

**PERİ MASALLARININ YAKIN DÖNEM
FANTASTİK HOLLYWOOD
SİNEMASINDAKİ METİNLERARASI ANLATI
YAPISI**

Mustafa ALGÜL

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2016

**PERİ MASALLARININ YAKIN DÖNEM FANTASTİK HOLLYWOOD
SİNEMASINDAKİ METİNLERARASI ANLATI YAPISI**

Mustafa ALGÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Fatma OKUMUŞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mustafa ALGÜL'ün "**Peri Masallarının Yakın Dönem Hollywood Sinemasındaki Metinlerarası Anlatı Yapısı**" başlıklı tezi **25 Temmuz 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Fatma OKUMUŞ

Üye : Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL

Üye : Yrd.Doç.Dr.Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Yüksek Lisans Tez Özü

PERİ MASALLARININ YAKIN DÖNEM FANTASTİK HOLLYWOOD SİNEMASINDAKİ METİNLERARASI ANLATI YAPISI

Mustafa ALGÜL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2016

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Fatma Okumuş

Bu çalışma, yakın dönem Hollywood sinemasında yeniden çekilen peri masalı uyarlamalarındaki anlatı biçiminin nasıl değiştiğini ortaya koymaktadır. Metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgelerinin, yeniden uyarlanan peri masallarındaki kullanımı irdelenerek ve farklılaşma sürecindeki etkileri üzerinde durularak yöntemlerin ve imgelerin, nasıl kullanıldığına odaklanılmıştır.

Çalışmada öncelikle fantastik, peri masalları, metinlerarasılık, postmodernizm gibi kavramlar açıklanmıştır. Örnekleme alınan filmlerin, uyarlandığı özgün masallar Greimas'ın Anlatı Çizgesi modeline göre çözümlenmiştir. Ardından, örnekleme alınan filmlerde, metinlerarası süreçten geçen anlatıların, olay örgülerini nasıl çeşitlendirdiği, karakterlerin nasıl dönüştüğü ve farklılaşma sürecinde metinlerarası anlatı yöntemlerin ve imgelerin nasıl kullanıldığı saptanmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde, edinilen bilgiler doğrultusunda, yeniden uyarlanan peri masallarında farklılaşan noktaların neler olduğu ve bu farklılaşma sürecine nelerin sebep olduğu üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Böylece, Hollywood sinemasının yakın dönemde peri masalı metinlerini nasıl ele aldığına ilişkin değerler belirtilmiştir.

Anahtar kelimeler: Fantastik, Peri Masalları, Anlatı, Hollywood Sineması, Metinlerarasılık, Postmodernizm

Abstract

INTERTEXTUAL NARRATIVE STRUCTURE OF FAIRY TALES IN LATEST FANTASTIC HOLLYWOOD MOVIES

Mustafa ALGÜL

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Science, July 2016

Advisor: Assist. Prof. Dr. Fatma Okumuş

This paper presents how the narrative structure of the fairy tale adaptations which are re-telling in latest Hollywood movies has changed. The main focus of the paper is on how the intertextual narrative methods are used recently adopted fairy tales movies, which has been done through examining their usage in fairy tales and emphasizing their impacts on the differentiation process.

In this paper, primarily some concepts such as fantastic, fairy tales, intertextuality and postmodernizm are explained. Fairy tales adopted to movies from which exemplifications are taken have been analyzed according to Greimas' Narrative Graph model. Then, it is determined that how the narratives that go through intertextual process diversify the plots, how characters transform and how intertextual method and images are used in differentiation process in the movies from which exemplifications are taken.

In the conclusion part, an evaluation about the differentiating points in the re-adopted fairy tales and causes of these differences under the light of the data obtained. Hence, mentions about how Hollywood movies handle the fairy tale narratives recently are stated.

Keywords: Fantastic, Fairy Tales, Narration, Hollywood Movies, Intertextuality, Postmodernism

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada, yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Mustafa ALGÜL

Teşekkürler

Bu çalışma sırasında, yaşadığım karmaşa anlarında, her defasında çıkış noktası bulmama yardımcı olan, akademik bilgisiyle bana çok büyük bir destek veren değerli hocam Sayın Fatma Okumuş'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Kıymetli görüşlerini benden esirgemeyen danışman hocam Fatma Okumuş, bu çalışmanın tamamlanmasında büyük bir yere sahiptir. Bu çalışmanın gerçekleşmesinde önemli bir yeri olan, maddi ve manevi desteğini eksik etmeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürler. Tezimin biçimsel düzenlenmesinde bana yardımcı olan arkadaşım Murat Işık'a teşekkürler. Yabancı kaynaklardan alıntıladığım bölümlerde, vakitlerini ayırıp çeviri konusunda bana yardımcı olan değerli arkadaşlarım Simay Uluscu ve Tayfun Kasapoğlu'na çok teşekkür ederim. Çalışmanın her safhasında bana destek veren, bu çalışmanın tamamlanmasında özel bir yere sahip olan sevgili arkadaşım Kaan Karaca'ya da ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, bu çalışmayı gerçekleştirmeme ilham kaynağı olan '*Once Upon a Time*' adlı dizinin yaratıcılarına minnettarım.

Mustafa ALGÜL

İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz	iii
Abstract	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Teşekkürler	vi
Özgeçmiş	vii
Tablolar ve Şekiller Listesi	xii
Görseller Listesi	xiii
Kısaltmalar Listesi	xv
1. Giriş	1
1.1. Problem	3
1.2. Amaç	4
1.3. Önem	4
1.5. Varsayımlar	5
1.6. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	5
2. Alanyazın	6
2.1. Fantastik Kavramına Genel Bakış	6
2.1.1. Fantastik anlatı	9
2.1.2. Fantastik sinema	13
2.2. Geçmişten Günümüze Peri Masalları	16
2.2.1. Peri masallarının özellikleri	20

2.2.2. Sinemada peri masalları	24
2.2.3. Sinemada yeniden anlatılan peri masalları	28
2.3. Postmodern Zamanın Metinlerarası Evreni	30
2.3.1. Postmodernizm	30
2.3.2. Metinlerarasılık	33
2.3.2.1. Metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri	36
2.4. Yeniden Anlatılan Peri Masallarının İlk Metinleri	39
2.4.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının özgün metni	39
2.4.2. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının özgün metni	41
2.4.3. Uyuyan Güzel masalının özgün metni	50
2.4.4. Külkedisi masalının özgün metni	53
2.4.5. Rapunzel masalı'nın özgün metni	59
2.4.6. Jack ve Fasulye Sırası masalının özgün metni	63
3. Yöntem	66
3.1. Araştırma Modeli	66
3.2. Verilerin Toplanması	70
3.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	71
4. Bulgular ve Yorum	71
4.1. Kız ve Kurt / Red Riding Hood (2011)	71
4.1.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi	73
4.1.2. Kız ve Kurt filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi	73
4.1.3. Karakter(ler)in dönüşümü	75
4.1.4. Metinlerarası ilişkiler	76
4.2. Pamuk Prenses'in Maceraları / Mirror Mirror (2012)	78
4.2.1. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının anlatı çizgesine göre	

çözümlemesi	80
4.2.2. Pamuk Prenses'in Maceraları filminin anlatı çizgesine göre	
çözümlemesi	81
4.2.3. Karakter(ler)in dönüşümü	82
4.2.4. Metinlerarası ilişkiler	84
4.3. Pamuk Prenses ve Avcı / Snow White and Hunstman (2012)	85
4.3.1. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının anlatı çizgesine göre	
çözümlemesi	87
4.3.2. Pamuk Prenses ve Avcı filminin anlatı çizgesine göre	
çözümlemesi	87
4.3.3. Karakter(ler)in dönüşümü	89
4.3.4. Metinlerarası ilişkiler	91
4.4. Malefiz / Maleficent (2014)	94
4.4.1. Uyuyan Güzel masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi	95
4.4.2. Malefiz filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi	95
4.4.3. Karakter(ler)in dönüşümü	98
4.4.4. Metinlerarası ilişkiler	100
4.5. Sihirli Orman / Into The Woods (2014)	102
4.5.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının anlatı çizgesine göre	
çözümlemesi	106
4.5.2. Külkedisi masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi	106
4.5.3. Rapunzel masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi	107
4.5.4. Jack ve Fasulye Sırığı masalının anlatı çizgesine göre	
çözümlemesi	107
4.5.5. Sihirli Orman filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi	108
4.5.6. Karakter(ler)in dönüşümü	110

4.5.7. Metinlerarası ilişkiler	112
5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler	114
Kaynakça	127

Tablo ve Şekiller Listesi

Şekil 1: Greimas'ın Dörtlü Şema Modeli.....	68
Tablo 1 : Filmlerin Adları, Yönetmenleri ve Yapım Yılları	70

Görseller Listesi

Görsel 1: Valerie, Büyükannesinin Evine Giderken	75
Görsel 2: Valerie	76
Görsel 3: Valerie ve Peter	76
Görsel 4: Elma Sahnesi	83
Görsel 5: Pamuk Prenses	83
Görsel 6: Kraliçe	83
Görsel 7: Prens Alcott	84
Görsel 8: Yedi Cüceler	84
Görsel 9: Ravenna'nın Pamuk Prenses'i Zehirlediği Sahne	89
Görsel 10: Pamuk Prenses	90
Görsel 11: Kraliçe Ravenna	90
Görsel 12: Avcı	91
Görsel 13: William	91
Görsel 14: Sihirli Ayna	92
Görsel 15: Pamuk Prenses ve Zehirli Elma	92
Görsel 16: Lanetin Bozulduğu Sahne	98
Görsel 17: Kral Stefan	99
Görsel 18: Aurora (Uyuyan Güzel)	99
Görsel 19: Malefiz	101
Görsel 20: Lanetin Yapıldığı Sahneler	101
Görsel 21: Cadı, Fırıncı ve Karısına İhtiyacı Olanları Söylerken	109
Görsel 22: Cadı	110
Görsel 23: Kırmızı Başlıklı Kız	110

Görsel 24: Külkedisi	111
Görsel 25: Rapunzel	111
Görsel 26: Prens-1	111
Görsel 27: Prens-2	111
Görsel 28: Fırıncı ve Karısı	112
Görsel 29: Jack	112

Kısaltmalar Listesi

- bk. : Bakınız
- E : Engelleyici
- G : Gönderici
- N : Nesne
- Ö : Özne
- s. : Sayfa
- vd : Ve Diğerleri
- Y : Yardımcı

1. Giriş

İnsan, var olduğundan beri dil yetisini kullanarak yaşamını, çevresini ve hayal ettiklerini, seçtiği bir anlatı yolunu kullanarak dile getirmiştir. Başlangıçta bu anlatılar, sözlü olarak nesilden nesle aktarılmıştır. Şüphesiz ki mitler ve masallar da bu sözlü anlatım geleneğinin devam ettiği çağlarda ortaya çıkmış ve dilden dile aktarılmıştır. İnsanın var olduğu her yerde kaçınılmaz olarak anlatı bulunmaktadır.

Sözlü anlatım geleneğinde insanların çevresindekileri anlamlandırmaya çalışarak ortaya çıkardıkları anlatılar, olağanüstü olaylarla süslenmiştir. Bu süslemelerin içinde barındırdığı öğelere fantastik denir. Fantastiğin kökeni, insanoğlunun kendini anlatmaya başladığı dönemlere kadar uzanabilir. Bilinmeyen ve anlamlandırılmayana karşı duydukları merak ve korku, insanın hayal etme gücüne kaynak olmuştur. Steinmetz, fantastiği ‘mantığın karşısında durandır’ diye tanımlar (2006: 8). Bu tanım fantastiğin, insan mantığının ilerisinde hayal gücünün bir ürünü olarak ortaya çıktığı görüşünü destekler.

Fantastik anlatılar arasında yer alan halk ve peri masalları, sözlü anlatım geleneğiyle ortaya çıkmıştır. Tarih boyunca, halk masallarıyla peri masallarının sözlü gelenekten sonra uzun bir yol alarak yazılı edebiyata dâhil olan en eski metinler arasında olduğu kabul edilir. Peri masalları, yazıya aktarılmadan önce sözlü gelenekte yaşamışlardır. Dolayısıyla, bu masalların ilk olarak ne zaman ve kim tarafından anlatılmaya başlandığı, özgün hallerinin nasıl olduğunu bilmek imkânsızdır. Masallar, ağızdan ağza geçerek ve kültürden kültüre aktarıldıklarından, değişerek çeşitlilik kazanmışlardır (Haase, 2008: 322). Halk masallarından farklı olarak peri masallarının genellikle kurgulandığı kabul edilir. Yani halk masallarının, bir zamanlar gerçek olduğu ya da yaşanmış olaylardan yola çıkarak anlatıldığı varsayılır.

Peri masalı tanımı, folklora ait cadıların, goblinlerin, perilerin, devlerin ve elflerin büyüleri veya efsunlu olayların yer aldığı (sözlü halk hikâyesinden ziyade) edebî kısa öyküler için kullanılır (Furby ve Hines, 2014: 21). Peri masallarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan öğelerin, tıpkı mit ve halk masallarının oluşumundaki fantastik öğelerin kullanımıyla benzerlik gösterdiği düşünülebilir.

Fantastik dünyanın tüm hareketliliğinin ortaya koyulabileceği en uygun alanlardan birisi sinemadır. Sinema, yüzyılı aşkın geçmişi boyunca insan olmanın/olabilmenin zorunluluğunu ve ayrıcalığı olan 'hayaller' ve 'hayal gücü' parçasını, kendi bünyesinde taşımıştır. Sinema araştırmacıları sinemanın gitgide özellikli bir türüne dönüşen bu parçasına fantastik tanımlamasını uygun görmüşlerdir (Koroğlu, 2006: 43).

Bir anlatı sanatı olarak da nitelendirebilecek olan sinema, sözlü anlatım geleneğinden yazıya aktarılan metinleri kendi bünyesinde işlemektedir. Hayal gücünün etkisiyle yaratılıp sözlü anlatım geleneğinde çağlarca yaşadıkdan sonra, yazıya aktarılarak kalıcılığı sağlanan mitler, efsaneler, halk masalları ve peri masalları sinemada en sık yeniden yaratılan sözlü metinler arasındadır. Fantastik anlatı türü, özünde taşıdığı hayal, hayal etme özellikleriyle edebiyattan sonra sinemanın görsel dünyasına da girmiştir. Fantastik öykülerden ve mitlerden uyarlanan anlatılar, sinema izleyicisi tarafından benimsenmiş ve özgül bir tür olarak sinemada yer edinmiştir.

Özellikle 1980'li yıllardan sonra klasik anlatıyı özümseyen ve Hollywood bünyesinde üretilen bazı filmlerde yeni bir tür oluşturulmaya başlanmıştır. Ana akım sinemanın karşısında olan anlatı özelliklerini kullanarak filmlerin anlatılarının melezleştiği söylenilebilir. Buna gerekçe olarak 1980'li yıllarda sinema sanatında kullanılmaya başlanan postmodernist anlayış gösterilebilir. Modern sinemanın ardından gelen postmodern anlatılar, filmleri değiştirerek onlara yeni bir biçim kazandırmıştır. Postmodernizm her şeyi gerçeklikten uzak sanal bir dünyada görüntü olarak görürken, postmodern anlatı da her şeyi bir oyun olarak algılar (Koçakoğlu, 2012: 66). Diğer deyişle, bir metni başka bir anlamda kullanmak, değiştirmek ve metne yeni anlam yüklemektir.

Postmodern sinemada yaratılan sinemasal anlatılar metinlerarası süreçte karşılıklı bir etkileşim içerisindedir. Postmodern anlayış içerisinde kendine bir yer edinen metinlerarasılık, sinemaya da yansımıştır. Sanat yapıtları içinde sınırsız göndermelerden ve alıntılardan doğan metinlerarasılık, Julia Kristeva'nın ortaya koyduğu şekliyle, bir istikrarsızlık (kararsızlık) alanı ve anlamların sonsuz bir şekilde birbirine atıfta bulunmasını ifade eder. Böylelikle dil tam olarak kullanılamaz çünkü söylenenin net ve kesin bir anlama sahip olması mümkün olmayacaktır (Kristeva, 1984: 59). Metinlerarasılık, alıntılardan üretilen ve diğer metinleri kendi içerisinde değiştirip

dönüştürerek eriten bir kavramdır (Kristeva, 1980: 30). Diğer bir deyişle, bir metnin diğer bir metin içinde varlığını sürdürmesidir (Aktulum, 1999: 14). Metinlerarasılık, öykünme (pastiş), yansılama (parodi), gülünç dönüştürüm (ironi) gibi anlatı yöntemlerini; palempsest, kolaj ve yeniden yazım gibi anlatı imgelerini barındıran bir kavramdır. Sözü edilen yöntemler ve imgeler, postmodernist anlatılarda sıklıkla kullanılmaktadır. Böylece, postmodern anlatılarda kişisel biçem ve özgünlük kavramları ortadan kalkıp, eskinin çeşitli yöntemlerle harmanlanarak sunulduğu anlatıların ortaya çıkması sağlanmaktadır. Sonuç olarak, sinemada postmodern anlatı öğelerinin, hazır metinleri çeşitli şekilde kullanarak anlatıyı görsel bir yolla yeniden yorumladığı söylenebilir.

Sözlü gelenekten yazılı aktarıma geçen, ardından da sinema sanatında kendini var eden masallar, değişen dünyayla yeniden yorumlanmaya açık bir hâle gelmiştir. Hollywood sinemasında sıklıkla başvurulan bu metinler, uyarlanırken bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Söz konusu dönüşüm, anlatıların hangi yönlerden ve ne şekilde kullanıldığının araştırılmasını gerekli kılmaktadır.

1.1. Problem

Değişen dünyada postmodernizmin etkisiyle, anlatı teknikleri de sanat içindeki metinlerde yansımaları bulmuştur. Dönüşen anlatı teknikleri, geleneksel olanı kırma eğilimi göstermektedir. Kendine yeni bir anlatı şekli oluşturmaya başlayan peri masalları da sinemada yeni anlatım yolları edinmiştir.

Dünya sinemasına egemenmiş gibi görünün Hollywood sineması, konu oluşturma yolunda çoğunlukla edebiyatı kendine kaynak edinmektedir. Böylelikle hazır oluşturulmuş imgeler görsel yaratıcılıkla birleştirilip, sinemaya özgü bir dille aktarılan filmler ortaya çıkmaktadır. Peri masalları, yapısı gereği, fantastik sinema türünün içerisinde çeşitli anlatılarla kendini göstermiştir. Birçok dünya sinemasında olduğu gibi Hollywood endüstrisi de bilinen peri masallarını defalarca sinemaya uyarlamıştır. Hollywood, peri masallarını perdeye aktarırken masalın bilinen halinden çoğu kez çıkmamış, sadece filmin içindeki bazı öğeleri değiştirmekle yetinmiştir. Buna karşılık, yakın dönemde Hollywood tarafından çekilen bazı peri masalları uyarlamalarında, anlatıların bilinen olay örgüsünden farklı düzenlendiği görülmektedir. Bu farklı anlatımın, peri masalları için yeni bir kalıp yaratıp yaratmadığı düşünülmelidir. Yani

sıra, postmodern anlatılarda kullanılan anlatı tekniklerinin peri masallarındaki kullanımını incelenerek farklılaşma sürecindeki etkileri üzerinde durulmalıdır.

Yukarıdaki açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın problemi, fantastik anlatı türlerinden peri masallarının, yakın dönemde Hollywood'da çekilen ve geleneksel anlatı biçiminden farklı olan film uyarlamalarında, metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgelerinin nasıl kullanıldığını belirlemektir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Hollywood'da yakın dönemde çekilen peri masalı uyarlamalarında kullanılan metinlerarası anlatı yöntemler ve imgeler üzerine çözümlenmeler yaparak, filmlerde anlatıların nasıl değiştiğini araştırmaktır.

Bu amaç doğrultusunda şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. Fantastik nedir ve fantastik anlatı türlerinin özellikleri nelerdir?
2. Peri masallarının özellikleri nelerdir?
3. Peri masalları geçmişten günümüze sinemaya nasıl aktarılmıştır?
4. Yakın dönemde Hollywood'da peri masalları sinemaya uyarlanırken metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri nasıl kullanılmıştır?
5. Hollywood sinemasında peri masallarının anlatı yapılarının farklılaşma nedenleri nelerdir?

1.3. Önem

Sözlü anlatım geleneğiyle nesilden nesle aktarılan efsane, mit ve masallar, sanatın içinde kendine her zaman yer edinmiştir. Sözlü anlatım geleneğinin ürünleri, yazılı metinlerle kalıcılığını sağlarken, çocukluktan bu yana herkesin bildiği peri masalları da edebiyattan sonra sinemanın görsel dünyasında ele alınmıştır.

Postmodern dünyada her şey bağlamsal ve metinlerarası bir şekilde farklılaşmaktadır. Değişen dünya algısıyla birlikte, anlatıların da sınırlarını genişlettiği bilinmektedir. Dolayısıyla, sinemada türler de değişmekte ve iç içe geçmektedir. Sinemada peri masalı uyarlamaları özelinde değişen anlatı tekniklerinde, metinlerarası yöntemleri ve imgelerin kullanılış amaçlarını saptamak ve bu yöntemlerin görsel metinlerde nasıl ortaya çıkarıldığını belirlemek önemlidir.

Diğer taraftan çalışmanın, masal uyarlamalarıyla ilgili yapılacak diğer çalışmalara kaynaklık etmesi açısından da önemli olabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada şu varsayımlar temel alınmıştır:

1. Postmodern dünyada peri masalı anlatıları, yakın dönem Hollywood sinemasında değişmeye başlamıştır.
2. Metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri, peri masalı uyarlamalarındaki farklılaşma sürecinde etkili bir yer edinmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Amaç bölümünde belirtilen sorulara yanıt aranan çalışmada, elde edilen sonuçların genellenebilirliği üzerinde etkili olabileceği düşünülen bazı sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu çalışma, fantastik anlatı türlerinden peri masallarını, geleneksel anlatı biçiminin dışında uyarlayan, yakın dönem Hollywood sinemasındaki filmlerle sınırlıdır.
2. Bu çalışma, peri masalı uyarlamalarında olay örgüsünü çeşitlendiren filmlerle sınırlıdır.
3. Bu çalışma, genelde sanat ve sinema, özelde fantastik ve peri masaları kavramı, postmodernizm ve metinlerarasılık ile ilgili İngilizce ve Türkçe kaynaklar ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Araştırmada geçen önemli terimlerin işlevsel tanımları aşağıdaki gibidir.

Fantastik: Mantığın karşısında durandır (Steinmetz, 2006: 8).

Peri masalı: Yazıdan çok ağızdan ağza dolaşan ve bu yüzden yazıya geçirilmeden ya da kayda alınmadan önce silsile hâlinde yeniden anlatımlarla değiştirilmiş hikâye (Baldick, 1990: 85).

Anlatı: Gerçek ya da düşsel olayların değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkan bütün (Rıfat, 1999: 15).

Metinlerarasılık: Her metnin alıntılardan üretildiğini ve diğer metinleri kendi içinde dönüştürerek erittiğini öne süren kavramdır (Kristeva, 1980: 33).

Öykünme (Pastiş): Daha önce yaratılmış bir metnin biçimini değiştirerek yeni bir metinde tekrar sunmaktır (Aktulum, 1999: 133).

Yansılama (Parodi): Bir metni başka bir amaçla (alay etmek) kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir (Aktulum, 1999: 117).

Gülünç Dönüştürüm (İroni): Sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koymaktır (Aytaç, 2003: 370).

Palempsest: Aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görünebilirliğini sağlayan imge (Aktulum, 2011: 464).

Kolaj: Hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma (Aytaç, 2003: 350).

2. Alanyazın

Çalışmanın bu bölümünde fantastik, peri masalları, postmodernizm, metinlerarasılık ve metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri hakkında bilgiler genel çizgileriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2.1. Fantastik Kavramına Genel Bir Bakış

Fantastik sözcüğünün kökeni, Latince ‘fantasticum’ sıfatı aracılığıyla Yunanca fiil ‘phantasein’e uzanır. Fiil “görünür kılmak, gibi görünmek, olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda kendini göstermek, görünmek” anlamını taşımaktadır. ‘Phantasia’ bir hayaldir, hayalet, hortlak anlamına gelen ‘phantasma’ gibi. Kelimenin sıfatı ‘phantastikon’ yerini, “temelsiz şeyler hayal edebilme becerisi” anlamına gelen ‘phantastiké’ ismine bırakmıştır. Sıfat olarak ilk kez Orta Çağ’da kullanılan ‘fantastique’, bir süre sonra Godefroy tarafından ‘cin tutmuş’ anlamında kullanılmıştır. ‘Fantastique’ sıfatına yakın bir diğer sıfat ‘fantasieus’ ise, ‘kaçık, aldatıcı’ anlamında kullanılır. Fantastik öyküler: “Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak

öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann'ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türü" şeklinde açıklanmıştır (Steinmetz, 2006: 7-8).

Türk Dil Kurumu tarafından yayınlanan Türkçe Sözlük'te fantastik kelimesinin iki tanımını olduğu görülmektedir:

1- Hayalî

2- 18. yüzyıldan başlayarak Fransa'da gelişen bir edebî tür (TDK, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57214f82b14717.78856602 Erişim tarihi: 12.01.2016)

Farklı dillerde 'fantastique' (fr.), 'phantasie' (alm.), 'fantasy' (ing.), adlarıyla anılan terim, güzel sanatlarda düşsel, doğaüstü, bilim kurgu öğelerine başvurularak gerçekliğin sınırlarını aşan eserlere ya da türe verilen addır (Uyanık, 1999: 56). Belirtilen tanımlamalar ve fantastik kelimesinin etimolojisinden hareketle kavram, gerçekte var olmayan, hayal gücüyle ortaya çıkarılan, doğaüstü ve olağandışı olayları içinde barındıran bir anlatı türünün adıdır.

Fantastiği tanımlamasına, sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğine ilişkin bilimsel çalışmalar 19. yüzyılda başlar (Ertekin, 2007: 36). Fantastik kavramının ne olduğu; neyi, nasıl anlattığı ve taşıdığı, çeşitli yazarlar tarafından ele alınmıştır. Moran (2001: 60), fantastiği; "gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen ad" olarak niteler. Caillois fantastiği; "tüm fantastik, bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fişkırmasıdır. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Caillois, 1965'ten aktaran Todorov, 2012: 33)". Öztokat'a göre, hangi tarihsel kesit olursa olsun mantıksal evrenin karşısında yer alan fantastik evren, neden sonuç ilişkilerinin anlaşılabilirliğinin bozulduğu bir uzam olarak belirir (2006: 43). Steinmetz'e (2006: 9) göre fantastik ortaya bir hayal çıkarır. Bunlar ancak sınırları aşan bir hayal gücünün ürünü olabileceğinden, gerçekliğin yeniden kurulması anlamına gelmektedir Gautier'ye göre ise fantastik, gerçekleşmesi bir olaya bağlı olmayan, nedensiz ve açıklanamayan şeydir (Ertem, 2006'dan aktaran Demirtaş, 2014: 5).

Todorov, fantastikle ilgili çalışmalarında kararsızlık üzerinde durmaktadır. Todorov bu konuda, Jean Potoki'nin *Saragosa'da Bulunan El Yazmaları (Manuscrit Trouvé a Saragosse)* adlı eserini örnek olarak verir. Romanın kahramanı Alphonso van Worden'in, "Şeytanların beni kandırmak üzere asılmış insan bedenlerini canlandırdığına neredeyse inandım." cümlesindeki 'neredeyse inandım' ifadesini Todorov, fantastiğin ruhunu özetleyen kalıp diye niteler. Kişilerin fantastik içine girmesini sağlayan, gerçek ile düşsel arasında yaşanan ve doğa yasaları çerçevesinde olağanüstü bir olayla karşılaşma anındaki kararsızlığıdır. (Todorov, 2012: 37). Castex de fantastik kavramındaki gerçeklikle ilgili Todorov'un düşüncesine benzer bir görüş ileri sürmüştür: "Zihnin yerinden yurdundan uzaklaşmasını ifade eden mitolojik anlatıların veya peri masallarının geleneksel uydurmacılığından farklı olarak fantastik, gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesidir (Castex, 1963'ten aktaran Steinmetz, 2006: 16)".

Soloviov ise 19. yüzyılda fantastiğin, her zaman sıra dışı bir görüngüsünün var olduğunu belirtir. Bu görüngeler, doğal ve doğaüstü kaynaklardan hareketle iki yoldan açıklanabilir. Ek olarak, iki kaynak arasındaki kararsızlığın fantastik etkiyi yarattığını (Todorov, 2012: 32) vurgulayarak kavramın ürettiği kararsızlık üzerinde de durur. Reimann da kahramanın gerçek ve fantastik olan arasında sürekli çelişki yaşadığını ve çevresinde gelişen olaylar karşısında şaşkın olduğunu vurgulayarak kararsızlık hâlini belirtir (Reimann, 1926'dan aktaran Todorov, 2004: 32) Doğal kaynaklı nedende kararsızlık gösteren okuyucudur; doğaüstü kaynaklı nedende kararsızlık gösteren öykü kişisidir. Ek olarak Todorov, hikâyelerin fantastik türünün içine girebilmesi için izleyicinin ya da okurun belli bir kuşku bırakılmasının gerekliliğini vurgular (2012: 37).

Todorov'a (2012: 38) göre metnin yorumlanması da fantastik eser için önemlidir. Doğaüstü öğeler içeren anlatılarda, örneğin hayvanların konuştuğu metinlerde okur kendi kendini sorgulamaz çünkü bu metinleri düz anlamına göre değil alegorik olarak algılaması ve yorumlaması gerektiğini bilir. Oysa fantastik metinlerde alegorik anlam aranmaz.

Todorov'a göre bir eserin fantastik olabilmesi için üç ögeyi içinde barındırması gerekmektedir:

1. Eser, okuyucunun anlatıda yaratılan dünyayı, doğal ya da doğaüstü bir kaynakla açıklama arasında kararsızlık yaşamasına neden olur.
2. Konusu edilen bu kararsızlıkta eserin kahramanı ve okuyucu özdeşleşmelidir.
3. Okuyucu metin karşısında bir tavır takınmalıdır. Gerek alegorik gerekse şiirsel türden yorumlamalara karşı gelmelidir (Todorov, 2012: 39).

Lacan'ın teorisinde 'fantezi', öznenin travmatik 'gerçek'le arasına koyduğu bir mesafe olduğu için, Lacan, psikanalizin nihai hedefini de bu mesafeyi kat edip gerçekle yüzleşmek olarak ortaya koyar. Yani fantezi, simgesel alandaki, kültürel alandaki bir kurmacadır ve bu yüzden fantezinin ardında hiç bir şey yoktur. Bu yüzden de fantezi, bu hiçliği örtme işlevi olan bir inşadır (Žižek, 2005: 148). Žižek, Lacan'cı anlayışta 'fantezi' kavramının çoğunlukla, öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlandığını anlatır ve ekler:

“Fantezinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzunun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir. Psikanalizin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur; öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fanteziye düşen roldür. Özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: Fantezi yoluyla, arzulamayı öğreniriz (2005: 61).”

Fantastik kelimesinin anlamının ve anlamın arkasında yatan düşüncelerin ardından, fantastiğin kökenini oluşturan anlatılar, barındırdığı ögeler ve kullanım biçimlerinin nasıl olduğundan söz etmek faydalı olacaktır.

2.1.1. Fantastik anlatı

Fantastik ögeler bilinen tarihin başlangıcından bu yana insanlara ilham kaynağı olmuştur. İnsandaki bilinmeyene olan merak, çevrelerindeki olayları hayal gücünün de etkisiyle açıklama dürtüsünü yarattığı söylenilebilir. Mitlerin ve efsanelerin oluşumu, bu

sınırsız hayal gücü sayesinde ortaya çıkmıştır. Fantezi, hayalî edebiyatın en eski dalıdır. Otuz bin yıl kadar önce Altamira'da ve Chauvet'deki mağara resimlerinin çizilmesine neden olan sanatsal dürtünün, postlara sarınmış şamanların Buzul Çağı Avrupası'nda kamp ateşlerinin etrafında heyecanla kendilerini dinleyenlere anlattıkları tanrılar, iblisler, tılsımlar, büyüler, ejderhalar, kurt adamlar ve ufkun ötesindeki muhteşem diyarlarla ilgili müthiş hikâyeleri anlattırarak dürtüyle aynı olduğuna inanmak pek de zor değildir. Kavurucu Afrika'da, tarih öncesi Çin'de, eski Hindistan'da ve Amerika kıtasında da durum aynıdır. Bu hikâyeler binlerce, hatta yüz binlerce yıldan beri her yerde anlatıla gelmiştir. Hikâyeler anlatmak dürtüsü evrenseldir. İnsan denilen canlının olduğu her yerde hikâyeye anlatan birileri de mutlaka olmuştur ve bu hikâyeciler, insanlığın uzun evrimsel yolculuğu boyunca bu yeteneklerini ve enerjilerini olağanüstü olaylar ve mucizeler yaratmaya adanmışlardır (Silverberg, 2001: 1-2). Silverberg'ün düşünceleriyle paralel olarak Furby ve Hines'a göre (2014: 17) hikâyeye anlatma geleneği, yazılı ilk Sümer destanı Gılgamış Destanı (MÖ 2000) ve öncesinden itibaren dünyanın dört bir yanında insanların birbiriyle paylaştığı sihirli efsanevî hikâyelere, halk hikâyelerine ve yazıtlara dayanır. Bu sebeple fantastik türünün kökeninin roman, kısa öykü, epik ve lirik şiir, edebî peri masalı, romans, sözlü halk hikâyeleri, mit ve efsane gibi kurgusal hikâyecilik biçimlerine uzandığı söylenilebilir.

Fantezi, insanın hikâyeler anlatmaya başladığı zamandan itibaren edebiyatın sık sık karşımıza çıkan bir ögesi olarak kendisini gösterir. Sözlü edebiyatın ortaya çıkışının altında yatan birçok nedenden birisi kuşkusuz insanın yaşadıklarını diğer insanlara aktarma ihtiyacıdır. İlkel insan konuşma yeteneğini geliştirdikten sonra kişisel deneyimlerini ya da gözlemlerini varlığını sürdürdüğü topluluk içerisinde ifade edebilmeye başlamıştır. İlkel insan sınırlı doğa bilgisiyle yaşadığı olayları aktarırken yaşadıklarını anlamlandırmak için hayal gücüne başvurur (Karabayraktar, 2010: 9). J. Fiske (2002: 22) ise ilkel zamanların dinsel mitleriyle, eski ve şimdinin ocak başı söylenceleri ortak kökenlerini ilkel insanın düşünce tarzından aldığını ve insanların kendilerini içinde buldukları dünyayla ilgili kaydedilmiş ilk ifadeler olduğunu söylemektedir.

Fantastiği besleyen öğeler tarihsel süreç içerisinde dinsel ve yazınsal yapıtlarda bulunmuştur. 19. yüzyıla kadar kuşkusuz tür ve içeriği, adı konulmamış olsa da farklı

görünümlemler altında yapıtlarda yer alır. Mitler, kutsal kitaplar ve tüm bunlarla ilintili ayin, tören, dua vb. fantastik yazın olarak kabul edilmezler. Nitekim inanç ve fantastik arasında temel bir ayırım vardır. Dinlerin gizemli, bilinmeyen yönleri olduğu için fantastiğe malzeme oluşturduğu, fantastiğin bunlardan esinlendiği yadsınamaz. Çünkü kuşkunun çoğulluğu, yapıtı bir o kadar fantastik kılar; insanın aklını bulandırır (Ertekin, 2007: 36-37).

Fantastiğin mitoloji, destan, efsane, halk hikâyesi, masal gibi olağanüstü öğelere yer veren türlerden en büyük farkı fantastik kurgulu eserlerde vuku bulan olayların kabul edilen, yaşanan, bilinen bir gerçeklik içinde cereyan etmesidir. Fantastik dünya ancak olağan dışılıkla normal hayatın birleşmesinden ortaya çıkar. Olağanüstü öğeler, fantastik kurgulu eserlerde gerçeği bir bıçak gibi keserek eserin kahramanında ve okuyucuda büyük bir şaşkınlık ve dehşet hissi uyandırır (Burdur 2007'den aktaran Kartal, 2007: 10).

Tolkien, fantezinin insanın doğal etkinliği olduğunu savunur. Ona göre fantezi, akli kesinlikle yok etmez, bilimsel gerçekliğin algılanışını çarpıtmaz. Bunun tam tersine insanın akli ne kadar keskin ve açıksa o kadar iyi bir fantezi oluşturulur. Çünkü fantezi, dünyadaki olayların günesin altında göründükleri gibi olduklarının güç bir biçimde tanınmasına dayanır ve gerçeğin esiri olmaz (1999: 77).

Louis Vax fantastik anlatıyı; gerçek dünyada yaşayan; ancak, şaşırtma etkisi yaratan, kabullenilmesi olanaksız bir olay karşısında kalmış insanlar sunmayı sever (Vax, 1960'dan aktaran Todorov, 2012: 32) olarak niteler. Fantastik hikâye anlatımı, Pringle'in söylediğine göre bizi 'imgesel imkânlılığın/imkânsızlığın yeni diyarlarına' taşır ve bize 'samimi hazlar' yaşatır (Pringle, 1998'den aktaran Furby ve Hines, 2014: 24).

Charles Nodier, *Hélène Gillet'nin Hikâyesi* (1832) adlı eserinde üç tip fantastik öykü bulunduğunu belirtir. Bunlar; 'büyünün, okuyucunun ve dinleyicinin çifte inançsızlığından doğduğu' sahte fantastik, 'maddeden olanaksız olmakla birlikte herkesçe kabul edilen' bir olayı savunan gerçek fantastik ve en son olarak da 'ruhu düşsel ve melankolik bir kuşku içerisinde askıda' bırakan 'belirsiz' fantastik (Steinmetz, 2006: 38).

Fantastik anlatı okurun kendisini tanıyıp tanımadığı sorusunu sormaya iter. Bu nedenle, okurun kendisini anlatı kişisiyle özdeşleştirebilmesi için çoğunlukla ben öyküsel anlatı tercih edilir. Trajedinin arınma (katarsis) olgusunda olduğu gibi fantastik, ben ile dış dünya arasındaki uyumsuzluktan kaynağını alır ve beslenir. Böylece okur, ister tanık ister kurban olsun, kişinin hislerini duyumsar ve anlatı örgüsü içinde kendisine yer bulur. Anlatının etkili olması için genellikle bu yol tercih edilir. Amacıysa bellidir. Basmakalıpları, alışlagelmiş altüst etmek; “öküzün altında buzağı aramak yerine buzağı altında öküzü aramak!” (Ertekin, 2007: 38). Buna koşut olarak, okura sınırlarını zorlamasını telkin etmek, bilinmeyenle karşı karşıya bırakmak ve kişinin kendisini aşmasını sağlayarak farklı boyutları duyumsatmaktır.

Fantastik anlatı, anlattıklarının gerçek olduğunu söyler ancak öte taraftan da mantığımızın kabul edemeyeceği olayları ve varlıkları göstererek kurduğu gerçekliği yok eder. Dolayısıyla fantastik, okuru bildik ve güvenli dünyasından mümkün olmayanların dünyasına çeker (Jackson, 2003’ten aktaran Demirtaş, 2014: 11). Gerçeklik içinde yaşanması asla mümkün olmayan hadiseler olağanüstünün alanının içine girer. İnsanların olağanüstü ve gizemli durumlara olan ilgisi edebî eserlerde olağanüstülükler yer verilmesine sebep olmuştur. İçinde olağanüstülükleri barındıran bu fantastik dünya okuyucuları kendine çeker. Gerçek dışılık hâkimdir ve gerçekliğin yasaları ihlâl edilir. İmkânsız olan durum gerçeklik içinde ele alınarak fantastik oluşturulur.

Fantastiğin başlıca özelliklerini ‘gerçeküstü’ unsurların oluşturduğu söylenilebilir. Fantastik anlatılarda yer edinen öğeler cesaret, iyi ile kötünün çatışması, sihir, olağanüstü yaratıklar, dünyalar (Stark, 2002’den aktaran Köroğlu, 2006: 47) olarak sıralanabilir.

19. yüzyılın fantastik edebiyatından sinemaya da aktarılan fantastik, masallardan kaynaklanırken birçok dönüşüm geçirmiştir. Masallarda olağan karşılanan fantastik, edebiyatın öykü türünde düş ile akıl arasındaki hesaplaşmaya dönüşmüştür. Masalda her şey gerçek dışı olabilir ve mutlak kabullenilmişlik ister. İşte bu açıklanamazlık, fantastikle gerçekliğin alanına girer (Roloff ve Seeßlen, 1995: 85-86).

2.1.2. Fantastik sinema

Sinema her zaman edebiyatla yakın ilişkiindedir. Fantastik anlatıların barındırdığı öğelerin edebiyatta sıklıkla kullanılmasının ardından sinema alanında da farklı çeşitlemelerle sunulduğu görülmektedir.

Furby ve Hines (2014: 17) fantastik sinemanın, günümüzde hikâyelerimizi birbirimize anlatmak için kullandığımız popüler bir araç olduğunu söylerler. Ünlü Fransız yönetmen François Truffaut, sinema tarihinin iki soy ağacından ilerlediğini belirtir. Ona göre bunların ilki Lumière kardeşlerin “gerçekçi” filmleri ile başlarken ikincisi de büyümlü filmleriyle fantastik filmlerin temelini kuran George Meliés ile devam eder (Sobchack, 2008: 362). Fransız yönetmen George Meliés bir sihirbazdır. Bir stüdyo inşa ederek sinema tarihinin bilinen ilk dekor ve sahnelerini oluşturur. Hileli kısa filmlerinde hızlı ve yavaş çekimler kullanarak ve bunları çeşitli efektlerle süsleyerek illüzyonun beyaz perdede yeniden üretilmesini sağlar. Sinemada hikâye anlatımını kullanan ilk yönetmenler arasında kabul edilen Meliés, *Ay’a Seyahat* (1902) ve *Gulliver’in Gezileri* (1902) gibi yapıtlarında fantastik unsurlar barındırarak, bulunduğumuz dünyanın ötesinde bir dünyanın tasvirini yapar (Armes, 2011: 27-28).

Fantastiğe olan ilgi, sinemanın ilk yıllarında artarak devam ederken çekilen filmler, özellikle Meliés’in yaptığı gibi, montaja dayalı sinemasal sihirbazlık gösterileriydi (Demirtaş, 2013: 13). Sobchack konuyla ilgili şunu ifade eder:

“İlk günlerinde sinema, izleyicinin maruz kaldığı fiziksel zaman-mekân ve nedensellik yasalarının ‘fantastik’ bozuluşunun refleksif olarak etkisi altında kalıyordu. Bu durum başlangıçta sinematografik büyümlün örgüsüz gösterimlerinde, ardından sinemanın alternatif zaman-mekân çerçeveleri ve ‘olanaksız’ deneyimleri gerçeğe dönüştürme yeteneğini öne çıkaran anlatılarda sinemanın yanılısamacılığı ve hileciliği olarak kabul edilmekteydi” (2008: 362).

Meliés filmlerinden kaynaklanan ilk fantastik sinema örnekleri, Wallace Worsley’in yönettiği, yaratıkların konu edildiği *A Blind Bargain* (Kör Bir Pazarlık, 1922) filmiyle başlar. Ayrıca kukla hilelerinin ustası olan Willis H. O’Brien’in da ilk çalışmalarından olan, Harry Hoyt’un çektiği *The Lost World*’te (Kayıp Dünya, 1925) olduğu gibi, tarih

öncesi canavarların görselleştirilmeleriyle çıkar. Başka bir örnek ise yönetmenliğini John Stuart Robertson'ın yaptığı ve fantastik türün yıldızlarından John Barrymore'un, tip ve kılık değiştirme ustası Lon Chaney ile birlikte göründükleri 1920 yapımı bir yeniden çevrim olan *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* filmidir (Roloff ve Seeßlen, 1995: 158).

Fantastik sözcüğü, sinemanın büyüleyici yanını vurgulayan yeni bir terim değildir (Donald, 1989: 3). Antropolog H. Powdermaker'ın 'rüya fabrikası' olarak adlandırdığı Hollywood, arzunun dinamiği olan bir kültür endüstrisi halindedir. İnsanın çevresinde yaşananları açıklayamaması, onu belirsizliğe itmiştir. Bilinmezlikten kurtuluşun yolu, cevapların bulunabileceği yer Hollywood olmuştur (Powdermaker, 1950'den aktaran Oskay, 1981: 61). Diğer bir deyişle Hollywood'un, düşlerin endüstrileşmiş bir biçimde üretildiği yer olduğu söylenilebilir.

Eğlenmek ve dinlenmek için ayrılan bir serbest zaman etkinliği olan fantastik olgusunu 'kaçışçılık' üzerinden Powdermaker şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Birey, hayal dünyası içerisine kaçıp oradan yenilenmiş bir anlayışla dönebilir. Birey, kısıtlı deneyimlerini geniş olanlara dönüştürebilir. Birey, tatlı bir duygusallığa, ya da var olan korkularını abarttığı fantazyalara kaçabilir. Hollywood, hazır fantazyaları, gündüz düşlerini sunar; önemli olan bunların üretken olup olmadıklarıdır, izleyicinin psikolojik olarak zenginleşiyor mu fakirleşiyor mu olduğudur (Powdermaker, 1950'den aktaran Donald, 1989: 3)”.

Amerikan sinemasının ilk fantastik filmlerinde, doğa bilimlerine ait, teknolojik ve ütöpik öğelerin hemen hemen hiç kullanılmamasının (Oskay, 1981: 31) gerekçesi olarak Powdermaker'ın bu açıklaması gösterilebilir.

Fantastiği, 'gerçeklerden kaçış' olarak ele alan Richard Davis'in yorumuna göre:

“Başımıza gelenlerin çok azı üzerinde kontrolümüzün olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Kültürümüz, başka bir dünyanın serin ve taze havası uğruna bu dünyanın sınırlarını aşma fikrine yönelik bir takıntıya sahip. Sınırları ister kırmızı bir hap, ister gizli bir gardırop, ister bir ayna, ister bir tavşan

deliğinde aşalım, çok da fark etmiyor. Her şeye hazırız (Davis, 2010'dan aktaran Furby ve Hines, 2014: 24)".

Furby ve Hines'a göre (2014: 25) fantastiğin hayali zemininin sunduğu kaçış, özgürlük ve bağımsızlık imkânı filmin sonuna kadar izleyiciye geçici bir haz verir. Ek olarak, gerçeklerden kaçmanın fantastik sinema izleyicisine sunulmuş önemli bir işlev olduğunu da belirtirler.

Sinemada fantezi öğelerini içeren üç tür olan korku, bilim kurgu ve fantastik türleri, gerçeğin ötesinde bulunmaları açısından benzerlikler göstermektedir. Sobchack'a (1997: 312) göre her biri hayal gücüne dayalı alternatif fantastik dünyalar inşa eder ve rasyonel mantığı ve bilinen ampirik kanunları reddeden, imkânsız deneyimler hakkında hikâyeler anlatır. Bu üç tür arasında temel farklar vardır ve birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Abisel'e (1999: 129) göre korku filmleri, bilinmeyene yönelik korkunun, bilinmeyi bilinmeye çalışmanın sonuçlarından duyulan korkuyla birleşmiş hâli üzerine kuruludur. Sobchack (2008: 365)'a göre ise korku filmleri, işlediği konularla bu dünyanın yasalarını ruhlar, cinler, şeytanlar ile kırarak var olan yasalar ile hem çelişir hem de yasaları tamamlar. Bilimkurgu ise, "ihtimal dışında olan teknolojik çağın sınırları içinde mümkün kılınmasıdır (Sobchack, 1997: 312)". Bilim kurgu geleceğin dünyasında günümüzün koşullarından farklı koşulları anlatır. Eş deyişle, doğal yasaları aşar. Fantastik filmler ise bu yasaları askıda tutar (Sobchack, 2008: 365). Fantastik olan cazip ve imkânsız bireysel arzuların somut ve nesnel biçimde gerçekleşmesidir (Sobchack, 1997: 312). Fantastiğin en ayırt edici özelliği olay kahramanında ve okuyucuda yarattığı belirsizlik halidir. Yani fantastik günlük hayatta gerçekleşmesi imkânsız bir olayın, şüphe ve korku uyandırarak meydana gelmesidir (Aydın, 2008'den aktaran Demirtaş, 2014: 14). Roloff ve Seeßlen (1995: 86-87-88), bilimkurgu ve fantastik kurguların ayrımını şu açıklamayla belirtir:

"Fantastikte gerçek olanın içine mucizevi ve doğaüstü olan zorla girerken, bilim kurgu, fantastik olanı adeta kendisi üretir. Fantastik olan, bilim kurgunun bilimsel çabalarının, araştırmalarının bir bakıma yan ürünü olarak, bir keşif niteliğinde ortaya çıkar. Fantastik mucizevi olanı, tuhaf ve anlaşılmaz olanı, akla dayalı bilimsellikle çatışan bir karşıtlık olarak

görürken, bilim kurgu, bilimin geçerlilik alanının henüz sınırlarına ulaşmaktan çok uzak olduğu düşüncesini benimser.”

Bilimkurgu çoğunlukla robotlar, uzay gemileri, dünya dışı varlıklar, zaman makineleri, dış uzaydan gelen virüsler, galaktik imparatorluklar ve benzeri öğelerle ilişkilidir. Öte yandan fantezi ise genellikle imkânsız ya da var olmayan olarak kabul edilen öğeleri kullanmaktadır. Bunlar büyücüler, cadılar, cinler, goblinler, tek boynuzlar, sihirli prensesler, çeşitli amaçlarla kullanılan büyüler ve tılsımlar gibi gerçekte olmayan hayal ürünü öğelerdir (Silverberg, 1977'den aktaran Köroğlu, 2006: 46). Dorsay'ın aktarımıyla Prédal, bir filmin fantastik sayılabilmesi için üç temel unsuru bünyesinde barındırması gerektiğini söyler:

- 1- Olağandışı bir ögenin olağan bir dünyayla karşılaşması: Gelip dünyamıza karışan bir canavar, bir yaratık; normal yaşama gelip dalan bir deli, sadist, olağanüstü bir olay.
- 2- Olağan bir ögenin olağanüstü bir dünyayla karşılaşması: Bilinmeyen bir ülkeye, bir âleme yolculuk, herhangi bir gizli araştırma.
- 3- Olağandışı öğelerin kendilerinin de olağandışı olan bir dünyadaki serüvenleri: Tümüyle hayal ürünü bir dünyada, şaşırtıcı bir çevre içinde, maddenin bilinen yasalarına uymak zorunda olmayan insanın öyküsü (1970'den aktaran 1986: 23).

Özetle, korku türü daha çok insan bedeninin ve ruhlarının çözülmesine odaklanır. Bilimkurgu dünyanın geleceğine ve geçmişine ait ütopyaları teknolojiyle harmanlayarak anlatır. Fantastik kurguysa, yaşadığımız dünyadan farklı bir zaman ve mekâna sahiptir. Fantastik anlatılar büyü ve doğaüstü güçlerin sunumlarıyla ilişkilendirilebilir.

2.2. Geçmişten Günümüze Peri Masalları

Fantastik anlatıların çok öncelere dayandığı, fantastik öğelerin sanatın yazınsal ve görsel alanında kullanıldığından yukarıda söz edildi. Tıpkı fantastik gibi kökeni çok öncelere dayanan ve fantastik anlatılar içerisinde kabul edilen peri masallarını anlamak, çalışmanın içeriği açısından önemlidir.

Peri masallarının sözlü geleneği, yazıya aktarılmasından çok daha öncelere dayanır. Bunun bir sonucu olarak peri masallarının ilk olarak ne zaman anlatılmaya başlandığı, masalları kimin anlattığı ve masalların özgün hallerinin nasıl olduğunu bilmek

neredeşye olanaksızdır. Bu masallar çok farklı şekillerde, kùltürlerde ve dillerde yorumlandıklarından, kùltürden kùltüre ve ağızdan ağza çeşitli şekillerde değişmiş ve dönüşüme uğramıştır.

Tarih boyunca ilkel edebiyatın sözlü edebiyat geleneğinden 21. yüzyıla kadar uzanan parçalarından biri olarak kabul edilen peri masalları ve halk masalları, yıllardan beri Batı ve Doğu edebiyatının kaynaklarıyla beslenerek sürekli olarak gelişmiştir. Peri ve halk masallarının kökenine ve erken tarihine dair kayıtlı ya da güvenilebilir hiçbir kaynak bulunamadığı için bu edebiyat türünün sözlü dönemi belirsiz olmakla birlikte tartışmalara da açıktır. Zipes'e göre peri masalları tarih boyunca biriken bir sözlü gelenekten gelmiştir. Bu birikim zamanla hikâyelerin özgün hallerinden sapmasını ve hikâyelerin değişerek bugünkü bilinen hâllerine dönüşmesini sağlamıştır (2012: 2-3). Bu sebeple, kökenlerini ve gelişimlerini incelemek için peri ve halk masallarının tanımlarına başvurmak faydalı olacaktır.

İlk olarak etimolojik kökenine bakılacak olursa; Thomas Keightly tarafından bulunan *faury* kelimesinin kökeni, Latince "bir çeşit üstün varlık" anlamına gelen ve daha sonradan "büyülemek" anlamını taşıyan *fantare* kelimesine türetilen *fata* sözcüğünden gelmektedir. Dolayısıyla *fata* kelimesinden "Faée" (fée) ve "Faerie" (féerie) türetilmiş, yaklaşık olarak 1300 yılında İngilizce'ye geçen bu sözcük zamanla "fairy" (peri) kelimesine dönüşmüştür. Ancak, "fairy tale" tanımının geçmişı İngilizce sözlüklerde bütün türü kapsayan anlamıyla kullanıldığı tarih olan 1759'a dayanmaktadır (Opie, 1992: 12). Peri masalları bir edebiyat türünden ziyade, Tolkien tarafından esas amacı hiciv, macera, etik, fantazi veya her ne olursa olsun, Faerie'den bahseden veya onu kullanan bir biçim olarak nitelenir (1999: 84).

Yazılı olarak masalları ilk kez bir kitapta toplayan kişi Charles Perrault'tır. 1697'de 'Anne Kazın Hikâyeleri' (*Contes de ma mere l'Oye*) adlı eserinin içinde 'Uyuyan Güzel, Külkedisi, Kırmızı Başlıklı Kız, Mavi Sakal, Çizmeli Kedi' gibi peri masalları vardır. Peri masallarının arttığı 19. yüzyıl başlarında Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşler, eski halk masalları üzerine araştırma yaparak buldukları masalları kendi yazılı uyarlamaları olan 'Çocuklara Ev Masalları' (*Kinder- und Hausmärchen-1812-14*) adlı eserlerinde bir araya getirmiştir. Bu eser 'Rapunzel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Hansel ve Gretel ve Rumpelstiltskin' gibi bilinen masalları da içermektedir.

Danimarkalı yazar Hans Christian Anderson da modern peri masalı yazarlarındandır. 1874 yılındaki kitabında ‘Çirkin Ördek Yavrusu, Kibritçi Kız, Parmak Kız ve Küçük Deniz Kızı’ gibi masallar vardır (Baldick, 1990: 120).

Peri masalları, yaratıldıkları dönemden başlayarak çeşitli şekillerde ağızdan ağza aktararak değiştirilmiştir. Her ne kadar söz edilen yazarların derledikleri masallar bilinse de bu masallar, şiddet ve cinsellik içeren bir görünüme bürünmüştür. Masalların dile getirilişi, anlattıkları dünya, dönemin dinleyicisine ve okuyucusuna göre uyumlanmış, dolayısıyla değiştirilmiştir (İçöz, 2008: 52-53).

Halk ve peri masallarını isimlendirme konusunda bir anlaşmazlık olsa da; peri ve halk masalları en çok kabul edilen ve yaygın olarak kullanılan terimlerdir. Esasen anlamları birbirinden farklıdır. Çağdaş peri masalı araştırmacıları tarafından çok indirgemeci ve genel bir görüş olarak kabul edilse de, Edebî Terimler Sözlüğü (*The Oxford Dictionary of Literary Terms*) kitabına göre masalın tanımı şudur: “Yazıdan çok ağızdan ağza dolaşan ve bu yüzden yazıya geçirilmeden ya da kayda alınmadan önce silsile hâlinde yeniden anlatımlarla değiştirilmiş hikâye (Baldick, 1990: 85)”. Aynı kitapta peri masalının tanımıysa şöyledir: “Geleneksel halk masallarından uyarlanarak çocukları eğlendirmek için yazıya aktarılmış, genellikle içinde olağanüstü olaylar ve karakterler barındıran, perilerin dışında prenseslerin, konuşan hayvanların, goblinlerin ve cadıların olduğu hikâyelerdir” (Baldick, 1990: 120). Diğer taraftan, geleneksel halk masalı hikâyeleri aslen sözlü olarak “alâkalı olma duygusuyla, şu anki veya var olan insanlar arasında halk masalı” şeklinde aktarılmıştır (Baldick, 1990: 95). Bunun yanı sıra, peri masalı araştırmacısı Bottigheimer, farklılık gösteren tarihleri ve farklı kimliklerini ayırmak ve açıklığa kavuşturmak için yer değiştirebilen bu iki terim terminolojik yanlış anlaşılmalara yol açarak peri ve halk masalı konusundaki tartışmalarda kafa karıştırıcı zorluklara neden olur (2009: 18) savını vurgulayarak halk ve peri masalları arasında bir kıyaslama yapar. Bu ayrımın özünde ise hikâye yapısının kalitesi, karakterlerin rolü, olay örgüsünün gidişatı ve iki türün yaşları yatmaktadır. Halk hikâyelerinden başlayarak Bottigheimer, olay örgüsünün özlüğünün ve doğrusallığının altını çizer. Halk hikâyelerinde odak, alışıl gelmiş dünyanın ve insanoğlunun bulunduğu durumun ortak yanlarındadır, buna bağlı olarak da halk masallarında karakterler sıradan karı, koca, köylü ve serserilerdir. Dolayısıyla, halk masallarında olay sıradan insanların özel ve

sosyal hayatlarındaki ikilem ve cezalandırmalar arasında örülmüştür. Tipik bir halk masalında bir insan bir diğerinin parasını, onurunu ve mallarını çalar ve onların sosyal çerçevesinde, mutlu sona erişemezler (Bottigheimer, 2009: 17). Aynı kural evlilik için de geçerlidir, masalarda evli olmanın getirdiği mutluluktan ziyade evliliğin zor yanları işlenir. Sosyal hayattan ve halk tarafından karşılaşılabilecek olası kurgusal olaylardan yola çıkarak halk masallarının peri masallarına kıyasla daha kolay anlaşılabilir ve hatırlanabilir olduğu söylenebilir (Bartu, 2014: 4).

Sözü edilen özelliklere uygun bir şekilde, bağlam ve anlatı kalitesi konusunda genel bir tanım olarak, peri masallarının fantazi, kaçış, buluş ve romantizmin güvenilir tesellilerini ifade ettiği söylenir, ancak peri masalını oluşturan unsurlar sadece bunlar değildir. M. Warner; “perilerin varlığı, ahlâkî işlevler, hayali eskilik, nihaî kaynağın sözsel anonimliği, mutlu son ve başkalaşım... peri masalını tanımlar (Warner, 1991’den aktaran Bartu, 2014: 8-9)” diyerek peri masalının temel özelliklerini belirtir. Buna ek olarak, peri masalının oluşumu “fantastik, sihirli, ideal, kurgusal ve gerçek olmayan olaylar çevresinde gelişen ve mucizevî bir şekilde mutlu sonla biten hikâyeler (Ashliman, 2004: 32)” olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, peri masalı olarak adlandırılan hikâyelerde ‘peri’nin bulunması zorunlu değildir. Hikâyelerde “cinler, orklar, goblinler, devler, impler (küçük ve yaramaz şeytanlar), büyücüler, cadılar ve simyacılar”ın bulunması, hikâyeyi peri masalı sınırları içinde tutabilir (Haase, 2008: 45).

Dolayısıyla, bu edebî tür belirli geleneksel unsurların yanı sıra aynı zamanda kendine özgü bir gidişata da sahip olduğu için ‘bir zamanlar’ ile başlayan ve mutlu sonla biten her hikâyenin peri masalı olarak kabul edilemeyeceği söylenebilir. Genel olarak peri masallarının, anlatıldıkları dönemin zamansal özelliklerinden ve politikalarından etkilendiği ve anlatanlarının belli çıkarlarını yansıtan kültürel belgeler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Anlamının ve halk masallarından ayrılan yönlerinin anlatılmasının ardından peri masallarının genel özelliklerinin ve içeriğinin anlaşılması faydalı olacaktır.

2.2.1. Peri masallarının özellikleri

Halkbilimciler Iona ve Peter Opie, peri masallarının hayatın bilinmeyen bir geçmişten başlayıp bilinmeyen bir gelecekte devam eden bir içerik olarak işlendiğini vurgular. Türün kendisinde zaman kavramı yer almadığı için, hikâyeler belirlenmemiş bir zaman aralığında aktarılmıştır. Buna bağlı olarak zaman kavramı, kendisini geçmişten önce ve gelecekte sonra olacak şekilde sunarak belirli bir dönem veya bir grup insan yerine, bütün insanlıktan söz etmek için daha geniş bir zaman aralığını kapsar (1992: 45).

Peri masalları “şimdi ve burada” algısıyla ilgili olmadığı için geleneksel açılışlar her zaman okuyucuyu uzakta ve zaman kavramının olmadığı hikâyelerle karşılaşacağı konusunda bilgilendirir (Lane, 1994: 10). “Bir zamanlar, çok uzakta bir krallıkta...”; “Uzun, uzun yıllar önce taşlar daha yumuşak iken...”; “Ne senin zamanında, ne benim zamanımda, fakat çok eski, daha karanın ve denizin yeni olduğu zamanlarda...”; “Çok uzun yıllar önce, yüksek tepelerin ve geniş ormanların arasında uzanan küçük bir kasabada...” benzeri geleneksel açılışlar ‘geçmiş belirlemeler’ değil, ancak peri masallarının ‘geleceğe ait’ niteliklerini, ‘zamansızlık’ ve ‘coğrafi belirsizlik’ özelliklerini temsil eder (Zipes, 1991: 13) Aynı şekilde peri masalı bitişleri de masallar hakkında belirli özellikleri vurgular ve genellikle “ve şimdi benim hikâyem böyle bitmişken ben bu tarafa gidiyorum.”; “çok yaşlandılar ve hayatlarının her gününü mutlu geçirdiler.”; “mutlu çift huzur ve mutluluk içinde uzun yıllar yaşadı.” gibi cümleler kullanarak “hikâye dünyasından gerçek dünyaya yelken açarlar” (Haase, 2008: 975).

Zaman kavramının yanı sıra yer de peri masalı yapısındaki yaygın modelleri oluşturan önemli unsurlardan biridir. Zaman kavramıyla aynı şekilde, mekân da peri masalının umudun hüküm sürdüğü ütopya fikrini pekiştiren ‘coğrafi belirsizlik’ özelliğinin önemine kavuşmasına zemin hazırlar (Zipes, 1991: 14). Tipik peri masalı mekânları kaleler, bahçeler, kulübeler ve ormanlar gibi olayın gidişatına göre ayrılabilen belirli yerlerden oluşur. Diğer bir deyişle, karakterlerin derecelendirilmesi ve nitelikleri mekânın özelliklerini belirlerken, masallara çeşitli sonlar da sunar. Örneğin, kraliyet ve üst sınıf ile ilgili masallar kalelerde, büyük bahçelerde ve üst sınıfın ayrıcalıklı hayatını yansıtan refah dolu yerlerde geçer. Uyuyan Güzel, Külkedisi ve Rumpelstiltskin masalları bilinmeyen toprakların kraliyet ailelerinin yaşadıkları geniş kale mekânlarının en önemli örnekleridir. Buna rağmen, şeytani olaylar ve karanlık güçler hikâyede yer

aldığında mekân ve atmosfer de temaya uygun olarak değişiyordu. Bunlar arasında kuleler, karanlık odalar, “keyif evlerinin” ön plana çıkan yasaklanan kısımları vardır (Grould, 2005’den aktaran Bartu, 2014: 10).

Ioan ve Peter Opie, peri masallarında yerleşmiş karakter niteliklerinin yapısına dikkat çeker. Onun görüşüne göre, peri masalı ‘bir kişi ya da bir aile hakkındadır, baş kahramanın bir gerilim anında doğüstü bir olay karşısında mücadele verdiği bir durumu’ anlatır. Baş kahraman genellikle “ailenin en genç üyesidir. Eğer değilse, muhtemelen bir öksüzdür veya toplum ya da ailesi tarafından reddedilen/terkedilen” bir kişidir. Ancak kötü kahramanlar genellikle baş kahramana ya da onun ailesine karşı gereksiz bir sebeple garezi olan ve onu/onları kıskanan kişilerdir. Bu sebepler kötü karakterlerin şeytani doğasının başlıca belirtileridir. Dolayısıyla onlar, kalıplaşmış kötü üvey anne (Femme fatale), hain vezir ve hastalıklı büyücüler olarak betimlenir. Bu karakterler uç karakterlerdir, yani tamamen iyi ya da kötü olarak tasvir edilir. Hikâyeler hiçbir şekilde karakterlerin geçmişlerini ve gelişim süreçlerini okuyucuya vermez. Peri masaları karakterden çok durumla ilgilenir (Opie, 1992: 15).

Peri masalını oluşturmak için her masalda çeşitlilik gösteren karakterleri incelemek ve sınıflandırmak önemli bir unsurdur. Eğer karakterler sosyal konumlarına göre sınıflandırılacaksa şöyle söylenebilir: “En alt tabakada oduncular, terziler, ayakkabı tamircileri, köylüler, domuz çobanları, kaz çobanları, mutfak hizmetçileri, ufak evlerde yaşayanlar, çiftçiler ve terhis edilmiş askerler ve en üst tabakada ise krallar, kraliçeler, prensler ve prensesler gibi kraliyet ailesi mensupları yer alır (Ashliman, 2004: 45)”. Jack Zipes’a göre halk masallarının dünyası kralların, kraliçelerin, prenslerin, prenseslerin, köylülerin, askerlerin hayvanların ve doğüstü yaratıkların mekanikleşmemiş, endüstriyellememiş bir ticaret kasabası hayatı sürdürdükleri bir yerdir. Hayat aristokratların kendi içindeki ve belirli bir sınıfa ait olmayanlarla aristokrasi arasındaki güç yarışına ve sınıf mücadelesine dayanan feodal sistem üzerine kurulmuştur. Buna bağlı olarak, peri masallarının odak noktası doğru yapabilir, güç sahipleri iradelerini ve doğru yanlışlarını sınavabilir, asilleşebilir, para ve toprak biriktirebilir, ödül ve sosyal prestij göstergesi olarak kadınları kazanabilir (1991: 15) şeklinde özetlenebilir. Dönüşümlerinin sonucu olarak kadın kahramanlar evlilik, zenginlik, prestij ve kendilerini her türlü tehlikeden koruyacak bir eş ile ödüllendirilir.

Toplum yapısına göre şekillenen masallar ve peri masalları, çocuk edebiyatının içine girerken bir çok dönüşüm geçirmiştir. Masallar yazıya aktarılırken cinsellikle ilgili öğeler atılmış; şiddet öğeleri varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Dehşete düşürücü yanı azaltılan şiddet öğeleri, çocuklara ders vermeyi amaçladığından korunmuştur (İçöz, 2008: 54). Masallar çocuklar için bir ahlâk dersi verme özelliğini kazanmıştır. Masallardaki çocukların başına, söz dinlemediklerinde korkunç şeyler gelmektedir. Bir cadının, canavarın ya da benzeri tehlikeli yaratıkların eline düşebilirler (İçöz, 2008: 55).

Masallardaki karakterlerin genel özellikleri şunlardır:

1. Genç bir kız için, evlilik ve sonsuza kadar mutlu yaşamak vazgeçilmezdir. Örneğin; Külkedisi'nin baloya gitmesi, Pamuk Prenses'in üvey annesi için tehdit oluşturması mutluluğun evlilikle ilişkisini göstermektedir.
2. Masallarda olay örgüsünden sapmamak önemlidir. Genç bir kız için söz dinlememek unutamayacağı bir ders almasına ya da ölümlü cezalandırılmasına sebep olur. Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesine giderken yoldan sapması ve bir yabancıyla (kurtla) konuşarak hayatını tehlikeye atması buna bir örnek olarak gösterilebilir.
3. Toplumsal düzene göre şekillenen masallarda ataerkil bir yapı söz konusudur. Kadınların söz dinleyerek erkek egemenliğinde yaşamını sürdürmeleri beklenir; çünkü masallardaki kadınların evlilikten başka çareleri yoktur. Daha da ötesinde hayatlarında ilk kez gördükleri erkeklerle hemen evlenirler. Daha önce yüzlerini hiç görmedikleri erkekler tarafından Uyuyan Güzel masalında olduğu gibi öpülerek uyandırılır ya da Pamuk Prenses masalında olduğu gibi bedenleri hiç bilmedikleri bir saraya götürülmek üzere onlar uykudayken sahiplenilir.
4. Masalların genel yapısında bilindik başlangıçlar, bilindik sonlar ve kalıplaşmış karakterler vardır. İyiler her zaman iyidir ve sonunda kazananlardır. Kötülerse her zaman kötüdür ve sonunda cezalandırılmaya mahkûmlardır. Güzellik iyilik ile eşleşir, çirkinlik ise kötülükle anılır. Masallardaki kadınlar sırf 'iyi ve güzel' oldukları için yakışıklı ve kudretli prenslerle evlenebilmişlerdir.

Hikâye anlatıcılığının pek çok farklı çeşidinin ilk çağlardan beri var olduğu bilinmektedir. Peri masalı edebiyatının oluşumunun öncüsü olan mucize masalları, türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sözlü ve yazılı edebiyatın ürünü olan fantastik ve hayret verici pek çok masal çeşidinin peri masalı edebiyatındaki karışık 'tür' formuna

fayda sağladığı da bu bilinen gerçekler arasındadır. Dolayısıyla, hikâyenin parçalarının farklı kültürlerde nasıl toplanıp sonunda bir tür oluşturacak kıvama geldiğini araştırarak bu masalların tarihsel evriminin izini sürmek mümkündür. Doğal olarak, binlerce yıl önce çok farklı şekillerde anlatılan sözlü halk hikâyeleri, yazılı edebiyattan önce gelir ama hikâyelerin kim tarafından, neden ve nasıl anlatıldığı bilinmemektedir. Ancak hikâyelerin başlangıcının ritüeller, gelenekler, şaşırtıcı olaylar, mucizevi dönüşümler ve dini inançların yansıtıldığı masallar olduğu bilinmektedir. Bu masalların kayda geçirilmiş olması oldukça önemlidir; çünkü yazarlar gelecek nesiller için sözlü bir geleneği korumuşlardır ve kayıt işlemini gerçekleştirirken kayıt amaçlarına bağlı olarak masalları az ya da çok değiştirmişlerdir.

Peri masalı edebiyatının oluşumuna neden olan, halk edebiyatının kökeni ve yayılışıyla ilgili genel teoriler ilk olarak on dokuzuncu yüzyılın başında tasarlanmıştır ve yirmi birinci yüzyıl boyunca detaylandırılıp tartışılmıştır. Grimm Kardeşler'e göre peri masalları, bir zamanlar dini olan mitlerden türetilmiştir ancak hikâye anlatıcılarının zamanla dini çağrışımları çıkarmasıyla bu hikâyeler dünyevi mucize masalları haline gelmiştir (Zipes, 2006: 46). İlk başta peri masalı edebiyatı ya da bu konuda ayrı bir edebiyat geleneğinden söz etmek olanaksızdı. Peri masalları iletişim ve anlatıcılığın sözlü kavramlarıyla gelişti, alakalı bilgiyi aktarmanın başka bir yolunu oluşturan baskı yoluyla genişlemeye ve yayılmaya devam etti. Peri masalları kamuya sunulmak için basıldığında bazı kişiler tarafından özel olarak ya da halka açık bir şekilde okundu, sözlü olarak hatırlanıp yeniden anlatıldı, ve her zaman değişiklikler yapılarak yeniden basıldı (Zipes, 2006: 97-98). Sanders'ın düşünceleri de Zipes'in düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Ona göre; Charles Perrault'tan beri peri masalları okuyucunun isteklerini karşılayana ya da sadece yazarın düşüncelerine uyuncaya kadar bir şeyler eklenerek, çıkarılarak ve "diğer hikâyelerle karıştırılarak" senelerce yeniden anlatılmıştır (2009: 89). Bunun nedeni olarak peri masallarının farklı yerlerde, farklı kültürlerde çeşitli insanlar tarafından anlatılan ve bir sarmal gibi yeniden anlatılmaya devam eden tekrarlamalar olması gösterilebilir. Bu sarmalın anlatıcılarla ve anlatıcıların yeniden anlatımlarıyla büyüyen bir sarmal olduğunu söylemek mümkündür.

Angela Carter ise peri masallarının uyarılma çalışmalarından önceki durumunu şöyle özetler: "Hikâye az ya da çok sahip olunan şekilde bir araya getirilirdi ve haber

kaynağımız hikâneyi okuyucusuna ya da en basit şekilde kendisine uygun hale getirinceye kadar parçalar eklenerek, çıkarılarak ve diğer hikâyelerle karıştırılarak düzeltilirdi (1991: 10)”. Her masalın bir yeniden anlatım olduğu ve peri masalları için kesin bir kaynak bulanamadığı için günümüzde Perrault, Grimm Kardeşler veya Anderson’un eserleri gibi peri masalı türlerini ‘yeni den anlatım’ olarak adlandırmak uygun ve anlamlı olur. Bunun sebebi olarak bilinen peri masallarının da aslında bir ‘yeni den anlatım’ olduğu gösterilebilir. Aydeniz’e göre; ‘yeni den anlatım’ terimi edebiyattaki gözden geçirmeler için uygun olsa da, hepsi birer anlatım olduğu ve tekrar tekrar yeni den anlatıldığı için bu sözcüğü sinema düzenlemeleri için de kullanmak mümkündür (2011: 11).

Masallar sözlü anlatımlardan yazılı formlara aktarımda ya da ekranda farklı düzenlemeleriyle her zaman yeni den anlatıma tabi olmuştur. Yazarlar ve film yapımcıları daha önceki nesiller gibi masalları tekrar anlatma konusunda heveslidir. Genelde masalları yenileme ve aktarma konusunda yeni yöntemler bulmaktan hoşlanırlar. Temaları tanımanın ve onların nasıl değiştirildiğini fark etmenin zevki yalnızca eleştirmenlerle sınırlı değil aynı zamanda izleyiciler için de çok ilgi çekicidir. Bu masalları hayata geçiren ve yaşadığımız çağ ile ilişkilendiren şey masalarda yapılan fark edilebilir değişikliklerdir.

2.2.2. Sinemada peri masalları

Genel çizgileriyle kökeni, özellikleri ve içeriği hakkındaki bilgilerden sonra peri masallarının, sinemanın görsel dünyasında nasıl bir yeri olduğunu bilmek önemli olacaktır. Sözlü gelenekten gelen peri masallarının önce edebiyata ardından dramatik ve sinemasal biçimlere girmesi kaçınılmazdı. Hikâye anlatımının eski, tanıdık ve güçlü bir şekli olan peri masalları, gelişen kültürel etkileşimleri etkisi altına almıştır. Peri masallarının kısa, aralıklı, macera odaklı anlatımının, dramatik ve görsel biçim bakımından tiyatro, opera, dans sanatlarında olduğu gibi, sinemaya olan uygunluğu görülmektedir.

Walt Disney’in bu türe kendi imzasını atmadan onlarca yıl önce peri masalları, bir araç olarak sinemanın doğuşunda merkezi bir yerdedi. Ucuz ve bedava telif hakkı sunduğu ve sadece bilindikleri için değil, aynı zamanda büyüleyici özel efekleriyle bu filmler seyirciyi kendisine bağlamıştır (Greenhill ve Matrix, 2010: 5).

Peri masalları ve sinemanın birbirinden beslenmelerinin bir sebebi olarak, hikâyelerin kısa olması, kolay bir şekilde anlaşılabilmesi ve sinemanın erken yıllardaki gelişmemiş teknolojisinin ve masalların karakteristik özelliklerinin birbirleriyle iyi bir şekilde uyuşması olduğu söylenilebilir. Peri masalı anlatımının kolay ve uygun bir şekilde kısa filmlere uyarlanabilirliği, sinemayla aralarındaki bağı güçlendirmiştir. Sinema endüstrisi geliştikçe, peri masalı anlatımları kısa filmlerdeki yerini korumuş ve daha sonra özellikle kısa çizgi filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Walt Disney çizgi film karakterleri gibi) (Haase, 2008: 342).

Sinemada peri masalı anlatımlardan yararlanılmaya başlanmasıyla paralel olarak Hollywood yapımlarda da hareketlenme görülmüştür. Ticari ve ana akım sinemanın merkezi halinde olan Hollywood, yapımlarında yarattığı sihirli ve fantastik dünyayı, anlaması kolay ve eğlenceli anlatımları izleyiciye sunmuştur. Sinemanın kendisinin de bir illüzyon, teknolojik bir mucize ve hikâye anlatma sihribazı olarak düşünülürse, yaratılan bu sihirli dünyanın çok rağbet görmesi kaçınılmazdı. Bunun sonucunda sinemada peri masalları belirgin ve kesin olarak geniş film türleri içinde kendine yer edinmiştir (Haase, 2008: 344).

Sinema ve peri masalları arasındaki uzun süreli ilişkinin ilk örneklerine, Fransız illüzyonist ve sinematograf Georges Méliés tarafından çekilen kısa filmlerde rastlanılmaktadır. Onun hileli çekimleri ve kurduğu hileli özel efektler, peri masallarının sihirli dünyasının kamera önünde şekillenmesine öncülük etmiştir. Méliés'in çektiği ilk peri masalı örnekleri Charles Perrault'un *Külkedisi* (1899) ve *Mavi Sakal* (1901) masallarının uyarlamalarıdır. Méliés'in uyarlamaları Perrault'un öykülerindeki olay örgüsünden farklı olmamasına rağmen zamanına göre yaratıcı setler, kostümler ve teknik hileler bakımından sinematik olarak incelendiğinde çok başarılı işler olduğu söylemek mümkündür (Zipes, 2006: 173). Méliés'nin peri masalı uyarlamalarıyla olan deneyimleri bu türün tanımının genişlemesini ve ileride peri masallarının filmlerdeki kullanımının zenginleşmesini sağlamıştır (Zipes, 2010: 2).

Peri masalı anlatımlarının öyküsel çizgisinin ve çekim tekniklerinin, Méliés'in çektiği bu filmlerden ilham alınarak geliştirildiği düşünülmektedir. Méliés'in çabalarına paralel olarak, İngiliz film yapımcısı George Albert Smith de kamera hileleriyle ilgilenmekteydi. Méliés gibi o da *Külkedisi* (1902) ve *Alâddin*'in iki farklı çeşitlemesini

(1902-1903) filme aldı. İki film yapımcısı da siyah-beyaz sessiz kısa filmler üretirken, Alman film yapımcısı Lotte Reiniger de siluet animasyon tekniğini kullanarak animasyon peri masalı filmlerinin gelişmesi için çaba vermiştir. Filmleri arasında *Prens Ahmet'in Maceraları* (1926), *Kurbağa Prens* (1954) ve *Külkedisi* bulunmaktadır. Sinemanın ilk yıllarından sonra, kurgusal filmler arasında ünlü peri masallarının birçok farklı örnekleri izleyiciye sunulmuştur. Perrault, Grimm Kardeşler ve Anderson'ın yazdığı masallar film yapımcıları arasında en popüler olanlarıydı (Haase, 2008: 344-345).

Desmond ve Hawkes, 1908'e kadar sinemanın neden hikâye anlatımına döndüğünü şu durumla açıklar; "film şirketleri film öykülerine giderek artan isteği karşılamak için materyale ihtiyaç duydular ve hazır durumdaki sahne, olay örgüsü ve karakterleri buldular (2006: 14)". Önceden izleyicinin güvenini kazanmış olan klasik romanlar, kısa hikâyeler, masallar ve oyunlar film yapımcıları için açık birer kaynaktır. Film şirketleri, hikâyelerin pek çok insanın hoşuna gittiği daha önceden kanıtladığından, edebî metinlerin film yapımı için iyi birer aday olduğunu bilirler (Desmond and Hawkes, 2006: 16). John Ellis'e göre sinemanın ilk yıllarından beri edebiyat, düzenli kullanımın güvenli ve kârlı olduğu durumlarda Hollywood piyasasına çok sayıda öykü sağlamıştır. Hollywood eskiden olduğu gibi halen prensip olarak denenmiş ve test edilmiş, filme uyarlanmadan önce çoktan izleyicinin önüne çıkmış hikâyelerle ilgilenir (1982: 3). İster popüler ister klasik olsun, eğer edebî bir metin çoğunluk tarafından sevildiyse, uyarlandıktan sonra da yeniden sevmeye devam edeceği algısı yüzünden metnin filme veya diğer medya mecralarına uyarlanmasının olası olduğu söylenebilir.

Sinema endüstrisinin peri masallarını sinemaya aktarmaya olan yoğun ilgisi film yapımcılarının materyal benzerliği, bu materyali görsel bir tören olarak sahneleme eğilimleri ve geniş kitleleri etkileyebilme potansiyelinden etkilendikleri sinemanın ilk günlerinden itibaren barizdir. Birçok yönden, bu yaklaşımlarda değişen çok bir şey yoktur; küresel piyasanın dikkatini çekmekte zorlanan bir sinema sektörü peri masallarını yeniden hayal etmek için ciddi ölçüde kaynaklarını kullanmaktadır (Zipes, 2011'den aktaran Short, 2015: 1).

Peri masallarının animasyon türüyle beyazperdeye uyarlanması Hollywood'daki en yaygın kullanım şekliydi. Özellikle Walt Disney animasyon şirketi, kısa filmler

haricinde peri masallarını uzun metraj formatında da çekmiştir. Bilinen ilk uzun metrajlı animasyon 1937’de Disney tarafından üretilen *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’dir (Zipes, 2006: 145). Filmin büyük başarı getirmesinin ardından Disney, diğer peri masallarını da bünyesi altında çekmiştir. Bunlardan bazıları: *Pinokyo* (1940), *Külkedisi* (1950), *Alice Harikalar Diyarında* (1951), *Peter Pan* (1953), *Uyuyan Güzel* (1959), *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Güzel ve Çirkin* (1991), *Alâddin* (1992), *Mulan* (1998), *Prenses ve Kurbağa* (2009), (Zipes, 2010: 16) *Karmakarışık* (<http://www.imdb.com/title/tt0398286/> Erişim tarihi: 25.01.2016), *Karlar Ülkesi* (http://www.imdb.com/title/tt2294629/?ref_=nv_sr_1 Erişim tarihi: 25.01.2016). Disney tarafından uyarlanan bu masallar, kötü güçler tarafından sihirli bir lanete maruz kaldığı için yardım edilmeyi bekleyen iyi kalpli erkek ve kadınların geleneksel örnekleri sunar. Filmler her zaman mutlu sonlar biter. Kadın ya da erkek kahramanın ‘iyiliği’ kazanır ve bu genellikle bir evlilikle sonuçlanır. Hikâye her zaman tahmin edilebilirdir. Disney peri masalı uyarlamaları tıpkı masallardaki gibi aynı sonucu tekrar eder: mutluluk her zaman çok çalışan, iyi kalpli ve cesur olanların olur. Disney, klasik peri masallarını kendi bünyesinde tam anlamıyla ticarileştirmiştir (Zipes, 2006: 17).

Sinemada geleneksel anlatı türünde işlenen gerek kurgusal gerekse animasyon yüzlerce peri masalı uyarlamalarındaki anlatı çizgesinin genel hatlarıyla şu şekildedir:

1. Genç kız genç bir erkeğe âşık olur, bu genelde prenstir ve hayallerinin peşinden koşmak ister.
2. Kötü cadı, üvey anne ya da kötü bir güç kızı küçük düşürmek ya da öldürmek ister;
3. Acı çeken kız kaçırılır ya da bir yere kapatılır.
4. Acı çeken kız bir prens ya da maskülen bir yardımcı tarafından mucizevi bir şekilde kurtarılır.
5. Mutlu son evlilik, zenginlik, sosyal statünün yükselmesi ve kraliyete yeniden dönüşle sonuçlanır (Zipes, 2010: 3).

Peri masalı uyarlamaları arasında ‘Külkedisi’ özellikle en popüler olanıdır. Bu masal var olan en eski masallardan biridir ve günümüze kadar 130’u aşkın farklı sinematik uyarlamalarıyla (Zipes, 2011: 174) film yapımcıları için en cazip masallardan biri olduğu da kesindir. Bunun muhtemel sebebiyse hikâyenin yapısının, Hollywood’un

temel olarak ilgilendiği güzellik, başarı ve aşk gibi sinematik temalarla paralellik göstermesidir. Aynı zamanda, etkin olmayan kadın kahramanın güçlü ve etkin olan prens tarafından kurtarılması da paralellik göstermektedir. ‘Hollywood peri masalı filmlerindeki mutlu son’ teması klasik peri masalı yapısındaki anlatı biçimiyle paraleldir: Çatışma, ahlâk testi, engellerle mücadele ve çözüm (çoğu kez evlilik ve zenginlik). Bu dikkate değer yansıma sadece peri masalı ve Hollywood sineması arasında değil aynı zamanda peri masalı ve ‘Amerikan Rüyası’ ile de ilişkilendirilir (Haase, 2008: 342-346).

2.2.3. Sinemada yeniden anlatılan peri masalları

İki dünya savaşından sonra yetişen kuşakla belirlenen, 1960’lı yıllardan başlayarak 2000’li yıllara gelinene dek dünyanın her yanında toplumsal etkinlikler, görünürlük kazanmıştır. 1960’larla 1970’lerdeki yurttaşlık haklarıyla ilgili girişimlerle feminist düşünceler; 1980’lerin nükleer-karşıtı çevreci eylemleri; 1990’lardan sonraki eşcinsel haklarını savunma gibi yenilikler (Giddens, 2012: 917) yeni bir dünya algısı yaratmıştır.

1960’lı yıllarda değişmeye başlayan dünya algısıyla genelde tüm sanatsal üretimler, özelde de edebiyat alanında peri masalları farklı anlatımlarla sunulmuştur. Edebiyatla birlikte sinemanın anlatım alanında da değişikliğe uğrayan peri masallarının, yeniden anlatılarak postmodern dünyanın bir parçası haline geldiği söylenilebilir. Haase’ye göre postmodernizm, bugüne kadar genelleştirilmiş davranış ve düzen örneklerinden farklı olarak, başka yöntemlerin kullanılış süreçlerine imkânlar vermekle ilgilenir. Bu imkânlar daha önce örnek olanın iyi bir şekilde kavranması, ardından da onun yolundan ayrılmakla gerçekleşir (2008: 856). Christina Bacchilega postmodern peri masallarını, geleneksel masalların yeniden yazılarak ‘geleneksel olanın otoritesine uymayı reddetmek’ olarak tanımlar (1997: 4).

Peri masallarının sinemada farklı postmodern yöntemlerle (ironi ve parodi gibi) kullanılmasının ilk örneklerini Hollywood’da görmek mümkündür. Jerry Lewis’in *Cindarella* (1960) adlı yapımı, Külkedisi masalının bir parodisi, Jim Henson’ın *The Frog King* (1972) adlı yapımı ise Kurbağa Prens masalının bir parodisi niteliğindedir (Haase, 2008: 346). Ek olarak, yeniden anlatılan bazı filmler, hem fantastik kurgu çerçevesinde işlenmesi hem de peri masalı motiflerinin film içerisinde farklı şekillerde kullanılması açısından postmodern uyarlamalardır. Bir çok peri masalının temalarını,

motiflerini ve karakterlerini bir anlatıda toplayan *Prenses Gelin* (The Princess Bride, 1987) ve *Onuncu Krallık* (The 10th Kingdom, 2000) filmleri, Küçük Deniz Kızı masalındaki karaktere farklı görev ve amaç yükleyerek hikâyeyi yeniden yorumlayan *Sudaki Kız* (The Lady In The Water, 2006) filmi, hikâyeye baş karakter tarafından farklı bir anlatıyla bakılan Kırmızı Başlıklı Kız uyarlaması *The Company Of The Wolves* (1984) filmi, korku öğelerini kullanarak farklı bir anlatım sergileyen Pamuk Prenses masalının uyarlaması *Pamuk Prenses: Bir Korku Masalı* (Snow White: A Tale Of Terror, 1997) filmi, farklı sanat eserlerinden ve farklı masalların belirli bölümlerinden esinlenerek gerçek dünya ve fantastik dünya arasında geçen *Pan'ın Labirenti* (Pan's Labyrinth, 2006) filmi, animasyon dünyasından gerçek dünyaya geçen bir peri masalı karakterini ve türleri birleştiren *Manhattan'da Sihir* (Enchanted, 2007) filmi yeniden anlatılan uyarlamalar arasındadır (Greenhill ve Matrix, 2010: 13-30).

Birçok peri masalını içinde barındıran *Shrek* serisi (2001,2004,2007) animasyon türünde çekilen postmodern peri masalı uyarlamalarının en açık örneğidir. Film, içerisinde bir çok bilinen peri masallarının ve karakterlerinin sunumu açısından oldukça farklılık göstermiş ve masallar bilinen bağlamından koparılmıştır (Greenhill ve Matrix, 2010: 14-15). Animasyon türünde çekilen başka bir postmodern yapım olarak bir Kırmızı Başlıklı Kız uyarlaması olan *Kırmızı Başlıklı Kız* (Hoodwinked!, 2005) filmi gösterilebilir (Haase, 2008: 587). Ek olarak, Rapunzel masalının uyarlaması olan *Karmakarışık* (Tangled, 2010) ve Anderson'un Karlar Kraliçesi masalının uyarlaması olan *Karlar Ülkesi* (Frozen, 2013) filmlerinin de, sunum olarak özgün metinlerinden farklılık göstermesi bakımından postmodern uyarlamalar olduğu söylenilebilir.

Sinemanın anlatım açısından hazır materyalleri, geniş kitleleri etkileyebilmek için sıkça kullandığından daha önce söz edildi. Bu açıdan bakıldığında peri masallarındaki motif ve konular genellikle romantik komedi, gerilim ve korku türlerindeki kurgusal (live-action) filmlerde kendini göstermektedir. Bu modern versiyonlar masalların birebir uyarlaması olarak değil, masallardaki motifleri farklı yollarla harmanlayan ve günümüzde geçen filmler olarak düşünülmelidir. Örnek olarak; *Piyano* (The Piano, 1993) ve *Tutku Esirleri* (In The Cut, 2003) filmlerini 'Mavi Sakal' masalı türünde, *İlk Aşk, İlk Dans* (Dirty Dancing, 1987) filmini 'Çirkin Ördek Yavrusu' masalı türünde, *Deniz Kızı* (Splash, 1984) filmini 'Küçük Deniz Kızı' masalı türünde, *Edward Makas*

Eller (Edward Scissorhands, 1990) filmini ‘Güzel ve Çirkin’ masalı türünde, *Yapay Zeka* (AI: Artificial Intelligence, 2001) filmini ‘Pinokyo’ masalı türünde *Konuş Onunla* (Talk To Her, 2003) filmini ise ‘Uyuyan Güzel’ masalının modern yorumlaması türünde incelemek mümkündür. Ek olarak, Stanley Kubrick’in erotik gerilim türündeki *Gözleri Tamamen Kapalı* (Eyes Wide Shut, 1999) adlı filmi ise Grimm Kardeşlerin ‘On İki Dans Eden Prenses’ masalının modern bir versiyonudur (Greenhill ve Matrix, 2010: 11-12). En çok bilinen peri masallarının da modern türleri görülmektedir. *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, 1990), *Acemi Prenses* (The Princess Diaries, 2001), *Aşk Masalı* (Maid In Manhattan, 2002), *Bir Külkedisi Masalı* (A Cinderella Story, 2004) filmlerinin Külkedisi masalının (Haase, 2008: 207), *Otoban* (Freeway, 1996) ve *Lolipop* (Hard Candy, 2005) filmlerinin Kırmızı Başlıklı Kız masalının, *Sydney White* (2007) filmi de Pamuk Prenses masalının modern çeşitlemeleridir (Greenhill ve Matrix, 2010: 11-12).

Hollywood peri masallarının motiflerini ve temalarını bir çok filmde kullanmıştır. Yakın dönem Hollywood sinemasında çekilen bazı peri masalı uyarlamaları, fantastik anlatı çerçevesinde masalın özgün anlatım yapısını bozarak farklı bir anlatım ve çeşitlemeyle uyarlanması bakımından kendinden önceki filmlerden farklılık göstermektedir.

Masalların yeniden anlatılması, önceki metinlerle ilişkiyi gerektirir. Söz konusu süreç, metinlerarası evreniyle 1960’lardan sonra sıkça tartışılan postmodern zamanın etkisiyle belirginleşmiştir.

2.3. Postmodern Zamanın Metinlerarası Evreni

Elde edilemeyen bir rüya ülkesi ya da söz geçirilemediği için hem kızılan hem de korkulan, sonunda boyun eğilen bir güç ya da sarmalayarak insanı iyileştiren iyilik perisi gibi zaman, her dönem benzer olguların yaşandığı, üst üste aynı tür olaylarla damgalanan geniş bir girdap yaratır. Son dönemde yaratılan girdabın adı postmodernizm.

2.3.1. Postmodernizm

1960’lar, öngörülerinde yanıldığını görülen modernizmin, karşı karşıya kaldığı paradoksların altını çizen postmodern yaklaşımın filizlendiği yıllar olmuştur. Postmodernizmin, modernizmin üst-anlatılarının reddine ve evrensel ve tek olana karşı

açtığı savaşa karşılık geldiği bilinmektedir. Radikal bir kopuşun meydana geldiğini ileri süren bu teorinin, sanatın kullanım alanlarına da yansıdığı görülmektedir.

20. yüzyılın son dönemi, insanlığın inandığı ne varsa tümünün göz önünde acımasızca hırpalandığı bir zamandı. Öyle bir noktaya gelinmişti ki artık, her şeyin ardına bakmak, her olayı farklı yorumlamak gereksinimi duyuluyordu; çünkü fizik, tarih, biyoloji gibi ‘sağlam’ gerçeklerin bile sarsıldığına tanıklık edilmişti. Okullarda Galileo fiziği öğretiliyordu ama Einstein fiziği Newton fiziğini bile aşmıştı. Üstelik Einstein fiziği de rafa kaldırılmak üzereydi; çünkü kuantum fiziği, her olgunun yeniden tanımlanmasını öğütüyordu. Fırtınaların, tayfunların, kasırgaların sırrının çözümlendiği düşünülürken algiler tanındı. Tek hücreli canlıların atmosferdeki dolaşımı için iklimleri değiştirebildiği fark edildi. Bu masalların, bilim-kurgu romanlarının, hatta Jules Verne’in bile öngöremediği bir varsayımdı. Tek hücreli canlılar, gezinebilmek için kasırgalar yaratabiliyordu. Okyanus dibindeki yosunların yaşam alanı bir kaç kilometre kıyıya kayduğunda deniz suyu sıcaklığı 4-5 derece yükselebiliyordu. Bunun da anlamı, El Nino kasırgasıydı. İnsanlar, komplo teorisi üretmeyi, doğadan öğreniyorlardı. Komplo teorisi üretmekte haklıydı insanlar. Gelişmiş ülkeler tarafından sömürülmüşlerdi. Kendi hükümetleri tarafından sömürülmüşlerdi. Sahte din adamları tarafından aldatılmışlardı. İki dünya savaşında yer almışlardı ama bu savaşların aslında paylaşım savaşı olduğunu sonradan öğrenmişlerdi. İzlenilen her ideolojinin başka bir kimliğiyle karşılaşmıştı derinlerine inince. Artık, en akla gelmez neden-sonuç ilişkileri kuruluyordu. Böylece sanat, reklamcılık, endüstriyel teknoloji, moda ve tasarım, politika gibi diğer insan etkinlikleri arasındaki engeller kalkıyordu. Yazarlar, ressamalar, dansçılar, besteciler, sinemacılar vd. uzmanlık alanları arasındaki sınırları yıkıp, birlikte daha zengin, çok yönlü metinler yaratacak çeşitli iletişim araçlarını (mixed-media) kullanan yapımlar üzerinde çalışmaya başladılar (Berman, 1994: 52).

Postmodern sanat anlayışı 1970’li ve 1980’li yıllarda mimari, müzik, edebiyat, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında kendini göstermiştir. Postmodernizm, tüm sanat dallarında geçmişe ait olan parçaların bugüne taşınması ve sanat eserinin bir parçası, bir ögesi olarak kullanılmasını olağan karşılamaktadır (İspir ve Kaya, 2011: 85). Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatı da postmodern anlayışın etkisi altına girmiş ve 1980’li yıllarda bu kavramın izleri sinemada görülmeye başlanmıştır. Sanatta

postmodern yaklaşımların şekillenmesi, sinemada da 1980'lerden itibaren çok zamanlılık, metinlerarasılık, pastiş, parodi, parçalı kurgu gibi postmodern olarak tanımlanan öğelerle kendini göstermiştir.

Postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerini Büyükdüvenci ve Öztürk genel olarak şöyle sıralamıştır: "Nostalgik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması..." (2014: 26). Postmodern yaklaşımda modern sanatın özgünlük ve geçmişe sırt çevirme anlayışı, nostalji ve pastişle cevap bulmuş, bu karşı duruş postmodern olarak tanımlanan diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da eklettik yapıyı oluşturan öğelerden olmuştur (İspir ve Kaya, 2011: 85).

Postmodernist anlayış ve film arasındaki ilişkinin çözümlenmesini Fredric Jameson, 'nostalji filmi' olarak ele alır. Ona göre "geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler" nostalji filmleridir. Nostalji filmleri "yeniden yapım" ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olarak anlaşılmalıdır. Bu filmlerin çabası, yeni bir söylem oluşturarak günümüzü, yakın geçmişimizi ya da henüz hafızamıza dâhil olmayan daha uzak geçmişi "kuşatma" çabalarıdır. Nostalji filmi geçmişi temsil etmez; "geçmiş'e üslupçu çağrışım yoluyla yaklaşır." Böylelikle geçmiş tekrar uyarlanır, "gönderme yapılan geçmiş ise bir süre sonra arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak silinir." Geçmiş, bambaşka bir geçmiş olarak hafızalarda yer edinir. Klasik nostalji filmi kendi şimdiki zamanın tümüyle yadsıyıp, daha eski bir dönemin kayıp gerçekliğini yakalamaya ve yeniden kurmaya çalışır. Jameson'a göre bu tür filmlerin geçmişe duydukları hayranlığın temeli kendi şimdilerinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır (1994: 78-79). Geçmişin kültürel ve mekânsal yeniden inşasının pastiş yoluyla gerçekleştiğini ve geçmiş zamanı filmin şimdiki zamanı içerisine çekerek iki zamanın iç içe geçtiğini söylenebilir.

Postmodern anlatı biçiminde duygu ortadan kalkmakta, yerini bir duygu taklidine, bir duygu efektine, kodlanmış bir duyguya bırakmaktadır. Sonuçta sanatçı, bir anlatı efekti yaratmakta, eski anlatıları taklit etmekte ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin, bir maddi ya da ruhsal hakikatin değil, başka anlatıların durduğunu ifade etmektedir (Koçak'tan aktaran Erdemir, 2009: 24-25). Çeşitli noktalarda postmodern kalıplarla

örtüşen ve postmodern nitelikler taşıyan filmlerin tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkardığı söylenebilir. Bir alıntılama, tamamen kopyalama, içerik, biçim ve anlamı değiştirme, gülünç duruma düşürme ya da eleştirme gibi durumlar kendini postmodern anlatımın kimliğini oluşturan öğeler olarak filmlerde görülmektedir. Postmodern sanatın özünde ‘şimdiye kadar geçen zamanda her şey yapılmıştır’ söylemi olduğu yadsınamaz. Filmlerdeki postmodern anlatıların kendinden önceki sanat yapıtlarının öykülerini, temalarını, karakterlerini kullandığını ve bunları pastiş, parodi, ironi, şizofreni gibi kavramlarla harmanladığını söylenebilir. Ek olarak, kullanılan yöntem ve ele alınan yapıt ne olursa olsun, yeniden anlatılan metinde söylenmemişin anlaşılması, ortada olmayanın görülmesi yani boşlukların doldurulması da anlatımın ortaya çıkarmayı hedeflediği amaç olduğu yorumlanabilir.

Postmodern zamanda, kendisinden anlam kurulan her üretim, metin (Siegel, 1984: 20) adını alıyordu. Romanlar, resimler, fotoğraflar, düşünceler, heceler, heykeller, filmler, şarkılar, dramalar, haritalar, grafikler, matematiksel denklemler, beden dili vb. birer metindir. Üstelik, her metin birbiriyle ilişkilidir.

Dünyada 1960’lı, Türkiye’de 1990’lı yıllardan başlanarak postmodernizme ilişkin çalışmalar artarak sürmektedir. Postmodernizm güncel tarihi, sosyal ve kültürel dönemlere atıfta bulunmak için birçok kişi tarafından kullanılan bir kavramdır. Kendisinden anlam üretilen, ‘okunabilen’ her yapının ‘metin’ adıyla anıldığı postmodern zamanın temel kavramlarından Julia Kristeva’nın ürettiği metinlerarasılık, özgül açıdan ‘sanattaki yeri’ (Allen, 2000: 181) bağlamında ele alınmalıdır.

2.3.2. Metinlerarasılık

Latince dokumak anlamındaki *texere*’den geldiği düşünülen metin, ilmek ilmek dokunarak ipliğin kumaşa, halıya dönüşmesi gibidir. Bir halının binlerce ilmekten oluştuğu düşünüldüğünde, en baştaki ilmekle en sondaki ilmek arasında yüzlerce ilmek vardır (Hartman, 1992: 297). Bu ilmekler her ne kadar birbirleriyle ilişkisiz görünse de hepsi bir bütün yaratmaktadır. Kendisinden anlam kurulan her yapı bir metindir. Metni sınırlamak olanaksızdır. Kaynak bir metinden hareketle yeniden üretilen anlatılarda metinlerarası ilişkisi vardır. Bu noktada edebi bir türle görsel bir tür arasında ‘göstergeler arası alışveriş’ söz konusudur.

Postmodern yaklaşımda kendine yer edinen metinlerarasılık, postmodern yazının açıklayıcı kavramlarından biridir. Metinlerarasılık daha çok yazınsal metinlerle ilgili çalışmalarda öne çıkarak, giderek etki alanı genişleyen bir kavramdır. Metinle anlatılmak istenen başlangıçta, yazınsal ürünlerdir. Özyay'ın da vurguladığı gibi (2007: 164-165) metnin diğer sanatlarla da ilişkisinden ötürü sadece şiir ve düzyazı gibi yazınsal metinlerde değil sinema, tiyatro, resim gibi sanat dallarında da metinlerarasılıktan söz etmek olasıdır.

Julia Kristeva'nın 1960'lı yılların sonunda Saussure ve Bakhtin'in dil ve edebiyat teorilerini birleştirme çabası, metinlerarası teoriden ilk kez bahsedilmesine neden olmuştur. (Allen, 2000: 3). Ne Saussure ne de Bakhtin, kavramı açık olarak kullanmadığı için metinlerarasılık teriminin yaratıcısının genel olarak Julia Kristeva olduğunu kabul etme eğilimi vardır. Kristeva, hem Bakhtin hem de Saussure modellerden etkilenmiş ve onların içgörü ve temel teorilerini birleştirmeye çalışmıştır (Moi, 1986: 11).

Bakhtin'in 'söyleşimcilik' kavramı, Kristeva tarafından değiştirilmiş ve postmodern eleştiri alanında ortaya attığı metinlerarasılık kavramı ortaya çıkmıştır. Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı, eşsüremlilik (zamandan bağımsız olarak kendi içerisinde) bir inceleme yoluyla metinleri inceleyen ve tüm dünyanın metinlerden oluştuğunu varsayan bir yaklaşımdır. Bakhtin'in 'söyleşimcilik' kavramında metinlerin insandan bağımsız tutulmadan, artsüremlilik (metnin belli bir zaman içindeki gelişimi) bir inceleme gerektirdiğini söylemektedir (Aktaş, 2011: 52-53).

Kristeva'ya göre her metin diğer metinlerin mozaiğidir. Her metin başka bir metnin özümlemesiyle değiştirilmesiyile üretilir (1980: 30). Kristeva'nın bu düşüncesine göre özgün metin yoktur. Metinlerarası anlam kurmaya yöneltilen en büyük eleştiri de burada yatmaktadır. Bu düşünce işbirlikçi anlam üzerinde önemle dururken bireysel anlamı göz ardı etmektedir. Metinlerarasılığın, bazı semiotikler tarafından sınır tanımadan her yapıya uygulanması, entelektüel terörizm olarak değerlendirilmiştir (Akyol, 2003: 51). Kristeva'ya göre bir metin, metinler permütasyonudur. Belirli bir metnin evrensel boyutundaki metinlerarasılıktır. Bu alanda farklı metinlerden alınmış birçok söyleyiş kesişmekte ve birbirini tarafsızlaştırmaktadır (Kristeva, 1980: 36). Bu görüşten hareketle metinlerarası bir düzlemde incelenen bir metnin son derece farklı,

ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzamda olduğu söylenilebilir. Kristeva'ya göre metnin metinlerarası olmasının sebebi onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesidir (1986'dan aktaran Aktulum, 1999: 44).

Sanat eserleri arasındaki göndermelerle ve alıntılarla köprü işlevi gören metinlerarasılık kavramını Genette; "iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı (Genette 1983'ten aktaran Aktulum, 1999: 83)" olarak tanımlar. Sözü geçen tanımda metin olarak adlandırılan kavramın sadece edebi bir eser için değil, başka sanat dallarındaki eserler için de kullanılabileceğini söylemek mümkündür.

Kristeva'ya göre; her metin alıntılardan üretilir. Metinler, diğer metinleri kendi içinde dönüştürerek eritir (1980: 33). Bu görüşten hareketle metinlerarası bir düzlemde incelenen bir metnin son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzamda olduğu söylenilebilir. V. Şklovski'ye göre; bir sanat yapıtı diğer sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler aracılığıyla algılanır (1995'ten aktaran Aktulum, 1999: 21). Metinlerarasılık, her metnin başka bir metinle ilişki içerisinde olduğu, başka bir metinle anlam kazandığı hatta kendinden önceki bir veya birden çok metnin yeniden yazımı olarak ifade edilmektedir. Bu durumda her metnin başka metinlerden doğrudan alıntılarla şekillendiği veya dolaylı olarak diğer metinlerin anlamına dayanarak kendi kurgusunu ve anlatım yapısını oluşturarak şekillendiği sonucuna varılabilir. Böylece bir metinden alıntının yanında, anlam olarak başka bir metinle ilintili olma da metinlerarasılık çerçevesine girmektedir (İspir ve Kaya, 2011: 95). Buna ek olarak Kristeva'ya göre metinlerarasılık, sonu gelmeyen metinsel bir devinimdir (Aktulum, 1999: 43). Roland Barthes'ın yapısalcı bakış açısına göre de 'metin' bitmiş ve sonlanmış bir ürün değil, başka metinlerle başka kodlarla bağlantıda olan bir üretim biçimidir (2008: 170). Aktulum'a (1999: 166) göre metinlerarasılık yalnızca bir metni başka bir metne aktarmak değil, böyle bir eylemle yeni bir anlam yaratma işlemidir. Böylelikle bir yeniden yazma işlemiyle metinler iç içe geçerek bir anlam çokluğuna olanak sağlamaktadır.

Metinlerarasılık, metinler arasındaki farklı ilişkilerin analizinde kullanılacak araçlar sunmaktadır. Bir metin, metinlerarası süreçten geçerken bazı öğelerin kullanımıyla

anlam kazanmaktadır. Metinlerarasılık kavramı içerisinde kullanılan ögelerin tanımları, bu sürecin bir ‘yeniden yaratma’ olduğunu vurgulanması açısından önemlidir.

Çalışmanın örneklemindeki masallarla filmler, yöntem bölümünde açıklanacak yapısalci yaklaşımdaki Greimas’ın anlatı çizgesine göre çözümlendiğinde, masal metni ile film metni içindeki olay örgüleri arasındaki farklılaşma noktalarının metinlerarası yöntemler ve imgelerin kullanılmasıyla yaratıldığı belirlenmiştir. Söz konusu yöntemler ve imgeler, metinlerarasılık kavramının önemli özelliklerindedir.

2.3.2.1. Metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri

Bir metin, metinlerarası süreçten geçerken bazı ögelerin kullanımıyla anlam kazanmaktadır. Metinlerarasılık kavramı içerisinde kullanılan ögelerin tanımları, bu sürecin bir ‘yeniden yaratma’ olduğunu vurgulanması açısından önemlidir. Aktulum, (1999: 93) metinlerarası yöntemleri iki ana başlık altında toplar. Birinci başlık içerisinde alıntı, gönderge, gizli alıntı (aşırma) ve anıştırma yöntemlerinin olduğu ortakbirlikteliği olan ilişkilerdir. İkinci başlık altındaysa, metinlerarasılık süreçte türev ilişkileri olarak tanımlanan ve sıkça kullanılan ögeler öykünme (pastiş), yansılama (parodi) ve gülünç dönüştürüm (ironi) gelmektedir. Bunun yanı sıra, metinlerarası imgelerin de tanımlanması, bir sanatçının metne kazandırdığı anlamın yarattığı izlenimi bilmek açısından yararlı olacaktır.

Aktulum (2011), ortakbirliktelik ilişkisine dayanan biçimleri açıklarken bu ilişkinin iki ya da daha çok metin arasında kurulduğunu vurgular. Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirgin biçimidir. Bir metnin başka bir metin içindeki varlığının en somut biçimde görüldüğü alıntılarda başka bir metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenmektedir (416). Gönderge, bir yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinmektir. Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okurunu başka bir metne gönderir (435). Gizli alıntı-aşırma, bir sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır. Aşırma yazar, kendisinin olmayan bir eserin bazı bölümlerini olduğu gibi kopyalayarak, bunu kendi eseriymiş gibi gösterebilir (423-424). Son olarak anıştırma, “bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden gönderim yapılmasıdır. Anıştırma, kişisel birikim ve çaba ile algılanabilen göndergelerdir (419). Metinlerarası biçimler arasında türev ilişkisine göre metinleri

bağlayan yöntemlerin başında öykünme (pastiş), yansılama (parodi) ve gülünç dönüştürüm (ironi) gelir. Aşağıda bu yöntemler açıklanmıştır.

Öykünme (Pastiş): Temelinde taklidin yattığı öykünme, yazınsal alanda daha önce yaratılmış bir metnin biçimini değiştirerek yeni bir metinde tekrar sunmaktır (Aktulum, 1999: 133). Pastişte bir metin yeni bir metne dönüştürülürken benzerini yapma, etki yaratma amacı güdülür. Yani "benzerini yapma" uğraşı vardır. Pastiş bir metni değil biçemi taklit eder. Bir yapıtın biçemi, ya da "anlatım biçimi" dolaylı olarak taklit edilir (Aktulum, 1999: 134). Pastiş, diğer yapıtların imgelerini ve bölümlerini parçalar halinde alarak kullanır ve onları yineler, yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır (Erdemir, 2009: 27). Pastiş, yazınsal eserlerin biçemlerini taklit eden yeni biçem üretilmesidir. Geçmişin kültürel ve mekânsal yeniden inşasının pastiş yoluyla gerçekleştiğini ve geçmiş zamanı filmin şimdiki zamanı içerisine çekerek iki zamanın iç içe geçtiğini söylemek mümkündür.

Yansılama (Parodi): Yazınsal alanda bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir (Aktulum, 1999: 117). Parodide bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluşturma amacıyla bir metinle alay edilir. Yazın alanında ele alınan bu tanımdan da anlaşılacağı üzere parodi, içinde bir eğlendirme amacı güder ve alaycı bir söyleme sahiptir. Bu söylem içerik düzeyinde, ciddi bir yapıtın sıradan bir içerikle dönüştürülmesi şeklinde gerçekleşir. Parodi, bir yapıtın biçemi değil konusu değişir (Aktulum, 1999: 118). Öykünme bir biçemin ödünç alınıp başka bir yapıta, nesneye uyarlanmasına, yansılama ise bir metni dönüştürmeye dayalıdır (Aktulum, 2011: 348).

Gülünç Dönüştürüm (İroni): Sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koymaktır (Aytaç, 2003: 370). İroni temel olarak bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek, ciddi bir yapıttan gülünç ve eğlendirici bir yapıt türetmek olarak tanımlanır. Bu yöntem genellikle bir yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden onu sıradan, yeni bir biçimde 'yergi' yapmak ve biraz eğlendirmek için kullanılır (Aktulum, 1999: 126). Bu teknik parodi ile karıştırılmamalıdır. Parodi bir yapıtın konusunu biçimini değiştirmeden konusunu değiştirirken, ironi konu değiştirmeden aynı olayın sıradan ve komik bir şekilde tekrar ele alınmasıdır (Aktulum, 1999: 118).

Bir eser sahibinin bir izlem doğrultusunda başka bir metinden aldığı parçaları yeni bir metne sokma, yani bir metinle başka bir metin arasında alışveriş işlemi yapma işlemi, bazı metinlerarası imgelerle gösterilebilir. Aşağıda bu imgeler açıklanmıştır:

Palempsest: Aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görünebilirliğini (Aktulum, 2011: 464) sağlayan bir imgedir. Önceden söylenmiş olan, aktarılmaya devam eder. Başka metinler ya da ortak bir metinden alınan parçalar, yeni bir yapıtta kendini gösterir. Yani, daha önce yazılmış olan yeniden yazılır. Palempsest'in altında saklanmış bir çokluk ve çeşitlilik vardır (Aktulum, 1999: 2018).

Kolaj: Bir diğer imge ise 'kolaj'dır. En geniş anlamıyla hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma (Aytaç, 2003: 350) demektir. Ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak-birlikteliği olarak da algılanır. Bu bütünlük içerisinde parçalar, aralarındaki etkileşimle belirlenen özel bir söylemsel devinimle yaşam bulurlar (Aktulum, 1999: 224). Kolaj, en küçüğünden en büyüğüne her farklı unsuru bir bütün oluşturacak şekilde, belli bir düzene göre belirlenmiş bir metnin içerisine dâhil ederek ve bir bağlamda yenileyerek, yeniden yazarak metinlerarasılığın sınırlarını genişleten bir imgedir (Koçakoğlu, 2012: 105-106).

Yeniden Yazma: Son olarak 'yeniden yazma', ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak yeniden yazma işlemi olarak görülür. Çeşitli metinlerarası yöntemlere kullanılarak önceki metnin onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yenilenmesi (Aktulum, 1999: 236) olarak da tanımlanabilir. Compagnon'a göre; her eser bir yapıştırma, yorum, anlatı ve yeniden yazmadır (Compagnon, 1979'dan aktaran Aktulum, 2011: 482). Her yeniden yazılan bir metin, önceki metnin bir yeni çeşidini ortaya çıkardığını söylemek mümkündür.

Metinlerarasılık ve yeniden yazma sürecinde yapıtın daha önceki kopyasını değil, yepyeni bir biçimini oluşturduğu söylenebilir. Bir başka yapıtta bağlı kalarak ve onun temasını yineleyerek yeni bir metin üretilmesiyle, yeni bir anlam alanı yaratılır. Metinlerarası yöntemler kullanılarak farklı anlatı türünde oluşturulan yapıtlar

mevcuttur. Yapıtlarda metinlerarası ögeler, yapıt içindeki anlatı türünü farklılaştırmaktadır. Bu durum sinemada postmodern anlatı türündeki filmlerde görülmektedir.

2.4. Yeniden Anlatılan Peri Masallarının İlk Metinleri

Bu bölümde çalışma dâhilinde incelenecek masalların tam metni verilmiştir. Böylece film çözümlenmelerinde masalların özgün hallerine gönderme yapılmıştır.

2.4.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının özgün metni

Bir zamanlar küçük, şirin bir köylü kızı varmış; şöyle bir bakanlar bile onu çok severmiş. Bu küçük kızı en çok seven kişi de büyükannesiymiş. Büyükanne çocuğa ne hediye edeceğini bilemezmiş. Bir gün büyükanne kızı kırmızı kadifeden bir başlık hediye etmiş. Bu başlık çok yakışınca, kız da başka bir başlık takmak istememiş. Bundan böyle küçük kızı, 'Kırmızı Başlıklı Kız' diye çağırır olmuşlar. Günlerden bir gün annesi kızı, "Gel Kırmızı Başlıklı Kız, al şu pastayı ve bir şişe şurubu da büyükannene götür" demiş, "Çok hasta olmuş, zayıflamış, bunları yiyip içerse kendine gelir, toparlanır. Ama güneş tepeye çıkmadan önce yola koyul, dışarıda da uslu uslu yürü, yolun dışına çıkma, yoksa şişeyi kırarsın, büyükannene bir şey kalmaz" demiş. Sözlerini, "Büyükanenin odasına girdiğin zaman evin sağına soluna bakmadan önce ona günaydın demeyi unutma" diyerek bitirmiş.

Kırmızı Başlıklı Kız, "Bütün söylediklerini yapacağım." demiş ve annesinin elini öpmüş. Kızın büyükanne köyden yarım saat uzaklıktaki bir ormanda yaşıyormuş. Kırmızı Başlıklı Kız ormana girince karşısına kurt çıkmış. Kurdun ne kadar kötü bir hayvan olduğunu bilmiyormuş, bu nedenle ondan hiç korkmamış. "İyi günler Kırmızı Başlıklı Kız" demiş kurt. Kız da "Teşekkür ederim kurt" diye yanıt vermiş. "Nereye gidiyorsun böyle erkenden?" diye sormuş kurt. "Büyükanne" demiş kız. "Ne taşıyorsun önlüğünün içinde?" - "Pasta ve şurup. Hasta ve zayıf büyükanne iyi gelsin ve kuvvet versin diye, dün pişirdik. "Kırmızı Başlıklı Kız, büyükanne nerede oturuyor?" diye sormuş kurt. "Ormanın içinde, on beş

dakikalık yol daha ötede, üç büyük meşe ağacının altında evi. Aşağıda fındık çalıları var, bileceksin" demiş Kırmızı Başlıklı Kız. Kurt kendi kendine düşünmüş: "Bu genç, körpe yaratık, güzel bir lokma. Bunun tadı yaşlı kadından daha güzeldir: İkisini birden ele geçirmek için bir kurnazlık yapmam gerek." Kurt bir süre Kırmızı Başlıklı Kız'la beraber yürümüş. "Kırmızı Başlıklı Kız, etrafındaki şu güzel çiçekleri görüyor musun? Niye hiç dönüp bakmıyorsun? Galiba kuşların ne güzel öttüğünü de duymuyorsun. Sanki okula gidermiş gibi, hiç sağına soluna bakmadan yürüyorsun, oysa ormanda hayat çok eğlencelidir" demiş.

Kırmızı Başlıklı Kız gözlerini yukarı çevirmiş, güneş ışınlarının ağaçların etrafında bir belirip bir kaybolarak dans ettiklerini, her tarafın da güzel çiçeklerle dolu olduğunu görünce, "Büyükanne bir demet taze çiçek götürürsem çok sevinir; vakit henüz çok erken, nasıl olsa tam saatinde ulaşırım" diye düşünmüş. Sonra da yolundan sapıp ormanın içine girmiş, çiçek toplamaya başlamış. Bir çiçeği koparınca, "İleride daha güzelleri var" diye düşünmüş. Böylece ormanın derinliklerine iyi dalmış. Kurt ise dosdoğru büyükannenin evine gidip kapıyı çalmış. "Kim o?" - "Kırmızı Başlıklı Kız, sana pasta ve şurup getirdim aç kapıyı!" - "Kapı açık, sen sadece mandalı indir" diye seslenmiş büyükanne, " Çok halsizim, ayağa kalkamıyorum." Kurt kapının mandalını indirmiş, kapı açılmış. Kurt tek kelime konuşmadan dosdoğru büyükannenin yatağına gitmiş ve onu yutmuş. Sonra büyükannenin elbiselerini giymiş, onun başlığını takmış ve yatağın içine girip örtüyü üstüne örtmüştü.

Kırmızı Başlıklı Kız bu sırada çiçeklerin peşinde dolaşıp durmuş. Bol bol çiçek toplayıp, artık daha fazlasını taşıyamayınca, aklına yeniden büyükannesini gelmiş ve tekrar yola koyulmuş. Eve varınca, kapının açık olduğuna şaşırılmış. Odaya girince bir tuhaflık hissetmiş ve kendi kendine, "Bu da ne, bugün ne kadar korkuyorum, oysa çok severdim büyükannemin evini" demiş. "Günaydın" diye seslenmiş ama bir yanıt alamamış. Bunun üzerine yatağına girip örtüyü çekmiş. Büyükanne orada başlığını iyice yüzüne çekmiş yatıyormuş ve çok tuhaf görünüyormuş. "Aa, büyükanne, kulakların

ne kadar büyük öyle!" - "Seni daha iyi duyabileyim diye." - "Aa, büyükanne, gözlerin ne kadar da büyük öyle!" - "Seni daha iyi görebileyim diye." - "Aa, büyükanne, ellerin ne kadar da kocaman öyle!" - "Seni daha iyi tutabileyim diye." - "Ama büyükanne ne kadar da korkunç bir ağzın var öyle!" - "Seni daha iyi yutabileyim diye!" Kurt bu son sözü söyler söylemez, yataktan fırlamış ve zavallı Kırmızı Başlıklı Kız'ı yutmuş.

Kurt amacına ulaşınca, yeniden yatağa uzanmış ve yeri göğü birbirine katarak horlamaya başlamış. Avcı da tam o sırada evin önünden geçiyormuş. "Bu yaşlı kadın nasıl da horluyor, gidip bakayım bir sıkıntısı mı var?" diye düşünmüş. Odaya girmiş; yatağın önüne gelince, içinde kurdun uyuduğunu görmüş. "Gökte ararken yerde buldum seni" demiş. Tam tüfeğini ateşleyecekmiş ki, kurdun büyükanneyi yemiş olabileceğini ve belki de onu hala kurtarabileceğini düşünmüş. Ateş etmekten vazgeçip bir makas bulmuş ve uyuyan kurdun karnını kesmeye başlamış. Birkaç kesik attıktan sonra Kırmızı Başlıklı Kız'ın gözlerinin sevinçle parıldadığını görmüş. Birkaç makas darbesinden sonra da kız dışarı fırlayıp "Ah, ne kadar çok korktum, kurdun içi nasıl da karanlıktı!" diye bağırmış. Sonra büyükanne de canlı canlı dışarı çıkmış ama güçlüğüle nefes alabiliyormuş. Kırmızı Başlıklı Kız hemen gidip büyük taşlar toplamış, bunlarla kurdun karnını doldurmuş. Kurt uyandığında yataktan fırlayıp gitmek istemiş ama taşlar o kadar ağırmiş ki, kurt hemen yere düşüp ölmüş (Grimm ve Grimm, 2015: 63-66).

2.4.2. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının özgün metni

Evvel zaman içinde bir kış gününde, karlar lapa lapa yağarken, bir kraliçe de abanoz çerçeveli penceresinin kenarında oturmuş dikiş dikiyormuş. Bir yandan dikip, bir yandan da yağın karları seyrettiği için, iğneyi eline batırmış. Karın üstüne üç damla kan damlamış. Kırmızı renk beyaz karın üstünde çok güzel görüldüğü için, kendi kendine, "Keşke böyle teni kar gibi beyaz, yanakları kan gibi al al, saçları da pencerenin tahtaları gibi kara bir çocuğum olsaydı" diye düşünmüş. Çok geçmeden kraliçenin bir kızı olmuş, kıza Pamuk Prenses adını takmışlar. Çocuk doğar doğmaz da, kraliçe hayatını kaybetmiş.

Bir yıl sonra kral başka bir kadınla evlenmiş. Bu kadın güzel, ama kendini beğenmiş, çok da kibirli biriymiş; kendinden daha güzel birinin varlığına tahammül edemiyormuş. Bu kadının mucizevi bir aynası varmış; kadın aynanın karşısına geçip kendi görüntüsüne bakar, sonra da,

"Ayna ayna söyle bana,
Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sorarmış. Ayna da şöyle yanıt verirmiş:

"Kraliçem, bu dünyada sizsiniz en güzel!"

Aynanın gerçeği söylediğini bilen kraliçe, bu sözlerden memnun kalmış. Fakat gün gelmiş Pamuk Prenses büyümüş ve büyüdükçe güzelleşmiş. Duru gün gibi güzelmiş, hatta kraliçeden daha da güzelmiş. Kraliçe bu defa aynanın karşısına geçip,

"Ayna ayna söyle bana,
Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sorunca, ayna bu defa,

"Kraliçem, bu dünyada sizsiniz en güzel
Ama Pamuk Prenses sizden bin kat güzel"

demiş. Kraliçe bu sözler karşısında dehşete kapılmış, yüzü kıskançlıktan önce sapsarı, sonra da yemyeşil kesilmiş. Pamuk Prenses'i gördüğü andan itibaren kalbi olduğu yerde ters dönmüş, kızıdan bu kadar nefret ediyormuş. Kalbindeki haset ve kibir, zararlı bir ot gibi giderek büyüyor, kadına gece gündüz huzur vermiyormuş. Bunun üzerine bir avcıyı çağırıp şöyle demiş: "Bu çocuğu, artık görmek istemiyorum. Ormana götürüp orada öldür onu; görevini yaptığını kanıtlamak için de ciğerlerini getir bana." Avcı verilen emre uymuş ve kızı ormana götürmüştü. Tam geyik avlamaya yarayan okunu çekip, Pamuk Prenses'i kalbinden vuracakken, kız ağlamaya başlamış ve avcıya, "Sevgili avcı, hayatımı bağışla; ormanın içine kaçırım ve bir daha eve dönmem." demiş. Kız çok güzel olduğu için avcı ona acımış ve "Haydi

kaç git, zavallı çocuk." demiş. Bu sırada aklından "Çok geçmeden vahşi hayvanlar seni yiyip bitirirler." diye geçiriyormuş. Yine de kızı öldürmediği için adeta yüreğinden ağır bir taş kalkmış. O sırada önünden sıçrayan bir yavru ceylanı okuyla vurmuş, ciğerlerini almış ve kanıt olarak kraliçeye götürmüştü. Aşçı bunları tuzlayıp pişirmiş ve kötü kalpli kadın, Pamuk Prenses'in ciğerlerini yediğini zannedip bunları mideye indirmiş.

Zavallı çocuk ormanda yapayalnız kalmış; o kadar çok korkmuş ki, ağaçlardaki yapraklara bakıp duruyor, ne yapacağını bilemiyormuş. Sonra koşturmaya başlamış, sivri kayaların üstünden, dikenli çalıların arasından koşmuş. Vahşi hayvanlar kızın önünden sıçramışlar, ama ona bir şey yapmamışlar. Ayakları yoruluncaya kadar koşan kız akşam çökünce küçük bir kulübe görmüş ve içeri girmiş. Kulübenin içindeki her şey çok küçükmüş ama çok şirin ve temizmiş. Kulübenin ortasında beyaz örtülü minik bir masa duruyormuş, masanın üstünde yedi minik tabak varmış. Her tabağın yanında minik birer kaşık duruyormuş. Ayrıca, yedişer tane minik çatal ve bıçak, yedi tane de minicik bardak varmış. Kız, duvara yan yana dizili yedi küçük yatak görmüş, üzerleri kar gibi beyaz çarşaflarla örtülüymüş. Pamuk prenses, çok acıktığı için, her tabaktan birazcık sebze ve ekmek yemiştir; çok sevdiği için de her bardaktan bir damla şarap içmiştir. Çünkü tek bir tabağı ve tek bir bardağı tamamen bitirmek istemiyormuş. Daha sonra da çok yorgun olduğu için bir yatağın üzerine uzanmak istemiş. Gel gör ki, yatakların hiçbiri ona uymamış. Birisi çok uzun, bir diğeri çok kısaymış. Sonunda yedinci yatak tam ona göre çıkmış, bu yatağa uzanmış ve uyuyakalmış.

Hava iyice karardığında, kulübenin sahipleri evlerine dönmüşler. Bunlar dağda madencilik yapan yedi tane cüceymiştir. Yedi minik fenerlerini yakınca, evin içi aydınlanmış. İşte o zaman evde birinin olduğunu anlamışlar, çünkü evin içinde hiçbir şey bıraktığı gibi değilmiş. Birinci cüce, "Benim sandalyeme kim oturdu?" demiştir. İkinci cüce, "Benim tabağımdan kim yedi?" - üçüncüsü, "Benim ekmeğimi kim yedi?" - dördüncüsü, "Benim sebzemi kim yedi?" - beşincisi, "Benim çatalımı kim kullandı?" - altıncısı,

"Benim bıçağımla kim kesti?" -yedincisi, "Benim bardağımdan kim içti?" diye sormuşlar. sonra birince cüce etrafına bakınmış, yatağında küçük bir kırıksıklık görmüş, bunun üzerine, "Yatağıma kim bastı?" demiş. Öteki cüceler de koşup gelmişler: "Benim yatağımda da birisi yatmış!" Yedinci cüce kendi yatağına bakınca yatakta uzanmış uyuyan Pamuk Prensesi görmüş. Sonra öteki cücelere seslenmiş, onlar da koşturup gelmişler ve şaşırıp kalmışlar, fenerlerini alıp Pamuk Prenses'i aydınlatmışlar. Şaşırarak, "Bu ne kadar güzel bir çocuk!" diye bağırıp durmuşlar. O kadar çok sevinmişler ki, kızı uyandırmayıp, yatakta bırakmışlar. Yedinci cüce ise her arkadaşının yatağında bir saat uyumuş. Böylece sabah olmuş.

Sabah olunca Pamuk Prenses uyanmış ve yedi cüceyi görüp korkuya kapılmış. Ama cüceler kıza sevecen davranmışlar ve "Adın nedir?" diye sormuşlar. "Adım Pamuk Prenses" diye yanıt vermiş kız. Cüceler, bu defa "Bizim evimize nasıl geldin?" diye sormuşlar. Bunun üzerine kız cücelere, annesinin onu öldürtmek istediğini, avcının onun hayatını bağışladığını, bütün gün yürüdüğünü, sonunda onların kulübesini bulduğunu anlatmış. Cüceler de kıza, "bizim evimizi çekip çevirirsen, yemek pişirip yatakları yaparsan, bulaşık yıkayıp dikiş dikersen, her şeyi temiz ve düzenli tutarsan, bizim evimizde kalabilirsin, hiçbir şeyin de eksikliğini çekmezsin." demişler. Pamuk Prenses "Peki, seve seve kabul ediyorum." diye karşılık vermiş ve cücelerin yanında kalmış. Pamuk Prenses cücelerin evini çekip çevirmiş; cüceler sabahları dağa gidip maden ve altın arıyorlarmış, akşamları eve geldiklerinde, yemeklerinin hazır olması gerekiyormuş. Güzel kız bütün gün evde yalnız kaldığı için, iyi kalpli cüceler Pamuk Prenses'i uyarmışlar: "Kendini üvey annenden sakın, burada olduğunu çok geçmeden öğrenir; kimseyi içeri alma." demişler.

Kötü Kraliçe, Pamuk Prenses'in ciğerlerini yediğini sandıktan sonra, yine ilk işi kimin güzel olduğunu öğrenmek olmuş. Aynanın karşısına geçmiş ve

"Ayna ayna söyle bana,

Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sormuş. Ayna da buna,

"Kraliçem burada sizsiniz en güzel,
Ama dağın tepesinde,
yedi cücelerin yanındaki Pamuk Prenses
Sizden bin kat daha güzel!"

diye yanıt vermiş. Kraliçe bu sözler karşısında şaşırıp kalmış. Aynanın yalan söylemediğini bildiği için, avcının kendisini aldattığını ve Pamuk Prenses'in hala hayatta olduğunu anlamış. Onu nasıl ortadan kaldıracabileceğini yeniden düşünüp taşınmaya başlamış. Çünkü dünyadaki en güzel kadın kendisi olmadığı sürece, kıskançlığı yüzünden huzur bulamayacaktı. Sonunda aklına bir fikir gelmiş; yüzünü gözünü boyamış ve bir çerçi kadın gibi giyinmiş, artık kimse onu tanıyamazmış. Bu kılıkla, yedi dağlara, yedi cücelerin evine gitmiş, kapıyı çalmış ve seslenmiş: "Güzel mallarım var, ucuza veriyorum, ucuza!" diye bağırarak. Pamuk Prenses pencereden bakıp, "İyi günler, hanımcığım, neler satıyorsunuz?" diye sormuş. "İyi mallarım var, güzel mallarım var!" demiş kötü kadın. "Her renkten kurdelelerim, bağcıklarım var!" deyip rengârenk ipten örülme bir tanesini göstermiş. Pamuk Prenses, "Bu dürüst kadını içeri alabilirim." diye düşünmüş, kapının sürgüsünü çekmiş ve kendine şeritler, elbise kordonları satın almış. "Evladım" demiş yaşlı kadın, "Şu haline bak, dur da elbisenin bağcıklarını bir düzeltelim" Pamuk Prenses hiç şüphelenmemiş, kendini yaşlı kadına teslim etmiş. Ama kötü kadın Pamuk Prenses'i çabucak elbise bağcıklarıyla, kurdelelerle sıkı sıkıya bağlamış, kızcağız nefessiz kalmış. Ölü gibi yere düşmüş. Yaşlı kadın "Şimdi en güzeli sen oldun!" deyip evden hızla uzaklaşmış.

Çok geçmeden akşam olmuş ve yedi cüceler eve dönmüşler. Sevgili Pamuk Prenseslerinin yerde yattığını görünce dehşete kapılmışlar. Kızcağız ölü gibiymiş, hiç hareket etmiyormuş. Kızı kaldırmışlar ve çok sıkı bağlandığını görünce, elbisesinin bağcıklarını kesmişler. Bunun üzerine kız biraz nefes almaya başlamış ve yavaş yavaş kendine gelmiş. Cüceler olup biteni

öğrenince, "Bu yaşlı çerçi kadın, vicdansız kraliçeden başkası olamaz; biz yanında yokken kendini sakın, kimseyi içeri alma!" demişler.

Kötü kalpli kadınsa, evine gelir gelmez aynanın karşısına geçmiş ve:

"Ayna ayna söyle bana,
Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sormuş. Ayna yine aynı yanıtı vermiş:

"Kraliçem burada sizsiniz en güzel,
Ama dağın tepesinde,
yedi cücelerin yanındaki Pamuk Prenses
Sizden bin kat daha güzel!"

Kötü kalpli kraliçe bu sözleri duyunca kanı donmuş ve dehşete kapılmış. Çünkü Pamuk Prenses'in yeniden canlandığını anlamış. "Şimdi seni ortadan kaldırmamanın bir yolunu bulacağım!" diye konuşmuş. Bildiği büyücülük yöntemleriyle, zehirli bir tarak yapmış. Sonra kılıf değiştirmiş ve başka bir yaşlı kadının kılığına bürünmüş. Bu haliyle yedi dağlara, yedi cücelerin evine gitmiş ve kapıyı çalmış. "İyi mallarım var, ucuza veriyorum ucuza!" diye bağırarak. Pamuk Prenses pencereden bakıp, "Yoluna devam et, kimseyi içeri alamam!" demiş. Yaşlı kadın, "Herhalde bakmana izin vardır!" deyip zehirli tarağı çıkartıp yukarı doğru kaldırmış. Kız tarağı o kadar beğenmiş ki, sonunda aldanıp kapıyı açmış. Fiyatta anlaşmalarından sonra yaşlı kadın, "Gel senin saçlarını güzelce tarayayım." demiş. Zavallı Pamuk Prenses'in aklına kötü bir şey gelmemiş, yaşlı kadına saçlarını taraması için izin vermiş. Yaşlı kadın, tarağı Pamuk Prenses'in saçlarına değdirdiği anda zehir etkisini göstermiş ve kızcağız kendinden geçip yere yığılmış. Kötü kalpli kadın "Seni güzellik timsali, şimdi işin bitti!" demiş, sonra da çekip gitmiş. İyi ki hemen akşam olmuş da, yedi cüce eve gelmişler. Pamuk Prenses'i yine yerde yatarken görünce, hemen üvey anneden şüphelenmişler. Zehirli tarağı arayıp bulmuşlar. Tarağı kızın saçından çektikleri anda, Pamuk Prenses yeniden kendine gelmiş ve olup bitenleri anlatmış. Bunun üzerine cüceler

kıza bir dahaki sefere dikkatli olmasını ve kapıyı hiç kimseye açmamasını tembih etmişler.

Kraliçe eve gidince, aynanın karşısına geçmiş ve:

"Ayna ayna söyle bana,
Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sormuş. Ayna yine daha önceki yanıtını vermiş:

"Kraliçem burada sizsiniz en güzel,
Ama dağın tepesinde,
yedi cücelerin yanındaki Pamuk Prenses
Sizden bin kat daha güzel!"

Aynanın bu sözlerini duyan kadın, öfkeden titreyip sarsılmaya başlamış. "Pamuk Prenses ölmeli!" diye bağırmış. "Benim hayatıma mal olsa bile!" Sonra kimsenin girmediği gizli, tuhaf bir odaya gitmiş, orada çok zehirli bir elma yapmış. Dışarıdan bakılınca çok güzel görünen, kırmızılı beyazlı bir elmaymış bu. Onu gören hemen ısırıp yemek istermiş. ama kim bu elmadan bir ısırık bile alırsa, hemen ölecekmış. Kötü kadın elmayı hazırlayınca, yine yüzünü gözünü boyamış ve dağlı bir kadın kılığına girmiş. Bu kılıkla yedi dağlara, yedi cücelerin yanına gitmiş. Yaşlı kadın, kapıyı çalınca, Pamuk Prenses pencereden başını uzatmış. "Kimseyi içeri alamam, yedi cüceler yasakladı!" demiş. "Benim için hava hoş" demiş köylü kadın, "Elmalarımı nasıl olsa satarım. İşte sana bir tanesini hediye ediyorum." Pamuk Prenses, "Hayır, alamam." demiş. Bunun üzerine yaşlı kadın, "Zehirlenmekten mi korkuyorsun yoksa?" diye sormuş. "Bak elmayı iki parçaya ayırıyorum; kırmızı yarısı sen ye, beyazını da ben yiyeyim." Aslında bu sahte elma öyle ustalıkla imal edilmiş ki, yalnızca kırmızı yarısı zehirliymiş. Pamuk Prenses'in canı bu güzel elmayı çekmiş, köylü kadının elmayı korkmadan ısırıldığını görünce, daha fazla karşı koyamamış, elini uzatıp zehirli parçayı almış. Elmadan daha bir ısırık alır almaz, cansız yere serilmiş. Bunun üzerine kraliçe kıza korkunç bakışlarla bakıp, aşırı yüksek sesle bir kahkaha

atmış. "Kar gibi beyaz, kan gibi kırmızı, abanoz gibi siyah. Cüceler bir daha uyandıramaz seni." demiş.

Evine gidip aynaya,

"Ayna ayna söyle bana,

Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sormuş. Ayna da bu soruya nihayet,

"Kraliçem, bu dünyada sizsiniz en güzel!"

yanıtını vermiş. Böylece kötü kraliçenin kıskanç kalbi huzura ermiş. Böyle kıskanç bir kalp, artık ne kadar huzura erebilirse.

Cüceler akşam eve geldiklerinde Pamuk Prenses'i yerde yatarken bulmuşlar, artık nefes alıp vermiyormuş ve ölüymüş. Kızı kaldırmışlar, etrafta zehirli bir şey var mı, diye bakınmışlar. Elbisesinin bağcıklarını çözmüşler, saçlarını taramışlar, yüzünü gözünü suyla ve şarapla yıkamışlar. Ama bunların hiçbirisi işe yaramamış, sevgili çocuk ölüymüş ve dirilmemiş. Kızı bir tabuta koymuşlar. Yedisi birden tabutun üzerine oturmuşlar ve üç gün boyunca ağlamışlar. Kızı gömmek istemişler ama hala canlı bir insan gibi diri ve taze görünüyormuş, güzel yanakları hala al almış. Bunun üzerine, "Onu kara toprağa veremeyiz." demişler ve Pamuk Prenses'in her tarafından görünebileceği, camdan, şeffaf bir tabut yapmışlar. Tabutun üstüne altın harflerle Pamuk Prenses'in ismini ve bir kralın kızı olduğunu yazmışlar. Sonra tabutu dışarı çıkıp dağa taşımışlar. Tabutun yanında da daima içlerinden biri nöbet tutuyormuş. Hayvanlar gelip Pamuk Prenses'e ağlamışlar, önce bir baykuş, sonra bir karga, sonra da bir güvercin gelmiş.

Pamuk Prenses çok çok uzun zaman boyunca tabutta yatmış ama bedeni hiç çürümemiş. Olup bitenleri bilmeyen biri onun uyuduğunu zannedebilirmiş, çünkü teni kardan da beyaz, yanakları kandan da kırmızı, saçları abanoz kadar siyahmış. Günlerden bir gün, yanlışlıkla ormana giren bir prens, gece kalmak için cücelerın evine gelmiş. Dağın tepesindeki tabutu ve içindeki güzel Pamuk Prenses'i görmüş, tabutun üstünde altın harflerle yazılanı

okumuş. Bunun üzerine cücelere, "Bu tabutu bana verin, karşılığında ne isterseniz sizin olsun." demiş. Cüceler ise prensi, "Bu tabutu dünyanın bütün altınlarına değişmeyiz." diye yanıtlamışlar. Bunun üzerine prens, "O zaman hediye edin onu bana." demiş, "Pamuk Prenses'i görmeden yaşayamam artık, ona en sevdiğim insan gibi saygı duymak ve özen göstermek istiyorum." Prens böyle konuşunca, iyi kalpli cüceler ona acımışlar ve tabutu vermişler. Prens hizmetçilerine, tabutu omuzlarında taşımalarını emretmiş. Hizmetçiler, bir çalılığın üzerinden atlarken ayakları takılmış ve sarsıntı yüzünden prensesin ısırdığı elma parçası boğazından dışarıya fırlamış. Hemen ardından da Pamuk Prenses gözlerini açmış, tabutun kapağını kaldırmış ve doğrulmuş, artık yine yaşıyormuş. "Aman! Neredeyim ben?" diye bağırmış. Prens sevinç içinde, "Benim yanımdasın." demiş ve olup bitenleri anlatmış. Daha sonra, "Seni dünyadaki her şeyden daha çok seviyorum; benimle babamın sarayına gel, orada evlenelim." Pamuk Prenses, prensin teklifini kabul edip onunla gitmiş. Görkemli ve göz kamaştırıcı bir düğün töreni düzenlemiş.

Törene Pamuk Prenses'in üvey annesi de davet edilmiş. kötü kalpli kadın güzel elbiselerini giyip aynanın karşısına geçmiş.

"Ayna ayna söyle bana,
Var mı benden güzeli dünyada?"

diye sormuş. Ayna da bu soruya,

"Kraliçem, burada sizsiniz en güzel,
ama genç kraliçe sizden bin kat daha güzel."

yanıtını vermiş. Bu sözler üzerine kötü kalpli kadın çok ağır bir lanet okumuş, sonra da öyle bir korkuya kapılmış ki, ne yapacağını bilemez olmuş. İlk önce düğüne gitmek istememiş; ancak içi rahat değilmiş, gidip genç kraliçeyi görmek istiyormuş. Saraydan içeri girer girmez, Pamuk Prenses'i tanımış, korku ve dehşet içinde kalakalmış, yerinden kıpırdayamamış. Oysa daha önceden onun için bir hazırlık yapmışlar; demir ayakkabıları, mangalın üstünde ısıtmışlar, şimdi de maşalarla alıp kötü

kalpli kadının önüne koymuşlar. Kötü kalpli kraliçe kor halindeki ayakkabıları giymek, düşüp ölene kadar da ayağında o ayakkabılarla dans etmek zorunda kalmış (Grimm ve Grimm, 2015: 91-100).

2.4.3. Uyuyan Güzel masalının özgün metni

Çok eski zamanlarda bir kral ile bir kraliçe yaşarmış. Karı koca her gün, "Ah bir çocuğumuz olsa," diye konuşurlarmış, ama hiç çocukları olmamış. Günlerden bir gün kraliçe banyo yaparken, sudan bir kurbağa çıkıp kraliçenin yanına gelmiş. Kurbağa, kraliçeye, "Bir yıl dolmadan dileğin yerine gelecek, bir kız çocuğu dünyaya getireceksin," demiş. Kurbağanın söylediği gerçekleşmiş ve kraliçe çok güzel bir kız çocuğu doğurmuş. Kral sevinçten ne yapacağını bilememiş ve kızının şerefine bir şölen düzenlemiş. Kral, şölene sadece akrabalarını, dostlarını ve tanıdıklarını değil, kızına uğur ve şans getirsinler diye, bilge kadınları da davet etmiş. Bu kadınlar on üç taneymiş, ama kralın onlara uygun yalnızca 12 tabağı bulunduğu için, bir tanesi davet edilmemiş. Şölen büyük bir görkemle yapılmış. Yemeğin sonuna kadar bilge kadınlar kıza mucizevi hediyelerini vermişler. Birincisi onu erdemle donatmış, diğeri güzellik, üçüncüsü zenginlik sunmuş, diğerleri de dünyada arzu edilebilecek ne varsa kıza hediye etmişler. On bir kadın da sözünü söyledikten sonra, birdenbire on üçüncü kadın çıkagelmiş. Şölene davet edilmeyişinin intikamını almak istiyormuş. Hiç kimseye selam vermeden, hiç kimsenin yüzüne bile bakmadan içeri girmiş ve "Kralın kızı on beş yaşına gelince, eline bir iğ batacak ve ölecek!" diye bağırılmış. Başka tek kelime söylemeden geri dönmüş ve salondan çıkmış. Herkes dehşet içinde kalmış. O sırada içeriye, kendi dileğini henüz söylememiş olan on ikinci kadın gelmiş. Kötü dileği değiştiremeyeceği için, yumuşatmaya çalışmış, "Kralın kızı ölmeyecek, yüz yıl uyuyacak." demiş.

Sevgili kızını bu beladan korumak isteyen kral, ülkesindeki bütün iğlerin yakılmasını buyurmuş. Bilge kadınların kıza diledikleri bütün armağanlar gerçek olmuş. Kız çok güzel, ahlaklı, sevecen ve anlayışlıymış. Onu gören herkesin sevgisini kazanıyormuş. Kızın on beş yaşına bastığı gün, kral ve kraliçe evde yoklarmış; kız sarayda yalnız başınaymış. Kız sarayın dört bir

yanını dolaşmış. Odalara ve salonlara canının istediği gibi girip çıkmış, sonunda eski bir kuleye gelmiş. Kulenin daracık merdivenlerini tırmanınca, kendini küçük bir kapının önünde bulmuş. Kapının üstünde paslı bir anahtar duruyormuş. Kız anahtarı çevirince, kapı küçük bir odaya açılmış. Odanın içinde yaşlı bir kadın hiç durmadan ip eğiriyormuş. "İyi günler, yaşlı anacık" demiş kralın kızı, "Ne yapıyorsun öyle?" Yaşlı kadın, "İp eğiriyorum" demiş ve başını öne doğru eğmiş. Kız, "Önünde hoplayıp zıplayan şu komik şey de ne?" diye sormuş, iği eline almış, o da ip eğirmek istemiş. Gel gör ki kız iğe dokunur dokunmaz büyü gerçekleşmiş, iğ kızın eline batmış.

İğ eline batar batmaz, kız hemen oradaki bir yatağa uzanmış ve derin bir uykuya dalmış. Bu uyku bütün saraya yayılmış. Saraya az önce girmiş bulunan kral ve kraliçe, onlarla birlikte bütün saray ahalisi, uyumaya başlamışlar. Ahırdaki atlar, avludaki köpekler, damdaki güvercinler, duvardaki sinekler, hatta ocaktaki ateş bile durup uykuya dalmış. Tavalar cızırdamayı bırakmış, bir sakarlık yapan yamağının kulağını çekmek isteyen aşçı bile, yamağın bırakıp uykuya dalmış. Rüzgâr durmuş, sarayın önündeki ağaçlarda yaprak kımıldamıyormuş.

Dikenli çalılar sarayın etrafını sarıp bir çit oluşturmuşlar. Bu çit her yıl daha da büyüüp, sonunda sarayı tamamen örtmüştü. Artık dışarıdan bakınca hiçbir şey, hatta çatıdaki bayrak bile görünmüyormuş. Ülkede Uyuyan Güzel Diken Gülü'nün efsanesi yayılmış, kralın kızı artık bu adla anılıyormuş. Zaman zaman bazı prensler gelip, çitin arasından saraya girmeye çalışıyorlarmış. Fakat hiçbirisi bunu başaramamış, çünkü çalılıkların dikenleri adeta el ele tutuşuyor gibi birbirlerine kenetleniyorlarmış; delikanlılar da dikenlerden oluşan bu ağa takılıp bir daha kurtulamıyor, acılar içinde ölüyorlarmış. Çok uzun yıllar sonra ülkeye yine bir kralın oğlu gelmiş. Prens, yaşlı bir adamın dikenli çit hakkında anlattıklarını dinlemiş. Bu çitin ardında bir sarayın bulunduğunu, sarayda Diken Gülü denilen harika güzellikteki bir prensesin yüzyıllardır uyduğunu; kral, kraliçe ve bütün saray ahalisinin de kızla birlikte uyduklarını öğrenmiş. Yaşlı adam, bu dikenli çiti daha önce aşmaya çalışan çok sayıda prensi, çalılara takılıp

hazin bir biçimde öldüklerini de dedesinin anlattıklarından biliyormuş. Bunun üzerine genç prens, "Korkmuyorum, oraya gidip güzel Diken Gülü'nü göreceğim." demiş. Yaşlı adam prensi bu isteğinden vazgeçirmeye çalışmış, ama prens onu dinlememiş bile.

Zaten artık yüzyıllık süre dolmuş bulunuyormuş, uyuyan güzelin uyanacağı gün gelip çatmış. Prens çalılıktan çite yaklaşıncı, karşısında güzel çiçekler bulmuş. Çiçekler kendiliğinden iki yana açılmışlar ve prensin aralarından geçmesine izin vermişler. Sonra da yine bir çit gibi bir araya gelmişler. Prens sarayın avlusunda atların ve benekli av köpeklerinin yatıp uyduğunu görmüş. Damdaki güvercinler de başlarını kanatlarının içine sokmuş uyuyorlarmış. Prens saraydan içeri girdiğinde, duvardaki sinekler hala uyuyorlarmış; mutfaktaki aşçıların eli hala yamağının kulağını çekmek ister gibi havadaymış; hizmetçi kız da tüyleri yolunacak kara tavuğun önünde oturuyormuş. Prens yoluna devam edince, bütün saray ahalisinin sarayda uyuduklarını görmüş; kral ile kraliçe de tahtta yatıyorlarmış. Sarayda ilerledikçe, her şeyin büyük bir sessizlik içinde olduğunu fark etmiş. Prens sonunda kuleye varmış ve Diken Gülü'nün uyuduğu küçük odanın kapısını açmış. Kız orada yatıyormuş. Ve öyle güzelmiş ki, prens gözlerini ondan alamamış, eğilip kıza bir öpücük vermiş. Prens dudakları kıza dokunur dokunmaz, Uyuyan Güzel gözlerini açmış, uyanmış ve prene sevgiyle bakmış. Sonra birlikte aşağıya inmişler. Bunun ardından kral, kraliçe ve bütün saray ahalisi uyanmış. Avludaki atlar ayağa kalkıp silkinmişler. Av köpekleri yerlerinden fırlayıp kuyruk sallamaya başlamışlar. Çatıdaki güvercinler başlarını kanatlarının altından çıkartıp, etraflarına bakınmışlar, sonra da kırlara doğru uçmuşlar; duvardaki sinekler tekrar oraya buraya konmaya başlamışlar. Mutfaktaki ateş canlanmış, alevlenip yemeği pişirmiş. Tava yeniden cızırdamaya başlamış; aşçı da yamağına bir tokat atmış, oğlan bağırarak hizmetçi kız tavuğun bütün tüylerini yolmuş. Sonunda prensin Uyuyan Güzel'le evlendiği, görkemli bir düğün yapılmış. Ömürleri boyunca mutlu mesut yaşamışlar (Grimm ve Grimm, 2015: 87-90).

2.4.4. Külkedisi masalının özgün metni

Evvel zaman içinde, çok zengin bir adam, karısı ve kızıyla birlikte yaşıyormuş. Bu adamın karısı bir gün hastalanmış ve ölmek üzere olduğunu anlayınca, biricik kızını yanına çağırıp ona şöyle demiş; "Sevgili kızım, her zaman iyi ve dürüst bir insan ol. Ben de yukarıdan hep sana bakar, senin yanında olurum." Sonra gözlerini yummuş ve canını teslim etmiş. Genç kız her gün annesinin mezarına gidip ağlıyor, iyi ve dürüst bir insan olarak yaşıyormuş. Kış gelince mezarın üstü beyaz bir örtü gibi karlarla kaplanmış. İlkbaharda güneş karları eritince, adam başka bir kadınla evlenmiş.

Bu kadın eve iki kızını da getirmiş; kızlar güzel yüzlü, beyaz tenliymişler ama çok kötü kalpliymişler. Zavallı vey kız için kötü günler başlamış. "Bu aptal kız bizim yanımızda mı oturacak?" demiş yeni gelenler. "Ekmek isteyen, ekmeği hak etmeli. Hadi hizmetçi kızla birlikte dışarıya." Kızın güzel elbiselerini çıkartmışlar; ona eski püskü gri bir önlük giydirmişler, ayağına da tahta ayakkabılar vermişler. "şu gururlu prensese bakın, ne kadar da süslü" diyerek glşmşler ve kızı mutfağa göndermişler. Kız mutfakta sabahdan akşama kadar çalışıp, ağır işleri yapıyormuş. Sabah erkenden kalkıp su taşıyor, ateşi yakıyor, yemek yapıyor, çamaşır yıkıyormuş. Üstelik vey kız kardeşleri ona akla gelebilecek her türlü eziyeti çektiriyor, onunla alay ediyorlarmış. Bezelyeleri ve mercimekleri küllerin içine atıyorlarmış, kız da mecburen oturup bunları teker teker topluyormuş. Akşamları yorulana kadar çalıştıktan sonra yatakta değil, ocağın yanında, küllerin içinde yatmasına izin varmış. Bu yüzden üstü başı hep kir toz içinde kaldığından kıza, Külkedisi diyorlarmış.

Günlerden bir gün babaları panayıra gitmek istemiş; iki üvey kızını yanlarına çağırıp ne istediklerini sormuş. "Güzel elbiseler" demiş birisi, "İnciler, mücevherler" demiş diğer kız. Baba, "Peki, sen ne istersin Külkedisi?" diye sormuş. "Babacığım, eve dönerken şapkanıza çarpan ilk dalı koparıp bana getirir misiniz?" demiş kız. Adam iki üvey kızına güzel elbiseler, inciler, mücevherler almış; eve dönüş yolunda atıyla yeşil bir koruluğun içinden geçerken, bir fındık dalı ona çarpmış, şapkasını başından

düşürmüş. Adam dalı kopartıp, yanında götürmüş. Eve geldiğinde üvey kızlarına istedikleri şeyleri, Külkedisi'ne de fındık dalını vermiş. Külkedisi babasına teşekkür etmiş, annesinin mezarına gidip fındık dalını oraya dikmiş; sonra da o kadar çok ağlamış ki, gözyaşları yere dökülüp fındık dalını sulamışlar. Fındık dalı büyüyüp güzel bir ağaç olmuş. Külkedisi günde üç kere oraya gidiyor, ağlayormuş. Her defasında küçük beyaz bir kuş gelip ağacın üstüne konuyormuş. Kız bir şey isteyince, kuş istediği şeyi hemen kıza atıyormuş.

Günlerden bir gün ülkenin kralı bir şölen düzenlemiş. Üç gün üç gece sürecektir bu şölene, ülkede yaşayan tüm güzel ve genç kızlar davet edilmiş. Kral bu kızların arasından oğluna bir eş seçecekti. Kendilerinin de davetli olduğunu öğrenen iki üvey kız çok sevinmişler, Külkedisi'nin yanına gelip, "Haydi saçlarımızı tara, ayakkabılarımızı fırçala, kemerlerimizi bağla; kralın sarayındaki şölene gidiyoruz." demişler. Külkedisi söylenenleri yapmış ama kendisi de baloya gitmeyi çok istediğinden ağlamış, üvey annesinden izin istemiş. "Külkedisi" demiş üvey anne, "Toz toprak içindesin, bir de şölene mi gitmek istiyorsun? Elbisen ve ayakkabın yok, dans etmek mi istiyorsun?" Külkedisi yalvarmaya devam edince, üvey anne dayanamamış, "Bir tencere dolusu mercimek döktüm külün içine. Mercimekleri iki saat içinde ayıklayıp getirirsen, sen de onlarla birlikte gidebilirsin." demiş. Kız arka kapıdan bahçeye çıkıp "Uysal güvercinler, kumrular, gökte uçan bütün kuşlar, gelip ayıklamama yardım edin:

“İyilerini tencereye

Kötülerini midenize!"

diye seslenmiş. Bunun üzerine mutfağın penceresine iki beyaz güvercin konmuş. Sonra kumrular gelmiş. Sonunda gökyüzünde ne kadar kuş varsa uçup gelerek, içeriye dolmuşlar ve külün etrafında dizilmişler. İlk önce güvercinler minik kafalarını eğip pıt, pıt, pıt diye mercimekleri toplamaya başlamışlar. Sonra diğer kuşlar da tık, tık diye bütün iyi taneleri toplayıp tencereye doldurmuşlar. Daha bir saat dolmadan işlerini bitirmişler ve hepsi birden dışarıya uçmuşlar. Bunun üzerine kız, tencereyi alıp annesine

götürmüş, artık şölene gidebileceğini düşünerek sevinmiş. Ama üvey annesi, "Hayır Külkedisi, elbisen yok ve dans etmesini bilmiyorsun. Herkes seninle alay eder." demiş. Kız ağlamaya başlayınca da "İki tencere mercimeği bir saat içinde külün arasından tertemiz ayıklayabilirsen, sen de gidebilirsin." demiş. Üvey anne iki tencere mercimeği külün içine boşaltmış; kız da hemen arka kapıdan bahçeye çıkıp "Uysal güvercinler, kumrular, gökte uçan bütün kuşlar, gelip ayıklamama yardım edin:

“İyilerini tencereye
Kötülerini midenize!"

diye seslenmiş. Bunun üzerine mutfak penceresine iki beyaz güvercin konmuş, onların ardından kumrular gelmiş, sonra da göklerde yaşayan ne kadar kuş varsa, hepsi uçup mutfağın içine dolmuşlar ve külün etrafına konmuşlar. İlk önce güvercinler minicik başlarını eğip, pıt, pıt, pıt diye toplamaya başlamışlar. Diğer kuşlar da pıt, pıt, pıt diye toplayıp iyi tanelerin hepsini tencereye doldurmuşlar. Daha yarım saat bile geçmeden işlerini bitirmişler ve hepsi birden pencereden uçup gitmişler,. Bunun üzerine kız tencereleri üvey annesine taşımış; artık şölene gidebileceğini düşünerek sevinmiş. Gelgelelim, üvey annesi, "Bunların hiçbir yararı yok, sen bizimle gelemezsin, elbisen yok ve dans etmesini bilmiyorsun. Senin yüzünden biz utanırız." demiş. Sonra kıza sırtını dönmüş, iki kibirli kızıyla birlikte, aceleyle çıkıp gitmiş. Evde hiç kimse kalmayınca, Külkedisi annesinin mezarına gidip, fındık ağacının altında durmuş ve:

"Ağacım, sallan silkelen dur,
Üzerime altınlar, gümüşler yağdır!" diye seslenmiş.

Bunun üzerine kuş aşağıya altından ve gümüşten yapılma bir elbise, ipek ve gümüşle işlenmiş ayakkabılar atmış. Kız çabucak bunları giyip şölene koşturmuş. Kız kardeşleri ve üvey annesi onu tanıyamamışlar. Altın elbisenin içinde o kadar güzel görünüyormuş ki, onu yabancı bir kralın kızı sanmışlar. Külkedisi olabileceğini akıllarından bile geçirmemişler; onun evde toz toprak içinde oturup, küllerden mercimekleri ayıkladığını

sanıyorlarmış. Kralın oğlu kızın yanına gelmiş, elinden tutup dansa kaldırmış. Prens başka hiçbir kızla dans etmek istemediği için kızın elini hiç bırakmamış, kızla dans etmek isteyen birisi çıktığında da, "O benim eşim" diyormuş.

Kız akşama kadar dans ettikten sonra evine dönmek istemiş. Bunun üzerine prens, "Ben de gelip sana eşlik edeyim." demiş. Çünkü bu güzel kızın hangi aileden olduğunu öğrenmek istiyormuş. Fakat kız ondan kaçıp, güvercinliğe çıkmış. Kralın oğlu babasının gelmesini beklemiş ve ona, yabancı kızın güvercinliğe kaçtığını söylemiş. Yaşlı kral "Bu Külkedisi olmalı" diye düşünmüş. Sonra da güvercinliği ikiye ayırabilmek için baltalar ve kancalar getirmelerini buyurmuş. Ama orada kimse yokmuş. Üvey anne ve kızları eve geldiklerinde, Külkedisi'ni kirli kıyafetiyle külün içinde yatarken bulmuşlar; ocak taşının üstünde kısık ışıklı bir gaz lambası yanıyormuş. Çünkü Külkedisi hemen güvercinlikten aşağıya atlamış, fındık ağacına koşmuş. Orada güzel kıyafetini çıkartıp mezarın üstüne bırakmış. Kuş da elbiseyi ve ayakkabıları geri almış. Külkedisi daha sonra önlüğünü giyip, mutfakta küllerin üstüne yatmış.

Ertesi gün şölen yeniden başlayıp, kızın anne babasıyla üvey kardeşleri tekrar gidince, Külkedisi fındık ağacının altına gitmiş ve:

"Ağacım, sallan silkelen dur,

Üzerime altınlar, gümüşler yağdır!" diye seslenmiş.

Bunun üzerine kuş, aşağıya öncekinden daha gösterişli bir elbise atmış. Kız da bu elbiseyle şölende boy gösterince, herkes onun güzelliğine şaşırılmış. Kız gelinceye kadar bekleyen kralın oğluya, hemen onun elinden tutmuş, yalnızca onunla dans etmiş. Başkaları gelip kızla dans etmek istediklerinde, kralın oğlu, "O benim eşim" diyormuş. Akşam olunca kız yine evine gitmek istemiş. Kralın oğlu da hangi eve gittiğini öğrenmek için kızın peşine takılmış. Kız ondan kaçıp, evin arkasındaki bahçeye atlamış. Bu bahçede nefis meyveler veren güzel ve büyük bir armut ağacı varmış. Kız bir sincap gibi ağacın dallarına tırmanmış. Kralın oğlu kızı gözden kaybedince, babası

gelinceye kadar beklemiş ve krala, "Yabancı kız benden kaçtı; sanırım armut ağacına çıktı." demiş. Kral, "Bu kız Kùlkedisi olmalı" diye düşünmüş, baltasını getirtip ağacı devirmiş. Ama ağaçta kimse yokmuş. Üvey annesi ve kardeşleri mutfağa geldiklerinde, Kùlkedisi'ni her zamanki gibi küllerin içinde yatarken bulmuşlar. Çünkü ağacın arka tarafından aşağıya atlayan kız, fındık ağacındaki kuşa güzel elbiseyi geri vermiş ve gri önlüğünü giymiş.

Üçüncü gün üvey annesi, babası ve üvey kardeşleri evden çıktıktan sonra, Kùlkedisi yeniden annesinin mezarına gitmiş ve ağaca:

"Ağacım, sallan silkelen dur,

Üzerime altınlar, gümüşler yağdır!" diye seslenmiş.

Bunun üzerine kuş, eşi benzeri olmayan, muhteşem ve pırıl pırıl bir elbise atmış; ayakkabılar da som altındanmış. Kız bu kıyafetle şölene gelince, herkesin hayranlıktan dili tutulmuş, kralın oğlu yalnızca onunla dans etmiş ve kızla dans etmek isteyenlere, "O benim eşim" demiş. Akşam olunca kız yine evine dönmek istemiş. Kralın oğlu da onu takip etmeye çalışmış ama kız onun yanından öyle hızlı kaçmış ki, takip edememiş. Gelgelelim kralın oğlu bu defa bir kurnazlık düşünmüş, daha önceden bütün merdivene katran döktürmüş; bu yüzden kız aşağıya inerken sol ayakkabısı merdivene yapışıp kalmış. Kralın oğlu ayakkabıyı kaldırıp bakmış, minik, narin ve som altından bir ayakkabıymış bu. Ertesi gün kralın oğlu kızın babasına gidip, "Bu altın ayakkabı kimin ayağına uyarsa, onunla evleneceğim." demiş. Bunun üzerine iki üvey kız kardeş çok sevinmişler. Çünkü ikisinin de ayakları güzelmiş. Büyük kız ayakkabıyı alıp odasında denemek istemiş, annesi de yanında bekliyormuş. Ne var ki, kızın büyük ayak başparmağı ayakkabıya sığmamış, ayakkabı kıza dar gelmiş. Bunun üzerine annesi kızına bir bıçak verip, "Başparmağını kes, kraliçe olduğun zaman zaten yürümek zorunda kalmayacaksın." demiş. Kız ayak parmağını kesmiş, ayağını zorla ayakkabının içine sokmuş, acısını belli etmemiş ve dışarı çıkıp kralın oğlunun yanına gitmiş. Bunun üzerine prens bu kızını gelin olarak

almış ve atına bindirip gitmiş. Yolları mezarın önünden geçiyormuş, tam oraya vardıklarında, iki güvercin fındık ağacına konmuş:

"Gukka da gurra, gukka gurra

Kanla dolmuş kundura,

Kundura küçük geldi,

Asıl gelin evde kaldı!"

diye ötmüşler. Bunun üzerine kralın oğlu kızın ayakkabılarına bakmış, kanların aktığını görmüş. Atının başını çevirmiş, sahte gelini evine geri getirmiş; bu kızın gerçek gelin olmadığını söyleyip, ayakkabıyı öteki kardeşin giymesini istemiş. Öteki kız kardeş de odasına çekilmiş, bu defa başparmakları ayakkabıya girmiş ama topukları büyük gelmiş. Annesi ona da bıçağı uzatıp, "Topuğundan bir parça kes; kraliçe olduğun zaman zaten yürümek zorunda kalmayacaksın." demiş. Bu kız da topuklarından bir parça kesmiş, ayaklarını zorla ayakkabıya sokmuş, acı çektiğini belli etmemiş ve dışarı çıkıp, kralın oğlunun yanına gitmiş. Kralın oğlu bu defa onu gelin olarak alıp atına bindirmiş ve gitmiş. Fındık ağacının önünden geçerlerken, ağaca konmuş iki güvercinin şöyle öttüğünü duymuşlar:

"Gukka da gurra, gukka da gurra,

Kanla dolmuş kundura,

Kundura küçük geldi,

Asıl gelin evde kaldı!"

Bunun üzerine delikanlı eğilip kızın ayakkabılarına bakmış ve ayakkabıdan kanlar aktığını, beyaz çorapların kıpkırmızı kesildiğini görmüş. O zaman atının yönünü değiştirmiş ve sahte gelini evine götürmüştü. "Bu da doğru kız değil!" demiş adama, "Başka kızın yok mu?" Adam "Hayır" diye yanıt vermiş, "Yalnızca ölen karımdan kalma, akli biraz kıt küçük bir Külkedisi var. Onun da gelin olması mümkün değil." Kralın oğlu Külkedisi'ni yukarıya çağırmasını istemiş adamdan. Ama üvey anne: "Hayır, o kız çok pis, sizin görmemenizi istemem." demiş. Kralın oğlu yine de ısrar edince, Külkedisi'ni

çağırarak zorunda kalmışlar. Kız önce elini yüzünü tertemiz yıkamış, sonra içeri girip kralın oğlunun önünde eğilmiş, prens de ona altın ayakkabıyı uzatmış. Kız doğrulup da genç kral onun yüzüne bakınca, kendisiyle dans eden kızı tanımış ve "Gerçek gelin budur!" diye bağırmış. Üvey anne ve iki kız kardeş çok şaşırılmışlar ve öfkeden sapsarı kesilmişler. Ama genç kral Kükedisi'ni atına bindirmiş, sonra da çekip gitmiş. Fındık ağacının önünden geçerlerken, iki beyaz güvercin:

"Gukka da guk, gukka da guk

Kundurada hiç kan yok,

Kundura şimdi tam geliyor,

Prens gerçek gelini saraya götürüyor!"

diye ötmüşler. Bu sözleri söyledikten sonra aşağıya uçup, Kükedisi'nin omuzlarına konmuşlar. Biri sağ omza, biri de sol omza konup oturmuşlar. Kralın oğluyla düğün günü gelip çatınca, üvey kız kardeşler geline yanaşmak ve mutluluğundan kendilerine pay çıkarmak istemişler. Düğün günü gelince, büyük kız kardeş gelinin sağına, küçük kız kardeş de soluna geçmiş. Bunun üzerine güvercinler her bir üvey kız kardeşin bir gözünü gagalayıp oymuşlar. Törenden sonra dışarıya çıkarırken, büyük kız kardeş gelinin soluna, küçük kız kardeş de sağına geçmiş. Güvercinler bu sefer de kızların diğer gözlerini oymuşlar. Böylece kötülüklerinin ve sahtekârlıklarının cezasını ömür boyu kör kalarak ödemişler (Grimm ve Grimm, 2015: 48-55).

2.4.5. Rapunzel masalının özgün metni

Bir zamanlar bir adamla karısı varmış; bu çift çocuklarının olmasını çok istiyormuş. Günlerden bir gün kadın, dileğinin yerine getirileceği umuduna kapılmış. Bu insanların, evlerinin arka odasında küçük bir pencere varmış, oradan bakınca çok güzel bir bahçe görünüyormuş. Bu bahçede birbirinden güzel çiçekler ve bitkiler yetişiyormuş. Gel gör ki, bahçenin etrafı yüksek bir duvarla çevriliymiş ve hiç kimse içeri girmeye cesaret edemiyormuş. Çünkü bu bahçenin sahibi büyücü bir kadınımış, elinde büyük bir güç varmış

ve bütün dünya ondan korkarmış. Bir gün kadın pencerede durup bahçeye bakmış, bahçede en güzel kazayağı bitkileriyle kaplı bir tarh görmüş. Kazayağı bitkileri öyle taze, öyle yeşil görünüyorlarmış ki, kadının canı çekmiş ve onları yemek için büyük bir istek duymuş. Kadının bu isteği her gün daha da artıyormuş; ama kazayaklarına ulaşamayacağını bilen kadın, her gün daha da güçten düşüyor, sararıp soluyormuş. Bu durumu gören kocası çok korkmuş ve "Neyin var, karıcığım?" diye sormuş. "Ah!" demiş kadın, "Şu evimizin arkasındaki bahçede yetişen kazayaklarından yiyemezsem, ölüp gideceğim." Karısını çok seven adam, "Karımın ölmesine seyirci kalmaktansa, ne pahasına olursa olsun, gidip o kazayaklarını toplarım daha iyi" diye düşünmüş. Akşam hava karardığında adam duvarı aşmış, büyücünün bahçesine girmiş; alelacele bir demet kazayağı toplamış ve onları karısına getirmiş. Karısı da hemen bunlardan güzel bir salata yapmış ve büyük bir iştahla yemiştir. Fakat kadın kazayaklarının tadını öyle beğenmiş ki, ertesi gün canı üç kat fazla kazayağı salatası çekmiş. Kadının sakinleşmesi için adamın bir kez daha duvarı aşmış bahçeye girmesi gerekiyordu. Bunun üzerine hava kararınca adam yine duvara tırmanmış, ama bahçeye iner inmez de ne yapacağını şaşırarak, çünkü büyücü kadın duruyordu karşısında. Büyücü kadın öfkeyle bakmış: "Ne cesaretle bahçeme girip, bir hırsız gibi kazayaklarını topluyorsun? Bunun bedeli ağır olacak sana," demiş. "Ah!" diye yanıt vermiş adam, "Ne olur merhamet edin, mecbur kaldığım için yaptım bunu. Karım kazayaklarınızı pencereden gördü, öyle bir canı çekti ki, yiyemezse ölecekti." Bunun üzerine büyücü kadın sakinleşmiş, adama demiş ki: "Madem öyle, istediğin kadar kazayağı toplamana izin veriyorum. Ama bir şartım var: Karının dünyaya getireceği çocuğu bana vereceksin. Çocuğa bir şey olmayacak, annesi kadar özenle bakacağım ona." Adam o korkuyla her şeyi kabul etmiş. Sonunda adamın karısı bir kız çocuğu doğurmuş. Çocuklarının doğduğu gün, büyücü hemen kapıda belirmiş, çocuğa Almandaca kazayağı anlamına gelen Rapunzel adını vermiş ve çocuğu alıp götürmüştür.

Rapunzel, dünyanın en güzel çocuğu olmuş. On iki yaşına basınca büyücü kadın onu ormanın içinde, ne penceresi ne de kapısı bulunan bir kuleye

kapatmış. Kulenin tepesinde küçücük bir pencere varmış sadece. Büyücü kuleye girmek istediğinde, aşağıda durup,

"Rapunzel, Rapunzel

Saçlarını aşağıya gönder!"

diye sesleniyormuş. Rapunzel'in çok uzun, çok güzel, altın teli gibi incecik saçları varmış. Kız büyücünün sesini duyunca, örgülerini çözüyor, yukarıdaki pencerenin kancalarından birine doluyor, sonra saçlarını yirmi arşın aşağıya sallıyormuş. Büyücü kadın da bu saçlara tutunup yukarı çıkıyormuş.

Birkaç yıl sonra kralın oğlu ormanda at koştururken, kulenin önünden geçmiş. Bu sırada çok güzel bir sesin şarkı söylediğini duyunca, durup bu şarkıyı dinlemiş. Bu tatlı ses, yalnızlıktan şarkı söyleyerek vakit geçirmeye çalışan Rapunzel'in sesiymiş.

Kralın oğlu Rapunzel'in yanına çıkmak istemiş, kulenin kapısını aramış, ama ortada kapı mapı yokmuş. Atına binip saraya geri dönmüş; gelgelelim duyduğu şarkı yüreğine öyle işlemiş ki, her gün ormana gelip dinliyormuş. Kralın oğlu bir gün yine böyle bir ağacın arkasında durmuş, Rapunzel'in şarkısını dinlerken; büyücü kadının gelip yukarıya doğru,

"Rapunzel, Rapunzel

Saçlarını aşağıya gönder!"

diye seslendiğini görmüş. Bunun üzerine Rapunzel saçlarını aşağıya uzatmış, büyücü de yukarıya, kızın yanına çıkmış. Kralın oğlu kendi kendine, "Yukarıya bu merdivenle çıkılıyorsa, ben de şansımı deneyeceğim bir defa." demiş. Ertesi gün hava kararmaya başlayınca, delikanlı kulenin önüne gelip seslenmiş:

"Rapunzel, Rapunzel

Saçlarını aşağıya gönder!"

Saçlar hemen aşağıya uzatılmış, kralın oğlu da yukarıya çıkmış. Hayatı boyunca hiç erkek görmemiş olan Rapunzel, ilk önce büyük bir korkuya

kapılmış; ama kralın oğlu onunla tatlı tatlı konuşmaya başlamış. Söylediği şarkının kendisini çok etkilediğini, bu sesin sahibini görmeden huzura kavuşamadığını anlatmış. Bunun üzerine Rapunzel'in korkusu geçmiş. Kralın oğlu, "Beni kocalığa kabul eder misin?" diye sorunca; Rapunzel genç ve yakışıklı adama bakıp, "Bu adam beni yaşlı bayan Gothel'den daha çok sever" diye düşünmüş. Delikanlının teklifini kabul edip elini tutmuş. Rapunzel "Seninle beraber gitmek isterim, ama aşağıya nasıl ineceğimi bilmiyorum. Her gelişinde bir demet ipek getir yanında. Ben de bir halat örmeye başlarım, halat bitince aşağıya inerim, sen de beni atına bindirip gidersin," demiş. Delikanlının halat örülünceye kadar her akşam kızın yanına gelmesi için anlaşmışlar, çünkü gündüzleri büyücü geliyormuş. Büyücü olup bitenleri hiç fark etmemiş. Gel gör ki, günün birinde Rapunzel saf saf, "Bayan Gothel, söyler misiniz bana, nasıl oluyor da yukarı çekerken kralın genç oğlundan daha ağır geliyorsunuz bana, oysa prens bir anda geliveriyor yanıma?" diye sormuş. "Ah seni vicdansız çocuk!" diye bağırmış büyücü kadın. "Neler duyuyor kulaklarım, seni tüm dünyadan uzak tuttuğumu sanmıştım, ama sen beni aldattın!" Sonra yaşlı kadın öfkeyle Rapunzel'in saçlarını yakalamış, birkaç kez sol eline dolamış. Sağ eline de bir makas alıp kırt kırt diye kesivermiş, güzelim örgüler yere düşmüş. Yaşlı büyücü o kadar acımasızmış ki, zavallı Rapunzel'i kuş uçmaz kervan geçmez ıssız bir yere bırakmış. Rapunzel orada büyük bir acı ve yoksulluk içinde yaşamış.

Büyücü Rapunzel'i evden attığı günün akşamında, kızın kesilmiş saç örgülerini yukarıdaki pencere kancasına bağlamış. Kralın oğlu gelip de,

"Rapunzel, Rapunzel

Saçlarını aşağıya gönder!"

diye seslenince, büyücü saçları aşağıya salmış. Kralın oğlu yukarı çıkmış; ama karşısında sevgilisi Rapunzel'i değil, ona kötü ve kin dolu bakışlarla bakan büyücü kadını görmüş. "Bak sen!" diye bağırmış büyücü kadın alaycı bir sesle, "Sevgili karını almaya geldin, ama kuş onu kaptı. Şimdi de senin

gözlerini oyacak. Senin için Rapunzel yok artık, onu bir daha göremeyeceksin," demiş. Kralın oğlu üzüntüden ne yapacağını şaşırması, o şaşkınlıkla kuleden aşağıya atlamış, ölmemiş ama üzerine düştüğü dikenler gözlerine batmış. Bundan sonra kralın oğlu ormanda kör gözlerle dolaşmış, köklerden ve yemişlerden başka bir şey yememiş. Sevgili karısını kaybettiği için ağlamaktan ve inlemekten başka bir şey de yapmamış. Böyle birkaç yıl sefil bir halde dolaştıktan sonra, Rapunzel'in yaşadığı kuş uçmaz kervan geçmez ıssız yere gelmiş. Rapunzel aradan geçen zamanda biri oğlan biri de kız olmak üzere ikiz çocuklar doğurmuş, burada perişan bir halde yaşıyormuş. Kralın oğlu bir ses duymuş, bu ses ona çok tanıdık gelmiş; sese doğru yürümüş, yanına yaklaşınca Rapunzel onu tanımış, boynuna atılıp ağlamaya başlamış. Rapunzel'in gözyaşlarından iki damla, delikanlının gözlerini ıslatmış, bunun üzerine prensin gözleri açılmış, artık eskisi gibi görebiliyormuş. Rapunzel'i ülkesine götürmüş. Orada sevinçle karşılanmışlar, uzun yıllar boyunca mutluluk içinde yaşamışlar (Grimm ve Grimm, 2015: 20-24).

2.4.6. Jack ve Fasulye Sırtığı masalının özgün metni

Bir zamanlar çok uzak bir ülkede Jack adında bir çocuk yaşıyormuş. Günlerden bir gün annesi, Jack'i inekleri Sarıkız'ı satması için pazara yollamış. Yola çıkarken, "Sarıkız'ı olabildiği kadar yüksek bir fiyata satmalısın, yoksa aç kalacağız" demiş. Arkasında Sarıkız ile yola koyulan Jack, bir süre sonra yaşlı bir adama rastlamış. Adam nereye gittiğini sormuş. Jack, ineği satmak için pazara gittiğini söyleyince adam, "Sana ineğin için iyi bir fiyat önerebilirim. İneğe karşılık üç sihirli fasulye... Fasulyeleri ektiğinde gökyüzüne kadar büyüyeceklerdir!" Jack bunun çok iyi bir alışveriş olduğunu düşünmüş. İneği verip fasulyeleri almış. Sonra da koşarak eve dönmüş.

Jack yaptığı işten memnun bir şekilde kapıdan girmiş. Annesi ineği birkaç fasulye tanesi karşılığında sattığını duyunca çok öfkelenmiş. Fasulyeleri pencereden dışarı atmış, Jack'i de yatağına göndermiş. Ertesi sabah Jack uyandığında, odasını aydınlatan güneş ışığının yeşil olduğunu görmüş.

Hemen aklına sihirli fasulyeler gelmiş ve koşup pencereden bakmış. Evin yanında dev bir fasulye sırıgının kök saldıgını görmüş. Fasulye sırığı o kadar büyükmüş ki, tepesi bulutların içinde kayboluyormuş. Bulutların üzerinde ne olduğunu merak eden Jack, fasulye sırıgına tırmanmaya başlamış. Sırıgın tepesine ulaştığında, önünde uzun bir yol uzandığını görmüş ve yürümeye başlamış. Yolun sonunda devasa bir ev varmış ve evin önünde de dev bir kadın duruyormuş. Jack biraz korkmuş ama karnı endişelenemeyecek kadar açmış. “Merhaba! Dev bir fasulye sırıgına tırmandım ve çok açım!” demiş. İyi kalpli kadın, Jack’i eve davet etmiş ve mutfak masasındaki devasa sandalyelerden birine oturtmuş. Sonra da ekmek ve reçel ikram etmiş. Kısa süre sonra Jack, yerleri inleten ayak sesleri ve şu kelimeleri duymuş: “Fee-Fi-Fo-Fum!” Jack hemen fırına tırmanıp saklanmış. Kadın o güne kadar Jack’in gördüğü en büyük adam olan kocasını karşılamış. İşte o zaman Jack, bu insanların dev olduğunu anlamış.

Dev, “Kahvaltı için üç tane tavuk yakalamıştım ama şimdi bir çocuk kokusu alıyorum. Evime girmeye cüret eden biri mi var?” demiş. Karısı endişeyle, “Burada çocuk filan yok. Çocuk kokusu da yok. Evi yeni temizledim, sabun kokusudur o!” diye yanıt vermiş. Sinirli dev çok açmış, karısına tavukları fırında pişirmesini söylemiş. Kadıncağız fırına bakarak, “Hayır!” demiş. “Haşlanınca daha güzel olur.” Kahvaltıdan sonra dev, kocaman kesesindeki altın paraları saymaya başlamış. Bir süre sonra karısı bahçeye çıkmış, dev de uyuya kalmış. Jack fırından aşağı atlamış, altın kesesini çalmış. Keseyi sürüyerek fasulye sırıgına gitmiş ve kimseye görünmeden aşağı inmiş. Jack yere ayak basar basmaz, fasulye sırığı ortadan kaybolmuş.

Annesi, Jack’i ve altınları görünce çok sevinmiş. Ana oğul birkaç ay rahat yaşamışlar. Anca gün gelmiş bir çuval altın bitmiş. Yine zorlukla geçinmeye başlamışlar. Bir gece Jack kara kara ne yapacağını düşünürken, aklına sihirli fasulyelere gelmiş. Pencereden dışarıya su dökmeye kadar vermiş, böylece kalan fasulyelerden birinin daha büyüyebileceğini umuyormuş. Bir koca suyu annesinin fasulyeleri attığı yere dökmüş. Ertesi sabah uyandığında, yeni bir fasulye sırıgının büyüdüğünü görünce sevinçten havalara uçmuş.

Zaman kaybetmeden sırığa tırmanmış ve devin evine doğru yola koyulmuş. Devın karısı Jack'i görünce pek sevinmemiş, ancak çocuk çok aç olduğunu söyleyince gene dayanamamış ve ona yemek vermiş. Derken dev, "Fee-Fi-Fo-Fum!" diye bağıarak eve gelmiş. Jack hemen fırına saklanmış. Kahvaltıdan sonra dev, bahçeden bir tavuk almış ve "Yumurtla!" demiş. Tavuk hemen bir altın yumurta yumurtlamış! Jack ne kadar fakir olduklarını ve annesiyle birlikte çoğu zaman açlık çektiklerini düşünmüş. Eve eli boş dönmek istemiyormuş ve dev uykuya dalar dalmaz, tavuğu çalmış.

Annesi, Jack'in gökyüzünden kucağında bir tavukla indiğini görünce çok şaşırılmış. Tavuğun altın yumurtladığını öğrenince, heyecanla bağırmış: "Yumurtla! Yumurtla! Yumurtla!" Devasa fasulye sırığı ortadan kaybolmuş ve Jack ile annesi rahat bir yaşam sürmeye başlamışlar. Ancak Jack, hala yukarıda başka nelerin olduğunu merak ediyormuş. Bir gece yatmadan önce dışarı bir kova su dökmüş. Ertesi sabah da yeni büyüyen fasulye sırığına tırmanmış. Devın karısı yine ona yemek vermiş ve devin sesini duyar duymaz çocuğu odun sepetine gizlemiş. "Fee-Fi-Fo-Fum!" diye bağıarak içeri girmiş dev. Yine bir çocuk kokusu aldığını düşünmüş ama karısı evde çocuk olmadığını söylemiş. Dev her ihtimale karşı fırının içine bakmış. Kahvaltıdan sonra dev, eline altın arpını almış. Arp güzel bir şarkı söylemeye başlamış. Şarkıyı duyan dev uyuya kalmış. Sepetten dışarı atlayan Jack, arpı yakaladığı gibi sürüklemiş. Ancak arp, "Efendim! Efendim! Beni çalıyorlar!" diye bağırmış. Dev öfkeyle uyanmış ve Jack'i fasulye sırığına kadar kovalamış. Jack, hızla aşağı inmiş ve annesine, "Hemen baltayı getir!" diye bağırmış. Hızla fasulye sırığını kesmiş ve devin aşağı inmesini engellemiş. Jack ile annesi altın yumurtlayan tavuk sayesinde sonsuza kadar mutlu yaşamışlar (Martin, 2015: 5-8).

3. Yöntem

3.1. Araştırma Modeli

Yakın dönem Hollywood sinemasında peri masallarını işleyen filmler arasında, metinlerarası anlatı yöntemleri ve imgeleri kullanılan filmlerde, anlatı yapısının nasıl farklılaştığının belirlenmesini amaçlayan çalışmada, nitel bir yaklaşım içerisinde tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır.

Bu çalışma, betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Nitel analiz yöntemlerinden birisi olan betimsel analiz, verilerin sınıflandırılması, özetlenmesi ve sonuçlara ulaşılması sürecini içerir. Toplanan verinin asıl haline mümkün olduğu kadar bağlı kalınarak veriler okuyucuya sunulur. Elde edilen veriler daha önceden araştırmacı tarafından belirlenmiş başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır (Altunışık, 2005: 257-258). Betimsel analiz yönteminin amacı elde edilen ham durumdaki verileri, okuyucunun anlayacağı ve daha sonra isterse kullanacağı şekle sokmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce mantıklı ve anlaşılır bir biçimde betimlenir. Daha sonra da yapılan betimlemeler yorumlanır ve sonuçlara ulaşılır. Bu yöntemde veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirlerine anlatım olarak çok yakındır (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 158-159).

Çalışmanın uygulama bölümünde ise seçilen filmlerin anlatı yapısı çözümlenmiştir. Bunun için yapısalcı yaklaşımda A. J. Greimas'ın geliştirdiği 'anlatı çizgesi' modeli içerisinde 'dörtlü şema' yöntemi, hem masallar hem de masallardan uyarlanan filmler üzerinde kullanılmıştır.

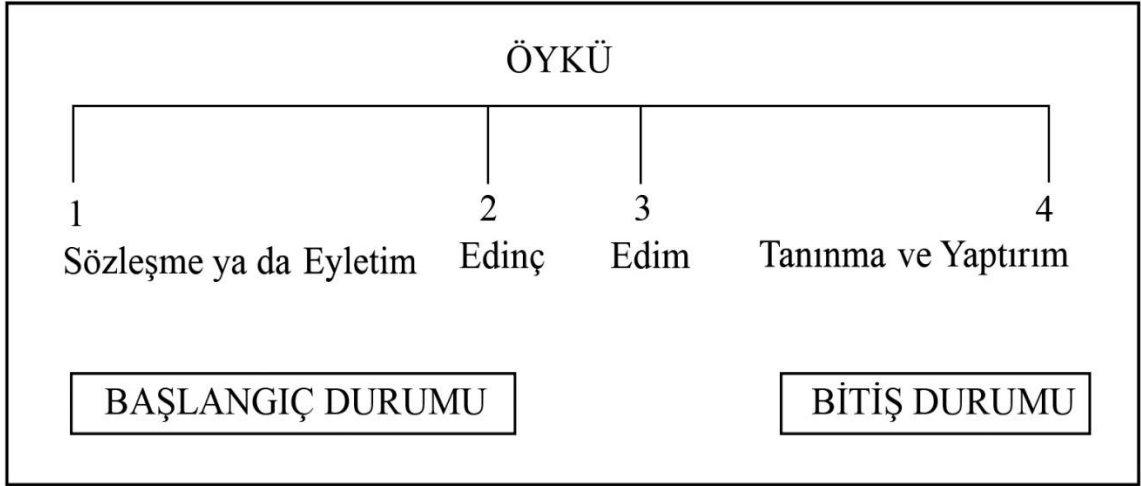
Dramatik metinlerde ana sorunsal anlamlı öğelerin 'anlatılış biçimidir'. Anlam evreni biçimsel kurgu eşliğinde yeni değerler kazanmaktadır. Bir yapının anlam evreninin araştırılmasında, yapının içerdiği kendine özgü dünyada insanların, nesnelere, olguların ve durumların içerik ve işlevlerinin, aralarında kurulan bağıntılardan oluşan sistemin ortaya çıkartılmasına çalışılır (Yücel, 1991: 102). Anlatı türünde çözümleme, yapısalcı alanda çalışma yapan araştırmacıların üzerine eğildikleri alanlardan biridir. Yapısalcılık; "bir bütünü (yapıyı ya da dizgeyi) oluşturan çeşitli öğeleri ve bölümleri birbirleriyle ilişkileri bakımından inceleyen, çözümleyen ve bütünü oluşturan birimleri ortaya çıkaran, sonra da bu birimlerin bütünü nasıl oluşturduklarını araştıran yöntemdir (Özön,

2000'den aktaran Baloğlu, 2012: 76). Yapısalcılık, yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan anlam kazandıklarını savunurken, yzeyde g3r3nenin altında, derinde yatanları aramaktadır (Parsa, 2012: 19). Yapısalcılık, bir yaklaşım y3ntemi olarak incelenen nesneye yapı kavramının uygulanması; yzeydeki birtakım olayların ve olguların altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktır. B3ylece, her t3rl3 oluşun, s3recin altında yatan sistematik yapıyı açıklamak, olay ve olguların ardındaki temel gerçeğe ulaşmak genel bir amaç olarak benimsenmektedir (Vardar, 2001: 10).

Anlatı kuramı 3zerine ilk 3nemli çalışmaları gerçekleştiren kişi V. Propp'tan esinlenen Fransız g3stergebilimci Algirdas Julien Greimas'a g3re, her anlatı başlangıç ve bitiş durumları arasında bir geçiş, bir d3n3ř3m gerçekleştirir. Bu d3n3ř3m sırasında eyleyenler değişik işlevler ve roller 3stlenirler. Eyleyenler bu iki u nokta arasında başka eyleyenleri d3n3řt3r3rken kendilerinin d3n3ř3m3ne ve değişimine de engel olamaz. Anlatı içinde çok az Şey değişse bile hiçbir Şey başlangıçtaki durumla aynı değildir (Kıran ve Kıran, 2000: 173).

A. J. Greimas, J. M. Adam ve P. Larivaille gibi bazı g3stergebilimciler, her olay 3rg3s3n3 soyut bir 3rneklem kapsamında ele almaya çalışmıştır. Bu denemeler sonucu meydana gelen en yaygın ve bilinen 3rneklemelerden biri, anlatının s3zdizimi ya da d3rt 3nemli evresi olduğu için 'd3rtl3 Şema' 3rneklemidir.

Greimas, daha 3nce yapılmış çalışmalardan yola çıkıp beş aşamalı Őemayı biraz daha basitleştirir, 3z3m ve bitiş b3l3mlerini birleştirir. Anlatının gelişimini ve eyleyenlerin d3n3ř3m3n3 edindikleri ya da edinemedikleri 3zelliklere g3re inceler. Bu noktadan hareketle anlatı çizgesi, anlatı s3zdizimindeki 3zne/nesne ilişkisini belirten durum s3zcesiyle, bu s3zceyi d3n3řt3ren edim s3zcesinin mantıksal etkileşiminden doğan d3rt aşama oluşur. Bu aşamalar aşağıda g3rselleştirilmiştir.



Şekil 1: Greimas'ın Dörtlü Şema Modeli

Kaynak: Kıran ve Kıran, 2000: 176

Sözleşme ya da Eyletim

Dörtlü şema modelinin ilk aşamasıdır. Bu aşama, bir değerler dizgesi içinde yerine getirilmesi gereken bir çizgenin önerilmesi ve kabul edilmesidir. Eş deyişle, göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi (Ö) belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği bu aşamada, gönderici (G) ile özne (kahraman) arasında bir sözleşme yapılır. Eyletim aşaması, bir yaptırma eylemidir, örneğin, bir kral (G) halkına korku ve dehşet veren ejderhayı (N₁) öldürene (Ö₁) kızını (N₂) vereceğini söyler (G → Ö) (Kıran ve Kıran, 2003: 177).

Edinç

Anlatı çizgesinin ikinci aşaması, göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yetenekler ve bu yeteneklerin kazanıldığı aşamadır (Kıran ve Kıran, 2003: 177).

Anlatı göstergebilimi, bu yetenekleri kiplik kavramına başvurarak dört başlığa ayırır:

- 1- Yapmak **zorunda** olmak
- 2- Yapmayı **istemek**
- 3- Yapabilmek (**güç**)
- 4- Yapmayı **bilmek (bilgi)** (Günay, 2002: 102-103).

Edimselleşmiş özne, eylemi yapabilmek için kendisinde tüm kipliklerin olduğunu anladıktan sonra harekete geçer (Günay, 2002: 84). Özne, nesneyi dışarıdan birinin, örneğin bir göndericinin (G=kral) baskısıyla elde etmeyi kabul ederse, kendisinden üstün bir güce boyun eğer. Böyle bir özne bağımlıdır. Bu durumda gönderici (G) ve özne (Ö) farklıdır. Gönderici özneyi dönüşüme uğratar: $G \rightarrow \text{Ö}_1$. Örneğin, $G=\text{Ö}_2=$ ölüm. Özne başka hiçbir öznenin isteğini dikkate almayarak, kendi iradesiyle eyleme geçebilir. Bu durumda, kendi kendini dönüşüme uğratabilir: $\text{Ö}_2 \rightarrow \text{Ö}_1$. Bu tip özneye de özerk, yani bağımsız özne denir (Kıran ve Kıran, 2003: 177).

Edim

Anlatı çizgesinin üçüncü aşamasıdır. Bu aşamada özne, kendini yaptığı şeylerle güçlendirir (Günay, 2002: 84). Öznenin isteği, gücü ve bilgisi birleşerek onun eyleminin gerçekleşmesini sağlar. Edinç aşamasında da özne kendine yardımcıları da bulabilir, engelleyicilerle de karşılaşabilir. Engelleyiciler etkili olursa, edim aşamasına geçemez ve dolayısıyla nesnesine ulaşamaz (Kıran ve Kıran, 2000: 178). Bu aşama, her anlatıda en çok ayrıntı verilen bölümdür; çünkü özne burada gerçek anlamda bir edim yapar (Günay, 2002: 84).

Tanınma ve Yaptırım

Anlatı çizgesinin dördüncü sırası olan bu aşamada, özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici ise dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi, yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Örneğin, kahraman geri döner, kolundaki yara iziyle tanınır ve kralın kızıyla (N₂) evlenir (Kıran ve Kıran, 2000: 178).

Bu dört aşama her metinde, her zaman görülmeyebilir. Anlaşma yapılmadan eyleme geçilmesi (savaşlar), anlaşma yapılmasına karşın eyleme geçilmemesi (katillerin yakalanmaması), anlaşma yapılıp, eylem gerçekleştirildikten sonra bir yaptırımın (ödül ya da ceza) gerçekleşmesi gerçek yaşamda sık karşılaşılan durumlardır (Kıran ve Kıran, 2000: 179). Görüldüğü üzere bir öge, onu gerçekleştiren dinamik bir süreçten ve bu süreci kapsayan bir başka ögeden oluşmaktadır. Bu dönüşüm ve dönüştürüm süreci sonsuza dek sürebilir. Bir öykünün yaratılabilmesi için, bir olaylar zincirinin başlatılması ve başlangıç durumunu bozacak bir şeyin ya da birinin ortaya çıkması gerekmektedir.

Çalışma modelinin ‘dörtlü şema modeli’ olarak belirlenmesinin sebebiyse, masallardan uyarlanan filmlerde olay örgülerinin ve karakter yapılarının değiştiği yerleri saptamaktır. Böylece, seçilen filmlerde anlatı tekniklerinin farklılaştığı yerler belirlenmiştir. Farklılaşmanın olduğu yerlerde metinlerarası yöntemleri ve imgelerinin kullanıldığı görülmüştür. Öykünme (pastiş), yansılama (parodi), gülünç Dönüştürüm (ironi), palempsest, kolaj ve yeniden yazım gibi metinlerarası yöntemler ve imgeler, filmlerde değişen anlatı biçiminin belirlenmesi için kullanılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Hollywood’da çekilen peri masalı uyarlamaları oluşturmaktadır. Bu çalışmanın örnekleme ise, yakın dönem Hollywood sinemasındaki klasik peri masallarını, geleneksel anlatı biçiminin dışında uyarlayan filmler oluşturmaktadır. Nitel araştırmalarda örneklemin amacı, bir olguyu netleştirebilecek ve derinleştirebilecek olan belirli olgu ya da olayı elde etmektir. Bu çalışmada incelenecek filmler amaçsal örnekleme tekniğiyle seçilmiştir. Amaçsal örnekleme, araştırmacılar tarafından inceleyecekleri konu bakımından uygun ve zengin veriler sunabileceği düşünülen birimlerin örnekleme katılmasıdır. Ayrıca amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir (Alınacak ve İslamoğlu, 2011: 190-191). Çalışmada amaçsal örnekleme kullanılmasının sebebiyse, filmlerde aranan göstergelerin seçilen filmlerde net bir şekilde verilmesine dayanmaktadır. Söz konusu özellikte belirlenen filmler şunlardır:

Tablo 1 : Filmlerin Adları, Yönetmenleri ve Yapım Yılları

FİLMİN ADI	YÖNETMENİ	YAPIM YILI
Kız ve Kurt (Red Riding Hood)	Catherine Hardwicke	2011
Pamuk Prenses’in Maceraları (Mirror Mirror)	Tarsem Singh	2012
Pamuk Prenses ve Avcı (Snow White and Huntsman)	Rupert Sanders	2012
Malefiz (Maleficent)	Robert Stromberg	2014

Sihirli Orman (Into the Woods)	Rob Marshall	2014
-----------------------------------	--------------	------

3.3. Veriler ve Toplanması

Çalışmanın probleminin çözümüne yönelik yazılı, görsel ve işitsel belgeler taranmıştır. Bu doğrultuda kitaplar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Sözü geçen kaynaklar Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Döküasyon Merkezi'nden, diğer çeşitli üniversitelerle Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivinden ve internetten faydalanılarak elde edilmiştir. Bunun yanı sıra seçili filmler, DVD kayıtları üzerinden incelenmiştir. Kayıtlardaki görüntüler ve diyaloglar üzerine alınmış notlar, çalışmanın amacı doğrultusunda incelenip değerlendirilmiştir. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasında, amaç bölümünde ifade edilen soruların yanıtlandırılabilmesi esas alınmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde peri masallarını farklı çeşitlemelerle sunan filmlerin ve masalların özgün hallerinin çözümlenmeleri sunulmuştur. Böylece filmlerin, özgün masallar ile benzeşen ve farklılaşan yönleri görülecektir.

4.1. Kız ve Kurt / Red Riding Hood (2011)

Kız ve Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız masalının bir çeşitlemesidir. Filmin olay örgüsü aşağıdadır:

1. Dolunaylı gece yaklaşmaktadır. Köylüler kurt için bir domuz kurban ederler. Küçük Valerie (Kırmızı Başlıklı Kız) ve Peter ormanda bir tavşan avlar.
2. Aradan on yıl geçer. Valerie ve Peter birbirine âşıktır ama Valerie, Henry adında bir gençle nişanlandırılır. Peter, Valerie'ye beraber kaçmayı teklif eder. Tam giderlerken kilise çanları çalar. Kurt, Valerie'nin kız kardeşi Lucy'yi öldürmüştür.
3. Köyün erkekleri kurdu öldürmek ister. Ormandan geçerek dağa ilerlerler. Peter ve Henry de gruptadır. Valerie, ormanın içinde büyükannesinin evine kadar onları takip eder. Büyükannesi Valerie'ye düğün hediyesi olarak kırmızı bir pelerin verir.

4. Köyün erkekleri karmaşık yollarla dolu bir dağın içine girer. Kurt, Henry'nin babasını öldürür. Valerie, annesinin önceden Henry'nin babasına âşık olduğunu ve öldürülen kız kardeşinin Henry'nin babasından olduğu öğrenir.
5. Köyün erkekleri kutlama yapar. Kurdu başını bir mızrağa geçirirler. Kurdu öldürdüklerini söylerler.
6. Köye Peder Solomon gelir. Köylülerin öldürdüklerinin kurt adam değil, basit bir kurt olduğunu söyler. Peder Solomon geçmişte, kurt adam olan karısını öldürmüştür. Kurt adamın köylülerin arasında olduğunu ve kanlı dolunay haftasında bir ısırıkla yerine bir varis bırakacağını söyler. Köylüler ona inanmaz.
7. Köylüler gece kutlama yapar. Peter ile Valerie sevişir, Henry onları görür.
8. Kutlama devam ederken kurt ortaya çıkar. Bazı insanları öldürür. Askerler de kurdu öldürmeye çalışır. Kurt, Valerie'yi bulur. Onunla konuşur. Kendisiyle uzaklara gitmesini ister. Kanlı dolunay bitmeden onun için geri döneceğini söyler.
9. Peder Solomon kurdu insan şeklinde yakalamak ister. Kurt, Valerie'nin annesini tırmalamıştır. Valerie, büyükannesine kurdu onunla konuştuğunu söyler. Valerie ve Henry nişanı bozar.
10. Peder Solomon, Valerie'nin kurtla konuştuğunu ve onu istediğini öğrenir. Valerie'ye kurdu kim olduğunu sorar, cevap alamayınca başına demirden bir maske geçirerek kurda kurban etmek için onu köyün meydanına bağlar.
11. Henry ve Peter, Valerie'yi kurtarmak için plan yapar. Plan işe yarar. Valerie, Henry ile kaçarken Peter yakalanır ve kafese kapatılır. Kurt tekrar gelir, Valerie ve Henry kiliseye sığınır. Kurt kutsal yere giremez. Kurt, Solomon'un elini koparır. Solomon'un tırnakları gümüşten dir. Güneş doğar, kurt gider. Solomon ısırıldığı için öldürülür.
12. Valerie rüyasında büyükannesini kurt olarak görür. Pelerinini giyer, sepetine kilisenin önünden bir şey koyar ve büyükannesine gider. Yolda Peter ile karşılaşır. Onun kurt olduğunu düşündüğü için ona bıçak saplar. Büyükannesinin evine doğru koşar.
13. Eve varır. Valerie'nin babası, sırrını öğrendiği için büyükanneyi öldürmüştür. Kurt adamın Valerie'nin babası olduğu öğrenilir. Kurt, Valerie'yi de kurt adama çevirmek ister. Valerie kabul etmez. Peter eve girer. Kurtla kavga eder. Valerie

sepetinden Peder Solomon'un elini çıkarır ve babasına saplar. Gümüş tırnaklar kurdu öldürür.

14. Kurt, Peter'ı ısırıştır. Peter ve Valerie, ölen kurdun karnına taş doldurarak onu nehre atarlar. Peter kimseye zarar vermemek için uzaklaşır.

15. Aradan belli bir süre geçer. Valerie, büyükannesinin evine taşınmıştır. Dolunayın yükseldiği gece evinin önünde kurdu (Peter) görür. Gülümser.

4.1.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Kırmızı Başlıklı Kız masalının (bk. S. 39-41) anlatı çizgesine göre çözümlemesi aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Annesi (G), Kırmızı Başlıklı Kız'a (Ö₁) hasta olan büyükannesine götürmesi için bir sepet yemek verir. Annesi kızına ana yoldan sapmamasını söyler.

Edinç: Kırmızı Başlıklı Kız, yolda giderken kurtla (Ö₂) karşılaşır. Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'ı kandırıp yoldan sapmasını sağlar. Hemen büyükannenin (N₁) evine gider.

Edim: Kırmızı Başlıklı Kız, büyükannesinin evine gelir. Kurt, büyükanne kılığına girmiştir. Büyükanne gibi Kırmızı Başlıklı Kızı (N₂) da yer. Evin önünden geçen Avcı (Y) kurdun horlamasını duyar. İçeri girer ve kurdun karnını yararak büyükanne (N₁) ve Kırmızı Başlıklı kız (N₂) içerden çıkarır. Kırmızı Başlıklı Kız (Ö₁), kurdun (N₃) karnını taşla doldurur ve kurt yerinden kalkamadığı için ölür. Avcı, kurdun postunu alır.

Tanınma ve Yaptırım: Büyükanne ve Kırmızı Başlıklı Kız sepetteki yemekleri yerler. Kırmızı Başlıklı Kız bir daha yoldan ayrılmayacağına dair dersini almıştır.

4.1.2. Kız ve Kurt filmini anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Bu bölümde Kız ve Kurt filminin anlatı çizgesi sunulmuştur. Böylece anlatısı çözümlenen Kırmızı Başlıklı Kız masalı ile film arasında anlatı bakımından benzeşen ve farklılaşan yönlerin belirlenmiştir.

Sözleşme ya da Eyletim: Valerie (Ö₁) (Kırmızı Başlıklı Kız) karakteri film boyunca etken öznedir. Filmin anlatı çizgesi Kurt'un, (Ö₂) Valerie'nin kardeşi Lucy'i

öldürmesiyle başlar. Kurt aynı zamanda kendisini öldürmek isteyen köylüleri de öldürür. Kurdun bir amacı vardır; o da Valerie'ye (N₁) ulaşmaktır.

Edinç: Bu aşamada öznenin amacına ulaşması için gerekli dönüşümleri gerçekleştirebilmesi, eyleme geçebilmesi için de gerekli yetenekleri kazanabilmesi gerekir. Özne, nesneyi elde etmek için gerekli isteği, bilgiyi ve gücü toplar. Bunu yaparken kendisine yardımcı olabilecek bilgi ve kişileri bulmaya çalışır. Kurt köye saldırır. Valerie'yı (N₂) kendisiyle gelmeye ikna etmeye çalışır. Valeria (Ö₁), kurdun (N₁) kim olduğunu öğrenmek ister. İki özne (Ö₁,Ö₂) karşılıklı olarak birbirlerini nesne konumunda görür. Bu aşamada kurdun kim olduğunu öğrenmesi için Valerie'yi kullansa da Peder Solomon yardımcı konumdadır. Ayrıca Henry (Y), Peter (Y) ve Büyükanne (Y) de Valerie'yi korumak için destek verir. Valerie, kurdun kim olduğunu öğrenmek için çevresindeki herkese şüpheyle yaklaşır. Kurdu kendi başına bulabileceğini sanır ama gerekli olan yetenekleri kazanmak için çalışması gerekecektir. Aksi takdirde kurt kendisi için gelecektir.

Edim: Rüyasında büyükannesini tehlike içinde gören Valerie, büyükannesinin ormandaki evine gider. Burada kurdun kim olduğunu öğrenir. Kurt (N₁=Ö₂), kendi babasıdır. Kurt, Valeria'yı (Ö₁=N₂) varisi olması için ikna etmeye çalışır. Valerie kabul etmez ve Peter'ın da yardımıyla babasını (kurt-N₁) öldürür. Özne olan Valerie, nesnesini elde etmiştir.

Tanınma ve Yaptırım: Valerie ile Peter, kurdun içine taş doldurarak nehre atar. Valerie nesnesini elde etmesine rağmen âşık olduğu adamı kaybetmiştir. Kurt, Peter'ı ısırıldığı için kurt adam olur. Peter, Valerie'ye ve diğerlerine zarar vermemek için uzaklara gider.

Film ile masalın anlatı çizgesine göre çözümlenmelerine bakıldığında Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurt karakterlerinin anlatılar içinde hem özne hem de nesne olduğu görülür. İki metinde de olay örgüsü ve anlatı çizgisi bu iki karakter tarafından belirlenir. Geleneksel anlatı çizgisi bozulmadan gerek masal gerekse filmde olay örgüsünde gelişen durumlar birçok açıdan değişiklik gösterir. Çözümlenmelerde de görüldüğü üzere masal ile filmin başlangıç ve bitiş sahneleri aynı değildir. Olay örgüsü çoğunlukla farklıdır. Masaldaki anlatım bir günü içerirken filmdeki anlatım bir haftadan fazla bir süreyi (Kanlı Dolunay

Haftası ve öncesi) kapsar. Dolayısıyla filmdeki olay zinciri daha geniş ve detaylı bir anlatıma sahiptir. Ek olarak, karakterler arası romantik ilişkilerin gösterildiği film, bu yönüyle masaldan ayrılır.



Görsel 1: Valerie, Büyükannesinin Evine Giderken

Kaynak: Kız ve Kurt Filmi, 2011: 83'

4.1.3. Karakter(ler)in dönüşümü

Masalda, Kırmızı Başlıklı Kız küçük bir çocuk olarak betimlenirken; filmde, genç bir kadın olarak sunulur. Ayrıca bir adı vardır, Valerie. Masaldakinin aksine filmde Kırmızı Başlıklı Kız daha etken bir roldedir. Filmde karakter daha güçlü, kendi kararlarını kendi verebilen ve özgür ruhlu biri olarak gösterilir. Amacı büyükannesine yemek götürmek değil, kurtla mücadele etmektir. Valerie, filmde bir yandan ormanda kurt avlayan bir avcıyken diğer yandan da romantik bir ilişki içindedir. Bu yönüyle peri masallarındaki geleneksel kadın imgesinin dışındadır. Güç, özgürlük ve cesareti eril güce ihtiyaç duymadan kendi bünyesinde barındırır. Masalın ahlak dersini belirleyen 'sakın yoldan sapma' cümlesi filmdeki Kırmızı Başlıklı Kız'ı olumlu yönde etkiler. Ormanda kendi dönüşümünü gerçekleştirir ve cesaretini toplar, böylelikle kurdu öldürmeyi başarır.



Görsel 2: Valerie

Kaynak: Kız ve Kurt Filmi, 2011: 82'



Görsel 3: Valerie ve Peter

Kaynak: Kız ve Kurt Filmi, 2011: 92'

Kurt karakteri filmde aslında bir kurt adamdır. Yani, dolunay çıktığı zaman kurda dönüşen bir insandır. Tıpkı masaldaki gibi, sadece Kırmızı Başlıklı Kız'la konuşur. Taraf olarak kötülüğü simgeler. Olay örgüsü içinde daha aktif bir rodedir. Ana nesne konumundadır ve merak olgusunu üstlenir. Amacı insan yemek değil, kızını ısırarak türünü devam ettirmektir. Masaldakinin aksine Kırmızı Başlıklı Kız'ın annesi ve büyükannesi filmde daha görünür ve ön plandadır. İki karakterin de tutumlarının ve geçmiş yaşantılarının olay örgüsünün seyrini değiştirdiği görülür. Ek olarak, masalda olmayıp filmde var olan Peder Solomon, Peter, Henry, Lucy ve Cesaire (baba) karakterleri de anlatı içine dâhil edilen yeni karakterlerdir. Peter karakteri, kurdu öldürmesi için Valerie'ye yardım ettiğinden masaldaki avcı karakteriyle benzerlik gösterir.

4.1.4. Metinlerarası ilişkiler

Kırmızı Başlıklı Kız adlı peri masalından hareketle yeniden üretilen ve görselleştirilen Kız ve Kurt filminde birçok açıdan metinlerarası ilişkiler bulunur. Masalın özgün adıyla (Red Riding Hood) aynı ismi taşıdığından filmin bir Kırmızı Başlıklı Kız uyarlaması olduğu anlaşılır. Filmin adı bir gönderge imgesi taşır. Farklı bir anlatımla sunulsa da masaldaki gibi filmde de ana olaylar ormanda geçer. Orman hem masalda hem de filmde ana mekân olarak yer alır.

Filmde Valerie'nin rüya sahnesinde geçen:

- “Büyükanne, gözlerin neden bu kadar büyük?”

- Seni daha iyi görebilmek için.
- Kulakların neden bu kadar büyük?
- Seni daha iyi duyabilmek için.
- Peki dişlerin neden bu kadar büyük?
- Seni daha iyi yiyebilmek için.”

sözleri özgün masaldan doğrudan alınmıştır.

Yalnız burada dikkat edilmesi gereken nokta filmde bu bölümün bir rüya sahnesi olması ve bu sahnenin olay örgüsünün seyrini değiştirmesidir. Diğer bir deyişle bu alıntı, filmin anlatısına yeni bir anlam yüklemiştir.

Kız ve Kurt filmi, metinlerarası ilişkiler bakımından bir yeniden yazımdır. Kırmızı Başlıklı Kız masalının yeni bir çeşitlemesini ortaya koyar. Film, masala ait parça ve imgeleri geleneksel anlatı çizgisini bozmadan eskiyi düzenleyerek yeniden sunar. Valerie karakterinin ‘kırmızı bir pelerin’ giymesi ve ‘sepeti’ ile büyükannesine gitmesi farklı çeşitlemelerde anlatılsa da masalla örtüşen yanlardır. Kırmızı pelerin ve sepet masala yapılan göndermelerdir. Eski metin, yeni metinde varlığını hissettirir. Yani film, bir bakımdan masala sadıktır. Ek olarak, Kız ve Kurt filmi palempsest özelliği de taşır. Filmdeki ‘tehlikeli orman’ ve ‘kurt adam’ imgeleri, diğer bazı fantastik metinlerin vazgeçilmezidir. Bu imgeler peri masalı uyarlamasına eklenir ve onlarla harmanlanır. Filmin anlatısında eski metni unutturmasa da eklenen diğer üst imgeler yeni bir anlatı biçimi oluşturur.

Filmde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Filmde bir anlatıcı vardır; Kırmızı Başlıklı Kız. Anlatıcının varlığı, peri masallarının geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir ama anlatan kişi bir karakterdir. Filmin başında küçük Kırmızı Başlıklı Kız’ın söylediği; “*Annem hep der ki; yabancılarla konuşma*” cümlesi masalın başındaki anlatıyı özetler. Ardından söylediği; “*İyi bir kız olup onun dediğini yapmaya çalıştım. İnanın ki denedim.*” cümleleri ise filmin farklı bir anlatıyı ortaya koyacağını ve yeni bir eğilimi sunacağına işaretler. Film, tür olarak fantastik filmlerin yarattığı atmosfere gerek anlatım gerekse mekânlar açısından sıkça öykünmüştür. Anlatı bakımından özgün masaldan alıntılar yapılmış, olay örgüsünde ve karakterlerde değişiklik yapılarak masal yeniden yorumlanmıştır. Filmde, masaldaki anlatı biçiminin taklidini yapmak söz

konudur. Özgün masalın içeriği filmin anlatısında yer alarak yeni bir görsel metin oluşturmuştur.

Özgün masalda yer almayan köy sahnelerinde yaratılan atmosfer Orta Çağ Dönemi'ni yansıtır. Bu dönemi yansıtan diğer öğelerin başında din olgusu vardır. Peri masallarının yazımında dinsel metinlerden etkilenilmesine rağmen masalların içinde din kavramına ait imgeler bulunmaz. Filmde Hristiyanlığa dair imgelere (haçlı askerleri, kilise, haç, peder) sıkça rastlanır. Aynı zamandan Orta Çağ'daki cadılık inancına da filmde yer verilir. Valerie, kurtla konuştuğu için cadı olarak anılır. Sözü edilen dinsel kavramlar ve yaratılan Orta Çağ atmosferi filmin eskiye ve dine öykünmesini gösterir. Dinsel imgeler ve inanışlar masal anlatısına dâhil edilerek anlatıyı başka bir boyuta taşır ve genişletir. Ek olarak, filmde gösterilen kurt adam, daha önce çekilen ve yazılan fantastik metinlerdeki kurt adamın sunumuyla benzerlik gösterir. Hem diğer metinlerde hem de filmde kurt adam ve din arasında bir ilişki söz konusudur. Kurt adamı sadece gümüş öldürebilir ve kurt adam kutsal mekâna (kiliseye) asla giremez. Bu açıdan bakıldığında filmdeki kurt adamın diğer yazılı ve görsel metinlerle eş anlatımlıdır.

Filmin genel çizgisine hâkim olan 'gerilim-korku' unsurları, filmi türler arası bir kalıba yerleştirir. Diğer bir deyişle bu uyarlama, fantastik türünü korku ve gerilim öğeleriyle harmanlar. Bunun yanı sıra filmde romantizm öğeleri de kullanılmıştır. Sonuç olarak bu film, tür olarak sadece fantastik değildir.

Postmodern anlayış içinde sıkça kullanılan 'nostalji' kavramının karşılığı filmde görülür. Kırmızı Başlıklı Kız masalının 'yeniden yazımı' olan film, masalın yeni bir biçimini sunarak izleyiciye anlatılmayı gösterir. Film, postmodern kalıpları kullanarak yeni bir anlatıyı ortaya çıkarır. Filmde kullanılan pastiş ve nostalji öğeleri, anlatının eklektik yapısını oluşturmuştur. Gerek biçimlerin taklidi gerekse geçmişten esinlenerek kullanılan imgeler ve ürünler bunun bir göstergesidir.

4.2. Pamuk Prenses'in Maceraları / Mirror Mirror (2012)

Pamuk Prenses'in Maceraları, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının bir çeşitlemesidir. Filmin olay örgüsü aşağıdadır:

1. Kraliçe anlatıcıdır, bilindik Pamuk Prenses hikâyesinin başlangıcını anlatır. Bu hikâyenin aslında kendisinin olduğu da belirtir.
2. Kraliçe, krallığın ekonomik olarak kötüye gittiğine dair uyarılır. Pamuk Prenses odasından çıkıp Kraliçe'ye baloya katılmak istediğini söyler. Kraliçe izin vermez.
3. Prens ve yaveri ormanda dolaşırken cüceler tarafından soyulur.
4. Saray hizmetlileri Pamuk Prenses'in on sekizinci doğum gününü kutlar. Fırıncı kadın Pamuk Prenses'e krallığın asıl sahibinin o olduğunu ve baloya katılması gerektiğini söyler.
5. Kraliçe bir aynanın içinden başka bir boyuta geçer. Kendi yansımasıyla konuşur. Yansıma ona zengin biriyle evlenmesi gerektiğini söyler.
6. Pamuk Prenses ormanda ağaca asılan Prens ve yaverini kurtarır.
7. Prens saraya gelir, Kraliçe onun zengin olduğunu öğrenince onunla evlenmek ister.
8. Kraliçe bir balo düzenlenmesi için halktan daha fazla vergi aldırır. Pamuk Prenses halkın sefaletini görür. Prensten krallığı geri almak için yardım isteyecektir.
9. Saraydaki baloda Alcott (Prens) ve Pamuk Prenses karşılaşır. Kraliçe bunu görür. Yardımcısı Brighton'a onu ormana götürüp canavara yem etmesini söyler.
10. Brighton, Pamuk Prenses'in kaçmasını sağlar. Herkese onun öldüğünü söyler.
11. Pamuk Prenses, cücelerinin evinde uyanır.
12. Cüceler, vergilerle birlikte saraya giden Brighton'ı soyar. Pamuk Prenses paraları halka geri verir. Cüceleri halkın önünde kahraman ilan eder.
13. Cüceler, Pamuk Prenses'i, Kraliçe'nin yerini alması için eğitirler (savaşmayı öğretirler).
14. Alcott, askerleriyle cücelerinin evine baskına gider. Pamuk Prenses'in ölmediğini öğrenir. Pamuk Prenses'le savaşır.
15. Prens, Kraliçe'ye Pamuk Prenses'in ölmediğini söyler.
16. Kraliçe, yeniden başka boyuta geçer. Yansımasına, prensi kendine âşık ettirmek için aşk iksiri hazırlar. Yansıma, sihir kullanmanın bedeli olduğunu hatırlar.
17. Kraliçe, Alcott'a yanlışlıkla 'köpek' aşk iksiri içirir. Alcott, evlenmeyi kabul eder.

18. Pamuk Prenses, Kraliçe'nin Alcott'la evleneceğini öğrenir, üzülür. Yansıma, sihir yaparak dev kuklaları Pamuk Prenses'i öldürmesi için gönderir. Başaramaz.
19. Pamuk Prenses ve cüceler Alcott'u düğünden kaçırlar. Prens hala sihrin etkisindedir. Pamuk Prenses onu öper ve sihir bozulur.
20. Kraliçe, Pamuk Prensesi öldürmesi için canavarı serbest bırakır. Alcott, cüceler ve Pamuk Prenses canavarla savaşır. Pamuk Prenses canavarın boynundaki kolyeyi keser, canavar kendi kral babasına dönüşür. Kraliçe, diğer boyutta yaşlanmaya başlar.
21. Pamuk Prenses ve Prens Alcott evlenir. Düğünde yaşlı bir kadın Pamuk Prenses'e bir elma verir. Bu Kraliçe'dir. Prenses bunu anlar ve elmadan bir dilim keserek kadına verir. Diğer boyut yıkılır, kraliçe yok olur. Düğünde herkes şarkı söyleyip dans eder.

4.2.2. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (bk. s. 41-50) masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Kötü kalpli Kraliçe (Ö₁), üvey kızı Pamuk Prenses'in (N₁) güzelliğini kıskanır. Kraliçe (G), Avcı'ya Pamuk Prenses'i ormana götürüp öldürmesini ister.

Edinç: Avcı (Y), Pamuk Prenses'i öldürmez. Hayatta kalan Pamuk Prenses (Ö₂) cücelerin (Y) evine sığınır. Kraliçe bunu öğrenir ve bir plan yapar.

Edim: Kötü kalpli Kraliçe (Ö₁) kılık değiştirerek Pamuk Prenses'i (Ö₂=N₁) bir elmayla zehirler. Prens (Ö₃-bağımsız özne) gelir. Pamuk Prenses'i kendi sarayına götürürken yolda zehirli elma parçası Pamuk Prenses'in ağzından düşer. Prens ve Prenses birbirlerine âşık olur.

Tanınma ve Yaptırım: Prens ve Pamuk Prenses'in düğününe gelen Kraliçe'ye (Ö₁=N₂) kızgın terlikler giydirilir. Kraliçe yere düşüp ölene kadar dans eder. Prens ve Pamuk Prenses sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

4.2.2. Pamuk Prenses'in Maceraları filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Bu bölümde Pamuk Prenses'in Maceraları filminin anlatı çizgesi sunulmuştur. Böylece, anlatısı çözümlenen Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı ile film arasında anlatı bakımından benzeşen ve farklılaşan yönlerin neler belirlenmiştir.

Sözleşme ya da Eyletim: Pamuk Prenses karakteri film boyunca etken karakterdir. Filmin anlatı çizgesi Kraliçe'nin (Ö₂), Pamuk Prenses'i (Ö₁=N₁) önünde bir engel olarak görmesi ve yaverini (Y) onu öldürtmek için ormana yollamasıyla başlar. Bu aşamada Pamuk Prenses, Kraliçe'nin nesnesidir. Kraliçe (G) aynı zamanda göndericidir. İstmeden de olsa Pamuk Prenses'i bir dönüşüme uğratacaktır.

Edinç: Pamuk Prenses'in hakkı olan krallığı geri alıp Kraliçe'yi (N₂) yenmesi için gerekli olan yetenekleri kazanması gerekecektir. Yani özne, nesneyi elde etmek için gerekli isteği, bilgiyi ve gücü toplamak zorundadır. Pamuk Prenses'in evlerine sığındığı cüceler (Y), bu amaçta ona yardım eder. Ona savaşmayı öğretirler. Diğer taraftan Kraliçe (Ö₂), Prens'le evlenip daha da güçlenmek için Prens'e büyü yapar. Daha sonra bu büyüyü bozan Pamuk Prenses, Prens Alcott'u (Y) da kendi yanına çeker. Artık iki özne (Ö₁,Ö₂) karşılıklı olarak birbirlerini nesne konumunda görür.

Edim: Kraliçe, Pamuk Prenses'i öldürmek için canavarını onun üstüne salar. Pamuk Prenses, cücelerin ve prensin de yardımıyla kraliçeye meydan okur. Canavarın sihrini bozar ve kraliçenin kaybetmesini sağlar. Etken özne olan Pamuk Prenses (Ö₁=N₁) nesnesini olan Kraliçe'yi (Ö₂=N₂) yenmeyi başarır.

Tanınma ve Yaptırım: Pamuk Prenses (Ö₁) hakkı olan krallığı geri alır. Sarayda Prens Alcott'la evlenir. Son bir kez daha harekete geçen Kraliçeyse (N₂) sonsuza kadar yok olur.

Film ile masalın anlatı çizgesine göre çözümlemelerine bakıldığında olay örgüsünde ve karakter konumlamasında benzerlikler ve değişiklikler görülür. İlk olarak, masalda Pamuk Prenses bir özne olmasına rağmen, çoğunlukla kurtarılmayı bekleyen bir nesnedir. Buna karşılık filmde etken özne Pamuk Prenses'tir. Hikâye onundur ve olay örgüsü onun çevresinde gelişir.

Geleneksel anlatı çizgisi bozulmadan gerek masal gerekse filmde olay örgüsünde gelişen durumlar birçok açıdan benzerlik ve değişiklik gösterir. Masal ve filmin başlangıç süreçleri aynıdır ama sonrandan gelişen olaylar farklıdır. Kraliçe'nin Pamuk Prenses'in güzelliğini kıskanma gibi bir derdi yoktur ama güç temsili olarak onun varlığı bir tehdittir. Filmde prensle evlenmek isteyen Kraliçe'dir. Bu amaç doğrultusunda sihir yaparak prensi kendine bağlar. Masalın aksine Kraliçe'nin yaptığı büyüü bozmak için aktif rolde olan Pamuk Prenses'tir. Prensi öperek büyüü bozar. Kraliçe sihri kendi yapmamış, yaptırmıştır. Kılık değiştirmek zorunda da kalmamıştır. Kraliçe'nin canavara dönüştürdüğü kralın en sonunda geri dönmesi, Pamuk Prenses'in Kraliçe'nin verdiği elmayı yemeyerek kaderine karşı gelmesi, filmde elma sahnesinin en sona yerleştirilmesi, kraliçenin cezalandırılma şeklinin farklı olmasıyla olay örgüsündeki diğer bazı değişikliklerdir.



Görsel 4: Elma Sahnesi

Kaynak: Pamuk Prenses'in Maceraları Filmi, 2012: 94'

4.2.3. Karakter(ler)in dönüşümü

Masaldakinin aksine filmde Pamuk Prenses aktif bir rodedir. Güçlü bir kadındır; savaşmayı ve mücadele etmeyi bilen bir karakterdir. Haydut lideri olmuştur. Filmde, masaldakinin aksine bir amacı vardır; hakkı olan krallığı geri almak. Bu görevi de başarıyla tamamlar. Bunun için bir prensin (eril gücün) yardımına ihtiyacı yoktur. Kraliçe karakteri de filmde güçlü ve kudretli bir karakter olarak gösterilir. Masaldakinin aksine 'şeytani (evil)' bir görünüm sergilemez. Aksine yer yer esprili ve eğlencelidir.

Pamuk Prenses'i öldürmek için görev verdiği kişiye avcı değil, hizmetçisidir. Filmdeki bu iki kadın karakter feminist bir yaklaşımla sunulmuştur.



Görsel 5: Pamuk Prenses

Kaynak: Pamuk Prenses'in Maceraları Filmi,
2012: 28'



Görsel 6: Kraliçe

Kaynak: Pamuk Prenses'in Maceraları Filmi,
2012: 50'

Prens karakteri, masaldakinin aksine bütün film boyunca hikâyenin içindedir. Her ne kadar güçlü görünmeye çalışsa da uğradığı soygunlar ve zayıf yanları onu geleneksel prens (eril güç) algısından uzaklaştırır. Cücelerse, masaldan farklı olarak madenci değil hayduttur. İsimleri ve geçmiş hikâyeleri farklıdır. Cüce oldukları için kraliçe tarafından sürgün edilmişlerdir. Cüceler de tıpkı prens gibi bütün film boyunca hikâyenin içinde aktif rol almışlardır.



Görsel 7: Prens Alcott

Kaynak: Pamuk Prenses'in Maceraları Filmi,
2012: 55'



Görsel 8: Yedi Cüceler

Kaynak: Pamuk Prenses'in Maceraları Filmi,
2012: 48'

4.2.4. Metinlerarası ilişkiler

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler adlı peri masalından hareketle yeniden yazılan ve görselleştirilen Pamuk Prenses'in Maceraları filminde birçok açıdan metinlerarası ilişkiler bulunur. Filmin özgün adı olan 'Mirror Mirror' (Ayna Ayna), masalda bilinen '*ayna ayna söyle bana, var mı benden daha güzeli bu dünyada*' sözlerini çağrıştırdığından, bu filmin bir Pamuk Prenses uyarlaması olduğu anlaşılır. Filmin adı bir gönderge imgesi taşır. Ek olarak filmin özgün adı düşünülürse, bu uyarlamanın 'ayna' ile ilişkisi olan Kraliçe karakteriyle yakından ilişkisi olduğunu ortaya çıkar. Masaldan hareketle filmde geçen '*ayna ayna söyle bana*' cümlesi doğrudan alıntıdır. Ayrıca, ilk dini mitler arasındaki 'yasak elma' hikâyesinden hareketle gerek masalda gerekse filmde zehirli elmanın varlığı görülür. Masalda anlatının yönünü değiştiren elma imgesi filmde, masaldan alıntı yapılarak yeniden sunulur.

Pamuk Prenses'in Maceraları, metinlerarası ilişkiler bakımından bir yeniden yazımdır. Film, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının yeni bir çeşitlemesini ortaya çıkarır. Film, masala ait parça ve imgeleri geleneksel anlatı çizgisinin yapısını bozmadan tutarlı bir bütün içinde düzenleyerek ve eski metni unutturmayarak yeniden üretir. Diğer bir deyişle film, masala ait parçaları yeni fikirlerle beslerken temel öykü çizgisinde ilerler ve masala sadık kalır.

Filmde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Filmin başında Kraliçe'nin anlatımıyla; "*Bir zamanlar, uzak bir krallıkta bir kız çocuğu doğmuş.*" ile başlayan cümle, peri masallarındaki anlatı biçimini tekrar eder. Diğer taraftan ilerleyen cümlelerde Kraliçe'nin bu masalın Pamuk Prenses'in değil kendisinin olduğunu söylemesiye anlatıya getirilen yeni bir eğilimdir. Filmin başında ve sonunda bir anlatıcının varlığı, peri masallarının başlangıcındaki geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir.

Film, tür olarak fantastik filmlerin yarattığı atmosfere gerek anlatım gerekse mekânlar açısından sıkça öykünmüştür. Anlatı açısından masalın özüne bağlı kalarak ama olay örgüsünde ve karakterlerde değişiklik yaparak masal yeniden yorumlanmıştır. Diğer bir deyişle, masalın özgün biçemi, filmde ortaya koyulmak istenen sunuma göre uyarlanmıştır. Fantastik anlatı açısından film, masaldaki anlatı biçiminin bir benzerini yapma güdüsü taşır. Yani, özgün biçemi taklit eder. Film içindeki masalsı anlatım, karakterlerin özellikleri ve sihirli dünyanın sunumu bunun bir göstergesidir. Özgün

masalda yer almayan halk sahnelerinde, Orta Çağ Dönemi'nde geçen filmlere bir öykünme vardır. Filmde krallık topraklarındaki feodal sistemin sunumu ve o atmosferin yaratılmış olması bu görüşü destekler. Filmde prensi öperek büyüü bozan prensesin öpücüğü, Uyuyan Güzel masalındaki öpücüğe bir öykünmedir; ama burada cinsiyet rollerin değiştiği görülür. Ayrıca, filmin genel çizgisinde hâkim olan 'komedi' unsurları, filmi türler arası bir kalıba yerleştirir. Yani, bu uyarlama tür olarak 'komedi-fantastik'tir. Filmin son bölümündeki dans sahnesinde müzik 'Hint müziği' ezgileri taşır. Bu sahnenin herhangi bir Bollywood (Hint Sineması) filmindeki dans sahnesinin bir taklidi olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Filmin yönetmeninin Hint kökenli olduğu düşünülürse bu öykünme kaçınılmazdır. Postmodern anlatı öğelerinin kullanıldığı filmlerde eklettik (çoğulcu) yapıdan kaynaklı olarak müzik ve dansın sıkça kullanıldığı da bilinmektedir.

Postmodern anlayış içinde sıkça kullanılan 'nostalji' kavramının karşılığı filmde görülür. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının 'yeniden yazımı' olan film, bu masalın yeni bir biçimini sunarak seyirciye eskinin kayıp gerçekliğini sunar. Dolayısıyla, eskiden hareketle doğan bu uyarlama, postmodern kalıpları kullanarak yeni bir anlatı biçimini ortaya çıkarır. Masaldan alıntılanan cümleler, imgeler ve taklit edilen anlatı biçimi bu doğrultuda kullanılmıştır. Ek olarak, filmde aynanın ardında yatan gerçeklik ve anlatılmayan seyirciye sunulur. Paralel bir evren olarak nitelendirilebilecek mekân, postmodern nitelik bakımından zamansal ve mekânsal sınırları ortadan kaldırır.

4.3. Pamuk Prenses ve Avcı / Snow White and Huntsman (2014)

Pamuk Prenses ve Avcı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının bir çeşitlemesidir. Filmin olay örgüsü aşağıdadır:

1. Avcı anlatıcıdır. Bilindik Pamuk Prenses hikâyesinin başlangıcını anlatır. Kral ve ordusu hayalet orduya karşı savaşı. Ravenna adında bir esir alırlar. Kral ona âşık olur.
2. Ertesi gün kral Ravenna ile evlenir. Düğünden sonra Ravenna kralı zehirleyerek öldürür. Kardeşinin ordusuyla krallığı ele geçirir. Pamuk Prenses'i zindana kapatır.

3. Aradan zaman geçer. Pamuk Prenses'in karşı zindanına Greta adında genç bir kız kapatılır. Pamuk Prenses ondan kral babasına sadık olan Dük'ün yaşadığını öğrenir.
4. Ravenna, Greta'nın gençliğini kendi vücuduna alır. Ravenna gençleşir. Aynasına dünyadaki en güzel kadının kim olduğunu sorar. Ayna ona Pamuk Prenses'in daha güzel olduğunu ve eğer onun kalbini alırsa ölümsüzlük ve sonsuz güzelliğe ulaşacağını söyler.
5. Ravenna'nın kardeşi Finn, Pamuk Prenses'i almak için zindana gider. Pamuk Prenses zindandan ve kaleden kaçır. Beyaz bir at bulur. Karanlık Ormana doğru gider. Finn'in askerleri de peşindedir. Prenses, izini kaybettirir.
6. Ravenna, Finn'den Karanlık Ormanı bilen ve Pamuk Prensesi ona getirebilecek birini bulmasını söyler. Avcıyı getirirler. Avcı, ölmüş karısını geri getirmesi karşılığında işi kabul eder.
7. Avcı ormanda Pamuk Prensesi bulur. Ama onu Finn'e vermeyi reddedip kaçarlar. Pamuk Prenses, Avcı'dan kendisini altın karşılığında Dük'e getirmesini ister.
8. Dük ve koruduğu halk Pamuk Prenses'in sağ olduğunu öğrenir. Dük'ün oğlu William onu bulmak için ormana gider. Finn'in askerlerine katılır.
9. Avcı ve Pamuk Prenses, Karanlık Orman'ın sonunda bir trolle karşılaşır. Avcı onunla savaşır ama Pamuk Prenses trolü sakinleştirir ve gitmesini sağlar. Bir grup kadın onları bulup kendi kabilelerine götürür. Avcı, orada kızın Pamuk Prenses olduğunu öğrenir.
10. Finn'in askerleri köyü basar. Kadınlar kayıklarla giderken Avcı ve Pamuk Prenses de ormana doğru kaçar.
11. Yedi tane cüce onlara tuzak kurar. Kraliçe'ye karşıdır. Kızın Pamuk Prenses olduğunu öğrendiklerinde onları bırakırlar ve güvenli yer olan peri diyarına götürürler.
12. İki küçük peri Pamuk Prensesi uyandırır ve Beyaz Geyiğe götürür. Beyaz Geyik Prensesi kutsar. Ardından Finn'in askerleri oraya baskın yapar, geyiği öldürür. Avcı, Finn'i öldürür, Gus adındaki cüce de öldürülür. William, kendini tanıtır ve gösterir. Cüceler, Pamuk Prenses'e bağlılık yemini yapar.

13. William ve Pamuk Prenses ormanda konuşur. İkisi çocukken arkadaştı. William, Pamuk Prenses'e bir elma verir. Pamuk Prenses elmayı ısırır ama elma zehirlidir. Aslında Ravenna, William'ın kılığına girmiştir. Tam Prenses'in kalbini alacakken Avcı ve William yetişir, onu uzaklaştırır. Prenses ölür.
14. Cüceler, William ve Avcı onu Dük'ün kalesine götürür. Avcı, ölü prensesin başında aşkını ona itiraf eder ve onu dudağından öper. Prenses uyanır. Dük'ü, Kraliçe'ye karşı savaşmaya ikna eder. Atlı birliklerle bir ordu krallığa doğru ilerlerler.
15. Cüceler krallığa gizlice girer ve kalenin kapısını açarlar. Prenses'in ordusu kaleye girer ve savaş kale içine taşınır.
16. Prenses, Ravenna'nın odasına çıkar. Ordu peşinden gider. Kraliçe, ordunun üstüne hayalet askerler salar. Prenses onu ölmeye çalışır ve başarır. Ravenna ölür.
17. Pamuk Prenses krallığın başına geçer ve Kraliçe ilân edilir.

4.3.1. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının (bk. s. 41-50) anlatı çözümü daha önceki bölümlerde yapılmıştır (bk. s. 80).

4.3.2. Pamuk Prenses ve Avcı filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Bu bölümde Pamuk Prenses ve Avcı filminin anlatı çizgesi çözümlenmiştir. Böylece, anlatısı çözümlenen Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı ile film arasında anlatı bakımından benzeşen ve farklılaşan yönlerin neler olduğu anlaşılabilir.

Sözleşme ya da Eyletim: Filmin anlatısında iki karşıt özne vardır; Pamuk Prenses ve Kraliçe Ravenna. Filmin anlatı çizgesi Ravenna'nın (Ö₂) krallığı ele geçirmesiyle başlar. Ölümsüzlüğe ulaşması için Pamuk Prenses'in (N₁) kalbine ihtiyacı vardır. Pamuk Prenses (Ö₁) kapatıldığı kaleden kaçır. Ravenna onu yakalaması için peşinden bir Avcı yollar. Ravenna (G) aynı zamanda göndericidir. İstemedi de olsa Pamuk Prenses'i bir dönüşüme uğratacaktır.

Edinç: Avcı (Y), Pamuk Prenses'i bulur ama Kraliçe'nin kardeşi, aynı zamanda yardımcısı olan Finn'e geri vermez. Pamuk Prenses (Ö₁) kendi krallığını Kraliçe'den

(N₂) geri alabilmesi için gerekli olan isteği, bilgiyi ve gücü toplamak için çalışır. Bunun için Dük'ün kalesine ulaşmayı hedefler. Cücelerin, Avcı'nın ve William'ın desteğini alır. Fakat Ravenna, Pamuk Prensesi elmayla zehirler. Ravenna (Ö₂), nesnesini elde ettiğini düşünür.

Edim: Pamuk Prenses, Dük'ün kalesinde Avcı'nın öpücüğüyle uyanır. Dük'ü Ravenna'ya karşı savaşmak için ikna eder. Kraliçe'yi yenip hakkı olan krallığın başına geçmek için Kraliçe'ye saldırır. Yardımcılarının desteğiyle beraber Pamuk Prenses (Ö₁,N₂), Ravenna'yı (Ö₂,N₁) öldürür.

Tanınma ve Yaptırım: Kraliçe Ravenna ve ordusu mağlup olur. Özne olan Pamuk Prenses, nesnesini elde etmiştir. Pamuk Prenses, krallığın başına geçer. Kraliçe ilân edilir.

Film ve masalın anlatı çizgesine göre çözümlendiğinde olay örgüsünde ve karakterin özelliklerinde değişiklikler görülür. İlk olarak, masalda Pamuk Prenses bir özne olmasına rağmen, çoğunlukla kurtarılmayı bekleyen bir nesnedir. Buna karşılık filmde etken özne Pamuk Prenses'tir. Hikâye ona aittir ve anlatı onun çevresinde gelişir.

Geleneksel anlatı yapısı bozulmadan masalda ve filmde ilerleyen olay örgüleri arasında farklılıklar görülür. Masal ve filmin başlangıç süreçleri aynı olmasına rağmen sonradan gelişen olaylar zinciri benzerlik ve değişiklik gösterir. Kraliçe Ravenna, Pamuk Prenses'in kalbini ele geçirerek ölümsüzlük ve ebedi güzelliği elde etmek için Pamuk Prenses'i yok etmek ister. Masala sadık kalınmasına rağmen masaldaki olayların arka planı ve gerçekleştirildiği yerler ve insanlar filmde değiştirilmiştir. Pamuk Prenses'in ormana kendisinin kaçması, Prenses'in Avcı'nın öpücüğüyle hayata geri dönmesi, Ravenna'nın yaşlı bir kadına değil de William'ın kılığına girerek Prenses'i zehirlemesi, Pamuk Prenses'in Kraliçe'ye karşı savaş açması ve Prenses'in kendi krallığının Kraliçesi olmasıysa filmdeki olay örgüsünde gerçekleşen bazı değişikliklerdir.



Görsel 9: Ravenna'nın Pamuk Prenses'i Zehirlediği Sahne

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 92'

4.3.3. Karakter(ler)in dönüşümü

Masaldakinin aksine filmde Pamuk Prenses aktif bir roledir. Güçlü, savaşmayı ve mücadele etmeyi bilen bir karakter olarak betimlenmiştir. Bir ordu lideridir. Yakışıklı bir prensle evlenmek gibi bir planının aksine filmde bir amacı vardır; hakkı olan krallığı Kraliçe'den geri almak. Bu amacı da başarıyla yerine getirir. Filmde Prenses, aşkı ima eden eylemler gösterse de sonuç olarak bir prensle evlenme girişimi göstermez. Gücünü, eril bir gücün kaynağından almaz. Kraliçe karakteri de filmde güçlü ve kudretli bir karakter olarak gösterilir. Masaldakiyle paralel olarak 'şeytani (evil)' bir görünüm sergiler ama Kraliçenin masaldakine ek olarak sihirli güçleri daha fazla ve ölümcüldür. Genç kalabilmek için sürekli insanların gençliğini ele geçirmeye ihtiyacı vardır. Ek olarak filmde Kraliçenin geçmiş yaşantısına dair anlatılar gösterilir. Karakterin kötülüğün sebebi sunulmuştur.



Görsel 10: Pamuk Prenses



Görsel 11: Kraliçe Ravenna

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 43'

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 22'

Avcı karakteri masaldakinin aksine bütün anlatı boyunca filmin içinde aktif bir rodedir. Pamuk Prenses'i öldürmek için değil onu yakalayıp Kraliçe'ye teslim etmek için görevlendirilmiştir. Pamuk Prenses'in yolculuğunda her daim yanındadır. Hatta ona âşık olmuştur. Prenses zehirlendikten sonra onu öper ve prenses onun öpücüğü sayesinde uyanır. Buna rağmen filmde Pamuk Prenses'ten romantik anlamda bir geri dönüş alamaz. Cücelerse filmde, masaldakinin aksine sevimli küçük cüceler olarak değil savaşçı ve haydut cüceler olarak betimlenmişlerdir. İsimleri ve geçmiş yaşantıları farklıdır. Pamuk Prenses'i evlerinde değil de peri diyarında ağırlarlar. Pamuk Prenses'in destekçisi olmalarıysa masalla paralellik gösterir.

Filmde doğrudan bir prens karakteri yoktur. Onun yerine prensi niteleyen Dük'ün oğlu William karakteri vardır. Pamuk Prenses'in çocukluk arkadaşıdır ve mücadelesinde Pamuk Prenses'in yanındadır. Ayrıca özgün masalda olmayıp filmde var olan Finn, Dük, William ve Prenses'e yardım eden yerli kadın karakterleri de anlatı içinde dâhil edilen yeni karakterlerdir.



Görsel 12: Avcı

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 68'



Görsel 13: William

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 50'

4.3.4. Metinlerarası ilişkiler

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler adlı peri masalından hareketle yeniden yazılan ve görselleştirilen Pamuk Prenses ve Avcı filminde birçok açıdan metinlerarası ilişkiler bulunur. Filmin adı seyirciye doğrudan masalı çağrıştırdığından bir gönderge imgesi taşır. Ayrıca filmin adı Pamuk Prenses ve 'Avcı' olduğundan hikâyenin ana karakter ve Avcı etrafında gelişeceğini işaret eder. Filmde Kraliçe'nin söylediği; '*Ayna ayna söyle bana, var mı benden güzeli bu dünyada?*' cümlesi masaldan doğrudan alıntıdır. Dinsel mitler arasındaki 'yasak elma' hikâyesinden hareketle hem masalda hem de filmde zehirli elmanın varlığı görülür. Masalda anlatı çizgisinin yönünü değiştiren zehirli elma imgesi, filmde de masaldan doğrudan alıntılanıp anlatı içinde yeniden gösterilir. Özgün masalda da olan sihirli ayna objesi filmde değişik bir şekilde sunulmuştur. Aynadan ayrılarak 'şeytani' bir görünümüne giren varlık, filmin genel atmosferine paralel olarak şekil alır.



Görsel 14: Sihirli Ayna

Görsel 15: Pamuk Prenses ve Zehirli Elma

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 22'

Kaynak: Pamuk Prenses ve Avcı Filmi, 2012: 93'

Pamuk Prenses ve Avcı, metinlerarası ilişkiler bakımından bir yeniden yazımdır. Film, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının yeni bir çeşitlemesini ortaya çıkarır. Özgün masaldaki parça ve imgeleri geleneksel anlatı çizgisinin yapısını bozmadan ölçülü bir bütünlük içinde düzenleyerek ve anlatıyı yeniden yorumlar. Diğer bir deyişle film, masala ait parçaları anlatı içinde farklı çeşitlemelerle kullanır. Bunu yaparken de masala sadık kalır. Ek olarak film, metinlerarası ilişkiler içinde palempsest özelliği de içerir. Filmdeki 'tehlikeli ve sihirli orman', 'fantastik yaratıklar' ve 'ölümsüzlük arzusu' diğer bazı fantastik metinlerde sıkça kullanılan imgelerdir. Film bu imgeleri anlatı içinde harmanlar. Filmin anlatısı eski metni unutturmasa da eklenen diğer üst imgeler yeni bir anlatı biçimi oluşturur.

Filmde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Filmin başında Avcı'nın anlatımıyla; "*bir zamanlar, kara kış ortasında...*" ile başlayan cümle, peri masallarındaki anlatı biçimini tekrar eder. Diğer taraftan filmde masalı Avcı'nın yani özgün masalda pek aktif olmayan bir karakterin anlatması da anlatıya getirilen yeni bir eğilimdir. Filmin başındaki anlatıcının varlığı, peri masallarının başlangıcındaki geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir. Film, tür olarak fantastik ve tarihi filmlerin yarattığı atmosfere gerek anlatım gerekse mekânlar açısından sıkça öykünmüştür. Fantastik anlatı açısından film, masaldaki anlatı biçiminin bir benzerini yapma güdüsü taşır. Yani, özgün biçimi taklit eder.

Özgün masalda yer almayan birçok mekânda (kaleler, krallıktaki insanların yaşadığı yer) yaratılan atmosfer Orta Çağ Dönemi'ni yansıtır. Bu dönemi yansıtan başlıca öğelerin başında din olgusu vardır. Peri masalların yazımında dinsel metinlerden etkilenilmesine rağmen masalların içinde din kavramına ait imgeler bulunmaz. Filmde Hristiyanlığa dair imge ve ritüellere rastlanır. Kral ve Kraliçe'nin düğün sahnesi, Pamuk Prenses'in taç giyme töreni ve dua ettiği sahne bu görüşü destekler. Ayrıca filmdeki askerler 'haçlı' ordusunu oldukça anımsatır. Ek olarak, bilindiği üzere peri masallarında savaş sahneleri yoktur. Savaş varsa bile bu prens ve canavar arasındadır. Filmde Pamuk Prenses'in ve Kraliçe'nin orduları arasında bir savaş yaşanır. Sözü edilen savaş sahnelerinde, önceden çekilmiş popüler fantastik ve tarihi filmlere olan bir öykünme

vardır. Böylece savaş sahneleri filmin içine dâhil edilerek inşa edilen yeni anlatı biçimi desteklenir.

Özgün masalda Pamuk Prenses'in uyanışıyla filmdeki uyanışı farklılık gösterir. Masalda Prenses zehirli elma parçası ağzından düştüğü için uyanırken filmde Pamuk Prenses, Avcı'nın öpücüğüyle uyanır. Bu öpücük, Uyuyan Güzel masalındaki öpücüğe bir öykünmedir. Aynı zamanda bu sahne 1937 yılında Disney'in animasyon türünde çektiği Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler filminin sonunda Prens'in, Pamuk Prenses'i öperek uyandırdığı sahneye bir göndermedir. Ek olarak, sözü edilen filmde Pamuk Prenses'in hayvanlarla özel bir bağı vardır. Aynı bağ bu uyarlamada da görülür. İki adet kuş Pamuk Prenses'in kaleden kaçıp bir at bularak sihirli ormana gitmesini sağlamış ve periler diyarında onu beyaz geyiğe yönlendirmiştir. Bu açıdan da filmin, animasyon olan uyarlamaya öykündüğü söylenebilir.

Filmdeki mekân, yaratıklar ve kullanılan bazı imgeler diğer filmlere olan öykünmeyi gösterir. Öncelikle Pamuk Prenses'in karşılaştığı trol ve Pamuk Prenses'i kutsayan beyaz geyik, Harry Potter serisindeki trol ve çatal boynuzlu geyikle benzerlik gösterir. Peri diyarında cüce Gus'ın çaldığı müzikse Yüzüklerin Efendisi serisinde Hobbit'lerin çaldığı müziğe (İrlanda ve İskoçya müziğine benzer) bir gönderme olduğu söylenebilir. Özgün masalda da yer alan orman filmde halüsinasyonlara yol açan tehlikeli bir yer olarak betimlenir. Özgün masalda yer almayan peri diyarı ve içindeki fantastik yaratıklarsa filmin tür olarak fantastik film çizgisini vurgular. Filmin genel çizgisine hâkim olan 'aksiyon-macera' unsurları, filmi türler arası bir kalıba yerleştirir. Diğer bir deyişle bu uyarlama, fantastik türünü aksiyon ve macera öğeleriyle harmanlar. Yani bu film, tür olarak sadece fantastik türde değildir.

Postmodern anlayış içinde sıkça kullanılan 'nostalji' kavramının karşılığı filmde görülür. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının yeniden yazımı olan film, masalın yeni bir biçimini göstererek izleyiciye anlatılmayı ve gösterilmek isteneni sunar. Film, postmodern kalıpları kullanarak yeni bir anlatıyı ortaya çıkarır. Filmde kullanılan pastiş ve nostalji öğelerini anlatının eklektik yapısını oluşturmuştur. Gerek biçimlerin taklidi gerekse önceki yazılı metinler ve görsel metinlerden esinlenerek kullanılan imgeler ve ürünler bunun bir göstergesidir.

4.4. Malefiz / Maleficent (2014)

Malefiz, Uyuyan Güzel masalının bir çeşitlemesidir. Filmin olay örgüsü aşağıdadır:

1. Filmin anlatıcısı eski bir masalı tekrar anlatacağını söyler. Moors krallığında yaşayan Malefiz adlı periyi tanıtır.
2. Moors krallığına Stefan adında hırsız bir insan girer. Malefiz'le arkadaş olurlar. On altıncı yaş gününde Stefan Malefiz'i öper.
3. İnsan Krallığı ve Moors krallığı arasında bir savaş olur. İnsan Krallığı yenilir.
4. Kral, Malefiz'i öldürene tahtını devredeceğini söyler.
5. Stefan kral olabilmek için Malefiz'in kanatlarını koparak onu öldürdüğünü düşündürür. Stefan kral olur.
6. Malefiz kendine Diaval adında bir hizmetkâr bulur. Stefan'ın, kanatlarını kral olabilmesi için kopardığını öğrenince sinirlenir, Moors krallığını karanlığa mahkûm eder.
7. Kral ve Kraliçenin yeni doğan kızları için verdikleri vaftiz törenine Malefiz de katılır. On altıncı yaş gününe girmeden parmağına iğne batarak ölüm gibi bir uykuya dalmasını ve gerçek aşk öpücüğünün onu kurtarabileceğini söyleyerek bebeği lanetler.
8. Kral, bebeği üç periye emanet ederek uzaklaştırır.
9. Malefiz ve Diaval bebeği yıllarca takip ederler, sağlıklı büyümesi için gizliden uğraşırlar.
10. Aurora (prens) büyümüş haliyle Malefiz tarafından Moors Krallığına götürülür. Yaklaşırlar.
11. Malefiz laneti geri almaya çalışır ama başaramaz.
12. Aurora Moors'ta kalmak istediğini söyler. Yolda bir prensle karşılaşır, tanışırlar.
13. Aurora, onu lanetlendiğini ve onu lanetleyenin Malefiz olduğunu öğrenir. İnsan Krallığına gider.
14. Malefiz ve Diaval, prensin öpücüğüne güvenerek prensi de alıp İnsan Krallığında gider.
15. Babası tarafından odaya kitlenen Aurora, gizli bir yol bularak kaçar. Zindandan sesler duyar. Oraya doğru gider ve parmağını bir iğneye batırarak uykuya dalar.
16. Malefiz saraya gelir, uyuttuğu prensi Aurora'nın odasına yönlendirir. Prens Aurora'yı öper ama Aurora uyanmaz. Malefiz, Aurora'yı öpünce prenses uyanır.

17. Malefiz Stefan'ın tuzağına düşer. Aurora Malefiz'in kanatlarını serbest bırakır. Kanatlarına yeniden kavuşan Malefiz Stefan'ı öldürür.
18. Malefiz, Aurora'yı Moors Krallığının kraliçesi ilan eder.
19. Film boyunca anlatıcının aslında Aurora olduğu öğrenilir.

4.4.1. Uyuyan Güzel masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Uyuyan Güzel masalının (bk. s. 50-53) anlatı çizgesine göre çözümlemesi aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Törene davet edilmeyen on üçüncü peri (Ö₁), kral ve kraliçenin bebeğine lanet yapar. Ardından bir peri (Y) daha çıkar ve ölüm lanetini uykuya çevirir.

Edinç: Prenses (Ö₂) başına geleceklerden habersiz bir şekilde büyür. Bir gün kalede ip eğiren yaşlı bir kadını görür. İğne prensesin eline batar ve prenses lanetin etkisiyle uykuya dalar. Prensesle beraber saray ahalisi de uyur.

Edim: Özne, kurtarılması gereken bir nesneye dönüşür. Prenses yüzyıl uyur. Prens (Ö₂-bağımsız özne), prensesi (N₂) öperek uykusundan uyandırır. Aynı zamanda saray ahalisi de uyanır.

Tanınma ve Yaptırım: Prens ve prenses evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

4.4.2. Malefiz filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Bu bölümde Malefiz filminin anlatı çizgesi sunulmuştur. Böylece, anlatısı çözümlenen Uyuyan Güzel masalı ile film arasında anlatı bakımından benzeşen ve farklılaşan yönlerin neler olduğu belirlenmiştir.

Sözleşme ya da Eyletim: Malefiz karakteri film boyunca çoğunlukla etken öznedir. Filminin anlatı çizgesi Malefiz (Ö₁) ve Stefan'ın tanışmasıyla başlar. Malefiz'in eksikliğini hissettiği ve ortaya koyduğu nesneyse 'aşk'tır. Anlatının başlayabilmesi için, öznenin bir gönderici tarafından nesnesine yönlendirilmesi gerekir. Bu gönderici (G) bir başkası olabileceği gibi öznenin kendisi de olabilir. Filmdeki anlatıda özne ve gönderici aynı kişidir. Malefiz aşkı kendi için istemektedir. Bu durumda gönderici Malefiz'in bastıramadığı aşkıdır. Anlatının nesnesiyse 'aşk'ı bulduğu Stefan'dır. Anlatılarda nesne soyut da olabilir, somut da. Bu filmin başlangıcında eksikliği duyulan nesne yani aşk

soyuttur. Buna karşılık aşkın yöneldiği kişi (Stefan) de nesnedir ama somuttur. Dolayısıyla Malefiz'i başlatan eksiklik hem soyut hem de somuttur. Aralarındaki aşkı engelleyici durumsa Stefan ve onun açgözlülüğüdür. Sözleşme ya da eyletim süreci kralın, yerine varisi olarak Malefiz'i öldüren kişiyi getireceğini söylemesiyle başlar. Stefan (Ö₂) bunu öğrenince aşkına ihanet eder ve Malefiz'in (N₂) kanatlarını kopararak herkese Malefiz'i öldürdüğünü düşündürür. Böylece kral olur. Burada Stefan karşı özne konumundadır. Diğer özne olan Malefiz'i nesne olarak kabul eder.

Edinç: Bu aşamada özne amacına ulaşmak için gerekli dönüşümleri gerçekleştirebilmesi ve eyleme geçebilmek için gerekli yetenekleri kazanabilmesi gerekir. Özne, nesneyi elde etmek için gerekli isteği, bilgiyi ve gücü toplar. Bunu yaparken kendisine yardımcı olabilecek unsurlar da vardır. Malefiz (Ö₁), Diaval'i (Y) ölümden kurtararak kendisine bir yardımcı bulur. Karga şeklinde bürünerek İnsan Krallığı'ndan Malefiz'e bilgiler aktarır. Malefiz, Stefan'ın kanatlarını sırf kral olabilmek için kopardığını öğrenince temel dönüşümü sağlayarak olayın akışını yönlendirmiş olur. Malefiz'in uğradığı ihanet bu dönüşümde yönlendirici unsur konumundadır. Nesneye değişmiştir, artık nesne duygu konumuna Stefan'dan alınacak 'intikam' yerleşmiştir. Malefiz'in içindeki intikam hırsı, kendini dönüştürmesini sağlar. Malefiz'in yapmak zorunda olduğu ve istediği şey intikam almaktır. Yapabilme becerisini zaten peri olduğu için doğuştan sihir gücüyle kazanmıştır. Yapmayı bilmeysel, önceki deneyimlerini intikamla birleştirerek mümkün olacaktır.

Edim: Aurora'nın vaftiz törenine giden Malefiz, Stefan'dan intikam alabilmek için yeterli birikimi elde eder. Bunun için Stefan'ın bebeğini lanetleyerek içindeki intikam isteğinin bir kısmını gerçekleştirmiş olur. Malefiz, Stefan'ın bebeğini, Stefan'ın ona on altıncı yaş gününde verdiği ve gerçek aşk öpücüğü dediği öpücüğün imkânsızlığıyla lanetler. Böylece özne, nesnesine (N₁) bu aşamada ulaşır. Olay örgüsü ilerledikçe Aurora'ya olan sevgisini gizleyemeyen Malefiz'in yeni bir nesnesi ortaya çıkar. Aurora'ya yaptığı laneti kaldırmak (N₃). Ama bunu başaramaz. Burada engelleyici unsur olarak 'lanet' belirir. Aurora lanetin etkisiyle uykuya daldığında çözüm olarak prensin öpücüğünü deneyen ve başarısız olan özne, çarenin yine kendisinde olduğunu ve laneti bozan kişinin yine kendisi olduğunu anlar. Özne bu aşamadaki nesnesine de

ulaşır. Laneti ‘aşk’ değil ‘sevgi’nin gücü bozar. Son engel olarak Stefan’ı (N₂) da yenen Malefiz (Ö₁), görevini başarıyla tamamlar.

Tanınma ve Yaptırım: Bu aşamada özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Malefiz (Ö₁) engelleri aşarak, nesnesine kavuşarak Aurora’nın sevgisini kazanır ve eski haline geri döner. Ödül olarak kanatlarını geri alır ve Aurora’yı (N₃) Moors’un kraliçesi ilân eder. Ceza olarak engelleyici konumdaki laneti bozar ve Stefan’ı (Ö₂=N₁) öldürerek düzeni yeniden sağlar.

Malefiz filminin Uyuyan Güzel masalının yeniden yorumlanmış halidir. Bu açıdan özgün masalda sadece laneti yapıp bir daha görülmeyen kötü peri olarak sunulan Malefiz, bu filmde ana karakterdir ve olay örgüsü onun çevresinde gelişir. Film ile masalın anlatı çizgesine göre çözümlenmelerine bakıldığında olay örgüsündeki benzerlikler ve değişiklikler görülür. İlk olarak, filmin etken öznesi Malefiz’dir. Buna karşılık masalda Malefiz karakteri etken bir özne değildir. Masalda etken özneler prenses ve prenstir. Masal kral ve kraliçenin bebeklerinin şerefine verdikleri törenle başlar. Filmse bu olaydan önce yaşanan durumları aktararak farklılık gösterir. Geleneksel anlatı çizgisi bozulmadan gerek masal gerekse filmde olay örgüsünde gelişen durumlar birçok açıdan farklıdır. Malefiz, Stefan’dan intikam almak için masalda anlatılanın aksine, bebeğe yaptığı lanette ‘ölüm’ ifadesini kullanmaz. ‘Ölüm gibi bir uyku’ ifadesini kullanır. Malefiz laneti ölüm üzerine kurmaz. Ek olarak, yaptığı laneti bozabilecek tek şartı da kendisi belirler. Masaldaysa sözü edilen şartı yani ‘gerçek aşk öpücüğü’ şartını farklı peri koyar.



Görsel 16: Lanetin Bozulduğu Sahne

Kaynak: Malefiz Filmi, 2014: 77'

Filmde, geleneksel yargıların yıkıldığı bir diğer noktaysa, neredeyse bütün peri masallarında ana karakterlerin yaşadığı ve inandığı 'gerçek aşk' ve 'gerçek aşk öpücümü' kavramlarıdır. Filmin olay bölümlenmesinde de söz edildiği gibi, prensesi uykusundan uyandıran gerçek aşk öpücümü değil, gerçek sevginin öpücümüdür. Malefiz, Aurora'nın lanetini gerçek aşkın öpücümü şartını bilerek koyar çünkü 'gerçek aşk'ın olmadığını bilmektedir. Filmde yapılan bütün eylemlerin geçerli bir nedeni vardır. Malefiz, Aurora'yı aşk ile değil ona duyduğu sevgi ile uyandırır. Peri masallarının neredeyse hepsinin sonunda prens ve prenses ya da ana karakterler birbirine kavuşur ve sonsuza kadar mutlu yaşarlar. Filmde görüldüğü üzere, sonsuza kadar mutlu yaşayanlar Malefiz ve Aurora'dır. Dolayısıyla, geleneksel anlatının kırıldığı diğer bir nokta ise filmde, tam tabiri ile 'happily ever after' (sonsuza kadar mutluluk içinde) sözü, kahraman prens ile kurtarılan prensesin değil, kurtarılan prenses ile onu lanetleyip, ardından pişmanlık duyarak sevginin gücü ile laneti geri almayı başaran 'kötü' ve kadın bir karaktere verilmiştir.

4.4.3. Karakter(ler)in dönüşümü

Masaldaki Malefiz karakteriyle filmdeki Malefiz karakteri, kötülüğün temsili açısından farklıdır. Masalda, olayın başlangıcını belirleyen karakter olan kötü peri, daha sonra masal içerisinde hiç görünmez. Okuyucu, lanetin ardından gelen olaylara tanıklık eder. Masal, okuyucusuna farklı bir düşünce bırakmaz. Tek bir gerçek ve tek bir düşünceye

yönlendirilme süreci söz konusudur: İyilik ve kötülük. İyi ve kötü keskin çizgilerle belirlenmiştir. Kötü olan ve kötülüğü yapan kişi Malefiz'dir, iyi ve mağdur olan kişiye prensedir. Filmde kendisine yapılan ihaneti hazmedemeyerek intikam alan ama daha sonra içindeki iyiliği ve sevgiyi bastıramayarak yaptığı lanetten pişman olan bir Malefiz karakteri iyilik ve kötülük sınırlarında sürekli dönüşen bir kahramandır. Serüvenini tamamladıktan sonra en baştaki gibi iyi bir peri kahramana dönüşen Malefiz, masaldakinin aksine 'iyi huylu' olabilen bir 'kötü' karakterdir.

Filmde Prenses Aurora karakterin sunumu masaldaki gibi güzellik, masumluk ve iyilikle ilişkilendirilir ama masaldakinden farklı olarak hem görünürlüğü hem de verdiği kararlar açısından filmde değişiklik gösterir. En sonda kendi öz babası yerine, kendisine lanetli büyü yapan bir perinin yanında olması bunun bir göstergesidir.

Kötülük kavramı, masaldakinin aksine filmdeki ana karakterler olan Malefiz ve Stefan arasında bölüştürülür. İki antagonist bir filmde. Burada dikkat edilmesi gereken, salt kötünün Malefiz olması gerekirken; salt kötü bu sefer Stefan'dır. Malefiz iyilik yönünde dönüşümler yaşarken, Stefan kötülük yönünde bir dönüşüme girer. Filmde, iyilik ve kötülük temsilleri yer değiştirir. Salt iyi ve salt kötü kavramları kırılır. Bu film, peri masallarının hepsinde olduğu gibi keskin 'iyilik ve kötülük' çizgileri olmayan bir yapımdır.



Görsel 17: Kral Stefan



Görsel 18: Aurora (Uyuyan Güzel)

Kaynak: Malefiz Filmi, 2014: 29'

Kaynak: Malefiz Filmi, 2014: 76'

Peri masallarındaki baş erkek karakter kahramanlık üzerinden var olur. Bütün prensler aynı zamanda birer kahramandır, çözümü getiren ve kötü olayı bitirendir. Filmde de bir

prens vardır. Hatta masalın aksine Uyuyan Güzel ile daha önceden tanışır. Aralarında bir hoşlanma olur; ama bu, bir aşk değildir. Eğer bir aşk olsaydı, filmde prensesi uykusundan uyandıran prens olurdu. Ek olarak, filmdeki prens karakteri bir kahraman değildir. Masalın özgün hali ve uyarlamalarının aksine kahraman olan Malefiz'dir. Bu durum masaldaki 'erkek kahraman' imgesini yıkıp, yerini kötü ve kadın olan bir karakterin iyilik yolundaki kahramanlığına bırakır.

4.4.4. Metinlerarası ilişkiler

Kaynak bir metinden hareketle yeniden üretilen başka bir yapıtta metinlerarasılıktan söz edilebilir. Uyuyan Güzel adlı peri masalından hareketle yeniden yazılan ve görselleştirilen Malefiz filmi, birçok açıdan metinlerarası ilişkiler bulundurur.

Malefiz'in Uyuyan Güzel'i lanetleyen kötü peri olduğu bilindiğinden, filmin adı seyirciyi doğrudan masala yönlendirir. Filmin adı bir gönderge imgesi taşır. Ek olarak filmin adı burada kilit noktadır, hikâyenin ana karakterinin Uyuyan Güzel olmadığına işaret eder. Filmde Malefiz'in Aurora'ya yaptığı lanetin ana cümlesi doğrudan alıntıdır: *'On altıncı yaş gününden önce parmağına iğne çikriğinin batması ve ölmesi (ölüm gibi bir uykuya dalması)'* Bu noktada dikkat edilmesi gereken filmde prensesin uyanmasının koşulunu yine laneti yapan Malefiz tarafından verilmesidir. Masaldan hareketle üretilen anlatım burada görülür.

Malefiz, metinlerarası ilişkiler arasında bir yeniden yazımdır. Film, Uyuyan Güzel masalının yeni bir çeşitlemesini ortaya çıkarır. Ayrıca masala ait parça ve imgeleri geleneksel anlatı çizgisinin yapısını bozmadan tutarlı bir bütün içinde düzenleyerek ve eskiyi (masalı) unutturmayarak yeniden yazar. Masalda örtük olanı ya da anlatılmayanı hikâye dâhilinde öyküleştiren film, anlatıyı genişletmiştir. Filmin başında: *"Eski bir masalı size baştan anlatalım. Bakalım ne kadar iyi biliyorsunuz"* cümleleri bunun bir göstergesidir.

Disney tarafından 1959 yılında animasyon türünde çekilen Uyuyan Güzel uyarlamasında Malefiz karakteri ilk kez görselleştirilmiştir. 2014 yılındaki yapımdaysa karakterin dış görünümü oldukça eskiye bağlı kalınarak tasarlanmıştır. Bu bakımdan eskiye fiziksel boyutta bir öykünme söz konusudur.



Görsel 19: Malefiz

Kaynak: Malefiz Filmi, 2014: 30'

Uyuyan Güzel Filmi, 1959: 7'



Görsel 20: Lanetin Yapıldığı Sahneler

Kaynak: Malefiz Filmi, 2014: 32'

Uyuyan Güzel Filmi, 1959: 8'

Filmde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle film, tür olarak fantastik filmlerin yarattığı atmosfere gerek anlatım gerekse mekânlar açısından sıkça öykünmüştür. Anlatı açısından masalın özüne bağlı kalarak ama olay örgüsünde ve karakterlerde değişiklik yaparak masal yeniden yorumlanmıştır. Eş deyişle, masalın özgün biçemi, filmde anlatılmak istenen anlama göre uyarlanarak yeniden yazılmıştır. Fantastik anlatı açısından film, masaldaki ve önceden uyarlanan filmdeki anlatı biçiminin bir benzerini yapma güdüsü taşır. Film içindeki masalsı anlatım, karakterlerin özellikleri ve sihirli dünyanın sunumu bu görüşü destekler. Film boyunca bir anlatıcının varlığı ve filmin başlangıcındaki “bir varmış bir yokmuş” cümlesi peri masallarındaki geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir. Ayrıca özgün masalda törene davet edilip prensese hediyeler veren on iki bilge kadın yerini filmde üç tane peri alır. 1959 yapımı Uyuyan Güzel uyarlamasında da üç tane peri vardır. Bu bakımdan da film, animasyon uyarlamasından alıntı yapmıştır.

Aslında birçok peri masalında savaş sahnesi yoktur. Savaş varsa bile bu prensin ve canavarın arasında geçer. Filmde iki krallık arasında sürekli savaş yaşanır. Fantastik filmlerde savaşı başlatanlar genellikle kötü ve istenmeyen fantastik yaratıklardır. Filmdeki savaşıysa insanlar başlatmıştır. Sözü edilen savaş sahnelerinde önceden çekilmiş popüler fantastik filmlere olan bir öykünme vardır. Böylece fantastik filmlerin vazgeçilmezi olan savaş sahnelerini filmin içine dâhil ederek inşa edilen yeni anlatı desteklenir.

Postmodern anlayış içinde sıkça kullanılan ‘nostalji’ kavramının karşılığı filmde görülür. Uyuyan Güzel masalının ‘yeniden yazımı’ olan film, nostaljik bir atmosfer taşır. Film, masala duyulan saygı çerçevesinde masalı yeniden yorumlarken kaybolmuş gerçekliği ve anlatılmayanı kendi inşa ederek ortaya koyar. Böylelikle geçmişi tekrar uyarlayarak yeni bir söylem ve anlatı oluşturur. Bunu yaparken de masalın içeriğinin değiştirilmesi, masala olan bir öykünme, alıntılama, taklit etme gibi postmodern kalıpları kullanır. Filmin anlatısı yap-boz mantığıyla parçalara ayrılır ve masalın ana öğeleri yer değiştirilerek ya da kalıpların algıları değiştirilerek seyirciye sunulur.

4.5. Sihirli Orman / Into the Woods (2014)

Sihirli Orman, dört peri masalının tek anlatıda toplandığı bir filmidir. Filmde kullanılan masallar, Kırmızı Başlıklı Kız, Jack ve Fasulye Sırığı, Külkedisi ile Rapunzel masallarıdır. Filmin olay örgüsü aşağıdadır:

1. Fırıncı anlatıcıdır. Ormanı ve içindekileri tanıtır. Kırmızı Başlıklı Kız, Fırıncı ve Karısı, Külkedisi ve Jack’in hikâyeleri anlatılır. Hepsinin bir dileği vardır: Külkedisi, Prens’in verdiği törene katılmak; Jack, ineğini satmak; Kırmızı Başlıklı Kız, büyükannesine gitmek; Fırıncı ve Karısı da bir çocuk sahibi olmak ister.
2. Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesine giderken Fırıncı’nın dükkânından çörekler alır. Külkedisi törene katılması için üvey annesinin küllüğe döktüğü mercimekleri kuşların da yardımıyla toplar.
3. Fırıncı ve Karısı’nın dükkânına Cadı gelir. Mavi Ay yaklaşıyordur. Fırıncı’nın babası çok önceden Cadı’nın bahçesinden sihirli fasulyeleri çalmıştır. Bu yüzden Cadı, annesi tarafından yaşlanmakla cezalandırılmıştır. Cadı da babasının soyunu sihirle tüketerek intikam almak istemiştir. Bu yüzden Fırıncı’nın çocuğu olmuyordur. Ayrıca Fırıncı’nın babasının küçük kız çocuğunu da çalıp uzaklara götürmüştür. Fırıncı bir kız kardeşinin olduğunu öğrenir. Cadı, üstündeki laneti bozmak için Fırıncı ve Karısı’ndan ormanda dört şeyi üç gece içinde bulmalarını ister. Bunlar, süt kadar beyaz bir inek; kan kadar kırmızı bir pelerin; mısır kadar sarı bir saç ve altın kadar saf bir ayakkabıdır. Cadı, istediklerini bulurlarsa onlara bir bebek vereceğini söyler.

4. Fırıncı'nın Karısı, Fırıncı'nın babasının ceketinde sihirli fasulyeleri bulur. Fırıncı ormana; Külkedisi annesinin mezarına; Jack ineği satmaya; Kırmızı Başlıklı Kız da büyükannesine gider. Hepsi ormanın içine doğru yol alır.
5. Külkedisi, annesinin sihirli bir ağaç olan mezarında dileğini söyler. Annesi ona balo için kıyafet ve ayakkabı verir. Külkedisi baloya gider.
6. Kırmızı Başlıklı Kız ormanda kaybolur. Kurt onu bularak ona büyükannesinin evini sorar. Kırmızı Başlıklı Kız da büyükannesinin nerede yaşadığını söyler. Kurt onu büyükannesi için çiçek toplamaya ikna eder. Böylece ondan önce büyükannesinin evine gidecektir.
7. Fırıncı ormanda, Kırmızı Başlıklı Kız'a rastlar ve onun pelerini almaya çalışır; fakat başaramaz. Karısı Fırıncı'yı takip etmiştir, ona yardım etmek istediği sırada, Jack'i ve onun beyaz ineğini görürler. Beş sihirli fasulye karşılığında ineği alırlar. Fırıncı, karısından ineği alıp eve dönmesini ister.
8. Prens-1, hapsediği kuleden şarkı söyleyen Rapunzel'i duyarak kuleye yaklaşır. O sırada Cadı gelir, Rapunzel saçını kuleden aşağıya sarkıtarak Cadı'yı kuleye alır. Rapunzel, Cadı'yı annesi zannetmektedir.
9. Kırmızı Başlıklı Kız, büyükannesinin evine geldiğinde kapıyı açık bulur. İçeriye girince büyükannesi kılığında girmiş Kurt'u görür ve çılgın atar. Kurt onu yutar. Fırıncı, büyükannenin evinin önünden geçerken horlayan Kurt'un sesini duyup içeri girer. Kurdu karnını yarar, Kırmızı Başlıklı Kız ve büyükannesini oradan çıkarır. Kırmızı Başlıklı Kız bu iyiliğin karşılığında Fırıncı'ya kırmızı pelerini verir.
10. Jack'in annesi, para yerine fasulyeleri görünce sinirlenir. Fasulyeleri yere atar.
11. Külkedisi törene katılmış ve tüm gece Prens-2 ile dans etmiştir. Külkedisi kaleden kaçar. Prens ve askerleri onu takip eder. Külkedisi ve Fırıncı'nın Karısı ormanda karşılaşır. Tören ve Prens hakkında konuşurlar. Fırıncının Karısı, Prense hayran olmuştur. Ardından Külkedisi'nin altın ayakkabıları görür, onları almaya çalışırken inek kaçar. Cadı gelir ve ilk gecenin bittiğini söyler.
12. Sabah olur, fasulyeler dev bir sarmaşık olmuştur. Jack, sırığa tırmanıp devlerden beş büyük altın çalar. Fırıncı'yı bulur ve altınlar karşılığında ineğini geri almak ister. Fırıncı ineği vermek istemeyince Jack daha fazla altın almak için sırığa

tırmanır. Fırıncı'nın Karısı, kocasına ineği kaybettiğini söyler. Cadı tekrar ortaya çıkar ve acele etmelerini söyler.

13. Prensler (1 ve 2) kardeşlerdir. İkisi de sevdiği kadınlar hakkında konuşur. Fırıncı'nın Karısı gizlice prensleri dinler. Rapunzel'in mısır kadar sarı saçları olduğunu öğrenince Rapunzel'in kulesine gider. "Rapunzel Rapunzel, benim için saçlarını aşağı sal" der. Rapunzel, onu Prens sanıp saçlarını salar. Fırıncı'nın Karısı Rapunzel'in saçlarını koparıp kaçar.
14. Külkedisi ikinci gece de Prens'ten kaçar. Fırıncı'nın Karısı, Külkedisi'ni tekrar görür ve ayakkabısını zorla almak ister. Külkedisi kaçmayı başarır. Prens gelir ve Fırıncı'nın Karısıyla konuşur.
15. Fırıncı, ormanda ineği arıyordur. Külkedisi'nin üvey annesi ve kız kardeşlerini görünce onların sarı saçlarını almak ister, başaramaz. Kayıp ineği bulur. Fırıncı'nın Karısı gelir, saçını bulmuştur. Jack de gelir. Dev'in kümesinden büyük ve altın bir yumurta çalmıştır, karşılığında ineğini geri ister ama inek ölür.
16. Laneti bozmak için bir gün kalmıştır. Prens-1, Cadı, Rapunzel'in kulesinden aşağı inen Prensi görür. Prens'e tuzak kurup kör olmasına neden olur. Cadı, Rapunzel'e kızar, dış dünyanın tehlikeli olduğunu söyler. Rapunzel kuleden çıkmak istediğini söyleyince Cadı onun saçlarını keser ve onu uzak bir yere götürür.
17. Kırmızı Başlıklı Kız ve Jack ormanda karşılaşır. Kırmızı Başlıklı Kız, Kurdu'nun postundan yeni bir pelerin yapmıştır. Jack ona altın yumurtayı gösterir, devin arpından bahseder. Kırmızı Başlıklı Kız ona ancak arpa getirirse inanacağını söyler. Jack arpa da çalar. Dev, arpa geri almak için sırıktan aşağı iner. Jack baltayla sıığı keser, dev yere düşüp ölür.
18. Külkedisi üçüncü gece de presten kaçar. Merdivenlerde zift vardır, Külkedisi zifte basar. Prens'e ayakkabısının tekini bırakıp kaçar. Ormanda yeniden Fırıncı'nın Karısıyla karşılaşır. Fırıncı'nın Karısı ayakkabı karşılığında Külkedisi'ne sihirli fasulyeyi önerir. Külkedisi fasulyeyi yere atar. Fırıncı'nın Karısı ayakkabıyı almak için onu ikna eder. İkinci bir sırik gökyüzüne doğru yükselir.
19. Prens ayakkabının sahibini arıyordur. Üvey anne, ayakkabının uyması için bir kızının topuğunu diğer kızının parmak uçlarını keser. Bu aldatmaca anlaşılır.

- Külkedisi ortaya çıkar, ayakkabıyı giyer. Prens onu tanır ve alıp uzaklara gider. Külkedisi'nin kuşları, kız kardeşlerin gözlerini oyar ve onları kör eder.
20. Cadı, Rapunzel'i bir bataklığın ortasına hapsedmiştir. Kör olan Prens-1 onu bulur. Rapunzel'in gözyaşları Prens'in gözlerine değdiğinde prensin gözleri görmeye başlar.
21. Mavi Ay'ın çıkmasına az kalmıştır. Cadı, ölen ineği hayata döndürür. Lanetin kalması için gereken eşyaları ineğe yedirirler. Jack inekten süt sağlar. Cadı sütü içer ve gençleşir. Fırıncı'nın Karısı'nın karnı büyür, içinde bebek vardır.
22. Sarayda tüm halkın davetli olduğu bir tören yapılır. Fırıncı ve Karısı'nın bir bebeği olmuştur. Jack ve annesi, devin altınları sayesinde zengin olmuştur. Külkedisi ve Rapunzel, prensleriyle evlenmiştir. Birdenbire yer sarsılır, herkes telâşa kapılır.
23. Orman tanınmaz hale gelmiştir. Fırıncı ve Karısı ormanda, annesi ve büyükannesini bulamayan Kırmızı Başlıklı Kız'ı görür. Kraliyet ailesi de (üvey anne ve kızları dâhil) kale yok olduğu için ormandadır. Dev bir kadın ormanda belirir. Kocasını öldüren çocuğu ister. Jack'in annesi oğlunu vermek istemez. Devi başka yere yönlendirirler. Jack'in annesi ölür.
24. Rapunzel, annesini (cadıyı) reddedip Prensle kaçır. Cadı'nın sihirli güçleri gençleştiği için yok olmuştur.
25. Herkes ormanda Jack'i arar. Fırıncı ve Karısı da Jack'i bulmak için ayrılır. Bebeklerini Kırmızı Başlıklı Kız'a bırakırlar. Fırıncı'nın Karısı ormanda Prens'i-1 görür. Prens, kadından etkilenir ve onu öper. Kadın bunun doğru olmadığını söylese de öpüşürler.
26. Fırıncı ormanda, annesinin yıkılmış ağaç mezarının önünde duran Külkedisi'ni görür. Dev hakkında onu uyarır ve güvenliği için kendisiyle gelmesini söyler.
27. Fırıncı'nın Karısı yaptığı şeyi ve geçmişini sorgular. Dev oradan geçerken Fırıncı Karısı kaçır. Bir uçurumdan aşağı düşer ve ölür.
28. Fırıncı, karısını merak eder. Cadı, Jack'i bulmuştur. Jack, Fırıncı'nın Karısı'nı uçurumun dibinde bulduğunu söyler. Fırıncı üzülür, kendini suçlar. Ardından Kırmızı Başlıklı Kız, Külkedisi, Jack, Fırıncı ve Cadı birbirlerini suçlarlar. Cadı, diğerleri Jack'i deve vermeyi kabul etmeyince kızır ve kendini yok eder. Onları tek başına bırakır.

29. Devden kurtulmak için bir plan yaparlar. Kuşlar da yardım eder. Kuşlar, Prens-1 hakkında Külkedisine bir şeyler söyler. Külkedisi, Prens ile karşılaşır ve ondan ayrılır. Jack, annesinin öldüğünü öğrenir. Fırıncı ve Külkedisi, Jack ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın yanında olduğunu söylerler.
30. Dev kadın gelir. Jack onu kendi üstüne çeker. Dev, Jack'e doğru giderken bataklığa gömülür. Ardından yere düşüp ölür.
31. Herkes güvendedir. Fırıncı herkesi yaşaması için kendi evine davet eder. Ağlayan bebeğini alıp sakinleştirmeye çalışır. Bebeğine üç gün içinde yaşadıkları olayları masal şeklinde anlatmaya başlar.

4.5.1. Kırmızı Başlıklı Kız masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Kırmızı Başlıklı Kız masalının (bk. s. 39-41) anlatı çözümlemesi daha önceki bölümlerde yapılmıştır (bk. s. 73).

4.5.2. Külkedisi masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Külkedisi masalının (bk. s. 53-59) anlatı çizgesine göre çözümlemesi aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Üvey annesi ve üvey kız kardeşleri (E) tarafından hizmetçi muamelesi gören Külkedisi (Ö₁), Prens'in (N₁) verdiği şölene gitmek ister. Üvey annesi ve kız kardeşleri onu engeller.

Edinç: Külkedisi, annesinin mezarına gidip ağaçtan yardım ister. Ağacın dalındaki kuş (Y), Külkedisi'ne altından ve gümüşten kıyafetler verir. Külkedisi, üç gün boyunca şölene gidip Prens'le dans eder. Fakat gecenin sonunda Prens'ten kaçar.

Edim: Üçüncü gece de Prens'ten kaçmaya çalışan Külkedisi'nin, Prens'in merdivenlere döktüğü katrana ayakkabısının teki yapışır. Prens (Ö₂) bu ayakkabıyı krallıktaki bütün kızlara giydirip Külkedisi'ni bulmaya çalışır. Kız kardeşleri hile yaparak ayakkabıyı giyer. Krallığa giderken fındık ağacındaki güvercinler, Prens'i hile konusunda uyarır. Sonunda Prens, Külkedisi'ne (N₂) ayakkabıyı giydirir ve onu alıp eşi olarak götürür.

Tanınma ve Yaptırım: Birbirlerini karşılıklı nesne ve özne olarak gören karakterler Külkedisi (Ö₁=N₂) ve Prens (Ö₂=N₁) birbirlerine kavuşup mutlu mesut yaşarlar. Güvercinler (Y), Külkedisi'nin kız kardeşlerinin (E) gözlerini oyarak onları cezalandırırlar.

4.5.3. Rapunzel masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Rapunzel masalının (bk. s. 59-63) anlatı çizgesine göre çözümlenmiş hali aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Adam (Ö₁), karısının (G) isteğiyle Büyücü Kadın'ın (Ö₂) kazayaklarını çalar. Büyücü Kadın adamdan, doğacak ilk çocuklarını ister. Rapunzel'i, adam ve karısından alır.

Edinç: Cadı, Rapunzel'i (Ö₃=N₁) on iki yaşına basınca kapısız bir kuleye kapatır. Bir Prens (Ö₄), Rapunzel'i kuleden kurtarmak ister fakat Büyücü Kadın'ın (E) engellerini aşamaz. Kuleden atlayıp kör olur.

Edim: Büyücü Kadın, Rapunzel'in saçları keser ve onu ıssız bir yere götürür. Kör olan Prens (Ö₄=N₂) yıllar sonra Rapunzel'i bulur. Rapunzel'in (Ö₃) gözyaşları Prens'in (N₂) gözlerini açar.

Tanınma ve Yaptırım: Prens, Rapunzel'i ülkesine götürür. Sonsuza kadar mutluluk içinde yaşarlar.

4.5.4. Jack ve Fasulye Sırığı masalının anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Jack ve Fasulye Sırığı masalının (bk. s. 63-65) anlatı çizgesine göre çözümlemesi aşağıdadır:

Sözleşme ya da Eyletim: Annesi (G), Jack'i (Ö) ineklerini satması için pazara gönderir. Yaşlı bir adam sihirli fasulyeler karşılığında ineği satın alır.

Edinç: Sihirli fasulyeler gökyüzüne kadar uzanan dev bir sırığa dönüşür. Jack, sırıktan yukarı tırmanır. Devasa bir ev görür. Dev kadın (Y) Jack'e yemek verir. Dev adam eve gelince Jack saklanır. Dev, Jack'in kokusunu alır. Jack, devden önce altın kesesi (N₁), başka bir zaman da altın yumurtlayan tavuk (N₂) çalar. Jack'in çaldığı bütün eşyalar masalın nesnesidir.

Edim: Uzun zaman sonra Jack yeniden gökyüzüne tırmanır. Bu sefer de devin şarkı söyleyen arpını (N₃) çalar. Dev, Jack'i sarmaşığa kadar kovalar. Jack aşağı inince fasulye sırığını baltayla keser.

Tanınma ve Yaptırım: Altın yumurtlayan tavuk sayesinde Jack ve annesi sonsuza kadar mutlu yaşarlar.

4.5.5. Sihirli Orman filminin anlatı çizgesine göre çözümlemesi

Bu bölümde Sihirli Orman filminin anlatı çizgesi sunulmuştur. Böylece, anlatısı çözümlenen Kırmızı Başlıklı Kız Külkedisi, Rapunzel ve Jack ve Fasulye Sırığı masalları ile film arasında anlatı bakımından benzeşen ve farklılaşan yönlerin neler olduğu belirlenmiştir.

Sözleşme ya da Eyletim: Fırıncı ve Karısı, film boyunca etken öznelerdir. Filmin anlatı çizgesi Cadı'nın (G) laneti bozmak için Fırıncı ve Karısı'ndan dört nesneyi bulmasını istemesiyle başlar. Cadı gönderici konumundadır. Fırıncı (Ö₁) ve Karısı (Ö₂)'nin nesneleryse filmdeki diğer karakterlerin özdeşleştiği nesnelere. Dolayısıyla Kırmızı Başlıklı Kız'ın pelerini (N₁), Jack'in ineği (N₂), Külkedisi'nin ayakkabısı (N₃) ve Rapunzel'in saçını (N₄) etken özneler olan Fırıncı ve Karısı'nın ulaşması gereken ana nesnelere.

Edinç: Bu aşamada öznenin ya da öznelerin amacına ulaşması için gerekli dönüşümleri gerçekleştirebilmesi, eyleme geçebilmesi için de gerekli yetenekleri kazanabilmesi gerekir. Filmin anlatısında dört farklı masal ve bu masalların ana karakterleri bulunur. Bu karakterlerin göndericileriyse anneleridir. Jack'in annesi onu ineği satması için gönderir. Kırmızı Başlıklı Kız'ın annesi onu büyükannesine yemek götürmesi için gönderir. Külkedisinin annesi onu baloya gönderir. Rapunzel'in annesi onu harekete geçirmeye yönlendirir. Kırmızı Başlıklı Kız (Ö₃) anlatısında Kız ve Kurt, Jack (Ö₄) ve Fasulye Sırığı anlatısında Jack ve Devler, Külkedisi (Ö₅) anlatısında Külkedisi ve Prens, Rapunzel (Ö₆) anlatısında Rapunzel ve Cadı birbirlerini karşılıklı nesnelere olarak görür. Masalların ayrı ayrı engelleyicileri vardır. Kırmızı Başlıklı Kız bölümünde Kurt, Külkedisi bölümünde Üvey Anne ve Kız Kardeşler, Jack ve Fasulye Sırığı bölümünde devler ve Rapunzel bölümünde Cadı engelleyici konumdadır. Her bir masalın kendine ait bölümünde ana karakterler nesnelere ulaşır. Filmdeki masalların birbirine müdahale etmesini sağlayan ve bağlayıcı konumdaki Fırıncı ve Karısı ise ormanda ihtiyacı oldukları nesnelere bulmaya çalışır. Bunu yaparken de kendi cesaretlerini ve becerilerini keşfederler.

Edim: Cadının istediği bütün nesnelere bulmayı başaran Fırıncı ve Karısı (Ö₁ ve Ö₂), laneti bozar ve istediklerini alırlar. Anlatıdaki diğer masal karakterleri de zorlukların üstesinden gelmiştir. Edim aşaması tamamlanmış olarak görülse de kadın devin krallığa inmesiyle bir mücadele daha başlar. Fırıncı (Ö₁), Kırmızı Başlıklı Kız (Ö₃), Jack (Ö₄) ve Külkedisi (Ö₅), ortak nesne olan kadın devi (N₅) yenmeyi başarır.

Tanınma ve Yaptırım: Krallık, devden kurtulmuştur ama Fırıncının Karısı, Jack'in annesi, Cadı ve Büyükanne ölmüştür. Fırıncı, Kırmızı Başlıklı Kız, Jack ve Külkedisi beraber yaşamaya karar verirler.

Film ve masalların anlatı çizgesine göre çözümlenmelerine bakıldığında geleneksel anlatı çizgisi bozulmadan gerek masalarda gerekse filmde karakterler ve olay örgüsünde gelişen durumlar benzerlik ve farklılık gösterir. Her bir masal kendi çizgisinde ilerlerken bağlayıcı sebeplerden ötürü diğer masalarla iç içe geçer. Bu bağlayıcı sebeplerin en önemlisi Fırıncı ve Karısının istediği nesnelere elde edebilmesi için bütün masalların içinde aktif rol oynaması ve diğer masaları birbiriyle etkileşim haline geçirmesidir. Filmde masalların olay örgüsüyle özgün metinleri arasında (bazı karakterler değişse de) benzerlikler sıkça görülür. Filmin ikinci anlatısı denilebilecek kadın devi yok etme bölümleriyse tamamen özgün ve farklı bir anlatıya sahiptir. Masal karakterlerinin tek bir hedef için beraber hareket etmesini sağlar. Filmin geneline yayılan müzikal sahnelerse filmin eklettik yapısını ortaya koyan en önemli unsurdur.



Görsel 21: Cadı, Fırıncı ve Karısı'na İhtiyacı Olanları Söylerken

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 9'

4.5.6. Karakter(ler)in dönüşümü

Cadı karakteri özgün metinde Rapunzel'in annesi olarak geçer. Filmde de Rapunzel'in annesidir ama bütün masalların olay örgüsünü değiştiren bir karakter konumundadır. Fırıncı ve Karısı'nı göreve yollayan, masaldaki gibi gençleşmek isteyen ve kendi kaderini kendi belirleyen biri olarak betimlenir. Ek olarak filmde Cadı'nın geçmiş yaşantısına dair anlatılar gösterilir. Bu anlatılarda diğer masalların gelişiminde önemli rol oynayan kişiler ve nesnelere de sunulur. Sihirli fasulyeler ve Rapunzel'i çalma nedeni bu durumlara örnektir.

Kırmızı Başlıklı Kız karakteri, özgün masaldakiyle paralellik gösteren bir anlatı da sunulur. Masaldaki olay örgüsü ve filmde ona ait olan bölüm neredeyse aynıdır. Kurtla olan sahneleri de masaldaki gibi gösterilmiştir. Diğer masal karakterlerin nesnesidir ve onlarla etkileşim halindedir. Masaldakinin aksine filmde obur biri olarak betimlenir. Büyükannesine götürdüğü çörekleri Fırıncı ve Karısı'nın dükkânından alır ve yolda neredeyse hepsini yer.



Görsel 22: Cadı

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 12'



Görsel 23: Kırmızı Başlıklı Kız

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 21'

Külkedisi karakterinin filmdeki bölümleri de özgün masaldakiyle oldukça benzerlik gösterir. Üvey annesi ve kız kardeşlerinin aldığı cezalar, kuşların yardımı ve üç gece de balodan kaçması bunlara örnektir. Filmde bireysel olarak Külkedisi zengin/fakir hayat sorgulamasının ortasında kalmıştır. Prensle evlendikten sonra prensin ihaneti sonucunda kendi ayakları üzerinde durmak isteyen özgür ruhlu bir karakter olarak betimlenir. Bu yönüyle filmde Külkedisi, masaldakinin aksine hayatının aşkıyla mutlu sona erme gibi kalıplaşmış yargıyı reddeder.

Rapunzel karakterinin hikâyesi, özgün masaldakiyle paralellik gösterir. Masalın başlangıcı farklı olsa da filmde, masalın olay örgüsüne sadık kalınmıştır. Yalnızca masaldan farklı olarak Rapunzel ıssız bir yerde yıllarca kalmaz ve çocukları yoktur. Ayrıca sonunda Prensle gittikleri yer bir kale değildir, gittikleri yer bilinmezdir. Filmde Rapunzel (tutsak olduğu için) diğer masal karakterleriyle pek etkileşim halinde değildir.



GörSEL 24: Külkedisi

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 62'



GörSEL 25: Rapunzel

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 27'

Filmdeki iki farklı Prens vardır ve bunlar kardeştir. Biri Rapunzel'e diğeri de Külkedisi'ne âşıktır. Külkedisi'ne âşık olan Prens-2 masaldakinin aksine Külkedisine ihanet eder. Ormanda Fırıncı'nın Karısıyla öpüşmesi, Külkedisi'ne o kadar da tutkuyla bağlı olmadığını gösterir. Diğeri Prens-1 ise özgün metindeki gibi Rapunzel ile mutluluk içinde yaşar. Yalnız filmde, masaldaki gibi yıllarca kör kalmaz.



GörSEL 26: Prens-1

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 27'



GörSEL 27: Prens-2

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 34'

Filmde Jack karakteri, özgün masaldaki anlatımla paralellik gösterir. Sihirli fasulyeler, dev sırtık ve dev insanlar imajları, filmde önemli bir yer kapsar. Yalnız masaldakinin aksine dev adam Jack’i kovalarken ölür. Bunun üzerine dev kadın Jack’ten kocasının intikamını almak için aşağı iner. Masaldakinin aksine dev kadın yardımcı değil, nesne konumundadır.

Fırıncı ve Karısı, özgün bir masala ait karakterler değildir. Filmin anlatısında bulmaları gereken nesnelere, masal karakterlerinin özdeşleştiği nesnelere olduğundan, her bir masalı birbiriyle etkileşim haline getirirler.



Görsel 28: Fırıncı ve Karısı

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 25’



Görsel 29: Jack

Kaynak: Sihirli Orman Filmi, 2014: 58’

Filmde karakterler kendi kaderlerini kontrol edebilecek kadar güven ve akıl sahibi kişiler olarak betimlenir. Bu yönüyle filmde sunulan ana karakterler, özgün masalarda gösterilen biçimlerinden farklılık gösterir. Böylece masalların anlatı çizgileri de paralel olarak farklı bir anlatıyla sunulur.

4.5.7. Metinlerarası ilişkiler

Kırmızı Başlıklı Kız, Jack ve Fasulye Sırtığı, Külkedisi ile Rapunzel masallarının birleşiminden hareketle yeniden üretilen ve görselleştirilen Sihirli Orman filminde birçok açıdan metinlerarası ilişkiler bulunur. Filmin özgün adı olan ‘Into the Woods’ (Ormanın içine) gönderge imgesi taşır. Masalların özgün anlatımlarında ana olaylar genellikle ormanda geçer. Orman hem masalarda hem de filmde ana mekân olarak yer alır. Bu açıdan filmin başlığı fikir konu hakkında verir.

Filmde, masallardan alıntılanan cümleler vardır.

- “Büyükanne, ne kadar büyük kulakların var.
- Seni daha iyi duyabilmek için.”
sözleri Kırmızı Başlıklı Kız masalından;
- “Rapunzel, Rapunzel. Saçlarını aşağıya gönder!”
sözleri Rapunzel masalından doğrudan alınmıştır.

Sihirli Orman, metinlerarası ilişkiler bakımından bir yeniden yazımdır. Dört peri masalını tek anlatıda birleştiren ve masallar arası geçişe olanak sağlayan film, hem masalın hem de masal karakterlerinin yeni bir çeşitlenmesini ortaya çıkarır. Film, özgün masallardaki parça ve imgeleri masallara sadık kalıp, masalların geleneksel anlatı yapısını bozmadan ve ölçülü bir bütün içinde çeşitleyerek yeniden yorumlar.

Film, metinlerarası ilişkiler içinde kolaj imgesi de taşır. Hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle oluşan ve yeni bir kompozisyonun ortaya çıkışını niteleyen kolaj, filmde dört farklı peri masalının bir araya getirilerek sunulmasıyla açıklanabilir. Masalların ve masala ait parçaların etkileşim halinde olması ve bunun yeni bir anlatıyı ortaya çıkarması, kolaj imgesinin kullanılmasıyla açıklanabilir. Filmde yeniden yorumlanan dört masal, belli bir düzen bağlamında tek bir metinde sunulmuştur. Ek olarak, Sihirli Orman filmi palempsest özelliği de taşır. Filmdeki ‘tehlikeli ve karanlık orman’ atmosferi diğer bazı fantastik filmlerde sıkça kullanılmıştır. Bu imge peri masalı uyarlamasına eklenir ve ölçülü bir şekilde harmanlanır. Böylece imge, filmdeki orman atmosferinin oluşmasını sağlar.

Filmde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Filmin başında Fırıncı’nın anlatımıyla; “*bir zamanlar uzak bir krallıkta ormanın hemen yanında küçük bir köy varmış...*” ile başlayan cümle, peri masallarındaki anlatı biçimini tekrar eder. Diğer bir deyişle filmde bir anlatıcının bulunması, peri masallarının geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir. Ek olarak filmde anlatıcının, özgün bir karakter yani bir peri masalı karakteri olmayan biri tarafından anlatılması, anlatıya getirilen yeni bir eğilimdir. Film, tür olarak fantastik ve tarihi filmlerin sunduğu atmosfere sıkça öykünmüştür. Film içindeki masalsı anlatım, karakterlerin özellikleri ve sihirli dünyanın sunumu bunun bir göstergesidir. Fantastik anlatı açısından film, masallardaki anlatı biçiminin benzerini yapma amacı taşır. Yani, masalların özgün biçimlerini taklit eder. Ayrıca, dört farklı masalın kendi bölümlerinde özgün metinlerine sadık kalan film, karakterlerin ortak bir hedef için birleştiği ikinci

anlatıda özgün metinlerin içeriklerini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.

Sihirli Orman'ın (Into the Woods) ilk kez bir müzikal tiyatro olarak Broadway'de sergilendiği bilinmektedir. Görsel metin halinde sinemaya uyarlanan metin, tiyatro sunumundaki biçimi tekrar eder. Filmin geneline yayılan müzikal sahneler, müzikler ve şarkıların sözleri, metnin daha önceki çeşitlemesine bir öykünmedir.

Filmin genel çizgisine hâkim olan 'fantastik' unsurların yanı sıra 'müzikal' türünün de anlatıya dâhil edilmesi, filmi türler arası bir kalıba yerleştirir. Diğer bir deyişle bu uyarlama, fantastik türünü müzikal öğelerle harmanlar.

Postmodern anlayış içinde sıkça kullanılan 'nostalji' kavramının karşılığı filmde görülür. Sihirli Orman, dört farklı peri masalının iki ana özne (karakter) çevresinde ve bir ormanın içinde birleştiği ve yeniden yorumlandığı bir filmidir. Kırmızı Başlıklı Kız, Külkedisi, Jack ve Fasulye Sırtığı ile Rapunzel masallarını etkileşim haline getirerek seyirciye yeni bir biçimi sunan film, eskinin bilinmeyen gerçeğini gösterir. Böylece, eskiden hareketle doğan bu uyarlama, postmodern kalıpları kullanarak yeni bir anlatı biçimini ortaya çıkarır. Filmdeki karakterlerin ve olayların 'parçalı kurgu' tekniğiyle art arda gösterilmesi, filmin içinde çokça görünen ama aslında 'tek' olan anlatıyı birleştirici niteliktedir. Masallardan alıntılanan cümleler, imgeler, taklidi yapılan anlatı biçimi, kullanılan nostalji, pastiş, kolaj ve palempsest yöntemleri ve filmin geneline yayılan müzikal sahneler filmin eklektik yapısını oluşturur. Postmodern nitelik bakımından film, kalıpları kırarak anlatının sınırlarını genişletir.

5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Sözlü anlatımla yüzyıllarca kuşaktan kuşağa aktarıldıktan sonra, yazılı anlatımla sürekliliğini sağlayan mitler, efsaneler ve peri masalları, fantastik anlatıların vazgeçilmezidir. Düşle gerçeğin birleşmesinden beslenen fantastik anlatılar, edebiyattan sonra sinemada da özgül bir anlatı türüne dönüşmüştür. Fantastik anlatıların içindeki peri masalları, özgün metinlerinden hareketle sinemaya sıkça aktarılmıştır. Hollywood sineması, peri masallarının uyarlamalarıyla doludur.

Tarihsel süreçte dönüşüm geçiren dünya düzeniyle uyumlu olarak, sinemanın anlatı özellikleri de değişmiştir. Dinlenerek, okunarak, izlenerek belleklerde yer eden anlatılar, farklı metinlerle ilişkilendirilerek yeniden ‘yazılma’ya başlanmıştır.

Hollywood sineması, peri masallarını beyazperdeye uyarlarken yalnızca fantastik anlatı türüyle sınırlı kalmamıştır. Masallardaki temalar, karakterler vd. farklı türlerle harmanlanarak filmlerde yer edinmiştir. Örneğin, *Edward Makas Eller* (Edward Scissorhands, 1990) filminde, *Güzel ve Çirkin*; *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, 1990) filminde, *Külkedisi*; *Otoban* (Freeway, 1996) filminde, *Kırmızı Başlıklı Kız*; *Uyuyan Güzel* (Sleeping Beauty, 2011) filminde, Uyuyan Güzel masalının anlatı kalıpları kullanılmıştır. Hollywood tarafından sinemaya aktarılan peri masalları, aslında aynı anlatı dizgesinde ilerlemesine karşın, her defasında yeniymiş gibi sunulmaktadır. Hollywood sineması, yeni görünümüleriyle, aynı peri masalını, tekrar tekrar anlatmak konusunda oldukça başarılı görünmektedir.

1980’li yıllardan sonra sinemada postmodernist anlayışın varlığı, film anlatılarını melezleştirerek yeni bir biçimler yaratılmasını sağlamıştır. Özellikle yakın dönem Hollywood sinemasında anlatılan peri masalları, olay örgülerini çeşitlendirdiği için yeni bir anlatı kalıbı oluşturduğu izlenimi yaratmaktadır. Peri masalları çeşitlendirilirken kullanılan imgelerin, farklılaşma sürecindeki etkisini açıklayan en iyi yöntemse metinlerarasılıktır. Söz konusu filmlerde, olay örgülerinin iç içe geçmesi, eklektik yapının kurulması gibi değişik anlatı biçimlerinin olduğu görülmüştür. Kısaca, filmlerde kullanılan metinlerarası yöntemler ve imgeler, filmlerin anlatisına yeni bir biçim kazandırmıştır.

Filmlerin incelenmesinin ardından ortaya çıkan sonuçlar şunlardır:

Masal kahramanları dönüşüme uğramaktadır:

Filmlerde, masal karakterlerinin dönüşüme uğradığı görülmektedir. İyiden kötüye, masumdan katile, tutsaktan savaşçıya dönüşen karakterler vardır. Ayrıca özgün masallardaki karakterler filmlerde farklı betimlenmiştir. Örneğin; *Kırmızı Başlıklı Kız* karakteri, masalda, kurtarılmayı bekleyen zavallı, sıradan ve masum bir kız çocuğu olarak betimlenir. İncelenen filmler arasındaki *Kız ve Kurt* filminde ana karakter Valerie

(Kırmızı Başlıklı Kız) ise masaldakinin aksine daha cesur, kararlı ve akıllı biri olarak sunulur. Masum bir karakterken sonunda kurdu öldürerek katile dönüşür.

Pamuk Prenses'in Maceraları ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filmlerindeki ana karakter Pamuk Prenses, masaldakinin aksine daha mücadeleci, özgür ruhlu, kaderine razı olmayan ve savaşçı karakterler olarak betimlenmiştir. Kraliçe karakterlerinin sunumuysa iki filmde de farklılık gösterir. *Pamuk Prenses'in Maceraları* filmdeki kraliçe daha yumuşak ve neşeli biri olarak sunulurken, *Pamuk Prenses ve Avcı* filmde şeytanî biri olarak betimlenir. Yan karakterlerin sunumları da farklıdır. Yedi Cüceler, iki filmde de haydut, hırsız ve savaşçılardır. Avcı karakteri *Pamuk Prenses ve Avcı* filmde masaldakinin aksine ana karakterlerdendir. *Pamuk Prenses'in Maceraları* filmdeyse Avcı karakterine rastlanmaz.

Kötü karakterin ana karaktere dönüşmesi sürecinde ilerleyen *Malefiz* filmde, Malefiz karakterinin iyilikle kötülüğün sınırlarındaki dönüşümü görülmektedir. Özgün masalda çok az yer kaplayan kötü karakter, filmde ana karakterdir ve olayların merkezindedir.

Dört farklı masalı tek bir anlatıda toplayan *Sihirli Orman* filmdeyse, masalların ana karakterlerinin sunumu, filmin olay örgüsünde değişikliğe yol açar. Masal karakterlerini etkileşim haline geçiren Fırıncı ve Karısı ve bütün masalarda aktif rol oynayan Cadı karakterleri, filmde belirleyici eylemleri üstlenir. Bu durum, diğer masal kahramanlarının eylem ve kararlarını da etkiler. Filmde Külkedisi ve Prens-2 karakterleri birbirlerine sadık kalmamıştır. Kırmızı Başlıklı Kız ve Jack de bir devin öldürülmesine yardım etmiştir.

Masallardaki yargılar yıkılmaktadır:

Masal karakterlerinin eylemleri sonucunda, özgün masalarda yer alan birçok yargı yıkılmıştır. Kırmızı Başlıklı Kız masalındaki 'sakın yolun dışına çıkma' cümlesi, *Kız ve Kurt* filmde Valerie'yi olumlu yönde etkiler. Bilgisi ve cesareti sayesinde kurdu öldürür. *Pamuk Prenses'in Maceraları* filmde Pamuk Prenses ve Prens rolleri, masaldakinin tam tersini sunar. Erkek gücü yerini kadın gücüne bırakır. Aynı yargıya *Pamuk Prenses ve Avcı* filmde de rastlanır. Pamuk Prenses savaşır. Kaderine razı gelmez. Eril güce ihtiyaç duymadan amacına ulaşır. *Malefiz* filmdeyse, peri masallarının ortak teması olan 'gerçek aşk', 'gerçek aşk öpücüğü' ve 'sonsuz mutluluk'

gibi kalıp kavramlar yıkılır. *Sihirli Orman* filminde de Külkedisi ve Prens-2 arasındaki sadakat yıkılmıştır. Ayrıca filmdeki hiçbir karakter kendi masasında tam anlamıyla mutlu sona ulaşamamıştır.

Eklektik yapı kurulmaktadır:

Seçilen filmlerde türler arası bir harmanlama söz konusudur. *Kız ve Kurt* filminde gerilim-korku-romantizm öğeleri bir arada sunulur. *Pamuk Prenses'in Maceraları* filminde komedi öğeleri öne çıkmaktadır. *Pamuk Prenses ve Avcı* filminde gerilim-macera öğeleri yaygındır. *Malefiz* filminin genel atmosferine sahip macera öğeleri ve *Sihirli Orman* filminin genel atmosferine sahip müzikal öğeler filmleri türler arası bir kalıba sokmuştur. Ayrıca *Pamuk Prenses'in Maceraları* filminin son bölümündeki müzikli dans sahnesi ve *Sihirli Orman* filminin geneline yayılan müzikal anlatımlar ve iç içe geçen masalların sunumu, filmlerin eklektik yapısını oluşturmuştur. Ek olarak, *Kız ve Kurt* ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filmlerinde anlatı içine dâhil edilen dini öğeler de eklektik yapıyı kurarak anlatımı çeşitlemiştir.

Olay örgüsü çeşitlenmektedir:

Çeşitli peri masallarından hareketle yeniden tasarlanan filmlerin olay örgüleri, masallardakinden çoğunlukla farklılık göstermektedir. Karakterlerin farklı betimlenişinin yanı sıra metinlerarası ilişkilerle anlatılara getirilen yeni özellikler, filmlerin olay örgülerinin değişmesini sağlamıştır. Masallardan alıntılanan imgelerin, sözlerin, olay örgüsünde farklı yerlerde, farklı amaçlarla kullanılması bunun bir göstergesidir. Filmlerdeki olay zincirleri daha ayrıntılı aktarıldığından, filmler farklılaşarak çeşitlenmiştir. İncelenen filmler, masalları yeniden yorumlarken çoğunlukla kaybolmuş gerçekliği, anlatılmayanı kurgularken yeni bir söylem ortaya koyar. Örneğin; '*Bildiğiniz masalı unutun*' diyerek ortaya çıkan, *Malefiz* filmi, kötü karakteri ana karakter konumuna taşıyarak masalın anlatılmayan bölümlerini seyirciye sunar. *Sihirli Orman* filminde, dört farklı peri masalının tek anlatıda toplanması ve masal karakterlerinin anlatı boyunca etkileşim içinde olmaları, her karakterle her masalın olay örgüsünü etkileyerek değiştirir.

Geleneksel anlatı yapısının dışına çıkılmamaktadır:

Filmlerin ve özgün masalların olay örgüsü, Algirdas-Julian Greimas'ın geliştirdiği 'Anlatı Çizgesi' yöntemiyle çözümlendiğinde geleneksel anlatı yapısının dışına

çıkılmadığı belirlenmiştir. Sözleşme ya da eyletim, edinç, edim, tanınma ve yaptırım aşamalarından oluşan anlatı çizgesi yöntemi, çalışma içinde çözümlenen masallar ve filmlerle örtüşmüştür. Filmlerde, masalların olay örgüsünün çeşitlenmesine karşın sonuçta yine, geleneksel anlatı yapısına ulaşıldığı görülmüştür.

Karakterlerin özne-nesne konumları değişmektedir:

Filmlerin ve masalların anlatı çizgesine göre çözümlenmelerine bakıldığında, karakterlerin özne ve nesne konumları farklılaşmaktadır. Örneğin; Uyuyan Güzel masalında laneti yapan on üçüncü peri, *Malefiz* filminde hem ana karakter hem de en özne konumundadır. Kırmızı Başlıklı Kız masalında birincil nesne Kırmızı Başlıklı Kız iken, *Kız ve Kurt* filminde birincil nesne kurttur. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında özne Kraliçe iken, *Pamuk Prenses'in Maceraları* ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filmlerinde özne Pamuk Prenses'tir. Filmlerde Kraliçe, birincil nesne konumundadır. *Sihirli Orman* filminde her karakter kendi hikâyesinde özne konumundadır. Ama filmin genel çizgisinde hikâyeler arası etkileşim kurması açısından birincil öznelere Fırıncı ve Karısı ve Cadı'dır. Bu konumlandırmalar, filmlerin olay örgülerinin değişmesine ve çeşitlenmesine, karakterlerin eylemlerinin farklılaşmasına neden olmuştur

Her zaman, mutlu sona ulaşılmaktadır:

Bütün peri masallarının mutlu sonla bittiği bilinmektedir. İncelenen filmlerde de mutlu sona ulaşma kuralının bozulmadığı görülür. Örneğin; *Kız ve Kurt* filminde Valerie, kurdu öldürmüştür ama sevdiği erkek Peter, kurt adama dönüşür. Buna rağmen Peter, son sahnede kurt olarak geri geldiğinde Valerie'nin gülümsemesi mutlu sonun göstergesidir. *Pamuk Prenses'in Maceraları* ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filmlerinde Pamuk Prenses'in Kraliçeyle olan mücadelesi sonunda hakkı olan krallığı geri alması da mutlu sonu hazırlar. *Malefiz* filminin sonunda Stefan'ı yenen Malefiz'in, Aurora'yı Moors Krallığı'nın kraliçesi ilân etmesi ve Moors Krallığı'nın eski haline dönmesi mutlu sonu gösterir. *Sihirli Orman* filminde Fırıncının Karısı, Jack'in annesi ve Cadı karakterlerinin ölmesine rağmen Fırıncı, Külkedisi, Jack ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın birlikte yaşamaya karar vermeleri ve yeni bir hayata başlamaları da mutlu sonu işaret eder.

Olay örgüleri çeşitlendiğinden filmlerdeki mutlu sonlar masallarınkinden farklıdır. Masallardan farklı olarak özne konumundaki karakterler, engelleyici ve nesne konumundaki karakterlerle birebir mücadelenin sonucunda mutlu sona ulaşır.

Metinlerarası ilişkiler etkilidir:

Seçilen filmlerin çözümlemelerine bakıldığında, metinlerarası ilişkilerin varlığı sıkça görülür. Filmlerde pastiş yöntemi kullanılmıştır. Orta Çağ dönemini yansıtan diğer filmlere mekânsal ve yaratılan atmosfer açısından bir öykünme söz konusudur. *Pamuk Prenses'in Maceraları* filminde Orta Çağ'daki feodal yapı sunumu ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filminde Haçlı Ordusu'nu andıran sahneler bu görüşü destekler. Özgün masalarda yer almayan savaş sahneleri, filmlerde görülmektedir. Özellikle *Pamuk Prenses ve Avcı* ve *Malefiz* filmlerindeki savaş sahneleri, önceden çekilmiş popüler fantastik filmlere bir öykünmedir. Ayrıca, *Pamuk Prenses'in Maceraları* filmindeki müzikli dans sahnesi, herhangi bir Bollywood filmindeki dans sahnesinin bir taklididir. *Pamuk Prenses ve Avcı* filmindeki fantastik yaratıkların, Harry Potter serisindeki canavarlarla birebir benzeşmesi de bir öykünmedir.

Filmlerin özgün adları, masalları çağrıştırmaları açısından gönderge niteliği taşır. *Red Riding Hood* (Kız ve Kurt) filmi, özgün masalın adıyla aynıdır. *Mirror Mirror* (*Pamuk Prenses'in Maceraları*) filmi, masaldaki ayna imgesini çağrıştıır. *Snow White and Huntsman* (*Pamuk Prenses ve Avcı*) filmi, hikâyenin *Pamuk Prenses ve Avcı* karakterleri etrafında gelişeceğini işaret eder. *Maleficent* (*Malefiz*) filmi, laneti gerçekleştiren kötü peri karakteri nitelediğinden *Uyuyan Güzel* masalını çağrıştıır. *Into The Woods* (*Sihirli Orman*) filmi, hikâyenin ormanda geçeceğine bir işarettir.

Filmlerde, uyarlanan masallara anlatı yapısı bakımından sadık kalınmıştır. Masallardaki imgeler ve parçalar, olay örgüsünde değişime uğrasa da filmlerin anlatısında yer edinmiştir. *Kız ve Kurt* filminde, Valerie karakterinin kırmızı pelerini ve sepeti; *Pamuk Prenses'in Maceraları* ve *Pamuk Prenses ve Avcı* filminde zehirli elmanın varlığı; *Malefiz* filminde *Prenses'in* uykuya dalması; *Sihirli Orman* filminde, her karakterin kendine ait bölümlerinde özgün masallara anlatı açısından sadık kalması bunun bir göstergesidir. Ek olarak filmlerde, anlatıcının varlığı ve filmlerin anlatılarına başlayış şekilleri (Bir varmış bir yokmuş, bir zamanlar kara kış ortasında, bir zamanlar uzak bir krallıkta...) peri masallarındaki geleneksel anlatı biçimine bir göndermedir.

Metinlerarası ilişkiler açısından palempsest ve kolaj imgeleri filmlerde görülmektedir. Filmlerdeki tehlikeli orman ve fantastik yaratıklar, fantastik metinlerde sıkça kullanılan imgelerdir. Filmler, bu imgeleri anlatı içinde harmanlar. *Sihirli Orman* filminde, dört farklı peri masalının bir araya getirilerek sunulması ve masallara ilişkin parçaların etkileşimi bu görüşü destekler. Seçilen filmler, metinlerarası ilişkiler bakımından bir yeniden yazımdır. Uyarlanan masallarının yeni bir çeşitlemesini ortaya koyar. Filmler, masala ait parça ve imgeleri eskiyi düzenleyerek ve unutturmayarak yeniden sunar. Özgün veya farklı kaynaklardan eklenen diğer üst imgelerse, filmlerde yeni bir anlatı biçimi oluşturur. Masaldan alıntılanan cümleler, imgeler ve taklit edilen anlatı biçimi bu doğrultuda kullanılmıştır.

İncelenen filmlerde, metinlerarası yöntemler içinde bulunan öykünmeye (pastiş) sıkça rastlanılmasına rağmen, yansılama (parodi) ve gülünç dönüştürüm (ironi) öğelerine rastlanmamıştır.

Yeni bir anlatı kalıbı değil, yeni bir anlatı biçimi kurulmaktadır:

Çözümlenen filmlerin olay örgüleri özgün masallardan farklı olsa da geleneksel anlatı yapısında ilerlediği görülmüştür. Her ne kadar filmlerde postmodernist anlatı öğeleri kullanılsa da, filmler geleneksel anlatı çizgisi sınırlarındadır. Çeşitlenen olay örgüleri, karakterlere getirilen yeni nitelikler, metinlerarası yöntemlerin ve imgelerin kullanımı ve eklettik yapının kurulması peri masalı uyarlamaları olan filmlere getirilen yeni bir eğilimdir. Dolayısıyla, filmlerde kurulan yapı yeni bir anlatı kalıbını değil, yeni bir anlatı biçimi oluşturmaktadır.

Belleklere yerleşmiş peri masalları, sinemada yeniden yazılırken, metinlerarası yöntemler ve imgeler (pastiş, palempsest, kolaj, yeniden yazma) kullanılmaktadır. Gelecekte teknolojinin sağladığı yeni olanakların yanı sıra, anlatıya getirilen farklı biçemlerin çeşitlenmesi, hiç bilinmeyen anlatı kalıplarının oluşması beklentisini artırmaktadır.

Masal, anonim bir kültür ürünü olduğundan, geleneğini anlamak çok zordur. Bir bilim kurgu eserinde tek bir yazar vardır ve yazarı anlamak daha kolaydır. Ancak anonimliği çözümlenmek daha güçtür. Sanatların tümü geleneksel metinlerden kaynaklanmıştır. Örneğin, masalın geriye doğru yaptığını bilim kurgu ileriye doğru yapar.

Masallar biliniyor ve çocuklar tarafından defalarca aynı masal dinleniliyor. Anlatıcı ve dinleyici, birbirini tanıyor. Aynı zamanda yani masalın aynı biçimde tekrar tekrar anlatılması isteniyor; ama artık, değişiklik isteniyor. Son dönemde dünya hızlı bir değişimin içine girdi. Dolayısıyla masal anlatıcılığı da bu hızlı değişime uğradı. Çocuklar artık yeni biçimlerde eğleniyorlar ve öğreniyorlar. Kuşakların ilgi alanı değişti, geleneksel toplumlardaki gibi durağan ve yüz yüz iletişime dayalı bir yaşam tarzı sürülüyor.

Son yıllarda masal anlatıcılığı moda oldu. Büyüklere masallar furyası çıktı. Tüm dünyada yetişkin insanlar kitle iletişim araçlarının aracılığıyla bilinmeyen masalları ya da bilindik masalları değiştirerek anlatıyor. Yalnız bu masalları çocuklar değil, büyükler dinliyor. Çünkü masal dinleyerek büyüyen kuşak artık büyüdü.

Tıpkı bir anadil gibi masallar da erken yaşlarda öğrenilir ve zihnin bir parçası haline gelir. Paylaşılan dil hem görsel hem de dilsel olmakla beraber uluslararasıdır. Jung tarafından arketip olarak adlandırılan bu dil Antik Çağ ve Orta Çağ aşk hikâyelerinden beri ortak bir dil haline gelivermiştir. Bacchilega'ya (2013: 15) göre; *Odyssey*'den Circe ve *Morte d'Arthur'dan Vivienne* peri masallarındaki kraliçe ve cadıların ataları olarak tanımlanabilecek iken Uyuyan Güzel bir şövalye hikâyesi olan *Perceforest*'da ilk olarak ortaya çıkar. Yani peri masalları, belirli bir şekilde var olmaz; tıpkı bir melodi gibi bir senfoniden bir ıslığa dönüşebilirler.

Her kültür yoğun bir şekilde kendine uygun olanı takip eder. Kültürler türküleri, şiirleri, şarkıları ve hikâyeleriyle kültürlerinin etnik ve bazen de dilsel miraslarının kayıt altına alır ve yazar. 20. yüzyılın başlangıcıyla, ulusal yönelimlere karşı eğilimler gelişti ve evrensel homojenlik (tektürellik) ön plana çıktı. Her şeyden öte 'masalsı bir şekilde yazmak' bir biçimde alışıldık olanı değiştirme yöntemi sunar. Hedef okuyucu ya da izleyici için zaten tanıdık olan bir konu, karakter, görüntü ya da motifle çalışmak misilleme yapma, karşı çıkma ve yeniden icat etme özgürlüğünü verir.

Kırmızı Başlıklı Kız, Uyuyan Güzel ya da Külkedisi denildiğinde neden söz edildiği bilinir. Bu bilme hali daha çok bilme ve farklı bir şekilde bilme isteği geliştirir, hikâyenin ardındaki daha derin anlamı çıkarabilmek için bizi heyecanlandırır. Bir şeyin anlamı daha büyük başka bir şeyin anlamı da olabilir. Bunun sonucu olarak çok sayıda

karşı ve karşıt masallar, değiştirilmiş ve farklılaştırılmış hikâyeler meydana gelmiş, yazar ve film yapımcıları, bilindik hikâyeleri yeniden canlandırmak amacıyla bu hikâyelere farklı açılardan yaklaşmışlardır.

Sinema seyircilerinin, defalarca aynı şekilde aktarılan peri masallarına olan ilgisinin azaldığı söylenebilir. Bu durum, Hollywood sinemasını yeni bir eğilime yönlendirmiş olmalı ki yakın dönemde birçok farklı anlatıya sahip peri masalı uyarlaması ortaya çıkmıştır.

Bağlamsal olarak her bir olgunun değiştiği, sanatta farklı yönere evrilen anlayış, postmodern çağda anlatıyı etkilemiştir. Postmodern anlayış, çoğu sanat dalını etkilemiştir. Sinema da bu anlayıştan sıkça etkilenmiştir. Özellikle yakın dönem Hollywood sinemasındaki peri masalı anlatıları, önceki dönemlere farklılık göstermektedir. Bu bağlamda Hollywood'un neleri değiştirdiğini anlamak önemli olacaktır. Peri masalı anlatılarının farklılaşmasına bir sebep olarak, artık özgün metinlerin bulunmadığı ve her metnin başka bir metnin tekrarı olduğu postmodern çağda, yeni ve özgün bir fantastik metnin yazılamayışı olabilir. Hollywood fantastik sinemasına bakıldığında, çoğu filmin ya edebiyat metinlerinden uyarlama olduğu ya da mitolojik öyküleri anlattığı görülmektedir. Özgün olmaya en yakın çabaysa, hazır metin üzerinden değişiklik yapılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında çalışmada incelenen filmlerin, özgün metinlerden evrilerek ortaya çıktığı söylenebilir. Aslında bu durum sadece peri masaları uyarlamalarına özgün bir durum değildir. Her bir filmin metninin varlığını, başka bir filmde görmek mümkündür; çünkü metinler, ana çatıları korunarak defalarca farklı biçimlerde anlatılmaktadır. Kısaca, peri masalarının hazır metin üzerinden değişikliğe uğraması, postmodern anlayış çerçevesinde Hollywood'un benimsediği bir stil olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Jack Zipes'in (2012: 2) de belirttiği gibi; "peri masaları, insanlar değişmeye ve kendilerini dünyaya daha uyumlu hale getirmeye çalışırken, insanın dünyayı değiştirme ve insan ihtiyaçlarına daha uygun hale getirme eğiliminden ötürü yaptığı eylemlerden etkilenmektedir."

1968 toplumsal ayaklanmaları ve ikinci dalga feminist hareketi ardından, sanatın birçok alanında olduğu gibi sinemada da feminist bakışın etkileri görülmeye başlanmıştır. Hollywood sinemasında kadın sinemacıların giderek arttığı ve feminist düşüncenin yer

yer hâkim olduğu da düşünülürse, filmlerde feminist bakışın varlığı kaçınılmazdır. Bu durum sinemada diğer türleri etkilediği gibi, peri masalı anlatılarını da etkilemiştir.

Toplumsal değerler sürekli olarak değişmektedir. Bu durum, zamanla peri masallarının içeriğinin de değişmesini zorunlu kılmıştır. Aksi takdirde çocuklar günümüzde geçerliliği kalmamış ve eski kabul edilen değerler edinebilir. Yazılı masallardaki prenses tasvirleri birbirine çok benzer olsa da 1950'lerde yapılan filmlerle 2000'li yıllardan sonra yapılan filmler arasında önemli farklılıklar vardır. Prenseslerin tasvirlerinin kültürel cinsiyet rollerindeki değişimi anlamak önemlidir. Geçmişe oranlara daha güçlü kadın karakterler içeren kitap ve film olduğundan, feminizm ve cinsiyet eşitliği, en açık şekilde konulardan biri haline gelmiştir. Peri masallarının daha çağdaş uyarlamalarını, genellikle pasif bir prensesten çok, bağımsız feminist bir karakteri yansıtmaktadır. Prenseslerin değişimiyle toplumsal değerlerin değişimi arasında bir paralellik söz konusudur. Son zamanlarda kadınların daha çağdaş ve yenilenmiş imajını tasvir eden yeni bir çeşit prensesler ortaya çıkmıştır. Bu 'ilerici prenses' olumsuz, geleneksel olarak kadınsı kabul edilen özellikler yerine daha olumlu, kararlılık, isyankârlık ve savaşıklık gibi geleneksel olarak erkeksi özellikleri barındırmaktadır. Aynı zamanda şefkat gibi (genellikle kadınlıkla ilişkilendirilen) özelliklerini de sürdürmektedir. *Kız ve Kurt* filmindeki Valerie'nin eylemlerinin daha cesur olması, iki Pamuk Prenses uyarlamasındaki Pamuk Prenses karakterlerinin savaşçı ve kahraman olması, *Malefiz* karakterinin özünde şefkat barındırması, *Külkedisi*'nin âşık olduğu Prense ayrılması söz konusu durumla ilişkilendirilebilir.

Kuşkusuz sanatta, geleneksel bir peri masalının ele alındığı, parçalarına ayrıldığı, yeniden şekillendirildiği ve temel bileşenlerinin radikal bir şekilde değiştirilmesinin ilk örnekleri yakın dönemde gerçekleşmemiştir. Bu değişikliklerin ve çeşitliliğin sıralaması peri masallarının sosyal değer ve ihtiyaçlara nasıl tepki verdiğini göstermektedir. Örneğin, Hollywood sinemasında (kadın artist ve yazarlardan ipuçları olarak) çalışan kadın senarist ve yönetmenler, anlatılarda farklılık yaratmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen *Malefiz* filminin senaristinin Linda Woolverton'a, *Pamuk Prenses'in Maceraları* filminin hikâyesinin Melisa Wallack'e ait olması ve *Kız ve Kurt* filminin yönetmeninin Catherine Hardwicke olması bu görüşü destekler. 1960'lardan beri eleştiriler, özellikle de erkeklerle bağdaştırılan zenginlik ve güce aşırı değer veren

‘Güzel ve Çirkin’ gibi hikâyelerin ileri sürdüğü yalanlara yöneldi. Bunun sonucu olarak edebiyat alanında Marina Warner, Angela Carter, Betty Friedan ve Naomi Wolf gibi feminist yazarlar, peri masalları ve feminizm üzerine yazılar ve yeniden üretilmiş masallar yazmışlardır. Söz konusu yazarları bilen anneanne ve anneler tarafından yetiştirilen nesiller geleneksel hikâyelerin ekrana aktarılma biçimleri ile ilgili yeni bir bilinç getirmişlerdir.

Film yapımcıları yalnızca geleneksel peri masallarından değil, arka plan hikâyeler gibi yıllar boyunca incelenen, olay ya da karakterlere yönelik algıları değiştiren ya da yeni bir anlam çıkarabilmek için konuların güncellenmesini ve farklı sonuçlara erilmesini sağlayan farklı araçları kullanarak ilham almıştır. Özellikle de kadın ana oyuncularının bir prensi etkilemekten öteye geçen istekleri ve aynı zamanda erkek ana oyuncuların ciddi anlamda yeniden ele alınarak daha şefkatli ve iletişime açık karakterler olarak yazılmıştır. Farklı beklentileri yansıtan değişimler feminizmin etkisiyle bağdaştırılabilir. Peri masallarından etkilenmiş anlatılar içinde radikal ya da deneysel olarak tabir edilen filmler kaçınılmaz bir şekilde kadınları memnun etme çabasıdadır. Disney’in son yayınlarına bakıldığında postmodern özelliklerin birçok yerde eş zamanlı olarak bulunduğu hem günümüzde hem de geleneksel masalları bugüne kadar ele alma biçimlerinde görülmektedir.

Zipes’in (2011: 8-10) yorumuna göre seyirciden, mutluluk vaat ederek kendisini umutlandıran, heyecanlandıran, filmlerle; uyanık bir bakışla varoluşçu ve sosyal sorunlara odaklanarak kendisini rahatsız eden onca ikilemin farkına varmasını bekleyen filmleri, birbirinden ayırması istenir. Filmler, hayattan uzaklaşmaktansa hayatın zorluklarına dikkat çekmelidir. Zipes, ‘pastiş, parodi, eklektik, deneyimcilik ve türlerin karışımı’ gibi postmodern öğeleri ‘sanata ve hayata yeni bakışlar’ üreten yollar olarak görmekte ve ‘bunları bize verilmiş rollerden ve geleneksel peri masalı kalıplarından uzaklaştırma olasılığını yansıtan aynalar’ olarak kabul etmektedir. Peri masallarının, ‘geleneksel’ örnekleri postmodern özellikleriyle kabul görmüş olan deneyimci örnekleri, (özellikle pastiş ve parodiyle karıştırılarak) peri masallarının ‘bayatlamış kültürel ve sosyal ilişki formalarına karşı direniş’ uyandırabilme kapasitesini öne sürer.

Özellikle 2000’li yıllardan sonra Hollywood sinemasında kurt adam, vampir, mitolojik yaratıklar vb. fantastik canavarlarla harmanlanmış filmler yeni kuşağın ilgisini

çekmektedir. Bu türün popüler bir arka planı ve seyirciler tarafından benimsenmiş olduğu düşünülürse, yükselen bir tema olduğu söylenebilir. Peri masallarına ve uyarlamalarına olan ilgi yükseldikçe, özgün metinlerden türetilen filmler de artmaktadır. Anlatıların birbirine girdiği ve anlatı sınırların genişlediği postmodern çağda peri masalı uyarlamalarının, diğer fantastik popüler sinema örneklerine olan öykünmesi sıklıkla gerçekleşmektedir. *Kız ve Kurt* filmindeki kurt adam teması; *Pamuk Prenses ve Avcı* filmindeki birçok fantastik canavar (trol, beyaz geyik vb.) buna örnek gösterilebilir. Bu durum sadece sinemada değil, televizyon dizilerinde de kendini göstermektedir. Dünyaca ünlü *Game of Thrones*, *Once Upon A Time*, *Vampire Diaries*, *Teen Wolf* gibi popüleritesi yüksek diziler genç kuşağın ilgi gösterdiği fantastik dizilerdir. Buradan hareketle, görsel metinlerde fantastik ve peri masallarının talep görmesi, daha fazla postmodern öğelerle harmanlanmış filmlerin ortaya çıkacağına göstergesi olduğu söylenebilir.

Yakın dönemde Hollywood'da çekilen peri masalı uyarlamaları, sinemanın olanaklarını zorlayan bir yapıya sahiptir. Gelişen teknolojinin de etkisiyle peri masalı anlatıları, sınırsız hayal gücüyle harmanlanarak beyazperdeye aktarılmaktadır. Walt Disney şirketinin duyurduğu habere göre; önümüzdeki aylarda ve yıllarda birçok peri masalı uyarlaması beyazperdede yerini alacaktır. Bu uyarlamalar arasında, çalışma kapsamında incelenen *Malefiz* filminin devam filmi de vardır (<https://ohmy.disney.com/movies/2016/04/25/stop-everything-new-titles-announced-in-development-for-walt-disney-studios/?cmp=smc> (Erişim Tarihi: 08.05.2016)). Söz konusu haberde sadece peri masaları değil, dünyaca bilinen Disney karakterleri de çeşitlenerek sinemaya aktarılacaktır. Bunlardan bazıları; Cruella (101 Dalmaçyalı filmdeki kötü karakter), Orman Çocuğu 2 (İlk filmi 2016'da gösterime girmiştir), Tinker Bell ve Mary Poppins'dir. Dolayısıyla Hollywood'un, endüstrileşmeye başladığı dönemden bu yana süreklilik gösteren, peri masalarını yeniden yorumlayarak sinemaya aktarma isteği görülmektedir. Ayrıca, sinema izleyicilerinin fantastik anlatılara olan ilgisi göz önünde bulundurulursa, birçok masal uyarlamasının veya özgün eserlerin ortaya çıkacağı bir gerçektir.

Peri masalarıyla ilgili yapılan akademik çalışmalar daha çok edebiyat ve psikoloji alanlarında kendini gösterir. Fakat doğrudan sinema alanında peri masalarıyla ilgili

yapılan herhangi bir kuramsal çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma kapsamında irdelenen ve yeni bir anlatı biçemi oluşturan filmler, metinlerarası ilişkiler açısından incelenmiştir. Fantastik türüyle veya peri masalı uyarlamalarıyla ilgili çalışmayı düşünen araştırmacılar, peri masalları uyarlanırken yapılan değişiklikler ve değişen anlatı kavramını, ayrıntılarıyla inceleyebilir. Seçtikleri filmlerde, yakın dönemde çekilen peri masalı uyarlamalarında kadın algısının nasıl dönüştüğünü araştırabilir. Diğer taraftan, masallardaki ideolojinin günümüz dünyasındaki karşılığı üzerine yapılacak çalışmalar da alana katkı sağlayabilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). Popüler sinema ve türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Almaçık, Ü. ve İslamoğlu, A. H. (2011). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri. İstanbul: Beta Yayınları.
- Altunışık, R. (2005). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri. Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Aktaş, S. (2011). Bir yeni roman uyarlaması olan “Saatler” filminde metinlerarasılık ve göstergelerarasılık. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Aktulum, K. (1999). Metinlerarası ilişkiler. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Akyol, H. (2003). Metinlerden anlam kurma. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 9 http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2003BAHAR/5hayati%20ak_yol (Erişim Tarihi: 06.07.2016)
- Allen, G. (2000). Intertextuality. New York: Routledge.
- Armes, R. (2011). Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme. (Çev: Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ashliman, D. L. (2004). Folk and fairy tales: A handbook. Westport: Greenwood Press.
- Aydeniz, H. (2011). Re-imagining the world: Retelling fairy tales in moving image. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Aytaç, G. (2003). Genel edebiyat bilimi. İstanbul: Say Yayınları.
- Bacchilega, C. (1997). Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies. University of Pennsylvania Press.
- Bacchilega, C. (2013). Fairy tales transformed?: Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder. Michigan: Wayne State University Press.

- Baldick, C. (1990). *The concise oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.
- Baloğlu, U. (2012). *Tiyatro yapıtlarının sinemaya uyarlanmasında anlatısal ve yapısal değişiklikler: William Shakespeare'in Hamlet oyununun filmsel uyarlama örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Barthes, R. (2008). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev: M. Fırat ve S. Fırat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bartu, C. M. (2014). *Disenchanting patriarchal fairy tales through parody in Angela Carter's The Bloody Chamber and Other Stories and Emma Donoghue's Kissing The Witch: Old Tales in New Skins*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottigheimer, R. B. (2009). *Fairy tales: A new history*. State University of New York Press.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S.R. (2014). *Postmodernizm ve sinema*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Carter, A. (1991). *The virago book of fairy tales*. London: Virago.
- Demirtaş, H. (2014). *Türk sinemasında 1960-1980 yılları arasında çizgi roman uyarlaması fantastik filmlerde erkek kahraman temsili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Desmond, J. M. ve Hawkes, P. (2006). *Adaptation: Studying film and literature*. Boston: McGrawHill.
- Donald, J. (1989). *Fantasy and the cinema*. London: British Film Institute.
- Dorsay, A. (1986). *Beyazperdede kırmızı filmler*. İstanbul: Cep Kitapları.

- Ellis, J. (1982). The literary adaptation: An introduction. *Oxford Journals*.
<http://screen.oxfordjournals.org/content/23/1/3.extract> (Erişim tarihi:
13.02.2016)
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. İstanbul Üniversitesi
İletişim Fakültesi Dergisi, 35
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019007918/1019007378>
(Erişim tarihi: 20.01.2016)
- Ertekin, A. (2007). Fantastik yazın nedir? Atatürk Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü*
Dergisi, 9 (1). <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/view/1020000391/1020000384> (Erişim
tarihi: 02.02.2016)
- Fiske, J. (2002). Mitler ve mit yapanlar. (Çev: U. Tuğlu). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Furby, J. ve Hines, C. (2014). Sinemaya giriş: Fantastik. (Çev: S. Yavuz). İstanbul:
Kollektif Kitap.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınevi.
- Greenhill, P. ve Matrix, S. E. (2010). Fairy tale films: Visions of ambiguity. Logan,
Utah: Utah State University Press.
- Grimm, J. ve Grimm, W. (2015). Grimm kardeşlerden seçme masallar. (Çev: M. Tüzel).
İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Günay, V. D. (2002). Göstergebilim yazıları. İstanbul: Multilingual.
- Haase, D. (2008). The greenwood encyclopedia of folktales and fairy Tales. Westport:
Greenwood Press.
- İçöz, F. (2008). Masalda cadı: “ötekinin” arketipi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
İzmir: Ege Üniversitesi.

- İspir, N. ve Kaya, Z. (2011). Sinemada postmodern arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, 2
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/atauniiletisim/article/view/1025007530/1025006719>
(Erişim tarihi: 23.01.2016)
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm (Çev: N. Plümer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karabayraktar, D. (2010). Fantastik sinema ve görsel efekt. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kartal, S. G. (2007). Cumhuriyet dönemi türk çocuk roman ve hikâyelerinde fantastik öğeler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Kıran, A. ve Kıran, Z. (2003). Yazınsal okuma süreçleri. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Koçakoğlu, B. (2012). Anlamsızlığın anlamı: Postmodernizm. Ankara: Hece Yayınları.
- Köroğlu, İ. Ş. (2006). Fantastik sinema ve çok yönlü boyutları. *Akademi İletişim*, 6
https://www.academia.edu/5719865/Fantastik_Sinema_ve_%C3%87ok_Y%C3%B6nl%C3%BC_Boyutlar%C4%B1 (Erişim tarihi: 12.01.2016)
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- Lane, M. (1994). *Picturing the rose: A way of looking at fairy tales*. New York: H.W. Wilson.
- Martin, L. (2015). *Masal tiyatrosu - Jack ve fasulye sırtığı*. (Çev: S. Atlıhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moi, T. (1986). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Opie, I. ve Opie, P. (1992). *The classic fairy tales*. Oxford University Press.
- Oskay, Ü. (1981). *Çağdaş fantazy - Popüler kültür açısından bilim-kurgu ve korku sineması*. İstanbul: Der Yayınları.

- Özay, Y. (2007). Metinlerarası ilişkilerde sözlü yapıtların ve sanatçıların konumu üzerine. *Milli Folklor Dergisi*, 75. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/yeliz_ozay_metinlerarasi_iliskiler_sozlu_yapitlar.pdf (Erişim tarihi: 28.01.2016)
- Öztokat, N. (2006). Fantastiği tanımlamak: Bir tema üzerine çeşitlemeler. Akşit Göktürk'ü anma toplantısı: Yazında ve çeviride fantastik. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 37- 46.
- Parsa, A. F. (2012). Sinema göstergebiliminde yapısal çözümleme: Sinemasal anlatı sunumu ve kodlar. *Görsel metin çözümleme*. (Ed: Ö. Güllüoğlu). Ankara: Ütopya Yayınevi, ss. 11-33.
- Rıfat, M. (1999). Gösterge eleştirisi. İstanbul: Kaf Yayınları.
- Roloff, B. ve Seeßlen, G. (1995). Ütopik sinema – Bilim kurgu sinemasının tarihi ve mitolojisi. (Çev: V. Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sanders, J. (2009). Adaptation and appropriation. London: Routledge.
- Short, S. (2015). Fairy tale and film: Old tales with a new spin. Birkbeck College, University of London, UK.
- Siegel, M. G. (1984). Reading as signification. Indiana University, Bloomington.
- Silverberg, R. (2002). Efsaneler. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Sobchack, V. (1997). Screening space: The american science fiction film. Rutgers University Press.
- Sobchack, V. (2008). Fantastik filmler. *Dünya sinema tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). (Çev: A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss. 362-371.
- Steinmetz, J. L. (2006). Fantastik edebiyat. (Çev: H. F. Nemli). Ankara: Dost Yayınevi.
- Todorov, T. (2012). Fantastik: Edebi türe yapısal bir yaklaşım. (Çev: N. Öztokat) İstanbul: Metis Yayınları.

- Tolkien, J.R.R. (1999). Peri masalları üzerine (Çev: S. Erincin). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Uyanık, G. (1999). Fantastik öğeler ve iki öyküde yansıması. *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, (46), 56-68.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Vardar, B. (2001). Dilbilimden yaşama: Yapısalcılık. İstanbul, Multilingual Yayınları.
- Yücel, T. (1991). Eleştirinin abc'si. İstanbul, Simavi Yayınları.
- Zipes, J. (2009). Relentless progress: The reconfiguration of children's literature, fairy tales and storytelling. New York: Routledge.
- Zipes, J. (1991). Spells of enchantment: The wondrous fairy tales of western culture. New York: Viking.
- Zipes, J. (2006). Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre. New York: Routledge.
- Zipes, J. (2010). The enchanted screen: A history of fairy tales on film. New York: Routledge.
- Zipes, J. (2011). The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films. New York: Routledge.
- Zipes, J. (2012). The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre. Princeton: Princeton UP.
- Žižek, S. (2011). Yamuk bakmak. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

<http://www.imdb.com/title/tt0398286/> (Erişim tarihi: 25.01.2016)

http://www.imdb.com/title/tt2294629/?ref_=nv_sr_1 (Erişim tarihi: 25.01.2016)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57214f82b14717.78856602 (Erişim tarihi: 12.01.2016)

<https://ohmy.disney.com/movies/2016/04/25/stop-everything-new-titles-announced-in-development-for-walt-disney-studios/?cmp=smc> (Erişim Tarihi: 08.05.2016)