



Peri Masalı, Eşitsizlikler ve “Eşit Masallar”

Fairy Tales, Inequalities, and “Eşit Masallar”

Ürün Şen Sönmez¹ 



ÖZET

Tek ve üzerinde uzlaşmış bir tanımlama yapılamasa da masal, bazı özellikleri öne çıkarılarak tarif edilebilir ya da türün sınırları çizilebilir. Bu sınırların çizilmesini sağlayan niteliklere göre de farklı tasnifler yapılır. Sözlü masallar, klasik masallar, postmodern masallar vb. adlandırmalar bir sınır çizme, sınıflandırma ve adlandırma çabasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Sözlü masalların edebileştirilip ahlaklaştırılarak yazıya geçirilmeleri ile oluşan, burjuva kültürünün, yaşam biçiminin, ahlakının ideolojik metinlerine dönüştürülen klasik masallar ve hem onları hem de onların öncüllerini kapsayan peri masalı, bugün tüm dünyada oldukça canlı bir tartışmanın konusudur. Özellikle 20. asrın ikinci yarısından itibaren klasik masalları yıkmaya yönelik girişimlerin artmasıyla, klasik masallara yönelik eleştirel birikim de zenginleşmiştir. Söz konusu yıkmaya girişimleri çoğunlukla masallardaki iktidar ilişkileri ve cinsiyet kalıpları üzerinden yürütülür. Bu bağlamda klasik masallar yıkılır ve yeniden yazılır. Bu şekilde üretilen metinlere genel bir bakışla postmodern masallar denebilir. Tutum göz önüne alındığında bu adlandırma hatalı ya da eksik değilse de fazla kapsayıcı olmakla eleştirilebilir. Bunun yanında anti masal, karşı masal, karşıt masal, ilerlemeci masal, özgürleştirici masal, eşit masal gibi niyeti açık eden tanımlar da kullanılır. Bu çalışmada “Eşit Masallar” serisindeki yeniden üretimler, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri bağlamında masalın klasikten postmoderne geçirdiği ideolojik dönüşüm ve inşa edilen eleştirel birikimle koşutluklar kurularak çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Peri Masalı, Grimm Kardeşler, Postmodern Masal, Eşit Masallar, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

Despite not being able to make any single agreed-upon definition, the tale can be described by highlighting some of its features or drawing the boundaries of the genre. Different classifications are made according to the qualities that enable these boundaries to be drawn. Denominations such as oral tales, classical tales, and postmodern tales have emerged as a result of to draw boundaries, classify, and name. Classical tales are formed through the literalization, moralization, and writing of oral tales, transforming them into ideological texts of bourgeois culture, lifestyle, and morality, and fairy tales, which include both classical and oral tales as well as their predecessors are the subject of very lively discussions all over the world today. Since the second half of the 20th century in particular, the critical accumulation of classical tales has also been enriched by the increase in attempts to destroy them. These attempts at destruction have mostly been carried out with regard to the power relations and gender stereotypes in these tales. In this context, classical tales are being destroyed and rewritten. The texts produced in this way can be called postmodern tales with an overview. When considering these attitudes, this denomination can be

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Arel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ü.S.S. 0000-0002-0893-3628

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ürün Şen Sönmez,
İstanbul Arel Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-mail: urunsonmez@arel.edu.tr

Başvuru/Submitted: 16.04.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 13.06.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 26.06.2022

Kabul/Accepted: 02.01.2023

Atf/Citation:

Sen Donmez, U. (2022). Peri masalı, eşitsizlikler ve “Eşit Masallar”. *TUDED*, 62(2), 489–527.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1104665>



criticized as being too inclusive, if not inaccurate or incomplete. In addition, definitions that reveal the intention are also used, such as anti-tales, conflicting tales, counter tales, progressive tales, tales of liberation, and equality tales. The present study analyzes the reproductions in the Eşit Masallar” in the context of gender and power relations by establishing parallels with the ideological transformation of tales from the classical to the postmodern period and the critical accumulation that has been built.

Keywords: Fairy tale, Brothers Grimm, postmodern tale, Eşit Masallar, gender

EXTENDED ABSTRACT

Tales are a genre that have been described in many different ways from different perspectives. Nevertheless, giving one single absolute definition of what a tale is is now widely accepted to be impossible. In this regard, studies on tales or discussions around tales are not limited to folklore these days. A serious critical accumulation of gender and power structures have been gathered in classical tales created through the literalization and domestication of fairy tales, and the moves made to destroy classical tales, especially since the second half of the 20th century, have been strong enough to form a vein. Although these tales are called postmodern tales and have a very comprehensive definition, explaining every rewritten tale with this quality alone is not enough. Hence, names such as counter tale, equal tale, liberation tales, progressive tale, and anti-tale have also been used for rewritten tales. The debates around these rewritings and the criticisms and analyses toward them have also been directed toward the structures in classical tales that were destroyed and what these structures represent, rather than discussions about genres and names. Rewritten tales do not just destroy these structures, they often build new ones in their place. The critique and analysis of postmodern tales has as much to do with what has been constructed or transformed as much as what has been destroyed. Generally, postmodern tales often use two ways to destroy classical tales: Either they transform the structure, symbols, and metaphors of the classical tale to which they refer with very clear signs, or they create a more pluralistic mosaic of images, or in other words, the move to destroy is directed more toward the text and what it represents. The texts that are often taken as a basis for destruction or transformation tend to be based on the productions of writers who’ve literalized and domesticated tales, such as the Brothers Grimm, Perrault, and Andersen. Sometimes, the variants that Disney are seen to produce are also based on including a criticism of the transformation of tales into a cultural industry. The most important point all these works that are wanted to be destroyed have in common is that they impose a patriarchal morality and bourgeois culture, cut the emancipatory and egalitarian roots of oral tales in order to literalize them, and in so doing, domesticate them. Therefore, all rewritings that aim to destroy or transform classical tales also search for the possibility of another life. By prioritizing being disturbing and shocking, some of these reconsider the normality of the structure in question and are mostly aimed at adults. Others transform a familiar example by clearly emphasizing its message. Reproductions in this second group are usually aimed at children and basically reflect the imagination of an equal world. Discussions around tales in Turkey are quite limited compared to those in the West. The fact that the process of development and change regarding classical tales in the West did not take place in Turkey is certainly an important factor. However, most of the classical tales

were transformed into materials in the style of capitalist consumption, first by industrializing children's literature and then under the influence of Disney. The genre we call tales today continues to be spread and reproduced not as a folk narrative, but rather through translations of classical tales and cartoons certainly through all the kinds of consumer goods in which the characters in these cartoons are processed. Although examples do exist of counter-tales or postmodern tales produced for adults and children in Turkey, this vein cannot be said to be a very strong one yet. Therefore, a dynamic critical accumulation on the subject has yet to be formed. For this reason, the “Eşit Masallar” series can be considered a significant move. Although “Eşit Masallar” from time to time paradoxically parallel the moral and educational attitudes of modern classical tales and literalized tales, the aim is quite clearly to show children that a world with gender equality is possible using examples from classical tales that have been transformed and rewritten. So formally, the texts in this genre can be considered as postmodern tales. However, some inconsistencies are seen when investigating whether these tales are able to construct the promised equality discourse; whether they destroy the inequalities, power relations, and patriarchal norms in classical tales; and thus whether they carry out a profound transformation. The present study analyzes the rewrites of *Little Red Riding Hood* from Perrault, *Snow White and the Seven Dwarfs* transformed from the Brothers Grimm, *Cinderella's Riddle*, *Rapunzel*, and *the Frog Prince* in the context of gender and power relations by establishing parallels with the ideological transformation that occurs in the tale from the classical to the postmodern versions as well the critical accumulations that have been constructed.

GİRİŞ

Peri masalları, klasik masallar ve postmodern masallar etrafında bugün tüm dünyada oldukça dinamik ve canlı disiplinlerarası tartışmalar yürütülmekte. Klasik masalların çok katmanlı metaforik yapıları ve yaslandıkları ahlaki sistem bir yandan eleştirel düzlemde deyim yerindeyse didik didik edilirken bir yandan da postmodern masallar aracılığıyla tersyüz edilmekte. Artık yalnızca edebiyatın ve halkbilimin inceleme alanıyla sınırlandırılmayacak olan masalın bir tür olarak geçirdiği dönüşüm ve kazandığı yeni formların sınırlarının belirlenmesi çalışılmayı bekleyen ama bir o kadar da sonuca varması imkânsız görünen bir meseledir. Masalın ideolojik dönüşümünün ise ana hatları belirlenmiş bir eleştirel birikimle ortaya koyulduğu söylenebilir. Sözlü masaldan klasik ya da edebî masala, klasik masaldan postmodern masala bu ideolojik dönüşümün izlerini süren pek çok çalışma var. Ancak Türkiye’deki masal çalışmaları hâlâ daha çok halkbilim ile sınırlı. Bunda peri masalı, klasik masal, edebî masal gibi kavramların oluşum ve dönüşümlerinin, bugünkü eleştirel literatürün de kaynağı olan Batı’daki gibi bir süreç oluşturmaması şüphesiz etkilidir. Buna tarihsel süreçte çocuk edebiyatı ürünleri olarak sınırlandırılan ve klasikleştirilen masalların, çocuk edebiyatının endüstrileşmesi ile yayılmasının ve hâkim hale gelmesinin de etkisini eklemek gerek. Bir yıkma ve yeniden inşa etme girişimi olarak okunabilecek postmodern masallar, eşit masallar, karşıt masallar, özgürleştirici masallar ve benzer şekilde adlandırılan masallar, klasik masalları kaynak olarak seçer. Klasik masallara yönelik eleştirilerin temelinde toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, iktidar baskısı ve adaletsizlik gibi meseleler vardır. Bu masallara yönelik ilk itirazlar feminist bir ton taşır ve söz konusu eşitsizliklerin kaynağını ataerkil kapitalist kültürde bulur.

Masallar hakkındaki eleştirel birikimde olduğu gibi klasik masalları yıkmayı hedefleyen postmodern masallar konusunda da Türkiye’de henüz belirgin bir damar yoktur. Çocuklara ve yetişkinlere yönelik birkaç örnek olarak Murathan Mungan’ın *Kırk Oda*’da yer alan ve klasik masalları çatışan mozaiklerle dönüştüren metinlerinin yanı sıra Sara Şahinkanat tarafından yazılan *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız’dan*, Akasya Aslıtürkmen tarafından yazılan *Bitli Rapunzel*, *Koca Ayaklı Sindirella* gibi bazı çocuk kitapları sayılabilir. Türkiye’de henüz eleştirel ve edebî üretim (yeniden yazım) anlamında bir birikim oluşmamış ve haliyle bu iki alan birbirini beslememiştir. Bu sebeple, doğrudan klasik masalları dönüştürmek niyetiyle oluşturulmuş “Eşit Masallar” adlı serinin bir eksiği doldurduğu ya da en azından hissettirdiği söylenebilir.

Klasik masalların yeniden yazımlarından oluşan “Eşit Masallar”, Odeabank ve Can Yayınları işbirliğiyle yayımlanmış bir seridir.¹ Bu masalların yazılma ve yayımlanma amacı, her bir kitapta şöyle belirtilmiştir:

“Çocukken çok masal dinledik. Büyüdük, çocuklarımıza da bu masalları öğrettik. Aslında fark etmeden eşitlikçi olmayan roller biçtik. Peki başka masallar mümkün olamaz mı? Ya da prensesler adına kararları hep başkaları mı almalı? İnanıyoruz

1 Serinin tüm kitaplarına <https://www.odeabank.com.tr/esit-masallar> adresinden ücretsiz erişmek mümkün. Erişim tarihi: 25.03.2022.

ki, bu rolleri değiştirirsek toplumdaki roller de değişir. Çünkü kadın-erkek eşitliği kavramı, küçük yaşta gelişir”.

Bu mesajın iddiası; masal, peri masalı, postmodern masal ya da toplumsal cinsiyet hakkında yürütülen bilimsel ve kültürel tartışmaların çeşitliliği, bu çeşitliliği belirleyen bakış açısı ve teorik farklılıklar düşünüldüğünde oldukça yalındır. İddia, klasik masalların eşitliksiz bir toplum düzeni fikrini henüz çocuklukta zihinlere normatif düzen diye yerleştirdiği, bunun bittabi çocuklara ve daha geniş anlamda topluma zarar verdiği, kadın-erkek² eşitliğinin sağlanabilmesi için bu masalların eşitlikçi bir bakışla yeniden yazımının gerekli olduğu zira bu kabulün de henüz çocukken oluşmaya başladığı şeklinde özetlenebilir.

Seri; Hikmet Hükümenoğlu'nun yeniden yazdığı *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*, Gamze Arslan'ın yeniden yazdığı *Rapunzel*, Murat Gülsoy'un yeniden yazdığı *Sindirella'nın Bilmecesi*, Fadime Uslu'nun yeniden yazdığı *Kurbağa Prens* ve Mevsim Yenice'nin yeniden yazdığı *Kırmızı Başlıklı Kız*'dan oluşmaktadır. Bu masalların ilk dördü Grimm Kardeşler yazımının, sonuncusu ise Perrault yazımının dönüştürülmüş halleridir. Bu sebeple peri masalı etrafındaki ideolojik tartışmalar, tarihsel süreç de gözetilerek eleştirilerin temellendiği zemini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle klasik masallara yöneltilen eleştirileri ve bu eleştirel birikimin postmodern masallarla etkileşimini anlamadan “Eşit Masallar”ı çözümlmek mümkün değildir. Hâlihazırda dünyada büyük bir masal eleştirisi ve masal araştırmaları birikimi mevcuttur ve peri masalı etrafında hâlâ ciddi ve canlı tartışmalar dönmektedir. Klasik masallar bir yandan yeniden üretilmekte ve yayılmakta diğer yandan postmodern masallar aracılığıyla dönüştürülmekte ya da yıkılmaktadır. Bu çalışmada özellikle *klasik* peri masalı hakkındaki bu muazzam eleştirel birikimi aktarmanın ötesinde eleştirel metinler üreten araştırmacıların inşa ettiği yeni teorik zemine yaslanarak “Eşit Masallar” serisindeki metinler çözümlenmiştir. Metinlerin her biri kendine özgü yapılar kurduğundan ve yeniden inşayı apayrı dönüşümlerle gerçekleştirdiğinden tematik bir tasnif yapılmamıştır. Aslında masalarda dönüştürülen ya da yıkılan yapılara dair ortaklıklar söz konusudur ancak bunları tematik olarak tasnif edip incelemek içinde geliştikleri yapıyı her defasında yinelemeyi de gerektireceğinden metnin bütünlüğünü bozmamak adına tercih edilmemiştir. Çözümlemelerde feminist eleştiri esas alınmış ve peri masalına dair oluşturulmuş eleştiri birikimden yararlanılmıştır. Masalların yeniden üretimleri, yaygınlıkla postmodern metinler olarak kapsanmaya müsaittir, bu sebeple halkbilim metotları, anılan peri masalı formları için uygun olmadıklarından kullanılmamış ancak postmodern metinlerin çözümlenmesine ilişkin ilkeler de “Eşit Masallar”ı bunlara dayanarak çözümlmek, metinleri bütün olarak tartışmalı birer pastiş örneği olarak kabul etmek dışında veri sunmayacağından uygulanmamıştır. Klasikten postmoderne peri masalının dönüşümüne yönelik eleştirilerin sorunsalları toplumsal cinsiyet, cinsiyet eşitsizlikleri, ataerki, iktidar ilişkileri, adaletsizlik gibi kavramlar etrafında biçimlendirilmiştir zira peri masalının geçirdiği asıl dönüşüm türsel olanın ötesinde ideolojik dönüşümdür.

2 Edebî ve yazılı olarak inşa edilen klasik masalarda heteroseksüel aşk kurgusu başatır. “Eşit Masallar”da da toplumsal cinsiyet kurgusu heteronormatiftir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan “Eşit Masallar” yazılma amaçları baştan ilan edilmiş olan metinlerdir. Bu bariz ve ideolojik amaç bir yandan paradoksal biçimde klasik peri masalının ideolojik saiklerle inşa edilme yöntemini anımsatır bir yandan da klasik peri masalını yaratan tüm değişkenlerle savaşmaya niyetli olduğunu ilan eder. Açık edilen bir başka husus, bu masalların doğrudan çocuk edebiyatı örnekleri olarak yazıldıklarıdır; bu sebeple çocuğa görelilik ilkesi esas alınmış ve pek çok postmodern masalda gördüğümüz kök masalın yapısını sarsan ve imgenin rahatsız ediciliğini artıran yöntemler yumuşatılmıştır. Yazılan masalların biri dışındakiler dönüştürmek üzere Grimm Kardeşler masallarını esas almıştır. Grimm Kardeşler, tarihsel süreçte peri masalının taşıdığı misyonu görmüş ve kendi burjuva misyonerliklerini bu masallar üzerinden âdeta yeniden yaratmışlardır. Perrault ise, peri masalına ahlakçı ve cinsiyetçi müdahalenin, ehlileştirilmenin yolunu çizen kişidir. Onlardan önce Straparola yolu açıtsa ve Andersen onlarinkine yakın bir şöhret elde ettiyse de peri masalı tartışmaları özellikle Grimm Kardeşler’in yazdıkları masallar üzerinden yürür. Bu sebeple serideki eşit masalların bükme üzere kaynak aldıkları masalların hemen hemen tamamının Grimm Kardeşler’e ait olması oldukça anlaşılmalıdır. Zipes, özgürleştirici masalların kabul görmesi konusunda çekingen davranılırken klasik masalların zararsız ve tehlikesiz türler gibi kabul görmesini “Perrault, Grimm Kardeşler, Andersen ve diğer tutucu yazarların daha gerici masalları okullarda, kütüphanelerde ve evlerde tereddütsüz okutuluyor fakat özgürleştirici peri masallarının sıra dışı, ilerici fantastik tasarımları bu masalların dolaşımını sağlayan yayımcılar ve yetişkinler arasında genel olarak onay görmüyor” (Zipes, 2018b, s. 392) sözleriyle eleştirir. Bu çalışma, yukarıda ifade edilen eleştirilerden esinle, özgürleştirici olan ya da en azından olma çabasında olan masalları önemseyerek ve onlar etrafında oluşagelen eleştirel birikime, dolayısıyla postmodern masalların da üretim süreçlerine katkıda bulunmak amacı ve umuduyla hazırlanmıştır.

Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler

Eşit Masallar serisinde yer alan *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*, Hikmet Hükümenoğlu tarafından yazılmış, Sibel Açıkalin Akgün tarafından resimlenmiştir. Kapakta yer alan “Bir Grimm Kardeşler Masalı” ifadesi, ters yüz edilen varyantı da bildirmektedir. Yeniden yazılan masal şöyle özetlenebilir: Kral ve kraliçenin çok akıllı ve iyi kalpli bir oğulları vardır. Bu, masala adını veren Pamuk Kalpli Prens’tir. Kralın karlı bir günde ölümü üzerine kiskanç vezir Vezveze krallığı ele geçirme planlarını uygulamaya koyar. Bir gece sihirli aynasının karşısına geçerek kendisinden daha akıllı ve kurnaz bir başkasının olup olmadığını sorar ve ayna, genç prensin ondan daha akıllı, üstelik iyi yürekli olduğunu söyler. Böylece Vezveze prensten kurtulmaya karar verir. Onu kandırarak ormana götürür ve orada bırakır. Prens, donmak üzereyken yedi cüceler tarafından kurtarılır. Bu iyi ve yardımsever cücelerin her birinin *modern* meslekleri vardır. Prens, onların işten dönmelerini beklerken evi temizler ve yemekler yapar. Vezveze, onu cücelerin evinde bulup tekrar kandırmaya çalıştıyındaysa ona kendisini ikinci kez kandıramayacağını söyler. Bunun üzerine çok utanan Vezveze kayıplara karışır. Akşam, olan biteni anlatan prens ve dinleyen cüceler gülererek yemeklerini yerler.

Özetlenen masalın neleri dönüştürdüğüne baktığımızda öncelikle klasik versiyondaki kraliçenin dileği ve bir kız çocuğun doğması motifini anıştıracak bir örneğe yer verilmemiş, dolayısıyla prensesin abanoz saçlarının, kan kadar kırmızı dudaklarının, pamuk kadar beyaz teninin sembolik anlamları da kullanılmamış ve dönüştürülmemiştir. Pamuk, Grimm Kardeşler masalında prensesin ten rengini ifade eder ve bir güzellik sembolü olarak kullanılırken bu yeniden yazımda iyi yürekliliği karşılayan mecazi bir anlam kazanır. Başkışı kız değil oğlandır ve güzelliği/yakışıklılığı ile değil aklı ve iyi kalbi ile tanımlanır. Grimm Kardeşler masalından farklı olarak, bu masalda ölen kraliçe değil kraldır. Pek çok psikanalitik yorumda iyi annenin ölümü ve üvey annenin masala dâhil olması kız çocuk ile anne arasındaki çatışmalara yorulur. Örneğin Parmaksız'ın iddiasına göre çocuğun gelişim süresince karşılaştığı ilk ve en önemli mesele anneden ayrılmaktır ve masallardaki iyi annenin ölümü bu ayrılışı simgeler:

İyi annenin ya da diğer bir deyişle preödüpal annenin ölümü, ebeveynleri tarafından çocuğa belli kuralların konduğu, bazı isteklerine “hayır” cevabının verildiği, belirli görev ve sorumlulukları üstlenmesi gerektiğinin söylendiği, içinde yaşadığı dünyada bazı sınırların olduğu bilincinin oluşmaya başladığı yeni bir dönemi simgelemektedir. Peri masallarında, iyi anne öldükten hemen sonra ortaya çıkan, çocuğa kötü davranan, evdeki en kötü işleri yaptıran, döven, bazı masallarda çocuğu öldürmek isteyen, evden kovan, terk eden kötücül üvey anne figürü, gündelik hayatında çocuğa “hayır” diyen, kurallar koyan anneyi temsil eder (Parmaksız, 2017, s. 20).

Parmaksız'ın iddialarını, temsil ve imge arasındaki ilişkiyi sorgulamak başka bir meseledir ancak tam da burada ebeveyn sorumluluğunu bir başına annenin üstlenmesinin toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulanması gereken bir anlamı vardır. Bunu, çocuk yetiştirmenin ve anneliğin tarihini merkezde tutarak ele alırsak, eşitlikçi olma iddiasındaki masalların yıkıma çalıştığı kalıplardan birisi olarak okuyabiliriz. Bu yapıda babanın eksikliği ve annenin üstlendiği anlamları dönüştürmeye yönelik bir çaba, gerçekten eşitlikçi bir çaba olabilir. Bu aile yapısının eşitsizliği üzerine düşünmek yerine çocuğun verili aile kültürü ve cinsiyet kalıplarını olağan kabul etmesini adeta biyolojik bir sürecin kaçınılmaz yazgısı gibi yaşadığını iddia etmek psikanalizin bugün toplumsal cinsiyet bağlamında zaten en tartışmalı yanlarından biridir. Dolayısıyla bu temsillerdeki kabullerin ve kesinliğin, masalların kadın merkezli yorumlanmasına, eleştirilmesine ve dönüştürülmesine engel olduğu savlanabilir. Bununla beraber, masalların işlevi konusunda psikanalistlerin tutumları ile feminist eleştirmen ve yazarların, postmodern masalların yaratıcılarının tutumları da farklıdır. Örneğin Kleine, “Peri masalları, ölü iyi anne ve kötü üvey anne ikilisi ile çocuğa, annesine karşı hissettiği olumsuz duyguları, suçluluk duygusuna kapılmadan, bir çelişki hissettirmeden, kötü üvey anne figürüne yönlendirme imkânı sağlayarak bir seviyede rahatlatma sunar” (Akt. Parmaksız, 2017, s. 30) derken ya da Estés “Demek ki, küçükken bizim için çok uygun olan, yanımızdan ayrılmayan içsel anneyi başka türlü bir anneyle, psikik vahşi toprakların daha da derinlerinde yaşayan, hem eşlikçi hem de öğretmen olan anneyle değiştirmemizin amacı, daha ileri düzeyde bir gelişimi yakalamaktır. O, sevecen ama aynı zamanda sert ve talepkar bir annedir” (Estés, 2018, s. 98) saptamasını yaparken masalın çocuğun bilinçaltında temsil ettiklerinden hareketle meseleyi

yorumlamaktadırlar. Bu yorumları belirleyen imgeler ve kalıplar her zaman ataerkil kültürün verili anlamlarının dışına çıkmaya da niyet, masalları ve imgeleri dönüştürmek değildir zaten. Üstelik bu yorumlar, toplumsal bilincin ve bilinçaltının, kabullerin masalları ve masalların alımlanışını nasıl biçimlendirdiğini göstermesi açısından kıymetlidir de. Anne-kız ilişkisine, iyi anne ve kötücül üvey anne imgelerine dair söylenenler bize masallardaki dönüştürülmesi beklenen nüveyi sunmaları açısından zihin açıcı olabilir. İncelenen yeniden yazımda bu güçlü üvey anne motifi ve anne-kız ilişkisi dönüştürülmemiş ama değiştirilmiştir; babanın kaybı olayların akışını belirler ancak anne-kız çatışmasının simetrisi olan bir baba-oğul çatışması inşa edilmez. Kötülüğü üstlenen Vezzeze'dir ve niyeti krallığı ele geçirmektir. Oysa hemen hemen tüm masalarda sınıflar ve iktidar ilişkileri kesin sınırlara sahiptir. Zaten edilgen olan kadınların evlilik yoluyla kraliçe olmaları dışında kraliyet mensubiyeti ve iktidar hakları gerçek hayattaki gibi ata soya dayalı aktarım ile mümkündür. Yani peri masalının *kurallı* dünyasında bir vezirin kral olmayı planlaması hemen hiç rastlanmayacak bir örnektir.

Özgün masalın en güçlü metaforlarından ayna, yeniden yazılan masalda da bir yansıtıcıdır ancak özellikle Gilbert ve Gubar'ın derin analizleri ile kazandığı eleştirel tondan yoksundur. Yine de bir yansıtıcıdır ve işlevi kaçınılmak istenen gerçeği yüze vurmaktır. Burada bir başka fark ortaya çıkar, Grimm Kardeşler'in masalında prenses ve üvey anne arasındaki, güzelliğe dayalı rekabet ya da çatışma, yeniden yazımda akla odaklanır. Kahramanlar erkek olunca çatışmayı güzellik/yakışıklılık üzerinden kurmamak, bu metnin yıkma iddiasında olduğu cinsiyetçi kalıpların örtük de olsa yeniden üretildiğine dair bir eleştirinin kapısını aralayabilir. Vezirin akıl ve kurnazlık, prensin ise akıl ve iyi yürek nitelikleri ile öne çıkarılması kurnazlığın kötücüllüğünü vurgular. Akıl ve iyi yüreklilik ile öne çıkarılan prens ise tüm olay örgüsü içerisinde aslında bu niteliklerini berkiyecek bir erginlenme yaşamaz. Dolayısıyla çoğunca bir erginlenme yolculuğu olarak alımlanan masalın bu niteliğinin de yeniden yazımda mevcut olmadığı görülür. Vezzeze'nin, prensi ormanda terk etmesi ve prensin cücelerle karşılaşarak onların yardımları ile hayatta kalması, Grimm Kardeşler masalındaki motiflerin ufak değişikliklerle yinelenildiğini gösterir. Ancak Grimm Kardeşler masalının aksine baştan beri bir cinayet planı yoktur ve vezir, üvey anneden farklı olarak, kötücül planlarını eyleme dökecek bir aracı kullanmaz. Cüceler, maden işçileri değil modern meslek sahibi bireylerdir. Grimm Kardeşler'in yazdığı Pamuk Prenses'teki cücelerin temsil ettikleri savlanabilecek iğdiş edilmiş erkeklik göndermelerine bu yeniden yazımda dönüştürülmüş demek pek mümkün olmasa da cinsiyetçi ev içi emeğe dair dönüştürücü niyet açıkça bellidir. Masalın belki en zayıf yanı, vezirin prensi ikinci kez kandırmaya çalıştığında amacına ulaşamayıp niyeti yüzüne vurulduğunda utancından kayıplara karışmasıdır. Yıllarca krallığı ele geçirmeye çalışmış, akıllı, kurnaz ve açıkça ifade edilmese de kötücül vezir, niyeti yüzüne vurulunca bir anda utanıp kayıplara karışır. Bu, bir masal için bile çok ani bir *aydınlanma anıdır* ve peri masalındakinden farklı olarak ikna edici değildir. Peri masallarının gücü büyülerinde, sihirlerinde, olağanüstülüklerinde olsa da buradaki aydınlanma, bu masallardaki ani dönüşümlerin mucizevi vurgusunu karşılamaz. Masalın sonunda prens, cücelerle birlikte vezirin haline gülmekte ve keyifle yemek yemektedir. Bu haliyle prens, krallığın başına geçmek için acelesizdir ve bu sahne vezir ile prens arasındaki,

prensın hiç dâhil olmadığı iktidar mücadelesini *kazandığını* imler. Prens bu mücadeleyi akıllı ve iyi yürekli olması ile kazanmış gibi sunulsa da iyi yürekli ve akıllı olmasının veziri utandırmak dışında dönüştürücü bir işlevi de olmamıştır. En can alıcı soru burada sorulabilir, kraliçe nerededir ve vezirin iktidar mücadelesi için gördüğü rakip neden prenstir? Eşitlik iddiasındaki bir masalda erkekler arası hiyerarşik ilişkilerin örtük de olsa verili kabullerle yinelenmesi masalın eşitlik iddiasına zarar verir ya da onu güdük bırakır. Bu haliyle prenten gerçek bir karşıt masal kahramanı çıkmadığı gibi, metin de genel itibarıyla eşitliksiz vurguları yıkıp dönüştürmez. Kraliçe, bir kez, prens ormanda kaybolup cüceler tarafından kurtarıldığında anılır. Cüceler, prensin onlarla birlikte olduğunu söyleyeceklerdir ki kraliçe oğlunu merak etmesin. Buradaki kraliçenin, ataerkil kültürün inşa ettiği anne tipinden bir farkı yoktur, masalın akışını da ataerkinin normalleştirdiği eril iktidar hakkı belirlemektedir. Prensın ev işleri yapması ya da şiddete meyilli olmaması bu babadan oğula aktarımı, yani asıl eşitliği bozan ögeyi dönüştürmekten uzaktır.

Sözlü gelenekte, *Pamuk Prenses*'in başkışisi oğlan olan varyantları da vardır. Yine başkışisi oğlan olan postmodern bir masal olarak Carter'ın yazdığı *Pamuk Çocuk* da anılabilir ancak bu örnek, yıkılan imgeler bakımından, incelenen masalla mukayese edilemez. İncelenen metinde göze çarpan ilk özellik masala adını veren Pamuk Prenses'in bir prensle değiştirilmesidir. Hemen ardından, pamuk tabirinin Grimm Kardeşler varyantından farklı olarak dış görünüşü, tenin beyazlığını değil iyi yürekliliği betimlemek için kullanıldığı görülür. Toplumsal cinsiyet kalıpları, onları yıkmaya çalışırken dahi düşünme yollarımızı, tanımlama ve betimleme biçimlerimizi etkileyebilir. Sözelimi burada, karakterin güzelliği (yakışıklılığı) ile değil iyi kalpli olmasıyla öne çıkarılması, ilk bakışta masalın hedef kitle olarak belirlediği çocuklara olumlu tutum kazandırabileceği düşünülecek bir tercihtir. Prens, olağandan uzundur ancak bu fiziksel özelliğin *Pamuk Prenses*'teki gibi adlandırıcı ve belirleyici olmadığı görülür. Uzun boyun metindeki işlevi, ancak cücelerle karşılaştıktan sonra onların boylarına gülen fakat art niyet taşımayan prens aracılığıyla çocuklara bir ders vermek olabilir. Oğlan masal kahramanının güzelliği değil iyi yürekliliği, masalların güç için mücadele eden kahraman prenslerinin aksine, masalda dönüştürülmüş öz olarak sunulur. Güzelliğin tek tipleştirildiği ve güzellik vasıtasıyla aynı zamanda bu tek tipliğin de dayatıldığı kapitalist yaşamın içinde büyümeye çalışan çocuklar için bu vurgu kıymetlidir. Öte yandan karakterin bir oğlan çocuğa dönüştürülmesi ve iyiliğin güzelliğin önüne geçmesi, masalın dönüştürdüğü iki farklı unsurun varlığı biraz kafa kurcalayıcıdır. Masalda oğlan çocuğun tercih edilmesi, *Pamuk Prenses*'teki güzellik, saflık ve fedakârlık imgeleri ile kuşatılan kız çocuklara bu rolleri yıkacak bir şey söylemez. Bu durumda prensesi prensle değiştirmek, masal yapısında aslında neyi yıkmaktadır sorusu belirsiz bir yanıtla karşı karşıyadır. Hedeflenen, güzellik ve cinsiyet arasındaki bağın yıkımı ise kahramanın cinsiyetinin değiştirilmesinin ardından kurgunun buna yönelmesi gerçekten yıkıcı bir hamle olabilir. Daha önce de ifade edildiği gibi, öne çıkarılan güzellik değil de iyilik ise o halde prensesin prene dönüştürülmesine neden ihtiyaç duyulduğunun yanıtı ise yeterinde tatmin edici değildir. *Pamuk Prenses*'in, en yaygın olan Grimm Kardeşler ve Disney varyantlarından hareketle, kusursuz bir güzelliği övdüğü pek tabii söylenebilir ancak masalın

temel meselesi bununla kısıtlanamaz. Bu durumda, yeniden yazımdaki *yıkıcı hamle* masalın özünü gerçek bir büküme uğratamamış görünmektedir.

Warner’ın “Masallar sadece belirti (septom) değildir aynı zamanda bir strateji vasıtasıdır: Kadınları birbirine düşürmek, onlar üzerinde hakimiyet kurmayı kolaylaştırır” (Warner, 2019, s. 126) iddiasının en uygun düştüğü masallardan biri kuşkusuz *Pamuk Prenses*’tir. Bu durumda, özellikle eşitlikçi bir bakış açısı ile yeniden yazılan bir masalda, yıkılacak ve yeniden inşa edilecek ya da dönüştürülecek, bükülecek iletilerden, yapılardan birinin masaldaki güzellik odaklı kraliçe-prenses rekabeti olması beklenebilir. Bu, başkarakteri bir oğlan olarak tercih ettiğimizde de mümkün kılınabilir ancak incelenen yeniden yazımda bu yapının dönüştürüldüğünü söylemek mümkün değildir. *Pamuk Prenses*’te yer alan, (üvey) anne-kız ilişkisi ve rekabeti, feminist eleştirmenlerin sıklıkla üzerinde durdukları bir semboldür. Özellikle Gilbert ve Gubar, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*’da hem masalı, hem ayna imgesini hem de bu yaratılmış rekabeti süregelen biçimde eleştirilerinin odağında tutarlar. Gilbert ve Gubar’ın, Dinnerstein’dan aktardıklarına göre, “[e]rkeklerin kadın özerkliğiyle ilgili endişeleri herkesin anne-güdümlü bebekliğine kadar uzandığı için, geleneksel olarak ataerkil metinler, her meleksi ve bencillikten uzak Pamuk Prenses’in dayatmacı bir üvey anne tarafından ya avlanması ya da tedirgin edilmesi gerektiğini söylemektedir: Evcil bir ortamın kutsallığında parıldayan itaatkâr kadın portrelerinin hepsinde, her vakit, William Blake’in ‘Dişi istenç’ adını verdiği kutsal şeylere hürmeti olmayan bir şeytanlık barındıran, ilki ile eşit önem taşıyan negatif bir imge bulunmaktadır” (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 73). Evdeki melek-dışarıdaki şeytan imgelerinin çatışmasının kök örneklerinden biri olarak da okunan masal, genç kızların itaatkâr, alçakgönüllü ve benliksiz olmasının dayatıldığı tarihsel süreçle uyumludur. Pamuk Prenses, Gilbert ve Gubar’ın kadınlara yaratıcı olabilmek için öldürülmesini salık verdikleri evdeki melektir ancak tam da ideolojik aktarıma uygun biçimde, başkişisi olduğu masalda benliksiz bir karakterdir. Bu durumda eşitlik iddiasındaki bir masalda, prensesin benlik kazanmış bir karakter olarak belirmesinin değilse de bu benliksizliğin yıkımının önemli olduğu söylenebilir. Diğer yandan, masalın en güçlü mesajları ve eşitlikçi bir bakışla sorunları arasında evdeki melek-dışarıdaki şeytan imgelerini biçimlendirishi, Pamuk Prenses’in ideallğine karşın üvey annenin neden ve nasıl şeytanlaştırıldığı yer almaktadır. *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*’de bu yapıya dair herhangi bir gönderme ya da yıkma, bükme çabası ise göze çarpmamaktadır. Farklı bir perspektiften, masalın farklı bir göndergesi keşfedilebilir, öne çıkarılabilir, yıkılabilir, yeniden yazılabilir ancak eşitlik iddiası ile kaleme alınan bir yeniden yazımda, feminist eleştirmenin hedefinde olan alt metinler ve göndergelerin, imaj ve karakterlerin dönüştürülmemesi de ilginçtir.

Masalın önemli metaforlarından ayna ve cam tabut, pek çok eleştirmenin çözümlediği gibi masalın alt metnini aydınlatan anlamlar taşır.³ Dolayısıyla klasik masalı ters yüz etme iddiasındaki bir metinde bu metaforların, metnin dönüştürülmesinde anlam yüklenmeleri beklenir. *Pamuk Prenses*’in metaforik katmanlarından birini inşa eden sembollerden kraliçe/

3 Konu ile ilgili detaylı çözümler için bkz. Gibert S. ve Gubar S. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. İstanbul: Aylak Adam. s. 73-91. , Bacchilega, C. (2016). *Postmodern Masallar*. F.B. Helvacıoğlu (Çev.). İstanbul: Avangard. s. 55-85.. Sezer, M.Ö. (2016). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel. s. 77-102.

üvey anne de yeniden yazılmış bu masalda yer almaz. Bu metinde ölen, iyi anne/kraliçe değil baba/kraldır. Fakat kraliçe, alışıldık ataerkil rollerle örtüşür şekilde yönetimi devralmayacaktır. Üstelik Grimm Kardeşler varyantındaki kralın aksine bir başkasıyla evlenmez ve metne bir üvey baba da girmez. Onun yerine kötücül eylemi vezir üstlenir. Böylelikle ataerkil aile yapısı ve hiyerarşi verili kültürdeki gibi korunurken, özgün masalın anne-kız çatışması yerine baba-oğul çatışması da koyulmaz. Vezveze adlı kötü vezirin niyeti de krallığı ele geçirmektir. İşte Pamuk Kalpli Prens ile Vezveze arasındaki çatışmanın da sebebi budur. Ancak çocuklara eşit bir yaşamın mümkün olduğunu anlatma iddiasındaki bir metinde, erkekler arası mücadelenin hükmetme gücünden kaynaklanması, her ne kadar prens bu güce sahip olmak konusunda toplumsal erkeklik kalıplarına uymuyorsa da çelişkilere gebe dir. Kadınlar arası çatışmanın görünen yüzü güzellik, yerini erkekler arası çatışmada akla ve onunla elde edilecek güce bırakır; bu bir açıdan iktidar-erkeklik arasındaki kadim ataerkil bağdaşımı yeniden kurar. Bu noktada, eşitlikçi olma iddiasında dahi olsa, postmodern masalların toplumsal cinsiyet algısını yeniden üretmesi ihtimaline dair Bacchilega'dan uzunca bir alıntı yaparak yukarıda işaret edilen çelişkilerin anlatımını tamamlamak yerinde olacaktır:

[K]imi postmodern incelemeler klasik masallardaki toplumsal cinsiyet algısını sorgulayabilir fakat bununla beraber sorgulanmayan bir öznelik veya anlatı modeli içerisinde yeniden yazmak suretiyle bu algıyı yeniden üretebilir. Diğer postmodern masallar, anlatı üretiminin kurallarını, bilhassa da özneliği 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 artırmak 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 işleyişi bozmak üzere kullanır. Şu halde postmodern kurgular sihirli aynadaki kırılmaları çoğaltmak ve hilelerini açığa çıkarmak arzusuyla, çerçevelenmiş imgelerle oynayarak masaldaki sihirli aynaya ayna tutar. Çerçeve ve imgeler çeşitlenebilir; ancak toplumsal cinsiyet, doğalmış gibi görünen olayların doğallığını bozma stratejilerinin kaçınılmaz ve öncelikli olarak birbirine ekleneneceği 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” (Bacchilega, 2016, s. 49).

Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler'de, Grimm Kardeşler versiyonundan hatta pek çok özgün ve klasik masaldan farklı olarak kurnazlığın yerini iyi yüreklilik alır. Akıl, iyilikle beslendiğinde kazanmanın yolunu açar. Burada da örtük bir dönüştürmeden söz etmek gerekir. Masalların, çoğunlukla kurnazlığının kötücüllüğü ya da ahlakiliği sorgulanmayan kahramanlarının aksine bu yeniden yazımda prensin hiçbir hileye başvurmaması dikkate değerdir. Diğer yandan, iktidar arzusu ve mücadelesi de prensin belirgin özellikleri arasında değildir. Bu yönüyle Pamuk Kalpli

Prens, peri masallarının yiğit, gözü pek, mücadeleci prenslerinden farklıdır; masal da prensin erkini inşa etme sürecini anlatmaz. Grimm Kardeşler’in *Pamuk Prenses*’indeki metaforik anlamların dönüştürülmemesi ve masalın ani talih dönüşümünü vezirin bir anda büyük bir utançla kayıplara karışması olarak yeniden kurmasının yeterince ikna edici olmaması haricinde bu yeniden yazımdaki prens, peri masalı prenslerinin karşıtı olarak kurgulanmıştır. Prensi güçlü bir karşıt kahraman olarak okumak ise pek mümkün değildir zira iyi yürekliliğinin ve aklının, yukarıda da açıklandığı gibi belirgin bir dönüştürücü etkisi yoktur.

Son olarak masalın didaktik tonuna değinmek yerinde olacaktır. “Doğduğu noktada, çocuklar için yazılmış peri masalları hem eğlendirme amacıyla genç insanların dikkatini başka yöne çekmeyi hem de iç dünyalarını şekillendirici bir araç olarak ideolojik eğitim vermeyi tasarlar” (Zipes, 2018b, s. 87). Bu açıdan aslında postmodern peri masalları da klasik örnekleri yıkmalarına rağmen benzer bir işlevi sürdürmektedir. Ancak edebî açıdan, çocuk edebiyatı ürünlerinin, içermesinde beis görülmeyen öğreticiliğe karşın öğretmeye çalıştıklarına dair açıkça mesajlar vermesi ya da öğretici tonu öykünün kurmaca dünyası içine gizleyememesi bir kusur olarak görülür. Masalların ideolojik eğitimi sürdürmedeki *başarısı*, kurmaca yapısı göz önünde tutulduğunda aslında biraz da bu mesajları örtük ve hatta bilinçaltına yönelik şekilde vermesinde, söylemeye çalıştığı şeyi ustaca gizlemesindedir. Bununla beraber masalların sihirli âlemi *ikna edicidir* hatta masallar bu olağanüstülüğü sorgulatmaksızın kurmacayı bekler, inanılır, tatmin eder halde sundukları için güçlüdür. Postmodern bir masalın ya da herhangi bir yeniden yazımın kadim bir tür olan masalın tüm bu yetkinliklerini karşılaması mümkün olamayabilir ancak postmodern masalın rahatsız etmek ve dönüştürmek üzere kullanacağı bu imgelere, anlam katmanlarına yönelik hamlelerinin de masalın dönüştürücü gücü üzerinde mutlak bir etkisi vardır. Yeniden yazımda ev işlerinin cinsiyetinin olmadığına, iyi yürekli olmanın önemine ve insanların fiziksel özellikleri ile alay edilmemesi gerektiğine dair vurgular masalın kurmaca yapısı içerisinde çok açık iletiler taşıyan örneklerdir ve asıl gücünü metaforik, sembolik yapıdan alan bir anlatı türünün alışıldık düzlemi düşünüldüğünde bu açık mesajların, peri masallarının yeniden yazımlarını zaten çok zor kabul eden çocukların metni kabullenmelerine set çekeceği düşünülebilir.

Sindirella’nın Bilmecesi

“Eşit Masallar” serisindeki bir diğer yeniden yazım örneği Murat Gülsoy tarafından kaleme alınan ve Göktuğ Karahan tarafından resimlenen *Sindirella’nın Bilmecesi*’dir. Dönüştürmek üzere Grimm Kardeşler örneğini kaynak alan bu masal özetle şöyledir: Çok akıllı ve meraklı olan Sindirella; pahalı giysilere, süslenmeye, gösterişe önem veren abla ve ağabeyinin onunla uğraşmasına aldırmaksızın hayvanlarla arkadaşlık ederek ve ölen annesinden kalan kitapları okuyarak yaşamaktadır. Yaşadıkları ülkeyi bir prenses ve bir prens yönetmekte ancak iki kardeş, inatçı olduklarından anlaşmamaktadır. Bu sebeple ülkenin ileri gelenleri, onlara yol gösterecek bir vezir bulmaya karar verirler ve ülkenin genç kadın ve erkeklerinin hünerlerini gösterecekleri bir balo tertip ederler. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası, kardeşlerinin kendilerinden daha akıllı olması sebebiyle balo gecesi onu tavan arasındaki odasına kilitleyip giderler.

Ancak Sindirella bu durumu umursamaz ve “evde yalnız kalmanın keyfini çıkarır”. Bu sırada odasında beliren bir ışıktan çıkan yaşlı kadın, Sindirella’ya bilgisini ve aklını ülkenin yönetimi için kullanma sorumluluğunu anımsatarak onu baloya katılmaya ikna eder. Sindirella’ya, ablası ve ağabeyi onu tanımasınlar diye maskeli bir kostüm hazırlar ve onu baloya gönderir. Yapılan bu sihir gece yarısına kadar geçerlidir. Balo aslında bir yarışmadır ve ülkeyi yöneten iki kardeş sorularına yanıt alamadıkları için sıkılmaktadırlar. Sindirella, baloya vardığında iki kardeşin sorduğu sorulara rahatlıkla doğru yanıtlar verdikten sonra kendisinin de prenses ve prensi sınamak istediğini söyler. Ancak prenses ve prens Sindirella’nın sorduğu sorunun yanıtını düşünürlerken gece yarısı olur ve Sindirella balodan ayrılır. Ertesi gün prenses ve prens sorunun yanıtını bulmak için kapı kapı gezmeye başlarlar, Sindirella’yı bulurlar ve doğru yanıtı alırlar. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası da onu engellemeye çalıştıkları için utanırlar. Prens ve prens Sindirella’ya vezirlik teklif ederler. Masal “Ne dersiniz, Sindirella bu teklifi kabul etmiş mi acaba?” sorusu ile biter.

Zipes’a göre Külkedisinin farklı sözlü varyantları “toplumdaki statüsünü ve haklarını yeniden elde etmeye çalışan genç bir kadının mücadelelerini (toplumsal koruyucu rolündeki annesinin yardımıyla) betimleyen anaerkil bir geleneğin” (Zipes, 2018b, s. 110) doğmuştur. Önce Perrault tarafından ehlileştirilen masal, *Sindirella’nın Bilmecesi*’nin de kaynak masal olarak kabul ettiği Grimm Kardeşler uyarlamasında, romantik ve ahlakçı bir tutumla âdeta baştan yazılır. Bu süreçlerde, anaerkil geleneğin izleri silinmiştir. Dolayısıyla, bugün *Sindirella*’yı eşit bir masal olarak yeniden yazmak, paradoksal biçimde *Sindirella*’nın anaerkil kökleri ile olan bağlarını tekrar örmeyi de içerir.

Sindirella’nın Bilmecesi adlı yeniden yazımda, eşitlikçi bir tutumla yapılan en belirgin değişiklik, Sindirella’nın güzelliğinin değil aklının ve merakının vurgulanmasıdır. Peri masallarının, güzelliği ve itaatkârlığı ile güçlü bir erkeğin beğenisine mazhar olarak *kurtarılan* genç kızlarından farklı olarak ve bu kalıbı yıkmak adına Sindirella, güzelliğinden hiç söz edilmeksizin, akıllı, öğrenmeye meraklı ve hırslardan arınmış biri olarak çizilir. Ancak Sindirella, bu güzellik kalıbının yıkılmasına ve arzu nesnesi olmanın dışına çıkarılmasına rağmen yine de *evdeki melekten* çok farklı değildir. Hırslarının olmaması ile pekiştirilen bu mutlak iyilik hali, ağabeyi ve ablası tarafından odaya kilitlendiğinde, hapsedilmeye ve şiddete maruz kalmaya tepki vermeyişi ve hatta bunun bir şiddet eylemi olduğunu idrak edemeyişi ile ortaya çıkar. Sezer’in saptamasına göre, “Pamuk Prens ve Külkedisi gibi haksızlığa, dahası zulme uğrayan kadınların kötülüğe karşılık vermedikleri gibi öfke tepkileri gösterdiğine de şahit olmayız. Gizli gizli ağlar ve bu hayattan kurtarılmaları için dua ederler yalnızca. Onlar öfke, kin, kıskançlık, rekabet duygularından arınmıştır” (Sezer, 2010, s. 77). Bu yeniden yazımda da Sindirella, ağabeyi ve ablasının ona yönelik tutumlarına karşı koymaz ama kaynak masaldan farklı olarak bunlardan asla etkilenmez, âdeta başka bir âlemde yaşar gibidir. Her ne kadar Sezer’in tespitinin kaynağını oluşturan masallardaki gibi bu hayattan kurtarılmak için dua edip gizlice ağlamasa da maruz kaldığı şiddete, haksızlığa ve engellenmeye yönelik de bir tepkisi yoktur. Sindirella, kilitlendiği odada kitaplarını okuyarak “evde yalnız kalmanın tadını çıkaracaktır”. Bu haliyle Sindirella’nın, metnin başında “pahalı giysilere, süslenmeye

ve gösterişe önem veren” ağabeyi ve ablasından farklı olarak “genç yaşta ölmüş annesinin kitaplarını okuyan, kitaplarda okuduklarının hayallerini kuran, dünyanın güzel ve büyük bir yer olduğunu düşünen” biri olduğu anlatılır. Ancak Sindirella’nın çok akıllı ve meraklı olması sebebiyle arındığını ya da hiç kapılmadığını varsayabileceğimiz bu hırsların eyleme dökülen halleri karşısındaki tutumu da açıkça edilgen bir kimlik sergilediğini gösterir. Abisi ve ablası gibi hırsları olmadığı için odaya kilitlenmeye tepki göstermediği hatta bunu keyif alınacak bir ana dönüştürdüğü anlatılsa da bu tepkisizlik edilgen bir kimliğin ifadesi olarak da okunmaya müsaittir. Bu açıdan Sindirella’nın haklı bir savunma tepkisi göstermesinin bekleneceği durumda dahi engellenmeyi ve şiddeti görmezden gelmeyi tercih etmesi, bu peri masalı tipinin, güzelliği yerine aklı ile öne çıkarılması dışında belirgin biçimde dönüştürülmediğini düşündürür. Klasik masalda “Külkedisi seviyeli ve aristokrat bir genç hanımefendiden beklenen tüm meziyetleri sergiler. Üstelik hislerini ve hareketlerini kusursuz biçimde kontrol edebilir. Kızkardeşlerini rezil etmez; tersine onlara saygın tavırlarla muamele eder. Dinginliği takdire layıktır ve balodan ayrılma zamanı geldiğinde nezaketle desteklenmiş müthiş bir özdisiplin sergiler” (Zipes, 2018b, s. 103). Bu açıdan bakıldığında masaldaki beklentiye ve toplumsal cinsiyet rolünü dönüştürmüş gibi görünse de eşit masaldaki Sindirella da aslında bu kalıba uymaktadır. İyi yürekliliği ve uysallığı, evdeki melekten çok da farklı davranmamasına sebep olur. Burada bir kalıbın yineleniği söylenebilir. “Masalarda kızgın olmak ve bu yüzden abesle ya da vicdansız olanla iştigal etmek, yalnızca erk sahibi ya da doğaüstü, genellikle de kötü kalpli kadınların ayrıcalığıdır. Tanrıçalar ve ecinniler, kızdıkları anda hemen bir felaket hazırlayabilir.⁴ Öfkenin tepkisi hemen ve doğrudan verilir. Ki onlar da olağandışı varlıklar oldukları için herhangi kadınlar için model oluşturmaz. Kızlar yasaklanan kızgınlığı ‘kırılma’ ya da küsme ile ikame eder. Erkek ise darılıp gücenecektir. Kırılmanın karşılığı şefkatken, darılma ancak edimle ya da tavizle uzlaşmaya varır” (Sezer, 2010, s. 79). Şüphesiz, eşitlik iddiası ile yazılan bir masalda başkişinin aynı yollarla şiddete başvurmasının özendirilmesinden söz edilemez ama tamamen tepkisizliğin ve hatta görmezden gelmenin de bir karşıt masaldan beklenen dönüştürülmüş güçten uzak olduğu söylenebilir.

Peri masallarında kardeşler arası ilişkiler, özellikle üvey kardeşler arası ilişkiler genellikle gerilimlidir, istisnalar olmakla birlikte, pek çok masalda kardeşler birbirlerinin rakibidir. Masallardaki bu çatışma psikanalitik açıdan “[k]ardeş rekabeti, çocuğun gelişim sürecinde karşılaştığı önemli meselelerden biridir. (...) Peri masallarında kötü niyetli üvey kardeşlerin varlığı ile dile getirilen kardeş rekabeti teması, çocuğun kardeşleri ile yaşadığı problemlerden ziyade, ebeveynlerden beklenen, ancak karşılanmadığı düşünülen ilgi ile ilişkilidir” (Parmaksız, 2017, s. 22) şeklinde açıklanır. Bu yeniden yazımda, psikanalizin ödipal anne olarak andığı üvey anne ve onun öz çocukları yani başkişinin üvey kardeşleri yoktur. Sindirella’nın ağabeyi ve ablası hırslı kişilerdir ancak onlar da tıpkı *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*’deki Vezzeze gibi hatalarını bir anda anlarlar ve çok utanırlar. Dahası, Sindirella onlarla, edilgen olarak bile olsa, çatışma ya da mücadele halinde değildir, onları yok sayar. Bu açıdan kardeş rekabeti konusunda masala için yapılar dönüştürülmemiş ancak özellikle üveylik kalıbı üzerinden

4 Bunlar akıl ile yönlendirilen değil içgüdüsel bir öfke ile hareket ettiklerini ve yıkıcı dış güçlerini de gösterir.

kurgulanan kötücüllük hafifletilmiştir. Hâkim kültürün ve ahlakın kabulleri ile biçimlendirilerek yazıya geçirilen *Sindirella*'da, diğer masalarda olduğu gibi üvey kardeşlerin ebeveynin ilgisi için mücadele eden kardeşler arası rekabeti simgelediği psikanalitik çözümlemelerde dile getirilmiştir. Bu bakışa göre “Külkedisi, kardeşleri yüzünden sevilmediğini, haksızlığa uğradığını düşünen çocuğa yol gösteren, rahatlama sağlayan bir masaldır. Ağırıklı olarak ödipal evredeki kız çocuğunun meselelerine değinen, küçük dinleyiciye bu meselelerin üstesinden geleceği ve tüm zorlukları aşip mutlu sona kavuşacağı mesajı taşır” (Parmaksız, 2017, s. 163). Yine Jungcu bir perspektiften ve kadın merkezli bir yaklaşım ile bu konuya değinen Estés (2018), “üvey anne ve üvey kız kardeşler psişenin gelişmemiş ama kıskırtıcı ve zalim öğelerini temsil ederler. Bunlar gölge öğelerdir, yani kişinin ego tarafından istenmeyen ya da yararsız olarak değerlendirilip bu yüzden karanlığa atılan yönlerdir” (s. 100) der. Bu yeniden yazımda ise, güzelliği ile fark edilip kurtarılan bir *Sindirella* değil, akıl yoluyla bulduğu çözümlerle ülkenin yönetimine destek olması gereken bir *Sindirella* vardır ve kardeşler arası rekabetin peri masalındaki gibi metaforik katmanları yoktur. Bu rekabetin bir başka örneği ülkeyi yöneten prenses ve prens arasında görülür. Eşitlikçi bir vurgu ile kız ve oğlan kardeşin birlikte iktidarda oldukları bu örnekte, ikilinin arasındaki çatışmalar *çocukçadır*. *Sindirella'nın Bilmecesi*'nde, kardeşler arası rekabete dair birkaç farklılığa daha dikkat çekmek yerinde olacaktır. Grimm Kardeşler masalındaki, aslında pek çok klasik masaldaki, örneklerden farklı olarak burada üvey kardeşlik mekanizması kurulmamıştır; birbirleri ile rekabet eden, birbirlerini kıskanan, elbette ideal karakter *Sindirella* dışındaki, karakterler öz kardeşlerdir. Dahası, masalarda erkek yazarlar tarafından kıskançlığın daha çok kadın duygusu olarak yansıtıldığı, dolayısıyla kıskanç ve kötücül kardeşlerin genellikle üvey kız kardeşler olduğu örnekler yaygındır. Burada ise *duygusal* tepkiler veren, kıskanç, inatçı ya da hırslı olanlar yalnız kız kardeşler değildir; oğlan kardeşler de kadim anlatı geleneği boyunca kadınlara ait içgüdüsel nitelikler gibi sunulan bu sıfatları taşırlar. Dolayısıyla rekabetin sebebi, kaynağı ve biçimi de, yeniden kurulan masalın tematik yapısı ile birlikte değişir; kötü ve kıskanç kız kardeşlerin iyi ve güzel kahramanla rekabeti, böylelikle dönüştürülmüş olur çünkü rekabetin sebebi değişmiştir. Bu hamlenin, masalın eşitlikçi amacına uygun olduğu söylenebilir. Öte yandan hem *Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler*'in hem de *Sindirella'nın Bilmecesi*'nin toplumsal hiyerarşiyi ve iktidar yapısını bükmediklerini, masalda bu sınıfsal ayrımlara karşıt bir söylem ya da imge bulunmadığını söylemek gerekir.

Sindirella'nın Bilmecesi'nde, klasik masalardaki romantik peri tasavvurunun da bilinçli olarak dönüştürüldüğü, perinin yerini yaşlı bir kadının aldığı görülür. Esasen, peri ve cadı figürleri, özellikle peri masallarının ehlileştirilmesinden önce köklerini çoğunlukla tanrıça kültürlerinden alan daha *özgür* figürlerdir. Zipes'e göre, tanrıçaların, perilerin, büyücülerin masalarda yaşadığı dönüşüm, kadın düşmanı kültürel süreçlerin sonucudur. “[H]ıristiyanlığın ‘büyük başarısı’ tanrıçaları, büyücü kadınları ve perileri, ister gerçek ister hayal ürünü olsun, şeytani ve kötücül figürlere dönüştürmek ol[muştur]” (Zipes, 2018a, s. 175). Bu uzun bir kültürel sürecin sonucunda gerçekleşir ancak özellikle yazılı edebî masallarla zirveye ulaşır. Öncesinde, 17. asır Fransa'sında, deyim yerindeyse sözlü gelenekteki kadın anlatıcı geleneğinin yazılı edebî

gelenekteki sürdürücülerinin ürettikleri masalarda, *Contes de fées* dalgası sırasında ise masal anlatıcılarını etkileyen, halk arasında hâlâ anlatılagelen peri efsaneleridir. “Eğer D’Aulnoy ve 17. yüzyılın sonunda yaşamış diğer conteuseler Bakire Meryem, İsa ve Hıristiyan azizleri değil perileri seçmişlerse (...) bunun sebebi, halk arasında kuşaktan kuşağa aktarılan peri efsaneleriyle büyümüş olmaları, dahası kiliseye ve devlete duydukları isyanla bu hikâyelere sarılmış olmalarıdır” (Zipes, 2018a, s. 74). İdeolojik gerekçelerle inşa edilen ve erkek yazarların yarattığı yazılı gelenek, Hıristiyanlıkla yeniden biçimlenen kültürün ve pekişen ataerkinin etkisi, sözlü masalları ancak uzun bir sürecin sonunda ehlileştirilebilmiştir. Bu uzun sürecin başlarında, D’Aulnoy ve çağdaşlarının, anlattıkları masallarla bir karşı duruş sergiledikleri görülür. Bu masalarda, ataerkin kültürün *tehlikesizleştirdiği, ıslah ettiği* perilerden farklı olarak “[n]azik ve edepsiz kişilikleriyle korku salan periler, XIV. Louis’ nin sarayına ve Katolik kilisesine cephe almıştı[r]; bunlar katı dindarlığıyla saray içerisinde nefes aldırılmayan, laiklik ve dünyevilik aleyhinde vaazlar veren, Louis’ nin alt sınıftan gelme karısı sofı Madam de Maintenon’ un antitezi[dir]” (Zipes, 2018a, s. 69). Bu verimlerde toplumsal ve dinî kısıtlamalara karşı dünyevi ve laik tutumu korumaya çalışan D’Aulnoy, masallara profeminist bir ton kazandırmıştır. Fakat “bu büyük *contes de fées* dalgasından sonra peri masalı adı verilen hikâyelerde, perilere duyulan o tutkulu inanç ve kurulan özdeşlik kaybolmaya yüz tutmuştur” (Zipes, 2018a, s. 94). Örneğin Grimm Kardeşler’ in derlemesinde perilerin yerine, peri ya da büyücü işlevi gören cadılar vardır. Esnasında ve sonrasında ise “Romantikler, (...) destanlarda (baladlarda), çocuk şarkılarında, yerel efsanelerde ve boş inançlarda karşılaştıkları perileri yeniden dirilt[irler]. 1906’ ya gelindiğinde, Rudyard Kipling *Puck of Pook’s Hill*’ i Britanya’ nın eski yitik peri dünyasını korumak için yazdığına, periler başarıyla cicileştirilmişlerdi[r]; kelebek kanatlı ve müslin giysili ve saçlarında parlayan yıldızlar ve ellerinde bir sihirli çubukla küçük vızvız uçuşanlar...” (Warner, 2019, s. 29-35).

1960’ ların sonuyla 1970’ lere kadar kadın yazarlar, masalları tekrar yaratırken periler ve cadıların olağanüstü gücüyle özdeşlik kurmamışlardır çünkü klasikleşenler ve yaşayanlar Straparola, Perrault ve Grimm geleneklerinin ürettiği masallar olmuş ve bu masallar zaten olağanüstü güçlü kadın figürünü yıkmış ya da kötücülleştirilmişlerdir. Dolayısıyla, feminizmin yükselişi ile birlikte masallara farklı açılardan yaklaşıldıkça kadınlar, bu gücün olağanüstülüğünü kötücüllükten uzak olarak yeniden inşa etmeye başlarlar. Öte yandan genç ve güzel perinin iyilikler getiren, yaşlı ve çirkin olan cadının kötülükler getiren imajı da sorgulanmaya başlanır. Periler, klasik masalarda çoğunlukla bir erkeğin başarılarının *ödülü* olan itaatkâr, güzel ve masum genç kızlara yardım ederler; bu sebeple sistemin besleyicileri haline gelirler ve tıpkı *ödül* olan genç kız gibi onlar da iyi, masum, güzeldirler. Cadılarsa, tamamen ayrı bir çalışmanın konusu olacak bir dönüşüm geçirirler. Ancak çok genel olarak, cadıların, çirkin ve yaşlı kadınlar olarak temsil edildiği, kötücül olanla özdeşleştirildikleri görülür. “Cadılık dışı sapkınlığın en uç ifadesi[dir]: Tüm kadınlara değil, ataerkin düzeni bozduğu, o düzenden paçasını sıyırdığı farz edilen kadınlara karşı yöneltilmiş bir suçlama[dır]” (Hults’ tan akt. Zipes, 2018a, s. 179). Zipes’ in belirttiğine göre, araştırmacılar farklı bulgular elde etmiş olsalar da popüler kültür ve görsel basında cadılar “çoğunlukla zalim, egzotik, hilekâr ve muzır figürler olarak tasvir

edilmiştir” (Zipes, 2018a, s. 175). Masalların yazılı metinlere dönüştürülmesi sürecinde, girişken, cesur, kendinden emin, özgür kadın kahramanların olduğu, kadınlar tarafından anlatılan masallar derlenmemiş, yazıya geçirilmemiş yani dışarıda bırakılmıştır.⁵ “Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru, o düzenbaz, asi cadılar ile perilerin yanında bu tarz kadın kahramanlara daha sık rastla[nabilir]” (Zipes, 2018a, s. 182). *Sindirella*’yı ehlileştirirken peri motifini, peri vaftiz anneyi kullanan esas olarak Perrault’tur. “Grimm Kardeşler’in Cindirella’sı [Külkedisi] Aschenputtel, Perrault’nun klasik ‘Cendrillon’undan yüz yıl sonra yazılan masalında, annesinin mezarı üstüne bir dal diker ve dal bir fındık ağacı olur; Külkedisi orada dertleri ve baloya gitmesine izin verilmediği için ağlarken ağaç bir silkinir ve içinden giymesi için altın bir elbise ve altın bir ayakkabı düşer. Bu üç kez yinelenir. Ne sihirli sopa ne kabak ya da sıçan ya da kertenkele ne peri, Cinderella’nın ölü annesinin ruhu doğa içinde akar ve ağacı canlandırır, kuşlara kızına yardım etmeleri için fikir verir ve sonra da o kuşlar kötü üvey kız kardeşlerin gagalayıp gözlerini çıkaracaktır. Doğaya ve hayaletlere vurgu, açıkça romantiktir ve Grimm Kardeşler’in öteki derleyicilerin yapıtlarından aşama göstererek gelen çağdaş peri masalı doğal büyü fikrine bel bağlar” (Warner, 2019, s. 40). *Sindirella’nın Bilmecesi*’nin dönüştürmek üzere esas aldığı örnek Grimm Kardeşler’inkidir. Ancak, Perrault’un, etkisi dönüşerek devam eden peri vaftiz anne tipinin ve Disney uyarlamalarındaki peri figürlerinin etkisi gibi Grimm Kardeşler’in masalındaki büyüün alışıldık işlevi de ortadan kaldırılmış, bilinçli bir hamle ile yaygın peri tipi dönüştürülmüştür. Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde, *Sindirella’nın Bilmecesi*’nde perinin yerini yaşlı kadının alması anlamlı ve eşit masalın amacına uygun bir hamledir. Mağdur ama mutlak güzel ve iyi genç kızın ödülü olan evliliğin gerçekleşmesi için yardımcı olan peri, böylelikle, akıllı ve meraklı genç kıza toplumsal sorumluluklarını anımsatan, yol gösteren bilge ve yaşlı bir kadına dönüşmüştür.

Kurbağa Prens

Seride yer alan masallardan bir diğeri *Kurbağa Prens*’tir. Bu masal, Fadime Uslu tarafından yazılmış ve Mert Tugen tarafından resimlenmiştir. Masal aşağıdaki gibi özetlenebilir: Üç kızları olan bir kraliçe ve kral, yaşlandıkları için ülkenin yönetimini kızlarına devrederler. Prensesler, ülkeyi akılcı ve yaratıcı buluşlarla yönetirler. Öyle ki farklı ülkelerin yöneticileri bile onlara danışır. Prenseslerin her birinin ilgi alanı farklıdır; en büyükleri bahçıvanlığa, ortancaları müziğe, en küçükleri de hikâyeye yazmaya meraklıdır. Fırsat buldukça ormana giderek hikâyeler yazmayı ve altın topu ile oynamayı çok seven küçük prenses, bir gün topunu kuyuya düşürür. Önce ne yapacağını şaşırır da sonra topu çıkarmanın yollarını arar. Ağaç dalı, toka ve şapkasıyla bir kepçe yapan prenses topu kuyudan çıkarır ancak kepçenin içinde topla birlikte bir de kurbağa vardır. Kurbağa, topu kepçeye kendisinin koyduğunu iddia eder, küçük prenses ise

5 Derlemeler arasında Pitre’ninki ayrı bir yerde durur çünkü özellikle kadın merkezli anlatımlara, masalarda kadın anlatıcının sesini korumaya özen göstermiştir. “Pitre’nin anlatıcıların üsluplarıyla birlikte seslerine de nasıl saygı duyulduğunu ve onları asıllarına olabildiğince sadık kalarak kaydetmek için nasıl uğraştığını anlayabilmek için ‘Külkedisi’, ‘Eşek Derisi’, ‘Rapunzel’, ‘Güzel ve Çirkin’ ve ‘Çizmeli Kedi’ gibi ‘klasik peri masallarının’ Sicilya versiyonlarından birkaçını okumanız kâfidir. Çoğunu kadınlar anlattığı için bu masallar genellikle Straparola, Basile, Perrault ve Grimm Kardeşler’in eril bir nitelik taşıyan edebi anlatımlarının aksine kendi kaderlerine zekice yön veren sıra dışı genç kadınların samimi ve yalın birer tasviri şeklindedir” (Zipes, 2018a, s. 269).

topu kendi çabasıyla aldığını söyler. Kurbağanın ısrarı üzerine, daha önce düşürdüğü topları da çıkaramadığını anımsayan küçük prenses ona inanır ve bir dileğini gerçekleştirmek istediğini; kurbağaya giysilerinden birini, incili mücevherlerini hatta altın tacını bile verebileceğini söyler. Kurbağa ise bunlara burun kıvrır ve sadece arkadaş olmak istediğini belirtir. Küçük prenses aslında konuşmaya başladıkları andan itibaren arkadaş olduklarını söylese de kurbağanın istediği farklıdır; küçük prensesin sofrasında oturmak, tabağından yemek, bardağından içmektir. Prensese, arkadaşlık için konuşmanın yeterli olmadığını, bir şeyleri paylaşmak gerektiğini ve kurbağa ile arkadaşlığın eğlenceli olabileceğini düşünerek bu isteği kabul eder. Fakat saraya giderken kurbağayı götürmez, ona kendi çabasıyla gelmesi gerektiğini söyler zira onu götürdüğü takdirde kurbağa istediği şey için çaba harcamamış olacaktır. Prensese, ailesi ile akşam yemeğini yerken kapı çalınır ve kurbağa gelir. Ancak prensese, o anda kurbağa kendisine pek de hoş görünmediğinden kapıyı kapatır ve ailesine olanları anlatır. Ailesinin, verdiği sözü tutması ve acele etmesi yolundaki telkinleri neticesinde kurbağayı içeri davet eder ve birlikte yemek yerler. Kurbağa, küçük prensese hikâyesini anlatır; vaktiyle çevresindeki insanlara ve hayvanlara kaba davrandığı, onları kırdığı ve özellikle kızların aklını, bilgisini küçümsediği için bir büyücü tarafından cezalandırılmıştır. Büyü, ancak küçük prensesin kurbağa ile arkadaşlık etmeyi kabul etmesi ile bozulacaktır. Küçük prensese, yaptıklarından ötürü pişman olan kurbağanın üzüntüsüne ortak olunca büyü bozulur ve kurbağa insana dönüşür. Böylece onun, komşu ülkedeki prenslerden biri olduğu ortaya çıkar. O yıl, iki ülkede eşitlik yılı ilan edilir ve eşitlik hikâyeleri yazılır, anlatılır. Bunlardan birisi de prensesin anlattığı hikâyedir. Prensese ile prens birbirlerinin en yakın arkadaşı olurlar ve daima yardımlaşır. Prens, prensesden sık sık fikir alır ve ikili verdikleri kararlarla herkesi mutlu ederler.

Kurbağa Prens de klasik masallardan biridir. Yaygınlıkla biliniyor, anlatılıyor ve okunuyor olması, masalın postmodern üretimler arasında da dönüştürülmek üzere kaynak alınmasına sebep olur. Ancak elbette bunun ötesinde içerdiği mesajlar, postmodern ya da eşitlikçi masalların dönüştürmek istedikleridir. Masalın tarihine bakıldığında Grimm Kardeşler’in yaptığı, özgün hikâyeyi içeren 1810 tarihli derleme oldukça sadedir ve hiyerarşik/sınıfsal ilişkiler merkezde değildir. Zipes’in deyimiyle lafın hiç gevelenmediği bu varyantta prensesle karşılaşan kurbağanın niyeti onunla yatmaktır. “Masal açıkça cinsellikle ilgilidir; evrensel bir ergenlik ve evlilik ayinine (ilkel anaerkil toplumlardan alınmış olan) gönderme yapar ve bir başka versiyonunda prensese kurbağayı duvara fırlatmaz, tıpkı ‘Güzel ve Çirkin’ masalında olduğu gibi onu öper. Karşılıklı cinsel farkındalık ve kabul ediş prensin kurtuluşunu getirir” (Zipes, 2018b, s. 144). *Kurbağa Prens*, Grimm Kardeşler tarafından yapılan ilk derlemeden sonra, farklı baskılarda değişime uğratılmış, deyim yerindeyse giderek daha da ehlileştirilmiştir. “Gerek 1812, gerekse 1857 versiyonlarındaysa prensese daha çok bir burjuva çocuk için özdeşleşme temeli sunar; çünkü kendine özgü, biraz şımarık ve çok zengindir. Kurbağanın iyiliğine maddiyatla yanıt vermeyi düşünür ve ona sanki daha düşük bir kastın üyesiymiş muamelesi yapar; bu ilk versiyonda görmediğimiz bir yaklaşımdır. Süslü anlatım özgün masalın cinsel açıklığını örtmeye veya ortadan kaldırmaya hizmet eder. Burada kurbağa, prensese bir eşlikçi ve oyun arkadaşı olmak ister. Seks yumuşatılmalı ve zararsız görünmesine çalışılmalıdır; çünkü hakiki biçimi mide

bulandırıcıdır. Kız, babasına itaat eder; fakat tüm iyi burjuva çocuklar gibi, kurbağanın cinsel hamlelerini reddeder ve bunun için ödüllendirilir” (Zipes, 2018b, s. 145).

Eşit masal örneği olarak kaleme alınan *Kurbağa Prenses* ile yukarıda bahsedilen varyantlar arasında görülen en büyük fark prenses ve kurbağa arasındaki temasın kaldırılmış olmasıdır. Ne kurbağa prensesi öpmeyi talep eder ne prenses onun bu hamlesinden kaçınır, ne onu duvara fırlatır ne onu öper ne de masalın sonundaki büyü simgesel bir öpücüğe bağlanır. Dolayısıyla aslında öpücüğün simgelediği cinsellik ve eğretilmeli katmanda erkeğin cinselliği zorbaca talebi karşısında prensesin, temsil ettiği ahlaki sınıfın değerlerini koruyan *namuslu kaçınması* ile karşılığını bulan eşitlikçi tutum bilinçli olarak yok sayılarak bükülmüş ve dönüştürülmüş olur. Masalın cinsellik ile ilgili göndermeleri Grimm Kardeşler versiyonlarında ehlileştirilerek kullanılmıştır. Şüphesiz Grimm Kardeşlerin yaptıkları ahlakçı bir müdahaledir ve masalı eril tahakkümün birden fazla örneğini içeren bir metne dönüştürmüştür.⁶ Eşit masalda kurbağa ve prenses arasındaki öpüşmenin ve elbette ilişkili göndermelerin tamamen yok edilmesi ise Grimm Kardeşlerin ataerkil ahlak lehine cinselliği dönüştürmesinden tamamen farklıdır. Burada kurbağanın dönüşümü, prensesin onun üzüntüsünü içtenlikle hissetmesiyle gerçekleşir. Bir kızla empatiye, hemedertliğe dayanan bir arkadaşlık kurabilmesi, prensin eski hatalı davranışlarından pişmanlığının ispatı gibidir. Üstelik burada yaşam boyu arkadaşlık ve akıllı bir arkadaştan alınan tavsiyelerle *ödüllendirilen* de prenstir. Eşit masalın hem halk anlatılarındaki hem de Grimm Kardeşler uyarlamalarındaki cinsellik göndermelerini tamamen yok sayması çok büyük olasılıkla, çocuğa görelilik ilkesi ile ilgilidir ve hem bu ilkeyle hem de “Eşit Masallar”ın bildirilmiş amacıyla uyumludur. Çocuğa görelilik, çocuklara yönelik tüm metinlerden cinsellikle ilgili olabilecek çağrışım ve eğretilmeleri kaldırmak değildir; bunları herhangi bir cinsiyetin tahakkümüne dayanan ilişkiler olarak sunmamaktır. Şüphesiz, eğretilmeli alt katmanlar inşa etmek, masal gibi arkaik bir türün postmodern uyarlamaları için bu katmanların masalların özgün halinde oluşmasından farklıdır ve kolay değildir. Üstelik masalların hedef kitlesinin sadece çocuklar olmadığı bir dönemde anlatılanlar ile hedef kitlesi doğrudan çocuklar olan masallar yazmak arasında da fark vardır. Yazarın cinsellik ile ilgili eğretilmeli katmanı tamamen dönüştürmesi böyle açıklanabilir. Bunun bir ehlileştirme girişimi olup olmadığı da sorgulanabilir. Ancak eşit masal açıkça Grimm Kardeşler versiyonunu dönüştürdüğünü söylemektedir ve postmodern masalların amacı da zaten özgün halk anlatılarına dönmek değildir. Bu bakımdan, özgün halk anlatısındaki nispeten özgür ve hiyerarşik olmayan cinsellik ile ilgili metaforlar kullanmamayı tercih etmesi, masalı ehlileştirmek sayılmaz çünkü dönüştürülen metin, özgün masal değil Grimm Kardeşler versiyonudur ve eşit masalın Grimm Kardeşler versiyonundaki göndermeleri eşitlikçi bir bakışla dönüştürdüğü söylenebilir. “Aslında masalın her üç versiyonu da [özgün halk hikâyesi, Grimm Kardeşlerin 1812 ve 1857 uyarlamaları] bugün ilerici eğitimciler tarafından

6 Kurbağa Prenses’in versiyonları, dönüşümü, yeniden yazımları ve toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi hakkında bkz. Sezer, M.Ö. (2016) *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel. s. 24-25, 170-173. Zipes, J. (2018). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı*. Zeynep Çiftçi Kanburoğlu (Çev.). s. 141-145, 316-317. Warner, M. (2019). *Bir Zamanlar Bir Ülkede...* Güven Turan (Çev.). İstanbul: YKY. s. 49., Üner, A. M. “Klasikten Postmoderne Bir Masalın Müthiş Serüveni: Kurbağa Prenses, Kurbağa Prenses, Prenses Ve Kurbağa”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* (2019) : 209-225.

şiddetle eleştirilip sorgulanan bir tür babaerkil toplumsallaşma yaklaşımını öner[mektedir]” (Zipes, 2018b, s. 145). Bu açılardan eşit masaldaki tutum, amaç ile tutarlıdır.

Sık rastlanan bir tekrar, bu eşit masal versiyonunda da mevcuttur. Köklerini ataerkiden alan, toplumsal sınıflar ve ata soya dayalı yönetme hakkı ile hiyerarşi, herhangi bir şekilde sorgulanmamıştır. Değişiklik, kraliyet mensuplarının iyi ve adil insanlar olmasında, aile içinde toplumsal cinsiyet eşitliğini gözetmelerindedir. Örneğin ülkeyi kraliçe ve kral birlikte yönetmektedirler, hatta metinde kraliçenin adı özellikle önce anılır. Yine yaşlanan kraliçe ile kral, yönetimi kızlarına devrederler. Bu üçlü yönetim, başlangıçta anne babanın çocuklarını ayırmadan yönetimi onlara devretmesi gibi görünse ve özellikle kahramanı erkek olan klasik masallardaki kardeşler arası rekabetin kaynağını kurutsa da daha derinde eşit bir toplumun var olduğunu iddia etmemizi sağlayacak bir yönetim değildir. Krallık hâlâ vardır, asıl olan hâlâ kraldır, bunun için kraliçe *kraliçedir*, hiyerarşi ve sınıfsal ayrımlar sürmektedir. Ayrıcalıklı sınıfların varlığına dair örtük bir eleştiri dahi yoktur, üstelik bu sınıfların kendi içlerinde yönetimi kız çocuklarına devretmesi *eşit* bir yaşam sürdürüldüğü yanılmasına neden olur. İlaveten, eşit olmayan bir toplumda cinsiyetler arası eşitlikten bahsetmek mümkün değildir. Eşit masalların çoğunda bu sorgulamanın yapılmadığı ya da bu hiyerarşik yapının değiştirilmediği görülür. Bu tercihte masalsı atmosferin tanıdık imgelerini ve yapısını kullanmanın sağlayacağı imkânlar gözetilmiş olabilir ancak metin dediğimiz yapı çok katmanlı ise, üstelik karşıt, eşit ya da postmodern bir masal ile eşitliksiz bir dünyanın eleştirilmesi esassa bu kralların, kraliçelerin, prenslerin ve prenseslerin neden hiç değiştirilmediği sorulması gereken bir sorudur. Dahası, bu kişilerin neredeyse tamamı, Grimm Kardeşler masallarını dönüştürmek üzere çıkılan yolda, onların kişileri gibi burjuva değerleri yansıtmakta, aristokratlar ve burjuvalar masalın merkez kişileri olarak konumlandırılmaktadır. Kaynağın sorgulanmaması ve dönüştürülmemesi toplumsal cinsiyet eşitliğine dair vurguların da zaman zaman yüzeysel kalmasına sebep olur.⁷ Masalların büyüü biraz da bizi olağanüstü âleme, kişilere ve olaylara ikna edebilen yapısında gizlidir, tüm bunların olağanüstü olmasına rağmen örgünün içine girdikten sonra olan bitene inanmaya başlamamız bundandır. Eşit masallarda bu derin tutarlılığın, yukarıda anlatılan sebeplerle sarsıldığı görülür.

Kırmızı Başlıklı Kız

Kırmızı Başlıklı Kız, klasik masallar arasında en çok tartışılan ve en çok yeniden yazılan, dönüştürülen örneklerin başında gelir. Zipes, bu yaygın yeniden üretim ve eleştiri birikimini “[Ç]ok sayıda kadın sanatçı, toplumsal cinsiyet çatışması dolayısıyla, ayrıca Perrault ve Grimm versiyonlarının, küçük kızları tecavüze uğramalarından ve/veya yaşamlarını yitirmelerinden mesul tutma eğiliminde olması nedeniyle ‘Kırmızı Başlıklı Kız’a kancayı takmıştır” (Zipes,

7 Kara'nın (2015) masalın temel yapısı ve yaratıcı yazarlık ilkeleri takip edilerek yazılabilmesinin mümkün olup olmadığı sorusunu hem teorik olarak hem de altı öğrencisi ile yaptığı bir denemenin neticesinde yanıtlamaya çalışmasının ürünü olan “Halk Masalı Yazmak” adlı makalesinde belirttiğine göre öğrencilerin ve makale yazarının masal yazarken en zorlandıkları şey, bir çatışma kurmak olmuştur. “Eşit Masallar”da, her ne kadar bu örnekten farklı olarak, yerleşik ve kalıplaşmış bir çatışmaya dayanan metni yıkıp yeniden yazmak esassa da ihtiyaç duyulan yeni çatışmayı inşa etmek ya da dönüştürülen çatışmayı derinleştirmek noktasında benzer bir güçlük yaşandığı göze çarpar.

2018a, s. 294) sözleriyle ifade eder. Eşit Masallar serisindeki örneklerden biri de, Mevsim Yenice'nin yazdığı, Cemre Arslan'ın resimlediği *Kırmızı Başlıklı Kız*'dir. Bu masal, serideki tek Perrault versiyonu dönüştürmesidir. Masal şöyle özetlenebilir: Bir zamanlar, hep kırmızı başlıklı bir pelerin giydiği için Kırmızı Başlıklı Kız olarak anılan bir çocuk vardır. Bir gün küçük kızın canı babasının yaptığı meşhur kurabiyelerden çeker ve babası ile mutfağa girip kurabiye yaparlar. Annesi, Kırmızı Başlıklı Kız'dan kurabiyelerin birazını onları çok seven yaşlı ve hasta anneannesine götürmesini ister. Sepeti hazırlayıp kızlarını uğurlarken anne ve baba, Kırmızı Başlıklı Kız'a hep orman yolunu takip etmesini, başka yollara sapmamasını öğütlerler. Kırmızı Başlıklı Kız yolda yürürken duyduğu sesleri çocuk çılgınlıklarına benzetir ve bu seslerin sahiplerinin yardıma ihtiyacı olabileceğini düşünerek seslerin geldiği yere doğru koşar. Yaklaşınca, bu seslerin çocukların oyun oynarken attığı sevinç çılgınlıkları olduğunu fark eder. Beş kız çocuğu, şarkılar söyleyerek ormanda koşup oynamaktadırlar. Kırmızı Başlıklı Kız'ı görünce onu da oyunlarına davet ederler. Kırmızı Başlıklı Kız da sepetini bir kenara bırakıp oyuna katılır. Oynarken ara sıra sepetini de kontrol eden Kırmızı Başlıklı Kız, kocaman kahverengi bir kurdun sepetini kokladığını görür ve hemen koşup sepeti kurdun elinden alır. Kurt, sepettekilerin çok güzel koktuğunu ve onları yiyip yiyemeyeceğini sorar, Kırmızı Başlıklı Kız da sepette babasıyla yaptıkları kurabiyeler olduğunu, onları orman yolunun sonunda oturan anneannesine götürdüğünü ve kurda veremeyeceğini söyler. Bunun üzerine kurt uzaklaşır. Güneş batmak üzereyken çok geç kaldığını fark eden Kırmızı Başlıklı Kız telaşlanınca diğer kızlar tüm yolları bildiklerini ve Kırmızı Başlıklı Kız'ı anneannesinin evine götürebileceklerini söylerler. Hep birlikte yola koyulur ve Kırmızı Başlıklı Kız'ı anneannesinin evine bırakırlar, sonra da vedalaşıp ayrılırlar. Kırmızı Başlıklı Kız içeri girdiğinde anneannesinin geceliğini giymiş, başlığını ve gözlüğünü takmış kurdun yatakta yattığını görür. Kurt, anneannenin sesini taklit ederek küçük kıza teşekkür eder ancak Kırmızı Başlıklı Kız onun kurt olduğunu hemen anlayarak, ona oyununu ortaya çıkaracak sorular sormaya başlar. Sırayla kollarının neden bu kadar uzun, kulaklarının neden bu kadar büyük, gözlerinin neden bu kadar kocaman olduğunu sorar. Son sorusu dişlerinin neden bu kadar sivri olduğudur ve kurt bu soruyu “kurabiyeleri daha iyi yiyebilmek için” diye yanıtlayarak sepetin üzerine atlar. Kırmızı Başlıklı Kız da imdat diye bağırmaya başlar. Henüz çok uzaklaşmamış olan kızlar bu sesi duyarak yardım etmeye koşarak gelirler. Pencereden, kurt ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın sepeti çektiğini görünce arkadaşlarını kurtarmaya karar verirler. Odaya girip kurdun etrafını sararlar ve ona sorular sormaya başlarlar. Kızlar, kurda dünyanın en yüksek dağının hangisi olduğunu, penguenlerin nerede yaşadığını, kanguruların yavrularını nerede taşıdıklarını sorarlar. Kurt cevabını bilmediği sorulardan, kızların ona dokunup kaçmalarından, kendi etrafında dönüp durmaktan yorulup yere çöker. O anda Kırmızı Başlıklı Kız, anneannesini sorar. Kurt üzgün bir sesle, günlerdir aç olduğunu, sadece kurabiyeleri yemek istediğini, anneannesinin de kilerde oturduğunu söyler. Kırmızı Başlıklı Kız, anneannesini bulduktan sonra kurda eğer aç olduğunu söyleseydi onunla kurabiyeleri zaten paylaşacağını, açgözlülük ettiğini düşündüğü için ona kurabiye vermediğini söyler ve sepetteki kurabiyeleri herkese ikram eder. Herkesin karnı doyunca evlerine dönmek üzere yola çıkarlar. Kırmızı Başlıklı Kız da ne zaman babasıyla bu kurabiyelerden yapsa oyun arkadaşları ve kurda da getireceğine söz verir.

Zipes, “Peri masallarıyla uğraşan hemen her çağdaş feminist sanatçının ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ı gözden geçirerek düzeltme işine odaklanması ilginçtir, bunun nedeni söz konusu masalın toplumsal cinsiyet çatışmasını açıkça dillendirmesi ve tecavüz sorununa üstü kapalı değinmesidir” (Zipes, 2018a, s. 304) der. Aslında bu durumun Zipes tarafından da ortaya koyulan sebebi ortadayken, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın en çok yıkılan, dönüştürülen masallardan olması ilginç değildir. Tatar’ın aktardığına göre *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın ilk versiyonlarında kurttan kaçmak ve eve dönüş yolunu bulmak için avcılara bel bağlaması gerekmeyen zeki bir genç kadın kahraman vardır. Kurt, saf değil zeki olan bu kız tarafından alt edilir (Tatar, 2002, s. 17). Hem Perrault’un hem de Grimm Kardeşler’in yeniden yazdıkları *Kırmızı Başlıklı Kız*, onların ahlakçı tutumlarıyla bağdaşmayan tüm öğelerden arındırılarak uyarıcı bir masala dönüştürülmüştür. Bu uyarıcı işlev, ataerkil bir ahlakın ilkeleriyle biçimlenmiş ve hiç kuşkusuz küçük kızlara yöneltilmiştir. Bu kızların, özellikle üst sınıftan olanların, yani güzel, soylu ve seviyeli kızların yabancılarla konuşmamak ve kontrolü elden bırakmamak konusunda terbiye edilmeleri gerekir. Bu terbiye de üst akıllı ve ahlaklı simgeleyen bir erkek tarafından verilmelidir zira kadınlar cinsel ve doğal dürtülerini korumak konusunda *zayıftır*. Erkeğin kültürle, kadının ise doğa ile ilişkilendirilmesi “paradoksal şekilde, hem doğallaştırıcı bir makyaj hem de kadınca bir ‘özün’ temsilleri olarak ‘kadınlık’ adı verilen hileli bir konumun da üretilmesini sağlar (...m]asal biz kadınları/o kadınları (kadınlar olarak hepimizi) erkekler tarafından inşa edilmiş Kadın’a dönüştürür” (Bacchilega, 2016, s. 27). Bacchilega bu meseleyi anlattığı kısımlarda Pamuk Prenses’i anar ancak edebileştirilen ve ehlileştirilen masalın *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı da erkekler tarafından inşa edilen kadın örneğine gayet uygundur. Perrault’un *Kırmızı Başlıklı Kız*’ında amaç, Grimm Kardeşler’inki de çok farklı değildir, kız çocuğunu erkekler tarafından belirlenen ideal kadın olma yolunda karşılaşılabilecek tehlikeleri öngörerek, onu bu yoldan tamamen çıkaracak hatalar yapmaktan alıkoymaktır.⁸ *Kırmızı Başlıklı Kız*, öncelikle kız çocuklara yönelik bir uyarı içerse de aslında tüm çocukları *terbiye eder* zira onların hâkim ahlak yargılarını ve *yeni* normları içselleştirmelerini sağlar. Kız çocuk, nasıl bir kadın olması gerektiğini ve toplumsal yerini, tanımını bu masallar aracılığıyla içselleştirirken oğlan çocuk da bir yandan *ayrıcalklı* konumunu ayırt eder ve nasıl bir erkek olması gerektiğini, kendisinin ve kadının toplumsal konumları ve tanımları arasındaki farkı içselleştirir. Dolayısıyla aslında masal, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiğini de cinsiyetçi bir tutumla sunar alt metinde. Bu, dönemin hâkim ataerkil ahlakının dayatmasıdır ki Perrault’un tanınmış bir erkek yazar olmasının yanı sıra ahlakçı tutumu da daha fazla kabul görmesinde etkilidir. Perrault, “Çocuk gelişiminin doğasını düzenleyip sınırlamayı, genç yetişkinlerin cinsiyet ilişkilerini ve toplumsal davranışlarını düzenlemeyi hedefleyen katı davranış standartları belirle[mıştır]” (Zipes, 2018b, s. 83). Oysa dayattığı ahlak, özü çok değişmeyen dinî ahlak; ödül ve cezanın yönlendirmesine dayanır. Çocuklar, uygun görülen davranışları, mesela anne babalarına

8 “Perrault için toplumun üst sınıflarına ait ideal *femme civilisée*’ [uygarlaştırılmış, terbiyeli kadın], birçok bileşenden oluşan bir dişi, güzel, kibar, zarif, çalışkan ve düzgün yetiştirilmiş olmalı ve her zaman kendisini nasıl kontrol edeceğini bilmelidir. İtaatkârlık sınamalarından geçemezse *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi cezalandırılır. (...) Perrault’un model gösterdiği kadının yüzleştiği görev, temkinli ve sabırlı bir tutum sergilemektir; bir başka deyişle, doğru erkek gelip onun erdemlerini fark edene ve onunla evlenene dek edilgen kalmalıdır” (Zipes, 2018b, s. 99).

itaat etmeyi, gerçekleştirirlerse ödüllendirileceklerdir, itaatsizlik ettiklerinde başlarına bir dizi kötülük gelecektir. Burada çocuk doğru ve yanlış, iyi ve kötüyü gerçekten kavramaz, bir sorgulama yürütmesine de gerek yoktur, bir kalıp olarak ona sunulan doğru ve yanlıştan hangisini seçeceğine karar verirken de esas yönlendiricisi sadece ödüle dönük arzu ya da cezadan kaçınma isteğidir. Bu, nereden bakılırsa bakılsın erdemli bir tutum olamaz üstelik çok temel bir hiyerarşinin doğrularını dayatarak edilgenleştirdiği, kalıplar dışına çıkıp doğru ve yanlış sorgulamayan, tutucu, ahlakçı, özgürleşmemiş yeni nesiller yetiştirecektir. Bugün başta Disney'in endüstrileştirdiği peri masallarının kaynakları arasında Perrault'un da ciddi bir ağırlığı vardır. Bunlar sadece metinlerin kaynaklığı değildir, tutumun da süreğenliğidir. Bu açılardan ele alındığında eşitlikçi bir masalın yıkmak ya da dönüştürmek isteyeceği ilk unsur, kız çocuğa dayatılan ideal kadınlık kalıbıdır ancak yukarıda açıklanan sebeplerle eşit masaldaki diğer çocukların konumları üzerinde de ayrıca durmak gerekir. Eşit masal olarak kurulan *Kırmızı Başlıklı Kız*'da, küçük kızın tutumunda cinsiyetçi söylem ve imgelerin yıkılmasının temel amaç olduğu ve buna erişildiği görülür. Henüz masalın başında, *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın babasının meşhur kurabiyeleri ve küçük kızın babası ile mutfığa girerek kurabiye yapması açıkça ev içi emeğin, yemek pişirmenin, başat ebeveynlik biçiminin annelik olmasının dönüştürülmesidir. Masal boyunca *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın cesur ve akıllı bir karakter olarak çizilmesine ve özellikle ormandaki diğer kız çocuklar arasındaki dayanışmanın vurgulanmasına dikkat etmek gerekir. Burada, Tatar'ın yukarıda aktarılan sözlerine ek olarak Bacchilega'nın *Kırmızı Başlıklı Kız* hakkında detaylıca vurguladıklarına bakmak aydınlatıcı olabilir:

Sözlü geleneğe bir kadınlığa geçiş hikâyesi 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. 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 (Bacchilega, 2016, s. 100).

Perrault'nun yorumunun bir geçiş hikâyesi olma işlevi de vardır ancak masalın odak noktası katı bir biçimde heteroseksüeldir. Kurt ve kız arasındaki dinamikleri ön plana alır ve hikâyenin şedid neticesini, kurbanın işbirliğinin kanıtı olarak iblisi akla getiren kırmızı kıyafetine işaret ederek meşrulaştırır. Perrault böylelikle sözlü masalı kızların 'doğal olarak' hem kurban hem de ayartıcı olduğu heteroseksüel bir senaryo şeklinde kurgulayarak daraltır (Bacchilega, 2016, s. 102).

Bacchilega'nın söylediklerinde, hem Perrault ve Grimm Kardeşler gibi yazarların *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı bir kadınlığa geçiş hikâyesi olmaktan çıkardıklarının ve onu erkekler tarafından inşa edilen kadınlardan birinin masalına dönüştürmelerinin eleştirisi vardır hem de yalnızca *Kırmızı Başlıklı Kız* için değil, edebileştirilirken ehlileştirilen tüm masallar için genellediği heteroseksüel senaryonun baskınlığının. Masalın eleştirisinde heteroseksüel senaryonun baskınlığından ben daha çok bu senaryoyu belirleyen eril tahakküm olmasına dönük bir

eleştiriyi ve elbette masalın norma göre ehlileştirilmesini anlıyorum. Kadınlığa geçiş hikâyesi ve büyükanne ile kızın ilişkisine dair de kurt ile kızın ilişkisinin öne çıkması ve bu yolla verilen mesajın masala kazandırdığı uyarıcı işlevin aynı eril tahakkümün neticesi olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan, eşit masalda kurdun cinsiyetinin açıkça vurgulanmaması ve edebî masallardaki gibi saldırgan bir erkeklikle çizilmemesi önemli bir dikkatin sonucudur. Nitekim yukarıda da açıklandığı gibi masalda içkin olduğu feminist eleştirmenlerce dillendirilen ve eleştirilen tecavüz, masalın kırılma anında kurdun, küçük kızın değil kurabiyelerle dolu sepetin üzerine atılmasıyla dönüştürülmüştür. Böylece kurdun aradığı *doyumun* çok katmanlı ve eğretilmeli yapısı, ilgili çağrışımlardan arındırılarak tek boyutlu ve gerçek bir yiyecek açlığına dönüştürülmüştür. Hem çocuğa görelık çabasının hem de toplumsal cinsiyet konusunda klasik masala yöneltilen eleştirilerin yönlendirdiği savlanabilecek bu dönüştürme ile birlikte söz konusu çok katmanlı yapıya dayanan metaforlarla sağlanan uyarma işlevi de etkisini yitirir. O halde eşit masal, hâkim ataerki ahlakın kızlara yönelttiği uyarıların metni olmaktan çıkarak hedeflediği dönüşümü gerçekleştirmiştir, denebilir.

Masalda Kırmızı Başlıklı Kız, orman yolundan doğası gereği kontrol edemediği dürtüleri ya da kurdun kandırması sonucu değil, duyduğu seslerin sahiplerinin yardıma ihtiyacı olabileceği düşüncesi ve sorumluluk duygusu ile ayrılır. Sonrasında ara sıra sepeti kontrol ederek onların oyunlarına katılması, vakitlice anneannenin evine gitmesini unutturacak kadar kendini bu oyunlara kaptırması tamamen çocukçadır ve klasik masaldaki yoldan çıkma eğretilmesinin dönüştürülmesidir. Çocuğun kendisini oyuna kaptırarak geç kalması, klasik masalda yoldan ayrılan, metaforik olarak haz peşinde yoldan çıkan ve kontrolü elden bırakan kızın cezalandırılması gibi bir sonucu da doğurmayacaktır haliyle. Üstelik Kırmızı Başlıklı Kız’ın, ilkin çığlıkların sahiplerinin yardıma ihtiyaçları olduğunu düşünerek yoldan ayrılması bir sorumluluk vurgusu da içermektedir.⁹ Burada tamamı kız çocuklardan oluşan grup, âdeta bir kız kardeşler dayanışması sembolüdür. Bu çocuklar, “güzel, soylu ve seviyeli” ideal kız çocuğu/ideal kadın kalıbını yani aslında klasik masalın kız çocuğa ve kadına yönelik oluşturduğu beklentilerini yıkarlar. Ormanda yalnız başlarına ve neşeyle oynayan, sevinçlerini çığlıklarla ifade eden, küçük kıızı derhal aralarına alan bu kızlar; çocuk, özgür ve cesurdurlar. Nitekim bir sorumluluk duygusu ile onlara yönelen Kırmızı Başlıklı Kız gibi onlar da geç kalan yeni arkadaşlarını anneannenin evine kadar bırakır ve yardıma ihtiyacı olduğunu düşündükleri anda desteğe koşarlar. Eşit masaldaki bu vurgular sözlü versiyonlarda yer alanların yeniden canlandırılması değildir ama masalın anaerki kökleriyle uyumludur. Perrault’un değilse de Grimm Kardeşler’in eklemesi olan kurtarıcı avcı figürü yerine masala eklenen bu dayanışmacı kızlar, klasik masalı ehlileştirilen zihniyetin de eleştirisini içerir. Sözelimi Grimm Kardeşler’in, masalı mutlu sona erdirmek için eklediği kurtarıcı avcı yerine eşit masaldakine benzer bir çözüm üretmemesi bu masalları ehlileştirilen ataerki ahlakın bakış açısını ve çözüm önerilerini de vurgular. Dahası, şiddet eşit masalda tamamen silinmiş gibidir; arkadaşlarına yardıma gelen

9 Bu sorumluluk vurgusu, kahramanlık ve tehlikeye atılma bağlamında çocuk merkezli olarak tartışılabilir ancak masalın bütününe bakıldığında küçük kızın cesaretinin ve sorumluluk sahibi olmasının vurgulanmasındaki eşitlikçi çabaya odaklanmak, aşırı yorumlara vararak meseleden uzaklaşmamızı engelleyecektir.

kızlar yine aklı vurgulayan sorularla kurdu şaşırır ve sepetten uzaklaştırılır. Böylelikle saldırgan ve hükmedici *erkek* kurt, kızların akıllıca tutumları ve cesareti ile baş edemeyen edilgen bir karaktere dönüşür. Kurdun niyetinin yalnızca karnını doyurmak olduğunun anlaşılması üzerine, ona yardım eden de Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Ancak masalın başından itibaren kurda yönelik bir önyargı da sezilir¹⁰, örneğin Kırmızı Başlıklı Kız sepeti koklayan kurdu gördüğünde onun gerçekten aç olabileceğini değil açgözlülük ettiğini düşünür. Çocukların, sanki kurdun klasik masaldaki rolünü biliyormuşçasına bir tavırları vardır, ancak kurt sadece kurabiye yemek istediğini ve aç olduğunu söylediğinde bu yargı kırılır. Bu tehlike öngörüsü, sözlü geleneğe de izlerine rastlanan kültürel bir tutumun izlerini barındırıyor olabilir. Kurdun saldırgan bir cinsellikle ilişkilendirilmesi yalnızca masalların edebî versiyonlarına özgü değildir. Masalın sözlü örneklerinde de bu özdeşimin izleri mevcuttur. Bachhilega bu konuda şunları söyler:

Yabancılar ve vahşi yaratıklar hakkındaki korkunç hikâyeler pedagojik açıdan pek de itibar edilecek hikâyeler olmayabilir elbette ama bu hikâyeleri bugün hâlâ anlatıyoruz. Son olarak, kurban çoğu Kırmızı Başlıklı Kız uyarlamasındaki gibi kadın olduğunda, ortaçağa özgü iblis/kurt-adam figürleri bilhassa cinsel çağrışımlara sahiptir ki Perrault bu çağrışımları hem ön plana çıkarır hem de steril bir hale getirir. Perrault'nun hikâyesinin de öğüt verici bir nitelikte olduğu inkâr edilemese de, bu öğüt açık seçik biçimde cinsiyetli bir uyarıdır: ‘Tatlı kızlar, bu tatlı dilli, sizi ayartabilecek varlıklara karşı tetikte olun’ der; ancak fazla erotikleştirilmemiştir” (Bacchilega, 2016, s. 99-100).

Bu durumda, aslında Perrault ve Grimm Kardeşler'in yaptıkları, sözlü geleneğe de var olan cinsellikle ya da erkek saldırganlığı ile ilgili motifleri, ataerkil bir toplum yapısı lehine kızları uyararak ehlileştirmektir. Yani Perrault, ehlileştirdiği masalda, “aslında kızları ormandaki yırtıcılara karşı değil, ehlileştirmek zorunda oldukları kendi doğal dürtülerine karşı uyarır. Kendini koruyabilen, cesur ve zeki, gözü kara köylü kız çaresiz, naif ve aptal olmasa da kusurlu, hassas bir burjuvaya dönüşmüştür” (Zipes, 2018b, s. 108). Kurdun temsil ettiği savlanan cinsellik, daha doğru bir deyimle saldırgan cinsellik¹¹ konusunda eşit masalın, kurdu tamamen muhtaç ve saldırganlığının temelindeki *güçten* yoksun bir figüre dönüştürmesi masalın söz konusu cinsel göndermelerden arındırıldığını gösterir. Kızlarsa, tamamen değilse de belki bugün masalın hedef kitlesindeki çocukların özdeşim kurma ihtimallerini artırmayı da hedefleyerek “kendini koruyabilen, cesur ve zeki, gözü kara köylü kız”ın modern bir yansımasına yaklaştırılmıştır.

10 Postmodern masallar, cinsiyetler arası eşitliği vurgulamayı değil hayvanlara yönelik önyargılarla mücadele etmeyi de amaçlayabilirler. Bu çalışmada, Eşit Masallar merkeze alındığı için söz konusu örneklerden söz edilmemiştir ancak bu dönüştürmelerin Türkçedeki başarılı bir örneği olarak Sara Şahinkanat'ın yazdığı *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız*'dan anılabilir.

11 “Fromm, erkeğin, masaldaki Kurt'u kastederek, ‘acımasız ve kurnaz’ bir hayvan olarak tasvir edildiğini söyler. Hatta kadının erkeğe üstünlüğünün çocuk doğurabilme kabiliyeti olmasından hareket ederek, Kurt'un, karnında yaşayan birilerini taşıyıp hamile bir kadın rolü üstlenerek komik duruma düşürüldüğünü, sonuç olarak da Küçük Kırmızı Başlık tarafından karnına, psikanalitik terminolojide kısırlığı simgeleyen, taş koyularak öldürüldüğünü söyler” (Yazan ve aktaran Parmaksız, 2017, s. 124). Ancak Parmaksız'ın yorumladığı çözümleme, incelenen eşit masalın aksine, Perrault değil Grimm Kardeşler versiyonunu esas almaktadır.

Perrault yazmasında, kurtarıcı avcı ve onun temsil ettiği savlanan baba figürü¹² yoksa da küçük kızın başına gelenler annesine itaat etmemesinin sonucudur. Dolayısıyla masalda aslında bir gölge babalıktan söz edilebilir. Kızın alması istenen ders yalnızca doğal ve cinsel dürtülerini kontrol etmesi değil aynı zamanda itaatkâr olmasıdır. Klasik masalda kızın itaat etmesi gereken kişi annedir. Burada aile, toplumun küçük bir örnektir. Bu yapıda çocuğun bakımından, özellikle kız çocuğun dışarıdaki tehlikelere karşı korunmasından ve ideal bir kadın olarak yetiştirilmesinden sorumlu olan annedir. Baba *asil* olandır, çocuklar onun soyundan geldiğine göre onun uzantılarıdır ve özellikle kız çocukların *namusları* kendilerine değil babalara ya da babaların reislik ettiği aileye ve elbette bu ailenin yapıtaşını oluşturduğu topluma aittir. Anne de bu namusun evdeki koruyucusudur.¹³ Verilen mesajların en güçlülerinden biri, ideal kadından beklendiği üzere, itaatkâr olmaya dönüktür. Eşit masalda dönüştürülmek üzere esas alındığı belirtilen Perrault versiyonu “kötü son”la biter¹⁴, kurtarıcı figürü ile masalı mutlu sonla buluşturan Grimm Kardeşler’dir. Ancak onların yolunu açan da masalı ilk ehlileştirilen Perrault’tur. Grimm Kardeşler sonu değiştirerek belki masalı pedagojik açıdan biraz yumuşatmıştır ancak öğüt aynıdır; itaat et ve boş arzulara teslim olma.

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 gönderilsin, ister günahla yüklü olsun ister kadınlardan oluşan bir aile ocağının koruması altına girsin, edebî masal geleneğinde Kırmızı Başlıklı Kız bilinçli bir erkek bedeninin yasalarına tabidir. Kızın meraklılığının kurt tarafından cezalandırılması ve avcının küçük kızla büyükannesini kurdun karnından kurtarması, kadınların sınırlarının erkekler tarafından çizildiğini gösterir. Yahut Helene Cixous’un da öne sürdüğü üzere, aynı eril yahut ‘erkekleştirilmiş’ düzenin ortağı oldukları için, Kurt ve büyükanne birdir (Bacchilega, 2016, s. 104-105).

-
- 12 “Hikâyenin amacı o dönemin genç kızlarının toplumsallaşma sürecine yöneliktir: Karanlık ormanın içinde ilerlerken şehvetin cazibesine kapılıp doğru yoldan ayrılırsan, uslu ve ahlaklı davranmazsan kurda, yani şeytana veya cinsel açlık içindeki erkeklere yem olursun. Genellikle kurtarıcı veya yeniden doğuş motifi erkek avcıyla, yani cinsellikten yoksun bir baba figürüyle temsil edilir” (Zipes, 2018b, s. 148).
- 13 Grimm Kardeşlerin cinsiyetsizleştirilmiş bir baba figürü olarak avcıyı masala dâhil etmeleri, kızın artık annenin sorumluluk alanından çıkması ve kurdun temsil ettikleri ile mücadeleyi ancak babanın gerçekleştirebilecek olmasıyla açıklanabilir. Bu masaldaki baba ise, ev içi emeğin ve eşit ebeveynliğin vurgusunu yapmak amacıyla masala yerleştirilmiştir ve bir kurtarıcı ya da kahraman değildir. Bu sebeple masalın psikanalitik çözümlerinde yer alan Küçük Kırmızı Başlık’ın babasından hiç bahsedilmemesi ile ilgili olarak “Babayı görmezden gelme bilinçli bir tercihtir. Çocuk ile anne arasındaki ödipal rekabet o kadar şiddetlidir ki masalın dünyasında bile olsa, çocuk babaya olan ilgisinin anne tarafından anlaşılması riskini göze alamaz” (Parmaksız, 2017, s. 126) gibi değerlendirmeler Perrault’un yazdığı masala da bu masalı dönüştüren eşit masala da uyarlanamaz zira söz konusu metafor ya da katmanlar mevcut değildir.
- 14 “Arada sırada çok iyi bilinen bir masalın kötü biteni de olur; Charles Perrault’nun ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ı gibi. Ama bu küçük kızın kurdu aldatıp avını kurtardığı hatta öldürdüğü sayısız sevilen, yaygın çeşitlemelerinde görüldüğü üzere bir sapmadır. En çok anlatılan örneği bir kahramanı ortaya çıkarır: Grimm Kardeşler kızın babasını olaylar dizisine sokmuştur” (Warner, 2019, s. 21).

Büyükanne figürü hem sözlü gelenekte hem de edebîleştirilmiş ve ehlileştirilmiş versiyonlarda önemlidir ve daima bir kurban figüründen fazlasıdır. Bacchilega'nın aktardığı, kurt ile büyükanneyi ataerkil sistemin ortakları olarak gören ve masalı bu açıdan eleştiren görüşlerin yanı sıra özellikle psikanalitik çözümlerinde “[B]üyükanne karakteri, küçük kızın regresif yönelimine cevap veren preödipal annedir” (Parmaksız, 2017, s. 123). Eşit masalda ise büyükannenin ya da masalda geçtiği adıyla anneannenin oldukça yüzeysel çizildiği, âdeta yok olduğu söylenebilir. Dolayısıyla masalın sözlü gelenekteki kökleriyle ya da edebîleştirilmiş versiyonlarıyla bir karşılaştırma yapmak imkân dâhilinde değildir; dahası büyükannenin bu denli silinmesinin de masal içerisinde bariz bir işlevi yoktur.

Son olarak, klasik masalla ilgili feminist olmayan eleştirilerde de sıklıkla irdelenen ve çoğunlukla psikanalitik çözümlerinde merkezî bir yer tutan unsur olarak “kırmızı”nın varsayılan anlamlarından ve eşit masaldaki kullanımından bahsetmek yerinde olur. Anılan görüşe göre;

Kırmızı, şiddet içeren duyguları, çoğunlukla da seks ile ilgili olanları sembolize eden renktir. Küçük Kırmızı Başlık'a büyükanne tarafından verilen kırmızı kadife başlık, büyükannenin yaşlı, hasta ve bir kapıyı bile açamayacak kadar zayıf oluşu da vurgulanarak, cinsel cazibenin prematüre bir şekilde aktarılmasının bir sembolü olarak görülebilir. “Küçük Kırmızı Başlık” ismi, hikâyenin kahramanının bu özelliğinin önemini işaret eder. Sadece kırmızı başlığın değil, aynı zamanda kızın da küçük olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Bettelheim'den aktaran Parmaksız, 2017, s. 121).

Kırmızı Başlıklı Kız'ı “Freud'un görüşlerini yansıtan güzel bir örnek” olarak tanımlayan ve masalın kadın ile erkek arasındaki farklı bir çatışmayı ele aldığını iddia eden Fromm'a göre “Bu masalda kırmızı şapkalı kız, adet görmeyi sembolize etmektedir. Küçük kız, artık yetişkin bir insan olmuştur ve cinselliği ile karşı karşıyadır” (Fromm, 1992, s. 252). Bu yoruma göre, yoldan sapma ve şişeyi kırma “cinselliğin tehlikesine ve namusun yitirilmesine” (Fromm, 1992, s.252) işaret eder. Fromm'un masalı değerlendirdiği bir paragraf şöyledir:

Kırmızı şapkalı kız masalında erkekler, saldırgan ve kandırıcı birer hayvan olarak gösterilmişlerdir. Cinsel ilişki de yamyamlıkla eş tutulmuştur. Çünkü bu masala göre, bir cinsel ilişkide erkek, kadını yutmaktadır. Bu görüş aslında, erkekliğe ve cinselliğe karşı duyulan derin bir nefretin ifadesidir. Bu nefret masalın sonunda daha da belirginleşir. Çünkü burada, kadınların doğurganlık yeteneği işlenmektedir. Bu yetenekten dolayı, kadınlar erkeklerden üstündürler. Karnındaki taşlarla kadınların hamileliklerini sembolize etmek isteyen kurt ise, gülünç duruma düşer. Çünkü kırmızı şapkalı kız, kurdun karnına kısırlığın sembolü olan taşları yerleştirmiştir. Kurt bir kere zıpladıktan sonra, yere yuvarlanır ve ölür. Böylelikle işlediği suça uygun bir cezayı çeken kurt, kısırlığın sembolü olan taşlar tarafından öldürülmüştür. (Fromm, 1992, s. 253).

Fromm’un, bir yandan masalın ahlakçı söylemini ve cinsellik karşısındaki uyarılarını kayda değer bulurken bir yandan masalı erkeklik ve cinsellikten nefretin ifadesine dayandırması hem çelişkili hem de hatalıdır. Aslında bahsettiği versiyon, Grimm Kardeşler’in ehlileştirdiği biçimdir ve bu versiyonda illa ki bir nefretten söz edilecekse erkekliğe ve cinselliğe duyulan değil, kadının doğasına duyulan düşmanlığı ve nefreti anmak gerekir. Tecavüz tehdidi ile korkutulan kadının tepkisini erkeklik ve cinsellikten nefret olarak okumak da erkek merkezli bir bakıştır ve enteresan şekilde ataerkil bir ahlakı dayatan versiyona yönelmiştir. Burada masalın sözlü gelenekteki köklerinden gelen bir düşmanlığın izdüşümleri konu edilmemiştir ancak edilse dahi, yukarıda açıklandığı gibi masalın farklı versiyonları erkeklik ve cinsellik nefretini değil güçlü kadın örneğini vurgular. Bu güçlü ve özgür kadın örneğini erkekliğe ve cinselliğe düşman olarak değerlendirmek verili kültürün sınırladığı bir bakıştır. Bu ve benzer değerlendirmeler, eşitlikçi vurgularla masalların yeniden inşa edilmesindeki niyeti daha anlaşılır kılmaktadır. Perrault, Grimm Kardeşler ve benzerlerince kaleme alınan edebî versiyonları ile “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 almıştır” (Bacchilega, 2016, s. 105). İşte *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın postmodern uyarlamalarının ve bu incelemede esas alınan eşit masal versiyonunun yıkıma çalıştıkları bu “kurum”dur. İncelenen metinde, bu kurumu var eden ataerkil ahlakın ilkelerinin incellemeyle tespit edilerek dönüştürüldüğü söylenebilir.

Rapunzel

“Eşit Masallar” serisinde yer alan masallardan biri de *Rapunzel*’dir. Gamze Arslan tarafından yeniden yazılan ve Sena Karakaş tarafından resimlenen *Rapunzel* de Grimm Kardeşler versiyonunu dönüştürmüştür. Yeniden yazılan masalın özeti şöyledir: Evvel zaman içinde, uzak bir diyarın kralı ülkedeki bütün tohumlara el koyar. Halk açlık ve sefaletle mahkûm olur, tüm tarlalar kurur. Kralısa halktan aldığı tohumlarla yemyeşil yaptığı bahçesinde varlık içinde yaşar. Herkes kaderine boyun eğmişken mücadele etmeye karar veren Cadıtohumu, bir toprak cadısıdır ve kralın muhafızlarının tüm tohumları topladığı günlerde beş tohum saklamayı başarmıştır. Bunlar; kuzu marulu, bamya, kereviz, bezelye ve nane tohumlarıdır. Cadıtohumu yüksek kulesinin iç duvarlarında bu tohumları yetiştirmeye başlar ve giderek orayı kocaman bir tarlaya dönüştürür. Artık bir sürü tohumu olan Cadıtohumu, bunları halka dağıtmaya karar verir. Uçan süpürgesine atlar ve tohumları dağıtmaya çıkar. Ancak insanlar, kralın korkusundan bu tohumları almazlar. Küçük bir köyde, hamile bir kadın, süpürgeden kuzu marulu almaya çalışırken Cadıtohumu tarafından fark edilir. Cadıtohumu, kadına bu marulu yerse yalnızca kendisinin doyacağını ama ekerse bütün köyün doyacağını söyler. Kadın, kralın muhafızlarının gelip tarlaları göreceğini, başarısız olacağını üstelik hamile olduğu için besine ihtiyaç duyduğunu söyleyerek bu teklifi reddedince Cadıtohumu, “O zaman senin tohumuna karşılık, benim kuzu marulu tohumlarım. Tamam mı?” diyerek bir anlaşma önerir. Cadıtohumu, krala karşı cesur çocuklar yetiştirmek ve bu sebeple doğacak bebeği annesi ile birlikte büyütme istemektedir. Hamile kadın bu teklifi kabul eder. Rapunzel adını verdikleri bebek, zamanının yarısını annesinin, yarısını da Cadıtohumu’nun yanında geçirerek büyür.

Marulun yaprakları gibi kıvrır kıvrır, çiçekleri gibi bembeyaz saçlı Rapunzel; cesur, gözü kara, özgür bir kız olarak büyümüştür. Cadıtohumu yaşlandığı için artık kulenin merdivenlerini çıkamadığından Rapunzel saçlarını uzatmıştır. Cadıtohumu kuleye geldiğinde “Rapunzel, Rapunzel. Beyaz ipekten saçlarını sarkıt kızım, ben geldim, Cadıtohumu” diye seslenir ve Rapunzel sarkıttığı saçlarıyla onu yukarı çeker. Rapunzel yalnız değildir, dört kız kardeşi vardır. Cadıtohumu gibi güçlü, cesur, toprağı ekip biçebilecek şekilde yetiştirilmiş bu kızların adları bezelye anlamına gelen Erbse, bamya anlamına gelen Okra, kereviz anlamına gelen Sellerie ve nane anlamına gelen Minze’dir. Bir gün, kralın oğlu kurumuş tarlalardan atıyla geçerken, kız kardeşleriyle kulenin iç duvarlarındaki tarlayı ekip biçen Rapunzel’in söylediğı şarkıları duyar. Sonra Cadıtohumu’nun kuleye nasıl tırmandığını görür ve aynı şekilde kuleye çıkıp Rapunzel ile tanışmaya karar verir. Ertesi gün planını uygular. Rapunzel, karşısında prensi görünce çok şaşırır ve ona kim olduğunu sorar. Prens de Rapunzel’i camda görüp çok beğendiğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Bunun üzerine sınırlanan Rapunzel, prens kuleye izinsiz girmeye, onu kandırmaya hakkı olmadığını söyler. Prens bu tepki karşısında şaşırır, Rapunzel’in onu tanımadığını düşünür ve kralın oğlu olduğunu belirtir. Rapunzel “Kralın oğlu da olsan izinsiz kimsenin evine giremezsin” dediğindeyse babası kral olduğu için istediğini yapabileceğini söyler. Daha sonra kulenin duvarlarını fark eden prensin sorusu üzerine Rapunzel kurdukları küçük tarlayı ve tüm tarlaları yeniden yeşertme planlarını anlatır. Rapunzel’e hayran olan prens heyecanla yardım etmek istediğini söyler. Rapunzel de onu domates, kabak, patlıcan tohumu bulmakla görevlendirir. Böylece prens her geldiğinde yeni tohumlar getirmeye başlar. Aradan günler geçer, artık kulenin duvarlarında her türlü sebze ve meyvenin tohumu mevcuttur. Nihayet beklenen an gelmiştir, kraldan korkmamayı öğrenerek büyüyen kızlar tarlaları yeniden yeşertmek için yola çıkmaya hazırdır. Rapunzel beyaz saçlarını omuz hizasında keser, eteğini giyer ve tohumlarla kuleden çıkar. Rapunzel ile prens yürüye yürüye bir yol ayırımına varırlar. Rapunzel, saraya giden yola sapmak üzere olan prens efini uzatarak “Birlikte dünyayı yeşillendirelim mi?” diye sorar ve birlikte tohum ata ata dünyayı yemyeşil bir yer yapmak üzere yola koyulurlar.

Serideki tüm yeniden yazımlar arasında *Rapunzel*, kadınlığa dair bazı kadim çağrışımları ve bağlantıları kullanması ve özellikle kraliyetin simgelediğı sınıfsal ayrımlara, hiyerarşiye, hegemonyaya karşı çıkışıyla farklı bir yerde durur. Klasik masalın hemen tüm belirgin öğelerini dönüştüren eşit masalın güçlü yanlarından biri bu dönüştürme sırasında nedensellik bağlarını masalın bağlamına uygun şekilde titizlikle yeniden kurma gayretidir.

Pitre’nin anlatıcılarının seslerine ve asıllarına sadık kalma gayretiyle derlediğı, aralarında *Rapunzel*’in de bulunduğu pek çok masal, bunların “[ç]oğunu kadınlar anlattığı için (...) genellikle Straparola, Basile, Perrault ve Grimm Kardeşler’in eril bir nitelik taşıyan edebî anlatımlarının aksine kendi kaderlerine zekice yön veren sıra dışı genç kadınların samimi ve yalın birer tasviri şeklindedir” (Zipes, 2018a, s. 269). Yani pek çok masal gibi *Rapunzel*’in de kadın merkezli sözlü masallara dayanan kökleri vardır. Eşit masal olarak yazılan *Rapunzel*’de ilk dikkat çeken dönüşüm, masalın ya da daha genel olarak sözlü geleneğin bu köklerinden beslenmedir. Aslında masalın sunduğı dönüşümün kaynağı da budur. Yukarıda da açıklandığı

gibi periler ve cadılar tanrıça kültlerinden evrilmiştir. Periler ehlileştirilmiş, cadılar da mutlak ötekiler olarak biçimlendirilmiştir. Periler edilgen, itaatkâr ve güzel kadınların mitosları olarak yeniden şekillendirilirken, ataerkil ahlakın makbul kabul etmediği kadınları karşılayan imgeler olarak cadı stereotipleri şekillendirilmiştir. Cadılar, ataerkil ahlakla pazarlık etmeyen, dolayısıyla makbul kadının en temel vasfı olan itaatkârlıktan ve saflıktan -bu saflığa bekâret ve cinsel çekicilik de dâhildir- uzak, bununla bağıntılı olarak çirkin ve çoğunlukla yaşlı çizilirler. Çok genel bir söylemle cadıların, makbul kadında istenmeyen iki özelliği taşıyan kadınların *ötekileştirilmiş* sembolleri olduğu görülür. Yüzeysel katmanda kötücül ve intikamcı olarak çizilseler de masalların eğretilmeli katmanlarını ve mizojininin tarihi seyrini dikkate aldığımızda bu kötücüllüğün sebepleri, ötekileştirilmelerine sebep olan akıl, cesaret, özgürlük gibi niteliklere dayanır. Bu bağlamda, eşit masal olarak yazılan *Rapunzel*'deki Cadıtohumu, masalı yaratan feminist bilincin incelikle planladığı bir karakterdir. Akıl, cesaret ve özgürlük arzusu bu kadının temel nitelikleridir. Derin bir okumayla, aslında kralın adaletsiz düzenine, eşitsizliğe, otoriteye ve hegemonyaya karşı çıkan Cadıtohumu'nun isyan ettiği şeyin, bu düzenin ataerkinin sağlayıcıları, güvenceleri ve neticeleri olduğu söylenebilir. Bir anlamda o, kendisini gerçek düzlemde *cadılaştıran* ahlak ve düzenle de mücadele etmektedir. Üstelik bir imge olarak onu güçlü kılan başka yanları da vardır ki bunların başında bereket kültü ile bağıntısı gelir. Bir toprak cadısı olan Cadıtohumu, kadın, toprak, bereket sembollerinin inşa ettiği bağlamın güçlü ve bağımsız kadınıdır. Üstelik bereket, bu toprağın kendisinde içkindir, *tohum* henüz ataerkinin dayattığı *erkekliği* ve gücü edinmemiştir. Ekofeminizmin temel ilkeleri ile de uyumlu çizilen Cadıtohumu, kendisinde dünyayı daha eşit ve adil bir yere dönüştürecek gücü bulan kişidir. Dönüşümde ve dönüştürme arzusunda hem toplumcu hem feminist hem de ekolojist etkiler belirleyicidir. Bu sebeple Cadıtohumu, krala ve onun inşa ettiği eşitsiz, adaletsiz korku iktidarına karşı çıkmak için bir kadınlar örgütü kurar. Sadece akıllı ya da zeki değil; duyarlı, sorumlu, planlı, öngörülü ve sabırlıdır. Bunlar masal karakterlerinde çok sık bir arada karşılaşılan özellikler değildir. Kahramanlık ya da kurtarıcılık gibi görevleri üstlenen erkek masal kişileri çoğunlukla masalın olağanüstü atmosferinde, büyüün ya da sihrin ve yaradılıştan getirdikleri yiğitliklerinin veya kurnazlıklarının yardımıyla sorunları çözerler. Cadıtohumu, erkek kahraman tiplerinin alelade bir dönüşümü değildir, bu tipolojinin tüm değişkenleriyle ideallliğini elinden alır ve yerine *kadın bir kahraman* koyar.

Rapunzel'in edebileştirilmiş versiyonlarında -elbette Grimm Kardeşler'inde de- cadı, ataerkil ahlakın ötekileştirdiği kadının eğretilmesidir ve bu haliyle masalın kötücül karşıt gücüne dönüştürülmüştür. Eşit masal olan *Rapunzel*'de ise yapı tersine çevrilmiştir; Cadıtohumu, kötücül gücün yani kralın karşısındaki iyicil karşıt güçtür; masalın akışını onun eylemleri belirler, dahası kötülükle mücadelesinde gizli bir direniş örgütlemesiyle devrimcidir ama asla ahlaken sorunlu bir kavram olan kurnazlığa, oyunbazlığa hatta neredeyse tüm masalarda olduğu gibi büyüye ve sihre *tenezzül etmez*. Masalın edebî ve yazılı versiyonlarında cadı, aileden çocuğu zorla alır, bu bazen bir anlaşmaya dayansa da böyledir, zaten niyeti de kötülüğü süregenleştirecek bir uzantı yaratmaktır. Ancak eşit masalda Cadıtohumu, ondan marul çalmaya çalışan hamile kadının rızasını alır, üstelik anne ve çocuğu koparmaz, *Rapunzel* zamanının yarısını biyolojik

annesi ile yarısını da Cadıtohumu ile geçirir. Yine de onun karakterinin biçimlenmesini sağlayan Cadıtohumu'dur ve biyolojik anne masalda bir daha görünmez. Çocuğu aileden zorla koparmanın travmatik bir anlatı unsuru olabileceği düşünüldüğünde masaldaki bu kurgu yine masalı var eden düşünsel zeminde şekillenmiş bir pedagojik yaklaşımı ve masalın özünü yansıtan kadınlar arası dayanışmayı yansıtır. Cadıtohumu'nun hamile kadınla karşılaşmasında dikkat çeken başka yanlar da vardır. Sözelimi Cadıtohumu kadına, bu marulu kendisi yerse sadece kendisinin doyacağını oysa ekerse tüm köyün doyacağını söylerken bir mücadele çağrısı da yapmaktadır. Biraz daha ileri gidersek bu devrimci bir çağrıdır ancak hemen karşılık bulmaz zira kadın otorite tarafından sindirilmiş halkın bir ferdidir, hem hamileliğinin mecburi kıldığı ihtiyaçlar hem de otorite korkusu onu mücadeleden ve toplumcu bir bilinçten uzaklaştırır. Ancak Cadıtohumu krala karşı gelecek güç ve cesarete sahip kızlar yetiştirmek istediğini söylediğinde, doğacak kızını deyim yerindeyse bu gizli örgütlenmeye dâhil etmeye ikna olması, en azından duygusal bir desteği açık eder. Ne var ki o Cadıtohumu dışındaki herkes gibi zulme boyun eğmekte ve kurtarılmayı beklemektedir. Bu da bir yandan hem Cadıtohumu'nu hem de Rapunzel'i kahraman olarak parlatır.

Cadıtohumu ile hamile kadının karşılaşmasında dikkat çeken bir detay olarak “senin tohumuna karşılık benim tohumum” ifadesine ayrıca değinmek gerekir. Ataerkil düşüncenin *erkekleştirdiği* ve etken kıldığı tohum, burada kadına aittir. Yukarıda farklı bir bağlamda da değinilen ve özellikle vurgulanan bu durum masalın feminist düşünce ile örülmüş ince bağlantılarına örnektir.

Klasik masaldaki kule, Rapunzel'in tutsaklığının mekânıdır. Bu konuda Sezer'in açıklamasını bağlamını bozmadan alıntılanmak yerinde olur: Erkeğin temel değerlilik ölçütü olan kahramanlık, iki ana getiriye sahiptir: Ödül-kadın ve sosyal statünün yükselişi. Ayrıca kurlaşmanın ana malzemesidir. Kadının hapsedildiği kule, zindan gibi ulaşılması güç mekânlar fallik anlamlar içerir. Kahraman hikayenin sonunda diğer erkekleri doğrudan ya da mecazi anlamda öldürerek iktidara sahip olur ve asi kızların evcilleşmesine hizmet eder. Kadın kahraman ise maceralara erkek kılığında girer ve macerası evlilikle birlikte son bularak rutin kadın tiplemesine çekilir. Bu arada masal mutlaka bir uyarımı bulup kızın bekâretine dair güvence sunar” (Sezer, 2010, s. 20). Rapunzel'in edebî versiyonları, kahramanın başka erkekleri öldürerek iktidara sahip olması dışında söz konusu yapıya yaslanır, gerçi orada da öldürülen cadı, makbul kadının ötekileştirilmiş hali olarak düşünülebilir. Eşit masalda ise tüm bu yapının yıkıldığı ortadadır. Ancak bir mekân olarak kulenin simgesel ve işlevsel yanlarına baktığımızda, bu yapıda tutsaklık mekânı olmaktan tamamen çıkarıldığı ve söz konusu fallik anlamları ya da çağrışımları içermediği görülür. Aksine eşit masalda kule; yeni, özgür ve adil bir yaşamın tohumlarının kadınlar eliyle filizlendirildiği yerdir, bir sığınma ve direniş mekânıdır. Kulenin gözden uzaklığı da bununla açıklanır. Burada prensin *cesaretinden* söz etmenin tam sırası çünkü Cadıtohumu'nu taklit ederek kuleye bir aldatmaca ile girmeye çalışan prens, bir *fatih*, bir kahraman, bir kurtarıcı olma işlevini tamamen yitirir. Hatta onun cesareti kızlarınkinin yanında gülünçtür ve kaynağını kendisinden değil babasının gücünden alır. Gerçi Rapunzel'in edebî versiyonlarında

prens gerçek bir kurtarıcı olduğunu söylemek mümkün değildir¹⁵ ancak klasik masaldaki prensin sonunun *farklı* olduğundan söz etmek bile kurtarıcı prens kalıbının yaygınlıkla kabul edildiğini kanıtlar. Masalın kız çocuklara bir kurtarıcı beklemeyle dayatması kadar tehlikeli olan iletilerinden biri de kuleye bir kandırmaca ile giren prene Rapunzel’in tepki vermemesi ve masal ehlileştirilmeden önce Rapunzel’in *bekâretini kaybetmesi* şeklinde olaylaştırılan ihlal meselesidir. Oğlan çocuk için istedik özellikler şeklinde duyurulan girişkenlik, gözü peklik ve cinsel olarak çekici bulduğuna *sahip olmak* için her yolu mubah kılan ayrıcalık, eşit masalda özellikle yıkılır. Rapunzel’in etken bir kimlik olarak vurgulanmasının yanı sıra kişisel alanını savunması ve sınırlarını koruması eşit masalda özellikle vurgulanmış mesajlardır. Prens, kralın oğlu olduğu için dilediğini yapmaya kendinde hak görmesine karşı Rapunzel’in tepkisi, tam da yetiştirilme biçiminin neticesi olarak eşitlikçidir ve bir *öznenin* tepkisidir. Burada, nedensellik açısından bir eleştiri getirilebilir masala. Prens, Rapunzel’in öfkesi karşısında şaşırır ve kulede olağandışı bir şeyler olduğunu da fark eder ancak Rapunzel’in, amaçlarını açıkça söylemesi ve hatta ondan bulamadıkları tohumları istemesi karşısında bir anda bu gizli direnişin ve hareketin destekçisi olur. Masallar, sundukları olağanüstü âleme, büyüdü bir akışa kendimizi kaptırmamızı ya da bunu sorgulamadan teslim olmamızı sağlarken, postmodern örneklerden farklı olarak kadim anlatıların yapılarını yeniden üretiyor olmanın avantajını kullanırlar. Bu sorgulama ihtiyacını ortadan kaldırdıkları için nedenselliklerin zayıflığı ya da tutarsızlıklar masalın eleştirilme sebepleri arasında başat kriterler değildir. Ancak postmodern masalarda dönüştürülen yapı, bir anda o inandırıcılığı ya da ikna ediciliği kabullenilmiş atmosferi de değiştirir. Bu sebeple metaforların, kalıpların, büyüsellüğün kadim gücünden nispeten yoksun kalan masalarda nedensellik bağları, masalın amacı sarsmak ve rahatsız etmek olsa da tutarlılığın ya da masalın yeni gücünün gerekleri arasına girer. Burada prensin birden Rapunzel ve kız kardeşlerinin hazırlandıkları eylemin destekçisi olması ikna edici bir nedene dayandırılmamıştır. Rapunzel’e âşık ya da hayran olduğu için mi yapar bunu yoksa bir anda mensubu olduğu iktidarın adaletsizliğini mi kavrar? Prens, klasik masalların dünyasından gelmişçesine Rapunzel’i görür görmez onunla evlenmek istemiş ancak Rapunzel bu teklifi âdeta yok saymış ve prensin kuleye izinsiz çıkmasına tepki vermiştir. Yani bir özne olarak Rapunzel, klasik masalardaki kızlara sunulan *ödülü* de reddeder; prenle evlenip kraliyet ailesine mensup olmak yerine bunu bir tek an dahi düşünmeden krala karşı örgütledikleri mücadeleye devam eder, dahası prensi de buna dâhil eder. Masalın belki en zayıf yanı prensin bu direnişe dâhil olmasının yeterince aydınlatılmadığı kısımdır. Rapunzel, onun gibi karakterleştirilmeyen ancak onu özne kılan tüm özellikleri taşıdıkları belirtilen kız kardeşleriyle birlikte artık harekete geçmeye hazırdır. Tohumlar çeşitlenmiş ve bollaşmış, kızlar toprağı ekip biçmeyi öğrenmiş,

15 Freudçu psikanalize göre “[R]apunzel masalı, ödipal kızın iki temel meselesine, kastrasyon olgusuna ve sevgi nesnesinin değişim sürecine değinmektedir. Masalda, çocuğı dış dünyadan soyutlayan ve tüm ihtiyaçlarını karşılayan preödipal annenin, ödipal anneye dönüşümü, ölü iyi anne – kötü üvey anne klişesinden farklı bir şekilde sunulmuştur. Masalın başında kızı koruyamayan yetersiz, pasif baba figürü, masalın sonunda kurtarıcı Prens olarak tekrar ortaya çıkar. Ancak, bu baba figürü de beklendiğı kadar güçlü bir figür değildir. Rapunzel’in gelişimin bir sonraki evresine geçiş sürecindeki kararsızlığı, ödipal kızdın kısmen beklenen bir tutum olsa da Prens’in büyüğüye yenilmesi, hadım edilmesi ve kızı kurtaramaması masalın benzerlerinden farklılaşan bir yönüdür” (Parmaksız, 2017, s. 150).

cesur ve mücadeleci olarak yetiştirilmiş, Cadıtohumu ise yaşlanmıştır. Bu ana erişildiğinde Rapunzel saçlarını keser, bu hareket onun kuleyle bağıni koparmasını ve yeni bir hayata başlamasını, deyim yerindeyse birey olarak hayata atılmasını sembolize eder. Rapunzel, klasik masalın aksine saçlarını yaşlı Cadıtohumu'na kolaylık olsun diye uzatmıştır. Artık kuleden ayrılmakta ve değiştireceği, dönüştüreceği bir hayata başlamaktadır. Bu sebeple saçlarını keser, eteğini giyer, tohumlarını alır ve yola çıkar. Burada Rapunzel'in deyim yerindeyse özel alandan kamusal alana çıkarken yanına aldıkları da önemlidir. Ölçer (2003), *Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* adlı çalışmasında masalarda kahramanın evden ayrılırken yanına aldığı nesnelere güven duygusu arasında bir ilişki olduğu savına yaslanarak kadın ve erkek masal kahramanlarının yanlarına aldıkları nesnelere toplumsal cinsiyet rolleri ile biçimlendiğini saptar. Buna göre “Kamusal mekânda, maddi olarak güçlü olan kadın kendisine ve cinsiyetine yönelen tehditlerden daha kolay kurtulabilece[ğinden]” (s. 98) maddi güç sağlayacak nesnelere yanına alır. Rapunzel'in yanına tohumları alması ise bu düzenin içinde kendisini koruma şartı ile var olmayı kabullenmenin ötesinde bu düzeni değiştirmeyi amaçlamasının işareti olarak okunabilir. Aynı şekilde yanlarına tohumlarını alan, alışıldık ataerkil kalıpların aksine dayanışma ve sevgiye dayanan ilişkinin tüm özneleri, kız kardeşlerin her biri farklı yönlerle dağılırlar. Kadın merkezli anlatılardaki yaşlı kadının ölmesi ve genç kadının doğması mitosu gibi, Rapunzel, Minze, Sellerie, Erbse ve Okra özgür ve cesur kadınlar olarak *yeniden doğarlar*; hayat vermeye, yeşertmeye, canlandırmaya giderler. Burada kızların tohumları serpererek ve yaşam vererek beş yana dağılması, iktidarı ve mülkiyeti paylaşmaları için farklı yönlerle giderek kendilerini inşa ve ispat etmesi gereken erkek masal ya da destan kahramanlarına dair bir çağrışımı da içerir.

Rapunzel, masalın sonunda, yol ayrımına geldiklerinde sarayın yoluna sapmak üzere olan prene kendisiyle beraber dünyayı yeşillendirmek isteyip istemediğini sorar. Burada prens kesinlikle edilgen bir karakterdir ve karşı mücadelenin destekçisi olduğu halde saraya dönmek dışında bir bilinç ya da tutum geliştirmemiştir. Rapunzel, yetişkin bir çift olmaya karar vermeleri şeklinde okunabilecek bu sonda, yönü asıl belirleyen ve deyim yerindeyse prensi adaletsiz, eşitliksiz, açgözlü düzenin bir parçası olmaktan kurtaran kişidir.

Yukarıda açıklanan tüm bu sebeplerle *Rapunzel*, toplumsal cinsiyet eşitliğini metnin eğretilmeli ve çok katmanlı yapısında da dönüştürmesinin yanında ataerkine dayandırılan sömürüyü ve iktidarı da yıkması ile seride ayrı bir yerde durur. Rakip kız kardeşlik kurumunun yerini dayanışmacı kız kardeşlik almıştır. Baskın duygu olarak kadına atfedilen kıskançlık ve onun dayandırıldığı yüzeysel nedenler oradan kaldırılmıştır. Mutlak güzellik, kıskançlığı ve çatışmayı yaratan unsur olarak ödülün dayanağı olmaktan çıkmıştır ki zaten bu kızlar ödül bekleyen kızlar da değildir. Kız kardeşler arası rekabetin ve kıskançlığın kötücül eylemlerinin çoğunlukla masalın kurban tipinin üvey kardeşleri tarafından üstlenildiği görülür. Burada beş kızdan kız kardeşler olarak bahsedilir ancak öz kardeşler olmadıklarını okurlar da masal kahramanları da bilir. Buna rağmen aralarındaki sevgi ve amaç birlikteliğinin vurgusu, rekabet değil dayanışma içinde kurgulanmaları bu klasik kalıbın da yıkılması olarak değerlendirilebilir.

Son olarak masalda baba figürüne hiç yer verilmemesine değinmek gerekir. Klasik masallarda, kahramanı kız olanlarda, baba figürü zaten çok etkili değildir. Pamuk Prenses’in, Külkedisi’nin Kırmızı Başlıklı Kız’ın babaları da silik figürlerdir hatta neredeyse yoklardır. Ancak bazen babanın eğretilmesi olan karakterler masalarda nispeten aktif olarak görülür. Bunlar da edebî versiyonlara, ideolojik sebeplerle sonradan eklenmiştir. Yine de baba figürünün, kahramanı kız olan masalarda, muhtemelen çatışmanın taraflarından biri görülmediğinden önemli bir rolü yoktur. Diğer yandan, edebî masalların sözlü gelenekteki masalları ehlileştirildiği düşünüldüğünde sözlü gelenekte kadın merkezli olan, anaerkil kökleri bulunan masalarda baba figürünün zaten silik olması bir başka sebep olabilir. Bu kökten gelen masalarda, yukarıda birkaç farklı gerekçe ile izah edildiği gibi kadın kötücül bir dönüşüme uğratılmış, baba silik kalmaya devam etmiştir. *Rapunzel*’de, klasik masalda, hamile karısı için hırsızlık yapan, cadı ile anlaşılan baba olduğu halde bu masalda Cadıtohumu hamile kadınla doğrudan konuşur ve onun rızasını alır. Gerçi klasik masalda da annenin kötücül üvey anne kalıbı olarak cadı ile kendini devam ettirdiği söylenebilse de babanın sonradan belirginleşen bir karakter olmadığı ortadadır. Eşit masal olan *Rapunzel*’de ise annelik, tıpkı ataerkil düşünüşün toprak/tarla-tohum, edilgen-etken, kadın-erkek kodlamalarının yıkılması ve tohum ile toprağın gücünün kadında birleştirilmesi gibi, anaerkil kültürün kavrayışı ile biçimlendirilmiş, baba ise yine aynı sebeple ve özellikle masala dâhil edilmemiştir.

SONUÇ

Masallar bize ütopyik bir geleceğe inanmanın rahatlığını sunar; adaletsizliğin, haksızlıkların, zulmün bir gün biteceği umudu, içerdiği tüm otoriteci, cinsiyetçi ve şiddetli unsurlara rağmen mucizevi bir mutlu sona inanmak isteyen insanları bir sığınma alanına çeker ve rahatlatır. Bundaki tehlike, bu yapay hesaplaşmanın ve rahatlama duygusunun masalarda yeniden üretilmiş ve aslında haksızlığın, adaletsizliğin, eşitsizliğin de kaynağını oluşturmuş sistemin kendisine yönelik kolektif bir dönüştürme hareketini bastırmasındadır. Bu rahatlamanın getirisi, bir anda talihi dönerek kişisel kurtuluşu yakalayan ve onu bir kez yakaladıktan sonra sistemin bir parçası olmaktan rahatsızlık duymayan, güçlü olduğu sürece kazanacağından emin olduğundan gücün dağılımındaki eşitsizliği etik ve politik bir mesele olarak irdelemeyen, makbul sayılan kalıba girmeyi dert etmeyen ve bu sebeple *sonsuz dek mutlu* yaşayacağına inanan, güvenen insandır. Bunu masalın bir başına yaptığı iddia edilemez; tüm olağanüstülüğüne ve gücüne rağmen bunu masal bile tek başına başaramaz ancak klasik masalların da bu sistemin sürdürülmesi için işlevsel ve ideolojik olarak kullanılmaya ve yeniden üretilmeye devam edildikleri ortadadır. Üstelik klasik masallar artık sadece kitaplardaki baskılardan ibaret değil, sinema filmlerinden çizgi filmlere, yetişkinlere yönelik dizilerden evlilik ritüellerine, okul çantalarından doğum günü kostümlerine, görsel ve anlatsal verimlerden sahne sanatlarına ortak izlek ve imgelere kaynaklık etmekte. Sözün özü, klasik peri masalları metin olarak da, izleksel ve imgesel kök yapılar olarak da, kültürel üretimin parçaları olarak da hâlâ çok güçlü ve yaygınlar. Bu da postmodern masalların yıkma girişimlerini, öfkelerini, rahatsız ederek sarsma ve yeniden düşündürme amaçlarını, muhalif tutumlarını ve isyanlarını anlaşılır kılmaktadır. Çünkü eşitliksiz bir

dünyanın yeniden üretildiği masalları yıkmak ya da dönüştürmek, alegorisi yapılan gerçek dünyanın da dönüşümünü talep etmektir.

Çocuklar söz konusu olduğunda, endüstrileşen klasik masallarla baş etmek çok daha sabırlı ve titiz olmayı gerektiren bir mücadele alanı açar. Yetişkinler için üretilen postmodern masallar üzerinden genellikle bu yeni türün teorik zemini inşa edilir ve tartışılır. Çocuklar için üretilen postmodern masalların ise pedagojik kaygılar ağır bastığından yetişkinler için üretilen metinler kadar rahatsız edici imgeler ve yapılar kullanmadıkları görülür. Peri masallarının çocuk edebiyatı mahsullerine dönüştürülmesi sürecinde ehlileştirildiği düşünüldüğünde, çocuklara yönelik hazırlanan karşı masalların daha işlevsel olduğu söylenebilir. Yalnız burada da tartışmalı bir yan var; *modern* denebilecek bu çabayı üstlenen, eğitsel işlevi öne alan bir metin, yalnızca türsel dönüşüme sunduğu katkıyla postmodern masal kabul edilebilir mi? Sadece teorik olarak ele aldığımızda, çocuğa görelilik ilkesi ile üretilen eşit masallar, ironiyle beslenen bir parodi ve pastiş sentezi olarak, postmodern metinler sayılabilir. Buna rağmen hiçbir postmodern metnin yaslanmayacağı modern bir tutumla eğitsel ya da öğretici olmak için çabalar ve yıktığının yerine yeni bir ahlak kurar. Pekiyi bu ahlakın eşitlikçi olması onu işlevsel bakımdan kendisinden önceki örnekten neden ayırır? Tarihsel açıdan bugünün özgürleştirici masalları yarının tutucu masallarına dönüşebilir mi? Dönüşmesi bunları hâlihazırda postmodern masal tanımından ayırmayı gerekli kılar mı? Pekiyi postmodern masala bir sınır çizmeye çalışmak başlı başına bir oksimoron yaratmaz mı? Bu soruların yanıtları çok daha uzun soluklu, kapsamlı bir çalışmanın neticesinde belki verilebilir. Ancak bu yazının sonuç kısmının, metin merkezli yorumlarla tamamlanması daha mümkün ve munasıptır.

“Eşit Masallar” serisinde yer alan hemen hemen tüm örneklerde klasik masallardaki güzelliğin yerini aklın alması ilk bakışta eşitlikçi bir dönüştürme olarak görülebilir. Modern ataerkil düşüncede erkek, akılla ve ancak aklın kavrayacağı hakikatle, kadınsa akıldışılıkla ya da duyguyla ve bunlardan beslenen hayalle özdeşleştirilir. Bu özdeşim, masallara da yansıdığı haliyle, kadını akıl ve iradesini kullanmadığından ya kötücülleşen ya da kurbanlaşan birine çevirir ve bir cinsiyet hiyerarşisi kurar. Buna göre akıldışı, içgüdüsel, duygusal olan kontrol altında tutulmalıdır. Süreğen bir mizojininin göstergeleri olan bu kabuller, uygarlaşma sürecinde akıl kavramının üstlendikleri ile birlikte düşünüldüğünde normları inşa edenlerin ve asli vatandaşların *akıl sahibi* erkekler olduğunu, kadınlarinsa akıldışı olanla, içgüdülerle, duygularla, hayalle özdeşleştirilerek güçten düşürüldüğünü, iradeden yoksun çizildiğini gösterir. Bu durumda kadın, akıl sahibi erkek tarafından kontrol edilmeli, korunmalı öte yandan yine erkeklerin doğruları ile inşa edilen ahlaki dizgelere itaat etmelidir. İşte bu itaatkâr kadınlar, makbul ve ideal kadınlardır; onlar ailenin vefalı, terbiyeli, masum kız çocukları, güzel ve itaatkâr eşleri, fedakâr ve adanmış anneleridir. Özellikle genç kızların kahraman olduğu masallarda bu iyicil makbul tipler muhakkak çok güzeldir. Zaten onun yaşamın sunduğu ödülü alması için erkeğin üstünlük duygusunu ve cinsel arzusunu hem harekete geçirecek hem de doyuracak şekilde güzel, itaatkâr ve sabırlı olması gerekir. Kahramanları erkek olan masallarda ise güç, yiğitlik, cesaret ve akıl karakteristiktir. Gerçi akıl, bazen kurnazlık olarak tezahür eder ama bu konuda etik bir sorgulama yapılmaz. Görüldüğü gibi uygarlaşma süreci boyunca erkekle özdeşleştirilen

akıl ve kadına dayatılan akıldışılık, ideal burjuva toplumlarının yapısının yanı sıra masallardaki yapıları da belirlemiştir. Bu masallarda akıllı ve cesur erkeklerle güzel ve itaatkâr kadınların ideal birliği vurgulanır. “Eşit Masallar”da, yeniden yaratılan kadın kahramanların öne çıkan vasıflarının akıl olduğu görülür. Akıl, klasik masallardaki güzelliğin yerini almıştır. Ancak akıl, bir başına baskın özellik olarak o kadar öne çıkarılmıştır ki masallar âdeta “kızlar da akıllı olabilir!” diye bağırır. Bunu hâlâ söylemek zorunda olmanın dehşet verici olduğunu kabul etmekle birlikte bu kızların, akıl vasıtasıyla sahip oldukları güç ve dâhil oldukları dünyanın aslında bu özdeşimleri kuran erkek uygarlıktan farklı bir yapı sergilememesinin çelişkili bir durum yarattığını da söylemek gerek. Bu masallarda akıl sahibi olarak kahramanlaştırılan kızlar, bu dünyada var olabilmek için deyim yerindeyse erkek uygarlığın kadını bulduğu niteliklerden arındırılarak onu yeniden üretme tehlikesi ile karşı karşıya gibidir. Böylece, ataerkil özü dönüştürülmemiş bu sisteme kadınların da dâhil edildiği ancak bu duhul için aklın dayatıldığı bir garip düzen belirir. Örneğin bir eşit masal kahramanı olarak Sindirella o kadar akıllı ve meraklıdır ki şiddete ve engellenmeye tepki verecek kadar bile *duygusallaşmaz*. Postmodern masallar geleneğine bir yerinden eklenilen bu eşit masallar, modern dünyanın ve uygarlığın başat kavramını dönüştürmeden, bükmeden, sorgulamadan kullandığında ve üstelik ideal kahramanın asıl özelliği olarak yeniden ürettiklerinde içinde şekillendikleri yeni söylemle de çelişir. Klasik masalların güzel ve itaatkâr kızları makbülleştiren ödüllendirdiği gibi; aklın, klasik masallardaki güzelliğin ve itaatkârlığın yerini aldığı bu masallar da akıllı kızları makbülleştiren ödüllendirir. Klasik masalların güzelliği dayatması kadar kuvvetli olmasa da akıllı olmak istendik bir özelliğe dönüşmüştür. Akıllı ve cesur kızların makbülleştirilmesi ise akıllı ve cesareti ideal özellikler olarak ortaya koyan sistemin sorgulanmasını içermekten çok bu sistemin erkeklere atfettiği özellikleri kadınların da taşıyabileceğini savunur. Bu da yapının dönüştürülmesinden çok kadınların da bu dünyada varlık gösterebilecekleri şeklinde okunabilir ve gerçek anlamda özgürleştirici bir hamle sayılmaz.

“Eşit Masallar”daki örnekler, ataerkil hiyerarşik yapıyı değiştirmeye ya da dönüştürmeye niyetlenmemiştir. *Rapunzel* dışındaki masalların krallarla daha doğrusu monarşi ile monarşinin ata soylu dayanakları ile *bir derdi* yoktur. Her ne kadar kraliçe ve kral, prenses ve prens yönetimi paylaşıyorlar da bu çok yüzeysel bir eşitlik ortamı yaratır. Öncelikle krallık hâlâ krallık, kral hâlâ kral ve kraliçe ise hâlâ kraliçedir. Yani ata soylu monarşik yapı da onun işaret ettiği ataerkil sistem de dil düzeyinde varlığını korumaktadır. Sadece dile yansıyan hali bile oldukça kuvvetli bir göstergeyken ataerkil sistem iç yapıda da sorgulanmamıştır. Bu haliyle yönetime kraliçelerin ve prenseslerin ortak edilmesi, sistemin erkek egemen olduğu gerçeğini dönüştürmekten uzaktır. Diğer yandan postmodern masalların dönüştürücü gücünün kaynakları arasında otoritenin sarsılması ve otoriteciliğin reddi vardır. Söz konusu hiyerarşik yapıların olduğu gibi korunması ise masalın eğretilmeli katmanında dahi otoriteyi sorgulamasını, itaatkârlığı reddetmesini ve böylece özgürleştirici bir öze ve güce yönelmesini kısıtlar. Bu konuda yalnızca *Rapunzel*’i özgürleştirici bir masal olarak anmak gerekir. Aklın biricik ideal vasıf olmaması; sabır, öngörü, eğitim, emek, otorite karşıtı cesaret ve eylem gibi bileşenlerle değer kazanması, güzelliğince anılması ancak karakteristik olmaması, monarşinin ve dayanaklarının

yıkımına yönelik hedefin metnin sürükleyici ögesi şeklinde kurulması, masalı gerçekten ayrı bir yerde konumlandırmayı gerektirir. Diğer eşit masalarda, akıllılıkları ile yeniden yaratılan karakterlerin güzelliklerinden, duygularından neredeyse hiç söz edilmezken, vurgulanmadan söz edilen güzelliğiyle Rapunzel, masalın sonunda kendisine bir *yol arkadaşı* seçmiştir. Aşk, güzelliğe yönelik bir duygu ya da arzudan ötesidir, prens her ne kadar ilk görüşte Rapunzel'e hayran olup onunla evlenmek istemişse de masal bir yandan prensi dönüştürür bir yandan da salt kadının güzelliğine yönelik cinsel arzuya dayanmayan yeni bir aşk tanımı ortaya koyar. *Zamanla* gelişen bu aşk, öznelin kendiliklerini koruduğu, özgürleştirici ve yoldaşça bir ilişkinin temelini atmıştır. Masalda içkin anaerik kökleri de göz önünde tutarsak bu aşk ilişkisinde kadının konumunun belirleyici ve dönüştürücü olduğu rahatlıkla söylenebilir.

“Eşit Masallar”ın, çoğunlukla klasik masallara ait yapıları verili olarak kabul edip dönüştürdükleri görülür. Yeniden yazılan bu masalarda, çatışan mozaiklerle gerçekleştirilen bir yıkma girişiminden önce imgeleri dönüştürerek farklı bir düşünüşün ve yaşamın imkânlarını sorgulamak amaçlanmıştır. Bu imgelerin dönüştürülen halleri, özellikle çocuklara yönelik masallar olduğundan rahatsız edicilikleriyle değil cinsiyetler arası eşitliğin mümkün olduğu bir yaşamı kabul ettirmeye yönelik çabalarıyla belirir. Bu masalardaki yapı heteronormtaiftir. Erkeğin lehine olan toplumsal ayrıcalıklar ise çoğunlukla yüzeysel katmanda dönüştürülmüştür. Çözümlemelerde detaylıca açıklandığı gibi, klasik masalardaki eğrilemeli katman her zaman çağrışımsal zenginliği ile dönüştürülemediğinden bazı imge ve metaforların yüzeysel kaldığı görülür.

“Eşit Masallar”ın hepsi, türün klasik yapısına uygun şekilde, belirsiz bir zaman ve mekânda yaşanan olayları anlatır ve bu olaylar mutlu sonla biter. Tıpkı klasik örneklerde olduğu gibi zaman ve mekânın detayları ve etkileri dikkate alınmamıştır. Karakterler nezdinde yapı, bu çağın çocuklarının özdeşim kurmalarını nispeten kolaylaştıracak şekilde farklılaştırılmıştır. Klasik masalın temel materyal unsurları eşit masalarda da yapıyı kuran unsurlardır. Peri masalları için Zipes şunları söyler: “Şans (sihir, periler, mucizeler) olmadan, kahraman görevini gerçekleştiremeyebilir ve sihrin gücünü nasıl kullanacağını bilmeden ya da rastlantısal bir durum veya yetenekten faydalanmadan kahraman başarılı olamayabili[r]” (Zipes, 2018b, s. 48). Peri masallarının özgül gücünü sağlayan unsurlardan büyüün, “Eşit Masallar”da aynı seviyede bir etkisi yoktur. Büyülü dönüşümler, akılla inşa edilen süreçlere çevrilmiştir. Bazı ani değişimler büyü olanın işlevi kullanılmadan, Vezveze ya da Sindirella'nın kardeşlerinin ani pişmanlıkları gibi, nedensellikten uzak sunulduğunda masal ikna edicilikten uzaklaşır. “Eşit Masallar”da, *Sindirella* ve *Kurbağa Prensi*'teki peri ve büyü imgelerinin dönüştürülmesi dışında, sihirli masal tanımının başat unsurunun kullanılmadığı görülür. Bu, muhtemelen çocuklara iletmeye çalışılan bir başka *modern* mesajla ilgilidir; sorunlar akıl yoluyla, dayanışmayla ve çabalayarak çözülür.

“Eşit Masallar”ın tamamı, masalların sözlü versiyonlarındaki ya da klasik örneklerindeki şiddet ögesinden arındırılmıştır. Kötü ve zalim bir kralın ya da vezirin, kıskanç kardeşlerin varlıkları söz konusu olabilse de şiddeti çağrıştıran imgeler dışlanmış ve belki metnin büyüsel

atmosferinde bu öğelerin denk düştüğü eğretilmeler de dışarıda bırakıldığından masalsı atmosfer yer yer yüzeyselleşmiş ya da yukarıda belirtildiği gibi nedensellik bağları zayıflamıştır. Klasik masallarda çoğunlukla kötücüllüğü üstlenen üveylik mekanizması da “Eşit Masallar”da tamamen dışarıda tutulmuştur. Bu tercihi de yine çocuğa görelilik çabasına dayandırmak yanlış olmayacaktır. Bu arındırmalar masalın fazlaca ehlileştirilip ehlileştirilmediği sorusunu akla getirerek başka bir çalışmanın problemi olarak ele alınabilir.

Daha çok eksikliklerine odaklanılmış gibi görünse de “Eşit Masallar” gibi girişimlerin çok önemli olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Bu masalların güdümlü metinler olarak üretilmeleri belki sıralanan aksaklıkların ya da eksikliklerin temelinde yatan sebep olarak ele alınabilir. Postmodern masalların yıkıcı gücü, köklü isyanı ve itirazı pedagojik kaygılarla üretilen bu masalarda biraz yumuşatılmış gibidir. “Eşit Masallar” türsel anlamda postmodern metinler sayılabilirse de sundukları ideal düzlem itibarıyla aslında onlar da *modern* bir makbul tanımı ortaya koyar, ideolojik itkiyi ağırlıklı olarak yıkmak için değil değiştirmek ve eklemeler yapmak için kullanır ve toplumsal cinsiyeti verili anlamıyla kabul ederek kadın-erkek eşitliğinin sağlandığı bir dünyaya katkı sunmayı amaçlar. Sınır kadın-erkek eşitliği ile çizilmiş olsa da eşitlik çabasıyla söylenen her söz gibi bu masallar da çok değerlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arslan, G. (2020). *Rapunzel*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern masallar*: (F. B. Helvacıoğlu, Çev.). İstanbul: Avangard Yayınları.
- Bettelheim, B. (2010). *The uses of enchantment – The meaning and importance of fairy tales*. New York: Vintage Books.
- Estés, C. P. (2018). *Kurtlarla koşan kadınlar*: (H. Atalay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, masallar, mitoslar*: (A. Arıtan, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Gilbert, S. M. ve Gubar S. (2016). *Tavan arasındaki deli kadın*. (N. Sakman, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Gülsoy, M. (2020). *Sindirella'nın bilmecesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hükümenoğlu, H. (2020). *Pamuk kalpli prens ve yedi cüceler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kara, Ç. (2015). Halk masalı yazmak. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 6(20), s. 1-20.
- Ölçer, E. (2003). *Türkiye masallarında toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi.

- Parmaksız, A. (2017). *Freud bana Mmasal anlatsa*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2016). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Tatar, M. (2002). *The annotated classic fairy tales*. New York: Norton.
- Uslu, F. (2020). *Kurbağa prens*. İstanbul: Can Yayınları.
- Üner, A. M. (2019). Klasikten postmoderne bir masalın müthiş serüveni: Kurbağa prens, kurbağa prenses, prenses ve kurbağa . *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (2019), 209-225.
- Warner, M. (2019). *Bir zamanlar bir ülkede...* (G. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yenice, M. (2020). *Kırmızı başlıklı kız*. İstanbul: Can Yayınları.
- Zipes, J. (2018a). *Dayanılmaz peri masalı*. (Volkan Atmaca, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zipes, J. (2018b). *Peri masalları ve yıkma sanatı*. (Z. Çiftçi Kanburoğlu, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

