

Makale Gönderim Tarihi/Received Date: 15.08.2020 – Makale Kabul Tarihi/Accepted Date: 01.09.2020

**Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi**

*Journal of Social and Cultural Studies*

www.toplumvekultur.com

Yıl/Year: 2020, Sayı/Issue: 6, Sayfa/Page: 111-130

**UYUYAN GÜZEL MASALINDAN MALEFİZ FİLMİNE ÖTEKİLEŞTİRMENİN  
YENİDEN ÜRETİMİ: CADİ PROTOTİPİNİN TERS YÜZ EDİLMESİ Mİ?**

*Kinem TOKDEMİR<sup>1</sup>*

**Öz**

Sözlü anlatı geleneğinin bir türü olan masallar kültürden kültüre, ülkeden ülkeye aktarılan ve popüler kültür içine yerleşerek yayılan türlerdir. Grimm Masalları'ndan Uyuyan Güzel, kadınlara karşı cinsiyetçi öğeler barındıran bir masaldır. Bu masalda cadı kötülüğü, zalimliği, çirkinliği, bela ve düzensizliği simgelemektedir. Eril dilin hâkim olduğu masallarda cadı prototipinin karşı pozisyonunda güzel, mutlu, sadık ve sabırlı gibi özellikleriyle masum kadın yer almaktadır. Dolayısıyla masal metinlerinde iki zıt kadın temsili yer almaktadır. Çeşitli sembolik kodlarla kadının masal içinde temsiliyeti ve cinsiyetçi öğeler, açık veya örtük olarak okuyucuya aktarılmaktadır. Masaldan uyarlanan Malefiz filminde ise klasik cadı prototipinde bazı önemli değişiklikler dikkat çekmektedir. Buna göre sinema versiyonunda, olaylar cadının gözünden aktarılırken, cadı güçlü ve bağımsız bir karakter olarak sunulmaktadır. Cadı prototipinin iki eserde farklı temsil edilmesi, kadınlık rolünün yeniden üretimi ve cinsiyetçi kalıpların eleştirisi açısından önem arz etmektedir. Söz konusu farklılığın, ötekileştirici olmayan bir yeniden üretime ne kadar imkân sunduğunu incelemek eleştirel bir mesafeyi gerektirmektedir. Bu makale, Uyuyan Güzel masalı ve Malefiz filmindeki cadı prototiplerinin bir karşılaştırmasını sunarak, cadılık ve kadınlık ile ilgili açmazları analiz etmeyi amaçlamaktadır. Makalede ilk olarak 'yeniden üretim' kavramı üzerinden durulmuştur. Ardından klasik cadı prototipinin özellikleri üzerinde durulmuş ve Uyuyan Güzel masalı incelenmiştir. Daha sonra Malefiz filminin animasyon filmi ve sinema filmi üzerinden bir analiz yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Cadı Prototipi, Kadın, Masal, Ters Yüz Etme, Yeniden Üretim.

**THE REPRODUCTION OF THE OTHERING FROM SLEEPING BEAUTY TALE  
TO MALEFICENT FILM: IS IT A REVERSING OF WITCH PROTOTYPE?**

**Abstract**

Tales, which are a type of oral narrative tradition, are the types that are transferred from culture to culture, from country to country and spread by settling in popular culture. Sleeping Beauty, one of the Grimm Tales, is a tale with sexist elements against woman. In this tale, the witch prototype represents evil, cruelty, ugliness, trouble and disorder. In the tales dominated by the

<sup>1</sup>Arş. Gör., Beykent Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü (İngilizce), [kinemtokdemir@beykent.edu.tr](mailto:kinemtokdemir@beykent.edu.tr), Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi SBE Siyaset ve Sosyal Bilimler Dalı, Kamu Yönetimi A.B.D., ORCID: 0000-0003-4149-1726.

masculine language, the innocent woman with her features such as beautiful, happy, loyal and patient is at the opposite position of the witch prototype. Therefore, there are two opposite female representations in tale texts. With various symbolic codes, the representation of women in the tale and sexist component are explicitly or implicitly transferred to the reader. Changes in the classic witch prototype are some important noticeable in the Maleficent, adapted from the tale. According to this, while the events are conveyed through the witch's eyes, the witch is presented as a strong and independent character in the movie version. The different representation of the witch prototype in two works is important for the reproduction of the role femininity and critique of sexist patterns. To examine how much possibilities it offers the difference question provides for a non-othering reproduction requires a critical distance. This article aims to analyze the dilemmas related to witchcraft and femininity by presenting a comparison of the witch prototypes in *The Sleeping Beauty* and *Maleficent*. The article first focused on the concept of 'reproduction'. Then, the features of the classical witch prototype is emphasized and the *Sleeping Beauty* tale is examined. Thereafter, an analysis is made on the animation film and cinema film of *Maleficent* film.

**Keywords:** Witch Prototype, Woman, Tale, Reversion, Reproduction.

---

## Giriş

Grimm Kardeşler, iki yüzyıldan uzun bir süre önce, Almanya'da halk hikâyelerini derleyerek onları birer edebi peri masalına dönüştürmüşlerdir. O günden günümüze masallar, çocuklar üzerinde olduğu kadar büyükler üzerinde de etkili olmuştur (Zipes, 2018a: s.133). Masallar, hikâyeler ve peri masalları gibi sözel anlatı geleneğinin vazgeçilmez türleri hem çocuklar için önemlidir hem de popüler kültür içine yerleşip yayılması açısından dikkate değerdir. Yüzyıllardır kültürden kültüre ülkeden ülkeye yayılan, paylaşılan, aktarılan ve sözlü gelenekten gelen bu anlatılar önemlerini hiç kaybetmezler (Smith, 2015: s.424).

Klasik masallar, tıpkı diğer kültürel ürünler gibi, cinsiyetçi içerikleri nedeniyle kadın mücadelesinin başat alanlarından biri olmuştur. Masallarda kadınların konumuna dair izler, zımni veya açık bir şekilde okuyucuya iletilmektedir. Bu anlamda masalların barındırdığı sembolik kodlar oldukça önemlidir. Masallarda cadılar zalim, kötü, çirkin, öfkeli, belalı, büyücü gibi tanımlarla etiketlenirken, bunun tam karşı pozisyonuna da güzel, mutlu, sadık, sabırlı gibi tanımlarla masum kadın yerleştirilir. Bundan dolayı masallarda bu iki zıt kadın tipine, yani eril dilin ötekileştirdiği kötü kadın olan cadı prototipine ve yine eril dilin idealize ettiği masum genç kadınlara yer verilir. Ne var ki cadı daima kadın olarak resmedilir. Dolayısıyla bu ayrım kadın bedeni ve cinselliğinin nasıl inşa edildiğiyle ilgilidir (Tokdemir, 2019: s.40). Kadın bedeni sorunsallaştırılırken, bedene atfedilen olumsuz ve olumlu sıfatlar çoğu zaman ideal olmayan ve ideal olan kadınları tarif eder. Kadının, bir yandan cadı bedeni ile özdeşleşecek bir biçimde tutkularına kapılmaya hazır, kararsız, şeytani, insanı kötülüğe ve şiddete sevk edecek kişidir. Aynı zamanda diğer yandan ideal kadına denk gelecek şekilde hamarat, güzel, sabırlı, iyi bir eş ve annedir (Bilgin, 2016: s.224). Böylelikle

kadın bedenine atfedilen çift değerlilikler nedeniyle kadın aynı anda hem “kutsal” hem de “murdardır”. Kadın annedir, ama aynı zamanda *femme fatale*dir. Bakire iken temizdir ama aynı zamanda baştan çıkarıcılığı nedeniyle tehlikelidir de (Schaeffer, 2015: ss.186-187).

O halde, hangi kadın tipi masalarda itici gücü üstlenir? Peri masallarının giriş kısmını düşünürsek, masalarda iyilik ile başlayan her şey bir gün kötü kadının, cadının, zalim üvey annenin gelmesiyle kötülüğe doğru evrilir. Bu durumda masalarda saldırgan işlevi olan cadı, itici gücü oluşturur. Masalın tekrardan iyiye evrilmesiyle kötülüğün tamamen yok edilmesi, yani cezalandırılması ile gerçekleşir. Böylelikle her şey eski güzel haline dönerken, belalara sebep olan cadı, eril dilin onu ehlileştirmediği yerde iktidarın kaba kuvvetine yenik düşer. Eril iktidar ve cadı prototipi arasındaki iktidar ilişkilerini salt bir kaba tahakküm olarak da görmemek gerekmektedir (Foucault, 2015: ss.176-177). Cadının direnişi, eril tahakkümü sınırlandırma cesaretini gösterdiğinde masal sonunda iktidardan dışlanarak ve aşağılanarak karşılığını bulur. Klasik masalarda olaylar eril dilin gözüyle aktarılır; bu dil olabildiğince sade, anlaşılır ve dikte eden bir tavırda yer yer buyurgandır da. Boratav’ın (2009: s.18) da ifadesiyle masallar erkeklere kıyasla, kadınlar çevresinde gelişen ve kadınların ön planda olduğu bir sanat olsa da kadınlara söz hakkı verilmez. Üvey anne, yaşlı fena yürekli kadın ya da zalim biri olarak resmedilen cadı imgesi, “bağımsız, aktif, korkusuz ve öfkeli” duruşuyla, “bağımlı, pasif, üreme amaçlı cinsellik kuran şefkatli anne ve sadık bir eş” rollerini içselleştiren ideal kadın tipinin tam zıddıdır. Cadı, geleneksel kadın rollerinin karşısında olduğu için de dizginlenmeye çalışılır. Bu olmadığı takdirde vahşi bir şekilde cezalandırılarak masala dönmesi sonsuza kadar engellenir. Aksan’ın (2013: s.356) da ifadesiyle, cadının cezalandırılması çoğu zaman “haşararı yok etme” ve “köküne kadar kurutma” deyimleriyle örtüşecek biçimdedir. Dolayısıyla masal metinlerinde kadınlığa dair roller onları edilginliğe, bağımlı ve uysal olmaya itmektedir. Cinsiyete dayalı işbölümünde kadınlara hasredilen roller erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetini sağlamlaştırırken; kadının da erkek egemen düzene boyun eğmesini sürdürmektedir (Rowe, 1979: s.237). Böylelikle masalarda, içselleştirilmiş olan toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri yeniden üretilirken, ideal kadın tipi de yüceltilmektedir. Bu nedenledir ki sözlü edebiyat ürünü olan masal metinleri eleştirel bir perspektifle okunmalıdır (Zolkover, 2008: s.371).

Yönetmenliğini Robert Stromberg’in üstlendiği *Malefiz*, orijinal ismiyle *Maleficent* adlı filmde, cadı prototipinin yer alışı bilinçaltımızda ve masalarda yer edinen prototiplerinden farklı görünür. Bu filmde, cadının kötülükleri ters yüz edilmek istenirken; aslında iyi yanları da gün yüzüne çıkartılmıştır. Bir genç kıza şefkat gösteren, onu her şeyden koruyan cadı, masalardaki kötü üvey annelerin çok dışındadır. Üstelik bu filmde iyilikten kötülüğe, kötülüğün iyiliğe geçen evrede kadın; cadı olarak değil “peri” olarak adlandırılmıştır. O halde şu soruyu sorabiliriz:

Uyuyan Güzel masalının Malefiz filmi ile yeniden yazılan öyküsünün, cadı prototipinin sunumu açısından ters yüz edilmesi mümkün müdür? Ya da ters yüz ediş, ötekileştirmenin ve ataerkil toplumsal düzenin yeniden üretimine katkı mı sağlamaktadır?

Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) kavramı, araçlar aracılığıyla eşitsizlik ve tahakkümün yeniden üretimi konusunda açıklayıcıdır. Althusser'e (2014: s.50) göre DİA, "gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve uzmanlaşmış kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçekliği" belirttiğini ifade eder. Dinsel DİA, Aile DİA, Hukuki DİA ve Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor gibi) gibi kurumlar buna dâhildir (Althusser, 2014: s.51; Gillot, 2009: s.82). Dolayısıyla söz konusu kurumlar, norm ve değerlerin yeniden üretimi hedefine katkıda bulunur. Bu noktada Antonio Gramsci'nin "hegemonya" kavramına da değinecek olursak, toplumsal gerçekliğin tüm yönleri üzerinde egemen konumundaki hegemonya, basit bir ifadeyle egemenliğin zorlama yoluyla değil, rızaya dayalı biçimde sürdürülmesidir. Eğitim ise hegemonyanın pekiştirilmesinde önemli bir rol üstlenir. Bu bağlamda hukuk, eğitim, gazete ve televizyon gibi iletişim araçları, sosyal birlikler, spor kulüpleri ve din gibi sivil toplumu oluşturan ideolojik toplumsal kurumlar, söz konusu eğitsel ilişkiyle iç içe girmiş birer araçtır (Mayo, 2013: ss.49-50; Thomas, 2013: s.16). Yazarların ortak noktası bu anlamda aile, okul, kitle iletişim araçları gibi araçların bilinç dışı yapılar üzerinde etkili olmasının kabulü ve bu sayede var olan düzenin yeniden üretimine yaptıkları katkılardır.

Her dönemde farklı ağırlık ve yollarla aile, okul ve kiliseler eril tahakkümün ilişkilerinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Tahakkümün ve eril bakış açısının yeniden üretiminde aile başroldedir. Bourdieu'ye (2015a: s.35) göre aileler, "kendi toplumsal varlığını, tüm güçleri ve ayrıcalıklarıyla sürdürme eğiliminin harekete geçirdiği bileşik gövdelerdir." Yani doğurganlık, evlilik, veraset, ekonomik ve eğitim stratejileri yani yeniden üretim stratejilerinin kökenini bu eğilim oluşturmaktadır. Nesnel olarak düzenlenen bu mercilerin ortak özellikleri ise bilinçdışı yapılar üzerindeki "sembolik" etkileridir. Her üç mercinin cinsiyetçi iş bölümünün yeniden üretilmesindeki etkinin yanında, ataerkinin koyduğu kural ve yasakları onaylayan devletin rolüne de dikkat çekmek gerekir (Bourdieu, 2018: ss.107-111). Böylelikle hâkimiyet çabası sırasında elde edilen "sembolik sermaye" ile hâkim sınıfın (eyleyicinin) pratikleri yine hâkim sınıfın lehine olacak biçimde eğitim, tiyatro, kitap, karikatürler ve televizyon gibi araçlarla yeniden üretilir. Örneğin, Bourdieu, "Televizyon Üzerine" adlı kitabında bilgi paylaşımı konusunda neyin önemli olup aktarılacağına karar vermeye yarayan "bilgi hakkında bilgi"nin bir tür dengelenmeye ve önem hiyerarşisinin homojenleştirilmesine neden olduğunu ifade eder (Bourdieu, 2015b: s.31). Dolayısıyla televizyon, gazeteciler arasındaki toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir iletişim aracıdır ve gazetecilerin sembolik üretim alanlarındaki konumlarına dayanan birliktelik ilişkileridir.

Rekabet ilişkilerinin ön planda olduğu bu durumda televizyonların aslında kontrol altında olduğu sonucu çıkmaktadır. Yani televizyon, izleyicileri aynı düzeye çekmeyi ve homojenleştirmeyi hedefler (Bourdieu, 2015b: s.45). Hâkim sembolik sermaye, “sembolik şiddet” yoluyla bireyleri, kısmen kendi rızalarını da kuşatarak sınırlama, belirleme ve düzene koyma gibi içeriklere sahiptir (Özsöz, 2014: s.290). Bourdieu’ye (2018: ss.11-12) göre, sembolik şiddet, “Yumuşak, kurbanlarınca bile hissedilmeyen ve görülmeyen, çoğunlukla iletişimin ve tanımanın veya daha kesin olarak tanımamanın, kabullenmenin veya hatta, hissetmenin saf sembolik kanallarıyla uygulanan şiddet. Olağandışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki böylece, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir sembolik ilke adına uygulanan tahakkümün mantığını yakalamamız için paha biçilemez bir fırsat sunmaktadır...” Sembolik şiddet, bu anlamda fiziki, psikolojik ya da sözlü şiddet anlamına gelmemekle birlikte şiddetin görünmez, kibar ve iyicil şeklidir. Sembolik şiddet kavramından hareketle cinsiyetçiliğin iyicil formu (benevolent sexism) çoğu zaman ötekileştirici geleneksel cinsiyetçi rollerin, pozitif ve tipik olarak yardımsever bir görünüm arkasında gizlenmesidir. Bu cinsiyetçiliğin yol açtığı olumlu, kibar ve iyicil duygulara rağmen, temelleri geleneksel stereotip ve eril egemenliğe dayanmaktadır (Glick ve Fiske, 1996: ss.491-492). Böylelikle eril düzen, sahip olduğu gücünü ispatlama derdinde değildir ve erkek merkezli görüş kendini yansız dayattığı gibi, onu meşrulaştıracak söylemleri de dile getirmeye ihtiyacı yoktur. Toplumsal düzen, cinsiyetlendirici bir görüş ve bölünmeyle inşa edilirken; tahakküm ilişkisinin kendisi de işbölümü aracılığıyla toplumsal bir gerçeklik kazanır (Bourdieu, 2018: ss.22-23). Toplumsal düzeni oluşturan bölünmelerde yani cinsiyetler arasında kurulmuş toplumsal tahakküm ve sömürü bağları, eril ve dişil olmak üzere iki karşıt sınıf üzerine temellendirilir. Erkekler dış tarafta, kamusal ve yüksek taraftadır; kadınlar ise iç tarafta, evsel işleri yaptığı özel alanda ve alçak taraftadır (Bourdieu, 2018: s.45). Dolayısıyla kadına toplumsal olarak atfedilen alçaltılmış kimlik, erkek üstünlüğüne işaret eder. Böylece sembolik şiddet aracılığıyla ve erkek merkezli bakış açısıyla ataerkil düzen yeniden üretilir.

Böylece masallar ve filmler gibi kültürel mecraların, kadın temsili açısından önemi ortaya çıkmaktadır. Bu mecralarda cinsiyetçi iş bölümü, ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rolleri açık veya örtük biçimlerde yeniden üretilir. Bu makalede söz konusu sav, Grimm Masalları’ndan Uyuyan Güzel masalı ile sinema için uyarlanan Malefiz filmi çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın amacı; cinsiyetçi eril bir dilin hâkim olduğu Uyuyan Güzel masalının, Malefiz filmi ile ne gibi dönüşümler geçirdiğini cadı prototipi üzerinden değerlendirmektir. Bu amaçla öncelikle Uyuyan Güzel masalı ve bu masalda yer alan cinsiyetçi öğeler üzerinde durulacaktır. Ardından, önce masalın sinemaya animasyon olarak aktarılmış ilk hali ve bu masalın farklı bir bakış açısıyla yani eril dilin gözünden değil de perinin (cadı) gözünden sinemaya aktarılmış hali analiz edilerek cadı prototipin ters yüz

edilmesindeki açmazlar tartışılacaktır. Ardından kadın ve cadı ekseninde ötekileştirilen kötü kadınlar üzerine bir değerlendirme yapılacak ve makale “Sonuç Yerine” başlığıyla sonlandırılacaktır.

### 1.Klasik Cadı Prototipinin Özellikleri

Cadılar, masalarda sıklıkla karşımıza çıkmakta ve tahayyülümüzde tıpkı masalarda betimlendiği biçimde yer almaktadır. Boratav (2015: s.85) masalı, “nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı” olarak tanımlar ve devamında da masalların yalnızca hayal ürünü olmasının bizi yanıltmaması gerektiğini ifade eder. Çünkü ona göre, masallar salt olarak olağanüstü öğeler içermez, bazı masallar tamamen hayal ürünü ve uydurma olup olağanüstü olmayabilir de. Sakaoglu da benzer bir biçimde masalların sadece çocukların eğitilmesi amacıyla kullanılmadığını ve yalnızca bu amaçla ortaya konulan eserler olmadığını ifade eder (Sakaoglu, 2015: s.2).

Zipes’e göre (2018a: s.135), “...Grimm Kardeşler’in masalları cinsiyetçi ve ırkçı yaklaşımlar içeriyordu; bu masallar kızların edilgen, çalışkan ve özverili, erkeklerinse eylemci, rekabetçi ve servet biriktirici olmasına büyük önem veren bir toplumsallaşma sürecine hizmet ediyordu.” O halde, masalların tamamen uydurma olduğunu söylemek ve toplumla bağlantısını görmezden gelmek mümkün değildir. Masallar bir kültürün içinde doğarak o kültürel yapının özelliklerini barındırır (Çevik, 2008: s.116). Bu nedenle masal metinlerinin yaşamaya devam etmesi, toplumsal kabule bağlıdır ve arka planları ne kadar fantastik olursa olsun iktidarı sorgulayan değil, ona destek olan edebi ürünlerdir (Sezer, 2014: s.15).

Masallardaki cadı prototipi toplumda da karşılığını bulur. Ortaçağ Avrupa’sında “Cadı Avı Çağı” boyunca, yaklaşık elli bin kişi, cadı olduğu gerekçesiyle işkencelere maruz kalmış ve öldürülmüştür. Akın’a (2002: s.164) göre, bu şiddetin kaynağını anlamamız için yüzleşilmesi gereken önemli sorun cadının cinsiyetidir. Antik dönemde, Ortaçağ boyunca -ve elbette günümüzde- edebiyat ve resim sanatında cadı daima “kadın” olarak resmedilmiştir. Cadı avlarına ilişkin analizlerde erkek şiddetinin aslında erkeklerin kadınlara yönelik korkusunun ve nefretinin bir yansıması olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu dolayısıyla kadınların genel olarak özellikle de cadı avı döneminde sahip oldukları güçlerin ve bilgilerin ‘şeytani’ tehditler olarak yorumlanıp bastırılmaya çalışıldığı gösterilmiştir (Horsley ve Horsley, 1987: s.1).

Cadıların doğüstü güçlere sahip olması ve bu güçleri “hangi niyetle” ve “hangi amaçla” kullandıkları önemlidir. Masallardaki cadılar sahip oldukları bu güçleri genellikle insanlara zarar

veren kara büyü ile kötücül yönlerde kullanır. Cadı, kötücül hedeflerine hizmet etmesi için zararlı büyü yoluyla belalara, yıkımlara, dengesizliklere yol açarken; insanlara faydalı olan her şeyi yakıp yıkararak zarar vermektedir (Akın, 2014: s.395). Klasik masalarda rastladığımız büyü gücü olan cadılar yaşlı, çirkin, büyük burunlu, kötü niyetli kadınlar olarak resmedilmektedir. Boratav (2009: s.20), masalarda iki uç perdenin arasında dizilmiş kadın seslerinin duyulduğunu söyler: Bir yanda iyimser kızlar varken, diğer yanda üvey anneler, cadı karılar, zalim ve kötü kaynanalar vardır. Bu bağlamda cadı prototipi, masalarda resmedilen kötü yürekli, korkulan tüm kadınları içermektedir. Masalarda korkulan kadınlar doğaya hükmeden ve iktidar gücü olan kadınlar yoluyla ifade edilir (Sezer, 2014: s.96). Cadılar, “korkunun kadınları”dır ve bir reaksiyon olarak korkunun gücünü ele geçirmek için bilerek korkunçlaşan kadınlara biçilen tarihsel ve toplumsal bir roldür. Bu rol, bir kadın kimliğine yani cadılığa\cadıcılığa dönüşmüştür (Karaküçük, 2010: s.41).

## 2.Uyuyan Güzel Masalı: Klasik Cadı Prototipi

Tatar’a (1987: s.xix) göre, peri masaları tarihsel belgelerdir ve her masal bulunduğu çağın zihinsel yaşamı ve kültürü tarafından renklendirilmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarında Batı Almanya’da halk hikâyelerinin ve çocuklar için peri masallarının yeniden yazılmasına yönelik çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Zipes’in görüşüne göre bunun sebebi Batı Almanya’da kamusal alanın dönüşümü ve eğitime yönelik eleştirilerdi. Çünkü amaç çocuklar için kamusal alanın yeniden kullanımını mümkün kılacak -kültürel araçlar ve yöntemler ile- çocuk kitapları, oyunları, tiyatroları, televizyonları ve okullardaki ırkçı, cinsiyetçi ve otoriter mesajları özgürleştirici bir niteliğe kavuşturmak (Zipes, 2018a: s.163). Dolayısıyla masalların içeriği, çocukların tercih yapmasına\yapabilmesine izin vermeyecek bir biçimde otoriter ve dönemin kültürel yapısına hizmet edecek biçimde baskıcıdır (Zipes, 2018a: s.136). Bu anlamda masalarda cadının saldırganlığı, kötülüğü, bedeni ve eylemleri çocukların (ve büyüklerin) tercih etmemesi gereken unsurları barındırır ve bu unsurlar saldırgan işleviyle okuyucuya aktarılır. Bu bağlamda masalarda verilmek istenen mesaj bakımından kişilerin işlevleri önemlidir. Propp’a (2017: s.33) göre, saldırganın işlevi (işlevin tanımı kötülüktür) “...son derece önemlidir, çünkü masala devingenliğini sağlar... Olay örgüsü, kötülük aşamasında düğümlenmektedir. Bu kötülüğün büründüğü biçimler son derece çeşitlidir.” Bu biçimlerden bir kaçında saldırgan birini kaçıtır, kişilerin bedenlerine zarar verir, birinin apansız kaybolmasına yol açar ve birini ya da bir şeyi büyüler şeklindedir (Propp, 2017: ss.33-35). Bu masalda cadı, diğer birçok masalda olduğu gibi saldırgan işlevini yerine getirendir; erkek egemen düzene aykırı ve toplumsal cinsiyet rollerinin dışındadır; erkek iktidarını elinde tutmak isteyecek kadar tehlikeli ve güçlüdür. Öte yandan erkek egemen düzene aykırılığı

nedeniyle de yüzüne bakılamayacak derecede yaşlı, çirkin, öfkeli, kıskanç, belalar saçan kötü kalpli bir kadın olarak resmedilmektedir.

Uyuyan Güzel<sup>2</sup> masalında bir kral ve kraliçe çocukları olsun ister ve sonunda duaları kabul olur. Kraliçe dünyalar güzeli bir kız çocuğu doğurur. Güzeller güzeli kız çocuğu için ziyafet hazırlanır. Bu ziyafete akrabalar, arkadaşlar, eş dost ve ülkedeki periler davet edilir. Ülkede on üç periden yalnızca on ikisi çağrılmıştır çünkü kralın onları ağırlamak için yalnızca on iki tabağı vardır. Kutlamalar devam ederken, periler sıra sıra prenses için iyi dileklerini sunmaya başlar. Derken ziyafete davet edilmeyen peri, bunun intikamını almak için içeri girer. Ve “Kralın kızı on beşinci yaşına geldiğinde, eline bir çıkırık iğnesi batsın ve bu yüzden ölsün!” diyerek kara büyü yapar. Ardından on ikinci peri, hediye olarak prensesin ölmemesini ve sadece yüz yıllık derin uykuya dalmasını diler. Kral, güzel kızı için endişelenir. Prens on beş yaşına bastığı gün sarayda dolanırken bir odaya denk gelir. İçeri girdiğinde, elindeki çıkırık iğnesiyle bez dokuyan yaşlı bir kadın görür. İğneyi merak eden prenses, yaşlı kadın gibi bez dokumak ister ancak iğne eline batar. Böylece prenses ile birlikte saray da derin bir uykuya dalar. Zaman geçtikçe sarayın etrafını dikenler sarar. Uyuyan Güzel’in hikâyesini duyan pek çok prens dikenli telleri aşmaya çalışsa da başaramazlar. Uzun yıllar sonra bir prens dikenli telleri aşmaya karar verir. O sırada uyuyan prensesin uyanma vakti gelir ve prens zarar görmeden içeri girer. Sarayda herkesi uyur şekilde bulan prens, prensesin uyuduğu küçük odaya varır. Delikanlı gözlerini kızıdan alamaz ve dayanamayarak onu öper. Prens onu öper öpmez Uyuyan Güzel gözlerini açar. Prens ve prensin düğünleri muhteşem olur ve ömür boyu mutlu yaşarlar (Grimm, ss.1-15).

Bu masalda kurtarıcı erkeğin, kadına bakma fırsatı sunulurken; yüzyıl geçmiş olsa bile prensesin güzelliğinin ve yaşının “donuk” kalmış olması önemlidir. Çünkü aksi takdirde prens “çirkin ve yaşlı” bir kadınla karşılaşacaktır ki bu durum klasik masalların olay örgüsünün çok dışındadır. Kadından güzel olması dışında başka bir erdem beklenmediği söylenebilir çünkü güzellik yüceltilirken çirkinlik katlanılmaz bir hal alır. Hatta masalarda cadının kötülüğü göz önüne alınırsa çirkinlikle kötülük eş değer bir biçimde sunulur (Beauvoir, 1993: ss.257-258). İdeal kadından beklenen şey daima güzel olması, pasifliği ve çok arzuladığı mutlu bir evlilik yapmasıdır. Uyuyan Güzel masalı, masalın isim olarak bile pasif ve çaresiz olmayı bir ideal kadın imajı olarak sunmaktadır. Böylece kadın kahraman uykudayken, erkek kahramanını bekler ve bu bekleyiş ‘ataerkillik’ hakkında okuyucuya bir ipucu verir. Uyuyan güzel yatağında uyurken, edilgin bir biçimde tüm kalbiyle kurtarıcısını bekler. Dolayısıyla prenses pasif bir kurban olarak ataerkilliğin temsilcisi haline gelir. Çünkü uyku hali bir felç halidir; kadın beden özerkliğinden mahrum kalmıştır ve özgürce hareket etme yeteneği yoktur. Kadın bir çıkırık iğnesinden derin

<sup>2</sup>Bu masalın yayın yılı verilmemiştir.



uykuya yatacak kadar ‘zayıf’ olarak resmedilmiştir ve böylelikle onu bulan erkeğin her yönden üstün olduğu mesajı verilmiştir. Prens odaya ulaşmak için hiçbir şey yapmamış olsa bile -çünkü prensin saraya gitmesine kadar yüzyıl geçmiştir- prensin kaderi, prensesin kaderine mahkûmdur (Yi, 2018: ss.108-109). Kısaca bu masalda cinsiyetçi mesajlar açık veya örtük biçimlerde okuyucuya aktarılmaktadır. Masalda kadın kırılğan, savunmasız, pasif, bağımlı kadını temsil ederken; erkek karakter kurtarıcı işleviyle saldırgan ve tehlikeli durumlarda bile kiminle evleneceği konusunda karar verme hakkına sahiptir (Chakraborty, 2019: ss.60-62). Masalda cadı ve masum kız prenses arasındaki ilişkiye bakıldığında, cadının yaptığı kötülük görülmektedir. Ziyafete davet edilmediği gerekçesiyle hasetlik ve öfke duyan cadı, hıncını küçük bir bebekten çıkarmıştır. Masalda anlaşılacağı üzere cadı prototipi her ne kadar itici bir güç olarak karşımıza çıkmış olsa da, masalda hâkim bakış açısı eril bakış açısidir. Dolayısıyla masalın sonunda “masum” kızın hayatı “mutluluğa” doğru evrilmiştir ama cadının akıbeti ise belirsiz durumdadır. Masalın farklı versiyonlarında ise cadı eril dil tarafından vahşi bir şekilde –uçurumdan yuvarlama, kırk katıra bağlayarak parçalara ayırma gibi- cezalandırılır.

### 3.Malefiz Filmi: Cadı Prototipinin Ters Yüz Edilmesi Mi?

Uyuyan Güzel masalının, yine masaldaki ismiyle ilk olarak sinemaya aktarıldığı tarih 1959 yılıdır. Filmde Malefiz, kötülükler saçan belalı bir cadı olarak yer alsa da ön planda olan kahraman güzeller güzeli Aurora’dır. Kral Stefan’ın ve iyi kalpli kraliçenin kızı olan Aurora’nın doğuşu krallıkta coşkuyla karşılanır. Aurora’nın doğduğu gün Kral Hubert bir gün krallıklarının birleşeceği umuduyla oğlu prens Phillip ile krallığa gelir. Aurora ile Phillip’in sözlendikleri ilan edilir. Phillip, elindeki hediyeyle hiçbir şeyden haberi olmayan beşikteki Aurora’ya yani gelecekteki eşine bakar. Filmde prensin yaşı söylenmese bile Aurora’dan yaşça büyük olduğu anlaşılmaktadır. Böylece hegemonik söylemlere ve pratiklere uygun biçimde muhtemel bir evlilikte erkeğin yaşının kadından büyük olması gerektiği mesajı verilmek istenmiştir. Prense filmin sonunda olduğu gibi filmin başında da prensese bakma olanağı tanınmıştır. Ardından üç periden biri Aurora’ya eşsiz bir güzellik hediye ederken; diğer peri eşsiz, güzel bir ses armağan eder. Doğum günü partisine davet edilmeyen Malefiz -boynuzları, omzunda kargası, elinde asası olan bu cadı güçlü ve ihtişamlı olsa da çirkindir- ise öfkeyle ziyafetin yapıldığı salona girer, prensesi lanetler. Üçüncü peri laneti bozamaz. Ancak lanetin gerçek aşkın öpücüğünün ortadan kaldırabileceğini söyler. Malefiz oldukça güçlü, gücü dolayısıyla korku saçan, her şeye zarar veren, merhametsiz, yardımseverliği ve mutluluğu bilmeyen bir cadıdır. Olayların gidişatı masaldaki olay örgüsüyle neredeyse aynıdır. Prens ile prensin ormanda karşılaşması ise tesadüf eseridir. Ormanda hayvanlarla dertleşen Aurora, “Merak ediyorum da sesim şarkılarım birilerine ulaşacak mı? Kim beni bulacak ve bana

aşk şarkıları getirecek?” der ve ekler, “Uzun boylu, yakışıklı ve romantik prensim ile rüyalarım da karşılaştık.” Filmde bu durum kadere bağlanır, Aurora’nın tek arzusu bir gün evleneceği kişiyle karşılaşmaktır. Klasik masallarda da beklenildiği üzere prens ile prenses birbirlerine âşık olurlar. On altıncı yaş gününde Malefiz’in büyüsüyle eline çıkırcık iğnesi batan Aurora hiç yaşlanmayacağı bir uykuya dalar. Bu sırada Malefiz, prensi esir alır ve onu kendisinin yaşadığı Yasak Dağ’da bir zindana atar. Periler prensi kurtarırcık onu uyarırlar, “Unutma! Gerçek aşka giden yol birçok tehlikeyle kuşatılmış olabilir.” Ancak prens beyaz atına biner, Malefiz’in karşısına çıkardığı tüm tehlikelerle savaşırcık. Filmin sonunda dikenli telleri aşar ve cehennem in kötülüklerine bürünen Malefiz’i kılıç darbesiyle öldürmeyi başarırcık. Ardından prens, Aurora’yı öper ve gerçek aşkın öpücüğü laneti bozar. Böylece sonsuza kadar mutlu yaşarlar. Aurora güzelliğinin, sabrının ve hayallerinin mükâfatını kurtarırcıkıyla evlenerek almıştır. Cadı ise yok edilmiştir ve masala dönüşü sonsuza dek engellenmiştir. Filmin olay örgüsü ve kahramanların rollerine bakıldığında erkek merkezli bakış açısı ve cinsiyetçi söylemlerin sürdürüldüğü anlaşılabilir.

2014 yapımı Malefiz filminde ise olay örgüsü klasik masaldan ve bir önceki animasyon yapımı film den farklı ilerler. Filmin analizine geçmeden önce ilk olarak filmin ismi için seçilen kavram üzerinde durmak gerekir. Malefiz yani *Maleficent* (zararlı, kötü), Latince kökeni “male” (kötü, kötülük) kökünden türetilmiştir. Filmin isminden bu kez başrolün kötü biri olacağı ve kötülükler yapacağı nın mesajı verilmiştir. Bu kez birbirlerine düşman iki krallık vardır. Bu krallıkların birinde insanlar yaşamaktadır. Diğerinde ise Moors adlı ormanın iyi ve temiz kalpli perileri, hayvanları yaşamaktadır. Bu ormanda çeşitli gizemler mevcuttur ve sürekli olarak saldırgan, kıskanç ve hırslı insanların, -“erkeklerin”-, saldırısına uğramaktadır. Ormanda yaşayan güzel ruhlu, iyi kalpli peri Malefiz henüz küçük yaşlarda Stefan ile karşılaşır. Filmin girişinde de aktarıldığı üzere Malefiz erkek \kültürün dışında, kendi doğasında yaşamaktadır. Plumwood (2014: s.13) doğa kategorisi için, “...sadece insandışı varlıkları değil, çeşitli insan gruplarını ve insan hayatının doğal görülen veçhelerini de kapsayan birçoklu dışlama ve denetleme alanıdır” der ve ekler “bu bağlamda, doğa olarak tanımlanmak demek, edilgen olarak fail-olmayan veya özne-olmayan olarak” tanımlanmaktadır. Dolayısıyla doğa olarak tanımlanmak pasif, edilgen yani nesne olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu filmde Malefiz, erkekler tarafından üzerinde hâkimiyet kurulmaya çalışılan olsa da aktif ve etkin bir karakterdir. Tabiatını inkâr etmeyecek şekilde onunla barışık ve iç içedir.

Stefan yoksul bir köylü çocuğudur, ahırda yaşar ve en büyük hedefi bir gün saraya girebilmektedir. Hırsızlık yapmak için ormana giren Stefan ile Malefiz arkadaş olurlar. Malefiz on altı yaşına geldiğinde -kadınlığa geçmiştir- birbirlerine aşklarını itiraf ederler. Ancak daha sonra Stefan hırsları yüzünden Malefiz’den uzaklaşırcık insan krallığının cazibesine kapılır. Malefiz, insan

hırsı ve kıskançlığını anlayamasa da bir gün insanların ormana saldırmalarına şahit olur. Sezer'in (2014: s.79) masallarda kızgın olmak yani öfkenin açığa çıkması iktidar sahibi ya da doğaüstü güçleri olan ve genellikle de kalbi kötü olan kadınların bir ayrıcalığıdır savı burada karşımıza çıkar. Başlangıçta Malefiz'in iyi kalpli bir tipten, kötü kalpli bir cadı tipine geçişinde neredeyse değişmeyen önemli özelliği budur.

Moors'a saldırmaya çalışan insan krallığının, -erkeğin\rasyonelitenin\insanın doğayı egemenliği altına alma çabası kapsamında- giriştiği doğayı dönüştürme eylemi, tahakkümü açığa çıkarmaktadır. Savaş ve yıkım getiren bu eylemde kültür\erkek karşısında aşağılanan ve hâkimiyet altına alınmaya çalışılan kadın\doğa bu kez güçlüdür. Üstelik Malefiz tek başına yaşadığı yeri kurtaran güçlü ve etkin bir kadındır. İnsan krallığı Malefiz'in ve doğanın gücü karşısında yenilir. Kral, gücünün ve iktidarının bu şekilde aşağılanması ve küçük düşürülmesi karşısında öfkeyle intikam yemini eder. Yaşamının son nefesinde Malefiz'i öldürene tahtını devredeceğini ve kızı ile evlendireceğini vaat eder. Bunu duyan Stefan fırsatı kaçırmaz ve Malefiz'i öldürmese bile o uyuyorken kanatlarını kırar. Malefiz uyandığında, sevdiği adamın ihaneti karşısında yıkılır, içi kötülükle ve intikam duygusuyla dolar. Bu durum aynı zamanda Malefiz'in bir erkek tarafından şiddete uğradığının da ifadesidir. Stefan ise artık Kraldır ve bunu duyan Malefiz çılgına döner. Burada Stefan'ın, Malefiz'in kanatlarını kırarak gücünü yok ettiği ve iktidarı elinde topladığı söylenebilir.

Malefiz artık eskisi gibi değildir. Kalbi intikam için atmaya başlayan Malefiz, giderek bir masal cadısının fiziki özelliklerine bürünmeye başlar. Kötülüğün simgesi olan siyah rengine kuşanır, kanatsız yürüyemediği için eline bir dal (baston) alır ve işleri için gerektiğinde insana çevirebileceği bir kargayı yanına alır. Burada Zipes'in (2018a: s.133) cadılar ve periler üzerine söylediği, "sanki cadının ne olduğunu hepimiz biliyormuşçasına, tüm Batı ülkelerinde, buna cevabımız 'tabiatıyla' olur" sözlerinin altını çizmeliyiz. Çünkü cadı kavramı öykülerde, peri masallarında ve birçok yerde anlamı değiştirilerek kullanılırken; geleneksel halk kültüründen devşirilmiş, kökleri pagan inançlarına uzanan geçmişi gözlerden kaçmaktadır. Geleneksel cadı kültürünün kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte pagan kültüründe olağanüstü güçlere sahip tanrıçalar, sonraları cadı ve perilerle bağdaştırılmaya başlanmıştır. Yani yardımsever, yol gösteren tanrıçalar hayırlı işler yaparlarken; zarara uğradıklarında intikam almaktan kaçınmazlardı. Dolayısıyla tanrıçalar, cadılara dönüşmekle kalmayıp, artık "iyi" olmadıkları için perilere düşmandırlar (Zipes, 2018b: ss.133-135). On beşinci yüzyıla gelindiğinde ise Avrupa'nın birçok yerinde cadılara ya da perilere bağlılık göstermek, cadılık\büyücülük özdeşleştirilmesi nedeniyle tehlikeli olmaya başlamıştır. Hatta bu durum Avrupa şehirlerinde kadınlara duyulan nefretin gün yüzüne çıkmasının bir ifadesiydi (Zipes, 2018b: ss.139-140; Federici, 2011: s.141). Ancak buradaki

fark, cadının klasik masallardaki cadı gibi çirkin olmamasıdır. Malefiz, güzel bir kadın kılığına girip erkekleri aldatıcı güzelliği ile de kışkırtmaz, zaten güzeldir. Bu durum cadı prototipinin ters yüz edilmiştir denebilir. Ancak şu soru akıllara gelir: Cadının tabiatında var olan fiziki çirkinlik, fiziki bir güzellik ile yıkıcılığa uğrayabilir mi? Çünkü bu sefer de cadı güzellik normlarının dar kılıplarına sıkıştırılmıştır. Malefiz güçlü, cazibeli ve oldukça da gösterişlidir.

Kadınsı bir cazibe türü anlamındaki “gösteriş” teriminin dişiliğin, tüketiciliğin, popüler kültürün, moda ve şöhretin iç içe geçmişliğinin tarihini inceleyen Carol Dyhouse’un (2015: ss.15-17) da ifade ettiği gibi, “gösteriş hem risk hem de kendini ortaya koyma olarak ya da eşitsizliğini ısrarla sürdüren bir toplumda, tehlikeli topraklarda olmasına rağmen kadınlar tarafından kullanılabilir bir kaynak olarak görülebilir.” Dolayısıyla Malefiz’in çirkinlikten uzak güzel, ihtişamlı, bakımlı bir kadın olarak resmedilmesi; güzellik-çirkinlik dikotomisinde güzelliğe üstünlük sağlaması anlamına gelmektedir. Söz konusu düâlitte çirkinlik istenmeyen, kabul edilmeyen, öteki ve aşağı olanı ifade eder. Öte yandan gösteriş, kadınlara dişiliğini ve güzelliğini kullanabileceği bir alan da sağlamış olur. Malefiz çirkin olmadığı gibi, klasik cadı prototipte olduğu gibi yaşlı da değildir. Güzellik-gençlik sarmalında Malefiz’e biçilen rol, cadı prototipini çirkinlik-yaşlılık bağlantısından koparmaktır. İlk bakışta ters yüz edilmiş gibi görünse de, bu defa da güzellik ve gençlik normlarının değeri anlaşılır. Bu bağlamda gençlik mefhumu da kadın güzelliği ile bir arada anılmaktadır. Yaşlanan kadının çirkinleştiği streotipi böylelikle yeniden üretilmektedir.

Malefiz’in en başta âşık olduğu erkek (Stefan) ise başlangıçta fakir ve yakışıklı değildir. Filmin devamında Malefiz, Stefan’ın bir çocuğu olduğunu öğrenir. Aurora isimli kız çocuğun vaftiz törenine davetsiz katılan Malefiz, kıza kara büyü yapar. On altıncı doğum gününde kızın parmağına çırkık iğnesi batacak ve derin bir uykuya dalacaktır. Kurtuluşu ise gerçek aşkın öpücüğüdür. Burada Malefiz kendisine yaşatılanları, intikam duygusuyla Stefan’ın kızına yaşatmak istemektedir. Çünkü o da henüz on altısında gerçek aşkı sandığı kişinin ihanetine uğramıştır. Gerçek sevginin, aşkın varlığına inanmamaktadır. Kral tüm çırkıkları yok edip kızını on altı yaş bir günlük olana dek üç iyi periyle uzaklara gönderir. Bu periler Malefiz’in görkeminin aksine minik, görkemsiz ve beceriksiz olarak resmedilmiştir. Bundan dolayı küçük yaşta bir bebeğe annelik edemeyecek niteliktedirler. Bu sırada Malefiz insan krallığının bir kez daha ormana saldırmasını engellemek için ormanın çevresini dikenli dallarla örür.

Malefiz bebeği uzaktan uzağa takip eder. Ancak ona zarar vereceği beklense de içindeki merhamet duygusu buna izin vermez. Hatta Aurora büyüene kadar Malefiz onu korur ve kollar. Klasik cadı prototipinden beklenmedik bir eylemdir bu. Ancak Malefiz her ne kadar intikam duygusu ile dolup taşsa da kalbi tamamen kötü değildir. Tıpkı ideal bir kadında olması beklenen şefkatli, merhametli yönü açığa çıkar. Anneliğin biyolojik ve kültürel katmanları incelendiğinde,

doğadaki diğer canlı türleri gibi bir davranış kalıbı sergilediği görülür. Çocuğun fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılayan bu çeşit davranışların “annelik içgüdüsünden” kaynaklandığı iddia edilir. Jung’a (2005: ss.30-31) göre, annelik içgüdüsünün aşırı gelişmişliği çağlar boyunca “yüceltilmiş annelik imgesi”nden kaynaklanır. Bu nedendir ki insanların ebeveynlerine aşırı kutsallık yüklememesi için onlara tanrısal “vaftiz anne” ve “vaftiz baba” isimleri verilmiştir. Aurora ile karşılaştıklarında alışılmadık bir durum yaşanır çünkü Aurora, Malefiz’e sarılır ve “vaftiz annemsin” sen der. Aurora’nın, kendisini koruyan ve kollayan kişinin neden vaftiz annesi olduğunu düşündüğü anlaşılabilir. Aurora birilerinin hayatı boyunca kendisini koruduğunun farkındadır. Böylece Malefiz ile birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Malefiz ona sevgi, şefkat ve ilgi gösterir. Annesi olmasa bile! Aurora’nın üzerindeki laneti kaldırmaya çalışsa da büyüyü bozamaz. Çünkü laneti bozacak tek şey, gerçek aşktır. Bunun üzerine Malefiz olacakları tahmin edebildiği için Aurora’ya ormanda beraber yaşamalarını teklif eder. Aurora bu haberi beraber yaşadığı perilere söylemeye giderken yolda beyaz atlı yakışıklı prensi ile karşılaşır. Birbirlerinden etkilenirler. Onları uzaktan izleyen Malefiz, her ne kadar birbirlerinden etkilenmiş olsalar da bunun büyüyü bozmayacağına yürekten inanır.

Aurora bir şekilde kendisine büyü yapan kişinin Malefiz olduğunu öğrenir. Ondan kaçarak insan krallığına, yani babasına sığınır. Bu sırada babası paranoya yapan, hırsı gözlerini karartan bir durumdadır. Tek isteği Malefiz’in ölmesidir. Aurora, lanetin etkisinden kurtulamadığı için çıkrık eline batar ve sonsuz uykuya yatar. Bu sırada Malefiz tüm tehlikeleri göze alarak krallığın şatosuna, yanına yakışıklı prensi alarak girmiştir. Prensın kurtarıcı rolü burada yoktur. Dikenleri tek başına aşarak prensesi kurtarmaya gidemez. Hatta prens, Aurora’yı öpse de Aurora herhangi bir yaşam belirtisi göstermez. Bunu gören Malefiz üzülmeye haklı olduğunu anlar. Aurora’nın yanı başına gider ve “Nefret ve intikam yüzünden beni affetmeni bile istemiyorum. Güzel Aurora, sonsuza dek koruyacağım seni” der ve alnından öper. Burada sürpriz bir şey olur. Klasik masalarda gerçekleşmeyen böylesi bir durumda Aurora uyanır. Malefiz’in gerçek sevgisi sayesinde kurtarıcısı yakışıklı bir prens ihtiyacı kalmamıştır. Dolayısıyla masalarda sıklıkla işlenen gerçek aşkın öpücüğünün yaşama döndürücülüğü ters yüz edilmek istenmiştir.

Ancak bu kez Malefiz’in doğurmamış olsa bile, bir annede olması beklenen şefkat, merhamet ve sevgisi kurtarıcı olmuştur. Masalarda anne kötülüğünün birçok yüzü, annelerle ilişkili tüm olumlu niteliklerin öbür yanını temsil eder. Bu anlamda cadılar, kayınvalideler, üvey anneler sahip oldukları kötü dürtüler ve içgüdüleri ile benzeri işlevi görürler. Masalarda karakterlerin tamamı doğüstü güçlere sahip olsalar bile büyüünün ana temsilcisi üvey anneler gibi kötü, fena yürekli kadınlardır. Bu kadınlar kötülüğün ve günahın sembolü olarak sunulurken, biyolojik anneler Grimm Masalları’nda nadiren merkezi rol üstlenirler (Tatar, 1987: ss.140-144).

Dolayısıyla öz annenin varlığı masalların birçoğunda da denk geldiğimiz gibi çok kısa sürelidir. Öz annenin yerini almaya çalışan üvey anne ise öz annenin şefkatinin, sabrının, sevgisinin tersi olacak şekilde sevimsiz, sabırsız, öfkeli. Aynı zamanda çocuklardan da nefret etmektedir. Malefiz ise tersine, hegemonik söylemlerle örtüşecek biçimde bir öz anne şefkatiyle yaklaşır Aurora'ya. Aurora'nın babası ise aksine ona karşı kayıtsız, sevgisiz ve ilgisizdir. Malefiz ise, Aurora'yı her an koruyan ve kollayan. Tıpkı bir annenin bebeğine bakabilmek için gösterdiği ilgi ve bir hastalık derecesinde nitelendirebilecek kadar duyarlılık göstermesi izlenimi mevcuttur (Abrevaya, 2019: ss.201-202).

Malefiz'in doğurma gücü var mıdır yok mudur belirsizdir ancak içinde ukde kaldığı da anlaşılmaktadır. Diğer yandan Malefiz'in çocuk sahibi olup olmama durumunun evli olmamasıyla ne derece bağlantılı olduğu ve cadının doğurma gücünün olmamasıyla ne gibi bir ilgisi olduğu da sorulabilir. Erkek, doğurgan cins karşısında hâkimiyetini sürdürmek için kadını baskı altında tutmaktadır. Çünkü doğurganlık gücü bir kadın korkusu yaratırken; kadının yaratıcı özelliği bastırılır ve denetlenir (Akal, 1998: s.25). Öte yandan kadının biyolojik özelliklerindeki eksiklikler, toplumda aşağılanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla "çocuk doğurma" kadının önünde sonsuza kadar duracak olan bir engel ve onun ikinci cins olmasının bir sebebi olarak sunulmuştur der Evelyn Reed (2012: s.71). "Çocuk arzusu" Maier'e (2007: s.12) göre, Avrupa'da yeni bir fikirdir ve bir konseptin ve modanın ürünüdür. "Kutsal anne" konsepti, yani yeni bir kadın tipi olan "iyi anne" kavramı yüceltmeye başlanmıştır (Collin ve Laborie, 2015: s.40). Zira yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren annelik algımızda bir değişiklik yaşandığı söylenebilir. Annelik yeniden kadın kaderinin merkezine yerleştirilirken; annelik içgüdüsüne dair tutum ve davranışların da canlı tutulması istenmektedir (Badinter, 2011: ss.11-17). O halde Malefiz'in sevgisi ve düşman olmayışı bir çocuk arzusuna, bir fikre ya da konseptte başka bir deyişle toplumsal gerekliliklere işaret ediyor denebilir. Bu anlamda filmde kadın bedeninin özgürleşmesine tanık olsak da, bu çaba geleneksel söylemlerin yeniden üretimine yol açmıştır.

Filmin devamında Malefiz, şato içerisinde insan krallığının tuzağı ile karşılaşır. Askerler ona zarar verir, demir zincirler ve ateş ile onu yakalayarak savunmasız bırakırlar. Acı çekmesini, yok olmasını keyifle izlerler. Klasik masalarda eril hâkimiyetin dizginleyemediği cadı cezalandırılarak masala dönüşü engellenir. Burada da cadının, ateş ve demir ile yok edilmek istenmesi aynı amaca denk düşer ama beklenildiği gibi bir son olmaz. Çünkü Aurora, Malefiz'in tutsak edilen kanatlarını serbest bırakır. Malefiz tek başına hepsiyle savaşır. Malefiz'in yalnız başına erkeklerle savaşması -bir kadının erkeklerle güçlü bir şekilde savaşması düşünüldüğünde- başlangıçta gayet eşitlikçi ve makul görünebilir. Ancak burada Yaraman'ın (2017: s.51) da ifade ettiği gibi, "...ataerkil toplumda erkeğin statüsü kadınınkine üstün olduğu için, erkeklige ait

değerler yüceltilirken kadınlığa ait değerler küçümsenmektedir. Bu bağlamda toplumsal hiyerarşide yükselmek isteyen\durumunda kalan kadınların erkek değerlerini içselleştirmesi ve erkeksileşmesi kaçınılmaz görünmektedir.” Dolayısıyla Malefiz, erkeklerle savaştıkları kadar güçlü bir şekilde karakterize edilirken; erkeklığe ya da gücün erkeksiliğine dair de bir yüceltme söz konusudur.

Eril hâkimiyetin zulmüne karşılık Malefiz, Stefan’a merhamet gösterir. Ne de olsa o klasik cadı prototipinin aksine merhameti ile ön plandadır. Stefan ona ikinci kez ihanet ederek arkasından saldırmaya çalışır. Ancak bu eylem Stefan için kendi ölümünü getirir. Filmin sonunda cezalandırılan ve hırsının kurbanı erkek, Stefan olmuştur. Devamında ise Aurora ve Malefiz ormanda mutlulukla yaşar. Moors ve insan krallığı birleşerek barışı getirir. Masallarda olduğu gibi barış ve huzur ortamını getiren kurtarıcı, prens değildir. Filmin sonunda, klasik masalların aksine cadı cezalandırılmamıştır. İlk bakışta filmin geneli her ne kadar Uyuyan Güzel masalının ters yüz edilmiş biçimi gibi görünse de, şu ana kadar yapılan değerlendirmeler ve tartışılan açmazlar birçok açıdan aksini göstermektedir.

## Sonuç Yerine

### **Kötülük ve Kadınlar: Ötekileştirmenin Yeniden Üretimi**

Kötülük üzerine düşünmemiz gerektiğini yani içimizdeki, çevremizdeki ve başkalarındaki kötülükleri düzenlemenin bir yolunu bulmamız gerektiğini düşünen Noddings’e (1989: ss.1-2) göre, kötülük, genellikle erkek çıkarlarıyla ve erkek deneyimleriyle koşullandırılmaktadır. Bu durumun cinsiyetçiliğine karşı ise kötülüğü başka bir bakış açısından yani kadın bakış açısından ve deneyimlerinden tanımlamak gerektiğini söyler. Genelde meselelere, toplumsal ve kültürel pratiklere erkek egemen bir bakış hâkimdir. Klasik masalarda da erkek bakış açısı, kadınlar dolayısıyla ve kadın tabiatının temsili ile okuyucuya sunulur. Kadınlara karşı ötekileştirici olan tutum, ataerkil toplumsal düzenin erkek egemen üstünlüğüne dayalı inancıyla sürdürülür ve bu inanç masallar gibi diğer kültürel mecralarda da -filmler, televizyon programları, dergiler gibi- üretilir. Böylelikle feministler, masallar gibi cinsiyetçi öğeleri içeren metinleri sorunlu bulur. Bu itibarla masallar, feminist bakış açısıyla eleştirilmekte ve masalların çeşitli versiyonları üretilmekte veya yeniden yazılmaktadır. Masallar gibi ötekileştirici tutumun hâkim olduğu eserlerin dönüştürülmesi için başlangıçta yapılacak olan müdahale ise ataerkil ve cinsiyetçi öğeler ile toplumsal cinsiyete dayalı bakış açısının çözümlenmesi ile mümkündür (Retti, 2001: s.81).

Bu bağlamda ters yüz etme, cinsiyetler arası eşitliğe katkı sağlamak yerine; açık veya örtük biçimlerde eşitsizliği derinleştirerek yeniden üretmektedir. Böylelikle sinemanın bir endüstri haline getirildiği Amerika Birleşik Devletleri’nde üretilen diğer masal uyarlamalarında da görüldüğü

üzere, benzer türde filmler salt ticari kaygılar güderken, “eril iktidar”ın mevcut konumunu onaylar ve varlığını bir kez daha hatırlatır. Kitlelere filmler aracılığıyla aktarılan söz konusu düşünceler bütünü –kadınların sinemada temsil edilme biçimleri gibi- egemen güçlerin kontrolünde olup onların yararını gözetecek biçimde düzenlenir (Erus ve Gürkan, 2012: ss.210-211).

Bu makale, ‘Masalların ters yüz edilmesi cinsiyetçi tutumun yeniden üretimine katkı sağlıyor mu?’ sorusuna odaklanmıştır. İlk olarak Malefiz filminde cadı çirkin ve yaşlı değildir ancak normlara uygun bir şekilde güzel olduğu anlaşılmaktadır. Geçerli norm gösterişli bir güzellik ve genç bir bedendir. İkinci olarak cadı vicdansız, zalim, fena yürekli değildir; evet ama kutsal annelik mitine uygun bir yaratılışa sahiptir. Doğurmamış olsa bile bir çocuğa olan sevgisi, şefkati ve merhameti ortadadır. Kendi çocuğu olmadığı halde bir kız çocuğuna karşı her kadında olması gerektiği düşünülen annelik duygusu vardır. Yani masallardaki klasik cadı prototipi gibi doğurma gücü olmayan, çocuk düşmanı bir karakterin tam zıddıdır. Üçüncü olarak cadı ormanda yaşayan hem iyi hem de kötü bir melektir. Kısacası ideal olmayan masal cadısı, yeni bir versiyon ile ideal olana yakınlaştırılmıştır. O halde burada sorun kadının masal benzeri ürünlerde nasıl temsil edildiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla masalarda ya da gerçek hayatta kadınlara biçilen roller, hegemonik kültürel söylemler tarafından belirlenir. Michel Foucault’un (2015: s.173) da ifade ettiği gibi, “...hakikat üretilir. Bu hakikat üretimleri iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı değildir...” Hakikatin üretildiği, bu yolla söz konusu rollerin ters yüz edilmesi kadınlara yüklenen rollerde bir bilinç artırma niyeti taşısa bile, aksi bir şekilde bu rollerin yeniden üretimine katkı sağlar. Yaraman’a (2002) göre, eşitlik için kadınların önünde iki seçenek vardır. Bu seçeneklerden ilki, “eşitlik adına kadınların zihinsel ve biçimsel anlamda erkeksileşmesi” ve diğeri, “bu sözde eşitliği reddederek, kamusal alana çıksa dahi annelik ya da eşlik gibi ev içi rolleriyle tâbi kadın kimliğini öne çıkarması”dır. Dolayısıyla her iki seçenek de ataerkil sistemin yeniden üretimini sağlamaktadır. Böylece masal, film gibi çeşitli kanallar aracılığıyla hegemonik kültürel söylemler yeniden üretilip, sürdürülmektedir.

### Kaynakça

*A Squal to the Student’s Manual, being an Ethmological and Explanatory Vocabulary of Words Derived from the Latin*, e-book, London: John Hill BlackFriars.

Abrevaya, E. (2015). Yüceltme Olarak Annelik. *Annelik* dergisinin içinde, *Cogito*, 81, 201-206, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akal, C. B. (1998). *İktidarın Üç Yüzü*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.



- Akın, H. (2002). Cadının Cinsiyeti Kadındır. *Kebikeç*, 1, 157-166.
- Akın, H. (2014). Johann Weyer ve Melankolik Cadılar. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 7 (X), 391-414.
- Aksan, Y. (2013). 1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 18 (2), 355-368.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Ayrıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Badinter, E. (2011). *Kadınlık Mı? Annelik Mi?*. (Çev. A. Ekmekci). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı*. (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (1), 219-243.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Yayınları.
- Boratav, P. N. (2015). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015a). *Pratik Nedenler*. (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2015b). *Televizyon Üzerine*. (Çev. A. Bakım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2018). *Eril Tabakküm*. (Çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Chakraborty, S. (2019). *The Sleeping Beauty Wakes Up: A Feminist Interpretation of Fairy Tales*. West Bengal: Penprints Publications.
- Collin, F. ve Laborie, F. (2015). Annelik. H. Hırata vd. (Haz.), *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* içinde, Ankara: Dipnot Yayınları, 39-45.
- Çevik, M. (2008). Türkiye'de Batı Masalları ve Çocuklarımız. *Gazi Türkiyat Dergisi*, 3, 115-130.
- Dyhouse, C. (2015). *Gösteriş: Kadınlar, Tarih ve Feminizm*. (Çev. D. Akın). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erus, Z. Ç. ve Gürkan, H. (2012). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış. *Selçuk İletişim*, 7 (3), 206-217.
- Federici, S. (2001). *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü, Seçme Yazılar 4*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Geronimi, G. (Director). (1959). *Sleeping Beauty* (Film). United States of America; Walt Disney Productions.
- Gillot, P. (2009). *Althusser ve Psikanaliz*. (Çev. N. Başer). Ankara: Epos Yayınları.
- Glick, P. ve Fiske, S. T. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70 (3), 491-512.
- Grimm, W.-J. *Uyuyan Güznel*. İstanbul: Bordo Siyah Basım.
- Horsley, R. J. ve Horsley, R. A. (1987). On the Trail of the 'Witches': Wise Women, Midwives and the European With Hunts. *Women in German Yearbook*, 3, 1-28.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaküçük, S. A. (2010). Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13 (2), 41-64.
- Maier, C. (2007). *No Kid: Çocuk Yapmamak İçin 40 Neden*. (Çev. Z. C. Özatalay). İstanbul: Esen Kitap.
- Mayo, P. (2013). Antonio Gramsci ve Yetişkin Eğitime Katkısı. *Gramsci ve Eğitsel Düşünce* kitabının içinde, (Çev. O. Gayretli). İstanbul: Kalkedon Yayınları, 13-18.
- Noddings, N. (1989). *Women and Evil*. Berkeley: University of California Press.
- Özsöz, C. (2014). Pierre Bourdieu: Simgesel Şiddet, Eğitim, İktidar. *Pierre Bourdieu* kitabının içinde, *Cogito*, 76, 290-311. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Popp, V. (2017). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. M. Rıfat ve S. Fırat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reed, E. (2012). *Kadının Evrimi I: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye*. (Çev. Ş. Yeğin). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Reti, L. (2001). Fairy Tales Re-visited Gender Concepts in Traditional and Feminist Fairy Tales. *AAA: Arbetian aus Anglistik und Amerikanistik*, 26 (2), 181-198.
- Rowe, K. E (1979). Feminism and Fairy Tales. *Women's Studies*, 6, 237-257.
- Sakaoğlu, S. (2015). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Schaeffer, J. (2015). Kadın Kanının Kırmızı İpliği. *Annelik* dergisinin içinde, (Çev. O. Türkay), *Cogito*, 81, 168-191. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2014). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Smith, A. (2015). Letting Down Rapunzel: Feminism's Effects on Fairy Tales. *Children's Literature in Education*, 46, 424-437.
- Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent* (Film). United States of America; Walt Disney Productions.
- Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. New Jersey: Princeton University Press.
- Thomas, P. D. (2013). Gramsci'de Diyalektik Hegemonya. (Çev. R. Caner), *Gramsci-II* kitabının içinde, *Felsefelogos*, 17 (48), 11-17, İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Tokdemir, K. (2019). Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 38-50.
- Yaraman, A. (2002). Toplumsal Cinsiyetin Üretimi ve Yeniden Üretimi Bağlamında Psikoloji, Sosyal Psikoloji ve Medya Araştırmalarında Feminist Eleştiri. *Toplumbilim*, 2.
- Yaraman, A. (2017). Toplumsal Değişme ve Kadında Erkeksilik. *Psikanaliz Yazıları Erkeksilik* kitabının içinde, Haz. Ayça Gürdal vd., İstanbul: Bağlam Yayınları, 51-58.
- Yi, S. (2018). A Feminist Reading on Sleeping Beauty. *English Literature and Language Review*, 4, (7), 106-111.
- Zipes, J. (2018a). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı: Çocuklar İçin Klasik Masal Türü ve Uygarlık Süreci*. (Çev. Z. Ç. Kanburoğlu). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zipes, J. (2018b). *Dayanılmaz Peri Masalı: Bir Türün Kültürel ve Toplumsal Tarihi*. (Çev. V. Atmaca). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zolkover, A. (2008). Fairy Tales and Feminism: New Approaches (Review). *Journal of American Folklore*, 121 (481), 370-371.



## Ekler

**Ek-1**-Klasik Cadı Prototipi. Başında sivri şapkası, büyük burnu ve çirkin beniyle.



**Ek-2-** Malefiz (1959). Pelerini, siyah boynuzları, elinde asası ve kargasıyla.



**Ek-3-** Malefiz (2014). Pelerin yerine güçlü kanatları, gösterişli boynuzları ve kusursuz makyajıyla.