

**PAULA REGO'NUN PAMUK PRENSES VE ÜVEY ANNESİ
BAŞLIKLİ RESMİNİN YORUMLANMASI
AN INTERPRETATION OF PAULO REGO'S "SNOW
WHITE AND HER STEP-MOTHER**

Firdevs Candil Erdoğan*

Abstract

Snow White is one of the most considered nursery tale whom by psy-chiatrists, feminist theorists and researchers of different social sciences because of its content and practically is known well and also imprinted on nearly everyone's memories by imagery. Written by Grimm Brothers in 1812, Snow White has been illustrated and used as an art subject many times by various artists and illustrators just as other fairy tales. Through the development and growth of movie industry, especially in USA, Walt Disney has created "an image unity" on people minds globally by adapting popular nursery tales, stories and mythological legends into movie screen as cartoons. This paper decipheres and focuses, "Snow White and Her Step-mother," the third piece of "Snow White" variation painted by a Portu-guese artist Paula Rego who inspired artworks from conceptual subjects that were never been on original nursery.

Giriş

Toplumsal cinsiyet farklılığının aile, din, çevre gibi sosyal kurumlarda belirleyici unsur olduğu bir gerçektir. Tüm toplumları içermek şartıyla masalların kız ve erkek çocuklara sahip olmaları beklenen geleneksel özellikleri aşıladığı bilinmektedir. Kız ve erkek çocuklara farklı içerikli masallar

* Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: fcculcu@gmail.com

anlatılması ve oyuncakların seçimi aile üzerinden geliştirilen bir toplumsal dayatmadır.

Freud, pek çok yayınında, bebek ve çocuklarda toplumsal cinsiyet farkını öğrenmenin temelini penisin varlığı/yokluğu üzerine kurulu olduğunu söyler. Ayrıca 3-5 yaşına kadar tüm çocukların cinsiyetlerinin farkında olmadıklarını ifade eder. Freud'dan bugüne toplumsal cinsiyet konusunda farklı ve yeni birçok kuram geliştirilmiştir. Özellikle 1980'li yıllardan günümüze dek pek çok eser üreten feminist teorisyenler, insanın doğasından gelen cinsiyetin türdeşlerin arasında üremek dışında başka işlevler ve kültürel anlamlar yüklenerek toplumsal bir anlam kazandığına değinirler. Bu anlamın oluşmasında toplumsal cinsiyetin sınırlarını belirleyen en temel araçlardan birinin de masallar olduğu aşikârdır. Masalların hemen çoğu ataerkil düşünce yapısına dayanır. Bir kısmı kadın sözüyle aktarılıyor olsa da aslında eril amaçlara hizmet eder. Toplumsal cinsiyetin, rollerin dağılımındaki eşitsizlik kadar cinsiyetlerin kendi grupları içerisindeki iletişimine ilişkin kodlar ürettiğini de belirtmek gerekir. Özellikle ana-kız, baba-oğul, ana-baba, ana-oğul ve baba-kız gibi birinci dereceden akrabalık ilişkileri söz konusu olduğunda güçsüz olanın güçlü olana itaati önem kazanır. Fakat itaat etmesi beklenen erkek öğenin başkaldırısı her zaman olumlanır ve masalın kahramanı haline getirilirken, dişi öğenin başkaldırısı onun cadı, hain, kötü niyetli kimse olduğunu ifade eder ve çoğu zaman bir erkek kurtarıcı tarafından cezalandırılır.

Makalenin de konusu olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı ile Paula Rego'nun yapıtı arasındaki ilişki bağlamında feminist felsefenin öncülerinden Luce Irigaray'a da değinmek gerekir. Irigaray'ın fikirleri arasında özellikle anne-kız merkezinde ele aldığı kadın kimliğinin kurulma süreci önemlidir. Irigaray, kendisinden önceki düşünürlerden farklı olarak kadın kimliği oluşurken kız çocuğu ile annenin simgeleşmiş ilişkisinin değil aksine ilişkinin simgeleşmemiş olmasının etkin rol oynadığını ifade eder¹. Ona göre, babanın katili, Oedipus söylemiyle başlayan kurgunun içerisinde aslında öldürülen annedir. Ancak anne ne deliliğin ne de bu cinayetin bir parçasıdır². Irigaray, anneyle olan ilişki psikanalizde kara kıta-

1 Luce Irigaray, **Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru**, Çeviri: Sabri Büyükdüvenci-Nilgün Tural, İmge Kitabevi, Ekim 2006, İstanbul.

2 Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine**, Bağlam Yayınları, Kasım 1998, İstanbul, s. 79.

ya denk düştüğü için kadının sürekli bir delik arzusuyla özdeşleştirildiğini savunur. Anne ile olan ilişkinin bastırılacağı alanın da bu nokta olduğunu ifade eder. Yani kadın eril kültürün dışarısında kalmış bir boşluktur. Dışı olan, kendisini eril kültürde bir eksiklik, öykünme yahut yoksunluk olarak tanımlar³.

Masalla ilgili kuramlardan seçmeler

Pek çok sözlü anlatıda olduğu gibi söz konusu masal da gerek sembollerini gerekse içeriği bakımından kültürden kültüre değişiklik göstermektedir. Bazı kültürlerde Snow White (Kar Beyazı) olarak bilinen masal örneğin Rusya’da The Magic Mirror (Sihirli Ayna), adıyla anlatılırken Türkiye’de Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler ismiyle ünlenmiş ve Grimm Kardeşler’in anlatısındaki⁴ semboller benimsenmiştir. Bu kültürel değişkenlik nedeniyle kraliçe anne, kraliçe üvey anne, sihirli ayna, avcı, yedi cüceler, başkahramanı kandırmak için verilen hediyeler masalın merkezi teması olmayıp aksine doğduğu kültüre has simgeler olarak görülür⁵.

Başta Freud olmak üzere birçok araştırmacı bu masal üzerinde psikanalitik ve göstergebilimsel araştırma yapmıştır. Örneğin Heuscher⁶, masalda üvey annenin sergilediği materyalistik kişiliğin çocuğun (Pamuk Prenses’in) ruhsal gelişimini yok etme tehdidi içerdiğinden bahseder. Cüceleri, destekleyici süpregonun temsili olarak yorumlayan Heuscher, üvey annenin süpregonun yasaklayıcı, cezalandırıcı ve zalim yanı olduğunu ifade eder. Üvey annenin oral evrede ve primitif narsisizmde takılıp kalmış olmasını, Pamuk Prenses’in güzelliğini kıskanarak onu öldürtmeye niyetlenip kanıt olarak getirilecek kalbini yemek istemesine bağlayan Bruno Bettelheim⁷ ise Pamuk Prenses’in elmayı yedikten sonra yaşadığı geçici

3 Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, İstanbul, s. 174.

4 Grimm Kardeşler, **Kinder und Hausmärchen**, “Schneeweißchen,” 2nd ed. (Berlin, 1819), v.1, no.53.

5 Dr. Carina Coulacoglou, “A Study on the Association Between Fairy Tales and the Unconscious”, **Psychomedia**, October 22, 2002.

6 Julius E. Heuscher, **A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: Their Origin, Meaning and Usefulness**, Springfield, Ill: Charles Thomas Publisher, 1974.

7 Bruno Bettelheim, **The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales**, New York: Vintage Books, 1976.

ölüm halini ergenlik dönemi olarak yorumlar. Bettelheim'a göre yedi cüceler erkeğin pre-Oedipal dönemdeki tutukluğunu sembolize eder ve söz konusu masal anne ile kız arasındaki Oedipal çatışmayı ele alırken narsisizmin hastalıklı etkilerine karşı da uyarı niteliği taşır. Söz konusu masalla ilgili yaptığı Jung ekolü temelli analize dayanarak kaleme aldığı ve masallarda üvey anne imgesini incelediği kitabında Jacqueline Schectman⁸, masalın kadınların zamana karşı verdiği acı savaşı yansıttığını savunarak cadının aslında egonun karşılaştığı tehdidin ilk ilkel imgelerinden biri olduğunu anlatır ve bu arketipin bilge yaşlı kadın imgesinin zıttı olduğunu belirtir. Maria Tatar⁹, bu masalın merkezinde aile üyeleri arasındaki karşıt ilişkilerin yansıtıldığını öne sürerken Marc Girard¹⁰, Pamuk Prenses'in cinselliğinin henüz latan evrede olduğunu ifade ederek, bu yanıyla aslında onun sekizinci cüce olduğunu savunur.

Masal ve çizgi film arasındaki nüanslar

1937'de Disney tarafından çizgi film haline getirilen masal¹¹, yayınlandığı ilk günden itibaren bir küresel imge olarak dünya genelinde toplumsal belleğe yerleşmiştir. Makalenin konusu kapsamında ele alınan ressam Paula Rego ise masallar temasıyla ürettiği resim dizilerinin Pamuk Prenses başlıklı serisinde sadece Disney'in belleklere yerleştirdiği mavi Pamuk Prenses kıyafetini kullanmıştır (Resim 1).

Disney'in masal uyarlamaları ve özellikle Grimm Kardeşlerin masallarından yaptığı uyarlamalarda (Uyuyan Güzel, Külkedisi ve Pamuk Prenses gibi) kahramanların ortak noktaları çok dikkat çekicidir: Pasif, güzel, masum, alışılmadık derecede sabırlı, itaatkâr, çalışkan ve hamarat, sessiz genç kızlar¹². Masallarda da çizgi film uyarlamalarında da bu özelliklere sahip olmayan kızlar asla rağbet görmezler ve başkahraman olamazlar. Toplum-sal cinsiyet rollerini yerleştiren bu tür üretimlerin bir başka ortak özelliği ise örtülü cinsel mesajlar içermesidir. Walt Disney animasyonlarıyla

8 Jacqueline M. Schectman, **The Stepmother in Fairy Tales**, Boston: Sigo Press, 1998.

9 Maria Tatar, **The Classic Fairy Tales**, London: W.W. Norton & Company, 1999.

10 Marc Girard, **Les Contes de Grimm: Lecture Psychanalytique**, Paris: Imago, 1999.

11 **Snow White and Seven Dwarfs**, Disney Productions, 83 min., USA; 1937

12 Kay Stone, "Things Walt Disney Never Told Us", **The Journal of American Folklore**, Vol. 99, No. 347, Women and Folklore (Jan-March 1975), s. 42-50.

görselleştirilen bu cinsel mesajların alımlanabilmesi için kuleye kapatılan Rapunzel'i, öldürülmek üzere evden uzaklaştırılan Pamuk Prenses'i, büyülenerek derin uykuya dalan Uyuyan Güzel'i incelemek yeterlidir¹³. Üç başkahraman da prensleri gelip onlara özgürlüklerini vererek güç kazanmalarını sağlayıncaya kadar yaşamlarını ağır şartlar altında yahut kısıtlanarak sürdürürler. Özellikle bu üç masalda ve Disney animasyonlarına üzerinde yoğunlukla durulan bu kısıtlama, üvey anne, cadı, büyücü kimliğindeki "yaşlanmakta olan" kadınların rekabet duygusundan kaynaklanan endişeyi de içerir¹⁴. Ayrıca bu kısıtlanma, prenslerine kavuşana kadar kızların saf ve dokunulmamış kalması için korunması anlamına da gelir. Ergenlik çağına girmiş bu kızların yaşadıkları kısıtlama ve yasakların, erkeklerin kadın cinselliğini bir tehdit olarak algılamalarına karşı geliştirilen bir reaksiyon olduğu da söylenir¹⁵.

Grimm Kardeşlerin kaleme aldığı günden bugüne 40'tan fazla versiyonu üretilen masalda toplumsal cinsiyet rolleri son derece belirgindir. Masalda iki kadın karakterin güzellik ve gençlik üzerinden kurdukları ilişki anlatılmaktadır. Pamuk Prenses ve üvey annesi arasındaki bu ilişki ergenlikten çıkış, kıskançlık ve çatışmayı içermektedir. Ancak Disney animasyonunda masalın orijinalinden farklı bir süreç ile son vardır¹⁶ ve sadece Pamuk Prenses'in pasif, masum doğası konusunda masala bağlı kalınmıştır. İlk versiyonu, Disney uyarlamasının aksine hayli karanlık bir içeriğe sahip olduğu için yayımlanması geciken ve yayımcılar tarafından yeniden ele alınması salık verilen masalı Jacop ve Wilhelm Grimm kardeşler

13 A.g.e., s. 47.

14 A.e.

15 A.e.

16 Walt Disney animasyonu Grimm Kardeşler versiyonunu temel almaktadır ancak üzerinde ciddi değişiklikler yapılmıştır. Özellikle cücelere birer isim vererek onların ön plana çıkartılması ve kişilik kazanmaları, ışık huzmeleri ile aydınlanmış ormanda orijinal masaldan farklı olarak kar yerine çiçekler, sevimli tavşanlar ve kuşlar yerleştirilmesi sağlanmıştır. Prens rolü masaldakine oranla daha da genişletilmiştir ve Pamuk Prenses'e duyduğu aşk, filmin başına taşınmıştır. Filmde sadece üvey annenin karakteri ve rolü Grimm Kardeşler'in ikinci versiyonu ile benzerlik göstermektedir. Disney animasyonu, dönemin koşulları gereği kısa bir sürede dünyanın pek çok ülkesindeki çocuk ve ergen arasında popüler olmuştur. Filmdeki imgeler, birkaç neslin aklına kazınmıştır. Ancak modernizmin etkisinin yoğun olarak hissedildiği Disney dünyası, postmodern dönemin girişimleriyle sarsılmaya başlamıştır. Bugün, hem anlatı hem de görüntü geleneklerini altüst eden üretimler söz konusudur.

Protestan değerlerine uygun olacak şekilde değiştirmişlerdir¹⁷. Kardeşler o dönemlerde Alman köylülerinden dinledikleri öyküleri derleyerek çalışmalar yaptıklarını söyleseler de aslında sadece köylülerden değil, farklı ülkelerde bulunan hükümet yetkilileri, hizmetliler ve gezginlerin anlattıkları öyküleri de derlemelerine katmışlardır. Grimm Kardeşler tarafından basılan Alman Halk Masalları adlı kitabın içerisindeki masalların kökenleri İtalya, Fransa gibi ülkelerde ünlü Straparola, Basile, D'Aulnoy ve Perrault gibi yazarların anlatılarıyla yoğun bir benzerlik göstermektedir. Hatta bu anlatıların kökenleri 17'nci ve 18'inci yüzyılda bile bulunabilmektedir¹⁸. Dikkat çekici nokta ise, Grimm Kardeşlerin masalının ilk versiyonunda Pamuk Prenses'in öz annesinin kızına karşı zalim ve kıskanç bir kadına dönüşmesidir.

Paula Rego'nun gözünden Pamuk Prenses ve Üvey Annesi

Tüm bu özetler Paula Rego'nun irdelenecek tablosundaki anlatıyı kavrayabilmek açısından önemlidir. Çünkü masaldaki ve animasyondaki anlatı ile resimdeki görüntüsel-kavramsal elemanlar birbirini tutmamaktadır. Anlatılan masalarda örneğin, Pamuk Prenses (PP) ile Üvey Annesi (ÜA) arasındaki ilişkide birebir bedensel temasa yahut doğrudan ilgilenmeye değinilmez. ÜA'nın güçlü, statüsünden kaynaklanan buyurucu iktidarının karşısında PP'nin itaatkârlığı, masum güzelliği, hassas ve narin yapısı vurgulanır. Oysa Paula Rego'nun, 1995 tarihli resminde (Resim 2) PP imgesi hayli iri ve gelişmekte olan bir ergen görüntüsünde olup “güzelliği” kendine özgüdür. Saçlarının toplanma şekli, fiziksel gelişimini henüz tamamlamamış ancak iri hatta hantal denilebilecek vücudu ve kıvrık çoraplarıyla çocuksuluğunun vurgulandığı PP'nin yüzü, aksine, tam olarak maskülen

17 Bugüne kadar yapılan değişikliklerin en önemlileri Grimm Kardeşler tarafından yapılanlardır. Masalın 1819 ve sonraki versiyonlarında Pamuk Prenses'in annesi o çocukken ölür ve babası yeniden evlenir. Oysa masalın ilk versiyonunda meşum çatışma üvey anne ile değil öz anne ile yaşanmaktadır. Yine masalın 1819 ve sonraki versiyonlarında zehirli elma, camdan tabutu prensin şatosuna götüren hizmetkârın kazara tökezlemesiyle Pamuk Prenses'in ağzından çıkar. (Aradaki farklar için bkz. Grimm Brothers, **Kinder und Hausmärchen**, “Schneeweißchen,” 1st ed. (Berlin, 1812), v.1, no.53. ve Grimm Brothers, **Kinder und Hausmärchen**, “Schneeweißchen,” 2nd ed. (Berlin, 1819), v.1, no.53. Masalların İngilizce versiyonlarına çevrimiçi erişim için *Everything about the Snow White* <http://comminfo.rutgers.edu/professional-development/childlit/snowwhite.html> 26 Kasım 2010)

18 Terri Windling, “Snow, Glass, Apples: The Story of Snow White”, **Realms of Fantasy**, e-magazine, 1997.

özellikleri ağır basan hatta belki “babasına benzeyen” genç bir kadın gibidir. ÜA ise bakımlı, alımlı ve şık olup PP ile çoğu zaman sadece anne-kız arasında yaşanabilen mahrem bir anı paylaşmaktadır. Yüzündeki ifade kızgınlık taşımakta, kaşının kalkıklığı ve dudakları ise hoşnutsuzluğu hatta bir tür tiksitmeyi ifade etmektedir. Serinin önceki ve sonraki resimlerinin (Resim 1) bağlamından kopartılarak bakıldığında PP ve ÜA’nın bu gösteriliş biçiminde ilk akla gelen PP’nin ÜA’nın bakımına ihtiyaç duymakta olduğudur.

Sürrealist bir sanatçı olarak değerlendirilen Rego, bu resmin kompozisyonunu genel olarak PP ve ÜA üzerinden geçerek ikisini birbirine bağlayan bir elipsoid içerisine yerleştirilmiş farklı alt bileşenler üzerinde kurgulamıştır (Resim 3 ve 4). Resim ikisi temel biri tali üç büyük odak noktası içermektedir. Bu odak noktalarının ilki, masalın herhangi bir versiyonunda yahut canlandırmasında bulunmayan ancak elipsoid kompozisyonun alt merkezine yerleştirilen beyaz iç çamaşırıdır. PP’nin sol bacağı bu odağın bir uzantısı gibi resmin diğer unsurlarını vurgulayacak zahiri bir eksen oluşturmaktadır. Bu eksenin iki ucunda resimdeki iki figürün elleri yer almakta olup PP’nin sağ eli ve kolu izleyicinin bakışını ÜA’nın yüzüne yönlendirmektedir. Üçüncü odak noktası olan PP’nin sol eli ise resmin birinci odağından başlayan anlatıyı sonlandırmaktadır. Avuç içinin gösterilmesi aslında dört ayrı yapıttan oluşan resim dizisinin son parçasına geçişi PP’nin sözüyle anlatmakta ve izleyiciyi yönlendirmektedir. Dikkat çekici husus, PP’nin sağ ayağının kompozisyonun dışında kalmasıdır. Fonda yer alan koltuk, halı gibi objeler sadece perspektifi ve mekânı tanımlayıcı unsurlar olarak kullanılmıştır.

Bu resim özelinde üzerinde durulması gereken en önemli nokta, kesinlikle masalda doğrudan yer almayan bir konuyu içermesidir. Ressam Paula Rego, yapıtlarında çocukluk anılarına ve gözlemlerine öncelikli olarak yer vermesiyle bilinir. Diğer tüm sürrealistler gibi Rego da bilinçdışı düşünceleri, düşleri ve hayalleri göstermeyi tercih eder. Çoğu zaman sıradanlığı sebebiyle dikkat çekmeyen sadelikteki figürlerinin yüzlerindeki, jestlerindeki yahut pozlarındaki ayrıntılarla izleyiciyi sıradanlığın içindeki sıra dışıyla karşılaştırır. Yapıtlarındaki karakterlerin, görüntülerinin aksine daha sert, çarpıcı, “dolaylı da olsa tacizkâr” ve sembolik bir yapısı vardır. Örneğin Rego’nun figürleri çoğu zaman giysi değil kostüm giyerler. Oldukça resmi görünen günlük giysiler ise Rego sembolizminde katı ahlaki değer-

leri, arzuların dışı vurulmasını yasaklayarak bireyi kontrol eden toplumsal kodları işaret eder¹⁹. Aile içerisindeki iktidar savaşı, “kadın” olma hali, çocuk ve yetişkin ilişkileri gibi konuları temel alan çalışmalarında figürlerinin temsil ettiği kişiliklerin kırılğan ancak ne yapacağı belli olmayan insani doğasını kendi kültürleri bağlamında, özellikle iç mekânda yansıtma biçimi izleyicinin Rego’nun yapıtlarıyla arasındaki mesafeyi belirleyen önemli etmenlerden biridir. Disney animasyonlarından etkilenerek yaptığı Kırmızı Başlıklı Kız, Peter Pan, Fantasia, Pinokyo, Pamuk Prenses gibi yapıt serilerinde de bu mesafeye başka bir boyut kazandırmıştır. Söz konusu animasyonlarla toplumsal düş gücüne yerleştirilen imgeleri ve anlatıları yeniden yorumlayan Rego, sözünü, gelenekseli yaşatan zihinleri hayli rahatsız edebilecek bir şekilde söylemektedir. Aslında Rego, bu serilerde masalın orijinalinde görünmeyeni göstererek “buzdağının su altında kalan kısmını” yeni bir dille anlatmaktadır.

Kurgu açısından Paula Rego’nun Pamuk Prenses serisindeki bu resmi izleyiciyi dikey ekseninde aşağıdan yukarıya doğru bakmaya adeta zorlar (Resim 4). Resmin izleyicinin bakışına girme sırası ve düğüm noktaları şöyle kurgulanabilir:

- ÜA’nın elleriyle tuttuğu beyaz külot
- PP’nin sol ayağı ve beyaz çorabı, bacağı, ÜA’nın topuklu ayakkabıları
- PP’nin eteğini yukarı doğru sıyrarak tutan sağ eli
- ÜA’nın yüzü ve bakışı (baktığı nokta)
- PP’nin yüzü ve bakışı (baktığı nokta)
- PP’nin ÜA’nın sırtına dayanan eli

Resimdeki hareket ve sembolik anlamları

Yarı açık duruşa sahip bir figür olan PP ile neredeyse kapalı sayılabilecek ÜA figürleri arasındaki ilişki kompozisyonun genel yapılanması uyarınca birbirini tamamlayacak bir döngü içerisinde. Öyle ki kompo-

¹⁹ Judith Collins, **Paula Rego**, The Tate Gallery (katalog), 1997, s. 121.

zisyondan bir figürün çıkartılması yahut uzuvlarının herhangi birinin yerini değiştirmesi resmin bütünlüğünü ve anlatısını bozacak gibidir. Adeta bu iki dişi imgenin tek bir imge gibi algılanması sağlanmaktadır. Tek bir kadının iki farklı dönemi, tek bir kadının içerisindeki iki farklı tabiat (iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik, güçlü ve güçsüz olan gibi) gibi bir bütünü meydana getirirler. Ancak şu da bir gerçektir ki genetik bakımdan PP, sadece kendisini değil, masalda ve resimde eksik olan babayı (erkeği) da temsil etmektedir. Belki de bu nedenle PP'nin bedeninin sağ ve sol uzuvları resimde ayrı işlevler yüklenmişken, ÜA sadece kendisini ve bireyselliğini temsil ettiğini gösterircesine bütüncül bir hareket içerisindedir. Hareketin yoğunluğu nedeniyle bu resimde anlatıyı PP üstlenmiş gibidir. Rego'nun anlattığı masalı "vücuda geçirmektedir" denilebilir. Sembolik bakımdan sağ ve solun farklı anlamları vardır. Örneğin ortaçağ Hıristiyan düşüncesine göre, sol dişi özellikleri sağ ise erkek özelliklerini temsil eder²⁰. Geleneksel Batı Hıristiyan geleneğinde sağ aktif, sol ise pasif yan anlamlara sahip olup sağ faydalı ve yararlı, sol ise şeytani derecede kötü²¹ olanı simgeler²². Antik Yunan'da ise sağda (elde) güç, yetenek ve başarı ile sembolize edilen iyi belirtiler görülür²³. Paula Rego'nun Batı resim geleneğine göre üretilmiş resminde ÜA, PP'in solunda durmaktadır. Masalda da "şeytani derecede kötü" karakteri olan ÜA, resimde sembolik olarak aynı yeri almış ve kadınlığın şehvetli, öngörülemez, değişken doğasının altını çizmiştir.

Resimde ÜA tüm gücüyle (kollarındaki kaslar, ellerinin ve parmaklarının hareketi dikkat çekicidir) PP'nin sol bacağına beyaz bir külot geçir-

20 Jean Chevalier ve Alain Gheerbrant, **Dictionary of Symbols**, Çev: John Buchanan-Brown, Penguin Books, Londra, 1996, s. 801.

21 John Buchanan-Brown, sözlüğün Fransızca orijinalinden çevirirken bu kelimeyi **maleficent** olarak kullanmıştır. Aslında bir sıfat olan bu sözcük, Walt Disney'in 1959 tarihinde Uyuyan Güzel masalından uyarladığı çizgi film için yarattığı kötü cadının da adıdır.

22 Chevalier ve Gheerbrant, **a.g.e.**, s. 804.

23 **A.g.e.**, s. 802. Sözlüğün ilgili başlığında tüm kültürlerde sağ ve solun temsil ettiği değerlere değinilmektedir. Genel olarak sağ, adaleti, doğruluğu, sadakati özetle insanın aydınlık doğasını simgelerken sol düzensizlik, kuşku, insan bilincindeki farklılıkları, pasif doğayı ifade eder. Batı geleneğinde sağ ve sol tam tamına kadın ve erkek, gece ve gündüz, gündüz ve gece vb gibi birbiriyle zıtlık teşkil eder. Uzak Doğu geleneğinde ise bu zıtlık tam olarak tersine çevrilir ve sol yang, sağ ise yin olarak görülür. (Ayrıntılar için Chevalier ve Gheerbrant, **A.g.e.** s. 801-804.)

mekte, PP ise sağ bacağı üzerinde sol elinin bileğiyle ÜA'nın sırtından destek almaya çalışarak dengede durmaktadır. Batı geleneğinde bacak ile uzantısı olan ayak sembolik olarak toplumsal bağı temsil eder. Ancak bazı toplumlarda bacak, penisin sembolü olarak kabul görür ve yaşamı simgeler²⁴. Jung ve Freud ekolünden gelen psikanalistler ayağı (*ve uzantısı bacağı*) fallik bir imge olarak görürken ayağa giyilen nesnelere feminen bir sembol sayar²⁵. Paul Diel'e göre ayak insana özgü bir karakteristiğe sahip duruşu yüzünden aynı zamanda ruh gücünün (*maneviyatın*) de sembolüdür. Ayağın hassasiyeti (Achilles), yaralanması (Hephaistos) yahut herhangi bir deformasyonunun bulunması ruhun zayıflığını ele verir²⁶. Dikkat çeken nokta, serinin bir önceki ve bir sonraki resminde PP'nin ayağında bir şey olmamasıdır. Ayrıca bu resimde sağ eliyle eteğini hafifçe yukarı sıyırmışken, zehirli elmayı yutmak üzere olduğunu gösteren bir öncekinde sol eliyle eteğini örtmeye çalışmaktadır. ÜA ise kıyafetinin resmiyetine uygun olarak topuklu ayakkabılarını giyerek kostümünü tamamlamış durumdadır. Klasik dönemde ayakkabı (*ve sandalet, terlik gibi türevleri*) özgür, kendi kendine yeten, eylemlerine bilinçli karar veren insanın simgesidir²⁷. Dolayısıyla masalda ÜA için vurgulanan bireysellik ve baskın karakter özelliği, resimde de pekiştirilmiştir.

Paula Rego, resimdeki figürlerin elleri, parmakları ve bakışlarına da dikkat çekmiştir. Serinin bir önceki resminde PP'nin baygınlığı adeta bir "vecd hali" olarak gösterilir²⁸. Bilindiği gibi masalda PP, ÜA'nın verdiği elmayı yedikten sonra düşüp yarı ölüm haline geçer. Elma, gerek çekirdeklerinin meyve içerisindeki şekli gerekse etli kısımları ve yuvarlaklığı göz önünde bulundurularak bilgiden dünyevi zevklere, tek Tanrı sistemi dışındaki dinlerde ise esenlik ve korunmaya atfedilen bir meyvedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Rego'nun yaptığı serinin ikinci resminde elmayı yiyen PP'nin artık dünyevi zevklerden haz aldığını, adeta erotik bir kendinden geçme hali yaşadığını, kadın olarak varlığının farkına vardığını

24 A.g.e., s. 594.

25 A.g.e., s. 399.

26 Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, with preface by G. Bachelard, new edition, Paris, 1966'dan alıntılanan Chevalier ve Gheerbrant, a.g.e., s. 400.

27 Chevalier ve Gheerbrant, a.g.e., s. 877.

28 Sanat tarihinde birçok referansı bulunan bu kendinden geçme halinin en ünlüsü Giovanni Lorenzo Bernini'nin 1647-52 yıllarında yaptığı şu anda Santa Maria della Vittoria'da bulunan Azize Teresa'nın Vecdi (Ecstasy of St. Theresa) adlı heykeldir.

düşünmek mümkündür. Masalda elmanın kırmızı olduğu özellikle vurgulanır ki bu renk ateş ve kanın simgesidir²⁹. Masal bağlamında ele alındığında PP'nin yediği kırmızı elmanın onun adet görmesi ve toplumsal bakışta artık çocuk olmaktan çıkıp kadın kimliği kazanması anlamına geldiğini düşünmek mümkündür. Kaldı ki Rego'nun bu makalenin konusu olan resimde külodun merkezdeki konumu bu yorumu desteklemektedir. ÜA'nın yüzündeki tikslenme ifadesi, PP'nin "babasının küçük kızını" temsil eden sağ tarafı ve "bilinmeyen ancak kaçınılmaz dışı alana" geçişi ifade eden sol tarafı arasındaki kompozisyona bağlı ilişki de bu savı güçlendirmektedir. PP'nin sol el bileğiyle ÜA'nın sırtından destek almaya çalışması da, çok iyi bilmediği ancak sezgilediği ve heveslendiği kadın kimliği konusunda ÜA'ya "temkinli" bir güvence beslediğinin işaretidir. Bu güvenin temkinliliği ise, resimden de çok net anlaşıldığı (masaldan da bilindiği gibi) paylaşılan mahrem anın anne-kız ilişkisinden çok bir kadının başka bir kadına gönülsüz ancak bir tür mecburiyetten yardım etmesinden kaynaklanmaktadır. PP'nin sol elinin yüzük ve serçe parmaklarının kalkık duruşu ise gizli arzularının³⁰, içindeki kadınsı gücün farkına vardığını, cinselliğe ilgisinin olgunlaştığını belirterek izleyiciyi Rego'nun serisinin bir sonraki resmine yönlendirmektedir.

Sonuç

Paula Rego'nun bu resim dizisine peşpeşe bakarken Pamuk Prenses'in geçirdiği evrim, insana Simone de Beauvoir'ın sıklıkla alıntılanan sözünü hatırlatıyor: Kişi kadın doğmaz, kadın olur. Elbette bu tablolarla Beauvoir'ın toplumsal cinsiyetin erkek egemen dilini eleştiren sözünün bir yansıması olduğu kadar, bu dili içselleştirmiş kadınların bakışına da ayna tutulduğu dikkat çekiyor. Özellikle üçüncü resim özelinde bir değerlendirme yapmak gerekirse, yukarıda da vurgulanarak değinildiği gibi, sembolik anlatımlar, PP'i salt kendisi olarak değil, eksik kral babanın rasyonel taşıyıcısı olarak da algılamaya neden oluyor. Masalın ikinci (PP-ÜA) ve hatta üçüncü (Öz Anne-PP-ÜA) kadını olan ÜA'nın gözünde, PP çocuk prenses olmaktan haz alan kadın olmaya yönelen bir seyir izliyor. Ancak resimler, bu seyri ve ÜA'nın bakışını, PP'nin ağızından izleyiciye aktarıyor. Masal-

29 Kırmızı rengin kapsamlı anlamları için bkz, Chevalier ve Gheerbrant, **a.g.e.**, s. 792.

30 Chevalier ve Gheerbrant, **a.g.e.**, s. 378.

da da olduğu gibi bu resimlerde de iki kadının arasındaki çatışmada önce eksik kral babaya ardından da güçlü yakışıklı prene sahip olarak iktidarını adeta mühürleyen PP uzlaşmacı bir rol oynuyor. Serinin üçüncü resminde PP'nin bilgisini aldığı bu yeni alana (kadın kimliğini benimseme, haz alan kadına dönüşme, cinsellik) vakıf olmaya çalışırken dengeleyici unsur olma görevi ÜA'ya veriliyor. Neticede artık yeni bir toplumsal iktidar aracına sahip olan PP, eksik kral babayı tamamen ÜA'ya bırakırken bir yandan da bu kadar zamandır Öteki olarak gördüğü ÜA ile aslında aynılaşmaya başladığının farkına varmaya başladığının da işaretini veriyor. PP'nin sağ ayağı, eksik kral babanın sembolik varlığının alameti gibi tıpkı elmanın dış çeperine benzeyen yuvarlak kompozisyonun dolayısıyla tüm olan bitenin (olay döngüsünün) dışında kalıyor.

Serinin ilk resmi adeta bir prolog gibi izleyiciye masalın Rego yorumundaki rol dağılımlarını anlatırken, diğer üç resim birbiriyle ilişkili bir ardışıklık sergiliyor. Resimlerin hiçbirinde geleneksel anlatıda yer alan elmaya doğrudan vurgu yapılmaması, PP'nin mahçup, endişeli ancak keyif dolu baygınlığı, ÜA ile yan yana geldiği sembolik aynılık ve Prens'in atı üzerindeki rahatlığı aslında sanatçının PP'nin direkt bir cinsel ilişkiden ziyade "kadın olma durumunun bilgisine erişme" sürecini anlattığını gösteriyor.

Üçüncü resimde dikkat çeken bir başka unsur ise ÜA'nın bakış açısına göre eksik kral babanın sembolik taşıyıcısı PP'nin hem nefret edilen bir Öteki (rakip) hem de tümüyle sahip olmak istenen devasa bir fallus (ödül) gibi yansıtılması... Rego adeta bunu vurgulamak istercesine serinin üçüncü resminde PP ve ÜA'yı bir yanıla efendi (kral-fallus) ve hizmetçisi/bakıcısı (arzulayan) gibi de algılanacak şekilde resmetmişe benzer. ÜA'nın yüzündeki tiksinti dolu ifade de bundan ileri gelmektedir. Bir birey ve kendisi olarak ÜA, kendisi ve eksik kral baba olarak PP karşısında arzulayan kadın tavrını gizlemeye çalışır. Hem masalda hem de Rego'nun serisinde ucu açık bırakılan ancak kuvvetle ima edilen "ÜA'nın kadınsı görüntüsü", PP'nin "kadın olma sürecinin" kanıtları karşısında bu türden bir gizlenmeye ihtiyaç duyar. Çünkü daha birinci resimde ve masalın başında aslında ÜA büyük bir hayal kırıklığı yaşamış, eksik pasif kral kocanın ilgisine sahip olamamış, adeta erkek tarafından kadınlığı reddedilmiş gibi hissetmiştir. Zaten tam da bu noktada masalın orijinalinde Ayna devreye girer. ÜA, kendisi ve kendisinin suretiyle baş başadır masalda. Serinin üçüncü

resminde de Rego, yaşanan bu reddin yarattığı hayal kırıklığını taşıyan ÜA'nın PP'nin yeni adım attığı kadınlık bilinci karşısında yaşadığı farkındalık yüzünden takındığı tutumu göstermektedir izleyiciye.

Rego'nun Pamuk Prenses anlatısı, masalı referans alıp güncele uyarlayarak "kadın kimliğinin" aslında nasıl oluşturulduğuna ilişkin bir toplumsal cinsiyet kuramını resmediyor. Gelenekselin Cadı-Büyücü/Melek ikilemelerinin aksine, sanatçı, kadınların erkek üzerinden yapılandırılan bu yeni, çok katmanlı kimliğini ustalıkla "simgeselleştiriyor." Bu yanıyl Pa-ula Rego, feminist teorilere meraklı yeni neslin elindeki metinleri adeta "resimleyerek" daha geniş bir kitlenin bu konuda düşünmeye başlamasını sağlamayı misyon ediniyor.



(1)
Snow White playing with her father's trophies
Pamuk Prenses babasının av hayvanlarıyla oynuyor
 1995,
 Alüminyum a yapıştırılmış kağıt üzerine pastel
 170 x 150 cm
 (Saatchi Koleksiyonu)



(2)
Swallows the Poisoned Apple
Zehirli elmayı yutarken
 1995,
 Alüminyum a yapıştırılmış kağıt üzerine pastel
 178 x 150 cm
 (Saatchi Koleksiyonu)

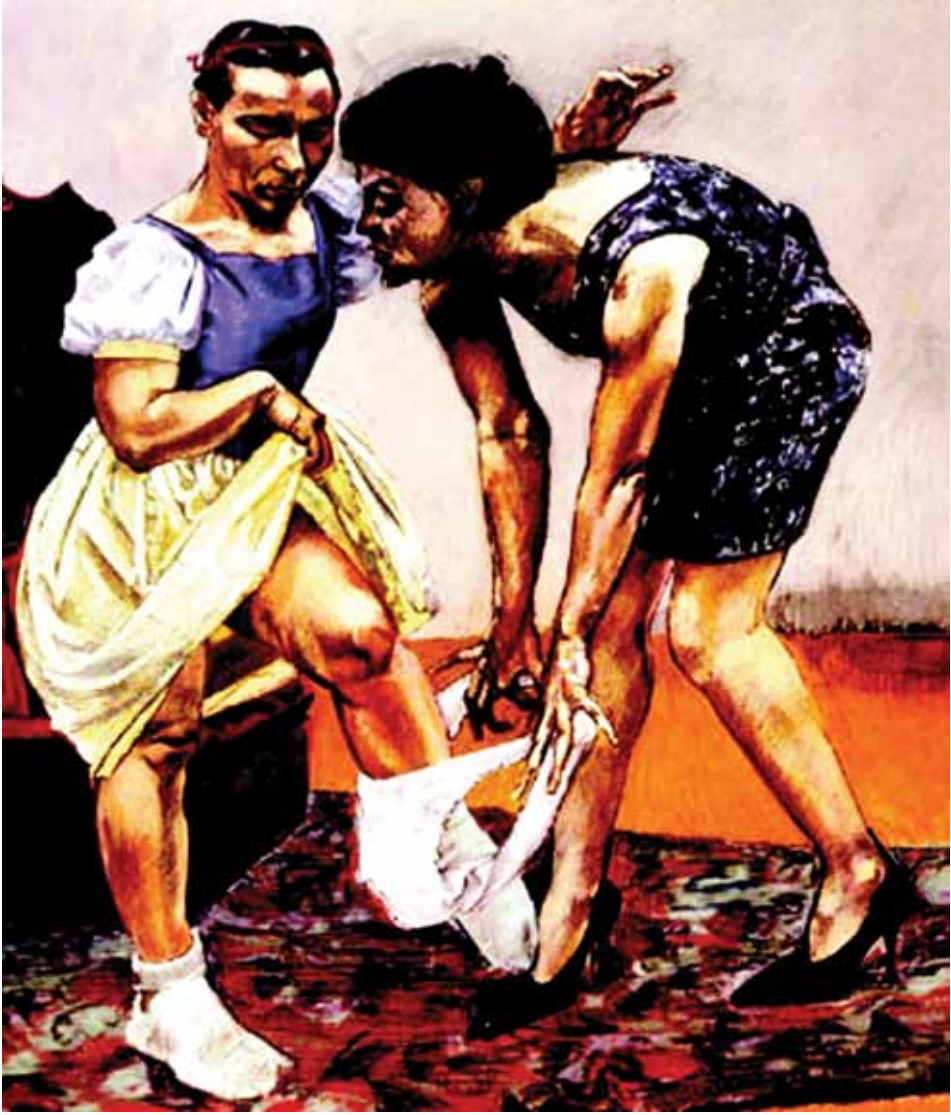


(3)
Snow White and Her Stepmother
Pamuk Prenses ve Üvey Annesi
 1995
 Alüminyum a yapıştırılmış kağıt üzerine pastel
 178 x 150 cm

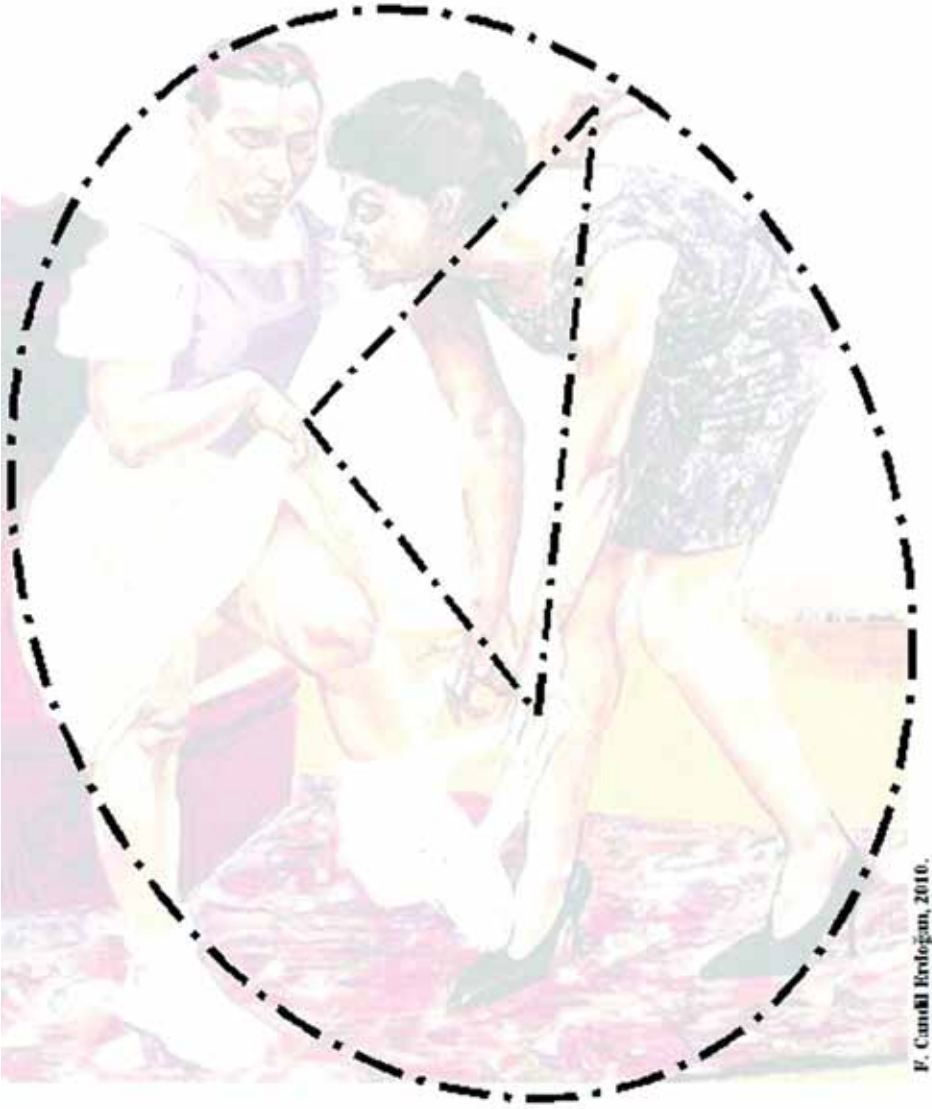


(4)
On the Prince's horse
Prens'in atı üzerinde
 1995,
 Alüminyum a yapıştırılmış kağıt üzerine pastel
 178 x 150 cm

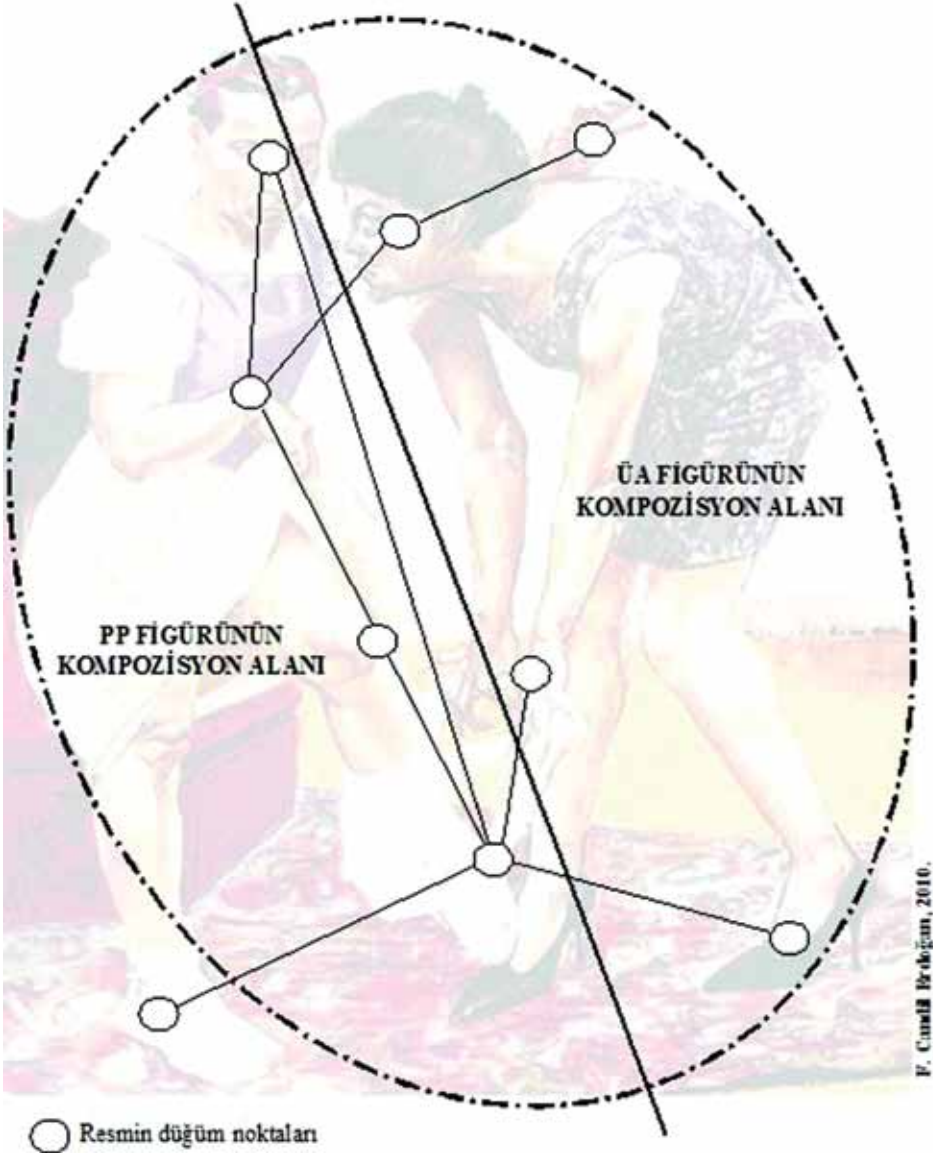
Resim 1: Paula Rego'nun Snow White serisinde yer alan dört resmin sıralı dizilimi



Resim 2: Paula Rego, *Snow White and Her Stepmother*, 1995, Alüminyuma yapıştırılmış kâğıt üzerine pastel, 178 x 150 cm.



Resim 3: Resmin kompozisyonu ve görütsel elemanların ilişkisini gösteren kroki.



Resim 4: Resimdeki figürler arasındaki sembolik ilişkiyi gösteren çizim.

