledi. İstikrarlaştırmamı sağlıyor. Uslanmama yardım etti," türünden şeyler olmaktadır. Tekrarlanan bu tema, erkeğin kendi yaşamını düzenleme becerisine olan güvensizliğini ve sonuçta kadının bunu onun için

yapabileceğine ilişkin büyülu güçlerine inancını yansıtmaktadır. Özünde bu erkeklerin tamamı, iyi çocuklar gibi davrandıklarından emin olma sorumluluğunu verdikleri anne figürleriyle evlenmektedir (Goldberg, 1992:78).”

Çünkü prenseslerle çocuklara iletilen mesaj ‘Canavarı sev, mucizeye inan’ şeklindedir. Tıpkı *Güzel ve Çirkin* masalındaki Güzel’in başına gelenler gibi canavarı sevmek, şiddeti kendi içimizde meşrulaştırmak anlamına gelmektedir. Şiddete rağmen sevmek, bir erdeme dönüşmüştür. Öyle ki bu yaklaşım romantik şairlerin, yazarların satırlarında kendine yer edinmiştir. Örneğin Alman romantik yazar Novalis bir ayının, bir kurbağanın krala dönüşümünü sevilmesine bağlayarak "insan dünyadaki kötülüğü sevdiği vakit neden böyle bir dönüşüm gerçekleşmesin?" diye sorarak masala ilginç bir yorum katar (Sarı & Ercan, 2002:34). Kötülüğe kötülükle ya da şiddete şiddetle karşılık vermenin iktidar mekanizmasını güçlendirir fakat sevmek ya da eyleme dönüşecek bir nefretin dışında/arasında ya da ötesinde başka bir yolun olduğu da bir gerçektir. Kendini korumak, şiddetten uzak durmak ve buna tepki gösterebilmek gibi bireyleri bağımlı ilişkilerden bağımsız ancak sağlıklı bağlar kuran ilişki biçimleri de mevcuttur.

1997 yılındaki prenses annenin dileği üzerine doğan bir çocuğun ötesinde neredeyse ölen annenin yerini alır. Filmin başlangıcında kral ve kraliçe ormanda at arabasıyla yolculuk ederken kaza geçirirler ve kraliçe yaralanır. Kraliçenin karnındaki prensesi kral bıçakla keserek çıkarır. Prensese ölen annenin adı verilir. Görüntü olarak da prenses ölen annesine tıpatıp benzemektedir. Bunun yanı sıra babasıyla kurduğu ilişki de annesinin hatırasını canlı tutmak üzerinedir. Bu uyarlamada prenses oldukça canlı, afacan, kıpır kıpır yansıtılmıştır. Üvey annesinin gelmesini istemez ve babasıyla üvey annesinin arasını bozmak için türlü oyunlar yapar. 1937’ye göre daha özgür bir prenses tasviri görsek de ölen annesinin özelliklerini yansıtmaya çalıştığından bağımsız bir karakter görmeyiz. Ancak iktidarın makbul kadını pamuk prenses diğer tüm uyarlamalardan farklı olarak üvey anne ile bizzat bir çekişme içine girmektedir. Bu çekişme güzellik üzerinden değil kral üzerinden gerçekleşmektedir. Buna rağmen prensesin günlük yaşamdaki rutinleri değişmez. İncil okumak, mutfağa yardım etmek, çiçek toplamak gibi dindarlığı, ev işi yatkınlığını, doğa ile iç içe oluşu klasik Pamuk

Prenseler özellikleridir. Avcı yerinde, bu uyarlamada üvey annenin erkek kardeşi vardır. 1937'deki Pamuk Prenses avcı karşısında ellerini yüzünde kapatıp çılgılık atarken bu versiyonda Pamuk Prenses'in kendini savunduğu ve kaçtığı görülür. Bu, feminist bir tavır olarak nitelendirilebilir. Cüceler bu filmde yetişkin cüce olmayan haydutlar olarak karşımıza çıkarlar ve Pamuk Prenses'e eziyet ederler. Aralarından biri tecavüz girişiminde bile bulunur. Pamuk Prenses tutsak edilir, aç bırakılır. Bu versiyonda temizlik yapan bir karakter değildir ve kendini sevdirmek için turtalar yapan bir prenses yoktur. Bu özellikleriyle ikinci dalga feminizmin etkileri karakter üzerinde belirgindir. Fakat tüm bunların yanında prenses kendini kaçırın cüce sembolizmindeki haydutlardan birine âşık olur. Âşık olduğu adam da ona hayli sert davranmasına hatta boğazını sıkmasına rağmen kalbini kaptırır. Bulunduğu durumdan çıkmak için çaba harcamayan prenses, bu versiyonda hala hayatta olan ve aktif rol alan babasının gelip kendisini kurtarmasını beklemektedir. Fakat filmin gidişatında kraliçeyi öldüren, babasını kurtaran ve evleneceği kişiyi soylu olmamasına rağmen kendi seçen bir Pamuk Prenses temsiliyle karşılaşılır. İlk versiyonlara göre oldukça özgürleştirilmiş prenses, cesaretiyle 1937'deki klasik prenses imgesinin oldukça dışındadır.

2012 yılında feminizmin üçüncü dalgasının teknoloji ile yayılmaya başladığı zamanların Pamuk Prenses'i klasik Pamuk Prenses özelliklerini almakla birlikte ilaveten güçlü ve cesur imajlarla sunulmuştur. Güzelliğiyle ön plana çıkan prenses, iyilik ve saflığın timsali olma özelliğini korurken bir yandan da kaderine razı değildir. Yüzen, yüksek yerlerden atlayan, ata binen, akıllı, strateji geliştiren, plan kuran, büyük hedefleri olan, etrafı gözlemleyen, küçük detayları ve imgeleri fark edebilen, sevgi dolu, ağırbaşlı, dik başlı, cesur, boyun eğmeyen bir kadın temsili görülür. Yardımsever olan bu prenses gerektiğinde yardım isteyebilen bir karakterdir. Soru sorulmadıkça konuşmayan, yıllardır bir kulede kapalı tutulmuş, masum bir genç kadın olarak oldukça iyi bir savaşçıdır. Kendini koruyan ve şiddete karşı çıkan bir temsil sunulmuştur. Aşk, bu güçlü prensesin de zayıf noktasıdır. İki erkeğin ilgi odağındadır film boyunca. Bu versiyonda avcı prensese alternatif bir eş olarak sunulmuştur. Film boyunca aralarındaki duygusal çekim dikkatlerden kaçmaz. İyiliğin ve saflığın temsili Pamuk Prenses bu filmde tanrısallaştırılmıştır. Kötülüğün temsili kraliçe tarafından harap olan doğa, prensesin önünde eğilir ve prensesin bastığı yerlerde çiçekler açmaya

başlar. Film boyunca aktif rol alan prenses, filmin sonunda bir erkek tarafından kurtarılmamış olarak tek başına tahta çıkar. Dolayısıyla masaldakinin aksine filmde bir kadını sadece bir erkeğin kurtarabileceği ve bir kadının mutlu sonunda mutlaka bir erkek olması gerektiği düşüncesi desteklenmez, bu da kadının toplumdaki yerinde değişimlerin bir yansıması olarak düşünülebilir (Özcan Dost & Taşdan, 2017:130). Fakat sonrasında sahneye giren avcının görüntüsü aslında süreç boyunca yanında olduğunu, avcı olmadan tüm bunları yapamayacağı ve sonrasında avcıyla evleneceği hissi uyandırmaktadır. Avcının son sahnede görünmesi, küçük bir çocukla oyun oynayan bir yetişkinin çocuğun kazanmasına izin vermesi gibi bir etki bırakmaktadır. Oldukça gömülü olan bu mesaj, filmin örgüsünden, avcı ve prensesin aralarında gelişen ilişkiden ve küçük detaylardan aslında oldukça açık biçimde anlaşılmaktadır. Prensес ailesine bağlı bir karakterdir. 1937 versiyonunda ya da orijinal metinde prensesin anne ya da babasının hatırasına bu denli bağlı olduğu gözlenmez. 1997 yılındaki yapımda aşırı bir bağlılık, 2012’de ise altı çizilen aile değil aileye ait olandır. Aileye ait olan taht ve güç, prensese ait olmalıdır. Halk prensesi destekler ve prenses halk kahramanı olarak kraliçeyi yok edip tahta çıkar.

1812 yılındaki sessiz prenses, yerini 1937 yılında şarkılar söyleyip temizlik yapan aynı zamanda evinin kadını olma hayali kuran bir anne modeline bırakmıştır. Aradan geçen yıllarla birlikte 1997 yılında aktif ve isyankâr hatta üvey anne ile çekişmeli bir karaktere bürünen Pamuk Prensес, 2012 yılında iyiye dair tüm özellikleri bünyesinde barındıran güçlü ancak bir erkek karşısında yeri geldiğinde güçsüz olabilen, kararında konuşan yine bir erkekle evliliği öngörülmüş ancak tek başına tahta çıkmış bir karakter olarak evrilmiştir.

Pamuk Prensес ‘in son hali birçok eleştirmenden olumlu yorum alsa da feminizm penceresinden bakıldığında günümüzdeki kendisinden her şey beklenen kadın imgesinden başka bir temsil değildir.

Günümüzde kadınlardan bir eliyle on iş yapması beklenmektedir. 2012 yapımı filmde Pamuk Prensес, mükemmel bir ve fedakâr bir anne, çalışkan ve başarılı bir iş kadını, ailevi değerlere düşkün ancak özgürlüğünden ödün vermeyen, iyi yemek yapabilen, çok para kazanabilen, bedensel görüntüsü toplumun sevdiği ölçülerdeki

modellerden farksız, dindar, becerikli, hobileri olan, eğlenmesini bilen, kocasını şımartan, her daim kocasını cinsel olarak tatmin etmeye hazır bu ‘mükemmel kadın’ın sinema yansımasıdır.

### 3.3. Masal Dünyasının Öteki Kadınları: Cadılar

Masal, yapısı, biçimi ve varoluşu itibariye değişen ve dönüşen bir türdür. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* kitabına göre masalın tanımı şudur: “Yazıdan çok ağızdan ağza dolaşan ve bu yüzden yazıya geçirilmeden ya da kayda alınmadan önce silsile halinde yeniden anlatımlarla değiştirilmiş hikaye” (İçöz, 2008:52). Masalın içindeki değişmeyen öğeler aslında masalların büyülü kemik yapılarıdır. Bu büyülü kemik yapının ilettiği mesajlar ve ortak özellikleri patriyarkanın söylem ve ideolojisidir. Masallardaki cadı imgesi, masalların büyülü kemik yapısının bir parçasıdır. Kötülüğün, olmaması gerekenin, çirkinliğin, yanlışın simgesi olan cadılar, yüzyıllardır masalların ‘öteki kadın’ı olmuşlardır:

“Cadılığın tarihi, feminizmin tarihinden daha eskidir. Feministlik ve cadılık, ikisi de kadınlara ait geleneksel roller olan annelik, eşlik, ev kadınlığı, öğretmenlik gibi rollerinden farklı olarak patriyarkaya karşı duruş içeren hareketlerdir. Aralarında, kadıncı olmak (feminizm) ve kadınca olmak (cadılık) ayrımı vardır. Feminizm toplumcu, değişimci, bilimsel temelleri olan ve dışa dönük savaşçı bir ideolojidir; cadılık bireysel, savunmacı, doğacı bilgiye/bilgelige dayanan ve gizli/mistik bir var oluş biçimidir. Cadılık feminizmin ayrıntısındadır ve şeytan ayrıntıda gizlidir! (Karaküçük Arslan, 2010:42)”

Cadılık, feministlerin sahiplendiği toplumun özgürleşmeye çalışan kadınlara bir atfıdır. 4. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar geçen süreçte, çingene, rahibe, şifacı, ev kadını olan ya da ebelle, çocuk ve hasta bakımıyla uğraşan dul ya da yaşlı, binlerce kadın öldürülmüştür (Akın, 2001:70). Bir inanç ya da felsefe olmasının ötesinde, bir özgürlük mücadelesinin simgesi olmuşlardır. Federici, Ortaçağ Avrupası’nda toplumsal hareketler ve politik krizi tarihsel arkaplanına alarak cadı avını anlattığı

kitabı *Caliban ve Cadı'da* “İlksel Birikim” sürecini yeniden ele alır. Ama sürecin merkezine yalnızca köylülerin topraklarından kovulmasını ve ortak alanların “çitlenmesi”ni değil, kadınların cinsellikleri, yeniden üretim kapasiteleri, üzerindeki kontrollerinin suç haline getirilerek, bedenlerinin çitlenmesini, yeniden üretici emekleri ile toplumsal konumlarının değersizleştirilmesini koyar. Feminist tarih yazımıyla birlikte cadılara feminist açıdan bakılmaya başlanmıştır (Federici, 2012).

Ancak patriyarka açısından cadı imgesi, hala daha korkunç, kötü kalpli, tehlikeli tasvirini sürdürmektedir. Hristiyan edebiyatında hep öteki olan cadılar, öteki oldukları için günahkardır, şeytanidir, dışarıda olması gerekendir, suçludur, her türlü kötülüğün, deyim yerindeyse, ‘anasıdır’ (İçöz, 2008:24). Özellikle masalarda kullanılan cadı, öylesine kötüdür ki, korkunç cezalara çarptırılır.

“Cadılar genelde büyü yapan, etrafına zarar veren, ormanda yaşayan masal kahramanları olarak tasvir edilir. Grimm Masallarında ise orta çağdaki istenmeyen kadınların özellikleri cadılara atfedilmiştir. Grimm Kardeşler ataerkil sistemin baskısı altında dünyayı sorgulayıp anlamaya çalışan kadınları cadı olarak adlandırmışlardır (Demirer Şahin, 2014:9).”

1937 yılında üvey anne rolünde karşımıza çıkan cadı, ‘kibirli ve kötü kalpli’ tanımlamasıyla filme giriş yapar. Cadı, hırsın, nefretin, kötülüğün temsilidir. Gözü karadır. Ne isterse elde edebilir anca sihirli aynasının güzellik onayına ihtiyaç duyar. Cadının etrafındaki simgeler ormanın korkulan yaratıkları ve ölüme ait sembollerdir. Fareler, iskeletler, kurukafalar, tabut, örümcekler ve ağları kargalar, yılanlar kullanılarak cadıdan korkulması gerektiği perçinlenmiştir. Cadı, ormanda/kamusal alanda yürüyebilir ve ormandan korkmaz. Cadılar bir biçimde yoldan sapmışlar ve kendi başlarına, bağımsız bir biçimde tehlikeli ormanda yaşayarak tam da tehlikenin ta kendisi olmuşlardır (İçöz, 2008:61). Korkunçlukları öylesine nam salmıştır ki, cüceler onun hakkında şöyle yorum yapmaktadır:

“O, her şeyi bilir. Bütün kara büyülerini bilir. Kendini görünmez biri bile yapabilir. Belki şu an bu odada bile olabilir (Snow White and Seven Dwarfs, 1937).”

Bu dehşetli, insandışlaştırılmış cadı, cüceleri öldürmek isterken bir kayalıktan düşerek ölür. Masalın orijinalinde ise Grimm Kardeşler cadıya kızgın demirden ayakkabılar giydirmiş ve bedeni cansız kalana dek kendini oraya buraya çarparak ölmesini uygun bulmuşlardır. Cadıların sonu tüm masalarda dehşetlidir. *Pamuk Prenses* masalının tüm uyarlamalarında da bu gelenek bozulmamış, üvey anne yani cadı ibretlik bir sona mahkûm edilmiştir.

1997 yılındaki üvey anne orijinal metne ve Walt Disney uyarlamasına göre çok daha insancıldır. Hatta incelen filmler içinde ‘iyilik’ için en çok çabalayan ve ‘kötülük’ için kendisine sebep sunulan cadıdır. Bu cadının bir kardeşi vardır. Ailesine ait dolabın içinde sakladığı sihirli aynası her uyarlamada olduğu gibi onda da vardır fakat dünyanın en güzeli olma gibi bir isteği yoktur. Kralı seviyor ve dokuz yıl evli kalıyorlar. Bu sürede büyü kullanmıyor ve prensese annelik yapmaya çalışıyor. Bu filmdeki prensesin tüm haylazlıklarına ya da çekişmelerine rağmen üvey annenin ılımlı bir yaklaşımı olduğunu görmekteyiz. Diğer uyarlamalardan farklı bir şekilde hamile kalıyor ve prensesin sebep olduğu bir kaza ile bebeğini kaybediyor. Doktor onun tekrar çocuk sahibi olamayacağını söylediğinde deliye dönüyor ve prensese olan düşmanlığı buradan sonra başlıyor. Bu filmde üvey anneyi tüm zorluklara rağmen evliliğini sürdürmek isteyen ve bebeğini kaybeden bir anne olarak görüyoruz. Bunlar oldukça insansılaştırılmış özelliklerdir. Ancak ne olursa olsun ‘öteki’ olarak kalmak ve kötüleşmek ve ibretlik bir sona sahip olmak ‘zorunda’ olduğu için filmin devamında yamyamlıktan büyücülüğe birçok kötü özelliğiyle klasik bir cadı figürü olarak değişiyor. En azından güzellik takıntısının diğer uyarlamalar kadar çok olmayışı ve insansılaştırılmış özellikleriyle feminizmin etkisinden söz edilebilir. Fakat cadıyı insansılaştırmak için bile anneliğin ve makbul kadınlığın kullanılmış olması yine aynı egemen söylemin örtülü şekilde devam ettiğinin bir göstergesidir.

2012 yılında güzelliğine vurgular yapılarak film sahnesine çıkan bir cadı üvey anne görürüz. Burada geçmiş yaşantısının intikamını almak için gençlik ve güzelliğin

esiri olmuş ancak hiçbir şeyden korkmayan bir femme fatale'dir. Kralla evlendiği günün gecesinde kralı öldürürken şu sözleri söyler:

“Senin gibi bir kral tarafından kirletilmişim ben de vaktinde. Kraliçesinin yerine geçmişim, yaşlı bir kadının yerine. Ve zamanı gelince benim de yerime başkası geçti. Erkekler kadınları kullanır. Bizi kirletirler ve bizle işleri bitince bizi bir paçavra gibi köpeklerine atarlar. Bir kadın sonsuza dek genç ve güzel kaldığında dünya onundur (Snow White and Huntsman, 2012).”

Bu sözlerle önceki yaşantısında incitildiğini, yaşlandığı için terk edildiğini ve bu sebeple büyü ve cadılık ile genç ve güzel kalabildiği anlaşılır. Korkusuz femme fatale aynasından gelecek kimin en güzel olduğuna dair yanıtı tedirgin gözlerle bekleyerek sürekli klasik soru cümlesini tekrar eder. Soru sorulunca ayna erir, bir erkek sesi ve silüetiyle cevap verir: “En güzel sizsiniz kraliçem, güzelliğinizin ve gücünüzün bir sınırı yok mu?” Cadının hırsının bir sonu yoktur. Güzellik ve güç onu öylesine kötüleştirmiştir ki, etrafındaki tüm güzellikleri emerek genç ve güzel kalmaktadır. Doğada açan bir çiçekten gen ve güzel kadınlara, havada uçan kuşların kalbinden akan suyun duruluğuna kadar her şeyi emerek hayatta kalır. Cadı üvey anne her fırsatta geçmişte kalbinin çok kırıldığını dile getirir ve erkek düşmanı olarak temsil edilir. Cadı üvey annenin bu filmde de bir kardeşi vardır. Kardeşiyle ve geçmişiyle ilgili ezilmiş yaşantısı filmde ara sahnelerde gösterilir. Masallarda öteki kadınlığın sembolü femme fatale genellikle aile bağlarından yoksun bir şekilde karşımıza çıkarken filmdeki kardeş kraliçeyi kollayan, onunla aynı ortak geçmişe (ezilmişliğe) sahip, kraliçe ile iktidar savaşına girmeyen ve en önemlisi öze ait olan olarak birlikte hareket ettikleri bir karakterdir. Bu da aslında ‘güçlü’ prensesler yaratarak zaten bariz bir şekilde (1812’den 2012’ye) değişen kadın algısının masalda da yerini bulmasının, en temelde yer alan ‘sarsılmaz, tartışılmaz öz aile’ kutsallığına hiçbir etkisinin olmadığı anlamına gelmektedir.

Bu uyarlamada da toplumun güzellik dayatmalarının kadınlara neler yaptığını kraliçe üzerinden dehşetle izliyoruz. Toplum şiddeti, kraliçeyi içinden çıkamadığı bir

döngüye sokuyor. Toplumun sesi 'ayna', onaylayan, cinayete azmettiren, yakan, yıkan aynı zamanda güç vadeden. Bu kraliçenin sonu da diğerleri gibi dehşetli ve acılı bir ölüm olur.

### 3.4. Masal Erkekliği

Patriyarka, cinsiyetler arasında bir eşitsizlik yaratarak bir cinsiyeti diğerinden üstün tutar. Kadın hep ezilen taraf olurken erkek de ezen taraf olmuştur. Bu sistemin avantajlarına sahip olan erkekler üzerindeki kurguyu anlamak, kadın özgürleşmesinin önünü açacaktır.

Tıpkı kadınlık gibi erkeklik de bir kurgudur. Bu kurgu, doğumla birlikte gelen cinsiyete göre kişiler üzerinde inşa edilmeye başlanır. Kadınlar eril özelliklere, erkekler dişil özelliklere sahip olabilir ancak toplum bunu bir tür sapkınlık ya da eşcinsellik göstergesi, uygunsuz bir durum olarak değerlendirir ve asla hoş karşılamaz (Butler, 2011:86). Patriyarka, cinsiyetler arasında bir hiyerarşi kurduğu için kadınlık ya da erkeklik bir toplumsal konumu da işaret eder. Tabi ki ayrıcalıklı ve avantajlı olan tarafın bir statüsü vardır. Statü, hiyerarşi gibi kavramların olduğu bir yerde mutlaka iktidardan bahsedilir. Cinsiyet konumlarının bir iktidar analizi ile ilişkilendirilmesinde önemli bir düşünür olan Simone de Beauvoir, ünlü yapıtı *İkinci Cins'te* erkekliğin kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının -kadınların, çocukların, yabancıların, eşcinsellerin, siyahların, düşmanların, hainlerin, vb. cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu söylemiştir (De Beauvoir, 1993; Sancar, 2009:14).

Erkeklik, erkek olmaktan bağımsız değildir. Fakat erkek olmak, ideal erkeklik için yeterli değildir. Burada hegemonik erkeklikten bahsetmek faydalı olacaktır. Hegemonik erkeklik, erkekliğin belirli bir deneyimlenme biçiminin kadınlar ve diğer erkeklerin rızasını alarak onlar üzerinde iktidar kurmasını sağlayan bir ideal tiptir ve hegemonik erkekliğe daha fazla yaklaşan erkekler ataerkil iktidardan daha fazla pay alırlar (Bozok, 2009:6). Bahsedilen ideal tip; beyaz, güçlü, kuvvetli, zengin, soylu, kaslı, uzun boylu, sert erkektir.

*Pamuk Prenses* masalındaki erkek karakterler kral, avcı, prens ve cücelerdir. Masalda kurgulanan erkeklik, fiziksel güç, cesaret ve şiddetle ilişkilidir çünkü kötü kraliçeyi öldürme görevi ve pamuk prensesi kurtarma görevi onlardadır (Kostas, 2018).

1812 yılında ilk metinde prens aktif bir rolde değildir. Bir kurtarıcıdır, gelmesi beklenir ancak daha çok prensese iffetinden dolayı verilen bir ödüldür. 1937 yılında çaba sarf ettiği görülür. Prens olması soyluluğa yapılan bir göndermedir. Nazik, beyaz atlı, yakışıklı, genç, güçlü bir karakterdir. Pamuk Prenses'i bulup öpmek, onu uyandırmak ve filmde güneşin konumunda parlayan şatosuna götürmekle görevlidir.

1997 ve 2012 yıllarındaki prenslerin ortak yanı prensesin çocukluktan itibaren arkadaşı olmalarıdır. Her ikisi de prensesi öpmez. Prensese öpen son iki filmde de prensesin seçtiği başka bir erkek olur. Son uyarlamalarda değişen prensesin kalbini kaptırdığı erkeklerin statüleri yoktur. Yani erkeklik kurgusunda soyluluğun önemi 1937'ye göre azalmıştır. Soyluluğun yerine fiziksel güç ve cesaret geçmiştir. Aynı zamanda sözel ve fiziksel şiddet eğilimli yeni erkekler, *Güzel ve Çirkin* masalındaki canavar gibilerdir. Pamuk Prenses, tıpkı Güzel gibi severek iyileştirmeyi seçer.

Kral yalnızca 1997 yapımı uyarlamada aktif rol alan bir karakterdir. Kızını kurtarmaya gider. İyinin ve kötünün farkındır. Hatta bu filmde paylaşılamayan erkektir. Asıl kurgu onun üzerinden işlemektedir.

Avcı, 1812 ve 1937 yılında Pamuk Prenses'in canını bağışlayan bir baba figürüdür. Prensese kraliçeden kendi canı pahasına koruyan bu adam güçlü, kuvvetli ve merhametlidir. 1997 yılında acımasız bir avcı vardır çünkü avcı kraliçenin kardeşidir. Zaten buradaki prenses oldukça güçlü olduğu için avcının elinden kaçmayı başarır. 2012 yılında bambaşka bir avcı figürüyle karşılaşırız. Dul ve ayyaş tanımlarıyla filme dahil olur. Yakışıklı, güçlü, iyi dövüşebilen, alkolik, agresif, ukala ve cinsiyetçi bir karakterdir. Bir taraftan baba gibi prensesi korumaya çalışır bir taraftan kadın olduğu için yapamayacağını düşündüğü şeyleri durmaksızın prensesi yüzüne vurur. Avcının karısı ölmüştür. Ailesi yıkıldığı için bu hale gelmiş olduğunu anlatıdan çıkarırız. Avcı prensesi ölen karısıyla ilişkilendiriyor ve bu sebeple sevmeye başlıyor. Aile, çocukla taçlanmamış olsa dahi kutsallaştırılıyor.

Cüceler, masalda en fazla değişikliğe uğrayan karakterlerdir. Toplumdan dışlanmaları, ormanda yaşamaları cüceler hakkındaki değişmeyen özelliklerdir. 1937 yılında sevimli ve komik olmalarına rağmen Öfkeli cücenin kadınlar hakkında oldukça cinsiyetçi yorumlar yaptığı görülür. Bu cümleler kadın düşmanlığına kadar varır: “Bu bir kadın, bütün kadınlar zehirlidir, hepsi kötü numaralarla doludur”, “Kadınlara boyun eğerseniz sizi çiğner geçerler.” “Eminim o kadın sakallarımıza pembe kurdele bağlayıp sakallarımıza parfüm de sürecektir.” Tüm bu yorumlara rağmen prenses bu cücenin kalbini kazanmak için elinden geleni yapar. 1997 yılında cücelerin yerinde ormanda yaşayan yedi haydutla karşılaşan prenses oldukça zor anlar yaşıyor. Prensesi tutsak edip, yemek vermiyorlar. Kraldan prenses için para almak niyetindeler ve aralarından biri prensese tecavüz girişiminde bulunur. Masalın orijinal metninde ve 1937 yılında cüceler cinsellikle bağdaştırılmamıştır. Çünkü cinsellik ile bağdaşması gerek karakter sınıf düzenini bozmadığı için prens olmalıdır. Ancak 1997 yılındaki cüce temsilindeki haydutlardan birine prenses âşık olur. Filmin sonunda onunla evleneceği düşündürülür. 2012 yılındaki cüceler de sevimli değillerdir fakat onlar prensesin güzelliğine hizmet ederler. Bir nevi prensesin askerleri haline gelirler.

Bunlardan hareketle masal erkekliği şiddete, tacize, tecavüze, alıkoymaya, dövme, bağlamaya, öldürmeye meyilli karakterlerdir. Prens, hegemonik erkekliğin en üst sırasındaki erkekle evlendirilir ya da evleneceği sezdirilir. Zaman içerisinde hegemonik erkekliğin nitelikleri değişebilir ancak yapının kendisi değişmez. Örneğin soylu olmak yerine cesur olmak bir artı değer haline gelebilir. Hegemonik erkeklik, kurduğu ideal tipin yanlışlarını da doğru olarak sunar. Çünkü o ideal tiptir ve yaptıklarının mutlaka bir açıklaması vardır. Yine örnek vermek gerekirse avcı alkoliktir ama karısı öldüğü için içmeye başlamıştır ve masal filmin akışında seyirci bunu kabul eder. Çünkü avcı ideal tiptir ve seyirciye yakın olandır.

Toplumsal cinsiyet araştırmaları yapılırken kadın temsillerinin incelendiği kadar erkek temsillerinin de incelenmesi önemlidir.

“Erkeklik, sürekli başka konumların "ne olduğu" hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir "iktidar

konumu “dur. Bu bağlamda temel soru şudur: Erkek egemenliğine karşı çıkacak farklı bir tür erkeklik inşa stratejisi ve politikası geliştirebilir mi? Bu soruya anlamlı yanıtlar verebilmek için farklı farklı erkekliklerin nasıl oluştuğunu anlamak, hepsini aynı kefeye koymamak ve erkek egemenliğine karşı farklı bir duruş sergileyecek farklı erkeklik deneyimlerini açığa çıkartacak bir anlayış geliştirmek gerekir (Sancar, 2009:14).”

Karşı teori geliştirebilmek için ideolojinin varlığını kabul etmek ve ideolojinin aygıtlarını tanımak gerektiği gibi patriyarkaya karşı çıkacak bir erkekliğin gelişebilmesi için önce farklı erkekliklerin nasıl oluştuğuna ve yapılarına bakmak gereklidir.

### **3.5. Ataerkil Aile: En Değerli Hazine**

Aile, soy bağıını devam ettirmek amacıyla varlığını yüzyıllardır devam ettirmiş toplumun en küçük mekanizmasıdır. Bireyler doğdukları andan itibaren kendilerini bir aile kavramının içinde bulur. Aileye sahip olsa da olmasa da toplumda var olan aile kavramının içinde gelişimini tamamlar ve bir aile kurma ihtiyacı hisseder. Çünkü toplumdaki egemen ideoloji, kavramsal ve pratik olarak aileyi korur.

Ailenin belirlenmiş kuralları vardır. Öncelikle soyun devamını sağlamalıdır. Dolayısıyla ailenin temelini atılabilmesi için üreyebilen bir kadın ve bir erkeğe ihtiyaç vardır. Bu erkek ve kadın evlenir ve evlilik çocuklarla taçlanır. Soyun devamı için ve evdeki bakım işlerinin devam edebilmesi için erkek ve kız çocuklar bir arada doğarsa en güzeldir. Bu klasik aile biçimine ataerkil aile denir. Ataerkil ailede belirli iş bölümleri ve kalıplar vardır. Bu kalıplar, masallar ve özellikle *Pamuk Prenses* masalı ve masal uyarlamaları üzerinden açıklanacaktır.

Yetişme tarzımıza ilişkin her şey, bize, bir başkasının parçası olacağımızı; ölene kadar mutlu evlilikle korunacağımızı, destekleneceğimizi, dibe batmaktan kurtarılacağımızı söyleyip durdu (Dowling, 1994:7). Büyüyüp gelişirken çocukluktan itibaren anlatılan masallar, hayata dair durumları çocuklara iletmede benzersiz bir işlev görür. Masallarda ailenin temelini oluşturan evlilik üzerinde çokça durulur. Evlilik ulaşılması gereken son mertebe, iyiliğin ödülüdür. Evlilik kurtarıcıdır. Evlilik, kadının seçim alanı dışındaki bir konudur ve masallarda kadınların bu konuda nasıl baskıya

maruz kaldıkları çok net biçimde görülür (Sarper Öztürk, 2011:30). Masallarda çizilen kadın imajının evlenmekten başka bir yolu seçme durumu yoktur.

Kadın temsili değişip yer yer güçlense bile, biyolojik aile yapısını korumak masalların savunduğu temel düşüncelerden biridir. Bu kutsal görev anne rolüyle kadına verilir. Aile ve aileye yönelik her şeyi koruyup kollamakla görevli kadın bunun yanı sıra aile içinde de çocuklara, eve ve eşin evdeki konforuna ait her şeyden de sorumludur. Bu konforu sağlamak ve ‘her şeye’ yetiştirmek tek bir insanın yapabileceği bir iş olmadığından kadınlar yirmi dört saat boyunca karşılıksız çalışırlar ve özel alana hapsedilirler.

“Aile, resimli çocuk kitaplarında gösterildiği gibi, çocuk yetiştirmenin temel sorumluluğunu anne figürüne verir. Onun ebeveynlik görevleri, eylemlerini karakterize eder ve davranışını belirler. Evde baba olsa da çoğunlukla boşanma nedeniyle, olmasa da her iki durumda anne kendini çocuklarına adar ve onlara bakar. (...) Bununla birlikte, pek çok kitapta, çocukların bakımında temel sorumluluk anne tarafından üstlenilirken, baba ikincil bir rol üstlenir. Ayrıca, annenin evdeki baskın varlığı ve çocuklarıyla ilişkisi, bir diğer tipik kadın görünüşü olan hizmetçiliği de içerir. Mutfaklarına hapsedilen, resimli kitapların kadınları, yemek pişirir, ütü, temizlik yapar ve herkesle ve her şeyle ilgilenir (Vannicopoulou, 2004:65).”

Özel alan hapsinde kadınları daha ‘sorunsuz’ tutabilmek için anneliğe kutsallık atıfları yapılır. Yaptıkları işin kutsal olduğu her fırsatta dile getirilir. Anne olan kadının cinselliği söz konusu bile değildir. Aynı şekilde bireyliği, işi, kariyeri de anne olduktan sonra artık yerini bir rol ve kimlik olarak anneliğe bırakır.

Kadınlara biçilen anne rolü masallarda o kadar barizdir ki bunun dışına çıkmak istenirse sonunun hiç iyi olmayacağı cadılar üzerinden gösterilir. Çocuk sahibi olamama, ebeveyn kaybetme, evlenememe gibi ailenin kurulumuna engel durumlar masallarda ayıplanan, utanılan, üzülen konulardır:

“Evliliğin tüm ihtimallerin en iyisi olduğu vurgulanır. Kadınların topluma uyması tüm sosyal toplulukların yapıtaşdır. Prenses ya da kadın kahraman seçme ve ayırt etmeye gerek kalmadan karşısına çıkan ilk erkeğe, prense kör bir şekilde bağlanır. Bu iletiler kadının seçmekten çok “seçilir” olduğunu vurgular (Taş, 2016:7).”

Ölüm bile aile üzerinden kurulur. Eğer aile birliğini bozuyorsa felaket getirir. Ancak ölüm yeni bir aile oluşumunu destekliyorsa olumlu bir şey olarak sunulur. Her canlının yaşayacağı ölüm, hak etme/etmeme üzerine kuruludur. İyi kalplilik, yeni evlilik, annelik ölümü hak etmemeye işaret eder. Güçlü ve güzel olmak istemek, evliliği ve toplumsal normları reddetmek ölümü hak etmeye işaretir.

*Pamuk Prenses* masalının bu denli dehşetli olmasının sebeplerinden biri öz annenin ölümüyle aile birliğinin bozulmasıdır. Aile birliğinin bozulmasının üzerine bir de öze ait olmayan hatta özü tehdit eden bir karakter olarak üvey annenin masala dahil olmasıyla olaylar gelişir. Öz ve iyi anneyi kaybeden prensesin başına kötü olayların gelmesi masal dünyası için kaçınılmazdır. Öze ait olan ve kaybedilenler masalarda kutsallaştırılır. Bu değerleri korumak için kahraman elinden geleni yapar. Pamuk Prenses annesine fiziksel ve karakter olarak benzemekle kalmaz, çocuk yaşta olmasına rağmen herkese annelik yaparak ‘öz annelik’ değerinin taşıyıcısı inan edilir. Öyle ki öz anneliğe o kadar yakıştırılır ki sonunda bir an önce kendi mükemmel öz ailesini kurması için ona bir prens yollanır. Üvey annenin durumu ise başından beri talihsizdir. O, evlilik çağında yani çocuk yapabilmek için verimli çağlarında evlenmeyerek zaten özden dışlanmıştı.

Ne kadar iyi olursa olsun-1997 yılında-kötü olmadan önce iyi olma çabaları görülüyor-onun yazgısı özü tehdit eden ve üveyliktir. 1997 yılında bu masalın uyarlamaları arasında ilk defa üvey anne kraldan hamile kalır. Öze en çok yaklaşabilen üvey anne, bir kardeşe sahip olmasıyla ve hamile kalabilmesiyle 1997’deki kraliçe olur. Ancak bu kez de masal ona bebeğini kaybettirir.

Görüldüğü üzere ne kadar değişikliğe gidilirse gidilsin masal ‘öz aile’ kutsallığı üzerinden şekillenir. 2012 yılında prensesi motive eden en önemli motivasyon, anne ve babasına ait olanın koruyucusu ve ailevi değerlerin taşıyıcısı

olmaktır. Bu film içerisinde prensesin babasına ve öz ailesinin temsili olan krallığa dair yaptığı yorumlardan apaçık anlaşılır. Babasını her durumda savunan prenses en sonra öze ait olanın koruyuculuğunu üstlenerek tahta çıkar.

Özcülük ve cinsiyetçilik aynı egemen düşüncenin oluşturduğu iki farklı fakat birbirinden etkilenen ve birbirini besleyen ideolojilerdir. *Pamuk Prenses* masalı aile temsilinde tüm uyarlamalarında özcü ve cinsiyetçidir.

### 3.6. En Özel Olan, En Politik: Masalarda Duygular

*Pamuk Prenses*, iki kadının, bir anne ve bir kızın hikayesidir: Büyüyemeyen bir anne ve büyümesi gereken bir kızdır ve sevgiden çok nefret, onların hikayelerinin ana simgesi haline gelir (Barzilai, 2019). Barzilai'nin de dediği gibi *Pamuk Prenses* masalının en temel duygusu nefrettir. Nefret bir duygu olarak masalda öylesine güçlü aktarılır ki, bu duyguyla şiddet, cinayet, taciz ve tecavüz iç içe geçer.

Duygular hissedilir. Ancak nasıl yaşanacağı toplum tarafından inşa edilir. Masalların çoğunun sonunun 'sonsuz dek mutlu yaşadılar' cümlesi ile bittiğini bilmeyen yoktur. Masalarda mutluluk, ulaşılması gereken, aranan bir mertebedir. Bu mertebenin stabil ve sonsuz olacağı vaadi, evlilik ve mutlu bir yuva ile şarta bağlanmıştır. Mutluluk bir duygu olmaktan çok bir ödül olarak sunulur.

Acı çekmek, bir erdemdir. Masalarda acı çekmelerine karşı şiddete karşı çıkmayanlar sonunda ilahi adalet tarafından ödüllendirilir. Bu ödüllerin içinde yoksulluktan zenginliğe yükselme, sıradan bir ailede doğup soyluluğa geçiş gibi keskin durumlar söz konusudur.

Kıskançlık, bir duygu olarak masalarda hep cezalandırılır. Kıskançlık duygusu öfkeyle, nefretle ve şiddete eğilimle davranışlara yansır. Oysa kıskançlık bir duygu olarak bireyleri başarıya ve kişisel gelişime yapılacak katkılarla da hayat bulabilecekken masalarda en kötü haliyle verilir.

Üzüntü ve keder, güçsüzlük ve çaresizlikle bağdaşır. Üzüntü ve keder içindeyken kahramanlar aktif rol almazlar. Mutlaka bir kurtarıcı gelir. Bu kurtarıcılar genellikle doğaüstü varlıklar olur.

Sevmek masallarda sonsuzdur. Bitebilen sevgi zaten hiç sevgi olmamıştır. Her şeye rağmen sevmek, her şeye katlanmak erdemli bir davranış olarak sunulur. Sevginin bu şekildeki inşası şüphesiz ki ataerkil aileyi korumak amacıyla. Boşanmaların önüne geçmek ve aile içi bağları kuvvetlendirmek için kurulan bu duygu inşası gerçekçi olmadığı gibi oldukça da tehlikelidir. Bağımlı ilişkiler kurulmasının önünü açan bu yaklaşım, boşanmaları da engellemek amacıyla var olmuştur. Bu da mutsuz giden ilişkilerde kadınların kendilerini erkeklere mecbur hissetmesine sebep olmuştur. Dayak yiyen, tecrit edilen, evlilik içinde şiddete maruz kalan kadınlar, evliliklerini bu bağımlı ilişki biçimi sebebiyle bitiremez olmuşlardır. Dowling, *Sindirella Kompleksi* adlı yapıtında kadınları yöneten bağımsızlık korkusu olduğundan, kendi tecrübelerinden yola çıkarak bahsetmiştir ve kitabında kadınların tek başına ayakta duramayacağı, çok hassas, çok kırılgan, korunması gereken cins olduğunun toplum tarafından öğretildiğini dile getirmiştir:

“(…) Kadınlar, korkuyu göğüsleyip aşmaya alışık değildir. Bizi korkutan şeylerden kaçınmaya, küçük yaşlardan itibaren, sadece kendimizi rahat ve emniyette hissetmemizi sağlayacak şeyler yapmaya özendirildik. Aslında özgürlük için değil, bunun tam tersi olan bağımlılık için eğitildik (Dowling, 1994:9).”

Bağımlılık daha çocuk yaşta kız çocuklarının özendirildiği değerler arasındadır. Kız çocukları neleri yapıp neleri yapamayacakları konusunda özel bir eğitimden geçmeden imaları anlayıp kendileri toplumun tam da istediği gibi davranırlarsa takdir görürler. Örneğin bir kız çocuğu herhangi korkutucu bir durum karşısında annesinin arkasına saklanır ya da babasının kucağına atarsa zarif ve hayranlık uyandırıcı olarak nitelenir. Aynı durumu erkek çocuk yaparsa bu durum utanç vericidir:

“Erkeklerde bağımlılık, normali bile çoğu kez bastırılacak şekilde zayıflıkla eşleştirilir. Bir baba için, beş-altı yaşındaki oğlunun "küçük bir erkek" gibi davrandığını görmekten daha gururlandırın pek bir şey bulunmaz. Erkek çocuğun bağımlılık ihtiyaçları anneye veya babaya yöneldiği zaman eşit olarak yasaklanmaktadır. Annenin bu tür ihtiyaçları hoş görmesi veya özendirmesi halinde çocuğu kadınsılaştırmakla suçlanacaktır (Goldberg, 1992:68-69).”

Tüm insanların ortak ihtiyaçları kadın/erkek keskinliği ile iki kutba ayrılmıştır. Tüm duygular içinde yüceltilmiş olanlar erkeğe ait görülürken yerilenler kadına ait görülmüştür. Bu durum bireysel ihtiyaçların karşılanamamasına yol açar. Kadınlar özgüvensiz yetişirken erkekler duygularını belli etmeyerek robotlaşırlar.

Duyguları belli etmek kadınlara yakıştırılmıştır. Çünkü mükemmel erkek cinsiyetinin bir üzüntü akışı olarak ağlaması asla uygun görülmez. Çünkü üzüntü, çaresizlikle bağdaşır ve erkek ‘doğalında’ güçlü cinsiyet olduğundan çaresiz kalmak ona yakışmaz.

Bunun yanı sıra masallarda duygusal şiddet unsurları çok fazla yer tutar. Duygusal şiddet, bedene yönelik değil duygulara yönelik yapılan şiddet biçimidir. Şiddet türleri arasında en görünmezi, en örtülü olanıdır. Masallarda sıklıkla yer alan duygusal şiddete örnek olabilecek davranışların bazıları, duygusal şiddeti görünür hale getirebilmek için şöyle sıralanabilir: küçümseme, küçük düşürme, tehdit etme, zorlama, tutsak etme, takip etme, kişiye ait bir şeyi çalma/şantaj, korkularını ya da zaaflarını kullanma, manipüle etme, kimlik algısıyla oynama, başka biriymiş gibi davranmaya itme, beden üzerinde tahakküm kurma, bedene hapsetme, yapamayacağı ya da yapması zor görevler verme, bakıma muhtaçken terk etme, fiziksel ya da duygusal ihtiyaçları karşılamama, utandırma, davranışları eleştirme-kişiyi onun onayı olmayan hiçbir şeyi yapamayacağına yapsa da başarılı olamayacağına inandırmaya çalışma, hayalleri ve hedefleri küçümseme. Görüldüğü üzere masallar, duygusal şiddet öğeleriyle şekillenmiştir. Kahramanlar çoğunlukla bu duygusal şiddete karşı çıkmayıp sessizce itaat ederek bekletilir ve sihirli olaylarla bu döngüden kurtarılır.

*Pamuk Prenses* masalında 1812 yılındaki orijinal metinde, en güçlü duygu kıskançlık ve nefrettir. Sonsuza dek mutluluk da filmin sonundaki evliliğe yapılan bir göndermedir. Bu ilk masaldaki üç güçlü duygu tanımı 2012 yılına dek değişmez. 1937 yılında *Pamuk Prenses*, sinemanın görüntü ve ses özelliklerini kullandığından prensesin duyguları orijinal metne göre daha gözlemlenebilir hale gelmiştir. Korku, üzüntü ve kederi ya da itaat, iyilik ve ağırbaşlılığı üzerinde taşıyışı filmin her karesinde izleyiciye sunulur. Prensesin özgüvenli hissettiği tek yer, temizlik yaparken ve cücelere temizliğin önemini anlatırkenki halidir. 1997 yılının masal uyarlamasında duygu anlamında en çok göze çarpan üvey annenin duygusal alanının görünür hale gelmesidir. Cinsellik ve doğurganlığın ayrışma mücadelesinin verildiği feminizmin ikinci dalgasının yaşandığı yıllarda çekilen bu uyarlama filmin odağında üvey annenin bir bebek beklemesi ve bebeğini *Pamuk Prenses* yüzünden kaybetmesinden sonra ‘kötüleşmesi’ teması işlenmiştir. *Pamuk Prenses* masal uyarlamaları içinde üvey anne hiçbir zaman ‘makbul’ kadınlığa yakın çizilmemiştir. İlk defa bu filmde kocasını seven, bebek bekleyen bir makbul kadınlık mertebesine yakınken onu kaybedişin getirdiği hüsrana ve bu hüsrana gelen öfke göze çarpar. Bu filmde güzelliğe duyulan kıskançlık asıl tema değildir. Asıl tema makbul kadınlığa geçememenin verdiği yıkımdır. Çünkü üvey anne bebeğini kaybettiği gibi başka çocuk sahibi de olamayacaktır. Bu da onun hiçbir zaman öz aile kuramayacağı anlamına gelir ve üveylik ona prestij sağlamaz. 2012 yılındaki uyarlamada duygu anlamında en çok göze çarpan detay prensesin edilgen bir kimlikten etkin bir kimliğe geçişidir. Bu filmdeki prenses şiddete boyun eğen bir prenses değildir. Kendisine ait olanı almak için savaştığı kadar da cesurdur. Erkeklerle atfedilen kişilik ve duygusal özelliklerin bir kısmının prensese aktarıldığı görülmektedir. Duyguları belli etmemek, zayıf yanını göstermemek, cesur ve savaşçı olmak şeklinde sıralanabilecek bu özellikler bir kadında özellikle de bir prenseste masallarda pek karşılaşılmadığı için dönüştürücü bir etkisinin olduğundan bahsedilebilir.

Ancak filmdeki avcı duygusal anlamda klasik erkeklik kurgusu içinde sıkışıp kalmıştır. Duygularını belli edemeyen, saldırgan, kadınları küçümseyen ama aynı zamanda kollayan bu erkek, prensesin potansiyel evleneceği kişidir. Aslında prenseste yapılan güçlendirici etki, erkek kahramanın özellikleri değiştirilmediği için etkisini

yitirir ve prensesin güçlendirilmesi erkek kahramanı da iyileştirmesi beklentisi yaratır. Bu da filme feminizmin aslında patriyarkanın çıkarlarına nasıl hizmet ettiğinin/ettirildiğinin göstergelerinden biridir. Bu durum bir sonraki bölümde ‘Feminizmin Massedilmesi’ başlığıyla tartışılacaktır.

### 3.7. Feminizmin Massedilmesi

Bu bölümde feminizmin tarihsel aşamalarıyla birlikte masalın orjinalindeki sapmalar birlikte yorumlanmaya çalışılacaktır.

Kadınların oy hakkı talebiyle tarih sahnesinde görülmeye başladığı zamanlar 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başıdır. Birinci dalga feminizmde öne çıkan talepler mülkiyet, eğitim ve özellikle siyasal hak eşitliği talebidir.. 1812 yılında Grimm Kardeşler’in derleyip metne aktardığı bir halk masalı olan *Pamuk Prenses* masalı, feminist hareketin Amerika ve Avrupa’da en hararetli olduğu yılların ardından 1937’de Walt Disney tarafından sinemaya uyarlandığında orjinalinden bazı sapmalarla yeniden anlatılan bir masal olarak karşımıza çıkar. Masalların anlatıcısına göre şekil aldığı yukarıda bahsedilmiştir. Bu nedenle burada konumuz kapsamındaki sinema eseri, görsel ve işitsel anlatı yeteneklerini kullanan ve teknolojinin gelişimiyle her eve girebilmiş bir masal anlatıcısı olarak değerlendirilecektir. 1937 yılında izleyiciye ulaşan bu uyarlama, kadın temsili olarak Pamuk Prenses üzerinden incelendiğinde toplumsal cinsiyet stereotiplerinin tekrarı olduğu görülmektedir. Temizlik yapmaktan başka bir konuda aktif olarak görülmeyen prensesin tek isteği prensle bir yuva kurmaktır. Birinci dalga feminizmin ülke çapındaki eşitlik mücadelesinin etkileri sinemaya yansımamış ya da bilinçli olarak yansıtılmamış, prenses ataerkinin onayladığı makbul bir kadın olarak temsil edilmiştir. Bu hareketin kapitalist film endüstrisi tarafından yok sayılması da aslında patriyarkanın ne denli güçlü bir egemenliğe sahip olduğunu göstermektedir. 1997 yılındaki uyarlamada, birinci ve ikinci dalga feminizm etkisinden kaçamamış bir uyarlama söz konusudur. Prenses temsili güçlendirilmiş, hikâyenin akışı değiştirilmiştir. Üvey anneye insancıl özellikler verilmiştir. Ancak ne yazık ki genel yapıdaki patriyarka yine kendini hissettirmiştir ve üvey annenin insancıl özellikleri öz annelik üzerinden verilmiştir. Bu da kurguda belirgin olarak göze çarpan canavar üvey annenin biraz insancıllaştırılması olsa da

kurgunun altında patriyarkanın varlığını ve ideolojisinin gömülü olduğunu gösterir. Feminizm o yıllarda tam da cinsellik ve doğurganlığın ayrılması üzerinde dururken ve kürtaj hakkından bahsederken 1997'deki uyarlamasının merkezinde yer alan çocuk ve düşük yapma teması, dikkate değerdir. Aynı zamanda güzellik temasının değil annelik temasının öne çıkması öz aile ve öz aileden dışlanma ile gelişen kötülüğü anlatan bir film olmuştur. 2012 yılında prenses tam olarak günümüz koşullarının makbul kadınıdır. Cesareti, savaşçılığı, güzelliği, annelik potansiyeli, evliliğin alinyazısı olmasına rağmen kendi tercihiymiş gibi sunuluşuyla 2012 yılının Pamuk Prenses'i hem feminist öğeler kullanmayı hem de bu öğeleri kullanarak patriyarkayı gizliden güçlendirmeyi başarmıştır. Patriyarka feminizmi alıp sistem içinde görünür yerlere yerleştirir; çünkü büyük kitlelere hitap etmesi gerektiğini bilir. Bu görünür güçlü prenses imajının ardında korumaya çalıştığı ataerkil aile, patriyarkanın feda etmek istemediği bir kavramdır. Örneğin son yıllarda Walt Disney tarafından *Brave* adıyla sinemaya aktarılan film, bir İrlanda halk masalından esinlenerek oluşturulmuştur.<sup>6</sup> Burada bu filmi örnek vermemin sebebi, filmdeki prensesin evlenmek istemiyor oluşudur. İlk defa bir prenses evlenmemek için bu denli çaba gösterir. Filmin sonunda evlenmez ancak film öyle bir kurgulanmıştır ki verilen mesaj yine öz ailenin korunumuna yöneliktir. Yani filmde prensese evlenmeme özgürlüğü tanınır ancak öz aileye ait olarak kalması şartıyla bu izin verilir. Film boyunca öz ailenin parçalanması ile ilgili mitler ve felaketler anlatılır. Böylece hem feminizm memnun edilir hem de patriyarkanın istediği olur.

*Pamuk Prenses ve Avcı* filminde, birinci, ikinci ve üçüncü dalgaların etkisiyle prens aracılığıyla kurtarılmayı bekleyen bir prenses imgesinin 'satmayacağının' farkında olan yapımcılar tarafından 'göstermelik' feminist öğeler sunularak feminizm kapitalist film endüstrisi ve patriyarka tarafından massedilmiştir.

---

<sup>6</sup> <https://mythcreants.com/blog/the-origins-of-brave-tangled-and-frozen/>

## SONUÇ

Bu tez çalışmasında, *Pamuk Prenses* masalı üzerinden masalların sinema anlatımlarındaki toplumsal cinsiyeti incelemek, egemen ideoloji olan patriyarkaya karşı bir ideoloji olarak ortaya çıkan feminizmin dönüştürücü etkilerini ve bu dönüştürücü etkilerden etkileniş biçimlerini ortaya koymak amaçlandı.

Bu amaçla, tezin kavramsal çerçevesini oluşturan birinci kısım, literatür taraması üzerinden ilerlerken, feminizmin tarihsel seyri, masallar, masal sembolizmi, masalların işlevleri ve çocuklar üzerindeki etkileri, toplumsal cinsiyet, ideolojik bir aygıt olarak sinema ve feminist hareketin sinemaya ve masallara etkileri, masallar ve sinema arasındaki ilişkisi araştırıldı. Evrensel bilinirlikte bir masal olarak *Pamuk Prenses* masalı ve uyarlamaları, dünya üzerindeki neredeyse her kültürde kültür ürünlerine aktarılacak, kullanıldığı saptandı. Bu kültür ürünleri arasında dikkat çeken sinema, gelişen teknolojiyle birlikte kitlelere ulaşabilme gücüne sahip olması ve modern masal anlatıcısı olarak işitsel ve görsel etkisi yüzünden ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

İkinci bölümde, araştırma tasarımı ve yöntem anlatıldı. Metodoloji olarak Söylem Analizi seçildi ve bu yöntem açıklandı. Aynı zamanda çalışmada incelenen filmler kronolojik sırayla künye ve genel hatlarıyla özetlenerek anlatıldı. Kapsam ve sınırlılıklar bu bölümde belirtildi.

Üçüncü bölümde verilerin analizi ve feminist perspektifle filmler hakkında tartışma yapıldı. Filmlerde görülen eleştirel konular, seçilen toplumsal cinsiyet kavramları üzerinden incelendi. İyi kadın/kötü kadın zıtlığı, kadın ve erkek temsilleri, ötekilik, ataerkil aile, masallarda duygular ve feminizmin massedilmesi başlıklarıyla detaylı ve karşılaştırmalı olarak incelendi.

Sonuç olarak masalın ve yeniden anlatımlarının altyapısında cinsiyetçi bir tutum olduğu ortaya çıkmıştır. Orjinal metnin üzerinden geçen iki yüz yıl içerisinde feminizmin kritik üç dalgasının etkisiyle kadın temsillerinde bazı olumlu gelişmeler olmuştur. *Pamuk Prenses* daha güçlü ve cesur bir karakter olarak sunulmuştur.

Cücelere daha insancıl özellikler verilmiş, erkek ve öteki olmalarının altı çizilmiştir. Üvey anne karakteri kötü olarak kalsa da canavarlıktan uzaklaştırılmış, kötü olmasına sebepler sunulmaya çalışılmıştır. Pamuk Prenses, son iki uyarlamada soylu, zengin ve yakışıklı prens tarafından kurtarılarak hiç tanımadan evlendirilmemiştir. Pamuk Prenses'e 'seçme hakkı' verilmiştir. Tüm bunların yanında her uyarlamada prenses bazı erkekler tarafından korunup kollanmaya devam edilmiştir. Aktif rol alsa da bağımsız değildir. Her uyarlamanın sonu bir gönül ilişkisine yapılan gönderme ile bitmiştir. Birinci uyarlamada evlilikle, ikinci ve üçüncü uyarlamada evliliğin yakın olduğunu anlatan sahnelerle filmler sonlanmıştır. Ataerkil aile değerleri korunmuş ve bu değerleri konuma görevi makbul kadın olarak prensese verilmiştir. Özlüğe yapılan göndermeleri pekiştirebilmek amacıyla üvey anne kötüleştikçe kötüleşmiş ve her uyarlamanın sonunda acı içinde ölmüştür. Annelik üzerinde durulmuştur ve annenin evin ve çocukların koruyucusu olduğu imajı güçlendirilmiştir. Kutsal anne/kötü cadı ikiliği oluşturulmuş, tüm erdemler kutsal anneliğe yüklenirken aynı şekilde kötü özellikler cadıya ve cadılığa yüklenmiştir. Bu kötü özellikler, cadıların bağımsız yaşamlarının, ataerkil ailenin devamını sağlamak için çaba sarf etmeyişlerinin üzerini örtmüştür. Aslında cadılığı kötülemek, bağımsızlığı kötülemek anlamına gelmektedir.

Tüm bunlar aslında masal uyarlamalarında görünürde olan güçlenmiş prenses karakterin, feminizmi bir çeşit masnetme biçimi olduğu fikrini beraberinde getirmiştir. 2012 yılında, feminist hareket bu denli güçlenmişken, sinemada, masalarda ve toplumu ilgilendiren her alanda varlığını kanıtlamışken tabi ki kapitalist sinema endüstrisine de dahil olacaktı. Sosyal medyanın ve gelişen teknolojinin etkisiyle artan bir feminist bilinç olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Hal böyle olunca hala daha prens tarafından kurtarılmayı bekleyen bir prenses imajı tabir yerindeyse 'satmayacaktır'. İşte tam bu noktada patriyarkanın ideolojisi sarsılmadan, feminizmin popülaritesini de kullanarak sözde cesur prensesler yaratılmış ancak bu prensesler hala daha ailenin koruyucusu olma görevinden uzaklaştırılmamıştır. Bu da görüntüdeki değişikliklerin önemli olduğunu fakat daha önemli olanın asıl kurgudaki alt mesajlar olduğunu göstermektedir.

*Pamuk Prenses* masalı ve bu masalın feminizmin kritik dönemlerinde çekilmiş üç adet uyarlama filmlerini ele alan bu tez çalışmasının daha sonraki çalışmalarda daha kapsamlı olarak belli coğrafyalardaki yerel sinema uyarlamalarını incelenmesi, konuya daha derinlikli bir bakış açısının geliştirilmesini sağlayacaktır. Patriyarkal ideolojinin yeniden üretimi için etkin bir araç olan sinemanın aynı mesajı yerel kültürlerde ne tür adaptasyonlarla yeniden ürettiğini görmek patriyarkanın farklı kültürlerde yeniden üretilme biçimlerini ve bunun sinema teknolojisi ve dili açısından ne tür farklılıklar sergilediğinin görülmesi önemli olacaktır. Bunun yanı sıra sinemanın modern çağın masal anlatıcısı olması sebebiyle sinemaya yansıyan tüm masal uyarlamaları ve çocukların bilinçaltına ulaşan etkileyici kahramanlar metinlerarası bir incelemeye tabi tutulabilir ve farklı masallardaki kadınlıkların ve erkekliklerin incelenmesi konuya daha derinlikli bir bakış getirebilir. Sinema endüstrisinin, özellikle gişe rekorları kıran yapımların feminizmi nasıl massettiği bu kapsamlı çalışmalarla genellenebilir. Bu massetme biçimleri sadece eski halk masalları üzerinden değil, yeni üretilen direk sinemaya aktarılan peri masalı öğeleri içeren diğer tüm filmler incelenerek de yapılabilir.

Bu çalışmanın amacı *Pamuk Prenses* masalı üzerinden çocukların kendilerine bir idol olarak belirledikleri masal kahramanlarının ve masal yapılarının içlerinde neler barındırdıklarını anlamaktır. Bu çalışma yukarı sözü edilen ileriki çalışmalarla desteklendiğinde çocuk edebiyatının önemli bir parçası olan masalların çocukların bilinçaltını dolayısıyla toplumun bilinçaltını etkileyen yönleri ortaya çıkacak ve daha eşitlikçi bir topluma giden yolda önemli bir adım atılmış olacaktır.

## BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Akın, H.: 2001 "Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı", Ankara: **Dost Kitabevi**.
- Akyıldız Ercan, C.: 2017 "Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 21(3), 1043–1060. Tarihinde adresinden erişildi <https://dergipark.org.tr/ataunisobil/issue/34498/42121>
- Althusser, L.: 2010 "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları", İstanbul: **İthaki Yayınları**, Çev: Alp Tümertekin (4. baskı).
- Arat, N.: 2017 "Feminizmin ABC'si" İstanbul: **Say Yayınları**, (3. baskı).
- Atan, M.: 2015 "Radikal Feminizm: "Kişisel Olan Politikadır" Söyleminde Aile", **The Journal Of Europe-Middle East Social Science Studies**, 1(2), 1–21.
- Ayan, Ç.: 1998 "Anadolu'da Kadın Masalları", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bacchilega, C.: 2016 "Postmodern Fairy Tales, Gender and Narrative Strategies", **Sage Publications**, (66), 147–150.
- Bacchilega, C.: 2019 "Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies", **Sage Publications**, 51(2), 61–62.
- Baker-Sperry, L., & Grauerholz, L.: 2003 "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", **Gender and Society**, 17(5), 711–726. <https://doi.org/10.1177/0891243203255605>

- Barış, J.: 2017 "Bakışın Gücü ve Sinemasal Etkileri", **Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi**, (8), 33–40. Tarihinde adresinden erişildi <https://dergipark.org.tr/euifydhed/issue/33438/350233>
- Barzilai, S.: 2019 "Reading “Snow White”: The Mother’s Story", **The University of Chicago Press**, 15(3), 515–534.
- Berktaş, F.: 2004 "Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye", **İstanbul Bilgi Üniversitesi Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi**, (7).
- Bettelheim, B.: 1994 "The Struggle for Meaning, Anlam Arama Savaşımı", **ResearchGate**, Çev: Mübeccel Kızıltan, (September), 80–88.
- Boratav, P. N.: 1988 "Masal ve Masalcı Üzerine Masal Araştırmaları 1." **Art-SanYay.**
- Bourdieu, P.: 2014 "Eril Tahakküm", İstanbul: **Bağlam Yayınları**, Çev: Bediz Yılmaz (2. baskı).
- Bozok, M.: 2009 "Erkeklik İncelemeleri Alanındaki Başlıca Kuram Ve Yaklaşımların Sosyalist Feminist Bir Eleştirisine Doğru", **VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi**, 431–445.
- Brothers, G.: 1810 Snow White and Seven Dwarfs masal.
- Brothers, G.: 1812 Snow White and Seven Dwarfs masal.
- Brown, A.: 1997 "Reimagining Gender In A Tale As Old As Time: Gender And Narrative Play In Young Adult Retellings of “Beauty and The Beast”", **Utrecht University**.
- Butler, J.: 2011 "Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler (Bela Bedenler)", İstanbul: **Cogito** 65-66.

- Butler, J.: 2014 "Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi", İstanbul: **Metis Yayınları**, Çev. Başak Ertür (4. baskı; Ö. D. Gürkan, Ed.).
- Çakır, S.: 2007 "Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi", **Modern Siyasal İdeolojiler**, 413–477.
- Çakır, S.: 2010 "Dünyanın Bütün Güçlü Kadınları Pippi'nin Çorabından Çıktılar: Pippi Uzunçorap ve Astrid Lindgren", **Petrol-İş Kadın Dergisi**, (Şubat).
- Çakır, S.: 2011 "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası", İstanbul: **Koç Üniversitesi Yayınları**, Der: Serpil Sancar, Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar (cilt 1) içinde (s. 505-533).
- Çakır, S. 2016 "Osmanlı’da Kadın Hareketi", İstanbul: **Metis Yayınları**.
- Coates, J.: 2012 "Gender and Discourse Analysis: In Gee, J.P & Handford, M (Eds), Routledge Handbook of Discourse Analysis", **Oxon: Routledge**.
- Çoşkuner Kalın, C.: 2016 "Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü", **An International Journal of Philosophy**, 6(2).
- De Beauvoir, S., & Onaran, B.: 1993 "Kadın “İkinci Cins” Genz Kızlık Çağı", İstanbul **Payel Yayınları**.
- Demirbilek, S.: 2007 "Cinsiyet Ayırmacılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi: Finans Politik & Ekonomik Yorumlar", 44(511), 12–27.

- Demirer Şahin, D.: 2014 "Seçilmiş Grimm Masallarında Kadın Figürü", (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Tarihinde adresinden erişildi <https://www.bps.go.id/dynamictable/2018/05/18/1337/persentase-panjang-jalan-tol-yang-beroperasi-menurut-operatornya-2014.html>
- Direk, Z.: 2014 "Cinsiyetli olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar", İstanbul: **Yapı Kredi Yayınları**, (Cogito-156; Ş. Öztürk, Ed.).
- Dökmen, Z.: 2010 "Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar" (2. baskı; S. Erdoğan, Ed.). Tarihinde adresinden erişildi <https://tr.scribd.com/document/335613782/Z-Y-Dokmen-Toplumsal-Cinsiyet-Sosyal-Psikolojik-Aciklamalar>
- Donovan, J.: 2014 "Feminist Teori ve Entelektüel Gelenekler", İstanbul: **İletişim Yayınları**, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan.
- Dowling, C.: 1994 "Sindirella Kompleksi Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu", Ankara: **Öteki Yayınevi**.
- Federici, S.: 2012 "Caliban ve Cadı Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim", İstanbul: **Otonom Yayıncılık**, Çev: Öznur Karakaş (3. baskı).
- Firestone, S.: 1993 "Cinselliğin Diyalektiği", **Payel Yayınları**, Çev: Yurdanur Salman (2. baskı).
- Garner, J. F.: 2017 "Ötekileştirmeyen Masallar", Ankara: **Dipnot Yayınları**, Çev: Devrim Evcı.
- Gençalp, H.: 2011 "Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

- Giddens, A.: 2000 "Sosyoloji", Ankara: **Ayraç Yayınları**, Çev: Hüseyin Özel, Cemal Güzel.
- Goldberg, H.: 1992 "Erkek Olmanın Tehlikeleri", Ankara: **Öteki Yayınevi**, Çev: Selçuk Budak (1". baskı).
- Gümüsoğlu, F.: 2013 "Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet 1928-2013" (3. baskı). İstanbul: **Kaynak Yayınları**.
- Gün, B.: 2008 "Masallara Feminist Bir Bakış ve Cinsiyet Meseleleri", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Hand, D., Jackson, W., Morey, L., Sharpsteen, B., Cottrell, W., & Pearce, P.: 1937 Snow White and Seven Dwarfs film. USA.
- İçöz, F.: 2008 "Masalda Cadı: "Ötekinin" Arketipi", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Joseph Campbell: 1999 "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", İstanbul: **Kabalcı Yayınevi**, Çev: Sabri Gürses (M. Küpüşoğlu, Ed.).
- Kabadayı, L.: 2004 "Toplumsal Cinsiyet ve Film: 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filimlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Karaküçük Arslan, S.: 2010 "Korkunun Kadınları : Cadılar ve Cadıcılık", **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, 2.
- Kazancı, M.: 2002 "Althusser, İdeoloji ve İletişimi Dayanılmaz Ağırlığı", **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, 57(1), 55-87.
- Kazancı, M.: 2002 "Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı", **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 57(1).

- Kılıç, B.: 2005 "Sinema Masal İlişkisi", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Koç, Y.: 2016 "Kurbanlaştırılan Öteki Beden Söyleminden Sokağı Ötekileyen Haber Diline Eleştirel Söylem Analizi", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Kolektif: 2011 "Amargi İstanbul Feminizm Tartışmaları", İstanbul: **Amargi Yayınevi**.
- Kostas, M.: 2018 "Snow White in Hellenic primary classrooms: children's responses to non-traditional gender discourse", **Gender and Education**, 30(4), 530–548. <https://doi.org/10.1080/09540253.2016.1237619>
- Kovel, J.: 1994 "Tarih ve Tin", İstanbul: **Ayrıntı Yayınları**, Çev: Hakan Pekinel (1.).
- Lemke, J. L.: 2012 "Multimedia and Discourse Analysis", In Gee, J.P & Handford, M (Eds), Routledge Handbook of Discourse Analysis. **Oxon: Routledge**.
- Lindgren, A.: 2017 "Pippi Uzunçorap", Çev: Ali Arda (1. baskı). İstanbul: **Pegasus**.
- Millett, K.: 1987 "Cinsel Politika", İstanbul: **Payel Yayınları**, Çev: Selvi Seçkin.
- Mitchel, J.: 1985 "Kadınlık Durumu" İstanbul: **Kadın Çevresi Yayınları**, Çev: G. İnal.
- Özcan Dost, B., & Taşdan, T. E.: 2017 "An Intertextual Analysis: Snow White and Snow White and The Huntsman. International Journal of Languages" **Educaton and Teaching**, 5(4), 213–226. <https://doi.org/10.18298/ijlet.2301>
- Özsel, K. T.: 2017 "Walt Disney Animasyon Sineması'nda Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

- Paltridge, B.: 2012 "Discourse Analysis", (2. baskı). **Bloomsbury**.
- Paul, J., & Handford, M.: 2013 The Routledge Handbook of Discourse Analysis. İçinde Choice Reviews Online (C. 50). <https://doi.org/10.5860/choice.50-0712>
- Propp, V.: 2005 "Masalın Biçimbilimi", İstanbul: **Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları**, Çev: Mehmet Rifat, Selma Rifat.
- Ryan, M., & Kellner, D.: 2016 "Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası", İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Çev: Elif Özsayar (3. baskı).
- Sancar, S.: 1997 "İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme", Ankara: **İmge Kitabevi Yayınları**.
- Sancar, S.: 2009 "Babalar ve Oğullar: Kuşaktan Kuşağa Erkeklik", İstanbul: **Metis Yayınları**, (1. baskı).
- Sanders, R.: 2012 Snow White and Huntsman fim. USA.
- Sarı, A., & Ercan, C.: 2002 "Masalların Psikanalizi", Erzurum: **Salkımsöğüt Yayınları**, (C. 52).
- Sarper Öztürk, F.: 2011 "Türk ve Alman Masallarından Seçilen Örnek Metinlerde Kadın Figürleri", (Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Eğitimi Yüksek Lisans Tezi). <https://doi.org/10.3969/j.issn.1006-8082.2011.06.013>
- Sezer, Ö.: 2010 "Masallar ve Toplumsal Cinsiyet", İstanbul: **Evrensel Basım Yayın**, (5. baskı).
- Smelik, A.: 2006 "Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı", İstanbul: **Agora Kitaplığı**, Çev: Deniz Koç (1. baskı).
- Stam, R.: 2014 "Sinema Teorisine Giriş" İstanbul: **Ayrıntı Yayınları**, Çev: Çiğdem Asatekin, Selda Salman (1. baskı).

- Sümer, N.: 2017 "Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 10(52).
- Takenaka, N.: 2016 "The realization of absolute beauty: an interpretation of the fairytale Snow White", **The Journal of Analytical Psychology**, 61(4), 497–514. <https://doi.org/10.1111/1468-5922.12237>
- Taş, B.: 2008 "Catherine Breillat Sineması'nda Kadın Cinselliği ve Beden Algısı", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Taş, G.: 2016 "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme. Akademik Hassasiyetler", 163–176. Tarihinde adresinden erişildi <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/269956>
- Tolkien, J. R. R.: 1999 "Peri Masalları Üzerine", İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, Çev: Serap Erincin.
- Topuz, S. K., & Erkanlı, H.: 2016 "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın ve Erkeğe Atfedilen Anlamların Metafor Yöntemiyle Analizi", **Alternatif Politika**, 8(2), 300–321.
- Vannicopoulou, A.: 2004 "Female Characters In Children's Picture Books-Resimli Çocuk Kitaplarında Kadın Karakterler", **Ege Eğitim Dergisi**, Çev: Dilek Çiftçi Yeşiltuna. 2(5), 65–73. Tarihinde adresinden erişildi <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/57100>
- Zipes, J.: 2000 "The Oxford Companion to Fairy Tales", (1. baskı; J. Zipes, Ed.). **New York: Oxford University Press**.
- Zipes, J.: 2006 "Fairy Tales and the Art of Subversion" (2. baskı). New York: **Routledge Taylor & Francis Group**.

- Zipres, J.: 2018 "Peri Masalları ve Yıkma Sanatı", İstanbul: **Alfa**, Çev: Zeynep Çiftçi Kanburoğlu (1. baskı).
- Zolkover, A.: 2016 "Fairy Tales and Feminism: New Approaches by Donald Haase", **University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society**, 121(481), 370–371.



## EKLER

1. Vladimir Propp'un masallarda tespit ettiği 31 işlev:
  1. Aileden biri evden uzaklaşır.
  2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
  3. Yasak çiğnenir.
  4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
  5. Saldırgan kurbanı ile ilgili bilgi toplar.
  6. Saldırgan kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener. 7. Kurban aldanır ve istemeyerek dışmanına yardım etmiş olur.
  8. Saldırgan aileden birine zarar verir.
  9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.
  10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
  11. Kahraman evinden ayrılır.
  12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınaama,bir sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır.
  13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışcının) eylemlerine tepki gösterir.
  14. Büyülü nesne kahramana verilir.
  15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.
  16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
  17. Kahraman özel bir işaret edinir.
  18. Saldırgan yenik dışer.
  19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
  20. Kahraman geri döner.
  21. Kahraman izlenir.
  22. Kahramanın yardımına koşulur.
  23. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi evine ya da başka bir ülkeye varır. 24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
  25. Kahramana güç bir iş önerilir.
  26. Güç iş yerine getirilir.
  27. Kahraman tanınır.
  28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
  29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
  31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Propp, 2005)