POSTMODERN MASALLAR

TOPLUMSAL CİNSİYET VE ANLATI STRATEJİLERİ

Cristina Bacchilega

Çevıren: Fatma Büşra Helvacıoğlu



avangard kitap

POSTMODERN MASALLAR TOPLUMSAL CİNSİYET VE ANLATI STRATEJİLERİ Cristina Bacchilega

ak

CRISTINA BACCHILEGA

Hawaii Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü öğretim üyesidir. Roma Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra doktora çalışmasını State University of New York'ta tamamlamıştır. Masal araştırmaları, folklor ve edebiyat, geleneksel anlatılar ve toplumsal cinsiyet alanlarında çalışmakta ve dersler vermektedir. Bacchilega, *Legendary Hawai'i and the Politics of Place: Tradition, Translation, and Tourism* (Hawaii Efsaneleri ve Mekanın Politikası: Gelenek, Dönüşüm ve Turizm) adlı çalışmasıyla 2007 yılında Chicago Folklor Araştırmaları Ödülü'ne layık görülmüştür. 2013'te çıkan son kitabı *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder* (Masallar Dönüşüyor Mu? Yirmi Birinci Yüzyıl Uyarlamaları ve Harikuladenin Politikası) adını taşımaktadır.

İçindekiler

ÖNSÖZ | **9**

BİRİNCİ BÖLÜM

Harikuladeyi İcra Etmek: Masalların Postmodern Revizyonları | 13

İKİNCİ BÖLÜM

Pamuk Prenses'in Çerçevesi:
Anlatı ve Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi | 53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sonsuza Dek Kırmızı Diye Mi Okunacak?
Kırmızı Başlıklı Kız'ı Dinlerken Duyduğumuz Sesler | 87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Güzellik Gören Gözde: "O Halde Çirkin Nerede?" | 125

BEŞİNCİ BÖLÜM

Cesur Ol Ama Cüret Etme! Çifte Failler ve Mavisakal'ın Kurgusu | 175

SONSÖZ

Kanlı Oda'yı Kalabalıklaştırmak
"Evvel Zamanlar İçinde" ve "Zamanın Birinde" | 239

KAYNAKÇA | **251**

Hayatımdaki üç **J**'ye

ve

Tella, **Kristin** ve **Bruna** için

Önsöz

Bu kitabı yazmaya birkaç sene önce (bunu henüz ona açıklayamayacak olsam da Bruna dünyaya bile gelmeden) başladım ve yazarken yürüdüğüm uzun yol buyonca hem bu kitabın hem de şahsımın dönüşmesini sağlayan kurumlar, metinler ve kişiler düzeyindeki pek çok karşılaşmaya minnettarım.

National Endowment for the Humanities[1] kurumuna mali desteği için, *Enzyklopadie des Marchens*'e[2] alandaki yetkinliği ve halk masallarını erişilebilir kılan zengin içeriği için, Indiana Üniversitesi'ne derlemelerine ulaşmama izin verdikleri, Hawaii Üniversitesi'ne seyahat bursları ve yine Hawaii Üniversitesi'nin Manoa'daki İngilizce Bölümü'ne eğitim destekleri, araştırma yaparken sağladıkları indirimler ve gösterdikleri dayanışma için teşekkür etmek istiyorum.

Okuma gruplarından, bilhassa kadınların kurduğu gruplardan epeyce istifade ettim. Feminist çalışmalara yönelik merakımın derinleşmesini

[1] Amerikan Ulusal Beşeri Bilimler Bursu.

[2] 1975'te Kurt Ranke tarafından Almanya'da yayımlanan Masallar Ansiklopedisi.

seksenlerin ortalarında Hawaii Üniversitesi'ndeki disiplinler-arası Feminist Teori Grubu'ndaki uzun, ateşli tartışmalara borçluyum.

Yine Aili Nenola'nın 1993'te Finlandiya Turku'da Halkbilime Yönelik Yaz Okulu'nda düzenlediği muhteşem Ritüeller ve Kadın Çalışmaları seminerindeki grupla yaşadığım tecrübenin yoğunluğu ve sağlamlığı ilham vericiydi. Aili Nenola'ya, Silê de Clêir, Satu Gröndahl, Marja-Liisa Reinannen ile Mwikali Kieti'ye ve misafir öğretim üyesi olarak gelen Barbara Babcock'a da şükranlarımı sunuyorum.

Üniversitelerde ders verdiğim süreçte aldığım yanıtlar, karşılaştığım zorluklar ve sorular da çok kıymetliydi. 1991'de Göstergebilim ve Yapısalcılık Çalışmalarına Yönelik Uluslararası Yaz Enstitüsü'nde düzenlediğim Postmodern Harikalar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatısallık seminerine katılan ve şimdilerde kendi alanlarında birer uzman olan Lori Amy, Linda Middleton, Cherly Renfroe ve Russell Shitabata'ya; Hawaii Üniversitesi'nin yıllar içinde artan istek ve şevkleriyle beni de postmodern masalların tekinsiz topraklarına sürükleyen onur öğrencilerine ve 1996 yılında verdiğim Folklor ve Edebiyat Semineri'ne katkı sunan ve bu işle istisnai bir ölçüde meşgul olan mezun öğrenci grubuna özellikle teşekkür ederim.

En içten teşekkürlerimi de masalın modern edebiyatla ilişkisine ilgi duymaya *başlar başlamaz* bu ilgiyi besleyen Mario Materassi, Paola Cabibbo, Susan Strehle, William Spanos ve bilhassa da disiplinler-arası çalışmalarda sergilediği açık görüşlülük, entelektüel titizlik ve kişisel sıcaklığıyla folklor çalışmalarına devam etmem konusunda ilham veren W. F. H. Nicolaisen hak ediyor.

Bunun yanında, Amerikan Folklor Derneği ve Uluslararası Halk Araştırmaları Derneği'nin düzenlediği panel ve sohbetler, folklor ile edebiyat gibi özel bir alanda en çok ihtiyaç duyduğum entelektüel etkileşim fırsatını yakalamamı sağladı. Ruth S. Bottigheimer, Lee Haring, Galit Hasan-Rokem, Steven Swann Jones, Kathleen Manley, Ulrich Marzolph, Margaret A. Mills, Cathy Lynn Preston, Danielle Roemer, Mark Work-

man ve Jack Zipes da karşılıklı konuşmalarımızla, işbirliğimizle, konferanslardaki tartışmalarımızla ve en mühimi kendi uzmanlıklarıyla bunca yıl boyunca gerçekten zorlayıcı muhataplar oldular benim için.

Bamboo Ridge Çalışma Grubu'nun mensupları olan Nell Altizer, Micke Bal ve Morgan Blair ile şu an aramızda olmayan Joseph K. Chadwick, Luisa Del Giudice, Arnold Edelstein, Miriam Fuchs, Candace Fujikane, Donatella Izzo, Judith Kellogg, Glenn Man, Kristin McAndrews, Marisa Milani, Kathy Phillips, John Rieder, Susan Schultz, Ravi Palat, Stefano Tani, Valerie Wayne, Carmen Wickramagamage ve Rob Wilson kaynak önerisinde bulundular, oldukça yararlı yorumlar yaptılar ve bu çalışmanın çeşitli aşamalarında da beni yüreklendirdiler.

John Rieder ise her aşamada yanımdaydı; gerçek anlamda. Kitabın tam taslağını dikkatli bir şekilde okuduğu için Craig Howes'a ve verimli değerlendirmeleriyle elverişli önerileri için de müsvedde haldeyken metni okuyan herkese hassaten teşekkür borçluyum.

Ayrıca Pennsylvania Üniversitesi Yayınevi'nden Patricia Smith, Alison Anderson ve Kym Silvasy'e gösterdikleri özenle birleşip muhteşem bir kılavuzluğa dönüşen yol göstericilikleri ve işbilirlikleri için teşekkür ediyor; editörüm Christina Sharpe'a da metne gösterdiği ihtimamdan ötürü şükranlarımı sunuyorum.

Çok küçükken, dört beş yaşlarındayken en sevdiğim hikaye Kırmızı Başlıklı Kız'dı. Anneme tekrar tekrar anlatmasını söyler, herhangi bir ayrıntıyı atladığında yahut bir kelimeyi değiştirecek olduğunda itiraz ederdim ve parlak kırmızı mantomu Kırmızı Başlıklı Kız benmişim gibi bir sahiplenme duygusuyla giyerdim. Ne annem ne de ben o zamanlar hikayedeki meşhur sahneyi yeniden canlandırdığımızın farkındaydık; muhtemelen her ikimiz de, tahmin edilebilirse de pek bilinçli olmayan hareketlerle, hikayeyi yeniden oynuyorduk. Masalın sonunu o yaşlarda bana nasıl aktardıklarını hatırlamıyorum ama küçük kızın imgesi benimle kaldı ve zamanla farklı şekiller aldı. İçime kelimelerle hikayelere yönelik tutkunun ve hayatta vardığım noktaları macera dolu duraklara dönüştüren güve-

nin tohumunu eken annem Shanta'ya teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca daha az kelimeyle konuşan, daha az hikaye anlatan ancak güçlü duygulara ve renkli hayallere sahip babam Giuseppe'ye de teşekkür ederim; o kelimelerin, hırsım olarak gördüğü okuma ve yazma hevesimin beni çok uzaklara götüreceğini (gerçi Hawaii bana da sürpriz olmuştu), ama bu mesafelerin de beni durdurmaya yetmeyeceğini bilmiş olmalı. *Grazie, con affetto, a tutti e due, e sempre pensando a Jenny.*[3]

Cathy Lynn Preston (New York: Garland, 1995) tarafından düzenlenen *Folklore, Literature, and Cultural Themy: Collected Essays* (Folklör, Edebiyat ve Kültür Teorisi: Toplu Metinler) adlı çalışmadaki "Yazı ve Ses: Folklor ve Edebiyatta Toplumsal Cinsiyetin İfade Biçimleri adlı kısımdan bir bölüm bu kitabın Birinci Bölümü'nde yeniden basıldı. İkinci Bölüm ise "Aynayı Çatlatmak: Pamuk Prensesin Üç Farklı Uyarlaması" (*boundary 2,* 15, 3 (Bahar/Sonbahar 1988): s. 1-25) kısmının esaslı bir biçimde gözden geçirilmesiyle vücuda getirilmiştir. Sonsöz'ün bir kısmı da Judith Kellogg ve Jesse Crisler tarafından düzenlenen *Literature & Hawaii's Children: Stories As Bridges to Many Realms, 1992 Proceedings* (Edebiyat ve Hawaii'nin Çocukları: Pek Çok Alana Açılan Köprü olarak Hikayeler, 1992 Konferansları) adlı çalışmada "Domestic Uses of te Fairy Tale" (Masalın Yerli Kullanımları) ismiyle yayımlanmıştı.

[3] İkinize de, her daim Jenny'yi düşünerek, en içten teşekkürlerimle.

BİRİNCİ BÖLÜM

Harikuladeyi İcra Etmek:
Masalların Postmodern Revizyonları



Hikayeler anlatırız, çünkü bugünle uğraşmak ve gelecekle yüzleşmek üzere zamanıyla mekânıyla bir geçmişi anlatarak yaratmamız gerekir.

- W. F. H. Nicolasien

Hikaye sadizm ister; bir başka insanı değişmeye zorlayarak, ortaya bir irade ve güç savaşı, bir zafer/yenilgi koyarak, bütün bunları da başlangıcı ve bitişi olan bir süre zarfında gerçekleştirerek bir şeyin olmasını sağlamaya dayanır.

- Teresa De Lauretis

(Laura Mulvey'nin sözünden uyarlama)

Bu çalışmanın ortaya çıkmasını yokluktan ziyade bolluk sağladı. Muhtelif söylemlerle yeniden üretilen masallar 12. yüzyılın ikinci yarısında Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da büyük bir artış göstererek yayıldı. Yetişkinler pek hatırlamasa ve çocuklar da Pamuk Prenses ile Güzel ve Çirkin masallarına Disney'in çektiği filmlerden başka biçimlerde maruz kalmamış olsa da; fıkralarda, reklam filmlerinde, şarkılarda, çizgi filmlerde ve tüketim

kültürünün diğer unsurlarında kullanarak bu anlatıların kalıplaşmış ve kurumsallaşmış kısımlarıyla bir şekilde karşılaşıyoruz. Ya uyumadan önce anlatılan hikayeler veya oyun formunda ya da bir film yahut TV dizisinde dönen sahnelerle çocuğun karşısına çıkan ve en görünür amacı eğlendirmek olan masallar eğitimde de önemli bir rol oynamaktadır.

Yalnızca çocuklar masalları tekrar anlatmak veya canlandırmak üzere teşvik ediliyor değil, üniversite öğrencileri de eğitim müfredatları içerisinde ve çocuk edebiyatıyla halkbilim derslerinde bu anlatılarla karşılaşırlar. Bu edebi türün böylesi geniş çerçevede kabulü, masalların pek çok psikoterapi yaklaşımında ve bağlamında kullanılmasına ön ayak olmuştur. Bruno Bettelheim'in Freudçu çalışması *The Uses of Enchantment* (Büyünün Kullanımları) eleştirel bir gözle yeniden okunsa da hâlâ çığır açıcı bir kitap olarak görülmektedir; profesyonel masal anlatıcıları istismara uğrayan çocukların bu sorunun ağırlığı altında ezildikleri aşamayı geçip ileri gitmelerine yardımcı olmaktadırlar ve *Here All Dwell Free* (Hepsi de Özgürce Yaşadılar) isimli umut verici kitabında Gertrud Mueller Nelson'un ve *Iron John: A Book About Men* (Demir Adam John: Erkeklerle İlgili bir Kitap) isimli efsanevi çalışmasında Robert Bly'ın yaptığı gibi Jung takipçisi yazarlar, yaralı kadını *ve* erkeği iyileştirmeye dair çok-satan projelerinde masallardan yararlanmışlardır.[1]

Yaratıcı yazarlar da kendilerine siyasi, erotik ve anlatısal açıdan kullanmaya yönelik malzeme sağlayan masallardan aynı ölçüde ilham alıyor görünmektedir. Şimdiye kadar önemi azımsanmış, fakat artık pek çok yere yayılıp kurumsallaşmış olan masallar muhtelif bağlamlarda ve az çok belirgin ideolojik biçimlerde, muhtelif toplumsal işlevleri yerine getirmek üzere üretilmekte ve tüketilmektedir.

Masalları ağırlıklı olarak çocuk edebiyatı veya "çocukken okunan hikayeler" olarak gördüğümüz zaman niçin bu kadar fazla alanda kul-

[1] Bly'nin kitaplarına dair önemli bir ilmî ve ideolojik eleştiri için Jack Zipes'ın, aktardığı incelemelerle birlikte, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* (Efsane olarak Masal/ Masal olarak Efsane) kitabındaki "Demir Adam John'la İlgili Efsaneleri Yaymak" bölümüne bakınız.

lanıldıklarını ve nasıl bu kadar çok mana içerebildiklerini anlayamayız. Masal dediğimiz anlatı "tek boyutlu olarak tanımlanamaz" ve yetişkinler bir şekilde "çocuklarına her daim masal adı verilen bu hikayeleri okumuş, sansürlemiş, tasvip ederek aktarmış ve anlatmışlardır" (Zipes, "Changing Function", s. 8 ve 23). Masalların çocuk edebiyatı türü olarak tarihini aklımın bir köşesinde tutarken, halkbilim ve edebiyat gibi birbirine komşu iki alan içerisinde kalarak, bu anlatıların günümüzde nasıl dönüştürüldüğüne dair daha sarih bir kavrayış kazanmaya çalışıyorum. Tek meşru araştırma biçimi olmasa da bu yaklaşım tarihsel açıdan ve bu anlatı türünün özellikleri bakımından sahih bir yaklaşımdır.

Peki, neden böyle düşünüyorum? Çünkü "klasik" olarak bildiğimiz masallar daha eski dönemlere ait olan halk hikayelerinin *edebiyata* uyarlanmasıdır; tabii bu uyarlamalar *folklorik* özelliklerin bazılarını sergilemeye ve yeniden üretmeye devam etmektedir. "Sınırda" veya geçişken bir tür olan masal, çocuk edebiyatı için düzenlendiğinde yahut geçmişi ve içinde oluştuğu maddi koşullara fazla saygı duyulmadan pazarlandığında dahi; sözlü kültürün, folklor geleneğinin ve sosyo-kültürel bir edimin[2] izlerini taşımaktadır. Diğer yandan, sadece folklor ürünü olduğunu iddia etsek bile, masallar farklı toplumsal alanlarda, farklı kişilerce icra edilen edebi gelenekler tarafından da şekillendirilmiştir.

Folklor ve edebiyatın bağlamı, daha da daraltırsak halkın ve edebi anlatıların daha da sınırlı alanı, bu kitabın tek değilse de öncelikli kaygısı olan söz konusu dönüşümlerin çözümlenmesi, yani yetişkinler için yazılmış postmodern edebi metinlerin anlaşılması açısından da bilhassa bereketlidir.[3] Yazarlar 19. ve 20. yüzyıllar boyunca, masallardan pek çok farklı biçimde yararlandılar.

[2] *Performance*, Türkçede edim ve icra anlamına gelir. (ed.n.)

[3] Bu kitap boyunca asıl odaklandığım yer anlatıdır; demem o ki "folklor ve edebiyat"tan bahsettiğimde aslında halkın ve edebi *anlatı* ilişkilerinin dar alanından söz ediyorum. Mevzu bahis anlatılarla ilgili çalışmayı, toplumsal cinsiyet ideolojisine bilhassa özen göstererek, kendi kültürel bağlamlarına yerleştirmeye çalışıyorum; hedefim budur.

Öne çıkan birkaç örneği analım: Masallar *Jane Eyre*'da Charlotte Bronte ve *Absalom, Absalom!* adlı kitabında William Faulkner için metnin yapısını kuran bir araç olarak işlev görürken, *Zor Zamanlar*'da Charles Dickens, *Dönüşümler*'de Anne Sexton için aşikâr şekilde ideolojik bir tema işlevi görmüşlerdir; yine *Maisie'nin Bildiği* adlı eserinde Henry James için ve *Örümceklerin Yuvalandığı Patika*'nın başını çektiği erken dönem İtalo Calvino eserlerinde beklenti oluşturan dokundurmalar masallardan bahsederek yapılmıştır. Goethe "Masal" adlı eserinde, George MacDonald da "The Day Boy and the Night Girl (Gün Çocuğu ve Gece Kızı) adlı eserinde kendi "özgün" masallarını veya *Kunstmarchen*'lerini (Almancada halk efsanesi) yazmışlardır; bu masalları da yalnızca çocuklara yazmamışlardır. Anatole France'ın "Mavi Sakal ve Yedi Karısı" gibi çalışmalarda, yazarlar kendi kişisel yorumlarını aktarabilmek için bildiğimiz bazı klasik masalları yeniden yazmışlardır. Olga Broumas'tan Fay Weldon'a modern feminist yazarlar da, "masalları gözden geçirip kendilerine göre uyarlayarak elbette masalın kurduğu otoriteye itaati reddetmek üzere" tevarüs eden masal geleneğinden yararlanmışlardır (Walker, s. 83).[4]

Batı Folkloru'nün Charles Briggs ve Amy Shuman tarafından düzenlenen 1993 tarihli özel baskısıyla *Theorizing Folklore: Toward New Perspectives on the Politics of Culture* (Folklorü Teorileştirmek: Kültür Politikalarıyla İlgili Yeni Bakış Açılarına Doğru) ve Cathy Lynn Preston tarafından 1995 yılında düzenlenen *Foklore, Literature, and Cultural Theory: Collected Essays* (Folklor, Edebiyat ve Kültür Teorisi: Toplu Metinler)

[4] Nancy A. Walker'ın çalışması *The Disobeident Writer: Women and Narrative Tradition*'ın (İtaatsiz Yazar: Kadınlar ve Anlatı Geleneği) ikinci bölümü "İki Varmış Bir Yokmuş", kadın yazarların 19. ve 20. yüzyıllarda masalları yeniden gözden geçirerek yazmasını cevval bir şekilde tartışmaktadır. Onun çerçevesi "folklor ve edebiyat" olmasa da ve benim çalışmamın amacı onunkinden çok daha dar olsa da, ikimizin çalışmaları arasında güçlü bir benzerlik olduğunu görüyorum. Walker İncil'deki efsanelerin, bilhassa Amerikan masallarının ve otobiyografik anlatıların feminist uyarlamalarını cevval bir biçimde çözümlemektedir; kendisinin her bir itaatsiz yazarı "kendisiyle ilgili kalıcı hikayeleri içeren hem edebi hem kültürel niteliği haiz bu anlatıların açıkgöz okuru" olarak öne çıkarma çabası metinler-arası ve kültürle ilgili zorlayıcı bir çalışma örneği sunmaktadır.

gibi son dönem çalışmaları halkbilimcilere yalnızca geleneğin kültür içerisinde oynadığı katmerli rolü bugün yeniden düşünmeleri için değil, aynı zamanda masalların dönüşümlerini ille de bütünlüklü ve özerk uzmanlık alanlarının şemsiyesi altına girmeden disiplinler-arası bir bağlamda incelemeleri için teorik çerçeve kazandırmıştır.[5]

Folklor *ve* edebiyata dair doğru dürüst bilgi sahibi olmak bize bu ikisinin sınırlarını sorgularken ve yeniden tanımlarken, anlatı kurallarının nasıl (yeniden) üretildiğini ifadeye kavuştururken yardımcı olabilir. Böyle bir yaklaşım, aynı zamanda edebi metinleri daha geniş kültürel dinamikler içerisinde kavrayabilmemiz için (bu kavrayışı da göstergesel olarak tanımlayacağım) çok çeşitli ipuçları barındırmaktadır.

"Klasik" anlamdaki masalları yeniden yazan ve elden geçiren edebi ve edebiyat dışı çağdaş anlatılar, yani Margaret Atwood'un "Blubeard's Egg" (Mavisakal'ın Yumurtası) metni de Güzel ve Çirkin'in TV dizisi versiyo-

[5] Kitap uzunluğundaki başka çalışmalar da önemlidir: bkz: Stewart'ın yazdığı *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Anlamsızlık: Folklor ve Edebiyatta Metinler-arasılığın Veçheleri) Stahl'ın yazdığı *Literary Folkloristics and the Personal Narrative* (Edebi Folklor ve Kişisel Anlatı) ve Rosenberg'ın yazdığı *Folklore and Literature. Rival Siblings* (Folklor ve Edebiyat: Düşman Kardeşler). Bu konularla bilhassa ilişkili olan metinlerden bazıları şunlardır: Preston'ın yazdığı "Cinderella' as a Dirty Joke" (Kötü bir Şaka olarak Sindirella); Roemer'ın yazdığı "Graffiti as Story and Act" (Hikaye ve Eylam Olarak Graffiti); Mark Workman'ın 1957'de yazdığı "The Serious Consequences of Ethnic Humor in *Portnoy's Complaint*" (Portnoy'un Sitemindeki Etnik Mizahın Ciddi Sonuçları) adlı metninden bugüne gelen "Folklore and the Literature of Exile." (Folklor ve Sürgün Edebiyatı) adlı metnine değin yaptığı kavrayışı geniş çalışmalar. Metinler arası yaklaşımlar açısından önemli olan çalışmalar da şu şekilde sıralanabilir:1957 tarihli *Journal of American Folklore*'de (Amerikan Folklorü Dergisi) çıkan, Mary Ellen B. Lewis imzalı "Folklore and Literature: A Symposium"(Folklor ve Edebiyat: Bir Sempozyum); Alan Dundes imzalı "The Study of Folklore and Literature: An Expanded View" (Folklor ve Edebiyat Çalışması: Genişletilmiş bir Bakış Açısı); Richard Bauman imzalı "Texture, Text, and Context" (Metnin Örgüsü, Metin ve Bağlam); Fredric Jameson imzalı *Story, Performance, and Event* (Hikaye, Performans ve Olay), İtalo Calvino imzalı "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism" (Sihir Anlatıları: Tür Eleştirisinin Diyalektik Kullanımı Üzerine); Joan N. Radner ve Susan Lanser imzalı "Cybernetics and Ghosts" (Sibernetik ve Hayaletler), *Feminist Messages*'da (Feminist Sözler) "The Feminist Voice: Strategies of Coding in Folklore and Literature" (Feministlerin Sesi: Folklor ve Edebiyatta Kodlama Stratejileri); Katherine Young ve Barbara Babcock'un Vücut İlmi (Bodylore) üzerine hazırladıkları *Journal of American Folklore* özel sayısı.

nu da bu çalışmanın hususi nesneleridir. Bu metinleri okurken genel anlamda folklor, edebiyat ve kültüre dair eleştirel bir göstergebilim anlayışı içerisinde kalarak, masallardaki malzemelerin nasıl seçildiği, uyarlandığı ve dönüştürüldüğüyle ilişkili sorunlara değinmek istiyorum. Çalışmalarımı üç temel soru yönlendirmiştir: Bu yeniden yazımlar ve incelemeler *kadına* ve *hikayeye* dair hangi imgeler üzerine düşünmektedir? Ne tür anlatı mekanizmaları bu imgeleri desteklemektedir? Son olarak da, bu imgelerin altında öznenin inşasına dair hangi ideolojiler yatmaktadır? Kısacası bu kitap 20. yüzyılın son dönemlerinde ve medyada yetişkinler için yeniden yazılan masallardaki toplumsal cinsiyet üretimini anlatısallık ve öznellikle ilişkili olarak incelemektedir.

Bu anlatıbilimsel ve feminist çalışmayı sürdürürken, kimi zaman daha da büyük sorularla başa çıkmak durumunda da kalacağım tabii. Masalları bu şekilde dönüştürmekle ortaya çıkan pek çok ideolojik ve anlatısal yönlendirmeyi birbirinden nasıl ayırabiliriz? Masalların çağdaş biçimlerinin hedefleri ve işlevleri klasik masallarınkilerle nerede ayrışır? Peki, bu gibi dönüşümlerin artışına dair eleştirel bir sistematikleştirmeye gitmemizi sağlayacak, fakat yine de kapalı bir sınıflandırmaya direnen bir tipoloji kurabilir miyiz? Bu disiplinler-arası bakış açısı masal, folklor, edebiyat, feminizm ve postmodernizmin çalışmalarına dayandığı için, bölümün geri kalanı da bu alanlara ve bu alanlarla ilgili tartışmalara bakış açımı özetleyecek şekilde kaleme alınmıştır; böylelikle, çağdaş masallara dair müteakip tartışmama ilişkin bir çerçeve de çizilecektir. Bu aşamada ayrıca, "sihirli masal" veya "masal", anlatısallık, edim (performans) ve edimsellik (performativite), öznellik ve postmodernizm terimlerini ne şekilde kullandığımı da açıklayacağım.

Sihirli masallar ve masallardaki aynalar

Şimdi sıra hikayelerle ilgili hikaye anlatmaya veya akademisyen ağzıyla söylersek "teorilerden" bahsetmeye geldi. Psikologlardan tutun da tarih-

çilere, ebeveynlerden sanatçılara kadar herkes hiç çekinmeden masallara dair tanımlar yapıp tartışmalar yürüttüğüne göre, ben de geleneği takip edecek ve size "masallarla" ilgili kendi kafamdaki hikayeyi anlatacağım.

Masallardaki sihir aracılığıyla pek çok arzu tatmin edilir. Çocuklara yönelik edebi eserler olarak baktığımızda masalların sembolik açıdan güçlü senaryolar ve seçenekler sunduğunu söyleyebiliriz; bu senaryolarda görünürde pek bir şey vaat etmeyen kahramanlar esasen modern zaman çocuklarının bazı sorunlarını çözmektedir. Masal dediğimiz bu anlatılar söz konusu senaryolarla seçeneklerin makbul sınırlarını belirler ve böylelikle, genelde, yetişkinlerin çocukları medenileştirme yönündeki amaçlarına hizmet eder. *Dulce et utile:* En başarılı, sihri en üst düzeyde kullanan kurgu.

Melez veya geçişken bir tür olarak masallar yazarların/anlatıcıların ve okurların/dinleyenlerin, kolektif olanın bilgisine sihirle erişmesini sağlar; bu erişim, masalların halk sohbetlerinin kurgulanmış hâli olduğunu düşünürsek, "bir zamanlar şöyle bir adam varmış" ifadesiyle açılan sohbetlerin görünüşte sınırsız, kişiye özgü şekillerde yeniden söylenip yazılmasına imkân tanır. Masallar, her ne kadar kadim zamanların bilgeliğini aklımıza getirse de, şahıslara bu lütufla oynama, onu çocukların hayal dünyasında bırakıp reddetme özgürlüğü de sağlar. Bilhassa kız çocukları ve kadınlar için masallardaki sihir hem ihtiyar kadınların bilgeliğinin hem de zarifçe parıldıyan dişil imparatorluğun desteğine sahip ruhsal bir kuşatmanın çelişkili formuna bürünmüştür. Fakat gruplara ayırmaksızın baktığımızda masallar herkesin hikayesi olmaya, herkes için sihir dağıtmaya devam etmektedir.[6]

Jack Zipes, Ruth B. Bottigheimer, Maria Tatar ve diğer eleştirmenler bize bu sihrin etkisini kırmanın önemini göstermişlerdir. Masallarda büyü kullanımının mekanizmasını araştırmak üzere perdenin arkasından

[6] Masallardaki temalara dair veciz ve bilgilendirici bir çalışmayla önemli bir kaynak metin için, bkz: Stewen Swann Jones'un *The Fairy Tale* (Masal) adlı eseri.

Dorothy'le birlikte Oz'a bakarak yaptıkları araştırmalar, ne kadar iyi niyetli olursa olsun, sihrin işleyişinin nasıl da belirli zümrelerin sahip olduğu imtiyaza ve yaptığı baskıya dayandığını açığa çıkarmıştır.

Akıllı ve faal erkek çocuklar, birilerine tabii ve çalışkan kız çocuk ve en genelde terbiyeli ve "normal" çocuklar yetiştirme amacı, masallardaki sihir eylemlerinin yalnızca toplumsal şiddete ve çoğunluğun malına el koymaya işaret etmez; aynı zamanda tehditlerle ödüller arasında dikkatli bir denge kurulması gerektirdiğini gösterir.[7] Söz konusu eleştirel büyübozumuyla ilgili iki yönlü bir uğraş vermeyi düşünüyorum: Bu iki-taraflı sihir meselesini folklor ve edebiyat çerçevesine daha sıkı biçimde oturtmaya çalışmak ve kadınlar için barındırdığı toplumsal cinsiyetli anlamlara eğilerek sihrin masallarda nasıl "doğal" görünecek şekilde anlatıldığını incelemek.

1979 tarihli *Breaking the Magic Spell'den* (Sihrin Etkisini Dağıtmak) 1992 tarihli *Spells of Enchantment'a* (Büyünün Tesirleri) ve en son çıkardığı 1994 tarihli *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* (Efsane Olarak Masal/ Masal olarak Efsane) kitaplarında Jack Zipes eleştirel dikkatimizi ısrarla Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde masalların değişen toplumsal işlevlerine yönlendirmektedir; bunu yaparken de masalların ideolojik açıdan dar ve baskıcı bir şekilde kullanım biçimlerini saptamış, ancak aynı zamanda özgürleştirici etkilerine de vurgu yapmıştır.

Önceden eksikliği hissedilen, daha sonra da Zipes tarafından kaleme alınan böyle bir soykütük çalışmasına yahut masalların toplumsal tari-

[7] Zipes'ın masallar üzerine yazdığı pek çok kitap arasında 1983 tarihli *Fairy Tales and Art of Subversion* (Masallar ve Ters Yüz Etme Sanatı), 1986 tarihli *Don't Bet on the Prince* (Prens Üzerine İddiaya Tutuşma), 1988 tarihli *The Brothers Grimm* (Grimm Kardeşler) ve 1991 tarihli *Spells of Enchantment* (Büyünün Tesirleri) koleksiyonu da mevcuttur. Ruth B. Bottigheimer'ın 1986'da düzenlediği *Fairy Tales and Society* (Masallar ve Toplum) yazıları ve *Grimm's Bad Girls & Bad Boys* (Grimm Kardeşlerde Kötü Kızlar & Kötü Çocuklar) isimli toplumsal cinsiyet çalışması da masalların toplumsal tarihine katkıda bulunmuştur. Maria Tatar'ın kitapları, bilhassa da *Off With Their Heads!* (Tez Kelleleri Vurula!) cezalandırma ve ödül vermeye dair kuvvetli anlatılar olarak masallara dair sağlam bir eleştirel analiz yapmaktadır.

hinin irdelemesine itirazım yok tabii; ancak halkla masallar arasındaki ilişkiye dair tartışmasını bir nebze de olsa farklı bir yöne taşımak istiyorum. Zipes, halkla masallar arasındaki sürekliliği kabul ettiği *Breaking the Magic Spell* adlı çalışmasında bu ikisinin günümüzde sık sık birbirine karıştırıldığından şikâyet etmektedir.

Halkla masallar birbirine zıt iki şey değildir; yapılan ayrım anlatının belirli toplumsal bağlamlarda anlaşılmasını gerektiren, tarihi bakımdan temellendirilmiş bir ayrımdır. Ortaçağ Avrupa'sında köylülerin anlattığı bir hikayeyle "aynı" hikayenin Romantik dönemdeki bir Alman şairi tarafından yazılması elbette ki aynı arzuların yahut değerlerin ifadesi olamaz ve anlatılar genellikle farklı toplumsal gruplar için farklı ihtiyaçların ve isteklerin simgesi olduğundan ötürü ki Zipes da farklı zamanlarda ve bağlamlarda bunu iddia ederek August Nithcke'nin yolundan gitmektedir; "aynı" masallar hâkim ideolojileri destekler yahut değişim yönünde duyulan arzuyu dışa vurur.

1988 tarihli "The Changing Function of the Fairy Tale" (Masalların Değişen İşlevi) adlı çalışmasında Zipes birden fazla ve karmaşık ideolojik işlevlerini ortaya sermek üzere "*Zaubermarchen* olarak anılan, halkın anlattığı sihirli masallar veya harikulade hikayeler" ve peri masalları arasındaki sürekliliğe daha yakından bakar. Her iki tür de "hayat içerisindeki harikulade durumlara dikkat çekerken" (s. 11), aynı zamanda hem tutucu hem de özgürleştirici amaçlara hizmet etmiştir.

Evet, halk da masal da ideolojik açıdan değişken arzu makineleridir.[8] Tabii Zipes'ın masallara dair sunduğu toplumsal tarih anlatısı da benim kendi araştırmam için gerekli zemini sağlamaktadır. "Halk arasında anlatılan harikulade hikaye" ve masal arasındaki sürekliliğe baktığımda, oradaki

[8] "Arzu makinesi" kavramı bana çok cazip gelmektedir, çünkü bir tür ve bu türün toplumsal etkilerini üretmeye girişen çalışmaları ön plana çıkarır: Aynı zamanda, Teresa de Lauretis'in edebi türleri ve toplumsal cinsiyetleri "teknolojiler", hikaye ve kadının temsillerini üreten (techne) söylemler olarak kavrayışını benimser; aynı zamanda Angela Carter'a oyunlu bir göndermedir bu tabir: *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (Doktor Hoffman'ın Cehennemlik Arzu Makineleri).

ideolojik paradoksu yahut "hileyi" vurgulamak istiyorum; söz konusu hile pek çok farklı şekilde icra edilerek her iki anlatı türünü de şekillendirmektedir. Bu hile kendisini üreten ve birbiriyle çatışan çıkarların üstünü örtmeye uğraşan sihrin içindedir. Zipes'ın masallara ilişkin anlattığı toplumsal tarih, yozlaşma yaşandığına dair bir önermeyi de içerir; bu kısmen de olsa Zipes'ın toplum içinde ezilenlere duyduğu yakınlıktan ileri gelir.

Ortaçağlarda halk hikayeleri maddi imkânlara erişimi olmayan insanların sorunlarını ve arzularını ifade ettiği için *daha ziyade* özgürleştirici bir işlev görmekteydi; ancak modern zamanlarda, masal dediğimiz anlatı genellikle burjuvaların ve/veya muhafazakârların çıkarlarını desteklemek üzere "araçsallaştırılmaktadır". Benim üzerinde durmak istediğim noktaysa şu: Halk arasında anlatılan sihirli masallar yalnızca özgürleştirici değildir ve olamaz da, zira kendi özgül topluluğu içerisinde, bir ölçüde toplumsal normlara dayanacak ve bu normları pekiştirecektir.

Bu süreci anlatırken Zipes doğru bir noktaya parmak basarak der ki masalların basılması ve özel mülk hâline getirilmesi "halk arasında anlatılan bu hikayelerin toplumcu yönlerini akamete uğratmıştır" (*Fairy Tales as Myth*, s. 13), çünkü sözlü bir bağlamda "anlatıcının sesi tanıdık olurdu. Anlatılan hikayenin menşei ortak tecrübeler ve inançlardı. Kişiye özel, doğrudan, yüz yüze anlatılan hikayeler öyle değişti ki belirli bir grubun mensuplarının inançları ve davranışlarının simgesi haline geldi" (s. 10).

Zaten bu şekilde yüz yüze ve topluluğa anlatılan hikayelerin ortaya çıkardığı bir etkileşimin dahi müesses hiyerarşilerin, otoritelerin veya ortak kabullerin dışında işleyişi zarzor tahayyül edilebilmektedir. Her ne kadar biz bu hikayeleri folklorik açıdan "ön sansür" addetmesek de, gelenek ve uzlaşı el ele gider; halk anlatılarını oluşturan şey "yenilikçi" veya yıkıcı bir etkiyle girdikleri alışveriştir. Halk arasında anlatılan hikayeler ve masallar, uzlaşının getirdiği rahatlıktan yararlanan *normatif* işlevleriyle dönüşümün gücünü öven *yıkıcı* büyüler arasındaki çatışmadan gizlice, kışkırtıcı biçimde yararlanılmasıyla harikuladeler yaratır.[9]

[9] Zipes efsanevi ve efsane-karşıtı masallar arasındaki dinamik etkileşimi kabul eder, bu beni de

Şu durumda beni ilgilendiren şey, sihirli masallardaki anlatı inşasının ve yönlendirmelerin belirli tarihsel ve toplumsal bağlamlarda ortaya çıkması muhtemel, farklı ideolojik etkilerin oluşumuna ne şekilde katkı sağladığıdır.

Elbette, pek çok anlatı kendi çelişkilerini çözüme kavuşturmanın peşindedir. Avangard sanat başlığı altında paradoksu öven edebi anlatılar bile kimi normlara bağlıdır ve yalnızca anlaşılabilir olmak adına asgari düzeydeki uzlaşımı yeniden üretir. Sihirli masalları veya peri masalını bir edebi tür olarak diğerlerinden ayrıştıran, "yaptığı işi" sistematik olarak gizleme uğraşıdır; hilesini doğallaştırması, adeta sihirli bir biçimde, sorunsuz ve soru sorulmaksızın işlemesi için her şeyin çok açık ve net hale getirilmesidir. Jack Zipes'ın da belirttiği üzere, masal mükemmel bir "efsane" etkisi yaratır.[10] Masalın bizzat bu niteliği farklı tepkilerin fitilini ateşlemiştir. Max Lüthi'nin Avrupa masallarına dair üslup portresi masaldaki sihri bu açıdan izah eder; ancak bunu söz konusu anlatılara birtakım değiştirilmez hümanist değerleri yansıtarak, özcü bir çerçeve içerisinden yapar.

Gelgelelim, Lüthi'nin masallardaki büyü kullanımını sanatsal bir başarı olarak methetmesi Zipes ve diğer eleştirmenlerin evrenselleştirme karşıtı, tarihselleştirici bir hamleyle dağıtmaya çalıştıkları edebi etkinin ta kendisidir. Benim muradım da bu sihrin anlatıda nasıl inşa edildiğini, barındırdığı paradoksların ismini koymak ve değişken ideolojik etkilerini ifadeye kavuşturmak üzere *anlatıbilim*ini kullanarak, görünür kılmaktır. Etkisini dağıtmak için bu sihrin sihir olduğunu anlamamız gerekir evvela.

Yetişkinler ve çocuklar, zenginler ve yoksullar, hikaye anlatıcıları ve edebiyatçılar, oğullar ve kızlar, toplumsal gruplar ve şahıslar... Eğer ma-

ilgilendiriyor; buna ek olarak Walter Benjamin'e şunu iletmek isterdim ki şahsi hikayelerde farklı ideolojilerin dile gelmesi yahut çelişmesi kaçınılmazdır, dolayısıyla iyi kurulmuş bir hikayenin kendisinde hikaye-karşıtı unsurlar gizlidir (*The Storyteller*).

[10] Zipes, Roland Barthes'ın "efsane" tanımını masala uygular ve masalın da doğallaştırıcı, tarihsizleştirici, "dondurucu" etkilerine vurgu yapar. Bkz: Zipes, *Efsane olarak Masal/Masal olarak Efsane* ve Barthes, *Mitolojiler*.

sallar bunların hepsini, birbirlerinin çatışan çıkarlarını ifade ederek yahut bastırarak bile olsa kendine çekiyorsa bunu nasıl başarır? Bunu kimin arzusu hilafına yapar? Teresa de Lauretis'in belirttiği üzere "anlatı teorisinin nesnesi", göstergebilim açısından konuşacak olursak "anlatı değil, anlatısallıktır; anlatının yapısından ziyade işlevleri ve etkileridir." Feminist teori açısından baktığımızda, bu şekilde anlatısallığa dönmek anlatının arzuyla olan bağını tahlil etmek ve "farklı bir sorunun, farklı bir pratiğe yönelme isteğinin ve farklı bir arzunun şiddetli teşviki karşısında el değmemiş metinleri yeniden okumak" anlamını taşır (*Alice Doesn't*, s. 107).

Peki, o zaman biz Max Lüthi'nin masalın "tek boyutluluğu" ve "dünyanın her yerinde benzer anlatılarla irtibatlı olması" şeklinde adlandırdığı durumları "farklı bir arzuyla" eklemlersek ne olur? Biliyoruz ki halk masallarında da peri masallarında da kahraman başka bir dünyayla karşılaştığında, sihirli hediyeler aldığında, hayvanlarla konuştuğunda ya da harikulade dönüşümler yaşadığında korkmaz veya şaşırmaz.[11]

Esrarengiz şeylere ustalıkla doğal bir görünüm kazandırılmıştır. Benzer şekilde, belirli bir topluluğun dışında kalmak kahramanın "tüm toplumu içine alacak bağlar" kurmasını sağlar (Lüthi, *European Folktale*, s. 54) ve anlatının da kendi üslup birliğini sağlamasına yarar. Kültürel olarak temellendirilen efsanede izah edilmesi gereken herhangi bir durum masalda esrarengiz veya arizî değil, doğaldır. Soyut üslubun bu ve başka özellikleri Mircae Eliade'ın halk masalını "efsanenin şen ikizi ve geçiş ritüeli" olarak tanımlarken belirttiği "kolaylığı" üretmektedir (Lüthi, *European Folktale*, s. 116).[12] Kişinin kendi toplumunun kurallarına rıza göstermesi normal bir süreç olarak anlatıldığı için, sihirli masalların üslup ve içerikle ilgili tasarısı aynıdır: Barındırdığı hileyi ve yürüttüğü toplumsal projeyi bir kılıfın ardına gizlemek.[13]

[11] Burada Lüthi'nin açtığı yolu takip ettiğim için erkek bir kahramandan bahsediyorum.

[12] *Bir Sanat Formu olarak Masal* adlı çalışmasında Lüthi, Mircae Eliade'ın "Les savants et les contes de fées" adlı çalışmasından alıntı yapar.

[13] Lüthi, Eliade'ın *Initiation Rites and Symbols* (Geçiş Ritüelleri ve Simgeleri) adlı eserinden alıntı yapar. Bu savımı daha detaylı biçimde ve "İnfaz Edilen Masum Kadın Kahraman" alt-türüyle özgül ilişkisi içerisinde *Western Folklore*'da (Batı Folklorü) geliştirdim.

Ancak kadınların tecrübeleri üzerine yoğunlaşan masallar bu kılıfa büründüğünde, ikna edicilik ve tabii tehlike de iki kat artıyor gibi görünmektedir. Kadını uzun bir süredir hem doğa hem de gizlenmiş hile olarak temsil eden gelenek bu gibi imgelerin sihirli masallardaki başarısına ve gücüne katkı sağlamaktadır. Pek çok antropolojik ve tarihî araştırmanın da gösterdiği üzere, kadınlar genellikle "kültürden ziyade doğaya yakın olarak tanımlanmıştır" ki bu da ataerkil sistemin onları "daha aşağı olanın simgesi, vasat cins" kılmasına sebep olmuştur (Lerner, s. 25).

Simone de Beauvoir şöyle yazar: Adam kadını temsil ederken, kadın da adamın rüyasının vücut bulmuş halidir: "Kadın; erkeğe yabancı olan doğayla, erkekle neredeyse özdeş olan insan arasındaki arzu edilen vasıtadır"; bundan ötürü rekabetçi ve belki de hasmanedir (de Beauvoir, s. 172). Kadını bu şekilde doğayla ilişkilendirme, paradoksal şekilde, hem doğallaştırıcı bir makyaj hem de kadınca bir "özün" temsilleri olarak "kadınlık" adı verilen hileli bir konumun da üretilmesini sağlar. Uç bir örnek göstermek gerekirse, Pamuk Prenses "doğal" kadın olarak sunulunca, imgesinin ustalıklı inşası onu ve diğer kalıplaşmış kadın kahramanları kültür öncesi ve değişmez koşullar içerisinde düşünmeyi kolaylaştırmıştır. "Kadınları" vitrine koymak ve aynı zamanda ortadan kaybolmalarını sağlamak suretiyle, masal biz kadınları/o kadınları (kadınlar olarak hepimizi) erkekler tarafından inşa edilmiş Kadın'a dönüştürür.

Masallardaki sihri sorgulamanın kendi aşamaları ve zorluklarıyla beraber uzun yıllardır süren feminist çalışmalar olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda şöyle diyebiliriz: Neyse ki masalları "küçük yaştaki okurlar için dar kalıplara sıkışmış, zararlı rol modeller üreten" (Stone, s. 229)[14] ve içkin olarak cinsiyetçilikle malûl anlatılar diye düşünüp reddetmek zorunda değiliz.

Feministler masalları toplumsal cinsiyet temsillerini, de Lauretis için

[14] Stone, masalların feminist eleştirisine dair harika bir tipoloji sunmaktadır. Son dönemlerde Satu Apo ve Christine Goldberg gibi halkbilimciler daha kadın merkezli bir bakışla halk masallarının analizini yapan Fin Ekolü yaklaşımını da incelemişlerdir.

"cinsiyet teknolojisini" üreten güçlü söylemler olarak görebilirler ve böyle bir üretimin arkasındaki mekanizmaları incelemek masallardaki "Kadınla", "kadın" hikayeciler/yazarlar ve dinleyiciler/okurlar arasındaki dinamik farklılıkları ve karmaşık bağımlılığı aydınlatabilir. Mesela Marina Warner'ın 1994 tarihli *From the Beast to the Blonde* (Çirkin'den Sarışın'a) adlı çalışması klasik masallardaki kadın "imgelerine" odaklanarak böyle bir görev üstlenmiştir; pek çoğu kadın olan anlatıcılar kendi özgül tarihsel ve toplumsal bağlamlarında sohbet ve sessizlik stratejilerini müzakere ederken "bu anlatıcıların konumu ve çıkarları ışığında" güzellik ve sarışınlık sembollerine bilhassa bakmıştır. "Sihrin" gücünü eleştirel bir şekilde anlayan feminist bakış açısına göre; masallar birbiriyle rekabet eden, tarihsel ve toplumsal olarak şekillendirilmiş arzuların alanıdır. Bu anlatılar toplumsal cinsiyetin üretiminde öncelikli bir rol oynamaya devam etmektedir; dolayısıyla elinizdeki kitabın da analiz etmeye çalıştığı muhtelif yollarla yapısöküme uğratılmakta ve sonra yeniden yazılmaktadır.

Pek çok defa yeniden anlatılan masallarda şunu görürüz ki masal; halkbilim ve edebiyatın, toplum ve bireyin, uzlaşmanın ve yeni bir girişimin, çocukların ve yetişkinlerin, Kadın ve kadınların birbiriyle karşılaştığı ve birbiri üzerine düşündüğü değişken ve "arada" bir imgedir. Anladığım kadarıyla, masallardaki denetim metaforu "sihirli aynadır"; zira mimesisi (yansıma), kırılmayı (değişen arzular) ve hikayenin çerçevelenmesini (hile) kendinde toplar.[15] Postmodern masallara dair okumalarım da bu anlatıların, bir taraftan masallardaki ayna kullanımını, etkisini dönüştürecek raddede görünür kılarken, aynı zamanda bu ayna imgelerini nasıl yeniden ürettiklerine odaklanacak. Her bölümde bu ikili stratejiye dair belirli bir anlatıbilimsel veçheye değineceğim: Pamuk Prenses'te anlatı çerçevesi, Kırmızı Başlıklı Kız'da ses, Güzel ve Çirkin'de odaklanma ve Mavi Sakal'da faillik.

[15] Pek çok feminist eleştirmen bu metafor üzerine düşünmüştür. Nancy A. Walker'ın beyan ettiği üzere, "modern feminist yazarların çalışmalarında, masaldaki ayna hem incelenmeli hem de kırılmalıdır".

Bu hikayeyi anlatma şeklim dikkate alındığında, Lacan-sonrası teorilerde aynanın "özne" üretiminin alanı olmasının kazara olmadığı görülecektir.[16]

Halkbilim, göstergebilim ve özne

Richard Bauman'ın 1952 tarihli metni "Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics" (Edebi Göstergebilimin Gelişiminde Halkbilim Mefhumları) kendisini, bilhassa Vladimir Propp, Petr Bogatyrev, Roman Jakobson ve Mikhail Bakhtin'in çalışmalarıyla ivme kazanan göstergebilim teorisinin gelişiminin merkezindeki incelemelerin "halkbilimsel temelinin Amerikalı bir halkbilimci tarafından eleştirel yönden değerlendirilmesi" olarak sunar.

Bauman "bu teorisyenleri son zamanlarda göstergebilimciye dönüştüren, halkbilim alanındaki çalışmalarında halkbilimciler (ve diğerleri) açısından verimli olan nedir?" diye sorar (s. 1) ve halkbilimle ilgili görüşlerinin bugün halkbilimcilerin düşündükleriyle nasıl eklemlenebileceğini incelemeye devam eder. Kayda değer bulduğu noktalar şunlar olmuştur: Propp'un fabula/hikaye ilişkisine dair söyledikleri; Bogatyrev ve Jakobson'un folklorü bir sistem olarak kavrayışları; Bogatyrev'in gelenekle beraber yenilikten de etkilenen dinamik bir değişken olarak "işleve" odaklanması; son olarak da Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı kitabındaki gerçek anlamda etnografik yaklaşımı. Bauman'a göre, Bogatyrev'in, Jakobson'un ve Bakhtin'in çalışmaları onun özdeşleştiği çağdaş halkbilim yaklaşımına yakındır esasen. Bu yaklaşım; belirli bir kültürel sistem içerisindeki edim (performans) adetlerini *söz* (*parole*) olarak incelemek üzere konuşmanın etnografisine dayanan bir edim etnografisidir.

Bauman "günümüz halkbilimcilerinin kurucuların çalışmalarını aşmasını sağlayacak kimi yollar önererek, hem yazılı hem sözlü edebiyat

[16] Elizabeth Grosz'un *Feminizm ve Psikanaliz* içindeki "Özne" konusuna girişine bakınız.

göstergebilimi öğrencilerinin ilgilenmesi gereken yönleri göstererek" tartışmasını kapatır (s. 13). Mesela, Bogatyrev ve Jakobson gelenek ve toplumun koyduğu sansür tarafından şekillendirilen folklorün tutucu işlevine vurgu yapmıştır. Ancak belirli toplumsal durumlar içerisindeki folklorü inceleyen edim (performans) etnologları folklor metinlerini "nevzuhur, anlatım kaynaklarının, toplumsal hedeflerin, şahsî rekabetin ve kültürel olarak tanımlanmış olay çerçevelerinin karmaşık etkileşiminin ürünü" addetmektedir (Bauman, "Conceptions of Folklore", s. 13-14).

Bu olay-merkezli bakış açısı önceden yapılmış soyut sansür kavramsallaştırmalarının ötesine geçmekle kalmaz, aynı zamanda edimde bulunanların (icracıların) belirli ve çeşitli toplumsal hedefleri gerçekleştirmek üzere o an uygun olan iletişimsel işlevleri ne şekilde yönettiğine dair çalışma yapmayı mümkün hale getirir ve sözlü/yazılı metinlerin metinler-arası bağlamdaki yorumunu da güçlendirir. Yahut Bauman'ın da belirttiği üzere, "belirli bir sözlü metni geleneksel olarak tanımlamak bu metnin metinlerden oluşan bir ağ içerisindeki yerini açığa kavuşturmaktır; bu da söz konusu metni yazılı edebiyattan uzakta konumlandırmak şöyle dursun, yazılı edebiyata daha da sıkıca eklemler" (s. 16).

Bauman'ın izlediği teorik yol çok çeşitli anlamlar ihtiva etmektedir (bu noktada yaptığı araştırmaların son zamanlardaki gidişatını değerlendirmiyorum). Öncelikle; göstergebilimciler ve halkbilimciler artık Saussure'ın *dil* ve *söz* (*langue* ve *parole)* ayrımına başvurarak folklor ve edebiyatı birbirine karşıt şekilde konumlandırmıyorlar; geleneğin ve yaratıcılığın toplumsal açıdan yerleşik dinamiklerini yahut her ikisinde birden varolan edimi çözümlemeyi ve incelemeyi tercih ediyorlar.[17]

[17] *Dil/söz* karşıtlığı folklor ve edebiyatın dinamiklerini açıklayamaz; ancak sembolik olarak bu ayrıma hâlâ başvurulmakta. Bogatyrev ve Jacobson'un metinlerinde, folklor genellikle dil olarak işlev görürken, edebiyat söz yerine geçer; katı biçimde Saussure'ü takip eden Propp için yalnızca halk masalının dili meşru inceleme nesnesidir ve bu dilin edebiyatla olan karşıtlığı da evrimsel süreçlere dayanır. Bogatyrev'le birlikte nesne, folklorün olayı olarak anlaşılan sözün yapısına kayar; Bakhtin'le de sözün bu yapısı sosyo-kültürel sistemin parçası olarak görülmeye başlanır. Folklorü edebiyat içinde düşünürsek, folklor dil ya da söz işlevi görebilir. Ancak bu dinamik

Bu bilgiler ışığında bakıldığında, masal anlatma ediminde bulunan şahıslar sanatçılar kadar ilgi görmeyi hak etmektedir ki yazarlar hâlihazırda bu ilgiye mazhar olmaktadırlar. İkinci olarak, olay-merkezli bir bakış açısı ilk önce Charles Peirce, sonrasında Umberto Eco ve Thomas Sebeok tarafından kavramsallaştırılan üç-ayaklı gösterge-olay (*sign-event*) teorisine koşut gitmektedir; bu teorisyenlerin hepsi de bir göstergenin maddiliğini ve toplumsal açıdan değişkenlik gösterebilecek işlevlerini vurgulamaktadır. Üçüncü olarak, hem folklorde hem edebiyatta sözlü sanatı incelemek bir metnin diğer metinlerle olan ilişkisine, türe ve topluma dair belirli parametreler içerisindeki belirli dinleyicilerle iletişim kurarken benimsenen stratejilere ve bu stratejilerin toplumsal işlevleriyle ideolojik etkilerine dair sorulara yol açar. Son olarak da, Bauman edebiyat eserlerinin *içindeki* folklor öğelerini incelemenin folklor *ve* edebiyat çalışmasının ayrılmaz bir parçası olduğunu, çünkü iletişimi sağlayan bu iki sanat formunun birbiriyle sistematik olarak etkileşim kurduğunu ve birbirini dönüştürdüğünü öne sürmektedir.[18]

Göstergebilimciler ve halkbilimciler; folklor ve edebiyat. Burada "ve sonsuza dek mutlu yaşadılar" diyesim geliyor ancak kafamı kurcalayan sorular olduğu sürece böyle söyleyemeyeceğim. İletişim sözlü sanatların ve genel olarak da dilin *başlıca* işlevi midir? Anlatan ya da yazan kişinin kullandığı stratejiler ille de onun ideolojisinin veya toplum içinde yapıp ettiklerinin bir araya gelmiş, dolayımsız ifadesi midir?

Atladığımız bir nokta var: Çağdaş eleştirinin büyük kısmını şekillendiren, toplumsal ve simgesel olarak bilinçlilik ve tecrübenin önceliğini sorgulayacak şekillerde inşa edilen özneye olan ilgimiz hâlâ sürüyor. Göstergebilim, postmodernliğin sorunsallarını içine almak üzere kendi

ikilinin kısıtlayıcı veçhesi de tamamıyla dilbilimsel referansında yatar.

[18] Bkz: Lindhal'ın "On the Borders of Oral and Written Art" (Sözlü ve Yazılı Sanatın Sınırlarında) isimli çalışması; Stewart'ın *Non-sense* adlı eseri ve Preston'ın derlenmiş koleksiyonu *Folklore, Literature and Cultural Theory* (Folklor, Edebiyet ve Kültürel Teori).

yapısalcılık-sonrası yahut "Saussurecülük-sonrası"[19] algısını esnetmek suretiyle, Roland Barthes ve Julia Kristeva gibi polimorf (çokbiçimli) entelektüelleri var etti ve ayrıca, birbiriyle ilgili fakat birbirinden farklı türlerde gramatologlar da üretti. Ancak gerçek olayların, anlatıcıların ve dinleyicilerin tam varlık göstermesinden iyimser bir bakışla tatmin olan pek çok halkbilimci, yaratıcı bireyi kutsamayı tercih ederek özne üzerine düşünmeye direndi.[20]

Bauman'ın metninin yayınlanmasının üzerinden on yılı aşkın bir süre geçti, ancak ben kendimi onun sorduğu sorunun daha ehil bir biçimini sorarken buluyorum hâlâ: Eğer sözlü ve yazılı anlatıya olan ilgim öznellik konusuna değin uzanıyorsa, ortada hâlâ göstergebilimi folklor ve edebiyatla ilişkilendirerek elde edilebilecek bir şey var mıdır?

Evet, olduğuna hâlâ inanıyorum; ancak göstergebilimin dilin iletişim işlevlerine yaptığı vurgu simgesel işlevlerine dair düşünmeyle değiştirilebilirse ve göstergebilimin araçlarına betimleyici amaçlardan ziyade eleştirel bir bakışla başvurulabilirse. Dolayısıyla, bu kitabın yöntemsel çerçevesi Jacques Derrida ve Helene Cixous'dan yararlanan ve dile yapısöküm perspektifinden bakan bir yaklaşımla şekillenmiştir; kullandığım çerçeve aynı zamanda Mieke Bal'ın göstergebilimin mirasına dair eleştirel anlatıbilim yaklaşımından da feyz almıştır. Yapısöküm folklordeki ve genel olarak sözlü dildeki göstergelerin söz-merkezciliğini yerinden eder; bu da benim ideoloji ve toplumsal cinsiyet sorunlarıyla uğraşma noktasında teorik olarak elverişli bulduğum bir paradigma kaymasıdır. Anlatıbilim açısından konuşursak, bu yaklaşım kendisini analitik bir araç olarak tesis etmekte, bunu da açıkça "anlatı öznelliğini" inceleyerek yapmaktadır; Bal anlatı öznelliğini sorgulanamaz bir kimlikten ziyade bir ağ olarak tanımlar.[21]

[19] Bu Bal'ın tabiridir (*On Story-Telling*, s. 27).

[20] Bkz: Workman'ın "Narratable and Unnarratable Lives" (Anlatılabilen ve Anlatılamayan Hayatlar) ve "Tropes, Hopes and Dopes" (Mecazlar, Umutlar ve Dümenler) isimli metinleri.

[21] Burada, daha önce *Folklore, Literature and Cultural Theory*'de yürüttüğüm Derrida ve Cixous

Derrida'nın yazma/yazı mefhumunu yahut *écriture*'ü benimsemek bana gelenek/edim karşıtlığını daha farklı bir şekilde konumlandırma imkânı veriyor. Daha önce de belirtildiği üzere, edim odaklı bir yaklaşıma sahip olan halkbilimciler konuşan özneye müstakil bir sanatçı, iletişimsel ve toplumsal ağın merkezi muamelesi yaparak folklor ve edebiyat arasındaki bağları güçlendirmiştir.

Ancak bir olayı ya da edimi öncelikli konuma getirmek yazılı edebiyatla sözlü edebiyatın seçkinci bir biçimde karşı karşıya getirilmesi durumunu tersine çevirebilirken[22], yapısal olarak kurulmuş hiyerarşiye dokunmaz.[23]

Bu hiyerarşiyi yerinden etmek için şunu daha etraflıca yeniden düşünmek gerekecektir: Gösterenin konuşma içerisinde buharlaşması ve konuşmacının fiziksel mevcudiyeti düşüncenin doğrudan orada bulunduğuna dair bir izlenime yol açsa da, her daim öznenin söylediği formda gelen söz dolayımsız değildir. Derrida'nın kavramsallaştırmasıyla söyleyecek olursak; yazı, yazılı ve sözlü olanın *dolayımdan geçen* anlamlarda ve *yokluktaki* sürekliliğini tespit eder; dolayım ve yokluk, yazıyı konuşmanın doğrudanlığı olmadığında onun yerine geçen zavallı bir araç olarak yaftalamak üzere, geleneksel olarak yazıyla özdeşleştirilen özelliklerdir.[24]

İletişim, kaçınılmaz olarak, tahrifata uğramış bir temsildir ve konuşmanın sembolik işlevi, yani iletişimin tamamlayıcı maddiliği hâlihazırda

tartışmasını yoğunlaştırıyor ve gözden geçiriyorum.

[22] Eğer folklor özelse, bize bilhassa ifade etme biçimi ve toplumsal işlevin, bireysel yaratıcılık ve kolektif geleneğin, şahsi eylemle iletişim kurmaya yarayan etkileşimin sanat adını verdiğimiz iletişim biçiminde nasıl da karşılıklı ilişki içerisinde bulunduğunu gösterdiği sürece özeldir." (Bauman, *Conceptions*, s. 16)

[23] Daha da gelişmiş bir tartışma ve aynı zamanda Bal'ın Bakhtin'e *On Story-Telling* kitabında yaptığı itiraz için benim makaleme bakınız: "Writing and Voice" (Yazma ve Ses).

[24] *Structural Poetics* (Yapısal Poetika) adlı eserde Culler, Derrida'yla arasına mesafe koyar: "Kadim-yazma, toplumsal olanla ilgilenen birisinin ihmal etmeyi göze alabileceği, tamamıyla mantıkî bir noktadır; zira konuşmayı yazının içine çekmek Batılı bir kültürel ayrımı silmek anlamına gelir." (133) *On Destruction* (Yapısöküm Üzerine) isimli çalışmada (bkz: "Writing and Logocentrism [Yazma ve Sözmerkezcilik] bölümü) yazmaya yaklaşımı çok daha kapsamlı ve verimlidir.

dolayımdan geçmiş anlamın ve yokluğun bir semptomu olarak anlaşılır kılınır. Bundan ötürü; konuşmacı yahut hikaye-anlatıcısı anlamın dolayımsız yahut her şeyi bünyesinde toplamış kaynağı olarak düşünülemez ve hem *dilin* öznesi hem de *dildeki* özne basitçe etkin bir durumsal değişken olarak görülemez; konumu netamelidir.

Bu satırlarda "yazma" eylemini yeniden tanımlamak, dikkati iletişimden temsile kaydıracak ve kendi kelimeleriyle konuşan, bu kelimelere mevcudiyeti aracılığıyla anlam kazandıran bağımsız özneyi yapısöküme uğratacaktır. Helene Cixous bu öznenin yalnızca sözü yazıya önceleyen değil, aynı zamanda "sese" de önceleyen, bilhassa ataerkil bir inşa oluşunu ifşa eder. Derrida gibi o da konuşmanın yazıya üstünlüğü fikrine meydana okur; ancak kadınsı bir "sesin" var olduğunu da beyan ederek ataerkine yapısöküm uygulamaya girişir.

Cixous'da okuduğum kadarıyla, bu "ses" ne kadın olmayı özselleştiren bir fikrin ifadesidir, ne de bir kadının özgünlüğüne giden yolda tamamen özgürleşme heyecanıyla "bulabileceği" ve "kendisinin" olarak tanımlayabileceği bir şeydir. Cixous'nun tarifine göre kadınsı "ses", yazıyla karmaşık bir yakınlığa sahiptir ve bedenle maddi bir bağlantı kurulmasını ister; bu bağlantı bizi bütünleşik bir özne algısına döndürmeden kurulacaktır. "Yazmak" der Cixous, "ötekine açılan geçit, ötekinin sınırlarına giriş, kendimden çıkış, ötekinin içimde yaşamaya başlamasıdır; insanları bu şekilde çağırmak ne huzur ne güvenlik duygusu veriyor, her daim "gerçekle" olan ilişkiyi zedeliyor, öznenin toplumsallaşmasının karşısına çıkan bir belirsizlik hâli üretiyor." (*The Newly Born Woman*" [Yeni Doğan Kadın], s. 85-86).

Benzer şekilde işleyen, kenara itilmiş kadınsı "ses" böyle bir yazma biçimine öncelikli olarak erişim sağlıyor: "Bir topluluk içinde konuşan kadını dinleyin (eğer acı içinde nefes nefese konuşmuyorsa): O konuşmaz, titreyen bedenini havaya fırlatır... Kendisini açar... Söylediklerini yazıyordur, çünkü bilinçdışı dürtülerin konuşmasında hükmedemediği bir rol oynadığını reddetmez (s. 92). Şu durumda hem "yazma" hem de

"ses" "içimdeki ben olmayanın deneyimidir" (s. 85) ve farklı bir öznelliği temsil eder; (hem "kendine ait" hem de "doğru düzgün" anlamında) *propre* olmadığı için mevcudiyetin otoritesine yaslanmayan bir öznelliği.

Ancak hem "yazma" hem de "ses" aynı zamanda maddi süreçlerdir. Bu noktada bedene, bedenin maddiliğinin de işin içinde oluşuna vurgu yapıyoruz. Bilhassa "ses" açısından konuşursak, bedenin işin içine girmesi demek şarkı dinlemek ve söylemek, başka şekillerde konuşma olarak duyduğumuz sesleri aksettirmek ve "bütünüyle et ve kemik olarak hissedilebilecek", "yaşayan kelimeyi" ifade etmek üzere taklit yapmaktır.[25] Cixous bu şekilde, yapısöküm projesini daha ileri taşımaya ve ancak kadınların bakış açısını dillendirmeye çalışarak, yazma ve söz arasındaki ilişkiye dayanan bir toplumsal cinsiyet sorusunu da açıklıkla gündeme getirmektedir.[26] "Yazma" ve "ses" (bu tabirler söz konusu kelimelerin gündelik kullanımlarıyla özdeş değildir) arasındaki karşılıklı dolayımların varlığını tasdik ederek, konuşmanın kadınların kendilerini özgürleştirmesi gereken orada olma hâline ve (erkeklerle) aynılığa dair ataerkil bir yanılsama olduğunu açığa çıkarır. Kadınlar kendilerini bundan özgürleştirmelidir, çünkü bu kurguyu yalnızca dolaylı olarak erkekler aracılığıyla veya parçalı olarak tecrübe etmişlerdir. Artık çeşit çeşit güçlendirilmiş ve güçten düşürülmüş ses, eril konuşmacıyı (ona itiraz etmekten çok) yerinden etmekte ve "yazma" pratiğini oluşturmaktadır.

Yazma ve ses arasındaki bu süreklilik çatışmadan muaf değildir elbette. Nasıl ki yazı faaliyetleri, edebiyat yahut diğer sanatlar "aynı" süregelmiş konuşma kurgusunu model alıp, "başka bir kurgunun" mümkün olabileceğini kabul etmiyorsa; "yazma" faaliyetinin içerisinde bulunan, ideolojik olarak güçlü seslerin pek çoğu ataerkil yapıları pekiştirir. Cixous bu

[25] Françoise Defromont, "Metaphorical Thinking and Poetic Writing in Virginia Woolf and Helene Cixous" (Virginia Woolf ve Helene Cixous'da Metaforik Düşünme ve Şiirsel Yazım) Wilcox'un *The Body and the Text* (Beden ve Metin) adlı çalışması içinde (s. 117).

[26] Bunu da kadınları sözlü olana indirgemek ve yazın türünü cinsiyetlendirmek olarak bilinen iki yaygın tuzağa düşmeden yapmaktadır.

mücadele yolunda bize öneride bulunur. "Sesi" öncelemek suretiyle, dile insanları çağırır; böylelikle Derrida'nın yazı anlayışının güvenilirliğini ve nüfuzunu sarsıp, bu anlayış tarafından ötekileştirilenlerin yanında durarak çeşitlendirir.

Bir halk anlatısının yahut edebi anlatının özgül analizinde, bütün anlatıların çok-değerlilik (*polyvalence*) ve yokluk açısından "yazmaya" benzediğini felsefi bir çerçeve içinde açıklamak amacı güdülmezse şayet, Cixous'nun dile insanları çağırma stratejisi bize anlatının içerisinde yer alan, ideoloji ve anlam düzeyindeki çatışmaları açıkça ifade etmemiz konusunda yardımcı olacaktır.

Son olarak da, sözün "ses" aracılığıyla yerinden edilmesi dilin maddi, bedensel veçhesine vurgu yapar. Bu vurgu, bilhassa kadınların/kadınsı olanın sözlü anlatımları açısından önemli etkileriyle birlikte ataerkil beden/zihin ayrımının sorgulanmasına da vesile olur; zira bedenin okunmasını *ve* yazılmasını teşvik etmektedir. Dolayısıyla yazmak; kendi başlarına sözel gösterenler olmaktan ziyade görüntüye yaslanan, fakat konuşmak isteyen bedensel semptomları simgelere dönüştürmek üzere bedenlerimize (ve öznelliklerimize) ayna tutmak demektir.[27]

Tartışmakta olduğum paradigmalar arasındaki ilişkiyi açıklamak üzere, Şekil 1'deki tablo yapısalcı dil-söz karşıtlığı ve yapısökümcü "yazı" ile "ses" kavramlarıyla bağlantılı olarak "gelenek" ve "edim" kavramlarını göstermektedir. Bu paradigmalar gelişen bir anlatı içerisinde birbirinin yerini almamış, daha ziyade her biri bir diğerini sorguladığından ötürü, işlevleri, biri ötekini geçersiz kılmaksızın, değişmiştir. Mesela, "gelenek ve edim" karşıtlığı folklor ve edebiyat arasında tutucu bir ayrım olduğu yönünde dayatma yapmıyor, her ikisi içerisindeki değişkenleri ifade etmeye çalışı-

[27] "Helene Cixous: From inner theatre to the world theatre" (Helene Cixous: İç sahneden dünya sahnesine) adlı metinde Nicole Ward Jouve'un ağzından dökülenleri yeniden yazıyorum (Vicoux'un "The Body and The Text" metninde); ayrıca Banting'in Cixous'a dair yaptığı ikna edici okumaya bakınız. Gillian Bennett ve Joan Radner de kadın folkloründeki sistematik ses kullanımı stratejileri üzerine kapsamlı metinler yazmışlardır.

yor; "yazı" ve "ses" ayrımı da ideolojik olarak inşa edilmiş, simgesel olarak üretilmiş, cinsiyetlendirilmiş öznelliği ön plana çıkarıyor.

Dolayısıyla, uzun zamandır kullanılan "gelenek vs. edim" paradigmasını halkbilimin dışında kalan, birtakım ithal kavramlarla değiştiriyor değilim[28] ancak bu ikilinin ideolojik anlamlarını görünür kılıyorum; bastırdıklarına isim koymak suretiyle bu ikiliye itiraz ediyor ve böylelikle onu dönüştürüyorum. Bu paradigmanın bastırdıklarını şöyle sıralayabiliriz: Evvela, öznenin kaynağından ziyade ürünü olduğu simgesel temsil; ikinci olarak da özne-içi bir mücadele alanı olarak sesin cinsiyetlendirilmiş şekilde çoğullaştırılması.

[28] Aynı zamanda "gelenek ve yenilik" (Mieder, *Tradition and Innovation in Folk Literature*) veya "gelenek ve yaratıcılık"(Bronner, *Creativity and Tradition in Folklore: New Directions*) paradigmalarını da uygulamıyorum; çünkü bunlar, pek de farkında olmadan, karşıtlığın iki teriminden birisini daha değerli kılıyor; Nicolaisen'in "tekrardaki farklılık" deyişini seviyorum; zira folklordeki "gelenek" ve "edim" arasındaki dinamik ve ayrılmaz ilişkiyi ön plana çıkarıyor; birbirlerine karşıtlıklarını değil.

Şekil 1.

Folklor & Edebiyat Yaklaşımı	*Karşıtlık*	*Anahtar Değişken*
Yapısalcılık	dil/söz	sansür sistemi
İşlevselcilik	gelenek/yenilik norm/yaratıcılık (Sassure, Propp, Jakobson ve Bogatyrev)	işlev
Göstergebilim & Etnografi	gelenek ve edim (Peirce, Bakthin, Bauman)	olay
Yapısöküm	yazma ve konuşma (Derrida, Workman)	mevcudiyet metafiziğinin bir ürünü olarak konuşan bağımsız özne
Kadınsı yapısöküm	yazma ve ses (Cixous)	"kalabalıklaştırma" (iktidar/toplumsal cinsiyet mücadelelerinin eklemlenmesi olarak)

"Gelenek ve edimin" bu şekilde ideolojik bir çerçeveye oturtulması benim folklor ve edebiyata dair anlayışımı şekillendirmekte ve "edim" tabirini, yazılı metinleri de içine alacak biçimde daha geniş anlamlı kullanışımı da açıklamaktadır. Aynı zamanda bu kitapta yararlandığım eleştirel anlatıbilim yaklaşımımı da karakterize etmektedir. Mieke Bal'ın ortaya koyduğu üzere, "eleştirel anlatıbilimin" amacı, "anlatının öznelliğinde geçerli olan ideolojinin" resmini çizmektir (*On Story-Telling*, s. 47).

Bal, Althusserci bir "ideoloji" tanımını takip ederek; ideolojinin doğallaştırıcı (normalleştirici) gücüne, tutarlı gibi görünen bir özneyi esasında söylemsel olarak üretmesine ve bir toplumun temsilleriyle bir özne-

nin konumlarını ayrımcı yani hiyerarşik olarak şekillendirmesine vurgu yapar. İdeoloji başarılı olduğunda, bir özne içine sokulduğu konumları, bu konumlar doğalmış gibi, "Açıklama yapmaya gerek bile yok" edasıyla meşgul eder." Bu şekilde tarif edilen ideolojiler toplumsal kurumların ve uygulamaların meşrulaştırılmasına, sürdürülmesine ve aynı zamanda gücün eşitsiz dağılımına; böylelikle bilinçli ve bilinçdışı ihtiyaç ve arzuların (muhtemelen) tatmin edilmesine ve son olarak da çatışmaların üstünün örtülmesine katkı sağlar" (s. 46).

Bunlardan ötürü eleştirel bir anlatıbilimin başlıca görevi anlamı stratejik olarak nasıl *ifade ettiğini* -öznelliğini- açmak suretiyle anlatının *dayattıklarını* görünür kılmaktır. Bu işi başarmak için bir metin içerisindeki özne rolleri, konumlar ve eylemlerden oluşan ağın izini sürmek, sonrasında da anlatı ve toplumsal normlara dayanarak ideolojik olarak üretilmiş bu öznelliği incelemek gerekir. "Özne" ve "birey olarak insan" arasındaki hümanist bağlantıdan kaçınan Bal; anlatım (kim konuşuyor?), odaklanma (kim görüyor?) ve failliği birbirine eklemleyerek (kim yapıyor?) bir "öznellik ağı" tespit eder. Metnin öznelliğinin veçheleri arasında böyle bir ayrıma varmak metnin görünürdeki tutarlığını sarsıyor ve metnin özellikleriyle semptomlarının toplumsal olanla ilişki içerisinde yorumlanmasına imkân tanır.[29]

Bal'ın çeşitli eserlerinde bolca eleştirel uygulama mevcutsa da, sihirli masalların postmodern dönüşümlerini analiz ederken bu eserlerdeki bazı araçları bilhassa kullanışlı buldum. Öncelikle; anlatıcının yalnızca birinci şahıs ağzıyla konuştuğu yönünde aşikâr gibi görünen durum bize anlatısal ve ideolojik sorumluluğu masallardaki doğallaştırıcı "Bir varmış, bir yokmuş" çerçevesi sayesinde genellikle tarafsızmış gibi düşünülen sözde "üçüncü şahsa" yükleme fırsatı vermektedir.

İkinci olarak; Bal, Gerard Genette'in anlatı ve odaklanma arasında yaptığı mühim ayrımı bir metinde sesin ve bakışın *eklemlenmesi*yle ilgili

[29] Bal'a bkz; özellikle 146-170. sayfalar.

sorular sormak üzere kullanınca, bu ayrım daha da değerli hale gelmiştir. Sözün kısası; bizim olan biteni gördüğümüz açıyla anlatıcının kelimeleri örtüşmekte midir, çelişmekte midir?

Üçüncü olarak da; odaklanmanın tamamen görsel olanla birlikte bir seçim ve nazar da içerdiğini, bakan kadar (odaklanan) bakılana da (odaklanılan) uzandığını göstermek suretiyle, Bal bir metindeki kelimelerle aktarılan "bakışı" yahut ideolojiyi aşikâr kılmak üzere daha güçlü bir vasıta kullanmaktadır.

Dördüncüsü de; "toplumsal açıdan kaçınılmaz bir eleştirel işlev" olarak "kendi üzerine düşünüme" yaptığı vurguyla anlatının ideolojik ve eleştirel olanla, özdeşleşme ve yabancılaşmayla kurduğu kaçınılmaz bağ üzerinde ısrarla durmaktadır (*On Story-Telling*, s. 31).

Bal'ın bu projesi göstergebilimle, yapısökümcü uygulamalarla ve kadınsı/feminist çıkarlarla, bütün bunları folklor ve edebiyat çalışmalarıyla ilintili şekilde sunduğuma göre, nasıl bir bağlantı kurmaktadır? Bal'ın projesinin Peirce'ın göstergebilim yaklaşımıyla açık şekilde, göstergebilimin halkbilimdeki tatbikleriyle de örtük şekilde paylaştığı bir husus vardır: Göstergelere, kullanıcılarıyla olan ilişkileri içerisinde ve toplumsal açıdan değişken durumlarda, dikkat ve hassasiyetle bakmak. Bal'ın anlatının çokkatmanlı üretimine yönelik analitik yaklaşımı yazılı ve sözlü metinler arasına hiyerarşik bir ayrım koymaz; çünkü her iki durumda da "yorumlama" faaliyeti eksik olana (hikayeden çıkarılana veya bastırılana) ve tekrarlanana (bir meselenin üzerinde durana yahut bir meseleyi yerinden edene) kulak vermeyi gerektirir.

Son olarak da, Bal'ın kendi anlatıbilim anlayışını "eleştiri bilimleriyle" eşleştirmesi göstergebilimin tarihini tanıdığına işaret eder. Bal'ın metnin öznelliğine eleştirel biçimde odaklanması anlatıya yönelik yaklaşımının yapısökümle yakınlığına delaletken, kapsayıcılık ve sarahate duyduğu bu "bilimsel" özlem onu yapısökümcülerden ayırır. Boşlukları doldurmaya, metnin semptomlarını ve norm ihlallerini anlayıp yorumlamaya çalışan Bal'ın anlatıbilim anlayışı metnin bilinçdışıyla ilgili bir farkındalık uyan-

dırmaya (metni psikanalitik biçimde tercüme etmeye) çabalamaktadır; ancak aynı zamanda hem metinsel üretimin hem de metnin yorumunun tutarlılığını bozan çözülmüş bağları ve üstü kapalı olarak aktarılan çıkarları açığa çıkarır.[30]

Birbirinden farklı sorgulama hatları olan göstergebilim, yapısöküm, feminist çalışmalar ve eleştirel anlatıbilim arasındaki en güçlü ortak nokta sözel göstergeler ve kullanıcıları (gönderenler ve alıcılar) arasındaki ilişkiyi kuran "edimsele", yani ifadenin yahut bir anlatının toplum içindeki icralarına dikkatle bakmaktır muhtemelen. Ancak söz-eylem teorisyenlerinin çalışmalarına bakılırsa sözün edimsel gücü, yani beyan ettiğini o anda gerçekleştirebilmesi, nihayetinde öznenin bilinçli niyetine bağlıdır (özne vaat ederken, emir verirken yahut taklit yaparken ciddi midir?); bu durum öyle ya da böyle edimin etnografisine benzer şekilde, kendisini sunan ve her zaman bilinçli olan özneyi ortama bağlı olarak gelişen edimin merkezine koyar. Yapısökümün, pek çok feminist anlayışın ve eleştirel anlatıbilimin içerisinde, bir (göstergenin) olayın anlamı edimsel gücüne, bağlamına bağlı olmaya devam ederken; söz konusu bağlam başka şeylerle çerçevelenebilir ve yeniden çerçevelenebilir; nihayetinde öznenin hiç hükmedemeyeği farklı anlamlar çıkabilir ortaya. Bu değişikliğin sonucu; failliğin önemini azımsamadan, sorumluluğu bireyin niyetine değil de birçok çerçeve içerisinde yorumlanan edimlerle ifadeye kavuşan ideolojiler ağına yüklemek olmuştur.

Böylece benim üst-anlatıma da mutlu bir son yazabiliriz. Nasıl ki eleştirel anlatıbilimle yapısökümü doğallaştırıcı (normalleştirici) toplumsal cinsiyet inşalarının maskesini düşürmek üzere kullanmak istiyorsam, bu

[30] İnşa ve yapısökümden oluşan bu ikili hareketin öznelliğin ve failliğin dinamiklerini ele almaya çalışan toplumsal cinsiyet odaklı veya feminist yaklaşımlar açısından bilhassa uygun olduğu görülmektedir. Bu hareketi hâlihazırda Cixous'un metinlerinde tespit etmiş bulunuyorum; özellikle göstergebilimsel bir arkaplana dayanmak suretiyle, bu yaklaşım aynı zamanda Teresa de Lauretis ve Kaja Silverman gibi feministlerin çalışmalarını da şekillendirmiştir; Bal'ın kendi eleştirel anlatıbilim yaklaşımıysa Eski Ahit ve görsel sanatlarda geçerliliğini sürdüren toplumsal cinsiyet ideolojisine dair güçlü okumalar yapmasını sağlamıştır.

ikisinin birbiriyle bağdaştığına da inanıyorum. Bu teorik çerçeve de bir varış noktasından ziyade, kendi irademle geldiğim bir başlangıç noktasıdır esasen. Yürüteceğim eleştirel uygulamalar farklı çıkarlara hizmet ediyor; benim de bu çıkar farklılıklarını ve çatışmalarını görmem gerekiyor;[31] zira hem çizdiğim çerçeveler içerisinde ve arasında, hem de benim bu çerçevelerde sahip olduğum konumlar içerisinde ve arasında çatışmalar mevcut.[32]

Postmodern masallar ve edimsel (performatif)

Peki, "postmodernizm"den niçin ve ne şekilde bahsetmek istiyorum? Bundan ister hoşlanalım ister hoşlanmayalım, postmodernizm Batı kültürünün bugün şekillendirdiği yapıların pek çoğunu ve disiplinlerle türler, bilhassa edebiyat, popüler kültür ve folklor arasındaki hiyerarşik ayrımları etkilemiştir. Postmodernizme ilişkin birbiriyle çatışan yorumlar onu tedavülden kaldırma noktasında neredeyse başarılı olduysa da, pek çok versiyonu canlılığını hâlâ korumaktadır. En önemlisi, postmodernizmle ilgili çalışmalar özneye dair hümanizm karşıtı kavramsallaştırmaları desteklemiş, anlatıdaki çok-katlılık ve edimle oynamış, kimlikleri ve farklılıkları sabitleyenlerle uğraşmıştır.[33]

[31] Bal'ın okuma edimini göstergeler üzerinde güç kazanmak üzere girişilen bir "mücadele pratiği" olarak tanımlaması için bkz: s. 37-38.

[32] Bkz: Culler, *Framing the Sign* (Göstergeyi Çerçevelemek).

[33] Burada Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas ve Jean Baudrillard'ın postmodernizm anlatılarını tekrarlamayacağım; postmodernizmin ne olduğu, eleştirel felsefe ve sosyal teori için değeri üzerine yapılan tartışmalar o denli arttı ki benim için tatsız bir noktaya ulaştı artık. Folklor ve postmodernizme dair bazı tartışmalar için, bkz: John D. Dorst, "Postmodernism vs. Postmodernity" (Postmodernizm vs. Postmodernlik); Mark Workman, "Folklore in the Wilderness: Folklore and Postmodernism" (El Değmemiş Toprakta Folklor: Folklor ve Postmodernizm); Bacchilega, "Folk and Literary Narrative in a Postmodern Context: The Case of the Marchen" (Postmodern bir Bağlamda Halk ve Edebi Anlatı: Masalların Durumu); Charles Briggs ve Amy Shuman tarafından derlenen *Western Folklore*'ün özel sayısı: "Theorizing Folklore: Toward New Perspectives on the Politics of Culture" (Folklori Teorileştirmek: Kültür Siyaseti Üzerine Yeni Bakış Açılarına Doğru); Pertti J. Anttonen, "Folklore, Modernity and Postmo-

Burada postmodern anlatılara dair benimsediğim tanım postmodern olanın sadece üslup olarak anlaşılmasını reddetmekte, anlatının öznesini kutsamamakta yahut kınamamakta ve postmodernizmin kullanımları arasındaki ayrımları güçlendirmektedir. Margaret Ferguson'un "postmodernizmin dönemimizin kültürel, toplumsal ve teorik veçhelerini anlatmak için en iyi şemsiye kavram" olduğu ("Feminism ve Postmodernism") fikrine katılsam da, böylesine çeşitlenmiş bir kültürel görünümün poetikası ve politikası arasında kimi ayrımlar yapmak istiyorum.

Linda Hutcheon'ın postmodernizm yaklaşımının bir albenisi var. Hutcheon postmodern kurguyu diğer çağdaş pratiklerden bilinçli çelişkileriyle, parodi taktiğiyle kurulan metinler-arası anlatılarla ve tarihle gir-

dernity" (Folklor, Modernlik ve Postmodernlik); Peter Narvaez, "Chuck Berry as Postmodern Composer-Performer" (Postmodern bir Besteci-İcracı olarak Chuck Berry) ve Dorst'un Preston'ın derlemesi için kaleme aldığı "Sidebar Excursions to Nowhere: Vernacular Story Telling of Errol Morris and Spalding Gray" (Hiçbir Yere Kenarından Gezintiler: Errol Morris ve Spalding Gray'in Anadillerinde Hikaye Anlatmaları). Sömürgecilik sonrası çalışmalar gibi, hatta daha açıkça söylemek gerekirse sömürgecilik sonrası feminist çalışmalar gibi postmodernizme dair feminist sorgulamaların da keskin bir siyasi tarafı vardır. Tartışmamızı Batılı feministlerin uygulamalarıyla sınırlasak dahi, postmodern teorisyenlerin feminizmden öğrenecek çok şeyleri olduğu açıktır; öte yandan, pek çok feminist de postmodernizm ve siyasi eleştirinin, en azından bir ölçüde, el ele gidebileceğini kabul etmeye başlamıştır. Mesela, "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism" (Olumsal Temeller: Feminizm ve Postmodernizm Meselesi) adlı çalışmasında Judith Butler şunları öne sürer: Eleştirmenin dahi kendi içinde çelişen özne konumuna dair postmodern yahut postyapısalcı anlayışı siyasi bir angajmana sahip eleştirinin ön koşuludur; öznenin eleştirilmesi öznenin yadsınması veya inkâr edilmesi demek değildir, daha ziyade önceden belirlenmiş yahut temelci bir kaziye olarak inşasını sorgulamanın yoludur; öznenin inşası öznenin belirlenmesiyle eşdeğer değildir, aksine öznenin önceden oluşturulmuş karakteri tam olarak failliğinin ön-koşuludur ve maddenin veya bedenlerin yapısökümü uğratılması bunları yadsımak veya reddetmek demek değildir (*Feminists Theorize the Political*, s. 6-7, 9, 12, 17). Bu tartışmaya yapılan diğer müdahaleler için bkz: Nicholson tarafından derlenen *Feminism/Postmodernism* (Feminizm/Postmodernizm); Benhabib, Butler ve Frazer'in kaleme aldığı "An Exchange on Feminism and Postmodernism" (Feminizm ve Postmodernizm Mübadelesi); Ferguson, Wicke ve bilhassa antropolojiyle ilişkili şekilde Babcock tarafından derlenen "Feminism and Postmodernism" (Feminizm ve Postmodernizm). Halkbilimcilerin bakış açısından bu tartışmaya önemli katkılar sunabilecek eserler şunlardır: Margaret A. Mills'in "Critical Theory and the Folklorists" (Eleştirel Teori ve Halkbilimciler) ile "Feminist Theory and the Study of Folklore" (Feminist Teori ve Folklor İncelemesi). Ayrıca toplumsal cinsiyet ve folklor incelemesiyle ilgili önemli bir Avrupalı bakışı için Nenola'ya bakınız.

diği çatışmacı diyalog aracılığıyla ayrılan, temelde Avrupalı ve Amerikalı bir "kültürel girişim" olarak okur. Hutcheon "itiraz etmeyi hedefledikleri şeyleri" yani modernizmi, tarihi, hümanist özneyi ve diğer anlatı metinlerini, hem retorik manada hem de kelimenin gerçek anlamıyla bünyelerine kattıkları için postmodern kurguları; "sınırlarda dolaşan bir deneyim olarak yazma" ediminde bulunan (s. 16-17), türler arasındaki hudutları aşan, "sanat ve düşüncede tarihin rolünü göz ardı eden bir öznellik ve yaratıcılık tanımına" (s. 21-22) meydan okuyan "sınır sorgulamaları" olarak görür. Bu çoğalan ve çatışan anlatılar açısından bakıldığında, Lyotard'ın tabirini kullanmak gerekirse diğer "büyük anlatılar" gibi Tarih'in de doğalmış gibi aksettirilen anlatısı bozulur ve Tarih uydurulan bir başka hikaye olarak yeniden değerlendirilir.[34]

İşbirliği ve meydan okuma, "yazma" ve "ses"; postmodernizm anlatıyı şekillendiren bu paradoksu bilinçli olarak etkinleştirir. Masallara ilişkin bir örnek bu noktada işimize yarayabilir. Italo Calvino'nun *İtalyan Masalları* (1956; İngilizce çevirisi 1980) derlemesi için çizdiği çerçevenin postmodern olmadığını öne sürüyorum. Angela Carter'ın 1990 tarihli *The Virago Book of Fairy Tales* adlı derlemesinde yürüttüğü proje ise postmoderndir. Çıktığı folklor yolculuğunda Calvino yalnızca "hayata dair genel açıklamalar olarak" kendi soyut mantığı içerisinde "halk masallarının sahici" olduğunu fark etmekle kalmamış, aynı zamanda incelediği masala giren Fransız veya Alman etkilerine karşılık, söz konusu masalın İtalyanlardan aldığı belirli nitelikleri saptayıp ön plana çıkartmıştır (s. xviii). Grimm kardeşler gibi Calvino'nun yaklaşımı da ulus inşasını destekleyen hümanist bir projedir.

Carter'sa masalların gayri-resmi, kültürler arası geçişlerde değişen ve eğlendirici bilgiler aktardığını düşünür. Benzer biçimde, her iki yazar

[34] Linda Hutcheon'un postmodernizm üzerine yazdığı birçok kitap var ve ben de bu kitapların, bilhassa *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (Postmodernizmin Poetikası: Tarih, Teori ve Kurgu) adlı eserin hem kullanışlı hem de kışkırtıcı olduğunu düşünüyorum; ancak yine de 1987 tarihli *Textual Practice* (Metinsel Uygulama) adlı eserindeki savını özellikle açık ve net, retorik açısından da doyurucu buluyorum.

için de halk masalları sıradan insanların mücadeleleri ve emeğiyle aşikâr şekilde ilişkili olsa da; bu masallar Carter'a göre söz konusu insanların, bilhassa kadınların, çok çalışmasıyla oluşan kaynakların ve çeşitliliğin dökümüyken, Calvino'ya göre insanın yazgısını belirginleştirmektedir. Calvino'ya göre masalın çekiciliği içerdiği dönüşümün "neşe dolu oluşunda ve belirgin ritminde" (*Italian Folktales*, s. xxix); Carter'a göreyse "aynı ortak açmaza, hayatta kalmak için yapılması gerekenlere" verdiği türlü türlü, işe yarar cevapta (*The Virago Book*, s. xiv) yatar. Carter'ın yaklaşımını postmodern kılan toplumsal anlamda ve anlatının bağlamında inşa edilen öznelliğe odaklanmasıdır.

Her iki yazar da halk geleneğini anlamak üzere metinlerle çalışmalarına rağmen (Calvino arşiv taraması yapmış ve önceden yayımlanmış derlemeleri incelemiştir; Carter da yayınlanmış bütün çalışmaları elden geçirmiştir), derlemelerinde temsil etmeye uğraştıkları hikaye anlatma geleneğiyle ilişkili olarak kendilerini editörlük açısından birbirlerinden farklı konumlandırmaktadır. Bütün hikaye anlatıcıları gibi hikayeleri değiştirerek aktarmak suretiyle "zincirdeki bir halka" olmak isterken Calvino'nun hedefi, anlatı biçeminde varolan açık seçik edebi ölçütlere göre anlattığı hikayeye renk katmaktır. Carter'sa kitabındaki masalları sınıf ve toplumsal cinsiyetle ilgili mülahazalarına dayanarak seçtiğine açıkça işaret ederek aktarım zincirine alenen/kendi ismiyle dâhil olur. Bir seçim yapmıştır yapmasına, ancak metinlerde herhangi bir değişiklik yapmaksızın farklı biçemlerin ve seslerin temsilini de üstlenmiştir Carter. Eğer Calvino'nun derlemesi "aşkın soluksuz okuyla" hayat bulan, az çok özselleştirilmiş, mecazlarla dolu İtalyan masallarını dikkatimize sunuyorsa, Carter'ın kitabı da farklı türde hikayeler ve (fıkralar, romantizmle dolu hikayeler, ahlâk dersi içerenler) kadın kahramanlar ("aptallar", akıllı kadınlar, cesur ve iyi olanlar) arasında kurulacak iletişimin önünü açmaktadır. Yazılı belgelere dayanan notlarına rağmen, arkaplanda hikayeleri şekillendiren Calvino'dur. Carter'ın durduğu yeri orada, bıyık altından gülerek bize bakarken, bölüm başlıklarında ve derlemeye verdiği isim-

lerde görürüz; ancak bu konum hikayelerde açık biçimde yer almaz. Bu da Carter'ın masallar arasındaki eğlenceli diyalogu en yüksek seviyeye çıkarmak ve masalların "yerli kullanımlarının" edimsel etkilerini arttırmak üzere başvurduğu bir stratejidir. Özellikle bu anlamda Calvino'nun projesi postmodern değilken, Carter'ın derlemesi postmoderndir.

Peki, bu "edimsel" ne menem bir şeydir ve toplumsal cinsiyetle nasıl bir ilişkisi vardır? Dilbilimde edimsel ifade istisnai bir güce sahiptir, çünkü söz söyleyerek aynı anda sözünü ettiği şeyi gerçekleştirir; mesela nikâhta söylenen "karı-koca ilanı" gibi. Anladığım kadarıyla, Judith Butler'ın "edim" (performans) ve "edimsel" (performative) arasında yaptığı ayrım ikisinin yakın ilişkisine dayanmaktadır. Tekrarlanan edimler aracılığıyla, edimsel olanın gücü hem tahakkuk ettirilir, hem de gülünçleştirilir. Butler bu noktada iki önemli hamle yapar: Birincisi, Butler toplumsal cinsiyetin kendisini "bedenin tekrar tekrar stilizasyonunu, bir öz görünümünü, varlığın doğalmış gibi görünen halini üretecek şekilde zaman içinde donup kalan hayli düzenleyici bir çerçeve içerisindeki mükerrer eylemleri" (*Cinsiyet Belası*, s. 33) içeren edimsel bir söylem olarak görür. Dolayısıyla "Bir kız geliyor!" cümlesindeki öznenin tanındığına dair görünürdeki beyan özneyi "kızlaştırma" sürecini başlatan bir çağırma eylemidir; asla tam olarak nihayete ermeyecek bir tayindir çünkü "kadınlık", "bir normun cebren getirilmesidir"; önceden var olan bir gerçeklik değildir. İkincisi; Derrida gibi Butler da telaffuz edilen bu gibi cümlelerin otoritesinin kaynağını çağrılma veya yinelenmede bulur; ancak aynı zamanda "yinelemeler hiçbir zaman aynı şeyin basit bir kopyası olmadığından" (*Bela Bedenler*, s. 237) bu gücün geçiciliğini de vurgular. Toplumsal cinsiyet edimseldir. Edimselin otoritesi edimin tekrarına dayanır; yani aynı edimin çok kere yapılması gerekir. Ancak bazı mübalağalı durumlarda, bu otorite normun hem fantezi hem de zorlama olduğunu ifşa eden çarpık sonuçlara yol açar.[35]

[35] Şu alıntı Butler'ın edimsele dair tanımlarından birisidir: "Edimsel eylemler buyurgan ifadelerin biçimleridir; mesela edimsel eylemlerin çoğu, ifadeyle, belirli bir eylemi icra eden ve

Bu gibi örneklerde, "normlara yeniden anlam kazandırılması etkisizliklerinden ötürüdür, dolayısıyla alt-üst etme yani normun içerisindeki zayıflığın üzerine gitme meselesi normun yeni bir ifadeye kavuşmasına yönelik pratiklerin dünyasına girme meselesi olacaktır" (*Bela Bedenler*, s. 237). Bu itibarla ister toplumsal cinsiyetle, isterse öznellik veya anlatıyla ilgili olsun; bir norm çağrısının içinde mevcuttur edim; ancak aynı zamanda inşa edilmiş olduğunu açığa çıkarmak suretiyle bu normu yeniden ifade edebilir.

Masalların geçirdiği postmodern dönüşümleri okurken, bu dönüşümlerin illa ki düzeltici yahut siyaseten yıkıcı olmaksızın hem mevcut normları pekiştiren, hem de bu normları sorgulayan iki katlı ve çifte dönüşümler olduğunu gördüm. Edebi metinler, çizgi filmler, sinema filmleri, müzikaller ve pembe diziler olarak önümüze gelen post-modern masallar o harikulade hikayelerdeki "sihri" yahut mitsel-poetik nitelikleri, bu metinleri yeni bir okuma faaliyetine tabi tutarak ve böylelikle atıl kalmış veya unutulmuş ihtimalleri hikayenin tekrarlanmasından çıkararak yeniden hayatımıza taşımıştır.

Geleneksel anlatıların postmodern versiyonları, birer "sınır sorgulaması" olarak bu anlatıları okuma şeklimizi değiştirmekten daha fazlasını yapar. Üst-folklor gibi, masallara önceden getirilen yorumlar için ideolojik bir test işlevi görür. Postmodern masallar bunu yaparken modern insanların çocuk yuvasına postaladıkları halk masalının bilinçdışımızı nasıl da kindarca şekillendirdiğine ve "hikayelerden gizlice beslendiğine" (Benjamin, s. 102) dair bir farkındalık ortaya koyar. Göstergebilim açısından bakarak konuşacak olursak, anlatılan masalın içinde masal-olmayan şey saklıdır; zira bu iyi kurgulanmış hile dinleyen kişinin masalı bir yeni-

bağlayıcılığı olan beyanlardır. Yetki veren ve cezalandıran bir ağ içinde bulunan edimsel eylemler yasal cezaları, vaftiz ayinlerini, açılış törenlerini, mülk sahipliği yönündeki ilanları ve yalnızca bir eylemi icra eden değil, aynı zamanda icra edilen eylem üzerinde bağlayıcılığı olan beyanları içerir. Beyan ettiğini gerçekleştirecek olan söylemin gücü edimsellik meselesiyle ilişkiliyse, edimsel olan gücün söylem olarak iş gördüğü bir alandır." Butler aynı zamanda edimselliği edime indirgemenin tehlikelerine de açıkça değinir.

lik katarak yineleme arzusunu harekete geçirir: Tekrar masalın güvencesi olarak işlev görür, ancak masaldaki hikayeyi tekrarlama yönündeki bu dürtü masalın iyi kurgulanmış bir hile olan tutarlılığını yerle yeksan eder. Nihayetinde ve muhtemelen en basit biçimde postmodern masalların birçok olası versiyonunun çıkmasının ilginç bir gücü ve etkisi olmuştur; bütün yeniden anlatımlar, yeniden yorumlamalar ve değişiklikler aynı ölçüde yetkisiz göründüğü kadar yetki sahibiymiş gibi de görünebilmektedir. Linda Hutcheon'cu anlamda "gülünç" olan bu metinler "yazının" ve "sesin" bilinçli olarak eklemlenmesini kullansa da, edimsel açıdan aynı değillerdir. Nancy A. Walker'ın da öne sürdüğü üzere, masalları değiştirerek yeniden yazmak "yalnızca sanatsal değil aynı zamanda toplumsal bir eylemdir; anlatı pratiğinde kültürel dönüşüm imkânı olduğunu gösterir", fakat yalnızca "sahiplendikleri metinlere içkin otorite paradigmalarını ifşa eden veya sarsan" yeniden yazımlar "isyankârdır" (s. 6-7). Bir kategorinin diğerleri üzerine düşünme ve metinler üretilip tüketilirken belirli arzuların kesişme derecesine bağlı olarak, postmodern masalların öznelliği, anlatıyı ve toplumsal cinsiyeti üretme biçimleri büyük ölçüde farklılaşabilir.

Masalları postmodern dönüşümlere uğratan çok-katmanlı değişikliklerdir; çünkü bu dönüşümlerde aynı anda hem mevcut normları pekiştiren hem de sorgulayan stratejiler, metnin kendi üzerine düşündüğü eleştirel hamlelerde ikiye katlanır. Bu konudaki okumalarımın da göstereceği üzere, kimi postmodern incelemeler klasik masallardaki toplumsal cinsiyet algısını sorgulayabilir, fakat bununla beraber sorgulanmayan bir öznellik veya anlatı modeli içerisinde yeniden yazmak suretiyle bu algıyı yeniden üretebilir. Diğer postmodern masallar, anlatı üretiminin kurallarını, bilhassa da öznelliği ve toplumsal cinsiyeti doğallaştırıcı kurallarını sorgulamak ve yeniden oluşturmak üzere sihirli masalı yeniden yazmak suretiyle masalın geleneksel Batı anlatılarındaki kullanıla kullanıla "yıpranmış" formlarla ve ideolojilerle olan işbirliğini ifşa eder. Yine daha başka postmodern masallar da masaldaki edimin gücünü arttırmak

ve kurumsallaşmış gücün doğallıktan ziyade bir kurgu olduğunu göstermek üzere masalın yerini ve bağlamını değiştirir. Fakat her durumda, bu postmodern dönüşümler masalın sihrini, bu sihrin tesir etmesi için değil daha ziyade işleyişini bozmak üzere kullanır. Şu hâlde postmodern kurgular, sihirli aynadaki kırılmaları çoğaltmak ve hilelerini açığa çıkarmak arzusuyla, çerçevelenmiş imgelerle oynayarak masaldaki sihirli aynaya ayna tutar. Çerçeveler ve imgeler çeşitlenebilir; ancak toplumsal cinsiyet, doğalmış gibi görünen olayların doğallığını bozma stratejilerinin kaçınılmaz ve öncelikli olarak birbirine eklemleneceği yerdir. Bu yansıtma, ışık kırma ve çerçeveleme stratejileri ideolojik açıdan "yıkıcı", "yapıcı" ve "alt üst edici" etkiler doğurabilirken; kendi yansımalarını gören (kendi üzerine düşünen) aynalar da bizatihi sorgulanır ve dönüşüme uğrar.

Sihri çerçevelemek

Kendi adıma konuşacak olursam, bu karmaşık ve iç içe geçmiş anlatıların hikayesini şöyle ifade edebilirdim: "Başlangıçta hikaye vardı yahut insanlar büyüleyici hikayeler anlatırlardı. Bu hikayeler eski ve değersiz görünebilir, ancak barındıkları sihrin numaralarını yapmak, bir kere daha, yeni güçlerin doğmasına yol açar; bu da sihrin hileli bir şey oluşunu ifşa eder ve böylelikle etkisini dağıtır." Zipes'ın "efsane karşıtı"[36] olarak adlandırdığı bu gözden geçirilip yeniden yazılan sihir yeniden anlatımların, yeniden değerlendirmelerin ve yeniden şekillendirmelerin yahut yeniden yazımların (bütün bunlar masalların postmodern dönüşümlerini teşkil eder) ortak oyunudur. Postmodern masallar harikaların birer edim olduğunu gösterir ve bu itibarla değişken harikalar yaratırlar. Halkbilimci W. F. H. Nicolaisen kısa süre önce masum gibi görünen bir soru attı ortaya: "Niçin hikaye anlatıyoruz?" ve bu soruyu "hikaye" (story) kelimesinin eti-

[36] Zipes *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* kitabının son bölümünde "çağdaş Amerikan masalına" dair deneme amaçlı bir tipoloji çıkarır. "Kopyalamanın" yeniden üretme, tekrarlama ve iki katına çıkarma anlamındaki çeşitli manalarını saptamak suretiyle bu yeniden yazımların iki katlılığını ve değişen ideolojik işlevlerini vurgular.

molojik kökenlerinin bizi tarihle, bilgi ve bilgelikle ortaklığa ulaştırdığını göstermek suretiyle de cevaplar (s. 6). Nicolasien'in "entelektüel yaşam kitimizin hayati bir parçası" olarak tahkiyeye dair tartışması bize aynı zamanda şunu da hatırlatmaktadır: "Durmaksızın kendimizi keşfediyoruz", çünkü anlattığımız hikayeler geçmişteki bizi üretiyor, geçmişteki bize erişiyor ve halimizi geleceğe yansıtmak suretiyle bugünün belirsizliklerinin üstesinden gelmemizi sağlıyor. Yalnızca "bilgi ve hikmetin tahkiyesi olarak değil, aynı zamanda fikirler tarafından şekillendirilen ve tasavvur aracılığıyla sonraki nesillerle ilişki kuran anlatılar" olarak karşılaşırız hikayelerle (s. 6). Görünürde gayet basit olan bu tanım hikayeyi tarihe (bilgi), değerlere (fikirler) ve tasavvura (basiret) bağlar; örtük olarak da, bu gibi anlatı unsurlarına hâkim olmanın hem ayrıcalık hem de güçlenme anlamında iktidar ürettiğine işaret eder. Birkaç farklı versiyon, birbiriyle çatışan çıkarlar ve sözel ile görsel olanın eklemlenmesi üzerine çalışırken; postmodern masalların sihrinin tarihi ve değerleri nasıl yeniden anlattığını ve toplumsal cinsiyetlerle ilgili tasvirleri nasıl yeniden yaptığını göstermeye çalışacağım. Her metin için girişeceğim bu faaliyet postmodern masal anlatımının emarelerinin karşılaştığı kavşaklarda gerçekleşecek; sihirli masalların tarihiyle ve postmodern bir pazarda postmodern masalın kendi konumuyla giriştiği diyalogu, gelenek ve edimi yahut "yazı" ve "sesin" tekrarını, kurgulanmış arzuları ve edimsel etkileri; en önemlisi de toplumsal cinsiyete, anlatıya ve öznelliğe dair kurulup devam ettirilen belirli yapıları söz konusu emareler addedebiliriz.

İkinci Bölümde yetişkinler için kaleme alınan postmodern metinlerin Pamuk Prenses'in anlatı çerçevesinin inşasını ve toplumsal cinsiyete dair özselleştirici ideolojiyle yaptığı işbirliğini ifşa etmek için başvurduğu stratejileri tahlil ediyorum. Her ne kadar yaygın olarak bilinen bütün masallar Pamuk Prenses gibi durgun ve *doğal* güzelliklerin tescili işlevi görmese de, masallardaki kadın kahramanların sesleri, bakışları ve eylemleri, ister istemez, böyle bir normatif çerçeve içerisinde ölçülüp tartılmaktadır. Masallardaki anlatı ve toplumsal cinsiyet inşasıyla ilgili bu olumsuz

değerlendirmeyi daha ileri noktaya götürmek üzere, Üçüncü Bölüm'de postmodern bir proje olan kendi üzerine düşünümün tarihselleştirici ve edim-odaklı boyutunu inceliyorum; bu incelemeyi Kırmızı Başlıklı Kız'ın halk masalı versiyonunu ve edebiyat içerisinde ortaya konulmuş yeniden anlatımlarını metinler-arası bir gözle okuyarak yapıyorum. Postmodern masallara dair hâlihazırda inşa edilmiş çift katlı bir tasavvurla, Dördüncü Bölüm'de yine toplumsal cinsiyet ve öznellik hatlarında ilerleyerek, Güzel ve Çirkin masalının bazı çağdaş versiyonlarında başvurulan anlatı stratejileri ve yürütülen ideolojik projeler arasında ayrımlar yapıyorum. Nihayetinde, Beşinci Bölüm'de Mavisakal'daki olay örgüsünün güçlü ve fakat değişik etkilere yol açacak şekilde, feminist bakışla yönlendirilmesine odaklanıyorum.

Şu durumda beni ilgilendiren, sihir hikayelerinin anlatı kurulumunun ve manipülasyonunun belirli tarihsel ve toplumsal bağlamlarda gelişmesi mümkün farklı ideolojik etkilerin oluşumuna ne şekilde katkı sağladığıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

Pamuk Prenses'in Çerçevesi: Anlatı ve Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi



Masallardaki sihrin sorunsuz işleyebilmesi sihre olan inançsızlığımızın askıya alınmasına bağlıdır: Masaldaki olayların gerçekçi bir şekilde işlemesini ummayız. Masallar, aynı anda tanıdıklık ve hayret hissi uyandırmak üzere hem ustaca hem de gayet basit kurgulanmış diyaloglara ve serencama dayanır, sihir bunun bir gereğidir. Kurtlar, kartallar, karıncalar ve hatta balıklar konuşabilir ve biz onları anlarız. Kadın kahramanının dudaklarından çiçekler, mücevherler dökülebilir. Kraliçe bir domuz yahut biberiye çalısı doğurabilir; kendisini zehirleyen ayakkabılar ayağından çıkarılınca ölü bir kız canlanabilir.

Ancak asıl sihir masallarda böyle olayların yaşanması değildir; asıl sihir, bu tür olayları Bettelheim'ın ifadesiyle "gerçek" olarak görebilmemizde veya somut bir şekilde kendi tecrübemizin bir parçası olarak, Calvino'nun ifadesiyle "hayatta olup bitenlere dair bir açıklama" olarak algılayabilmemizdir (*İtalyan Masalları*, s. xviii). Dinleyende veya okuyanda hayret uyandıran, gerçek olaylar değil, anlatının çizdiği imgeler, imgelerin mantığı ve neden oldukları simgesel çağrışımlardır. Masal, sihirli bir ayna misali, şeylerin "gerçekte" nasıl olduğunu, hayatlarımızı "gerçekte" nasıl

yaşadığımızı gösterir ve bunları örtük bir şekilde tasdik eden bir manzara sunar.

Ancak bütün aynalar gibi sihirli masallar da ancak çerçevenin içinde kalanları yansıtır, yansıtılan şey masalın aynasından kırılarak bize gelir. Masal bize potansiyel dönüşüm gücümüzü gösterirken, olmayı istediğimiz veya olmaktan korktuğumuz şeyi de kırarak yansıtır. Masaldaki imgeleri çerçeveleyen insana dair, dolayısıyla değişebilecek olan fikirler, arzular ve pratiklerdir. Daha da ileri giderek şöyle diyebiliriz: Aynanın kırarak yansıttığı imgelerden ziyade aynanın kendisine biraz daha yakından bakıldığında, cevaplardan çok sorular belirir. Aynayı tutan kimdir ve ayna kimin arzularını temsil edip içermektedir? Daha da açık sorarsak: Masallardaki sihir, anlatı tarafından nasıl üretilmektedir?

Bu bölümde, çeşitli ayna tutma ve taklit stratejilerinin (dışsallaştırma, doğa metaforları, görünmez dışsal anlatıcı, aynaların kendisi) doğal dünyayla psiko-sosyal insan dünyası arasındaki mütekabiliyetleri tanımamızı kolaylaştırarak masalın hayretengiz tarafını nasıl askıya aldığını göstereceğim. Pamuk Prenses'e dair yaptığım okuma, bu ayna tutmanın yahut epey damıtılmış yöntemlerle gerçekleştirilen doğa taklidinin, değer yargılarından bağımsız olmadığını veya masallarda anlatılanların insan yazgısının aslı olmadığını, fakat ideolojik beklentilerin ve dile getirilmeyen normların yarattığı "özel bir etki" meydana getirdiğini vurgulayacak. Bu ayna tutma ve taklit stratejilerinin, bilhassa da Kadın'ı erkek arzusunun yansıması olarak yeniden üretmek için kıyasıya çabalayan bir doğallaştırma teknolojisi olduğundan bahsedeceğim. Masalın anlatı çerçevesi içerisinde Pamuk Prenses "doğal" kadının kristalize edilmiş imgesidir. Bu çerçevenin inşasını tahlil etmek, hiç değilse söz konusu kristalin gücünü zayıflatmamıza bir nebze katkı sağlayabilir.

Elbette bilinen bütün masallar böyle durağan ve değişmez güzelliklerden bahsetmez. Örnek olarak Pamuk Prenses'i seçtim, çünkü "ezilen, masum kadın kahramanın" mevcut olduğu masallar arasında Pamuk Prenses bilhassa "sabitleştirilmiş" ve mimetik (taklidî) bir anlatıdır. Masaldaki

edilgen ve güzel kadın karakteri kısıtlı seçeneklerle yeniden üreten ayna tutma stratejisini analiz etmek suretiyle, masalın içerisinde işleyen normlara ve daha geniş ölçekte masal türündeki kadın kahramanların seslerini, bakışlarını ve eylemlerini sınırlandıran anlatı çerçevesine büyüteç tutmaya çalışıyorum.

§

Bugünlerde Disney'in filme çektiği versiyonuyla ve genelde Grimm Kardeşler'in 19. yüzyılda bastığı metinle bilinen ve gayet popüler olan Pamuk Prenses (AT709) masalının temelde Avrupa'da, ayrıca Ön-Asya, Afrika ve Amerika kıtalarında da (Jones, s. 14) derlenmiş yüzlerce sözlü yorumu mevcuttur.[1] *Kinder-und Hausmarchen* isimli eserlerini hazırlarken Grimm Kardeşler masalın pek çok Almanca uyarlamasını derlemişlerdir, ancak yayımlamak için seçtikleri hikaye sözlü geleneği de etkilemiştir. Beklenebileceği gibi, Pamuk Prenses'in farklı yorumları farklı ayrıntılara ve motiflere sahiptir. Üvey annesi, Pamuk Prenses'e pek çok farklı şekilde saldırır; kız cücelerin değil de hırsızların, katillerin, devlerin, perilerin yanına sığınır. Ancak anlatının yapısı ve temanın yorumlanışı, diğer masallara kıyasla homojen kalmayı başarabilmiştir; bu da Pamuk Prenses'in hikayesini muhayyilemize diğer masallardan daha sıkı şekilde sabitlemiştir.[2]

Giambattista Basile bu masalın yeniden anlatıldığı erken tarihli bir edebi uyarlamayı "La schiavetta" veya "Genç Köle" adıyla *La Cunta de Ii Cunti* veya *The Pentameron*'da 1634-36 yılları arasında yayımladı. Baron'un küçük kız kardeşi Lilla bir iddiayı kazanabilmek için gül yaprağı yutar ve hamile kalır; periler ona bu durumu saklaması için yardımcı olur

[1] Masalların büyük bir çoğunluğu Güney Avrupa (bilhassa İtalya ve İspanya) ile İrlanda'da derlenmiştir. Kuzey ve Güney Amerika'da derlenenlerin çoğuysa, yine Fransız ve İspanyol geleneklerinden gelmektedir.

[2] Disney'in filme çektiği ve söz konusu imgeyi iyice sabitleştiren yaygın uyarlama, burada değinmeyeceğim pek çok eleştirel çalışmaya da yol açmıştır.

ve sonra bebek Lisa'ya hediyeler sunarlar. Çocuğu kutlamaya giderken perilerden biri yanlışa düşer; yedi yaşına geldiğinde annesinin Lisa'nın saçında bir tarak unutacağını ve kızın öleceğini söyleyerek Lisa'ya lanet okur. Lisa öldükten sonra, annesi kızının yedi cam tabut içinde tutulan ölüsünü abisine verir ve kederinden ölür.[3]

Bir süre sonra, Baron'un karısı cam tabutlar uzadıkça büyümeye devam eden kızı görür. Bu genç ve güzel kızın kocasının âşığı olabileceğini düşünerek Lisa'nın saçını çeker: Tarak düşer, kız uyanır. Kıskançlıktan kuduran Barones kızı döver, saçını keser ve ona bir köle gibi davranmaya başlar. Kıza acıyan Baron da evdeki herkese sorduktan sonra, Lisa'ya da seyahatten dönerken kendisinden ne istediğini sorar. Baron, istediği oyuncak bebeği, bıçağı ve ponza taşını alıp getirdikten kısa bir süre sonra kızın oyuncak bebeğe kendi hikayesini anlatışına kulak misafiri olur ve eğer bebekten cevap gelmezse kızın bilediği bıçakla kendisini öldürmeye yemin ettiğini işitir. Kızın kendi yeğeni olduğunu anlayan Baron kötü kalpli karısını evden gönderir ve Lisa'yı iyi bir adamla evlendirir.

Grimm Kardeşler'in "Küçük Pamuk Prenses" veya "Kar Tanesi" olarak da tercüme edilen "Sneewittchen" adlı masalında, bir kraliçe kar kadar beyaz tenli, kan kadar al yanaklı ve abanoz kadar siyah saçlı bir bebeği olmasını diler. Fakat çocuğu doğururken ölür. Yedi sene sonra, bu kız çocuğunun güzel ve kibirli üvey annesi sihirli bir aynaya danışır; sihirli ayna da her zamanki gibi "sizden daha güzeli yok bu dünyada" demek yerine Pamuk Prenses'in dünyadaki en güzel kız olduğunu söyler (Zipes, *Grimms*, s. 196). Kıskanan ve öfkelenen kraliçe Pamuk Prenses'i öldürmesi için bir avcıya emir verir ve sonra da avcının kendisine kızın ciğerleriyle böbreği diye getirdiklerini yer.

Aslında Pamuk Prenses'in güzelliğine hayran olan avcı ona acımış ve onu serbest bırakmıştır. Pamuk Prenses ormanda yürürken yedi cücenin

[3] Pamuk Prenses'in girişinde belirtildiği gibi (Opie), Basile'in uyarlaması, görünüşte öldükten sonra Lisa'nın "diğer kız çocukları gibi gelişmeye devam ettiğini" ve kristal tabutların da "kız büyürken ona göre büyüdüğünü" anlatır ki bu da metni Opie'ler için Grimm Kardeşler'in metninden "daha tatmin edici" kılmaktadır.

yaşadığı küçük bir ev bulur; cüceler ev işlerini yapması karşılığında ona göz kulak olmayı teklif eder. Aynadan Pamuk Prenses'in hâlâ hayatta ve her zamanki kadar güzel olduğunu öğrenen kraliçe onu öldürmek üzere planlar yapar. Kılık değiştiren kraliçe üç kere kıza saldırır; önce dantelle, sonra tarakla, nihayetinde de zehirli bir elmayla. İkisinde cüceler onu kurtarır, ancak üçüncüsünde Pamuk Prenses ölmüştür artık ve hayata dönmez.

Prenses'i cam bir tabutun içine koyan cüceler, güzelliğine hayranlıkla bakmayı ve ölüsüne saygı duymayı sürdürürler. Yoldan geçen bir Prens, Pamuk Prenses'e âşık olunca cüceler de adamın haline acıyıp tabutu ona verirler. Prens'in hizmetkârlarından biri, tabutu taşırken, bir tuzağa yakalanır, sendeler ve elmanın zehirli parçası Pamuk Prenses'in boğazından fırlar. Böylece kız uyanır ve Prens'le evlenir. Kraliçe'nin payına düşen cezaysa yorgun düşüp ölünceye kadar ateş saçan ayakkabılarla dans etmek olur.

Basile'in derlediği masal pek çok açıdan Grimm Kardeşler'inkinden farklılaşsa da, kahramanın harikulade bir güzellikle doğuşu, masumiyeti, yaşlı ve kıskanç bir kadından zulüm görmesi, ölümü ve tesadüfen hayata döndürülmesi olarak sıralayabileceğimiz temel unsurlarda ortaklaşır. Bu masallar aynı zamanda bir anlatı yapısını da paylaşır: Önce Ilana Dan tarafından tespit edilen, sonra da Steve Swann Jones tarafından detaylı şekilde analiz edilen "Ezilen ve Masum Kadın Kahraman"ın merkezde olduğu dramatik olaylar zinciri.[4] Bu masalın sözlü gelenekteki yorumları da benzer şekilde tektiptir. Kahramanın ismi Bianca, Bianca Rosa, Bella Venezia, Myrsina veya Pamuk Güzel (Snow Bella) olarak değişiklik gösterebilir ve kendisine yemekle, çiçekle, ayakkabı yahut elbiselerle saldırılabilirse de, anlatının genel gidişatı değişikliğe uğramamıştır.[5]

[4] Bkz: Jones, "The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structures and Themes" (Ezilen Masum Kadın Kahraman Masalları: Yapıları Ve Konularına Dair Bir Çözümleme). Jones, başkahraman kadının her biri düşmanlık, saldırı ve kurtarılma içeren husumet döngülerine tekrar tekrar maruz kaldığı birtakım masalları tespit eder.

[5] AT709'un sözlü versiyonlarıyla ilgili bilgi veren pek çok çalışma mevcuttur; Nutt; Bolte ve

Şu durumda Pamuk Prenses'in farklı yorumlarında ana temanın, kadın karakterin gelişimi ve kadın karakterin kıskançlığı noktasında hep aynı oluşu şaşırtıcı değildir. Bruno Bettelheim'a göre Pamuk Prenses, kız çocuğunun ödipal çatışmasının başarılı bir şekilde çözümlenmesini temsil etmektedir. N.J. Girardot Pamuk Prenses'in kadın olarak topluma katılma sürecinin ritüel ve kurban gerektiren örüntüsüne odaklanmaktadır. Sandra Gilbert ve Susan Gubar "melek kadın" (Pamuk Prenses) ve "canavar kadın" (Kraliçe) gibi ataerkil imgelerin kadın karakterlere ve kadın okurlara getirdiği kısıtlamaları vurgulamaktadır. Kapsamlı karşılaştırmalı analizleri temel alan dengeli bir sentezle, Steve Swann Jones şu sonuca varır: Pamuk Prenses, "genç bir kadının karşılaşması muhtemel sorun tiplerinin metaforik bir temsilidir" (Jones, *Western Folklore*, s. 39), fakat Shuli Barzilai Pamuk Prenses'i "büyüyemeyen bir annenin ve büyümesi gereken bir kız çocuğunun" hikayesi olarak okur (s. 534).[6]

Kadın karakterin gelişimine dair bu anlatı içerisinde, kıskançlık muhakkak kötü bir hastalık olarak belirmektedir.[7] Her ne kadar "La schiavetta'nın" anlatıcısı Paola dinleyicilerine kıskançlıktan iyi bir şey çıkma-

Polivka; Böklen; Edwards'ın sınıfta kullanılmak üzere dikkatlice düzenlenmiş "The Fairy Tale 'Snow White'" (Pamuk Prenses Masalı); en kapsamlısı da Jones'un 1990 tarihli monografi *The New Comparative Method: Structural and Symbolic Analysis of the Allomotifs of Snow White* (Yeni Karşılaştırmalı Yöntem: Pamuk Prenses'teki Allomotiflerin Yapısal ve Sembolik Çözümlemesi): ve Ruf'un "Die Schöne aus dem Glassarg" adlı çalışması.

[6] *The New Comparative Method* çalışmasında Jones, AT709 üzerine önceden yapılmış çalışmalara dair yararlı bir değerlendirme sunar. Psikanalitik ve psikolojik yorumlar sosyoloji odaklı olanları sayıca katlamaktadır, ancak psiko-seksüel ve sosyal bir dönüşüm olarak kadınlığa geçiş ortak bir gösterge olarak görülebilir. Bu noktada Bettelheim (s. 194-215); Girardot; Gilbert ve Barzilai'ye atıf yapıyorum.

[7] Bettelheim'e göre kızlar ve anneler, kaçınılmaz olarak, babanın fallusu için rekabet ederler; Gilbert ve Gubar'a göre de ataerkil bir metin içerisindeki kadınlar buna mahkûmdurlar. Girardot ve Barzilai'ye göreyse, annenin kıskançlığı, büyümemiş olmasının temsilidir; başkahramanın kaçınması gereken bir tehlikedir bu. Ancak Barzilai şu savını öne sürmeye devam eder: Annenin Pamuk Prenses masalındaki değişimi reddetme davranışı normal değil, patolojiktir. Ancak onun bu feminist iddiasını daha farklı şekilde çerçevelemek suretiyle diyebiliriz ki rekabetçi ve denetimçi davranış biçimi Nancy Chodorow'un anneliğin yeniden üretimi olarak sunduğu durumun içerisindeki normdur.

yacağına dair uyarıda bulunsa da, Lisa, Barones'in kendisini kıskanıp da saçını çekmesiyle hayata döner. Kadın karakterin muhteşem güzelliğinin kıskançlığı harekete geçirmiş olması eleştirmenlerin niçin sihirli aynaya bu denli ısrarla odaklandıklarını açıklamamıza yardımcı olabilir; o kadar ki bu ayna Pamuk Prenses masalından bahsederken kullanılan bir metafor haline gelmiştir. Yine de bizi kandırabilecek olan aynanın sihri, yani aynanın gücünden sadır olanlardır. Şu durumda ben de yalnızca aynanın değil, dahası ayna tutma stratejisinin Pamuk Prenses masalında nasıl işlediğini ve bu stratejinin toplumsal cinsiyete dair içerimlerinin Pamuk Prenses karakterini ve bu karakterin anlatısını nasıl biçimlendirdiğini tahlil edeceğim.[8]

Grimm Kardeşler'in metninde, Pamuk Prenses'in harikulade doğum hikayesi bu ayna tutma stratejisinin karmaşık bir örneğidir:

> Evvel zaman içinde, kış soğuğunun ortasında, kar taneleri kuş tüyleri gibi düşerken gökyüzünden, bir kraliçe abanoz siyahı çerçevesi olan pencerenin başında oturuyor ve dikiş dikiyormuş. Dikiş diker ve pencereden dışarıya bakarken, iğneyi parmağına sokmuş ve üç damla kan düşmüş karın üstüne. Kanın kırmızılığı beyaz kar üzerinde öylesine güzel görünüyormuş ki kraliçe kendi kendine "keşke kar kadar beyaz tenli, kan kadar kırmızı yanaklı, pencerenin kenarı kadar siyah saçlı bir çocuğum olsaydı!" diye düşünmeden edememiş.
>
> Kısa bir süre sonra kar beyaz tenli, kan kırmızısı yanaklı, abanoz gibi siyah saçları olan bir kız çocuğu doğurmuş. Güzelliğine uygun şekilde, çocuğa Pamuk Prenses (Kar Beyaz Prenses) adı verilmiş ve o doğduktan hemen sonra kraliçe ölmüş (Zipes, *Grimms*, s. 196)[9].

[8] Yansıtmaya, aksettirmeye, kural koyucu imge oluşturmaya, ışığı parçalı olarak kırma yahut tahmin yürütmeye atıf yapan "ayna", her eleştirmenin Pamuk Prenses anlatısıyla dünya arasındaki ilişkiyi nasıl anladığını temsil eder.

[9] Pamuk Prenses masalının bazı yorumlarında, daha genç olan kadının kökeni hakkında detaya girilmeksizin iki güzel kadın (anne ve kızı) takdim edilir. Kız yalnızca güzelliğinden ötürü harika çocuktur ve kendisine güzelliğinin saf yahut doğal olduğunu anlatan bir isim konulmuştur (Pitré tarafından derlenmiş, Crane tarafından tercüme edilmiş Toskana masalı olan "La scatola di cristallo"da Ermenilla denilmiştir mesela, s. 326-31).

Pamuk Prenses'in diğer yorumlarında kızın annesine dair bu kadar ustaca çerçevelenen bir tasvir sunulmaz; ancak dışarıdaki doğal dünya, anne olacak kraliçenin zihnine yahut bedenine buna benzer bir estetikle tercüme edilir. Dışarıdaki cazibeli kırmızı-beyaz zıtlığını yahut bir meyvenin, çiçeğin güzelliğini özümseyen anne doğada bulunan bu güzelliklere bir kız çocuğu suretinde hayat verir.[10]

Peki, bu ayna tutma yönteminin etkileri nelerdir? Öncelikle, annelik ve kadın güzelliği doğalmış gibi peyda olur çünkü annenin isteği, çocuk mefhumu ve çocuğun kendisi doğadaki güzellikleri taklit edecek şekilde sunulmaktadır.[11] İkinci olarak, masalın dili açıkça "doğal" güzelliği yeniden üretmeye ve "doğal" istekleri gerçekleştirmeye uğraşırken, estetiğin kendisi doğallaştırılır. Pamuk Prenses'in bir karakter olarak doğuşu ve onu üreten anlatı ayna tutma stratejisi kullanılarak meşrulaştırılır ki ayna tutmanın "sihri", karakterin ve anlatının kültür dünyasıyla kurduğu taklidî ilişkiyi doğalmış gibi göstermesindedir. Son olarak da, Pamuk Prenses açıkça annesinin dileği sonucunda dünyaya gelirken, akan kan annenin arzusuna mutlak surette işaret etmeyen bir güzellik imgesinin ortaya çıkmasını sağlar.

[10] Norveçli bir Pamuk Prenses yorumunda kendi burnundan kara damlayan kan imgesini öyle cazip bulur ki kırmızı yanaklı, beyaz tenli bir çocuk murad eder (Jones, *The New Comparative Method*, s. 98); İtalyan versiyonlarında kadının zihninde yankı bulan, sütün veya peynirin üzerindeki kan damlalarının güzelliğidir; Lousiana Fransızcasındaki yorumda dikiş dikerken iğneyi parmağına sokan Pamuk Güzel "yanakları ve dudakları parmağından akan kadar kırmızı ve teni de dışarıda yağan kar kadar beyaz olan, en güzel kız çocuğu" için dilekte bulunur (Edwards, s. 590); bir Katalunya masalındaysa kraliçe karla kaplı altın renkli bir mandalina görür ve kar kadar ak ve pak, mandalina kadar tatlı bir çocuk ister (Jones, s. 39). Başka metinlerde Pamuk Prenses'in annesi bir gül yaprağı (Basile) yahut nar tanesi yer.

[11] Esasında bazı durumlarda kraliçe kızın içinden çıktığı bir meyva veya bitki doğurur; kız tamamıyla gelişmiştir ancak kadınlığa geçiş süreci tamamlanana kadar sessizdir genelde; bkz: Pitré'nin *Novelle popolari toscane*'sindeki "La mela". Kadının doğa metaforuyla anlatılmasına dair daha geniş bir tartışma için bkz: Bacchilega, "The Fruit of the Womb" (Kurdun Meyvesi). Kadını doğayla ilişkilendirmek noktasında içkin olarak "yanlış" bir şey olduğunu öne sürme amacı gütmüyorum. Derdim, seçilen "ezilen ve masum kadın kahraman" masallarının yaygınlaştırılması aracılığıyla bu ilişkinin özselleştirilmesi ve 19. ve 20. yüzyıllarda çocukların toplumsal cinsiyetli bir biçimde sosyalleşmesi amacına yönelik olarak tarihselleştirmeden uzak biçimde yararlanılmasıyla.

Masallarda genellikle dilek dilemenin ardından gelen gebeliğe eşlik eden kanama ve tohum yahut meyve yeme motifleri, yalnızca "çocuk doğurmaya yol açan gerçek cinsel faaliyetin hatırlatıcısı" (Jones, s. 40) değil, aynı zamanda kadınlığa dair ataerkil ideallerin özümsenmesinin, "erkekliğini elinden almanın" da sembolü olamaz mı? Velhasıl, Pamuk Prenses'in annesi içselleştirdiği kadın imgesine vücut veren bir kız çocuğu doğurunca, görülür ki bu kız hakikaten beyaz rengin güzelliği ve saflığına sahiptir; kırmızı rengin yahut altın renginin dönüştürücü gücünden yararlanır; siyah rengin de hem törensel hem de cinsel anlamda simgelediği ölümü yaşar.[12] Masalın Alman yorumunun daha da aşikâr kıldığı üzere, bütün bu sembolik unsurlar esasında, "iyi kalpli" annenin, ortalarda gözükmeyen Kral'ın arzusu doğrultusunda bir çocuk doğurduğuna işaret etmektedir:

> Bir kont ve kontes beyaz karla kaplı üç tepenin yanından geçiyorlardı ki Kont "keşke bu kar kadar beyaz tenli bir kızım olsa" dedi. Bir süre sonra kıpkırmızı kanla dolu üç çukura denk geldiler ve Kont bu sefer de "keşke bu kan kadar kırmızı yanaklı bir kızım olsa" dedi. En sonunda, havada uçan siyah kuzgunlar gördüler, o sırada Kont "kuzgun karası saçları olan bir kız çocuk" diledi. Yola devam ederken, kar kadar beyaz bir tene, kan kadar kırmızı yanaklara ve kuzgun karası saçlara sahip bir kızla karşılaştılar; işte bu Pamuk Prenses'ti (Bettelheim'ın Bolte ve Polivka'dan yaptığı çeviri)[13].

[12] Genç kızın kadınlık sürecine geçişindeki renk sembolizmine dair daha kapsamlı bir analiz için Girardot'nun metnine ve Jones'un çalışmasına bakılabilir. Hikayedeki erkeklerle (avcı, cüceler veya soyguncular, prens) ilişkisi aracılığıyla ürün verecek olan potansiyelini belirtmek üzere kıza renk olarak beyaz, kırmızı ve siyah seçilmiştir. Kızın heteroseksüelliği beyazı (semen), kırmızıyı (adet kanı) ve siyahı (ölüm ritüeli) bir araya getirip karıştırdığında bir bütün halini alacaktır; fakat beyaz (isminin de işaret ettiği üzere) onun baskın vasfı olmayı sürdürecektir, zira saflık ve masumiyet kızın güzelliğinin temelidir. Bu okumayı kendi metnimde çok vurgulamıyorum çünkü renk sembolizmi Pamuk Prenses uyarlamalarının pek çoğunda yer almaz.

[13] Lousiana Fransızcasındaki versiyonda altından bir at arabası olan "Kral Tavuskuşu" güzel bir kadın tarafından reddedilir; öfkeyle yakında "ondan çok ama çok daha güzel bir kızı olacağını" söyler (Jones, s. 15) Burada herhangi bir anne figürü devrede değildir ve hem çocuk hem de çocuğun güzelliği ona bir ceza gibi ve adamın arzusunun gerçekleştirilmesi olarak sunulur. Bana kalırsa masalın böyle versiyonları şu gibi açıklamaların temelini sarsmaktadır: Cinsel olgunluğa

Elbette ki üvey annenin sihirli aynasına yaklaşıp da dünyadaki en güzel kadının kim olduğunu sorduktan sonra aynada, kendisi yerine, Pamuk Prenses'i gördüğü sahnedeki ayna tutma stratejisi aşikârdır. Bir yandan, bilindik masal üslubu içinde, ayna hayatın ve değişimin doğal akışını dışarı yansıtmaktadır (Masalın bazı uyarlamalarında güneş veya bilge bir hayvan konuşan aynanın yerine geçmiştir[14]). Fakat diğer yandan masalın sihirle yaptığı hile, doğal olanı bir noktada ideolojik olanla bağlamak ve böylelikle aynanın yargısını sorgulanamayacak kertede yetkili olarak sunmaktır. Ayna "evet kraliçem, siz gerçekten de eşi bulunmaz bir güzelliğin sahibisiniz. Ancak Pamuk Prenses sizden bin kat daha güzeldir" derken biz kimin sesini duyarız? (Zipes, *Grimms,* s. 197)

Bettelheim "kızın sesini" duyduğumuzu öne sürer; ona göre bu masal kızın kıskançlığını annesine yansıtmasını (projeksiyon) anlatmaktadır. Aynanın insanın yansımasının düştüğü (insanın kendi üzerine düşündüğü) bir alan oluşundan ötürü, Girardot bu sesin "hakikatin sesi" olduğunu söyler. Barzilai'ye göre bu ses "annenin sesidir", çünkü ayna "annenin büyümekte olan kızından ayrı düşmesinin açtığı yarayı yansıtır".[15] Gilbert ve Gubar bu sesin "babanın sesi" olduğunu ileri sürer, çünkü masal ata-

erişeceği bir baygınlıkla lekesiz şekilde korunan çocukluk masumiyeti gibi rahatsız edici mefhumu somutlaştıran Pamuk Prenses ki bu Viktorya döneminin çocuk gelin idealiyle de uyuşmaktadır, baskıcı bir erkek fantezisi olarak görülebilir; bu metnin ve Grimm Kardeşler versiyonunun kadınlardan derlendiğini ve hikayenin dinamiğini sağlayan şeyin erkek arzusu değil de kadın kıskançlığı olduğunun notunu düşmek ilginç olacaktır.

[14] Pitré'nin "La scatola di cristallo" masalında bir kartal Ermenilla'ya yardım etmek ve aynı zamanda üvey annesine kızın nerede olduğuyla ilgili bilgi vermek suretiyle ikili oynar. Bologna'da derlenen "Giricoccola" masalında (Carolina Coronedi-Berti) bu "güzellik yarışmasının" yargıcı olarak ay olay yerine çağrılır, Galce yorum olan "Altın Ağaç ve Gümüş Ağaç"ta ise göreve çağrılan bir kuyudaki alabalıktır.

[15] Dikkatimizi bir anne-kız ilişkisinin dinamikleri içerisindeki annenin korkularına ve dileklerine çekmek suretiyle, Barzilai'nin Pamuk Prenses okuması Gilbert ve Gubar'ın türsel açıdan birbirine zıt iki kadın karakteri karşı karşıya konumlandıran daha geniş feminist okumasına mühim bir düzeltme getirir. Ancak Barzilai başkahramanın düşmanlarının kendi kız kardeşleri olduğu pek çok başka metni atlayarak genellikle Grimm Kardeşler'in masalına odaklanır. Gilbert ve Gubar'ın çerçevesini önemsemeyi annenin davranışını bireysel bir patolojiden ziyade anneliğin ataerkil tanımının yeniden üretilmesi olarak anlaşılması noktasında elzem görüyorum.

erkinin tanımlarını ve buyurduklarını pekiştirmektedir. Jones'un anlayışına göreyse bu ses "hem genç kadının hem de toplumun sesidir". Ancak kimin sesi olursa olsun, bu sesin bildirdiği yargının bir gücü ve inanılırlığı vardır, çünkü "görmek inanmaktır": Aynadan yansıyan veya aynanın kırarak yansıttığı görüntünün bir çerçeve içinde olduğunu unuturuz.

Ancak masalın bazı yorumlarında bu ataerkil çerçeve iyice görünür hâle gelir. Meselâ, masalın İtalyan uyarlaması olan *Bella Venezia*'da güzel bir hancı kız hana gelen adamlara kendisinden daha tatlı, daha güzel birini tanıyıp tanımadıklarını sorar. İçlerinden biri Bella'nın kızının adını söyleyince, o da genç kızı öldürmesi şartıyla aşçı yamağına evlenmeyi vaat eder (Calvino, s. 395-98)[16]. Louisiana'da anlatılan "Snow Bella"da erkek bir satıcı, "zayıf gözlerine kalın gözlükler takan kambur, kırış kırış yaşlı bir adam" (Edwards, s. 592) üvey anneye önce her şeyi söyleyen kâhin aynayı, sonra zehirli tarağı ve elmayı temin eder.

Bu versiyonda, üvey anne Pamuk Prenses'e yaptığı son saldırıda kendisini erkek kılığına sokar.[17] İster kadınların ister erkeklerin işbirlikçi sesiyle konuşsun, güzelliğin iki kadının da değerinin ölçüsü gibi sunulmasına ve böylece onlar arasındaki ilişkinin düşmanlık olarak tanımlanmasına sebep olan ataerkil bir çerçeve söz konusudur.[18] Üvey annesi nasıl

[16] Masalın pek çok versiyonunda sihirli ayna vardır (D1323.1); ancak birtakım İtalyan versiyonlarında (üvey)anne yalnızca etraftaki erkeklere sorar; bir Afrika yorumundaysa anne yoldan geçenleri sorguya çeker (Jones, s. 100-104)

[17] Başkahramanın düşmanına yardımcı olan yaşlı kadınlardan bahseden birkaç versiyon da mevcuttur (kıskanç annenin yaşlı bir kadına güzel kızı zehirlemesi şartıyla bir ömür yetecek kadar ekmek vaadi verdiği, Pitré tarafından *Novelle Popolari Toscene*'de yayımlanan "La locandiera di Parigi" gibi). Nerucci'nin "La bella Ostessina" versiyonunda sihirli aynanın yerine geçen kadın bir astrolog (Stroloqa) olur. Fakat aynı hikayede Ostessina'nın yardımcısı yine yaşlı bir kadın yahut bir peridir; demek ki bu karakterlerin bakış açısı veya ideolojileri cinsiyetlerinden daha fazla önem arz etmektedir.

[18] Gilbert ve Gubar, *The Madwoman in the Attic* kitabının ilk bölümünde Grimm Kardeşler'in derlediği Pamuk Prenses'i "melek kadın ve canavar kadın arasındaki müphem ilişkinin" bir örneği olarak (s. 36) çözümler. Onlara göre aynanın eril sesi metindeki ataerkil dilin metaforudur; zira arketipik kadın karakteri olduğu kadar aralarındaki düşmanlığı da yaratır ve onaylar. Nispeten acımasız bir olay örgüsü içerisinde melek kadın ("iyi" anne ve Pamuk Prenses) ve canavar kadın, aynı elmayı dişlemelerinin de örneklediği gibi, aynı yazgıyı paylaşmaktadır.

bir çerçeve içine oturtuluyorsa, Pamuk Prenses de aynı çerçeveye oturtulmaktadır; Pamuk Prenses'in bir karakter olarak gelişimine atfettiğimiz olumlu yahut olumsuz değer, masaldaki ayna tutmayı nasıl anladığımıza göre değişir.

Peki, Pamuk Prenses'in nesi bu çerçeveyi gizlemekte ve aynada birden fazla kadın imgesinin mevcudiyetini doğallaştırmaktadır? Masal üretimi için gereken anlatı kurallarından biri olan, çok basit ve güçlü bir strateji: Dümdüz ifadelerinde toplumsal cinsiyete, sınıfa yahut bireysel yargılara dair hiçbir açık iz bulunmayan dış ses yahut gayri-şahsi anlatıcı kullanımı. Sözlü bağlam içerisinde anlatıcı genellikle bir kadın olsa da, bu edebi türdeki görenekler isabetsiz bir biçimde, anlatan kadının da "üçüncü şahıs" denen anlatıcının diliyle anlatım yapmasını gerektirir; "üçüncü şahıs anlatımı" anlatının güvenilirliği meselesini hayli karmaşık hale getiren bir karnından konuşma (vantrilokluk) biçimidir.[19]

Masalın Grimm Kardeşler uyarlaması bize pencerenin çerçevesi içerisinde kalmış bir kraliçe takdim ederken, bu portre, görünüşte, seyredilmek ve başka hiçbir şeye bulaşmamış, saf bir gerçek olarak anlaşılmak üzere oradadır. "Evvel zaman içinde", "şöyle bir kraliçe varmış" ve" kraliçe şöyleymiş" gibi ifadeler dış sesin bakışını tek mümkün bakış gibi sunar. Tıpkı sihirli ayna gibi, anlatıcı her şeyi bilir; her şeyi olduğu gibi anlatır, hatta gösterir. Ancak anlatıda tam anlamıyla bir taklit (mimesis) olamaz, yalnızca buna dair bir yanılsama mevcut olabilir; zira dil "göstermek" için "söyleme"nin dolayımına mahkumdur. Çünkü sesle de olsa, kâğıt üzerinde de yazsa bir anlatıcı ancak kendi gördüklerini anlatabilir, söyleyebileceklerini ancak birinci şahıs olarak kendi kelimeleriyle aktarabilir.[20] Anlatı, olan biteni ayna gibi yansıtamaz; ancak en yüksek seviyede

[19] Philip, Holbek ve Pitré'nin kendi çalışmalarında not düştüğü üzere Pamuk Prenses'i anlatanlar kadınlardır. Luce Irigaray'ın vantrilokluk ve bu durumun toplumsal cinsiyete dair anlamlarına ilişkin genel tartışmasına bakınız.

[20] Okurları Gerard Gennette'in mühim çalışmalarından bilhassa *Figures of Literary Discourse* (Edebi Söylemde Figürler) içinde tercüme edilmiş olan "Frontiers of Narrative" (Anlatının Hudutları) çalışmasından fakat aynı zamanda *Narrative Discourse Revisited* (Yeniden Anla-

söylemsel tasvire ve taklide (mimetizme) başvurmak suretiyle, sihirli bir ayna gibi çalışır.

Mimetik bir anlatı olarak Pamuk Prenses, bize dünyayla ilgili hakikati söylemek iddiasındadır: İnsanların içinde bulunduğu dünya (toplum) doğayı yansıtır.[21] Daha da daraltarak söylemek gerekirse, birtakım toplumsal gelenekleri sessiz sedasız doğru varsayan bu ayna tutma stratejisi pek çok toplumsal norm arasında bilhassa toplumsal cinsiyetin yeniden üretilmesini sağlar.[22] Bu tür bir ayna tutma Pamuk Prenses'i güzelliğin ve acının imgesi; "ezilen, masum kadın kahraman" olarak çerçeveleyip dondurur. Aslında masalın bazı versiyonlarında, Prens'in annesi veya kız kardeşi Prens'in odasında Pamuk Prenses'in bedenini görür ve bir "oyuncak bebeği" ya da "ölüyü" nasıl sevebildiğini merak eder.[23] Pamuk Prenses'in nadiren sesi çıkar ve konuştuğu zaman da her şeyi olduğu gibi kabul eder zaten. Masalın pek çok İtalyan uyarlamasında, annesinin isteğine saygısızlık etmemek üzere ölümü kabullendiğini, başkalarının isteklerini gerçekleştirmeye hazır olduğunu beyan eder. Cüceler ona yapılması gereken ev işlerinden oluşan uzun bir liste verip tamamını yapmasını istediklerinde "Tamam ," der Pamuk Prenses, "bütün kalbimle kabul ediyorum".

Basile'in derlediği erken dönem bir edebi uyarlamada sesi daha çok çıksa da, (Baron'dan kendisine özel hediyeler getirmesini ister, oyuncak bebeğe sıkıntılarını anlatır) bu sahnelerde de ağzından çıkan kelimeler

tı Söylemi) çalışmasından yararlanan daha geliştirilmiş bir iddia için Mieke Bal'ın *On-Story Telling: Essays in Narratology* (Hikaye Anlatımı Üzerine: Anlatıbilimde Metinler) çalışmasına yönlendiriyorum.

[21] Bir İngiliz anlatıcısının da açıkça belirttiği üzere ayna "her zaman doğruyu söyler" (T.W Thompson'ın erken 20. yüzyıl yazmasından alınıp basılan Philip 102'deki Pamuk Prenses hikayesi).

[22] İşte bu Genette'in makul veya *vraisembable* (gerçeğe uygun) olarak adlandırdığı anlatıdır; bu anlatıda eylemler dinleyicilerin bu eylemlerin "doğru" olduğu veya en azından mümkün olduğu konusunda zımnen hemfikir olması temelinde birtakım genel kabul görmüş şiarlara yahut zihinsel tutumlara karşılık gelir. Genette'in *Figures II* ve Nancy K. Miller'ın *Emphasis Added* (Vurgular Bana Ait) adlı çalışmalarına bakınız.

[23] Crane'in derlemesinde tercümesi yer alan Pitré'nin uyarlamasına bakınız.

dış sesin sözünü yalnızca en ümitsiz anlarda keser. Diğer türlü, dolaylı bir sessizleştirme hamlesiyle, Pamuk Prenses'in söyledikleri başka ağızlardan aktarılır ve özetlenir.[24] Masalın Şili versiyonu olan Blanca Rosa ve Kırk Harami'nin de desteklediği üzere, Prens'in aşkını kabartan, Pamuk Prenses'in sessiz bir imge oluşudur. Prens tarafından tesadüfen hayata döndürüldüğünde, gözünü açıp da "kendisini hiç tanımadığı bir adamla yalnız ve tamamen çıplak hâlde bulan kızcağız" çılgına döner. Prens, "sakinleşmeyeceğinden ve gitmek için ısrar edeceğinden ötürü" iğneyi tekrar batırıp kızın sesini keser ve böylece "bu güzel kızla ne yapabileceğini" düşünme fırsatı bulur (Edwards, s. 617). İster anlatıcının kelimeleriyle yazılmış ve erkek arzusunun onayından geçmiş olsun, isterse de aynadan yansısın, Pamuk Prenses kendisini pamuk gibi (kar beyazı) yapan ve doğaya uyum içindeki özellikleri ve tavırlarıyla metaforik açıdan güçlü bir biçimde inşa edilmiş bir çocuk-kadındır.

Masalın postmodern yeniden yazımları bu metaforun sahip olduğu gücü kabul ederek işe başlar. Ancak bu gücü basitçe yinelemek ve güncellemekten ziyade, ideolojik mahiyetini gösterir ve sorgular. Masal mevcut düzenin sorgulanamaz doğal hâlini sembolik olarak temsil etmenin peşindedir; postmodern masalsa bu doğallığın masal türünde mevcut, cinsiyetlendirilmiş bir yalan yahut kurgu olduğunu ifşa etmeye çalışmaktadır. Çerçeve denen şeyin aynadaki görüntüleri her daim sınırladığını, elediğini, şekillendirdiğini, konumlandırdığını veya yerinden ettiğini, merkeze koyduğunu veya merkezsizleştirdiğini düşünürsek, masalın postmodern uyarlamaları da mimetik kurguyu bozmak üzere net bir şekilde bu çerçeveyi hedef alır. Bu yeniden yazımlar Pamuk Prenses'teki anlatıyla toplumsal cinsiyetin (yeniden) üretimi arasındaki örtük bağı görünür kılar; böylelikle anlatının kendisi ve içerdiği hakikat iddiaları sorgulanabilir hâle gelir. Tartışacağım üst-kurmacaların her biri farklı anlatı imkânlarını

[24] Bottigheimer'ın Grimm Kardeşlerin derlemesinde yer alan doğrudan/dolaylı konuşma örüntüleri ve toplumsal cinsiyet üretimi arasındaki ilişkinin dilbilimsel açıdan mükemmel bir analizine bakınız (*Grimms' Bad Girls & Bold Boys*).

keşfetmiştir ve aynanın hikayenin eski anlatımındaki otoritesini ifşa edip ona meydan okumuştur.

Angela Carter'ın 1979 tarihli *Bloody Chamber* (Kanlı Oda) adlı kitabında yer alan "Pamuk Çocuk" (Snow Child) adlı metninde herhangi bir ayna gözükmese de, Pamuk Prenses'te toplumsal cinsiyetin anlatıyla iç içe yeniden üretildiğini ifşa etmek adına, ayna tutmanın mantığını ve stratejilerini taklit edilmektedir. Carter'ın kendi metinleri mitleri ve mitik kadınları, "belirli koşulların sebep olduğu acıyı köreltmek üzere, güya evrensel ilkelerle" uğraşan avutucu saçmalıklar olarak görür ve alay eder. Carter, kurmaca metinlerinde "erkekler ve kadınlar arasındaki bütün ilişkilere dair mitik şemalarla" uğraşmakla kalmaz, aynı zamanda bu şemaları onaylayan muhayyileyle de ilgilenir (*The Sadeian Woman,* s. 5).

Pamuk Prenses masalının başlangıcına bir farkla sadık kalan iki sayfa uzunluğundaki Pamuk Çocuk masalının daha ilk kelimeleri ("Kışın ortası", "yenilmez, kusursuz"), taklidin mantığıyla oynamaya başlar. Görünüşte betimleyici ve tarafsız olan bu kısım, masaldaki gibi doğanın soyut sembolik unsurlarına yaslanır gibidir. "Yılın mevsim döngüsündeki geçiş dönemi" olan (Girardot, "Initiation and Meaning", s. 286) kış ortası, bir döngünün bitişine ve bir diğerinin başlangıcına işaret eder; böylelikle Pamuk Prenses masalından alınan özel bir olay dışsallaştırılmış ve genelleştirilmiş olur: Pamuk Prenses'in doğması için Kraliçe ölmelidir.

Carter yazdığı hikayenin zamanını kış ortası olarak ayarlamak suretiyle, bu güçlü ve sembolik yankıyı metne çağırır; ancak anlattığı hikaye kısa süre sonra böylesi mitik bir kış mevsiminin beşeri pratikler bakımından ne kadar "kusursuz" ve "yenilmez" olduğunu sorgulayacaktır. Pornografiye ve mite benzer şekilde, Pamuk Çocuk masalının sunduğu manzara da "sanki cinsel ilişkiler toplumsal ilişkilerin bir başka ifadesi değilmiş gibi, toplumsal cinsiyetin kendisi her şeyden bağımsız, harici bir olguymuş, *hava durumu gibi kesin* bir şeymiş gibi, beşeri pratikleri üreten fakat onların hiçbir şekilde parçası olmayan bir gerçekmiş gibi herhangi bir değişim imkânı barındırmaz" (Carter, *The Sadeian Woman,* s. 3-4, vurgular bana ait).

Carter'ın hikayesinin sembolik yansımalardan oluşan girişi cinsel, toplumsal ve ekonomik ilişkileri yan yana getirir ve böylelikle kısıtlayıcı, baskılayıcı bir kurmaca içerisinde doğallaştırılmalarını ifşa eder. Pamuk Prenses masalının, Carter'ın yeniden anlattığı, Grimm Kardeşler'in derledikleri ancak yayınlamak istemedikleri bu versiyonu kahramanın doğuşunu babanın arzusunun doğrudan neticesi olarak sunmaktadır.[25] Kont'un üç dileği de o sırada doğada gördüklerinin yansımasıdır: O an dünya tamamıyla beyazdır; karın içinde gördüğü çukur kanla doludur; yapraksız bir ağaç kovuğu üzerine bir kuzgun türemiştir. Pamuk Prenses'in o zamana kadar bildiğimiz meşru kökenine yani annesinin dileği sonucunda doğduğuna dair düşüncemizi tersine çeviren bu versiyonda, Kont'un "kendi arzusunun sonucu olarak ortaya çıkan çocuk" için duyduğu iştah mimetik ve estetik anlamda hemen giderilmektedir. "Tarifini tamamlar tamamlamaz, orada, yolun kenarında, beyaz tenli, kırmızı dudaklı, siyah saçlı ve tamamıyla çıplak olarak belirir kız." Açıktır ki Pamuk Çocuk bir erkek fantezisi, bu fantezinin ürünü olan bir kadın imgesidir.

Ancak Carter, Pamuk Prenses'teki doğallaştırılmış beşeri dinamik-

[25] Daha önce alıntılamış olduğumuz Bolte ve Polivka'da (s. 450) bu başlangıcın özetini görüyoruz. Ayrıca Jones da bu özete monografında yer verir (s. 98), Bettelheim da. Bunlar dışında, masalın bu yorumu nadiren bilinen bir versiyondur. Sophie Geoffroy-Menoux bu versiyondan, Carter'ın *Kanlı Oda* derlemesine dair vukuflu çalışmasında "bizzat Grimm Kardeşler'in yararlandığı, kısa, öz ve ilkel bir anlatı" olarak bahseder. Bu Pamuk Çocuk hikayesinin özetine dair ilginç bir nokta da erkeğin arzusunun nesnesini hem "kız çocuk" veya bakire hem de "çocuk" olarak tanımlamak üzere Alman *genç kızlarının* kullanılmasıdır.
"Confessions of a Fairy-Tale Lover" adlı makalesinde Jacques Barchilon Pamuk Çocuk'un başlangıcıyla daha da önemli bir bağlantıyı devreye sokar: "Halk masallarıyla ilgili en ufak bilgiye sahip biri, geniş çaplı bir üne kavuşmuş olan 408 numaralı Masal-türü ve "kırmızı, beyaz ve siyah" renklere sahip bir kadın arayan adamdaki şehevî yahut erotik saplanlamayı anlatan Üç Portakal'ın başlangıcının değişik versiyonunu bir bakışta tanıyabilir (s. 220). Barchilon, Angela Carter'ın hikayesinin kendisine Üç Portakal'ın (Basile'den Prokoviev'inkine değin) farklı versiyonlarını hatırlattığını belirtir; fakat "bazı önemli değişiklikler yapılmıştır" (s. 220). Pamuk Çocuk'ta karının ve çocuğun yer değiştirmesinin ve Kont'un tecavüzünün Carter'ın "tuhaf mizah anlayışına" ek olarak "sanatsal açıdan bir peri masalına ait" bir "erotik isteği" temsil ettiğini de ekler (s. 222). Ben de Carter'ın bu gözü kara ve gülünç (parodik) anlatısının kadınlara dayatılan "erotik isteğin" içerdiği şiddeti ifşa ettiğini ekleyeceğim.

lerin, ataerkil toplumsal ilişkilerin eşitsizliğini örttüğünü ve o kadar da beyaz ve masum yalanlar olmadığını Kontes üzerinden ifşa eder. Kontes, siyah renkli kürküyle, "kırmızı topukları ve çıkıntıları olan yüksek, siyah, parlak botlarıyla" karla kaplı kasabalardan Kont'la birlikte geçmektedir; bu kasabalarda hüküm süren beyazlıkla hiçbir ortak noktası yok gibi görünmektedir. Kont'un arzu ettiği kız belirdiğinde, onu içgüdüsel olarak rakip belleyen "Kontes kızdan nefret etmiştir."

Masalın halk arasında anlatılan versiyonu tekrarlanır ve Kontes eldivenini karlara düşürüp kızdan bunu almasını ister. Amaç çocuğu oracıkta bırakmaktır; geleneksel anlatıda kız kaybolup dolaşacak ve cücelerin evine sığınacaktır. Ancak Kont bunun önüne geçer, Kontes'e yeni bir çift eldiven alacağını söyler. Ardından Kontes'in omuzlarındaki kürk çıkarılır, kızın çıplak vücuduna sarılır. Kontes'in kızın hayatına ikinci kere kastetmesi kendisinin "bir kemik kadar çıplak kalmasına sebep olur, lâkin kızı kürkle ve çizmelerle donatır." Bu noktada Kont aniden "karısı için üzülür". Kont'un duygularındaki en ufak bir değişiklik, sosyo-ekonomik açıdan kaderleri birbirine tersinden ayna tutan, yani biri kazanırken diğeri kaybeden ve tamamen Kont'un ağzından çıkacak kelimelere bağlı olan iki kadın arasındaki ilişkiye yansır.

Carter'ın hikayesi bu olay örgüsünün en tepesine, masalın geleneksel yorumunda yer alan kızın kadınlığa geçişinin epey yoğunlaştırılmış ve parodiyle bezenmiş bir versiyonunu yerleştirir. Kontes kızdan kendisine bir gül koparmasını isteyince, Kont buna izin verir. Alışıldık "ezilen ve masum kadın kahraman" algısını tekrarlayan bu hikayede Pamuk Çocuğa bir görev verilir, o da bunu yerine getirir. Hem cinsel hem de mistik anlamda kurban edilmeye dair çağrışımlarıyla kadınlığın daimi sembolü olan gülü koparak o yaşa erer, adet kanaması yaşar ve sonra Kont'un arzusunun edilgen nesnesi olarak işlevini yerine getirir. Fakat bu durumda ölüme, tecavüze ve fetişleşmeye eşdeğer olan bu geçiş, acı verecek şekilde görünür bir halde gerçekleşir. Tıpkı Uyuyan Güzel gibi bir başka "ezilen, masum bir genç kız" olan Pamuk Çocuk parmağını kanatır ve baygın düşer;

Basile'in Uyuyan Güzel uyarlamasındaki (*Pentameron,* Gün 5, hikaye 5) gibi o da uyurken/ölüyken cinsel ilişkiye mecbur edilir. Ancak bu tecavüz sonucunda herhangi bir doğum gerçekleşmez. Kont arzusunu tatmin ettikten sonra, hiçbir zaman gerçek anlamda ete kemiğe bürünmemiş olan bu kız çocuğu erir ve geriye kadınlığa geçiş sonrasının sembolik unsurları kalır: Pamuk gibi teni yok olmuştur; geriye siyah bir tüy, bir kan lekesi ve gül kalmıştır.[26]

Böylece, Carter'ın hikayesi, Pamuk Prenses'in senaryosunun ve sembollerinin bize duygusal açıdan tanıdık gelmesinden yararlanmak suretiyle hem Kont'un mimetik arzusunun hem de bu arzunun başlattığı anlatının kısırlığını ifşa ederek okurlarını "ısırır". Kont'un arzusu sonucu ortaya çıkan varlık bir çocuk değildir; etten ve kemikten oluşmaz, kanlı canlı değildir. Yalnızca hayali bir varlıktır zuhur eden. Kont tamamen giyimli duran Kontes'e gülü verdiğinde, Kontes "ısırıyor" diye haykırarak gülü fırlatacaktır. İşte *dişli vajina* motifinin yalnızca "yanlış evrensel" olarak değil, aynı zamanda "belirli durumların ortaya çıkarttığı acı" olarak yankı bulduğu nokta burasıdır (*Sadeian Woman,* s. 5). Bu karla kaplı manzarada, kadınlar arasında kurulabilecek tek ilişki, bir kadını diğeri pahasına yaşam mücadelesine sokan ve rekabeti yeniden üreten bir ilişkidir. Böyle bir kadınlığa geçiş ve anlatı döngüsü içerisinde, insanın gelişimi ve dönüşümüne dair herhangi bir imkân bulunmamaktadır.[27]

"Ayna tutar", "ifşa eder", "gösterir", "görünür kılar" gibi kelimelerimin

[26] Angela Carter'ın *The Sadeian Woman* adlı kitabında not düştüğü üzere:
Arzunun *nesnesi* olmak demek edilgin olarak tanımlanmak demektir.
Edilgin olarak varolmak demek edilgin olarak ölmek, yani öldürülmek demektir.
İşte mükemmel kadın hakkındaki masaldan çıkan ahlâki öğüt budur.

[27] Pamuk Prenses ve annesi yahut Pamuk Çocuk ve Kontes arasındaki ilişki, Sade'nin çalışmasındaki Justine ve Juliette ilişkisini yeniden üretir. İki kız kardeş de "tıpkı iki ayna gibi karşılıklı olarak birbirlerini yansıması ve tamamlayıcısı olarak iş görürler" ve her ikisi de "kimlikleri yalnızca erkekler tarafından belirlenen kadınlardır" (*Sadeian Woman*, s. 78 ve s. 77). Carter'ın *The Sadeian Woman* ve *Kanlı Oda* çalışmalarına dair ortak bir tartışma için Margaret Atwood'un *The Flesh and The Mirror* (Ten ve Ayna) eserindeki "Running with the Tigers" (Kaplanlarla Koşmak) (s. 117-35) metnine bakınız.

de işaret ettiği üzere, Pamuk Çocuk hikayesi mimesisle oynayarak, masaldaki ayna tutma stratejilerini, aynanın kusursuzluğunu ve yenilmezliğini sorgulamamızı sağlayacak şekilde uyarlar ve bitenin doğalmış gibi sunulmasının önüne geçer. Beklenebileceği gibi Carter'ın karakterleri düz karakterlerdir, başkahraman sessiz ve edilgindir, Kontes'in kıskançlığı rakibini öldürmek istemesi için yeterli bir sebeptir ve Kont'un sözleriyle davranışları kendi içinde bir mantığa sahiptir. Hâl böyle olunca Carter, hikayenin inandırıcı olmadığını ve insaniyetten uzak kabullerini görünür kılsa dahi, yukarıda geçen tanıdık üslup unsurlarını tekrarlamak suretiyle bizi bu konforlu olay örgüsünü benimsemeye sevk eder.

Diğer postmodern yazarlar da Pamuk Prenses masalını, aynanın otoritesini sürdürmeye ayarlı bir strateji olan harici ve görünmez anlatıcı (dış ses) kullanımını reddederek yeniden yazmışlardır. 1973 tarihli, "The Dead Queen"de (Ölü Kraliçe) Robert Coover, masaldaki toplumsal cinsiyet algısının anlatıyla iç içe geçmiş şekilde (yeniden) üretimini meraklı bir birinci şahıs anlatıcı kullanmak suretiyle bozar. Önceki gün Pamuk Prenses'le evlenmiş olan ve şimdi de düşüncelere gark olmuş olan Prens, daha geçen gün karısını taşıyan cam tabutun içinde şu an yatmakta olan ölü üvey anneye bakarken bildiğimiz masalı birden fazla çarpıtmayla yeniden anlatır.[28] Bu anlatı, pek çok masalın sona erdiği nokta olan düğün töreninin ardından başlamakla kalmaz, aynı zamanda, oldukça tuhaf şekilde, bir cenazeyle açılır. Geçmiş zaman kipiyle, gülünç etkiler yaratacak şekilde yarı varoluşçu ve düşünceli bir hâlde konuşan Prens sihirli düğün gecesinden bildiğimiz hikayeye bazı detaylar ekler ve başkahraman olarak üvey annenin mezarında durduğu sahneyle yeni bir bölüm kazandırır.

Önce Pamuk Prenses'in tutkulu ve fakat bunun tam aksine masumiyet dolu sevişmesiyle, sonra da ne olursa olsun kızlık zarının delinmediğini fark etmekle kafası karışan Prens, cadı kraliçenin bütün hikayeyi kendisini aynadan kurtarmak için kurguladığını düşünür: Prens'in ben-merkezci

[28] Coover'ın hikayesi 1973 tarihinde yayımlandı ve sonra *Spells of Enchantment* (s. 704-11) adlı kitapta yeniden basıldı. Ben 1973'te yayımlanan metinden alıntı yapıyorum.

bakış açısına göre cadı kraliçe, gerçek aşkı olan kendisini "salt görünür olandan ileri görüşlülüğe, imgeden tasvir edilene, yansımalardan harikuladenin ta kendisi olan kalbi, saflığı yansıtmaya" sevk etmek istemiştir (s. 312-13). Artık ölü olan cadı kraliçeyi hayata döndürmeyi umut eden Prens onun lastik gibi soğuk dudaklarını iki kere öper. Hiçbir şey olmayınca, gururu incinmiş ve kendisini izleyenler kadar midesi bulanmış hâlde oradan ayrılır. Coover'ın hikayesi Prens'in şu düşüncesiyle kapanır: "Eğer güzelliğin bedeli buysa, çok fazla. Ölüp gitseydi mutlu olurdum" (s. 313).

Bu Prens (bundan sonra anacağım şekliyle Yakışıklı) kendi rolünü ve görevini hiç sorgulamadan yerine getiren düz, tek boyutlu bir masal kahramanı değildir. Sorgulayıcı bir zihne sahiptir ve Yakışıklı'nın fazla bilinçli düşünceleri, geleneksel masal kahramanın marifetleri yerine geçince masalda alışageldiğimiz hareketler laf-ı güzaf olur. Mesela, düğünde, diğer bütün şeyler arasında Prens'i en çok rahatsız eden şey, gelinin "lüks merakı ve bunalımlı halleridir". Prens'in Pamuk Prenses'e ve isminin "gerçek anlamına" dair soruları (s. 307-8) pek çoklarının "ezilen, masum prensesin" kadınlığa geçişiyle ilişkilendirdiği karakter gelişimine meydan okur ve bu metaforu, ki masal bunun üzerine kuruludur, yerinden eder.

Genellikle masallarda olduğu gibi, evlilik "The Dead Queen"de de kesinlikle bir aydınlanma anıdır; ancak psiko-sosyal çatışmaların sembolik olarak çözüme kavuşturulması değildir. Evlilik, daha ziyade, farklılıkları yoğunlaştırır, Pamuk Prenses'in "dondurulmuş" ve ideolojik olarak çerçevelenmiş inşasına büyüteç tutar. "Aşkın ve şehvetin çılgınlığıyla ateşler içinde bütün dünyayı dolaşabilirdik üç kere" der Yakışıklı gerdek gecesiyle ilgili, "birbirimizin içinde kaybolup ölebilirdik yedi kere ve sonunda nefis bir yok olma anında kendimden geçebilirdim." Ancak ertesi sabah uyanır ve "yatağın bozulmadığını, kana bulanmadığını ve Prenses'in kızlık zarının sağlam olduğunu" (s. 312) görür. Gerdeğe girmeden önce de sezdiği üzere Pamuk Prenses ismiyle müsemmadır; isminde Narcissos (Nergis) yahut Daphne (Defne) gibi bir antropomorfizm (insan-biçimcilik) söz

konusudur: "Pamuk Prenses olarak isimlendirilen donmuş bir boşluktur" o (s. 309). Eğer ismi buysa ve bu aynı zamanda onun özüyse, muhtemelen herhangi bir dönüşüm de yaşayamacaktır.[29]

Yazdığı hikayeye onun ismini kasten vermeyen Coover'a göre Pamuk Prenses bir boş-gösterendir; zamanla kullanıla kullanıla istismar edilmiştir fakat işaret edilmemiştir. Prens çok geçmeden Pamuk Prenses'in "hiçbir kayıp yaşamadığını, aslında sıkıntının bu olduğunu, kızlık zarının asla bozulmayacağını, bunun ona verilen bir armağan olduğunu ve özünü oluşturduğunu" fark eder (s. 305). Temsil ettiği paradigmatik güzellik ve masumiyet imgesine uyacak şekilde, Pamuk Prenses değişemeyen, kalpsiz, etsiz kemiksiz ve şuursuz bir çocuktur sadece. Ölü kraliçe kadar "ölüdür".

Yakışıklı'nın, bir parçası olduğu anlatıyla ilgili sorduğu sorular Pamuk Prenses masalının iyi düzenlenmiş kurmaca evrenini de doğal olmaktan çıkarır ve sarsar. Pamuk Prenses'le ilk karşılaşmasını hatırlayan Prens kendisini "dağa götüren sebeplerden, kızı bulduğu cam tabutun üstündeki kuş bokundan" yakınır. Masal kahramanlarına genellikle hazır bir açıklama sunulduğu veya herhangi bir soru ya da sorun yaşamasına kalmadan bir sihirli nesne temin edildiği üzere, şans ve tesadüf bu masalın da görüş alanının dışında kalır.[30] İşte bu senaryoya direnç gösteren Yakışıklı "bütün bunlara ne gerek vardı sanki?" diye sorar (s. 308). Prens, duyduğu huzursuzluğun masalın yönlendirici ve kısıtlayıcı mantığına işaret ettiğini fark ettiği anda kendi başarısının da önceden garanti altına alınmış olduğunu anlar.

Bu anlatı mekanizmalarına dikkat ettiği için de, Kraliçe ve Pamuk

[29] "Antropomorfizm (insan-biçimcilik) yalnızca bir mecaz değil, aynı zamanda maddenin özü düzeyinde bir tanımdır... Antropomorfizm, tropolojik dönüşümlerden ve önerilerden oluşan sonsuz bir zinciri, diğer her şeyi dışarıda bırakan tekil bir iddia veya öze çevirmek suretiyle dondurur. O artık bir öneri değil, cismini yansıtan bir isimdir; tıpkı Ovidius'un hikayelerindeki dönüşümlerin (metamorfozların) Narkissos veya Daphne veya bu türde bir başka ismin tekilliğinde nihayet sona ermesinde olduğu gibi" (de Man, s. 242).

[30] Peri masalı ve detektiflik hikayesinin anlatıbilimsel açıdan vukuflu bir karşılaştırması için Teneze'in "Du conte merveilleux comme genre" adlı metnine bakınız.

Prenses arasındaki çatışmayı estetik bir bağlama tercüme eder. Kraliçe yalnızca kıskançlığından dolayı türlü oyunlar çevirmemektedir, aynı zamanda bir sanatçı olduğu için yapmıştır bütün bunları. Pamuk Prenses ahlâken üstün olduğundan değil, "duvarda bir ayna olduğunu dahi bilmediği için" masumdur (s. 305). Üvey annesinin ölümcül ayakkabı dansı karşısında Pamuk Prenses'in sevinç çığlıkları atması ve alkış tutması Prens'i rahatsız eder, zira ona göre Pamuk Prenses "kurtulduğu şeytanın ta kendisi olmuştur" (s. 304). Kısacası Kraliçe aynanın gücüne dair tam bir farkındalıkla yaşamış ve ölmüştür; Pamuk Prenses ise farkında olmaksızın ayna tarafından çerçevelenmiştir.

Yakışıklı böylelikle aynanın iki kadın karakter arasındaki düşmanlıkta oynadığı rolü görür, ancak ayna tutmanın masalın geneli içerisinde nasıl işlediğini anlamaz. Kraliçe'yi anlatının itici gücü olarak tespit etmek suretiyle Yakışıklı, Pamuk Prenses'i değiştirmeye davranır, ancak kaçınılmaz şekilde başarısız olur. Hikaye başlarken Yakışıklı şöyle der: "Yaşlı Kraliçe'yi dağa gömdüğümüzde yüzünde bir sırıtma vardı ve o zaman anladım ki bu sahneyi kurgulayan oydu; önceden hep olduğu gibi bizi bu soğuk ve rüzgarlı mezarlığa getiren oydu; ondan tasarlaması, bizden gerçekleştirmesi. Ebediyete kadar düşüp kalkmaya, tekrar tekrar düşüp kalkmaya yazgılı ilk adam benmişim gibi hissettim" (s. 304).

Pamuk Prenses'i bu şekilde okumak Kraliçe'nin yaratıcı enerjisini kesinlikle kabul etmek anlamına gelir, fakat Yakışıklı, Kraliçe'nin hareketlerinin ve oyunlarının "ezilen, masum kadın kahramana" dair masalın mimetik geleneklerinden ve tahayyülünden bir farkı olmadığını görmeyi başaramaz. Masal türünün sürmesini sağlayan kültürel normları ve anlatı normlarını içselleştiren Kraliçe "masum" Pamuk Prenses'le olan mücadelesinde söz konusu normları kendi lehine kullanmaya çalışır. Bundan dolayı, Yakışıklı'nın ona bakışının aksine, Kraliçe'nin gerçek bir dönüştürücü gücü yoktur. Aynanın hükmüne karşı çıksa da, hakikati tesis etmek gibi bir dürtüyle aynaya döner: "Duvardaki ayna, söyle bana/ Benden güzeli var mı şu dünyada?" (Zipes, *Grimms*, s. 196). Özgürleşme mücadele-

sinde, "aynayı bir kapı olarak kullanmış, denemiştir" (s. 312) ve böylelikle ölmesini gerektiren anlatı mantığı içerisinde kalmaya devam etmiştir.

Başka kurgulara ve çözümlere dair arzusu kendisini Ölü Kraliçe'yi öpmeye sürüklediğinde, Yakışıklı mimetik bir muhayyilenin kurbanı olmuştur. Büyüleri bozan diğer öpücükleri gibi bu da ona "doğal" gelmiştir: Masallardaki prens davranışlarına dair yerleşik normlar içerisinde hareket etmiştir. Genelde masallarda olduğu gibi, "tesadüfî" şekilde hayata dönen Pamuk Prenses'i öpme fırsatını kaçırmıştı. Hâlâ kadın kahramanı kurtarmak gibi romantik bir rol için yanıp tutuşan Yakışıklı "neden herkes gibi benim de onun üzerindeki büyüyü öperek bozmama izin verilmedi?" diye şikâyet eder. Memnun olmadığı anlatıyı bozmaya ve toplumsal normları kırmaya çalışırken, bunu, mümkün olabilecek en geleneksel biçimde yapar Yakışıklı. Ölü Kraliçe'yi öperken, önceki düşünceleri fark ettiğinden çok daha yüksek bir sesle yankı bulur: "Onun anasını, hepimizin anasını belleyen aynaydı" (s. 305). Böylelikle Kraliçe'nin kurguladığı hikayeye dair nispeten ben-merkezci yorumu yanlış çıkarken -nihayetinde Kraliçe kendisini uyandırması için Prens'ini beklememektedir!- Prens de farklı türde bir Güzel/güzellik arzusundan vazgeçer.

Coover'ın "The Dead Queen" adlı hikayesi, ayna tutma stratejisinin, Pamuk Prenses masalındaki kadın ve erkek karakter seçeneklerini ne denli kısıtladığını durmaksızın bize bildirmeye çabalar. Donald Barthelme'in 1967 tarihli romanı *Snow White* (Pamuk Prenses), sorgulayıcı ancak bulduğu cevaplardan tatmin olmayan bir anlatıcı çizmek suretiyle okurları açıkça anlatıdan neler beklediklerinin daha fazla farkında olmaya ve bu hususta tetikte olmaya davet ederek anlatıyı çerçevelemekten kaçınır. Anlatının şeffaf birliğini birkaç farklı biçimde dağıtır. Barthelme'in *Pamuk Prenses*'i üç kısımdan oluşur; muhtemelen Pamuk Prenses karakterinin üç katmanlı doğasını ve üç parçalı kadınlığa geçiş sürecini (ayrılış, eşikte kalış, kavuşma) anlatı düzeyinde yeniden üreten bir yapısı vardır.

Bunun dışında, romanın çoğu özelliği, kışkırtıcı bir biçimde, masal anlatısına uygun değildir. Pamuk Prenses'in anlatısal ve mimetik birliği

birbiriyle nadiren iletişim kuran pek çok sese bölünmüştür. Bill ve Paul kurban olarak ölse de, mutlu son yoktur; esasında romanın sonu olarak tanımlayabileceğimiz bir durum/olay yoktur. Barthelme geleneksel masaldaki bir bölümü, Prenses'in cücelerle aynı evde kaldığı kısmı epeyce genişletir; aralarındaki ilişki açık bir şekilde ve öncelikle cinseldir. Romanda anlatıyla ilgili bir gelişme yahut ruhsal bir gelişim bulmak zordur; pek fazla olay yaşanmaz. Daha ziyade, çizgi romanların, siyasetin, teknolojinin, sokak konuşmaları vb.nin dilinden imgeler boca edilir ve anlatıdaki hareketliliğin yerine geçer.

Romandaki olay örgüsünün özetini çıkarmak da bize bir şey anlatmayacaktır. Pamuk Prenses farklı bir şeyin peşindedir ancak onu bulamaz, fakat sonunda yüzer-gezer bir göstergeye dönüşebilir. Yabancılaşmış burjuva cüceler (Clem, Dan ve diğerleri) şehirde çalışmaktalardır; binaları yıkamakta, Çinli bebeklere mama yapmaktalardır. Şair ve prens figürü olan Paul vahim bir yanlış anlaşılma sonucunda Pamuk Prenses'in rakibi Jane'nin kendisi için hazırladığı zehirli Gibson voktasından içer. Birinci bölüm, bizzat kendisi parodi olan ve okurların üzerindeki ölü toprağını silkeleyen, ancak anlatının gidişatına dair fikir vermeyen bir anketle sona erer:

2. Bu Pamuk Prenses aklınızdaki Pamuk Prenses'e benziyor mu?
Evet ( ) Hayır ( )
9. Bu çalışmanın sizin açınızdan metafizik bir boyutu var mı?
Evet ( ) Hayır ( )
10. Varsa, anlatır mısınız? (yirmi beş ya da daha az kelimeyle)?
14. Metni okurken ayakta mıydınız? ( ) Uzanmış mıydınız? ( )
Oturuyor muydunuz? ( )
15. Sizce insanlarda birden fazla mı omuz olmalıdır? ( )
İki takım omuz? ( ) Üç? ( )

İkinci bölüm, Pamuk Prenses tıpkı bölümün başlangıcında yaptığı gibi güzel saçlarını pencereden sallandırırken sona erer. "Kimse gelmiyor" diye sızlanır Pamuk Prenses, "işte bu her şeyi anlatıyor zaten. Benim için yanlış zaman... Bir yanlışlık var ortada... Dünya yanlış, bir prens yollayamadığı için bana. Hikayeye, doğru bir son yazacak kadar bile medenileşemediği için yanlış bu dünya." (s. 131-32). Üçüncü bölümdeki muhtemel sonlara dair nihayetsiz liste romanın sonucuna dair herhangi bir beklentiyi alaya alır niteliktedir (s. 181):

PAMUK PRENSES'İN KIÇININ GEREKEN BAŞARIYI
GÖSTEREMEMESİ
PAMUK PRENSES'İN YENİDEN BAKİRE OLMASI
PAMUK PRENSES'İN İLAHLAŞTIRILMASI
PAMUK PRENSES GÖĞE YÜKSELİR
KAHRAMANLAR DA YENİ BİR PRENSİP ARAYIŞINDA
MASALI TERK EDERLER
UFF!

Bu *Pamuk Prenses*, hikayeyi giderek anlamlı kılacak ve tatmin edici bir sona bağlayacak *çizgisel bir anlatı* sunmayı sistematik olarak reddeder: *İyi kurgulanmış* bir anlatı olarak masalın yapması gerekenlere dair beklentilerimizi karşılamayı reddeder. Barthelme'nin klasik masalların dışsallaştırma gibi üslup özelliklerini kullanması parodi etkisi yaratır. Örneğin, Pamuk Prenses'in birlikte kaldığı yedi cücenin boyutları ahlaki ve estetik mahiyetlerini yansıtsa da (ne şahsi olarak ne de grup olarak gelişme potansiyelleri yoktur), yaptıkları iş -binaları yıkamak- ironik şekilde "erkeğin mükemmeleştirilebilir olduğu fikriyle" ilintilidir (8). Benzer şekilde, Pamuk Prenses'in güzelliği ki şahsi niteliklerinin yansımasıdır, kelimelerin ilk ve düz anlamıyla tasvir edilmiştir, herhangi bir sembolik anlam taşımaz:

> O, uzun boylu, vücudunun pek çok yerinde kocaman güzellik benleri taşıyan, karanlık bir güzelliğe sahipti. Bir ben göğsünün üzerinde, biri göbeğinin üzerinde, biri dizinin üzerinde, biri bileğinin üzerinde, biri kalçasının üzerinde, biri de boynunun arkasındaydı. Bunların hepsi de, yukarıdan aşağıya doğru baktıkça, az çok sıra halinde diziliydi (s. 3).

Siyah saçları ve vücudundaki benler Pamuk Prenses'in güzelliğinin en önemli işaretleri olarak tanımlanır ve güzelliğinin alameti olan bu benlerin görsel temsili de aynı sayfadadır. Ancak bir bölge yahut nesneymiş gibi vücudunda "bir aşağı bir yukarı gidip geldiğinizde", bu oldukça insani benler aslında bir canavara benzemesine yol açar.

Barthelme'in olay örgüsü ve üslubu, bildiğimiz Pamuk Prenses algısının yeniden üretimine karşı koyarken, estetik bir nesne olarak Pamuk Prenses'in temsilini, bu temsile yeni bir çerçeve içerisinde meydan okuyacak şekilde, yeniden yazar. Örneğin cücelerin Pamuk Prenses'i şeyleştirmesi geleneksel masalda aynanın buyruğuyla yaptığına koşuttur. Cüce Dan'ın kelimeleriyle anlatalım:

> Şimdi Pamuk Prenses'i kavradığımızda neyi kavramış oluyoruz? Önce, bize doğru uçan, tabii ki, kırmızı bir havluya sarılı bir çift üç-çeyreklik göğsü. Ya da eğer Pamuk Prenses'e arkadan sarılıyorsak, kırmızı bir havlu içinde, bizden uzakta uçuşan kar beyaz bir kıçı kavrıyoruz. Sorarım size: Bu birbirinden oldukça farklı iki kavrayışta değişmeyen nedir? Aynı kalan faktör hangisidir? Oldukça basit: Kırmızı havlu. Şunu öne sürüyorum ki, dosdoğru anladığıma eminim, Pamuk Prenses'in sorunsalı aslında hiçbir şey değil de o *kırmızı havlular*... Kaygan, güvenilmez ve pahalı maddelerden, yani Pamuk Prenses'ten, kolayca kaçabilir ve bunun yerine havluya yapışabiliriz (s. 100-101).

Kırmızı Başlıklı Kız'la kurulan metonimik (mecaz-ı mürsel) özdeşimin parodisi içerisinde, Dan, Pamuk Prenses'i sahip olunabilecek ve sorunsuz bir referans noktası olarak kullanılabilecek bir kırmızı havluya

indirger. Chang ise buna daha tanıdık bir cinsel nesneleştirme biçimiyle karşılık verir: "Eski ve pasaklı bir havlu istemiyorum. *O güzel, beyaz kızı istiyorum ben!*" (s. 101). Bir başka cücenin zihnindeyse Pamuk Prenses yıkanmanın kendisidir, çünkü cinsel birleşmeleri yıkanırken gerçekleşmektedir. Açıkça görüleceği üzere Pamuk Prenses fetişleştirilen bir nesnedir. Bu sahnelerde sihirli bir aynayla çerçevelenmemiştir, ancak cücelerin muhayyilesinde cinsel bir nesne olduğundan ötürü geleneksel Pamuk Prenses kadar cansızdır.

Barthelme'in metni Pamuk Prenses'i, onu romandaki pek çok anlatıcıdan biri olarak ses sahibi kılmak suretiyle, nesneleştirmekten kaçmaya çalışır; bu da bir dereceye kadar anlatının ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesini akamete uğratan bir stratejidir. Şurası mühimdir: Pamuk Prenses'in dile dair hoşnutsuzluğu Barthelme'in parçalı kurgusuna zemin hazırlar: "Ah keşke bu dünyada her zaman duyduğum kelimelerden başka kelimeler de olsaydı!" (s. 6).

Teslim edildiği senaryonun sınırlarıyla karşılaşan Pamuk Prenses "sarılı ve yaralı" diye başlayan bir şiir yazmaya karar verir (bu iki kelimenin tek kelime olarak bir arada durmaları noktasında ısrarcıdır) ve kayıp temasını inceler (s. 59). Pamuk Prenses şiirini "özgür... özgür, özgür, özgür" olarak tanımlarken; cüceler, şiiri görmemelerine rağmen, "dört sayfa uzunluğunda kocaman, boktan bir şiir olarak" tarif ederler (s. 10, 59). Aralarındaki ilişkiyi etkileyen ertelenmiş bir varlık olarak bu şiir cüceler için "bir şeylerin kesinlikle yanlış olduğu" anlamına gelir, hâlbuki Pamuk Prenses bu şiiri "kendi muhayyilesinin heyecan verici" olduğuna dair bir işaret addeder (s. 59).

Şiire dair her iki okuma da iş görür. Pamuk Prenses cücelerin dünyasından hoşlanmadığını, "at gibi koşturan bir ev kadını olmaktan yorulduğunu (metinde bu şekilde geçiyor)" (s. 43), "fiziksel dünyadaki" ve dildeki "erkek tahakkümünden" usandığını fark eder. Toplumsal cinsiyetin dilde yeniden üretilmesi ve bu üretimin sözde mimetik mantığı Pamuk Prenses'i çileden çıkarır: "Şu elektriksel bağlantıları erkek ve kadın diye ad-

landıranı bir elime geçirseydim! Çok maddeci biri olduğunu düşünmüş. Tabii bir de şu boru parçasını meme diye adlandıranın yakasına yapışabilseydim! Çok görgülü olduğunu düşünmüş" (s. 131).

Artık susmayan Pamuk Prenses eleştirisini kelimelerin ve dilin ötesine, başka türlü bir zevke karşıt konumlandırdığı, üremeye dönük heteroseksüel anlayışa kadar genişletir. Cücelerle olan yıkanma randevularından birine atıfta bulunarak kendi kendine şöyle bir karar alır: "Hayattaki her şey Clem'in cinsel birleşme fikrinden, "haz" kavramı ve "çocuk sürüsünü çoğaltmak" kavramı arasındaki Batılı kafa karışıklığından çok daha ilginç." (s. 34). Pamuk Prenses, cücelerle kuracağı bütün cinsel münasebetlerin yıkanırken yaşanması noktasında ısrar ederek, metinsel ve cinsel bir nesne olmaktan duyduğu hoşnutsuzluğu en aza indirmeye çalışır; onun kelimeleriyle şöyle anlatalım: "Sırtımdan akan su ilginç. İlginçten fazlası. Harikulade demek lazım bunun için" (s. 34). Alan Wilde'ın da öne sürdüğü üzere, "harikulade" sözcüğü burada "olağanüstü"nün karşıtı olabilir: "Harikulade", kafamızdaki (anlatısal ve cinsel) kurmacaların büyüsünü bozan bir strateji; olağan olanı dondurmadan veya dışlamadan muhayyilemizi hayret etmek/keşfetmek için yola çıkmaya, merakla düşünmeye sevk eden bir stratejidir.[31] Suyun akışında, "binlerce heyecan verici damlada" Pamuk Prenses kendi şiirini yazarken aldığı hazzın ve özgürlüğün aynısını duyar.

Ancak yine "masum ve ezilen bir kız" olarak geleneksel rolünü de yerine getirmeye çalışır. Hapsedilmiş diğer kızkardeşlerinden Rapunzel'in sembolik jestini tekrar ederek, abanoz siyahı saçlarını pencereden sarkıtır ve bir Disney karakteri gibi haykırır: "Prens'im bir gün gelecek." Pamuk Prenses burada kendisinin eksik bir varlık olarak yaşadığını, "onu tamam-

[31] Wilde'a göre Barthelme'in projelerinden biri de bugünün ve geçmişin, Batman'den Amerikan rüyasına kadar her şeyin, "kültürel (bilimsel, dini, ruhsal, yönetimsel ve estetik) buyruklarının büyüsünü bozmaktır ve estetiğe dair bu büyübozumu "onu daha az özel kılmaz, yalnızca olağanüstü olmaktan çıkarır" (s. 57). "Marvelous (harikulade) kelimesinin etimolojik kökeninde hem "mucize" (*mirari*) hem de "görünür" (görmenin kökeni olarak *mir*) vardır: Pamuk Prenses'in vücudundan inen su hem mucizevîdir hem de gözle görünür bir şekilde sıradandır.

layacak" olanın gelişini beklediğini duyurur (s. 70). Ayrıca şunu da fark eder: "Bir varoluş tarzı olarak beklemek... Karanlık, kasvetli bir hâldir" (s. 77) ve haykırır: "Ah Kudüs, Kudüs! Kızların hareketsizlikten potansiyellerinin harcanmış olduğuna dair yoğun bir hisle yanıp kül oluyorlar; aynı şu zeytin tarlalarında gördüğünüz, ekonomik olarak başka bir yere sevk etmenin mantıksız olduğu doğalgaz harcayan borular gibi!" (s. 102).

Ancak yine de Pamuk Prenses'in kendi masalına hapsolduğu yönündeki bilinci onun yeni bir anlatı yahut kendisine dair yeni bir cinsel öznellik üretmesini sağlamaz. Kendisine verilen rolü ikna edici bir şekilde oynayamayan Prenses yine de onu sürdürmekle yükümlüdür. Geçerli başka bir alternatifi yoktur: Kelimelerle ve eylemleriyle yaptığı deneyin ardından, kendisini başlangıçtaki kadar güçsüz, evde olmaktansa dışarda olmaktan daha fazla korkar hâlde bulur (s. 117). Kafasının en fazla karıştığı noktada, Pamuk Prenses yeni başlangıçları aynaya ve normların yeniden üretilmesine bırakır. Ayna sistemi ve eğitimli köpekler aracılığıyla bir kulede, prens figürü olan Paul'ün gözetimi altında tutulmaya göz göre göre razı olur. Pamuk Prenses'in Paul'ün kazara ölmesinden sonra "uzun zamandır bekletilen bir hisse senedi" (s. 59) durumuna intikal eden muhayyilesi saf bir estetizme indirgenir: "Pamuk Prenses, Paul'ün mezarına, orada, o mezarda kendisine dair hiçbir şey olmamasına rağmen, krizantemler koymaya devam eder" (s. 180). Pamuk Prenses, kadın karakterlerin erkek beklentilerinin aynası olduğu bir dünyada kendisine uygun hiçbir şey olmadığını bilse de, farklı bir dünya tahayyül etmenin zorluğunun da farkındadır.[32]

§

[32] Şayet Barthelme'in romanı yazarkenki meramı "hayal gücünün kuvvetiyle ve kuvveti olmaksızın dilin kendisiyse" (Klinkowitz, s. 68), *Pamuk Prenses*'in büyük kısmı aracılığıyla hayal gücünün gerçekten de hayal gücüne dair bir kavram olduğunun, masalın iyi hazırlanmış kurgusuyla ve Romantizmle ilintili olduğunun gözler önüne serildiğini hatırlamalıyız.

Bu teslimiyet kadınların tahayyül etmede başarısız oldukları anlamına mı gelmektedir? Kadınların eksiğine mi ayna tutmaktadır? Bence böyle değildir; zira Barthelme'in anlatısındaki Pamuk Prenses, istemeden de olsa, akamate uğratabileceği fakat değiştiremeyeceği ataerkil bir senaryo içerisindeki Kadın'ın imgesidir. Bütün Pamuk Prensesler gibi, bu da Ursule Molinaro'nun "Yarışmanın Galibi" olarak tarif ettiği, "elbette içi boş", "gerçek kadınların cazibesini örten çaresiz saflık/saf çaresizlik fantezisi" ve "neredeyse sesi olmayan bir varlıktır":

> Ondan gelecek en iddialı ses zehirli elmayı kusarken çıkardığı boğuk seslerdir. Tükürükle kaplı kırmızı yanağında, ne mal olduğunu gösteren yüzlerce beyaz yalan vardır (*A Full Moon of Women*, s. 147-48, 149).

Eğer bu kurmacada "nihai yargıç aynaysa", Molinaro'nun tasvirinin de sonda söylediği gibi "aynalar daha derini yansıtmalıdır". Apollinaire de "aynaya baktığında yüzündense şiirlerini görmeyi" umduğunu söylerken, benzer bir talebi dile getirmiştir (s. 149). Kadın yüzlerine dair şairin imgesi, şiirin kendisini kurduğuna ve bizi de dışarıda bıraktığına göre kadınların talepleri daha da fazla olmalıdır.

Coover'ın hikayesi Prens'in, güzelliği ve kadınları nesneleştiren kendi mimetik tahayyülünden duyduğu memnuniyetsizliği dile getirirken; Carter'ın hikayesi yaratıcısına ve yargıcına dek geri götürülebilecek donukluğa benzer durgunluğun ifadesidir. Ancak hikaye böylesi sınırlı bir yansıtmanın tekdüzeliğini görerek bitmez. Hem Coover hem de Carter yıllardır, farklı şekilde cinsiyetlendirilmiş bakış açılarıyla, sihirli aynanın stratejilerini etkisiz kılma projesinin peşinden gitmektedir. Coover'ın, kadınların nesneleştirilmesinin kadınlar ve bilhassa erkekler (en azından diğer erkeklerle toplumsal bağları zayıf olan ve yaşam boyu öz-verili, karşılıklı bir beraberlik tahayyül edebilen erkekler) üzerindeki boğucu etkilerine dair bulguları ataerkil bilinci yapısöküme uğratacak şekilde hızla yayıldı. Özellikle cinsellik ve cinselliğin siyaseten çerçevelenmiş iktidar

oyunları, Coover'in masallarda henüz keşfedilmemiş olan metaforları hiper-metinsel bir şekilde bilinçli bir müdahaleyle yeniden dolaşıma sokmasında aslî bir rol oynamıştır (bkz: *Pricksongs & Descants* ve son dönemlerde "Briar Rose").[33] Carter'ın masallardaki toplumsal cinsiyet siyasetini yeniden ele alması ise çok daha kadın-merkezli bir çabadır. Kadınlar, masalları yeniden anlatmak üzere daha tutarlı ve kolektif çalışmalar yürüttükleri için, bu kitabın büyük bir kısmında da kadınlar tarafından kaleme alınan postmodern anlatılardaki kadınların sesleri, bakışları ve eylemleri ön plana alınmıştır.

[33] *Briar Rose* romanı (Ben bu satırları yazarken kitap olarak raflardaki yerini almak üzereydi) Coover'ın masallardaki romansın üretimine erkeklerin katılımındaki ironik durumları incelemek üzere gösterdiği ciddi çabaları destekler mahiyettedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sonsuza Dek Kırmızı Diye Mi Okunacak?

Kırmızı Başlıklı Kız'ı Dinlerken Duyduğumuz Sesler



İmgelemin izleri toplumun etine tarihin bıçağıyla kazınmıştır.
- Charles Bernstein, "Of Time and the Line"

Yeniden okumak yeniden yazmanın sihirli anahtarıdır: Barthelme'in, Coover'ın, Carter'ın ve Molinaro'nun yaptığı üzere Pamuk Prenses gibi bir anlatıya yeniden bakmak, bu anlatıda doğalmış gibi sunulan (doğallaştırılan) hileleri de gözden geçirmeyi gerektiren sorular getiriyor. Bu yeniden yazımların, masalı geç 20. yüzyılın yetişkin seyircilerine daha da cazip göstermek üzere girişilen, üsluba dair yahut ideolojik güncellemeler olması gerekmiyor sadece. Önceki bölümde gösterdiğimiz örneklerde, hem anlatının inşası hem de toplumsal cinsiyetle ilgili kabüller bu yeniden yazımlarda çeşitli açılardan esaslı biçimde sorgulanıyor. Böyle anlatılar ve ideolojik eleştiriler illa ki tek taraflı veya olumsuz olacak diye bir şey de yok elbette.

Masalların postmodern uyarlamaları genellikle iki katmanlıdır. Bir yandan masalın "uzun zamandır tedavülde olan" anlatı ve toplumsal cin-

siyet ideolojileriyle yaptığı işbirliğini ifşa etmeyi amaçlar. Diğer yandan masalların farklı versiyonlarından da yararlanarak, bu hikayelerin çocuklar için kurumsallaştırılmasıyla unuttuklarımızı veya kullanılmadan köşede bırakılanları açığa çıkarır.[1] Bu tür bir yeniden okuma yeni bir yorum getirmek yahut bu türün temelindeki kuralları sarsmaktan daha fazlasını yapar. Aynı zamanda, tarihselleştirici ve edim (performans) odaklı bir proje olarak, masalın içindeki pek çok "sesleri" de dinler.

Angela Carter bu sesleri bilhassa kulak kabartarak dinlemiş olmasına rağmen, okurları zaman zaman kendisinin masallarla, bilhassa kadınlara yönelik kısıtlayıcı bir bakış açısı içerisinde kaldığını düşünmüşlerdir. "Re-imagining the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers" (Masalı Yeniden Tahayyül Etmek: Angela Carter'ın Kanlı Odaları) adlı çalışmasında Patricia Duncker, Carter'ın "iç dünyamızın tuğlalarını" (s. 3) yeniden örme azmini takdir ederken, Carter'ı "masalları özgün yapılarının sınırları dışına çıkmadan yeniden yazmasını" (s. 6) hatalı bulur.

Duncker'a göre masallar, "bilhassa peri masalları, yanlış bilgi aktarımının, hatta daha da açık olmak gerekirse, belli bir zümrenin propagandasının aracıdır" (s. 3-4). Masalların, kökeni bilinçdışında bulunan imgelemi yalnızca ataerkinin iktidar ilişkilerini yansıtabilir. Barındırdığı katı cinsel örüntüler kadınlığın/kadınsılığın ilkeleri olarak korkuyu ve mazoşizmi aşılar ve masalların simgesel olarak tersyüz edilmesi de kurulu hiyerarşilerin altını oymaya yetmez. Carter'ın yeniden yazımları bu imgeleri, çatışmaları ve dönüşümleri çoğaltarak "kadınların cinselliğini özerk bir arzu" (s. 7) olarak tasarlamak yerine sado-mazoşist olay örgülerini pekiştirdiğiyle kalır.

[1] Daha olumlu bir gözle yapılan bu okumanın yalnızca postmodern metinlere ait olduğunu öne sürmüyorum. Mesela "Rapunzel" şiirinde Anne Sexton Gothel, Ana'nın duygusal kaybından yakınınca (*Transformations*, s. 42) hikayenin yaygın olarak yapıldığı şekilde ödipal çatışma ve evlilik merkezli (AT310) okumalarında sesi kısılan kadın merkezli dinamikler ortaya çıkar; bu tarz bir okumayla beraber Grimm Kardeşler'in metni daha acımasız biçimde anlaşılmaya başlanır ki bu Sexton'ın asıl odaklandığı noktadır, fakat aynı zamanda, büyük çançiçeği Olga Broumas'ın manalı şekilde "uzun ömürlü bereketli bitkimiz" olarak adlandırdığı şeye dönüşürken de bir hayret hissi gelir (*Beginning With O*, s. 59). Ellen Cronan Rose'un bu metinlere dair öncü okumalarına bakınız.

Avis Lewallen ve Robert Clark da Carter'ın hikayelerindeki erotik ve siyasi dinamikleri tartışmaya açar. Lewallen "seksin her daim ve her yerde heteroseksüeller arasında yaşanıyor oluşundan" yakınır. Daha da ileri giderek şunu belirtir: "Carter *The Sadeian Woman* (Sadecı Kadın) kitabındaki arzunun sosyo-politik inşasına dair analizini kendi yazdığı hikayelerde dışarıda bırakmış gibi görünmektedir" (s. 156). Robert Clark'ın "Angela Carter's Desire Machine" (Angela Carter'ın Arzu Makinesi) adlı çalışmadaki ideoloji aktarımına ve bu ideolojinin anlatıda sahnelemesine ilgisi de şu sonuca götürür: Carter'ın kurmaca metinleri genellikle "okurlara ataerkine dair bilgi sunmakta" ancak "ataerkil tavırları" yinelemektedir:

> Carter'ın yazdıkları genellikle erkek şovenizminin parlak kıyafetleri içerisinde, travesti tarzı bir feminizmdir ve bunun sebebi Carter'ın esas olarak tanımların hiçbir yere gönderme yapmayan boşluğunu vurgulayan postmodern estetik kurallarına bağlılık duyması olabilir. Böyle bir bağlılık da kadınların tarihsel ve organik varlığına göndergesel bağlılık zemininde tesis edilmiş olan olumlayıcı feminizmin önünü kapatır. (s. 158)

Bu eleştirilerin ortak noktası Carter'ın *Kanlı Oda*'da masalları ele alış tarzına duyulan derin kuşkudur. Duncker, Carter'ın kullandığı "müsrif ve süslü" üslubu onun "büyük gücü" addeder (s. 12); bunun muhtemel sebebi daha uzun bir anlatı içerisinde serpilme fırsatı bulması gereken, yıkıcılık potansiyeli taşıyan abartısıdır. Fakat yalnız masalın imgelemi ve kısalığı üslubun ve arzuların bu şekilde abartılmasının önüne set çekebilir. Lewallen kadın okurları Carter'ın yazımındaki seksi, aldatıcı "yüzey parlaklığına ve ışıltıya" karşı uyarır. Böylesi bir ironi ve oyunculuk bizi ancak mazoşizmi hoş görecek yahut "tecavüz ve ölüm" arasında bir seçim yapma mecburiyetiyle duygudaşlık kuracak şekilde yönlendirebilir.

Clark, Carter'ın "metinlerdeki üsluptan memnuniyet duymasından" yakınır, bu üslup Carter'ın ataerkine yönelttiği ideolojik eleştiriyi ticari bir meta haline getirmekte ve köreltmektedir. Tek sorun Carter'ın post-

modern kurallara sadakati değildir, masallardaki sembolizmin, Clark'ın daha genelleştirerek söylediği gibi "alegorinin" kendisi de bir tuzaktır.[2]

Bu eleştirmenlerin üçü de üslubu, Carter'ın masallardaki sabit ideolojik ve cinsel dinamiklere yönelik dönüştürücü stratejisi olarak görürler. Ancak masalların sihirle bu şekilde yeni kıyafetlere büründürülmesi ideolojiye işlemez; çünkü heteroseksüel sado-mazoşizm, tıpkı büyükannenin giysileri içindeki kurt gibi, nihayetinde dişlerini göstermektedir. Kısalığı, imgelemi ve sembolizmi dolayısıyla masallar muhafazakâr ideolojinin gereklerini göz kırpmadan yeniden üretir. Duncker, Carter'ın kadın kahramanlarının "masala içkin olan, ideolojisini biçiminde taşıyan cehennem tuzağının" (s. 6) sınırları içerisinde kaldığını öne sürerken bu sorunu açık bir şekilde ifade etmektedir.

> Carter kurmaca yazının evinde kendine ait ufak bir odada yaşamayı seçiyor. Bu alan kadınlar için her daim felç edici, ürkütücü derecede küçük. Oysa bizim "uzun, uzatılmış bir anlatının çoğaltan belirsizliklerine" ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum... Bizler, Külkedileri/Sindirellalar, çirkin kız kardeşler, lanetli üvey anneler, anaç periler diye sokulduğumuz kalıba öylece uyamayız; tecrübeyle de olsa hayal ederek de olsa ortaya çıkan pek çok varoluş biçimimizi de görmeliyiz. Özgür kadınlar olarak kendi erotik kimliklerimizi kendi elimizle oluşturmak için alan gerekiyor bize. ("Re-imagining the Fairy Tale", s. 12)

Buraya kadar yazılan her şeyi kabul edelim. Ancak Carter'ın *The Sa-*

[2] Duncker, Carter'ın yorumladığı şekliyle masallarda kadın merkezli herhangi bir arzuya dair işaret görmezken, Clark, Carter'ı "narsisizmle, yeni bir marka yarattığı için satılabilir bir mal olarak gördüğü üslubundan memnun olmakla" suçlar (s. 159). Bir durumda Carter kendini pek o kadar şımartmamıştır (ki arzularını yansıtmamıştır), öbür durumdaysa kendini fazla şımartmaktadır. Ancak bu iki iddianın birbirine zıt düştüğünü söylemeyeceğim; zira kadınların eril bir ekonomi içerisindeki narsisizmleri genellikle kadın merkezli yahut kadın odaklı değildir zaten. Bu iki argümanda da Avis'inkilerde de, "meta" olarak anlatıya ve kadınların arzusuna dikkat çekilmesini takdirle karşılıyorum.

deian Woman'da bizzat belirttiği üzere "özgür olmayan toplumdaki özgür kadın da bir canavar olacaktır" ve bu kadının cinselliği kişisel imtiyaz temelinde olsa dahi erkeklerinkine benzeyecektir. "Başkalarıyla kurduğu ilişkilerin gayrı insaniliğin bir aynası, hem cinsel ilişkide bulunmak hem de yağmalamak anlamına gelen "becermek"[3] sözünün her iki anlamıyla da kurulan abartılı bir bağ olarak "malı götürmek", "perişan etmek", "anasını bellemek" gibi laflarla tezahür edecektir. Ne özgürlük mücadelesinden ne değişim inancından vazgeçilmelidir; ancak arzuyu gerçekten dönüştürme faaliyeti, yani hem Carter'ın hem de Duncker'in desteklediği şey, masalın tarihteki bir tür olarak "pek çok farklı şekilde varoluşunu" ve "kadına" dair üslubunu bir çırpıda reddetmekten ziyade anlamayı ve yüzleşmeyi gerektirir.[4]

Hem masallara hem de Angela Carter'ın masallara başvurmasına yönelik olumsuz siyasi değerlendirmelere karşılık vermek üzere, Carter'ın hem kurmaca metinlerini hem de diğer mecralardaki Kırmızı Başlıklı Kız uyarlamalarını tartışacağım. Önce bu metinlerin katmanlı, soykütüksel inşasını ön plana çıkaracak, sonra da bu çoğul öz-düşünüm faaliyetinin

[3] *Fuck* kelimesinin farklı anlamları. (ed.n.)

[4] Duncker halk masallarının peri masallarına dönüşümünün kısa tarihini anlatır ve "Carter eğer özgün hikayelerde bulunan ikircikli cinsellik dilini incelemiş olsaydı" (s. 12) masalları yeniden tahayyül ederken daha cesur olabilirdi" der. Ancak Duncker'ın sunduğu tarihi değerlendirme (18. yüzyıldan itibaren kadınlar tarafından yazılan muazzam masal külliyatını ya da George MacDonald gibi yazarlar tarafından yazılan "kadınlardan daha az nefret eden" masalları dışarıda bırakacak olursak) masalların kaçınılmaz ve başlıca işlevinin kadınlar pahasına katı cinsiyetli davranışı pekiştirmek olduğunu vurgulamak üzere yayılmış ve şekillenmiştir. Buna ek olarak, erken dönem (kendi deyişiyle "özgün") masallarda "radikal bir eğilimin" varlığını kabul ederek, bütün bir masal türüne bela okumaya devam eder; bunu yaparken de kendi iş tanımını "çocuk edebiyatı" sınırlarına çeker ve böylelikle halk gelenekleriyle edebiyat geleneklerini de birbirinden ayırır. Duncker'ın görünüşteki bu tarihselleştirici argümanı, böylelikle, "kapalı bir sistem" olarak masala dair müphem, sabitlenmiş bir bakış üretir. Edebiyat türüne ve toplumsal cinsiyete dair sorularla çerçevelenmiş olan masala getirilecek alternatif bir yaklaşım için Stephen Benson'ın "masaldaki romans" üzerine yazdığı 1996 tarihli metnini tavsiye ederim. Bu metin basmakalıp (formüle uygun) anlatılarda, bilhassa da kadınların masalları "romans" olarak yeniden okuması ve yazmasıyla ilişkili olarak masal türündeki "sürekliliklere ve kesintilere" (s. 104) dair yapısalcı bir okuma sunar.

kadınlar ve anlatı açısından güçlendirici imkânlar (yeniden) üretebileceğini ileri süreceğim. Duncker'ın, Carter'ın ataerkinin sınırları içerisinde kaldığı iddiasına dair belirli sorular beni bu cinsiyetlendirilmiş "kanlı odayı" incelemeye sevk etti. Carter'ın seçtiği anlatı odası, yani masal, hapishane hücresinin kilidine benzer bir kilide mi sahiptir? Carter'ın çizdiği kadın karakterler muhakkak surette bu küçük odanın içinde kapalı mı kalmışlardır? Metnin sonunda bu kilit kaçınılmaz olarak yerinden oynamakta mıdır?

Anlatının kapanışı ve temsil ettiği kapatma (sınırlama) yahut tutsaklık üzerine tartışırken, masalın farklı toplumsal bağlamlarda icra edilirken içerdiği "gösterge ve his" birleşiminin, böylelikle anlamı yoğunlaştırmasının, ürettiği cinselleştirilmiş imgelem ve sembolizmdeki çok yönlü ve çatışan kırılmaları devreye sokmak suretiyle Carter'ın değişmez (statik) ve "kapalı bir sistem" olarak peri masalı klişesini nasıl yıktığını göstereceğim.[5] Yol üstünde, ayrıca, örtük şekilde, ikinci bölümde yaptığım gibi anlatıya ve toplumsal cinsiyet sembolizmine dair bir tür eleştirel okuma da sunacağım; bu okuma, esas olarak masalın çoklu "sesleri" dışlayacak şekilde kural koyucu "yazım" olarak nasıl buyurgan bir çerçeve çizdiğine odaklanacak.

§

Charles Perrault'nun 1697'de yayınlanan "Le petit chaperon rouge"

[5] Bu noktada Carter'ın *Fireworks*'e yazdığı "Sonsöz"e atıfta bulunuyorum; bu metinde kendi maddi koşullarının zeminine dayanarak "kısa anlatının" barındırdığı imkânları tartışır, o sırada hetereoseksüelliğin içinde sado-mazoşizmi daha net bir biçimde, ritüel ve görsel bakımından açıkça görmüş olduğu Japonya'da küçük bir odada yaşamaktadır (bunu da *Nothing Sacred*'daki yazılarından biliyoruz). Duncker, kendi savında, masalın kurmaca türünün "ufak" bir "odası" olarak sınırlarını izah etmek üzere anlatıya, mekana ve topluma dair dinamiklerin bu anlamlı birleşiminden yararlanır. Dunckner'in analizinde eksik bulduğum şey Carter'ın kullandığı, aynı zamanda Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" metniyle net bir biçimde diyalog içerisinde bulunan metafora dair daha toplumsal temelli ve zengin bir anlayıştır.

adlı masalı Açgözlü Kurt veya Kırmızı Başlıklı Kız diye bildiğimiz anlatının tarihinde önemli bir ana işaret eder (AT333).[6] "O zamana dek görülmüş en tatlı kız" olan ve onu çok seven büyükannesinin işleyip kendisine hediye ettiği kırmızı başlıkla anılan taşralı küçük bir kız, sevgili ninesine kurabiye götürürken "komşuları olan yaşlı kurtla" karşılaşır. "Durup da bir kurdu dinlemenin tehlikeli" olduğunu bilmeyen Kırmızı Başlıklı Kız kurda gideceği yeri söyler ve kurt da ona yarış teklifi yapar; büyükannenin evine gitmek üzere ikisi iki ayrı yollara girer.

Eve önce varan kurt kapıyı çalar: "Tık, tık." Küçük kızmış gibi yaparak kendisini içeri davet ettirir ve sonra, "en son yemek yediğinden bu yana üç gün geçmiş olduğundan ötürü" iyi kalpli kadını mideye indirir. Büyükannenin yatağına uzanarak küçük kızı beklemeye koyulur. "Tık tık": Kız tereddütle içeri girer ve büyükannesinin/kurdun söylediklerini yapar: "Kurabiyeleri ve tereyağını kutunun üzerine koy, gel yanıma uzan". Küçük kız üstünü başını çıkardıktan sonra, büyükannesinin/kurdun yanına yatar. Büyükannenin sabahlık içindeki görünüşü karşısında afallayan Kırmızı Başlıklı Kız bildiğimiz teraneyi tekrarlar; büyükannenin kolları, bacakları, kulakları, gözleri ne kadar da büyüktür! "Büyükanne dişlerin neden böyle kocaman!" diye feryat ettiğinde, hain kurt "Seni daha rahat yiyebilmek için" diye cevap verir ve kızı yutar.

Metindeki geleneksel ahlakî öğüt Perrault'nun *Histoires ou contes du temps passé* kitabındaki tek mutsuz sonun ardından manzum olarak, gelir; Perrault bütün çocukları ve bilhassa "tatlı, iyi yetişmiş, asil kızları" "bütün kurtlar/ Aynı değildir" diyerek uyarır ve "evcil, iyi huylu ve sevimli" görünenlerin "hepsinden tehlikeli olabileceğini" bildirir (Zipes, *Trials and Tribulations*, s. 91-93).[7]

[6] *Contes de ma Mère l'Oye; histoires ou contes du temps passé; avec des moralités* derlemesi, Pierre Perrault Darmancour imzasıyla basıldı, ancak derlemenin asıl sorumlusunun oğlu değil de Charles Perrault olduğu konusunda genel bir mutabakat vardır. Bu kitapta yedi masal daha bulunur: "Mavisakal", "Külkedisi", "Parmak Çocuk", "Püsküllü Prens", "Çizmeli Kedi" ve "Periler".

[7] Carter öğüdü nesre çevirmiştir ve daha anlaşılır şekilde son bulur: "Ne yazık ki bu tatlı dilli, güzel postlu kurtlar canavarların en tehlikelisidir" (*Sleeping Beauty*, s. 25)

Kırmızı Başlıklı Kız'ın ilk basılı versiyonu olan Perrault'nun metni, arkasından gelen edebi geleneği şekillendirdi ve sözlü yorumları da güçlü bir şekilde etkiledi. "Little Red Riding Hood" (Kırmızı Başlıklı Küçük Kız) Robert Samber'in 1729 tarihli Perrault çevirisinin ardından Britanya'da oluşan edebiyat ortamında ve folklor içerisinde dolaşıma girdi. Almanya'da Grimm Kardeşler, Perrault'yu bilen bir anlatıcıdan "Little Red Cap (Kırmızı Şapkalı Küçük Kız)" hikayesini derleyene dek bu masal pek de bilinmiyordu; Fransa'da ise takiben derlenmiş sözlü hikayelerin çoğu Perrault'nun metnindeki kırmızı başlık ve ahlakî öğreti gibi önemli detayları almıştır.

Temelde 19. yüzyılda, Fransa'da bulunan Loire'da, Tirol'de ve Kuzey İtalya'da, yani muhtemelen Kırmızı Başlıklı Kız'ın ortaya çıktığı ve yayıldığı yerlerde derlenen sözlü hikayeler üzerinde çalışmak suretiyle halkbilimciler Perrault'nun metninden önceki versiyonları da yeniden kurgulamışlardır ki Perrault muhtemelen bu versiyonları epeyce atipik ancak buyurgan bir metin oluşturma sürecinde kendi anlatısal ve ideolojik amaçlarına uyacak şekilde değiştirmiştir.[8]

[8] Samber'ın 1729 tarihli metni ve Kırmızı Başlıklı Kız masalının tarihine bilgi verici kısa bir giriş için bkz: Opie, *The Classic Fairy Tales* (Klasik Masallar). Paul Delarue'nün *Bulletin Folklorique d'Ile-de-France*'ta (1951) sunulan ve *The Borzoi Book of the French Folk Tales*'da (1956) yayımlanan araştırması masalın otuz beş sözlü versiyonuyla çalışmıştır ki bunların bir kısmının kaynağı Perrault'dur, bir kısmının karışıktır, bazısıysa "bağımsızdır." Sonra gelen pek çok çalışma Delarue'nün ve Marienne Rumpf'un hipotezlerini genişletmekte, değiştirmekte yahut bunlara saldırmaktadır. Bu çalışmalar arasında önereceklerim şunlardır: Darnton, "Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose"; Johnson; Jones, "On Analyzing Fairy Tales: 'Little Red Riding Hood' Revisited"; Mieder, "Survival Forms of Little Red Riding Hood"; Oring; Röhrich; Soriano, "Le petit chaperon rouge"; ve Verdier "Grand-mères". Son dönemlerde İngilizce yapılmış ve kolay erişilebilir çalışmalar masal ve masalın yorumlanması üzerine muazzam bilgiler toplamıştır: Dundes tarafından derlenen *Little Red Riding Hood: A Casebook* ve Zipes tarafından derlenen *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. Dundes'in "örnek kitabı" pek çok eleştirel okuma sunar ancak editör Asya kökenli "Kurt ve Çocuklar" (AT123) masalının önemini savunduğu için, Avrupalı metinlere dair karşılaştırmalı ve psikanalitik bir yaklaşımı öne çıkarır ve Kırmızı Başlıklı Kız anlatısını gerileme ve hüsn-ü zana dair çocuksu bir fantezi olarak sunar. Zipes'in kitabı Kırmızı Başlıklı Kız'ın Perrault'nunkinden şu an Avrupa ve ABD'deki güncel versiyonlarına kadar pek çok basılı versiyonunu derlemiştir; bu en önemli toplumsal tarihi yapılandıran sav şudur: Perrault'nun sözlü hikayeleri ve erkek ilmini yeniden yazması masala

Geç Ortaçağ'da Avrupa'nın yerelleştirilmiş sözlü geleneği içerisinde, köylü bir kız, büyükannesini ziyarete giderken bir kurt-adamla (loup-garou) yahut bir kurtla karşılaşır. Biri "raptiyeli yoldan" giderken, diğeri "iğneli yola" girer. Büyükanneyi bir hamlede mideye indirmiş olan kurt, kılık değiştirerek kızı beklemeye başlar ve onu yiyecek ve içecekle karşılar: Büyükannenin etinin bir kısmını dilim dilim doğramış yahut yerel lezzetlerle süslemiştir; yanında da şarap diye yaşlı kadının kanı sunulur. Masalın pek çok yorumunda, kız bunları kabul eder. Sonra soyunur, her defasında üstündeki bir parçayı çıkarır ve bildiğimiz soru-cevap zincirinin ardından kıyafetlerini yakıp yatağa, kurdun yanına yatar. Sonunda, kurdun niyetini açık eden bir soru-cevap ritüelinin ardından (Seni daha rahat yiyebilmek için, evladım!) kurt kızı kapar ve bir hamlede mideye indirir *ya da* kız tuvaletini yapmak için dışarı çıkması gerekiyormuş gibi yaparak kaçar.[9]

Kırmızı Başlıklı Kız'ın sonuyla ilgili yoğun bir tartışma yaşanmaktadır ve bu tartışma masalın bir bütün olarak yorumlanması açısından önem arz eder. Marianne Rumpf masalın mutsuz sonunu Kırmızı Başlıklı Kız'ın ait olduğu öğüt verici masal geleneğinin kesin bir nişanesi olarak görürken, tarihçi Robert Darnton'a göre, başkahramanın ölümü 18. yüzyıl Fransa'sındaki köy yaşamının tehlikelerinin ve köy halkının yoksulluğunun bir örneğidir.

Ancak Jack Zipes, halk arasında anlatılan en özgün sonun mutlu son olduğunu ileri sürer ve Steven Swann Jones da sözlü geleneğin özgün unsurları olarak kadın kahramanın kaçışına ve tuvalet ihtiyacıyla ilgili mizahi laflarına işaret eder. Paul Delarue tarafından çalışılan 1885 tarihli

ve başkahramanına "anlatısal ve cinsel bir şiddet" getirmiştir; Zipes şöyle yazar: "Perrault'nun yazdığını temel alarak öncesi ve sonrası diye ikiye ayrıabiliriz" (s. 7). Masalın soykütüğü ve işlevi noktasında ayrı düşen Dundes ve Zipes'ın hazırladığı ciltler de önemli ölçüde bağlam ve kaynakça bilgisi sunmaktadır.

[9] Alıntı yaptığım metnin tamamını Zipes verir (*Trials and Tribulations*, s. 21-23); esasında 1885 yılı civarında Nièvre'de kaydedilmiş ve 1950'lerde Paul Delarue tarafından yayımlanmıştır. Darnton, mutsuz sonla biten yakın bir versiyonunu *The Great Cat Massacre*'da yayımlamıştır ki bunu aynı zamanda Delarue'ün *Le conte populaire français* (s. 373-81) metninden tercüme etmiştir.

sözlü masallarda her iki sona da rastlanır[10] ve Marc Soriano Delarue'nün bulgularından yola çıkarak Perrault'dan önce iki sonun da olduğu geleneğin yaşadığı sonucuna varmıştır (s. 432-33).

Ben de bu değişik yorumların bir arada bulunuşunu kendi çıkaracağım soykütüğün başlangıç noktası olarak alacağım: Öncelikli sebebim, Perrault öncesi "sözlü metnin" mutlaka yeniden oluşturulduğu ve bu sebeple tam manasıyla "özgün olmaması"; ikincisi bir yorumu diğerine tercih etmenin burada bu hikayenin anlatılmasıyla verilen uyarının ve icra edilen bilgeliğin toplumsal işlevlerini kısıtlaması; üçüncüsü de her iki sonun da edebiyat ve folklor bağlamında kendi değerlerine ve hayatiyetlerine delalet etmesi.

Ancak ikili folklor geleneğinin varlığını kabul ettiğimizde dahi, Perrault'nun metni sözlü gelenekteki "Conte de la mère-grand" veya "The Story of Grandmother"dan çarpıcı şekilde farklılaşıyor. Perrault'nun metninde raptiyeli ya da iğneli yol seçimine dair bir şey yok; yamyamlık motiflerinden bahsedilmiyor, eve gelip üst baş çıkarma seansları düzenlemek gibi cinsel yahut bedensel unsurlar işin içine katılmıyor, kıllı vücutlar, tuvalet ihtiyacı gibi şeyler geçmiyor, ortada kesinlikle bir mutlu son yok; bunun yerine sözlü gelenek açısından normal karşılanmayacak bir metonimik isimlendirme (kırmızı başlıklı kız) söz konusu. Çıkarılan bölümlerin işlevi nedir ve bu bölümler nasıl bir anlam taşımaktadır? Benzer şekilde Perrault'nun yaptığı değişiklikler nasıl işlemektedir?

Tarihçiler ve antropologlar, halkbilim ve çocuk edebiyatı uzmanlarına bu soruları cevaplayabilmeleri için yardımcı olmuştur. Folklor geleneğinde öğüt verici hikaye yahut *Warnmarchen*[11] olarak bilinen Kırmızı Başlıklı Kız belirli ve gerçek korku nesnelerini içermektedir. Fransa'da, Tirolian'da

[10] Otuz beş masal arasından on bir tanesi kızın ölümüyle sonlanmaktadır. Perrault'nun metninden etkilenmiş olsalar bile, soyunma ve yamyamlık gibi diğer "bağımsız" folklor unsurlarını içerirler; bu melezlik de, özgün olarak halka ait bir unsur olmama ihtimali varken, trajik sonun kabul gördüğünü ve belirli sözlü ortamlarda anlamlı bir şekilde işlev gördüğünü göstermektedir.

[11] Almancada, "ibret içeren masal" anlamında. (ç.n.)

ve İtalya'daki Alplerde kurtlar, köylüler ve bilhassa çocuklar için gerçek bir tehlikeydi.[12] Hikayenin mutsuz sonu böylelikle öğüt verici masal geleneği içerisinde kendisine yer bulmuştur: Sevgili kızlar ve oğlanlar; bu sizin de başınıza gelebilir. Kurt-adamların varlığına duyulan inanç da özellikle bu dağlık bölgelerde güçlüydü. 16. ve 17. yüzyılda kurt-adamlara istinaden açılan davalar, yapılan anlaşmalar ve uygulanan örf ve adetler belgelenebilir. Etimolojiden öğrendiğimize göre, kurt-adam yahut "insan-kurt" köylülerin insan doğasının güvenilmezliğine dair ifadelerinin vücut bulmuş haliydi. Herhangi bir komşu yahut akraba da böyle şekil değiştirebilir ve bir tanıdığının ya da ayın çağrısına uyup tehlikeli bir varlığa dönüşebilirdi.

Peki bu iblis çocuklardan ne istemiş olabilir? Görünen o ki çocuklar kolay lokmadır. Pek çok davada "kurt-adamlar" çocukları öldürüp yemekle suçlanmıştır, zaman zaman bunu itiraf da etmişlerdir (Otten, s. 49-97, Röhrich, s. 114). Yabancılar ve vahşi yaratıklar hakkındaki korkunç hikayeler pedagojik açıdan pek de itibar edilecek hikayeler olmayabilir elbette ama bu hikayeleri bugün hâlâ anlatıyoruz. Son olarak, kurban çoğu Kırmızı Başlıklı Kız uyarlamasındaki gibi kadın olduğunda[13], ortaçağa özgü

[12] Tarihî açıklamaların daha detaylı sentezi için bkz: Zipes, *Trials and Tribulations*, s. 19-20 ve 23. Ayrıca Otten'nin *A Lycanthrophy Reader* çalışması. Yetkililerin 1500 yılı itibariyle kurtları ortadan kaldırdıklarını iddia ettikleri İngiltere'de (hatta bizzat Kral Birinci James 1597'de "Men-Woolfes"u yazmış olmasına rağmen) hemen hemen hiç kurt-adam vakası kalmamıştı. Kırmızı Başlıklı Kız hikayesi de Samber'ın 1729 tarihli Perrault tercümesi yayımlanmadan halk masalları geleneğinin bir parçası değildi. (Görünüşe bakılırsa son kurt İskoçya'da 1743 yılında öldürülmüştü ve Kurt Diyarı olarak bilinen İrlanda'da kurtlar 18. yüzyılda hâlâ fazlasıyla mevcuttu). Şimdilerde (tehlikeli bir tür olarak) kurtların varlığı ve kurt-adam hikayelerinin yaygınlığı arasında bir bağlantı yokmuş gibi görünse de, Kırmızı Başlıklı Kız'ın erken tarihi günlük korkularla hikaye anlatımı arasındaki bir bağlantıya işaret eder. Masalların bugünlerde ne işlev gördüğüne dair psiko-sosyal bir yorumlama için Faye R. Johnson'a bakınız.

[13] Bazı sözlü yorumlarda başkahraman cinsel açıdan müphem bir nitelik taşır. Fransızca versiyon "Le petit chaperon rouge"da kahraman erkektir. Charles Joisten 1957'de derlenen Fransızca bir versiyona not düşer; kahramanın erkek mi kız mı olduğunu teşhis edecek olan masalı anlatan çocuğun cinsiyetidir (s. 289). Geç 19. yüzyılda Touraine'de derlenen bir masalda "küçük Jeanette" aynı zamanda "Fillon-Fillette, comme qui dirait moitié fille, moitié garçon", yarı kız yarı oğlan olarak anılır; ancak Jeanette'ten bahsedilirken sürekli dişil kelimeler kullanıldığı için bu

iblis/kurt-adam figürleri bilhassa cinsel çağrışımlara sahiptir[14] ki Perrault bu çağrışımları hem ön plana çıkarır hem de steril bir hale getirir. Perrault'nun hikayesinin de öğüt verici bir nitelikte olduğu inkar edilemese de, bu öğüt açık seçik biçimde cinsiyetli bir uyarıdır: "Tatlı kızlar, bu tatlı dilli, size ayartabilecek varlıklara karşı tetikte olun" der; ancak fazla erotikleştirilmemiştir. Kız her ne kadar kurtla (artık kurt-*adam* değildir) yatağa girse de, tek tek çıkardığı kıyafetlerle yaşanan soyunup dökünme seansı "üstünü çıkardı" gibi basit bir cümleye indirgenmiştir. Dolayısıyla, Perrault'nun metninde iblis hâlâ işbaşındadır; ancak kızı kelimelerle ve hareketleriyle baştan çıkarmaktadır. Ten (et) gizlenmeyi ve bastırılmayı sürdürür.[15]

Sözlü gelenekte bir kadınlığa geçiş hikayesi olarak görülen Kırmızı Başlıklı Kız çocukların hinlik yaparak tehlikeyi ve kötülüğü kovma kabiliyetini simgelemekten fazlasını yapmıştır: Kadınların sahip olduğu hayatta kalma bilgisinin önemini de göstermiştir.[16] Daha da genelleştirerek söylemek gerekirse, sözlü geleneğin mesajı kızın (büyük) annesiyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Başkahraman yaşlı kadının evine başarıyla girdiği ve bu evden başarıyla çıktığı gibi, bu kadının değişen doğasını ve ölümünü de görmeli, atlatmalıdır.

müphemlik cinsiyetten ziyade yaşa dair, buluğ öncesi dönemden mütevellit, bir müphemlik gibi görünmektedir (*Mélusine*, s. 9 [1898/99]: 90-91). Ayrıca erkek çocuğun da başkahraman olduğu (bkz: Massignon, s. 73-76, "Boudin-Boudine") yahut hem bir kız çocuğunun hem de oğlanın kurtla karşılaştığı (Delarue tarafından alınan ve 1937'de J.M. Carrière tarafından yayımlanan Missouri versiyonuna bakınız, s. 117-19) az miktarda yorum da mevcuttur.

[14] Genç bir kızın ormana gidip, bir yabancıyla karşılaşıp, öpücük vermek üzere ayartıldığı ve eve döndüğünde dehşete kapılan köylülerin kıza yüzünün karardığını, güzelliğinin gittiğini ve ruhunun alındığını söyledikleri hikayeleri düşünüyorum burada.

[15] Ancak Perrault'nun döneminde "yaşlı komşu kurt" ("Compère de Loup") figürünün örtük bir biçimde kurt-adamla ilintili olduğunu söylemek de mümkündür. Marina Warner'ın *From Blonde to Beast* çalışmasında belirttiği gibi, her şekilde "Perrault'nun yorumu önemli bir noktaya dikkat çekmeyi sürdürür: Kurtla büyükanneyi birbirine karıştırma ihtimali" (s. 181).

[16] Kırmızı Başlıklı Kız'ın daha önceki geçiş hikayesi olarak yorumları, P. Saintyves'in kadın kahramanı kıştan sonra bahar ve bereket getiren Mayıs Kraliçesi olarak okumasından Propp'un kadınlar için ilkel ergenliğe geçiş ritüellerine dair hipotezine, Calvetti'nin yamyamlıkla ilgili kısma dair ritüelistik okumasına kadar uzanır. Alıntılar ve yorumlar için Dundes'in örnek kitabına bakınız.

Yvonne Verdier şunu ileri sürmüştür: Fransız köylü geleneğindeki esas değiş tokuş, masalın merkezi karakteri olan büyükanneyle onun torunu olan küçük kız arasındadır. Büyükannesinin etini yiyip, kanını içen küçük kız büyükannesinin bilgilerini bünyesine katar ve onun yerini alır. Bu gayri-ihtiyari ve duygudaşlık kurucu yamyamlık faaliyeti için yaşlı kadının kurban edilmesi gerekir; bilinen bütün versiyonlarında ya büyükanne ya da anne "ölür", ancak bu ölüm daha genç bir kadının doğuşuna yol açar. Kurt sadece bir aracı yahut yaşı ilerlemiş bir kadının sembolik temsilidir (Verdier).[17] Kurdun çiğ yediğini kızın genellikle pişirmek durumunda kalması da bu tekâmülün kültürel mahiyetini vurgular ve bu bilgi (dikmek, pişirmek, doğurmak) çoğu kadının eve gönderilmesine (ehlileştirilmesine) işaret etse de, kültürel açıdan kızın (büyük) anneyi özümsemesine dair bir tür kadın-merkezli soykütüğün temsilidir.[18]

Perrault'nun yorumunun bir geçiş hikayesi olma işlevi de vardır ancak masalın odak noktası katı bir biçimde heteroseksüeldir. Kurt ve kız arasındaki dinamikleri ön plana alır ve hikayenin şedid neticesini, kurbanın işbirliğinin kanıtı olarak iblisi akla getiren kırmızı kıyafetine işaret ederek meşrulaştırır.[19] Perrault böylelikle sözlü masalı kızların "doğal olarak"

[17] Pek çok sözlü versiyonda kız büyükannesinin/kurdun o denli kıllı oluşuna şaşırınca getirilen açıklama yaşlılıktır: Bu şekilde menapoza girmiş olan kadın erkekleştirilir. Verdier'nin etnografik kanıtlarının bir kısmı daha az ikna edici olmasına rağmen yine de makuldur: "Raptiyeli" yol veya "iğneli" yol seçimini terzilik söyleminin bir parçası olarak okur; bu söylem kızların kışın bir terzinin yanına çırak olarak verildikleri ve yalnızca dikiş dikmeyi değil aynı zamanda eş ve anne olmalarına yardım edecek "kadınlık" becerilerini de öğrendikleri 19. yüzyıl Fransız köylü toplumunda sosyal açıdan hâlâ anlamlıydı.

[18] Ritüelde kız yaşlı kadının göğüslerini veya iç organlarını yer ve mutlaka kanını içer: Kızın kanının vücudunda akması için büyükannenin hayatı ve kuvvete kıza akmalıdır. Büyükanneyi yediği için kızı kınayan bir hayvanın, genellikle bir kedinin varlığı bu yamyamlığın gönülsüz mahiyetinin altını çizer: Genç olanın yaşlının yerine geçmesi "eşyanın tabiatında" vardır. Kültürel bilgi açısından eşit derecede önem taşıyan bir başka husus da şudur ki büyükannenin eti genellikle yerel tatlarla süslenir (Romagna'da *tortellini*yle, Fransa'daki Alplerde domuz sosisi veya *boudin*le) ki bunların hazırlanması da özel beceriler ister. Bazı anlatılarda da kız bu yamyamca yemeği reddeder ve hiç de kuvvetsiz olmayan kurdu sonunda kandırır (mesela: "La petite fille et le loup", Millien ve Delarue, s. 67-70).

[19] Verdier, Perrault'nun kurt figürünün diğer masallardaki Yakışıklı Prens figürüne zıt düştüğünü

hem kurban hem de ayartıcı olduğu heteroseksüel bir senaryo şeklinde kurgulayarak daraltır. Ayrıca, bu masalları yüksek kültür sahibi yetişkin okuru tatmin etmek üzere tasarlanan bir üslupla ve gençleri eğitme amaçlı içerdiği ahlakî öğütlerle birlikte aristokrasiye yazdığından ötürü, Perrault'nun Kırmızı Başlıklı Kız'ında kızın ayartıldığı sahneden et ve kan çıkarılmıştır. Hayati alışverişin simgesi olan et ortada yoktur, kıllı bir büyükanne-kurt yoktur, dışkılama veya işeme yoktur: Et yalnızca lanetlenmişliğin ve uygunsuz bir bedene sahip olmanın işareti olabilir.[20]

Grimm Kardeşler'in Kırmızı Başlıklı Kız'ın edebi tarihine "mutlu son" geleneği getirmesinde de Perrault'nun anlatıyı etsiz kansız uyarlamasının etkileri vardır. Grimm Kardeşler'in 1812'de yazdığı, Perrault ve Tieck uyarlamalarıyla şekillenmiş Almanca metinde, küçük tatlı bir kız onu pek çok seven büyükannesinin yaptığı kırmızı kadife bir şapka giymektedir ve adi bu yüzden "Kırmızı Başlıklı" Küçük Kız (Rottkappchen) olmuştur. Annesi küçük kızı bir sepet kurabiyeyle hasta büyükannesini ziyarete etmek üzere ormana doğru yola çıkarken "bildiği yoldan ayrılmaması" yönünde uyarır ve Kırmızı Başlıklı Kız da bu öğüde uyacağına söz verir. Kurtla karşılaşıp konuşmaya başladığında ondan korkmaz çünkü "şer dolu" olduğunu bilmiyordur; nihayetinde kurdun tavsiyesine uyar

öne sürdüğünde, aklıma Uyuyan Güzel'in Disney versiyonundaki ormanda rastladığı genç bir kadını *kendinin* (kurdun aksine) yabancı biri olmadığına ikna etmeye çalışan Prens geldi. Şöyle diyordu: "Daha önce rüyalarda buluştuk!" "18. yüzyıldaki Alman ve Fransız yazarların tamamı bilmekteydi ki Kırmızı Başlıklı Kız iblisle konuşma ve baştan çıkartılarak tecavüze uğramaya zemin hazırlama "suçundan" ötürü cezalandırılmıştı." (Zipes, Dundes'in *Little Red Riding Hood: A Casebook* çalışmasından, s. 123) Perrault'nun anlattığı masalda kızın istisnai tatlılığı ve kırmızı başlığı onu muhtemel bir "cadı benzeri" olarak işaretler. Jack Zipes şiddetle şunu savunmuştur: Önce Perrault'nun sözlü masallara yaptığı uyarlamalar, sonrasında da esas olarak erkek bilgeliği aracılığıyla "küçük bir kızın topluma kabul/kadınlığa geçiş süreciyle ilgili umut vaad eden sözlü bir masal", "kızın kendi uğradığı şiddetin müsebbibi olmakla suçlandığı trajik bir şiddet hikayesine" dönüşmüştür (*Trials and Tribulations*, s. 7)

[20] Paul Delarue ilkin Perrault'nun metninden "çocuklarla ilgili", zalim ve yersiz unsurları sildiğinden bahsetmiştir. Eğer Verdier'in açıklamasını esas alırsak, "raptiyeli yol" ve "iğneli yol" yalnızca "çocukça" deyişler değil aynı zamanda flört ve evlilik için kullanılan metaforlardır; şu durumda çıkarılan bütün unsurlar ete ve cinselliğe dairdir.

ve ormanın güzelliğinin tadını çıkarır, çiçek toplamaya dalar. Kurt doğru büyükannenin evine gider, onu yutar ve kendisini gizlemek için de yaşlı kadının geceliğini üstüne giyer. Kırmızı Başlıklı Kız eve varınca, büyükannesinin kulaklarının, ellerinin, gözlerinin ve ağzının tuhaf görünüşü karşısında hayrete düşerek korkuyla bağırır. Kurt saldırır ve onu da yutar.

Yoldan geçen bir avcı yaşlı kadının evinden gelen horlama sesini duyar, onun yatağında kurdun, dolu bir mideyle, uyuyakaldığını görür. "Hâlâ kurtarılabilir. Ateş etmeyeceğim" diye düşünür avcı ve kurdun karnını yarar; küçük kız ve büyükannesi dışarı zıplar. Yeniden hayata döndükleri için mutludur. Kırmızı Başlıklı Kız kurdun bedenini ağır taşlarla doldurur. Uyandığında, diğer üç karakteri de memnun edecek şekilde, kurt dengesini kaybedip düşer ve ölür. Avcı kurdun derisini yüzer; büyükanne kızın getirdiği yiyecekleri yer içer ve kız kendi kendisine şöyle der: "Bir daha asla annemin yasakladığı yollara tek başıma girmeyeceğim." Masala yapılan ekte şöyle bir şey geçer: Küçük kız bir başka kurtla karşılaştığında, o ve büyükannesi kurdun denetlenemez oburluğuna oynayarak onu kandırır ve ölmesini sağlarlar (Zipes, *Trials and Tribulations,* s. 135-37).

Bu Kırmızı Başlıklı Kız (Rotkappchen) versiyonu, Perrault'nun "Le petit chaperon rouge" metninden epey farklı görünse de, toplumsal cinsiyet ideolojisi ve cinsel politikalar açısından çarpıcı şekilde benzerlik gösterir. Kırmızı Başlıklı Kız hayatta kalır, ancak sözlü gelenekteki açıkgöz kızın aksine, en azından ilk seferinde, kendisine kurtaracak bir avcıya gerek duyar.[21] Grimm Kardeşler'in masalı Perrault'nun pedagojik yaklaşımını yumuşatır, ancak yine de öğüt verici mahiyettedir. Küçük kız dersini almıştır: "Annene itaat et ve boş arzulara teslim olma."

Dahası, Grimm Kardeşler'in masalında, bütün bedenlerin düzenlen-

[21] Görünüşe bakılırsa bu yeni karakter ilk defa Ludwig Tieck tarafından manzum oyunu *The Life and Death of Little Red Riding Hood: A Tragedy*'de (1800; Kırmızı Başlıklı Kız'ın Hayatı ve Ölümü: Bir Trajedi) görünmüştür ki Grimm Kardeşler bu oyuna aşinadır ve Zipes'ın *Trials and Tribulations*'ında yeniden basılmıştır. Tieck'in oyununda avcı kurdu öldürür, ama kurt Kırmızı Başlıklı Kız'ı yedikten sonra. Bu son, Grimm Kardeşler için yine de çok zalimdir.

mesi, içerilmesi ve kurdun taşla dolu midesi gibi hissiz ve steril bir şekilde betimlenmesi gerekmektedir.[22] Kız hiçbir zaman üstünü çıkarmaz, kurtla yatağa girmez ve hiçbir şey yemez; gerçi sonraki yorumlarda büyükannesiyle ve avcıyla beraber mutlu aile tablosunda kurabiye yiyecektir. Kurdun iki kadını mideye indirmesi de kanlarını dökmeden, kemiklerini kırmadan verilen bir cezadır ki bu sayede her iki kadının bedeni de kurdun midesinden sapasağlam çıkabilmiştir; belli ki kurt onları yemekle et yemiş sayılmamaktadır.

En yaygın bilinen iki Kırmızı Başlıklı Kız versiyonunda kurt ya tatlı dille ayartır, yani gizliden gizliye şeytanla bağlantılı bir mahlûktur, yahut doğa kurt aracılığıyla kıza hak edilmiş bir ceza verir; kız hayatta kalamayacak kadar saftır veya o kadar güvenilmezdir ki kendisinden kurtarılmalıdır; büyükanne sadece tadımlıktır.[23] Kurtlara ve kurt-adamlara dair gelenekten gelen bilgi kaybolmuş, kız açıkgözlüğünden ve cesaretinden mahrum kalmış, büyükannenin sahip olduğu bilgi ve beden korumacı imkânlarını yitirmiş ve et (ten) hayattan ve kandan arındırılmıştır.

Kırmızı Başlıklı Kız masalının *edebiyat* içinde oluşan geleneği, böylelikle başkahramanı cinsiyetli ve kısıtlayıcı bir alana hapseder. Dış dünyaya yaptığı yolculuğun sonunda hayatta kalsa da kalmasa da masal sona erdiğinde, bir şekilde *içeridedir;* Perrault'ya göre kurdun midesinde, Grimm Kardeşler'e göre büyükannesinin evinde. İster yenilip yutulsun ister eve

[22] Kızın ve büyükannenin kurdun karnından çıkmasını doğum yahut yeniden doğum olarak okuyan psikanalitik çalışmalar bu metnin doğallıktan uzak beden bakışını tasdik eder yalnızca. Hissiz bir bedenin icra ettiği bu erkek Sezaryen'i doğumun bir aracı olarak sunulur. Grimm Kardeşler'in bedeni neredeyse metafizik bir şekilde temsil edişine rağmen, Fransızcadaki pek çok sözlü versiyonda kurdun yaptıklarının somut şiddeti vurgulanır: Bir anda mideye indirir, silip süpürür veya avını hapır hupur yer; "il l'avala" (*Mélusine* 3 [1886-87]: s. 398); le loup... se mit à la croquer" (Sebillot, s. 235); (il) la dévora, sans en réserver qu'un verre de sang" (Sebillot 189); "le loup la dévora" (*Mélusine* 3 1886/87:272) Zipes'ın belirttiği üzere: "Açıkça görülmektedir ki önceden cinsellik ve ormandaki gerçek tehlikelere ilişkin bir sözlü masal, Grimm Kardeşler Kırmızı Şapkalı Kız'ı medenileştirmeyi ve inceltmeyi bitirdikleri zaman, bedenleri ve toplumsal cinsiyeti/seksi rasyonelleştirmekle ilgili gizli bir mesaja dönüştü." (*Trials and Tribulations*, s. 34)

[23] Zipes monografında her iki metnin geniş etkisini detaylı olarak inceler (*Trials and Tribulations*, bilhassa s. 32, 41-43,49) ve sonra da 1945 sonrası Batı'daki "radikal" versiyonları araştırır.

gönderilsin, ister günahla yüklü olsun ister kadınlardan oluşan bir aile ocağının koruması altına girsin, edebi masal geleneğinde Kırmızı Başlıklı Kız bilinçli bir erkek bedeninin yasalarına tabiidir. Kızın meraklılığın kurt tarafından cezalandırılması ve avcının küçük kızla büyükannesini kurdun karnından kurtarması, kadınların sınırlarının erkekler tarafından çizildiğini gösterir. Yahut Helene Cixous'nun da öne sürdüğü üzere, aynı eril yahut "erkekleştirilmiş" düzenin ortağı oldukları için ("Castration and Decapitation"), Kurt ve büyükanne birdir.

Üst ve orta sınıf kızları "evin melekleri" konumunda tutmak üzere eğiten ve bu sayede şeytani cinsel varlıklarla asla karıştırılmamalarını sağlayan sınır çizici bir anlatıya dönüşen masal böylelikle bir kurum halini alır artık. Ama Kırmızı Başlıklı Kız masalı bu senaryoya sıkıştırılamaz. Masalın içinde başka harikuladeler de vardır elbette; ben de Angela Carter'ın postmodern bir bakışla kaleme aldığı yeniden yazımlarla bu masaldaki pek çok sesin duyulmasını sağlayan bir masal arkeolojisi icra ettiğini öne sürmek istiyorum.

Hem halk hikayelerinin hem de peri masallarının hevesli bir dinleyicisi/okuyucusu ve masalların sözlü-yazılı pek çok versiyonundan yararlanan bir yazar olarak Carter, kaybolmuş gelenekleri yeniden tedavüle sokan hikayeler anlatır, birbiriyle şiddetle çatışan soykütüklerin izini sürer ve arzuyla anlatının karmaşık ve hayati işleyişlerini ayrıntılarıyla açıklar. Carter'ın "kurt ve kadın" hikayeleri olarak isimlendirebileceğimiz "The Werewolf" (Kurt-adam), "The Company of Wolves" (Kurtların Arkadaşlığı) ve "Wolf-Alice" (Kurt-Alice) metinlerindeki iki stratejiye odaklanacağım.

İlki, Carter'ın folklor gelenekleriyle ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın toplumsal tarihiyle girdiği diyalog, ikincisi de edimi (performansı) masalın izleyicisi/okuru eşliğinde, normlar ve sapmalar arasında çeşitli müzakerelerde bulunan toplumsal ve metinsel bir pratik olarak incelemek üzere masalın birden fazla versiyonunu kullanışı. Bu stratejiler masallardaki makbul ve sabit cinsiyet ve cinsellik temsilini hem ekonomik açıdan hem

de anlatı bakımından kadın kanına yeniden kıymet vermek, ayrıca "The Company of Wolves"un senaryo metninde de başkahramanın benliğini yansıtan arzularına ve anlatılara ses vermek suretiyle dönüştürmektedir.

Pamuk Çocuk metninde olduğu gibi "The Werewolf"da da kış atmosferi vardır; tabii ne yenilmez, ne mükemmel bir kıştır bu. Zira "ormandaki vahşi canavarlar", mezarlık "piknikleri" ve cinayet ritüelleri kışın kusursuzluğuna gölge düşürmektedir. Buna ek olarak, anlatıcının tarihsel ve ideolojik mesafeyi ön plana çıkarması, onu ve dinleyicisini/okurunu kurmaca dünyasından ayırır: "Dağlık bölgede yaşayan bu ormancılar için İblis senin benim kadar gerçektir. Dahası, onlar bizi hiç görmemiştir veya yaşadığımızdan haberleri bile yoktur" (s. 108). Bu kuzeyli insanlar "zor, kısa ve yoksul bir hayat sürerler." Yiyecek, daha doğrusu buz gibi havada çekilen yiyecek kıtlığı varlıklarına yön verir. Ayrıca onları yiyerek beslenenlerden, mesela ayılardan ama aynı zamanda cadılar ve vampirlerden de korkarlar ve bu endişeli insanlar anlamadıkları varlıklar üzerinde denetim sağlayabilmek için bu varlıkları öldürürler:

> Komşunun aşı pişmezken kendi peynir pişiren bir kadını, o uğursuz kara kedinin her daim peşinden gittiği bir başka kadını, koca karıyı soyarlar, işaretler için, tanıdıklarının süt emdiği o takma meme ucu için, ararlar. Aradıklarını çarçabuk bulurlar. Sonra da kadını taşlayarak öldürürler. (s. 108)

Nihayetinde annenin kızına sarf ettiği tanıdık kelimeler onlar için neredeyse şok etkisi yaratır: "Git de hasta büyükanneni ziyaret et. Ocakta pişirdiğim yulaf kurabiyelerinden ve tereyağından götür ona" (s. 109). Erken modern dönemde, dağlık alanlarda yaşayan köylülerin hayatına, bu hayat içinde yaygın olarak sarfettikleri cümlelere ve doğal gördükleri inançlarına dair yarı-etnografik bir taslak olan bu soğuk ve şedid bağlam, tarihçi Darnton'un ortaya koyduğu üzere 17. yüzyıl Fransız köylülerinin dünyasına benzemektedir. Yani eskimiş bir uyarı ve kadınlığa geçiş hikayesi olan Kırmızı Başlıklı Kız masalı belirli ekonomik ve toplumsal şart-

lardan neşet etmiştir. Biz ise hikayeyi yeni duyuyormuş gibi dinlemekten kendimizi alamayız.

Tehlike gerçektir ve sıradandır. Anne, iyi kalpli kızına bildiği yoldan ayrılmamasını söyler zira orman "ayılarla, vahşi domuzlarla ve aç kurtlarla" doludur, aynı zamanda babasının av bıçağını da yanına almasını salık verir ve ekler: "Nasıl kullanacağını biliyorsun." Kız "pöstekiden yapılmış kötü durumdaki bir mantoyu" giymiş giderken kocaman bir kurdun saldırısına uğrar. "Bir dağcının çocuğu" gibi davranır, ki gerçekten de öyledir ve bıçağıyla "kurdun sağ ön patisini" bileğinden ayırır (s. 109). Sonra da içinde kurabiyelerin, bıçağın ve hayvanın sevimsiz patisinin olduğu sepetle birlikte karların içinde yürümeye başlar. Yaşlı kadın gerçekten hastadır, ateşler içinde yatmaktadır. Dış-ses tarafından hiçbir yorum katılmaksızın yapılan açıklama hemen yetişir: Kurdun patisi şimdi artık "çalışmaktan sertleşmiş ve yaşlılıktan benek benek olmuş bir eldir." Büyükannesinin işaret parmağında bir siğil olduğunu farkeden kız, yaşlı kadının "sağ elini" görmek için diretir.[24] Sonra onun kurt-adam olduğunu anlar ve kurt-adamın şeytani bir yaratık olduğunu *bildiğinden,* hemen haç çıkarıp yardım çağırır. Komşular da siğilin cadılık işareti olduğunu *bildikleri* için yaşlı

[24] Kurt-adamların kadın olması tuhaf değildir. Burada Carter muhtemelen Auvergne'nin dağlık yerlerindeki bir köyden alınan, 1588 tarihli meşhur bir anlatıdan bahsetmektedir. Bir avcı büyük bir kurdun saldırısına uğrar ve kurdun patilerinden birini keser; sonrasında bu patiyi saldırıya şahit olan bir gence verme isteğiyle kesesinden bir el çıkarır. Eldeki parmaklardan birinde bir altın yüzük vardır, genç adam da bunun karısının yüzüğü olduğunu anlar. Karısına bakar ve elinin kesilmiş olduğunu görür. Kadın yanmıştır (Otten içinde, Henri Bouget, s. 80). (Carter'ın hikayesinde de parmaklardan birinde bir nikâh yüzüğü vardır, ancak yaşlı kadını ele veren siğildir çünkü bu siğil anında iblisle ilişkili olarak yorumlanabilir.) Montague Summers'ın *The Werewolf*'da belirttiği üzere bu hikaye meşhurdu ve 17. yüzyıldaki İngiliz oyunlarında (s. 228, 240) küçük değişikliklerle tekrarlanmıştı. Summers ayrıca 1604 yılından kalan benzer bir hikayeyi de yeniden anlatır: Bir köylü vahşi bir kurdun ön bacağını parçalara ayırınca, "kolu kesilmiş bir kadın aşırı kan kaybederken" bulundu. Mahkemeye getirilip yakıldı (s. 235). Carter'ın hikayesinde de açık bir dönüşüm yoktur: birbirinden ayrı iki olay "mantıken" ilişkilendirilmiştir, biri diğerini açıklamaktadır. "İngiltere'de ve İskoçya'da kurt-adamlığa dair pek az anlatı" (s. 189) varlığını sürdürdüğünden ve kurtlarla ilgili Fransa'dan çok bilgi geldiğinden mütevellit, Carter'ın bu "el kesme" hikayelerini araştırma yaparak yahut aktarılan rivayetler aracılığıyla duymuş olması makuldur.

kadını karların içine sürükler, döver ve taşlayarak öldürürler. Anlatıcı kesin bir dille sonuçlandırır hikayeyi: "Çocuk artık büyükannesinin evinde müreffeh bir hayat sürmeye başlarmıştı" (s. 110).

Annenin uyarısı ve kızın ormancıların yardımıyla kurtulup mutlu sona ulaşması, hikayenin arkaplanında Grimm Kardeşler'in masalının etkisine işaret ederken, folklor geleneğinin şekil değiştiren şeytanları, cadıları ve kurt-adamları hikayeyi yeniden yaygınlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda Grimm Kardeşler'den yahut Perrault'dan aşina olduğumuz küçük kızı, kurdu ve büyükanneyi de değiştirmiştir.

Peki, Carter bunu tarihsel bir doğruculuk adına mı yapmıştır? Pek sayılmaz. Carter'ın izini sürdüğü arkeoloji, her anlatıcı "asıl" anlatıcı olmaya çalıştığı ve her ideoloji kendini hakikat gibi sunduğu için, bir hikayenin bir başka hikayeyi yutma mücadelesini ifşa eden türden, soykütüksel bir arkeolojidir.[25] Carter'ın hikayesinde temsil edilen zıt sesler sayesinde, kurt-adamların yeniden belirişi birbiriyle tezat uyarıları da beraberinde getirmiştir. Bir kız, bu soğuk ormanda hayatta kalabilmek için "her daim kendisini kollamalıdır" (s. 109). Hangi kılığa bürünmüş olursa olsun şeytanı tanımalıdır. Kızın bu konudaki başarısı, onun "kötü"yü bertaraf eden eylemlerini onaylayan ve toplumun huzurunu gözeten inanç sistemiyle uyuşur. "Sana herkes söyleyebilir bunu" (s. 108); bu gerçektir; şahıslardan bağımsız, sert bir halk irfanı hüküm sürmektedir.

Her ne kadar kızın kuzu gibi saf olması ödüllendirilse de, bu kız yalnızca "pöstekiden, kötü durumda bir manto" giyiyordur. O da mı kılık değiştirmiştir? Neticede ekonomik şartlar kuzuyu kurda, büyükanneyi cadıya, küçük bir kızı da bir katile çevirebilir. Anlatıcının başından beri,

[25] "The Werewolf"taki ideolojik mücadele *Walpurgisnacht*'tan bahsedilmesiyle, 1 Mayıs'tan önceki gece, sezilir. Hikaye içerisinde "yüksek yerlerdeki ormancıların" inancı gece yarısı "İblis'in mezarlıklarda piknik yaptığı ve cadıları davet ettiği, sonrasında taze cesetleri mezarlarından çıkarıp yedikleri" (s. 108) yönündedir. Tarihsel olarak bakıldığında May Eve ya da "Walpurgisnacht" daha sonra, 18. yüzyılda yaşayan Hıristiyan bir rahibe eliyle, Hıristiyanlaştırılmış, paganlara özgü bir bahar bayramıdır. Ancak yine de o kadar Hıristiyanlaştırılamamıştır ki hâlâ cadılarla ilintilendirilmektedir.

halk arasındaki kanaatlerdeki ahlakî dikotomilerin karşısına koyduğu ekonomik şartlar, kız büyükannesinin evini devralıp da "refaha erdiğinde" de işin içindedir. Burada büyükanne ve Kurt bir ve aynı şey olsa da, söz konusu karmaşık durum Perrault ve Grimm Kardeşler'in masallarındakinden daha farklı bir değere sahiptir. Carter'ın hikayesinde aç kurt hayat mücadelesi veren, yoksul köylüler açısından ölümcül bir tehlikeyken, kurt-cadı aynı toplumun günah keçisi olarak işlev görür.

Carter'ın kadınlığa geçiş temalı hikayesi rahatsız edecek kadar değişken şekillerde ilerler. Kız aile içindeki kadınların bağını güçlendirmek üzere atasının kanını içmek yerine, kendi yaşamını sağlama alan, büyükanneyi de günah keçisi ilan eden bir ayinde o kanı yere döker. Büyükannesinin yerine onu yiyip özümseyerek değil, kurdun vahşetini yeniden üreten şiddetli bir kopuş sayesinde geçer.

Anlatı sona yaklaşırken, kızın büyükannenin evine sahip olmasının içerdiği muğlak anlamlar kolaycı bir ahlakî yargı üretilmesine yahut doğrudan bir açıklama yapılmasına fırsat vermez. Kız cadıyı def etmiş midir? Kendisi mi bir cadıya dönüşmüştür? Her ikisi ya da hiçbiri mi? Burada bize "tanıdık" gelen, dinleyici/okur da dâhil olmak üzere bütün tarafları işin içine sokan, iblisin korkularımızı ve arzularımızı yansıttığımız tek kurum olduğuna işaret eden şey, kullanılan şiddettir.

"The Werewolf"un karşısına konulacak şekilde yazdığı "The Company of Wolves" metninde Carter, Kırmızı Başlıklı Kız geleneğindeki folklorik ve edebi seslerle girdiği eleştirel diyaloğu sürdürür. "The Werewolf" gibi bu kısa hikaye de yaygın olarak bilinen inançlarla, yasaklarla ve tembihlerle açılır; yine "The Werewolf" gibi bu uyarılar da sonunda tek bir emre bağlanır: "Kurttan kork, gördün mü kaç" (s. 111). Ancak buradaki muhatap "sensindir" (ikinci tekil şahıs): Yüzyıllar önce Alpler'de öğüt verici masallarla büyütülen çocuk gibi, "sen" de insanların kurtlardan korkma sebeplerini dinlemelisin, çünkü sen de "insandan başka yaratıkların yaşadığı ormanda her daim tehlikedesin", ayrıca muhtemel kurbanla da özdeşim kurmalısın (s. 111). Kurtların "The Werewolf"taki

gibi "gerçek anlamda etobur" olduklarını, "kurnazlıklarını" ve "vahşiliklerini" öğrenmek zorundasın. Pul gibi gözleriyle uluyan bir kurt,"aklının buyruğuna uymadığından dolayı gecenin bütün uğursuzlukları arasında en ama en şerli olanıdır" (s. 110-11). Kimi kurt-adam öykülerinden öğrendiğimiz gibi, sinsi sinsi dolaşan bu tehlikeli yaratığın, senin akılsızca dolaştığın ormanda birden karşına çıkabileceğini ve tabii "kurtlar göründüklerinden de fazlası olabildiğinden" dolayı bu sefer seni kendi evlerinde yakalayacağını bilmelisin (s. 111).

Kurtlarla ilgili geleneksel bilginin başka açılarından da yararlanan Carter bize kurt-adamların yalnızca cadılık ve yamyamlıkla uğraşan iblisler değil, aynı zamanda "ilahi" bir nedenden dolayı büyük bir melankoliye sahip üzgün yaratıklar olduğunu hatırlatır.[26] Bu işkence görmüş varlıklar artık kendilerini kurtaramazlar, çünkü "kurtuluş, kurdun kendi perişanlığından gelemeyecektir, yalnızca dışarıdan birinin aracılığıyla mümkündür ve bu yüzden, hayvan bazen ölümüne sebep olan bıçağı yarı memnuniyetle karşılarmış gibi bakar" (s. 112).[27] Korku duymak ve acımak, lanetlenmiş yaratıklara dair ortak ve geleneksel tutumlardır.[28]

[26] "Kitab-ı Mukaddes'e göre de kurt-adamlardan, İblis'le oynadıkları hileli oyunlardan ötürü korkulması gerekirdi" ve daha eski dönemlere ait mitoloji eserlerinde kurt-adamlar "insanları hayvani zevklere teslim olmaktan alıkoymak üzere" uyarmak için "genel olarak ahlaki kötünün" temsili olarak kullanılıyorlardı; "ortaçağ anlatılarındaki kurt-adamsa acıma ve sempati duyguları uyandırır çünkü insanlar tarafından toplum dışına atılmış olan bu yaratık şekli şemaili dolayısıyla barbarlaştırılmış ve insanların dostluğundan, aşk ilişkilerinden dışlanmıştır" (Otten, s. 8). Ovidius'ta Lycaon'un hikayesi fiziksel dönüşüm biçiminde cezalandırılmaya yol açan hayvani zevklere düşmenin bir örneğidir. Ortaçağ anlatılarında, kurt-adamlık yalnızca kurbanın sorumlu olmadığı bir lanet algılanmaz, aynı zamanda lanet de kalleş bir karı (eş) tarafından yapılmıştır (Otten'deki Kel masalı "Arthur ve Gorlagon"a bakınız). Kurt-adam hane için bir cürümün kurbanı olarak görülmektedir; Carter'ın hikaye girişlerinden birinde bu senaryo hane içi şiddetin failinin mantığını dinleyemeyen kurt-adam olarak gösterilmesi suretiyle çetrefilli bir hâl alır.

[27] Burada Carter, ağzı kulaklarına varır hâlde, likantropiyi (kurda dönüşmeyi) melankoli fazlalığına yahut mizah teorisi içerisinde, karasevdaya isnat eden erken ortaçağ teşhislerini aktarıyor gibi görünmektedir.

[28] Anlatıcı kurt-adamlarla ilgili inançları ve yargıları desteklemek üzere üç hikaye anlatır. İnsanları öldüren vahşi bir kurt tuzağa düşürüldüğünde, bu toplumu rahatlatmış ancak aynı zamanda üzücü bir hadise muamelesi görmüştür, zira kurt-*adam* ölürken bir erkek olarak ölmüştür. Başka

"The Company of the Wolves" (Kurtların Kardeşliği), aile ilişkilerini değil de heteroseksüel olay örgüsünü ön plana çıkarmak amacıyla Perrault'nun ayartmayla dolu yorumundan yola çıkar ve ona karşı iş görür. Tuhaf şekilde çekici olan kurt-adam hilebazlıkla, "sihirli nesnesi" olan bir pusulayla kızı etkilemeye çalışır. Annesinin uyarısını göz ardı edip kışın ortasında büyükannesinin evine doğru yola çıkan kız, "The Werewolf"-taki çocuk kahraman gibi korkusuzdur (s. 113). Ancak korkmamasının daha farklı sebepleri vardır: "Şimdiye dek o kadar çok sevilmiştir ki korku hissetmemiştir", "incecik şalı" "onu sarmış ve her zamanki öpücüklere hazır hale getirmiştir" (s. 146 47).[29] Her ne kadar kız bıçak taşıyor ve "kar üzerindeki kan gibi kendisine muhteşem bir görünüm veren bir" kırmızı şal giyiyorsa da, kimin kanının dökületeceği ve ne için dökületeceği dahi belli değildir (s. 147). Ormanda yeşiller giyinmiş hoş bir adamla karşılaşır[30]

bir öyküde, bir kız damat kendiyle değil de başkasıyla evlendiği için düğün töreninde büyü yapar; hepsini geceleri ona serenat yapacak olan kurtlara dönüştürür; kurtların "sefilliği" acıma duygusu uyandırır, lâkin kötü adam kimdir? Üçüncü ve en gelişmiş hikayedeyse, genç bir kadın evlenir ve düğün gecesi kocası "hacetini gidermek" üzere ortadan kaybolur; bir kurda dönüşmüştür ancak kadın onun öldüğünü düşünür; yıllar sonra keçe gibi saçları haricinde hiç değişmeden geri döndüğünde karısının yeniden evlendiğini görünce çok öfkelenir ve "bu fahişeye bir ders vermek için" kurda dönüşerek kadının çocuklarına saldırır; sonra da "bir baltayla un ufak edilir" (s. 112). Aynı zamanda "The Company of the Wolves" için çekilen filmde yeniden anlatılan bu hikaye aile içi şiddetin müphemliklerle dolu oyununun iyi bir temsilidir: Adam kurt gibi davranmasından kadını sorumlu tutar; uyguladığı şiddete rağmen erkek haline geri döndüğünde karşısında yalnızca sevgilisini görür ("Kurt kanlar içinde yatarken ve son nefesini verirken, derisi soyulur ve yıllar önce gerdek yatağından nasıl çıktıysa o haline geri döner, bunu gören kadın ağlar ve bu sefer de ikinci kocası onu döver", s. 112-13). Bu hikaye kahramanın karısının ihanetinden ötürü kurtluğa mahkûm olduğu "Arthur ve Gorlagan" benzeri masalların ilginç bir örneğidir.

[29] Anlatıcı kırmızı giysi giyinmiş olan küçük kızla ilgili sembolizmi fazla vurguladığında, Carter Kırmızı Başlıklı Kız'ın Fromm ve Bettelheim'ınki gibi psikanalitik okumalarına açık bir şekilde dokundurma yapıyor demektir: "Kırılmamış bir yumurtadır o; mühürlü bir zarf; içinde girişi zardan bir tıpayla sıkıca kapatılmış sihirli bir yer vardır; kapalı bir sistemdir; korkudan titremeyi bilmez. Bıçağı yanındadır ve hiçbir şeyden korkmaz" (s. 114). Kırmızı Başlıklı Kız masalına dair daha fazla psikanalitik yorum için Dundes'ın örnek kitabına bakınız.

[30] Richard Henry Stoddard hikayesindeki avcıya yeşiller giydirir ve kurdu öldürmesi için ok attırır. Amerika'daki 1864 tarihli bu şiirsel Kırmızı Başlıklı Kız yorumunda, yeşiller giyen avcı kadın kahramana yaşlı bir kadın/peri yardımıyla duyurulur (Zipes, *Trials and Tribulations*).Bu noktada, belki Carter'ın hikayesinde de olduğu gibi, yeşil kıyafet Yeşil Şövalye'ye dair bir hatırlatmadır.

ve yalnızca elindeki pusulayı kullanarak büyükannenin evine daha önce ulaşması karşılığında bu adama öpücük vereceği bir iddiaya tutuşurlar. Kendisi bildiği yoldan ayrılmasa da, iddiayı kaybetmeyi istemektedir. Bu yaşlı ve güçsüz, her zamankinden daha dini bütün, ölümün kollarına atılmaya neredeyse hazır büyükanne, genç avcı/kurt-adam için fazlasıyla kolay bir kurban olur (s. 115). Kız yalnızca iddiayı kaybettiğini değil, aynı zamanda büyükannesinin de ortalarda olmadığını fark ettiğinde, kurt-adamın taşımasına izin verdiği sepetinin içinde altlarda kalmış olan bıçağına ulaşamaz, kırmızı şalı artık onu korkudan koruyamamaktadır. Şimdi artık aklı çelinen "masum köylü kızından" bir tecavüz mağduruna, yahut tıpkı büyükannesi ve Perrault'nun hikayesindeki muadili gibi cinayete kurban giden bir kıza mı dönüşecektir?

Dışarda soğukta uluyan kurtların "konserindeki" hüznü duymasaydı, mutfaktan gelen ışığı yansıtan, "binlerce mum gibi parıldayan" gözlerini görmeseydi böyle olabilirdi belki (s. 117). Verilen öğüt, "bu iradesi kuvvetli kız çocuğunun" algılarını kısıtlayamamıştır (s. 113). Aynı derecede geleneksel başka ritüellere de açık olan kız, bunun yerine korkusunu atar ve ufak bir çarpıtmayla eski bir oyun oynar. Masalın daha erken dönemlerde ortaya çıkan ve halk arasında anlatılan versiyonlarında olduğu gibi, şalını çıkarır ve ateşe atar, "alev kadar göz kamaştırıcı" çıplak vücudu "kar odaya akın etmiş gibi" ışıldayana kadar soyunmaya devam eder (s. 117-18). Dışarısı ve içerisi, soğuk ve sıcak, vahşi doğa ve yuva artık birbirinden ayrı değildir. Bu "akıllı kız çocuğu" anlar ki avcının kendisini öldürüp yeme isteğinin sebebi yalnızca dışarıda olmasıdır:

> Ne kadar da büyük dişlerin var!
> Seni daha rahat yiyebilmek için!

"The Werewolf"da kurdun büyükanneyle özdeşimine dair herhangi bir anlatım yer almazken, "The Company of Wolves" hikayesinde avcının ve kurt(adamın) oyunlu bir biçimde tek kişi olarak sunulduğunu hatırlayın.

> Kız gülme krizine girdi; kimsenin tabağında bir et olmadığını biliyordu. Kurdun yüzüne güldü, tişörtünü üstünden çekip aldı ve ateşe attı. (s. 118)

Her ikisi de yalnızca tenleri ve saçları ortada olmak suretiyle çıplak kalacaklardır: Bazı insanlar ateşli bir ayin olarak göreceklerdir bunu, başkaları da kaçınılmaz şiddet diyeceklerdir buna.[31] Ancak yalnızca yaşama arzularını değil cinsel arzularını da eyleme vuran kız, kendisini et olarak değil de ten olarak sunar. Karşılaşmalarının "etçil" mahiyeti dönüşüme uğramıştır: "Baksanıza! Büyükannenin yatağında, yumuşak başlı kurdun patileri arasında, tatlı ve sessizce uyumaktadır" (s. 118).[32] Yumuşak ke-

[31] "Dökmesi gereken kan kadar kırmızı" şalını attığında (s. 117), hikayenin vurgusu kızdan beklenenden (yapması gerekenden) yapmayı seçtiğine kayar: "Korku dolu başını kucağına koyacak ve postundan bir bit çıkaracak" (s. 118). Kızın seçiminin mutlak anlamda özgür olduğunu iddia etmiyorum; sansürleyici toplumsal ilişkiler tarafından çerçevelendiği için tamamen özgür değildir. Fakat aynı zamanda bu hikayenin sonunu tecavüzden hoşlanma yahut tecavüzü edilgin bir şekilde kabullenme olarak okuyan eleştirmenlere de katılmıyorum: "Tecavüzün kaçınılmaz olduğunu görür...ve soyunmaya karar verir, uzanır ve durumun tadını çıkarır. Bunu gerçekten istemektedir. Hepsi gibi." (Dunckner, s. 7); "Asıl nokta hayvan cinselliğinin kabul edilmesiyle ilgilidir, ancak tecavüz ve ölüm arasında bir seçim yapılır, böyle bir seçim mantığın seçiminden ziyade doğanın seçimi gibi görünebilir" (Lewallen, s. 154); "Bu olumlu durumlar (cinselliğin tadını çıkarmak ve kurdu yumuşatmak) kadınların gücüne getirilen ataerkil sınırları kabul etme pahasına gerçekleşir: Kadın takip edilir, kuşatılır, örtük bir şekilde tehdit edilir. Kurt faildir, kız ise ona cevap veren bir nesnedir" (Clark, s. 149). Bu gibi okumalar Perrault'nun anlattığı masaldaki seçeneklerin azlığıyla ilintili gibi görünmektedir; böylesi bir çerçeve içerisinde Carter'ın "akıllı" ve "irade sahibi" kadın kahramanının kendine güvenen bir edayla ve "başarıyla kendi arzusunu ifade ettiği" düşünülemez (Anwell, s. 77-85).

[32] "The Company of the Wolves"un yorumla aktarılmış girizgâhı hâlihazırda gözleri ve ulumaları dolayısıyla kurt(adamların) değişken ve çelişkili tanımını verir. Bir kurt-adamı "dönüşüm geçirdikten sonra da değişmeden kalan" "fosforlu gözlerinden" tanıyabilirsiniz (s. 113); bu gözler "size geri yansıtmak üzere fenerinizden çıkan ışığı yakalar veya gözleri kırmızıya döner o durumda, tehlike sinyali" yahut "ayışığını yansıttıklarında soğuk, doğal olmayan, mineral tadında, insanın içine işleyen bir yeşille parıldarlar" (s. 110). Yansıtmanın (projeksiyon) bu gözlerin anlamlarıyla (seks, günah, kırmızı olduğunda şiddet veya "doğal olmayan" bir doğa yeşili) çok ilişkisi vardır. Benzer şekilde, kurt uluması "kendi içinde bir cinayet olan, size acı verecek olan parçalamanın sesidir" (s. 110); ancak "ilahi bir yerden gelen büyük bir melankoli de" vardır (s. 112) ve eğer ulumaları "duyulur kılınan bir korkunun göstergesiyse" (s. 110), bu kimin korkusudur ve dinleyecek daha farklı bir şey var mıdır? Bu hikayede büyükannenin ölümü doğanın "ötekileştirilmesi" temelinde sorgulanmayan inançlarının bir sonucu olarak okunabilir: Görmeyi beklediğini görür

limesini kullanmak suretiyle sözlü anlatımın değişken doğası üzerinde oynanan bu kelime oyunu aynı zamanda daha önceki versiyonlarda kızla büyükanneyi birbirine kaynaştıran duygudaşlık kurucu, hayat verici yamyamlığın bir işaretidir. Her ikisi de etçil olan bu iki genç heteroseksüel varlık ölü ete değil, tene olan açlıklarını tatmin ederler; fakat aynı zamanda onun mücessem halidirler.[33] Büyükannesinin evinde, kurdun pençeleri arasında uyurken, kız (kız ve kurt?) artık kapalı bir sistem olmaktan çıkmıştır (s. 114). Kız kendisini fazlasıyla belirleyenve kurban konumuna getiren masumiyetten ve kuracılıktan çıkar çıkmaz, dışlanmış ve şeytanlaştırılmış öteki, yani kurt içeri girme fırsatı bulmuştur. Bu "gündönümünün kapısı ağzına kadar açık olduğu için" (s. 118), yaşam bir kez daha övülür.[34]

"Kişi kurtlarla ulumalıdır." Carter bu muğlak ve eski deyişi, "The Werewolf"da kadın kahramanın hayatta kalmak için büyükannesini yemesiyle ve "The Company of Wolves"da cinselliğini korkusuzca sonuna kadar yaşamasıyla yeniden tedavüle sokar. Carter, üçüncü "kurt ve kadın" temalı hikayesinde, gerçek anlamda uluyan bir kızla bir insan arasındaki

(hayvanın gözleri, İblisinkiler kadar büyük üreme organları) ve ona bir İncil fırlatır. Ancak "yaşlı kadının bu dünyada gördüğü son şey cüruf gibi gözleriyle, taş kadar çıplak bedeniyle yatağına yaklaşan genç bir adamdır" (s. 116). Kurt nereye gitmiştir? Şiddet ve yamyamlığın faili genç adam mıdır? Yoksa genç adam yaşlı kadının kızını kendinden ve kiliseden koparma tehdidi mi taşımaktadır? Her ikisi de. Çünkü büyükanne bir çarşafa sarılı kemik yığınına indirgenir ve anlatıcı dini bütün kadının konforlu evcilliğine "İyi bir yaşam sürerek kurtları yanımıza yaklaştırmıyoruz" (s. 15) şeklindeki anlayışına eleştirel bir yorum getirir. Büyükannenin ideolojik işlevine dair daha fazla görüş kazanmak için Carter'ın "The Company of Wolves" için yazdığı radyo oyununu okuyun (*Come unto These Yellow Sands*). Guido Almansi "In the Alchemist's Cave: Radio Plays" (Sage, s. 217-29) adlı programında az bilinen çalışmalara dair bol miktarda okuma yapar.

[33] Etimolojik olarak "carnivore incarnate" (etçil canlılar) et ve tene duyulan açlığı kişileştirmenin veya cisimleştirmenin (*in* + *caro* = "tende, tene") aşikâr paradoksunu öne çıkarır.

[34] Bede'ye göre 25 Aralık'ta onların Yeni Yıl bayramı olarak kutlanan Angli, akşam, annenin gecesi bereket ayinleriyle bağlantılı bir yortu gibi görünmektedir (Funk & Wagnall, s. 229). Saturnalia, gündönümüyle ilgili diğer bayramlar ve ölülerin dönüşüyle ilgili daha karanlık ritüellerle ilgili olsa da, bu yortu, farklı geleneklerde, doğal ve toplumsal ilişkilerin ters döndüğü bir süre zarfıdır. Dahası; Sakson takviminin ilk ayı, kurt tanrısının onuruna, Kurt Ayı olarak belirlenmiştir.

ilişkinin bir başka boyutunu görünür kılar. "Kurtların ininde sütannesinin kurşunlarla delik deşik edilmiş cesedinin yanında" bulunan bu kızın, "görünüşte kurt *olmamasının* dışında insanî hiçbir taraf yoktur; gerçekte öyle bir kürk olmamasına rağmen, üstüne giydiğini zannettiği kürk sanki derisine karışmış ve onun bir parçası haline gelmiştir" (s. 119, vurgular bana ait). Alice, bir manastıra alınır; orada biraz temizlik yapmayı öğrenir ancak düzenli olarak şükür duasına katılmayı reddeder. Nihayetinde toplumdan dışlanmış, kurt-adam kılıklı bir Dük'ün hizmetkârı olur. "Miken mezarında" yaşayan Dük aynaya baktığında suretini göremez olmuştur (s. 120) ve geceleri avlanıp öldürdüğü insanların cesetleriyle beslenmektedir.[35]

Hem kurtların, hem insanların arasından sürgün edilmiş olan Alice kendi öznelliğini keşfetmeye başlar; kendisini muhtemelen yeni bir Havva ya da "kibar aslanın ağzında, Blake tarzı bir et parçası" olarak ve hatta Robinson Crousoe'nun umulmadık anda ortaya çıkan sadık kölesi gibi inşa eder. Ancak seçimi ne olursa olsun, anlatıcı şunu ileri sürmektedir: "Bütün bunları aynı anda yaparak ve hem sessizliğini hem de doğadaki seslerden bir ses kadar otantik uluyuşunu konuşturarak akıllı bir çocuk olduğunu kanıtlayabilir" (s. 121). Kız kendi yansımasını yalnızca aya ve aynaya bakmak suretiyle görebildiği o kasvetli konakta adet olur ve böylece zaman(ı) gelir. Bir intikam kurşunu Dük'ü yaraladığı vakit, o an üzerinde ölü bir kadının gelinliği olan Alice onu kurtarmaya koşar. Dük'ün

[35] Anlatı kurt-adamların öldükten sonra vampire dönüştüğü inancını destekler, en azından, yamyam özelliği gösteren bu iki efsanevi varlığın genel olarak birbirine karıştırılmasından faydalanıyor gibi görünmektedir. Dük'ün temsilindeki tipik kurt-adam işaretleri bacaklarında, "dikenlerin postuna battığı yerlerde" açılan "eski yaralar"(s. 120); "olduğu farz edilen postu" (s. 125); "kurt-adam gezintileri sırasında mezarların etrafında uluyarak koşarken bıraktığı.... Pati izleri" (s. 121). Ayrıca Webster'ın *The Duchess of Malfi* metnindeki kurt-adam Dük Ferdinand gibi Carter'ın Dük'ü de "omzunun üzerinde bir adamın bacağını" taşımaktadır (s. 123; Webster için, Sahne V, s. 2). Ancak bir vampir gibi keskin dişlerle doğmuştur (s. 122); "hiçbir yerde yansımasını görmez" (s. 120); "bir cüzam hastası kadar beyazdır" (s. 121) ve gündüzleri uyur. Ayla olan bağlantısı kurt olsa da vampir olsa da işler haldedir ve onu "devlere, hayaletlere, cadılara" (motif D1385.4) vb. yaratıklara karşı bir büyü veya lanetle koruyan gümüş bir kurşunu vardır.

odasında, canavar ruhlu hasmın silahından çıkan kurşunla açılan yarayı nazikçe temizler; çünkü insanlardan farklı olarak kurtlar zamanında Alice'e kusurlu şekli ve şemailinden ötürü göz kulak olmuşlardır. Böylelikle Alice rol-model olarak "sıkıcı bir gri renge bürünür", kurt ve insanın gülünç bir karışımı olan yaralı Dük'e benzer.

Carter'ın "Wolf-Alice" (Kurt-Alice) hikayesi, diğerleri kadar açık biçimde olmasa da en az onlar kadar mühim şekilde karmaşık ve birbiriyle çelişen Kırmızı Başlıklı Kız ve kurt (adam) anlatı geleneklerinde bastırılmış başka sesleri tekrar duyurur.[36] Jan M. Ziolkowski'nin belirttiği gibi "anlatı ailesinin ağacı üzerinde bir yere eklemlenmiş olması gereken" ve nadiren bahsi geçen, Kırmızı Başlıklı Kız benzeri "De puella a lupellis seruata" ("Yavru Kurtlardan Kurtulan bir Kız Hakkında") adlı hikayede (s. 575), kadın kahramanın büyükannesinin evinde olmadığını, kurtların yanında umulmadık derecede güvende olduğunu görürüz.[37] Bu ortaçağ şiirinde, kızın kırmızı tuniğini gören kurtlar evcilleşir; bu da aslında vaftizin kurtarıcı gücünün temsilidir. "Wolf-Alice" bu Hıristiyanî mesajı etkin bir şekilde ters yüz ederken aynı zamanda kurtların ininde kalan, üzerindeki kanla işaretlenmiş bir kızın kurtarıcı güçlerini de takdir etmiş olur (s. 119).

[36] Bedenin dışarıda bırakılmasıyla ilgili görselleştirme ve dil kullanımına yaslanmayan bir öznellik adına, bu hikaye Lacancı "ayna evresine" ve bu kavramın kadınlar için içerdiği anlamlara dair akıllıca ve etkili bir eleştirisi olarak da yankı bulur.

[37] Liège'li Egbert tarafından düzenlenen, on birinci yüzyılda ortaya çıkan bu Latin şiirinde beş yaşında bir kız "tehlikeyi çok da önemsemeden" ormana gider; etini yavrularına yedirmek isteyen bir kurt kızı kapıp kaçırır ancak kızın vaftiz dualı ceketi onu korur; kurdun yavruları "yaratıcıları olan Tanrı onların vahşi ruhlarını yatıştırdığı için" "kızın başını okşarlar" (s. 559). Bu masal Delarue ve Bettelheim tarafından kullanılmıştır ancak "İngilizce konuşulan ülkelerdeki Kırmızı Başlıklı Kız uzmanları yarım yüzyıldan uzun bir süre masalı" göz ardı etmişlerdir; Jan M. Ziolkowski bu durumdan yakınır ve sebebinin, kısmen, pek çok modern halkbilimcinin "edebi" metinlere itibar etmemesi olduğunu söyler (s. 556). Ziolkowski bu Latin şiirini Kırmızı Başlıklı Kız örneği gibi ele alır: Öğüt verici bir hikayedir, kırmızı başlık takan bir kızla kurdu anlatır, kız kaçar ve kırmızı başlık kurtulmasında önemli bir rol oynar. Dahası, Egbert *Fecunda ratis*'indeki pek çok pasajında olduğu gibi, bu pedagojik hikaye için muhtemelen sözlü gelenekten yararlanmakta, ona bir Hıristiyanlıkla ilgili bir mesaj eklemektedir: Vaftiz, yaşlı günâhkarlardan korur.

"Kurtların emzirdiği" bu kız hem 20. yüzyılda bilim insanlarının araştırdığı dilsiz, dizginlenemeyen kurt çocuklara benzeyen vahşi bir çocuk ve hem de insanların kurt ataları olduğuna dair bir çağrışımla Romulus ve Romus yahut Beowolf gibi işaret edilmiş bir kahramandır.[38] İnsanlar Alice'i kurtardıklarını düşünseler de, asıl kurtarıcı Alice'tir. "Bizim" konuşmak üzere kullanacağımız toplumsal bir dilimiz vardır, ancak onun "nazik dili" başka güçlere sahiptir. Biz yargılar ve kan dökeriz, o ise farklılığı cesurca kabullenerek hayata yeniden değer kazandırır.

> Ay ışığının parlaklığı kırmızı duvara dayalı aynayı, o hesapçı cam parçasını, görünenlere hükmeden efendiyi aydınlatmış; mırıldanan kızı tarafsız bir şekilde kayda almıştır. Kız hizmetlerine devam ederken... Dük'ün suratı, aynada yavaş yavaş, kızın yumuşak, duygulu, kibar dili tarafından oraya getirilmiş gibi belirir sonunda. (s. 126)

Bu şekilde bir son, bir yandan kanlı odayı *kalabalıklaştırır*, diğer yandan farklı yerlerden yara almış bu varlıklar yeni yansımaları ve şarkıları ortaya çıkarırken insanın ne olduğunu içeriden yeniden tanımlayarak kanlı odaya yeni bir bakış kazandırır.[39]

İşte birbirinden radikal şekilde farklı yazılmış bu üç "kurt ve kadın" hikayesi, birbiriyle çelişse de soykütüksel olarak alakalı Kırmızı Başlıklı Kız imgelerini meydana getirir. Dolayısıyla, kanlı odadan bir kaçış temsili yoksa da, Carter'ın anlatılarında bir masala birden fazla son yazılması "kanlı odadan ayrılmaya", bir öznenin yahut metnin tutarlılığına bekçilik

[38] Klasik mitolojideki güçlü kurtkadın figürü ay, avlanma ve vahşi yaşam tanrıçası olan Diana'ya ilintilidir.

[39] Dük'ün "kendi yarası gibi kokmayan yarasını iğrenmeden, hızlı, yumuşak bir vakarla" yalayan Alice kendi görüntüsünü Dük'e gösterir ve kendine bir ses bahşeder (şarkı söylemeye başlar). Böylelikle bu sahne ölümün işleyişini "ölüm *sayesinde*, ölüme karşı ve ölümle birlikte yazmaya» dönüştürür (Cixous, *Difficult Joys*, s. 19). Alice'in yaptıkları ayna tarafından kaydedilirken, geçirdikleri dönüşüm muhtemelen mevcut toplumsal düzenlemeleri geri yansıtan ve değiştiren bir dönüşüm olarak anlaşılır.

yapan "dış dünyanın aynası misali ilişkilerden" kopmaya (Cixous, "Castration or Decapitation") ve dokunuştan, sesten ve kandan doğan farklı türde bir öz-düşünüm tahayyülüne imkân tanır. Kırmızı Başlıklı Kız'ın daha eski edebi versiyonları gibi Carter'ın üç hikayesi de başkahramanları, masallardaki kadın kahramanlara ve odalara dair aklımızdaki sabit imgeyi dönüştürmek ve bu imgeleri çoğaltmak üzere kanlı odada bırakır.

Göstermiş olduğumu umduğum gibi, nasıl ki halk masallarındaki seslerin çokluğunu dinlemek, masalın anlatımına halkın kanının karıştığını kabul etmek suretiyle, masalı yeniden (kanlı) canlı kılıyorsa; kadın kahramanın öznelliğinin dönüşümünün esasında da kadınların adet ve doğum esnasında gördükleri kanamalara ekonomik ve simgesel açıdan yeniden değer vermek yatar. Önceden de hayatın kendisiyle özdeş görülen kanın "doğal" değeri başka refah biçimleriyle (altın, penis ve çocukla) örtülmüştür. Ataerkil bir ekonomik sistemde kan deposu olan kadınlar sömürülmektedir, çünkü kâr sağlamak için de, haz almak için de kadınların kanının dökülmesi gerekir (Irigaray, s. 125).[40]

Carter'ın hikayeleri de insan hayatını, bilhassa alt sınıftan ya da kenara itilmiş kadınların hayatını hunharca avlayan böyle bir ekonomik sistemi ifşa etmektedir. "Wolf-Alice"in son sahnesinde olduğu üzere, görünen her şeye hükmeden efendi olan masalın sihirli aynası "sonsuz bir yavaşlıkla kendi maddi yapısının yansıtma gücüne boyun eğdiğinde" bu hikayeler insana hayat veren kanı cüretkâr bir biçimde güçlendirici bir araç olarak temsil eder ve Dük'le Alice'in kanlı insanlığını kaydeder (s. 126).

Carter'ın hikayeyi hikayeyle, kurdu (adamı) kurtla (kadınla) konuşturmak suretiyle Kırmızı Başlıklı Kız masalında kaybolup giden sesleri yeniden duyurduğunu ileri sürüyorum. Fakat bu dönüşüm biz bu hikayeleri *Kanlı Oda* çerçevesinde ve daha geniş açıdan bakıp masal geleneği içerisinde metinler-arası bir yöntemle okumaya gönüllü olursak anlam

[40] Masallardaki kan sembolizmine dair anlamlı bir kadın-merkezli okuma için Cardigos'a bakınız.

kazanıp işlemeye başlar. Aksi takdirde "Wolf Alice" en iyi ihtimalle temelde cinselliğiyle ve verdiği bakım hizmetiyle tanımlanan, şarkılar mırıldanmasına rağmen dilsiz kalmaya devam eden bir kadın kahraman, yeni bir Havva örneği olmaktan öteye gidemeyecektir.

İçlerinde bulunan daha kısa anlatılarla birlikte bu "kurt ve kadın" hikayelerinin üçünü de bir rüya içerisindeki hikayeler olarak yeniden anlatan, Carter ve Neil Jordan tarafından yazılıp sonradan sinemaya uyarlanan "The Company of Wolves" senaryosu, metinler arası bir okumaya duyulan ihtiyacı güçlendiriyor. Filmin, diğer hikayeler içerisinde ve bu hikayelere karşı yazılmış metni, rüya tabirinin tahrifatını tersine çevirmeye yönelik bir imge üzerinden çalışma sürecini başarılı şekilde temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda hikaye anlatımının o canlı çoğullunu farklı şekillerde icra eder. Son olarak, Carter'ın hikayeleri gibi film de kadın kanına hak ettiği değeri verir; bunu da kanbağını bir anlatı geleneği olarak yeniden yorumlamak ve kızın kadınların hakim olduğu bir soykütük içerisinde hikaye anlatıcısı olarak etkin rolünü ön plana çıkarmak suretiyle yapar.

Üst-anlatı, bu bilinçli olarak abartılı simgelerle doldurulmuş parodi filmdeki oyunbazlığı tam olarak karşılayan bir tabir. Kırmızı Başlıklı Kız, metin içerisinde en az üç önemli düzeyde hatırlatıldığından ötürü, korku ve psikoloji filmlerinin yerleşik adetleri animatronik olanlarla karışmaktadır.[41] İlk düzey şudur: Çerçeve çizen ve bu çerçevelere yerleştirilen anlatılarda anlatıcılar ve karakterler birbirini izlerken, "The Company of Wolves" filmi (1984), bir edebi tür olarak masalın toplumsal tarihini sunar.[42] Ortaçağda anlatılan halk masalları 18. ve 19. yüzyıllarda üst sınıfların zimmetine geçtiğinden, sonra da 20. yüzyıl psikanalizinde aile-merkezli yorumlamalarda kullanıldığından ötürü, zaman içinde sınıf çıkarları da

[41] Filmlerdeki sembolizm ve bilinçdışı tedavisine dair bir analiz için Collick'in "Wolves through the Window" çalışmasına bakınız.

[42] Laura Mulvey, "Cinema Magic and the Old Monsters: Angela Carter's Cinema" (Sage, s. 230-42) adlı çalışmasında sinemanın araçlarının bu filmde anlatılardaki çeşitli dönüşümleri temsil etmek üzere ne şekilde kullanıldığına odaklanır. Mulvey ayrıca belirtir: "Geçişlerle film bizzat halk masalının hikayesini yeniden üretmektedir" (s. 239).

birbiriyle çatışır hâle gelmiştir. Örneğin; haksızlığa uğrayan kızın açgözlü aristokratların düğün törenini kurtlar şölenine (aslında hepsi de birer kurt gibi açgözlüdür zaten) dönüştürdüğü öyküde olduğu gibi, başkahramanın rüyasındaki köylü hikayeleri de üst sınıfların imtiyazlarına karşı duyulan isyan arzusunun tatmin edilmesi yönünde iş görebilir. Öte yandan, burjuva aile yapısı, her ne kadar başarısızlığa mahkumsa da, hikaye anlatımını sabit senaryolar ve sembollerle sınırlamaya çalışır.

İkinci olarak; farklı etkiler oluşturmak üzere farklı durumlarda hikaye içinde hikaye anlatan ve bu hikayeleri yeniden anlatan film, hikaye anlatımını yeniden üretmektedir. Mesela, Kırmızı Başlıklı Kız imgesi ilk kullanıldığında, yani başkahraman rüyasında ablasının kurtlar tarafından yenilip yutulduğunu gördüğünde, yüzünde memnun olduğuna dair bir gülümseme belirir. Fakat rüyanın içinde ablanın ölümü kız kardeşe yapılan bir uyarı işlevi görür; bu uyarıyı, kız kardeşi her türde kurttan korumak isteyen büyükanne, yakışıklı ancak gizemli damadı sonunda "kullı bir yaratık" çıkan bir kadının hikayesini anlatmak suretiyle yineler. Ancak kızın, yani kendi evladının seks hakkındaki endişelerini gidermekle daha fazla ilgilenen annesi şöyle der: "Eğer bir adamın içinde bir canavar varsa, bu canavar kadınlar arasındaki muadilini de bulur." Kız kendi ağzıyla bir kurt-adam hikayesi anlattığında, vurguladığı nokta yine daha farklıdır: Hikayesinin de gösterdiği üzere, gerçek kurtlar kurt doğasına sahip zenginlerden daha kötü olmayabilir. Son sahnede her şey daha da kötüleşir. Babası dışarda koca bir kurdu avlamakla meşgulken kız da bu hikayeyi anlatmaktadır; babasının avlamaya çalıştığı kurt ölürken insana dönüşür.

Üçüncüsü ve en önemlisi de şudur ki; bu Çin'deki hediye kutularına benzer anlatıda kız yalnızca (temelde kadınların gerçekleştirdiği) hikaye anlatma sürecine etkin ve eleştirel bir biçimde katılmakla kalmaz, aynı zamanda ilgili seçeneklerin belirlenmesine de müdahildir. Ablanın ölümü "bilinen yoldan ayrılma" hikayesi gibi sunulmaktadır, ancak başkahraman sorar: "Kendisini niçin kurtaramadı?". Canavar damadın ürkütücü hikayesiyle gelen uyarıya direnen kız dolambaçsız bir şekilde söyler:

"Bir adamın bana vurmasına asla izin vermezdim" ve onun yerine "gerçek kurtların" dişilerine nasıl muamele ettiğini sorgular. Merakının peşinden giderken kendisine, annesine ve sonra da tanışıp arkadaş olduğu kurda hikayeler anlatmaya başlar. Büyükannesinden duyduğunu iddia ettiği bir hikayeyi annesine anlatarak, kendisini hikaye anlatan kadın geleneğine dahil eder; ancak hikayenin kendisi, her iki yaşlı kadının heteroseksüel ilişkilere dair dikotomik yorumlarına meydana okur; çünkü hikaye iblislerin veya hayvanların oluşturduğu bir bağlamdan ziyade toplumsal bir bağlam içerisinde birbirine geçmiş olan şiddet ve dönüşüm mevzularını keşfetmeye koyulur.

Nihayetinde de bir hikaye aracılığıyla kız, ağlayan kurdu teselli eder; burada söz konusu olan kendisini yemeye niyetli göründüğü için vurduğu adamın dönüşümüdür. Anlatıcı kızın hikayesi yaralanmış bir kurt hakkındadır; ancak "yeraltından gelen" ve sonunda kızın kendisine dönüşen bir kurt-kadındır bu. Bildiği yoldan saptıktan sonra bu kurt hem şiddetle karşılaşmış hem de iyileşmiştir; neyi bulduğunu hatırladıktan sonra bir kere daha çöker. Kendi yaralanmış benliğini sembolik olarak bu şekilde temsil etmek suretiyle yaralı kurt-adamla iletişim kurar. Ancak hikaye anlatıcısı bu akıllı kız, insan bilgisinin sınırlarıyla yüzleşir ve basit ahlaki öğütlerin tuzağına düşmez.[43] Kurdu okşarken şu sonuca varır: "Bütün bildiğim bundan ibaret olduğu için, sana anlatacaklarım da bundan ibaret." Bilgi sahibi olmak için hep gittiğimiz yoldan sapmamız gerekir; ancak bu kopuşun nereye sürükleneceği önceden bilinemez.

Ertesi gün, kızın annesi onu büyükannenin kulübesine gitmek üzere ormana doğru yola çıkan iki kurttan biri olarak hatırlar. Bu özgürleştirici ve mutlu bir son mudur? Muhakkak ki kızın bir hikaye anlatıcısı ve (kız) kurt olarak kendi üzerine düşünürken geçirdiği dönüşüm, başlangıçta ablanın ölümünden çıkan öğütle hatırımıza gelen Perrault imzalı versiyona doğrudan verilmiş eleştirel bir cevaptır. Ancak rüya dağılıp da yerini

[43] Donald P. Haase, filmin atasözlerini kendilerine karşı kullanmak suretiyle "atasözlerinin dilini" yapısöküme uğrattığını ikna edici bir şekilde yazar.

gerçek hayata bırakınca görürüz ki olan biten, bir grup kurdun Viktoryen anlayışla yapılmış oyun evini parçalamasından ibaret değildir; dehşete düşen rüya sahibi "gerçek" bir kurdun pencereden odasına girmesiyle uyanır. Bu imge, şiddetli hamlesiyle, rüyadaki hikayelerin kadın merkezli bir bakışla anlatılışıyla kazanılanların çoğunu boşa düşürür.

Bütün bunların sonunda genç kız yeniden kendi cinselliğinin ve ölümcül arzularının kurbanı olarak karşımıza çıkar. İşte bu son sahnedeki imge, toplumsal cinsiyet siyasetine dair herhangi bir dönüşümü rüyalara hapsettiği ve kızı cezalandırdığından ötürü maalesef Perrault'nun yeniden devreye girdiğini görürüz. İzleyiciler bir başka muhtemel trajik sonla karşılaşırlar; böyle bir son filmin geri kalanında anlatıldığı üzere hikaye anlatıcılığının harikuladeler yaratan ütopik güçlerinin altını oyar ve Carter'ın "The Company of Wolves" hikayesinin son sahnesiyle çarpıcı bir zıtlık arz eder.[44]

Görsel olarak mutlu bir son yoktur. Ancak muhtemelen bu katedilen yolu geri tepen cezalandırıcı imgenin de son olarak düşünülmesine gerek yoktur; zira süregiden hikaye anlatıcılığı filmin son kelimelerinde tekrar belirgin hâle getirilir: Bir kadın sesi Perrault'nun şaka yollu verdiği ahlakî tavsiyeyi tekrar eder; izleyiciye "bir zamanların" ve "basit bir hakikatin" (örneğin "bütün bunların yalnızca rüya olmasının") aklımızı çelen kurgulardan ibaret olabileceğini hatırlatır.

§

[44] Collick gibi Maggie Anwell de filmin feminist bir bakış açısından bakıldığında başarısız olduğunu ileri sürmüştür. Çizilen çerçevenin hem kızın hem de gördüğü rüyanın dönüştürücü enerjisini "hayvanı" ona karşı konumlandırmak ve böylelikle kızı cezalandırmak üzere içermeye çalıştığına kesinlikle katılıyorum. Bir görüşmemizde Jack Zipes da Angela Carter'ın kendi senaryosunda bulunmayan son sahneyle ilgili öfkelendiğini doğrulamıştı. Yine de benim buradaki amacım filme dair uzun metraj bir yorumlama yapmak değil, kızın kurtla karşılaştığı senaryonun metinler-arasılığını ve çok-değerliliğini, anlatıcıların (bu durumda hem kız hem de Carter) dahi niyetlerinin yahut beklentilerinin ötesinde ön plana çıkarmaktır.

"Harikulade masal" türü içinde iş gören geleneklerin çoğuna (edebi gelenek, çocuk edebiyatı geleneği ve sözlü gelenek) başvuran Carter'ın projesi yalnızca "masal gibi ataerkil bir biçim alıp masalı yeniden yazan" bir faaliyet olarak özetlenemez. Carter, 1985 tarihli bir mülakatında *Kanlı Oda*'nın bu şekilde tarif edilmesine şöyle cevap vermişti: "Pek sayılmaz. Ben gizli imgeyi alıyordum; yani bu geleneksel masallardaki gizli içeriği alıp kullanıyordum ve gizli içerik şedid bir cinsellik barındırıyordu. Kadın olduğum için de, bunu bu şekilde okudum" (Goldsworthy, s. 10). Carter için, Perrault'nun masallarının tercümelerine (ki metinleri de kendisi İngilizceye çevirmiştir) yazdığı önsözde vurguladığı gibi, bir masal imgesinin bir noktada yoğunlaşan anlamı değerlidir, zira kesinlikle "örtük" ve çeşitli imkânlar taşımaktadır:

> Perrault'nun derlediği masallar standart haline geldi ve tercümeler, sürekli devam eden yeniden basımlar ve yeniden anlatımlar sayesinde pek çok Avrupa ülkesinin sözlü geleneğine girdi. Bana kendi büyükannem, ömrü boyunca tek kelime Fransızca konuşmadığı halde, Kırmızı Başlıklı Kız hikayesini Perrault'nun derlediği masaldaki kelimelerin hemen hemen aynılarını kullanarak anlatırdı. Özellikle, Perrault'nun senaryonun köşesine iliştirilen bir notla anlatıcıya kurt gibi rol yapmayı bizzat önerdiğini bilme ihtimali olmamasına rağmen, Kırmızı Başlıklı Kız'ın sonunda kurdun yaptığı gibi bağırarak birden üstüme atılmayı çok severdi. (*Masallar*, s. 13)

Charles Perrault'nun değişmeyen Kırmızı Başlıklı Kız metninde, Perrault'nun "yalnızca çocuklar için olmayan" ahlakî öğütlerinin de açık ettiği üzere, küçük kızı yemek üzere atılan kurt imgesi "canavarların en tehlikesine", güzel avına cinsel saldırıda bulunan erkeğe tekabül eder.[45] Ancak bu imge metnin kenarındaki notlarda ve anlatıldığı esnada edim-

[45] Carter'ın Perrault'nun ahlak dersleri çevirisinin bir kısmı şöyledir: "Bir tarafta kıllı postları ve devasa dişleriyle gerçek kurtlar vardır; ancak öte yandan sokaklarda genç kızları takip eden ve onlara, gururlarını okşayacak şekilde, dikkat kesilen kusursuz bir yakışıklılığa sahip, nazik ve yardımsever görünen kurtlar da mevcuttur." (*Sleeping Beauty*, s. 25)

de kılık değiştirmiş başka bir saldırı olarak yeniden ortaya çıkar; fakat bu sefer masalı anlatana ve dinleyene haz verir. Masalın içinde kurdun hem kılığına girdiği hem de temsil ettiği büyükanne, yiyip yutma hareketini şakayla taklit ederek akıntıyı tersine çevirir. İmge, böylelikle bir kere daha Perrault'nun es geçtiği şeye dönüşür. Ama büyükannenin akıntıyı bu şekilde tersine çevirmesi sözlü gelenekte bulunan, kızın büyükannenin etiyle kendisine ziyafet çekişini de hatırlatır. Bu imge daha sonra filmde kurdu ayartıcı şekilde taklit eden avcıya dönüşmüştür; olay "gerçek" kurdun pencereden içeri girmesi (acaba içeri giren bir kurt-kadın mıdır?) farkını saymazsak olduğu gibi tekrarlanır.

Açıktır ki bir metin, ne kadar buyurgan olursa olsun söz konusu hikaye-anlatma imgesini bütünüyle içeremez. Hangi edimsel biçimde icra edilirse edilsin, metnin örtük "cinsel" içeriği heteroseksüel bir baştan çıkartmayla yahut tecavüzle özdeşimden kaçmakta ve hikaye anlatıcılığının karşıt ve kadın-merkezli dinamiklerine varmaktadır. İçerik, patlayarak seslere dönüşmektedir. Carter'ın, zorla cinsiyetlendirilmiş bir bakış açısı olmasına rağmen, bu çok değerliliğe dair bilinçli incelemesi, cinsiyetlendirilmiş kimliğin yahut cinsiyetli anlatı biçimlerinin herhangi bir şekilde içeriden veya dışarıdan inşa edilmesini güçleştirmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Güzellik Gören Gözde
"O Halde Çirkin Nerede?"



En popüler masallardan biri olan Güzel ve Çirkin ("The Beauty and the Beast"), masalın yaklaşık on beş bin farklı yorumunu bulan halkbilimciler arasında "Kayıp Koca Arayışı" hikayelerinin bir başka türü olarak bilinir (AT425). Bu masalın tarihi ve yayılımı, halk anlatılarıyla edebi metinler arasındaki canlı etkileşime örnek teşkil etmektedir.[1] Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont tarafından kaleme alınan ve en fazla bilinen Güzel ve Çirkin, 1756 yılında *Le Magasin des Enfants* dergisinde yayımlandı. Bu masalda Güzel (*Beauty*), en sevdiği kızının kendisinden istediği hediyeyi verebilmek için bir gül çalıp kudretli Çirkin'i (*Beast*)

[1] Jan-Öjvind Swahn'ın 1955 tarihli monografisi *The Tale of Cupid and Psyche* AT425 türündeki masalların binin üzerinde versiyonu olduğunu belgeler ve Donald Ward da bu sayıyı "neredeyse 1500" olarak günceller. Bu masalın halk anlatısı ve edebi versiyonlarıyla ilgili muazzam bilgi sağlayan diğer çalışmalar W.R.S Ralston'un "Beauty and the Beast"i; Bertsy Hearne'ın *Beauty and the Beast*'i, Iona ve Peter Opie'nin *The Classic Fairy Tales*'i; W. F. H. Nicolasien tarafından düzenlenen *Midwestern Folklore* 15, s. 2 (1989) ve *Merveilles et contes* 3,1 (Mayıs, 1989); Marina Warner'ın *From the Beast to the Blonde*'unun bilhassa 17-18. Bölümleri; Zipes'ın, en güncellerinden birini *Fairy Tale as Myth*'de yaptığı pek çok tartışması, s. 23-48. AT425'in diğer masal türleriyle olan ilişkisine dair önemli bir tartışma için Goldberg'e bakınız.

öfkelendiren babasını kurtarmak için Çirkin'le yaşamaya başlar.[2] Çirkin, Güzel'e bir kraliçeymiş gibi davranır, Güzel Çirkin'e ilgi duymaya başlar, ancak her gece yaptığı evlilik teklifini de geri çevirir. Çirkin, Güzel'in hasta babasını ziyaret etmesine ancak bir haftadan fazla kalmayacağı sözünü aldıktan sonra izin verir. Kıskanç kız kardeşleri daha uzun süre kalsın diye Güzel'e kumpas kurarlar, Güzel şatoya döndüğünde Çirkin'i ölümün eşiğinde bulur. Ölmemesi için dualar eden Güzel, onunla evleneceğine söz verir. Çirkin, bir prense dönüşür; Güzel'e rüyasında cesaretinin ödülünü alacağını haber veren peri, onu babasıyla tekrar buluşturur ve kız kardeşleri de cezalandırır.[3]

Güzel ve Çirkin'in bu versiyonu Fransa'da yakın zamanlarda anlatılmaya başlanırken, masalı çok daha eski olan "Cupid ve Psyche (Aşk ve Ruh)" (AT425A) ve "Güneşin Doğusu, Ayın Batısı" (AT425B) gibi diğer hikayelerle aynı kategoride ele alan Aarne ve Thompson'ın sınıflandırması, modern Batılı okurun hikayedeki sembolizmi ve duygulanımları çok daha iyi anlamasına yardımcı olmuştur. En ünlü versiyonu Apuleis'un 2. yüzyılda edebi bir yorum olarak ortaya koyduğu *Altın Eşek* olan Cupid ve Psyche'de kadın kahraman görünmez bir damada gelin verilir ve kız kardeşleri onu bu adamın canavar kılıklı devasa bir yılan olduğuna ikna ederler. Kocasına verdiği sözü tutmayan Psyche, adam uyurken siluetinin üstüne bir gaz lambası tutar; bu tapılacak derecede yakışıklı gence âşık olur olmasına ama lambadan dökülen bir damla yakışıklıyı uyandırır ve

[2] *Beast* aynı zamanda canavar anlamına gelir. (ç.n.)

[3] Madame le Prince de Beaumont'un metninin İngilizce çevirisi 1761'de *The Young Misses Magazine Containing Dialogues between a Governess and Several Young Ladies of Quality, Her Scholars* olarak yayımlandı. Hearne'ın güzel kitabı *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale* dördüncü baskısında İngilizce metnin faksını sunar (Hearne, s. 189-203; Opie ve Opie, s. 182-95). Masalın didaktik ve cinsiyetli mahiyeti onu dolayımsız bağlamında okuduğumuzda açık hâle gelir: Bayan Cana Yakın isimli mürebbiye ve beş ila on üç yaş arasındaki genç "hanım" öğrenciler arasındaki diyaloglar. Zipes gibi, Hearne de erken edebi yorumların, de Beaumont'un metninin, bilhassa Madame d'Aulnoy'un "Le Mouton'u" (Koç, s. 1697) ve "Serpentin Vert" (Yeşil Yılan, 1697) ve Madame Gabrielle de Villeneuve'ün *La jeune Américane et les contes marins* (1740) "Belle et la Bête"sinin etkisi üzerine yorumlar yapar. Bu masallar Zipes'ın *Beauties, Beasts*'inde de tercüme edilmiştir.

odayı öfkeyle terk etmesine sebep olur. Psyche, hilebaz kız kardeşlerinden intikamını aldıktan sonra, kıskanç üvey annesinin onun için hazırladığı dört imkânsız görevi yerine getirmeyi kabul eder.

Büyü gücüne sahip kişiler ve bizzat Cupid, Psyche'ye yardımcı olur, gelgelelim Venüs ancak Jüpiter'in işe karışmasıyla yatışır. Böylelikle Cupid ve Psyche'nin evliliği tanrılarca kutlanır ve çift ilk çocuklarını yapar: Haz (Pleasure). Güneşin Doğusu, Ayın Batısı'nda ise kadın kahraman bir hayvanla yahut görünmez bir damatla evlenir; İtalyan halk masalı versiyonu olan Kral Crin'de ve Straparola'nın edebi anlatısı "Re Porco"da bir domuzla evlenir.[4] Kadın kocasının asıl suretine bakmaktan alamaz kendini ve yakışıklı genç yine, unutkanlık büyüsüyle büyülenerek, evi terk eder. Kadın onu bulmak üzere uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkar; yolda üç sihirli nesne (diğer yorumların çoğunda fındık olarak geçer) toplar; bunları sonunda kocasının yeni karısından veya nişanlısından (bkz: Sautman)

[4] Calvino'nun yazdığı *İtalyan Halkmasalları*'nda Kral Crin ortaya çıkar (s. 57-60). İtalya ve Balkan Yarımadası'nda "domuz" şeklinde koca geleneksel bir motiftir (Swahn, s. 229); Swahn'ın sınıflandırdığı yüz altı İtalyan masalının onu bir domuzdan ya da *porco*'dan bahseder. Kral Crin'in bazı tuhaf özellikleri vardır: Domuz-prens, esasında, tam bir domuz gibi davranır, domuz gibi hırıldar ve çamurda yuvarlanır; ancak özgün bir biçimde, düğün gecesinden sonra dahi domuz olmayı sürdürür. Domuzları kışkışlamak yahut çağırmak için kullanılan yerel deyişlere başvuran canlı bir halk masalı versiyonu için bkz: de Nino, "Il Porchetto" (s. 218-21); bu masalda mutlu son yalnızca üçüncü gelinin hayatta kalmasından ibarettir. Ancak Pitrè'nin "Il re porco"sunda kaybolan koca aranır (*Novelle Populari Toscane*, s. 129-40). AT425 türündeki masallarda kocanın aldığı en bilindik hayvan biçimleri ayı (pek çok Norveç masalında, ancak aynı zamanda Siena'dan aktarılan İtalyan masalı "Il principe orso"da ve Irlanda masalı "The Brown Bear of Norway"de), köpek, yılan ("The Serpent and the Grape-Grower's Daughter", Delarue, *Borzoi*, s. 177-81) kurt (bkz: "La femme du loup gris" Luzel'de, s. 38-40) ve kuştur. Breton versiyonlarında at baskınken, Kelt ve İngiliz versiyonlarında boğa baskındır (bkz: "The Black Bull of the Norroway", Briggs'de, s. 155-58). Aslan, yengeç, sıçan, kedi ve kirpi de dâhil olmak üzere diğer hayvanlar da görünmektedir; Swahn'ın çalışması bu hayvanların orada bulunmasıyla birlikte ne kadar çeşitli olduklarını da belgelemeye çalışır. Marina Wander'in hatırlattığı üzere "Yılanlar, kurbağalar, kediler, eşekler bildiğimiz cadıların zehirli iksirlerinin, bilhassa aşk iksirlerinin bileşeni olduğu kadar onların arkadaşlarıdırlar da". İblis'in ve aynı zamanda diğer doğaüstü varlıkların, mesela perilerin, maskesidir. Mme de Villeneuve, Güzel ve Çirkin'inde bunlar arasındaki bağlantıyla ilgili sebepleri sıralar: Bin yaşından daha genç bir peri, "büyüklerinin emirlerini tartışmaya açmak" istediği takdirde, "bir yılana yahut ayıya dönüşeceği bir" dönüşme seçeneğine sahiptir (*From the Beast to the Blonde*, s. 291).

onunla geçireceği üç geceyi satın almak üzere kullanır. İlk iki gece kocası, kendinden geçmiş hâlde yatar. Üçüncü gece kadını fark eder ve yeniden birleşirler.

Cupid ve Psyche ile Güzel ve Çirkin arasındaki en önemli benzerlikler şunlardır: Görünmezliğinin yahut hayvani görünümünün sebebi ilahiliğin veya büyünün doğaüstü etkisi olan kocanın esrarlı hali; bütün örneklerde ötekinin kim olduğuyla veya kişinin kendisine dair bilgisiyle ilgili tabuların yıkılması; bir bakirenin kız kardeşler, babalar ve üvey anneler dâhil olmak üzere hem ruhsal-ailevi bir bağlamda hem de daha geniş bir toplumsal bağlamda (meselâ Cupid ve Psyche'de ölümlüleri ve ölümsüzleri, Güzel ve Çirkin'de tüccarları ve soyluları içeren bir bağlamda) cinsellikle tanışması ve güzelliğe gurur ve kibirden daha çok değer verilmesidir. En açık ilinti de şudur: Her iki masal da heteroseksüel bir çiftin kadında da erkekte de fiziksel ve ruhsal güzelliğin birleşimini dramatize eder; bu birleşim fiziksel ve ruhsal bir dönüşüme de yol açar zaten: Psyche ölümsüz bir varlığa dönüşür, Çirkin ise bir prense; Cupid yaramaz çocuk olmayı kenara bırakır, Güzel ise artık babacığının kızı değildir; eros (aşk) ve ruh tamamen dengeli bir birliğe erişmiştir.

Ayrıca Güzel ve Çirkin'deki kadın kahramanın, fedakâr ancak aktif doğasının ve damadın üzerindeki büyünün hemen kalktığını Kral Crin versiyonunda görürüz: Güzel ölmek üzere olan bir Çirkin bulur karşısında; unutulan karı Güzel'in kral için hazırlandığı üçüncü ve son gecede kocasının hafızasını yerine getirir.[5] Güzel ve Çirkin'i bu daha geniş

[5] Hearne kitabında Cupid ve Psyche ile Güzel ve Çirkin'i karşılaştırır (s. 15-17). Ruth B. Bottigheimer iki masal arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tartışmakla kalmaz, aynı zamanda yayınlarıyla ilgili tarihin önemini de ön plana alır. Cupid ve Psyche benzeri halk hikayeleri Hindistan geleneğinde anlatılırken (Ralston tarafından belirtildiği şekliyle), 1469'daki *Editio princeps*leri takiben yerli dilde basılı versiyonlar Avrupa'da bilinmeye başlamıştı; benzer şekilde, Madame de Beaumont'nun Güzel ve Çirkin masalı da Avrupa'da aslen ulusal baskılar aracılığıyla 19. yüzyılda dolaşıma girmiştir. Bu masalların temelde basılı metinler olarak varlığı modern dünyada tek bir "evrensel", normatif ve romantik bir olay örgüsü altında anlaşılmaları kolaylaşmıştır. Larry DeVries "Literary Beauties and Folk Beasts: Folktale Issues in 'Beauty and the Beast'" metninde AT425 ile AT400, "The Swan Maiden" olarak bilinen "The Man on a Quest for His Lost Wife"

metinler ağında düşünmek Çirkin'in karmaşık, cazibeli doğasına dair bir anlama varmaya da yardımcı olmaktadır. Tam tarif edilmese de, okurların ve çizerlerin Cupid'in görünmezliğinden bir yılan figürü çıkarma noktasında Psyche'nin kardeşlerine katılmasını sağlayan, onu itici bir varlıktan ziyade hayran olunabilir, insandan aşağı bir yaratıktan ziyade ulvi kılan "*bozuk şekli* canavarlığını gizler." (masaldaki harikulade, hikayenin ortaya koyduğu durum budur, Henein, s. 46).[6]

Bugün Çirkin'in öyküsü genellikle insanları görünüşleriyle yargılamamamız gerektiği yönünde bir öğüt olarak okunurken, tarih ve antropoloji hayvanları Apuleius'tan bile daha açık bir şekilde Tanrılarla ilişkilendirerek bu konudaki kavrayışımızı arttırmaktadır. Jack Zipes'ın da belirttiği üzere, "bir folklor motifi olarak çirkin canavarın kurtarıcıya dönüşmesi

arasında bağlantılar kurar. Paylaştıkları motifler temelinde (Swahn'ın da fark ettiği üzere tabu [306] ve "eski anahtar" formülü [bkz: Lüthi, *The Fairy Tale*, s. 70-71]), DeVries Birleşme-Ayrılma-Birleşme örüntüsü ve bunun kahramanın cinsiyetinden bağımsız olarak yaşanmasıyla karakterize edilen masallar olarak bir ve aynı kategoride ele alınmalarının yararlı olacağını öne sürer. Mevcut sınıflandırmaya yönelttiği eleştiri her iki masalın merkezinde olan beşeri varlığın, insan olmayanla evlenmesine doğru bir biçimde işaret eder (kahramanın cinsiyete indirgenemeyecek bir durum); diğer şeyler arasında, Güzel'in bir kocadan yoksun olup olmadığı yorumlara kalmış bir meseledir; ancak AT400'de askerin karısının olmadığı beyan edilir. Maria Tatar'ın AT400 ve AT425'te yürüttüğü cinsiyet tartışması erkeklerin sergilemesi gereken "fiziksel ve duygusal stoizm" ve kadınların başarılı olmasına imkân tanıyan tutkulu ve "cesur ifade biçimi" arasındaki karşıtlığa keskin bir biçimde odaklanır (*Off with their Heads*! s. 160).

[6] Monografisinde Jan-Öjvind Swahn Ovidius'un *Metamorphoses*'unda AT425'in (s. 380-84) erken tarihli bir varyantı olan "Zeus ve Semele" bölümünü tartışır ve Eglal Henein de "Çirkin'in canavarlığının Jüpiter'in hayranlık verici ve kudretli hayvani şekillerini hatırlattığını" öne sürer (s. 54). Henein, masallarda çirkinliğin ele alınışına dair uzun tartışmasını cinsiyetle bağlar: Hikaye anlatıcısı erkeğe canavarlık atfederken, kadına bir izleyicinin pasif rolünü isnat etmekte ve ona durumu kabullenmeyi öğretmektedir... Kadınlar "bozuk şeklin *canavarlığı* gizlediğini" anlarlar (s. 54-55). *Monstrum*'un (canavarın) harikulade boyutunu anlamak üzere, görünmez olduğu (böylelikle muhtemelen ulvi) olduğu, garip (belirli bir kültüre yabancı olması, sözgelimi bir "negronun" Güney Avrupa masalına yabancı gelmesi gibi [Swahn, s. 321] veya ayı postu giyinip de yıkanmayan, saçını taramayan ya da tırnaklarını yedi yıl boyunca kesmeyen, Grimm Kardeşler'in "Bearskin" karakteri gibi), hayvan veya nesne benzeri (Grimm Kardeşlerin "The Iron Stove'unda" olduğu gibi) bir varlık olduğu için "insan olmayan" bir yaratık olarak kocaya odaklanmamız gerekmektedir. Koca bir *bete* (Fransızcada hem "canavar" hem de "aptal" anlamına gelir) olsa dahi çözülmeyi bekleyen bir esrar, görülmeyi bekleyen bir harikulade vardır: Hayvan-koca ortalama bir insandan daha anlayışlıdır veya insan-koca bir hayvandan daha aptaldır.

ilk çağlardaki bereket ayinlerine" ve ejderha benzeri "canavarlara" kurban sunmaya kadar geri götürülebilir (*Breaking*, s. 8).[7] Cupid'in "saevum atque ferum vipereum malum" ("uğursuz şeytan, yılan ve acımasız yaratık", Apuleius, s. 100) olarak, terbiyesiz saygısız bir çocuk olarak ya da erotik aşk tanrısı, karanlıkta görünmeyen varlık ve nihayetinde sadık bir koca olarak karşımıza çıkan imgeleri "soylu Çirkin" metaforunu incelemek üzere birtakım iyi bilinen yolların haritasını önümüze sermektedir.[8]

Güzel ve Çirkin masalını ait olduğu daha geniş folklorik ve edebi bağlama oturttuğumuzda bu anlatıda ailenin ne kadar merkezde olduğunu da görürüz. Genel itibariyle, kadın kahramanın ailesiyle kurduğu duygusal ve sosyal bağlar yeni ailesiyle inşa edeceği geleceği de belirlemektedir.[9]

[7] Ralston şöyle bir yorum getirir: Cupid ve Psyche ve Güzel ve Çirkin hikayeleriyle yakından bağlantılı olarak yılan-kocayla ilgili pek çok masal mevcuttur. Psyche'nin dağda maruz kaldığına uyacak şekilde, kâhin çabuk sinirlenen bir ejderha olarak tarif ettiği, kaderindeki kocasına "yılanımsı" bir canavarlık izafe eder. Kız kardeşleri onu korkunç bir yılan olarak, popüler masallardaki Andromedas'ın sık sık maruz kaldığı veya Perseus yahut Aziz George sınıfından bir kahraman eliyle kurtarıldıkları bir canavar olarak tarif ederler" (s. 1008). Opie'ler ise şu hipotezi destekler: Cupid ve Psyche'nin kendisinden önceki versiyonlarında kız Apeleius'un "felsefi bir alegori" olarak da sunduğu "yılan şeklindeki canavarla" evlenmiştir (s. 181). Nelly Naumann'ın "Amor und Psyche undr der Gott vom Miwa" (*Fabula,* 28 [1987]: s. 1-33) adlı çalışmasına dayanan Donald Ward "Yakın Doğu'daki pek çok hayvan damat hikayesinde, bilhassa da Çin ve Japonya'da kaydedilenlerde, hayvan suretindeki damat yılan şeklindeki ilahi bir yaratıktır" (s. 121).

[8] Marina Warner modern çağda değişen Çirkin algıları üzerine yorum yapmaktadır: On yedinci yüzyıldan günümüze uzanan yeniden anlatımlarda baskın bir dönemecin olduğu görülebilir; öncelikle, Çirkin (canavar) kontrol edilmesi, değiştirilmesi yahut kadınların tesis ettiği bir kod olan *civilite* tarafından ehlileştirilmesi gereken bir erkek cinselliğiyle tanımlanır, ancak daha sonra Çirkin erkek-kadın, genç-yaşlı her insan tekinin doğasının bir ilkesi olarak algılanır ve hikayeler hayvan/canavar olmanın içsel iyiliğini ve bütüncül bir yaşam sürmek için lüzumunu teyit eder niteliktedir. "Güzel ve Çirkin'i" anlatma biçimlerindeki değişiklikler bize bu temel zihniyet değişikliğinin deşifre edilebileceği bir metin sunar; mesela başka biçimlerde, filmlerde yahut oyuncak ayı gibi oyuncaklarda karşımıza çıkan temsiller *Man and the Natural World*'de Keith Thomas'ın modern zamanda insanların hassasiyetlerindeki en temel değişikliklerden biri olarak tanımladığı bir veçheyi, hayvanların yeniden değerlendirilişine de, ışık tutmaktadır (*From the Beast to the Blonde*, s. 280).

[9] Warner, Cupid ve Psyche üzerine de yorum yapar: Canavar, yetişkin olan bir kadının hayatındaki elzem seçimin simgesiydi: Bilinmeyen ve tanıdık olmayan bir durum için aileyi bırakmak. Dışarıdan biriyle evlenme, evlenip dışarı gitme ve beraberinde gelen tehlikeler romansın merkezini oluşturur (*From the Beast to the Blonde*, s. 276).

Ruth B. Bottigheimer isabetli şekilde Psyche'nin insanların dünyasından soyutlanışını Güzel'in kendi babasıyla olan bağına karşıt olarak konumlandırsa da, her iki durumda da kadın kahramanı yeni ve esrarlı bir durumun içine sokan babanın yapıp ettikleridir.[10]

Apuleius'un anlattığı hikayede Kral, Apollo'nun kâhinine herkesin hayran olup kimsenin evlenmek istemediği kızı için nasıl koca bulacağını sorar; Beaumont'un anlatısında tüccar Çirkin'in bahçesindeki gülü koparırak sevdiği Güzel'ini, kızını, kendisinden ayıracak süreci istemeden de olsa başlatır. Bir başka deyişle her iki baba da olayların gelişimini hızlandıran gizli bir yardımcı gibi görülebilir; ancak Proppçu anlamda, kesinlikle gönderici yahut muktedir rolündelerdir.

Anlatı, ya aşikâr biçimde yahut epeyce sembolik olan bir gül aracılığıyla, kadın kahramanın evlilik, çoğu durumda görücü usulü evlilik yoluyla farklı bir psiko-seksüel ve toplumsal role girdiğini bildirir. Hikayenin geri kalanı kızın bu role sağladığı uyumla ilgilidir. Çok çabuk olmamak kaydıyla kocasını tanımalı, kötü kalpli kız kardeşleriyle ve kendisine çok düşkün babasıyla eski ilişkilerini gözden geçirmeli[11] ve Psyche'nin du-

[10] Bottigheimer Psyche'nin insanlar arasında, ailesi içerisinde, tehdit oluşturduğu bütün ölümlüler içerisinde "soyutlandığını" belirtir ("Cupid ve Psyche", s. 5).

[11] "The Animal-Groom Cycle of Fairy Tales" üzerine yazdığı bölümde Bruno Bettelheim ödipal bağlılığını babasından kocasına aktaran Güzel'in duygusal serüveninin izini sürer (*The Uses of Enchantment*, s. 277-310); şu sonuca varır: Güzelve Çirkin'in evliliği idin (alt-benliğin) süper-ego (üst-benlik) tarafından insanlaştırılması ve toplumsallaştırılması demektir (s. 309). Bu yorum, eve döndüğü vakit Güzel'in babasına aktardığı görünürde abartılı duygusallığı açıklayabilirken (Kızını on beş dakikadan daha uzun bir süre boyunca kollarında sıkı sıkı tuttu, Opie, s. 191), Bottigheimer ve Zipes bu Freudyen yaklaşımın "tarihi olmadığına" dair bilhassa ikna edici eleştiriler sunar (bkz: Bottigheimer'ın Güzel ve Çirkin'i ve Zipes'ın Fairy *Tales and Art of Subversion*'daki tartışması). Jacques Barchilon "Beauty and Beast: From Myth to Fairy Tale" adlı çalışmasında Bettelheim'inkinden daha akla yatkın ve enteresan bir analiz yapar. Barchilon'un odaklandığı yer Güzel'in ödipal bağlılığı değildir; kendisi daha ziyade Madame de Beaumont'nun Çirkin'i hem baba gibi ("sınırı aşan kişiyle bir babanın evladıyla konuştuğu gibi konuşur", s. 8) hem de çocuk gibi ("çocukça şeyler" söyler, s. 9) sunmasındaki gülünç havaya işaret eder. Bir başka deyişle, Çirkin'le ilk karşılaştığımızda, bir baba figürüne dönüşme potansiyeline sahiptir, "kızın ihtiyaçlarını gideren koca figürüdür", ancak aynı zamanda büyüyüp yetişkin olması gerekmektedir. Barchilon şöyle bir gözlemde bulunur: "Çirkin korkutucu olabilir zira cinsel fethi duyuran bir semboldür,

rumunda, üvey anneyle görüşüp, başarılı evliliğinin bir nişanesi olarak çocuk doğurmalıdır.[12]

Peki, bu geçişin toplumsal ve ideolojik boyutları nelerdir? Anlatılar arasında karşılaştırmalar yapmak yine verimli olacaktır. Evlilik, Kral Crin masalında açık ve net bir biçimde toplumsal sözleşme olarak sunulur: Ekmekçinin kızları evlenmeyi kabul ederler, çünkü domuzun kraliyet ailesinden gelmesi onlar için yeterli bir ödüldür; Apuleius'un anlatısında Tanrı Psyche'nin "dehşet verici bir düğünle dünya evine girmesini" ister, bu nihayetinde fanilere de ölümsüz varlıklara da düzen getirecektir (s. 100). Güzel ve Çirkin masalıysa, 18. yüzyıl Fransa'sında soylular ve orta sınıf arasındaki çatışmaya birkaç muhtemel çözüm önerisi getirdiğinden ötürü biraz daha karmaşıktır.

Zipes'a göre bu hikaye burjuva sınıfına yerini bildirir. Güzel'in Çirkinle evlenmesi aşırı hırslı kız kardeşleri bir bakıma cezalandırır ve Güzel'in "doğuştan gelen" erdemini ödüllendirir ki Villeneuve'nin 1740'larda derlediği versiyonda bu erdem açık bir şekilde Güzel'in sahip olduğunu sonradan öğrendiğimiz soylulukla ilişkilendirilmektedir (*Breaking*, s. 8). Gary Alan Fine ve Julie Ford'a göre, de Beaumont erdemi doğuştan gelen bir özellik olarak sunmaktan ziyade zenginliğe bağlamak suretiyle "evlilik pazarına dair farklı, burjuvaca bir çözüm sunar" ("The Reflection of Middle-Class Life", s. 94). Bana kalırsa, bu çatışmanın nasıl çözüme

ancak bu fetih kültürlenmiş ve medenileşmiş izleyici açısından kabul edilebilir bir hâle getirilmelidir" (s. 10); bu açıdan Beaumont'un kaleme aldığı, Çirkin'in Güzel'e her akşam evlenme teklif ettiği versiyon de Villeneuve'ün Çirkin'in teklifinin aleni biçimde cinsel bir teklif olduğu yorumdan daha iyi iş görür.

[12] Cupid ve Psyche ve de Villeneuve'un Güzel ve Çirkin'in deki kaynana kıza rakip olarak işlev görür: Venüs Psyche'nin önüne başarması imkânsız görevler yığar ve 1740 tarihli metindeki kraliçe anne oğlunun bir tacirin kızıyla evlenmesine itiraz eder. Cupid'in yardımıyla Psyche son görevini de başarıyla yerine getirir, ancak Venüs'ün onu gerçek anlamda gelini olarak kabul etmesi, kızın güzelliğine istinaden Zeus tarafından ölümsüz kılınmasıyla gerçekleşir. Benzer şekilde, Çirkin'in annesi Güzel'i yalnızca asil bir kana sahip olduğu ortaya çıktığında aileye sokar. Bu annelerin davranışı Güzel ve Çirkin hikayelerindeki güçlü ve yaşlı kadınların yalnızca peri olmadığını gösterir; aynı zamanda Elizabeth Panttaja'nın "Külkedisi'ndeki" anne gücünü ve sınıf mücadelesini birbirine bağlayan argümanı diğer masallara da genişletilebilir.

kavuşturulacağı hem yazarın hem de okurların sınıfsal aidiyetine bağlıdır. Mesela, de Beaumont'un metni evliliğe dair aristokrat ve burjuvaca bir bakış açısı sunar; bunun sebebi de kendisinin sonradan mürebbiyelik yapan yoksul bir hanım olması, üst ile orta-sınıf Fransız-İngiliz kızları için yazdığını varsaymasıdır. O dönemde soylularla üst sınıf zenginler (burjuvazi) ince bir çizgiyle ayrılırdı.[13]

Sınıf mensubiyeti fark etmeksizin bütün masallarda Güzel, evlilik hayatına ataerkil bir çerçeve içerisinde başlar: Bunu yapmaya gönüllü bir nesne de olsa, bir kurban da olsa, kahraman da olsa yahut bunların hepsi birden olsa da, bu değiş tokuştan kar sağlayan babası ve kocasıdır. Masalların genelinde Güzel'i Çirkin'e vermeye pek istekli olmasa da, Andrew Lang'in derlediği versiyonda baba esasında kendisi yerine Güzel'i teklif eder.[14] Kızını vermeye ne kadar istekli olduğu fark etmeksizin baba en sonunda zenginleşir ve mutlu da olur. Çirkin açısından da Güzel'in aşkıyla kazandığı en önemli "yan" hak kızın onun üzerindeki büyüyü kaldırmak suretiyle kendisini toplum içindeki asıl konumuna geri getirmesidir. Güzel'i eş olarak alması Çirkin'e sosyo-ekonomik değiş tokuş içerisinde bir hediye çeki de kazandırır. Güzel'in kendisini Çirkin'e teslim etmeye gönüllü olması da bu mübadele işleminin başarıya ulaşmasının gerek koşuludur. Babasının sözünü yerine getirmek için kendisinden vazgeçme-

[13] Zipes de Villeneuve'ün ve de Beaumont'un Güzel ve Çirkin masallarının aristokrasinin bakış açısından baktıklarını, Fine ve Ford'un aynı masalları orta-sınıf hikayesi olarak, eğitim, refah ve başarıyla ilişkili okuduklarını öne sürer. Fine ve Ford da Zipes'la anlaşmazlıklarının "aristokrasi" ve "orta sınıf" tabirlerinin yanıltıcı şekilde kullanılmasından sebep olduğunu kabul ederler; bu tabirler on sekizinci yüzyıl Fransa'sının sınıf mücadelesini ve insanlar arasındaki bölünmeyi anlatmak için "fazlasıyla geniş" tabirlerdir (s. 99, not 25). Mesela, Fine ve Ford'un tasvir ettiği Çirkin'in sarayını " kitaplar, müzik aletleri ve görkemli bahçeleriyle orta sınıfın rüyalarındaki ev" olarak soyluların fantezilerinde de kendisine yer bulur (s. 96). Daha farklı bir yaklaşımın izinden giden Zipes daha yakın zamanlarda de Villeneuve'ün aristokrasiye olan sadakatini ve de Beaumont'nun soylularla burjuva sınıfı arasındaki ittifakı onayladığını vurgulamıştır (*Fairy Tale as Myth,* s. 39-40)

[14] Andrew Lang'ın , Madame de Villeneuve'un hikayesinin çok daha kısa versiyonu olan derlemesi *Blue Fairy Book*'da karşımıza çıkar ve ilk defa "kişisel yetersizliğinin" Güzel'i Çirkin'e devretmesinin sebebi olarak sunulduğu yetersiz bir baba anlatılır.

si müstakbel kocasının ona güvenmesini sağlamıştır; kadın kahramanın Cupid ve Psyche ile Güneşin Doğusu, Ayın Batısı hikayelerindeki bir anlık ihaneti yalnızca, erkeğini geri almak için her şeyini feda etmesi ve başarılması imkânsız görevleri üstlenmesiyle telafi edilebilmektedir.

Bütün bu metinlerde, kadın kahramanın erkeğe karşı öz-verili olması ve kendisini babası da olsa kocası da olsa bir erkeğe adaması, diğer kadın karakterlerde bulunan rekabetçi, güvenilmez özelliklerle keskin bir karşıtlık oluşturur. Örneğin, de Beaumont'un Güzel ve Çirkin hikayesindeki peri, Güzel'i yalnızca babasının hayatını kurtarmak üzere kendi hayatını feda edeceği için destekler. Kendini önemsememesi ve ailesi için endişelenmesi Güzel'in erdemlerindendir; evlendiği erkek aracılığıyla zenginliğe kavuşması ve toplumsal konumunun yükselmesi onun ödülüdür ancak değiş tokuş edilen bir nesne olarak, bu ödüle erişimi üzerinde gerçek anlamda denetime sahip değildir.

Şu durumda Cupid ve Psyche ile Kral Crin anlatıları gibi Güzel ve Çirkin' de de evlilik toplumsal ve ideolojik bir kurum olarak sunulmaktadır.[15] Mavisakal gibi masallar evliliğin başarısızlıklarını gereğinden de fazla ifşa ederken, bu "Kayıp Koca Arayışı" hikayeleri kadınların ataerkil bir çerçeve içerisinde mübadele edilmesini yeniden sahneye koymakta, kadınların sistemle ittifakını onaylamaktadır. Güzel ve Çirkin masalını halk içinde dolaşan benzerleri ve edebi uyarlamalarıyla birlikte okumak yalnızca bu masalın kadınlara dair bir geçiş hikayesi olarak taşıdığı belirli psiko-seksüel, ailevi ve siyasi anlamları açığa çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda cazibesinin nasıl inşa edildiğini de önümüze serer.

Güzel'in karakterinin temsil edilme biçimi, onun masaldaki rolünün kadın okurlar açısından niçin bu denli cazip olduğunu açıklamamıza yar-

[15] Psyche'nin veya Güzel'in görücü usulü evliliği bütün evliliklerin bir kurum olduğunu ancak aynı zamanda tarihsel olarak da anlaşılabileceğini söyler bu noktada. Maria Tatar kadın kahramanın bir canavarla evlenmesinin ardındaki saiklerin ("refah seviyesini arttırma arzusu", "ailenin onurunu koruma isteği" ve "kıskançlık") görücü usulü evliliklerin koşullarıyla uyumlu olduğunu ve bu masal türünün bu tür gerçek ittifakların girdaplarını ve kıvrımlarını dramatize etme ihtimaline işaret etmektedir" (*Off with Their Heads!*, s. 141)

dım eder. Erkek arzusunun dondurulmuş nesnesi olan Pamuk Prenses'in karakter gelişimi göstermesinin tek muhtemel yolu benliğinin yıkılıp yeniden üretilmesiydi; Güzel ise, aksine, uyum içinde ve mutlu görünen geleceğinin inşasına bizzat katılmaktadır. Psyche ve Kral Crin'deki unutulan eş gibi, o da yaptığı fiziksel ve ruhsal yolculuklarla anlatıyı çoğu zaman "kesen" ve doğru-yanlış bütün kararlarıyla olay örgüsünü ileri taşıyan, etkin bir kadın kahramandır. "Kayıp Koca Arayışı" türüne mensup olan bu masalların üçünde de kadın kahraman, görünmez yahut hayvana benzeyen kocasına gitmeyi, üzülerek de olsa kendisi seçer. Psyche açık ve net bir şekilde ölümle eşdeğer gördüğü "harikulade" kocasıyla tanışacağı tepenin zirvesine doğru "yiğitçe" ilerler (Apuleius, s. 101).

Fırıncının en küçük kızı, soylu domuzun iki kız kardeşini kendi düğün gecelerinde öldürdüğünü çok iyi bilse de, babasını Crin'le yapacağı evliliğe ikna eder. Güzel de, Çirkin'in kendisini yiyeceğini düşünmesine rağmen, "adamın gazabına tamamen" "teslim olacağını" açıklarken zerre gözyaşı dökmez. (Opie ve Opie içinde, de Beaumont, s. 187). Bu vakur, yiğit ve cesur karakter değiş tokuş edilen bir nesne olabilir, fakat kurban konumundan kahramanlığa geçmeyi de başarır. Kötü niyetli destekçilerinin veya kendi merakının etkisiyle "kocasının suretine bakmayacağına" veya babasının evinde bir haftadan fazla kalmayacağına dair sözünü tutamasa da, sorumluluk alır ve yaptıklarının bedelini ağır öder; bilhassa Psyche ve unutulan eş örneklerinde. Kahramanın kayıp kocasını bulma veya Çirkin'i tekrar hayata döndürme azmi hayranlık vericidir; sevgisinin ve karakterinin sağlamlığının açık bir işaretidir.[16]

[16] Tatar'ın gözlemlerine göre AT425'in pek çok versiyonu "itaatin, fedakârlığın, feragatin önemini göstermektedir; bu erdemleri eyleme dökmek için gereken cesareti önemsizmiş gibi göstermeye çalışırken dahi" ve "kahramanca bir başkaldırıyla ilgili bir masalın nasıl da kolayca baba yasasına itaatin erdemleriyle ilgili bir hikayeye döndüğünü görmek olağanüstü olduğunu da ekler (*Off with Their Heads!*, s. 143, 147). Aksine, AT425'in Venedik'te ortaya çıkmış yorumu olan "Il Principe Granchino" prensi yengeç biçiminden kurtarmak üzere kendisini ortaya atan ve bunu yapabilmek için cesurca okyanusa dalan kızın geçiş hikayesini anlatır. Babasının bu durumdan hiç haberi yoktur: Hikayedeki tek rolü kızı kendisinden istediğinde yengeci satın almak ve en sonda prensle evlenmesine izin vermektir.

Ancak Cupid Psyche'yi geçmek bilmeyen merakından kurtarmasaydı, Psyche başarıya ulaşamazdı. Bundan ötürü, ruhsal gelişiminin tamamlanıp tamamlanmadığı konusu biraz şaibelidir. Fakat Güzel'inki böyle değildir. Sözünü tutmadığı için duyduğu pişmanlık, ölmekte olan Çirkin için endişelenmesi ve "minnettarlığını, saygısını, dostluğunu" göstermek için duyduğu arzu kahramanın değerlerinin neler olduğunu gösterir (Opie ve Opie, s. 193). Yaşadığı fiziksel ve ruhsal serüven de bütün bunlara farklı bir yoğunluk kazandırır. Güzel, Psyche gibi yeraltı dünyasıyla veya unutulan gelin gibi doğa-üstü dünyanın güçleriyle, mesela rüzgâr yiyen adamla karşılaşmak zorunda kalmaz. Çirkin korku verici olsa da, gizemli konutundaki her şey Güzel'in emrindedir.

Güzel'in bu narsistik ve zarif fantezi dünyada ruhsal tekâmülü için üstesinden gelmesi gereken görev Psyche'nin ve unutulan gelinin başına gelenin tersidir. Onlar geceleri kocalarının, bugünün şartlarında sağlam bir evliliğin zeminini oluşturan güven, hassasiyet, sorumluluk, sağduyu ve zihinsel bağlılık hususlarıyla uyuşmayan bir cinsel ilginin varlığını gösteren esrarlı gece ziyaretlerin keyfini sürerler. Güzel, Çirkin'le bu gece ziyaretleri sırasında sağlam bir ilişki kurar; ancak Güzel'in ödipal bağlılığı cinsel açıdan onu "çocuksu" kılmaktadır. Dolayısıyla, 18. yüzyılın görücü usulü evliliklere epey aşina olan eğitimli okurlarının didaktik meraklısı zihinlerine göre Güzel muhtemelen en avantajlı başlangıç noktasına sahip olsa da, kahramanların yolculukları farklı deneyim alanlarını keşfeder.[17]

Ancak bütün bu kahramanlar açısından yolculuk esnasında gösterdikleri cesaret, kararlılık ve onurlu duruş, cinsel ve ruhsal açıdan "olgun" kadınlar haline gelmelerine, diğer bir deyişle küçük çaplı tanrıçalık yahut kraliçelik gibi bir toplumsal konumu benimsemeye hazır kadınlar haline gelmelerine yardım eder. Hepsi de bu konumu kesinlikle hak ederken, bu şekilde bir geçiş yaşamalarının sonucunda kendilerinden neler istenece-

[17] Tatar Güzel'in ve Psyche'nin görevleri arasındaki zıtlığa dikkat çeker: Güzel, Çirkin'i dönüştürebilmek için merhamet göstermelidir; Psyche ise "acıma duygusuyla hareket etmeye" direnmelidir (*Off with Their Heads!*, s. 151-52).

ğinden pek de haberdar görünmezler. Diğer etkin masal kahramanlarının sahip olduğu güç gibi, Güzel'in teslimiyet ve fedakârlık sınırlarında gelişen kahramanlığı da ataerkil sistemle uzlaşmanın izlerini taşır. Betsy Hearne Psyche'nin görevinin itaat, Güzel'inkininse basiret olduğunu öne sürer; (s. 15-16); fikrimce her ikisi de içinde bulundukları dünyanın onurlandırıp ödüllendireceği kadın erdeminin *rıza gösterme* olduğunu öğrenmişlerdir.[18] Evlilik onlar için başarıya giden yoldur; tabii arzuların yönlendirilmesini gerektiren, korku ve şiddeti beraberinde getiren, zorluklarla dolu bir yol.[19]

Ama Güzel, teslimiyetiyle ve fedakârlığıyla bir başka varlığı, bilhassa cinsel ve/veya toplumsal açıdan tehditkâr bir erkeği dönüştürdüğünden ötürü, etkin olsa da olmasa da, pek çok masal kahramanından daha fazlasını elde eder. Erdem, basiret ve azim sahibi bir kadın bir canavarı insana dönüştürebilir; işte Güzel'in gücü budur.[20] Kadınların yeni bir hayat doğurma kabiliyetiyle açık şekilde ilintili olan ve dönüştürücü gücüne duyulan bu kadim inanç, ataerkil ideoloji içerisinde yaygın olarak bilinen "kurbağayı öpmek" motifine indirgenmiştir; bu motif "Prensimi bulma-

[18] Bottigheimer'göre Psyche etkin bir kadın kahramanken, Güzel de eylemsizken, Hearne'e göre Psyche'nin erdemi rıza göstermek, Güzel'inkiyse etkin şekilde karar almaktır. Güzel'in kişiliğine dair bu birbirine zıt yorumlar onu oluşturan paradoksun semptomudur: hâkimiyet altına alınmaya ve hizmet etmeye *gönüllü* olduğundan *her daim* zorunluluklarını yerine getirmeyi *seçer* (vurgular bana ait) (Zipes, *Fairy Tale as Myth,* s. 30, 37).

[19] Steve Swann Jones, Grimm Kardeşler'in AT425 türündeki masallarına ilişkin şöyle der: "Bu masallar isyankâr bir reddi hatta geleneksel evlilik akdine getirilen bireysel alternatifleri dahi desteklememe noktasında konformisttir. Doğrusunu isterseniz, evliliği doğaüstü güçlere bile bağlarlar, bu güçlerin amacı evliliği teşvik etmektir adeta ve böylelikle evliliği kozmik olarak da onaylanmış bir fenomen gibi göstererek tasdik eder. Bu masalların dünya görüşü oldukça dardır: Kadın kahraman için uygun olan tek seçenek evliliktir." (*The Fairy Tale,* s. 82). Grimm Kardeşler'in derlemesinde "Kayıp Koca Arayışı" türündeki masalların üç versiyonu bulunur: "The Singing, Springing Lark" (AT425B), "Bearskin" (AT425C) ve "The Iron Stove" (AT425B).

[20] Çağdaş popüler romanslar Güzel ve Çirkin'in kadın ruhuna başvurmasından yararlanmaktadır. Mary Ellen Hains'in öne sürdüğü gibi, bu romanlarda Güzel fedakârlık ve aileye dair geleneksel değerleri ve evliliği saygıyla güven üzerine kurulu, kariyer odaklı" yeni kadının" değerlerini aynı anda teyit eden "fantezi bir süper varlıktır." Bu "süper kadın" dünyaya bir katkıda bulunur: Onun sayesinde dönüşmüş bir Çirkin buluruz karşımızda.

dan önce daha kaç kurbağa öpmem gerekecek?" gibi gerçekçi bir sorunun ortaya konulmasıyla da taçlandırılmıştır.[21] Bir başka varlığa "hayat vermek" iftihar edilecek bir durumdur, bunun cazibesine direnmek zordur; ancak ortada daha rahatsız edici olan bir gerçeklik vardır: Dayanıklılığı ve fedakârlığı sonucunda yanındaki erkeğin dönüşüm geçireceğine dair beslediği umut pek çok kadını, yalnızca kendisinin görebildiği bir asalete sahip olan "canavar" bir adamın uyguladığı fiziksel ve ruhsal şiddetin kurbanı etmiştir.[22]

Bu anlatının karmaşıklığının hakkını verebilmek için, şu durumda, heteroseksüel bir ilişkinin gelişim hikayesi olarak barındırdığı olumlu manayı ve bu ilişkileri şekillendiren toplumsal normlara dair örtük bir eleştirel değerlendirmeyi bir arada düşünmemiz gerekecektir. Betsy Hearne'ün de ileri sürdüğü üzere, Güzel ve Çirkin masalı "güçlü duyguları anlatmak için kullanılan çok-boyutlu bir metafor" halini almıştır; bu metafor 18. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir edebi gelenek tarafından, 19. yüzyılda "kitap yapımı ve basımında yaşanan yenilikler" tarafından ve 20. yüzyılda "psikolojik yorumların, yeni medya araçlarının ve kitle iletişimin yayılması" gibi tarihi ve ideolojik güçler tarafından şekillendirilmiştir (s. 3-4). Zipes, Bottigheimer ve diğerleri bu masalın en ünlü uyarlamalarında da mevcut olan, evlilik ve aşk hakkındaki belirli kültürel ve tarihsel görüşler hakkında yazmışlardır. Masalın sinsi ataerkil çağrısının, çoğunlukla etkin fakat kendisini geri plana atan kadın kahraman üzerinden, öznelliği

[21] Bu noktada bilhassa kompakt bir örnek İngiltere'de 1994-1995 yılları arasında gösterilen bir Avustralya birası reklamından alınabilir. Saf görünüşlü bir kız bir kurbağayı öper, kurbağa iri yarı, kaslı bir adama dönüşür; sonra bu adam kızı öper ve kız da adamın arzu ettiği şeye, bir kutu biraya dönüşür. Susuzluğunu giderdikten sonra boş bira kutusuna şöyle sorar: "Kız kardeşin yoktur, değil mi?" (Craig Howes'a bu reklamı dikkatime sunduğu için teşekkür ediyorum). Farklı bir kurbağa-koca hikayesi için Martha Weigle'nin Spiders and Spinsters: Women and Mythology adlı çalışmasına bakınız: Alaska'da anlatılan bir Tlingit masalında (1904), bir kadın ilk bakışta kendisine erkek gibi görünen bir kurbağayla evlenir. Kurbağayla yaşar ancak sonunda, kurbağalarla kalışı esnasında yediği siyah çamuru bırakmak zorunda kalınca ölür.

[22] Pedro Almadovar'ın filmi "Tie Me Up, Tie Me Down" (Bağla Beni) bir "canavarı" insana dönüştürmenin çekiciliğini en aşırı noktada anlatır ve aynı zamanda filmin "mutlu" sonunda bu projenin kadınlar açısından toplumsal olarak meşruiyetini dramatize eder.

yokmuş gibi tasarlanan ve sembolik ödülü bir başkasını yeniden doğurmak olan bir başkahraman üzerinden gittiğini iddia etmek istiyorum.[23]

Ancak dikkatimizi yeniden de Beaumont'un klasik Güzel ve Çirkin masalına yöneltirsek, toplumsal cinsiyet politikasının o kadar da düz bir muhafazakârlık içermediğini görürüz. Bu masal kendi sonunu ve sihrini sorunsallaştıran bir belirsizliğe sahne olur. Güzel, Çirkin'e olan aşkını ilan ettiğinde havai fişekler, ışıklar ve müzik Çirkin'in dönüşümünü abartılı bir biçimde dikkatimize sunar. Ancak yine de bir şey eksiktir:

> Her şey büyük bir olayın yaşandığına işaret ediyor gibiydi: Ancak hiçbir şey Güzel'in dikkatini çekemiyordu, sevgili Çirkin'ine, onu korkudan titreten canavara döndü; nasıl da büyük bir sürpriz bekliyordu onu! Çirkin yok olmuştu, ayağının dibinde insan gözünün görebileceği en yakışıklı prenslerden biri yatıyordu, onu uzun süredir bir canavar kadar çirkin gösteren sihri bozduğu için Güzel'e teşekkür ediyordu. Bu prens Güzel'in dikkatini çekmişti çekmesine ya, yine de kendisini Çirkin'in nerede olduğunu sormaktan alamamıştı. (Opie ve Opie, s. 194-95)

Güzel'in sorusu, metnin mutlu sonunun göz ardı edeceği bir tereddüt anına işarettir ancak olan biteni tamamen geri alamaz. Prens, kötü bir perinin kendisini nasıl canavarlaştırıp duygusuz kıldığını açıkladıktan sonra, Güzel bu prensin ve Çirkin'in bir ve aynı kişi olduğu konusunda "tatlı bir şaşkınlığa" kapılır. Ancak bu medeni ve mutedil neşesi önceki duygusal taşkınlığıyla pek benzeşmez: "Hayır, sevgili Çirkin, dedi Güzel, ölmemelisin; kocam olmak için yaşamalısın... Yazık! Sana karşı yalnızca dostluk hisleri beslediğimi düşünmüştüm ama şimdi duyduğum keder beni sensiz yaşamayacağıma ikna etti!" (Opie ve Opie, s. 194). Dönü-

[23] Teresa de Lauretis'in Oedipius efsanesinde kadınların konumunun "geleneksel edebi tema" olduğuna dair kavrayışını izleyen Sylvia Bryant Güzel'in "hem değiş tokuş nesnesi hem de senaryonun aracı" olduğunu ancak hiçbir zaman hikayenin öznesi olamadığını (s. 443) belirtir. Bryant bu noktayı Cocteau'nun, Ödipal bakış ve kurguyu yeniden üreten, "röntgenci bakış açısına" odaklanırken bilhassa iyice açıklar.

şüm sihirlidir ve Prens erdemin, ince zekânın ve yakışıklılığın ideal bir birleşimidir; ancak, en azından o an için, Güzel'in Çirkin'i sevdiğini fark ettiğinde duyduğu hayret daha büyüleyici gibi görünmektedir.[24]

Peki, Çirkin gerçekten nereye gitmiştir? Dönüşüm gerçek midir, yoksa Güzel ona dair yeni bir algıya mı sahip olmuştur? Bu değişim Güzel'in arzusuna cevap mı vermektedir, bu arzuya ihanet mi etmektedir? Peki ya Güzel nasıl bir dönüşüm sürecinden geçmiştir? Kim kimi evcilleştirmiştir ve toplumsal dinamikler görünürde sihirli olan bu anı nasıl şekillendirmektedir? "Kayıp Koca Arayışı" hikayelerinin çeşitli versiyonları ve yorumları bir çok cevap atar önümüze. Cupid ve Psyche masalında damat değişmez (Tanrı gelmiş, Tanrı gidecektir) fakat Psyche, Jüpiter onun Cupid'le evlenmesine izin verir vermez ölümsüz hale gelir. De Villeneuve'ün metninde Güzel'in dönüştürücü gücü sınırlıdır. Çirkin, Güzel'in rüyalarındaki prense dönüşse de, annesi ikisinin birliğinin toplumsal açıdan arzu edilir olduğu hükmünü vermek üzere olay mahaline gelmeden uyanmaz. Anonim bir anlatı olan *L'Amour Magot*'da ise, bir maymunla flört eden peri kızı hayvana dönüşür: Her ikisi de sahip oldukları "dizginlenemez tutku" yüzünden cezaya çarptırılmıştır.[25]

Modern ve postmodern yazarlar Çirkin'in dönüşümünün tartışmalı mahiyetini ve Güzel'in prense verdiği muğlak karşılığın altını çizmek ve yorumlamak suretiyle Güzel ve Çirkin masalının metaforik gücün-

[24] Angela Carter de Beaumont'un anlatı tarzıyla ilgili yorum yaparken, sahip olduğu ironik üslup bu paradoksu ön plana çıkarır: Biz de, tıpkı Güzel gibi, sevgili, çirkin, yeri doldurulamaz Çirkin'i sevmeyi öğrendikten sonra onun bildiğimiz, büyülü bir prenslerden bir farkı olmadığını görmekten neredeyse mutsuz olana dek hikayenin içinde yaşıyoruz" (*Sleeping Beauty*, "About the Stories", s. 128). Halk arasında anlatılan bazı versiyonlarda Güzel'in uğradığı düş kırıklığı daha da belirgindir. Bellinda canavarla evlenmeyi kabul ettiğini söyleyince, canavar kaybolur ve yerine kendisini kurtardığı için Bellinda'ya teşekkür eden "yakışıklı bir şövalye" belirir: "Bellinda şaşkına döndü. 'Ama ben canavarı istiyorum' dedi" ("Bellinda and the Monster", Calvino, s. 202). *Diary of a Film*'de Jean Cocteau Güzel'in "Çirkin'i biraz özler gibi, bu beklenmedik Avenant'dan biraz korkmuş gibi göründüğünü" belirtir (s. 3).

[25] Jacques Barchilon'un *Les contes merveilleux français*'daki (s. 109-110) *L'amour Magot* (1738'de anonim isimle yayımlanmıştır) tartışmasına bakınız. Masalın Zipes'ın *Beauties, Beasts* metninde tercümesi yer almaktadır.

den yararlanmaya ve bu güce dair keşifler yapmaya devam etmektedir. Dönüşüm geçirdikten sonra Çirkin, sevdiğimizde ve kendi içimizde yaşayan o canavar, nereye gider?[26] Bu soruyu sorduran korku olabilir; de Beaumont'un metnini ötekileştirmeyle ilgili bir sömürge anlatısı olarak düşündüğümüzde böyle bir okuma gayet uygun düşer,[27] ancak bu soruda arzunun da payı vardır. Çirkin'in yok oluşu Güzel'in algısına, ancak aynı zamanda, prensin yakışıklı soyluluğunun kapsayamayacağı duygusal bir taşkınlığa dair sorular atar ortaya. Mesela Jean Cocteau'nun 1946 tarihli filminde Güzel, Prens Ardent'in görünüşüne karmaşık bir karşılık verir, kendisine mutlu olup olmadığı sorulduğunda şöyle cevaplar: "Buna alışmam gerekecek" (Hearne, s. 82).

Peki, Çirkin'in dönüşümü arzu edilir bir şey midir o halde? Kimin arzusu iş başındadır? 18. yüzyılda yazılan metnin finalinde havai fişekler patlar, ancak Güzel'in anlık tereddüdü, diğer halk anlatılarının ve edebi versiyonların kapı araladığı, modern ve postmodern versiyonların da araştırmaktan zevk aldığı başka bir hikayeden bahseder. Hayvan suretindeki damadı anlatan hikaye geleneğini takip eden çizgi filmler genellikle dönüşümün sihrini bir şaka konusu haline getirerek, canavarın insan olma konusundaki isteksizliğini gösterir (Mieder). Çirkin'in dönüşeceğine kesin gözle bakmadan yapılan işler farklı biçimlerde ve mecralarda, çeşitli amaçlarla ve sonuçlarla, pek çok muhtemel anlatı üretmektedir.

Ben burada masalın dört çağdaş uyarlamasına odaklanacağım. Ron Koslow'un çektiği TV dizisi, Çirkin'in fiziksel dönüşümünün imkânsızlığını vurguluyor; ancak güncellenmiş, ciddi ölçüde mimetik olan bu uyar-

[26] Jean Cocteau'nun filminin sonunda Güzel bağırır: "Canavar bendim, Çirkin'im" (Hearne'de alıntılandı, s. 82). Mlle Catherine Bernard'ın "Riquet à la Houppe" ("Riquet with the Tuft", Zipes, *Beauties, Beasts,* s. 95-100) masalında *bête* kimdir sonunda? Kadın kahraman gündüz akıllı, gece aptaldır; kocası canavarımsı bir cücedir; yakışıklı aşığı da kocasıyla özdeş bir varlığa dönüşür.

[27] Peter Moss'un bu sorunun sorulmasının ardındaki nedenin, bilhassa kolonyal ötekileştirme çerçevesinde bakıldığında, korku yahut güvensizlik olabileceği yönündeki yorumunu düşünüyorum.

lama içsel dönüşümünü merkeze oturtuyor. Tanith Lee'in bilim-kurgu hikayesinde herhangi bir dönüşüm yaşanmasına gerek kalmıyor: Güzel, uzaylıyla olan benzerliğini öylece keşfediyor. Angela Carter'ın yeniden yazdığı iki hikayeden biri Güzel'in Çirkin'i hafiften aslanı andıran bir adam olarak algılamasıyla son buluyor; bu bize fiziksel dönüşümün masalın aslıyla çok da ilgili olmadığını anlatıyor. Ancak Carter'ın ikinci uyarlaması, birincisiyle şaşırtıcı biçimde tezat oluşturarak Güzel'in Çirkin'i kendi isteğiyle dönüştürmesiyle sonuçlanıyor.

Bu sorgulayıcı çerçeve içerisinde, kadın dinleyiciler/okurlar ve yazarlar için esas sorun kadın olarak çağrılmalarıdır. Eğer güzellik gören gözdeyse, Güzel onu psiko-seksüel ve toplumsal geçiş sürecinin belirli safhalarında temsil ettiğini iddia eden anlatıcı gözün emrindedir. Masalın bir kadının cinselliği "aşkla" bağdaştırma mücadelesini anlattığını görebilmek için Freudçu olmaya gerek yoktur. Daha da basitleştirelim; babasının evinden kocasının evine geçmesi Güzel'in "flört" aracılığıyla kızlıktan kadınlığa geçişine de işaret eder; bu durum anlatının, Çirkin'in dış görünüşünün dönüşümüne doğru ilerleyen, dinamik yapısının ve enerjisinin kaynağıdır.

Şu hâlde Çirkin'in üzerindeki büyünün bozulması Güzel'in hikaye içerisindeki gelişimini nasıl etkilemiştir? Elbette ki Güzel asıl yerinin zengin ve güçlü bir adamın yanı olduğunu düşünebilir; ancak bu dönüşüm arzusuna ve karar verme sürecine ihanet eder. Çirkin'e duyduğu aşkı kabul eden kahramanımız aniden beklemediği ama sihir yoluyla içine çekildiği duygusal ve toplumsal bir durumla karşı karşıya gelir. Jacques Barchilon, Güzel çocukluk fantezilerini bırakıp gerçekliği kabul ettiği vakit Çirkin'in dönüşüm yaşadığını belirtmiştir ve haklı bir tespittir. Güzel, Çirkin'le anlaşmaya varıp onunla mutlu bir geleceğin hayalini kurmaya başlayınca, Çirkin kaybolur. Korku ortadan kalkınca çirkinlik de gider: Barchilon buna "büyüleyici bir ironi" diyor *(Les contes merveilleux*, s. 10). Evet öyle, ama aynı zamanda Güzel'in arzularından ve kayıplarından geriye *neredeyse* hiçbir iz bırakmayan bir sihirbazlık numarasıdır bu.

§

1980'lerde CBS'nin masalın klasik temalarını ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini değiştirmeden güncellediği bir uyarlama olan "Güzel ve Çirkin" dizisi anlamlı bir örnektir. New York'ta yaşayan bir bölge savcısı olan Catherine, Güzel'i oynar; kenara itilmiş insanlardan oluşan bir topluluklа şehrin yeraltı tünellerinde yaşayan, tuhaf şekilde cesur ve soylu bir varlık olan Vincent da esrarlı Çirkin'dir. Toplumsal olarak birbirinden ayrı dünyalarda yaşasalar da, ortak bir adalet ülküsüyle bir araya gelen bu iki varlık birbirlerine âşık olurlar. Dizideki bölümlerin çoğunda bu ikili, "Peder" Jacob'un toplumdan dışlanmış, kimsesiz gençlerle kurduğu yozlaşmamış bir topluluğun yaşadığı yeraltı dünyasıyla tezat içindeki New York'un yer üstündeki yabancılaştırıcı dünyasında suça karşı savaşan bir ekiptir.

Çirkin'in tutsak-misafir olarak yanında tuttuğu Güzel'le olan ilişkisi gibi Catherine'ın Vincent'a olan ilgisi de, telepati yapacak kadar yakın olmalarına rağmen uzun süre platonik olarak varlığını sürdürür. Dizinin ikinci senesinin, iki saatlik ilk bölümünde her iki kahraman da aralarındaki bağı olağandışı olarak tarif etmek suretiyle lafa girerler. Catherine, yeni hayatında Vincent'ın manevi varlığının aşktan yahut arkadaşlıktan daha güçlü olduğunu söylerken, Catherine'in daha en başta Vincent'ın kalbini fetheden "güzelliği, sıcaklığı ve cesareti" şüphesiz ki adamın hayatını değiştirmeye devam edecektir. Catherine'in başka insanlara hayat veren enerjisi onun kendisinden feragat etmesini, ölmesini ve aynı zamanda ataerkil, bilhassa erkekler arasındaki toplumsal dinamiklere boyun eğmesini gerektirecektir. Ben de böyle bir kadınla Vincent gibi bir erkek arasındaki ilişkinin görünürde etkin kadın kahramana dayalı olduğunu göstermek üzere bu ilişkinin gelişimine odaklanacağım.[28]

[28] J. P Williams'ın yazısı ve Zipes'ın *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* adlı kitabındaki (s. 45-46) yorumlar 1987-1990 yılları arasında gösterilmiş bu TV dizisine ilişkin en geniş çaplı tartışmaları içerir. J.P Williams, Güzel ve Çirkin masalının benzerleri ve yankılarıyla ilgilenmez,

Aynı bölümde, Vincent ile onun karanlık tarafını yansıtan; kelimenin gerçek anlamıyla kötülük ve şiddete düşkün, siyahlar giyinmiş bir diğer Vincent arasındaki çarpıcı mücadele yaşanır.[29] Önceki sezonun heyecan uyandıran, çekişmeli sahneleri tekrar gösterilir. Catherine "yer altı mezarlarının aşağısındaki" esrarlı mağaraya doğru yürür. İçeriden dehşet verici bir kükreme gelse de, oraya gitmesi gerekiyordur: "O benim hayatım. O yoksa hiçbir şey yok." Catherine'ın "Vincent!" diye bağırmasının ardından daha da berbat bir kükreme duyulur. Yeni sezonun ilk bölümünde, bu kükremeden sonra ne olup bittiğini *görürüz.* Evet, (karanlık) Vincent, Catherine'e saldırır ancak Catherine'in sesi onu aniden durdurur/öldürür. Catherine umutsuz şekilde Vincent'i öper ve yeniden doğmasını-dönüşmesini sağlar; bu sahneye, sembolik olarak, yeniden açan güller, havai fişekler ve şelale görüntüleri içeren bir rüya-benzeri sekans damga vurur.

Peder bu ikisini, dönüşümün karmaşıklığını görsel anlamda vurgulayan klasik bir Pieta-vari bir durumda bulur.[30] Meryem gibi Catherine de yeniden doğuşunu sağladığı bir insan evladına sarılmaktadır; ancak İsa'nın aksine Vincent hayattadır; daha "insan"dır artık, kendisini Catherine'nin aşkıyla kutsanmış hissetmektedir. Şu üç gözlem söz konusu sahneyi kafamızda oturtmamız noktasında yardımcı olabilir: Birincisi; dönüşüm adamın da kadının da ait olduğu dünyaların dışında, buralar-

Vincent'ın kadınsılaştırılmasıyla ve benimkine benzer bir hatta dizideki toplumsal cinsiyet politikalarını eleştirmek üzere Catherine'in rolündeki paradokslarla ilgilenir. "Güzel ve Çirkin'in" başka bir çağdaş yorumu olan 1990 tarihli Disney filmi benzer bir sözde-feminist duruştan hâsıl olmuştur ve video-kasetleri, Cadılar Bayramı kostümleri, posterleri, klipleri ve kupalarıyla birlikte bir meta olarak "ambalajlanmıştır" ki bu da dünyanın her yerindeki genç müşteriler açısından bu masalın tarih dışı, romantik bir mit oluşuna dair algıyı pekiştirmiştir (Zipes, *Fairytale as Myth*, s. 46). Ayrıca Marina Warner'ın yorumlarına (s. 313); Rieder'in Disney ve Cocteau'nun filmlerine ilişkin yazısına ve Kathleen Manley'in yayımlanmamış makalesi "Disney's 'Beauty and the Beast'"e bakınız. Cynthia Erb'in son dönemlerdeki uzam ve filmle ilgili çalışması "Güzel ve Çirkin uyarlaması olan televizyon dizisinde ve Disney yapımı filmdeki AIDS kategorilerini" tartışmaktadır (s. 70).

[29] Bu bölümdeki geriye dönüşler Vincent'in ilk mücadelesini kötü peder figürü Paracelcus'a karşılık "Peder" Jacob'u seçmek suretiyle nasıl kazandığını da gösterir.

[30] İsa Mesih'i kucağında tutan Meryem Ana pozu. (ç.n.)

dan herhangi bir iz taşımayan, yalıtılmış bir alanda gerçekleşir. Vincent içindeki canavarla savaşmak için topluluğu terk etmesi "gerektiğini" söyler; Catherine Vincent kendini kaybettiğinde onunla yalnız karşılaşması gerektiğini söyler. İkincisi, Peder'in de Catherine'e söylediği üzere bu mücadele ve yeniden doğuş süreci Vincent'ın ilk defa yaşadığı yeni bir durum değildir. Delikanlılık çağlarında, daha zayıf fakat benzer bir karanlık figürle savaşmıştır; zapt edildikten sonra yaşam belirtileri durur gibi olmuş, ancak sonrasında hayata dönmüştür. O zaman Peder onu "karanlık gecelerden" kurtarmıştır. Üçüncüsü, her ne kadar Vincent bir süreliğine önceki hayatına dair hiçbir şey hatırlamasa da, Jacob ve Catherine'e sadık kalmaya devam etmiştir; aslında Catherine ile olan ilişkisi daha da sağlamlaşmıştır.

Yeterince açıktır ki dizinin bu bölümü anlatıdaki geçiş temasının geleneksel anlamda toplumsal, ruhsal ve cinsel *motifleri* etrafında kurulmaktadır. Yeniden doğan kişinin eşikteki konumu onu belirli figürlerin sağladığı kültürel bilgiye ve desteğe güvenmeye, kendi korkularıyla tek başına yüzleşmeye ve sıkıntılı durumlarla uğraşmaya zorlar; fakat cinselliğin mahiyetini de dönüştürür. Vincent bütün bu şartları karşılar. İçindeki canavarın hakkından geldiğine göre şimdi, ilk krizinde yaşadıklarından fazlasını yaşayıp daha da ustalaşmış olarak toplumdaki yerini alabilir ve hatta öğütlerini içselleştirdiği Peder'e daha az bağlı olabilir. Vincent'ın kendi içindeki kavgayı çözmesi ve Catherine'in aşkından haberdar olmasının ardından ruhsal açıdan "yeni bir sulh", bir "huzur duygusu" gelir.

Gerçekten cinsel birleşme yaşanıp yaşanmadığıysa gösterilmez. Catherine'in öpücüğüyle bunun yaşanacağını sezsek ve hamileliğiyle olup biteni anlasak bile, olayın kendisi anlatılmaz. Yalnızca cinselliğin olumlu ve olumsuz anlamda dönüştürücü güçleri gösterilir. Vincent yeniden doğmuştur, ancak artık eskisi kadar "olağandışı" değildir, zira belli ki Catherine ile artık telepati kuramamaktadır. Kendisiyle meşgul olması Vincent'ı, sahip olduğu başka bir armağandan, Catherine'in doğurduğu "olağandışı" çocuktan koparır. Çocukla aralarındaki bağlantı gerçekten de kontrol edi-

lemeyecek duruma gelmiştir, ancak kendine hapsolmuş Vincent bunun farkına varmaz. Dolayısıyla, dönüşmüş olsa bile henüz aşka tam manasıyla varmamıştır.

Son birkaç bölümde kötü adam Gabriel'le çekişen Vincent'ın yeni mücadelesi de babalık içindir. İki erkekten hangisi Catherine'in çocuğuna daha fazlasını sunmaktadır? Vincent doğum yaklaştıkça bebeğin çarpan kalbini telepatik olarak duyabilmeye başlar ve Catherine'in esir tutulduğu binaya girme mücadelesi de kadının doğum mücadelesiyle koşut gider. Vincent'ın çığlıklarıyla Catherine'inkiler karşılıklı duyulur. Bu "doğal" bağ, Gabriel'in bebeğin ilk gördüğü yüzün *kendi* yüzü olmasını sağlamak suretiyle bıraktığı izden daha mı güçlüdür? Gabriel'in müthiş bir güce ve ölümün yaşamdan nasıl beslendiğine dair bir bilgiye sahiptir. Julian adını verdiği bu olağandışı çocuğa sahip olduklarını aktarmak ister. Vincent'ın hünerleriyse farklıdır: Denetim altına alınmış canavarlığı, Catherine'e duyduğu aşkı ve herkesin birbirine göz kulak olduğu alternatif bir topluluğa mensubiyeti. Olacakları haber veren bir sanrısındaVincent kendisini tek bir kırmızı gülün yetiştiği karla kaplı bir yerde bulur; bu tek kırmızı gül Güzel'in Çirkin'in bahçesine giren babasına dair ilginç bir hatırlatmadır. Vincent oğlunu arar ve tahmin edilebileceği üzere, "doğal" babalık sonunda kazanır. Catherine'in cinayetini soruşturan Diana'nın da yardımıyla çocuğunu maddi ve manevi ölümden kurtarır ve birlikte herkesin birbirini kolladığı yeraltı dünyasına dönerler. Son sahnede Vincent oğlunun adını Jacob (Peder'in adı) olarak değiştirirken çocuğun vaftizine odaklanırız.

Dizide Güzel'in (Catherine) dönüştürücü gücü sayesinde Çirkin'in (Vincent) normalleşmesi veya ehlileşmesi bir evliliğe varmaz. Asıl mesele, Catherine'in Vincent ile kurduğu cinsel ilişkinin Vincent'ı, babalık yapmasını sağlayacak denli değiştirmiş olmasıdır. Catherine, Vincent'ın oğlunu doğurduktan ve babasını çocuğun varlığından ve güzelliğinden haberdar ettikten sonra ölür. İşlevi tamamlanmıştır: Çocuk vaftiz edilirken bir anlığına sahnede belirse de, gerçek "birliği" (teslisi) oluşturan

peder, Vincent ve oğuldur. Vincent'ın hayatına muhtemelen Catherine'in yerine girecek olan Diana da, ayine katılanlar arasında özel bir dikkat çekmez.

Ayrıca son iki bölümde oğlunu koruyup kollaması Vincent'ın Catherine'le olan ebedi bağının temsilidir. Artık Çirkin, Güzel'e vücut vermektedir. Vincent babadır; oğluyla tamamen doğal ve iyileştirici bağ kuran bir baba. Çocuk hastalandığında, Vincent "onun acıdan öldüğünü hissedebilmektedir." Kötü kalpli üvey babasına, Gabriel'e sorar: "Hissetmiyor musun? Onu bana getir, bırak yaşasın... Kanımdan daha fazlasına ihtiyacı var; tamamen bana ihtiyacı var." Kollarında çocukla, zincire vurulmuş Vincent figürü, şefkatli bir ebeveynin munis, kadınsı imgesidir. Bu güzel bebekten "Catherine'in oğlu" diye bahseder ve bebeğin dalgalı saçları, babasının süregelen içsel dönüşümünü yani bebeği "oğlum" diye sevmesini sağlayacak şekilde güzelliği/Güzel'i/Catherine'i içselleştirmiş o luğunu anlatır; ancak aynı zamanda gerçek Catherine'i de gereksiz lular, oyun dışı bırakır.

Peki, Çirkin Güzel'in yerine geçerek ona dönüştüyse, asıl Çirkin nereye gitmiştir? İşlevsel açıdan baktığımızda güçlü, becerikli ancak marjinal Diana Çirkin'in kirli işlerini (onun için) yaparak yerine geçer. Diana'nın araştırma yöntemi, peşinde olduğu zihne, bu durumda Vincent'ınkine "nüfuz etmektir." Başta nasıl biri olduğuna dair hiç fikri yokken bir kere tanıştıktan sonra Vincent'ı unutamaz ve ona yardımcı olmak için kendi sevgilisini, güvenliğini ve işini bırakır. Bu süre zarfında, izlenen bir kaçağa, vahşi şehir hayatı içerisinde yabancılaşmış bir "canavara" dönüşür her geçen gün. Gabriel'in gizli üssüne sızdığı bir gün, Vincent'ın onu öldürmek üzere olduğunu anlar. Ağlayan çocuğa göz kulak olmasını söyleyerek Vincent'ı durdurur.

Hayat ve güzellik böylelikle ölüme galebe çalmıştır, bu da Vincent'ın başarılı bir dönüşüm yaşadığını doğrulamaktadır. Bizzat Diana, ölüm meleği olan Gabriel'i öldürür. Çirkin'in intikamını Catherine'in silâhıyla alan Diana sembolik olarak Çirkin'e dönüşür ve bir düzeyde silâh Cat-

herine'i tekrar sahneye çıkarmış gibi görünürken, bir başka düzeyde onu geri dönülmez ölüler diyarına daha da mahkûm eder.

Bu romantik ambalajına rağmen anlatının asıl odak noktası, yukarıdaki sebeplerden ötürü, Catherine'ın değil Vincent'ın oğul, âşık ve baba olarak ruhsal, toplumsal ve cinsel gelişimidir. Masalın bu şekilde güncellenen fakat dönüştürülmeyen toplumsal cinsiyet politikası dizide olduğu gibi kalmıştır; hatta Catherine karakterinin başlangıçtaki sözde feminist sunuluşu dolayısıyla daha da tehlikeli bir hâl almıştır. New York'ta çalışan, kararlı, iradeli bir hukukçu olan Catherine, sosyal hayatta karşısına çıkan ve bir tür güç sahibi olduğunu iddia eden diğer iki "talibini" değil de Vincent'ı seçer. Ancak bu iki adam Catherine'e duydukları aşk konusunda Vincent'la yakından benzeşirler; sonunda Catherine'in katilinin "adalete" teslim edilmesine katkıda bulunarak, Vincent'ın rakibi değil de yardımcısı olurlar. Peki, o zaman Catherine niçin Vincent'ı seçmiştir? Çünkü Catherine'ın onunla kurduğu bağ "olağandışılığın" cazibesine sahiptir. Catherine, *onu* başka hiçbir varlığın başaramayacağı şekilde dönüştürebilir.

Fakat anlatının örtbas ettiği şey süreç içinde Catherine'in "güzelliğinin, sıcaklığının ve cesaretinin" tükendiğidir. Catherine'in serüveni sembolik düzeyde mutlu bir şekilde son bulsa da -Vincent ve oğulları Jacob bir hayata kavuşmuş, aşkı bulmuşlardır- bu mutluluk Catherine'nın ölmesini gerektirmiştir. Kadının varlığı baba/oğul birliğini kaçınılmaz olarak bozacaktır. Mesela, annesi hayatta olsaydı Jacob kimin dünyasına ait olacaktı?[31] Dizinin başında, Vincent'ın, Catherine'ın toplumsal ötekisi

[31] J. P. Williams Güzel ve Çirkin dizisinin kadınlara niçin cazip geldiğini anlamak üzere Nancy Chodorow'un kadın merkezli psikoloji yaklaşımından yararlanır. Williams Vincent "anaç" ve hayvani dürtüleri arasında mücadele ederken bedeninin ve ruhunun eziyet görmüş muğlâklığıyla kadın izleyiciler için Vincent ve Catherine arasındaki bağın arz ettiği duygusal öneme odaklanır. Fakat şöyle bir sonuca varır: Vincent'ın ve Peder'in itibar ettiği toplumsal düzen içerisinde, yani hayırsever bir ataerki biçimi içerisinde, bir kadına uygun olan tek rol kız çocuğu olmaktır. "Catherine'in kendisini olgun, özerk bir kadın olarak ifade etmeyi becerememesi dizinin kadın/erkek ilişkilerine getirdiği bakışın sınırlarını gösterir" (s. 67). Catherine öldükten (ve Linda Hamilton diziden ayrıldıktan), Diana sessiz bir "ekstra" olarak onun yerine geçtikten sonra kadın fanlar kendilerini ihanete uğramış gibi hissetmişlerdir, izlenme oranları düşmüştür ve pek çok kadın

olarak temsil ettiği dışlanmışlık konumu televizyon dizilerindeki en sıkı birliktelik formüllerinden birinin şartlarını karşılıyordu; suç ve yolsuzlukla savaşmak üzere birleşen heteroseksüel ve heterojen bir çift.[32]

Hikayenin ilginç bir şekilde tersine dönmesiyle dizinin ikinci kısmı mutlu sonla biter, zira Catherine orada yalnızca sembolik olarak mevcuttur; ikisinin birlikteliğini sağlayan heterojenlik Vincent'ın dişileştirilmesiyle tekrar kazanılır. Catherine'ın fedakârlığı böylelikle ödülü olur ve bir kere daha Güzel özne değil de, Çirkin'in macerasındaki nesnedir; anlatıyı şekillendiren metaforik güçtür, dönüşümün failidir ancak anlatının odağında değildir. Televizyon dizisindeki versiyonun içerdiği sihir, Güzel'in, pederin ve Çirkin'in ataerkil dünyasıyla uzlaşımını yeniden üretmekten başka bir şey yapmaz ve kendinden feragat edişini göz kamaştırıcı şekilde sunar.

From the Beast to the Blonde adlı çalışmasında Marina Warner, CBS dizilerini "kadının erotik dürtüsünün karmaşık niteliğini kullanmaya çabalayan", fakat aynı zamanda "kadınların, normal yetişkin heteroseksüel özneler olmak istiyorlarsa icabet etmeleri gereken sahici ve gerçekçi cinselliğin simgesi olarak Çirkin'e odaklandığından" ötürü kadın izleyicilere tehditkâr gelen "güncel masal uyarlamalarının" bir örneği olarak görür ve bunu özlü biçimde tartışır (s. 312).

Tanith Lee'nin 1983 tarihli *Red as Blood: Tales of the Grimmer Sisters* (Kankırmızı: Grimmer Kızkardeşlerin Masalları) adlı çalışmasındaki "Güzel" masalı da bu hilekâr projeye dâhil olur. Lee, derlediği kısa hikayelerde, bu masalı kadınları ve onların arzularını ön plana çıkaracak

yazar diğer fanlar için diziye yazdıkları alternatif sonları yayımlamışlardır. Bkz: Henry Jankins.

[32] Zipes, "sınıf mücadelesini yatıştıran" bu senaryonun muhafazakâr siyasi niyetine işaret etmiştir ("Changing Function",27). Daha yakın bir zamanda Zipes erkek otoritesi ve hâkimiyeti çerçevesi içinde kadınların sistemle ittifakının dinamiklerini anlamak üzere Jessica Benjamin'in *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination* adlı çalışmasından yararlanarak şöyle yazmıştır: "Bu TV dizisinde Güzel'in yaptığı "feminist" dokunuşa rağmen, esas erkeklerin hâkimiyeti yönündeki olay örgüsü günümüzün güzel, çalışan kadınını bağlarından daha az haberdar göstermek üzere yeniden düzenlenmiştir" (*Fairy Tale as Myth*, s. 45-45)

şekilde dönüştürmek için azimle uğraşsa da, "Güzel" metnindeki feminist ütopyacılık hem Çirkin'in hem de Güzel'in özcü bir bakışla temsil edilmesi nedeniyle bastırılmıştır.[33]

"Güzel" adlı masalda Lee, kadın kahramanın kendini gerçekleştirdiği anlatıya sadık kalmak ister. Olaylar yeryüzünde ve gelecekte yaşanır. Savaş yoktur, yoksulluk yoktur, hava durumu yapay müdahalelerle denetim altında tutulmaktadır; cinsel ilişkiler bakımından daha özgür görünse ve sanatlar serpilmiş olsa da masalın dünyasındaki aile yapıları, yaşam tarzları ve eğlence anlayışı bildiğimiz dünyadakine benzemektedir. "Yeşil-kahverengi" saçlı, huzursuz ve fırtınalı" bir ruha sahip olan genç kadın Estar'ın yazgısı olağandışıdır (s. 168). Yeryüzünde hükmetmeden denetim kuran uzaylılar, Estar'ın babası Mercator Levin'e çocuklarından birini istemek üzere ona soluk yeşil bir gül armağan ederler. Diğer kızları başkalarına söz vermişlerdir ve farklı çıkarları vardır; o yüzden babaları Estar'ı seçer. Estar, daha önce gül istemiş ve üzerindeki soluk yeşil kıyafetler bilinçsizce de olsa böyle bir kaderi öngörmüşse de, uzaylıların talebi karşısında şaşkınlığa kapılır. Hiçbir zaman ona "yuva" olamamış evinden ve kendisini hep misafir gibi hissettirmiş ailesinden ayrılır. Fakat yine de onu "insan olmak için elindeki tek fırsattan mahrum bırakan" uzaylılara kızgındır (s. 178). Uzaylıların misafirhanesinde "özerkçe" davranmaktadır ancak yine de kendi "iradesi" dışında orada tutulmaktan şikâyetçidir (s. 179).

Fakat mevsimler geçtikçe uzaylının epeyce kamufle edilmiş varlığına gitgide alışır, ta ki ailesi onun uzaylıya âşık olduğunu net bir şekilde anlayana dek. Estar'ın kız kardeşlerinden birinin de ortaya koyduğu gibi sorun "uzaylıların nasıl *göründüğüdür*" (s. 193). İnsanlar arasında uzaylıların

[33] Tanith Lee'nin *Red as Blood* isimli derlemesi kadınların masallarda temsil edilme tarzını tarihi bir bağlama oturtur: Masallarını "Milattan Önceki Son Yüzyıldan Geleceğe" kadar kronolojik olarak sıralamak suretiyle Sindirella yahut Kırmızı Başlıklı Kız gibi kadın kahramanları kadınların belirli bir dönemde gördükleri muameleye koşut gidecek şekilde anlatır. "Güzel" derlemedeki son masaldır ve önceki masallarla karşılaştırmalı biçimde okunduğu vakit, fütüristik atmosferinin ütopyacı bir boyut barındırdığı görülür.

çirkin "oldukları" için kendilerini baştan ayağa gizlediklerine dair laflar dolanmaktadır. Uzaylı kendisini Estar'a çıplak olarak sunmayı kabul ettikten sonra Estar ailesine döner ve koca bir haftayı "geçici bir kayıtsızlık içerisinde, "bir ölü gibi" geçirir (s. 198). Yakınları (ve tabii okurlar) uzaylının çirkinliğinin Estar'ın aşkını soğuttuğunu düşünür, ancak uzaylıyı sürekli rüyasında görmek daha fazla kayıtsız kalmasını imkânsız kıldığı için Estar uzaylıya döner.

Bunun ardından çifte bir ifşaat gelir. Birincisi, uzaylı "güzeldi. Tam manasıyla ve fazlasıyla güzeldi. Hem de insanlığın yabani olduğu zamanlarda Yeryüzüne gelse, karşısında dehşete düşülecek, bir tanrı olarak tapınılacak kadar güzeldi" (s. 202). Kendi yetersizliğinden utanç duyan Estar odayı "aşağılanmışlık hissiyle terk etmiş ve hiçbir şey yapmamıştı." Ancak ikincisi, uzaylı onu "garip, tuhaf şekilde sevimli" bulur (s. 208). Onun sevgilisi olmak istemekle kalmaz, aynı zamanda Estar'ın insan gibi görünürken bile aslında kendi türüne ait olduğunu söyler. Uzaylılar, bu safkanlıklarını bozmak üzere teknolojik araçlardan da yararlanacakları zekice bir plan yaparlar: Verdikleri her yeşil gül karşılığında, Yeryüzünden bir ruh "evine" (uzaylıların yerine) dönecektir. Kendi "varlık nedenini" bulmuş kahramanımız (s. 178) "aniden, fakat seçmeden" sevmeyi mutlulukla kabul eder (s. 208). Anlayışsız fakat mutlak sınırları olan ailesi ve diğer insanlar bilinmezlikte kalır.

Cupid ve Psyche hikayesiyle Estar'ın masalı arasındaki bağlantılar oldukça belirgindir. Estar'ın ismi "Yunanca'da psyche (ruh) ne anlama geliyorsa aynı anlama gelen" bir gezegenden gelmektedir (s. 168); tanrılara çocuk bir kurban sunulur (s. 175); uzaylıyı görmeden önce Estar rüyasında "karanlıkta, kör bir hâlde, hiçbir şey görülmeden yaşanan bir cinsel birleşme" görür (s. 195); kız kardeşi Estar'ı uzaylıya bakmaya ve onun kim olduğunu öğrenmeye ikna eder; masalın sonunda da iki "uzaylının" bir çocuğu olacaktır. Yeşil gül, aile, kız kardeşlerin talipleri, görünmez yardımcılar, telepati ve uzaylının güzelliğinin suyun yakınlarında ifşa olması bu metni, Güzel ve Çirkin masalıyla iç içe geçirmektedir. Ancak daha

örtük benzerlikler toplumsal cinsiyet ve anlatının inşasına dair mevzulara işaret eder: Uzaylı, Cupid ve Psyche hikayesindeki gibi, şekil değiştirmez ve Estar'ın kendini gerçekleştirmesi uzaylıyla doğuştan gelen yakınlığını fark etmesiyle mümkün olur; bu, Psyche'nin de Güzel'in de geçtiği bir sınamadır aslında.

Ne Estar'ın ne de uzaylının fiziksel bir değişim geçirmesi Güzel'in "Çirkin nerede?" sorusuna vereceği cevabı önemli ölçüde etkiler. Başlangıçta uzaylıyı "üstün, hayret uyandıran bir yaratık" olarak gören Estar onu öldürmeye niyetlenmiştir: "Burası bir canavarın evi... Belki onu öldürebilirim..." (s. 184). Sonrasında, Güzel (Estar) kendi sözlerinde bir yalanın gizlenmiş olduğunu sezer ve utanır. Açıkça görülür ki Güzel'de saklı bir Çirkin yoktur; bu da yanlış anlaşılmalara ve kör bir üstünlük algısına dayanan bir savunma mekanizması olan yabancı düşmanlığını ifşa eden bir anlatı hamlesidir.

Doğal görünmeye karşı duran tabu bu kasıtlı körlüğü tamamlar. "Kıllı hayvan derisi, koruyucu eldiven içinde, fazladan parmak taşıyan eller, akı olmayan ışık saçan gözler" (s. 176) gibi tesadüfen göze çarpan görüntülerle desteklenen bu insan-merkezli insan bakışı uzaylıların çirkinliği sakladıklarını düşünür. Kulaktan kulağa konuşma tabusu da ("bununla ilgili hiçbir zaman konuşulmadı") (s. 176) bu inancın kırılmasını sağlayacak herhangi bir ihtimalin önünü kapatır.

Kesinliğinden kuşku duyulmayan bu gibi inançlar hayli güçlüdür. Estar uzaylıya baktığında ve güzelliği gördüğünde, böylelikle insan-merkezli tabuya da meydan okuduğunda, kendisi de uzaylılardan biri olduğu için mi uzaylının güzel olduğunu düşünmüştür yalnızca? Onun insan kardeşleri Lyra ve Joya da aynı tepkiyi mi verecektir? En nihayetinde, Estar açısından Çirkin'in (uzaylının) hayaleti dahi kayıplara karışır. Bu hayalet, kasıtlı umursamazlıklarından ötürü karşılarındakine dair bir şey öğrenmeyecek veya öğrenmeyecek çocuklar olarak yaşamaya devam eden dünyalılarda varlığını sürdürecektir.

Eğer uzaylı çirkin bir canavar değilse, o zaman Estar'ın onu değiştir-

mesine gerek yoktur. Kendisini de değiştirmesine gerek yoktur; yapması gereken tek şey, asıl doğasını yani varoluş amacını ve uzaylıyla birlikte olmayı kabul etmektir. Babasının, Estar'ın uzaylıyla ilk kalışından sonra fark edip belirttiği iki değişiklik yalnızca bakanın görebileceği değişikliklerdir. Eğer Estar saçını artık yeşile boyamıyorsa, bunun sebebi şu an etrafını saran yeşil güllerin oluşturduğu havadır ve eğer zaman zaman üzgün ve mesafeli görünüyorsa bilinmelidir ki aslında o, daha hafif ve bilinçsiz de olsa her zaman böyledir. Şu durumda uzaylı bir dönüşüm değil de olayda hızlandırıcı işlevi görmüştür. Estar'a bir çocuk gibi muamele eder; seçtiği yolun bile onu nereye götüreceğini bilirken ona özerk olduğuna dair teminat verir.

Kendisini uzaylının refakati altındaki bir çocuk gibi gören Estar sonunda, aşkın seçim değil, varoluş meselesini olduğunu acı bir şekilde öğrenir. "Eğer insan olsaydım" diye düşünür, "bu durum beni kızdırabilirdi" (s. 208). Ancak insani açıdan fedakârlık gibi görünen şey şimdi bir ayrıcalık gibi görünmektedir. Mesele birini ehlileştirmek ya da biri tarafından ehlileştirilmek değildir: "Estar onu adeta bağrına basarak sevdi; güneş doğunca uyanan canlıların yeni günü karşılaması gibi" (s. 187). Onların aşkı "benzersiz, uyumsuz" olanın cazibesindense aynılık üzerine kuruludur (s. 191). Estar'ın kendisini temelde bir parçası olarak gördüğü uzaylıların dünyasında değiştirmesi gereken pek bir şey yoktur.

Cupid ve Psyche anlatısında da ölümlüler Psyche'nin ilahi emirlere uyma konusundaki kararlılığını o anlamadan anlamışlardır. Yine de, Tanrı Psyche'yi, kayınvalidesi Venüs'ü tatmin etmek üzere ölümsüzleştirdiğinde Psyche kendi mahiyetiyle ilgili bir dönüşüm yaşar. Lee'nin metninde, Estar'ın doğuştan gelen üstünlüğü genetik olarak da garantilenmiştir: Tanrıya benzer bütün varlıklar onun akrabasıdır.

Böylesi bir alın yazısı (bazıları ışıktan yaratılmış oldukları için ışığı görürler) diğer masallardaki temel temalarla doğrudan alakalıdır. Sindirella bir prensese dönüşmez, ancak masalın seyri içinde onun zaten prenses olduğu ortaya çıkar; pek de umut vaat etmeyen kahramanlar ni-

hayetinde doğru koşullar içerisinde yollarını bulurlar, çünkü hepsi zaten "kahramanlardır."

Nicolaisen'in de öne sürdüğü gibi, bu gibi anlatılar yeni bir düzen yaratmaktan ziyade yüzlerini mevcut düzene döner ("Why Tell", s. 61-71); masalları çocuk edebiyatı içerisinde görenler bu imkânı vurgulamaya meyletmezken, tabiatı gereği muhafazakâr olan bu bakışın yorumlama gücü vardır.

Böyle bakmanın ve anlatmanın toplumsal cinsiyetle ilgili içerimleri de benzer şekilde kısıtlayıcıdır. Tertemiz paketlenmiş, sorunsuz bir ben-merkezcilikle hayatına devam eden, tamamen uysal bir kadın kahraman olarak Estar, Çirkin'e tereddüt etmeden veya pişmanlık duymadan hoşça kal diyebilecek bir Güzeldir, çünkü dönüşüm ancak gereksiz kılınmak üzere daha da arttmalıdır. Estar'ın görünüşünü şekillendiren yabancılığı (uzaylılığı) yani gerçek kültürü olsa da, bu güçler aynı zamanda onun özünde mevcuttur; ruhu kendi özgürlüğü ve güzelliği içinde uzaylıyla kaynaşır ve uzaylılarınki gibi Estar'ın görünüşü de "insanlık dışı" değil, "insandan fazlasıdır" ve aşikâr şekilde üstündür. Uzaylı denilen tür böylelikle doğallaştırılır ve böylece masalın değişim olgusunu sınırlı ve kısıtlayıcı biçimde temsil etme sihri de doğallaşır.

Angela Carter, Güzel ve Çirkin'den uyarlayarak yazdığı iki hikayede, dönüşümün sorunlu öznesi olan Güzel'in performansının rengârenk "gölgelerini" yansıtan bir sahne ışığına bakma ve anlatmaya karşı duran geleneksel tabuyu ifşa eder.[34] Latince masalda Cupid, Psyche'yi kız kardeşlerinin, ziyarete geldikleri vakitlerde, ona kendisinin fiziksel görünü-

[34] Zipes'ın "Carter'ın çalışması tek veya istisnai bir başarı gibi görülmemesi gerektiği" (*Fairy Tale as Myth*, s. 42) çünkü pek çok şiir ve kurmaca metnin Çirkin'in dönüşümünün sihrini sorguladığı yönündeki tespitine ben de katılıyorum. Esasında şunu ekleyeceğim: 20. yüzyıl versiyonlarının patlamasının sebebi 18. yüzyıl Fransız masallarının Güzel ve Çirkin adlı masalından yararlanarak sunulan, çeşitli 18. yüzyıl performanslarını hatırlatmaktadır, o zaman sergilenenler de öğüt verici (didaktik), hovarda, nükteli ve gülünçtü. Carter'ın Güzel ve Çirkin'e olan ilgisi yıllarca sürdü ve Hearne'ün kitabına ilişkin değerlendirmesi masalların bilhassa edebi gelenek içerisinde birbiriyle bağlantı kuran metinler olduğu gerçeğini bildiğini teyit eder niteliktedir.

müne dair soru soracakları yönünde uyarır. Eğer onlarla konuşursa, yüzüne bakmak isteyecektir ki bu da onlara ayrılık ve mutsuzluk getirecektir. Saf ve yalnız olan Psyche hiç görmediği kocasıyla ilgili hikayeler uydurmadan duramaz. Konuşma tabusunun yıkılması bakma tabusunun ihlal edilmesinin yolunu açar. Psyche'nin sıradan ancak birbiriyle çatışan hikayeleri kız kardeşlerini bu kocanın olağandışı doğasıyla ilgili tahminlerde bulunmaya sevk ederken; anlatma eyleminin ardından ona kaçınılmaz şekilde bağlı olan bakma eylemi gelir. Cupid'in "ilahi güzelliği" görünür olur olmaz, görünür olduğundan dolayı Psyche onu yitirmiştir. Bir *monstrum* (canavar) görür, ama kız kardeşlerinin kendisini korkuttuğu gibi bir yaratık değildir karşısındaki.

1697'de "Riquet à la Houppe" veya "Püsküllü Ricky" olarak yayımlanan, Charles Perrault'nun kaleme aldığı edebi bir Güzel ve Çirkin uyarlaması olan masal, anlatma (konuşma) ve görme arasında çok farklı bir ilişki kurar. Kendisiyle evlenmesi karşılığında, çirkin küçük bir Prens, sevdiği güzel ama aptal kadına akıl bahşeder. Artık bir *bête*[35] olmayan Prenses, Prens çirkin yahut görünürde bir *bête* olduğu için sözünü tutmayı reddedince, çirkin Prens ona sevdiği kişiye güzellik bahşetme gücüne sahip olduğunu anlatır. "Eğer öyleyse", der prenses "bütün kalbimle dünyadaki en büyüleyici ve yakışıklı prense dönüşmeni diliyorum." Prenses bu sözleri söyler söylemez, Püsküllü Ricky gider, o zamana kadar görmüş olduğu en yakışıklı, en zarif ve çekici adam oluverir (Zipes, *Beauties*, s. 56). Kadının akla kavuşması herkes tarafından görülürken, ki bu durum Ricky'nin dönüştürme yeteneğine sahip olduğu manasını taşır, Ricky'nin dönüşümü ille de görünür değildir:

> Bazıları der ki: Sevgilisinin sabrı, basireti ve kalbiyle aklındaki bütün güzel özellikleri üzerine düşünmüş olan Prenses artık vücudunun kusurunu ya da çirkinliğini daha fazla görmemişti... Ayrıca derler ki Prens'in şaşı bakan

[35] *Bête*: Fransızcada hem *yaratık* hem *aptal* anlamına gelen kelime. (ed.n.)

> gözleri Prenses'e, onun aşkının yoğunluğunun delili olduğu için, muhteşem gelmişti. Son olarak, o büyük kırmızı burnunda cesur ve kahramanca bir hava vardı. (Zipes, *Beauties*, s. 56-57)

Cupid ve Psyche masalının aksine, burada Prenses konuşmaktan ve bakmaktan men edilmiş değildir, aksine bunları yapması yönünde yüreklendirilmiştir ve kelimeler bakışlar zararına değil yararına işlemektedir; dahası, o da, tıpkı Psyche gibi, görünüm veya görünürlük Ricky için de Cupid için de netameli bir meseleyken, dönüşümden geçer. Ricky'nin fiziksel dönüşümü gerçekleşmiş midir, gerçekleşmemiş midir? Perrault'nun verdiği ahlâk dersi, güzellik ve zekâyı aşkın büyüsüne bağlar: "Gönül kimi severse güzel odur/ Gönül kime düşerse akıllı da odur" (s. 57). Barchilon'un belirttiği gibi, "Riquet'nin yakışıklı veya çirkin oluşu tamamen Prenses'in ona bakışına bağlıdır" ("Güzel ve Çirkin", s. 6).

Hikayeler ve bakışlar, anlatmak ve görmek (bakmak), dönüştürme gücüne sahiptir; ancak bu değişimin ontolojik durumu ve etkisi belirsizdir. Dönüşen varlık, sözlerimizle veya bakışlarımızla varolmasını dilediğimiz şeye pekâlâ uygun olabilir ve "gerçek" olsun veya olmasın dönüşüm, toplumsal normlar içinde konuşmayı ve görmeyi kabul ettiklerimizi, yani esasında gerçekçi olanı cisimleştirebilir veya haddi aşan seslere ve bakışlara vücut kazandırabilir.

Angela Carter, "Çirkin nerede?" sorusuna cevap vermek üzere hikayeyi ve bakışı, yazıyı ve nazarı, sesi ve göz atmayı "The Courtship of Mr. Lyon" (Bay Lyon'un Flörtü) ve "The Tiger's Bride" (Kaplanın Gelini) metinlerinde farklı bir biçimde eklemlemek suretiyle, Çirkin'in sihirli dönüşümünü de muhafaza ederek daha rahat bir tavır takınır. Sahne dekorlarını ve atmosferi güncelleyip İngilizleştirse de- arabalar, taksiler, trenler ve telefonlar, Kraliçe Anna'nın yemek odası, servilerin ardında saklanan spanyel, paladyen bir ev, Londra'nın otelleri ve tiyatroları, ince kesilmiş biftek, viski vs. -Bay Lyon'un Flörtü metnindeki *fabula* yahut olay örgüsü, Beaumont'un Güzel ve Çirkin'ine o kadar benzer ki masalın dönüştürülmüş hâlinden ziyade taklidi gibidir.

Ancak Carter'ın dili ve odaklanışı meseleyi daha da çetrefilli hale getirir; masalın yönünü Perrault'nun ironik şekilde muğlâk bıraktığı "Püsküllü Ricky" metnine çevirir. Carter'ın metni, sihirden açık bir şekilde vazgeçmeden sihrin hilelerini ifşa eder; okuyucuya kelimelerin ve bakışların gücü üzerine düşünme fırsatı verir. Anlatı bir anekdotla açılır:

> Mutfak penceresinin dışında, kar kendi başına bir ışığa sahipmiş gibi ışıldıyordu çit; akşama doğru hava kararırken, kar taneleri yere inerken, bütün o kış manzarasının gerisinde tüyler ürpertici, bir yerlerden yansıdığı belli olan bir solukluk varlığını sürdürüyordu. Teninde aynı ışığı taşıyan ve gördüğünüzde tamamen kardan yapılmış olduğunu düşüneceğiniz bu güzel kız köy yoluna bakmak üzere pespaye mutfağındaki ev işlerine ara verdi. Yoldan geçen olmamıştı bütün gün; yol beyazdı ve bir gelinin giydiği saten gecelik gibi, üzerinde hiçbir iz taşımıyordu. Babası gece çökmeden evde olacağını söylemişti. Kar telefon tellerini aşağı indirmişti; babası en güzel haberi verecek dahi olsa arayamazdı. Yollar kötü durumda. Umarım güvendedir. (*Bloody Chamber*, s. 41)

Burada daha ziyade tanıdık bir masal atmosferini ve manzarayı seyrederiz; gün kararırken pencerede bekleyen genç bir kadın, iki vakit ve mekân arası bir atmosfer, hiç bozulmamış bir kar manzarası. Masal geleneğinin gerektirdiği gibi anlatıcı dışarıdan bir göz olarak konuşur. Ayrıca olağandışı ve olağan birbiriyle kaynaşır, zira kar "kendine ait bir ışığa sahipken" kız da kardan yapılmış gibi belirir aniden, pespaye bir mutfakta, ev işlerini yapar ve babasıyla ilgili endişe duyar. Kızın güzelliği ve "gelinlerin giyeceği saten gecelik" düşüncesi onu kesinkes müstakbel bir gelin kılar; kan dökülecceğine dair beklentiler de bu anlatımla birlikte gelir.

Masal atmosferi incelikle örülmüştür; yeni bir şey yoktur. Ancak odaklandığımız yerin değişmesi, bizi, dış sesin emrindeyken dahi onun güvenilirliğini alttan alta oyan Carter'ın tanıdık topraklarına sokar. Bakan kimdir? Kız açıkça, babasının gelip gelmediğine bakmak için pencereden kış manzarasına bakar, ama yalnızca bizim tarafımızdan (anlatıda

"siz" olarak belirlenmiş okurdinleyici) değil, aynı zamanda bizim neyi nasıl gördüğümüzü bildiğini düşünen dış bir ses (dışarıdan bakan biri) tarafından da gözlemlenir. Kara bakan kimdir? Dış ses mi kız mı?

Bu bize söylenmese de, "kar kendi başına bir ışığa sahipmiş gibi ışıldıyordu çit" cümlesindeki "sahipmiş gibi" lafzı kelimeler/bakışlar ve odaklanılan nesne arasında bir boşluk olduğunu gösterir. Belirsiz benzetme manzaranın sonradan gelen, doğaya canlılık katan "olağanüstü solukluğu" tarafından desteklenebilirse de; bu solgunluğun, ayın olduğu kadar bakanın da ışığından kaynaklanabilecek, "bir yerlerden yansıyan" niteliği benzetmeyi daha da istikrarsız kılar. Eğer "biz" kıza bu şekilde bakıyorsak, o zaman kızı "tamamen kardan" yapılmış gibi gösteren "içerden gelen ışığın" da bir yerlerden "yansıyıp" yansımadığını sorgulayabiliriz. Durum ne olursa olsun, anlatıcı "bizden", açık ve net bir şekilde, kızı aynı anda hem cansız, hem de canlı olarak görmemizi beklemektedir, çünkü ancak böyle bir algıyla karla kaplı yolun kızın ilerde gelin olacağına delalet ettiğini anlayabiliriz.

Bu sahne bizi, Güzel'i dokunulmamış, muğlâk bir biçimde karın canlı hali olarak gören doğallaştırıcı bakışı paylaşmaya davet eder, ancak aynı zamanda Güzel'in de bakışına maruz kalırız ve böylece *bizim* nasıl bakacağımıza dair bir soru hâsıl olur. Mesela sahnenin sonunda Güzel, babasını o yolda yürürken görmek ister ki bu durum muhtemelen sembolik olarak Güzel'in çözümlenmemiş ödipal bağlılığına işaret ederken aynı zamanda o yolun evlilikle bir tutulması gibi toptanlaştırıcı bir denklemi de işlevsizleştirecektir.

Peki, ya "biz"/"ben"? Her daim kadir-i mutlak ve tarafsız görünmeye uğraşan, böylelikle Güzel'in geçiş sürecinin doğallaştırılmasına izin veren dış sesi destekleyen bir nazarı benimseyebilirken; aynı zamanda anlatıdaki sıkıntıların verdiği ipuçlarını takip edebilir, odaklanmanın anlatının tutarlılığını ve güvenilirliğini ne şekilde etkilediğini gözlemleyebiliriz. Anlatıcı anlatı boyunca dış ses olarak kalsa da, odaklanma yahut görsel

perspektif genellikle karaktere bağlıdır. Mesela Güzel'in babası Çirkin'in evine geldiğinde, her ne kadar tasvir başlangıçta tarafsız görünse de, kapı tokmağı babanın gözlerinden görülür: "Bu kapıda aslan kafası şeklinde bir tokmak vardı, zil de aslanın burnundaydı; babası elini zile doğru uzattığında, başlangıçta da düşündüğü gibi, aslanın kafasının pirinçten değil de som altından yapıldığını düşündü" (s. 42). Bir süre sonra Güzel Çirkin'i ilk kez gördüğünde, Çirkin babasının görmüş olduğu büyük ve öfkeli "bir aslan görünümünden" daha farklıdır (s. 44):

> Onu görünce içinden gelen ürpermeye engel olamadı; çünkü bir aslan bir aslandır ve bir adam bir adamdır; her ne kadar aslanlar bizden çok daha güzel olsa da, farklı türde bir güzelliğe aittirler ve bize saygı duymazlar: Zaten neden duysunlar? Ama vahşi varlıklar bizden, bizim onlardan korktuğumuzdan daha çok korkarlar ve çok haklı sebepleri de vardır. Tabii Çirkin'in neredeyse kör gibi, sanki görmekten bıkmış gibi görünen gözlerindeki hüzün Güzel'in kalbini dalgalandırdı. (s. 45)

Cansız bir kapı tokmağındaki aslanın gözlerine benzeyen "akik yeşili gözleriyle, altın sarısı saçlarıyla", mantosunun postunu parçalayan "pençeleriyle" babası o "hayhuy içerisindeyken" gerçek hayatta rastlanmayacak bir varlık görmüşken; Güzel, olağanüstü güzellikte bir aslan görür karşısında; geçerli sebeplerle insanlardan korkan, "görmekten bıkmış" akik rengi gözlere sahip bir aslan. Çirkin'i "yumuşak başlı herhangi bir otobur canlının son nefesi", kendisini de "tertemiz lekesiz, kurbanlık bir kuzu" olarak görse de, karşısındaki "hayret verici farklılık" onu cezbeder. Hem nihayetinde babası nasıl, yemekten uzak duran Çirkin'in yanında "biftek" yemişse, o da "soğuk bir kuş" yemiştir (s. 45, 43).

Daha sonra bir akşam, Güzel ve Çirkin arasında önemli bir bakışma anı yaşanır. Güzel'in ayaklarının dibinde yatan ve ellerini yalayan Çirkin "ona yeşil, esrarlı gözleriyle bakmıştır ki Güzel bu gözlerin ikisinde de kendi yüzünü görür, sanki daha yeni açacakmış gibi küçücüktür" (s. 47).

Hâlâ esrarlı olsalar da Çirkin'in gözleri artık bakmaktan yorulmuş gibi değildir çünkü içindeki yeşil çayırlarda Güzel'in yansıması çiçeklenmeye başlamıştır. Doğallaştırıcı bakış "karşılıklı bir sihirle işler": Güzel, hayat vaat eden bir varlığa dönüştükçe, Çirkin de ona kendisine dair yeni bir bakış sunar. Ancak daha sonra onu şok edecek şekilde "dört ayak üzerinde" çekip gider.

Dönüşüm süreci henüz başlamaktadır ve tamamlanmadan önce, Güzel sözünden caymalı ve Çirkin'in ona kendisine dair kazandırdığı bakışa ihanet etmelidir. Daha sonra baharda Londra'ya döndüğünde, o ve babası Çirkin'in onlara bahşettiği "canavarca" ancak "bolluğu bereketi" eksik olmayan varlığından yararlanmaya başlarlar, ancak Güzel'e aynadan gülümseyen görüntü "şımarık, meraklı, masraflı" bir kedinin görüntüsüdür; güzel bir yüzdür, ama "Çirkin'in akik rengi gözlerinde gördüğüne pek benzemez" (s. 48, 49). Çirkin'in sadık spanyel cinsi köpeği geldiğinde, Güzel'in "ayna önünde transı" çarçabuk kesilir ve aslanı kurtarmaya davranır.[36]

Bahçe hâlâ karlı, ev dağınıktır, Çirkin Güzel'in kendisine gönderdiği solmuş güllerle dolu "mütevazı yatak odasında" ölü gibi yatmaktadır. "Daha önceden akik rengi gözlerinin üstünde insanlarınki gibi göz kapağı olduğunu nasıl fark etmedi?" diye düşünür Güzel, "bunun sebebi şimdiye kadar Çirkin'in gözlerinde sadece kendi yüzünün yansımasına bakmış olması mıdır?" (s. 50). Sonra ona dokunur ve onu öper, parmaklarının "acı içinde" esnemeye başladığını ve "el kancası kadar pençelerinin" geri çekildiğini görür:

> Güzel'in gözyaşları kar taneleri gibi indi Çirkin'in yüzüne, usul usul gerçekleşen bir dönüşümle derinin altından kemikler göründü, geniş, esmer alnından

[36] Soluyarak gelen spanyel cinsi köpek İngilizlerin "Small Tooth Dog"a (Küçük Dişli Köpek) (Briggs ve Tongue, s. 3-5) şaka yollu bir göndermedir. Genel itibariyle, Bay Lyon'un Flörtü pek çok Güzel ve Çirkin metninin oluşturduğu oyuncu, ironik geleneke yaslanarak geliştirilmiş parodik bir performanstır. Daha önceki mizahi uyarlama örnekleri için Zipes, *Beauties and Beasts* kitabına ve Hearne'e bakınız.

> eti. Kollarındaki artık bir aslan değil, bakımsız bir yeleden kalma saçları, kırık burnu, ne tuhaf, emekli boksörlerin burnu gibi kırık burnu olan bir adamdı; bu görünüm ona canavarların en yakışıklısına benzeyen mesafeli, kahramanca bir hava veriyordu. (s. 51)

Şüphesiz ki bu sihirli bir dönüşümdür, ama yaptığını görünür kılan bir dönüşümdür de. Güzel'in gözleri sayesinde Çirkin Bay Lyon'a dönüşmüştür ve yine bu gözlerden "kar taneleri gibi" yaşlar dökülmüştür. Önce dışarıdan bakan anlatıcıda, sonra da aslanın yeşil gözlerinde bulunan bu doğallaştırıcı bakışı benimseyen Güzel, yalnızca hayvanı dönüştürüp yeniden canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda "karşılıklı işleyen bir sihir" aracılığıyla Çirkin ve dış ses kendisini nasıl görmesini istiyorsa o şekilde görmeye başlar. Eski Çirkin ve Eski Güzel daha sonra "ufak bir kahvaltı" ederler. Peki, bu vejetaryen bir öğün müdür? Kuzu, Bayan Lyon'a dönüştüğü için bundan şüpheliyim.

"Sonsuza kadar mutlu yaşadılar" efsununun güncellendiği hikayenin son sahnesi olağandır, fakat olağandışıdır da: Bay ve Bayan Lyon bahçede yürümektedir; yaşlı spanyel köpek taç yapraklarının arasında, çimlerin üzerinde uyuklamaktadır (s. 51). Yine dışarıdan bir göz sahneye odaklanmıştır; kamera gibi belirli bir mesafeden çifte bakmaktadır. Bizim gördüğümüz "sihirdir", ancak aynı zamanda "dondurucu" bir sürecin sonucunu, gözlerden akan yaşların kar tanelerine, gerçek yaşamın güzel bir resme dönüştüğünü de görürüz.

"Püsküllü Ricky" geleneğine sadık kalacak şekilde, Güzel'in kendisine bakışının dönüşmesi aynı zamanda Çirkin'i de dönüştürür. Sahne dondurulmuş ve bahçeye kapatılmıştır: "Yavaş çekimde yürür gibi görünmektedirler."

Her ne kadar ikisi de artık mutlu olsalar da, yaprakları dökülmüş, spanyel yaşlanmıştır. Mevsimlerden bahar olabilir, ancak Güzel artık "gelinin giydiği saten gibi" taze değildir; kanı dökülmüştür. Sondaki bu küçük sahne kadının evliliğe giden geleneksel geçiş örüntüsünü doğal-

laştırmakta *ve* doğallığını bozmaktadır. O son sahne, bu durumu belirli bir toplumsal düzen içine yerleştirmek suretiyle, masalın burjuva sınıfı ve aylak etoburlarla olan uzlaşmasını gözümüzün önüne serer. Bu "genel bir büyüyü taşıyan yahut bahçenin büyüsünden yararlanan" bir sondur (Carter, *Sleeping Beauty & Other Favourite Fairy Tales,* s. 128). Dış ses açık ara farkla zafer kazanmıştır; ancak sahnenin odaklanmanın kurallarına uygun şekilde işlemesi sayesinde "tarafsız" görünecek biçimde doğallaştırılmıştır.

Eğer belirli bir hikayeyi anlatmak, bakma yollarından birini içeriyorsa, bu belirli anlatımdan sapmak içselleştirilmiş olan nazarın mutlaka dönüşeceği anlamına gelmez. Bay Lyon'un Flörtü, dış sesi pek çok farklı karaktere hikayeye odaklanma fırsatı vererek sorunsallaştırıyorsa, Kaplanın Gelini, dış sesin odaklanma biçiminin karakterin algısını gizliden gizliye şekillendirdiği (herhangi bir dönüşüm bu dış sesin bakışına uyum sağlamalı yahut karşı çıkmalıdır) üzerinde ısrarla durur. Kısacası kendimizi nasıl gördüğümüz nasıl görüldüğümüze bağlıdır.

Bay Lyon'un Flörtü, bu özne-nesne ilişkisini, konforlu bir uyum içerisine yerleştirerek çözer. Çirkin'in gözlerine yansıyan, "hayatın" çerçevelenmiş, doğallaştırıcı imgesi olan Güzel, Bay Lyon'un yeniden doğmasını sağlarken nesneleştirilmeye devam eder; öznelliği kendisinden vazgeçmesi üzerine kurulmuştur. Fakat Kaplanın Gelini hikayesinde odaklanma ediminin öznesi ve nesnesinin acı verici, zevk verici şekilde birbirinden koparılması daha genç olan "gözü" arzusu yönünde hareket eden anlatıcıya, hayat dolu "Ben'e" dönüştürmek gibi zorlu bir sürecin elzem adımıdır.

Bu hikayedeki karakterlerin hepsi de isimsizdir ve ıssız sessiz bir Kuzey İtalya'da Aralık ayı atmosferi, Rus babayla kızının egzotik güneş ışığı beklentilerini pek de karşılamamaktadır (s. 51-52). Kızın evlat sevgisiyle ilgili hayalleri de aynı şekilde suya düşmüştür. "Babam beni sevdiğini söyledi, ancak kızını bir deste kart için peşkeş çekti" diye anlatır kadın kahraman, "babamın bana bir kralın fidyesinden daha az değer verdiğini düşünmemelisiniz; ama ondan *fazla* da değer vermiyordu" diye belirtir

açıkça (s. 54). Babası kumarda kaybedince kızını Çirkin'e verir ve bu hikayedeki "La Bestia" (çirkin) "kumarda Şeytanı bol" ve "sarı gözleri dışında" yüzünün bütün özelliklerini saklayan, "yüzüne güzel bir maske takan" zengin bir İngiliz asilzadesidir. Asilzade Güzel'e, kart oyunu devam ederken, "beyaz, yapay, mevsim dışı" bir gül verir; ancak Güzel bunu sinirle parçalara ayırır (s. 52-53). Çirkin'in atlarla dolu, rüzgârlı "insan yüzü görmemiş" (s. 57) dağınık sarayına kumardan kazanılan ganimet olarak götürülen genç kadının tek arkadaşı kendisine benzeyen, aynı zamanda babasının kendi kendisine acımasını ve kızın solgun yüzünü yansıtan sihirli bir ayna tutan mekanik bir oyuncak bebektir.

Küçük maymun hizmetkâr, Güzel'i Çirkin'in kendisini bir kereliğine çıplak görmek istediğini bilgisini iletir, "sonrasında para ve çeşitli hediyelerle, zarar görmeden, babasının yanına dönebilecektir" (s. 58). Güzel bu teklifi mağrur bir biçimde reddeder ve Çirkin'in gözünden akan (ve elmasa dönüşen) iki damla gözyaşını utancının alametleri olarak yorumlar. Birlikte "terk edilmiş, ıssız bir yerde" giderlerken, La Bestia kendi "muhteşem, kedi güzelliğine sahip, esmer görünümünü" açık edip Güzel'in önünde "her ikisi de güneşe benzeyen" "insanın mahvına sebep olacak" gözleriyle bir kaplan suretine bürünür ve durumu ters yüz eder (s. 63-64). Güzel dehşet içinde elbiselerini bizzat kendisi çıkarır; tenini Çirkin'in ve atların bakışına sunar. Çirkin sözünü tutar ama Güzel babasının yanına dönmek yerine kaplanın odasına girer. Kaplanın "kükreyişi evin temellerini sarsarken", Güzel diliyle tenine dokunmasına, kendisini yalamasına izin verir:

> Diliyle indirdiği her darbe tenin üstüne çarpıyordu, dünyadaki, hayattaki bütün tenlere çarpıyordu ve ardında parlayan tüyler bırakıyordu. Küpelerim su haline geldi ve omuzlarıma damladı; damlaları güzelim kürkümden silkeledim. (s. 67)

Bu hikayenin bildiğimiz masalla çifte ilişkisi vardır. Şöyle başlayalım: En uyumsuz görünen kalkış noktalarının bazıları, esasında, Güzel ve Çir-

kin etrafında oluşan anlatı geleneğinin parçasıdır. Kart oynarken kızını kaybeden baba, hayvana dönüşmek, gül, nehrin yaşam kaynağı olması, avlanma ve mücevherler Carter'ın uygun şekilde yorumladığı diğer ortak motiflerdir.[37] Kaplanın Gelini aynı zamanda "ötekinin bizim benliğimizin kılık değiştirmiş hâli olduğunu"bilmenin dönüştürücü gücünü (Canham, s. 14)[38] ve onurlu durmak, tevazu göstermek (kibir ve küçük düşürme iştahıyla karıştırılmasın) sonucunda kazandığımız mühim ödülleri yeniden gündemimize taşır.[39]

Şu durumda diğer uyarlamalardan aşina olduğumuz bakma tabusu, hem Güzel'i hem de Çirkin'i etkiler; Güzel görülmeyi reddeder; Çirkin-se maske takmaktadır ve nihayetinde ikisinin de kıyafetlerini çıkararak çıplak kalmaları "karşılıklı bir pakttır": Gönüllü bir ifşadır bu, ancak herhangi bir türün maskesini çıkarmaya karşı duran tabuyu yıkan ve daha da özelleştirerek söylersek, toplumsal olarak inşa edilecek hayvan cinselliğinin üzerindeki örtüyü kaldıran bir ifşa. Bu konularla ilgili konuşma tabusu örtük şekilde ihlal edilir, çünkü vücudunu saran bir posta sahip olduktan sonra dahi, Güzel deneyimiyle ilgili konuşmak için dili kullanır; karşımızda dönüşüme uğramış olsa da bize hâlâ insanlığımızı hatırlatan bir benlik vardır.

Güzel ve Çirkin gibi, Kaplanın Gelini de örf ve adetleri aileye odaklanarak sınar, ancak Carter'ın hikayesinde babanın ikiyüzlülüğü ve zayıflığı, hem kıza hem de bize imtiyazlı bazı ruhlar varlığını sürdürsün diye kadın bedenini satan bir toplumsal düzenin çürümüşlüğünü altını çizerek anlatır. Sonunda kadın kahraman babasının vaadini gönüllü olarak yerine

[37] Swahn AT425 masallarının giriş motifi olarak "Bir adamın kart oynayarak kızını kaybetmesi" ihtimallerden biri olarak alır.

[38] Stephen Canham, Yerli Amerikalıların "Kuzgun" maskesinin Çirkin'in temsili için bir örnek temin ettiğini öne sürmüştür: "Gerçekliğinin merkezinde bir insan yüzü vardır" (s. 15).

[39] Larry DeVries, Güzel'in alçak gönüllüğünün kız kardeşlerinin aşağılama hırsını gerektirdiği Güzel ve Çirkin'deki anlatı mantığını böyle ifade eder; aynı zamanda Kral Thrushbeard'daki Prenses'in zorla küçük düşürülmesini, aşağılamasını Güzel'in mütevazılığıyla karşı karşıya getirir.

getirmesine rağmen Çirkin'in teklifini cesursa geri çevirirken babasına herhangi bir bağlılık duymaz. Atlara ve yaşlı kadınların anlattığı kaplan adam masallarına ilgi duyar.

Ancak bu hikayenin asıl masalla kurmuş olduğu güçlü bağlara bakılırsa son sahnedeki dönüşümün kuvvetli, sihirli bir mutlu sona varması gerekirken, Carter'ın hikayesinde söz konusu sihir çarpıktır. Hem anlatısal hem de görsel olarak, bu hikaye "Çirkin nerede?" sorusunu oldukça farklı bir şekilde sorar. Sakince kendi hikayesini anlatan (otobiyografik) ses "Babam beni kart oynarken Çirkin'e kaptırdı" (s. 51) der; kız oyunu izlemiştir.

En başından beri bu, zaman zaman "siz" olarak temsil bulan "biz" ne olup bittiğini kızın sözleriyle öğreniriz, gözlerinden görürüz. Ancak birinci şahıs (ben) olarak konuşan karakterin zamanında kendinde ve diğerlerinde gördüğü, değişen birinci şahıs (ben) anlatıcısının gördüğü değildir. Daha genç olan "gözün" bakışı "bizim" maruz kaldığımıza dönüşmüştür: Artık kadınların nasıl nesne olarak görüldüğünü bilen bir başkahraman vardır ve kadın erkek fark etmeksizin insanlara, tanrılara ve elbette canavarlara bakışını kendi şekillendirmiştir. Mesela, babası çaresizce kumar oynarken genç kız "koşulların bu çılgınlığa sessizce tanık olmaya zorladığı kadınlara özgü öfkeli bir siniklikle izlemektedir"(s. 52).

Fakat bu birinci şahıs anlatıcı (kız), babasının çılgınlığını ve umudunu, bencilliğini ve o anki aşırı duygusallığını görmesine rağmen, konuşmaz. "Gördüm... gördüm... gördüm" der, mekanlara, insanlara ve hislere dair ayrıntılı bir algıya sahip ve dikkatli bir "birinci şahıs gözlemciden" beklentilerimizi karşılayarak. Ancak göz önünde yaşanan bu durumların çoğunun, kısa bir süre sonra belirli maddi koşullarla ve kültürle çerçevelenmiş olarak aktarıldığı ortaya çıkmaktadır.

Daha genç olan bu "göze", aynaya yansıyan sahnelerden biri maske koleksiyonu gibi görünür; babanın "vahşi umudu", Çirkin'in "havalı maskesi", Güzel'in (kendisinin) "hissizliği" ve hatta kartların üzerindeki yüzler. İşte bütün bu imgeler ironik bir şekilde Güzel'in İtalya'nın "asla-

nın kuzuyla hemhal olduğu kutsal bir diyar" olduğu yönündeki olağandışı beklentilerini değiştirir" (s. 51,52,54).

Peki, biz burada ne tür bir bilgiden bahsediyoruz? Açıktır ki La Bestia'nın ne olduğundan ziyade onu neyin gizlediğine dair bir bilgiden bahsediyoruz. "Sersemletici koku", tamamıyla simetrik maske, konuşmasındaki "hırıltılı aksaklık"; bunların hepsi Güzel'in ne olduğunu bilmediği şeyi örter (s. 53-54). Şu kısım önemli: Güzel, temelde görerek olsa da, aynı zamanda koklayarak ve işiterek maskelere dair bilgi sahibi olur; tat duyusuna herhangi bir şekilde gönderme yoktur ki bu zaten anlatımdaki eksikliklerden biridir, zira kaplanla son buluşması "yenilip yutulma korkusuna" hak verecek şekilde "yenilmiş ve kanlı kemikler arasında" gerçekleşir (s. 66, 67). Kart oyununun oynandığı alanda, dokunmak veya hissetmekten yalnızca hava durumuyla ilişkili olarak bahsedilebilecekmiş gibi görünmektedir. Onu çepeçevre saran olağandışı soğuk, tabii ki, babasının eylemlerinin dışarıya yansıyan sonucudur -bu da "mitlerin" insanlar arasındaki güç ilişkilerini nasıl "hava kadar" doğal bir şeye dönüştürdüğünü göstermek için kullanılan tipik bir Carter stratejisidir- ancak okur olarak "bizim" babaya doğrudan erişimimiz yoktur.

Aynanın içindeki maskelere bakmak kaplanın "gelinini" "bütün bir dünyanın buz parçası içinde kilitli kalmış" gibi olduğunu hissetmeye sürükler (s. 55). Bu bakışını Çirkin'in gözden uzak sarayına da taşır; yalnızca "gösterişli bir siyah beygirde" olduğunu belirttiği "şen şakrak hayat görünümü" ona umut vermektedir (s. 55). Atları seven Güzel, onların insanlardan daha asil olduğunu düşünür; La Bestia'nın "yemek odasını atlarına vermiş olduğu" (s. 57) gerçeği Güzel'in kafasındaki canavar kalıbına hapsolmuş Çirkin imajını değiştirmez. Gururlu tavrını sürdürür, nihayetinde o bir insandır; babasını hakir görmesine rağmen, namus meselesinde onunla aynı taraftadır. Ayrıca maymun uşağın bakışlarındaki "aşağılamaya" ve "yapıntı kibre" boyun eğmez (s. 57).

Burada önemli olan kadın kahramanın bulanık zihnidir.[40] Bu düze-

[40] "Asıl Güzel ve Çirkin masalı gibi Kaplanın Gelini de içkin olarak röntgenci bir anlatıdır; an-

nin kendisini kurbanlaştırdığını fark etmesine rağmen, dışarıdan bakan, ancak "tarafsız" yahut "doğal" olmayan bir odaklanma, diğer bir ifadeyle hümanist, ataerkil bir nazar Güzel'in tepkilerini koşullar. Bu durum, Çirkin'in aşikâr şekilde aşağılayıcı talebine karşı durduğunda en belirgin halini alır. Tecavüz, bildiği her şeyin onu hazırladığı, canavarca (çirkin) bir eylemdir; ancak çıplakken birilerinin bakışlarının hedefi olmak "iğrençtir" (s. 66). Kendisini babasının gördüğü gibi değerli bir inci yahut alınıp satılacak bir et; ama her şekilde bir nesne olarak görmeye devam eden Güzel, Çirkin'in tenine/etine bakışını, kendisini tamamen fantezileştiren, nesneleştiren ve ötekileştiren, tek taraflı pornografik bir bakış olarak anlar. Görsel bir arzu nesnesi olarak hizmet sunmayı reddetmekle, La Bestia'yı hayvanlardan beklenilecek şekilde davranmaya ittiğini düşünür.

Ancak Çirkin kendisini, şaşırtıcı bir şekilde, hayvan olarak değil de bir *monstrum* (canavar) olarak sunar. Çirkin'in vahşiliğini kendi eliyle kısıtlaması sayesinde ve güneş gibi gözlerini gördükten sonra harekete geçen Güzel, tenini ona gösterdiğinde, "kadını etten ibaret gören" algının dönüştüğünü fark eder (s. 64). Doğanın ortasında, atlar ve kaplan tarafından görülen Güzel ne "doğaldır" ne de korktuğu gibi "insanların gönül evini döşeyecek kırılgan küçük bir eşya parçası" (s. 64).

Kaplanın nazarı, nesnesini ötekileştirmekten ziyade, bir başka öznenin de olayın içine girmesini talep eder, "karşılıklı olmayan hiçbir paktı" tanımaz (s. 64). Kaplana "ona hiçbir zarar vermeyeceğini göstermek suretiyle" Güzel kendi içindeki *monstrum*'u kabul eder ve böylelikle onun sorumluluğunu alır: "Hayatımda ilk defa özgür olduğumu hissettim" (s. 64).

Kaplanın bakışı onu bir çocuk olarak "vahşi bir ufaklık" yapan ve sonrasında alınıp satılacak bir hazineye dönüştüren bakışla inşa edilmiş olan kendi ötekiliğinden kurtarmıştır (s. 56). Şimdi artık kurulmuş saat gibi çalışan hizmetçinin "mavi, fıldır fıldır dönen gözlerinde" dışsallaşan uysal gözünün kendisini nasıl da pazarlarda "onu izleyen" ancak "varlığını

cak bakmanın koşulları değiştirilmiştir, çünkü kız (erkeğin, kaplanın) bakışının nesnesi olduğu kadar (kendi) bakışının da öznesidir" der Bryant (s. 448).

herhangi bir şekilde dikkate almayan" benzer gözlerin "umarsız bakışları" altında "anlaşma sonucu değiş tokuş edilen, soğuk, beyaz bir et parçası" olarak gördüğünü fark eder (s. 66).

Güzel'in kendisine günlük bakışını şekillendiren işte bu pornografik bakıştır. Çirkin tarafından teklif edildiğinde "iğrenç" olarak etiketlediği şey aslında o bilmezden evvel "sıradandır." Artık onun öteki eşi olmayan oyuncak bebek babasına dönebilir; ondan hiçbir pişmanlık duymadan ayrılabilir de, zira babasının sihirli aynadaki görünümü ona artık tesir etmemektedir. Güzel, daha ziyade, kendi dönüşümünün, yeniden doğuşunun öznesi olarak, "beyaz, titrek ve pişmemiş" bir hâlde, "sanki ona kendi zevklerinin Güzel'in tükenmesini gerektirmeyeceği barış dolu bir krallığın anahtarını sunan" kaplana yaklaşır (s. 67).

Bizzat söylediğim sözlerden de anlaşılacağı üzere, öfkesinden cayır cayır yanan bu sessiz kızın kaplanın gelinine dönüşmesi beni cezbediyor. Bu durum mevcut hümanist ve ataerkil düzeni ters yüz ediyor. Gözyaşlarının akışına ve suya, "ilelebet" yerinde duracak olan elmaslardan daha fazla değer atfediyor ve böylelikle donmuş bir dünyanın buzlarını çözüyor.[41] Kadın bir kahramanın kendinden vazgeçerek kazanabileceği öznelliği reddediyor ve gerçek anlamda hayat dolu, eve kapatılmamış bir öznelliği benimsiyor. Cinsiyetler arasındaki savaşı, iki taraflı, kadın ve erkekten oluşan bir hayat anlaşmasına dayalı, tensel bir karşılaştırmaya dönüştürüyor. Hepsinin ötesinde; ne Güzel'in arzusuna ihanet ediyor, ne de Çirkin'i küçük düşürüyor. İki güzel kaplan imgesinin, haz ilkesinin zaferinin keyfini sürmek isteyen anlatıcının dili de benim arzumu taşıyor.

Ancak anlatı boyunca göz bu sihri "doğal" görmekten rahatsızlık duymamızı sağlamaya çalışır. Ortada doğaya dönüş yoktur, mesele yalnızca insan/hayvan karşıtlığının ters yüz edilmesi de değildir. Bu dönüşüm hayvanlar ve tanrılar arasındaki kadim mitik bağlantıyı güçlendirmekten, daha geç dönemlerde Batı'da bedensel hazların şeytan ve hayvanlıkla

[41] Cocteau'nun filminde Güzel'in gözyaşı bir elmasa dönüşür.

ilişkilendirilişini çürütmekten veya üretim için mekanikleştirilmiş araçlar olarak insanların nesneleştirilmesini reddetmekten fazlasını yapıyor. Carter'ın sihri ancak ve ancak farklı şekilde çerçevelendirilmiş bir bakışın, pornografik bir nesneleştirme yahut "doğal" bir durum olarak görülmekten ziyade yalnızca maskesizliğinden ötürü "çıplak olanı" önceleyen bir bakışın ürünü olabilir. Böylesi bir maskesizleştirme, özlere ulaşmaya çalışırken elbette maskeleri tamamen yok edemez. Başkahraman nehrin kenarında kıyafetlerini çıkarırken "çıplaklığa alışkın değildim" der:

> Çirkin'in ona vermeye hazırlandığım şeye nazaran küçük bir şey istediğini düşündüm; ancak mahrem yerlerimizi incir yapraklarıyla örttüğümüz günden beri, insan soyu için çıplak kalmak doğal değil... En berbat acıyı hissettim, sanki kendi iç çamaşırımı çıkarıyormuş gibi... (s. 66)

Kaplanın Güzel'in uzuvlarını temizleyip üstünü kazıyan dili, kızı soymaya devam eder, "parlayan tüylerini" açığa çıkarır; Güzel sanki Carter'ın diğer hikayelerindeki kurt adamlar kadar tüylüdür (s. 67).[42] Anlatının akışına uyarak şöyle diyelim: Bu haz ilkesinin Marcusçü anlamda özgürleştirilmesi, içimizdeki hayvana; bizi mekanik bir yeniden üretim faaliyetinden kurtaracak olan, bizden daha ileri olan canavara biat etmemizi sağlar; Carter'ın 60'lardaki cinsel ve siyasi devrime katılışı da bu okumaya destek vermektedir. Ancak böylesi bir "çıplaklık", dönüşüm cennet bahçesinde değil de kaplanın "etobur bedeninde" gerçekleştiği için, doğal bir şekilde yaşanmaz (s. 67).

Dahası, başkahraman kendi ham derisinden ziyade postuna, "güzel tüylerine" hayranlıkla baktığı vakit, bu tüyler baskıcı değil de özgürleştirici bir başka "maske" olabilmiştir olmasına ama yine de kadının derisi de-

[42] Son sahne Andrew Lang'ın şu yorumunun yankısı niteliğindedir: "Beşeri varlıklar hayvanların ve kuşların derilerini yüzüp biriktirirken bu yaratıkların karakteristik özelliklerini ve güçlerini de alıp bir yerlerde saklıyor olabilir" (Cupid ve Psyche'ye yazdığı girişten, Swahn tarafından alıntılanmıştır, s. 233).

ğildir. Dünyadaki "bir hayatın üzerinde bulunan bir dünya deriyi soymak" (s. 67) onu dilden vazgeçmeye sürüklememiştir; bu da onu kaplandan ayıran bir gerçektir. "Tüyler" doğal bir şekilde çıkabilir, fakat "güzel tüylerden oluşan bir post" ancak emek mahsulü olacaktır; kadının acısının, erkeğin dilinin mahsulü. Bu tüylerden oluşan post, anlatıcının bize sağladığı, tafsilatlı şekilde düzenlenen bir bakışa sahip ve eğitimli bir göze ancak güzel görünebilir. Carter'ın hikayeye yaydığı sihir daha arzu edilir bir düzeni gösteriyor olabilir, "vahşi hayvanları" "beşeri dikkatsizliğin" önüne de geçiriyor olabilir, ancak aynı zamanda *görsel eğitim* bileşeniyle ve sihrin hilesini sözle saklayarak sihrin kendisinin ne denli zor işlediğine dair de sinyal verir.

Birlikte okundukları zaman Bay Lyon'un Flörtü ve Kaplanın Gelini, Çirkin figürünün dönüşümünü ve bu dönüşümün söz konusu masalın geleneği içerisinde Güzel'le olan irtibatını daha da iyi sorguladığı görülür.[43] Bay Lyon'un Flörtü, erkeğin dönüşümünü Güzel'i bu dönüşümün şekillendirici gücü kılarak görsel hafızamıza yerleştirir, ancak Güzel'in, toplumsal olarak koşullanmış olsa bile kendisine ait arzusunu keşfetmeden bırakır. Her iki figür de son sahnede ehlileştirilmiş bir görünüm arz ederler; etoburlardır ancak medeni şekilde. Kaplanın Gelini bunu tersine çevirir. Ancak bu iki metin sadece birbiriyle çelişiyor değildir; baskıcı ya da özgürleştirici olması fark etmeksizin, sıradanın içinde barınabilecek

[43] Marina Warner şöyle der: "Carter Güzel ve Çirkin'in temasına tekrar tekrar döndü; içini dışına çıkarttı, altüst etti; yaramaz bir çocuk gibi, şu mürebbiye kılıklı ahlakçıları yerin dibine geçirme fırsatı yakalıyordu" (*From the Beast to the Blonde*, s. 308). Carter "Güneşin Doğusu ve Ayın Batısı" masalına "bütün Kuzey Avrupa masallarının lirik açıdan en güzeli ve gizemlisi" gözüyle bakıyor ve hayranlık duyuyordu (*Virago Book of the Fairy Tales*, s. 238; ayrıca Warner'dan da alıntılanmıştır, s. 310) ve mesela Kaplanın Gelini'ndeki yazım bu masalı hatırlatır, ancak onun yarattığı kadın kahramanlar cesur bir şekilde "Çirkin'le oynamayı seçerler" (Warner, s. 308). Carter'ın "dirençli, damarına dik yeniden yazımının" kalbinde onun "mitolojik unsurlardan arındırmak" dediği bakış açısı yatar (Bryant, s. 441): "Farklı bir hikaye anlatmak, öteliği olumsuz değil de olumlu bir farklılık olarak düşünmek ve inşa etmek, o ötekiliğin içerisinde özdeşleşmek üzere olumlu kişilikler sunmak, bildiğimiz anlatıların okurlar ve izleyiciler arasında gördüğü rahat onayı bozmak üzere ideolojik statükoyu yeteri kadar sekteye uğratmak; işte bütün bunlar kesin bir şekilde Carter'ın masal anlatılarının yaptıklarıdır" (Bryant, s. 452). Ben de, bütün bunların put kırıcı gücünü azımsamaksızın, bu "çalışmanın" çift katmanlı hamlesinin altını çiziyorum.

iki farklı sihir tasavvurunu, sihre bilinçli olarak muğlâk şekilde iki farklı değer verilmesini temsil etmektedir.

Her iki hikaye de tartışmış olduğum şekillerde anlatma ve bakma stratejilerini kullanır; güç, ötekini yiyip yutma veya yutmama, teni ete veya eti tene dönüştürme dinamikleriyle kurulan ilişkileri inceler. Biri kuzuyu, bir kuzuyla serilip yatmaya istekli olan Bay Lyon ile ödüllendirir; diğeri de "kuzunun kaplanlarla koşmayı öğrenmesi gerektiğini" gösterir (s. 64), ödül her ikisinin de hayatta kalmasıdır. Böylelikle, Kaplanın Gelini yasaklanmış olanı görselleştirip söze dökerken, Bay Lyon'un Flörtü öngörülen, konforlu bir ataerkil düzene doğru ilerler. Ancak yakından okuyunca, ikinci hikaye büyüsünü çok aşikâr bir şekilde inşa ederek büyüye dair kuşkuyu kendi eliyle oluştururken, ilk hikaye etobur çerçevesine işaret ederek barındırdığı normalleştirici sihri gülünç hale getirir.

Her iki durumda da, etobur olan iş başındayken kuzu otçul yaşamına edilgen bir şekilde devam edememektedir. Dolayısıyla, odaklanacağımız daha hayati bir mesele de neyi yiyecek (et veya ot), neyi ten olarak göreceğimizdir. Geleneksel masallarda ya biz hayvanı yer yutarız, ya o bizi. Ya ölürüz, ya öldürülürüz. Ancak ne kadar farklılık gösterirse göstersin Carter'ın her iki hikayesi de, ister çirkin/canavar (hayvan) olsun ister güzel/insan, Ötekini tüketmeye direnç gösterir ve böylelikle okurun önüne arzu ve iktidara dair açık sorular koyar. Carter duygusal, fiziksel ve maddî fazlalık üzerinde durarak, Güzel'in Beaumont'un metnindeki bir anlık tereddüdünün arkasını getiremese dahi bu tereddüde mercek tutmuştur.

Bunu da ödemek zorunda kalabileceği bedellerin kesin bir şekilde farkında olarak yapmıştır. Hem Bayan Lyon'un hem de kaplanın karısının başarılı bir geçiş süreci yaşaması, "gözden" ziyade anlatıcı ben'le ilgili olabilir. Her iki hikayede de kadın kahraman ne özgür bir faildir, ne de görsel ve dilsel sembolik düzen yıkılmıştır. Benzer şekilde arzu, babanınki de olsa, Çirkin'inki de olsa, Güzel'inki de olsa asla özgür şekilde işlemez; dolayısıyla Güzel'in arzusuna yapılan ihanet daha geniş bir anlatısal/görsel çerçeve içerisinde düşünülmelidir. Kaplanın gelininin yaptığı gibi,

kadınların kendi öznelliklerini inşa edebilecek duruma gelmesi, Bayan Lyon'ın duyduğu hoşnutluğun da ortaya koyduğu üzere, genellikle kadın cinsini kısıtlamak üzere kullanılan bir edebi tür içerisinde yalnızca kısmen özgürleşme sağlar.

Carter her iki hikayede de klasik masalların, kadınların "gelişim" görevlerini ve arzularını ataerki içerisinde yalnızca tematik ve ruhsal açıdan değil, başka şekillerde de nasıl kurduğu üzerine konuşabilmek adına toplumsal cinsiyet ve anlatıyla ilgili kaygıları iç içe ele alır. Carter'ın soruları yalnızca, Güzel'in kendi geçiş süreci üzerinde denetim sahibi olurken ne denli tatmin olduğuyla yahut arzularıyla ilgilenmez; aynı zamanda bu anlatı yolunun ne kadar dar olduğunu ve bu dar yolun kadın kahramanın uyuşmacı yahut itirazcı serüvenini nasıl şekillendirdiğiyle de uğraşır.

Dahası, Carter'ın Güzel ve Çirkin için kaleme aldığı gülünç taklitlerdeki çoğul anlatıcılar (bakışlar), sesler, mekânlar ve kültürler ideolojik açıdan değişkenlik gösteren bir "arzu makinesi" olarak masalın karmaşık anlatı mekanizmalarını da açığa çıkarır. Carter'ın sihrine seve seve teslim olsak da; bu sihrin inşasıyla, gücüyle ve tehlikeleriyle yüzleşmeliyiz. Masallardaki harikulade, kendi işleyişini yeniden üretecek ve görünür kılacak noktaya gelir; bu şekilde Carter da masalın sihrinin kendi kendini yiyen bir canavar olduğunu göstermek suretiyle kendi uyarlamalarından kuşkulanmayı sürdürür ve kuşkusunu dile getirir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Cesur Ol Ama Cüret Etme!
Çifte Failler ve Mavisakal'ın Kurgusu



Bugünlerde Mavisakal deyince herkesin aklına eski karılarını katletmek gibi karanlık bir sırra ve üzerinde kan lekesi olan bir anahtara sahip adam imgesi geliyor. Bunu herkes biliyor. Fakat muhtemelen Mavisakal masalının ürkütücü teması, klasik masalların başlıca izleyici kitlesi olarak görülen çocuklar için artık uygun addedilmediğinden ötürü, insanlar masalın ayrıntılarına genel olarak pek aşina değil. Perrault'nun 1697 yılında *Histoires ou contes du temps passé*'de yayımladığı "La Barbe-Bleue" (Mavisakal) mavi sakallı, zengin bir adamın hikayesini anlatmaktadır; "sakalı onu o denli çirkin ve korkunç göstermektedir ki ondan kaçmayan tek bir kadın veya kız bulunmamaktadır."[1] Masalın ilk bölümü "tam bir hanımefendi" olan ailenin küçük kızını Mavisakal'la evlenmeye ikna eden "güzellikleri ve zenginlikleri" tasvir eder. (Daha yaşlı olan kızkardeş Anne onun yanında kalacaktır.)

Bir ay sonra Mavisakal bir seyahate çıkması gerektiğini söyler. Genç gelini konağın bütün odalarının anahtarları ve mücevherlerle baş başa

[1] Zipes tercümesinde "Mavi Sakal" şeklinde bir yazım kullanmayı tercih ederken, ben metninde daha yaygın olan "Mavisakal" kullanımını tercih ediyorum.

bırakan Mavisakal, onu "zemin kattaki uzun koridorun sonundaki küçük odaya" girmemesi yönünde uyarır. Ancak komşuları konağı gezerken, kız sözünden döner ve yasak odanın kilidini açmaya koşar. İçeride yerler duvarlardan sarkan bir sürü kadın cesedinden akıp pıhtılaşmış kanla kaplıdır. Bu kadınlar, Mavisakalın birbiri ardına boğazını kestiği eski karılarıdır. Korkudan öleceğini düşünür ve odanın anahtarı elinden düşer. Anahtarı temizlemek için ne kadar uğraşırsa uğraşsın kan lekesi kalır.

Beklediğinden daha erken dönen Mavisakal da karısını ölüme mahkûm eder. Dua etmesi için verilen on beş dakika süresince, genç kadın ve kız kardeşi Anne tam da o gün ziyaretlerine gelecek olan erkek kardeşlerinin yetişmesini umarlar. Mavisakal kızın kafasını tam kesmek üzereyken, iki erkek kardeş kapıdan içeri dalıp Mavisakal'ı öldürürler. Dul kalan kadın kocasının malvarlığını kardeşleriyle paylaşır ve ona Mavisakalla geçirdiği kötü zamanları unutturacak "saygıdeğer bir adamla" evlenir (Zipes, *Beauties*, s. 31-35).[2]

Charles Perrault Mavisakal'ın sonuna iki ahlaki öğüt iliştirmiştir; bu öğütlerin tercümelerinden biri aşağıdaki şekildedir:

> Hanımlar, asla sokmayın burnunuzu sizi ilgilendirmeyen şeylere
> Yoksa çok pişman olursunuz tez vakitte!

[2] Fransızca masal İngilizcede 1729 yılında Robert Samber tarafından *Histories or Tales of Past Times*'da yayımlandı. Bu tercüme ve Mavisakal'ın tarihine özlü bir giriş için Iona ve Peter Opie'ye bakınız, s. 133-31. Perrault'nun kaleme aldığı versiyon Perrault'nun masallarının tercüme edilerek cilt cilt yayımlanmasıyla ve eğlence kitaplarıyla Friedrich Justin Bertuch'un *Blauen Bibliother aller Nationen*'inki gibi derlemeler sayesinde Avrupa'da dağıtılıp geniş kitlelere ulaşmıştır. Perrault'nun metni aynı zamanda Ludwig Tieck'in *Ritter Blaubart* (1797) isimli oyununu ve Ludwig Bechstein'in 1845 tarihli *Das Marchen vom Ritter Blaubart* (s. 70) isimli metnini açıkça etkiledi. Perrault'nun masalından önce yazılmış bir Mavisakal yoktur ancak 19. yüzyıldan bu yana derlenen benzer halk hikayelerine ve bunların halk türküleriyle şiirleriyle olan ilişkisine baktığımızda, Fransa ve Almanya'da kesin olarak, Perrault'nun masalının orijinal olmasının pek mümkün değilmiş gibi görünmektedir; ancak uzmanların görüşleri bu noktada farklılaşmaktadır. Daha ileri düzeyde bilgi için bkz: Scherf, s. 21-25; ilgili tartışmalar için, s. 124-27 ve s. 303-5 ve Uther, s. 35-54. Benzer Fransız halk hikayelerinin *L'Histoire des contes*'de (s. 43-93) Catherine Velay-Vallentin tarafından yapılan analizi bilhassa yararlıdır.

ve

Bir zamanlar koca, evi kral gibi yönetirdi
Şimdi artık her şey değişti
Fark etmez kocanın sakalının rengi
Vardır karısının hep söyleyecek bir şeyleri!

İlk öğüt kadınları, belayı çağıran meraklarına direnmeleri yönünde ihtar eder; ikincisi de kadınların "çok konuşması" yüzünden otoritelerini kaybeden erkeklere fırça çeker. Johnson›un çevirisinde, her iki ahlaki öğüt de nostaljik olarak bir masumiyet çağını ve erkek iktidarının mutlak olduğu günleri hatırlatır ve her ikisi de değişimden ötürü kadınları suçlar. Perrault'nun Fransızca metniyse kadınları bu denli açık bir şekilde suçlamaz. Zipes'ın diğerlerine kıyasla kelimesi kelimesine yaptığı tercümenin de gösterdiği üzere, Perrault'nun ilk *ahlaki öğüdü* toplumsal cinsiyetle ilgisi olmayan evrensel bir uyarı gibi görünmektedir: "Bütün cazibesine rağmen merak/ Sıklıkla eder insanı helâk", ama bna rağmen oklar sonunda ikinci cinse, çeviride kibarlıkla örtülerek söylendiği üzere "hanımlara" döner.

İkinci ahlaki öğütse kadınların konuşmasına göndermede bulunmaz ve Mavisakal'ın davranışının tasvip edilemez olduğunu kabullenir: "Kocalar artık o kadar ürkütmüyor karıları/ Ya da ısrar etmiyor ele geçirmede imkânsızı." Fransızca metin evin direğinin gücüne duyulan güvensizliği açık eder: "Hiç fark etmez sakalının rengi / Anlamak zor artık kimdir efendi" Çok daha kabaca yapılmış cinsiyetçi bir tercümeyle de, özgün versiyonunda da, Perrault'nun iki ahlaki öğüdü hâlâ kadınların merakları yüzünden kanlı odaya giden kapıyı açtıkları vakit kaybedilen bir "cennet" olarak mutlak ataerkini destekler.[3]

[3] A.E Johnson'un sunduğu ilk çeviri benim daha sonra sunduğum versiyon kadar doğru değildir (Zipes, *Beauties, Beasts* içinde, s. 35); Şu da Angela Carter'ın alaylı bir havayla yaptığı nesir çeviridir (*Sleeping Beauty*, s. 40): AHLAKİ ÖĞÜT: Merak büyüleyici bir tutkudur ancak

Mavisakal'ın en buyurgan versiyonunu kaleme alan Perrault'nun anlatısının, bilhassa 19. yüzyılda masalı yeniden anlatanları ve yorumlayanları, masalın esas temasını ve içerdiği suçu kadınların meraklılığı olarak tespit etmeye sürüklemesi şaşırtıcı değildir. Asıl motif anahtardır; masalın görünürdeki uyarıcı mesajının başlıca alıcı kitlesi kadınlar olarak belirlenmiştir. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (Grimm Masallarının Zor Gerçekleri) *ve Off with Their Heads!* (Tez Kelleleri Vurula!) adlı çalışmalarında Maria Tatar, bu yorumlamanın Mavisakal'ı, yalnızca Havva'yı değil, bu sayede her kadını "sınırları aşma konusunda birincil fail" addeden ancak "itaatsizlik eylemini güçlü cinsel imalarla" birlikte anlatan "cennetten kovulma olarak yaratılış" hikayesinin bir yankısı olarak okumaya dayandığını göstermiştir (*Off with Their Heads!*, s. 96).

Mavisakal'ın bazı edebi versiyonlarında ve bilhassa Perrault ile Bechstein'ın kaleme aldıklarında, sonuçta kadın kahramanın meraklılığı açık şekilde kınanır; ancak bu anlatılar kocanın işlediği seri cinayetlerin ahlakîliği konusunda topyekun bir sessizliğe gömülmüşlerdir.[4] Bu gibi editoryel yorumlar, kanlı anahtarı kadın kahramanın cinselliğe dair bilgisinin ve ihanetinin bir göstergesi olarak gören psikanalitik yorumları teşvik etmiştir.[5] Bruno Bettelheim'in yaptığı okuma bu yorumların tipik bir örneğidir:

binlerce pişmanlık pahasına giderilebilir yalnızca; herkes bu üzücü gerçekle ilgili binlerce örnek görür her gün etrafta. Merak bütün zevklerin en kısa sürelisidir; giderildiği anda biter ve her daim nasıl da, nasıl da pahalı olduğunu kanıtlar. BİR DİĞER AHLAKİ ÖĞÜT: Bu hikayede anlatılan olayların yıllar önce yaşandığını görmek zor değil. Hiçbir modern koca Mavisakalın yarısı kadar ürkütücü olmaya cüret edemez, karısından da merakını bastırmak gibi imkânsız bir şey talep edemez. Hiç kavgacı yahut kıskanç olmayan bu modern koca karısı kendisine söyler söylemez kurallara uyacaktır. Sakalının rengi ne olursa olsun, hangisinin efendi olduğunu anlamak kolaydır.

[4] Bkz: Maria Tatar, *The Hard Facts*, yedinci bölüm. Tatar ayrıca Gustave Dorê ve Walter Crane gibi illüstratörlerin ayartılma-merak-itaatsizlik sekansını uzatan sahneleri tasvir ettiklerini ve Crane'in Havva'yla açık bir benzerlik kurduğunu da belirtir.

[5] Tatar hem Alan Dundes'i hem de Bruno Bettelheim'i "en zalimce işlenmiş seri cinayetleri anlatan bir masalı aylak kadın merakı ve düzenbazlığıyla ilgili bir masala dönüştürdükleri" için eleştirir (*The Hard Facts*, s. 161).

> Mavisakal cinsel kışkırtmayla ilgili bir masaldır... Kişi Mavisakal'ı nasıl yorumlarsa yorumlasın, bu masal kadınları cinsel meraklarına teslim olmamaları yönünde, erkekleriyse cinsel ihanet karşısında öfkeye kapılıp bu öfkeyle hareket etmemeleri yönünde [metinden aynen alınmıştır] uyaran öğüt verici bir masaldır. Ortada incelikle anlatılan bir durum yoktur; her şeyden önemlisi masal daha yüksek bir insanlık idealine doğru gelişecek şekilde tasarlanmamıştır. (s. 301-2)

Ancak folkloristik bir çerçeve içinde düşünüldüğünde masalın öğüt vericiliğine ilişkin bu tarz okumalar dar ve ikna edicilikten uzak görünmektedir; fakat hatırlayalım ki yorumlama için yalnızca bir ya da iki uyarlamaya bağlı kalmak tehlikelidir ve anlatıcının/editörün yorumları masalın esas anlamını belirleyemeyecek ideolojik değişkenlerdir. Mesela Tatar "zekâyla birleştiğinde" merak duygusunun "kişiyi başarısızlığa uğratmaktan" ziyade "hayat kurtardığını" göstermek üzere, ilgili bir diğer masal olan "Mr. Fox"tan (Bay Tilki) ve *Binbir Gece Masalları*'ndaki örneklerden yararlanmaktadır (*Hard Facts*, s. 178).

Tatar, Perrault'yu takip eden yazar ve eleştirmenlerin yasaklama/yasağı delme sekansı üzerine kurulu bir macera hikayesini "merak duymanın tehlikelerini sayıp döken ve hile yapmanın gücünü kutlayan" uyarıcı nitelikli bir masala dönüştürdüklerini iddia etmektedir (*Hard Facts*, s. 178). Merak etmenin yapısal ve tematik rolünü yeniden okurken önceki folklor araştırmalarına, bilhassa E. Sidney Hartland'ınkilere başvuran Tatar hem anlatıya hem de toplumsal cinsiyete dair çıkarımlarla bezeli, konuyla ilgilenenleri düşünmeye kışkırtacak yeni sonuçlara ulaşır. Dolayısıyla Catherine Velay-Vallantin'in dikkatli çalışmasının da gösterdiği üzere, Mavisakal'ın zengin ve çeşitlilik barındıran folklor geleneğini incelemek masalı ve masalın çağdaş uyarlamalarını feminist bir okumaya tabii tutmak için önemli bir adımdır (*L 'Histoire des contes*, s. 43-93).

Örneğin, E. Sidney Hartland'ın 1885 yılında masalın "Yasak Oda" (C611) olarak tanımladığı motifi ele alalım. Açıktır ki bu yasağın uyarıcı

bir niteliği olması gerekmez, ayrıca sadece kadınları ilgilendiriyor da değildir. Esasında, bu gibi masallarda kanlı odayı keşfederek edinilen bilgi genellikle erkek kahramanın veya kadın kahramanın kurtuluşu için bir araç görevi görür.[6] Eğer "Kanlı Anahtar"dan ziyade "Yasak Oda" masalın esas motifi muamelesi görüyorsa, o durumda Mavisakal esas olarak bir sınavı (kadın kahraman, merakını kontrol edebilecek midir?) geçememenin sonuçlarıyla ilgili değildir, yasak odaya girmeyi *gerektiren* bir geçiş süreciyle ilgilidir. Asıl mevzu; kocanın arkasından gerçekleştirilmesi hasebiyle ihanet imasıyla birlikte anlatılan cinsel merak değildir. Kadın kahramanın kocasıyla, kendisiyle ve cinsel politikalarla ilgili bilgisi asıl önem arz eden durumdur. Sınavı da, bu bilgiyi ölüme karşı koymak üzere akıllıca kullanıp kullanmayacağıdır.[7]

[6] Hartland "Kanlı Oda" motifini içeren yedi tür masal tespit eder. Bunların dördü kadınlarla, gerisi de erkek kahramanlarla ilgilidir; masal esasen erkeklerin meraklılığıyla ilgiliyse ("Marya Morevna"; "The Teacher and His Scholar"; "The Third Royal Mendicant"), sonuç genellikle olumludur ve kanlı odada bir kız varsa, bu kız onun yardımcısı ve hatta öğretmeni olur. "The Faithless Sister" örneği merakla birlikte, net bir şekilde, melanet de içerirken, kadın merkezli diğer masallar meraklılığı açık açık, olumsuz bir ışık altında sunmaz. Bu masalların hepsine değil, yalnızca Hartland'ın "Mavisakal"ve "The Dead Hand" (altcinsi olan "The Robber Chief) olarak tanımladığı türlere odaklanıyorum, zira bunlar, açık ve net bir biçimde, eril/dişil çatışmasını içermektedir ve yakından ilişkilidir.

[7] *Les Contes de Perrault* (s. 161-70) metninde, Marc Soriano Perrault'nun masalı "La Barbe-Bleue"nün folklor geleneğinde ilişkili olduğu metinleri, Perrault'nun diğer versiyonların hepsinde tekrarlanan ayrıntıları dışladığını göstermek üzere, ele alır. Bu ayrıntıların (kadın kahramanın ölümüne hazırlanan bir gelin gibi giyinmesi, ona yardımcı olan hayvanlar, üçlünün varlığı) fikir vericiliği Perrault'nun Hıristiyanlaştırılmış ve rasyonel mantık çerçevesi içinde konuyla alakalı, hatta anlaşılır görünmemektedir. Soriano'nun çalışmaları Mavisakal'ın Delarue tarafından 1952 ve 1953'te yayımlanan Fransız ve Fransız-Kanada versiyonlarına dayandığı ve sözlü geleneğin kendisi Perrault'nun edebi metninin (ki bu metin yayımlandığı zaman yalnızca dolaşımdaki versiyonlarından biri olabilir) homojenleştirici etkisi altında kaldığı için, Soriano'nun projesine 17. yüzyıl öncesi folklorik versiyonların tarihsel açıdan yeniden inşasına doğru yapılan yanlış bir çaba yerine, Perrault'nun metnindeki iki evrenin, iki gösterge sisteminin birleşimini tanıyan tematik bir karşılaşma olarak itibar etmek önemlidir. Soriano "Yasak Oda" tabusu ve diğer ritüelleştirilmiş değiş-tokuşlar üzerinde yükselen geçiş süreci kurgusunun metnin içinde yeniden yazıldığını ve Perrault'nun sınırları aşmayla ilgili ahlâk dersi niteliğindeki kurgusuyla örtbas edildiğini öne sürer. Geçiş süreci ve ritüel bağlamındaki başka "Mavisakal" tartışmaları için bkz: Saintyves, s. 301-331 ve Velay-Vallantin. Soriano açık bir biçimde belirtmektedir:" Mais le concept de 'curiosité' affaiblit le thême singulièrement plus ample de la chambre interdite" (s. 165).

Kadının geçiş sürecinin başlangıcına ve hayatta kalmasına odaklanmaları bize Mavisakal'ın (AT312) "Rescue by Sister" (Kurtarıcı Kızkardeş)" (AT311) ve "The Robber Bridegroom" (Soyguncu Damat) (AT955) anlatılarıyla kardeş masal olduğunu göstermektedir.[8] Bu masalların üçü de Grimm Kardeşler'in derlemesinde mevcuttur. 1812 baskısında *KHM* 62 koduyla yayımlanan ve sonra Perrault'nun masalının Fransızcasına (AT321) çok yakın olduğu için çıkarılan Mavisakal (AT312), "altın rengi bir faytondan" inip ormandaki bir adama "kendisine verecek bir kızı olup olmadığını" sormasıyla başlar. Baba kızlarından birini ona vermeyi mutlulukla kabul eder, ama kız kralın "ne zaman baksa insanı ürperten" mavi sakalından korkar. Evden yeni kocasıyla ayrılmadan önce, erkek kardeşlerinden eğer çığlık attığını duyarlarsa gelip onu kurtaracaklarına dair söz alır.

Masalın diğer uyarlamalarında olduğu gibi bunda da Mavisakal kısa süre sonra karısını evde yalnız bırakır; ona anahtarları verir ve eğer "küçük altın anahtarı kullanırsa" onu öldüreceğini söyleyerek tehdit eder. Yine diğer uyarlamalarda olduğu gibi, yasak odanın duvarlarından ölü kadınlar sarkmaktadır; kanları korkudan ödü patlayan kıza doğru akar. Kan lekesiyle kaplı anahtar karısını ele verince, Mavisakal ölmeden önce son duasını etmesine izin verir. Pencereden erkek kardeşlerine bağırır; Mavisakal "bıçağı kızın kalbine tam saplamak üzereyken" üç erkek kardeşi yetişir ve onu öldürürler. Mavisakal'ı "kanlı odada öldürdüğü kadınların yanına astıktan sonra" kız ve erkek kardeşleri olay mahallini hazinelerle birlikte terk ederler (Zipes, *Brothers Grimm*, s. 660-63).

Grimm Kardeşlerin "Fichter's Bird" (AT311; *KHM* 46) masalında esas meselenin hayatta kalma ve geçiş süreci olduğu daha belirgindir. Bir

[8] Paul Delarue esasında Aarne Thompson'un AT312 ve AT311 arasında yaptığı ayrımın yanlış olduğunu ileri sürer. "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire (devamı). II. Barbe-Bleue" de, benzeri pek çok Fransız ve Fransız-Kanada hikayesiyle birlikte, her iki türü de barındıracak şekilde aşağıdaki bölüm yapısını sunar: Katil ve kurbanları; yasak ve yasağın ihlali; Üçüncü bir kız tarafından kurtarılma; Kadın kahramanın ağabeyleri yahut yakınları tarafından kurtarılması; Katilin cezalandırılması.

büyücü, sihir yoluyla, üç kız kardeşin en büyüğü olan güzel bir kızı kaçırır. Arzu ettiği her şeyi önüne sunar, bir istisnayla: "İstediğin her yere girebilir, her şeye bakabilirsin; bu küçük anahtarla açılan oda hariç. Eğer bana itaat etmezsen, ölümle cezalandırılacaksın." Ayrıca kızdan o yokken gittiği her yere bir yumurta taşıyacağı yönünde söz alır. Yasak odaya girmesi üzerine, kız "içinde parçalarına ayrılmış ölülerin yüzdüğü... geniş, kan dolu bir küvetle karşılaşır." O kadar korkmuş ve dehşete kapılmıştır ki yumurtayı küvete düşürür. Kan yumurtayı lekeler, kız yumurtayı "silip kazıyarak temizlese de" lekeden kurtulamaz.

Büyücü döner, kanla lekelenmiş yumurtayı görür, kızın kafasını keser, doğrar, parçaları da küvete atar. Ortanca kız kardeşin de kaderi aynı olur; ancak genç kız kardeş "akıllı ve kurnazdır." Yasak odaya girmezden evvel yumurtayı güvenli bir yere bırakır: "Ah, neler görüyordu böyle? İki kız kardeşi de orada, haince katledilmiş ve parçalarına ayrılmış olarak, o küvette yatmaktaydı." Bir an önce işe girişen bu kız "kardeşlerinin uzuvlarını bir araya getirir ve doğru dürüst bir sırayla onları birleştirir." Büyük kardeşleri hayata döner ve onu gördükleri için çok mutlu olurlar. Büyücü dönüp de yumurtayı incelediğinde kızın sınavı geçtiğini görür ve onunla evlenmeye söz verir. Ancak kızın üzerinde sihirle sağladığı güç yok olmuştur artık. Akıllı kız büyücüyü kandırır ve kızkardeşlerini altın dolu bir sepet içinde eve geri götürmesini sağlar. Bu arada bir kurukafadan, mücevherlerden ve çiçeklerden "sahte bir gelin" yapıp kendisi yerine pencerenin önüne koyar. Kendisini bala ve tüylere bulayan kız evden tebdil-i kıyafet çıkar. Eve dönen büyücü kendisine genç gelinin hazır olduğunu ve "çatı katı penceresinden baktığını" söyleyen bir "tuhaf kuşla" karşılaşır. Büyücü ve arkadaşları evde toplanınca, kızın abisi ve akrabaları evi ateşe verir, onları da yakar (Zipes, *Brothers Grimm,* s. 167-70).

Farklı şekilde temsil edilse de kadın kahramanın failliği ve geçiş süreci deneyimi, Grimm Kardeşlerin derlediği, İngiliz geleneğinde de "Mr. Fox" (Bay Tilki) olarak nam salmış "The Robber Bridegroom" (AT955; KHM 40) masalında da eşit ölçüde önemlidir. Bir değirmencinin güzel

kızı, sevmediği ve güvenmediği bir adamla sözlenir: "Ona her baktığında veya onu her düşündüğünde, kızın kalbi dehşetle ürpermektedir." Bir gün karanlık ormana adamı ziyaret etmeye gider; evde değildir ve oradaki papağanın söylediği şarkı kızı evi terk etmesi yönünde uyarır, zira burası katillere aittir. Şarkıyı duymazdan gelen kız evi dolaşır, ta ki koca bir kafası olan, ihtiyar bir kadın görünceye dek. Kız damadın nerede olduğunu sorunca ihtiyar kadın, "yakında düğününü kutlayan bir gelin olacağını sanıyorsun, ama kutlayacağın tek evlilik ölümle yapacağın olacak" diye cevap verir. Kızın haline acıyan yaşlı kadın onu, aynı zamanda yamyam da olan katiller eve dönüp başka bir kızı sürükleyerek içeri getirince, saklar.

Katiller diğer kıza içsin diye üç farklı şarap verirler, sonra kızı doğrar ve tuzlarlar. "Katlettikleri kızın serçe parmağında bir yüzük olduğunu fark eden" katillerden biri onu da keser; parmak saklanan kızın kucağına düşer ama soyguncular, şans eseri kızı bulamazlar. Adamlar yiyeceklerini yiyip uyuşturucu işlevi de olan şarabı içtikten sonra ihtiyar kadınla esas kız kaçar. Kız olan biteni babasına anlatır; daha sonra, gittikçe gerilen damat ısrarlı bir şekilde "Tatlım, yalnızca kötü bir rüya görmüşsün" deyince, aynı hikayeyi düğünde de tekrarlar. Hikayesinin doğruluğunu kanıtlamak için yüzüklü parmağı çıkarıp gösteriverince, damat ve adamları bu "yüz kızartıcı suçlarından" ötürü infaz edilirler. (Zipes, *Brothers Grimm,* s. 153-57).[9]

[9] 1812 baskısında bir başka masal olan "The Castle of Murder"dan bir *KHM* 73 masalı olarak bahsedilmiştir ve bu masal 1819 baskısından "Flemenk kökeninden ve Mavisakal'a olan benzerliğinden ötürü" çıkarılmıştır (Zipes, s. 726).Bu masal enteresandır, zira AT312 ve AT955'ten kısımları birleştirmiştir. Bir kunduracının kızı epeyce zengin gibi görünen, "görkemli bir at arabası" olan "iyi giyimli asil bir adamla" evlenir. Şatosu oldukça güzeldir ve anahtarları geline verdiğinde gelin kocasının yokluğunda şatoyu keşfe çıkar. Kilerde "oturup bağırsak temizleyen" yaşlı bir kadın görür, kadın "kızı" uyarır: Yarın seninkileri de temizliyor olacağım!" Burada, kızın iki kız kardeşinin de orada öldürülmüş olduğunu öğreniriz. Dehşete kapılan genç kız anahtarı kan dolu küvete düşürür ve anahtar yıkanmasına rağmen kan çıkmaz. Evin efendisinden ve yaşlı kadından başka kimsenin kilere girip oradan canlı çıkmaya izni olmadığından ötürü, kızın kaderi mühürlenmiş gibi görünür, ancak yaşlı kadın ona yardımcı olmaya karar verir; şatodan çıkmak üzere olan ot taşıyan vagonda saklanmayı önerir. Kız şatodan ayrılır, yaşlı kadın da adam döner dönmez ona kızı öldürdüğünü ve bağırsaklarını temizlediğini söyler; adam inanır. Kız yakınlardaki bir şatoya gider ve hikayesini anlatır. Bu şatonun lordu "etraftaki bütün soyluları büyük bir şölene davet eder" ve "tanınmamak üzere üstündekileri ve kıyafetlerini değiştirmiş

Perrault'nun veya Grimm Kardeşler'in metinlerine nazaran sözlü geleneğe daha yakın olan halk uyarlamalarını düşünürsek, bu masalların üçünde de bulunan geçiş süreci örüntüsü ve diğer ortaklıklar açıktır. Kızın Mavisakal'ın yönetimine nasıl girdiği masaldan masala değişir. Onunla kendi iradesiyle evlenir, babası tarafından teklif edilir, satılır; kandırılır veya kaçırılır. Evlenmek üzere onu seçmesinin nedenleri arasında para, bazı durumlardaysa erkeğe özgü bir özelliğe, hatta bazen sakalına duyduğu ilgi vardır.[10] Evliliğin sebepleri kendi içinde muhtemelen pek fazla önem arz etmezken, bu sebepler masala getirebileceğimiz yorumları çoğaltmaktadır. Ancak Perrault'nun masalının aksine, diğer masallarda kız her zaman suçlu olan taraf değildir.

Mavisakal figürüyse her daim farklı bir sınıfa, toprağa ya da tamamen başka bir dünyaya ait olan, kaçınılmaz bir Öteki şeklinde sunulur. O bir

olan" kız da başına gelenleri anlatır. Cinayet şatosunun lordu kaçmaya çalışırken, yetkililer onu hapse götürmeye hazırdır. Kız da "evinde çok iyi karşılandığı lordun oğluyla" evlenir (Zipes, *Brothers Grimm*, s. 670-71).

[10] Perrault'nun uyarlamasında gördüğümüz üzere kız evleneceği adamın zenginliğinin cazibesine kapılır ancak sakalı onu dehşete düşürür. Ancak Delarue tarafından yayımlanan 1950 tarihli "The White Dove" masalında kız "kendisine gelen bütün evlilik tekliflerini reddeder, mavi bir sakalı bir prens olmadığı sürece kimseyle evlenmeyeceğine yemin etmiştir" (*Borzoi Book*, s. 36); bir Breton uyarlaması olan "Le prince turc Frimelgus"ta ve aynı masalın Türkçe uyarlamasında bir prens dışında kimseyle evlenmek istemeyen burjuva bir kızdan bahseder (Luzel, s. 25-39) ve İngiliz uyarlaması Bay Tilki'de "Hiç kimse Bay Tilki'nin kim olduğunu bilmiyordu; ancak bütün aşıklar arasında kesinlikle en cesuru ve tabii en zengini olmalıydı, Mary Hanım yalnızca onu önemsiyordu" (Briggs, *DBF* Kısım A, II.cilt, 446; Carter, *Virago*, s. 8); Bay Tilki'deki Elsie benzer şeyler hisseder: "Elsie çok iyi vakit geçiriyordu ve onun söylediği her şeye inanıyordu. Bay Tilki'nin ayı yerine astığına inanıyordu" (Randolph 95). Pek çok farklı uyarlamada, kızın yakınları (babası ve ağabeyleri) kızın evliliğini ekonomik sebeplerden ötürü onaylar: Kız bir şey diyemez (mesela Lo Nigro, s. 30'da özetlenen bir Sicilya masalı olan "Il marito aguzzino"da işler böyledir); İtalyan masalı olan "Silver Nose"da (Gümüş Burun) kız annesine karşı gelerek, ailesinin yoksulluğundan kaçmak için, evlenir (Calvino, s. 26). Fichter's Bird'de büyücü kızları birbiri ardına kaçırır; Kuzey Carolina'dan derlenen 1923 tarihli bir uyarlamada (AT955 türünde bir masal) şöyle anlatılır: "Yaşlı bir adamdı, ormanın uzak bir köşesinde tek başına yaşardı, kadınları yakalar, onları ateşte pişirir ve yerdi" ("Old Foster", Dorson, s. 193). Kentucky'den gelen bir uyarlamada ise, kız bir devin mağarasına giden mavi topu takip eder (Roberts, s. 27); AT955 türündeki bir İtalyan uyarlaması olan "La colonna d'oro"da bir prenses bir prensle evleniyor olduğunu zanneder, ancak kendisini soyguncu ve katil bir adamla baş başa bulur (Comparetti, s. 76).

gulyabani, vampirimsi bir yaratık, bir yamyam hatta bizzat İblis olabilir. Mutlak bir yabancı olan Mavisakal aynı zamanda genellikle kendisini, ötekiliğinin görünür ipucu kabilinden mavi ya da yeşil sakallı zengin bir adam olarak, masalın İtalyan uyarlamalarından birinde gümüş burunlu olarak sunan esrarengiz bir varlıktır.[11]

Kahramanın sınavı haddi zatında ölümün/ötekiliğin bilgisine sahip olmayı gerektirir ve bu sınav onu hayat/tanıdık-olan adına aklını kullanmaya zorlar. Yani yasak oda, kocanın kanlı odası, kadın kahramandan insan eti yemesinin istendiği oda yahut Cehennem'in ta kendisi olabilir. Kız, Mavisakal figürünü oyuna getirir: Ailesine haber vermesi için bir hayvan gönderir; anahtarı, çiçeği, yumurtayı veya ona emanet edilmiş

[11] "The White Dove"da "büyük bir avcı olarak nam salmış" mavi sakallı bir devdir (Delarue, s. 36). "Le prince turc Frimelgus"ta Osmanlı Padişahının oğludur ki bu Mavisakal'ın pek çok illüstrasyonunun da doğrulayacağı üzere muhtemelen bir adamın pek çok eşe sahip olduğu geleneksel Müslüman evliliklerinin yaygın bilgisine dayanan Oryantalist bir hamledir. Bu hikayenin ikinci kısmında Frimelgus'un ölümünden sonra Marguerite kendisini cennete götüren ölü bir adamla evlenir ve yine ağabeyi bu gizemli meseleyi çözmek üzere olaya dahil olmak durumunda kalır (masal herhangi biz çözüme kavuşmadan aniden biter). Bay Tilki'nin İngiliz uyarlamasında Mavisakal'ın yabancı uyruklu olması pek çok farklı şekilde dikkatimize sunulur. "Kızıl kafalı bir kuş" olabilir ("Mr. Fox's Courtship", Briggs ve Tongue, s. 93). "The Oxford Student" masalında "Kasaba halkı ve üniversite öğrencileri arasındaki büyük kavga" biracının kızının sahte aşığı öğrenci tarafından öldürülmesinin ardından yaşanır (Briggs'te AT955C, *DBF* kısmı sayı 2,, s. 103). Genç kız bu adamın evinin yolunu "O muhitteki genç adamlardan" biri yahut ebeveynlerinin oteline gelen normal bir müşteriyken" bile bilmemektedir ("The Cellar of Blood" ve "Doctor Forster", Briggs, *DBF* Kısmı sayı, s. 2, s. 390 ve A kısmı sayı 2, s. 214-15). Amerika Yerlilerinin AT311 türündeki uyarlamasında kız bir hayaletle evlenir (Cole, s. 699-704). İtalyan uyarlamalarında Mavisakal figürü genellikle insan değildir: "The Three Chicory Gatherers" masalında ejderha (Calvino, s. 500-503); pek çok uyarlamalarda İblis ("How the Devil Married Three Sisters" Crane, s. 24-26; Visentini'de "The Devil", s. 181-84; "Silver Nose", Calvino, s. 26-30), Lorco'da bir gulyabani (Imbriani, s. 7-10).İnsansa bile hali vakti yerinde bir beyefendi numarası yapan bir soyguncudur ("I cinque ladri", Nerucci, s. 386-95). Grimm Kardeşler'in "The Robber Bridegroom" adlı masalındaki Mavisakal figürü bir yamyam olabilir ve pek çok kere kızın da insan etine iştirak etmesini ister. Yamyamlıkla ilgili bu motif Jean-Louis G. Picherit'in Mavisakalın aslında bir kurt-adam olduğu yönündeki hipotezine de, her ne kadar metinde bu hipoteze destek verecek bir unsur yoksa da, katkı sunmaktadır (s. 375). Mavisakal'ın vampir olduğu herhangi bir versiyona denk gelmemiş olsam da, kan merkezi bir temadır ve Catherine Velay-Vallantin *L'Histoire des contes*'de şunu öne sürer: Bir kocanun kurbanlarının kanıyla beslendiği "Maumarieê" şarkısıyla Mavisakal arasında bir koşutluk vardır.

herhangi bir nesneyi yasak odaya götürmez; Mavisakal'ı ona verdiği insan elini ya da ayağını yediğine inandırır; "rüyası" aracılığıyla adamı milletin ortasında ifşa eder.[12] Kendisini kurtarırken, genellikle daha önceki kurbanları da, mesela kız kardeşlerini ve genç prensi de kurtarır. Bu kurbanların uzuvlarını yeniden bir araya getirir, büyülü bir merhem sürer veya onları Cehennemden çıkarır.[13] Diğer kurbanları ölümden kurtarmadığın-

[12] Bir başka deyişle, kadın kahraman ölümle ve hayatta kalma savaşıyla karşı karşıya gelmektedir. AT312 uyarlamalarında cesetler ve kan havuzuyla karşılaşır; AT955 uyarlamalarında da bir cinayete tanık olur ve kucağına düşen parmakla olayın içinde doğrudan dâhil olur. Odanın "cesetlerle dolu olduğu"Fichters's Bird'den (Grimm Kardeşler) görebileceğimiz gibi, kurbanların hepsi ille de kadınlar değildir (Zipes, *Brothers Grimm*, s. 168). Başka versiyonlarında, bilhassa AT311 türlerinde, yasak oda Cehennemdir ve kızların saçlarına takmaları yahut bağırlarında soldurmaları gereken çiçek cehennemin sıcak havasıyla yaratılır ("Silver Nose", Calvino; "How the Devil Married Three Sisters", Crane); akıllı kız odaya girmeden önce çiçeği bir kenara bırakır. Fakat diğer versiyonlarda ölümle olan karşılaşma yamyamlık emriyle gerçekleşir: "La manetta di morto"da üç kız kardeşe ardı ardına "ölen kişinin küçük elini" yemeleri söylenir; ilk iki kız bu eli doğrayıp gömer ancak el kocanın çağrısına cevap verir ve sağlam bir şekilde yeniden belirir; üçüncü kız kardeş olan Caterina eli parçalarına ayrılana kadar kaynatır vw böylelikle "testi geçer" (Nerucci XLIX, s. 406-14). Benzer bir masalda, akıllı bir kız olan Mariuzza bir insanın ayağını öğütür, çorabın içine deterjan doldurur ve bunu midesinin üzerindeki kıyafetlerin altına saklar; ejderha ayağı çağırdığında ayak "Mariuzza'nın midesinde" olduğunu söyler ("The Three Chicory Gatherers", Calvino, s. 500-503). AT955 uyarlamalarında, kız bir başka kızın öldürüldüğünü gördüğünde yahut kazılmakta olan (kendi) mezarıyla karşılaştığında ödü kopar; ancak doğru zamanda konuşup adamın bir suçlu olduğunu kanıtlamayı başarır (bunu en net şekilde Bay Tilki*de fakat aynı zamanda "The Girl Who Got up the Three" masalındaki kızda görürüz, Briggs, *DBF*, Kısım A sayı 2, s. 405-6).

[13] AT311 versiyonlarının pek çoğunda, kadın kahraman diğerlerini ya ölümden ya da ölmek üzereyken kurtarır. Pek çok durumda, kurtardıkları kız kardeşleridir (bkz: "Fichter's Bird", ayrıca bkz: "How the Devil Married Three Sisters"; "Silver Nose"; "Le gros Cheval blanc" Delarue, s. 349-50; "The Beggar with the Baskets"; Campbell, s. 200-201); diğer masallarda kızla kaçan bir prens veya genç bir adamdır (Abruzzi'den derlenen İtalyan versiyon "Perdeneroso" da, kocasının kendisine verdiği sihirli merhemle çatıda bulduğu yakışıklı adamı diriltir, de Nino 329-36; pek çok durumda kadın kahraman kurtardığı adamla evlenince, Mavisakal figürü de intikam almaya çalışır ve o ölmeden de masal bitmez; bkz: "I cinque ladri," Nerucci XLVII, s. 386-95). AT955 versiyonlarında boğazlanmış kadınları kurtarmaz ancak onların öcünü alır ve Mavisakal figürüyle evlenmez. Charles Dickens tarafından anlatılan, AT311 türünün İngiliz versiyonu olan "Captain Murderer" ilginç bir örnektir; zira hiçbir yasaklama yoktur, yalnızca "evliliğin ve nazik gelinleri yamyamca yiyerek haz alma peşinde olan" bir Katil Kaptan vardır. Son gelin durumdan şüphelenir ve adamın öldürme kariyerini bitirir ancak kendisini kurtaramaz. Kaptan, kızı pastanın içine koymadan önce kız berbat bir zehir içer, "kızın son kemiğini eline alan" Kaptan

da bile, ölmüş kocasından kalan malvarlığını dağıtarak veya suçluya işaret edip böylelikle cinayetlere son vererek genel huzura katkıda bulunur.[14] Çoğu durumda kız, pasif davranıp da kurtuluşunu şansa bırakmaz. Bir hayvan gönderip ailesini durumdan haberdar etmek suretiyle kendi kendisini kurtarır yahut kendi kurtuluşunu planlayıp gerçekleştirir.[15]

Mavisakal ve ilişkili Yasak Oda masalları (AT312, AT311 ve AT955) bütün bu nedenlerle başkahramanının, cesur ve akıllı olduğu yahut güçlü sosyal bağlara sahip olduğu için ölümün hakkından başarıyla geldiği geçiş hikayeleridir. Yalnızca merak değil aynı zamanda cesaret de, bilhassa kocası önceki iki kız kardeşinin öldüğünü, eğer kurallara uymazsa kendisinin de öleceğini söyledikten sonra kızı yasak odanın kilidini açmaya sevk eder.

Şu durumda Mavisakal figürünü düşman olarak görecek denli akıllıdır. Kimi zaman kız ona kalpten güvenmez; kimi zaman da o kızı, sonradan geçersizliği anlaşılsa dahi iktidarı altında tutar.[16] Hayatta kalmak için

kemiği yutar ve sonunda "gürültülü bir patlamayla" havaya uçar. (Briggs, *DBF*, Kısım A, sayı 1,, s. 175-55).

[14] Perrault'nun "Mavi Sakal'ında" parayı kız kardeşi ve ağabeyleriyle paylaşır; "How Toodie Fixed Old Grunt" masalında çiftliği ve parayı köy halkıyla ve müstakbel kocası Jackle paylaşır (Randolph 63-65). Mieke Bal'ın "Real Rape: The Importance of Telling Stories" çalışmasında belirttiği gibi, "The Robber Bridegroom" masalında kız, öldürülen kızla özdeşim kurar ve suçluyu *parmağını* ona doğrultup "öldürülen kadın adına" suçladığında bu dayanışma iyice açık hale gelir (*Reading Rembrandt* 88-90). Yasak Odadan bahseden pek çok masalda kibarlık yahut cömertlik kadın kahramanın yahut erkek kahramanının geçmek zorunda olduğu bir sınavdır ve bizim de aklımıza "The Kind and the Unkind Girls" (AT480); bkz, e.g İngiliz AT311 "Perifool" (Briggs, DBF, Kısım A sayı 1, 446-47) ve iki erkek kardeş olan Cimri ve Akıllı'yı anlatan ilgili Kentucky masalı "The Bloody House'u" getirmektedir.

[15] Soriano'nun ve diğerlerinin de özellikle belirttiği gibi, Perrault'nun masalı halk arasında anlatılan "Mavisakal" versiyonlarının geçiş hikayesi olarak taşıdığı gücün çok azına sahiptir. Hartland şöyle der: "Perrault'nun uyarlamasında, kadının akıllılığı kaybolmuştur; bu akıllılıktan geriye sadece ağabeyleri onu kurtarmaya gelinceye kadar kocasının intikam almasını ertelemek üzere sürekli bahane bulması kalmıştır" (s. 204). Perrault'nun çizdiği pasif kadın elbette ki "Mavisakal" masallarının tipik kadın kahramanının örneği değildir. AT311 türündeki pek çok masalda, kız kendisiyle birlikte prensini de kurtarır (önceki nota bakınız) ve AT955 versiyonlarında Mavisakal figürünün maskesini, onunla evlenmeden, düşürme noktasında başarılı olur.

[16] Kızın AT311 türündeki versiyonlarda yumurtaya, topa yahut çiçeğe olan farklı muamelesi

kızın akıllıca bir oyun çevirmesi ve insanlarla yardımlaşması gerekir ki bu durum söz konusu geçiş sürecinin toplumsal boyutunu pekiştirir. Ölümle karşı karşıya geldiğinde yaşamla bağını yeniden tesis etmek üzere ailesine, kız kardeşlerine veya erkek kardeşlerine, daha da genişletirsek insanlığa, (Mavisakal figürünün ait olmadığı) topluma güvenir. AT312 türündeki masallarda, çağrıldıkları zaman erkek kardeşler veya ebeveynler kızı kurtarmaktadır.[17] AT311 türündeki bazı versiyonlarında, bizzat katledilen kadınlar kıza tavsiye verir yahut evdeki annesinden aldığı desteğe bel bağlar.[18]

Grimm Kardeşler'in kaleme aldığı "Fichter's Bird" adlı masalda kız ve kız kardeşleri güvenli bir şekilde eve döndükten sonra abisi ve yakınları

önemlidir. Kız kardeşleri yasak odaya girerken dahi kendilerine sınav için verilen hediyeyi taşıyarak Mavisakal figürünün emirlerine mümkün olduğunca riayet ederler. Dolayısıyla bu kadınlar yaşam verici potansiyellerini Mavisakal'ın ölümüne sembolik olarak sunarlar. Yumurtayı kanlı odanın dışında bırakan kızsa kendisini korumanın önceliğini kabul eder.

[17] "La fille qui naquit avec une couleuvre autour du cou" masalında kız küçük köpeğini bir mektupla ailesine yollar; aile de etraflarındaki herkesle ve hizmetkârlarıyla kızı kurtarmaya gelir; adam tam Levêne'e vurmak üzereyken yılan onu ısırarak öldürür, daha sonra yılanın kız kardeş olduğu görülür (Luzel, s. 341-48). Bir Fransız masalındaysa, babası kıza kendileriyle iletişim kurabilmesi için üç güvercin verir; kız siyah olanı ona yollayınca, baba da kızını kurtarmaya gelir ("The White Dove", Delaure, s. 36-41).

[18] Bir başka Mavisakal hikayesi olan, Breton efsanesi "Comorre"da Triphyna'nın dua edip kızı "Comorro'nun onu öldüreceği" yönünde uyardığı şapeldeki mezarlarından şeytani devin öldürmüş olduğu dört eski karısı çıkar. Kıza kaçmasına yardımcı olacak hediyeler verirler (Soupault, s. 165-74). Sardinya'dan gelen İtalyan masalı "Il diavolo'da" kız Cehenneme giden kapıyı açar ve oradaki mahkûm kadınlar İblis olan kocasından nasıl kurtulacağını anlatırlar: Annesine gitmeli, ondan bir horoz almalı, kocasının evine dönerken yolun yarısında kanatlarını sıkıştırmalıdır. Kocası böylelikle yok olacaktır (Mango, s. 67-70). Hartland bir başka Portekiz hikayesini de alıntılar. Bu hikayede kız kardeşleri kızı kendilerini "anahtarı temizleme" yönergeleriyle kurtardığı için mükâfatlandırırlar (s. 197). Hartland'ın bahsettiği ve Campbell'ın da *Tales of West Highland's*'da yayımladığı bir Galler masalındaysa, gerçekte kadın olan büyülenmiş bir kedi biraz süt karşılığında başkahramanın kan lekesi taşıyan anahtarını temizler, bir uyarlamada da sütü içtikten sonra üstündeki büyü kalkar (hikaye no. 41, s. 265 ve 274, Hartland'ın alıntıladığı hâliyle, s. 197-98). Tabii bir de Grimm Kardeşler'in masalı "The Robber Bridegroom" ve "The Castle of the Murder"da başkahramana yardımcı olan kilerdeki yaşlı kadını unutmayalım, gerçi onun durumu şüphesiz ki daha karmaşıktır, sonuçta yamyam soyguncunun yahut beyefendinin "kirli şlerini" yapmaktadır.

büyücüyü, çetesini ve şatosunu yok eder.[19] AT955 versiyonlarında, ebeveynleri kızın anlattığı hikayeye inanır ve damadı oyuna getirmek üzere sahte bir düğün tertip eder. Damat ifşa olduktan sonra ister yetkililere teslim edilsin ister Kuzey Carolina'dan gelen "Old Foster" masalında olduğu gibi linç edilsin, bütün toplumun tamamı adamın cezalandırılmasında pay sahibidir.[20]

Pek çok uyarlamada kız tekrar evlenip mutlu olur; bazılarında müstakbel kocası ona süreç boyunca faydalı bilgiler verir.[21] Bazı uyarlamalarda kız baba ocağına geri döner.[22] Ayrıntılar önemsizdir; masal ekseriyetle, başkahramanın insanlık, kadınlar, aile, kasaba gibi farklı toplumsal mensubiyetlerinin yeniden teyit edilmesiyle ve başkahramanın gönlündeki gibi bir yuva kurma hakkının teslim edilmesiyle çözüme kavuşur. Başkah-

[19] Kadın kahramanı daha geniş bir toplumsal bağlam ve geçiş süreci çerçevesi içinde ele aldığımızda, James McGlathey'in "Mavi Sakal" hikayelerini "evlilikle ilgili genç kızlık sürecindeki kafa karışıklığının dolaylı yahut sembolik tasviri" (s. 67) olarak, Grimm Kardeşler'in Mavisakal masalını (AT312) ise bilhassa "abi-kız kardeş türünde" bir hikaye (s. 69) şeklinde okuması dar bir bakış gibi görünmektedir. Koca figürünün işlediği suçları yalnızca "bekarların kadın düşmanlığının... bir tasvirinden" ziyade "evlilik fikrine genç bir kızın gösterdiği direnişin" yansıması kılan nedir (s. 71)? Peki ağabeylerine olan bağlılığı, bu ağabey-kızkardeş ilişkisi aynı zamanda onu ölümden kurtarmışken, niçin onu sağlıklı bir evlilikten alıkoyan "tutku dolu bir bağımlılıktır"?

[20] Linç için Dorson, s. 193-95'e bakınız. Masalın İngiliz versiyonu "Doctor Forster"da suçlu adam hemen oracıkta vurulur, ancak "detektifler" kendisini "asmak" üzere alıp götürürler (Briggs, *DBF*, Kısım A, sayı.1, s. 214-16). "Mr. Fox'ta" şöyle olur: Ağabeyleri ve arkadaşları kılıçlarını çektiler ve Bay Tilki'yi bin parçaya ayırdılar" (Briggs). Kızın öldüğü masalda, "The Oxford Student"ta kasaba onun intikamını alır ve "biracının önündeki yol kana boyanır" (Briggs).

[21] Hartland "The Wife-Murderer" isimli bir Estonya masalından bahseder; bu masalda bir kaz çobanı kadın kahramanı damada karşı uyarır ve sonunda kendisi kızla evlenir (s. 198). Ozark eyaletinde derlenen "How Toodie Fixed Old Grunt" adlı masalda Toodie Grunt ile kendi isteği dışında evlenir; erkek arkadaşı Jack iki kız kardeşten geriye kalanları Grunt'ın evinde bulur ve kızı uyarır. Yaşlı Grunt kendisini öldürmek istediğinde adamın gözlerine biber atar ve Jack'le beraber adamın kafasını keserler: "Ona da doğru şekilde hizmet etti." Toodie ve Jack sonunda evlenir ve zenginliklerini kızın ailesiyle paylaşırlar (Randolph, s. 63-65).

[22] Ozark'tan derlenen Bay Tilki masalı Elsie'nin adamla evlenmek istememesiyle sona erer: "Akrabalarıyla kalmayı sürdürecekti. Elbette Elsie yanlarında olduğu için mutlulardı" (Randolph, s. 95-97). İtalyan versiyon "Il diavolo"da en küçük kızın akıllılığı sayesinde, yirmi dört kızın hepsi de belirli bir malvarlığıyla eve döner (Visentini, s. 181-84).

raman, yaşadığı deneyim sayesinde olumlu anlamda dönüşmüştür artık.[23]

Şu durumda asıl mevzunun kadının isyankârlığı olduğu pek söylenemez. Geçiş süreciyle ilgili örüntüye odaklanmak masalın gerçek kahramanı olarak kadını ait olduğu yere kavuşturmak suretiyle aklar. Ancak hikaye bundan ibaret değildir. Geline vurgu yapmak katil kocasını veya kocası olacak katili mutlak surette ikincil bir role oturtmak demek değildir, zira o da bu çifte faillikle kurgulanmış anlatının öteki öznesi olarak varlığını sürdürmektedir.[24] Birbirinden ayrı, ancak birbiriyle ilgili amaçların peşinde, her biri diğerinin planındaki araç ve engel olarak işlev görür. Kanlı odadan içeri girmek suretiyle her ikisi de sınırı aşmıştır ve her ikisine de kan bulaşmıştır. Her ikisi de ötekiyle ilgili bilgilere ulaşmak, onun üzerinde güç sahibi olmak ister. Çift yönlü (çifte) olan yalnızca kurgu değildir (Kadın adamın sahip olduğu zenginliği ve aşkını, adam da kadının hayatını ister); aynı zamanda, birbirlerinin ötekisi oluşlarının ayrı bir veçhesi olarak, Mavisakal da karısı da birbirlerini kandırırlar. Yahut Kentucky'li anlatıcının öne sürdüğü üzere "Adam son evliliğinde eşini bulmuştur ("The Fellow That Married a Dozen Times" [Defalarca Evlenen Adam] Campbell, s. 246).[25]

[23] Walter Scherf kızın, Perrault'nun uysal metninde bile dönüşüm geçirdiğini belirtir: Kahraman, masalın sonunda kendisini bulmuştur. Scherf, bu dönüşümü anlamanın okurun ya da dinleyicinin hassasiyetine bağlı olduğunu ve anlatıcı tarafından yapılacak açık bir yorumun uygun olmayacağını söyler (s. 24).

[24] Uther Mavisakal'ın masaldaki en önemli karakter olmadığını ve bundan ötürü pek çok farklı uyarlamanın da masalın çift yönlü yapısına uygun düşecek şekilde başkahraman ve karşıtının ismini aldığını vurgular.

[25] Philip Lewis'in "Mavisakalın Sihirli Anahtarı" adlı metni, Perrault'nun Mavi Sakal masalındaki "nüfuz edici ikilik ve karakterlerin ikizleşmesine" Irigaray'ın aynı olanın ekonomisi içinde kan ve kadınlıkla ilgili fikirlerinden ilham alan post-Freudyen bir çerçeve içinde odaklanır. Kendine ait bir dil oluşturmuş gibi görünen nesrine rağmen, bu metni şiddetle tavsiye ederim. Lewis yalnızca bir metinle, hem de daha önce belirtildiği gibi bilhassa farklı bir metinle, ilgilendiğinden ötürü sihirli anahtarı "hikayenin anahtarı" olarak görür (s. 42) ve görünen o ki Mavisakal ile karısının "endişelendirici benzerliğini" kadını da itham eden bir etken olarak, muhtemelen gayriihtiyarî bir şekilde, ön plana çıkarır. Yine de, Lewis masalda iş başında olan "kastrasyonel bütünleyici yapısını" teşhis ettiğinden ötürü, masalı kavrayışı çok ama çok değerlidir. Kanın çifte bir işaret olduğuyla ilgili yorumları da, bilhassa yalnızca ritüel değerine değil aynı zamanda

Karakterlerin birbirlerini kandırması ve birbirlerinin eşi (çiftelik) olması Mavisakal anlatılarının kurgusunu yahut *fabulasını* biçimlendirir. Uç bir örnek vermek gerekirse; Ozark'ta derlenen AT311 türü bir masal olan "How Toodie Fixed Old Grunt" (Toodie Yaşlı Grunt'u Nasıl Onardı?) adlı anlatıda Toodie, iki kız kardeşin arka arkaya "kayboldukları ortaya çıkmasına raümen" kadın kahraman varlıklı Yaşlı Grunt ile evlenir çünkü "etrafındaki insanlar ona böyle yapmasını söylemiştir." Erkek arkadaşı Jack kız kardeşlerin cesetlerini bulur ve Toodie'yi uyarır; Toodie ise yaşlı Grunt kendisini öldürmeye çalışınca, adamı biberle kör eder. Daha sonra Jack ve Toodie, Yaşlı Grunt'un kafasını kesip bedenini kurbanların bulunduğu sarnıca atarlar. "Bu olay yaşandıktan hemen hemen üç hafta sonra Toodie herkese kocasının kaçıp onu terk ettiğini" söyler, ardından ebeveynleri ve Jack çiftlik işlerine yardım etmek üzere yanına taşınırlar. Kaçınılmaz son: "O ve Jack evlendiler, büyük bir aileleri oldu ve sonsuza kadar mutlu mesut yaşadılar" (Randolph, s. 63-65).

Açıktır ki Toodie, Yaşlı Grunt'ın eşidir, kocasının ortadan kayboluşunu anlatırken aynı açıklamayı yapmıştır. Zaten masalın AT312 türlerinde gelinin hilelerinin, Toodie'ninkiler kadar belirgin olmasa da kocasınınkileri yansıttığını belirmiştim. Damadın tuhaf özelliklerini göz ardı eden yahut bunlara kapılan bir gelinin Mavisakal'la belli bir benzerliğe sahip olması gerekir. Eğer tilki halk arasında "kurnazlığı, aç gözlülüğü ve arkadan vurmasıyla biliniyorsa" (Carter, *Virago*, s. 231), Mavisakal masalındaki kadın kahraman da yalnızca tilki gibi kurnaz değil; aynı zamanda tilki gibi hilebaz, genellikle aç gözlü ve düşmanıyla açıktan açığa yahut yalnız başına karşılaşmaya temkinlidir.[26]

Karakterlerin hilebazlığını ve birbiriyle eş mahiyette oluşlarını kulla-

ekonomik bir değere sahip olduğundan ötürü, ayrıca fikir vericidir.

[26] Neil Philip "Mr. Fox"a notlarında bir masalda, "The Oxford Student"ta "kız adamla tek başına yüzleştiği ve öldürüldüğünü" söyler (*English Folktales*, s. 160). Yalnızca "Mr. Fox" değil, bütün Mavisakal figürleri "kurnaz, aç gözlü olmakla ve arkadan vurmakla" bilinir: İnsanlara kendisini başka biri gibi tanıtır, zor kullanarak öldürür; saldırmadan önce kurbanını etraftan yalıtır ve uyguladığı şiddet için kurbanı suçlar.

nan bir geçiş hikayesinin, kurgusunu ikilik üzerinden sürdürmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Kurgusu çifte failliğe dayansa da masalın kesin ve kolay bir şekilde çözüme ulaşmasının, sihirli masallarda görülen üslubunun kaynağı, bu çifte failliği ikili bir karşıtlık şeklinde ön plana çıkarması olabilir. İki güçten biri yok edilmelidir; masalların sonunda muğlâklığa yer yoktur. Hatta bazı uyarlamalarda kız soyguncuların mağarasından kaçıp sevdiği adamla evlendiğinde, Mavisakal figürü onu yeni evine kadar takip eder; kızın kesinkes güvende olması için Mavisakal'ın öldürülmesi gerekir.[27] Masal boyunca iki karakterin mutlak karşıt olarak temsil edilişi hikayenin tematik olarak (ölüm/yaşam) sürdürülmesini sağlar; karakterlerin birbirinin eşi olarak sunulması şu dikotomiyi karmaşıklaştırsa dahi böyledir: Bir İngiliz masalında, "şeytani" Katil Kaptan ikiz kız kardeşin açık tenlisinde değil de, "esmer olanında" kendi eşini bulur.

Yine mesela Ozark eyaletinde derlenen masalda, karakterleri eş tutan alt metne rağmen, Yaşlı Grunt ile Toodie açıkça ve esas olarak birbirine karşıt şekilde kurgulanır; biri ölümle ilgili işlere bakmakta, öbürü hayatı sürdüren işlerle uğraşmaktadır; Toodie esasında sarnıcı kaplayan toprak zeminde çiçek yetiştirmektedir. Breton'da anlatılan "Comorre" adlı masalda Triphyna'nın ülkesi "beyaz mısırdanken", şeytani dev "siyah mısırın ülkesini" yönetmektedir (Soupault, s. 165). Breton'da anlatılan diğer uyarlamalarda Mavisakal figürü karısı hamile kalınca katil bir ruha bürünür; bu da onların simgelediği yaşam/ölüm ikiliğinin altını daha kalın bir şekilde çizmektedir (Velay-Vallentin, s. 48).[28] Masallarda karakterlerin ve çatışmanın aşırı olduğunu biliyoruz; böylelikle geçiş sürecinin tamamlanması ölüm gibi bir tecrübeyi gerektirse de, kadın kahramanın hayatla olan yakınlığı, onu her durumda Mavisakal'ın ölüm dürtüsüne karşıt şekilde konumlandırır.

[27] Bkz: "La colonna d'oro", Comparetti'de, s. 76-80 (No. XVIII).

[28] Velay-Vallentin'in işaret ettiği üzere, "Comorre"de" Triphyna hamile olduğunu söyleyince kocasında bir değişiklik olduğunu görür; ondan korkar ve kocasının öldürdüğü eski karılarının hayaletleri şüphelerini doğrular. Comorre'ye oğlunun kendisini yok edeceği söylenir ki bu iyi bilinen bir motiftir, sonunda da aynen böyle olur.

Mavisakal'da yaşam ve ölüm arasındaki mücadele kadınların bedenleri üzerinden geliştiğinden ötürü, bu geçiş hikayesinin kadınlar açısından bugün ne değer taşıdığı, eşzamanlı giden çifte failliğin ve ikili karşıtlığın cinsel politika bağlamında neye işaret ettiği ele alınması gereken sorulardır. Margaret Atwood'un, Angela Carter'ın ve Jane Campion'un Mavisakal uyarlamaları kadın kahramanın failliğini araştırmak ve çift yönlü kurgu çerçevesi içindeki karakterlerin birbiriyle eş mahiyette oluşunu ön plana çıkarmak suretiyle bu sorulara cevaplar vermektedir.

Her yazar bilinçli olarak Mavisakal'ın belirli versiyonlarını yeniden yazmış ve kadın kahramanın düzenle uzlaşan failliğine ışık tutmuş, ancak bu karakterler arasındaki ikili karşıtlıktan doğan gerilimi farklı şekillerde çözüme kavuşturmuştur. Bu yazarların uyarlamalarının birikerek artan edimsel etkisi bizatihi çift yönlü bir etkidir: Yazarlar bir yandan masalın toplumsal cinsiyet dinamiklerini nasıl doğallaştırdığını sorgularken, aynı zamanda kadın okurlar/dinleyiciler kadar kadın kahramanları da güçlendirmişlerdir. Bunu yaparken failliğe ve tabii başkahramanın sesine, diğer kadınlarla olan bağlarına, Mavisakal'ın komplosuna ne kadar dâhil olduğuna ve daha genel olarak sosyo-ekonomik dinamiklere odaklanmayı da ihmal etmezler.

"Bluebeard's Egg" (Mavisakalın Yumurtası) adlı hikayesinin içinde Mavisakal'ı kısmen yeniden anlatan Margaret Atwood, kadın kahramanın kendisinin bir hilebaz olduğu yönündeki algısını incelemek suretiyle kahramanların birbirine eş mahiyette oluşunu (çifte failliği) ön plana çıkarır.[29] Bir kalp cerrahının üçüncü karısı olan Sally geceleri *Anlatıda Kur-*

[29] Sharon Rose Wilson'un detaylı olarak hazırlanmış, *Margaret Atwood's Fairy Tale Sexual Politics* adlı çalışması Atwood'un "Mavisakal" uyarlamasını yazarken yararlandığı metinleri tafsilatlı biçimde tartışır. Atwood'un görsel sanatını yazınına bağladığı bölümde, 1970 tarihli "Fichter's Bride" suluboya çalışmasını bilhassa anlamlı buluyorum (Wilson, Plaka, s. 3). Başlıksız sulu boya çalışması kahramanın büyücüyü kandırdığı gelin-bebeği gösterir: Kafatasını, beyaz elbiseyi ve duvağı, kafatasının etrafına konulmuş ve eteğinden aşağı uzanan ağırlıklı olarak kırmızı çiçekleri görürüz. Wilson ayrıca "The Robber Bridegroom"un suluboya çalışmasını da tasvir eder; bu çalışmada "elinde hem balta hem de sarı saçlı bir kafa tutan bir adam resmedilmektedir. Bu kafa etrafa ışık yaymaktadır" (Atwood ile yapılan bir telefon görüşmesinden, Wilson, s. 46). Yazarla

maca Biçimleri adlı bir ders almaktadır. Ödevi "Mavisakal motifinin bir değişiğini" belirli bir bakış açısından yeniden yazmaktır (s. 176). Sally'nin sınıfta dinlediği kadarıyla hikayeden hatırladığı şeyler, üç kız kardeşi ardı ardına alıkoyan bir sihirbaz; bir sınav/hediye olan yumurta ve içinde kanla kaplı küvetin olduğu bir yasak oda; üçüncü kız kardeşin daha büyük kız kardeşlerinin doğranmış bedenlerini yeniden bir araya getirmesi ve sihirbazın küçük olan kızla evlenmek üzere verdiği sözdür.

yapılan telefon görüşmeleri ve kurgu-temelli benzerlikler aracılığıyla, Wilson "Atwood'un metinlerinin peri masallarını hem parodileştirdiğini hem de aksettirdiğini" saptar (s. 263). Şunu ileri sürer: "Atwood'un karakterleri sembolik olarak uzuvları birbirinden ayrılmış bedenlerini hatırlar ve artık güvenilmeyen eski hikayelere yeniden bakarlar" (s. 314).Atwood'un söylediklerini takip eden Wilson Grimm Kardeşler'in masallarının, bazı Fransız-Kanada masallarıyla birlikte, başka anlatılardan yararlanan en önemli metinler olduğunu söyler; bilhassa "Fichter's Bird" (AT311), "The Robber Bridegroom" (AT955), "The Girl Without Hands" (AT706); "The Juniper Tree" (AT720), "The White Snake" (AT673) ve "Red Cap. The Glutton" (AT333). Wilson, Atwood'un, çalışmalarına açıkça en fazla nüfuz eden masal metni olan "Fichter's Bird"ü 1971'den 1992'ye kadar yazdığı, yayımlanmamış yazılar ve aynı adlı derlemede yer alan temel metin "Bluebeard's Egg" de dâhil olmak üzere çeşitli metinlerde kullanışına dair bir analiz yapar (1983). Wilson, Önsöz'de azimli projesini anlatır: "Bu kitap peri masallarındaki örüntülerin Atwood'un metinleri içinde ne anlama geldiğini, bu örüntülerin Atwood'un izlediği yol boyunca nasıl değiştiğini (mesela daha da politik hale geldiğini) ve Gotik'ten trajik ve trajikomiğe, komiğe, satirik ve parodik metinlere kadar değişen bu yamalı metinleri nasıl ele aldığını inceler" (s. xi-xii). Wilson'un kitabı folklor ve edebiyatı birleştirdiği için yöntemsel açıdan önemlidir. Kitabın sonuna Aarne-Thompson'un masal türleriyle ilgili listesini ve Thompson'un motiflerini iliştirir; aynı zamanda yaptığı çalışmanın "folklorün sınıflandırmalarını masallara ve Atwood'un kullandığı motiflere uygulayacak ilk çalışma" (s. xvii) olduğunu da kaydeder. Barbara Godard ve Sherril E. Grace gibi eleştirmenler de folklorle ilgili ev ödevlerini yapmışlardır ancak masalların sınıflandırılmasını yahut halk motiflerini bu denli ön plana çıkarmamışlardır. Wilson'un yönteminin en büyük avantajı folklor çalışmalarının bazı temel araçlarını daha geniş ölçekte erişilebilir kılmasıdır; tehlikesi ise metinler-arasılık mefhumunun eskiden beri bildiğimiz "edebiyatta folklor" durumuna ilişkin bir detektiflik oyununa çevrilmesidir. Ancak Wilson bu tehlikeyi, Atwood'un masalı bir gotik bir komik havada anlatışına odaklanarak, aşar; ancak ipuçlarını tespit etmeye çalışması analizine fazladan yük yükler. Atwood gibi Grimm Kardeşler'e odaklanmak suretiyle Wilson folklor ve edebiyat analizinin kapsamını, haklı olarak, daraltır. Atwood'un masallara, bilhassa Grimm Kardeşler'in masallarına duyduğu ilgiye dair yararlı bir giriş için ayrıca Elizabeth R. Baer'in yazısına da bakınız. Atwood'un halk masallarını yeniden inşa edişine dair yöntemsel ve pedagojik açıdan önemli bir başka okuma için Kathleen E.B.Manley'in aynı adlı çalışmasına bakınız. Benim Atwood'un Mavisakal anlatılarına dair tartışmam "Bluebeard's Egg" ve *Good Bones*'da yer alan "Alien Territory" siyle sınırlıdır.

Olay akışını ortada bırakarak (*in medias res*) sona ermesine rağmen bu yorum açık ve net bir şekilde Grimm Kardeşler'in "Fichter's Bird" versiyonudur ve "sihirbazın hak ettiği cezayı bulup da yakılarak öldüğüne dair daha fazla bilgi de vardı ancak Sally zaten onun için hangi özelliklerin önem arz ettiğini biliyordu" (s. 177). Diğer öğrencilerden daha akıllıca bir şey yapmak istediği için hikayeyi "yumurtanın gözünden" yazmaya karar verir. Bu stratejinin de şu soruya cevap vermeye imkân tanıyacağını düşünür: "Bu kadar çok talihsizliğin masum ve edilgin sebebi olmak nasıl bir histir?" (s. 178) Bu fikir aklına, kocası Ed'i bir yumurta ve kendisini de o yumurtanın sağlam, lekesiz kalmasına yardımcı olan akıllı bir (kadın) olarak düşünmeye başladığında gelmiştir. Yalnızca pek fazla gelecek vaat etmeyen bir masal kahramanı gibi "prenses" olmayan Sally kendi aklının Ed'i koruyup kolladığını hissetmektedir: "Eğer o olmasaydı, Ed'in kırdığı potlar, devirdiği çamlar onu kendi başına kurtulamayacağı pek çok açmazın, her türlü çukurun içine atardı ve işi biterdi" (s. 162).

Ancak bu çukurlar Sally'nin rahatsızlık duyarak itiraf ettiği üzere, kalpleri ve kanlarıyla Ed'in "anıtsal ve neredeyse hiç durmayan aptallığını", "kuzu misali" masumiyetini lekeleyen başka kadınlardır (s. 161). "Fichter's Bird" masalında kız kardeşlerin sınava tabii tutulduğu yumurta gibi, Ed'in de, Sally'nin kendisini hangi tehlikelerden kurtardığına dair hiçbir fikri yoktur: "Ed'i her yerde takip eden ama onun görmediği, ancak Sally'nin gün ışığı gibi gördüğü bu kadınlar ordusundan" korumaktadır onu (s. 170).

Çifte faillik farklı düzeylerde gerçekleşir. Öncelikle, "Mavisakal'ın Yumurtası" beş sayfa uzunluğunda olmasa da Sally'nin ödevi için gereken şartları karşılamaktadır: Mavisakal'ın şu durumda "Fichter's Bird" yorumunun, "bugünde kurulan ve gerçekçi tarzda kaleme alınan", belirli bir bakış açısından anlatılan bir uyarlamasıdır bu (s. 176).[30] Sally kendisine

[30]Barbara Godard Atwood'un kendi üzerine düşünen, "masal içinde masal anlatan", anlatısındaki "çifte failliği" de vurgular: Lucien Dallenbach'ın isimlendirdiği üzere, böyle ayna gibi yansıtıcı bir kurgu kendisini de ikizleştiren, ayna gibi gösteren, kendi kökenlerine dair bir metaforu da

hilebaz süsü vererek "kurnaz kadın kahramanla" özdeşleşirken (s. 177), aynı zamanda bilinçli şekilde Mavisakal figürü olan sihirbazın da eşi olur. Bunlarla birlikte, Ed'i de ele geçirmiştir (s. 161); kocasını nesneleştiren odur ("Canım Edward'ım, diye düşündü. Kuşbeyinli ayı Edward'ım. Nasıl da seviyorum seni", s. 160); yine hiçbir rahatsızlık hissetmeden diğer kadınları da silen odur ("Kalbinle başın belada mı? Çıkar onu gitsin, diye düşünür. O zaman hiçbir sorun kalmaz" s. 165). Bundan ötürü, "Fichter's Bird" masalında sihirbazı yenilgiye uğratan kadın kahramanla kurduğu bilinçli özdeşim Sally'nin insanları nesneleştirme ve kurbanlaştırma noktasında sihirbaza katılma meyline dayanmaktadır.

Carter "özgür olmayan bir toplumda özgür bir kadın bir canavara dönüşecektir" diye yazar (*Sadeian Woman*, s. 27) ve fakat Sally bir kadının hayatta kalması için gerçek gelin olarak tanınması gereken kısıtlayıcı senaryoyu kabul ettiğinden ötürü, Mavisakal'ın pis işini nihayetinde kendisi yapar; bunun sebebi, belki de, "Fichter's Bird" masalındaki üçüncü kızın paçayı kurtarmasının kendisiyle ilgili görünmemesi yahut Sally'nin yeniden oluşturduğu hikayede ortada bir Mavisakal olmamasıdır.[31] Dahası, evliliğini görünürde akıllıca ve uyum içinde yürütebilmesi Sally'i kurban olmaktan kurtarmamıştır. Nihayetinde, kendisini Ed tarafından yeniden değerlendirilmiş, kocasının yakın zamanda gözden çıkarabileceği "aşırı akıllı" bir "sahte gelin" olarak görmeye başlar (s. 181).

içeren bir kurmaca süreci içerir" (s. 61). Godard bu anlatı stratejisini analiz ederken Atwood'un diğer kültürlerden yazılı anlatılarla ("Fichter's Bird" gibi) yerel deneyime dair sözlü anekdotları metne nasıl yerleştirdiğine odaklanır (s. 82). Godard'ın halk anlatılarına dair tartışması Atwood'un metnin anlatıldığı bağlama ve anlatma/dinleme dinamiklerine olan dikkatinin de altını çizer.

[31] Sally, kadın kahramanın gerçek gelin olmama yönündeki hedefini yanlış anlar; bu onun müstakbel kocasının kurgusunda ödülüdür; kendi kurgusundaysa bir manevra, adam üzerinde güç kazanmanın bir yoludur. Sally kadınların akıllılığını bir adamı nasıl yakalayıp elde tutacağını bilmeye indirger. Benzer şekilde, Sally'nin Mavisakal'ın Yumurtası hikayesinin sonunda masalın dışarıda bıraktığına inandığı şey ("Bu hikayenin dışarıda bıraktığı bir şeydir diye düşünür Sally; yumurta canlıdır ve bir gün çatlayacaktır" s. 182), hikayeyi yeniden anlatırken bizzat kendisinin dışarıda bıraktığı şeyle kesinlikle ilgilidir.

Sally yasak odaya, Ed'in, içinde kendi kendisini ifşa eden ve nesneleştiren bir kalp makinesiyle yatak bulunan stüdyosuna girip yatakta kocasının Marylynn'in sırtını okşadığını görünce kandırıldığını kabul etmenin vakti gelir. "Onun (kocasının) bu duygusuzluğunu" "duvar" olarak yorumlama (s. 171) ve eğer sihirbaz olsaydı yasak odanın "kilitlenmeyeceğini" düşünme (s. 178) noktasında haklıdır ama artık açıkça korktuğu ve gözlerini yumduğu durumla yüzleşmelidir: Kocasının, orada insanların acılarını iyileştirip canlarını kurtardığını sandığı bu oda aynı zamanda kendisi de dâhil olmak üzere kadınları kandırdığı ve "öldürdüğü" bir yer de olabilir.

Sharon Rose Wilson, Mavisakal'ın Yumurtası hikayesinin "Fichter's Bird" masalındaki toplumsal cinsiyet dinamiklerinde işleyen ayna tutma yahut kahramanların çifteliği stratejilerini nasıl taklit ettiğini ve gülünçleştirdiğini göstermiştir;[32] bunu yaparken masalın sonunda ikili karşıtlığa giden bir hamle yapmayı reddetmiştir.[33] Ed gittikçe daha fesat olmasına, Sally de aşikâr şekilde kırılganlaşmasına rağmen, Mavisakal'ın Yumurtası hikayesinde herhangi bir karakter diğerini "yenmez". Atwood bu birbiriyle eş olma durumunu, daha ziyade "düşüp kırılmadan (canlı) kalan" yumurtayı ön plana alarak, genişletir: "Bir gün çatlayacak. Ama içinden ne çıkacak?" (s. 182) Daha önce Sally "iç dünyasından beslendiğini fark etmiştir; onu keşfetmeye gerek duymaz. İç dünyasında, tıpkı matruşka bebekler gibi Ed vardır ve Ed'in içinde de Sally'nin ulaşamadığı kendi

[32] "Sahte Gelin" motifinin diğer Grimm Kardeşler masalları gibi Mavisakal hikayelerinin bir yankısı olabileceğini düşünsem de, Wilson'un Sally'e dair "Fichter'in gelini ve Fichter", aynı zamanda "sahte gelin" olduğuyla ilgili analizine katılıyorum. Wilson "Fichter's Bird"deki çifte failliği tamamen olumlu bir okumaya tabii tutar: "Çoğu yorumun aksine, "Fichter's Bird" kadınların üzerindeki baskıyı devam ettirmekten ziyade aslında eleştirir... Üçüncü kız kardeş ataerkil kısıtlamaları delerek sınavı geçer:... Nihayetinde, sihirbaz kendi kendisinin kurbanı olur" (s. 261). Ancak benim görüşüme göre, çifte failliğin değeri de iki yönlüdür: Kadın kahramanı, aynı zamanda, Mavisakal'ın oyununa da dâhil etmeye yarar.

[33] Diğer pek çok eleştirmen gibi Godard da Atwood'un kendi üzerine düşünen metinlerinin, kadın kahramanlar için ölümün yahut evliliğin "son anda dönüşümünü" içerecek "bir sonu reddettiğini" vurgular.

iç dünyası vardır" (s. 173). Şu durumda, lekesiz ve "masum" olan (s. 178) yumurta Sally'nin iç dünyasını anlatan uygun ve güvenilir bir imgedir; ayrıca Ed'in iç dünyasına da uygundur, zira Ed de Sally'nin "içsel varlığının" içindedir. Ancak hikayenin sonunda Sally "içinde kırmızı ve sıcak bir şey varmış gibi aheste aheste" kızaran yumurtadan korkar (s. 182). Bu varlık hem Ed'de hem Sally'de canlanmakta, "nabız gibi atmaktadır".

Bu Ed veya Sally için yeni bir yaşam anlamına mı gelecektir? Atwood'un metni bir seçim sunmaz. Ed tehlikeli olsa da canlı bir özne konumuna geldiğinden ötürü yumurta onun hayatını içerebilir ve Sally de, hayatta kalmak için, İtalyan masalı "Three Chicory Gatherers"daki kız gibi bu yumurtayı kırmak zorunda kalabilir. Yahut bütün bunlar yerine, Ed'in Sally'nin dünya görüşü içinde varlık kazanması ikisi arasındaki ilişkinin korkutucu ancak vaat edici bir şekilde yenilenmesine işaret edebilir.[34]

Belki de Sally, kilere bakmak üzere odasından çıkınca artık Mavisakal'ın etkisinden çıkmış bir kadın olarak yeniden doğuşunun başlangıcına tanıklık ediyordur. Sally kendi farkını fark etmeye başladığında dahi, geçiş törenlerinin sınır safhası olan bu çifte failliğin altının çizilmesiyle, "yeniden doğuş" dışarıda bırakılmaz.[35] Geçiş süreci devam etmektedir.

[34] Wilson "Atwood'un hikayesinde Sally'nin yumurtayla kurduğu merkezi ilişkiyi açıklamaya yardımcı olacak şekilde yumurtanın dış ruhu (Motif E711.1) dikkatimize sunmak üzere" (s. 269) Grimm Kardeşler'in "The Crystal Ball" (AT302) masalına işaret eder. Ancak bu ortak motif "The Three Chicory Gatherers" gibi Mavisakal hikayelerinde de görülebilir. Bu masalda, üçüncü kız kardeşe güven duymaya başlayan ejderha sarhoş olur ve itirafta bulunur: "Güvercinin kafasını kesersen, beyninin içinde bir yumurta bulacaksın...ve bu yumurtayı kafamda kırarsan... işim biter" (Calvino 503). Üçüncü kız kardeş yumurtayı ejderhanın kafasında kırar, ejderha ölür; kız da dirilen kız kardeşleriyle ejderhanın hazinelerini yanına alıp kaçar. Atwood'un bu hikayeyi bildiğini öne sürmüyorum, ancak bu yumurta yahut "dış ruh" motifi halk arasındaki Mavisakal anlatıları geleneğine yabancı değildir. Ayrıca Sally'nin Ed'le kurduğu ilişkideki iç benlik-içindeki-benlik yapısı açısından da önemlidir ki "dış ruh" motifi genellikle Çin kutusu yapısına sahiptir: Mesela, yumurta güvercinin beyninde ya da kafestedir. Joseph Jacobs'un *Indian Fairy Tales*'e (s. 239) düştüğü notlardaki "destelerce kağıda sarılıp kapatılmış dış ruha" dair tartışmaya bakınız.

[35] Wilson şöyle der: "Fichter'in şatosundan kuş gibi uçup uçmayacağı belirsizdir, ancak bir ihtimal yumurta canlıdır, nabzı atıyor gibidir, çatlamak üzeredir" (s. 268-69). Ancak analizini geliştirdikçe, "yaşam ihtimali olan ruh" daha dar bir şekilde, başlıca Sally için geçerli olan bir "bereket simgesine" dönüşür: "Mavisakal" hikayesinde bir bakış açısı arayışı, kendi iç dünyasıyla

Burada anlatı, kahramanların birbiriyle eş olması durumunu (çifte failliği) ve iki anlamlılığı pekiştirir. Mavisakal'ın Yumurtası masalı Sally'nin gözünden görülür, ancak bir dış ses tarafından anlatılır: "The Robber Bridegroom" masalının başkahramanının aksine, Sally kendi hikayesini kendisi anlatmaz. Ed'le ve arkadaşı/rakibi Marylynn ile diyolaglarını duyarız; Sally etkin bir konuşmacıdır, ancak kelimeleri çoğunlukla bir şeyleri saklamak ya da birilerini kandırmak için kullanır ki Ed ve Marylynn de böyle yapıyor gibi görünmektedir. Sally ve Ed arasında kısa süren etkileşimin de gösterdiği üzere (s. 179), sessiz kural; anlatmak ve düşünmek sen konuşurken bir ve aynı şeymiş gibi, başkası konuşurken de illa ki özdeş değilmiş gibi davranmaktır.

Atwood anlatı stratejisini bu muğlâklık üzerine bina eder. Her ne kadar Sally, esasında, kendisini Ed'in gözünden görerek son ana kadar kendi bakış açısından mahrum olsa da, odaklanan bakış olarak rolü, paradoksal biçimde, anlatıcı rolüne göre daha verimli ve inandırıcıdır. Dış sesin kurduğu, tarafsız gibi görünen çerçeve içinde Sally'nin bakış açısı, Cixous'dan yararlanarak anlatırsak, zıtlıklar ve karma sadakatlerle dolu bir "ses" olarak zuhur eder. Bu "ses" Sally'nin etkin ancak kör failliğinin sahip olduğundan daha fazla dönüşüm potansiyeli barındırır. Bundan ötürü, yumurta çatladığında anlatıcı olarak Sally'nin sesini duymayı umabiliriz.

karşılaşması, sihirli bir dönüşüm değilse de, yeni bir dünya tasavvuru, belki de yeniden doğan bir benlik vaat eder" (s. 269). "Ed'in maskesini düşürdüğüne (s. 269) yahut koleksiyoncusunun kadınlara yaklaşımını değiştirdiğine dair herhangi bir işaret olmadığı doğrudur; Ed'i kurtarmayı kesinlikle istemesem de, "aydınlanmadan" önce Sally'nin de ona yahut diğer kadınlara saygı duyduğuna dair herhangi bir gösterge yoktur. Wilson'un Mavisakal'ın Yumurtası hikayesini olumlayıcı şekilde okumasına zıt olarak, Sherril Grace Sally'nin "koleksiyondaki diğer kadınlar gibi bu bilgiye ulaşarak paramparça olduğunu ancak herhangi bir şeyi değiştirmek yahut iyileştirmek için fazlasıyla çaresiz olduğunu" ileri sürer (261). Ancak Grace'in "Modern Treatment of the Bluebeard Theme" makalesi esas olarak Atwood tarafından yazılmış *Lady Oracle* ve Fowles'ın yazdığı Koleksiyoncu'ya odaklanır ve amacı 20. yüzyılda yazılan bu kurmacalar üzerinde Bêla Bartok'un operasının etkisi olduğunu göstermektir. Bartok'un *Duke Bluebeard's Castle* adlı oyunu mutlu sonla bitmez vegelip fetheden ölümün karanlığını gösterir. Kendi algısının tek algılama biçimi olmadığını fark etmesi Sally'nin dönüşümünde önemli bir adımdır; çünkü "ötekinin, yumurtanın hikayesini algılayabilecek hâle" gelmiştir ("Tales Within Tales", s. 72). Geçiş aşamalarından bahsederken Victor Turner'ın termiolojisinden yararlanıyorum (*The Forest of Symbols*).

Peki, Atwood niçin kahramanları birbirine eş tutma (çifte faillik) konusunda ısrarcıdır, ikiliğe teslim olmayı niçin reddetmektedir? Böyle bir son, bir yandan kolaycı mutlu sonları açık bir şekilde bertaraf eder: "Kadınlık yanlılıları" (s. 180) görünürdeki güç kazanımlarından çok memnun olmamalıdır, çünkü eylemlerimiz ve bakış açılarımız ataerkil bir kurgu için de pekâlâ araçsallaştırılabilir. Diğer yandan, bu strateji bizi Mavisakal hikayelerinde vücut bulan bu doğal görünümlü "cinsiyetlerin kavgasından" uzaklaştırıp ataerkil cinsel politikayı hem kadınları hem erkekleri baskı altına alan ve baskı altında tutan bir toplumsal inşa olarak anlamaya sevk eder.

Bu hikayede de başka yerlerde de Atwood kadınların tarafındadır; aynı zamanda çeşitli "kadınlıkları" da ortaya serer, bunlarla eğlenir; erkekleri güdüleyen kısıtlamaları ve korkuları da ifşa etmek suretiyle kadınlara da boyun eğmelerini söyleyen erkeksi kurguların altını oyar. Mavisakal'ın Yumrutası'nda tefekkür, eyleme çağrı, ironi ve duygudaşlık bir arada varolabilmektedir, çünkü kahramanların birbirine eş mahiyette olması zorla yazılmamıştır; bir süreci devam ettirir. Hikayenin erkeklerin korkularını ve kadının neler olup bittiğini öğrenmeye yönelik zorlamayı içermesi toplumsal cinsiyet politikalarının genel bağlamında lüks gibi görünmektedir, muhtemelen de öyledir, fakat verimlidir ve önemsiz lüksler değildir.

Bu bakış Atwood'un *Good Bones* kitabında Mavisakal'ı yeniden anlatışını şekillendirmiştir. Hikaye "Mavisakal güzel fakat zeki olan üçüncü kız kardeşi kapıp kaçtı ve sarayına kapattı" diye başlar. "Küçük kapının" arkasında olanların dışında, saraydaki her şey onundur ("Alien Territory", s. 82, 83). Bize kızın "adamın seri katil olduğunu bilmesine rağmen" ona âşık olduğu anlatılır ve "onu sevdiği için, anlamak ister. Ayrıca onu iyileştirmek ister. Dokunuşunun şifalı olduğunu düşünür" (s. 83). Atwood bu versiyonda Perrault'nun, kadın kahramanın Mavisakal'ın yabancılaştırıcı özelliklerini görmezden geldiği ve Mavisakalın da ona zenginlikle konfor sunduğu metninden; kızın kendisini akıllı zannettiği Grimm Kardeşler masallarından ve hatta Bela Bartok'un kızın Mavisakal'ı aşkıyla dönüş-

türeceğine inandığı operası *Duke Bluebeard's Castle* (Dük Mavisakal'ın Şatosu) hikayesinden gelişigüzel unsurlar toplar, seçer ve uyarlamasına katar.

Ancak Atwood'un yazdığı hikayede Mavisakal'ın diğer karıları "itinayla kesilmiş, ütülenmiş ve katlanmış hâlde çamaşır dolabında" durmaktadır ve başkahraman "annesine benzeyeni... çöp yakma kazanına atar" (s. 83, 84). Yasak odanın içinde, kadınlar değil, "gözleri kocaman açılmış, küçük, ölü bir çocuk" vardır. Mavisakal figürü "Onu ben doğurdum" diye bir iddiada bulunur: "O benim" (s. 84, 85). Hâl böyle olunca kadının aşkı sona erer, ama Mavisakal onu "daha derine" indirir, çünkü "zemin" birdenbire ortadan kaybolmuştur (s. 85). Bartok'un Judith adlı karakteri gibi, bu kız da karanlığa ilerler.

Böyle bir son kasvetli ve umutsuz gibi görünebilir; ikilik fikrinin zafer kazandığını ve kadının meraklılığına bir tokat indiğini düşündürebilir.[36] Ancak, bağlamı içinde okunduğunda masal değişir. "Alien Territory" (Yabancı Diyar) kitabının altıncı bölümü, kendisine benzer şekilde yapılanmış akran bir metin olan "The Female Body" (Kadın Bedeni) ile birlikte Mavisakal'daki toplumsal cinsiyet politikasının hem kadınlar hem erkekler açısından ne denli yıkıcı olduğunu öne sürmekle kalmaz, aynı zamanda merhametli davranmayı da bir çıkış yolu olarak sunar. "Alien Territory" [AT] ve "The Female Body" [FB] metinlerinde Atwood, Mavisakal'in kurgusunun insan bedeninin yok edilmesinden beslenen eril bir benlik telakkisi ve ritüeli olduğunu ifşa eder; tabii kurgu bunu eşzamanlı olarak kadın bedenine az ve fazla değer vererek yapar.

Mavisakal "kendisini yabancı topraklarda hissettiğinde" (AT, s. 75), bu toprağı metonimik açıdan kadın addetse dahi, bahsettiği bu "yabancı

[36] Sherill Grace Bartôk'un operasında masalın "mutlu sonunun", her düzeyde, ortadan kaybolduğunu vurgular: "Bilmek de sahip olmak da eşit ölçüde yıkıcıdır; erkek ve kadın, insan ve doğa mahkûm edilmiştir. Mavisakal hikayesinden yararlanarak ancak bu hikayenin yapısını radikal şekilde değiştirerek, Bartôk insanın öz-yıkımına bakışını ortaya koyar. Fowles ve Atwood'da (*Lady Oracle*'da) onun açtığı yolu izler (s. 254).

toprak" beden için kullanılan bir metafordur. "Jartiyer", "başlık" ve "Yeniden üretim sistemi" gibi aksesuarlarla birlikte bir "tema" olarak temsil eden bu kadın bedeni "bir kapı tokmağı, türbişon, tiktakli bir saat olarak" kullanılmaktadır. Bir mal ve "doğal bir kaynak olarak" kadın bedeni Barbie simulakrası içinde dahi hükümsüz kılınır ve reddedilir (FE, s. 39-46). "Bir bir daha eder bir başka bir" (FB, s. 44): Biyoloji, ataerkil bir çerçeve içinde, kadınların metalaştırılmasını ve değiş tokuş edilebilmesini sağlayan bir formüle dönüşür.

Hâl böyle olunca, "o" kendi varoluşsal yalnızlığıyla bu "kadın bedenini kaybettiğini" fark edebilir ve böylelikle onu yeniden ele geçirmeye çabalayabilir: "Onu bir kabağın içine, yüksek bir kuleye, bir bölmeye, bir odaya, bir eve, bir yere koyun. Hemencecik bir tasmayla, kilitle, zincirle, biraz da acı çektirerek kontrol altına alın" (FB, s. 46). Mavisakal anlatılarında olduğu gibi burada da kadınlar kurban edilecek koyunlar veya uçmakta olan anka kuşlarıdır. Yabancı Diyar bu hikayenin taleplerini ve stratejilerini, tıpkı bir ayna gibi içerden, "onun" (Mavisakal figürünün) bakış açısından inceler.

Simone de Beauvoir, Batı'nın toplumsal cinsiyet dinamiklerini beden üzerinden nasıl ikiliğe oturttuğunu en iyi şekilde açıklamıştır. İnsanlar, insan olmanın bir gereği olan ölümden korktukları için, kendilerinin yabancı topraklarda olduğunu düşünürler ve kendilerini metafizik açıdan, bir tanrı gibi algılamayı seçerler. Atwood'un kurmacası de Beauvoir'nın bilgece kelimelerinin mücessem halidir. "Bir bedene sahip olmak ciddi bir durum değildir" dediğini duyarız; "erkeklerin bedenleri parçalarına ayrılabilirdir" ve "güvenilir" değildir (AT, s. 81); bu bedenler "göz korkutucu" kıyaslamaların sebebidir (AT, s. 78). Ancak hepsinin de ötesinde:

> Erkekler en çok aslandan, yılandan, karanlıktan yahut kadınlardan korkmazlar. Artık böyle değil. Bir erkeğin en çok korktuğu şey bir başka erkeğin bedenidir. Erkeklerin bedenleri yeryüzündeki en tehlikeli şeylerdir. (AT, s. 79-81)

Yabancı Diyar'ın altıncı ve yedinci bölümlerindeki ayna etkisinin en somut örneği Mavisakal'ın yasak odasında, kadın-erkek fark etmeksizin bedenin tekrar tekrar öldürülmesidir. Mavisakal'ın Yumurtası'nda olduğu gibi kahramanların birbirine eş olması (çifte faillik) bizi rahatsız edici ancak dönüştürücü bilgiye götüren bir anlatı stratejisidir. Hem erkekler hem de kadınlar kendilerine ve "önemli ötekilerine" yabancılaşırlar; her ikisi de bedensiz, kimsenin olmayan bir kurgu içinde mitik veya metafizik bir hayatı kabul ederler; her ikisi de kendilerini hükümsüz kılmaya ve "yabancı bir toprağa" girer gibi ötekine doğru yol almaya devam ederler.[37]

Yabancı Diyar'da beşinci bölümün sonu yeni bir başlangıç önerir: "Merhamet; arzu ve irade, isim ve fiil, niyet ve eziyet, *istemek* ve *sahip olmak* arasındaki mesafede başlar" (s. 82).[38] Altıncı ve yedinci bölümler "merhametin" iki tarafınının da ifa edilmesi olarak okunabilir. Yukarıda da söylediğimiz gibi, Mavisakal'ın altıncı bölümdeki yeniden anlatımı merhametin yıkıcı veçhesini ortaya çıkarır: Mavisakal'ın acısıyla cezbolan kadın eninde sonunda onun için acı çeker.

Mutlu son yoktur. Yabancı Diyar'ın yedinci bölümü "hiçbir şey sunmayan" ancak "kelimelere dökülen" "bedenlere sahip" tiplerin kadınları niçin cezbettiğine dair sebeplerin peşinden gider. (s. 85, 86). "Kendi bedenleriyle ilgili konuşabildiklerine göre", anlatıcının da umutla öne sür-

[37] Bu sembolik sistemin yalnızca kaçınılmaz "cinsiyetler savaşını" planladığını söyleyebilirdik, ancak Atwood esasında cebri olan bu örüntüyü yapay kabul edeceğimiz yeterli sosyo-kültürel parametreleri sunar. "The Female Body"deki erkek ve kadın beyinlerinin farklı çalıştığı iddiasının biyolojik bir yazgı gibi okunması gerekmez. Pazarlama ve metalaştırmaya yapılan göndermeler, bu çarpık cinsel politikayı sürdüren iktisadı yapıya karşı gözümüzü açar. Ayrıca, bütün erkekler ve kadınlar bu kurguya yem olacak diye bir şey yoktur ve bu sistemin alternatif hâlâ soru işareti olarak kalsa da, toplumsal cinsiyete dair böyle bir senaryo (Yabancı Diyar'ın yedinci bölümü) Mavisakal'da kadın kahramana verilen para ödülü ve rahatlıkla belirgin bir zıtlık arz eder. Carter ve Campion'a dair ilerleyen satırlardaki tartışmanın da göstereceği üzere, Atwood'un metnindeki cinsel politikanın Mavisakal'ı yönlendiren ekonomik dinamiklerdense sembolik dinamiklere vurgu yaptığını söylemenin yerinde olduğunu düşünüyorum.

[38] Burada Atwood aynı zamanda T. S. Eliot'ın "The Hollow Men" eserini yeniden yazmaktadır. Bilhassa son bölümün ilk iki dörtlüğüne bakın; Atwood'un ölümün gölgesini merhametin başlangıcıyla değiştirmesi önemlidir.

düğü gibi "sizinkilerle ilgili de konuşabilirler. Çünkü sadece onlara değil, size de bir anlam ifade edermiş gibi *ten* diyebilmektelerdir" (s. 88). Bu bölüm, duyguların "paylaşılması" ve bedenin yeniden değerlendirilmesi anlamında "merhamet" duygusundan yararlanarak -bu Mavisakal'ın yumurtasının verdiği kırmızı ve sıcak vaade koşut giden karşılıklı ve şahıslarda vücut bulan bir tanınma imkânıdır- Mavisakal masalından ilhamla yazılmış metinlere getirilebilecek alternatifi keşfeder.

Atwood mutlu bir son mu yazmıştır? Bu zeki yazar bizi, basit bir çözümlemenin veya kapanışın olmadığı; yalnızca merhametin iki ucunun da işaretlerini gördüğümüz bir sürece sokar. Altıncı bölümün karanlık sonu, yedinci bölümün vaatle dolu sonuna yalnızca karşı durmaz, aynı zamanda bu sonu aksettirir. Her bölümün sonunda da acı vardır; ilkinde daha çok ruhsal, ikincisindeyse esas olarak ekonomik sebeplerden ötürü.

Peki niçin yedinci bölümün ta en başında, "beden sahibi 'olan" bu adamlara dair açık bir gönderme veya varlıklarını önden haber veren herhangi bir şey yoktur? Bu "beden sahipleri", "hüneri insanlardan para istemek olan dilenciler" gibi midir (AT, s. 86), yoksa altıncı bölümün biraz önce anımsattığı üzere "Fichter's Bird"deki sihirbazın kendisini en başta dilenci kılığında göstermesine koşut bir durum mu vardır? Bu "beden sahipleri" bir kadına bedeninin "ışıktan yaratıldığını" söyledikleri vakit (AT, s. 88) yalnızca bedeni maddeden koparan bir hile mi yapıyorlardır?

Bu imge, kadınların Mavisakal'ın şatosuna getirecekleri ışığın yansımasıyken, ortada şöyle çelişkili bir durum vardır: Dilencinin elleri kadının bedenin üzerindedir ve kadını en azından şimdilik kutsamaktadır. Şu durumda Mavisakal'ın Yumurtası ve Yabancı Diyar hikayelerinde Atwood çifte failliği yalnızca Mavisakal hikayelerini yeniden anlatmak üzere basit bir strateji olarak değil aynı zamanda kadın kahramanın hilebazlığını da sorunsallaştıran bir yöntem olarak özgün biçimde kullanır. Dahası Atwood, kadınlığa geçişin kendi üzerine düşünen eşik durumunu vurgulayarak, cinsiyetlerin "doğal olarak" birbirine yabancı diyarlar olduğuna dair görüşe de direnç gösterir.

Angela Carter olayları daha farklı şekilde ele alır. Yeniden yazdığı bir Mavisakal hikayesi olan "Kanlı Oda"da, kadın kahramanın kurban rolünü bağlama oturtur ve daha karmaşık hale getirir; geçiş süreci üzerinde belirgin bir biçimde durmaz ve toplumsal-biyolojik cinsiyet baskısının baştan çıkarıcı sosyo-ekonomik dinamiklerinin altını çizer. Hâlihazırda Mavisakal'da etkin olan kahramanların birbirine eş mahiyette oluşu ve (çifte faillik) karşıt ikiliği arasındaki gerilimi yeniden üreten Carter, bu gerilimi hikayenin düalistik/ikilik üzerinden çözümünün yalnızca çifte faillikten geçici bir kopuş olarak görülebildiği ana kadar arttırır.

Carter'ın kısa hikayesinde, yasak odada Breton'lu Markiz'in üç karısının ağır hasar görmüş bedenlerinden kalanlar bulunmaktadır: İlkinin mumyalanmış çıplak vücudu, ikincisinin bir Çivili Tabut içinde duran parçalanmış kanlı bedeni; üçüncüsünün de gelin duvağı ve beyaz güllerle süslenmiş, grotesk bir güzelliğe sahip kafatası. "Masum fakat aklı başında" bir piyanist olan soluk tenli, yeniyetme dördüncü karısı bu dehşet verici odayı keşfeder, anahtarı düşürür ve anahtardan bir türlü silinmeyen kan lekeleri onu cani kocasına karşı ele verir.

Genç gelinin her bir ayrıntıyı veren, akla kazınacak derecede görsellik içeren ve vicdan muhasebesi yaptığını gösteren açıklaması kendi masumiyetine bilinçli olarak maddi bir değer addettiğini (bakire bedeni karşılığında kocasının servetine sahip olmuştur) açığa çıkarır. Ancak, yasak odadan içeri girdikten sonra, kısa süre içinde kocasının hayata geçirmek istediği ritüelin seksten çok ölüm olduğunu fark eder ve görünüşe göre kendisi de bunu yaşamaya yazgılıdır. Bu uğurda şehit olup sonsuza dek mezarında kalacaktır. Ancak annesinin cesaretinden aldığı ilham ve gözleri görmeyen bir piyano akortçusunun rahatlatıcı sözler sayesinde genç kadın bu yazgıdan kaçmaya karar verir ve bunu başarır da. Annesi Markiz'i öldürdükten sonra kahramanımız şatoyu kör insanların eğitim göreceği bir okula dönüştürür. Kanlı odanın içindekiler "gömülür ya da yakılır; odanın kapısına mühür vurulur" ("The Bloody Chamber", s. 17, 40).

Diğer Mavisakal hikayelerinde olduğu gibi Kanlı Oda'da da çifte fa-

illik ve ikilik, ikirciklilik ve karşıtlık karakterlerin şekillenmesinde güçlü rol oynar. Hem isim verilmemiş dördüncü karısının hem de Markiz'in yüzleri "beyazdır" ve bu durum zambaklarla ilişkilendirilir; ayrıca kadının hilesi de adamınkini aksettirir: "En hain, en şehvetli yumuşaklığıyla öptü gözlerimi, yeni uyanan bir gelin taklidi yaparak kollarımı boynuna doladım, kurtuluşum görünürdeki uysallığıma bağlıydı" (s. 34). Yaş, sınıf, ekonomik koşullar, bilgi, güç/iktidar ve hareketlerinin ardındaki sebepler açısından her ikisi de birbirinden kesin sınırlarla ayrılmaktadır. Benzer şekilde gelin annesinin ruhunu ve cesaretini, onun "öfkesini ve iradesini" miras aldığını görür (s. 28), ancak iki kadın yine de annenin diri kahramanlığı dolayısıyla birbirlerine karşıt şekilde konumlandırılmıştır; annesi yalnızca "her şeye karşı gelerek aşk için sefalete düşmüş" değildir, aynı zamanda bir noktada "kaplan yiyen bir adamı vurmuştur."

Ancak çifte faillik stratejisi burada son bulmaz. "Kartal özelliklerine sahip" annesi (s. 7) açık bir şekilde, baba-benzeri aslanımsı kocasına hak ettiği cezayı verirken (s. 8), zira çocuğunu cehennemden kurtarmak üzere "bir intikam meleği" misali kocasının üzerine atılır (s. 39), kadının Medusa benzeri vahşiliği de Mavisakal'ın öldürme sanatındaki ustalığıyla mitik şekilde eşleşir. Birbirleriyle karşılaştıkları an, biri beyaz yeleli diğeri siyah sakallı iki aslan gibi görünürler.

Ürkütücü bir benzerlik, görünüşte birbirlerinin karşıtı olan kocası ile sevgilisi arasında da mevcuttur. Devasa eşyalara ve zenginliğe sahip daha yaşlı bir adam olan Markiz'in şiddetli şekilde erotize edici bakışı, denetim kurmaya çalışır. Genç ve cılız piyano akortçusu yoksuldur, tatlıdır ve gözleri görmemektedir. Fakat her iki erkekte de baston vardır ve sevgilisi kanlı odanın da içinde bulunduğu "batı kulesinin dibinde bir odada" uyurken, kocasının her şeyi gören gözlerinde "mutlak bir karanlık" vardır (s. 9).[39] Bu çifte faillik genç kadın, nihayetinde kanlı odanın varlık

[39] Patricia Dunckner şöyle bir gözlemini aktarır: "*Jane Eyre* geleneğinde bütün heteroseksüel ilişkilere içkin olan güç dengesinin düzelmesi için piyanoyu akord eden kişinin "zarar" görmesi gerekmektedir" (s. 11). Elaine Jordan bu gözleme şöyle bir karşılık verir: "Piyano akortçusunun

sebebini görüp de piyanocunun "tatlı ve âmâ insanlığıyla ve yumuşacık bakışlarıyla" karşı karşıya kalınca kendini tanıma sürecine girdiğinde tamamlanarak eski haline geri döner" (s. 32).

Carter'ın Mavisakal anlatıları tekrar etme ve zıtlık oluşturma arasındaki türsel gerilime de sahne olur. Perrault'nun Mavisakal'ında olduğu gibi Carter'ın yarattığı genç kadın da sevmediği, tipsiz bir adamla para için evlenir. Carter'ın hikayesindeki koca beklenmeyen bir seyahate çıkmadan önce, karısına yeraltındaki bir oda dışında her şeye erişim imkânı tanır. Tahmin edeceğiniz üzere kanlı anahtar kızın sınırı aştığını bildirir ve bir aile ferdi onu ölümden kurtarır.

Velhasıl; her iki hikayede de şatafatlı tasvirler ve maharetle inşa edilen aynalar üzerinden tezahür eden ironi açık ve net bir şekilde usta üslupçuların işidir. Fakat Carter'ın kalkış noktaları daha çarpıcıdır. Gelin ve damat arasındaki sosyo-ekonomik mesafe çok daha fazladır; kötü kocaya hak ettiği cezayı veren ağabeyler değil de annedir ve hikaye genç kadın tarafından ilk ağızdan ve olaylardan sonra anlatılır.

Kanlı Oda aynı zamanda diğer Mavisakal uyarlamalarından ve bu uyarlamalarla ilişkili metinlerden yararlanan Perrault'nun huzurunu kaçırır. Breton bölgesindeki uyarlamalara göndermeler, Fransa'da anlatılan diğer Mavisakal masallarından alındığı aşikâr olan başlangıç detayları, Charles Dickens'ın yeniden anlattığı Katil Kaptan hikayesine dokundurmalar, her ne kadar Carter Perrault'nun kurgusunu yeniden üretmiş olsa

körlüğü... hikayenin ihtiyacı tarafından üretilmiştir. Gelin, kendisini erotik bir bakışın nesnesi olarak görerek o ana kadar fazlasıyla yoldan çıkarılmıştır, öyle ki diğer bütün sevgililer "onun gibi" olmamakla, onu bu kadar derinden tanımamakla damgalanmalıdır ve bir müzisyen olarak yeteneğini takdir edebilir. Bu adam bir açıdan engelli olmalıdır ki gelini kurtaran o değil de annesi olsun" ("Dangers", s. 122).Ben de şunu ekleyeceğim: Eğer Mavisakal'ın alternatifi olarak gözleri görmeyen piyano akortçusu bir "eksikliği" gösteriyorsa, bu durum bu anlatının sorunlu bir şekilde çözüme ulaşmasının semptomudur. Kişinin kendisini eril bakışın aynasında görmesinin tek çözümü bu bakışı fırlatan gözü tamamen kapatmak olabilir mi? Eğer ayna değişmeden kalıyorsa, kişinin kendi görüntüsü gerçek anlamda nasıl değişebilir? Carter'ın *Kanlı Oda* boyunca bu soruyla uğraştığını düşünüyorum ve bence aynı adlı hikayenin de kitabın, yani bu incelemenin başlangıcının, ilk hikayesi olması kesinlikle tesadüf değildir.

dahi, onun uyarlamasına dair anlayışımızı yeniden düşünmeyi de mümkün kılar.[40]

Carter'ın anlatısındaki çifte faillik durumu odada ne olduğunu bilmeye zorlar. Kanlı Oda'nın birinci ağızdan geriye dönerek anlatılması Danielle Roemer'ın, Carter'ın "ikiye katlanmış ses" stratejisi olarak adlandırdığı anlatı tarzının somutlaşmış halidir.[41] Anlatıcının duyum tarzı, ayartmayı hem bir tuzak olarak kullanır, hem de tuzak olduğunu ifşa eder.

Hayatta kalan kahraman, kendisinin kurbanlaştırıldığı tecrübeye değişen mesafelerden bakar: Okuyucuları, bilhassa kadın okuyucuları, kadın kahramanın sergilediği akıllılık ve edilgenliğin rahatsız edici *karışımıyla*

[40] Ayrıca Kanlı Oda, İncil'den Colette'in romanlarına, Baudelaire'den gotik eserlere, operadan Redon'un karakalem çizimlerine değin çeşitli metinlere başvurur. Başka metinlerden yararlanarak oluşturulmuş iki metinle, Carter'ın Japonya'daki cinsel sömürü üzerine yayımlanmış metinleriyle Aziz Cecilia'nın hikayesinin analizi için bkz: Bacchilega, "Sex Slaves and Saints?" Carter'ın hem kendi yazdığı The Sadeian Woman'a dair detaylı analizi için bkz: Robin Ann Sheets, "Pornography, Fairy Tales and Feminism." [Metinler arasılığın bu denli fazla olması] (Jordan, Enthralment, s. 40) sadece çok şey bilmenin göstergesi değil, aynı zamanda bir ya da daha fazla okumayla farklı okurlar için farklı noktalarda patlayacak bir bombadır. Carter'ın beyan ettiğine göre bombayı kurarkenki amacı mahkûm edici toplumsal kurguları çatlatmak yahut parçalamaktır (bkz: *Notes from the Front Line*). Net şekilde görülür ki Breton'un Mavisakal uyarlamaları ve diğer yama metinler Perrault'nunki kadar geniş kitlelere erişmiş yahut meşhur değildir; ancak çok az okuyucu bu metinleri görecektir. Ancak Carter'ın Kırmızı Başlıklı Kız uyarlamarına dair tartışmamda öne sürdüğüm gibi, daha az bilinen yama metinlerin etkisi kayıp yahut önemsiz değildir. Öncelikle, bu detayların Carter'ın metninde kendi ömürleri vardır ve okurlar da asıl metinleri bilmeden de etkisini, yahut bir kısmını, hissedebilirler. İkincisi, Carter'ın bu metinleri keşfetmesi kendisinin masalların ideolojik işleyişinin örtüsünü kaldıran meta-folklorik arkeolojik, tarihselleştirici projesi açısından elzemdir. Üçüncüsüi Jordan'ın da cesaretle sorduğu üzere, "Bütün bunlar özel bir bilgi mi gerektirir Evet, neden gerektirmesin? Charles Perrault'nun söylediği gib merak büyüleyici bir tutkudur. Feminist bir yazarın saf okurların yahut bütün okurların bütün olası okumaları göreceğini varsayması gerekmez. Annemin yaşadığı konutlarda pek çok apartman var ancak onun evi oradaki tek ev değil" (Dangers, s. 122). Benim okumamda pek çok Mavisakal odasına sahip belirli bir apartmanda oturmaktadır.

[41] Danielle Roemer Carter'ın metnini "geçmişin yalnızca tekrarlanmadığı aynı zamanda incelemeye ve yeniden değerlendirme tabi tutulduğu karşılaşma ve düşünme alanı" olarak inceler. Roemer'ın Victor Turner ve Bakhtin'in fikirlerinden yararlanan ince analizi anlatısal ve tarihsel yahut siyasi meseleleri birleştirir. Roemer'ın geçmişin otoritesine getirdikleri farklı yaklaşımlara dayalı olarak "tekrar" ve "tefekkür" ayrımını beğensem de, tartışmamda kullanmadım.

özdeşleşmeleri ve bu özdeşleşmeden kaçmaları yönünde kandıran, kah akıllılığı kah edilgenliği ön plana çıkaran bir odaklanma ediminde bulunur.[42]

Perrault'nun Mavisakal masalındaki kadın kahraman, Carter'ın başkahramanının çelişkili kurban rolünü şekillendirmeye uygun bir modeldir. Perrault'nun kadın kahramanını halk arasında anlatılan diğer Mavisakal hikayelerindeki gelinlerle karşılaştırmak başına açılan belalardan ötürü onu suçlamayı kolaylaştırır; çünkü adamla evlenmeyi kabul etmiştir, merakını gidermek üzere aceleyle davranmıştır ve bu anlatılara uymayacak şekilde, kurtuluşu şansa ve duaya bağlı bir kurban, edilgen bir karakter olmayı sürdürmüştür (bkz: 15. not).

Kanlı Oda'nın isimsiz, olayları birinci ağızdan anlatan ve gören (odaklanan) anlatıcısı ve asıl faili aynı zamanda "erdemli" fakat "gönüllü bir kurbandır", ancak bu ikircikli duruma dair geliştirdiği farkındalık bizim sırlarla dolu kanlı odaya dair daha fazla bilgiye ulaşmamızı sağlar.[43] Kızın on yedi yaşındayken kendi düğününün akşamında katıldığı bir

[42] Patricia Dunckner bu içedönük anlatımı "klasik pornografik cinsellik modelinin" tasdiklenmesiyle eş tutsa da, Avis Lewallen "anlatının mazoşizmle duygudaşlık kurmaya yönlendirmesinden huzursuz olduğunu" (s. 151) ifade etse de, Kari Lokke Mavisakal'ın modern yeniden anlatımlarında "Kendi Kendini Gülünçleştirme ve Kendini Ortaya Koymanın Grotesk Biçimleri"ne dair bir analizinde Carter'ın Kanlı Oda'sında grotesk cinselliğin ironik ve gülünç bir şekilde tekrarlanmasının "özgürleştirici işlevini" takdir eder. Ayrıca Brooks'un yaptığı yorumlara da bakınız (s. 150-52).

[43] Net bir şekilde görülür ki "Fichter's Bird"ün (hilebaz kadın rolünü keşfederken Atwood'a iyi hizmet eden) ya da "The Robber Bridegroom"un kadın kahramanı Carter'ın projesine hemen yanaşmaz. Carter yine de bu karakterlere de dokundurma yapar. Üçüncü ölü eşin temsili kadın kahramanın sihirbazı kandırmasını sağlayan ikame oyuncak-geline ürkütücü ölçüde benzer: "bu kafatası... beyagüllerle, dantel bir peçeyle, gelinin son göründüğü gibi, süslenmiştir" (TBC, s. 29). Bay Tilki masalının en iyi bilinen metninde kurbanları "merdivenlerden yukarı Kanlı Odaya" sürükleyen bir katil vardır (Jacobs, *English Fairy Tales*, s. 150; Briggs, *DPF* Bölüm A, sayı II 447; Carter, *Virago;* s. 9) ki bu Carter'ın hikayeye seçtiği başlığın kaynağı olabilecek bir deyiştir. Kanlı Oda'yı yazdığı sırada Carter'ın Bay Tilki'den haberi olup olmadığını kesin olarak bilmiyorum; ancak halk hikayelerine ve masallara dair bilgisini göz önüne aldığımızda, 1990'da yazdığı *Virago Book of the Fairy Tales* kitabına, hem de üzerine tonlarca not tutmuşken, almaması pek mümkün görünmemektedir. Ölümünden sonra yayımlanan *Strange Things Sometimes Still Happen* çalışması için bir başka AT955 masalı olan "Old Foster"ın Kuzey Carolina uyarlamasını

opera hatırası hem sistemle yaptığı ittifakı hem de Mavisakal figürüyle eş mahiyette oluşunu açık bir ekonomik çerçeve içinde iyice belirginleştirir:

> Operadaki o geceyi şimdi bile hatırlıyorum... Beyaz elbise; içindeki çelimsiz çocuk; boynunda ışıldayan, taze kan gibi parlak yakut rengi mücevherler. Onun bir at etini inceleyen tat uzmanının veya hatta pazarda tezgâhların üzerindeki sebze-meyveleri izleyen bir ev kadınının gözleriyle altın yaldızlı aynalardan beni izlediğini gördüm. Daha önce bu yönünü hiç görmemiş yahut fark etmemiştim; büsbütün şehevi hırsını... Onu bana iştahla bakarken görünce, gözlerimi indirdim, ondan uzağa bakmaya başladım, aynada kendi görüntümü yakaladım. Aniden, o bana bakarken, ben de kendimi gördüm... O zalim kolyenin nasıl da bana dönüştüğünü gördüm. Masum ve çepeçevre sarılmış hayatımda ilk defa kendimde yozlaşma ihtimali gördüm; beni soluksuz bırakan bir ihtimal. (s. 11)

Müstakbel gelinin arketipik olarak sınırda duran bir figür oluşu burada farklı açılardan karşımıza çıkar. Kırılgan, masum "çocuk" kendisini bir "et" parçasına (zavallı şey) indirgenmiş olarak gördüğü halde, Mavisakal'dan yüzünü çevirdiğinde kendisine bakışı Mavisakal'ın bakışının aksidir. Bu "pek değerli uzun gerdan" (s. 11), yakut gerdanlık, hem Markiz'in karısının kellesini uçurma planını hem de kadının kurtuluşunu önceden haber veren bir başka çift anlamlı işarettir; zira Mavisakal'ın aristokrat büyükannesi o gerdanlığı Fransız Devrimi'nden sonra giyotinden kurtuluşunun hatırası olarak yaptırmıştır. Bu gerdanlık aynı zamanda kızın "yozlaşma ihtimaline de" işaret etmektedir: Her şeyin ötesinde bir "ölü ete" dönüşebilir, nefes alamaz hale gelebilir; ancak aynı zamanda ayrıcalık sahibi olmanın "lüks başkaldırısıyla" el ele giden zulmün de tadını

seçmiştir. Carter'ın bu Mavisakal türevlerini bilme ihtimaline dayanarak, bunları *kullanmamanın* Carter'ın, Kanlı Oda'nın çözüme kavuşmasındaki bir "eksikliğe" işaret ederek,stratejik olarak kurban rolüne odaklanmasının semptomu olduğunu öne süreceğim.

çıkarıyor gibi görünmektedir (s. 11).[44] Carter bize kadınların kurban edilmesinin, beraberinde sık sık "gönüllülük" ve "erdem" gibi tehlikeli ölçüde ayartıcı arkadaşlarla birlikte çıkageldiğini hatırlatır.

Anlatıcının maddi koşullara gösterdiği ilginin sömürüye dayanan bir toplum içindeki hetero-seksüel sado-mazoşizmi cesurca, işin içine kendimizi de katarak anlamamızın önünü açtığı inkâr edilemez.[45] *Tristan's Liebestod* gibi "gönüllü kurban" olan, beyaz kıyafeti ve kırmızı kurdelesiyle arz-ı endam eden kız imgesi heyecan verici yahut "lüks düşkünü" olarak sunulur; çünkü açıktır ki, bu imge "ölümcül bir tutkuyla" doludur (s. 10). Sonrasında efendinin yatak odasında bu paket açıldığında, yalnızca Mavisakal anlatısının edebiyat dışı uyarlamalarındaki soyma-giydirme ritüelleri değil, aynı zamanda bir adamın "terziliği" esnasında "kuzu pirzolası kadar çıplak" bir kızın bedenini muayene ettiği, "rop elbisenin kızın vücudunu oyduğu" sahne de tekrarlanır (s. 15).

Aynaya bakarken genç gelin kendisinin ve Markiz'in oyma faaliyetinin "yaşayan imgeleri" olduğunu fark eder ki bu "bütün yüzleşmelerin en pornografik olanını" temsil etmektedir (s. 15). Markiz, robdöşambrı hâlâ üzerindedir, yarı çıplak bakireyi "delip geçtikten" sonra bırakıp gider; kız da boşalma esnasında gizemli şekilde kayıtsız maskenin ardından adamın yüzünü görüp görmediğini düşünüyordur (s. 17-18). Markiz'e gelince, kızı değil yakutlardan yapılı gerdanlığını öper; bu da iki bireyin karşılaş-

[44] Avis Lewallen şöyle der: "Kadın kahramanın yozlaşması üç düzeydedir: Gözünü servet büründüğü için maddi anlamda; kendi cinsel iştahını keşfettiğinden ötürü cinsel anlamda ve "Havva" gibi... efendisinin-kocasının emrine itaatsizlik ettiği için ahlâki anlamda" (s. 150). Daha sonra yakut gerdanlığın "saldırmak üzere bir yılan gibi dolanmış" olarak (TBC, s. 37) tasvir edilmesi muhtemelen yılanın kadın kahramanın kız kardeşi olduğu Mavisakal uyarlaması olan "La fille qui naquit avec une couleuvre autour de cou'ya" (Breton) gönderme yapmaktadır. Bu masalda, kız kardeş olan yılan kızın boynunda "un collier rouge, imitant parfaitment une coulevre" bırakır; kız evlenince izi siler ve kocası onun kellesini vurmak üzereyken çıkagelip adamı ısırığıyla zehirleyerek kız kardeşini kurtarır (Luzel, s. 341-48).

[45] Dunckner, Clark ve Lewallen Carter'ı okurlarını, regresif bir cinsellik modelini tasdik etmek ve şedid bir erotikliği desteklemek suretiyle, kadın mazoşizmiyle duygudaşlık kurma yönünde maniple ettiği için eleştirirler.

masının esasında yalnızca cinsiyetlendirilmiş, sosyo-ekonomik bir etkileşim olduğu bu sado-mazoşist ayin için gerekli bir fetişleştirme hamlesidir.

İşin ruhsal boyutunun eksikliği genç gelin için tahmin edilebileceği gibi kafa karıştırıcıdır. "Heyecanlandığımı hissettiğim zaman dehşete kapıldım" der ve sonrasında "onu özlüyordum ve o benim midemi bulandırıyordu" diye devam eder (s. 15, 22). Bu, Avis Lewallen'in söylediğinin aksine, "anlatının mazoşizmle duygudaşlık kurmamızı sağlamak üzere giriştiği bir yönlendirme" örneği değildir (Lewallen, s. 151), daha ziyade mazoşizmin cinsel ve ekonomik sömürü düzenindeki mevcudiyeti içinde gerçekleşen acı verici bir kabuldür. Çocuksu masumiyetini pazarlamış olan kız şimdi artık kendine verdiği değerden ötürü alıcısına bel bağlamalıdır. Sistemle ittifakının izi bedeninde kocasının alnına kazıdığı "kalp şeklindeki lekedir" (s. 36); bu ittifak, sembolik olarak, kızın anlatısının sekse dair saf beklentilerle ekonomiye dair bilgiç tanımları arasında gider gelir.[46]

Ancak Carter'ın pornografiye ayna tutması nihai olarak hetero-seksüel sado-mazoşizmi onaylıyor değildir, çünkü tahripkâr ilişkiler doğalmış gibi değil, belirli baskıcı sosyo-kültürel dinamiklerin semptomları olarak sunulur. Gelin Markiz'in "yalnızca kendi *cehenneminden* zevk almaya yazgılı biri için kaçınılmaz olan "gaddar yalnızlığına" acısa da, bu acıma Markiz'in "canavarlığından" bir şey eksiltmez (s. 35). Bu durumun önümüze koyduğu şey tam da Markiz'in ayrıcalığını destekleyen yapıların onun merhamet göstermesini engellediği gerçeğidir. Damarlarındaki asil kanı, zenginliklerini ve gücünü muhafaza etmesinin yolu belli ki yalnızlığını korumasından, ölümün güzel sembollerini canice yeniden üretmesinden geçmektedir.

Öte yandan, Carter'ın dini imgeleme de hitap eden hikayesi eşzamanlı olarak başkahramanın, Mavisakal anlatıları tarihi içindeki "erdemli

[46] "Sex Slaves and Saints" metninde Carter'ın Japonya'daki toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerine yorumlarının cinsel ve ekonomik sömürüsüyle ve muğlâk etkileriyle ilişkili olarak mazoşizmle ilgili böyle bir kabule ortam hazırlayabileceğini öne sürüyorum.

kurban" olma arzusu için de gereken zemini yaratır; bir taraftan da bu kurbanlığın temsilinden uzak, kişinin kendisine hizmet eden niteliklerinin örtüsünü gülünç biçimde kaldırır. Gelinin sözleri Markiz'i yalnızca Tanrı'nın sevgisine mazhar olmuş bir varlık kılmakla kalmaz ("Kollarındayken, gözleri hep benim üzerimdeydi. Salonda fısıldaşan kalabalık geçmemize izin verecek şekilde Kızıl Deniz gibi yarıldı", s. 10), aynı zamanda bizzat ilah mertebesine yükseltir: "Işık elime vurunca elim ateş opali bir renge büründü ve böylece, meşum bir ışıkla parladı; bana Tanrı'nın gözünün, onun gözünün, üzerimde olduğunu söyledi adeta" (s. 29).

Kızın kanlı odaya girişi de dâhil olmak üzere bütün bunları gören Mavisakal onu cezalandıracak yahut ödüllendirecektir; her iki durumda da ölümle. Onun "küçük rahibesi" olarak kendisini "bir tövbekârla" kıyaslar ve (s. 27) ve kocasının saçını "şehit etmesine" izin verir (s. 19). Ancak kocası aynı zamanda, kızın masumiyetini bozmak isteyen, Huysmann'ın *Lâ-bas* kitabına "bir kutsal kitap" gibi bağlı olan (s. 16), boşaldığı sırada dine söven (s. 18) ve "yeraltına ait bir vakar taşıyan" (s. 35) bir İblis, krallığı veya *enfer*'i cehennem olan bir figürdür. Başkahramanın anlatısında koca, Tanrı da olsa Şeytan da olsa, kızı yalnızca kurban değil aynı zamanda şehit de eden, kızın tahayyülünün ve belirli gözlemlerin de doğruladığı üzere ondan dengesiz bir Azize Cecilia yaratan mutlak bir güce sahip gibi görünmektedir.[47]

Kızın kurban edilmesinin dini açıdan önemli oluşu farklı düzeylerde bambaşka etkiler yaratacak şekilde işler. Öncelikle; meta-folklorik ve arkeolojik projesinin izinden giderek söyleyecek olursak Carter, Mavisakal anlatısının Hıristiyanlık öncesi ve sonrasın dini veçhesini tekrar devreye

[47] Kanlı Oda'nın başkahramanı Azize Cecilia gibidir (o kadar ki kocası onun mükemmel bir şehit olacağını düşünür ve bizzat o da azizlerin üstün konumuna yükselme arzusu duyar), ancak bu benzerlik nihayetinde Azize Cecilia'nın özelliklerine (nilüfer gibi masumiyet, körlüğü, çalışkanlığı ve bilgeliği) yapılan ırmaların çoğu epeyce muğlak olduğundan ötürü, boşa düşer (Bacchilega, "Sex Slaves and Saints"). Huysman'ın *La-Bas* adlı kitabında hem (pek çok kişinin Mavisakal olduğunu farz ettiği) Gilles de Rais'nin hikayesi hem de *Comor* (Comorre) efsanesi Durtal ve Chantelouve Mavisakal'ı satanizmle ilişkili olarak tartışırken anlatılır (s. 167-77 ve, s. 183).

sokar. Mavisakal'ın İblis gibi sunulması, İtalya ve Fransa'da halk arasında anlatılan Mavisakal hikayelerini çağrıştırır ve Britanny'de Carter'ın hikayesine sahne olan Mavisakal yorumu geleneksel olarak dünyevi unsurlarla dinî unsurları birleştirmiştir.

Carter'ın üslubunda deney yaptığı hikayesi ve başkahramının kendisini dinen erdemli ve haklı görme davranışının öncülleri zaten Breton menşeili bir uyarlama olan "Comorre"da mevcuttur; bu anlatıda hayatında hiç günah işlememiş olan Triphyna şeytani bir devle evlenir ve bu adam sonunda onu öldürür. Sonunda Aziz Veltas tarafının diriltilir. Carter'ın ve Breton ahalisinin sürdürdüğü gelenek bu iyi/kötü mücadelesini bir doğurganlık/kısırlık ikiliği içine yerleştirir. Carter'ın hikayesindeki kadın kahraman Mavisakal'ın kendisini "ona bir varis doğurması" için (s. 8) "efsanevi meskenine" götürdüğünü düşünür düşünmesine ama kısa bir süre içinde ölmeye yazgılı olduğunu da fark eder. Benzer şekilde, Comorre'da öldürülmüş olan dört eski karı, hamile Triphyna'ya Mavisakal'ın onu öldüreceğini, çünkü ilk doğan çocuğunun kendisini öldüreceğine inandığını söylerler (Soupault, s. 165-174; ayrıca bkz:, s. 28).

Hikayenin dini açıdan öneminin ikinci düzeyi de Carter'ın gelinin rolünü fedâkarlık yapan bir kurban olarak vurgulamak suretiyle, Perrault'nun yer verdiği geçiş sürecinin kısa ve öz bir anlatımla ortadan kaldırdığı özelliklerini yeniden hikayeye sokmasıdır. Pek çok farklı Fransızca uyarlamada, kurban olacak gelinin tören niteliğindeki giyinme ve soyunma eylemleri kendisi için zaman kazanma yöntemidir. Ölümüne giden bir gelin olarak ritüel yapar gibi giyinirken, Mavisakal'ın tören için aşağıya gelme ricasına, giydiği kıyafetlerle ilgili şarkı söylemek suretiyle karşılık verir. Yahut bunun aksine, bazı uyarlamalarda, gelinin kendi ölümüne çıplak gitmesi gerekmektedir. Carter her iki imkânı da kullanır: Koca emri verir: "Şimdi git. Banyo yap, üstünü giyin. Yıkanma ritüelini gerçekleştirecek, üstünü giyinme törenini geçecek; ardından kurban edileceksin" (s. 37). Kadın yalnızca "diri diri yakılacak bir kurbanın kostümü olan muslin kumaştan beyaz iç gömleğini giymiş" (s. 37) ve kırmızı ger-

danlığını takmıştır, ama "son bir kez değerli taşlarını toplamalıdır; keskin bir bıçak elbisesini ayırmıştır ve gerdanlık boynundan düşmüştür" (s. 39).

Bir başka düzeyde, bu retrospektif birinci şahıs anlatısı içinde, kadın kahramanın masumiyetinin ve erdeminin dört dörtlük temsilini sunmayı amaçlayan dini çerçeve kurbanlaştırıcı ve kendi lehine bir ideoloji olarak ön plana çıkar; kadınların cinsel açıdan evlilik aracılığıyla daha yaygın biçimde metalaştırılmasıyla paralel şekilde, put kırıcı bir amaca yönelik iş görmektedir. Her ne kadar kadın kahramanımız, yalnızca biraz azizelik sergilediği hâlde kendisini şehit gibi sunsa da, burada bize en fazla ipucu veren nokta şudur: "Erdemli kurbanın" dinen onaylanmış özne konumu, kurban edilmeye mâhkum olduğunda edilgenliğini arttırmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıcının bu edilgenliği gerekçelendirmesine de imkân tanır. Kanlı odada gözüpek ve cesur olmasına rağmen, aslında ölümü yenmek üzere pek az şey yapar. Kadınlığa geçiş ve kabulün şehitlik şeklinde somutlaşan formunu kabul ederek yazgısına boyun eğer ve bütün bu süre zarfında kurtarılmayı bekler. Onu rahatlatan piyano akortçusuna "hiçbir şey yapmadım" diye itirafta bulunur, "tabii bu da beni mahkûm etmek için yeter sebep olabilir" (s. 37).

Bu "hiçbir şey yapmama" durumu erdemli bir masumiyetin mi yoksa kurtarılmayı bekleyen kader mahkûmu, edilgen bir figürün rehavetinin mi işaretidir? Peki, aslında kandırılan kimdir? Bilhassa "son duasına" yaptığı hazırlığı anlatırken (s. 36), anlatıcının dili, yitip gitmiş masumiyetini yeniden inşa etmek, kendisini İblis'le bizzat yaptığı ittifakın ardından temize çıkarmak ve kaderine rıza göstermesini geriye dönüp baktığında haklılaştırmak üzere geçiş ve kabul sürecinin dini boyutlarını ön plana çıkarır. Burada amacım mağduru suçlamak değil. Daha ziyade, kadınları kurban olmak üzere ayartan, her an hazır bulunan ideolojik bir iltica alanı yahut maske olarak dine atıfta bulunan anlatıdaki çelişkilere işaret etmek amacı güdüyorum. Kanlı Oda'nın başkahramanı kocasının ona yakıştırdığı "masumiyet ve ahlâksızlığın" oyununu oynayan Havva gibi "her hareketin tıpkı kendisi gibi baskıcı ve kadir-i mutlak bir kader tarafından

yönetildiği oyunu" kaybetmiştir (s. 34). Dolayısıyla mahkûmiyeti veya kurtuluşu daha yüce bir güce bağlıdır; özetlemek gerekirse, annesi olmasaydı kendi üzerine düşünmeyi pek seven bu gelin ölürdü.[48]

Carter'ın Perrault'nun kahramanını bu şekilde yeniden sunması şu durumda, sistemle ittifaka direniş geliştirmek üzere mazoşizmini gülünçleştirirken, kendisi için bir tuzak olan kanlı odaya girmesine sebep olan sosyo-ekonomik güdülenmelerin incelenmesini sağlamıştır. Anlatıcının itirafta bulunurken büründüğü çift-sesli hâl kendi kendini ifşa etme ve koruma durumlarını, anlatıcıya kendisinin kesinlikle haklı ve erdemli olduğuna dair bir anlayış kazandırdığı sırada bile, cinsel, ekonomik ve sembolik ayartmaya karşı ikaz eden bir anlatım içinde dengeler. Eser boyunca sürdürülen bu çifte faillik, görünen o ki Kanlı Oda'da net bir çözüme kavuşur; tabii eğer etrafta hikayeyi geçmiş zamana dönerek anlatacak bir gelin varsa bir şekilde böyle olması da gerekir. Anlatıcının "intikam meleği" annesi çıkagelir ve "bir an olsun tereddüt etmeden" (s. 40) Markiz'in kafasına (s. 40) "tam isabet eden, tek bir kurşun" sıkmak suretiyle evladını kurtarır (s. 39).

Carter'ın oyunbaz bir şekilde geleneksel olarak kızın annesine siyah güvercin göndermesi yahut benzer yollarla yardım istemesinden ziyade telefonda altın musluklardan şikâyet etmesini sağlamak suretiyle güncellediği "anne telepatisine" uygun hareket eden anne böylece olaya müdahil olur ve kızının hayatını kurtarır. Annesinin varlığından ilham alan, edilgen, mağdur-olacak-kadın-kahraman ise o sırada mücadele vermekte olan "sevgilisinin" kapıyı açmasına yardım etmeye davranır ve intikam meleğini içeri alır (s. 39). Hikaye sona ererken kahramanımız, annesi ve piyano-akortçusu sevgilisiyle sessiz sakin, mutedil bir hayata doğru yelken açar.

[48] Elanie Jordan ikna edici bir dille Carter'ın, çalışması boyunca, "erdemli kurbanın özne konumuyla" birlikte "bu konumun baskılara direnecek yeterlilikte olup olmadığını" sorguladığını, çünkü onun görüşünce bu "hissi" konumun acı çekmenin ödüllendirileceğine dair bir inanç ve "her şeyi çok daha iyi hale getirecek yumuşak bir otorite" isteği barındırdığını iddia eder.

İkilik yeniden önümüze mi gelmiştir? *Fabula* düzeyinde bakacak olursak evet, hayat ölümü yenmiştir. Ancak geleneksel eril-dişil karşıtlığını karmaşık hâle getiren bu ikilik doğallaştırılmış değildir. Hayat ölüme üstündür; ama kadın, erkeğe üstün değildir. Daha ziyade, doğurganlığın metaforu olarak Kadın, anneyle-kız arasında toplumsal, iktisadi ve duygusal açıdan kurulacak özgül bir bağın yolunu açmıştır.

Bu bağ, Mavisakal'ın komplosuyla ittifak kuran bir başka anne-kız ilişkisinin karşısında doğrulanır. Kızın yaşlı dadısı ona Markiz'in önceki karılarıyla ilgili sataşır ve müstakbel gelinin nişan yüzüğüne hayranlıkla bakarken onu "opalin kötü şans" getireceği yönünde uyarır (s. 9). Ancak yatağının altında bir sandıkta "cemiyet dergilerinin yedek kopyalarını" saklayan (s. 10) ve "azizlerin şehitliğiyle ilgili gravürler" (s. 28) içeren "kutsal kitaplardan oluşan küçük deposunun" üzerine titreyen bu anne figürü aynı zamanda kızını "onun küçük Markiz'ine" (s. 9) dönüştürmekle kalmayıp, "Fransa'nın en zengin adamını" kendi Azize Cecilia'sıyla nikâhlayacak olan bu "evlilik volesinden" mutluluk duymaktadır (s. 12, 38). Hikayenin başkahramanını farkına varmaksızın kurban olsun diye yetiştiren bu kadın, kız annesini telefonla aradıktan sonra annesi de onu kurtarmak üzere davrandığında, "skandal" yaratır: "Ne? Efendiciğimin balayı mı bölündü?" (s. 40) Evliliğin neticesiyle gerçekleri fena şekilde gören bu "sahte" anne ölür.[49]

Gerçek anneye gelirsek, ne Markiz'in ciddiyeti ne de mal varlığı bu kadını ayartmıştır ve kızından da gönülsüzce vazgeçmiştir (s. 7, 10). Hindiçin'de (s. 7) "zengin bir çay üreticisinin kızı" olan bu kadın pek de geleneksel olmayan, hatta uçuk bir yaşam sürmüştür.

Sıradan olanın içinde gizlenmiş şiddete karşı her daim hazırlıklı olan bu kadın, alışveriş çantasında kocasından kalan bir revolver taşımakta-

[49] Bu kadının aksi de Markiz'in "ailesine feodalizmle en üst düzeyde suç ortaklığı yaparak bağlı olan...süt annesidir; Mavisakal'ın şatosunu sorun çıkarmadan idare ederek Mavisakal'ın karılarına değil de kendisine bağlılığını gösterir ancak fırsat bulduğunda malından da çalar (TBC:, s. 14, 36).

dır. Aynı zamanda kızının müziğini, sessizliğini, feryatlarını dinlemekte ve onun "kalbini" canlandırmak üzere kararlılıkla hareket etmektedir. Onun kafasında başka bir ekonomi vardır; ödipal normların ve kadınların metalaştırılmasıyla, şehit düşmesiyle varolan "kan bankalarının" sınırlara sürdüğü, kenara itilmiş, bir ekonomi. Annenin eylemleri onu Mavisakal hikayelerindeki pek çok akıllı ve cesur kadın kahramanla, kadın kahramanlara yardımcı olan daha yaşlı kadınlarla aynı kadraja yerleştirmektedir (bkz: 18. not).

Masallardaki kadın kahramanların umutsuz bir şekilde ataerkil değerlerin içinde sıkışmış olduğunu düşünen okuyucular annenin uçuk kaçıklığının, elde ettiği başarının anahtarı oluşuna şaşıracaklardır.[50] Danielle Roemer'ın da belirttiği üzere, Markiz gibi geçmişin faili olmasına rağmen annenin, "kuvvetli iradesiyle yaptığı eylemlerle dolu bir tarihi" vardır. İstikrarlı olmasa da masallar bu alternatifi merkeze oturtmuşlardır. Carter'ın *The Virago Book of Faily Tales* adlı çalışmasının girişinde vurguladığı üzere: "Benim ve bir sürü başka kadının kitaplarda kadın masal kahramanları araması", "geçmişin inşasındaki payımız için hak talebinde bulunmak suretiyle gelecekteki haklı pay talebimizi geçerli kılma dileğini" eyleme döker (s. xvi). Dolayısıyla Carter "iyi" anneyi alternatif bir arzu ekonomisinin güçlü ve etkin koruyucusuna dönüştürmek suretiyle, kolaylıkla kandırılan kadın kahramana bir gelecek kazandırır.[51]

Yürekli ve daha bilge olan kadın, ancak ve ancak, müteredditolan

[50] Annenin kadın kahramanı kurtarmaya tek başına geldiği herhangi bir "Mavisakal" uyarlaması bilmesem de, halk geleneğinde çeşitli ihtimallerin mevcut olduğu ve bunların da toplumsal cinsiyeti dışarıda bırakmadığı açıktır. Mesela bir kız kardeşten ziyade annenin kurtarıcı olmasının "kan bağlarının" değerine "geri" dönüp bakmanın önemine işaret edebileceğini öne sürüyorum. Patricia Dunckner boyun eğmez anneyi "Kanlı Oda'nın" iyi özelliklerinden biri olarak görür: "Carter burada masallardaki cinsel politikayı önemli açılardan dönüştürmektedir... Carter'ın masalı, muhtemelen, farkında olmayarak, tavizsiz bir feminist mesaj taşımaktadır; çünkü kadınların devrimi kanlı odanın kapısını sonsuza dek mühürleyecektir."

[51] Yeni şekillenmiş toplumun (anne, kadın ve sevgili) üç üyesi vardır; tıpkı Freud'un çekirdek ailesi ve dadı-anne-gelin üçlüsü de dâhil olmak üzere kadın kahramanın geçmişte ait olduğu "aileler" gibi. Ancak açıktır ki toplumsal olarak marjinal ve sakıncalı bir ailedir.

daha genç kadını kurtardığında, dönüp deneyimine bakabilmekte ve hikayesini anlatabilmektedir. Trajik olma potansiyeline sahip bir senaryoya "mutlu son" getiren bu faillik aynı zamanda anlatıcıyı da kendi üzerine düşünmesi için harekete geçirir. Fabulanın özgürleştirici neticesi aşırı karşıtlıktan ve eylemden doğmuş olabilir, ancak başkahramanın geçiş süreci hâlâ gözden geçirilmeyi, yeniden anlatılmayı ve böylelikle çözümlenmeyi beklemektedir.

Peki, başkahraman kadınlığa geçiş sürecini tamamlayabilmiş midir? Elbette kocasının sihirli anahtarla alnına işlediği kalp şeklindeki leke bir tecrübe ve anlatının sembolü olarak orada durmaktadır. Çok açıktır ki bu kanlı dövme cinsel (bakireliğini kaybetmiştir), epistemolojik (adamın cehennemine girmekle, kendisini onun kurbanlarından biri olarak görür), ritüel (ölümle karşı karşıya geldikten sonra sonra yeniden doğar) ve ruhsal (artık değerli taşlar gözünü kör etmez, kalbi onun rehberidir) geçişlerin de ilanıdır.

Ancak Carter meseleyi daha da ileri taşır. Mavisakal'ın kurduğu komploda leke kadının suçunun göstergesi olduğundan, bizim kadın kahramanımız bu lekeyi önce "Habil'in" işareti veya "bir Brahma rahibesinin kastının işareti" olarak görür (s. 36). Ancak onun komplosundan kurtulduktan sonra hikayeyi gözden geçirirken, leke kızın "utancını" yansıtır (s. 41); utancı kocasına itaat etmediği için değildir, "avuç dolusu renkli taşlar ve ölü hayvanların derileri karşılığında satın alındığı" içindir (s. 18). "Kocasının eski karılarının oluşturduğu kaçınılmaz kızkardeşliğe" ait olduğu içindir (s. 29). Kalp şeklindeki leke, kan bağıyla ilgili alternatif bir ekonominin göstergesi, kadınlar arasındaki ittifakın ve üçüncü gözün bakışının işareti olduğundan mütevellit önemini korumaktadır. Charles Dickens'ın, Carter'ın yazınında da rastladığımız, grup içinde yapılan şaka üslubuyla yazdığı Mavisakal uyarlamasını da hatırlarsak, kendini haklı ve erdemli gören bu tavır üzerine ironik biçimde düşünebiliriz bile. Dickens tarafından yeniden anlatılan bir Mavisakal hikayesi olan "Captain Murderer"da" kötü adamın süt beyaz atlarının "sırtında kırmızı bir leke

vardır, sahibinin sebep olduğu bu leke". Atlar düğün arabasını çekince leke "koşum takımının altında kalmaktadır." Leke taze gelinin kanıdır. Carter akıllı fakat edilgen ve bilgelikten uzak başkahramanına "atın kıçı" diyor olabilir mi?[52]

Carter kurbanlaştırıcı kurgulardan çıkmak üzere gereken eylemi ve cesareti desteklerken, ikili karşıtlıklar üzerine bina edilen herhangi bir çözümün, bu karşıtlığın bir kutbu epeyce anlaşılabilir bir haklılığa sahipse bile geçici olacağını göstermektedir. Eğer çifte faillik stratejisi Kanlı Oda'yı rahatsız edici kılıyor ve "mutlu sonuna" gölge düşürüyorsa, aynı zamanda inatla "kadınların kendilerini esir düşürüp kurbanlaştıran, hatta ve bilhassa kendi maceracalıkları dolayısıyla bunu yapan her ne varsa onunla suç ortaklığı kurma yollarına" da bakmaktadır. Ancak bu yolları gördükten sonra, "arzu ettiğimizi değiştirebiliriz" (Jordan, "Dangers", s. 130). Bundan ötürü, Kanlı Oda hikayesi Mavisakal anlatılarındaki çifte faillik/ikilik gerilimini taklit eder, ancak gerilimin günümüz kadınlarının cinsel ve dini açıdan ayartılması, geçiş sürecinin çelişkili açık-uçluluğu ve buna dair bilgiyle toplumsal cinsiyet politikalarının ekonomisi üzerine düşünmek suretiyle, hikayenin bugünün kadınları (bizim) için yankılanmasını sağlar. Faillik, ses ve anne-kız arasındaki bağlar değişim için gereken araçlar olarak sunulur, ancak yine de farklı bağlamlarda bütün bunların varsaydığı değişen ve hatta çelişen değerlere karşı ikaz ediliriz.

Margaret Atwood da Angela Carter da Mavisakal'ı içerdiği uyarıları

[52] Carter'ın bu hikayeyi bildiğini kanıtlayamam, ancak İngiliz masal ve edebiyat geleneklerinde geniş ölçüde kabul edilebilirdir. Dadısının ona anlattığı bir hikayeyi yeniden anlatırken Dickens kan lekesi üzerine yorum yapar: "Bu müthiş noktaya gelmemi sağlayan titreme ve alnımda biriken boncuk gibi terlerle gelen tecrübeme borçluyum", alıntılanan pasajlar Briggs (*DBF*, Bölüm A, sayı 1, s. 175) ve Philip'te bulunabilir (s. 187-89). Colette'in çalışmaları ve Carter'la olan "anne-kız" ilişkisiyle metinler arası bir bağlamda çalışan Elanie Jordan şunu ileri sürer: "Kanlı Oda mevcut bir temsile, Colette ve Claudine'in "büyülendiğini görebiliyorum, ama seni nereye getirdiğine bir bak...ölmüş, sesleri kısılmış gelinlerin arasına" diyen, öteki tarafından mahvedilme arzusuna güçlü bir cevaptır. Hem bir arkadaş hem de bir müttefik olan kör piyano akortçusu daha iyidir ("Dangers", s. 129). Farklı yama metinlerle çalışsak da onun yorumu da benimkine benzerdir ve bu makalede Carter'ın yazımında "inşa edici" olandan çok aksettirici olanı vurgular.

ve öğüt verici işlevini anlamak suretiyle bir geçiş hikayesi olarak okumayı önerir. Ancak bu yazarlar için, söz konusu olan tek başına cinsel merak duygusu değildir. Jane Campion'un *Piyano* adlı eseri yasak odada gerçekleşen cinsel faaliyete ve itaatsizliğe karşı beylik yorumlamaları tersine çevirmek suretiyle Mavisakal anlatılarının çığır açıcı değerini radikal şekilde ortaya koyar. Kitap faillik ve sesi merkezine alır, ikiliği tarihsel ve kültürel bir senaryo içine yerleştirir, çifte failliğin, öykünmenin belirli bir formunu tahrik edici biçimde kullanırken; film, empati kurmamızı sağlayacak şekilde, cinsel münasebetin, tehlikeli de olsa gücünü teyit eder.

Piyano'nun başkahramanı olan Ada McGrath kendi isteğiyle altı yaşında konuşmaktan vazgeçmiş ufak tefek, vakur görünümlü bir İskoç kadınıdır. Aralıklarla tuttuğu notları ve Flora adlı kızıyla paylaştığı işaret dili sayesinde dünyayla iletişim kurabilmektedir. Flora, Ada'nın dünyaya açılan sesidir, ancak Ada'nın gülağacından yapılmış piyanosu iç sesinin dışarı çıkmasının, sembolik dilinin ortaya konulmasının yoludur. Ada'nın, sessizliğinin başlangıçta kendi seçimi olduğunu ilan eden "zihin sesi" (s. 9) filmin çerçevesini çizer; ancak bu zihin sesi sonrasında, sessizlik Ada'yı etkilemeye devam etse de, Ada'nın sonunda "konuşmayı öğrenmeye başladığı" konusunda bizi bilgilendirir (s. 122).[53] Ada'yla ilgili başka bir şey söylenmemektedir. Filmdeki diğer karakterler gibi, seyircilerin de Ada'nın hislerini anlamak için vücuduna, kıyafetlerinin diline, isteksiz fakat doğrudan bakışlarına ve yaptığı müziğe dikkat etmesi gerekmektedir.

[53] Alıntılar Jane Campion'un notlar ve filmin yapımıyla birlikte senaryosunu da içeren *Piyano* adlı kitabındandır (New York: Hyperion/Miramax, 1993). Jane Campion ve Kate Pullinger filmin romanlaştırılmış bir hâlini yayımladılar (1994) ki ben de ara sıra atıfta bulunacağım. Her iki yazılı metin de filmin kendisinden daha fazla bilgi sunmaktadır; senaryo betimleyici ve duygusal açıdan fikir verici sahne yönergelerinden ötürü, mesela Ada'nın "gönüllü sessizliği" ve Flora'nın doğmasını sağlayan ilişkiye yol açan travma gibi, anlatı boşluklarını doldurur. Senaryodan alıntı yapsam da, analiz için esas olarak filme odaklanıyorum; filmin olay öncesi-sonrası yorumlarını yazılı metinler olarak kullanıyorum. Harvey Greenberg eleştirisinde, "kızlarda erkeklerden daha sık görülen bu seyrek, kafa karıştırıcı durumun bir kısım insan tarafından otistik geri çekilme belirtisinden ziyade etkin manipülasyon ve denetim stratejisi olarak görüldüğünü" belirterek "gönüllü suskunluk" şeklinde bir klinik tabir kullanır (s. 46).

Ada'nın nihai dönüşümü için gereken tarihi ve kültürel bağlam açık ve inceliksiz bir şekilde temsil edilir. 19. yüzyılın ortasında, Ada tanımadığı bir adamla baş göz edilir. Koyu renkli Viktoryen kıyafetler giymiş olan Ada dokuz yaşındaki gayri meşru kızıyla birlikte Yeni Zelanda'nın "yeşiline" doğru yola çıkar. Yeni kocası Alisdair Stewart tarafından karşılanır; Alisdair sürekli toprak satın alan, ki bu toprakları daha sonra umutsuz bir şekilde elinden çıkarmaya çalışacaktır, çıkarcı bir yerleşimcidir. Ada'nın piyanosunun herhangi bir işine yaramayacağını görünce onu kumsalda bırakır. Babasından kocasına devredilen, sessiz ve yeni çevresinin bulanık karanlığına hazırlıksız yakalanan Ada, Viktoryen dönem baskısının ve zulmünün tipik bir kurbanı gibi görünür. Ancak böyle bir özne konumunu inatla reddeden Ada akıllıca davranıp hayal gücünü kullanarak bizzat koşulları ve tabii kalın kafalı kocasını da dönüştürür, "zira sessizlik nihayetinde herkesi etkilemektedir" (s. 9). Ancak bunu yapabilmek için "yasak odaya" girmesi gerekir.

Bir anlığına Ada'nın güçlü duygularını ve piyano çalışını gördükten sonra komşuları George Baines, Ada'nın kocasına bir teklifte bulunur: Baines'in topraklarının bir kısmına karşılık, piyanoyu satın almak ve Ada'nın kendisine piyano dersleri vermesini ister. Kendisini her bakımdan şiddete uğramış hisseden Ada umutsuz bir notla "HAYIR, HAYIR, PİYANO BENİM! BENİM!" (s. 42) diyerek şiddetle itiraz eder. Öfkelenen kocasıysa Ada'ya otoritesine boyun eğmesini söyleyerek cevap verir: "Biz artık bir aileyiz, hepimiz bazı fedakârlıklar yapıyoruz, sen de yapacaksın... Ona öğreteceksin. Bu durumla ben ilgileneceğim!" (s. 42).

Derslerinin gerçekleştirdiği mekân yani Baines'in kulübesi bir çok açıdan "yasak odadır"; kadınların kurbanlaştırılmasının sembolik alanıdır. Oraya gittiğinde, Ada iki adam arasında gerçekleşen ticari faaliyetle şeyleştirilir yahut metalaştırılır ve Baines'in onun vücudunun belirli yerlerinde; ensesinde, bacağında, kollarında, kıyafetlerinde cinsel bir ava çıkmasıyla Mavisakal'ın ölü karıları gibi, kısa süre içinde "parçalarına ayrılır". Flora'nın isimlendirdiği gibi, yalnızca "cehennem" denilemez buraya (s.

81), kulübe aynı zamanda kökten dönüşüm sağlayacak bir geçiş sürecinin sahnesidir.

Stewart'ın çamur ve yanmış ağaç kütükleriyle çevrili evinin aksine Baines'in barakası, kendisinin toprakla ve Yeni Zelanda yerlileriyle kurduğu yakın ilişkiye işaret edecek şekilde yosunlu çalılıklara iç içedir.[54] Viktorya dönemi karakterlerinin bildiği toplumsal kuralların askıya alındığı veya sınandığı bu eşikte kalmış mekânda yeni bir mübadele biçimi imkanı doğar. Rahat ve renkli kıyafetler giyen, yüzünün bir kısmında dövme taşıyan, bu eğitimsiz beyaz adam yahut *pakeha* Ada'ya "nasıl pazarlık yapılacağını biliyor musun?" (s. 52) diye sorar. Doğrudan sorduğu bu soru, kadının konumunu ticareti yapılan nesneden ticareti yapan özneye doğru değiştirir; onu belki de "gönüllü" bir kurban olarak, ayrıca muhtemelen kurnaz bir hilebaz olarak konumlandırır. Ada için "özgür irade" diye bir şeyden bahsedilememesine rağmen, o Baines'e verdiği her ders karşılığında siyah piyano tuşlarından birini geri alacağına dair müzakerede bulunur ve böylelikle, iğrenmesine rağmen, Baines'in dersleri cinsel bir hüviyete büründürmesini sömürür ve bir tür irade gösterir. Yasak olana doğru giden kapının eşiğini bir kere geçtikten, hâlihazırda aile ve fedâkarlık gibi normatif değerleri koruma adı altında daha fazla toprak elde etmek için ne yapmış olduğundan habersiz kocası tarafından fuhşa zorlandıktan sonra; Ada kendisi için anlayışsız kocasından, toplumsal adetlerden ve zaten pek o kadar da kendisine ait olmayan bedeninden daha hayatî ve elzem olan piyanosunu geri kazanmak için fuhşu göze alır.

[54] Piyano filminin üretim tasarımcısı olan Andrew McAlpine senaryoya yazdığı notlarda Stewart'ın oturduğu yerin "nemli ve soğuk karanlığının" nasıl da Baines'in hayatı demek olan "bu *yeşil* nikau ve punga katedraline, bu serin yeşil ışıkla çevrelenmiş gotik manzaraya" karşıt şekilde inşa edildiğini (s. 140) bilhassa belirtir. Daha genel şekilde söyleyecek olursak, Yeni Zelanda'nın bizatihi "beyaz" Viktorya dönemi insanlarının kendi bastırılmış "karanlık" benlikleriyle karşılaştığı, eşikte bir mekân olduğunu söyleyebiliriz. Filmin fotografisi otların sualtındaki görünümünü, manzarayı bilinçaltıyla ilişkilendirerek, de ön plana çıkarmak suretiyle ideolojik açıdan sorunlu olan bu bakışı teşvik eder. Lynda Dyson filmin "tarihi doğaya dönüştüren" ve "Yeni Zelanda/koyunlar/topraktan oluşan gösterge zincirine" güçlü bir eleştiri getirir (s. 121). Maalesef ki iş sömürgeciliğe geldiğinde, Campion'un ezilmeye dair bilinci bu filmde kısıtlanmış gibi görünmektedir.

Ada, bu gözükaralığı sayesinde umulmadık bir bilgiye ulaşır: Kendini ifade etmenin ve iletişim kurmanın ille de kendi değerlerine aykırı olması gerekmediğini fark edince, vücudunu aşama aşama yeniden sahiplenir. Ada, açıktan baskıcı bir ataerkinin karşısında olağan dili bırakıp kendini, içinde bulunduğu çevrede duyulmaz olan hislerini ve arzularını maharetle ifade ettiği piyanosuna yansıtmak suretiyle "kendini hayattan güçlü bir şekilde kopartmıştır"(Campion, *Cinema Papers*, s. 7).[55] Ada, baskıcı toplumsal normların kendisinden almış olduğu teninin yerine geçmiş gibi duran piyanosunda vücut bulur.

Derslerin yapıldığı o eşikteki mekânda, onun yerine geçen dışsallaştırılmış benliği ve bedeni arasındaki mesafe küçülür. Ada duygularını müzik yoluyla ifade etmek suretiyle Baines ile yaptığı piyano/beden mübadelesi üzerinde biraz denetim sağlamayı başarır; en azından bu kıyıda kalmış mekânda, yaptığı müzik toplumsal bir anlam ve güç kazanmaktadır. "Dersler" esnasında bütün çabasını zor, saplantılı ve kendi besteleri arasında epeyce yüklü bir parçaya verir; bu parça onun, Baines'in satın aldığı dokunuşlar müziğini etkilediğinden ötürü yeni tecrübe ettiği duyumlardan önceki kafa karışıklığını ve doğaçlama yetisini birbirine eklemler.

Örneğin, Baines'in kollarını erotik bir tavırla okşaması sonucunda siniri bozulduğunda, "müziğini canlı, neredeyse gülünç bir yere doğru değiştirir. Baines aniden aşağılanmış hisseder, şevki kırılır. Elini çeker" (s. 60). Hâl böyle olunca Baines'in dokunuşunun etkisinin müziğine yansıdığını gören Ada ona ve kendi bedenine dair bir merak beslemeye başlar. Engellenmiş ve kafası karışmış Baines bu müziği etkin olarak dinlemeyi reddedince, piyanosunu bırakıp Baines'in yatağını gizleyen kırmızı perdenin arkasına geçen, daha ileriye, yasak odaya giden de Ada'dır. Hem pi-

[55] Greenberg şöyle bir not düşer: "Ada'nın suskunluğu ataerkil tahakkümün sınırı, hem semptom hem de karşı darbesi gibi yorumlanabilir" (s. 48). Pat Dowell şöyle der: "Bu suskun kadının piyanosuyla ve müziğiyle olan ilişkisi sınırsız değişikliklerle anlaşılabilir. Sanatı sesidir, tatmin edilmiş benliğidir, kurtuluşudur. Onu fiziksel tutkuya götürür, ancak aynı zamanda hayatına vekalet eder" (s. 33).

yanosuna hem bedenine el konulmuş olsa da, cüretkâr bir şekilde bunlar üzerinde hak talebinde bulunmayı sürdürür ve kendisini ifade edebildiği bu müzikal araştırmayı cinsel keşif ve münasebetin alanına da çabucak teşmil etmek suretiyle ikisi arasındaki benzerliği görür.

Baines anlaşmayı "bu durum seni bir fahişeye, beni bir enkaza çeviriyor" diyerek birdenbire fesh edince (s. 76), Ada piyanosunu geri alır; ancak bir de bakar ki çalarken artık Baines'in varlığını özlemektedir. Müziğinin zoraki bir yalnızlıktan başka insanların da müdahil olduğu bir deneyime dönüşmesiyle,[56] hiçbir alan özgür yahut güvenli olmasa da, bedenini kendisini ifade edip ve iletişim kuracağı bir alan olarak yeniden sahiplenmek suretiyle kendi tercihiyle Baines'e döner.

Ancak Mavisakal anlatılarındaki kadın kahramanların aksine, Ada yasak odaya kocasının bilinçli olarak tezgâhladığı oyunun parçası olarak giriyor değildir. Campion, anlatıyı harekete geçiren güç olarak sapkın, bireysel bir patolojinin yerine kültürel olarak tesis edilmiş bir senaryoyu ikame ederek Baines ve Stewart'ı yalnızca Ada'nın geçiş sürecinde pay

[56] Senaryo metnine alınan notlarda şöyle diyor: "Samimi bir hisle çalmaya başlar, gözleri kapalıdır, ancak çok geçmeden piyanonun üzerinde dolaşan, omzunun üzerinden bakan birinin yansımasını görüp şaşırır. Durur ve yeniden başlar. Ama bir kere daha refleksle sol omzundan bakar ve çalmaya ara verir. Tedirgin bir şekilde yeniden ve yeniden başlar, bakışlarını çevirir. Durur, kafası karışmıştır, devam edemez, kalkamaz, bir eli piyanonun kapağında, diğer eli tuşlardadır" (s. 80). Ada ve George arasında yaşanan, olumlu yönlerine ışık tuttuğum, ilişki Ada'nın gücünü ve sağlamlığını doğrulamaktan ziyade Ada'yı lekeleyen bir başka sado-mazoşist heteroseksüel ilişki olarak da incelenebilir. Ben bu durumda yakın planlarında bizi Ada'nın eylemlerine ve tepkilerine iştiraka davet eden kameranın peşinden gitmeyi tercih ediyorum; kamera yalnızca ona odaklanmasa da. Dolayısıyla, Ada'nın geçiş sürecini başarılı bir dönüşüm ve yeniden doğuş olarak yorumlamasını tartışmaya açık bir şekilde destekliyorum. Campion'un filmine dair olumlu okumalar için Bruzzi ve Gillett'e bakınız: biri kostümlerin, dokunuş dili ve müzik üzerine çalışarak erkek skopofolisi normunu alt üst ediyor; diğeri de "Piyano eserinin geleneksel kadınlık, erkeklik ve heteroseksüellik normlarını sorguladığını" öne sürüyor (s. 282). Ancak, anladığım kadarıyla, tutkunun ve risk alma hevesinin böyle "romantik" bir biçimde tasdik edilmesi (Campion'un çalışmasındaki Emily Bronte etkisi üzerine yorumlarıyla ilgili Notlarıyla birlikte bahsedilen değerlendirmelere bakınız) bilhassa Viktorya dönemindeki iktidar oyunlarına ve burada temsil edilen baskıya karşılık gibi anlaşılacaktır; tek başına toplumsal cinsiyetlerin etkileşimindeki sorunlara zamanlar üstü bir "çözüm" olarak kutlanmayacaktır. Tabii, söylemeye gerek bile yok, bu romantik senaryonun bir bedeli de vardır.

sahibi kılmakla kalmaz, aynı zamanda Ada'nın alışık olmadığı bir yere gidişini izlerken kendilerinin de dönüştüklerini görmelerini sağlar. Hem bu erkeklerin meraklılığı hem de dönemin geleneksel toplumsal cinsiyet rol modelleriyle sorunlu ilişkileri de *Piyano*'nun gelişimini etkilemiştir. Diğer özellikleri çarpıştıkça her iki erkek de, yeni öğrendikleri şeylere göre farklı tepkiler verirler. Hem piyanoya duyduğu güçlü bağlılık hem de Ada'nın müziğinden yayılan duygulardan ötürü merakı uyanan Baines Ada'ya dokunmak ister ve yasak odada buluşmalarına yol açan şartları teklif etmeye sürüklenir.

Ancak Baines kendi dönüşümüne henüz hazırlıklı değildir. "Dinleyen" Baines olduğu için, Ada'nın piyanosundan gelen ses bu ikisinin canlandırıyormuş gibi göründükleri geleneksel "efendi/köle" kurgusunu gözden geçirmeye yönelik bir kapı aralayabilir. Baines önce yalnız kaldığında onun müziğini dinler halde bulur kendisini; kısa süre sonra da, çıplak bir şekilde, hissi bir bağlılıkla piyanoyu temizlemektedir. Hatta piyanoyu Ada'nın duygulanım nesnesi olduğundan ötürü kıskanır. Baines, Ada'nın piyanoya duyduğu aşkı onun bedenine erişmek için tamamen araçsallaştırmak yerine, kadının bedeniyle müziği arasındaki samimi, mahrem yakınlığı anlamaya çalışır.

Etkin dinleme faaliyeti Baines'i dönüştürür ve hazzın karşılıklı yaşanmasına yönelik tutkusunu uyandırır. Baines Ada'nın kollarını soyarken kendi gömleğini de çıkarır; ona, daha fazla piyano tuşu istiyorsa soyunmasını söylemeden önce önünde çıplak durmaktadır. Baines Ada'yı "öptüğünde, hisli ve duygulu bir tavırla ona dokunduğunda", Ada "kaskatı" durur, Baines "onun durgunluğundan" etkilenir ve "durgun bir hâl alır" (s. 62). Gerçek anlamda yeniliklere açık bir merak duygusuyla hareket etmesi ve kadınların cinselliğini nesneleştiren yağmacı zihniyeti terk etmesi, filmin romantik bağlamı içinde Baines'in kurtuluşu olmuştur. Baines baştaki pazarlığı iptal eder ve piyanosunu Ada'ya geri verir; çünkü artık Ada'ya müziğin ona dokunduğu gibi dokunamayacağını görmüştür.

En azından bir eleştirmen tarafından[57] Çirkin'e benzetilen Baines'in dönüşümü Stewart'ınkiyle keskin bir zıtlık arz eder. Stewart Ada'ya giden kapının anahtarının piyano olduğunu fark etmemiştir ama Ada'nın kendi isteğiyle araya koyduğu mesafe onu asla cezbetmemiş ve tehdit etmemiştir. Ada arzularını dile getirdiğinde dinlemeyi reddettiğinden ötürü, onun yakınlığını kazanmak için "babacan ve otoriter koca" modelini taklit etmekten daha fazla bir şey yapamaz. Yasak olana dair ilk ani deneyimi Stewart'ı korkutmuştur. Ada'nın ve Baines'in birbirlerine duydukları tutkuya şahit olduğunda, merakı onu çocuk gibi, çaresiz, beklenmedik şekilde röntgenci bir role sokmuştur.

Otoritesini yeniden tesis etmek üzere, Ada'yı "medeni" evine kilitler,[58] ancak Ada akıllı davranıp onun bu yeni merakına hitap etmek suretiyle kendisini "yasak odaya" daha da çekerek kandırır. "Bir kadının herhangi türde bir romantik bağ yahut duygusal nitelik olmaksızın libidosunu keşfetmesini" tasvir ettiğinden dolayı filmdeki en modern ve feminist anlardan biri olarak kutlanan (Campion, *Cinema Papers,* s. 9), Ada'nın kendisine daha fazla dokunmasını reddetse de Stewart'ı cinsel olarak yönlendirdiği sahne Stewart'ın zayıflığını, kendini bırakmaktan ve tutkularından duyduğu korkuyu açık eder. Sonuçta, Stewart karısını ele veren piyano tuşuna erişince, o da çabucak Mavisakal'a benzeyen o meşhur senaryonun gereklerine bırakır kendisini. İtaatsiz karısını parmağını doğrayarak vahşice cezalandırır.

Fakat nafile. Ada'nın korkusuz gözlerine baktığında, heyecanla ve utançla Ada'ya tecavüz etmek üzeredir. En savunmasız anında, Stewart Ada'nın sesini "duyar." Ada Stewart'a telepati yoluyla bir mesaj göndermiş olsa da, Stewart kendisini Ada'ın söylemediği kelimeleri kopya

[57] Greenberg'in "Baines'in savunmacı vahşiliğinin şaşırtıcı, vakur bir tatlılığa yol açtığı" yönündeki yorumlarına bakınız.

[58] Senaryo bu sahnede merakın rolünü belirgin kılar: Stewart sendeler, kızgındır ve biz içeri dalabileceğini düşünürken, o bir daha bakmak üzere adım atar, ölümcül ikinci bakışla, meraktan bakar bu sefer" (s. 83).

ederek kendi arzularından koruduğunu fark etmiş olsa da, aslında Ada'yı "dinlemez"; sadece kendi dileğini yerine getirdiği için "onun" kelimelerini tekrar eder: "Bana 'gitmeliyim, bırak gideyim, bırak Baines beni götürsün, bırak denesin ve kurtarsın beni. Kendi irademden, yapabileceklerimden korkuyorum; iradem çok tuhaf ve güçlü,' dedi" (s. 115). Bunlar Ada'nın sözleri olsa bile, onun açısından ne anlama gelebileceği Stewart için önemli değildir. Kendi cehennemine girmiş olan Stewart, tıpkı Mavisakal gibi, kendisinin de şiddet uygulayan bir korkak olduğunu görmüştür. Baines'e "Keşke gitse" der, "keşke gitseniz. Uyanıp bunun bir rüya olduğunu görmek istiyorum; tek istediğim bu. Böyle bir adam olmadığıma inanmak istiyorum. Kendimi, bildiğim adamı geri istiyorum" (s. 115).

Böylece bir adam kurtulmak için can atarken, diğeri unutmanın getirdiği rahatlıkla güvenli sınırlarına geri dönmeyi arzulamaktadır. Aralarındaki zıtlık neredeyse böbürlenme vesilesi olurken, *Piyano* yine de bu ikiliği kültürel ve tarihsel olarak çerçevelendirilmiş bir sınanma zemininde yasak hazlara dair ortak bir tecrübeye gösterilen farklı tepkiler olarak sunar. İskoçya yahut Yeni Zelanda fark etmeksizin, kendi toplumlarında Ada'dan daha fazla güce sahip olmalarına rağmen, Ada onların yaşattığı sınır tecrübeleriyle başlayan kendisine dair keşfe nasıl hazırlıksız yakalandıysa, Baines ve Stewart da başlarına geleceklere o denli hazırlıksızdır. Baines o an nasıl gerekiyorsa o şekilde davranma, yeni edindiği bilgileri eyleme dökme yönünde risk alırken; keşfedilmemiş topraklarda kendi eylemlerinden korkan Stewart bilindik otoriteye başvurur. "Ötekiyle" olan karşılaşmalarına; Yeni Zelanda yerlileriyle, toprakların su altında kalmasına, Ada'nın müziğine, güçlü duyguların cazibesine ve kendi bedenleri ve zihinlerine her iki adam da bu karşılaşmaları kültürel açıdan Viktoryen bir senaryo üzerinden anlayarak yanıt verir.[59] *Piyano* öykünme, alay ve

[59] Ada ve Flora, Baines ve Stewart'a koşut, birbirine zıt Viktoryen dönem kadın rollerini canlandıran, bir ikili durumundadır: Ada fahişe rolündedir, Flora'ysa melek. Ada'nın aksine Flora suçu içselleştirir ve annesinin Baines için duyduğu istisnai tutkuya ve Stewart'ın sunduğu korunaklı aile ortamının bozulması ihtimaline karşı annesini iki kere ele verir. Ancak Flora'nın annesine olan yakınlığı, güçlü iradesi ve merak duygusu onun Ada'nın eşi olduğuna da işaret eder. An-

taklit olarak işlev görüp de benzetme olarak bilinen formdaki bir çifte failliği etkinleştirir.

Oradaki mahalli papaz tarafından örgütlenen ve okul salonunda sahnelenen, Mavisakal'ın nükteli ancak soğuk esintiler taşıyan gölge oyunu uyarlaması filmin tam da merkezinde yatmaktadır.[60] Ada'nın, kocasının, Flora'nın ve "en iyi Avrupai kıyafetlerini" kuşanmış olan pek çok yerlinin de içinde bulunduğu kırk izleyiciyle birlikte (s. 63), "genç kadının" Mavisakal'ın bütün kayıp karılarıyla karşılaşmasını izleriz; parçalanmış kafalarından hâlâ kanlar akmakta, gözlerinden yaşlar gelmektedir" (s. 65). Hayvan kanı, piyano müziği ve mum ışığı yardımıyla amatörce düzenlenmiş tiyatro sahnesi olayın dramasını ve saçmalığını arttırmaktadır. Ancak Mavisakal'ın gölgesi, elinde bir baltayla genç karısına saldırmak üzere perdeye düşünce, seyirciler arasındaki iki yerli, kadını kurtarmak üzere davranır; Mavisakal'ı oynayan oyuncuyu köşeye sıkıştırırlar. Oyuncu "inlerken", onlar savaş çığlıkları atmakta ve "şemsiyeyi adamın başının üzerinde mızrak gibi" tutmaktadırlar (s. 66). Seyircileri ürküten ve "cesetleri gereğinden fazla şekilde gerçek kılan" (s. 66) bu kesintinin ardından, yerli savaşçılar teatral anlatım araçlarını ve Mavisakal'ın kurbanlarını canlandıran kadınların oyuncu olduğunu öğrenirler.

Elbette ki gülünç bir yardım anı olan bu sahnenin önemli işlevleri de

ne-kız ilişkisini bu yönden incelemek beni tartışmamın odağındaki Mavisakal masalından çok uzaklaştıracak, ancak kesinlikle ilgiyi hak ediyor.

[60] Mary Colbert'le konuşan üretim tasarımcısı Andrew McAlpine şöyle söyledi: "Mavisakal konseri bize muhteşem bir hayal gücü bahşetti. Yeni Zelanda'da gördüğü, çocukluğundan kalan bir drama biçimine, Asya'nın bazı kısımlarında, bilhassa Endonezya'da hâlâ çok popüler olan gölge oyunu Jane'in [Campion] merakını celbetmiş. İlham kaynağı da bir perdedeki delikten bakan kadınların kafalarının Viktoryen tarzda çekilmiş fotoğrafı; bu görüntü Jane'i tiyatrodan biraz daha çare beklemeye götürmüş" (*Sight and Sound*, s. 9). Campion iki mülakatında ilham kaynağı olarak bu görüntüden bahseder (*Positif*, s. 6 ve *Cahiers du cinema*, s. 20). Ayrıca şunu da beyan ediyor: Tam senaryoyu bitirmek üzereyken Mavisakal'ı okumuş ve projesiyle masal arasında güçlü benzerlikler tespit etmesine rağmen filme daha fazla metafor yüklemek istememiş (*Cahiers du cinema*, s. 20).

vardır.[61] Bunlardan en belirgini Viktorya döneminde bir *pakehas*'a (Yeni Zelanda topraklarına Avrupa'dan gelmiş kişi, beyaz sömürgeci) kültürel olarak çok tanıdık gelecek bir senaryodan parodik alıntılar yapılmasıdır. Bütün bir filmin Mavisakal'la olan ilişkisini yansıtan bu *mise en abyme* (çerçeve hikaye) bir başka anlatıyı taklit ederek birçok farklı etki yaratır.

Her ne kadar bu oyun masalın geleneksel mesajını iletmek üzere icra edilse de, seyircinin oyuna verdiği tepki, masalın yeniden anlatımının edimsel boyutunu ön plana çıkararak bu mesajı gölgeler. Genç kadın yasak odaya girer, kan lekesiyle kaplı anahtar onu ele verir, öfkeli koca baltasını kapar. Adamın uyarısı, "Kadınlar, merakınıza kapılmayın! Merak sizi yalnızca tehlikeye atar!" şeklinde tipik olarak 19. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan uyarlamaların, ciddi yahut fasa fiso olması fark etmeksizin verdiği mesajdır.[62] Bu gibi uyarlamalar, adalet Mavisakal'ın ölmesini gerektirdiği için işlediği cinayetleri tasvip etmese de, her şeyin ötesinde kadınlara yerlerini bilmeleri ve kendi arzularından şüphe duymaları yönünde uyarıda bulunur. Yeni Zelanda'daki yerleşimcilerin performansında,

[61] Filmin fotoğraf yönetmeni ve ışık tasarımcısı olan Stuart Dryburgh bu mizansen Morag Hala/Nessi bölümleri olmaksızın *Piyano*'nun "çok ihtiraslı olacağını, öyle ki izlenmeyecek düzeye ulaşacağını" vurgulamıştır (*Sight and Sound* 9). McAlpine'in değerlendirmeleri de bu yorumla tutarlıdır (bkz: 61. not). Pek çok eleştirmen o bölümü görmezden gelse de, birkaç tanesi üzerine kısaca yorum yapmışlardır: Mavisakal'ın uyguladığı şiddet Stewart'ın baltayla Ada'ya saldırmasından önce gelir (Halprin, s. 35) ve her ne kadar yerliler "Batı tiyatrosuyla ilgili bilgi sahibi değilseler de, Mavisakal'ın karılarına karşı sadistçe davranışları onları derinden kızdırmıştır" (Greenberg, s. 49).

[62] Mavisakal'ın 19. yüzyılda basılmış hemen hemen bütün uyarlamaları kadın kahramanın meraklılığını arzu edilmez bir özellik olarak ön plana çıkarır" diye yazar Maria Tatar (*The Hard Facts*, s. 158) ve ardından da şunu ekler: "19. yüzyılda yazılan bir İskoç uyarlaması bu masalla ilgili neredeyse üç yüzyıl boyunca birikmiş kolektif eleştirel irfanı başlığında özetlemektedir: 'Mavisakal'ın Hikayesi veya kadınların meraklı olmasının sonuçları'" (s. 160). Seyircilerin ve okurların bu mesajı gerçekten alıp almadıklarını bilmiyorum ancak yazarlar ve eleştirmenler almış gibi görünüyor. Mavisakal'ın 19. yüzyıldaki dramatik uyarlamalarına dair yaptığım sınırlı araştırmadan şunu anladım ki kadının meraklı olması konusuna ya trajik ya da gülünç açıdan yaklaşılmış. Francis Egerton Ellesmere'in *Bluebeard or Dangerous curiosity* & *Justifiable homicide* (1841) ve H.J.Tully'nin "burlesque burletta" *Blue Beard, or Hints to the curious* (s. 185) eserlerine bakınız. Mavisakal İngiltere'de bir Hıristiyan pandomimi olarak tiyatro ortamında belli ki oldukça popüler bir "senaryoymuş", Almanya'da da Ludwig Tieck'in oyunundan sonra yaygınlaşmış.

Mavisakal'ın gölgesinin ardındaki tırabzan silueti, o karısının üzerine yürüdükçe dikilmiş bir penis karikatürü hâline gelir; bu da, odaya damlayan kanla ilişkilendirildiğinde, nükteli ve dolaylı bir biçimde de olsa, karısının ihanetinin varsayılan cinsel mahiyetine atıfta bulunuyormuş gibi görünmektedir; gerçi 20. yüzyıl seyircisinin gözlerinde bu tırabzan, kolaylıkla, ataerkil otoritenin abartılı bir ikonu gibi de görünebilir.

Ancak iki yerli, kadın kahramanı kurtarmak için sahneye koştukları vakit; farklı, yıkıcı ve dönüştürücü bir taklit formu vücuda gelir. Bu müdahale performansı aniden sonlandırır. Yerliler, Batı'daki kurmaca geleneklerinin iş başında olduğunu fark etmemiştir: "E Nihe, E Nihe he Kohuru, he kohuru?" ("Nihe, Nihe, cinayet mi işleniyor?") diye sorar bir tanesi ve şöyle cevap alır:"E te whanau keite pai-he takaro tenei" (s. 66, alt yazı: "Her şey yolunda, yalnızca rol yapıyorlar"). Fakat daha da önemlisi yerlilerin *pakehas*'ın "tanıdık olsa da korkutucu" senaryosunu kabullenmemesi paradoksal bir biçimde hikayenin bilindik şekliyle bitmesine sebep olur.[63] Taze gelin, hain ve muktedir tirandan korkmayan "erkek kardeşler" tarafından kurtarılır.

Mavisakal'ın eski "karılarının", kurtarıcıları yakınları olduğundan değil de, onlardan korktukları için hayata dönmesi de kültürler arasındaki farklılığın getirdiği bu yanlış anlamanın ironisine tuz biber katar. "Oyuncuları" yerlilerle tanıştırdıktan sonra "bu çok, hem de çok hoştu" diye mırıldanır anlayışı kıt Morag Teyze ve bu karşılaşma dolayısıyla,

[63] *Piyano*'nun romanı Mavisakal'a "Avrupalı seyircilerin tanıdık olsa da korkutucu buldukları bir kıssa"olarak atıfta bulunur (Campion ve Pullinger, s. 130). Pat Dowell'e göre yerliler stereotiplere uygun olarak "60 sonrasının vahşi soylusu manasına gelen" "bastırılanın dönüşü yerine geçmiştir" (s. 33), Dyson bunu "ilkelcilik" olarak tanımlar (s. 128). Harvey Greenberg'in yorumu daha olumludur. Olaya müdahele eden yerlilerden "kızmış savaşçılar" olarak bahseden (Campion ve Pullinger, s. 133) roman Greenberg'in gözlemini doğruluyor gibi görünmektedir. Benim analizim masalı ve Batı merkezli bir metinler-arasılığı öncelikli kılıyor ve bu bağlamda yerlileri kahraman ve bilge olarak görüp, böyle bir okuma yapıyor. Dowell ve Dyson da sahnenin filmdeki yerlilerin kültürel temsili bağlamında okunmasına hak veriyor. Campion'un mülakatlardaki beyanları ve senaryoya eşlik eden notları sömürgecilik meselelerine ışık tutarken, yerlilerin filmdeki temsili tahmin edilebilir duruyor.

Mavisakal'ın mesajı artık yeni ihtimalleri de kucakladığına göre, biz de bu cümleye katılabiliriz muhtemelen.

Filmin Mavisakal'ı daha geniş şekilde yeniden yorumlaması bu gölge oyununu pek çok şekilde tekrarlar. En belirgin tekrar da şu sahnedir: Ada kocasına itaatsiz davranıp güvenini zedelediğinde, adam ona da söylediği gibi eline bir balta alır ve kadının sol elindeki işaret parmağını keser; bu durum sahnelenen performansın dramatik özünü temsil etmektedir. Alay da bu performanslara nüfuz eder. Mavisakal da Stewart da birer korkaktır; geleneksellik perdesinin ardında saklanan, havası sönmüş otorite figürleridir. Baines'in Ada'ya haz verdiğini izledikçe, Stewart'ın röntgenci, boşaldığı bir rüyadan uyanmış gibi yaşadığı tutkusu, elini yalayan bir köpek tarafından taklit edilir.

Ancak bu taklit Mavisakal'ın basit bir tekrarı yahut parodisi olmanın da ötesine geçer. Tıpkı sahnelenenen oyunun beklenmedik şekilde (*pakeha* ya da beyaz) kadınlarla sömürülenler arasındaki benzerliğin açıkça olmasa da anlaşılır ifşasına dönüşmesi gibi, seyircinin beklentilerine uygun ve zıt gitmek suretiyle, *Piyano* da Mavisakal'daki cinsel ilişkinin ve kadınlığa geçiş sürecinin toplumsal değerini ayan eder ve yeniden üretir.

Evvela; beden dili artık kenara atılmamakta, yerinden edilmemekte, yasak oda içinde tutulmamakta; fakat daha geniş bir dünya içinde cüretkârca ifade edilmektedir. Baines ve Ada müzikal ve bedensel göstergelerle iletişim kurmayı öğrendikçe, kelimeler ve yazı da toplumsal önceliklerini kaybeder. Stewart ise bu değişimi engellemek üzere çaresizce uğraşır. Nihayetinde onu şiddet uygulamaya zorlayan, Ada ile Baines arasında kendisinin de röntgencilik yoluyla olsa bile tecrübe ettiği cinsel ilişki değil, Ada'nın Baines'e olan aşkının yazılı beyanıdır. Şu durumda Mavisakal'daki anahtar yerine geçmiş olan nesne, Baines'in kulübesinde giyinirken düşürdüğü düğme değil, "Sevgili George, kalbim senindir, Ada McGrath" sözüyle kalıcı olarak "işaretlenmiş" piyano tuşudur" (s. 94).

Her karakter için farklı bir şeyin göstergesi olmasına rağmen, bu anahtar herkes açısından bedenin ve dilin gücünü birbirine raptetmek-

tedir. Bedeni baskı altına almaya alışmış olan Stewart'ı korkutan, tenin kelimelere dökülmemiş arzusunun anahtarın üzerinde yazılı şekilde ifade edilmesidir. Ada'nın eğitimsiz ancak cesur bir yorumcu olan Baines'e yazdığı bu mesajın ona gitmesini engelleyen Stewart, piyano tuşunun bu ihanet suçunun itirafı olduğunu düşünür, bu tuşu Ada'nın kanlı parmağıyla değiştirir ve Baines'e şöyle bir mesaj yazar: "Eğer onu bir daha görmeye çalışırsa, diğer parmağını, sonra diğerini ve sonra da diğerini alırım!" (s. 104).

Ancak Bay Tilki'de kadın kahraman nasıl ki kocası olacak kişinin suçunu kanıtlamak üzere ölü kadının işaret parmağını kaldırdıysa, Stewart'ın şiddeti de Ada'yı susturamaz. Sahnelenen performansta olduğu gibi mesele dil ve iletişimdir; ancak beden dilini ve beden dilinin kelimelerle olan diyalogunu ön plana çıkarmak suretiyle *Piyano,* bedenden gelen işaretler ve diğer türden diller arasındaki tercüme kanallarını açar.[64]

Cixous'nun bahsettiği *ecriture feminine* (kadınsı yazı) gibi, *Piyano* da bedeni "ikili karşıtlık üzerine kurulu, metafizik felsefelerin ve temsil teorilerinin sürgün ettiği gösterme faaliyetinin" parçası olarak işaretler (Banting, s. 228). Oyunda konuşulmayan şey, filmde baskılanmayı inatla reddeder. Kendine ait bir dil kullanarak "dinlemeye" ve dokunulmaya cesareti olan karakterleri, hatta Ada'nın ilişkisini bildiğimiz dile tercüme edecek denli dönüştürür. Ada, nasıl konuşulacağını yeniden öğrenmeyi seçer. *Piyano* ayrıca, tehlikeli olduğu reddedilmese de güzel sonuçlar veren merak duygusunu takdir ederek cinsel ilişkinin ve kadınlığa geçişin toplumsal değerinin altını çizer. İtaatsizliği için cezalandırılan Ada suçluluğu içselleştirmez. Stewart onu kilitleyince, beden diliyle denemeler yapmaya devam etmiştir. Stewart tecavüze yeltendiğinde, Ada savaşır;

[64] Pamela Banting'in "The body as pictogram" adlı çalışmasındaki fikirleri benim Piyano filmindeki beden ve beden diline dair okumamda etkindir. Banting'in de yazdığı üzere, "Cixous'nun bedene başvurması doğal, konuşmayan, dil öncesi bir bedene dönmek değildir; daha ziyade kendi teniyle, dünyanın yüzleri ve özellikleri arasında bitimsizce bağlantı kuran, gösteren bir bedenden bahsetmektedir" (s. 229). Bedenin cinsellik ve anlatıyla ilişkisine dair önemli bir çalışma için bkz: Brooks, *Body Work.*

sakatlandığında, kendi kendisini mahkûm ettiği ölümün çağrısına direnir. Ada'nın kaderinin kelimenin gerçek anlamıyla bağlı olduğu bozuk piyanoyu kayıktan denize attığı oldukça dramatik sahnede, okyanusun sessizliği içinde iradesi başka bir yolu seçer ve yüzeye çıkmak için savaşır. Parmağını ve piyanosunu kaybetmesi ona dair bir işarettir, ancak Ada'nın kendisi kaybolmamıştır.

Boyun eğmektense risk almayı, edilgen davranmaktansa doğaçlamayı sürdüren Ada insan dilinin ve yaşamının eksik yönlerini sahiplenir; eşzamanlı olarak da kendisine dayatılan ataerkil cezalandırmayı reddeder. Yaşama azmi göstermesiyle birlikte yeni, sosyal bir varlığa dönüşür. Filmin final sahnelerinde, daha bakımlı görünen Baines duygularını gösterir, Flora bahçede parende atarken; açık renkli kıyafetler giyinmiş olan Ada, ışık saçan yüzüyle kelimeleri telaffuz etmeye çalışmaktadır. Stewart'ın reisi olduğu eve açık bir alternatif oluşturarak, Campion gibi *pakeha*lara, Nelson'da yaşamak suretiyle daha olumlu şekilde yeniden inşa edilmiş bir geçmiş temin ederler.

Sonunda, *Piyano'nun* fazlasıyla edimsel boyutu Campion'un izleyicilerine insan arzusu karşısında amansız toplumsal anlatıların dahi değerinin değişebildiğini gösterir. Ada'nın zaferi mutlak değildir. Geç dönem 20. yüzyıl izleyicisinin bildiği ancak Baines, Ada ve diğerlerinin bilmediği şudur: Âşıkların doğaçlama hareketleri romantik tutkunun, *Piyano*'nun bugünkü Hollywood filmlerinde tutkunun tahmin edilebilir, yavan şekillerde kullanımına karşıt konumlandırdığı o radikal dürtünün senaryosunu taklit etmektedir. Ruhen boğulan, sessizleştirilmiş, suçlu kadın bize aşina gelen bir *temadır;* bir kadının romantik cüretkârlığının trajik sonucu budur. Filmin sonunda dramatik ve estetik açıdan kullanılan bu imge Ada'nın yaşamayı seçmesi sayesinde yine paramparça olur.

Buna kesinlikle benzer bir şekilde, *Piyano* Mavisakal'ın kadınları kurbanlaştırdığına dair yaygın anlayışı kabul eder ve bunu bozmaya uğraşır. Bu noktada hayatı olumlayan hilebaz kadın kahraman, mağdur kadını arkasında bırakır ve canavar kocayı saf dışı etmek üzere ortaya çıkar. Hâl

böyle olunca Campion'un romantik dürtüye ve Mavisakal'a getirdiği taze bakış izleyicilerin bir konudaki farkındalığıyla kırılır: Ada'nın cesaretine rağmen, tarihi koşullar onun erkeklerle olan ilişkilerini ve tam da kendi yaptığı seçimleri, hayatta kalmasını ve iradesini istisnai kılacak şekillerde kaydetmeyi gerektirir. Bizler Ada'nın efsanevi, huzurlu bir ölümü ("Ne ölüm! Nasıl bir şans ama!" s. 121) reddetmesiyle iftihar edebilsek dahi, tarih onun "cesur olmasına" izin verir, ama aynı zamanda ona "haddini aşma" demektedir. Elbette hikayesini anlatabildiği için minnettarızdır, fakat bir kısmımız onun için daha fazlasını istemektedir.

"Cesur ol!", Mavisakal'a odaklanan üç farklı feminist merceğe ilham veren slogandır. Sistemle ittifaka dair bir öz-eleştiri olarak odada olup bitenleri bilmenin peşinden gittikleri için, Atwood ve Carter'ın uyarlamaları daha yapısökümcüdür. Atwood'un ironik ve felsefî öz-düşünümü Mavisakal'ı kadınlar içinde konumlandırır ve eril bir kanlı oda inşa etmeye götüren korkunun ismini koyar. Carter'ın "kurbanın" kendisine dair ayartıcı ve itiraf-sever bir portre çizmesini sağlaması heteroseksüel sado-mazoşist ilişkileri pekiştiren sosyo-ekonomik çıkarları ifşa eder.

Jane Campion'un Mavisakal uyarlaması daha da olumlayıcıdır; zira insanın kendisiyle ilgili keşifleri, daha açık bir şekilde güçlenmesini sağlar. Onun romantik ve tekinsiz *fügü* kadın bedeniyle ilgili bilgiyi ortaya koyarak ve kanlı odadan çıkıp hayatta kalmak için kadınların gösterdiği cesareti kutlayarak bu bedeni parçalarına ayırır ve sonra parçaları yeniden bir araya getirir. Genellikle kadınları karşısına alan bu ürkütücü masal, feminist yeniden yazımlar sayesinde, toplumsal açıdan anlamlı ve başarılı bir kadınlığa geçiş hikayesi olarak geri kazanılmıştır. Mavisakal'daki kurguyu sürdüren dinamikler olarak eşzamanlı kullanılan, çifte faillik ve ikilik stratejileri, cinsiyetlendirilmiş ilişkilere dair bilgimizi dile getirmek ve daha da ileri taşımak üzere çeşitli sahnelerde yeniden şekillendirilmiştir.

SONSÖZ

Kanlı Odayı Kalabalıklaştırmak
"Evvel Zamanlar İçinde" ve
"Zamanın Birinde"



Postmodern masalların gözden geçirilip uyarlanmış sihri, peri masallarının doğallaştırılmış fakat normatif hilesini sorgulayarak, mimetik anlatıları, toplumsal cinsiyet kimliklerini ve öznenin hümanist bakışla kavramsallaştırılmasını alenen sorunsallaştırır. Fakat bu mit karşıtı anlatıların tamamı edimsel açıdan aynı değildir. Anlatı çerçeveleri, anlatıdaki ses, odaklanma ve faillik gibi değişkenlerin birbirleriyle nasıl kesiştiğini ve birbirlerine nasıl yansıdığını incelerken, amacım masallarda ve masalların postmodern icralarında ataerkil düzenle ortaklık kurmanın ve düzene direnmenin cinsiyetlendirilmiş örüntülerini, toplumsal cinsiyet temsillerinin ardındaki farklılaşan sosyo-ekonomik ve tarihi dinamikleri, heteroseksüel bir projenin inşasını ve çözülüşünü, dünyaya dair gün geçtikçe artan bilgiyi anlatı içerisinde canlandırmak üzere mahiyeti durmadan değişen itici gücü görünür kılmaktır.

Fakat söz konusu postmodern harikalar arasında ayrım yapma uğraşım yalnızca sınıflandırma amaçlı değildir. Bu projeye ilk başladığımda, postmodern peri masallarının tanımlanması ve izah edilmesi kendi içinde önemli bir hedef gibi görünüyordu; sonrasında, masalların çağdaş

yahut daha da özelleştirerek söylemek gerekirse postmodern uyarlamalarına dair bir tipoloji çıkarmaya uğraştım. Ancak klasik masalların sihirli ormanında araştırmalarıma devam ettikçe, kendimi orada kaybetmekten daha az korkar hale geldim ve bu ormanın karmaşasıyla ve içindeki yolların kesiştiği noktalarla daha da ilgilenir oldum. Ormanın içindeki yaratıcı patikaların ve kolların çoğalıp yaygınlaşmasını; ayrıca beni ve diğer kadınları yansıtmak, görüntümüzü kırmak ve çerçevelemek üzere stratejik olarak konumlandırılmış aynaların yaptığı oyunları ve diğer kadınların bu harikalarla dolu, görünüşte doğal eğlence diyarındaki seyahatlerinde bıraktıkları işaretleri göz önünde bulundurup, farklı metinlerle örülü bu ormanın ufak bir kısmının keşfi olarak araştırmamı yeniden değerlendirmeye başladım. Tabii bu durum başlangıçta postmodern masalları haritalama amacımdan tamamen vazgeçtiğim anlamına gelmiyor.

Klasik masalların postmodern yorumlarını anlatı stratejileri (hem yapısökümcü hem de yeniden inşa edici bir taklit yöntemi olarak çifte faillik) ve özne temsilleri (edimde bulunan benliğin kendi kendisiyle çatışan biçimleri) temelinde diğer çağdaş masallardan ayırıyorum. Aynı zamanda, klasik masalların yansıttığı şekliyle "hikaye" ve "kadın" imgelerine yönelik bu postmodern öz-düşünümün etkilerini tartışıyorum. Bu düşünme ve yeniden yazma faaliyeti Coover ve Carter'ın Pamuk Prenses uyarlamalarında yıkıcı, Carter'ın Kaplan'ın Gelini ve "The Company of Wolves" adlı kısa öykülerinde yeniden inşa edici, Atwood'un Yabancı Diyar ve Carter'ın Kanlı Oda çalışmalarındaysa alt-üst edici bir etkiye sahiptir. Ancak bu ayrımlar pek önemli değil.

Angela Carter'ın *Kanlı Oda* adlı kitabının tamamında okuduğumuz, masalların üzerindeki efsunu kaldıran ve mitik haleyi dağıtan anlatılar, postmodern sihrin ve bu sihrin kadınları çağırmasının dönüştürücü gücünü örneklemektedir. Ben seçtiğim hikayelere odaklandım, ancak Carter'ın 1979 tarihli derlemesinin tamamı masalın uzun bir uyarlaması olarak görülebilir. *Kanlı Oda*'nın başlığındaki birden fazla anlam metinlerde hayat bulur. Burası Mavisakal'*ın yasak odası, üst sınıf bir* yatak odası,

penceresiz bir hücre, büyükannenin evi, bir şatonun mahzenidir; fakat aynı zamanda, Carter'ın kadın kahramanlarının takip etmesi gereken gelişimsel ve toplumsal normları belirleyen köy, aile, "erkekler" veya Lacancı ayna olarak tezahür eden *yasama meclisi*dir; *bedendeki oyuklar,* metafor açısından en yüklü olan karın, sonra göz çukuru, kalbin odaları, beyindeki yarıklardır; patlamaya hazır bir kitap içinde *barutu koruyacak,* toplumsal cinsiyetler arasındaki yıkıcı savaşta anlatı ateşini koruyacak *alan*dır. Bu efendilerin ve hanımların odalarının içinde ve dışında, kadınların kanı akıtılır; Carter zaman zaman bu kanı çalan hırsızı tutuklar, bazen de kanın akışına yeniden kıymet biçer. Çirkin ve güzel, insan olan ve öteki, kadın ve erkek her odada karşılaşır. Bir öyküde sıyrılan maskeler bir diğerinde farklı şekilde kırılıp olan biteni farklı yansıttığından ötürü, şüphe devam eder ama dinamikler değişir.

Bu şekilde sınırları belli bir metinler-arasılık aynasında, tartıştığım hikayeler tekrarlama taktiğinin kendisine karşı işlemesi aracılığıyla birbirlerini yansıtır. Eğer derlemeyi teleolojik, bir tür cinsel ve anlatısal özgürleşmeye doğru giden, neredeyse çizgisel bir ilerleme içerisinde bir okumaya tabi tutarsak, kanlı odadaki aynanın dönüşümünün olumlu anlamda sihirli olduğunu söyleyebiliriz. Kitap boyunca ayna, Kanlı Oda'daki eril bakışa hizmet eden inorganik bir yansıtma aracından, "Wolf-Alice"-de gelecekte olacakları tasavvur edeceğimiz, rüyaya benzer, geçirgen bir maddeye dönüşmüştür. Ancak bu imgelerin kaderi, yine de, kitabın ortasında bedensiz kalan Pamuk Çocuk'a bağlıdır. Eğer hikayeleri arka arkaya, birbirleriyle karşılıklıklı konuşuyormuş gibi okursak, Mavisakal'daki aynanın dönüştüğünü, ancak tuzla buz olmadığını görürüz: "Wolf-Alice"in sonu bir başka "görmek inanmaktır" hilesi olabilir. Her bir okumayla kurulan yapı bir başka tünelin, yeraltı odasının, başka bir hikayenin, başka seyircilerin belirmesiyle sarsılır.

Carter'ın daha yakın zamanlarında kaleme aldığı "Ashputtle *or* The Mother's Ghost: Three Versions of One Story" (Külkedisi *veya* Annenin Hayaleti: Bir Hikayenin Üç Farklı Versiyonu), Sindirella'daki imgeler-

le, temalarla ve okurların inşa etmiş olduğu algıyla, diğer uyarlamalarına benzer şekilde ciddi biçimde oynar (AT510A). Burada, başkahramanın küllerle olan ilintisi klasik Külkedisi masalı üzerine değişken düşünümleri yansıtır: "The Mutilated Girls" (Tahrip Edilmiş Kızlar) adlı birinci kısımda, çocuk, annesinin isteğinin kül renkli bir "taklididir", anne ihtirasının grimsi kuklasıdır; ikinci kısım olan "The Burned Child"da da (Yakılan Çocuk) kahraman yas tutmayı bırakmayan, ancak yamyamlıktan zevk alan birisidir; "Travelling Clothes"da (Gezgin Kıyafetler) külkedisi ölümü memnuniyetle karşılayan, ancak umulmadık biçimde kendi yoluna giden çirkin bir kızdır. Bu üç hikayenin üçünde de "annenin sevgisi, kızları bir örtü gibi sarar": Annenin sevgisi, tıpkı ocağın külleri gibi, kendi kendini yenileyen bir ateşe sahiptir; Külkedisi'nde "hem hayranlık hem korku" uyandıran, küçük bir "ev içi" harikuladedir (Carter, *Old World Wonders,* s. 115).

Ayrıca bu üç hikaye evliliği farklı şekillerde işler. İlk iki hikayedeki ruhsal çatışmalar evliliğin ekonomik ve toplumsal önemiyle çerçevelenir; bu da görücü usülü evliliklerle genç kızlara uygulanan şiddeti ifşa ederek veya kadınların birbirine rakip olmasının sonucunda elde ettikleri ve çektikleri acıları resmederek yapılır. Muhtemelen bir kişinin ilk defa ayakkabı sahibi olmasıyla bir düğünün hem alt sınıflarla olan ilintisini hem de AT510B geleneğiyle bağlantısını hatırlatan üçüncü hikaye (Perco'nun Kuzey İtalya'da ortaya çıkan Külkedisi anlatılarına dair analizine bakınız) "Mutilated Girls"deki ince terliğin tabuta benzer imgesini macera fırsatına ve yalnızca mal mülkle ilgili olmayan bir talih kuşuna dönüştürür.

Annenin hayaleti üzerinden ölüm ve yeniden dirilmeye dair, kutsallıktan ve bütünlükten uzak bir anlatı oluşturan bu üç hikayede Carter aynı zamanda hikaye anlatıcılığını, çok katlı, ilginç ve her daim diyalogun sahnelendiği bir faaliyet olarak işler. Tahrip Edilmiş Kızlar'da okuyucu hikayenin anlatıldığı kişi olarak temsil edilir; ancak daha çok akıllı fakat sataşmayı seven anlatıcının ve orkestra şefinin isteklerine boyun eğen bir kız gibidir: "Siz/ biz" ikiliği hemen bölünür; okuyucudan masalın ev içine

hapsedilmiş meşhur uyarlamalarında "bize anlatılmayana" dair not alması istenir; sonrasında "sizin" de/ bizim de başka kurguları takip etmemize izin verilmez ancak bunun yerine kan dondurucu detayları tahayyül etmek gerekli olur ve "siz de"/ biz de, tıpkı kız gibi, "Ben'in" niyetleri fark etmeksizin, kimsenin "pek de" ilgilenmediğine dair bir hisle kalakalırız (*Old World Wonders,* s. 110, 112, 115, 116).

Yakılan Çocuk hikayesinin anlatıcısı klasik masalların ve Carter'ın Pamuk ocuk metninin dış sesini ve gerçekçi tarzını taklit eder. Ancak en sonunda düzen yeniden tesis edildiğinde, anlatıcının "O (kız) doğrusunu yaptı" cümlesi ile annenin "Artık her şey yolunda" cümlesi arasındaki kayma, anlatının tarafsızlığını istikrarsızlaştırır ve örtük olarak, okuyuculara bu düzeni değerlendirebilecekleri bir alan oluşturur: "Doğru" olan bu mudur, yoksa yalnızca bazıları için "işler yolunda mıdır?" (s. 118) "Travelling Clothes" hikayesi, bu kurmacayı yeniden fakat farklı içimde anlamak üzere, yıpranmış haritaların yeniden okunması ve kişinin kend yolundan gitmesiyle ölülerle ilgili bir kurmaca diyarına (ölümün kendisi, annelik, kadınların öznelliği, ufak şeylerde cömertlik ve bütün bir masalın çoğu kısmı) seyahat etmeyi sağlayan sihir hilesine sahne olur.

Hikayeyi bu şekilde kullanmak yalnızca yazarların ve uzmanların ayrıcalığı değildir (Haase, "Response", s. 244); aynı zamanda masalların "ürettiği anlamlar, bizatihi okuyucuların ihtiyaçlarına hitap edecek şekilde, sihirli biçimde değiştiğinden" ötürü, masal dinleyicilerinin ve okuyucularının yapageldiği ve yapmaya devam edeceği bir şeydir (Warner, *From the Beast*, s. xxiv). Analiz ettiğimiz yapı folklor de olsa, " folklorculük", yani "işlevsel ve geleneksel olarak belirlenmiş unsurların kendi yerel cemaati veya sınıfı dışında icrası" da olsa (Moser, Haring'de, s. 187), bunların alıcılarına, "kültürler birbirine yaklaştığında ortaya çıkan dönüşüm ilişkilerine" ve yeni yorum çerçevelerinin üretimine dikkat etmeliyiz (Haring, s. 194).

Warner da, Disney ve Ladybird Yayıncılık tarafından yeniden uyarlanan masalların doğallaştırılmasından şikâyet eder: "Bu, küresel köydeki

kurumsal erişimin ilk bakışta görünen sorunlarından birisidir" *(From the Beast,* s. 416) diye yazar ve devam eder: "Geriye kalan anlatı ihtimalleriyle ilgili ciddi ölçüde karamsarlık duymak için yeterli zemin mevcuttur" (s. 417). Disney'inki gibi bir tek-biçimciliğin, masalları standart bir değerler-ve-düşler pakedine dönüştürmek suretiyle kendisini yeniden üretip uluslararası ölçekte sattığı konusuna katılıyorum. Çocuklar bilhassa korumasızdır: "Kolayca şekillendirilebilirler ve duydukları hikayeler bekledikleri hikayelere dönüşecektir" (s. 410). Bu önemli bir uyarıdır; ancak bu uyarıyı, kültürün yeniden üretiminin ulus-ötesi bir ekonomik sistem içinde bile yalnızca mekanik bir süreç olmadığını hatırlatarak biraz yumuşatmak isterim.

Kitap boyunca yaptığım okumalar kadın karakterleri ön plana çıkaran, bu karakterlerin ataerkil bir dünyada kendi hemcinsleri ve karşı cinsle olan ilişkilerine kafa yoran ve bu kadınlara dair doğallaştırılmış imgelere direnip bu imgeleri dönüştüren, yetişkinler için kaleme alınmış postmodern masallara odaklanmıştır. Sihrin daha geniş bir bağlamda üretimi ve algılanması üzerine girişilen bu mücadelenin gerekliliğini göstermek üzere (sonuçta, bugün masal piyasanın asıl kitlesi çocuklardır ve pek çok klasik masalda çocuklar başkahramandır), son zamanlarda çekilen iki müzikalin masalın çocuk edebiyatı olarak yerlileştirilmesine ne şekilde katkıda bulunduğunu, bunu da çok farklı etkiler doğurarak yapma şekillerini kabataslak anlatacağım.

5 Kasım 1987'de başlayan ve sonrasında başarılı bir Birleşik Devletler turnesi yapan Broadway müzikali *Into the Woods* (Ormana Doğru), James Lapine tarafından yazılıp yönetildi, Stephen Sondheim eserin müziklerini yazıp besteledi. *Once Upon One Time* (Zamanın Birinde) ilk defa 20 Eylül 1991'de, Honolulu'daki Kennedy Tiyatrosunda, sonra yine 1996'nın yazında,"Once Upon One Oddah Time" (Bir Varmış, Bir Oddah Yokmuş) ve "Happily Eva Afta"nın (Sonsuza Kada Mutlu) da dâhil olduğu tamamlanmış bir üçlemenin sahnelenmesini takiben yaratıldı. Lisa Matsumato tarafından yazılan, Tamara Hunt'un yönettiği, müziklerini

Paul Palmore'un yaptığı bu müzikal, Matsumato'nun Hawai Üniversitesi Çocuk Tiyatrosu bölümündeki yüksek lisans teziydi ve içinde standart İngilizceyle birlikte Pidgin İngilizcesi de vardı.

Her iki gösteri de bizi ağaçların arasına yahut ormana götüren tanıdık masalları yeniden anlatır. Külkedisi (AT510) , Kırmızı Başlıklı Kız (AT333), Pamuk Prenses (AT709) ve Uyuyan Güzel (AT410) her iki müzikalin de parçasıdır. Bu ortak repertuara ek olarak *Into the Woods,* "Jack ve Fasülye Sırığı" (AT328), "Rapunzel" (AT310) ve "yeni" bir masal olup da halk arasındaki çocuksuz çift motifini kullanan "The Baker and His Wife" (Fırıncı ve Karısı) anlatılarını da içerir. Honey Girl (Bal Kız) aynı zamanda "Hansel ve Gretel"i (AT327A) de anlatan, *Once Upon One Time*'da geçen "Shepherd Who Cried Wolf" (Kurt diye Bağıran Çoban) masalının (AT1333) başkahramanıdır. Her iki müzikaldeki esas anlatı stratejisi, bugünün dünyasıyla doğrudan ilgili bir masal yaratmak üzere, bu masalların meşhur öykülerini birbirine geçirmek ve komedi unsurlarını kullanarak bu masalları güncellemektir. Bu amaca yönelik olarak, müzik (*Once Upon One Time*'daki dansla birlikte) çağdaş zevklere hitap ederken, günümüz anlatıcıları masal karakterleri ve genç izleyiciler arasında akıllıca aracılık yaparlar.

Her iki performans da masalı "evcilleştirirken" yahut "eve" getirirken, uyarlamaları "evin" ne olduğuna dair farklı yorumlara dayanır. Kısaca anlatalım: *Into the Woods* belirsiz bir dünyada ailenin değerini merkeze alır ve barındırdığı histerik kırılmalara rağmen, çoğunlukla bir ebeveyn/ çocuk anlatısı olarak masalın baskın, Disney-benzeri psikolojize edici temsillerini pekiştirir. Tabii, bir de kadınlar daha dengesiz göründüklerinden ötürü, mesuliyet sahibi ebeveynlik görevi esas olarak babanın omuzlarına kalır. *Once Upon One Time* sosyo-kültürel etkileşimin ebeveyn-çocuk modelini reddeder, standartlaşmış masal geleneği ve bu geleneğin psikolojik açıdan kullanımlarıyla kavgacı bir diyaloga girer. Aynı zamanda cinsiyetçi faraziyeler karşısında kızların cesaretini ve aklını merkeze alır ki bu, üçlemenin ikinci oyununun iyice geliştirdiği bir temadır.

Fakat toplumsal cinsiyet meseleleri "yerel" olanlarla kesişir. Matsumoto'nun "Once Upon One Time" oyununda asıl mesele büyümektir; tıpkı akranlardan oluşan daha geniş bir topluluk içerisinde yaşanan ve Hawaii'deki hikaye anlatım gelenekleri içerisinde beliren engellerle ve çatışmalarla uğraşmak için büyümek gerektiği gibi. Bir başka deyişle, buradaki mesele kişinin mensup olduğu topluluk içinde ve bu topluluğu senaryolaştıran, sıklıkla da ithal anlatılar içinde kendi imgesini müzakere etmesidir. "Büyümek" (büyüyüp yetişkin olmak) topluma ayak uydurmanın ve dönüşümün bir arada yaşandığı, (aile içinde, daha geniş sosyal çevrede ve anlatıda) sonu gelmez bir yüzleşmeler serisi olarak sunulur.

En önemlisi de; son cümle, "Seni her zaman mutlu bir son bekliyor!", yalnızca herhangi bir çocuğa değil, masallarla muğlâk bir ilişki kurmuş olan çocuğa hitap eder. Bir diğer deyişle, oyun içinde ve seyirciyle yapılan toplumsal sözleşme, ahlakî veya ruhsal mülahazaların evrenselleştirilmesine dayalı değildir. Daha ziyade, dil ve toplumsal deneyim kimin "içeride" ve kimin "dışarıda" olduğuna karar verecek şekilde netlikle ortaya konulmuştur. Mesela Birinci Anlatıcı, Prens'i takdim ettiğinde yaşanan budur:

(reji) Prens bir masal prensi gibi giyinmiş şekilde, şapkasında tüylerle ve gülünç kılığıyla içeri girer.

PRENS: Anne! Anne! Eve geldim! Seninle şu ejderhalar hakkında konuşmam gerek.

ANLATICI 1: Bu ne, Peter Pan gibi giyinmişsin? Kim olduğunu sanıyon da anlattığım hikayeyi bölüyon?

PRENS 1: Prensim ben.

ANLATICI 1: Bu hikayede değilsin, hiç de! Hem de bu kıyafetlerle, peh! Bana prensten çok peri gibi görünüyon zaten.

PRENS: Ne varmış kılığımda?

ANLATICI 1: Kılığınla ilgili bi şey bilmiyom, o kıyafetler çıksın. Bir tane yerli prens lazım bana. Yerli Prens (Da Prince) derken, sen gibi Prens (The Prince) demiyom.

Karakter sahneye geri döndüğünde güneş gözlükleri takmakta, kot giymekte ve Pidgin İngilizcesi konuşmaktadır; bir diğer karakter, Prenses ise "ilave" olmayı sürdürmektedir, zira eşdeğer bir dönüşüm sürecine hiç girmemiştir. Disney karakterleri gibi standart İngilizce konuşan prensesler ve prensler bugün Amerika'daki masalların başkahramanları için anlatısal ve toplumsal normları belirlemiş durumdadır. Hawaii'deki "yerli" tecrübeden bahsetmiş, fakat bu tecrübeyi geçerli mi kılmışlardır? Pek öyle görünmüyor. *Once Upon One Time* oyununda, oldukça bilinçli bir *şekilde*, Pidgin İngilizcesi konuşan anlatıcılar ve karakterler masallarını, model anlatı olarak kabul edilmeyen, her yere nüfuz eden bir gelenekle *çatışmalı* bir diyaloga girerek anlatmak ve yaşamak suretiyle karşılık vermişlerdir. Prens (The Prince) "Da" Prens'e dönüşmelidir; "Prenses kötüdür" (güzeldir) ancak iç grubun parçası olarak kabul edilemeyecek kadar "tuhaftır"; "altı menehune" (Hawai'de cüce) masalın Disney yorumundaki cücelerin aptallığını ve cinsiyetçiliğini parodileştirir. Bu uyarlamada, klasik masal "bu Oddah hikayesinin" yaptığı mahalle baskısı dolayısıyla değişmesi gereken bir hikayedir.

Şu durumda, gördüğüm kadarıyla *Once Upon One Time* oyunu, "yerel" normları temsil etmek ve onları "genel masal" normlarıyla çatışmalı bir diyalog içine mizah yollu yerleştirmek suretiyle, masalı "yerli" değerlere uygun şekilde düzenlemiştir. Bu itibarla Matsumato'nun oyunu daha geniş bir postmodern eğlence anlayışına, fakat aynı zamanda masalların Hawaii menşeili uyarlamalarının siyaseten yüklü müesses geleneğine de dahildir (Bacchilega, "Adapting"). Bu oyun Hawaii'li çocukların "kendilerini sevimli bir biçimde günlük mücadelelere" sokma çabalarını hayal gücüne dayanarak temsil eder ve bu çocukları farklı toplumsal durumlarda "olayların seyrini kendi lehlerine döndürme" yönünde cesaretlendirir

(Zipes, *Spells*, s. xxx). Disney'in, maksatlı bir biçimde (tam olarak başarı elde edemese de) masal dünyasını yeniden işgal etmeye çalışan, doğallaştırdığı sömürgeciliğine karşı durur.

Göstermiş olduğum üzere masaldaki kanlı odalara kalabalıklaştırmak, a priori olarak muhafazakâr yahut ilerlemeci bir dönüşümle sonuçlanmaz. Benim masallara dair çabam postmodern masallardaki anlatıya ve toplumsal cinsiyete dair ihtimallerin çoğalmasını sağlayan mekanizmaya dair özgül bilgiyi ileri taşımaya yöneliktir. Bu ihtimaller dört başı mamur bir sınıflandırmaya direnir; bunun tek sebebi masalların, esas itibariyle sihir olmadan işlememesi değildir, işin içinde masal uyarlamalarının çeşitli tarihsel, ideolojik ve maddî koşullarla biçimlendirilen arzulara, insani arzulara bağlı olması ve bağlı kalmaya devam edeceği gerçeği de vardır. Esasında masallardaki harikulade, arzuyu ustalıkla yansıtan ve çerçeveleyen sihirli aynaya dayalıdır. Arzunun işleyişini alenen yeniden üreten postmodern masallar, aynadaki *hikaye* ve *kadın* imgelerini yeniden tasavvur etmemiz için bu ayna tutma stratejisini kullanarak pek çok hile yapar.

Kaynakça

Aarne, Antti ve Stith Thompson. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. FF Communications 184. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica, 1961.

Almansi Guido. "In the Achemist's Cave: Radio Plays". Sage, *The Flesh and the Mirror*. s. 216-29.

Antonnen, Pertti J. "Folklore, Modernity and Postmodernity: A Theoretical Overview". *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*. Turku: Nordic Institute of Folklore, 1993, s. 17-27.

Anwell, Maggie. "Lolita Meets the Werewolf: *The Company of Wolves*". *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle: Real Comet Press, 1989, s. 76-85.

Apo, Satu. *The Narrative World of Finnish Fairy Tales. Structure, Agency and Evaluation in Southwest Finnish Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1995.

Apuleius, *The Golden Ass*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1951.

Atwood, Margaret. "Bluebeard's Egg", 1983. Zipes, *Don't Bet on the Prince*, s. 161-82.

Atwood, Margaret. *Good Bones*. Toronto: Couch House, 1992.

Babcock, Barbara. "Feminisms/ Pretexts: Fragments, Questions and Reflections". *Anthropological Quarterly* 66 (1993): s. 59-66.

Bacchilega, Cristina. "Adapting the Fairy Tale for Hawaii's Children". *The Lion and the Unicorn* 12, 2 (1988): s. 121-34.

Bacchilega, Cristina. "Folk and Literary Narrative in a Postmodern Context: The Case of the *Märchen*". *Fabula* 29 (1988): s. 302-16.

Bacchilega, Cristina. "Introduction: The Innocent Persecuted Heroine Fairy Tale". *Western Folklore* 52, 1 (1993): s. 1-12.

Bacchilega, Cristina. "Sex Slaves and Saints? Resisting Masochism in 'The Bloody Chamber'". *Across the Oceans: Studies from East to West in Honor of Richard Seymour*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1995, s. 77-86.

Bacchilega, Cristina. "The Fruit of the Womb: Creative Uses of a Naturalizing Tradition in Folktales". Bronner, *Creativity and Tradition in Folklore*. s. 153-66.

Bacchilega, Cristina. "Writing and Voice: The Articulations of Gender in Folklore and Literature". Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory*, s. 83-101.

Baer, Elizbeth R. "Pilgrimage Inward. Quest and Fairy Tale Motifs in Surfacing". *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1988, s. 24-34.

Bal, Mieke. *On Story-telling: Essays in Narratology*. Sonoma, Calif.: Polebridge Press, 1991.

Bal, Mieke. *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Banting, Pamela. "The Body as Pictogram. Rethinking Hélène Cixous's Ecriture Féminine". *Textual Practice* 6, 2 (1992): s. 225-46.

Barchilon, Jacques. "Beauty and the Beast: From Myth to Fairy Tale". *Psychoanalysis and the Psychoanalytic Review* 46, 4 (1992): s. 225-46.

Barchilon, Jacques. "Confessions of a Fairy Tale Lover". *The Lion and the Unicorn* 12, 2 (1988): s. 208-23.

Barchilon, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*. Paris: Champion, 1975.

Barthelme, Donald. *Snow White*. New York: Atheneum, 1967.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Londra: Granada, 1973.

Bartok, Béla. "Bluebeard's Castle". *Kekszakallu herceg vara*. Almanca ve İngilizce. Viyana: Universal Edition, 1925.

Barzilai, Shuli. "Reading 'Snow White': The Mother's Story". *Signs* 15 (1990): s. 515-34.

Basile, Giambattista. *The Pentamerone*. New York: Dutton, 1932.

Bauman, Richard. "Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics". *Semiotica* 39, 1/2 (1982): s. 1-20.

Bauman, Richard. *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1986.

Beauty and the Beast. Yön.: Gary Trousdale ve Kirk Wise. Walt Disney Co., 1991.

Beauty and the Beast. Yön.: Ron Koslow. CBS, 1987-1990.

Bechstein, Ludwig. "Die hoffärtige Braut". *Märchen*. 1845. Stuttgart: Parkland, 1985.

Benhabib, Seyla, Judith Butler ve Nancy Frazer. "An Exchange on Feminism and Postmodernism". *Praxis International* 11, 2 (1991): s. 137-94.

Benjamin, Walter. "The Storyteller". *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

Benson, Stephen. "Stories of Love and Death: Reading and Writing the Fairy Tale Romance". *Image and Power: Women in Fiction in the Twentieth Century*. New York: Longman, 1996, s. 103-13.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Random House, 1977.

Bolte, Johannes ve Georg Polivka. *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brider Grimm* 1913-32. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963.

Bottigheimer, Ruth B. "Beauty and the Beast: Marriage and Money – Motif and Motivation". *Midwestern Folklore* 15, 2 (1989): s. 79-88.

Bottigheimer, Ruth B. "Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast: The Milesian and the Modern". *Merveilles et contes* 3, 1 (1989): s.4-14.

Bottigheimer, Ruth B. *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion and Paradigm* (ed). Philedelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

Bottigheimer, Ruth B. *Grimms' Bad Girls & Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales.* New Haven, Conn: Yale University Press, 1987.

Böklen, Ernst. *Sneewittchenstudien.* Liepzig, 1910.

Briggs, Charles ve Amy Shuman. "Theorizing Folklore: Toward New Perspectives on the Politics of Culture". *Western Folklore* 52, 2-3-4 (1993).

Briggs, Katharine M. *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language.* A, 2 cilt. Londra: Routledge, 1970.

Briggs, Katharine M. ve Ruth L. Tongue. *Folktales of England.* Şikago: University of Chicago Press, 1965.

Bronner, Simon. *Creativity and Tradition in Folklore:* New Directions. Logan: Utah State University Press, 1992.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Broumas, Olga. *Beginning with O.* New Haven: Yale University Press, 1977.

Bruzzi, Stella. "Temptestuous Petticoats: Costume and Desire in *the Piano.*" *Screen* 36, 3 (1995): s. 257-66.

Bryant, Sylvia. "Re-Constructing Oedipus Through Beauty and the Beast". *Criticism* 31 (1989): s. 439-53.

Butler, Judith ve Joan W. Scott. *Feminists Theorize the Political.* New York: Routledge, 1992.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex".* New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

Calvino, Italo. "Cybernetics and Hosts". *The Uses of Literature.* New York: Harcourt, 1986, s. 3-27.

Calvino, Italo. *Italian Folktales.* New York: Pantheon, 1980.

Campbell, Marie. *Tales from the Cloud Walking Country.* Bloomington: Indiana University Press, 1958.

Campion, Jane ve Kate Pullinger. *The Piano: A Novel.* New York: Hyperion/Miramax, 1994.

Campion, Jane. "Entretien avec Jane Campion". *Positif* (Haziran 1993): s. 6-11.
Campion, Jane. "Jane Campion: *The Piano*", *Cinema Papers* (Mayıs, 1993): s. 4.
Campion, Jane. *The Piano*. New York: Hyperion/Miramax, 1993.
Canham, Stephen. "What Banner of Beast? Illustrations of Beauty and the Beast". *Image and Maker* (1984): s. 12-25.
Cardigos, Isabel. *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*. University of London, King's College, 1993.
Carrière, Joseph M. *Tales from the French Folk-Lore of Missouri*. Evanston, Northwestern University Studies in the Humanities 1. 1937. New York: AMS Press, 1970.
Carter, Angela. "Notes from the Front Line". *On Gender and Writing*. Londra: Pandora Press, 1983, s. 69-77.
Carter, Angela. *American Ghosts & Old World Wonders* (ed). Londra: Vintage, 1994.
Carter, Angela. *Come unto These Yellow Sands*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1985.
Carter, Angela. *Fireworks: Nine Profane Pieces*. 1974. New York: Harper & Row, 1981.
Carter, Angela. *Nothing Sacred: Selected Writings*. Londra: Virago, 1992.
Carter, Angela. Review of Hearne, *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*. *Folklore* 102, 1 (1991): s. 123-124.
Carter, Angela. *Sleeping Beauty & Other Favourite Fairy Tales* (ed). Michael Foreman. 1982. Boston: Otter Books, 1991.
Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. 1979. Harmondsworth: Penguin, 1981.
Carter, Angela. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Londra: Gollancz, 1977.
Carter, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon, 1979.
Carter, Angela. *The Virago Book of Fairy Tales* (ed). Londra: Virago, 1990.
Cixous, Hélène ve Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
Cixous, Hélène. "Castration or Decapitation?". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7, 1 (1981): s. 41-55.
Cixous, Hélène. "Difficult Joys". *The Body and the Text*. s. 5-30.
Clark, Robert. "Angela Carter's Desire Machine". *Women's Studies* 14 (1987): s. 147-61.
Cocteau, Jean. *"Beauty and the Beast". Diary of a Film*. New York: Dover, 1972.
Cole, Joanna, *Best-Loved Folktales of the World* (ed). New York: Doubledat, 1982.
Collick, John. "Wolves Through the Window: Writing Dreams/ Dreaming Films/ Filming Dreams". *Critical Survey* 3 (1991): s. 283-89.
Comparetti, Domenico. *Novelline popolari italiane*. Torino, 1875.
Coover, Robert. "Briar Rose". *Conjunctions* 26 (1996): s. 87-125.
Coover, Robert. "The Dead Queen". *Quarterly Review of Literature* 8 (1973): s. 304-13.
Coover, Robert. *Pricksongs & Descants, Fictions*. New York: Dutton, 1969.

Coronedi-Berti, Carolina. "Giricoccola". *Al sgurgiol di ragazu* Bologna, 2 (1883): s. 212-15.
Crane, Thomas Frederick. *Italian Popular Tales.* Boston ve New York: Houghton Mifflin, 1885.
Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticsm and Its Institutions.* New York: Blackwell, 1988.
Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca, Cornell University of Press, 1982.
Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature.* Cornell University Press, 1975.
Darnton, Robert. "Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose". *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History.* New York: Vintage Books, 1985.
De Beaumont, Madame LePrince. "Beauty and the Beast". Hearne, *Beauty and the Beast.* s. 169-203.
De Beaumont, Madame LePrince. "Beauty and the Beast". Opie ve Opie, *Classic Fairy Tales*, s. 182-95.
de Beauvoir, Simone. *The Second Sex.* Londra: Penguin, 1972.
de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.
de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction.* Bllomington: Indiana University Press, 1987.
de Man, Paul. *The Rhetoric Of Romanticism.* New York: Columbia University Press, 1984.
De Nino, Antonio. *Usi e Costumi Abbruzzesi. Vol. III.: Fiabe descritta da.* Firenze, 1883.
Delarue, Paul. "Compléments et rectifications aux articles précédents" *Bulletin Folklorique d'Ile de France* 15 (1953): s. 511-17.
Delarue, Paul. "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire: I. Le petit chapon rouge". *Bulletin Folklorique d'Ile de France* 13 (1951): s. 221-28.
Delarue, Paul. "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire: II. Barbe-Bleue". *Bulletin Folklorique d'Ile de France* 14 (1952): s. 348-57.
Delarue, Paul. *Le conte populaire français.* Paris: Edition Erasme, 1957.
Delarue, Paul. *The Borzoi Book of French Folk Tales* (ed). Warren Chappell. New York: Knopf, 1956.
DeVries, Larry. "Literary Beauties and Folk Beasts: Folktale Issues in Beauty and the Beast". Hearne, *Beauty and the Beast*, s. 156-86.
Dorson, Richard. *Buying the Wind: Regional Folklore in the United States.* Şikago: University of Chicago Press, 1964.
Dorst, John D. "Postmodernism vs. Postmodernity: Implications for Folklore Studies". *Folklore Forum* 21 (1988): s. 216-20.
Dorst, John D. "Sidebar Excursions to Nowhere: The Vernacular Storyteling of Errol Morris and Spalding Gray". Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory*, s. 119-34.

Dowell, Pat. Review of *the Piano. In These Times* 18, 1 (1993): s. 32.
Duncker, Patricia. "Re-imagining the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers". *Literature and History* 10, 1 (1984): s. 3-12.
Dundes, Alan. "Texture, Text and Context". *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
Dundes, Alan. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
Dyson, Lynda. "Postcolonial Anxieties and the Representation of Nature and Culture in *The Piano*" *Sites* 30 (1995): s. 119-30
Edwards, Carol L. "The Fiary Tale 'Snow White'". *Making Connections Across the Curriculum: Reading for Analysis*. Ed.: Patricia Chittenden ve Malcolm Kiniry. New York: Bedfor, St. Martins, 1983. s. 579-646.
Egbert of Liège. "De Puella a lupellis seruata". *Fecunda ratis*. 1889, s. 232-33.
Eliade, Mircae. "Les savants et les contes de fées". *Nouvelle Revue Française* 4 (1956): s. 884-91.
Eliade, Mircae. *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*. New York: Harper & Row, 1958.
Eliot, T. S. *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970.
Ellesmere, Francis Egerton. *Bluebard, or, Dangerous Curiosity & Justifiable Homicide*. Londra: T. Brettell, 1841.
Erb, Cynthia. "Another World or the World of an Other? The Space of Romance in Recent Versions of Beauty and the Beast". *Cinema Journal* 34, 4 (1995): s. 50-70.
Ferguson, Margaret ve Jennifer Wicke. "Feminism and Postmodernism", *boundary* 2 (Yaz, 1992).
Fine, Gary Alan ve Juie Ford. "Magic Settings: The Reflection of Middle-Class Life in Beauty and the Beast". *Midwestern Folklore* 15, 2 (1989): s. 89-100.
Fowl, Melinda G. "Angela Carter's The Bloody Chamber Revisited". *Critical Survey* 3, 1 (1991): s. 71-79.
Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982.
Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, Cornell University Press, 1988.
Geoffroy-Menoux, Sophie. "Angela Carter's The Bloody Chamber: Twice Harnessed Folk-Tales". *Paradoxa* 2 (1996): s. 249-62.
Gilbert, Sandra ve Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
Gillett, Sue. "Lips and Fingers: Jane Campion's The Piano". *Screen* 36, 3 (1995): s. 277-87.
Girardot, N. J. "Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs". *Journal of American Folklore* 90 (1977): s. 274-300.
Godard, Barbara. "Tales Within Tales: Margaret Atwood's Folk Narratives". *Canadian Literature* 109 (Yaz 1986): s. 57-84.

Goldberg, Christine. "The Forgotten Bride (AaTh 313 C)". *Fabula* 33 (1992): s. 39-54.
Goldsworthy, Kerryn. "Angela Carter". *Meanjin* 44, 1 (1985): s. 4-13.
Grace, Sherrill. "Courting Bluebeard with Bartok, Atwood and Fowles: Modern Treatment of the Bluebeard Theme". *Journal of Modern Literature* 11, 2 (1984): s. 245-62.
Greenberg, Harvey. Review of *the Piano. Film Quarterly* 47, 3 (Bahar 1994): s. 48.
Grosz, Elizabeth. "The Subject". *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary.* Londra: Blackwell, 1992.
Haase, Donald. "Is Seeing Believing? Proverbs and the Film Adaptation of a Fairy Tale". *Proverbium* 7 (1990): s. 89-104.
Haase, Donald. "Response and Responsibility in Reading Grimms' Fairy Tales". *The Reception of Grimms' Fairy Tales,* Detroit: Wayne University Press, 1993.
Hains, Maryellen. "Beauty and the Beast: 20th Century Romance?". *Merveilles et contes* 3.1 (1989): s. 75-83.
Halprin, Sara. "A Key to *The Piano*". *Women's Review of Books* 11 (Temmuz 1994): s. 35-36.
Haring, Lee. "Pieces for a Shabby Hut". Preston. *Folklore, Literature and Cultural Theory,* s. 187-203.
Hartland, E. Sidney. "The Forbidden Chamber". *Folk-Lore Journal* 3 (1885): s. 193-242.
Hearne, Betsy. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale.* Şikago: University of Chicago Press, 1989.
Henein, Eglal. "Male and Female Ugliness Through the Ages". *Merveilles et contes* 3,1 (1989): s. 45-56.
Holbek, Bengt. *Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective.* Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1987.
Hutcheon, Linda. "Beginning to Theorize Postmodernism". *Textual Practice* 1, 1 (1987): s. 10-31.
Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, 1988.
Huysmans, J. K. *Down There (La Bas): A Study in Satanism.* New York: University Books, 1958.
Imbriani, Vittorio. *La Novellaja fiorentina.* Livorno: F. Vigo, 1877, Plaermo: Edikrinos, 1981.
Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman.* 1974. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
Jacobs, Joseph. *English Fairy Tales,* 1898. New York: Dover, 1967.
Jacobs, Joseph. *Indian Fairy Tales,* New York: Dover, 1969.
Jameson, Fredric. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism". *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca, Cornell University Press, 1981.
Jenkins, Henry. "It's Not a Fairy Tale Anymore: Gender, Genre and Beauty and the Beast". *Journal of Film and Video* 43 (1991): s. 90-110.

Johnson, Faye R. "Little Red Riding Hood, then and now". *Studies in Popular Culture* 14 (1992): s. 71-84.

Joisten, Charles. *Contes populaires du Dauphiné*. Vol I. Grenoble: Musée dauphinois, 1971.

Jones, Steven Swann. "On Analyzing Fairy Tales: Little Red Riding Hood Revisited". *Western Folklore* 46 (1987): s. 97-106.

Jones, Steven Swann. "The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structures and Themes". *Western Folklore* 52, 1 (1993): s. 13-41.

Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination*. New York: Twayne, 1995.

Jones, Steven Swann. *The New Comparative Method: Structural and Symbolic Analysis of the Allomotifs of Snow White*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1990.

Jordan, Elaine. "Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions". *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Londra: Edward Arnold, 1990, s. 18-40.

Jordan, Elaine. "The Dangers of Angela Carter". *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*. New York: Routledge, 1992, s. 1991-31.

Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions/ The Making of Post-Contemporary Fiction*, Urbana: University of Illiinois Press, 1975.

Lang, Andrew, *The Blue Fairy Book*. 1889. New York: Dover, 1965.

Leach, Maria ve Jerome Fried. *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. 1949. New York: Harper & Row, 1972.

Lee, Tanith. *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer*. New York: Dwas Books, 1983.

Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Lewallen, Avis. "Wayward Girls But Wicked Women? Female Sexuality in Angela Carter's The Bloody Chamber". *Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature*. New York: St. Martin's Press, 1988, s. 144-57.

Lewis, Mary Ellen B. "The Study of Folklore and Literature: An Expanded View". *Southern Folklore Quarterly* 40 (1976): s. 343-51.

Lewis, Philip. "Bluebeard's Magic Key". *Les contes de Perrault, la constestation et ses limites, Furetières*. Paris: Papers on French Seventeenth-Century Literature, 1987, s. 41-51.

Lindhal, Carl. "On the Borders of Oral and Written Art". *Folklore Forum* 11 (1978): s. 94-123.

Lo Nigro, Sebastiano. *Racconti popolari sicilani*. Firenze: Leo O. Olschki, 1957.

Lokke, Kari E. "Bluebeard and The Bloody Chamber: The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion". *Frontiers* 10, 1 (1988): s. 7-12.

Luzel, F. M. *Contes populaires de Basse-Bretagne*. Paris: Maissoneuve & Larose, 1887.

Lüthi, Max. *The European Folktale: Form and Nature*. 1974. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Lüthi, Max. *The Fairytale as Art Form and Portratit of Man*. 1975. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Mango, Francesco, *Novelline popolari sarde*. Paleromo, 1890.

Manley, Kathleen E. B. "Atwood's Reconstruction of Folktales: The Handmaid's Tale and Bluebeard's Egg". *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York: Modern Language Association, 1996.

Manley, Kathleen E. B. "Disney's Beauty and the Beast: Perpetuating Some American Beliefs About Gender Relationships". American Folklore Society Meeting. Jacksonville, Florida, 1992.

Massignon, Geneviève, *Folktales of France* (ed). Şikago: University of Chicago Press, 1968.

McGlathery, James M. *Fairy Tale Romance. The Grimms, Basile and Perrault*. Urbana: Univerity of Illinois Press, 1991.

Mélusine. Paris, 3 (1886/87); 6 (1892/93); 9 (1898/99).

Mieder, Wolfgang. "Survival Forms of Little Red Riding Hood in Modern Society". *International Folklore Review* 2 (1982): s. 23-40.

Mieder, Wolfgang. *Tradition and Innovation in Folk Literature*. Hanover: University Press of New England, 1987.

Miller, Nancy K. "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fictions". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon, 1985, s. 339-60.

Millien, Achille ve Paul Delarue. *Contes du Nivernais et du Morvan*. Paris, 1953.

Mills, Margaret. "Critical Theory and the Folklorists: Performance, Interpretive Authority and Gender". *Southern Folklore* 47 (1990): s. 5-16.

Mills, Margaret. "Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty Year Trajectory". *Western Folklore* 52, 2-3-4 (1993): s. 173-92.

Molinaro, Ursule. *A Full Moon of Women: 29 Word Portraits of Notable Women from Different Times and Places + 1 Void of Course*. New York: Dutton, 1990.

Mulvey, Laura. "Cinema Magic and the Old Monsters: Angela Carter's Cinema." Sage, *The Flesh and the Mirror*, s. 230-41.

Narvaez, Peter. "Chuck Berry as Postmodern Composer-Performer". Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory*, s. 169-86.

Nenola, Aili. "Folklore and the Genderized World: Or Twelve Points from a Feminist Perspective". *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*. Turku: Nordic Institute of Folklore, 1993, s. 49-62.

Nerucci, Gherardo. *Sessanta novelle popolari montalesi*. Firenze, 1891.

Nicholson, Linda. *Feminism/ Postmodernism* (ed). New York: Routledge, 1990.

Nicolaisen, W. F. H. "Why Tell Stories About Innocent Persecuted Heroines?". *Western Folklore* 52, 1 (1993): s. 61-71.

Nicolaisen, W. F. H. "Why Tell Stories?". *Fabula* 31 (1991): s. 5-10.

Nutt, Alfred. "The Lai of Eliduc and the *Märchen* of Little Snow White". *Folk-Lore* 3 (1982): s. 26-28.

Opie, Iona ve Peter Opie. *The Classic Fairy Tales*. New York: Oxford University Press, 1974.
Oring, Elliott. "On the Meanings of Mother Goose". *Western Folklore* 46 (1987): s. 106-11.
Otten, Charlotte. *A Lycanthropy Reader*. New York: Dorset Press, 1986.
Panttaja, Elizabeth. "Going Up in the World: Class in Cindirella". *Western Folklore* 51, 1 (1993): s. 85-104.
Perco, Daniela. "Female Initiation in the Northern Italian Verisons of Cindirella". *Western Folklore* 52, 1 (1993): s. 73-74.
Perrault, Charles. *Contes de ma Mère L'Oye*, Ed: André Coeuroy, Paris, 1948.
Perrault, Charles. *Contes de ma Mère L'Oye; Histoires ou contes du temps passé; avec des moralités*. Paris: Fleuron, 1697.
Perrault, Charles. *Perrault's Complete Fairy Tales*. New York: Dover, 1969.
Philip, Neil. *The Penguin Book of English Folktales*. Londra: Penguin, 1992.
Picherit, Jean-Louis G. "Qui était Barbe Bleue?" *Neuphilologische Mitteilungen: Bulletin de la Societé Neophilologique/ Bulletin of the Modern Language Society* 89, 3 (1988): s. 374-77.
Pitrè, Giuseppe. *Novelle popolari toscane. Vol. XXX, Opere complete di Giuseppe Pitrè*, 1885. Roma, 1941.
Preston, Cathy Lynn. "Cindirella as a Dirty Joke: Gender, Multivocality and the Polysemic Text". *Western Folklore* 53, 1 (1994): s. 27-49.
Preston, Cathy Lynn. *Folklore, Literature and Cultural Theory: Collected Essays* (ed). New York: Garland, 1995.
Radner, Joan N. *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture* (ed). Urbana ve Şikago: University of Illlinois Press, 1993.
Ralston, W. R. S. "Beauty and the Beast". *Nineteenth Century* 4 (Temmuz 1978): s. 990-1012.
Randolph, Vance. *The Devil's Pretty Daughter and Other Ozark Folk Tales*. New York: Columbia University Press, 1955.
Rieder, John. "Two Adaptations of Beauty and the Beast". *1992 Proceedings. Literature and Hawaii's Children. Stories as Bridges to Many Realms*. Honolulu: Literature and Hawaii's Children, 1995, s. 236-41.
Roberts, Leonard W. *South from Hell-fer-Sartin: Kentucky Mountain Folk Tales*. Lexington: University of Kentucky Press, 1955.
Roemer, Danielle M. "Angela Carter's The Bloody Chamber: Liminality and Reflexivity." American Folklore Society Meeting, Jacksonville, Florida, Kasım 1992.
Roemer, Danielle M. "Graffiti as Story and Act". Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory*, s. 22-28.
Rose, Ellen Cronan. "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales". *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover: University Press of Dartmouth, 1983, s. 209-27.

Rosenberg, Bruce A. *Folklore and Literature. Rival Siblings.* Knoxville: University of Tennesse Press, 1991.
Röhrich, Lutz. *Folktales and Reality.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.
Ruf, Theodor. *Die Schöne aus dem Glassarg.* Würzburg: Königshausen Neumann, 1995.
Rumpf, Marianne. "Rotkäppchen: Eine vergleichende Märchenuntersuchung". Ph.D. dissertation, Göttingen, 1951.
Sage, Lorna. *The Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (ed). Londra: Virago, 1994.
Saintyves, Pierre. *Les contes de Perrault et les récits parallèles.* Paris: Robert Laffont, 1987.
Sautman, Francesca, "Le conte 425B: Rites de mariage et parcours magique". *Merveilles et Contes* 3, 1 (1989): s. 28-44.
Scherf, Walter. *Lexikon der Zaubermärchen.* Stuttgart: Kröner, 1982.
Sebillot, Paul. *Littérature orale de la Haute-Bretagne.* Paris, 1881.
Sexton, Anne. *Transformations.* Boston: Houghton Mifflin, 1971.
Sheets, Robin Ann. "Pornography, Fairy Tales and Feminism: Angela Carter's The Bloody Chamber". *Journal of the History of Sexuality* 1 (1991): s. 633-57.
Sight & Sound. Review of The Piano. 3, 10 (1993): s. 6.
Soriano, Marc. "Le petit chaperon rouge". *Nouvelle Revue Française* 16 (1968): s. 429-43.
Soriano, Marc. *Les contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires.* Paris: Gallimard, 1968.
Soupault, Re. *Breton Folktales.* Londra: G. Bell & Sons, 1971.
Stahl, Sandra Dolby. *Literary Folkloristics and the Personal Narrative.* Bloomington: Indiana University Press, 1989.
Stewart, Susan. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1978.
Stone, Kay. "Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales". Bottigheimer, *Fairy Tales and Society,* s. 229-36.
Summers, Montague. *The Werewolf.* Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1933.
Swahn, Jan-Öjvind. *The Tale of Cupid and Psyche.* Lund: CWK Gleerup, 1955.
Tatar, Maria. *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood.* Princeton: Princeton University Press, 1992.
Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales.* Princeton: Princeton University Press, 1987.
Tenèze, Marie Lousie. "Du conte merveilleux comme genre". *Arts et Traditions Populaires* 18 (1978): s. 11-65.
The Company of Wolves. Yön.: Neil Jordan. Screenplay: Angela Carter ve Neil Jordan. ITC Entertainment/ Palace Production, 1984.
Tie Me Up, Tie Me Down. Yön: Pedro Almadovar. Miramax Films ve Eldeseo S.A., 1990.
Tully, J. H. *Blue Beard, or Hints to the curious.* Londra: W. W. Barth, s. 185.

Turner, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

Uther, Hans-Jörg. "Der Frauenmörder Balubart und seine Artverwandten". *Schweizeriches Archiv für Volkskunde* 84, 1-2 (1988): s. 35-54.

Velay-Vallantin, Catherine. *L'histoire des contes*. Paris: Fayard, 1992.

Verdier, Yvonne. "Grand-mères, si vous saviez... Le petit chaperon rouge dans la tradition orale". *Cahiers de Littérature Orale* 4 (1978): s. 17-55.

Visentini, Isaia. *Fiabe mantovane*. Torino, 1879.

Walker, Nancy A. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1995.

Ward, Donald. "Beauty and the Beast: Fact and Fancy, Past and Present". *Midwestern Folklore* 15, 2 (1989): s. 119-25.

Warner, Marina. "Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact?" *Folklore* 101 (1990): s. 3-25.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Londra: Chatto & Windus, 1994.

Webster, John. *The Duckness of Malfi. John Webster and Cyril Tourner (Four Plays)*. New York: Hill and Wang, 1956.

Weigle, Martha. *Spiders and Spinsters: Women and Mythology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982.

Wicke, Jennifer ve Margaret Ferguson. "Introduction: Feminism and Postmodernism". *boundary 2* 19, 2 (1992): s. 1-9

Wilcox, Helen, Keith McWatters, Ann Thompson ve Linda R. Williams. *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (ed). New York: St. Martin's Press, 1990.

Wilde, Alan. "Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony". *boundary 2* 5 (Güz 1976): s. 45-70.

Williams, J. P. "A Bond Stronger Than Friendship or Love: Female Psychological Development and Beauty and the Beast". *NWSA Journal* 4, 1 (1992): s. 59-72.

Wilson, Sharon Rose. "Bluebeard's Forbidden Room: Gender Images in Margaret Atwood's Visual and Literary Art". *American Review of Canadian Studies* 16 (1986): s. 385-97.

Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

Workman, Mark. "Folklore and the Literature of Exile". Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory*, s. 29-42.

Workman, Mark. "Folklore in the Wilderness: Folklore and Postmodernism". *Midwestern Folklore* 15 (1989): s. 5-14.

Workman, Mark. "Narratable and Unnarratable Lives". *Western Folklore* 51, 1 (1992): s. 97-107.

Workman, Mark. "The Serious Consequences of Ethnic Humor in Portnoy's Complaint". *Midwestern Folklore* 13 (1987): s. 16-26.

Workman, Mark. "Tropes, Hopes and Dopes". *Journal of American Folklore* 106 (1993): s. 171-83.

Young, Katherine ve Barbara Babcock. "Bodylore" (ed). *Journal of American Folklore* 107 (1994).

Ziolkowski, Jan M. "A Fairy Take from Before Fairy Tales: Egbert of Liège's *De puella a lupellis seruata* and the Medieval Mackground of Little Red Riding Hood". *Speculum* 67 (1992): s. 549-75.

Zipes, Jack. "The Changing Function of the Fairy Tale". *The Lion and the Unicorn* 12, 2 (1988): s. 7-31.

Zipes, Jack. *Beauties, Beasts and Enchantment: Classic French Fairy Tales* (ed). New York: New American Library, 1989.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales.* Austin: University of Texas Press, 1979.

Zipes, Jack. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America* (ed). New York: Methuen, 1986.

Zipes, Jack. *Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale.* Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion.* Londra: Wildman, 1983.

Zipes, Jack. *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture* (ed). New York: Vilcing, 1991.

Zipes, Jack. *The Borthers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World.* New York: Routledge, Chapman and Hall, 1988.

Zipes, Jack. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm* (ed). New York: Bantam, 1987.

Zipes, Jack. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.* New York: Routledge, 1993.

POSTMODERN MASALLAR

TOPLUMSAL CİNSİYET VE ANLATI STRATEJİLERİ

Artık masal anlatmıyoruz. Ama fıkralarda, çizgi filmlerde, sinema, TV ve reklam filmlerinde, şarkılarda vb. popüler kültür unsurlarında masal klişeleriyle sürekli karşılaşıyoruz. Çocuklar için bol miktarda masal kitabı yayımlanıyor. Bir yandan da üniversitelerin halkbilim bölümlerinde masal formu incelenmeye devam ediyor. Asıl olarak ise edebiyatçılar masalları çok çarpıcı yollarla işlemeye, kendi özgün eserlerinde malzeme olarak kullanmaya devam ediyorlar. Cristina Bacchilega elinizdeki eserde masalların postmodern edebiyatta özellikle toplumsal cinsiyet (gender) ve anlatı stratejileri yönlerinden nasıl işlendiğini inceliyor. Kitap, kültürel incelemeler ve kadın çalışmaları içinde minimalist bir şaheser.

Cristina Bacchilega, uzun yıllardır Hawaii Üniversitesi'nde halkbilim ve edebiyat dersleri veriyor. Folklor ve edebiyat, ideoloji, toplumsal cinsiyet, popüler kültür ve postmodern anlatı stratejileri sürekli çalışma konuları.

ISBN: 978-605-66204-4-7

24.90₺