

## FİLM UYARLAMALARINDA ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ: YETİŞKİNLERE MASALLAR-PAMUK PRENSES\*

Transformation of Narrative in Film Adaptations: Fairy Tales for Adults-  
Snow White

**Bilgehan Ece ŞAKRAK\***

### ÖZET

Film endüstrisi, ilk örneklerinden itibaren kendisinden önce var olan birçok sanat dalıyla yakın ilişki içerisinde. Bu bağlamda, sözlü ve yazılı kaynaklardan yapılan film uyarlamaları, film endüstrisinin sıkça başvurduğu üretim stratejilerindedir. Film uyarlamalarının en belirgin amaçlarından birisi, üretimdeki ticari kaygılar olsa da, uyarlamanın anlatıya dair katkıları ve bu noktada yeniden üretilen anlamların işaret ettiği ideolojiler, incelenmeye değer bir başka alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, kaynağını sözlü anlatıdan alan, Grimm Kardeşler'in derlediği *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalının, ABD yapımı *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) örneklerinin peri masalından yetişkinlere yönelik uyarlamalara dönüşümü, feminist film kuramcılarının Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı çalışması doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu bağlamda, uyarlamalardaki "tür" dönüşümü ve 200 yıl önce derlenen masal anlatısında kodlanan mesajların günümüz Hollywood klasik anlatısında nasıl şekillendirildiği değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Film Uyarlaması, Masal, Pamuk Prenses, Anlatı, Kadın.

### ABSTRACT

Film industry has close relationships with other fields of art that exist before film from its first examples. In this context film adaptations from oral and written sources are the most frequently used production strategy of film industry. Even if one of the most significant target of film adaptations is about commercial concerns, contributions of adaptations to narrative and represented ideologies are another important field to worth examining. In this study, adaptations of Grimm Brothers' *Snow White and Seven Dwarfs* that takes its origin from oral sources as

\* Bu çalışma, 27-29 Nisan 2017 tarihleri arasında Kaş-Antalya/Türkiye'de gerçekleştirilmiş olan *INGLOBE Innovation and Global Issues in Social Sciences 2017* adlı uluslararası konferansta sunulmuş olan ve genişletilmiş özeti konferans genişletilmiş özetler kitabında basılan çalışmanın geliştirilmiş ve güncellenmiş tam metnidir.

\* Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve TV Bölümü-İstanbul. E-posta: ecesakrak@gmail.com. Orcid ID: 0000-0002-1648-1449.

being USA productions *Snow White: A Tale of Terror* (1997), *Snow White and the Huntsman* (2012), *The Huntsman: Winter's War* (2016), and their transformation from fairy tales to narratives for adults are analysed via Laura Mulvey's study *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In this context, transformation of "genre" in adaptations and how encoded messages in fairy tales which are assessed 200 years ago form today's classical narrative in mainstream Hollywood films are evaluated.

**Key Words:** Film Adaptation, Fairy Tale, Snow White, Narrative, Woman.

## Giriş

Sinema, bir sanat dalı olmakla birlikte, aynı zamanda güçlü bir kitle iletişim aracıdır. Temsil gücü yüksek olan bu kitle iletişim aracı, teknolojinin gelişen imkânlarıyla "göstermenin sorumluluğu"nu her geçen gün artarak taşımaya devam etmektedir. İnsanlık tarihiyle birlikte başlayan "iletişim" ise, temel olarak insanın varlığını devam ettirme şeklinin bir ürünü ve aynı zamanda insanın varlığını sürdürürken karşılaştığı gelişmelerle değişime uğrayan, insana ait bir olgudur (Oskay, 2005: 1, 3). Teknolojiyle birlikte dönüşüme uğrayan, kültürel bir süreçtir.

Film endüstrisi, filmin bir buluş olarak ortaya çıktığı ilk yıllarından itibaren kendisinden önce var olan birçok sanat dalıyla yakın ilişki içerisinde olmuştur. Bu sanat dallarından birisi de kuşkusuz edebiyattır. Teknolojinin zaman içinde ilerlemesi, kültürel süreci ve kültür ürünlerini de etkilemiştir. Bu çalışmada ele alınan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* de, önce masal formunda sözlü kültür ürünü olarak var olmuş, ardından Grimm Kardeşler tarafından derlenmiş, kitaplardaki yerini almış ve film uyarlamalarından birçok başka alana kadar form değiştirerek anlatısını farklı mecralarda sürdürmüştür. Walter Ong (2010: 161) bu süreci birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür çağı olarak ikiye ayırarak tanımlamıştır. Birincil sözlü kültür çağı sözel anlatımın elektronik dönüşümünden öncesini kapsamaktadır. İkincil sözlü kültür çağına ise sözel anlatımın radyo, telefon, sinema, televizyon gibi araçların icadıyla gerçekleşen elektronik dönüşümü sonucu girilmiştir. Bu noktada *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in birincil sözlü kültürden ikincil sözlü kültüre teknolojik ilerlemelerle dâhil olduğunu söylemek mümkündür.

Film uyarlamalarının en belirgin amaçlarından birisi, üretimdeki ticari kaygılar olsa da, uyarlamanın anlatıya dair katkıları ve bu noktada yeniden üretilen anlamların işaret ettiği ideolojiler, incelenmeye değer bir alandır. Bu paralellikte, kültürel sürecin, teknolojik gelişmelerle şekillendiği, dönüşüme uğradığı, yeni biçimler kazandığı temeliyle yola çıkan bu çalışma için kültür ve iletişim bağlamında önemli olan bir başka

nokta ise, orijinalinin iki yüzyıl öncesine dayandığı popülerleşmiş bir masalın anlatısındaki kodların ve temsil biçimlerinin, aradan geçen iki yüz yıl sonra bugün film uyarlamalarında nasıl bir dönüşüme uğradığıdır.

“Anlatı”, en temel anlamıyla, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı olan, belirli bir zaman içinde gerçekleşen iki veya daha fazla olay ya da durumun tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilerek, kurmaca ya da gerçek öykülenme şeklinde aktarılmasıdır (Mutlu, 2004: 28). Roland Barthes (1977: 79), dünyada sınırsız sayıda anlatı olduğunu vurgulayarak anlatının mitte, romanda, efsanede, masalda, tarihte, romanda, tragedyada, resimde, haberlerde, sinemada, kısacası insanı ve insana dair her durumu ifade eden noktada var olduğunu belirtmiştir. Kozloff (1992: 67) anlatıbilimin kökeninin Rus formalistler ve Vladimir Propp’un çalışmaları gibi Sovyetler Birliği’nin 1920’lerine dayanan, dilbilimciler, göstergebilimciler, edebi eleştirmenler, antropologlar, film kuramcıları gibi farklı grupların çalışmalarıyla beslenen eleştirel bir alandır olduğunu vurgular. Bordwell’in (1986: 17) anlatıya ilişkin bahsettiği temel yaklaşımlardan biri, bir dünyanın veya fikrin nasıl işaret edildiğini ve anlamlandırıldığını gösteren ve karakterizasyon veya gerçekliğin ifade edildiği çalışmalarda “semantik” olarak adlandırılan “temsiliyet”tir<sup>1</sup>. Temsiliyetin, o anlatıda var olan kodların nasıl bir dünyaya işaret ettiği ve daha da ötesi anlatı evreninde onaylanan ya da onaylanmayan söylemlerin ne şekilde kurgulandığıyla ilişkilidir.

Bu çalışmada ise, kaynağını sözlü anlatıdan alan, Grimm Kardeşler’in derlediği *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalının, ABD yapımı *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı*<sup>2</sup> (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı*<sup>3</sup> (2012), *Avcı: Kış Savaşı*<sup>4</sup> (2016) örneklerinin peri masalından yetişkinlere yönelik uyarlamalara dönüşümü, feminist film kuramcılarından Laura Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı çalışması doğrultusunda anlatı ve temsil bağlamında çözümlenecektir. Bu bağlamda, uyarlamalardaki “tür” (genre) dönüşümü ve 200 yıl önce derlenen masal anlatısında

---

<sup>1</sup> Diğer iki yaklaşımı ise tüm parçaların bir araya gelerek bir kombinasyon oluşturmasıyla belirgin ve ayırt edici bir bütünün yaratılmasında rol oynayan, Vladimir Propp’un masalı incelediği çalışması gibi “sentaktik” yani sözdizimsel yaklaşımı içeren “yapı”; alımlayıcıya bir hikâyeyi sunan ve dinamik bir işlem içinde yer alan “rol” oluşturmaktadır.

<sup>2</sup> *Snow White: A Tale of Terror*. (1997). Tom Engelman (Yapımcı)&Michael Cohn (Yönetmen). ABD: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communication.

<sup>3</sup> *Snow White and the Huntsman*. (2012). Helen Hayden, Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth (Yapımcı)&Rupert Sanders (Yönetmen). ABD: Roth Films&Universal Pictures.

<sup>4</sup> *The Huntsman: Winter’s War*. (2016). Joe Roth (Yapımcı)&Cedric Nicolas Troyan (Yönetmen). ABD: Universal Pictures, Perfect World Pictures, Roth Films.

kodlanan mesajların günümüz Hollywood klasik anlatısında nasıl şekillendirildiği değerlendirilmiştir.

### **1. Laura Mulvey: Görsel Haz ve Anlatı Sineması**

Bakmak, bakılması olmak, bakmaktan alınan haz, bakılanı beğenmek gibi olguların işaret ettiği, bu bağlamda çalışmanın inceleme konusunu oluşturan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalından uyarlanan farklı Pamuk Prenses filmlerinin üzerinde durduğu ortak nokta, kuşkusuz “güzellik” kavramıdır.

Türk Dil Kurumu'nun güncel sözlüğüne göre “güzellik” kelimesi, “Estetik bir zevk, coşku, hoşlanma duygusu uyandıran nitelik, hüsün; okşayıcı söz veya davranış, iyilik, yumuşaklık; ahlak ve fikrî nitelikleriyle hayranlık uyandıran şey; güzel olan bir kimsenin niteliği” (URL-1) şeklinde tanımlanmıştır. Ancak yüzyıllar boyunca sanat, felsefe, din, sosyoloji gibi birçok boyutta anılmış ve açıklanmaya çalışılmış bu kavrama, kelime anlamının ötesinde yer vermek, Laura Mulvey'in görüşlerini açıklarken onun yaklaşımını ele almaya zemin hazırlaması açısından anlamlı olacaktır.

Umberto Eco (2016: 413-428), 20. yüzyıla ait güzellik anlayışını sorgularken, güzellik tarihi boyunca sorulan sorulardan bugünün insanının farklı bir şey yapmadığını, Eski Yunan'la, Rönesans'la, 19. yüzyıla ilgili aynı soruları sorduğunu belirtir. Sonuç olarak da tüm tarihe uzaktan bakarken, güzelliğin, her yüzyılın tutarlı ya da en fazla tutarsız özelliklerine sahip olduğu duygusuna vardığını ifade eder. Bununla birlikte altmışlı yılların ilk yıllarını da kapsayacak şekilde 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren bugüne kadar geçen süreçte kışkırtıcı güzellik ile tüketici güzellik arasında dramatik bir kışkırtmanın süregeldiğini vurgular. Çeşitli avangard hareketlerin ve sanatsal deneyiciliğin ortaya attığı kışkırtıcı güzellik, dünyayı farklı gözlerden gösterebilen ve bundan zevk almasını öğreten, o güne kadar kabul görmüş tüm estetik kurallara kışkırtıcı biçimde karşı gelen akımın kavramıdır. Bir avangard sergiye katılıp anlayamadığı bir heykeli satın alan ziyaretçiler ya da etkinliğe katılanlar, marka giysileri, blue jean'leri, kitle iletişim araçlarının sunduğu biçimde uyguladıkları makyaj ve saç modelleriyle birer moda kurbanıdır. Böylesi bir durum, net olarak 20. yüzyıla özgüdür. Bu noktada ise, kitle iletişim araçlarının sunduğu güzellik modelinin ne olduğu sorusu belirlemekte, karşılaşılan iki durak önem taşımaktadır. İlki aynı on yıllık süredeki modellerin birbirine

alternatif oluşturmasıdır. Örneğin sinemanın femme fatale<sup>5</sup>leri sunduğu aynı dönemde masum kızları sunması, ya da erkeksi Western kahramanlarla uysal erkek figürleri yan yana göstermesi gibi. Moda da benzer şekilde bir yandan görkemli kadın giysileri sunarken aynı zamanda androjen modelleri pazarlamaktaydı. İkinci durak ise 20. yüzyılın ana sanat dallarından gelen modellerle ilgili güzellik idealini baz alan kitle iletişim araçlarının, sonrasında aldığı durumdur. Kısırtıcı sanat ile tüketim sanatı arasındaki uçurumun azalması, kitle iletişim araçlarının artık tek bir güzellik ideali sunmamasıyla ilişkilidir. Bu nedenle de 20. yüzyıl ve sonrasında güzellik ideali, çok tanrılılıkla eşdeğer ve ideal olanının belirleyenin muğlak olduğu bir haldedir.

Pamuk Prenses'te “güzellik” kavramı, “kadın güzelliği” ve “herkesten daha güzel olma arzusunun yarattığı kadın kıskançlığı” üzerine konumlandırıldığı için güzellik ve kadın ilişkisine değinmek anlamlı olacaktır. Naomi Wolf'a göre (2002) kadınlar, bugünün dünyasında şimdiye kadar olduğundan çok daha fazla güce, mesleki başarıya ve yasal tanınırlığa sahiptir. Kadınların geçmişe göre belirgin olarak ilerlemesinin yanında, kadının geleneksel ev kadını ve eşi imajı kadar kısıtlayıcı olabilecek türden bir sosyal kontrol baskısı, kadın için problem oluşturmaktadır. Wolf'un “güzellik miti” olarak ifade ettiği kavram, modern kadını umut, özbilinç ve kendinden nefret etmenin sonsuz sarmalında tuzağa düşüren, kadının toplumun “kusursuz güzelliğin” imkânsız tanımını yerine getirmeye çalıştığı bir çeşit fiziksel mükemmellik saplantısıdır. Bu yaklaşım, yoğun olarak kadının bedeninin fiziksel özelliklerine odaklanmakta, “güzellik miti” olarak yaratılan değermenin, magazin dergileri, reklamlar, televizyon programlarını da içine alan bir takım dayatmacı popüler kültür ürünleri üzerinden tanımlandığına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bugünün dünyasındaki “güzellik miti”nin, piyasa koşullarına göre şekillenen ve kadını fiziksel saplantı düzeyinde tehdit eden bir olgu olarak değermendirmek yanlış olmayacaktır.

Batılı kadın güzelliği retoriğinin “doğallık” değil, “ideoloji” üzerine kurulu olduğunu belirten Efrat Tseelon (1993), güzelliğin değerli bir varlık, çirkinliğin ise bir damgalama niteliği taşıdığını, buna karşılık güzelliğin çirkinlik damgalamasını gizleyen “üretimiş sahte bir kılık” olduğunu ifade eder. Ona göre “görünüm”, bir toplumsal cinsiyet teknolojisidir. Ataerkil düzen, kadını güzelliğin fantezi modeli üzerinden tanımlar ve yargılar.

---

<sup>5</sup> Erkekleri tehlikeli veya uygunsuz durumların içine çeken baştan çıkarıcı kadın; çekici ve gizemli havasıyla erkekleri etkileyen kadın (URL-2).

Sonuç olarak da kadının fiziksel benliği onun kendi kavrayışının özü haline gelir. Bu güzellik modeli, kadını, görünümüne göre tanımlar ve değerler; tıpkı kilo kontrolü kültürü ya da kozmetik cerrahi örnekleri gibi kadının doğal, yalın ve denetimsiz bedenini değiştirmek, maskeleyerek, geliştirmek yönünde bir eğilime sahiptir.

Güzellik algısı, kadınlara farklı yöntemler ve ölçülerle, egemen bir dış baskı biçiminde dayatılmakta, bu durum da başkalarının bakışıyla gıpta edilmeye koşullanan kadınların, en radikal uygulamalara rıza göstermeleriyle sonuçlanmaktadır. Böyle bir ortamda güzellik endüstrisi ideal beden ölçülerine sahip kadınlar yaratırken, güzel olma içgüdüğü ve popüler kültür endüstrisinin bitimsiz isteklerine gönüllü olarak katılan kadınlar, yapay mutluluk oyununa da dâhil olmuş olurlar (İnceoğlu ve Kar, 2010: 88).

Böyle bir güzellik yaklaşımı, “bakılası olma, seyretme” gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. Kadın bedeninin seyredilme üzerine konumlandırılan imgesi konusunda John Berger (2016: 47, 64), erkeklerin davrandıkları gibi olurken, kadınların göründükleri gibi olduğu görüşüyle yola çıkar. Ona göre erkekler kadınları seyreder; kadınlar ise seyredilişlerini seyrederler. Bu durum erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri belirlerken aynı zamanda kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylelikle kadın, kendisini özellikle görsel, seyirlik bir nesneye dönüştürmüştür olur. Berger kadınları görme biçimi konusunda imgelerin kullanılmasının, tarihin çeşitli dönemlerini de içine alacak şekilde bugün dahi temelde değişmemiş olduğunu belirtir. “İdeal” seyircinin her zaman erkek olmasından kaynaklı bir bakış açısıyla kadın imgesi, erkeğin gururunu okşamaya yönelik düzenlenmektedir. Bu nedenle de kadınlar, erkeklerden çok değişik biçimde gösterilmektedir.

Bu bağlamda güzellik kavramının kadınlara ilişkili yönlerine ve Berger’in de belirttiği şekilde “kadını görme biçimi”ne değindikten sonra, ana akım Hollywood filmlerinde kadınların ne şekilde gösterildiği ve ona bakmanın verdiği haz noktasında, Laura Mulvey’e yer vermek anlamlı olacaktır.

1960’lar ve 1970’lerin radikal hareketleri, bir dizi pratik konu hakkında tartışmalar başlatırken yeni feminist politika da, bu konuları adlandırıp “cinsel politika”, “baskı”, “ataerkillik” gibi teorik kavramlar üzerinden birtakım sorular ortaya atmıştır (Cornell, 2016: 9). Bu dönemin feminist kuramcılarında Laura Mulvey, Freud ve Lacan’ın psikanalitik kuramlarından yararlanır ve Hollywood ana akım filmlerinin, ataerkillik düzenin kodları içinde birtakım görsel hazlar sunduğunu, Screen (1975) dergisinde yayınlanan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makalesinde

kaleme alır. Ona göre kamera, kadın ve erkeği, cinsiyet anlamında politik olarak konumlandırır. Bakmaktan alınan haz, aktif erkek ve pasif kadın arasında paylaşılmıştır. İzleyicinin ise tek bir cinsiyeti, yani bakış açısı vardır: erkek bakış açısı [male-gaze]. Bu noktada, özdeşleşme süreçleri, Lacan'ın ayna evresi kuramıyla ilişkilendirilir: perdede özdeşleşilen, tam ve ideal olandır ve ayna evresindeki nostaljik süreç, film izleme esnasında yeniden yaşanır. Güç, fallusa sahip olan erkektedir. Kadın imgesinin sunduğu haz, erkek-bakışıyla [male-gaze] film izleyen izleyici için fallusu tehdit ettiği anda izleyicide hadım edilme endişesi yaratır. Hazzın yeniden sağlanması için, ana akım Hollywood filmleri bazı formüller sunar. Bunlardan ilki kontrol yöntemidir. Kadını evlendirme, öldürme, cezalandırma, bir sırrını açıklama gibi durumlarla, tehdit edici kadın imgesi kontrol altına alınır. İkinci yöntem ise fetişize etmektir. Anlatı dondurulur, dans ya da şarkı söyleme sahneleri gibi sahnelerle, tehdit eden kadın imgesi, anlatıdan koparılarak fallusun gücü yükselişe geçer ve haz yeniden sağlanır (Mulvey, 1975: 6-18).

Bazı konularda eleştirilere maruz kalsa ve sonraki dönem feminist kuramcılar, cinsiyetin politik olarak konumlandırılması konusunda tartışmaları farklı noktalarda değerlendirseler de, Mulvey'in görüşleri, kendisinden sonrakilere bir temel oluşturması açısından önem taşır. Bu çalışmada da, Mulvey'in kuramları, çocuklara yönelik masalların Hollywood'un yetişkinler için ürettiği gişe filmlerine dönüştürülmesinde “görsel haz, bakılasılık, kadın imgesinin konumlandırılışı” gibi konuları, en temel düzeyde açıklar niteliktedir. Aynı zamanda çalışmanın son bölümünde de ele alındığı gibi, tüketim kültürünün kültür endüstrisi ürünleri içinde boy gösteren kadın imgesiyle birlikte nasıl çalıştığı, Mulvey'in saptamalarıyla tutarlılık göstermektedir.

## **2. Örnek İnceleme: Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997), Pamuk Prenses ve Avcı (2012), Avcı: Kış Savaşı (2016)**

Bu bölümde, Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* çalışması çerçevesinde *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmleri incelenecektir. Anlatılardaki farklılıkların aktarılabilmesi için filmlerin geniş özetlerine yer verilmiştir.

### **2.1. Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı (1997)**

*Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), Haçlı Seferleri döneminde geçen hikâyenin, masaldan uyarlanmış halidir. Filmin isminde “Pamuk Prenses” ifadesi geçse de, filmde “Pamuk Prenses” isminde biri yoktur.

Bezer şekilde diğerkarakterler de masaldaki isimlere değıl, farklı isimlere sahiptir<sup>6</sup>.

Lilli (Pamuk Prenses), çok küçükken annesi ölür ve babası Lord Frederick Hoffman, Claudia'yla (üvey anne ve cadı) evlenir. Lilli ve Claudia arasındaki üstü kapalı bir gerginlik süregider. Bu gerginlik, Claudia'nın yıllarca anne olmayı beklediğı ancak ölü doğan bebek nedeniyle isyan edip aynayla konuştuğı an hat safhaya varır. Ayna olarak Claudia'yla konuşan, her zaman Claudia'nın genç ve güzel görünömlü kendi imgesidir.

Lilli, güzel bir genç kız olup da Peter'dan evlenme teklifi aldığı en mutlu gününde, Claudia'nın emriyle onun kardeğı Gustav (avcı) tarafından öldürölmeye çalışılır. Gustav'ın girişimi başarısız olur ve Lili kaçarak ormanın derinliklerinde kaybolur; ama Gustav doğruyu söyleyemediğı için öldürdüğü bir domuzun kalbini Lilli'nin olduğunu söyleyerek Claudia'ya verir. Gustav'ın yalan söylediğini anlayan Claudia, onu öldürür. Lilli ormanda kaçarken, masalın orijinalinde yedi cücelerle karşılaşması yerine, bu filmde, içlerinden yalnızca biri cüce olan altı kişilik bir soyguncu çetesıyla karşılaşır. Çete, önce kendisinden yararlanmak ister, ama içlerinden Will (beyaz atlı prens), filmin sonuna kadar olan macerada Lilli'ye yardım eder. Beyaz atlı prensin evlilik teklif, yapan Peter olması gerekirken soyguncu Will'le temsil edilmesi, karakterlerin uyarlamadaki dönüşümüne bir başka örnektir.

Anlatının ilerleyen bölümünde Lord ve beraberindekiler, Lilli'yi bulmaya çalışır. Claudia, telapatik güçleri ve sihir-büyü gücüyle Lilli'yi öldürmeye çalışır; zelzele yaratıp Lilli, Will ve diğerlerini toprağın bırakmaya, fırtınalar çıkarıp ormanda yok etmeye kalkışır. Bu sırada Hoffmanların yaşadığı malikâneye girip çıkan Peter, Claudia tarafından baştan çıkarılır. Masalın orijinalinden farklı olarak bu anlatıdaki ayna, Claudia için sadece en güzelin kim olduğunu söyleyen bilge değildir; aynı zamanda yeni bir büyü için yol göstericidir. Bu büyü Claudia'nın ölü bebeğini diriltmek için önce kocası Frederick'le cinsel birliktelik yaşaması, sonra da onu öldürüp kaniyla ölü bebeğı yıkaması gerekmesi yönündeki "bir cana karşılık başka bir can" önerisidir.

Claudia ölü bebeğı diriltmek için Frederick'le birliktelik yaşar; ardından kendi yatağında yatarken ayna korkmamasını söyler ve Claudia bir dönüşüm yaşar. Şeytani bir el ve elindeki kırmızı elma, klasik anlatıdaki noktaya döner. Claudia, ormana giderek yaşlı ve korkunç bir kadın

<sup>6</sup> Filmdeki karakterlerin masalın orijinalinde kim olduğu, parantez içinde verilmiştir.



kılığında Lilli'ye zehirli elmayı yedirir. Bir süre sonra kendisini arayanlar Lilli'yi ormanda bulur, ama Lilli gerçekte ölmese bile herkesin kendini ölü sanacağı şekilde ölüm belirtileri gösterir; konuşamaz, hareket edemez, katılaşımaya başlar. Cenaze töreni yapılır ve camdan bir tabuta konur. Tabutun üzerine toprak atılırken gözlerini açar. Bu kıpırtı Will tarafından fark edilir. Will tabutu açıp Lilli'ye nefes almasını söyleyerek onu sarsar. Boğazına takılan zehirli elma sarsıntının etkisiyle yerinden oynar ve Lilli öksürerek uyanır.

Sonraki sahnede Peter ve Lilli, çeteye veda ederek malikâneye dönerler. Ancak malikânede, korku hikâyesi devam etmektedir. Claudia tüm ev sakinlerini bağlamış ve şapel tarzı ibadethanede yan yana oturtmuştur. Son olarak da sürükleyerek Frederick'i getirir ve İsa heykelinin önüne bırakarak şeytanla işbirlikçi olduğu yönünde cümleler sarf eder. İsa heykeline doğru Frederick'i işaret edip "Arkadaşlık etmesi için sana getirdim" der. Claudia, şeytani bir imge olarak birçok korku filminde yer verildiği şekilde ters çevrilmiş haç üzerinde Frederick'i çarmıha gerip aşağı sallandırarak bebeği için kan dökme ritüeline başlar. Bu sırada Lilli, Peter ve onlar fark etmeden Lilli için gelen William, Frederick ile ev halkını Claudia'dan kurtarma mücadelesine girer. Kaçma kovalama içinde Lilli Claudia'nın yatak odasına gelir. Claudia kucığında diriltmeye çalıştığı ölü bebekle kendisini beklemektedir. Lilli odanın farklı yerlerinde neyin gerçek neyin yansıma olduğu hissini kaybettiren aynaları kırar. İki kadın arasında şiddetli bir mücadele başlar. Mücadele sırasında Lilli, Claudia'nın aynada yansıyan imgesini görür ve koşarak elindeki sert ve uzun metal cismi aynadaki imgeye saplar. İmgeye cismin saplanması, gerçek Claudia'nın bedenine saplanmış gibi olur. Claudia aynadaki cismi aynadan çıkarınca, ayna kanamaya başlar. Ayna baştanbaşa çatlar ve büyü bozulur. Claudia birdenbire yaşlanır, aynanın dağılan parçaları yüzüne saplanır. Mücadele sırasında alev alan eşyaların arasında kalan Claudia "bana yardım edin" diyerek çığlıklar içinde yanarak ölür. Bu sırada William da Frederick'i kurtarmıştır. İyilerin hep beraber hayatta kaldığı mutlu sonla film biter.

Bu uyarılama, masalın anlatısıyla örtüşmekle birlikte, karakterler ve olayların yer yer masaldan farklılaşan anlatısını da içermektedir. Filmde evlilik, cenaze, kutlama gibi ritüellerin yoğun dini göstergeleri yansıtılırken ölünlün büyüyle diriltilmesi, şeytanla işbirliği yapılması ritüeli gibi birçok korku filminde yer alan pagan inançlarını hatırlatan sunumlara da yer verilmiştir. Filmin türü, anlatıda yaratılan gerilim ve görsel sunumlarla korku-gerilim türü içerisinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Mulvey'in kuramsallaştırdığı yaklaşımın, film içinde "kadına güzellikle birlikte gelen gücün, erkeği hadım ederek sahip olduğu iktidarı yok eden en önemli faktör" yönünde kodlandığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Claudia'nın bakılası "en güzel" kadın olma mücadelesini verdiği bir kadın imgesi olarak sunduğu haz Frederick'i yani gücün kendisini yok etmek üzereyken Claudia'nın, sistemin kodladığı şekilde, "masum güzel" Lilli tarafından öldürülmesi, mutlu sonun sağlanması için hegemonyanın yeniden inşa edilmesine yönelik ilk adımın atılması biçiminde kurgulanmıştır. Filmin sonunda aynaya saplanan fallusu andıran cisimle aynanın kanaması, masumiyetin bozulması şeklinde yorumlanabilecek bir alt metin niteliğindedir. Masum olmayan imgenin aynadaki yansımalarının parçalanmasıyla, gerçekteki varlığı da sona erdirmiştir.

## **2.2. Pamuk Prenses ve Avcı (2012)**

Farklı anlatı ve kurgusuyla, Pamuk Prenses'in babasının krallığını kurtarmak için beraberindeki Avcı'yla, kötü Kraliçe'ye karşı verdiği savaşı anlatır. Görsel efektlerin başarılı kullanımı, şiddet içeriği, filmin türünün korku türüne referans oluşturması konusunda en önemli etkenlerdendir.

Bir kraliçe ve kralın güzeller güzeli kızı olarak dünyaya gelen Pamuk Prenses, küçük yaşta annesini kaybeder. Kralın teselli edilemez yasını fırsat bilen gizemli ve karanlık bir ordu, Kralı savaşıma zorlar. Karanlık Ordu bozguna uğrasa da, yakında gelişecek olaylar çok daha karanlıktır. Savaş alanında devrilmiş bir arabanın içinden yardıma muhtaç masum bir esir gibi çıkan ve güzelliğiyle Kral'ı büyüleyen Ravenna (üvey anne, kötü Kraliçe) bu karanlığın ta kendisidir. Kral, Ravenna'ya âşık olur ve onunla evlenir.

Küçükken annesi öldürülen, yaşlı bir krala eş olan ve daha sonra onun yerini başka birinin aldığı Ravenna, bir kadının sonsuza kadar genç ve güzel kaldığında dünyanın onun olacağına inandığı için güzelliğini bir silah gibi kullanacağına söz vermiş, yaşlanmayan ve daima "en güzel" olarak krallıkları dize getirmiştir. Ravenna, düğün gecesi Kral'ı öldürür ve krallığı ele geçirir. En büyük yardımcısı, erkek kardeşidir. Pamuk Prenses'i kulelerden birine kapatır ve yıllarca tutsak eder. Tüm ülkenin hatta doğanın üzerine dahi karanlık, mutsuzluk, umutsuzluk çökmüştür. Odasındaki altın gonga benzeyen aynaya sık sık "Ayna ayna söyle bana, var mı benden güzeli bu dünyada?" diye sormaktadır. Bu filme aynada bir imge belirmesi yerine, aynadan altın metal rengi erkek silüetinde bir beden çıkıp ayna olarak kötü kalpli Kraliçeye cevabını verir ve tekrar yerine döner.

Ravenna'nın güzelliği ve genç kalması sahip olduğu büyüye bağlıdır. Genç kalabilmek için kuşların ciğerini ve kalbini yemekte, genç kızların gençliğini nefesiyle içine çekerken onları yaşlandırmakta, kendi gençliğini bu şekilde korumaktadır. Bir gün ayna, Ravenna'nın gücünün azalmaya başlamasının sebebinin, on sekiz yaşını dolduran güzel Pamuk Prenses olduğunu söyleyince kötü Kraliçe, onu öldürmeye karar verir; böylece sonsuz güzellik ve ölümsüzlüğe kavuşacaktır. Önce erkek kardeşini görevlendirir; ama Pamuk Prenses bir şekilde kuleden, ardından şatodan kaçarak Karanlık Orman'ın derinliklerine dalar ve izini kaybettirmeyi başarır.

Kraliçe pes etmez; Prenses'i yakalama işini, eşi öldürüldüğünden beri zaten kaybedecek bir şeyi olmadığına inanan Avcı Eric'e verir. Eric, güzel Prenses'in kim olduğunu ve önemini bile bilmemektedir. Onu yakaladığında öldürülmek için arandığını öğrenir; bu nedenle de Kraliçe'nin yandaşlarına teslim etmez. Avcı ve Pamuk Prenses birlikte kaçarlara; uzun ve zorlu yolları aşarlara. Erkekleri öldürülmüş, güzel olmamak için yüzlerine yaralar yapan başlara kapalı kadınlardan oluşan bir köye varırlara. Kraliçe'nin askerleri köyü bulur, yakar, yıkar. Bu sırada Prenses'in çocukluk arkadaşı William (Beyaz atlı Prens olarak görünmektedir; filmin ilerleyen anlatısında, Prens rolünün farklı bir karaktere uyarlandığı görülecektir) ortaya çıkar; okçulukta çok iyi olduğu için Kraliçe'nin tuttuğu adamlar arasındadır.

Avcı, Prenses'i köyden kaçırmayı başarır; onu Kral babasının önemli adamlarından Dük Hammond'a götürüleğine söz verir ve ormanın derinliklerine doğru ilerlemeye devam ederler. Bu sırada masalın orijinalindeki Yedi Cüceler'in tuzağına düşüp ağaca ters asılı vaziyette cücelere kim olduklarını anlatmaya başlalar. Cüceler'in filmdeki sayısı sekiz tanedir; isimleri de gerçek hayattan alınma insan isimleridir. Prenses'in kim olduğunu anlayınca yüzleri güler.

Pamuk Prenses'in geçtiği yerlerde otlar yeniden yeşermeye, doğa canlanmaya başlar. Orman perileri, çiçekler böcekler onun gelişiyile hareketlenir. Beyaz bir geyiğin Prenses'in önünde durduğunu gören Eric ve cüceler neler olduğunu anlamaya çalışırlarken cücelerden biri, geyiğin Prenses'i kutsadığını ve "müjdelenen kişi"nin o olduğunu söyler. Bu noktada Pamuk Prenses'in, Hristiyanlığın "kurtarıcı, müjdelenen kişi, hastalıkları iyileştiren mucize" kodlarıyla peygamberlik hatta filmin anlatısındaki "İsa Mesih"le özdeşleştirildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Geyik ve Prenses karşı karşıyayken, Kraliçe'nin adamlarının baskınına uğrarlar. Cüceler savunmaya geçer. Eric, Prenses'i kaçırmaya

çalışırken cücelerden biri hayatını kaybeder. William Pamuk Prens'e çocukluk arkadaşı olduğunu hatırlatır ve artık Prens tarafında yer alacaktır. Ravenna'nın erkek kardeşiyle mücadele eden Eric, onu keskin uçlu dalları olan bir ağacın gövdesine oturtarak öldürür; ölürken de yüzü yaşlanır. Güzelliğin, sadece kadın için değil, erkek için de estetik bir değer olarak önemi bu filmde verilmiştir.

Pamuk Prens'in öldürülmesi geciktikçe şatosundaki Ravenna giderek güç kaybeder ve yaşlanmaya devam eder. Prens ve beraberindekilerin ormanda saklanmaya devam ettikleri bir gece, William Erick'e Pamuk Prens'i küçükken kaybettiğinden beri her gün düşündüğünü söyler ve ona olan ilgisini belli eder. Bir sonraki gün, karlar altındaki ormanda Pamuk Prens kendi kendine yürürken William gelir; ona özel biri olduğunu söylerken çocukluklarından bahsederler ve ünlü elma sahnesi gerçekleşir. Prens'e elmayı William uzatır; ilk ısırıkla boğaza takılan elma Prens'i ölüm uykusuna götürürken William'ın aslında Avcı'nın yanında uyuduğu, Prens'in yanındaki William'ın ise William gibi görünen Ravenna olduğu anlaşılır. Uykudan uyandığında Prens'in yanlarında olmadığını fark eden Eric, gerçek William'ı uyandırır onu aramaya başlar. Ravenna, yere düşen Pamuk Prens'in kalbini alacağı sırada Eric ona saldırır. Ravenna kargalara dönüşür ve emeline kavuşamaz.

Cüceler, William ve Eric, Prens'in cansız sandıkları bedenini, Dük'ün ve Ravenna'nın kraliyetin başına geçtiğinde kovduğu halkın yaşadığı yere getirirler. Avcı çok üzgündür; Pamuk Prens'i cansız bir beden gibi koydukları ve başında mumlar yaktıkları yerde onunla tek başınayken konuşur, ağlar, onu dudağından öper ve çıkar. Tam o sırada Pamuk Prens, Avcı'nın öpücüğüyle uyanır. Halk dışarıda yastadır. Pamuk Prens'in kendilerine doğru geldiğini görünce büyü'nün kalktığını fark ederler ve ona itaat etmeye hazırdırlar.

Bir sonraki sahnede Ravenna'nın şatosuna savaşa giderler. Prens'in beraberindeki halk, Ravenna'nın ordusuyla savaşırken Prens, kötü Kraliçe'nin yanına çıkar ve orada birbirleriyle mücadele ederler. Prens, Ravenna'ya hiç ummadığı bir anda hançerini saplar. Gücü iyice azalmış olan kötü Kraliçe, yaşlı bir kadına dönerek aynanın önünde ölür. Artık Kraliçe Pamuk Prens'tir. Taç giyme töreniyle film sona erer.

Filmin sonunda, beyaz atlı Prens'e kavuşmuş bir Pamuk Prens yoktur. Bu filmdeki Pamuk Prens, daha maskülen kodlarda donatılmış, savaşçı bir karakterdir. Mulvey'in bakışın nesnesi kadın imgesinin, daha çok Ravenna'nın "güzel kadın" imgesi üzerinde toplandığını söylemek

mümkündür. Giysi kodlarından bir erkeği düze getirmek için daima genç ve güzel kalmaya adanmışlığa kadar “bakılası kadın imgesi”, Ravenna’nın temsiliyeti üzerinde daha açık okunabilir niteliktedir. Onun ölümü, hadım edilme endişesinin ortadan kalkarak gücün yeniden erkek bakışının (male-gaze) kontrolüne girmesine sebep olur.

### 2.3. Avcı: Kış Savaşı (2016)

*Avcı: Kış Savaşı* (2016), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) filminin devamıdır. Orijinal masalda olmayan, Pamuk Prenses krallığını kurduktan sonra aynanın kaybolması üzerine Avcı’nın hikâyesini, kötü Kraliçe ve onun kız kardeşi arasındaki mücadeleyi anlatır. Bu filmde, Prenses karakter olarak hiç görünmez; yalnızca anlatıda, kraliyetin başına geçen Pamuk Prenses’in ayna tarafından etki altına alındığına ilişkin haberi yer alır. Masala ilişkin metinlerarası göndermeler söz konusu olsa da, bu uyarılama, masaldan tamamen bağımsızdır. Film, görsel efektler, aksiyon ve şiddet sahneleriyle, korku-macera türü içinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Film, ayna üzerinde *Pamuk Prenses ve Avcı*’ya (2012) ait görüntülerin belirttiği sahnede dış sesin şu sözleriyle başlar: “*Ayna sana ne gösteriyor? Ne görüyorsun? Bilindik eski bir hikâye. Pamuk Prenses’in kötü kalpli Kraliçe Ravenna’yı alt ederek hak ettiği tahta çıkmasının hikâyesi... Ama daha önce görmediğiniz başka bir hikâye var. ‘Sonsuza dek mutlu yaşadılar’ diye bitmesinden çok öncesi...*”. Anlatı, Ravenna’nın Pamuk Prenses’in babasından daha önceki eşi olan başka bir kralı öldürüp kız kardeşi Freya ile birlikte kraliyeti ele geçirmeleriyle başlar. Henüz Ravenna gibi bir sihre sahip olmayan ve o sihrin hiçbir zaman ortaya çıkmayacağını düşünen Freya bir adama âşıktır. Ablası, sahip olduğu sihirli gücü sayesinde, Freya’nın hamile olduğunu tahmin edip söyler; fakat âşık olduğu adamın başkasıyla nişanlı olduğunu, hem onu hem de doğacak kızlarını reddedeceğini ifade eder. O, ablasına inanmaz, bebeği doğurur. Bebek birkaç haftalıkken âşık olduğu adamdan mektup gelir; kraliyet bahçesinde gizlice Freya ile evlenecekler, çocuklarını alıp kaçarak kendilerine bir hayat kuracaklardır. Freya’nın sevgilisini bahçede beklediği o gece, bebeğin uyuduğu odada yangın çıkar ve bebek yanar. Freya koşarak yangın çıkan kuleye geldiğinde, sevgilisini görür ve sevgili “başka çarem yoktu” der. Freya, ihanete uğradığı düşüncesi ve bebeğini kaybetmenin acısıyla feryat eder ve sihri ortaya çıkar; onun acıyla karışık öfkeli çığlığı, sevgilisini kristal buz parçalarına dönüştürür.

Sihirli gücü ortaya çıkan Freya, adeta buz kraliçesine döner. Kuzeye kendi krallığını kurmaya gider ve korku saçmaya başlar. Ailelerinden zorla

kopararak aldığı çocuklardan ordu kurar; onları yetiştirir ve güçlü savaşçılar yapar. Kraliyetinde tek bir kural vardır; o da sevgiye yer vermemek. Çocuklar zamanla yetişkin savaşçılara dönerken, yeni küçükler orduya alınmaya devam edilir. Bu orduda birlikte büyürken, tek şart olan “sevmemek” kuralını ihlal eden ve birbirine âşık olarak kendi aralarında evlenen iki kişi vardır; Sara ve ilk film *Pamuk Prenses ve Avcı*'daki (2012) Avcı Eric. Kraliyetin tek ve en önemli kuralını ihlal etmeleri, kaçacakları sıra Freya'nın diğer ordu üyelerini üzerlerine salmasıyla sonuçlanır. Sara ve Eric üzerlerine saldıran çocukluktan beri birlikte büyüdükleri tüm arkadaşlarını alt ederler. Tam birbirlerine koşacakları sıra Freya sihirli gücüyle aralarına kalın bir buzdan duvar örür. Dahası, Eric Sara'nın öldürüldüğünü görür; duvarı kırmaya çalışsa da başaramaz ve kraliyetten atılır. Oysa Sara'yı kimse öldürmemiştir, Sara Eric'in kendisini bırakıp gittiğini görse de bu Freya'nın iki aşığı birbirinden ayırmak için oynadığı bir oyundur. Her ikisine de farklı görüntüler göstermiştir. Eric eşinin öldüğünü zannederken Sara terk edildiğini düşünür ve aşkı kine dönüştür.

Aradan yıllar geçer. Bu sırada Freya'nın kraliyeti güçlenirken, Ravenna'nın tahtını Pamuk Prenses almıştır. Ancak *Pamuk Prenses ve Avcı*'daki (2012) kötülük tam olarak alt edilememiştir. Sahne, yedi yıl sonra Pamuk Prenses'in krallığına ait topraklarla başlar. Atlı askerler, üzeri örtüyle kaplı aynayı taşımaktayken örtü sendeleyeni atlar yüzünden aynadan sıyrılır. Aynadan fısıltı sesleri gelmeye başlar. Atlar ürker, askerler seslere anlam veremez. Sihirli aynadan fısıltıyla karışık “öldür” emri gelir ve askerler birbirlerini katleder. Aynadaki kötülük uyanmış ve yeniden gücü eline geçirmeye çalışmaktadır. Avcı Eric, ormanda avlanıp gezinirken, Dük'ün ilk filmde de yer alan oğlu William ve beraberindeki askerler Eric'i bulur. Aralarında cücelerden biri ve onun kardeşi de vardır. William aynanın kaybolduğunu, büyü'nün yok olmadığını söyleyerek Eric'den yardım ister. Ayna güçle büyüyen bir kötülüğü barındırmaktadır. Pamuk Prenses bu aynayı istemeyince sığınağa götürülmesini emretmiştir; ancak askerler aynayı götürürlerken çıktıkları yoldan geri dönmemiştirler. Aynanın kötü ellere geçmeden bulunması gerekmektedir. Bu konuşmalar geçerken Freya gönderdiği bir baykuş aracılığıyla olanı biteni dinleyip aynadan haberdar olur. Kendi askerlerinden en güvendiklerine, ablası Ravenna'nın aynasını bulup kendisine getirmelerini ister. Aynanın gücüyle ordusunu daha da büyütme, kendi deyimiyle “daha çok çocuğu özgür bırakmak” istemekte, böylece yeni çocuklara sahip olmayı hedeflemektedir.

Eric, aynayı ararken, ormanda birbirlerini öldürmüş olan askerleri görür. Birinin üzerine saplanmış değişik bir ok, sahibinin kim olduğu konusunda ipucu verecektir. Ayna, değişik uçlu okun ait olduğu kişilerdedir. Eric ve beraberindeki iki cüce, aynayı aramaya devam ederler. Bir anda konakladıkları bir gece, Freya'nın ordusundan bazı karanlık adamlarla aralarında büyük bir kavga çıkar. Avcı'nın yardımına yüzü ve bedeni sarılı olduğu için kim olduğu görünmeyen bir savaşçı yetişir. Karanlık adamları dağıtan bu güçlü savaşçı Sara'dır. Eric onu görüp gülümsediği anda Sara'nın tek darbesiyle yığılır. Gözlerini açtığı anda terkedildiği için öfkeli olan Sara'nın kendisini ve cüceleri bağladığını görür. Eric, Sara'nın öldüğünü gördüğünü söylese de buna inandıramaz.

Bu sırada Freya, şatosunda, buzdan boş bir bebek beşiğinin başındadır. Filmde, "annelik" kavramı, kadının anne olması ya da anne olamaması yönünde göndermeler mevcuttur. Masumiyet, kadının "annelik, doğurganlık" olgularıyla iç içe geçmişken, kötülük bağlamında Freya'nın öfkesi, anneliğinin ve bebeğinin kendisinden alınmasıyla ortaya çıkmış bir dönüşümün sonucudur.

Freya gözüne taktığı bir baykuş maskesi aracılığıyla olanı biteni gözetlerken Sara, Freya'nın aynaya ulaşmaması için onu sığınağa götürmelerinde Eric ve cücelere yardım edeceğini, sonrasında da bir daha görüşmek istemediğini belirtir. Avcı, yol boyunca Sara'ya Freya tarafından farklı görüntüler gösterilerek kandırıldıklarını anlatır, ama onu ikna edemez. Ormanda hep beraber bir tuzağa düşerler ve baş aşağı ağaçta sallandırılırlar. Tuzağı iki kadın cüce kurmuştur. Cüceler Eric'in üzerinde elmas bulunan ok ucunu kendilerine verme teklifini geri çevirmemek için onları indirirler. Kadın cüce ok ucunu alınca, bu değerli madenin Goblinler'e ait olduğunu söyler. Goblinler, bir girenin bir daha sağ çıkamadığı, gizli bir ormanda, hırsızlıkla topladıkları ganimetleriyle yaşamaktadır. Ayna da Goblinler'dedir ve iki kadın cücenin de katılımıyla, Eric ve beraberindekiler, Goblinler'i aramaya koyulurlar. Goblinler, boynuzları olan, siyah renkli, yarı insan vücuduna sahip yaratıklardır. Onlarla zorlu bir mücadeleden sonra, aynayı almayı başarırlar ve üstünü örterek sığınağa ulaştırmaya koyulurlar. Bu sırada Sara, Eric'in boynunda, eskiden ona vermiş olduğu kolyeyi görür ve Eric'e inanmaya başlar. Konakladıkları bir gecenin sabahında, buldukları yere Freya ve ordusu gelir. Sara'yı Eric'in aynayı kendisine ulaştırması için Freya göndermiştir. Freya'ya karşı gelen bir kadın ve bir erkek cüce, Freya tarafından buza çevrilir. Freya, Sara'ya Eric'i öldürmesini söyler; böylece Eric'e aşk diye bir şey olmadığını, ihanetin ne olduğunu tekrar tekrar göstermek

istemektedir. Kendisi için “asla iskalamaz” denilen Sara, hiç düşünmeden Eric’in göğsünü hedef alarak okunu atar ve atına binerek uzaklaşır. Ayna, artık Freya’nın elindedir. Cüceler oku Avcı Eric’in göğsünden çıkarırlarken Eric ayağa kalkar; Sara oku, Eric’in kendisine yıllar önce verdiği metal madalyonlu kolyeye isabet ettirmiş ve bilerek Eric’i iskalamıştır.

Freya aynayı, şatosuna koyup karşısına geçer. Aynadan gelen fısıltılar, Freya’nın tekrar etmesini istediği cümleleri söyler. Freya tekrar eder ve “ayna ayna söyle bana, en güzeli kimdir bu dünyada?” deyince, aynadan *Pamuk Prenses ve Avcı*’da (2012) kötülükleriyle yok olan ablası Ravenna çıkar. Aynaya hapsolmuş Ravenna, Freya’nın sözleriyle serbest kalmıştır. Ravenna Pamuk Prenses’ten kraliyeti geri almak istemektedir; bu nedenle de Freya ve ordusunun yanında olmasına ihtiyacı vardır.

Bu sırada Avcı Eric ve beraberindeki biri kadın diğeri erkek iki cüce Freya’nın şatosuna gizlice girerler. Eric Ravenna’yla mücadeleye girer. Bunun üzerine Sara, kendi silahını Ravenna ve Freya’ya doğrultur, ama Freya silahı buza çevirir; Sara’nın kendisine ihanetini beklememektedir. Eric yakalanarak Sara’yla birlikte ölüm cezası alır. Eric ve Sara’nın birlikte büyüdükleri savaşçılardan bir kısmı onları ihanetle suçlar. Eric ve Sara el ele tutuşmuş şekilde diz çökerler. Askerlerden biri kılıcını çeker ve ellerindeki prangayı parçalayarak ikisini de serbest bırakır. Askerlerin büyük bir bölümü, Eric’in yanında olduklarını söyler. Ravenna, sihirli gücüyle vücudundan çıkardığı keskin sivri uçlu dal benzeri hareketli uzantıları askerlere saplayıp onları öldürmeye başlar. Freya Ravenna’yı durduramaz; bunun üzerine buzdan duvar örerek duvarın bir tarafında askerleri, bir tarafında kendisi ve Ravenna’yı bırakır. Askerler, Freya’nın çocuklarıdır; onlara zarar gelsin istemez. Ravenna Freya’yı zayıflık ve acizlikle suçlar. Aralarında geçen konuşmada, Freya bebeğinin ölümüne Ravenna’nın sebep olduğunu anlar. Ayna, bebeğin Ravenna’dan daha güzel olacağını söylediği için Ravenna bebeğin yaşamasına izin vermemiş, bebeğin babasını sihirle kontrol altına alıp bebeği öldürtmüştür. Bu sırada Eric ve beraberindekiler, buz duvarın diğer tarafında kalan aynayı almak için duvara tırmanırlar. Ravenna, vücudundan çıkan sivri keskin uzantıları kardeşi Freya’ya saplar. Buzdan duvar yıkılır. Ravenna, tekrar askerlere saldırmaya başlayınca Freya ile safları iyice ayrılır ve Freya “Çocuklarımı rahat bırak” diyerek Ravenna’yla mücadeleye başlar. Freya ablasını dondurmak için vücuduyla onu sarmala; ancak Ravenna, keskin uzantılardan birini çıkararak kardeşini öldürecek son darbeyi vurur. Ardından Avcı’ya ok benzeri vücut uzantılarını fırlatmaya başlar.



Freya, son nefesini vermeden önce, aynaya doğru bir buz kütlesi gönderir; Avcı'nın aynaya fırlattığı baltayla ayna paramparça olur ve Ravenna altından heykele dönüşerek parçalanıp dağılır, yok olur. Freya başını çevirip baktığında ise, bebeğinin beşiğinin yanına oturmuş kendi bedenini görür; ardından Eric ve Sara'nın birbirine sarıldığını görünce ne kadar şanslı olduklarını söyleyerek gözlerini kapatır. Ravenna ve Freya'nın ölümüyle kötü büyüler bozulur; buzdan heykellere dönüştürülmüş insanların buzları erir ve eski yaşamlarına dönerler. Buz krallığında güneş açar, çocuklar serbest kalır. Aşkın hiç ölmeyeceği mesajıyla film biter.

Filmde, annelik kavramı ve anne olmaya ilişkin kodlar yoğun olarak verilmiştir. Annelikle ilişkilendirilen Freya, bakılası kadın imgesi olmak yerine, anlatının sonunda her şeye rağmen iyi ve onaylanan tarafta olanla temsil edilmiştir. Bakılası kadın imgesi Ravenna, gücün şiddetle birleştiği noktada, bedeninden çıkan sivri, uzun, ölümcül uzuvlarla fallusun kendisine dönüşmüş, hadım edilme endişesinin ortadan kaldırılması için aynanın parçalanmasıyla ortadan tamamen kaldırılarak kontrol altına alınmıştır.

### 3. Bulgular

Kaynağını sözlü kültürden alan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalı, önce yazılı kültüre geçmiş, oradan da teknolojinin ilerlemesiyle birlikte görsel ve işitsel mecraya aktarılmıştır. İncelenen filmlerin hiçbirinde, birebir uyarlama yapılmamıştır. Metinlerarasılık söz konusudur. Örneğin *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı*'nda (1997), Pamuk Prenses adında bir karakter yoktur; bu karakterin adı Lilli'dir. Benzer şekilde *Pamuk Prenses ve Avcı*'da (2012) Pamuk Prenses'i öperek uyandıran prens karakterine en yakın duran Dük'ün oğlu William değil, avcı Eric'tir. *Avcı: Kış Savaşı*'nda (2016) ise Pamuk Prenses yalnızca sözlü olarak anılır; anlatı cüceler, üvey anne, ayna gibi klasik masalın bazı unsurlarını almış ancak tamamen Avcı üzerine yazılmış ve masalda yeri olmayan bir hikâyeyi sunmaktadır. Masalın klasik anlatısı, yeni hikâyelerle ya da karakterlerle melezleştirilerek gerçekleştirilen bir uyarlama stratejisiyle yeniden tasarlanmıştır.

Klasik anlatının uyku öncesi “çocuk masalı” [fairy tale] türü, bu üç filmde de yerini, yetişkinler için şiddet, korku ve macera içeriğinde melezleşmiş bir film türüne bırakmıştır. Özellikle *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997) neredeyse tamamen korku türüne yaklaşmış *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmleri ise ileri teknolojiyle oluşturulmuş görsel efektlerin yardımıyla masalsı unsurları güçlü

tasvirlerle aktarırken korku, gerilim, şiddet içeriğini olabildiğince yoğun biçimde macera türünün içine yerleştirmiştir.

İncelenen filmlerde, korku türünün yoğun içeriği ortak noktayı oluşturduğu için, korku filmlerinin çoğunun amacının, kurallarla belirlenmiş davranışları onaylamak ve kuralların dışına çıkmanın sonuçlarını göstermek (Odell ve Blanc, 2011: 12) olduğunu belirtmek önemlidir. İyi karakterlerin mutlu sona ulaşması, kötülerin cezalandırılması egemen sistemin neyi onaylayıp neyi “norm” dışına çıkarttığıyla yakından ilişkilidir.

Korku filmlerine benzer şekilde sihirli masallar da tüm aynalar gibi çerçevenin içinde kalanları yansıtır ve yansıtılan şey, masalın aynasından kırılarak dinleyicilere ulaşır. Bu bağlamda masal, potansiyel gücü gösterirken, olmak istenilen ya da olmaktan korkulan şeyi de kırarak yansıtır. Pamuk Prenses’deki ayna tutma ve anlatıdaki doğa taklitleri, değer yargılarından bağımsız değildir; ideolojik beklentilerin ve açıkça dile getirilmeyen normların yarattığı özel bir etki meydana getirerek özellikle kadını, erkek arzusunun yansımaları olarak yeniden üretmek için çaba gösteren bir doğallaştırma teknolojisidir (Bacchilega, 2016: 56).

İlk bölümde ele alınan güzellik kavramı, masalın ve bu çalışmadaki uyarlamaların anlatılarının üzerinde konumlandığı en temel ortak noktalardan biridir. Pamuk Prenses’de “güzellik” kavramı, “kadın güzelliği” ve “herkesten daha güzel olma arzusunun yarattığı kadın kıskançlığı” üzerine konumlandırılmıştır. Ayna asla yalan söylemeyen, görüntüyü yansıtan ancak sesli olarak da dile getiren bir doğrulama ikonudur. Üvey anne, tüm filmlerde, masalda olduğu gibi kendi güzelliğinin ayna tarafından onaylanmasını ister; tıpkı gündelik yaşantıda popüler kültürün modern kadına dayatarak onu kontrol altına aldığı mitleştirilmiş güzellik ideolojisi ve bu ideolojinin hem kadının kendisi hem de ona “bakan” toplum tarafından onaylanması gibi. Güzelliğin temel şartlarından biri de “gençlik” olarak kodlanmıştır. “Yaşlanma korkusu”yla güzelliğini daima ön planda tutan kötü Kraliçe, büyüün bozulmasıyla saniyeler içinde yaşlanarak varlığının sonuna gelir. Bu bağlamda yaşlanma, “istenmeyen” bir olgu olarak “kötülük yapan karakterin yok oluşu”nu simgeleyen “son” şeklinde anlamlandırılmıştır.

Hem masalda hem de ele alınan filmlerde güzellik, kötü kalpli üvey annenin asla paylaşamayacağı en önemli değer, gücün sembolü iken, kötüyü kışkırtıcı güzel şekilde yorumlanmış, “en güzel” ise masumiyetle eşleştirilerek Pamuk Prenses’le özdeşleştirilmiştir. Başka bir deyişle kadına atfedilen “dişilik, güç, kışkırtıcılık, anne olmayan-olamayan” gibi

anlamlar egemen sistemin onaylamadığı “kötü kadın”la; “annesinin kızı, masumiyet, iyilik, prensini bekleyen genç kız (daha derin bir alt metin okumasıyla bekâret)” sistemin onayladığı “olması gereken kadın rolü”yle eşleştirilmiştir<sup>7</sup>. Böyle bir yaklaşım da, kadına biçilen toplumsal cinsiyet rolünün iki yüz yıl öncesinde derlenmiş bir masalla aynı masalın günümüzde uyarlanmış film örneklerinde oldukça benzer şekilde işlediğini göstermektedir.

Bu bağlamda bu çalışmada incelenen her filmin, Laura Mulvey’in (1975) feminist eleştirel kuramlarında yer verdiği ataerkil düzenin kodlarını taşıy nitelikte olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Her üç filmde de, klasik anlatının sunduğu hazlar (bakılası kadın imgesi, onu gözetleyen erkek bakış açısı, özdeşleşme süreçlerinin gerçekleşmesi, bakılası kadın imgesinin fallusu tehdit ederek hadım edilme endişesini ortaya çıkarması, bakılası kadının kontrol altına alınarak hazzın yeniden sağlanması), ataerkil düzenin söylemlerini yeniden temsil etmesi noktasında sinemanın ideolojik bir silah olarak kullanılması; kısacası yönetmenin sinematografik seçimlerini bu egemen kodları aktaran bir anlatı için bilinçli olarak tercih etmesi şeklinde işlev göstermiştir. Özellikle *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) öne çıkan mekan, aydınlatma, ses tasarımları; oyuncu seçimleri; kostüm-makyaj-saç tercihleri; tüm bu unsurları destekleyen ve olabildiğince ön plana çıkan görsel efekt uygulamaları, sinemanın olanaklarının kullanılması bağlamında Mulvey’in (1975) ifade ettiği söylemleri yeniden-üreten bir sistemin en etkili görsel-işitsel unsurları olmuştur.

Sinemanın sunduğu hazlar bağlamında güzellik kavramı, “bakılası kadın” imgesi üzerinden anlatının merkezinde konumlandırılmıştır. Her üç filmde de güzellik, “gençlik -bakılası olan- biriciklik”le özdeşleştirilmiş, güzelliğin kaybedilmesi korkusu “yaşlanmak-deformasyon-güçlerini kaybetmek”le karşılık bulmuştur. Eğer kadın en güzel ve gençse güçlüdür, krallıkları dize getirir.

*Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı*’nda (1997) Claudia, *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) Ravenna, güzellik için her şeyi feda etmeye hazır olan; dişiliği, baştan çıkarıcılığı, aynada kendine baktığı kadar “bakılası kadın” imgesi olma özelliğini üzerinde toplayan karakterler olarak temsil edilmiştir. Her şeye rağmen Pamuk Prenses

---

<sup>7</sup> Bununla birlikte, masalın detaylı analizini yapan Steven Swann Jones (1986: 181), Pamuk Prenses’in bir kadının olgunlaşma süreci ve problemlerini dramatize ettiği ritüelistik bir model olarak dizayn edilmiş olduğu sonucuna varmıştır.

“masum güzel” olarak, en güzeldir. Ancak kameranın sunduğu bakış açısına göre bakılması kadın imgesi, erkek bakışının gözetlemesine sunulan en dışı karakter Claudia ve Ravenna’dır.

Lacan’ın “ayna kuramı” özdeşleşmenin ana sembolü olarak “Ayna ayna güzel ayna, var mı benden güzeli bu dünyada” cümlesiyle kadının varlık sebebinin ayna üzerinden kurulmasıyla karşılık bulmuştur. “İdeal ben”in parçalanması, aynanın parçalanmasıyla görsel olarak da desteklenmiştir. Sinemanın teknolojik olanakları sayesinde -özellikle görsel ve ses efektleriyle- desteklenen, yüksek oranda şiddet ve korku içeren bu sahneler, egonun parçalanma sarsıntısını olabildiğince net belirlemiştir.

Filmlerde, güçlü bir kadının en büyük düşmanı, yine güçlü bir kadındır. Kaybeden cezalandırılır. Cezalandırılanın cinsiyeti de yine kadındır. Ataerkil düzende onun kodlarıyla işleyen, güzel ve güçlü kadının hadım edici tarafı tacı takıp şatosunun kadını olması, beyaz atlı prensle evlenmesi, ya da kötü Kraliçe’nin kendi korkularıyla ortadan kaldırılmasıyla “kontrol” altına alınmıştır. Böylece Hollywood’un sunduğu görsel haz, Mulvey’in (1975) belirttiği biçimde yeniden sağlanmıştır.

Diğer yandan, *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012) ve *Avcı: Kış Savaşı*’nda (2016) kötü Kraliçe’yi canlandıran Charlize Theron, aynı zamanda uzun bir süredir *Dior* markasının *J’adore* parfüm yüzüdür. *J’adore*’un altın renkleri ve görseelliğiyle çevrelenmiş Charlize Theron’un sunumu, bu filmlerdeki kötü Kraliçe’nin, kameranın sunduğu bakış açısına göre şekillenen, içinde sinemanın sunduğu ataerkil kültürün kodlarını taşıyan kodları barındıran temsiliyle oldukça benzerdir. Ünlüler, medya kültürünün sembolleri ve gündelik hayatın tanrılarıdır. Medya gösterisi, bir şöhret kültürüdür (Kellner, 2010: 25-26). Ünlüler, tüketim sürecini insanileştirirler (Rojek, 2003: 17). Bu noktada kapitalist düzenin tüketim kültürü içinde, küresel bir markanın görsel hafızaya kodladığı popüler bir oyuncu olarak Charlize Theron, kültür endüstrisi ürünlerinin birinden bir diğerine tüketim kültürünün en akışkan haliyle nasıl taşındığının göstergesini oluşturmaktadır. Böyle bir göstergede yeniden ve yeniden üretilen ataerkil düzene ilişkin kodların başarıyla işlev sürdürmesindeki en büyük pay, kuşkusuz sinematografik anlatının gücüdür.

### **Sonuç**

Masallar, kolektif hafızayı besleyen anlatılardır. İyi-kötü, adaletli-adaletsiz, erdemli-bayağı gibi karşıtlıklar üzerinden öğütler veren mesaj taşıyıcılarıdır. Çocuk masallarını, hedef kitlesi yetişkinler olan korku

türünde anlatılara dönüştürmek, Hollywood'un uyarlamalarla ilgili pazarlama stratejilerinden biri olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Mevcut ve ilgi uyandırmış anlatıların yeni hikâyeler, popüler oyuncular, ileri teknolojik görsel efektlerle desteklenerek uyarlanması ve küresel ölçekte izleyici kitlesine ulaşması, denenmemiş anlatı ve pratiklere göre daha garantili bir stratejidir.

*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, 19. yüzyılın başlarında derlenmiş ve basılmış bir masaldır. Aradan geçen 200 yıllık süreçte, masalın anlatısı, film uyarlaması bağlamında farklılıklar göstermiştir. Çalışmada ele alınan *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (1997), *Pamuk Prenses ve Avcı* (2012), *Avcı: Kış Savaşı* (2016) filmlerinin bazısında karakterler, karakter isimleri ve rollerinde; bazısında olay örgüsünde; bazısında masalda hiç olmayan bir bölümün yani orijinal anlatının sonrasını filmleştiren farklılaşmalar görülmüştür, türsel dönüşümler saptanmıştır. Bu durum, her ne kadar bilindik bir anlatıyı yeniden uyarlayan bir yaklaşıma sahip olsa da, Hollywood'un bilinen içinde "bilinmeyen, el değmemiş" alanlar yaratarak farklı yorumlamalarla ticari başarıyı yakalamaya çalıştığı şeklinde nitelendirilebilecek bir okumaya açıktır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalını uyku öncesi dinleyen geçmişin çocukları, bugünün yetişkinleri olarak, küresel Hollywood tarafından, çok tanıdık bir anlatının yepyeni formlarını sinema salonlarında izleyecek potansiyel seyirciler olarak konumlandırılmıştır.

Bu yetişkin seyirci kitlesini, aynı zamanda bugünün tüketim kültürünü paylaşan müşteriler olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Sistemin dayattığı şekilde beden ölçülerine ve yüz hatlarına sahip olmak isteyen, kilo verme zorunluluğu hisseden, kendisine aynada saatlerce bakan ve dışarıdan bakıldığını bilerek "daha da güzel, en güzel olmak" için onay bekleyen bir yaklaşımla kozmetik cerrahi, makyaj, son moda giysiler vb. "popüler olanın gerektirdiği şekilde yaşamaya mecbur olan" kocaman bir tüketim kültürü evreninin içini sıkı sıkıya doldurmuş durumdadır. Bu kişiler, çocukluklarında ataerkil kodlara göre masallarla şekillendirilmiş değerleri içselleştirirken, yetişkinliklerinde medyanın onlara sunduğu kültür endüstrisi ürünlerinde bu içselleştirmeyi pekiştirmenin ötesine gidememektedir.

Mevcut sistem ise hegemonyanın sürdürülmesi konusunda gittikçe güçlenen taraf olarak görünmektedir. Üstelik artık her şey, çok daha karmaşık hale gelmiş, iç içe geçmiştir. Artık kendileri için üretilmiş masal anlatılarını içeren filmleri tüketen yetişkin izleyiciler, kendilerine gönderme yapan reklam filmleri ve markaların da hedef kitlesi haline

gelmiştir. Tıpkı Ravenna karakterini canlandıran ve aynı dönem Dior markasının *J'adore* parfüm yüzü olan Charlize Theron'un görsel sunumunun hem parfüm reklam filminde hem de filmlerdeki Ravenna karakterinde birbirine benzer nitelikte olması gibi. Marka imajıyla üst sınıf tüketicie seslenen, parfümü ve kullananları “zengin, güçlü, dişi, güçlü, güzel, Batılı, zarif kadın” değerleriyle eşleştiren *J'adore* ve neredeyse Rönesans estetik ölçülerine sahip tablolardan ekranlara taşınmış gibi görülen *J'adore* kadını Charlize Theron'un altın rengi kostümleri ve onu tamamlayan makyajı, saçı, bedeninin ve yüz hatlarının sunumunun egemen sistemin kodlarını başarıyla yeniden üreten durumu, kuşkusuz bu noktada birincil öneme sahip sinematografik unsurların etkin kullanımıyla gerçekleşmiştir. Sinemanın temsile ilişkin gücü, bir kez daha Mulvey'in (1975) kuramlarını doğrular niteliktedir.

Sözlü kültürün -Ong'un (2010) bahsettiği, sözel anlatımın elektronik dönüşümüyle başlayan ikincil sözlü kültür çağı- bugünkü durumu, belki de tarih boyunca egemen olanın kodlamaya çalıştığı ataerkil kültüre özgü söylemleri en güçlü şekilde aktarabilen, üstelik bunu “hissettirmeden ve olabildiğince doğal” biçimde gerçekleştiren dönemini yaşamaktadır. Ona bu parlak dönemini yaşatan, anlatıların profesyonel kurmacası ve hiç kuşkusuz ileri teknolojinin görsel işitsel efektlerinin kullanımıyla desteklenen sinematografik anlatının gücüdür. Masalsı öğeleri gerçek dünyadan daha gerçek gösterebilen, hayali karakterleri en derin insani unsurlarla donatabilen, hiç bilmediğimiz fantastik varlıkları görseelliği kadar işitsel anlamda da tanımlayabilen, olmayan mekanlar-zamanlar üretip bunları izleyiciye olabildiğince doğallıkla sunan ve sorgusuzca kabul sağlayan bir yapının içine gömülmüş üstü örtük ideolojik kodların izleyiciye sunumunun ve bu sunumun maksadını gerçekleştirmekteki başarısının da yüksek olması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu, kameranın neyi nasıl göstermek istediğiyle ilişkilidir.

Egemen sistemin hegemonyayı sağlamasında ve devamlılığını güvence altına almasında değişmeyen şey, mevcut düzenin söylemlerini tekrarlayarak beslenmesidir. Bu söylemlerin tekrarlanmasında, bugünün dünyasındaki belkide en etkin aracın “kamera” olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda göstermenin de sorumluluğunu taşıyan, hakim sistemin içinde etkin rol oynayan medya profesyonelleri, kameranın neyi ne şekilde göstereceğinin karar birimidir. Bu karar birimi, 200 yıl öncesine ait ataerkil söylemlerin cinsiyete ilişkin politik kodlamalarını, 200 yıl sonra bugün aynı şekilde, belki de kameranın gücüyle eskisinden de güçlü bir biçimde yeniden ve yeniden üretmektedir.

## Kaynakça

### Yazılı Kaynaklar

- Bacchilega, Cristina (2016). "Pamuk Prenses'in Çerçevesi: Anlatı ve Toplumsal Cinsiyetin Yeniden Üretimi". *Postmodern Masallar Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu). İstanbul: Avangard Kitap, 53-85.
- Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*. London: Fontane Press.
- Berger, John (2016). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, David (1986). "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures". *Narrative, Apparatus, Ideology*. (Ed. Philip Rosen). New York: Columbia University Press, 17-34.
- Cornell, Raewyn (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Grimm Kardeşler (2011). "Pamuk Prenses". *Grimm Masalları Cilt 2*. (Çev. Saffet Günersel). İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 478-489.
- İnceoğlu, Yasemin ve Kar, Altan (2010). "Güzelliğin Psikolojik Arka Planı; Bakanın Gözünden Kendi İmgesini İzleyen Kadın". *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 65-88.
- Jones, Steven Swann (1986). "The Structure of Snow White". *Fairy tales and society: illusion, allusion, and paradigm*. Conference Papers pp. 165-186, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kellner, Douglas (2010). *Medya Gösterisi*. (Çev. Zeynep Paşalı). İstanbul: Açılım Kitap.
- Kozloff, Sarah (1992). "Narrative Theory and Television". *Television and Contemporary Criticism Channels of Discourse, Reassembled*. (Ed. Robert C. Allen). Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 67-101.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16 (3): 6-18.
- Mutlu, Erol (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Odell, Colin ve Blanc, Michelle (2011). *Korku Sineması*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Ong, Walter J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.

Oskay, Ünsal (2005). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları.

Rojek, Chris (2003). *Şöhret*. (Çev. Kürşas Kızıltuğ ve Sema Kunt Akbaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tseelon, Efrat (1993). "The Ideology of Beauty". *Recent Trends in Theoretical Psychology Volume III*. (Ed. Henderikus J. Stam, Leendert P. Mos, Warren Thorngate, Bernie Kaplan). New York: Springer-Verlag, 319-323.

Wolf, Naomi (2002). *The Beauty Myth How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harpercollins Publishers.

### **Filmler**

Engelman, Tom. (Yapımcı) & Cohn, Michael. (Yönetmen). (1997). *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* [Film]. ABD: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communication.

Hayden, Helen; Mercer, Sam; Patel, Palak; Roth, Joe (Yapımcı) & Sanders, Rupert (Yönetmen). (2012). *Pamuk Prenses ve Avcı* [Film], ABD: Roth Films & Universal Pictures.

Roth, Joe. (Yapımcı) & Troyan, Cedric Nicolas (Yönetmen). (2016). *Avcı: Kış Savaşı* [Film]. ABD: Universal Pictures, Perfect World Pictures, Roth Films.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: "Türk Dil Kurumu Sözlükleri". <https://sozluk.gov.tr/?kelime=> (Erişim: 29.02.2020).

URL-2: "Merriam-Webster". <https://www.merriam-webster.com/dictionary/femme%20fatale> (Erişim: 29.02.2020).