

MASALLARDA KADIN VE AŞK: TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMLARI BAĞLAMINDA BİR İNCELEME



WOMEN AND LOVE IN FAIRY TALES: AN ANALYSIS IN THE CONTEXT OF GENDER THEORIES

Bircan KAYACAN*

ÖZ: Masallar; kültürel değerlerin, toplumsal normların ve kimliklerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlatılar, özellikle kadın ve aşk temaları üzerinden, toplumsal cinsiyet rollerinin biçimlendirilmesinde ve yeniden üretiminde işlevsel anlatılar olarak karşımıza çıkmakta, toplumsal gerçeklikleri ve değerleri yansıtarak, kadın kimliğinin nasıl algılandığını ve anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında incelenen masallarda kadın figürlerinin çoğunlukla belirli kalıplar içerisinde sunulduğu; edilgenlik, sevgiye muhtaçlık ve kurtarılmayı bekleme gibi özelliklerle idealize edildiği görülmektedir. Bu durum, aşk temasının özgürleştirici olmaktan ziyade ataerkil ve patriarkal yapılar tarafından kadınları sınırlandıran ideolojik bir mekanizma olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu bağlamda, masallarda kadın ve aşk temalarının temsil biçimini anlamak için Simone de Beauvoir'ın kadınlık inşası, Judith Butler'ın cinsiyetin performatif doğası ve Luce Irigaray'ın kadın öznesi gibi toplumsal cinsiyet kuramları temel alınmıştır. Bu kuramsal perspektifler, masal metinlerinde kadın kimliğinin aşk aracılığıyla nasıl konumlandırıldığını ve ataerkil ideolojinin nasıl yeniden üretildiğini açıklamada önemli bir zemin oluşturmaktadır. Dolayısıyla masallardaki kadın temsillerine dair kuramsal ve eleştirel bir okuma, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından kültürel anlatıların dönüşümü için önemli bir adım teşkil etmekte, kalıp yargıların nasıl pekiştirildiğini göstererek yeni bir farkındalık alanı yaratmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Masal, Aşk Teması, Toplumsal Cinsiyet Roller, Ataerkil Yapı, Kadın Temsili

ABSTRACT: Folktales play an important role in the transmission of cultural values, social norms, and identities from generation to generation. These narratives, particularly through themes of women and love, function as effective means in shaping and reproducing gender roles, reflecting social realities and values while revealing how female identity is perceived and constructed. Within the scope of the study, it is observed that female figures in the analyzed folktales are often presented within certain stereotypical patterns, idealized with characteristics such as passivity, dependency on love, and awaiting rescue. This indicates that the theme of love is used not as an emancipatory force but as an ideological mechanism by patriarchal and male-dominated structures to restrict women. In this context, to understand the representation of women and love in folktales, gender theories such as Simone de Beauvoir's construction of womanhood, Judith Butler's performativity of gender, and Luce Irigaray's notion of the female subject have been adopted as theoretical frameworks. These perspectives provide a crucial foundation for explaining how female identity is positioned through love in folktale texts and how patriarchal ideology is reproduced. Therefore, this critical reading of female representations in folktales

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Aydın- bircan-kayacan@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8353-7983)

constitutes an important step toward the transformation of cultural narratives from the perspective of gender equality, aiming to create new awareness by demonstrating how stereotypes are reinforced.

Keywords: *Fairy Tales, Theme of Love, Gender Roles, Patriarchal Structure, Representation of Women*

Giriş

Masallar, halk kültürünün en dinamik ve dönüşebilir anlatı formlarından biri olarak, toplumun normatif yapılarının nesilden nesile aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlatılar yalnızca eğlence aracı değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği kültürel alanlardır (Çelikten, 2022: 740). Özellikle aşk temalı masallar, kadın kimliğinin şekillenmesinde etkilidir. Aşk, bu bağlamda yalnızca bireyler arasında gelişen bir duygusal bağdan ibaret değildir; kadınlık rollerini, evlilik anlayışını ve ahlaki ölçütleri yapılandıran ideolojik bir işlev üstlenmektedir.

Masallarda aşk, halk hikâyelerinde olduğu gibi anlatının merkezinde yer almaz; daha çok olaylar arasında bağlantı kuran ve anlatının ilerleyişini zenginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın âşık olmasıyla birlikte başlayan serüven, çeşitli engellerin aşılması ve mücadelelerin verilmesiyle sürmektedir. Bu mücadeleler, bazen gurbete düşme, bazen de imkânsızlıklara direniş şeklinde gelişerek masalın dramatik yapısını inşa etmektedir. Aşkın başlangıç noktası genellikle görsel ya da işitsel bir temasa dayanmaktadır; bir resim, bir güzellik anlatısı ya da doğrudan karşılaşma bu süreci başlatmaktadır (Atlı, 2018: 1842). Ancak incelenen masal örneklerinde aşkın kurgusunun çoğunlukla erkeğin seçimiyle başladığı ve kadının bu seçimle aşkın nesnesi hâline getirildiği görülmektedir.

Aşk anlatılarının, toplumsal cinsiyet kuramları perspektifinden incelenmesi, masalların yüzeydeki romantik yapılarının ardında işleyen ideolojik örüntüleri görünür kılmaktadır. Judith Butler'ın "cinsiyetin performatifliği" kuramı, kadın karakterlerin masallarda nasıl belirli davranış kalıpları içinde "ideal kadın" olarak inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Kadın, genellikle fedakâr, güzel, uysal ve sabırlı olduğu ölçüde aşkı hak eder. Bu özellikler, toplumun kadından beklediği "uygun" davranış biçimleriyle örtüşmektedir. Butler'a göre, kadınlık, ancak toplumun kabul ettiği biçimde sergilendiğinde "gerçek" kabul edilir (Butler, 2021: 179). Bu bağlamda aşk, kadının birey olma potansiyelini değil, toplumsal onay arzusunu ödüllendiren bir düzeneğe dönüşmektedir. Benzer şekilde Fine (2010: 112), kadın karakterlerin masallarda çoğunlukla pasif, edilgen roller üstlendiğini; erkeklerin ise olayları yönlendiren aktif figürler olarak tasarlandığını belirtir. Aşk, kadın için toplumsal hareketliliğin yegâne yolu hâline gelirken, bu yol da evlilikle taçlanan bir "mutlu son" idealiyle sınırlandırılır. Kadınların bireysel arzuları değil, patriyarkal düzen içinde evliliğe uygunlukları değer kazanır. Zehra Arat'ın (1994: 72) da belirttiği gibi,

kadınlar kültürel anlatılarda ahlaki normlar aracılığıyla kontrol altına alınır; aşk da bu kontrol mekanizmasının bir parçası olarak işler.

Masallarda kadın karakterlerin her zaman edilgen temsillerle sunulmadığı, kimi örneklerde aktif özne konumuna yerleştirildiği de görülmektedir. “Aşkla sınanan” ya da “sevgisi uğruna mücadele eden” kadın figürleri, aşkı yalnızca edilgen bir bekleyiş biçimi olarak değil, eyleme dönüşen bir irade göstergesi olarak deneyimler. Ancak bu örneklerde dahi, kadın karakterler çoğunlukla fedakârlık, sabır ve itaati içselleştirdikleri ölçüde ödüllendirilir. Bu bağlamda aşk, özneleşmenin değil, uygun kadınlık performansının bir karşılığı olmaya devam eder. Ayşe Saktanber’in (2002: 54) vurguladığı üzere, aşk anlatıları kadınlara nasıl sevilleceğini, kim tarafından sevmeye layık olduklarını ve bu sevginin ne zaman hak edileceğini önceden belirlenmiş kalıplar üzerinden dikte eder. Aşk, kadınlar için bir özgürleşme alanı olmaktan ziyade bir terbiye sürecine dönüşür. Sevgiye layık görülmek, belirli davranış ve nitelikleri içselleştirmekle mümkündür. Kadın bu anlatılarda çoğunlukla özne değil, sevilen bir nesne olarak kurgulanır; onun görünürlüğü yalnızca toplumsal sistemin onayladığı kadınlık biçimleri içinde gerçekleşebilir. Dolayısıyla aşk, masallarda romantik bir idealden çok, kadının toplumsal kabulünü düzenleyen ve sınırlandıran bir mekanizma işlevi görmektedir. Kadın karakter, bu anlatılar içinde belirli normlara uyduğu sürece ödüllendirilir; aksi hâlde anlatılarda yok sayılır ya da cezalandırılır. Bu yönüyle masallar, aşkı duygusal bir bağ olarak değil, toplumsal cinsiyet rollerinin sahnelendiği, pekiştirildiği ve meşrulaştırıldığı ideolojik bir alan olarak sunmaktadır. Ancak günümüzde söz konusu roller tartışmaya açılmıştır ve masallar da bu tartışmalardan nasibini almaktadır. Bu bağlamda, geleneksel cinsiyet rollerinin sorgulandığı ve yeniden inşa edildiği masalların ortaya konulduğu görülmektedir (Çelikten, 2019).

Çalışmada; “Nardaniye Hanım”, “Küllü Fatma” ve “Mahbub-ı Dilber” başlıklı üç farklı masal incelenmiştir. Bu masallar, kadın kimliğinin aşk teması ekseninde nasıl kurgulandığını ve toplumsal cinsiyet rollerinin farklı biçimlerde temsil edildiğini net biçimde ortaya koyması nedeniyle seçilmiştir. Masal seçimi sürecinde özellikle dört temel kriter göz önünde bulundurulmuştur: Öncelikle, masallar kadının rolünü belirleyen ataerkil ideolojileri ve toplumsal beklentileri açık biçimde yansıtarak toplumsal cinsiyet normlarının görünürlüğünü sağlamaktadır. İkinci olarak, aşk teması hem hikâyenin ilerleyişini şekillendiren hem de kadın kimliğini ideolojik olarak biçimlendiren bir unsur olarak işlev görmektedir; böylece aşkın, kadının toplumsal kabulünü belirleyen bir mekanizma olduğu gözlemlenebilir. Üçüncü olarak, seçilen masallarda kadın karakterler yalnızca edilgen ve pasif figürler olarak sunulmamış, bazı örneklerde aktif, iradeli ve kendi seçimleri doğrultusunda hareket eden karakterler olarak yer almıştır. Bu çeşitlilik farklı kadınlık performanslarının ve ideolojik işlevlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesine olanak tanımaktadır. Son olarak, masalların Anadolu’nun farklı coğrafyalarından ve toplumsal

bağlamlardan gelmesi, kültürel kodların ve normatif yapıların aktarımındaki çeşitliliği yansıtarak analizde hem evrensel hem de yerel bağlamda toplumsal cinsiyet normlarının nasıl inşa edildiğinin ortaya konmasına katkı sağlamaktadır. Bu kriterler doğrultusunda yapılan seçki, çalışmanın metodolojik şeffaflığını artırmakta ve masalların toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde sistematik bir biçimde incelenmesini sağlamaktadır.

Bu çalışmada masallar yalnızca edebi ya da folklorik ürünler olarak değil; kültürel kodların ve ideolojik yapıların taşıyıcısı olan anlatılar olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda Anadolu masallarından “Nardaniye Hanım”, “Küllü Fatma” ve “Mahbub-ı Dilber” adlı anlatılar, kadın kimliğinin aşk ekseninde nasıl kurgulandığını göstermesi bakımından dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Çalışma kapsamında özellikle Simone de Beauvoir’ın kadınlık inşasına dair temel görüşleri ile Judith Butler’ın cinsiyetin performatifliği kuramı, masal metinlerindeki kadın karakterlerin çözümlemesinde kuramsal zemin olarak kullanılmıştır. Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” (Beauvoir, 2010: 189) yaklaşımı çerçevesinde, masallarda kadınların belirli kalıplar içerisinde “olunmaya” zorlandığı irdelenirken; Butler’ın performatiflik kavramı aracılığıyla kadın karakterlerin aşk temalı anlatılarda tekrar eden davranış kalıplarıyla inşa edildiği değerlendirilmiştir. Bu bağlamda aşk temalı masallarda kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde nasıl kurgulandığını gösteren, aşkın hem bastırıcı hem de dönüştürücü potansiyelini açığa çıkaran örnekler tematik ve söylemsel çözümleme yöntemleriyle incelenmiştir. Tematik yöntem ile metinlerdeki tekrar eden fikir, konu ve motifler saptanmış ve anlam örüntüleri belirlenmiştir. Kadın karakterlerin güzellik, sabır veya pasiflik üzerinden nasıl temsil edildiği tematik olarak ortaya konmuştur. Söylemsel yöntem ile ise metinlerdeki dilsel yapı ve anlatım stratejileri çözümlemiş; karakterlerin toplumsal konumları, öznenesne ilişkileri, güç dinamikleri ve ideolojik kodlar değerlendirilmiştir. Masal metinlerinde sözcük seçimi, betimlemeler, tekrar ve anlatım biçimleri üzerinden karakterlerin toplumsal ve kültürel anlamları yorumlanmıştır. Böylelikle seçilen masal örnekleri, kadının edilgen ya da etkin konumda oluşuna göre kategorize edilerek aşkın bu temsillerde nasıl bir ideolojik işlev kazandığını ortaya koymuş, aşk anlatılarının kadın kimliğinin toplumsal inşasındaki rolü, kuramsal perspektiften eleştirel biçimde değerlendirilmiştir.

Bu yönüyle çalışma masallarda kadın temsillerini incelerken hem tematik hem de söylemsel analiz yöntemlerini bir arada kullanarak literatüre özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Önceki araştırmalar genellikle masallardaki toplumsal cinsiyet rollerini ya içerik düzeyinde (tematik) ya da dil ve söylem düzeyinde (söylemsel) analiz etmiştir. Oysa bu çalışma, iki yöntemi bütüncül bir şekilde uygulayarak, kadın karakterlerin hem toplumsal olarak nasıl konumlandırıldığını hem de dil aracılığıyla bu konumlandırmanın nasıl pekiştirildiğini ortaya koymaktadır. Böylece masallarda toplumsal cinsiyet rollerinin yalnızca metin içeriği üzerinden

değil, anlatım ve söylem aracılığıyla da nasıl yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığına dair kapsamlı bir anlayış geliştirilmiştir. Bu açıdan çalışma, literatüre hem metodolojik hem de analitik açıdan katkı sağlamaktadır; masallardaki kadın temsillerinin derinlemesine, çok boyutlu ve bütüncül bir perspektifle incelenmesini mümkün kılmaktadır.

1. “Kadın Doğulmaz Kadın Olunur”: Simone de Beauvoir ve Kadınlık İnşası

Simone de Beauvoir'ın “Le Deuxième Sexe” (İkinci Cinsiyet) adlı eseri, toplumsal cinsiyet kuramlarının temellerini atan klasik yapıtlardan biridir. Beauvoir (2010: 23), “kadın doğulmaz, kadın olunur” şeklindeki çarpıcı tespitiyle, kadınlığın yalnızca biyolojik farklılıklara dayanan bir kimlik olmadığını, bu farklar etrafında tarihsel, kültürel ve ideolojik olarak örülen bir inşa sürecinin ürünü olduğunu ileri sürmektedir. Kadınlık, doğuştan gelen sabit bir özellik değil; toplumsal süreçlerle öğretilen, yeniden üretilen ve nesilden nesile aktarılan bir kimliktir. Bu kuram yalnızca kadının değil, aynı zamanda erkeğin de nasıl toplumsal olarak biçimlendiğini göstererek, bireylerin yaşam boyu içselleştirdiği cinsiyet rollerinin kaynağına ışık tutmaktadır. Beauvoir'a göre kadın, özne olma niteliğinden uzaklaştırılmış; başkalarının, özellikle de erkek figürlerin bakışı ve eylemleriyle tanımlanmış bir “öteki”ye dönüştürülmüştür. Kadınlık bu bağlamda bir “doğa” değil, bir “yazgı”dır (Beauvoir, 2010: 22). Bu yazgı, yalnızca yetişkinlik döneminde değil çok daha erken yaşlardan itibaren bireylere öğretilmeye başlanır. Bu noktada da masallar devreye girmektedir.

Masallar, çocukların dünyayı algılama biçimlerini belirleyen güçlü anlatılardır. Sadece eğlencelik hikâyeler değil aynı zamanda eğitici, normatif ve ideolojik işlevlere sahip kültürel araçlardır. Cinsiyet kalıp yargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtan, geleneksel olarak kadın ve erkekle ilişkili olduğu kabul edilen rolleri ifade eden toplumsal cinsiyet rolleri (Dökmen, 2009: 29), ahlaki değerler ve normatif davranış kalıpları bu anlatılarla aktarılmaktadır. Kadınlık ve erkeklik rollerinin masallarda sunulma biçimi, özellikle çocukların bu rolleri algılama ve içselleştirme sürecinde belirleyici bir unsur olmuştur. (Gökdoğan, 2025: 97). Özellikle aşk temalı masallar, kadın ve erkek kimliklerini belirli kalıplara hapsederek, bireylerin cinsiyet temelli beklentileri erken yaşta içselleştirmesine neden olmaktadır.

Masallar incelendiğinde kadın karakterler genellikle güzel, uysal, sessiz, sabırlı ve fedakâr olarak betimlenir. Güzellik, çoğunlukla kadının en belirgin ve değerli niteliği olarak sunulur; oysa bu fiziksel özellik, çoğu zaman kadının hikâye içinde başına gelen olayların kaynağı hâline gelir. Kadının kendi arzusu ya da iradesiyle değil, başkalarının çoğunlukla erkeklerin veya toplumun eylemleriyle yönlendirilen bir varlık oluşu, Beauvoir'ın şu tespitiyle netleşir: “Kadın, başkası tarafından nesneleştirilmiş, sınırlandırılmış ve öteki olarak tanımlanmıştır. Kendisini bu tanım içinde bulur ve çoğu zaman onu benimser.” (2010: 17). Masallarda

aşkın anlatımı çoğunlukla bu nesneleştirme ekseninde şekillenir; kadın, aşkın öznesi değil, nesnesi olarak konumlandırılır. Fine (2010: 45), toplumsal cinsiyetin anlatılarda nasıl inşa edildiğine dair şu tespitte bulunur: “Kadın karakterler genellikle pasif roller üstlenirken, erkekler olayları yönlendiren aktif figürlerdir.” Bu pasiflik, masalarda aşkın yalnızca erkeğin eylemiyle mümkün olduğu anlayışını yeniden üretmekte; kadın karakter ise bekleyen, sabreden ve ödüllendirilen bir figür olarak sunulmaktadır. Bu teorik çerçeve, Anadolu masalarında da benzer şekilde izlenebilir. Örneğin, “Nardaniye Hanım” masasında (Boratav, 1998: 116-117), genç kız karakter olan Nardaniye, anlatının başında güzelliğiyle tanımlanmaktadır.

“Bu kız öyle güzeldi ki, gören bir daha bakardı. Adeta ay yüzlüydü.” (Boratav, 1998: 116).

Tematik yöntem ile incelendiğinde; öne çıkan temalar arasında güzellik bulunmaktadır. Güzellik teması, genç kızın benzersiz ve dikkat çekici dış görünüşü üzerine odaklanır; “ay gibi güzeldi” ifadesiyle güzellik doğaüstü ve idealize edilmiş bir nitelik olarak sunulur, kadının değeri neredeyse tamamen fiziksel niteliği üzerinden tanımlanır. Bununla birlikte, bu güzellik ve çekicilik, yalnızca bireysel bir özellik olarak değil, toplumsal değer ve kodlar çerçevesinde anlam kazanır; kadının toplumsal rolü ve önemi, görünüşü ve çekiciliği üzerinden belirlenir ve kültürel olarak tekrar edilir. Bu bağlamda cümle, kadının değerinin dış görünüşü ve başkaları üzerindeki etkisiyle ölçüldüğü toplumsal algıyı ortaya koymaktadır.

Söylemsel yöntem ile incelendiğinde ise; cümlede abartı ve tekrar kullanımı öne çıkar; “Öyle güzeldi ki... gören bir daha bakardı” ifadesi, güzelliği ölçüsüzleştirerek masal diline özgü dramatik etkiyi güçlendirir. Ayrıca benzetme ve idealleştirme söylemi, “ay yüzlü” ifadesiyle kadının güzelliğini kültürel bir kod olarak tekrarlar ve idealize eder; bu, bireysel bir tanımlamadan çok, toplumsal olarak kabul edilen güzellik normlarının yansıtılmasıdır. Özne konumlandırma açısından, kızın güzelliği onun tek tanımlayıcı özelliği hâline gelir ve bu bağlamda kadın, kendi iradesi ve toplumsal kimliği geri planda bırakılarak, nesne olarak konumlandırılır. Son olarak, eril bakış teması, “gören bir daha bakardı” ifadesiyle örtük bir şekilde ortaya çıkar; güzellik, erkek gözünden anlam kazanır ve kadının toplumsal değeri bu bakış doğrultusunda belirlenir. Söylemsel çözümleme, masal anlatısında kadının nasıl pasif bir nesneye dönüştürüldüğünü ve toplumsal cinsiyet kodlarının erken yaşta yeniden üretildiğini göstermektedir.

Masalarda genellikle güzellik, kıskanç ve otoriter figürler olarak sunulan üvey annesi tarafından tehdit olarak algılanır ve masalın temel çatışması da bu kıskançlık üzerinden şekillenir (Sezer, 2010: 62). Burada karşımıza çıkan ikilik, Beauvoir’ın (2010: 296) şu eleştirisiyle örtüşür: “kadın ya kurtarıcıdır ya da baştan çıkarıcı ya azizdir ya da cadı. Arada bir varlık olmasına izin verilmez.” Nardaniye Hanım masalda “masum güzel” olarak temsil edilirken; üvey anne, “kötücül cadı” figürünü somutlaştırır. İki

kadın figürü arasındaki bu keskin karşıtlık, kadına yalnızca uç roller sunulduğunu ve bu rollerin dışında var olma imkânı tanınmadığını ortaya koyar.

Masalın ilerleyen bölümlerinde Nardaniye Hanım'a yönelik tehditler artar. Üvey anne, onu türlü hilelerle ortadan kaldırmaya çalışır.

“Ah, kaltak kız, ölmemiş...” diye, bu sefer gider kadın, bir kâğıt sakız alır. Sakızı zehirler. Gene varır Haramilerin evinin önüne: “Sakız satarım, sakız satarım...” diye geçmeye. Kız kendi kendine: “Bu yenecek şey değil ya... Alayım...” der, alır kadından sakızı, kuşlar gene başlar ötüşmeye: “Cik, cik, cik, bana, bana...” diye. Kız der ki: “Durun, çiğneyeyim de öyle vereyim.” Sakızı atar ağzına, bir iki çiğnerken, düşer serilir olduğu yere. Akşam olur, kardeşleri gelir bakarlar ki, kız serili yatıyor. “Eyvah, kardeşimiz ölmüş. Biz nasıl dayanalım bunun acısına. Nasıl gömelim topraklara?” diye ağlaşırlar. Bir tabut yaptırırlar. İçine kızı koyarlar. Artık nereye giderlerse, bu tabutu taşırlarmış” (Boratav, 1998: 117).

Nardaniye Hanım bu süreçte hiçbir direnç göstermeyen, konuşmayan, karar almayan bir figür olarak kalır. Onun kaderi, yalnızca başkalarının eylemleriyle belirlenir. Masalın kırılma noktası, Nardaniye Hanım'ın sihirli bir biçimde “ölüm uykusuna” yatırılmasıdır (Boratav, 1998: 116-117). Bu noktadan itibaren, masal kahramanı zamandan ve iradeden yalıtılmış bir “temsil nesnesi” (Saktanber, 2002: 104) hâline gelir. Nardaniye Hanım masalında kadın karakterin belirli bir mekâna çekilerek uzun süreli bir uykuya dalması, yalnızca anlatısal bir motif değil; aynı zamanda kadının toplumsal konumuna dair simgesel bir göstergedir. Evrim Ölçer Özünel'in de dikkat çektiği üzere, masal mekânları kadın karakterlerin yaşam alanlarını sınırlandıran ve onları belirli rollere hapseden yapılardır (Ölçer Özünel, 2006: 66). Masallarda kadın karakterler çoğunlukla “ev içi”yle, kapalı ve denetim altındaki mekânlarla ilişkilendirilir. Özünel, kadınların dış dünyayla sınırlı ve dolaylı ilişki kurdukları “ara mekânlar”dan (pencereler, odalar, kuleler) söz ederken, bu alanların aynı zamanda kadınların toplumsal olarak edilgenleştirildiği ve dış dünyadan soyutlandığı mekânlar olduğunu vurgular (Ölçer Özünel, 2006: 91). Zeynep Direk de (2015: 114), mekânın toplumsal cinsiyetin yeniden üretimindeki rolüne dikkat çekerken, kadınların temsil edildiği mekânların çoğunlukla denetim, gözetim ve korunma metaforlarıyla kurulduğunu ve bu yapıların ataerkil düzeni yeniden üreten ideolojik yapılar olduğunu belirtir. Bu bağlamda, Nardaniye Hanım'ın uyuduğu mekân da onun toplumsal bir ‘bekleyiş’ hâline indirgenmiş pasif varoluşunu simgeler. Nardaniye'nin uykusu da bir tür toplumsal duraklamaya işaret eder. Kadın karakter ancak bir erkek figür tarafından “uyandırıldığında” varlık kazanır. Bu anlatı yapısı, kadının toplumsal özneliğini askıya alan, onu edilgenleştiren ve özneleşme hakkını başkasının eylemine bırakan ideolojik bir işlev görür.

Tematik olarak incelendiğinde; ön plana çıkan tema pasiflik ve edilgenliktir. Kız karakter, üvey annenin zehirleme girişimleri karşısında kendi iradesiyle hareket etmez; aldığı sakızla karşı karşıya kaldığında bile karar verme ve müdahale yetisini kaybeder. Bu durum, kadının masal anlatısında kendi eylemiyle değil, başkalarının eylemleriyle şekillenen bir varlık olarak konumlandırıldığını gösterir. Ayrıca tehdit ve tehlike teması da öne çıkar; üvey annenin kıskançlık ve kötücül niyetleri, kadının yaşamını sürekli risk altında tutar ve anlatının dramatik gerilimini oluşturur. Masalda kızın ölüm uykusuna yatırılması, onun pasifliğinin en uç noktasıdır ve toplumsal olarak kadınların yaşam alanlarının ve hareket özgürlüklerinin sınırlandırılmasına dair sembolik bir göstergedir.

Söylemsel yöntemle incelendiğinde; masal metninde kız karakter, eylemsizlik ve pasiflik söylemiyle ön plana çıkar. “Kız kendi kendine: ‘Bu yenecek şey değil ya... Alayım...’ der, alır kadından sakızı, kuşlar gene başlar ötüşmeye...” ifadesi, kızın karar alma yetisinin sınırlı olduğunu gösterir; kendi eylemi görünür olsa da anlatı sonuçlarını onun kontrol etmediğini vurgular ve kadını edilgen bir konumda sunar. Üvey annenin sözleri ve zehirleme eylemleri (“Ah, kaltak kız ölmemiş...”) tehdit ve şiddet dilini içerir; bu söylem, kadını sürekli bir tehdit nesnesi olarak konumlandırır ve masalın dramatik gerilimini güçlendirir. Masalda kız, pasif bir özne olarak temsil edilir; söylem, onun eylemlerini değil, başkalarının müdahalelerini öne çıkarır. Tabutun içine konulması ve başkaları tarafından taşınması, kadının toplumsal ve anlatısal olarak özneleşmesini engeller. Ayrıca, “Kuşlar gene başlar ötüşmeye: ‘Cık, cık, cık, bana, bana...’” gibi görsel ve sessel betimlemeler, anlatıyı zenginleştirirken kızın pasifliğini ve olaylara tepki verememesini vurgular; söylem, kadının etrafındaki dünyayı gözlemleyen ancak etkileyemeyen bir figür olarak konumlandırılmasını güçlendirir. Son olarak, kızın kurtuluşu tabutun şehzade veya diğer karakterler tarafından taşınmasıyla mümkün olur; bu söylem, kadının yaşamının ve kurtuluşunun kendi iradesine değil, başkalarının müdahalesine bağlı olduğunu açıkça gösterir.

“..Kırk haramiler tabutu verirler. Şehzade alır bu emaneti, odasına koyar. Ama merak da eder. Bir de açar bakar ki ne görsün ne görsün, dünya güzeli bir kız. Mum gibi sararmış, güzelliğinden zerre kaybetmemiş. Oğlan deli olur. Kızı kaldırır, köşeye oturtur. O günden sonra, kapıyı kilitler; kimseyi içeri koymazmış. Akşamüstü odasına güle güle güle girermiş, sabahleyin ağlaya ağlaya çıkarmış. Bir lalası varmış oğlanın, dikkat eder, bu oğlan gün günden sararıyor, yemiyor, içmiyor. Merak eder. Çilingirden bir anahtar uydurur kapıya. Bir gün girer içeri. Bakar ki ayın on dördü gibi bir kız, sapsarı, cansız yatıyor. Ama ölüye benzemiyor. İhtiyar adam, tecrübeli ne olsa, anlar ki bu sağdır. Orasını eller, burasını eller. Bir de bakar ki avurdunda sert bir şey. Sokar parmağını, çıkarır, bir sakız. O saat kız: “Hapışuuuu, hapışuuuu...” diye aksırarak uyanır,

gözlerini açar, bakar ki başucunda yabancı birisi” (Boratav, 1998: 117).

Masal metninde Nardaniye’nin varlığı artık fiziksel olarak oradadır; ancak ruhsal, düşünsel ve toplumsal anlamda donmuştur. Bu pasiflik, yalnızca bir erkek karakterin sahneye girmesiyle bozulur. Şehzade, Nardaniye’yi gördüğünde onun güzelliğinden etkilenir; âşık olur ve bir öpücükle onu uyandırır. Kadın karakterin hayata dönüşü, kişisel mücadelesi ya da içsel bir gelişimin sonucu değildir. Aksine, erkeğin arzusu ve eylemiyle mümkün olur. Bu durum, Beauvoir’ın *“kadının varoluşu, kendi iradesiyle değil, bir başkasının bakışı ve eylemiyle anlam kazanır”* (2010: 302) şeklindeki ifadesini doğrular. Nardaniye, masal boyunca edilgenliğini korur; onun kurtuluşu, kendi çabasıyla değil, dışsal bir gücün, yani erkek figürünün müdahalesiyle gerçekleşir. Böylece kadın, özne değil; bakılan, seçilen, sevilen ve nihayetinde sahip olunan bir nesneye dönüşür. Bu anlatı yapısı, *“kadın doğulmaz, kadın olunur”* (Beauvoir, 2010: 330) ilkesinin masal bağlamındaki en açık örneklerinden biridir.

Tematik yöntem bağlamında incelendiğinde; Güzellik teması, metnin başından itibaren kızın fiziksel çekiciliği üzerinden vurgulanır: “dünya güzeli bir kız... güzelliğinden zerre kaybetmemiş.” Burada kadın, yalnızca görünüşü ile tanımlanmakta ve değer kazanmaktadır. Pasiflik ve bekleyiş teması, kızın uzun süre “mum gibi sararmış, cansız” şekilde yatmasıyla öne çıkar. Bu, onun kendi kaderini belirleyemediğini ve toplumsal olarak edilgen bir konumda olduğunu gösterir; kadın eylemsizdir ve başkalarının müdahalesine bağımlıdır. Kurtuluş ve dış müdahale teması, kızın uyanmasının çilingir tarafından sakızın çıkarılması ve şehzade tarafından fark edilmesiyle gerçekleşmesiyle belirginleşir. Burada kurtuluş, kızın kendi çabasıyla değil, başkalarının eylemleriyle mümkün olur; kadının özneliği başkalarının elindedir. Bu temalar, masalda kadının pasif, bekleyen ve başkalarının müdahalesine bağımlı bir figür olarak konumlandırıldığını ortaya koymaktadır.

Metin söylemsel açıdan incelendiğinde, kızın uzun süre “mum gibi sararmış, cansız” şekilde yatması onun hayatta olmasına rağmen kendi iradesini kullanamadığını ve olayları kontrol edemediğini göstermektedir. Bu, kadının edilgen konumda sunulduğunu ve anlatının eylemsel gücünü başkalarına bıraktığını ortaya koyar. Kızın uyanışı ise çilingir ve şehzade tarafından gerçekleşir; “Bir de bakar ki avurdunda sert bir şey. Sokar parmağını, çıkarır, bir sakız. O saat kız: ‘Hapışuuuu, hapışuuuu...’ diye aksırarak uyanır” ifadesi, kurtuluşun kızın kendi iradesiyle değil, başkalarının müdahalesiyle mümkün olduğunu açıkça göstermektedir. Ayrıca şehzade’nin kapıyı kilitlemesi ve kızın etrafındaki denetimi elinde tutması, kadın karakterin fiziksel ve toplumsal alanının sınırlandırıldığını ifade eder; “O günden sonra, kapıyı kilitler; kimseyi içeri koymazmış” cümlesi, kadının gözetim ve kontrol altında konumlandırıldığını ortaya koyar. Metindeki görsel ve dokunsal betimlemeler, örneğin “Mum gibi sararmış, cansız” ve “Bir de bakar ki avurdunda sert bir şey”, anlatıyı

zenginleştirirken kızın pasifliğini ve olaylara tepki verememesini de güçlendirir; kadın, çevresindeki dünyayı gözlemleyen ancak onu etkileyemeyen bir figür olarak sunulmaktadır. Bu söylemsel çözümleme, metnin kadını eylemsiz, bekleyen ve başkalarının müdahalesine bağımlı bir konumda gösterdiğini ve toplumsal cinsiyet ideolojisini yeniden ürettiğini ortaya koyar.

“...Şehzade gelir bakar, kız sahiden de dirilmiş ağlıyor... Artık sevincinden çılgına döner. Hemen Kırk haramilere haber gönderir. Onlar da gelirler, sevinirler, bayram ederler. Sonra, beyoğlu ile Nardaniye Hanım kırk gün kırk gece düğün yapıp evlenirler” (Boratav, 1998: 117).

Tematik yöntem bağlamında; bu metinde öncelikle kurtuluş ve müdahale teması öne çıkmaktadır. Kızın “dirilmiş ağlıyor” hâli, önceki pasif ve edilgen durumdan çıkışını simgeler; ancak bu kurtuluş kendi çabasıyla değil, şehzade ve yardımcı karakterlerin müdahalesiyle gerçekleşir. Bu durum, kadının toplumsal özneliğinin hâlâ başkalarının eylemleri üzerinden tanımlandığını gösterir. Ardından, metinde belirgin bir şekilde mutlu son ve evlilik teması vardır. “Beyoğlu ile Nardaniye Hanım kırk gün kırk gece düğün yapıp evlenirler” ifadesi, kadının toplumsal kabulünü ve değerini evlilikle ilişkilendirir; masal boyunca pasif kalan kadın ancak evlilikle “ödüllendirilmiş” olur. Son olarak, sevgi ve onay teması dikkat çekicidir. Şehzade’nin “Artık sevincinden çılgına döner” ifadesi, kadının değerinin ve kurtuluşunun erkek figürün ilgisi ve onayıyla ölçüldüğünü vurgular. Bu bağlamda, metin kadın karakterin pasifliğini ve başkalarının müdahalesine bağımlılığını pekiştirirken, evlilik ve erkek onayı üzerinden değer kazanmasını tematik olarak öne çıkarır.

Söylem yöntem ile ele alındığında; metin kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisini ortaya koyan bir dizi anlatısal strateji içerir. Öncelikle erkek üstünlüğü ve müdahale söylemi belirgindir; şehzade, Nardaniye Hanım’ın kurtuluşunu sağlayan özne olarak konumlandırılır ve tüm eylemsellik kadın karakterin üzerinden erkek figüre aktarılır. Bu durum, kadının pasifliğini ve başkalarının eylemleriyle varlık kazanmasını vurgular. Ardından, duygusal abartı ve yoğunluk söylemi öne çıkar; “Artık sevincinden çılgına döner” gibi ifadeler, erkek karakterin duygularının kadının değerini belirleyen bir ölçüt olarak sunulduğunu gösterir. Ayrıca, ödüllendirme ve toplumsal onay söylemi mevcuttur; kırk gün kırk gece süren düğün, kadının “ödüllendirilmesini” ve toplumsal olarak kabulünü simgeler. Metin, söylem bağlamında kadının özneleşme hakkının kısıtlandığını, onun değeri ve varlığının erkek figürün ilgisi ve onayıyla şekillendiğini ortaya koyar.

Masal, kadınlık kimliğini doğuştan gelen bir özellik olarak değil, belirli kalıplarla şekillenen kültürel bir inşa olarak kurgular. Nardaniye Hanım’ın pasifliği, erkeğe bağımlı kurtuluşu ve “mutlu son”un evlilikle taçlandırılması, kadınlık yazgısının nasıl ideolojik bir araçla yeniden üretildiğini gösterir. Bu tür anlatılar, yalnızca eğlencelik olmaktan çıkıp, kadınlık rollerini

doğallaştıran ve çocukluk çağından itibaren içselleştirilen güçlü kültürel formlar hâline gelir. Genel olarak incelendiğinde; kadın karakterler, yalnızca güzellikleri, itaatkârlıkları ve aşk uğruna gösterdikleri fedakârlıklarla varlık kazanırlar. Masal boyunca özneleşemez, direnemez, karar veremezler. Toplumsal olarak idealize edilen kadın figürü, aşkı bekleyen ve aşk yoluyla kurtuluşa erişen bir “yazgıya” hapsedilir. Masallar bu bağlamda, kadın kimliğini pasifleştiren, yönsüzleştiren ve bağımlı kılan ideolojik bir işlev görür. Dolayısıyla, Beauvoir’ın kuramsal çerçevesiyle birlikte okunduğunda, masalların kadını nasıl “öteki” konumuna ittiği ve erkek egemen düzen içinde nasıl konumlandırıldığı açık biçimde görülmektedir. Masallardaki aşk temalı kurgular, kadınlığı yalnızca sevilen, seçilen ve sonunda evlilikle ödüllendirilen bir figür olarak tanımlar. Böylece aşk, bireyler arası bir bağ olmaktan çıkıp, kadın kimliğini yönlendiren bir toplumsal kurguya dönüşür. Masallar, bu yönüyle, kadının biyolojik değil; kültürel, tarihsel ve ideolojik olarak inşa edilen bir varlık olduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu inşanın kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığını da gözler önüne sermektedir.

2. “Cinsiyet Bir Performanstır”; Judith Butler ve Roller Aracılığı ile Kadın

Masallar, kadın kimliğinin inşa edildiği kültürel anlatılar olarak, toplumsal cinsiyetin nasıl kurgulandığını ve kuşaktan kuşağa aktarıldığını anlamada önemli metinlerdir. Judith Butler’ın toplumsal cinsiyet kuramı, bu anlatılardaki kadın temsillerini çözümlemek için güçlü bir araç sunar. Judith Butler’a göre toplumsal cinsiyet, biyolojik bir zorunluluk değil; tekrar eden toplumsal eylemlerle inşa edilen bir performanstır. *Gender Trouble* adlı eserinde bu durumu şu şekilde dile getirir: “Toplumsal cinsiyet, sabit bir iç özden kaynaklanmaz; tersine, dışsal olarak inşa edilen ve zamanla yinelenen bir performanstan ibarettir.” (Butler, 2021: 191). Bu kuram çerçevesinde değerlendirildiğinde, “Küllü Fatma” masalı kadınlık kimliğinin nasıl bir toplumsal beklentiye dayalı olarak üretildiğini gösteren önemli anlatılardan biridir. Masalda Fatma, üvey annesi ve üvey kardeşleri tarafından hor görülen, evin tüm işlerini yapan, görünmez bir figürdür:

“Kızcağız sabah ezanı okunmadan kalkar, odun kırar, tandır yakar, hamur yoğurur, su çeker, evin işini yapardı. Yüzü gözü kül içindeydi; o yüzden adı Küllü Fatma olmuştu.” (Boratav, 1998: 120).

Tematik yöntemle incelendiğinde, metinde öncelikle çalışkanlık ve emek teması öne çıkmaktadır. Küllü Fatma’nın sabah erken kalkıp ev işlerini eksiksiz yapması, onun disiplinli ve çalışkan bir karakter olduğunu göstermektedir. “Odun kırar, tandır yakar, hamur yoğurur, su çeker, evin işini yapardı” ifadesi, kadının günlük emeğinin ve toplumsal rolünün altını çizer. Bunun yanı sıra, pasiflik ve hizmetkârlık teması dikkat çekmektedir. Tüm eylemleri ev işine odaklıdır ve bireysel arzu ile seçimleri metinde görünmez. Bu durum, kadının toplumsal olarak pasif bir rol üstlendiğini ve başkalarına hizmet eden bir figür olarak konumlandığını ortaya koyar.

Ayrıca, toplumsal kimlik ve adlandırma teması da öne çıkmaktadır. “Yüzü gözü kül içindeydi; o yüzden adı Küllü Fatma olmuştu” ifadesi, kadının fiziksel görünümü ve emeği üzerinden tanımlandığını ve toplumsal kimliğinin bu özellikler üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Adlandırma, onun toplumsal rolünü ve değerini belirleyen bir araç olarak işlev görür.

Söylemsel yöntemle incelendiğinde, Küllü Fatma’nın karakteri dil ve anlatım aracılığıyla toplumsal roller çerçevesinde konumlandırılmaktadır. Metinde kadının eylemleri görünür olsa da bu eylemler kendi iradesine değil, zorunluluk ve görev bilincine bağlıdır; “Odun kırar, tandır yakar, hamur yoğurur, su çeker, evin işini yapardı” ifadesi, onun aktif görünmesine rağmen özneleşemediğini, edilgen bir konumda sunulduğunu gösterir. “Yüzü gözü kül içindeydi; o yüzden adı Küllü Fatma olmuştu” söylemi, onun kimliğinin başkaları tarafından biçimlendirildiğini ve adlandırmanın bu normları pekiştirdiğini ortaya koyar. Dolayısıyla anlatıda, Fatma’ya yüklenen işlevler, ataerkil sistemin kadına biçtiği rollerle birebir örtüşmektedir: evin görünmeyen emekçisi, sabırlı, çalışkan, sessiz ve fedakâr. Fatma’nın kadın kimliği, toplumun beklentilerini karşılayan bu görünmezlik içinde şekillenmektedir. Ancak masalın ilerleyen bölümlerinde, bu görünmez kimliğin dışına çıktığı anda, yani belirli bir “kadınlık performansı” sergilediğinde hikâyenin yönü değişir.

“Küllü Fatma gizlice kuyudan su çekmiş, saçlarını taramış, annesinden kalan ipek entariyi giymiş, başına yemenisini bağlamış. O gece padişah oğlunun konağına gitmiş...”
(Boratav, 1998: 121).

Fatma burada, masal boyunca ilk kez bedenini ve dış görünüşünü düzenleyerek sahneye çıkar. Saç tarama, temizlenme, güzel elbiseler giyme gibi eylemler, kadınlık kimliğinin geleneksel görsel göstergeleriyle özdeşleşmiştir. Bu dönüşüm bir rastlantı değil, tam da Butler’ın kuramında vurguladığı gibi toplumun kadınlardan beklediği kodlara uymanın bir sonucudur.

“Padişahın oğlu, her sabah kalktığı anda evin içi temizlenmiş, yemek yapılmış, sofralar kurulmuş bulurdu. Kimin yaptığını bulamazdı. Üç gece böyle sürdü.” (Boratav, 1998: 122).

Masal metninde bu noktadan sonra Fatma artık görünmez değildir; ancak bu görünürlük, erkek bakışıyla anlam kazanan bir performanstır. Onun saraya gidişi gizlidir, kimseyle konuşmaz, iz bırakmadan döner. Ama yaptığı işler, sofrayı hazırlaması, evi süslemesi, ev halkına hizmet etmesi bir iz olarak kalır.

Anlatı tematik yöntemle incelendiğinde, metinde öncelikle süslenme teması öne çıkmaktadır. Küllü Fatma, masal boyunca ilk kez bedenini ve dış görünüşünü düzenleyerek sahneye çıkar. Saçlarını taraması, temizlenmesi, ipek entariyi giymesi ve başına yemenisini bağlaması, kadınlık kimliğinin geleneksel görsel göstergeleriyle özdeşleşmiştir. Burada güzellik ve görünürlük, kadının toplum tarafından değer kazanmasının aracı hâline

gelir. Görünürlük ve performans teması da dikkat çekmektedir; Fatma daha önce kül içinde, görünmez ve sıradan bir figürken, bu sahnede toplumun kadınlardan beklediği kodlara uygun bir performans sergileyerek görünür olur. Ancak bu görünürlük bireysel özgürleşme değil, toplumsal beklentilere uyumdur. Gizlilik ve itaat teması da önemlidir; Fatma'nın gece gizlice konağa gitmesi, konuşmaması ve sessizce geri dönmesi, onun eylemlerinin sınırlandırıldığını ve görünürlüğünün ancak denetimli bir şekilde mümkün olduğunu gösterir.

Söylemsel yöntemle ele alındığında, metinde betimleme söylemi ön plana çıkar. “Saçlarını taramış, annesinden kalan ipek entariyi giymiş, başına yemenisini bağlamış” gibi ifadeler, kadının güzelliğini ve toplumsal kabul gören kadınlık göstergelerini ön plana çıkarır. Bu söylem, kadının değerini fiziksel görünüm üzerinden inşa eder. Gizlilik ve sessizlik söylemi, Fatma'nın “gizlice” hareket etmesiyle belirgindir; kadın özne, eylemde bulunur fakat bunu toplumdan saklı şekilde gerçekleştirir, bu da kadının toplumsal konumunun sınırlandırıldığını gösterir. Ayrıca performans ve erkek bakışı söylemi de açıktır; Fatma'nın güzelleşme süreci ve konağa gitmesi, onun kendi içsel arzularından çok başkalarının bakışı ve onayı üzerinden anlam kazanır. Söylem, kadının özne değil, başkalarının gözüne sunulan bir nesne konumunda olduğunu yeniden üretir.

Kadınların anlattığı masalarda dahi kadın karakterlerin daha zeki, daha güçlü ve daha aktif olarak kurgulandığını ifade eden Taşkın, bu gücün çoğu zaman “erkeğe hizmet etme” ya da “toplumsal düzeni koruma” yönünde işlevselleştirildiğini belirtir (Taşkın, 2021: 88). Bu gözlem, kadın karakterin özneleşmesinin bile sistemin onayladığı sınırlar içinde meşrulaştırıldığını ve bağımsız değil, işlevsel bir güçle donatıldığını ortaya koyar. Yukarıdaki masal metninde görünmez bir kadın emeği, sessiz ama sürekli bir şekilde erkeğin konfor alanını üretmektedir. Kadın karakter burada aktif ve becerikli olsa da bu eylemleri kendisi için değil; doğrudan eril öznenin refahı ve ihtiyaçları için gerçekleştirmektedir. Kadın karakterin varlığı, görünmez kılınırken, eylemleri kutsanmakta; fakat bu eylemlerin hedefi, aşkı “hak etmek” ya da “iyi kadın” imajını perçinlemektir. Bu anlatının kadın öznesi, kendini gerçekleştiren bir birey olarak değil; eril düzeni destekleyen bir figür olarak yapılandırılır. Kadınlık, burada yine hizmet, sessizlik ve sadakatle tanımlanır. Güçlü olduğu ölçüde bu gücü erkeğe tahsis eden kadın figürü, anlatının merkezinde değil, arka planındaki düzenleyici güç olarak konumlanır. Böylece kadın, güçlü olabilir; ancak bu güç, yalnızca toplumsal cinsiyet sisteminin onayladığı biçimlerde erkeğin hayatını kolaylaştıracak şekilde kullanılabilir. Bu tür anlatılar, kadın karakterin aktifliğini görünürde yüceltiyor gibi görünse de onun bağımsız bir özne olarak değil, yardımcı rolündeki bir figür olarak kalmasını sağlar. Taşkın'ın da vurguladığı gibi, kadın karakterin öne çıkışı bile çoğu zaman sistem içi bir görevle sınırlandırılır: Ya bir erkeği kurtaracak ya evin düzenini sağlayacak ya da aileyi bir arada tutacaktır. Bu noktada Fatma'nın kadınlığı yine doğrudan emek üzerinden, sessizce ve görünmeden icra edilir. Ancak bu

sefer görünmezlik, bir meraka ve dolaylı takdire dönüşür. Butler’a göre; toplumsal cinsiyet performansı yalnızca bireyin kendisiyle ilgili değil, başkalarının bakışı ve onayıyla da ilgilidir: “*Kimlik, yalnızca bir bireyin öz ifadesi değil; toplumsal düzlemde onaylanan ve tekrarlanan davranışların bir bütünüdür.*” (Butler, 2021: 33). Son gece Fatma, kimliğini açık etmeye bir adım daha yaklaşır, bilezik gibi bir iz bırakır:

“Küllü Fatma, o gece sofrayı kurarken bileziğini düşürdü. Sabah padişah oğlu bunu buldu.” (Boratav, 1998: 123).

Bu sahne, kadın kimliğinin maddi sembollerle görünür hâle gelişi bakımından önemlidir. Bilezik hem kadınlık hem de aşkın işareti hâline gelir. Bu iz üzerinden Fatma’nın kimliği aranmaya başlar.

Anlatı tematik yöntemle incelendiğinde, metinde öncelikle kader teması öne çıkar. Küllü Fatma’nın bileziğini düşürmesi rastlantısal bir olay gibi görünse de masalın akışı içerisinde kaderin belirleyiciliğini temsil eder. Kahramanın kimliğinin açığa çıkması, kendi iradesinden çok tesadüfi bir nesne aracılığıyla gerçekleşir. Bu bağlamda kadın öznenin hayatındaki dönüm noktaları, bireysel seçimlerle değil, rastlantılarla şekillenmektedir. İkinci olarak görünürlük teması dikkat çeker. Küllü Fatma, masal boyunca gizlenmiş ya da kimliğini saklamış bir karakterken, düşürdüğü bilezik aracılığıyla fark edilir hâle gelir. Onun toplumsal tanınırlığı ve hikâyedeki merkezi rolü, doğrudan bu küçük ama sembolik objeyle ilişkilidir. Üçüncü olarak kadın kimliğinin nesneleşmesi teması öne çıkmaktadır. Kızın kimliği, bilezik gibi bir eşya üzerinden açığa çıkar; bu durum kadının toplumsal değerinin ve görünürlüğünün, maddi ya da dıșsal nesneler aracılığıyla tanımlandığını gösterir.

Söylemsel açıdan bakıldığında, eylemsizlik ve dolaylı temsil söylemi belirgindir. Küllü Fatma doğrudan kendisini ortaya koymaz; kimliği, kendi iradesiyle değil, düşürdüğü bilezik üzerinden görünür olur. Bu söylem, kadının özne olarak değil, dolaylı bir biçimde tanınmasına işaret eder. Nesne ve iz söylemi de dikkat çekmektedir. Bilezik, kadının kimliğini açığa çıkaran “iz” işlevi görür; kadının varlığı doğrudan değil, bir eşya aracılığıyla anlaşılır. Böylece söylem, kadını bir “eşya” üzerinden temsil ederek öznenin kendisini geri plana iter. Ayrıca erkek bakışı ve tanıma söylemi öne çıkar. Bileziği bulan kişi padişah oğludur; yani kadının kimliği erkek bakışının onayıyla görünür hâle gelir. Bu söylem, kadının toplumsal varlığının erkek tarafından tanınma ve onaylanma süreciyle anlam kazandığını yeniden üretir. Masalın sonunda ise Fatma, padişah oğlunun karısı olur çünkü masalda kadınların ulaşabileceği en yüksek statü yine bir erkek üzerinden tanımlanmıştır. Kadın “padişah oğlunun karısı” olarak ödüllendirilir.

“Padişah oğlu halkı topladı, bileziği kimin taktığını sordu. Fatma ortaya çıktı. Yüzü gözü temizdi, giyimi kuşamı güzeldi. O gün düğün oldu, Fatma padişah oğlunun karısı oldu.” (Boratav, 1998:124)

Metinde öncelikle kimliğin açığa çıkışı teması öne çıkmaktadır. Padişah oğlunun bileziği halka göstermesi ve Fatma'nın ortaya çıkması, kahramanın saklı kimliğinin nihayet toplumsal alanda tanınmasını sağlar. Burada görünürlük, kadının kendi iradesinden çok, erkek otoritesinin sorusu ve toplumsal tanıklık aracılığıyla gerçekleşmektedir. İkinci olarak güzellik teması belirgindir. "Yüzü gözü temizdi, giyimi kuşamı güzeldi" ifadesi, Fatma'nın artık kül ve görünmezlikten arınıp güzelliğiyle değer kazandığını vurgular. Kadının toplumsal kabulü, doğrudan fiziksel görünüşüyle ilişkilendirilir. Son olarak evlilik ve mutlu son teması dikkat çeker. Masal, toplumsal düzenin nihai amacı olarak evlilikle tamamlanır. Fatma'nın toplumsal konumu, padişah oğlunun karısı olmasıyla belirlenir; böylece bireysel kimliği evlilik kurumu içinde tanımlanır.

Söylemsel açıdan bakıldığında, erkek otoritesi söylemi öne çıkar. Halkın toplanması, sorunun padişah oğlu tarafından sorulması ve Fatma'nın ancak bu otorite karşısında ortaya çıkması, kadın kimliğinin erkek tarafından görünür kılındığını gösterir. Güzellik ve kabul söylemi de önemlidir. Fatma'nın "temiz ve güzel" olarak betimlenmesi, onun değerinin fiziksel görünüşle ölçüldüğünü ve ancak bu görünümle toplumsal kabul gördüğünü ifade eder. Ayrıca mutlu son söylemi dikkat çeker. Masalın düşünle bitmesi, anlatının kadın için nihai hedefini evlilik olarak belirler; bireysel öznelik ya da farklı bir yaşam seçeneği söylemsel olarak yok sayılır. Böylece kadın, masalda hem toplumsal hem de anlatsal düzlemde evlilikle özneleşir.

Butler'a göre toplumsal cinsiyetin sürekliliği, bu tür anlatılar aracılığıyla yeniden üretilir. Kadın, belirli davranışları tekrarlayarak kabul edilir, dış görünüşünü düzenler, hizmet eder ve sessizce seilmeyi bekler. "Küllü Fatma" masalında da bu döngü, Fatma'nın aşk yoluyla ödüllendirilmesiyle sona erer. Bu yönüyle masal, aşk anlatılarının kadın kimliğini yeniden üretmede nasıl etkili olduğunu da göstermektedir. Fatma, özneleşerek değil, uygun rolleri eksiksizce yerine getirerek sevilir ve ödüllendirilir. Butler'ın vurguladığı üzere: "Kadınlık, ancak kabul edilen biçimiyle icra edildiğinde 'gerçek' sayılır." (2021: 179). Bu bağlamda Butler, kadınlığın biyolojik değil, toplumsal olarak inşa edildiğini; bireylerin kadın olabilmesi için toplumsal normları içselleştirip buna uygun davranması gerektiğini, aksi halde kadınlık kimliğinin "geçerli" sayılmadığını anlatır. Bu, toplumsal cinsiyet rollerinin dinamik, değişken ve iktidar ilişkileriyle şekillenen bir süreç olduğuna işaret eder. Genel olarak incelendiğinde Anadolu masallarından "Küllü Fatma", bu performatif kimliğin en çarpıcı örneklerinden birini sunar. Fatma'nın aşk yoluyla kamusal alana çıkışı ve evlilikle ödüllendirilmesi, onun görünmezliğini sona erdirse de bu durum, bir özgürleşme değil; yalnızca toplumun onayladığı rollerin içine yerleştirilmiş yeni bir kimliktir. Fatma'nın kaderi, kendi arzusunun değil; erkek figürlerin ilgisinin ve takdirinin sonucudur. Tıpkı diğer masal kadınları gibi o da kendilik bilincine sahip bir özne değil; aşkın sunduğu bir sahnede, kendisinden beklenen kadınlık rollerini başarıyla oynayan bir

karakterdir. Bu bağlamda, “Küllü Fatma” masalı yalnızca bireysel bir aşk anlatısı değil; kadınlığın kültürel performanslarla biçimlendiği ve aşkın bu performansın meşrulaştırıcı aracı hâline geldiği bir toplumsal yapı anlatısıdır. Kadın, aşkı bekleyen pasif figür değilse bile, aşk yoluyla tanınmayı bekleyen bir imgeye indirgenir. Böylece Butler’ın toplumsal cinsiyet kuramı, masalın yapısal çözümlemesi için hem teorik hem de ideolojik bir zemin sunmaktadır.

3. Sessiz Temsil, Eksik Özne: Luce Irigaray ve Kadının Eril Söylemdeki Yeri

Kadının anlatı içindeki yeri, sıklıkla eylemden çok bekleyiş, sözden çok suskunluk, özne olmaktan çok nesne konumunda şekillenir. Luce Irigaray (1977: 34), kadının Batı düşüncesinde temsil edilme biçiminin, erkek özneye göre konumlandırılmış bir eksiklik üzerinden kurulduğunu savunur. Kadın, söylemsel düzeyde hem varlığını hem de kimliğini erkeğin bakışı, arzusu ve eylemi üzerinden tanımlayan bir “öteki”dir. Irigaray’ın eleştirisi, bu tekil ve kapalı erkek merkezli söylemde, kadının çokluk, akışkanlık ve dilsel çeşitlilik taşıyan bir özne olarak görünmez kılınmasına yöneliktir. Irigaray’a göre; kadın, özne olarak var olamaz çünkü dil, kadını ancak erkeğin arzusu ve tanımı çerçevesinde temsil eder. Kadının kendi sesini bulabilmesi için bu eril söylem yapısının dışına çıkması ya da onun sınırlarında çatlaklar oluşturması gerekir. Bu bağlamda Anadolu masallarında yer alan bazı kadın karakterlerin sessizliği, Irigaray’ın “eksik özne” ve “görünmeyen varlık” kavramlarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Bu eleştirel perspektiften yaklaşıldığında, çalışma kapsamında incelenen “Mahbub-ı Dilber” masalı (Akkaya, 2019: 1685), kadın karakterin ataerkil söylem doğrultusunda nasıl pasifleştirildiğini ve özne olmaktan uzaklaştırıldığını gözler önüne sermektedir.

“Bir karı ile kocanın Mahbub-ı Dilber adında bir kızları varmış” (Akkaya, 2019: 1685).

Tematik yöntemle incelendiğinde metinde öncelikle aile ve soy teması öne çıkmaktadır. Kızın tanıtımı, bireysel özellikleriyle değil, anne ve babasının varlığı üzerinden yapılır: “Bir karı ile kocanın ... kızları varmış.” Bu, masalarda sık görülen bir motif olup kahramanın kimliğinin aile bağıyla temellendiğini gösterir. Yukarıdaki ifade Mahbub-ı Dilber’in bireysel varlığını ziyade onu ebeveynlerinin kızı olarak tanımlar. Kız çocuğunun özne olarak değil, ailevi bir bağlamda “ait” olduğu yerle tanımlanması, Irigaray’nin (1977: 68) belirttiği üzere kadın öznenin erkeksi düzen içinde ancak başkasına atfedilerek varlık kazanabileceği anlayışını yansıtır. Masalda ad verilmiş olsa da Mahbub-ı Dilber’in varlığı, anne ve babasına bağlıdır. Nitekim, kadının özne olma potansiyeli daha en baştan bastırılmış olur. İkinci olarak isim ve kimlik teması dikkat çeker. Kızın adı “Mahbub-ı Dilber”dir; bu isim doğrudan “sevilen, gönül alıcı güzellik” anlamına gelir. Böylece karakter, daha anlatının başında güzellik ve çekicilik üzerinden

tanımlanır. Bu, kadının masaldaki işlevinin baştan güzelliğe indirgenmiş olduğuna işaret eder.

Söylemsel açıdan bakıldığında, adlandırma ve anlam yükleme söylemi öne çıkmaktadır. “Mahbub-ı Dilber” adı, sadece bir kimlik göstergesi değil, aynı zamanda kadının toplumsal işlevini (güzellik ve çekicilik nesnesi olmayı) söylemsel olarak belirler. Ayrıca aileye bağımlı kimlik söylemi görülmektedir. Kız, bireysel özellikleriyle değil, bir karı ile kocanın “kızı” olarak tanımlanır; yani özne değil, aile bağının bir uzantısıdır. Burada kadın kimliği, toplumsal bağlamda bağımsız değil, aile ve ataerkil yapı içinde meşrulaştırılır.

“Bir kuş her sabah pencerenin önüne gelir ve kız, senin bahtın kara der.” (Akkaya, 2019: 1685).

Metin tematik olarak incelendiğinde öncelikle kader ve alın yazısı teması öne çıkar. Kuşun her sabah gelerek kıza “senin bahtın kara” demesi, bireysel çabanın ötesinde yazgının belirleyici olduğunu gösterir. Bu söylem, kızın hayatının baştan olumsuz bir kaderle işaretlendiğini ima eder. Kız ise yalnızca bu söylemi işitmekle kalır, herhangi bir tepki veremez. Kadın karakterin bu dış ses karşısında suskunluğu ve zamanla “sararıp solmaya” başlaması, Irigaray’nin (1985: 45) tanımladığı şekilde, kadının kendi arzusu ve iradesiyle değil; eril söylemin ona dayattığı anlamla şekillendiğini gösterir. Mahbub-ı Dilber’in sessizliği ve bedenindeki solgunluk, Irigaray’ye göre; patriyarkal söylemde kadının “bedeniyle konuşması”, yani sesinden yoksunlaştırılmasıdır. Nilüfer Kılıç (2018: 132) da bu durumu benzer şekilde değerlendirerek, Anadolu masallarında kadın karakterlerin zaman zaman susarak, geri çekilerek ya da masumiyetlerini koruyarak ataerkil düzene karşı söylemsel bir direnç geliştirdiklerini belirtir. Ona göre, “kadın figür, açıkça karşı koymaz; ancak sistemin ondan beklediği mutlak uyumu da gerçekleştirmez”. Bu anlamda Mahbub-ı Dilber’in suskunluğu bir tür pasif direniş olarak okunabilir; ancak bu direnç onu özne hâline getirmez, yalnızca eril düzene tam anlamıyla teslim olmadan, onun içinde “sıkışmış bir alan”da varlık gösterir.

Söylemsel açıdan bakıldığında, tekrar ve pekiştirme söylemi belirgindir. Kuşun her sabah aynı cümleyi söylemesi, kader fikrini sürekli yeniden üretir ve okuyucuya/ dinleyiciye bu olumsuzluğu kesin bir gerçeklik gibi sunar. Ayrıca pasiflik ve nesneleştirme söylemi öne çıkar; kız kendi geleceğini belirleyen özne değil, başkasının (kuşun/kehanetin) sözleriyle konumlandırılmış bir nesnedir. Bunun yanında kuş söylemsel bir araçtır. Doğa unsuru olarak olağanüstüleşir ve kadının toplumsal/kişisel yazgısına dair hüküm verir. Böylece söylem, kadının kendi iradesinden çok dışsal otoritelere bağlı olduğunu yeniden üretir.

“Kırk gün pencerede oturdu. Kırk birinci gün ses duydu, baktı. Yüzünün şavkı suya düştü” (Akkaya, 2019: 1685).

Tematik yöntemle incelendiğinde metinde öncelikle sabır ve bekleyiş teması öne çıkar. “Kırk gün pencerede oturdu” ifadesi, masalarda sıkça

rastlanan kırk sayısının sembolik değerini taşıyarak, kızın pasif bekleyişini ve sabrını simgeler. Kaderin belirleniş ve dönüşüm teması da dikkat çekmektedir. Kırk birinci gün duyulan ses, bir eşik ya da kaderin dönüm noktası olarak anlam kazanır. Güzellik ve ışığın yansıması teması ise “yüzünün şavkı suya düştü” ifadesinde ortaya çıkar. Kadının güzelliği doğa unsurlarıyla bütünleştirilir; onun ışığı suya vurur, böylece doğa aracılığıyla yüceltilir ve olağanüstü bir niteliğe kavuşturulur.

Söylemsel açıdan, metinde zamanın ritüelleştirilmesi dikkat çekmektedir. “Kırk gün” ve “kırk birinci gün” vurguları, anlatıyı olağanüstü bir düzleme taşır ve sabırla bekleyişi kutsal bir deneyime dönüştürür. Pasiflik söylemi yine ön plandadır; kız kendi eylemini kurmaktan çok bekleyen bir figürdür, kaderin gelişini sessizce izler. Doğa ile özdeşleşme söylemi de önemlidir; yüzün ışığının suya düşmesi, kadının güzelliğini hem görünür kılar hem de doğa ile iç içe geçirir. Söylem, kadını toplumsal bir özne olmaktan çok, doğal ve kutsal bir güzellik nesnesi olarak konumlandırır. Dolayısıyla masalın kırkıncı gününde Mahbub-ı Dilber’in dışarıdan gelen seslere kulak vererek pencereye yönelmesi, onun aktif bir özne hâline geldiğini göstermez; aksine, hâlâ pencerede oturan, dış dünyaya ancak “şavkı düşen” bir figür olarak kalır. Bu sahne, Mahbub-ı Dilber’in varlığının dolaylı olarak görünür kılındığını, özne değil nesne işlevi gördüğünü ortaya koyar. Kalburcu kızları onun varlığını ancak bu yansımayla algılar; Mahbub-ı Dilber’in kendisi değil, yansıması etkili olur. Bu durum, Irigaray’nin (1985: 78) kadın bedeninin, erkin bakışı karşısında “ayna”ya indirgenmiş hâlini anımsatır. Kadın burada bir fail değil, bir yansımadır; görünür ama edilgen durumdadır.

“Kalburcu kızı, Mahbub-ı Dilber’in saçına tutunarak yukarı çıkar. Mahbub-ı Dilber’in yerine geçmek için onunla elbiselerini değiştirir. Mahbub-ı Dilber’in yerine geçerek onun dinlenmesi için pencerenin kenarına oturtur. Kendisi de yiğidin başına oturur. Sinekleri kovalar. Bir süre sonra Yiğit uyanır” (Akkaya, 2019: 1685).

Metin, tematik açıdan ele alındığında öncelikle yardımlaşma ve dayanışma teması öne çıkmaktadır. “Kalburcu kızı, Mahbub-ı Dilber’in saçına tutunarak yukarı çıktı” ifadesi, kadının saçının bir köprü işlevi görmesiyle yardımlaşmayı ve dayanışmayı vurgular. Bununla birlikte kadın bedeninin araçsallaştırılması teması da dikkat çekicidir; çünkü Mahbub-ı Dilber’in bedeni, özellikle saç, işlevsel bir unsur olarak kullanılmakta, kimliği fiziksel bir parçası üzerinden tanımlanmaktadır. Ayrıca sınırları aşma ve yükseliş teması da metinde öne çıkar. Kalburcu kızın yukarı çıkışı, alt/üst mekânlar arasında bir geçişi, yani toplumsal ya da anlatısal bir aşamayı simgelemektedir. Bunun yanı sıra kimlik ve yerine geçme teması da belirgindir. Elbiselerin değiştirilmesi ve Mahbub-ı Dilber’in yerine geçilmesi, masalarda sıkça rastlanan sahte kimlik temasını yansıtırken, toplumsal rollerin görünüş ve dışsal göstergeler üzerinden kurulduğunu ortaya koyar. Bu durum aynı zamanda Kıskançlık ve Rekabet Teması ile de ilişkilidir;

Kalburcu kız, Mahbub-ı Dilber'in yerine geçerek onun toplumsal konumunu gasp etmeye çalışır.

Söylemsel açıdan bakıldığında ise öncelikle bedenin işlevselleştirilmesi söylemi ön plana çıkar. Mahbub-ı Dilber'in saç, güzelliğin göstergesi olmaktan çıkarak başka birine yol açan taşıyıcı bir unsur hâline gelmiştir. Bunun yanı sıra hiyerarşi Söylemi de önemlidir; "yukarı çıkma" eylemi, güç, statü ya da ulaşılması gereken bir konumu simgelemekte, kadın bedenini bu yükselişin aracı olarak konumlandırmaktadır. Öte yandan aldatma ve ihanet söylemi de dikkat çeker; elbise değişimi ve yerine geçme eylemi, Mahbub-ı Dilber'in konumunun hileli biçimde gasp edilmesine işaret eder. Tüm bunlar, kadınların masalda rakip ve hiyerarşik biçimde konumlandırıldığını, kimliklerinin ise erkek merkezli bakış üzerinden anlam kazandığını göstermektedir. Bu değişim sahnesi, kadının bireyselliğini ve yerini kolayca başka bir kadınla değiştirilebilir kılan patriyarkal anlatının bir sonucudur. Irigaray'ye (1977: 167) göre eril dil ve kültür, kadınları birbirinin yerine konulabilen, "farklılıkları bastırılmış" varlıklar olarak yapılandırır. Burada da Mahbub-ı Dilber'in kimliği kolaylıkla silinip yerine başka bir kadın yerleştirilebilir. Mahbub-ı Dilber'in kaderi, masalın ikinci yarısında yalnızca erkek figürlerin değil, kadın figürlerin de tahakkümüne açık hale gelir. Kalburcu kızının Mahbub-ı Dilber'i aldatması, kadının kadına ihanetini ve erkek merkezli değerler sisteminde kadın dayanışmasının nasıl kırıldığını göstermektedir (Akkaya, 2019: 1685). Bu sahne, Irigaray'nin (1977/1985) patriyarkal düzenin kadınları birbirine rakip kılarak onları erkek özneye hizmet eden nesnelere dönüştürdüğü yönündeki tespitini yansıtır. Bu sahnede bedenin yer değiştirmesi, kadının sadece dış görünüşle tanımlandığını ve kimliğinin içsel niteliklerden ziyade dışsal niteliklere indirgendığını ortaya koyar. Irigaray'nin "kadının erkeğin arzusunun göre aynalanan bir imgeye dönüştürülmesi" düşüncesi bu noktada açıklayıcıdır (Irigaray, 1985: 133). Kalburcu kızının, Mahbub-ı Dilber'in görünüşü ve emeğiyle elde ettiği "hak"ı sahiplenmesi, öznenin yerine geçen bir "imaj" yaratır. Aşk da bu anlatının içinde kadın özneyi kurtaran değil, yeniden şekillendiren ve bastıran bir araç hâlinindedir.

"Yiğit uyanınca başında Kalburcu kızını gördü, onu Mahbub-ı Dilber sandı. Onunla evlendi" (Akkaya, 2019: 1685).

Tematik yöntemle incelendiğinde metinde öncelikle aldatma ve hile Teması dikkat çekmektedir. Kalburcu kız, Mahbub-ı Dilber'in yerine geçerek toplumsal ve bireysel çıkar sağlamış, bu da masalda hile yoluyla statü değişiminin mümkün olduğunu göstermiştir. Yiğidin, başında gördüğü Kalburcu kızını Mahbub-ı Dilber sanması, kimliğin dış görünüş ve konum üzerinden belirlendiğini göstermektedir. Bununla bağlantılı olarak evlilik teması da belirgindir. Yanlış bir tanıma üzerine gerçekleşen evlilik, bireysel iradede çok görünüşe dayalı toplumsal kabulün önemini ortaya koyar.

Söylem düzeyinde, metin öncelikle kadın kimliğinin görünüşe bağlılığı söylemini üretmektedir. Yiğidin, karşısında duran kadını kimliğiyle değil, konumu ve dışsal göstergeleriyle tanınması, kadınların toplumsal tanınmışlığının bedensel ve görsel göstergelere indirgenmiş olduğunu vurgular. Bununla birlikte eril bakış ve denetim söylemi de öne çıkar; erkeğin bakışı, kadının kimliğini belirleyen ve evlilik kurumunu şekillendiren temel ölçüttür. Ayrıca iktidar ve gasp söylemi de görülmektedir. Kalburcu kız, Mahbub-ı Dilber'in yerini alarak hiyerarşik bir üstünlük kazanır; söylem, bu iktidar değişimini meşrulaştırmaya da kadınlar arasındaki rekabeti ve aldatma yoluyla gerçekleşen konum değişimini görünür kılar. Bu durum, aşkın kadını özneleştirmediği; aksine, eril bakışın nesnesine dönüştürdüğü bir sistemi gösterir. Irigaray (1985: 89), patriyarkal düzende aşkın, kadının arzusu değil, erkeğin isteği etrafında dönen bir kurgu olduğunu vurgular. Mahbub-ı Dilber'in anlatıdan silinişi, aşkın kadına söz hakkı vermediği, yalnızca erkeğin "uyanışı" ve kararının belirleyici olduğu bu yapının çarpıcı bir göstergesidir.

"Padişahın oğlu ile Kalburcu kızı kırk gün kırk gece bir düğün ile evlenirler. Mahbub-ı Dilber sabır taşı ile konuşmaya başlar. Başından geçen her şeyi sabır taşına anlatır." (Akkaya, 2019: 1685).

Tematik bağlamda incelendiğinde evlilik teması ön plandadır. Masalda yer alan düğün, Irigaray'nin kadın kimliğinin, erkeğin sembolik düzenine dahil edilme süreci olarak nitelendirdiği evlilik ritüeliyle birebir örtüşür. Mahbub-ı Dilber'in yerine geçen Kalburcu kızının padişah oğluyla evlendirilmesi, öznenin değil, "temsili kadın figürünün" ödüllendirilmesini gösterir. Bu, eril belleğin kadını ancak kendi seçtiği, kontrol edebildiği biçimiyle kabul ettiğini ortaya koyar. Mahbub-ı Dilber'in kimliğini geri kazanması ise Irigaray'nin "kadının suskunluğuna karşı yeni bir dişil dil yaratma" önerisiyle doğrudan bağlantılıdır. Masalda Mahbub-ı Dilber, Küldöken kimliğiyle yaşadığı bastırılmışlığı, Sabır Taşı'na anlatarak hem geçmişi hem de benliğini yeniden dile getirir. Sabır taşı, Irigaray'nin önerdiği "dişil dilin metaforu" olarak okunabilir. Bu taş, bastırılmış sesin ve bastırılmış hakikatin simgesidir. Kadın karakter bu monolog aracılığıyla, sadece kendini değil, anlatının yönünü de dönüştürür. Burada kadın özne ilk kez kendi anlatısının sahibidir. Bu sahne, Irigaray'nin kadınların kendi arzularını ve hakikatlerini ifade edebilecekleri yeni sembolik yapılar kurma gerekliliğine işaret eder (Irigaray, 1977: 112).

Söylemsel açıdan bakıldığında ise metin toplumsal ritüel ve sembolik anlatım söylemi üretir. Düğün, toplumsal norm ve onayı pekiştirirken, sabır taşı üzerinden yapılan anlatı, kadının deneyimlerini görünür kılma ve sözlü olarak aktarma işlevi görür. Sabır taşı, sembolik bir nesne olarak kadının deneyimlerini hem bireysel hem de kültürel hafızaya taşır ve anlatının toplumsal boyutunu güçlendirir.

“Kalburcu kızını hamamdan getirir ve saraydan kovar. Padişahın oğlu ile Küldöken evlenirler ve kırk gün kırk gece düğün yaparlar.” (Akkaya, 2019: 1685).

Tematik olarak incelendiğinde, metinde öncelikle adalet ve cezalandırma teması öne çıkar; Kalburcu kızının hamamdan getirilip saraydan kovulması, masalda yanlışın yaptırımını olarak sunulur ve düzenin sağlanmasını gösterir. Aynı zamanda evlilik teması da yine belirgindir; padişahın oğlu ile Küldöken’in kırk gün kırk gece süren düğünle evlenmesi, evliliğin toplumsal bir ritüel ve kutlama olarak önemini vurgular. Mahbub-ı Dilber’in gerçeği ortaya çıkarması ve padişah oğlunun duruma müdahalesi, her ne kadar erkek karakter aracılığıyla gerçekleşse de kadın öznenin ifşa edici konuşması olmasaydı bu müdahale mümkün olmazdı. Eril düzenin temsili olan Kalburcu kızı cezalandırılır. Kadının yeniden ödüllendirilmesi ise bir hak edişe dayanır; ancak bu hak ediş dahi ancak eril onayın devreye girmesiyle gerçekleşir. Bu durum, Irigaray’nin kadınların haklarının ancak “erkek öznenin tanınması” ile görünür hale geldiği eleştirisini destekler. Anlatıda bu son, her ne kadar görünürde adaletin sağlandığı bir “mutlu son” gibi sunulsa da kadının yine evlilik kurumu içerisinde “haklı” konumuna yerleştirilmesi, öznenin hâlâ eril sistemin sınırları içinde kaldığını gösterir. Kadın, kendi hakikatini dile getirebilmiş ama bu dile geliş, yine bir erkek müdahalesiyle meşru kılınmıştır.

Söylemsel yöntemle incelendiğinde ise metinde güç ve kontrol söylemi öne çıkar; Kalburcu kızının hamamdan getirilip saraydan kovulması, padişahın oğlunun ve masal anlatıcısının otoritesini pekiştirir. Bu eylem, kadının toplumsal ve anlatsal olarak özneleşmesini engeller; kararları başkalarının iradesine bağlıdır. Ayrıca toplumsal norm ve düzen söylemi de dikkat çeker; düğün ritüeli “kırk gün kırk gece” evliliğin toplumsal olarak onaylanmış bir biçim olduğunu vurgular. Metin, bireysel arzuların ve eylemlerin toplumsal kurallar ve ritüeller çerçevesinde şekillendiğini gösterir ve kadının varlığı ile eylemleri bu normlara göre anlam kazanır.

Genel olarak incelendiğinde; “Mahbub-ı Dilber” masalı, ilk bakışta aşkın fedakârlıkla kutsandığı, adaletin sağlandığı ve sonunda haklının kazandığı klasik bir “mutlu son” örneği gibi görünse de metin altı çözümlemede ataerkil düzenin yeniden üretildiği derin yapılar barındırır. Mahbub-ı Dilber’in, kendi kimliğinden mahrum bırakılması, öznesizleştirilmesi ve aşk yoluyla sınanması; masalın kadın karakteri, eril söylemin sınırları içinde şekillendirdiğini açık biçimde ortaya koyar. Kadın karakter, ne zaman konuşur ya da hakikatini ifade eder hale gelirse, bu ancak bir erkek müdahalesiyle meşru kabul edilir. Dolayısıyla, anlatıda kadının sesi vardır ama duyulması, erkek onayına bağlıdır. Derya Özcan Güler’in (2021: 119) belirttiği gibi, Anadolu masallarında erkek karakterler ataerkil yapının merkezinde yer alırken, kadın karakterler çoğunlukla sessizliğe mahkûm edilmiştir. Mahbub-ı Dilber de bu yapının tipik bir temsilidir; kimliğini kaybetmiş, sesi susturulmuş ve ancak sabrı, sessizliği ve bekleyişiyle değer kazanabilmiştir. Onun sessizce kırk gün boyunca padişah oğlunun başında

beklemesi, fedakârlık olarak değil; kadınlık kodlarına uygun “sabır” ve “terbiye” olarak anlandırılır. Ayşe Saktanber’in (2002: 94) ifade ettiği üzere, bu tür kadın temsilleri, sadece davranışsal normları değil, aynı zamanda kadınlığı terbiye eden ideolojik aygıtları da içinde taşır. Masallar, bu yönüyle hem bireylerin kadınlık deneyimlerini şekillendirir hem de toplumsal cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlar.

Luce Irigaray’nin (1985) kuramsal çerçevesiyle yaklaşıldığında, Mahbub-ı Dilber karakteri, eril söylem içinde yalnızca yokluğu ve suskunluğuyla temsil edilir. Masal boyunca duyguları ya da düşünceleri doğrudan dile gelmeyen kadın ancak erkek öznenin onu fark etmesiyle varlık kazanır. Bu durum, kadın öznenin kendi arzusunu ifade edemeyen bir konuma itilmesi anlamına gelir. Aşk anlatısı da bu bağlamda kurtarıcı bir unsur değil; kadın karakterin yeniden “evcilleştirilmesini” sağlayan sembolik bir araçtır. Dolayısıyla, “Mahbub-ı Dilber” masalı, aşk ve fedakârlık temaları etrafında şekillense de özünde kadınlık temsillerini yeniden üreten, kadın özneyi suskunlaştıran ve eril söylemin sınırları içinde meşrulaştıran ideolojik bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda masal, toplumsal cinsiyetin kültürel inşasına dair önemli ipuçları sunarken, feminist kuram açısından da eleştirel bir çözümlemeyi hak eder.

Sonuç

Aşk masalları, toplumların idealize edilmiş duygusal ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan hem kültürel hem de edebî değer taşıyan anlatı türleridir. Çalışma boyunca, bu masal metinlerinde kadın karakterlerin toplumsal olarak nasıl konumlandırıldığı ve bu konumlandırmanın dil ve anlatım üzerinden nasıl pekiştirildiği ortaya konulmuştur. Tematik çözümleme ile belirlenen güzellik, pasiflik, sabır ve dayanışma temaları, söylemsel çözümleme ile karakterlerin özne-nesne ilişkileri ve toplumsal görünürlüğü açısından değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, mevcut literatürde çoğunlukla tek başına yapılan incelemeleri aşarak, masalarda kadın temsillerine ilişkin bütüncül ve metodolojik açıdan özgün bir katkı sağlamıştır.

Kadın kimliğinin toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl inşa edildiğine dair kuramsal perspektifler, Anadolu masallarındaki kadın temsillerinin anlaşılmasında önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu çalışma, Simone de Beauvoir, Judith Butler ve Luce Irigaray gibi feminist kuramcılarının toplumsal cinsiyet yaklaşımları çerçevesinde Anadolu masallarındaki kadın temsillerini ele almıştır. Beauvoir’ın kadınlık kimliğinin biyolojik değil toplumsal olarak inşa edildiği vurgusu, masal karakterlerinin geleneksel, pasif ve edilgen rollerde nasıl yeniden üretildiğini açıkça göstermektedir. Kadınların masalarda “öteki” konumunda, erkek egemen bakışın nesneleri olarak resmedilmesi, bu insanın kültürel kodlarla kuşaktan kuşağa aktarıldığını ortaya koyar. Judith Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına ilişkin kuramı, kadın kimliğinin masalarda sabit bir özden ziyade tekrarlanan normlarla şekillendiğini göstermiştir. “Küllü Fatma” örneğinde

görüldüğü gibi, kadınlar görünmez emekleriyle sistem içinde işlevsel kılınmakla birlikte, görünürlükleri dahi erkek bakışının onayıyla anlam kazanmakta; özgürleşmeden ziyade yeniden biçimlenmektedir. Luce Irigaray'ın eril söylem eleştirisi ise “Mahbub-ı Dilber” masalında kadının suskunlaştırılması, özneleşememesi ve eril arzusun nesnesine indirgenmesi biçiminde somutlaşmaktadır. Kadının sesi, varlığı ve kimliği, erkeğin müdahalesi ve onayıyla varlık kazanmakta; bu da ataerkil düzenin kültürel anlatılar aracılığıyla yeniden üretildiğinin güçlü bir göstergesidir.

Genel olarak masallar, sadece eğlencelik anlatılar değil; toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık ve erkeklik kimliklerinin ideolojik olarak pekiştirildiği, normatif değerlerin aktarım aracı olan kültürel metinlerdir. Aşk temaları, kadın karakterleri pasifliğe hapseden, onları “sevilmeyi bekleyen” nesnelere dönüştüren sembolik mekanizmalar olarak işlev görür. Böylece kadın, kendi iradesi ve öznel deneyimleriyle değil erkeğin bakışı, arzusu ve eylemi doğrultusunda tanımlanır. Bu bağlamda, feminist kuramların masal çözümlemelerine uygulanması, yalnızca metinlerin kadın temsillerini ortaya koymakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyetin kültürel, tarihsel ve ideolojik olarak nasıl inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini gözler önüne serer. Anadolu masallarındaki kadın figürler, bireysel özneleşmeden yoksun, eril düzenin sınırları içinde şekillenen, çoğu zaman sessiz ve pasif aktörler olarak kalmaya devam etmektedir. Bu da masalların çocukluk çağından başlayarak toplumsal cinsiyet normlarını pekiştiren güçlü ideolojik araçlar olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, masal anlatıları feminist eleştiri ve toplumsal cinsiyet kuramları ışığında yeniden okunmalı, bu metinlerdeki kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet eşitliği perspektifinden dönüştürülmesi için kültürel farkındalık yaratılmalıdır. Böylelikle, masallar hem kültürel miras olarak korunabilir hem de toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunan dönüştürücü araçlar haline gelebilir.

KAYNAKÇA

- Akkaya, S. (2019). Bir masal karşılaştırması: Rapunzel ile Mahbub-ı Dilber. *Turkish Studies Language and Literature*, 14(4), 1669-1686
- Arat, Z. F. (1994). *Kadın hakları ve kadınların insan hakları: Kavramlar, sorunlar ve tartışmalar*. İstanbul: İnsan Hakları Derneği Yayınları.
- Atlı, S. (2018). Aşkın on dokuz hâli: Anadolu masallarında “âşık olma” motifi üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(3), 1839-1865.
- Beauvoir, S. de. (2010). *İkinci cins*. (çev.: S. Budak), İstanbul: Payel Yayınları.
- Boratav, P. N. (1998). *Zaman zaman içinde*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Butler, J. (2021). *Cinsiyetin belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (çev.: E. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelikten, H., (2022). Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşası sürecinde masallar: “eşit masallar” örneği. *Folklor Akademi Dergisi*. 5(3), 738 – 751.
- Direk, Z. (2015). *Feminist felsefe*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Dökmen, Z. (2009). *Toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Fine, C. (2017). *Toplumsal cinsiyet yanılısamaları*. (çev.: A. Uysal), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gökdoğan, M. (2025). “Hazreti Süleyman İle Zümrüdüanka” adlı Uşak masalında toplumsal cinsiyet rollerinin temsili. *Degres Journal*, 10(7), 95–111.
- Güler, D. Ö. (2021). *Anadolu efsanelerinde toplumsal cinsiyet*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. (transl.: C. Porter & C. Burke), New York: Cornell University Press.
- Kılıç, N. (2018). *Toplumsal cinsiyetin görünmeyen yüzü: Kadınların sessizliği*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ölçer Özünel, E. (2006). *Masal mekânında kadın olmak*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Saktanber, A. (2002a). Masalların sessiz kadınları ve sözlü kültürün disiplini. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 89–105.
- Saktanber, A. (2002b). *Kadın kimliği ve kültürel kodlar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2010). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Taşkın, B. (2021). *Toplumsal cinsiyet ekseninde sözlü anlatıların deşifresi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Extended Summary

Fairy tales, as one of the most dynamic and transformative narrative forms in folk culture, serve not only as entertainment but also as powerful tools for transmitting societal values, cultural memory, and normative structures across generations. These narratives play a crucial role in the construction of both individual and collective identities. In particular, tales centered around women and love constitute an ideological space where gender roles are constructed and reproduced. The representation of female figures within the context of love is not merely an aesthetic choice but a reflection of societal expectations and norms regarding women. This study analyzes traditional Anatolian love-themed fairy tales from the perspective of gender theories. The theoretical framework is primarily based on Simone de Beauvoir’s concept of the social construction of femininity, Judith Butler’s theory of performativity, and Luce Irigaray’s critiques of the feminine subject within patriarchal discourse. Selected tales such as Nardaniye Hanım, Küllü Fatma, and Mahbub-ı Dilber are examined to reveal how female identity is shaped through the love narrative and how patriarchal ideology is reinforced. The study first explores how love is structured within the tales, the characteristic elements used to represent it, and how these elements are linked to the portrayal of women. Male characters are typically portrayed as active agents—those who choose, desire, and pursue—while female characters are mostly presented as passive, obedient, and waiting figures. Within this framework, love does not serve as a means of female empowerment, but rather turns women into objects valued for their compliance with social norms. Thus, love becomes a mechanism of social control, leading women not toward autonomy, but toward acceptance and approval within a patriarchal system. Judith Butler’s theory of performativity reveals how women in fairy tales must exhibit repeated behaviors to be deemed worthy of love. These behaviors—such as self-sacrifice, beauty, obedience, and patience—reflect socially accepted ideals of femininity. Love, in this context, becomes a reward not for personal authenticity, but for conformity. Similarly, Fine (2010) highlights that female characters in fairy tales often assume passive roles, while male characters drive the plot. Love, therefore, becomes the only socially acceptable means of mobility for women, culminating in the idealized “happy ending” of marriage. Simone de Beauvoir’s notion that “one is not born, but rather becomes, a woman” provides a lens through which to analyze how

fairy tales construct femininity within predetermined molds. In these narratives, the female identity exists not through personal agency but through the meanings imposed by the male subject. Women in fairy tales are not subjects of love, but rather objects of male desire and recognition. Their visibility within the narrative is limited to what aligns with acceptable models of femininity. Though some tales depict women as active agents—fighting for love or overcoming obstacles—these actions are still often rooted in sacrifice and patience. The supposed empowerment remains conditional, reinforcing rather than subverting traditional gender roles. Luce Irigaray's critique further illuminates how women are either rendered invisible or defined solely through the male gaze. Spatial representations in fairy tales—such as palaces, towers, windows, and confined chambers—are also gendered. These spaces symbolize the passivity and seclusion of female characters, reinforcing their portrayal as desirable yet controlled figures. Thus, space functions not only as a narrative setting but also as a symbolic tool reinforcing the ideological function of love. In conclusion, this study presents a critical reading of the representation of women in love-themed fairy tales through the lens of gender theory. Fairy tales are not neutral or purely folkloric texts but cultural narratives embedded with ideological codes. Love, rather than liberating women, often operates as a disciplinary force shaping ideal femininity. For this reason, re-reading these cultural texts through feminist and gender-critical perspectives is vital for raising awareness about how traditional narratives sustain gender inequalities. Fairy tales must be reconsidered not only as cultural heritage but also as instruments of social reproduction and transformation.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Finansman/Funding: Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır. / *No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/Use of GenAI: Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır. / *GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır. / *There is no statement of support or gratitude.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Aauthor's Note: Yazarın bir notu yoktur. / *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*