

YEŞİLÇAM'IN MASAL UYARLAMALARINA FEMİNİST PERSPEKTİFTEN BAKMAK:

PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER, AYŞECİK VE SİHIRLİ CÜCELER RÜYALAR

ÜLKESİNDE, KÜLKEDİSİ SINDERELLA

Dilar DİKEN YÜCEL¹

ÖZ

Araştırma Makalesi

Research Article

¹Dr. Öğretim Üyesi
İnönü Üniversitesi İletişim
Fakültesi, Malatya, Türkiye

E-Posta
dilar.dikenyucel@inonu.edu.tr

ORCID
0000-0003-2993-9903

Başvuru Tarihi / Received

15.10.2021

Kabul Tarihi / Accepted

28.02.2022

Türk sinemasının masal formu ile tanışması, 1970'li yıllara tekabül etmektedir. İlk örneklerini Batı kaynaklı masalların sinemamıza uyarlanması ile birlikte veren tür, sadece çocuk seyirciye yönelik gibi görünse de masalların alt metinleri bu görüşün bir yanılgıdan ibaret olduğunu ortaya koymaktadır. Masallar özellikle kadının toplumsal yapıdaki konumuna dair birçok söylem üretmiştir. Masalarda kadınlar; güzellik, cinsellik, cadılık, evlilik, annelik, savunmasız olma, kaderine boyun eğme, saf olma veyahut kötücül zekâyâ sahip olma gibi nitelikler etrafında kodlanmışlardır. Feminist ideoloji, söz konusu kodların ataerkil düşüncenin ürünleri olduğunu iddia etmektedir. Feminist film kuramı ise bu düşüncenin ekseninde gelişmiş ve filmlerin kadınlara yönelik üretmiş olduğu eril söylemlere eleştirel yaklaşmıştır. Çalışmanın amacı, Yeşilçam'dan seçilen üç masal uyarlamasını feminist film kuramı eşliğinde incelemek ve feminist film kuramının ortaya koymuş olduğu argümanları filmler üzerinden tartışmaktır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmler, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970, Ertem Göreç), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (1971, Tunç Başaran) ve *Külkedisi Sinderella*'dır (1971, Süreyya Duru). Çalışmada öncelikle feminist düşünceye ve feminist film kuramına dair bir alanyazın taraması yapılmış, ardından örneklemini oluşturan üç film betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin analizi, feminist film kuramının argümanlarından yola çıkarak belirlenmiş olan dört kategori üzerinden gerçekleştirilmiştir. Söz konusu kategoriler oluşturulurken feminist film kuramının üzerinde düşünülmüş olduğu temel kavramlardan olan güzellik, evlilik, ev ve kadınlık ifadelerinden yararlanılmıştır. İncelenen her üç filmde de kadına yönelik benzer kodlara rastlanmıştır. İyi kadınlar, güzel, saf ve cefakâr olmalarıyla ön plandadırlar. Güzellik ödün verilmeyen ve prensesleri hikâyelerinin sonunda mutluluğa kavuşturan en etkin silahlarıdır. Burada mutlu sondan kasıt ise mutlak suretle evliliğdir. Masal filmlerinin kötü kadınları ise genellikle çirkin cadı kılığında bürünürler ve oldukça zekidirler. Fakat masalarda iyiler her daim kazandığından bu kötü kadınların hiç şansı yoktur. Masal filmlerinin söz konusu kodları, Yeşilçam melodramları ile oldukça uyum içindedir. Nitekim melodramların kadın kahramanları soylu bir prenses olmasalar dahi yazgıları, masalların prensesler için çizmiş olduğu yazgıya fazlasıyla benzemektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, Masal uyarlamaları, Feminist film kuramı

LOOKING AT YESILCAM'S TALE ADAPTATIONS FROM A FEMINIST PERSPECTIVE:

PAMUK PRENSES VE YEDI CUCELER, AYSECİK VE SİHIRLI CUCELER RUYALAR

ULKESİNDE, KULKEDİSİ SINDERELLA

ABSTRACT

The meeting of Turkish cinema with the tale form corresponds to the 1970s. Although the genre, which gives its first examples with the adaptation of Western tales to our cinema, seems to be aimed only at children's audiences, the sub-texts of the tales reveal that this view is a misconception. Tales have produced many discourses, especially about the position of women in society. Women are coded around qualities such as beauty, sexuality, witchcraft, marriage, motherhood, being vulnerable, resigned to one's destiny, being naive, or possessing malevolent intelligence in the tales. Feminist ideology claims that these codes are the products of patriarchal thought. Feminist film theory developed on the axis of this thought and approached the masculine discourses produced by films for women critically. The aim of the study is to examine three selected tale adaptations from Yeşilçam in the context of feminist film theory and to discuss the arguments put forward by feminist film theory through films. The films that make up the sample of the study are *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970, Ertem Göreç), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (1971, Tunç Başaran) and *Külkedisi Sinderella* (1971, Süreyya Duru). In the study, first of all, a literature review on feminist thought and feminist film theory was made, and then the three films that formed the sample were analyzed with descriptive analysis method. The analysis of the films was carried out through four categories, which were determined based on the arguments of the feminist film theory. While creating the aforementioned categories, the expressions of beauty, marriage, home and femininity, which are the basic concepts of feminist film theory, were used. Similar codes for women were found in all three films examined. Good women are beautiful, pure, and suffering. Beauty is the most effective weapon that does not compromise and brings happiness to the princesses at the end of their stories. Here, what is meant by a happy ending is absolutely marriage. The bad women of tale movies, on the other hand, generally disguise as ugly witches and are quite intelligent. But in tales, these bad women have no chance because the good ones always win. The codes of fairy tale films are quite compatible with Yesilcam melodramas. Although the heroines of the melodramas are not noble princesses, their fate is very similar to the fate that tales have drawn for princesses.

Key Words: Yesilcam, Tale adaptations, Feminist film theory

GİRİŞ

İyi bir sinema seyircisi olmanın temeli, *bakmak* ve *görmek* arasındaki farkı kavramaktan geçmektedir. Nitekim (Büker, 1996: 13) görme yalnızca retinanın uyarısından ibaret değildir. Görme söz konusu olduğunda tüm algıların, çağrışımların ve en önemlisi de belleğin rolü büyüktür. Gündelik yaşamda birbiri yerine kullanılan ve zaman zaman aradaki farka aldırış edilmeyen bu iki kavram, sinema söz konusu olduğunda hayati bir önem arz etmektedir. Zira sinema ideolojik alt metinlerin yerleştirilmesi için oldukça uygun bir zemin teşkil etmektedir. Aynı anda hem görsel hem de işitsel duyularımıza hitap eden filmler vasıtasıyla, örtük söylem ve ideolojilerin ustalıklarla filmlere yerleştirildiği görülmektedir. Melek Özlem Sezer (2012: 12) özellikle de söz konusu olan masal uyarlamalarıysa, masalın fantastik yapısının, içerdiği coşku, tutku ve romantizmin bu söylemlerin fark edilmesi noktasında dikkat dağıtıcı olabildiğini vurgulamıştır. Fakat bir dedektif edasıyla simgelerin peşinden gitmek ve ideolojik altyapıyı çözümlenmeye girişmek masalların kurduğu gerçekliğin ve kurnazca alt benliğe empoze edilen iletilerin oldukça şaşırtıcı olduğunu göstermektedir. *Bakan* seyirci için bu durum rahatsız edici değildir. Çünkü film bitince onunla olan ilişkisi tatlı bir tebessüm ya da korku, kederden ibaret olur. Bu nedenle de *bakan* seyirci, izlediği filmi değerlendirirken *iyi* veyahut *kötü* demenin ötesine geçemez. Oysa *gören* seyirci için asıl film, kapanış jeneriği ile başlar. Filmde onu düşünmeye sevk eden iletileri fark etmiştir ve bunlar üzerinde muhakeme etmeye başlaması da kaçınılmazdır. İşte sinemaya feminist perspektifin yerleşmesi de hem toplumsal yaşama hem de beyaz perdeye yansıyanları *görmeyi* başarabilenler sayesinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla eleştirel yaklaşımları ilk husus da *bakma* eylemi ve beraberinde getirdiği oluşumlar olmuştur. Nitekim sinemada bakma eyleminin nesnesi çoğunlukla kadınlardır.

Sinemada feminist yaklaşıma dair önemli çalışmaları olan Laura Mulvey (2010: 227-228) sinemayı tanımlayan şeyin, bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağı olduğunun altını çizmiştir. Bu özelliği ile sinema, tiyatro, şov vb. etkinliklerden ayrılmaktadır. Peki, bakışı yönlendirme, değiştirme ve inşa etme kudretine sahip olan sinemanın kadına yönelik bakışı nasıl tanımlanabilir? Mulvey

ve çalışma dâhilinde görüşlerinden faydalanılan Simone de Beauvoir, Claire Johnston, Molly Haskell gibi birçok kuramcının da hemfikir olduğu üzere sinemanın kadına bakışı erildir. Sinemada kadın, bakışın etkin denetleyicisi olan erkeğin arzuladığı şekilde tasvir edilir. Mulvey'in (2010: 222) deyimiyle adeta teşhir edilen bir ikondur.

Feminist film kuramının oluşumu 18. yüzyılın sonlarına ve Fransa'ya işaret ediyor olsa da kuramı doğrulayan film içerikleri için zamanı bu denli geriye almaya gerek yoktur. Çalışmanın ana evrenini oluşturan Türk sinemasının 1970'li yılları bu noktada önemli bir duraktır. Televizyonun gündelik yaşama dâhil olmaya başladığı 70'li yıllar Yeşilçam için yeni bir krizi de beraberinde getirmiştir. Evinin konforunda seyri deneyimleyen halkın sinema salonları ile arası açılmış ve bu durum sinema sektörünü olumsuz etkilemiştir. Şükran Esen'in (1996: 27) deyimiyle 70'li yıllarda "İnsanlar, kendilerine yabancı gelse de, rahat koltuklarında, güzel görüntülerle, akıcı bir dille anlatılan masalları, kendi filmlerindeki masallara tercih eder oldular". Söz konusu tercih ise 70'li yılların seks filmleriyle anılmasına sebep olmuştur. Zira televizyon ile tanışmadan önce sinema salonlarına gidenler çoğunlukla kadınlar ve çocuklar iken televizyon onları aslında tüm Yeşilçam filmlerinde ve masallarda olumlandığı gibi evlerine bağlamıştır. Hedef kitlesini televizyona kaptıran sinemada ise ivme tersine dönmüş ve erkek seyirciye yönelik yapımların sayısı oldukça artmıştır. Bu yıllarda seks filmlerinin dışında denenen bir başka tür de masal uyarlamaları olmuştur. Nitekim daha önce beğeni almış masalları sinemaya uyarlamak böylesi bir kriz döneminde daha risksiz bir girişim olarak görülmüştür. Bu noktada televizyon ile evlerine kapanan kadınlar, masallar aracılığıyla beyaz perde ile yeniden buluşmuştur.

Çalışmaya, Yeşilçam'ın söz konusu masal uyarlamalarından olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970, Ertem Göreç), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde* (1971, Tunç Başaran) ve *Külkedisi Sinderella* (1971, Süreyya Duru) adlı filmleri feminist film kuramı eşliğinde değerlendirme fikri hâkimdir. Grimm Kardeşler tarafından derlenen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, L. Frank Baum tarafından yazılan *Oz Büyücüsü* (1900) ve Fransız yazar Charles Perrault'un *Külkedisi* (Cendrillon, 1697) adlı eserleri birçok ülke sinemasında olduğu gibi

Yeşilçam için de ilham kaynağı olmuştur. Grimm Kardeşler ve Charles Perrault'un eserleri benzer adlarla sinemamıza uyarlanmışken L. Frank Baum'un *Oz Büyücüsü*, *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* olarak değiştirilmiştir. Sözlü geleneğin ürünleri olan bu eserler ile Yeşilçam'ın buluşması da tesadüfi değildir. Zira masalların yapısı ile Yeşilçam'ın anlatı yapısı arasında birçok benzerlik mevcuttur. Tıpkı çalışma kapsamına alınan masalarda olduğu gibi Yeşilçam'da da evinden uzaklaşan savunmasız, genç, güzel ve bir o kadar da masum olan kız birçok tehlikeyle karşılaşmaktadır. Fakat seyirci filmin sonunu tahmin etmekte zorlanmaz. Nitekim Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi masalarda da tüm zorluklara boyun eğen iyiler mükâfatlandırılır ve çoğunlukla mutlu sona kavuşan onlar olur. Hem Yeşilçam için hem de masallar için söz konusu mutlu sonu tahmin etmek de zor değildir. Mutlu son çoğunlukla birbirine kavuşan âşıkların evlenmesi ile gerçekleşmektedir. Beyaz atlı prensine kavuşan genç kız gibi güzeller güzeli sevgilisine aşk ve güvenlik vaat eden prens de mutludur. Engin Ayça (1996: 133-134) Yeşilçam'ın kalıplara yönelik bu yapısını Türk sözlü kültürüne borçlu olduğunu ifade etmektedir. Meddah ve ortaoyunu kültürü zamanla sinemamıza da sirayet etmiş ve masal formu ile sinemanın kaynaşması bu vesileyle gerçekleşmiştir. Çalışmada feminist film kuramının merkezinde Yeşilçam ile masalların söz konusu kesişim noktaları üzerinde de durulmuştur.

1. Feminist Düşüncenin Kökenleri

Feminist düşüncenin temel gayesi, ataerkil toplumsal düzeni oluşturan güç mekanizmalarını tanımak, tanımlamak ve bunları dönüştürmektir. Robert Stam (2014: 181) eğer feminist düşünce ile ilgili bir tarihlendirme yapılacaksa, feminizmin köklerinin Lilith gibi mitik figürlerde, savaşçı Amazonlarda ve Lysistrata gibi klasik oyunlarda aranması gerektiğini vurgulamaktadır. Yahudi, Hristiyan öğretilerinde dişi şeytan, tüm kötülüklerin anası olarak bilinen Lilith, yine Yunan mitolojisinde kıskançlığı uğruna kendisini aldatan kocası İason'u cezalandırmak için öz çocuklarını öldüren Medeia, Aristofanes'in savaşı durdurmak için cinselliklerini koz olarak kullanan kadınları konu edindiği oyunu Lysistrata (MÖ 411) ve erkeklere olan nefretleriyle ün salmış olan Amazon kadınlarının varlığı Stam'in çıkarımını doğrular niteliktedir.

Kadın ve erkeğin mücadelesinin kökenleri oldukça eskidir. Fakat daha yakın tarihlere dönüldüğünde feminist hareketini oluşturan iki önemli nokta ile karşılaşmaktadır. Feminizmin birinci dalgasını, kadınların oy verme hakkı elde etme sürecinde göstermiş oldukları mücadeleler oluşturmaktadır (Saygılıgil, 2016: 145). İkinci dalga'nın oluşumu ise 1960'lı yılların özgürlük dileyen politik akımları vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Özellikle siyahların özgürlüğü fikri üzerinden gelişen bu akımlarda feminist düşünce ırkçılık fikrinin üzerine inşa edilmiştir (Stam, 2014: 181). 1980'li yıllardan sonraki süreç ise feminizmde üçüncü dalga olarak nitelendirilmektedir. Kadın hareketlerinin daha geniş bir tabana yayılmasının arzulandığı bu dönemde, toplumsal değişimin sağlanması için gereken bilinçlilik düzeyi ve eğitim konuları üzerinde durulmuştur (Tür ve Aydın Koyuncu, 2010: 6-7). İnternet teknolojisinin ve sosyal medya platformlarının yaygınlaşması ile birlikte ise dördüncü dalga olarak nitelendirilen "Hashtag feminizm" den söz etmek mümkün hale gelmiştir. Dördüncü dalga ile birlikte kadınlar, kuşaklar arası bağ kurma ve deneyim aktarma noktasında daha elverişli ve dinamik bir ortam elde etmişlerdir (Kaya, 2018: 564-567). Bahsi geçen tüm süreçlere feminist teoriyi açımlayan birçok yazılı eser eşlik etmiştir. Bu eserlerin içeriklerine değinmek feminist teoriyi temellendirmek açısından oldukça önemlidir.

Feminist düşüncenin ilk metninin Mary Wollstonecraft tarafından yazılan *Kadın Haklarının Savunması* (1792) olduğu kabul edilmektedir. Wollstonecraft (Akt. Michel, 1993: 57) çalışmasında erkeklerle eşit eğitim hakkına sahip olmayan kız çocuklarının durumuna eleştiri getirmiş ve küçük kızların eğitim yoluyla adeta bağımlılaştırıldığını vurgulamıştır. Toplumsal yaşamda mevcut olan bu eşitlikten yoksun ortam, kadınların onurunu da yok etmiştir ve acilen kadınların yaşam tarzlarını iyileştirecek bir devrim gerekmektedir.

"*Kadın doğulmaz, kadın olunur*" prensibini benimseyen Fransız yazar Simone de Beauvoir da feminist teorinin oluşumuna önemli katkılar sunmuş ilk isimlerden biridir. Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* (1949) adını verdiği eserinde kadın olma sürecini, *genç kızlık çağı*, *evlilik çağı* ve *bağımsızlığa doğru* olarak üç aşamada ele almıştır. Kadını erkeğin ötekisi olarak gören ideolojiye karşı eleştiriler geliştiren Beauvoir (1993a: 21) her iki cinsin de birbirine gereksinim duyduğunu fakat bu

gereksinimin eşit şartlarda giderilmediğini vurgulamaktadır. Zira kadınlar hiçbir vakit erkeklerle eşitlik içinde alışverişte bulunabilecek, sözleşmelere dâhil olabilecek bir kast kuramamıştır. Beauvoir bu durum neticesinde kadınların, erkeğin gölgesinde ikinci cins/öteki olmaya mahkûm edildiklerini ifade etmektedir. Beauvoir (1993b: 12) için kadın-erkek eşitsizliğinin bir başka boyutu da erkeği kadına bağlayan biyolojik gereksinimde aranabilir. Bu gereksinim sanılanın aksine kadına toplumsal bir özgürlük getirmemiştir. Aksine bu durum efendi/köle ilişkisini andırmaktadır. Kadını ikinci cins yapan bir diğer nokta da kadının toplumsal yaşamın devamı için gereken tehlikeli işlerden uzak duruşudur. Aslında kadının toplumsal yapıdaki konumunu açıklayan anahtar olgu da budur: "...erkek başka bir varlığa can vererek değil canını tehlikeye atarak hayvanlıktan kurtulmaktadır; işte bu yüzden insan topluluklarında doğuran cinse değil öldüren cinse üstünlük tanınmıştır" (Beauvoir, 1993a: 70).

Feminist yazının önemli isimlerinden biri olan Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* (The Feminine Mystique, 1963) adlı eseri de bu çalışma için önem arz etmektedir. Zira Friedan eserinde toplumsal yaşamda kadına biçilen annelik ve ev kadınlığı rollerine eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. Sharon Smith, *Kadınlar ve Sosyalizm* (2012) adlı eserinde Friedan'ın eserini değerlendirirken, "...banliyö evlerinde kendini kapana kısılmış hisseden, kolej mezunu orta sınıf banliyö kadınlarının zor durumunun sesi oldu. Bu kadınlar iyi eğitimliydi ama cinsiyetçi tutumlar iş dünyasının kapılarını onların yüzüne kapadığı için kariyerlerini sürdürme şansları olmadı" (Smith, 2012: 106-107) ifadelerini kullanmıştır. Smith'in ifadelerinden de anlaşıldığı üzere Friedan, ev işlerine mahkûm edilmiş ve çalışma hayatından men edilmiş banliyö kadınlarını, kariyer ve iş hayatı konusunda cesaretlendirme misyonu yüklenmiştir.

Kate Millet'in *Cinsel Politika* (1968) başlıklı doktora tezi de feminist literatür için oldukça önem arz eden başvuru kaynaklarından biridir. Edebiyatta kadın nasıl temsil ediliyor? sorusundan yola çıkmış olan çalışmanın, D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet'nin eserleri vasıtasıyla çizmiş olduğu portre dikkat çekicidir. Millet (1987: 207-209) için toplumsal yapıya hâkim olan ataerkil düşünce kadınlar üzerinde doğuştan hak iddia edilmesine neden olmaktadır.

Dolayısıyla toplumsal yaşamda erkeğe ve kadına biçilen rollerin temelinde de ataerkil ideoloji mevcuttur. Erkek güçlü ve etkin olan taraf iken kadından beklenen aciz ve iffetli olmasıdır. Ataerkil ideoloji toplumsal yaşamı öylesine kuşatmıştır ki adeta bir yaşam biçimi halini almış, sorgulanamaz olmuştur.

Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (1987) adlı eserinde kadının toplumsal yaşamdaki konumu üzerine düşünceler geliştirmiş ve kadının konumunu değiştiren olguların evlilik ve tek eşlilik olduğunu vurgulamıştır. Tarih öncesi anaerkil yapıya vurgu yapan Engels, komünist ekonomide de kadının ayaklarının yere sağlam bastığının altını çizmiştir. Kadının bu konumunu değiştiren ise evlilik kurumunun ta kendisidir. Dolayısıyla Engels'in kadının kurtuluşu için bulduğu formül açıktır; evlilik kurumunun yok olması elzemdir. Büyük sanayi kadını evinden çıkartıp emek pazarına gönderdiği vakit erkek egemenliği de sona erecektir (Engels, 1987: 54-77).

Şüphesiz feminist alanyazın Beauvoir, Friedan ve Millet'in çalışmaları ile sınırlı değildir. Ruken Öztürk'ün (2000: 58) ifadesiyle:

Ortaçağdan 20. yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar kadınların, giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne çıkma hakkının da olması gerektiğini ileri süren, direndikleri için “cadı” ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal yaşamdan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel ilişkilerdeki çifte ahlaki reddeden, evlilik dışında da cinsel haz haklarının olduğunu savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik işgünü için savaşıyan, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla, yani erkeklerin de kurtuluşuyla ilintili olduğunu savunan, bununla birlikte “dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım” diyerek başkaldıran, “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle öne çıkan pek çok dirençli, ilerici kadın bulunmaktadır.

Beauvoir, Friedan ve Millet'in çalışmaları, Nancy Chodorow, Susan Gubar, Luce Irigaray, Aude Lorde, Sandra Gilbert ve Adrienne Rich gibi nice araştırmacı için de ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

2. Feminist Film Teorisi

Toplumsal yaşamda eril bakışın nesnesi olan kadının varlığı sinema için oldukça önemlidir. Zira toplumsal yaşamdan beslenen sinema bir nevi toplumsalın

aynasıdır ve tam da bu sebeple sinema için de kadın “bakılası” olmalıdır. Laura Mulvey’in feminist film kuramının temellerini atan ve tefekkür etmeye davet eden makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1973) da benzer bir bakış açısı ile başlamaktadır. Mulvey (2010) feminist kuram için “imgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temaşayı denetleyen cinsel farklılığın yerleşik toplumsal açıklamasının film tarafından düpedüz yansıtılışının, açığa çıkarılmasının ve hatta istismar edilmesinin biçimlerini çıkış noktası yapıyor” ifadelerini kullanmıştır. Mulvey’in de imlediği gibi filmler vasıtasıyla cinsel farklılığın yerleşik toplumsal açıklaması ki burada yerleşik olandan kastı ataerkil bilinçtir, kolaylıkla istismar edilmektedir. Filmlerin ataerkil bilinçdışının bir yansıması olduğunu varsayan Mulvey için kadın, ataerkil bilinçte iki işleve sahiptir. Kadın ilk olarak penisin olmayışıyla erkekte hadım edilme korkusunu uyandırmaktadır. Bir diğer görevi ise çocuğunu büyütme ve bu görev tamamlandığında kadının süreç içindeki anlamı son bulmaktadır. Bu sebeple de ataerkil düzende kadın, anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumundadır (Mulvey, 2010: 211-212). Mulvey makalesini “kadına bakıştan doğan haz” üzerine kurgulamıştır. Fakat bunu yaparken bakılmanın verdiği hazzı da göz ardı etmemiştir. Sinema bu noktada haz verici bakma arzusunu tatmin etmektedir. Fakat bunu daha da öteye götürüp skopofiliye ulaşmaktadır.

Gözetleme/dikizleme anlamına gelen skopofili edimiyle kadın bedeni adeta parçalara bölünmektedir. Michelangelo Antonioni’nin *Günbatımı* (1962) adlı filminin henüz ilk sahnelerinde seyirci, sarışın güzel Vittoria’nın (Monica Vitti) yerdeki parkeye gölgesi yansımış olan bacakları ve topuklu ayakkabıları ile tanışır (Öztürk, 2000: 104). Bu eril bakış filmin tamamına hâkimdir. Kullanılan kamera ölçekleri, uzam ve öyküler bakma isteği uyandıracak derecede insanbiçimcidir. Bakış yoluyla kadın bedeni cinsel uyarım işlevi görmekteyken erkek ise bakışıyla film fantezisini denetleyen ve iktidarın sahibi olmalıdır. Hatta erkek kahramanla özdeşleşen seyirci için de durum benzerdir. Erkek kahramanın aldığı hazzı onunla özdeşleşen seyircinin de alması mümkündür. Kırel (2010) sinemanın seyirciye oturduğu koltuktan röntgenleme ve yakalanmama hazzı yaşattığından bahsetmektedir. Karanlık bir odada, kendisini tanımayan diğer insanların arasında kamufle olan seyirci bakmanın verdiği hazzı kolaylıkla ulaşabilmektedir. Kırel (2010: 247) bu

noktada karakterini seyircisi ile kolaylıkla özdeşleştiren ve deyim yerindeyse suç ortağı yapan *Sapık* (Alfred Hitchcock, 1960) adlı film üzerinden verdiği örnek ile tartışmasına devam etmektedir. Filmde erkek kahraman saklandığı yerden, bir göz deliğinden soyunan kadını dikizlemektedir. Bu sahne ile seyirci de kadını izlemeye davet edilir ve kadına bakış sinema perdesinin dışına taşmış olur. Aynı örneğe Yeşilçam filmlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır. 1963 yapımı *Susuz Yaz*'da (Metin Erksan), Osman'ın (Erol Taş) evin gelini olan Bahar'ı (Hülya Koçyiğit) hem kocasıyla birlikte olurken hem de soyunurken kapı deliğinden röntgenlediği görülmektedir. Fakat Osman bu ediminde de tıpkı Hitchcock'un karakteri gibi yalnız değildir. Zira seyirci de Osman ile birlikte kapının ardını görmekte ve Bahar'ın bedenini gözetlemektedir.

Şekil 1. Skopofilinin Öznesi Osman



Kaynak: *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963)

Hatırlanacağı gibi Mulvey, bakışın nesnesi olan kadının eril bilinçdışı için hadım edilme korkusu uyandırdığını ve erkeğin bu korkuyla mücadele ettiğini ifade etmiştir. Mulvey (2010) bu noktada ise iki kaçış yolundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki, suçlu nesnenin (kadının) cezalandırılması, değersizleştirilmesi ve kurtarılmasıdır. İkinci kaçış yolu ise korkuyu fetiş nesne ile bastırmaktır ki buradaki fetiş nesne de yine kadına işaret etmektedir. Erkek hangi yolu seçerse seçsin her iki yolun sonu da hadım edilme tehdidini yok sayıp hayatına haz peşinde devam etmesini sağlamaktadır (Mulvey, 2010: 218-222). Mulvey'in feminist film kuramı ile ilgili söylemleri sadece *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* ile sınırlı değildir. 1992 yılında kaleme almış olduğu *Notes on Sirk and Melodrama* adlı eserinde melodramlar üzerinden feminist film okumaları yapmıştır. Bu çalışmasından bir yıl

sonra yine ana fikri sinemada kadınlığın sunumu olan *Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture* (1993) adlı makalesini kaleme almıştır. Mulvey bir kuramcı olmanın yanı sıra aynı zamanda 1974-1982 yılları arasında eşi Peter Wollen ile birlikte film yazıp yönetmenlik yapmıştır. Çift ortak filmlerini feminist kuram, göstergebilim ve psikanaliz üzerine temellendirmiştir (Kırel, 2010: 204-208).

Mulvey ve Wollen'ın işaret ettiği gibi feminist film kuramının çıkış noktalarından biri de şüphesiz psikanalizin varlığıdır. Psikanalitik çalışmalarda çoğunlukla erkek çocuğu ile özdeşleşen ayna evresi, özne olma, iğdiş edilme korkusu, Oidipus kompleksi gibi konuların varlığı dikkat çekmiş ve feministlerce sorgulanmıştır. Anatomik farklılıklara dikkat çeken ve bu sebeple erkeği güçlü, kadını ise zayıf olarak nitelendiren Freud'un görüşleri de feminist eleştirinin itiraz ettiği noktaların başında gelmektedir. Zira feminist ideoloji "anatomiyazgıdır" görüşünün tam karşısında yer almaktadır (Kabadayı, 2013: 90). Freud'un dikkat çeken bir başka çalışma alanı da rüya yorumları üzerinedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde masal uyarlamalarında karşılaşılabileceği üzere Freud için erkekliği ve dişiliği muştulayan nesnelere farklıdır. Erkeklik işaretleri sopa, şemsiye, ağaç gövdesi gibi fallik objeler iken dişiliğin sembolleri kutu, sandık, ocak gibi kapalılığı çağrıştıran nesnelere (Freud, 2000: 445).

Filmlerde kadının sunumu göstergebilim temeli üzerinden düşünen bir diğer isim ise Claire Johnston'dır. Johnston'ın, *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (Women's Cinema As Counter Cinema, 1973) adlı çalışmasının odağını kadına yüklenen anlam oluşturmaktadır. Kadınlar sinemada gösteren konumdadırlar ve tıpkı Mulvey'in de imlediği gibi eril bakışın nesnesidirler. Fakat Johnston'ın Mulvey'den farkı yaptığı durum tespiti sonrasında "kadın sineması" fikrini ortaya atmış olmasıdır. Johnston (1973: 31), film yapım sürecinin kolektif yanına yapılan vurgunun yanıltıcı ve gereksiz olduğunu, kadınların erkek egemen sinema sektörünün gerek içinde gerekse dışında her düzeyde işlemeye devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır. *Sinemanın Dişil Yüzü* adlı eserinde Ruken Öztürk'ün kadın filmi nedir? sorusuna verdiği yanıt Johnston'ın arzuladığı kadın sineması yaklaşımına yakındır. Öztürk (2004: 12) için "bu filmlerin belirgin ortak özellikleri

bulunmasa da geniş bir biçimde belli bir çerçeveye sınırlanması mümkün: Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim “kadınsız feminizm” de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir”. Teresa de Lauretis ise *Aesthetica and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema* adlı çalışmasında kadın sinemasını estetik kavramı üzerinden tanımlamaya girişmiş isimlerden biridir. Lauretis makalesinde “kadın sineması hem özel hem de kamusal alanın yeniden tanımlanmasını üstlenmiştir. ‘Yeni bir arzu dili’ çağrısına pekâlâ cevap verebilir ve aslında ‘görsel zevkin yok edilmesi’ talebini karşılamıştır” (1985: 175) diyerek sinemada görsel hazzı oluşturan bakışa dair estetik algının değişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla kadınlar tarafından diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da bir fark yaratılmaktadır ve söz konusu farkın eril söylem karşısında görünür kılınması oldukça elzemdir.

Mulvey ve Johnston ile birlikte Molly Haskell de *Hürmetten Tecavüze* (From Reverence to Rape, 1974) adlı eseriyle feminist film teorisinin oluşmasına katkı sunmuş önemli isimler arasında yer almaktadır. Haskell eserinde kadına yönelik oluşturan olumsuz stereotiplerin izini hem Hollywood hem de Avrupa sanat filmlerinde sürmüş ve filmler vasıtasıyla çizilen kadın tiplerinin gerçekten oldukça uzak olduğu kanısına varmıştır. Haskell için, kadın karakterleri ciddi ağır başlı kutsal bakireler ya da şeytan fahişeler olarak kategorize eden filmlerin tamamı eril zihniyetin ürünü olarak değerlendirilmelidir (Haskell, 1974’ten Akt., Biryıldız, 1994: 63-64).

Feminist film teorisine olan ilgi güncelliğini korumaktadır. Bu noktada Mari Ruti’nin *Feminist Film Theory and Pretty Woman* (2016) adlı kitabı dikkat çekicidir. Zira Ruti çalışmasında Garry Marshall’ın *Pretty Woman* (1990) adlı filmi üzerinden odağında kadın olan romantik komedilere eleştirel bir bakış geliştirmiştir. Nitekim filmin açılış sahnesi (Guilluy, 2018: 158) kadın bedeninin film boyunca teşhir edileceğinin habercisi olan görüntüler içermektedir. Giyinip makyaj yapan seksi sarışın kadının varlığı, bakılası olanı işaret etmektedir. Üstelik filmde kadın için uygun görülen meslek de fahişeliktir. Ruti, filmin kadın kahramanının kamera tarafından sürekli nesneleştirildiğinin ve erkek bakışına sunulduğunun fakat aynı

zamanda erkeğin kurtuluşu için de fetişleştirildiğinin altını çizmektedir. Seyirciler ise filmin kurgusallığının farkında olsalar da geçici tatmini arzuladıklarından filmi izlemektedirler.

3. Yeşilçam Melodramlarında Kadın: Güzel ve İyi Olan Kazansın!

Türk sineması özellikle Yeşilçam melodramları ile “kadın olma”nın anlamını üretmiş ve popüler filmler vasıtasıyla ataerkil düzenin, iktidar ilişkilerinin ve ideolojilerinin olumladığı kadın modellerini çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamda mevcut olan kadına yönelik eşitsizlikler melodramlar vasıtasıyla gözyaşının ya da kahkahaların arkasına gizlenmiş, doğallaştırılmıştır. Böylece kadına “dünya maalesef böyle” deyip kaderine razı olması öğütlenmiştir (Abisel, 2005: 136). Zira melodramlar kadın seyircisinin, tıpkı filmdeki kadınlar gibi kaderine boyun eğerse sonunda mükâfatlandırılacağına dair umudunu sürekli taze tutmaktadır. Abisel (2005: 137) melodramlar vasıtasıyla kadına yönelik oluşturulan ideolojiyi şu sözlerle ifade etmektedir:

Kadın karakterin başına gelenler- ister töreler ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük-duygusal- başarılar ve evlilik tacını kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde öler de cezalandırılması mubahtır.

Abisel'in Yeşilçam melodramlarına yönelik bu ifadeleri dönemin birçok filminde şüphesiz vücut bulmuştur. Lütfi Ömer Akad'ın *Vesikalı Yârim* (1968) adlı filmi de bu ifadeleri doğrulayan iletilerle doludur. Filmde kadının *iyi* ve *kötü* olarak kategorileştirdiği görülmektedir. Zira kadın olmanın başka yolu yoktur. İyi kadın evine ve eşine bağlıdır. Gün boyu çocuklarıyla meşgul olur ve kıt kanaat geçinmeye razıdır. Giyim kuşamı da Türk örf ve adetlerini yansıtır biçimdedir. Kötü olan kadın ise erkeğin sonunu getiren yuvasını dağıtan ve onu hapselere düşüren. Üstelik bir pavyonda çalışmaktadır. Açık renk saçları, şık kıyafetleri ve daha da önemlisi Türkan Şoray oluşuyla *bakılası* olandır. Kötü kadına tutulan adam bu uğurda evini, çocuklarını, işini bırakır ve nihayetinde hapse düşer. Filmin her iki kadına layık gördüğü son açıktır. Kötü kadın yalnız kalmaya mahkûmdur. İyi olan kadın ise

evinin direği tüm olanlara rağmen yeniden evine döndüğü için kendini şanslı hisseder ve hikâyenin sonunda mükâfatlandırılan da o olur. Çünkü kaderine boyun eğmiş, isyan etmemiş ve ocağını tüttürmeye devam etmiştir. Kocasına hesap sormak şöyle dursun, önünde iki elini bağlar, etrafında el pençe olur. Terliklerini uzatır, yatağını yapar ve bir anne edasıyla “Aç mısın?” diye sorar. Her iki kadının hayatında da köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Oysa erkek için durum farklıdır. Yaşadığı gönül eğlencesi sona ermiştir sadece ve hayatına kaldığı yerden devam eder.

Seçil Büker (2008: 13) belirli bir konumu ve bakış açısını sunan filmlerin seyirciye yasemenler, menekşeler sunduğunu kimilerinin ise akasyaların açmasını beklediğini ifade eder. Seyircisine yasemen ve menekşeler sunan filmler şüphesiz melodramlardır. Melodramlar, seyircisine iletmek istediği ideoloji konusunda acelecidir, akasyaların açmasını beklemez. Egemen ideolojisini hoş kokular eşliğinde gizler ve üstelik bunu bir demet çiçek sunarmış gibi nazikçe yapar. Melodramlarda iyi ve kötü yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere kutuplaştırılmıştır. Bu kutuplaştırmanın temelinde yatan gerekçe ise iyi olanın masumiyetinden şüphe duyulmayacak bir evren yaratma arzudur. “Kötülerin” varlığı “iyileri” vurgulamak içindir. Bu sebeple de kötünün neden kötü olduğu üzerine seyircinin düşünmesine gerek yoktur. Melodramın (Büker, 2008: 14) diğer gereksinimleri ise rastlantı ve yalandır. Fakat en önemli gereksinim ev, ev içinde de annenin varlığıdır. Kadının toplumsal olarak onaylanan nihai rolünün annelik olduğu düşünüldüğünde bu durum hiç de şaşırtıcı değildir. Melodramlarda olay örgüsünü başlatan kahramanın hayatında duyduğu eksikliklerdir. Nitekim hikâye kahramanın bu eksikliği giderme çabası üzerine kuruludur. Kadınlar için söz konusu eksikliği tahmin etmek zor değildir; erkek!

Yeşilçam filmlerini temalarının dışında masallarla buluşturan diğer unsurlar da zaman ve uzamdır. Yeşilçam melodramlarında da zaman ve uzamın tıpkı masallarda olduğu gibi sabit olduğu söylenebilir. Hasan Akbulut'un (2008:108) deyişiyle “sözlü kültürün ortak repertuarı gibi Yeşilçam filmlerinin de aynı konuları ele alan ortak bir repertuarı vardır; hatta kimi filmlerde kimi durumlar (sahneler) için hep gidilen (başvurulan) değişmez mekânlar vardır”. Yeşilçam melodramlarının bir başka karakteristik özelliği ise dilsel/sözel anlatı unsurlarının yoğun olarak

kullanımdır. Tıpkı Hint melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam'da da bir karakterin halet-i ruhiyesini yansıtmak için çoğu zaman işitsel anlatım olanaklarından yararlanılmaktadır (Akbulut, 2008:112).

Tablo 1'de Akbulut, Yeşilçam filmleri arasından seçmiş olduğu on adet film aracılığıyla, melodramlarda kadına yönelik oluşturulmuş olan kodları listelemiştir. Tablodan da anlaşılacağı üzere filmlerde kadınlar; erkekler, evlilik, annelik, ev kadınlığı ile birlikte düşünülmüştür. Ayrıca kadınların fedakârlık yapması gereken taraf olduğu, yerinin evi olduğu, erkek tarafından kurulduğu, savunmasız olduğu için sahip çıkılması gereken olduğu ve kamusal alana ait olmadığı da altı çizilmiştir.

Tablo 1. Yeşilçam Melodramlarında Kadına Yönelik Kodlar

Filmler	Göndericiler	Nesne	Meslekler (iş)	Temel Anlam Derin yapı
Akasyalar Açarken	Mutsuzluk, aşk, erkekler	Mutluluk, başkalarının mutluluğu, evlilik	Gönüllü hemşirelik, heykel sanatçısı	Fedakârlık, boş özne, kadına fedakârlık yakışır
Bir Demet Yasemen	Erkek , aşk, yalan, iftira	Evlilik , yuva kurmak	Ev kadını , mürebbiyelik, hizmetçilik	Kadının yeri evidir.
Sürtük	Rastlantı, erkekler	Şarkıcı olmak, evlilik	Sokak şarkıcılığı	Aşk ya da kariyer, fedakârlık
Samanyolu	Farklı bir yaşam, yalan	Gösteriş, mutluluk, evlilik	Ev kadını	Şımarık kadından uysal kadına
Sevemez Kimse Seni	Aşk, inat, pişmanlık	Yenilmemek, evlilik	Ev kadını , gönüllü hemşirelik	Kadın erkek olamayandır.
Aşk Mabudesi	Namus, erkekler , rastlantı, yalan, aşk	Romantik aşk, evlilik	Fıstık satıcısı, şarkıcı, evinin kadını	Kadın erkeğin kurduğudur.
Kara Gözlüm	Namus , mahalleli, rastlantı	Şarkıcı olmak, mutluluk, evlilik	Balık satıcısı, şarkıcı	Kadın biz ve ötekini eğretilmesidir.
Bütün Anneler Melektir	Rastlantı, erkek	Mutluluk, kızına kavuşmak	Şarkıcı, ev kadını	Kamusal alana girmek yasaktır.
Tatlı Dillim	Rastlantı, erkek	Evlilik , ideallere göre yaşamak	Öğretmen	Kadın Cumhuriyet ideallerinin eğretilmesidir.
Bir Demet Menekşe	Daha iyi yaşam isteği, erkek	Evlilik , sahip çıkmak	Terzi, ev kadını	Kadınlar sahip çıkılması gereken varlıklardır.

Kaynak: (Akbulut, 2008: 347)

Tablo 1, birçok Yeşilçam melodramı için genellenmeye müsaittir. Zira Yeşilçam'ın kadına bakışı ve filmlerde kadını konumlandırışı her daim tablo 1'deki

veriler ile benzerliğini korumuştur. Bu noktada Şükran Esen'in (2000: 43) 80'li yılların sinemasını değerlendirirken kullandığı ifadeler dikkat çekicidir: "Geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerde, 80'li yıllarda da kadın tipi yine edilgen, ya masum, erkeğinin kadını, çocuğunun anası, kaderinin rüzgârıyla sürüklenen; ya da dişiliği ön planda olan yuva düşmanı, kötü kadın tipidir. Talihliyse evlenir, mutlu olur, talihsizse genel eve düşer, mutsuz olur". Yeşilçam melodramlarının kadın için uygun gördüğü bu döngüyü bir de Yeşilçam'ın uyarlama masal filmleri aracılığıyla tartışmaya açmak gerekmektedir.

3.1. Yöntem

Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin analizine geçmeden önce çalışmada kullanılmış olan yöntemi, çalışmanın evrenini ve örneklemini açıklamak faydalı olacaktır. Çalışmanın ana evrenini Türk sinemasının "Yeşilçam" olarak adlandırılan dönemi oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970, Ertem Göreç), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (1971, Tunç Başaran) ve *Külkedisi Sinderella* (1971, Süreyya Duru) adlı filmlerdir. Bu filmlerin çalışmaya dâhil edilmesinin nedeni, çalışmanın ana fikrini oluşturan feminist film teorisine dair oldukça yoğun iletiler içeriyor olmaları ve aynı zamanda evrensel öyküler olmalarıdır.

Çalışmada Yeşilçam'ın masal uyarlamaları arasından seçilen bu üç film, betimsel analiz yöntemi aracılığıyla değerlendirilmiştir. Bir fenomeni tanımlama amacıyla yapılan betimsel analiz, söz konusu fenomenin özellikleri ile ilgilenmektedir. Özellikler üzerinde durulurken ise benzer özelliklere sahip fenomenler arasında bir gruplandırma yapılmaktadır. İrfan Erdoğan (2012: 169) betimleyici analizi "...bir durumun, koşulun, insanın, ilişkinin, örgütlü faaliyetin, iletişim sürecinin, uygulanan politikanın 'ne olduğunu' tasvir, tarif ve açıklığa kavuşturma" olarak tanımlamaktadır. Çalışma için ise feminist film kuramının yukarıda bahsedilen argümanlarının filmlerde nasıl tasvir edildiğinin betimlenmesi önem arz etmektedir. Bu sebeple feminist film kuramcılarının üzerinde tartışmış oldukları ortak konular vasıtasıyla dört kategori belirlenmiş ve filmler bu başlıklar altında değerlendirilmiştir. Feminist film teorisinden ödünç alınarak oluşturulan kategorilerde, kadın bedeni ve bedene yönelik güzellik algısı, ev, evlilik kurumu ve

kadına atfedilen göstergeler üzerinden bir tartışma yürütülmüştür. Dolayısıyla çalışma kapsamında betimsel analizi, filmlere dair veri toplama aşamasında feminist film teorisi desteklemiştir. Çalışmada yer yer filmlerden seçilen diyalogların söylem analizinin de yapıldığını belirtmek gerekmektedir. Zira söz konusu diyalogların da feminist film teorisinin argümanlarını yansıttığı düşünülmektedir.

3.2. Bulgular ve Yorum

Yeşilçam'ın masallar ile tanışması aslında 70'li yıllardan önce olmuştur. 1953 yapımı *Balıkçı Güzeli – Binikinci Gece* (Baha Gelenbevi) eski bir Türk masalından sinemaya uyarlanan ilk film olarak bilinmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 19). Fakat masal filmleri sinema endüstrisinde zincirin bir parçası olabilmek için 1970 yılına dek beklemiştir. 1970 yılına gelindiğinde Ertem Göreç, masal filmleri furçasının öncüsü kabul edilen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* adlı filmi çekmiştir. Bu filmi, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Alaaddin'in Lambası*, *Binbir Gece Masalları*, *Altın Prens Devler Ülkesinde*, *Külkedisi Sinderella*, *Keloğlan*, *Bir Varmış Bir Yokmuş*, *Şehzade Sinbad*, *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* gibi masal filmleri izlemiştir.

Zaman, mekân ve kişiler arasındaki ilişkilerin iyi kurgulanmaması ve tesadüflere, mucizelere açılan kapılar, Yeşilçam ile masalları buluşturan en belirgin hususlardır. Engin Ayça (1989: 83) bu durumu hem Yeşilçam'ın hem de masalların bireysel bilincin değil, ortak anonim bilincin ürünleri olmasına bağlamaktadır. Viladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (1985) adlı eserinde, masalarda birbirini tekrar eden söz konusu anonim bilinci 31 işlev ile açıklamıştır. Propp'un masalın biçimi için sıraladığı bu işlevler, Yeşilçam filmleri ve Yeşilçam'ın masal uyarlamaları için de büyük oranda geçerliliğini korumaktadır. Çalışmanın amacı masal uyarlamalarını Propp'un sıraladığı işlevler vasıtasıyla tartışmak olmadığından burada 31 işlevi tek tek sıralamaya gerek yoktur. Fakat Propp'un işlevlerinin temel mantığını kavramak önemlidir. Evinden uzaklaşan masum kahraman yasakları çiğnediği için kurban konumuna ulaşır, yolculuğu boyunca birçok engelle karşılaşır fakat isyan etmediği, kaderine boyun eğdiği için sonunda mutluluğa erişeceğini bilir ve sabırla kurtarıcısını bekler. Kurtarıcı binbir engelle karşılaşsa da sonunda mağdur ve masum kahramana ulaşır ve birlikte mutlu sona kavuşurlar. Kötü olan ise

cezalandırılmaktan kaçamaz. Propp bu işlevleri sıralarken kahramanlara herhangi bir cinsiyet yüklememiş olsa da 31 işlevi okuyan kişinin zihninde mağdur olan kahramana ve kurtarıcısına uygun göreceği cinsiyeti tahmin etmek zor değildir. Elbette yasakları çiğneyen, masum ve savunmasız, kurtarılmaya muhtaç olan kadın, onu kurtarmak için binbir fedakârlığa göğüs geren ve nihayetinde kurtardığı güzel kadın ile mükâfatlandırılacak olan da erkektir. Nitekim hem Ayça'nın hem de Propp'un imlediği ortak bilinç ataerkildir. Süreyya Çakır'ın (2017: 147) da ifade ettiği gibi:

Yeşilçam filmleri, anlayamadıkları, değişime ayak uyduramadıkları bir dünya karşısında gündelik yaşamdaki sarsıntıları hafifleten, gerginlikleri azaltan, sınıf farklılıkları karşısındaki sıkışmışlıklarını sınıf atlamanın da mümkün olduğu önermesini taşıyarak rahatlatan bir işleve sahip olmuş; acı verici realiteden uzaklaştıran düşsel bir dünya sunmuş ve değiştiremedikleri dünya karşısında bir sığınak veya umut kapısı olmuştur.

Söz konusu düşsel dünya dönemin masal uyarlaması filmleriyle bir adım daha öteye taşınmış ve düş ile gerçek arasındaki çizgi belirsizleşmiştir. Bu çizgiyi kadın nezdinde biraz olsun belirginleştirmek adına çalışma kapsamına alınan üç masal uyarlamasını, buluştukları ortak kategoriler vasıtasıyla incelemek gerekmektedir.

3.3. Güzellik İkonları ve Çirkin Cadılar

“Gülünce yanaklarında güller açan, gözlerinde güneş ışıkları oynaşan, güzeller güzeli bir kraliçe ve onun dudakları kan damlası gibi kırmızı, yüzü kar gibi beyaz, saçları gece kadar siyah olan kızı”... Bu güzellik tanımlamaları, Ertem Göreç'in, Grimm Kardeşler tarafından derlenen aynı adlı masaldan sinemaya uyarladığı film *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'e aittir. Henüz filmin ilk sahnelerinden Pamuk Prenses ve annesi nazarında yapılan bu güzellik tasviri aslında filmin öyküsünün tam merkezinde yer almaktadır. Nitekim ergenlik çağına erişip genç bir kız olan Pamuk Prenses, güzelliği ile övünen ve sihirli aynasına mütemadiyen “Ayna ayna söyle bana var mı benden daha güzeli bu dünyada?” diye soran büyücü üvey annesinin rakibi haline gelmiştir. Güzellik kavramı üvey anne için gücü temsil etmektedir. Çünkü saraya girip kralın karısı olmayı güzelliğine borçludur ve bu uğurda her türlü kötülüğü yapmaya hazırdır. Pamuk Prenses için ise

DIKEN YÜCEL, Dilar (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (1), 326-358.

güzellik, iyi kalbini dışa vuran ve onun masumiyetini, saflığını perçinleyen bir ayna gibidir. Zaten bir masal prensesinin çirkin olması görülmüş şey değildir. Güzelliği masalın sonunda onun kurtarıcısı olacak prense yaraşır şekildedir. Fakat filmde Pamuk Prenses'in güzelliğini prenten önce onaylayan 7 erkek daha vardır. Üvey annenin zulmünden ve ölüm tehdidinden dolayı saraydan kaçan Pamuk Prenses, ormanda 7 cücelerin evine sığınır. Pamuk Prenses'i gören cücelerin onun hakkındaki ilk yorumları ise şöyledir:

Keloğlan: Vay babam vay lokum gibi kız.

Bilgin: Kız değil melek

Neşeli: Saçları simsiyah, dudakları kiraz gibi

Öfkeli: Ne melek ne insan bir şeytan bu şeytan. Uğursuzluk getirecek hepimize...

Cüceler, Pamuk Prenses ile ilk karşılaşmalarında yukarıdaki ifadeleri kullanmış ve onun güzelliğine vurgu yapmışlardır. Öfkeli'nin yorumu da şifacı kadınlara cadı diyen ve onları yakan eril bakış ile oldukça benzerlik göstermektedir. O halde güzellik filmde iki yola işaret etmektedir. Bu vasfı, prensesi hem üvey annesinin ölümcül oyunlarına dâhil etmiş hem de bu oyunlardan kurtuluşunun reçetesi olmuştur. Üstelik güzellik kavramı filmde "ortalama" sıfatını kabul etmemektedir. Sezer'in (2012: 124) ifadesiyle "Güzel olmak, etrafa karşı uzlaşmış bir sorumluluk içerir: Onu korumak ve hep daha fazlasına koşmak. Görüntünüzü ortalamaya çekmek, neredeyse bir suç, hatta zayıflıktır".

Şekil 2. Masalarda Güzellik Kavramı İle Yaratılan Zıtlık



Kaynak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Ertem Göreç, 1970)

Tunç Başaran'ın *Oz Büyücüsü* adlı masaldan sinemamıza uyarladığı *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (1971) adlı filmde de güzellik algısının değişmediği ve kadının güzelliği ile birlikte anıldığı görülmektedir. Çalışma kapsamına alınan üç filmin de ana kahramanlarını, dönemin yıldız oyuncularından olan Zeynep Değirmencioğlu canlandırmaktadır. Değirmencioğlu'na yani Ayşecik'e bu filmde Pamuk Prenses'in yedi cüceleri de eşlik etmektedir ve yine filme hâkim olan güzellik algısı cücelerin ağzından duyulmaktadır: “ Ne kız be lokum lokum, kuzey perisinden daha iyi kalpli, melek gibi kız, acaba dünyadaki bütün insanlar böyle mi?” diyen cücelerden biri bu kez Ayşecik'e cinsel olarak da ilgi duyduğunu belli etmiş ve hatta ona evlenme teklifinde bulunmuştur. Cücelerin ifadesinden de anlaşılacağı üzere filmde güzellik, iyi kalpli olmakla ve hatta melek, peri olmakla eşdeğer tutulmuştur.

Şekil 3. Ayşecik, Cüceler Tarafından Beğeniliyor



Kaynak: Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde (Tunç Başaran, 1971)

Süreyya Duru'nun yönetmenliğini yapmış olduğu *Sinderella Külkedisi* (1971) adlı filmde de kadının güzellik algısının değişmediği görülmektedir.¹ Prens düşlerinde gördüğü güzelin peşindedir. Fakat filmde kadının düşlerinin erkeğin

¹Nunila Lopez *Vejetaryen Külkedisi-Büyüklerle Gerçekçi Bir Masal* (2012) adlı eserinde, Külkedisi'nin yazgısının değişebileceğini ve dahası değişmesi gerektiğini ifade etmektedir. Lopez'in Külkedisi, Yeşilçam'ın güzel, cefakâr, kaderine boyun eğen, mağdur kadın karakterinden oldukça uzaktır. Vejetaryen olan Külkedisi, içip sarhoş olduğu balonun ardından prens ile evlenmek zorunda kalır. Fakat evliliği umduğu gibi olmaz, her gün prens için keklik pişirmek ve bütün gün ayaklarını sıkı camdan ayakkabıları giymek zorundadır. Zamanla istediği hayatın bu olmadığına karar verir. Ne de olsa vejetaryen biri için her gün keklik pişirmek de oldukça zordur. Kadın keklik pişirme göreviyle mutfığa bağlanmış, camdan ayakkabıları giymek zorunda olmasıyla ise ezici güzellik algısı altında kalmaya mahkûm edilmiştir. Fakat bu anlatıda kadın edilgin değildir. Prensi terk eder ve bir restoran açarak hayatını devam ettirmeye karar verir. Hayatına yöne verme cesareti olan bu prensesin öyküsü henüz beyaz perdeye uyarlanmamış olsa da feminist düşüncüyü önemseyen bir yönetmenin bu öyküyü keşfetmesi kuvvetle muhtemeldir.

düşleri ile karıştığı görülmektedir. Üvey annesi ve üvey kız kardeşlerinin zulmüne uğrayan güzeller güzeli Külkedisi, sarayda prens için bir balo yapılacağını duyar ve düşlere dalar. Düşünde bedenini teşhir eden kıyafetler içinde prene kur yaparak raks ettiğini görür. Kendini prensin huzurunda, prensin bakışlarına teslim eden Külkedisi'nin bu düşünüyü, bir erkeğin arzuladığı kadını düşlemesi olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim erkeğin düşü kadının düşü ve arzusuymuş gibi gösterilmiştir. Kadın bu düşte seksi kıyafetler giymiştir, cilvelidir ve sarışındır.

Şekil 4. Külkedisinin Düşü



Kaynak: Sinderella Külkedisi (Süreyya Duru, 1971)

Filmdeki bir başka düş ise prene aittir fakat düşün nesnesi değişmez, yine kadındır. Düşte, bakışın nesnesi olan güzel kadın erkek tarafından gizlice gözetlenmektedir. Bu noktada Mulvey'in skopofili kavramını hatırlamak yararlı olacaktır. Dikizleme, röntgenleme anlamına gelen skopofili, eril bakışa haz vermektedir. Bu düşe de yine eril bakışın hâkim olduğu kolaylıkla söylenebilir. Kadının güzelliği çıplak vücuduna bezenmiş çiçekler ve su vasıtasıyla vurgulanmıştır.

Şekil 5. Skopofilinin Nesnesi Külkedisi



Kaynak: Sinderella Külkedisi (Süreyya Duru, 1971)

İncelenen üç filmin de ana karakterleri güzellikleri ve iyilikleri ile ün salmışken, kötü kadın karakterler filmlerde nasıl yer bulmuştur? Aslında cevap basittir. Kötüler, çirkin cadılara benzerler, fakat oldukça zekidirler. Pamuk Prenses de, Ayşecik ve Külkedisi de güzel oldukları kadar iyi ve saf olarak kurgulanmışlardır. Çünkü zeki kadın aynı zamanda tehlikelidir. Sezer'in (2012: 118) ifadesiyle güzel kadın, akla yakıştırılmayan bir nesnedir. Nitekim hem akıl hem de dil erildir. Bu sebeple de dişiliği temsil eden kişi akıldan hadım edilmiştir. Peki ya akıllı olanlar? Her üç filmde de akıllı ve kurnaz olan kadınlara "cadılık" uygun görülmüştür. Pamuk Prenses'in üvey annesi çirkin bir cadı kılığına girip, sihirli elmadan yemesini ve ebedi uykuya dalmasını sağlar. Ayşecik ise ülkesine geri dönebilmek için çıktığı yolculukta batının kötü cadısı ile mücadele eder. Çirkin cadı, Ayşecik'in gözlerinden nazar boncuğu yapmayı planlamaktadır. Külkedisi için ise büyüler yapan çirkin bir cadıya gerek yoktur. Zira üvey annesi ve üvey kız kardeşleri kötülükte ve zalimlikte bir cadıyı aratmayacak kadar üstündürler. Dahası ideal güzellik algısını yıkacak derecede çirkin kurgulanmışlardır. Şişman ve iri yüz hatlarına sahip olan üvey anne ve makyaj ile kendilerini maskota çeviren çelimsiz iki kız kardeşin grotesk bedenleri, filmde Külkedisi'nin güzelliğini perçinlemektedir.

3.4. Kamusal Alandan Dışlanan ve Evine Kapatılan Kadın

Hatırlanacağı gibi Mulvey, eril bilinçdışının hadım edilme korkusuyla baş edebilmek için geliştirmiş olduğu kaçış yollarından bahsederken, bu yollardan birinin kadını cezalandırmak ve ardından kurtarmak olduğunu altını çizmiştir. Eril bilinçdışı kadın için en güvenli yerin evi olduğuna işaret etmektedir. Fakat hem Pamuk Prenses, hem de Ayşecik ve Külkedisi, evlerinden ayrıлып kamusal alana

karışma ediminde bulunmuşlardır. Sezer (2012: 33) masal kahramanlarının evlerinden ayrılış sürecini şu sözlerle özetlemiştir: “Ana hedefi çocuğu yetişkin yaşamına hazırlamak olan masallar, ağırlıklı olarak ergenliğin sona eriş sürecini konu edinir. Bunun en önemli temsili olan evliliğin ve kahramanlık aracılığıyla kendini kanıtlamanın başlangıcında ise; aileden, memleketten, yani bir başkasının erkinin geçerli olduğu merkezden ayrılmak yer alır”. Sezer’in de ifade ettiği gibi kahramanların evden ayrılışının bir nedeni de evlilik çağına geldiklerinin muştulanmasıdır. Nitekim maceralarının sonunda hem Pamuk Prenses hem de Külkedisi evlenmiştir. Ayşecik ise evlenme teklifi alarak, evlenme yaşına eriştiğini ispatlamıştır. Fakat evden ayrılış sürecinde kadın kahramanların birçok zorluğa maruz kaldıkları bir başka deyişle cezalandırıldıkları fakat nihayetinde kahraman bir erkek tarafından kurtarıldıkları görülmektedir. Pamuk Prenses babasının ölümüyle yegâne mirasçısı olduğu sarayını, üvey annesinin korkusundan terk etmiş ve mücadele yerine pasif olmayı seçmiştir. Fakat bu kararı başına türlü bela gelmesine sebep olmuştur. Saray her ne kadar içinde zalim üvey annesi de olsa onun korunaklı ilk yuvasıdır. Nitekim saraydan sorgusuz sualsiz ayrılmaya avcının potansiyel kurbanı haline de gelmeyecektir. Ayşecik’in başına gelenlerin tek sorumlusu ise onu evinden uzaklaştıran doğal afettir. Hortum yüzünden evinden uzaklaşan genç kız tıpkı Pamuk Prenses gibi türlü zorluklar ve belalar ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Külkedisi ise hikâyesinin başından beri kaderine en sadık olan karakterdir. Üvey annesinin türlü zulmüne rağmen evinden ayrılmaz ta ki beyaz atlı prensi gelip onu evinden alana kadar. Şüphesiz kadını evlilik kurumu ile birlikte düşünen masallar sadece çalışma kapsamına alınan masallardan ibaret değildir. *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (Yetkiner, 2015: 461) adlı masalda da evin kölesi olan Mercane karakteri, efendisine yani Ali Baba’ya karşı göstermiş olduğu fedakâr tutum sayesinde evin gelini olmuştur. Tıpkı Külkedisi gibi Mercane de evlilik sayesinde sınıf atlamıştır.

Evine kapatılmış olan kadına biçilen roller de özellikle Pamuk Prenses ve Külkedisi nazarında benzerlik göstermektedir. Pamuk Prenses üvey annesinin emriyle sarayda hizmetçilik yapmaktadır. Fakat bu duruma katlanır ve sahibi olduğu sarayda niçin temizlik yapmak zorunda olduğunu sorgulamaz. Saraydan kaçıp yedi

cücelerin evine sığındığında da durum değişmez. Eve girer girmez “Aman yarabbi. Her taraf pislik içinde şu hale bakın... Her tarafı iyice temizlersem çok şirin bir yer olur” der ve işe koyulur. Fakat sadece temizlik yapmak eve kabul edilmesi için yetmez. Cücelerin başka talepleri de vardır:

Bilgin: Bütün işlerimizi yapar, yemeğimizi pişirir, çamaşırlarımızı yıkar...

Pamuk Prenses: Ben pastalar, kekler, cevizli çörekler bile yaparım sizlere

Bilgin: Çok güzel mademki bunları biliyorsun kalabilirsin burada.

Pamuk Prenses: Çok teşekkür ederim. Şimdi sıcak bir çorba içersiniz o halde.

Yalnız yemeğe başlamadan evvel elinizi yüzünüzü yıkamanız lazım, hadi bakalım...

Yukarıdaki diyalogdan da anlaşılacağı üzere kadının ev içindeki varlığı, temizlik, ütü ve yemek yapmakla ilişkilendirilmektedir. Prenses kendisinden talep edilen bu işleri hiç yadırgamaz ve hemen kadının ev içindeki ikinci rolü olan anneliğe soyunur. Cücelerle diyalogu bir annenin çocuğuyla olan diyalogu gibidir. Onlara sürekli düzenli ve temiz olmalarını temkinler. Artık sarayda olduğu gibi savunmasız bir kız çocuğu değildir. Bu noktada Sharon Smith'in, *Kadınlar ve Sosyalizm* (2012) adlı eserini hatırlamakta fayda vardır. Zira Smith'in eserinde eleştiri getirmiş olduğu temel hususların başında kadına yakıştırılan ve onunla özdeşleştirilen ev işleri gelmektedir. Smith için kadınların üzerlerine yapışan bu rollerden ivedilikle kurtulması gerekmektedir.

Külkedisi'nin ev içi rolleri de geleneksel ataerkil bilince uygun olarak tasarlanmıştır. Kadının ev içinde yemek, temizlik gibi işleri yapması gerekmektedir. *Masalların Psikanalizi* adlı eserinde Ahmet Sarı (2008) masalların kadın kahramanlarına genel, betimleyici adlar koyulduğundan bahsetmektedir. Beyaz tenli olduğu için Pamuk sıfatına layık görülen Pamuk Prenses, ev içi hizmetleri sırasında yüzü gözü küle bulandığı için Külkedisi olan, uyuduğu için Uyuyan Güzel olan prenseslerin isimleri dikkat çekicidir. Bu prenseslere özel isimlerin verilmeyişi, tüm dünya kadınlarının ortak yazığına sahip olduğu bilincinden ibarettir. İşte Külkedisi'nin de yazığı Pamuk Prenses'in yazığından farksızdır. Her iki kahramanın da hayatı annelerinin ölümü üzerine yaşamlarına giren üvey anneleri ile değişmiştir. Külkedisi de tıpkı Pamuk Prenses gibi tek varisi olduğu mirasını büyük bir gönüllülükle üvey annesi ve onun kızlarına teslim etmiş, evin hizmetçisi

olmuştur. Fakat bu durumdan hiç şikâyetçi değildir. Nitekim filmin girişinde anlatıcı dış ses tarafından da ifade edildiği gibi, “kaderine razı olur kimseye anlatmazdı derdini” . Oysa Beauvoir'ın da imlediği gibi kadın “...daha iyi bir dünya kurmakla yükümlü değildir; ev, oda, kirli çamaşır, döşeme donuk şeylerdir: o, araya giren kötü ilkeleri kovmaktan öte bir şey yapamaz; toza, lekelere, çamura, yağa saldırır; günahla, İblis'le savaşıır” (1993b: 54).

Ayşecik için de durum değişmez, o da evinden ayrılıp sihirli bir ülkede dolaşıyor olsa da bu ülkenin gizemlerini keşfetmek yerine serüveninin en başından beri evine geri dönmek için çabalamaktadır. Üstelik bu yolculukta Ayşecik'e, alnında onu koruyan bir iz ve ayaklarındaki sihirli patikler eşlik etmektedir. Fakat bu üstünlüğünü filmin finalinde öğrenir. Çünkü yolculuğu boyunca, kalbi, beyni ve cesareti olmasa da üç erkeğin (Teneke adam, Korkuluk, Aslan) koruması altında olması gerekmektedir. Film boyunca sürekli “benim gibi yalnız bir kız için tehlikeli değil mi?” diye sorar ve adeta eril bakışın korunmaya muhtaç aciz kadın imajını taze tutar. Film, “kadının evi yeridir” görüşünü destekleyen iletilerle doludur. Bu sebeple Ayşecik'in keşfetmek ve eğlenmek için zamanı yoktur, bir an önce korunaklı evine geri dönmelidir.

3.5. Kadının Kutsal Mertebesi: Evlilik

Keseli hayvanlar gibi bir başkasının derisinin altında yaşamak isterdim. Emniyette olmayı, sıcak, bakılıp gözetiliyor olmayı, havadan, hatta yaşamdan daha çok istiyorum. Beni şaşırtan bu olgu yeni değildi, oradaydı, uzun süredir benim bir parçamdı. (Dowling, 1994)

Yeşilçam melodramları ve masallar, güzel, iyi huylu, iffetli fakat bir o kadar da talihsiz, cefakâr kadınlara hikâyelerinin sonunda büyük ödülü vaat etmektedir. Büyük ödülü tahmin etmek zor değildir; evlilik. Eğer kadın evliliği hak edecek erdemlere sahip ise ve en önemlisi de yaşadıklarına rağmen isyan etmiyor ve kaderine boyun eğiyorsa artık evliliğe hazırdır. Evlilik kadınların kurtuluş reçetesidir ve kadının ulaşmayı hayal ettiği en kutsal mertebedir. Fakat makbul olan ilk aşk ile gerçekleştirilen evliliktir. Bu sebeple de ikinci evliliklerin onaylanmadığı görülür. Hande Ögüt (2015: 114) *Uyuyan Güzel ya da Uyutulan Kadınlar Üstüne* adlı yazısında masallarda bakire olmanın güzellik, saflık, iyi huyluluk ve erdemlilik gibi olumlanan sıfatlarla birlikte düşünüldüğünü oysa aksinin yani bakire olmayışın ise

cadılık, çirkinlik, büyük ayaklı olma, uzun dilli olma gibi olumsuzluklar üzerinden değerlendirildiğini ifade etmiştir. Benzer algının Yeşilçam'ın masal uyarlamalarına da yansıdığı söylenebilir. Masallara, “eşler tüm hatalara rağmen kaderlerine boyun eğmeli ve evliliklerini devam ettirmeli” ideolojisi hâkimdir. Durum böyle iken hem Pamuk Prenses'in hem de Külkedisi'nin üvey anneleri gerek doğrudan gerekse dolaylı olarak “cadı” sıfatına yaraşır şekilde kurgulanmıştır. Nitekim egemen ideoloji tarafından onaylanmayan ikinci eşlerdir. Pamuk Prenses ve Külkedisi'ni, üvey annelerinin sebep olduğu ıstıraplı hayattan kurtaracak olan en basit formül de şüphesiz evliliklerdir. Evden ayrılarak evlilik çağına geldiğini ispatlayan Pamuk Prenses ve evinde kısmetini bekleyen Külkedisi'nin film boyunca söyledikleri şarkı dikkat çekmektedir. Şarkının nakaratı ise şöyledir:

Kederli günler bitecek
Elbet talihim gülecek
İçimde büyük bir his var
Gönlüm murada erecek

Şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere genç kızları hayata bağlayan şey evlilik umudundan başkası değildir. Katlandıkları tüm zorluklar, gelmesi beklenen beyaz atlı prens içindir. Nitekim öyle de olmaktadır, Pamuk Prenses kendisini sonsuz uykusundan uyandıracak olan prensini ve ondan alacağı ilk öpücüğü beklemektedir. Külkedisi ise düşlerini süsleyen prensin kendisini gelip bulması için dualar etmiştir. Üstelik Külkedisi, Yeşilçam'ın “sınıf atlamayı başarabilen” kadınları arasında olmuştur. Nitekim bir çiftlikte hizmetçilik yaparken, prense eş olmuş ve çiftlikten çıkıp sarayda yaşamaya başlamıştır. Her iki film de sorgusuz, sualsiz ve flörtüz gerçekleşen, ilk bakışta aşkın getirdiği evlilik ile son bulmaktadır. Seyirciye de “Onlar ermiş muradına bir çikalım kerevetine” demek düşer. Ne de olsa evlilik her yerde devadır. Bu noktada şu soru akıllara gelebilir, ya Friedrich Engels haklıysa ve kadının konumunu değiştiren, ataerkil ideolojiyi geliştiren evlilik kurumunun ta kendisiyse?

3.6. Kadınlık Alametleri: Cam Tabut, Cam Pabuçlar, Kırmızı Elma ve İlk Öpücük

Kırılgan, narin iki prenses ve onların talihini değiştiren camdan nesnelere... Peki, ama neden cam? Bu soruya cevap ararken birbirinden farklı yorumlara

rastlamak mümkündür. *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* adlı eserinde Sezer (2012: 92) hem Pamuk Prenses'in camdan tabutunu hem de Külkedisi'nin camdan pabuçlarını yorumlamaya, camın çağrıştırdığı cinsellik olgusu üzerinden başlamıştır. Sezer için, Pamuk Prenses'in cam tabutu, onun bekâretinin simgesidir. Zira onu öpücüğüyle hayata döndürecek olan prens henüz gelmemiştir. Bu durumda da makbul olan genç kızın kendisini filmin sonunda eşi olacak olan adam için muhafaza etmesidir. Güzelliğiyle büyülediği yedi cüceler, ona el sürmemiştir fakat cam tabut sayesinde ölü sandıkları prenses hâlâ eril bakışlarının nesnesidir. Cam tabut, seyretmenin fakat dokunamamanın ifadesi haline gelmiştir.

Pamuk Prenses'in cam tabutu Mulvey'in fetişleştirilmiş kadın olgusunu akıllara getirmektedir. Hatırlanacağı gibi eril bilinçdışının hadım edilme korkusuyla başa çıkma pratiklerinden biri de kadının fetiş nesne haline getirilmesi idi. Cinsel belirtilerden yoksun olsalar da yedi cüceler de hadım edilme korkusuyla dolu oldukları söylenebilir. O halde prensesin güzelliğini seyretmek, hiç olmazsa bakmanın verdiği hazza ulaşabilmek için onu toprağa gömmek yerine camdan bir tabuta koymaları, kadını fetiş nesne olarak görme arzularından kaynaklanmaktadır. Ne de olsa güzel kadın bakılmak içindir, toprak ise onun güzelliğini solduracak ve kadın bakılması olma özelliğini yitirecektir.

Külkedisi'nin camdan pabuçları da benzer anlamlar taşımaktadır. Tüm saflığı ve güzelliğiyle baloda, prensin kollarında dans eden Külkedisi, aynı zamanda sözüne sadık ve itaatkârdır. Büyünün bozulmasını istemez ve saat gece yarısını bulunca baloyu terk eder. Kaçarken düşürdüğü camdan pabuçlarının tekini kaderini değiştireceğinden habersizdir. Ne hikmetse büyü bozulunca camdan pabuçlar hariç her şey eski haline dönmüştür. Prens düşlerini süsleyen kadını bulması oldukça meşakkatli olur. Şehrin tüm kızları camdan pabucun tekini dener. Fakat kimseye olmaz. Zira pabucu giyebilmek yani prense layık olabilmek için, Külkedisi gibi itaatkâr, hamarat, iyi huylu ve daha da önemlisi ideal güzellik normlarına uygun olmak (ince, küçük ayaklara sahip olmak) gerekmektedir. Görüldüğü gibi hem camdan tabutun hem de camdan pabuçların mahareti oldukça büyüktür. Aslında Pamuk Prenses, cam tabuta girmeden ve prensten ilk öpücüğü almadan önce genç kızıktan kadınlığa geçtiğini ispatlamıştır. Üvey annesinin sihirlediği kırmızı elmayı

iştahla yediği görülür. Masalın orijinalinde elmanın bir yüzünün kırmızı bir yüzünün ise yeşil olduğu fakat prensesin aşkı ve şehveti temsil eden kırmızı tarafı ısırmayı tercih ettiği bilinmektedir. Fakat Ertem Göreç'in uyarlamasında böyle bir ayırım yoktur. Elma tamamen kırmızıdır. Yani prensese kadın olmayı seçmekten başka şans tanınmamıştır. Nitekim öyle de olur elmayı yedikten sonra hayat ile bağı kesilen prenses, prensin öpücüğü ile tekrar hayat bulur ve onu öpen ilk genç ile evlenir.

Türk sinemasında Pamuk Prenses'in, Külkedisi'nin ve Ayşecik'in masallarına herhangi bir alternatif getirilmediği ve masalların en bakir haliyle 1600'lü yılların imgeleriyle zihinlerimizde kalmış olduğu söylenebilir. Pamuk Prenses ve Külkedisi kendilerini kurtaracak olan prenlere, Ayşecik ise Oz'un büyücüsü olan Ulu Sihirbaz Keskin Zekâ'nın yardımına gerçekten muhtaç mıdır? Feminist film kuramının sorduğu soru da tam olarak budur. Filmlerde kadınlar neden yardıma muhtaç olan aciz taraftır ve neden erkeğin ötekisi olmaya mahkûmdur?²

SONUÇ

Yeşilçam'ın masal uyarlamalarını da içine alan fantastik dünyasında kadın, ataerkil bilinçdışının aynası gibidir. Güzel, iyi, iffetli ve fedakâr olanlar, kaderlerine boyun eğip kısmetini bekleyenler elbette mükâfatlandırılır. Aksi durumda davrananın

² Bu soru Hollywood'un erkek egemen film yapım sektörünün de dikkati çekmiş ve masal filmlerindeki prensesler kısmen de olsa dönüşüme uğramış, hikâyelerde etkin olmaya başlamışlardır. İngiliz yönetmen Rupert Sanders'in, 2012 yapımı Pamuk Prenses ve Avcı adlı filmi söz konusu kırılmaya bir örnektir. Film Pamuk Prenses'in klasik hikâyesi ile başlar. Saraya güzelliğine düşkün kötü kalpli bir üvey anne gelmiştir ve kendisinden daha güzel olan Pamuk Prenses'in kalbini istemektedir. Bu uğurda ise genç bir avcıyı görevlendirir. Fakat hikâye bu aşamadan sonra dönüşüme uğrar ve bilindik kodlardan uzaklaşır. Zira avcı, prensese acıdığı için değil ona âşık olduğu için onu öldürmez. Bu olaydan sonra yolları kesişir ve avcı, varisi olduğu krallığı geri alabilmesi için prensese yolculuğu boyunca yardım eder. Narin, kırılğan prenses avcının da desteğiyle adeta bir Amazon kadınına dönüşür ve krallığı için savaşmaya karar verir. Fakat savaşçı da olsa hala saftır, bir erkeğin sunduğu kırmızı elma yüzünden uykuya dalar. Ama bu sefer prenses cam tabuttan mahrumdur. Cam tabutu olmasa da uyuyan bedeni gömülmez, zira hâlâ bakılalıdır. Kadının felaketini getiren bir erkek olsa da kurtuluşu da yine bir erkek olan avcı sayesinde gerçekleşir. Avcının yani gerçek aşkın öpücüğü, prensesi hayata döndürür. Ama beklenen olmaz prenses uyandıığında avcı ile birlikte el ele ufka doğru yürümez. Krallığını geri almak için peşine taktığı erkek ordusuyla mücadelesine devam eder ve nihayetinde hakkı olan tacı geri alır. Filmin finali, prenses ile avcının evleneceğini bekleyen seyirci için de sürpriz olur. Film kadının zaferiyle sonuçlansa da bu zaferi erkeğin desteği olmadan kazanması mümkün görünmemektedir. Nitekim filmin adından da anlaşılacağı üzere Pamuk Prenses, avcı ile bir bütün oluşturmaktadır ve tıpkı yedi cüceler gibi avcı olmadan da Pamuk Prenses'in varlığı bir anlam ifade etmemektedir. Film eril bakışın kadına yönelik algısında bir kırılma olarak değerlendirmek mümkündür fakat daha fazlası değildir. Nitekim eril bilinç yine devreye girer ve sorar, "Bir prenses, karanlık ormanda, birbirinden ürkütücü yaratıkların arasında onu koruyup kollayan yiğit bir avcı olmadan nasıl hayatta kalabilirdi?".

ise erkeğin dünyasında yeri yoktur. Bu sebeple de yok olmaya, görmezden gelinmeye, mutsuzluğa mahkûmdur. Ne de olsa Yeşilçam'ın dünyası erkeğin etrafında dönmektedir.

Çalışmaya dâhil edilmiş olan üç masal uyarlamasında da kadına yönelik benzer konumlandırmayı görmek mümkündür. Filmlerden kadına dair edinilen ilk izlenim iyi kadınların güzel olmalarıdır. Fakat güzellik aynı zamanda cefakâr olmayı beraberinde getirmektedir. O halde mutlu sona kavuşabilmek için sadece güzel olmak yetmemektedir. Bu noktada göze çarpan bir diğer olgu güzel olan kadının aynı zamanda iffetli olması ve bekâretini evleneceği adam karşısına çıkana dek muhafaza etmesidir. Bu noktada ilk öpücük oldukça önemlidir, çünkü genç kadının evleneceği adama işaret etmektedir. Güzel ve iffetli olan genç kadının baht çizgisi oldukça kıvrımlıdır, hayat mücadelesinde birçok engelle karşılaşmaktadır. Fakat bu engellere karşı savaştığı veya isyan ettiği söylenemez. O halde kadından aynı zamanda kaderine razı olması, pasif ve itaatkâr olması beklenmektedir. İncelenen filmlerde kadının eylemde bulunması gereken tek bir mekâna işaret edilmektedir. Bu mekân da evdir. Ev savunmasız olan kadını koruyabilecek en elverişli mekân olarak filmlerde yer edinmiştir. Tam da bu sebeple Pamuk Prenses cücelerinin evine, Külkedisi üvey anne ve kız kardeşlerinden zulüm görse de korunaklı olan evine bağlıdır. Ayşecik'in ise filmin başından beri varmak istediği yer ailesiyle birlikte yaşadığı evdir. Evine bağlı olan güzel ve iffetli bu kadınlara filmlerin sonunda mutluluğu vaat eden yol ise evlilikten geçmektedir. Fakat evlilik mutlak suretle ilk aşk ile yapılmalıdır. Yani flörtleşme veyahut ikinci eş olma durumu olumlu karşılanmamaktadır.

İncelenen filmlerde kadın olmaya yönelik iki keskin kutbun varlığından söz etmek mümkündür. Kadın ya oldukça iyi ve saftır ya da bir o kadar kötücül zekâyaya sahiptir. Kötücül zekâyaya sahip olan kadınlar ki bunlar genellikle üvey annelerdir olumlanmayan karakterler olarak filmlerde yer edinmişlerdir. Öyle ki filmlerin sonunda ya üstün bir mağlubiyete uğramışlar ya da feci şekilde can vermişlerdir. Kötü kadının ortadan kaldırılması prenseslerin yazgılarını tamamen değiştirmektedir. Yani filmler finalinde “kadın kadının kurdudur” mesajını vermekten de geri kalmamaktadır.

DİKEN YÜCEL, Dilar (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüya Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (1), 326-358.

Çalışma kapsamında incelenen üç film ışığında, masalların kadın olmaya yönelik oldukça fazla ideolojik kod üretmiş olduğu söylenebilir. Oluşturulan bu kodların birçoğunun da feminist film teorisinin de işaret ettiği gibi eril bilinçdışının ürünleri olduğu görülmektedir. O halde masallar uyku öncesi çocuklara anlatılan masum içeriklerden çok daha fazlasını ifade etmektedir. Sadece üzerlerindeki süslü ambalajdan arındırılıp, “bakmayı” değil “görülme” beklemektedirler.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phonenix Yayınevi.
- AKBULUT, Hasan (2008). Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AYÇA, Engin (1989). “Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya”. Hürriyet Gösteri, 98, s. 80-83.
- AYÇA, Engin (1996). “Yeşilçam’a Bakış”. (Editör), Süleyman Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk Yayınları.
- BEAUVOİR, Simone (1993a). Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı. (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları.
- BEAUVOİR, Simone (1993b). Kadın “İkinci Cins” Evlilik Çağı. (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları.
- BİRYILDIZ, Esra (1994). “Feminist Film Eleştirileri”, Marmara İletişim Dergisi, (8), s. 63-66.
- BÜKER, Seçil (1996). Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, İstanbul: Kavram Yayınları.
- BÜKER, Seçil (2008). “Önsöz: Kim Korkar Menekşeden Yasemenden”, (Editör), Hasan Akbulut. Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ÇAKIR, Süreyya (2017). “ Yeşilçam Sineması ve Masal Formu: Ayşecik”, Turkish Studies, Languages and Literature, 12 (21), s. 133-150.

DİKEN YÜCEL, Dilar (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (1), 326-358.

DOWLING, Collette (1994). Sindrella Kompleksi Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu. (Çev. Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınları.

ENGELS, Friedrich (1987). Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni. (Çev. Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları.

ERDOĞAN, İrfan. (2012). Pozitivist Metodoloji ve Ötesi. Ankara: Erk Yayınları.

ESEN, Şükran (1996). "Türk Sinema "Endüstrisi" Oluşmalı". (Editör), Süleyman Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk Yayınları.

ESEN, Şükran (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema, İstanbul: Beta Yayınları.

FRIEDAN, Betty (1963). The Feminine Mystique, United States: W. W. Norton.

GUILLUY, Alice (2018). "Feminist Film Theory and Pretty Woman, by Mari Ruti", Alphaville: Journal of Film and Screen Media, (15), s.156-161.

HASKELL, Molly (1974). From Reverence to Rape, United States: New English Library.

JOHNSTON, Claire (1973). Women's Cinema As Counter Cinema, <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/7598>, Erişim Tarihi: 10.07.2021.

KABADAYI, Lale (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAYA, Şehriban. (2018). "Kadın ve Sosyal Medya", Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17 (2), 563-576.

KIREL, Serpil (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

LAURETİS, Teresa (1985). "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema", New German Critique, (34), s. 154-175.

LOPEZ, Nunila (2012). Vejetaryen Külkedisi- Büyüklere Gerçekçi Bir Masal, (Çev. Zekine Sanchez Vejga), İstanbul: Notabene Yayınları.

MİCHEL, Andre (1993). Feminizm. (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.

DIKEN YÜCEL, Dilar (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüya Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (1), 326-358.

MİLLET, Kate (1987). Cinsel Politika. (Çev. Selvi Seçkin), İstanbul: Payel Yayıncılık.

MULVEY, Laura (1992). "Notes on Sirk and Melodrama". (Editör), Christine Gledhill, Home is Where the Heart Is-Studies in Melodrama and the Woman's Film, London: BFI Publishing.

MULVEY, Laura (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". (Çev. Nilgün Abisel), (Editörler), Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

ÖĞÜT, Hande. (2015). " Uyuyan Güzel ya da Uyutulan Kadınlar Üstüne". (Editör), Hüseyin Köse. Skolastik Fantazya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÖZTÜRK, Ruken (2000). Sinemada Kadın Olmak, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ÖZTÜRK, Ruken (2004). Sinemanın Dişil Yüzü, İstanbul: Om Yayınevi.

PROPP, Viladimir (1985). Masalın Biçimbilimi. (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Kent Basımevi.

RUTİ, Mari (2016). Feminist Film Theory and Pretty Woman, London: Bloomsbury Academic.

SARI, Ahmet (2008). Masalların Psikanalizi, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

SAYGILIGİL, Feryal (2016). "Feminist Film Kuramı". (Editör), Zeynep Özarlan. Sinema Kuramları 2, İstanbul: Su Yayınları.

SCOGNAMİLLO, Giovanni ve DEMİRHAN, Metin (2005). Fantastik Türk Sineması, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SEZER, M. Özlem (2012). Masallar ve Toplumsal Cinsiyet, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

SİGMUND, Freud (2000). Rüyaların Yorumu. (Çev. Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınevi.

SMİTH, Sharon (2012). Kadınlar ve Sosyalizm. (Çev. Etkin Bilen Eratalay), İstanbul: Yordam Yayınları.

STAM, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DİKEN YÜCEL, Dilar (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (1), 326-358.

TÜR, Özlem ve AYDIN KOYUNCU, Çiğdem (2010). "Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları", Uluslararası İlişkiler Akademik Dergi, (26), s. 3-24.

YETKİNER, Beyler. (2015). "Arkası Yarın' Türsel Yapılaşmasının İlk(s)el Bir Örneği Olarak Binbir Gece Masalları". (Editör), Hüseyin Köse. Skolastik Fantazya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FİLMLER

AKAD, Lütfi Ömer (Yönetmen), Vesikalı Yârim, 1968.

ANTONİONİ, Michelangelo (Yönetmen), Günbatımı/ Sunset, 1962.

BAŞARAN, Tunç (Yönetmen). Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde, 1971.

DURU, Süreyya (Yönetmen). Külkedisi Sinderella, 1971.

ERKSAN, Metin (Yönetmen). Susuz Yaz, 1963.

GÖREÇ, Ertem (Yönetmen). Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, 1970.

HİTCHCOCK, Alfred (Yönetmen), Sapık/ Psycho, 1960.

MARSHALL, Garry (Yönetmen), Pretty Woman, 1990.

SANDERS, Rupert (Yönetmen), Pamuk Prenses ve Avcı / Snow White and the Huntsman, 2012.

Çalışma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.